

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

1990-2000 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE'DE KADIN YÖNETMEN OLMAK

Yüksek Lisans Tezi

PINAR FONTİNİ

İstanbul, 2017

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

1990-2000 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE'DE KADIN YÖNETMEN OLMAK

Yüksek Lisans Tezi

PINAR FONTİNİ

Danışman: PROF. DR. SERPİL KIREL

İstanbul, 2017



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA Anabilim Dalı SİNEMA Bilim Dalı TEZLİ
YÜKSEK LİSANS öğrencisi PINAR FONTINI'nın 1990-2000 YILLARI ARASINDA
TÜRKİYE'DE KADIN YÖNETMEN OLMAK adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim
Kurulunun 1.06.2017 tarih ve 2017-12/44 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği /
oybirliği ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi ..15.. / ..06.. / ..2017..

Öğretim Üyesi Adı Soyadı		İmzası
1. Tez Danışmanı	Prof. Dr. SERPİL KIREL	
2. Jüri Üyesi	Prof. Dr. ESRA BİRYILDIZ	
3. Jüri Üyesi	Yrd. Doç. Dr. PERİHAN TAŞ ÖZ	

ÖNSÖZ

İçinde; kadın olma, kadın yönetmen olma, Türkiye’de ve 90’lı yıllarda kadın/kadın yönetmen olma gibi zengin bir anlam alanına sahip olan tezin beni çıkardığı bu yoğun, keyifli, heyecan dolu ve zaman zaman süründüren yolculuk, önsözün kaleme alındığı bu sabah itibariyle sona gelmiş görünmekte. Araştırmalar sırasında, Prof. Dr. S. Ruken Öztürk’ün incelikli çalışması *Sinemanın “Dişil Yüzü” Türkiye’de Kadın Yönetmenler* hariç erişilen hemen her kaynakta, kadın yönetmenleri tarihe hatalı, eksik ve taraflı bir açıdan kaydetmiş metinleri alt üst etmek, bozup yeniden ve bu defa “gerçek”ten kayda geçmek, önemsenmeyen ayrıntıları özenle teze işlemek, hayatımın en keyifli “intikam alış”larından biriydi. Ayrıca bu yolculukta bana hayatlarımı, evlerini, fotoğraflarını, anılarını açan ve büyük bir enerjiyle sinemasal serüvenlerini aktaran on dört kadın yönetmenle tanışmak, dinlemek ve dinlenmek, unutulmaz bir deneyimdi. Bu nedenle öncelikle on dört kadın yönetmene varlıkları ve alçak gönüllülükleri için teşekkür ederim. Tez çalışmaları boyunca desteğini daima hissettiğim, sayfalarca yazımın üstesinden gelmememde beni cesaretlendiren ve farklı düşünme biçimlerini anımsatan değerli danışmanım Prof. Dr. Serpil Kirel’e; yoğun bir düşünme ve keşfetme sürecine girdiğim derslerin değerli hocaları Prof. Dr. Esra Biryıldız ve Prof. Dr. Zeynep Çetin Erus’a minnettarım. Süreçte yoğun duygu ve düşüncelerimi paylaşan ve beni sadeleştiren güzel arkadaşım Nalan’a; bana duyduğu güvenle cesaretimi arttıran ablam Aslı’ya; beni önce yüksek lisansa başlatan, ardından yokluğumda hayıflanmayan dostum Umut’a; ve yokluğumda hayıflanmayan diğer dostlarım James, Alex ve Alba’ya; eski dostum Ulaş’a; ve moralimi yerden alıp göğe yükselten Görkem’e sonsuz teşekkürler. Kilometrelerce uzakta beni düşünen, anlayan ve düşüncelerime meydan okuyan biricik sevgilim Jess’e ve masa başında geçen saatlerimde kütüphanenin üzerinde takılmayı alışkanlık haline getirerek bana duygusal destek veren canım kedim Katoş’a da teşekkürler. Bu tezin upuzun sayfalarını, kendimin çocukluk versiyonuna armağan ediyorum.

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Pınar Fontini
Anabilim Dalı	: Radyo, Televizyon ve Sinema
Bilim Dalı	: Sinema
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Serpil Kırel
Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans - Haziran 2017
Anahtar Kelimeler	: Film Prodüksiyon Teorisi, Feminist Film Kuramı, 1990'lar Türkiye Sineması, Kadın Yönetmen, Kadın ve Sinema

ÖZET

1990-2000 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE'DE KADIN YÖNETMEN OLMAK

1990'ların yeni dünya düzeninin gündemindeki kavram küreselleşme ve yerel ölçekte güdülen neoliberal ekonomik politikalar uyarınca, 1990'ların Türkiye sineması, Amerikan Majörleri ve ithal filmler tarafından kuşatılır. Aynı dönem, Kültür Bakanlığı, TRT, özel kanallar, Eurimages ve özel sponsorlar gibi bir dizi yeni yapım destek fonuna ve değişen yapımcılık anlayışına tanıklık eder. Dönemin yerel siyasi anlayışı ve global ölçekte tüketim "ürün"lerinin genişleyen kapsamı sonucunda değişen sosyolojik yapı ve tüketim alışkanlıkları, seyir kültürünü de dönüştürmüştür. Tüm bu dinamikler, filmlerin üretilme biçimlerine, sinemasal dile ve anlatıya yansır. 1990'lı yıllar bir diğer yanıyla, ilk filmini çeken on dört yeni kadın yönetmenle, Türkiye sinema tarihinde daha önce görülmemiş bir artışa tanıklık eder. İlk filmleri çevirdikleri yıl itibariyle sıralandığında 1990'lı yıllarda sinemasal alana dahil olan yönetmenler; Füzûzan ve Gülsün Karamustafa, Canan Gerede, Tomris Giritlioğlu, Biket İlhan, Seçkin Yasar, Handan İpekçi, Canan Evcimen, Fide Motan, Yeşim Ustaoglu, Sunar Kural Aytuna, Necef Uğurlu ve Jülide Övür'dür. 1990'ların kadın yönetmenlerinin film üretim süreçlerinde 90'ların kültürel üretim dinamiklerinin; sanatçı kimliklerini, dolayısıyla sanata bakış açılarını şekillendiren bileşenlerin; 1990'lı yılları oluşturan ve 1990'lı yılların oluşturduğu tarihsel, toplumsal, politik ve ekonomik unsurların etkili olduğu açıktır. 1990'ların kadın yönetmenleri, bu unsurlar üzerinden siyasallaşmaya başlayan bir söylem alanı var etmişlerdir. Ancak filmlerdeki dışıl alanın sorunlu yapısı, 90'lı yıllar kadın sinemacıların üretimlerinde ortak feminist bir dilden yahut feminist bir üretim biçiminden söz edilmesini olanaksız kılmaktadır.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Pınar Fontini
Field : Radyo, Televizyon ve Sinema
Programme : Sinema
Supervisor : Prof. Dr. Serpil Kirel
Degree Awarded and Date : Yüksek Lisans - Haziran 2017
Key Words : Film Production Theory, Feminist Film Theory, 1990's
Turkish Cinema, Female Director, Women and Cinema

ABSTRACT

BEING FEMALE DIRECTOR BETWEEN THE YEARS 1990-2000

In line with the concept of globalization imminent to the 1990s new world order, and the local politics; the American Majors and imported films occupy '90s Turkish cinema. The same period witnesses changing practices of production and new production funds from Cultural Ministry, TRT (Turkish Radio & Television Corporation), custom channels, Eurimages and private sponsors. The sociological structure and consumption patterns changed by the local politics and the expanding extent of consumer "goods" on global scale, transform the watching culture as well. All these dynamics reflect on the production practices of the films, their form and substance. On the other hand, 1990s witness an unprecedented increase in the Turkish cinema history, with a number of fourteen new female directors. Ranged according to the release date of their first films, the directors are; Füzûzan and Gülsün Karamustafa, Canan Gerede, Tomris Giritlioğlu, Biket İlhan, Seçkin Yasar, Handan İpekçi, Canan Evcimen, Fide Motan, Yeşim Ustaoglu, Sunar Kural Aytuna, Necef Uğurlu and Jülide Övür. 1990s cultural production dynamics; the components shaping directors' artistic personalities thereby artistic viewpoints; the historic, social, political and economic factors having formed the '90s and the '90s forming these factors are influential for the cinematic production process of '90s female directors. Over these components, the female directors of 1990s start to generate a field of political discourse. Yet the problematic structure of the feminine in the 90s female directors' films makes it impossible to refer to a common feminist discourse or a feminist film production process.

İÇİNDEKİLER

TABLO LİSTESİ	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ	vi
GRAFİKLER LİSTESİ	vii
1. GİRİŞ	1
2. BÖLÜM: SİNEMADA KÜLTÜREL ÜRETİMİN MANTIĞI VE KADINLARIN SİNEMASAL DENEYİMLERİ	7
2.1. FİLM ÜRETİMİNİ BELİRLEYEN KOŞULLAR	8
2.1.1. <i>Bir Üretici Olarak Sanatçı</i>	8
2.1.2. <i>Sanatsal Deneyim: Üretim ve Tüketimi Belirleyen Faktörler</i>	11
2.1.3. <i>Film Yapımı</i>	14
2.1.4. <i>Filmi İzleyiciye Ulaştırmak</i>	20
2.2. KADIN YÖNETMEN OLMAK	26
2.2.1. <i>Teoriden Kurama Doğru: Feminist Akımlar ve Sinema İlişkisi</i>	26
2.2.2. <i>Kameranın Ardı ve Kadın</i>	34
2.2.3. <i>Dünya Sinemasında Kadın Öncüler</i>	38
2.2.4. <i>Türkiye Sinemasında Kadın Öncüler</i>	47
3. BÖLÜM: 1990-2000 YILLARI ARASINDA FİLM ÜRETİMİNİ BELİRLEYEN KOŞULLAR VE BU KOŞULLARDA KADIN YÖNETMEN OLMAK	57
3.1. 1990'LI YILLARIN TOPLUMSAL HARİTASI	58
3.1.1. <i>Darbe ve Sonrası: Devletin Resmi Politikası ve Toplum</i>	59
3.1.2. <i>Yeni Dünya Düzeni ve Yükselen Değerler: "Cıvalı İmaj Devri"</i>	64
3.1.3. <i>1990'larda Türkiye'de Kadın Olmak</i>	73
3.2. 1990'LARDA TÜRKİYE'DE SİNEMA	85
3.2.1. <i>Dağıtım ve Gösterim: Amerikan Majörler ve İthal Filmler Dönemi</i> 87	
3.2.2. <i>Değişen Yapım Anlayışı, Çeşitlenen Fonlar</i>	95
3.2.3. <i>'Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları'</i>	113
3.2.4. <i>Seyir Kültüründeki Değişimler</i>	123
3.3. 1990'LI YILLARDA TÜRKİYE'DE KADIN YÖNETMEN OLMAK	136
3.3.1. <i>Füruzan ve Gülsün Karamustafa</i>	139
3.3.1.1. <i>Sanatçı Kişiliği</i>	139
3.3.1.2. <i>Maddi İmkanlar</i>	148
3.3.1.3. <i>Sinemasal Üretim Alanı</i>	151
3.3.1.3.1. <i>Filmlerin, Üretim Sürecinin ve Kadın Yönetmenliğin İfade Biçimi Olarak Yorumlanması</i>	155
3.3.1.4. <i>Üretim Sonrası Süreç: Dağıtım, Gösterim, Seyir ve Eleştiri</i>	161
3.3.2. <i>Canan Gerede</i>	168
3.3.2.1. <i>Sanatçı Kişiliği</i>	168
3.3.2.2. <i>Maddi İmkanlar</i>	175
3.3.2.3. <i>Sinemasal Üretim Alanı</i>	180
3.3.2.3.1. <i>Filmlerin, Üretim Sürecinin ve Kadın Yönetmenliğin İfade Biçimi Olarak Yorumlanması</i>	189

3.3.2.4. Üretim Sonrası Süreç: Dağıtım, Gösterim, Seyir ve Eleştiri....	201
3.3.3. Tomris Giritlioğlu.....	207
3.3.3.1. Sanatçı Kişiliği.....	207
3.3.3.2. Maddi İmkanlar	215
3.3.3.3. Sinemasal Üretim Alanı.....	219
3.3.3.3.1. Filmlerin, Üretim Sürecinin ve Kadın Yönetmenliğin İfade Biçimi Olarak Yorumlanması	228
3.3.3.4. Üretim Sonrası Süreç: Dağıtım, Gösterim, Seyir ve Eleştiri....	237
3.3.4. Işıl Özgentürk.....	248
3.3.4.1. Sanatçı Kişiliği.....	248
3.3.4.2. Maddi İmkanlar	251
3.3.4.3. Sinemasal Üretim Alanı.....	253
3.3.4.3.1. Filmlerin, Üretim Sürecinin ve Kadın Yönetmenliğin İfade Biçimi Olarak Yorumlanması	258
3.3.4.4. Üretim Sonrası Süreç: Dağıtım, Gösterim, Seyir ve Eleştiri....	264
3.3.5. Bilet İlhan.....	269
3.3.5.1. Sanatçı Kişiliği.....	269
3.3.5.2. Maddi İmkanlar	273
3.3.5.3. Sinemasal Üretim Alanı.....	275
3.3.5.3.1. Filmlerin, Üretim Sürecinin ve Kadın Yönetmenliğin İfade Biçimi Olarak Yorumlanması	278
3.3.5.4. Üretim Sonrası Süreç: Dağıtım, Gösterim, Seyir ve Eleştiri....	284
3.3.6. Seçkin Yasar.....	290
3.3.6.1. Sanatçı Kişiliği.....	290
3.3.6.2. Maddi İmkanlar	296
3.3.6.3. Sinemasal Üretim Alanı.....	299
3.3.6.3.1. Filmlerin, Üretim Sürecinin ve Kadın Yönetmenliğin İfade Biçimi Olarak Yorumlanması	307
3.3.6.4. Üretim Sonrası Süreç: Dağıtım, Gösterim, Seyir ve Eleştiri....	314
3.3.7. Handan İpekçi.....	321
3.3.7.1. Sanatçı Kişiliği.....	321
3.3.7.2. Maddi İmkanlar	328
3.3.7.3. Sinemasal Üretim Alanı.....	330
3.3.7.3.1. Filmlerin, Üretim Sürecinin ve Kadın Yönetmenliğin İfade Biçimi Olarak Yorumlanması	334
3.3.7.4. Üretim Sonrası Süreç: Dağıtım, Gösterim, Seyir ve Eleştiri....	339
3.3.8. Canan Evcimen.....	353
3.3.8.1. Sanatçı Kişiliği.....	353
3.3.8.2. Maddi İmkanlar	358
3.3.8.3. Sinemasal Üretim Alanı.....	362
3.3.8.3.1. Filmlerin, Üretim Sürecinin ve Kadın Yönetmenliğin İfade Biçimi Olarak Yorumlanması	367
3.3.8.4. Üretim Sonrası Süreç: Dağıtım, Gösterim, Seyir ve Eleştiri....	372
3.3.9. Fide Motan.....	376
3.3.9.1. Sanatçı Kişiliği.....	376
3.3.9.2. Maddi İmkanlar	382
3.3.9.3. Sinemasal Üretim Alanı.....	385

3.3.9.3.1. <i>Filmlerin, Üretim Sürecinin ve Kadın Yönetmenliğin İfade Biçimi Olarak Yorumlanması</i>	389
3.3.9.4. <i>Üretim Sonrası Süreç: Dağıtım, Gösterim, Seyir ve Eleştiri</i>	395
3.3.10. <i>Yeşim Ustaoglu</i>	398
3.3.10.1. <i>Sanatçı Kişiliği</i>	398
3.3.10.2. <i>Maddi İmkanlar</i>	405
3.3.10.3. <i>Sinemasal Üretim Alanı</i>	407
3.3.10.3.1. <i>Filmlerin, Üretim Sürecinin ve Kadın Yönetmenliğin İfade Biçimi Olarak Yorumlanması</i>	415
3.3.10.4. <i>Üretim Sonrası Süreç: Dağıtım, Gösterim, Seyir ve Eleştiri</i> ..	420
3.3.11. <i>Sunar Kural Aytuna</i>	432
3.3.11.1. <i>Sanatçı Kişiliği</i>	432
3.3.11.2. <i>Maddi İmkanlar</i>	435
3.3.11.3. <i>Sinemasal Üretim Alanı</i>	436
3.3.11.3.1. <i>Filmlerin, Üretim Sürecinin ve Kadın Yönetmenliğin İfade Biçimi Olarak Yorumlanması</i>	439
3.3.11.4. <i>Üretim Sonrası Süreç: Dağıtım, Gösterim, Seyir ve Eleştiri</i> ..	445
3.3.12. <i>Necef Uğurlu ve Jülide Övür</i>	447
3.3.12.1. <i>Sanatçı Kişiliği</i>	447
3.3.12.2. <i>Maddi İmkanlar</i>	453
3.3.12.3. <i>Sinemasal Üretim Alanı</i>	455
3.3.12.3.1. <i>Filmlerin, Üretim Sürecinin ve Kadın Yönetmenliğin İfade Biçimi Olarak Yorumlanması</i>	461
3.3.12.4. <i>Üretim Sonrası Süreç: Dağıtım, Gösterim, Seyir ve Eleştiri</i> ..	466
4. BÖLÜM: KARŞILAŞTIRMALI YORUM	472
4.1. SANATÇININ VAR OLUŞUNUN, YETİŞTİĞİ TOPLUMLA VE ESERLE İLİŞKİSİ	473
4.2. MADDİ İMKANLAR VE ÜRETİM SÜRECİ İLİŞKİSİ	481
4.3. KADIN YÖNETMENLER VE SİNEMASAL ÜRETİM ORTAMI	489
4.4. ESERİN ÜRETİM SÜRECİ VE ÜRETENİYLE İLİŞKİSİ	495
4.5. ESERİN İZLEYİCİSİYLE BULUŞ(AMA)MA SÜRECİ	505
SONUÇ	512
EKLER	535
KAYNAKÇA	553

TABLO LİSTESİ

	Sayfa No.
Tablo 1 : 1914-2013 Yılları Arası Türkiye'de Kadın Yönetmen Sayısı.....	49
Tablo 2 : Türkiye Nüfusu (1970-1990).....	74
Tablo 3 : Kadın Nüfusu (1970-1990).....	74
Tablo 4 : Çalışan Nüfus (1970-1990).....	74
Tablo 5 : Çalışan Kadınların Nüfusa Oranı (1970-1990).....	74
Tablo 6 : Kadın ve Erkeklerin Meslek Gruplarındaki Dağılımı (1970-1990).....	75
Tablo 7 : Kadınların Kişisel Gelir Durumu (1994).....	76
Tablo 8 : 25 ve Daha Yukarı Yaş Nüfusun Okur-Yazarlık Oranı (1975-1990).....	77
Tablo 9 : Türk Sinemasında Üç Büyük Dağıtımcinin Pazar Payları.....	90
Tablo 10 : Türk Sinemasında Çekilen ve Gösterime Giren Film Sayıları.....	91
Tablo 11 : Kültür Bakanlığı Tarafından Desteklenen Filmler.....	98
Tablo 12 : Eurimages Ortak Yapım Desteğinden Yararlanan Filmler Listesi.....	103
Tablo 13 : Eurimages Dağıtım Desteği Alan Filmler.....	105
Tablo 14 : TRT Destekli Filmler.....	107
Tablo 15 : Özel Televizyon Kanalları Destekli Filmler.....	108
Tablo 16 : Yerli Yabancı Film ve Seyirci Sayıları.....	126

Tablo 17	: 1980-2000 Sinema Salon Sayıları.....	129
Tablo 18	: 1990'ların Kadın Yönetmenlerinin Yönetmenlik Öncesi Sinemasal Tecrübesi.....	478
Tablo 19	: 1990'ların Kadın Yönetmenlerinin Yararlandığı Yapım Destek Mecraları.....	482
Tablo 20	: Yapım Destek Fonlarının Yıllara Göre Dağılımı.....	486
Tablo 21	: 90'lı Yıllar Kadın Yönetmenlerin Filmlerindeki Kadın Karakterlerin Özellikleri.....	499
Tablo 22	: 1990'larda Kadın Yönetmenlerin Filmlerinin Gişe Bilgileri.....	507

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa No.
Şekil 1 : Yapıt, Sanatçı, Gözleyici	11
Şekil 2 : Üretim ve Tüketimi Belirleyen Faktörler.....	12
Şekil 3 : Dağıtım Olanakları.....	23
Şekil 4 : Hollywood Anlatısının Özellikleri.....	31

GRAFİKLER LİSTESİ

	Sayfa No.
Grafik 1 : 1990'ların Kadın Yönetmenlerinin Yönetmenlik Öncesi Sinemasal Tecrübesi	479
Grafik 2 : 1990'larda Kadın Sinemacıların Yararlandığı Yapım Destek Mecraları.....	483
Grafik 3 : 1990'lar Kadın Yönetmenlerin Senaryo Yazım Sürecine Ait Dağılım.....	489
Grafik 4 : 1990'lar Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Uyarlama/Özgün Senaryo Oranları.....	490
Grafik 5 : 1990'lar Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde İşlenen Ana Temaların Dağılımı.....	495
Grafik 6 : 1990'lar Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Çatışmanın Kurulumu.....	496
Grafik 7 : 1990'lar Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Asal Karakter.....	498
Grafik 8 : 1990'lar Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Mekan.....	498
Grafik 9 : 1990'lar Kadın Yönetmenlerin Filmlerinin Gösterime Girme Oranları.....	505

1. GİRİŞ

Türkiye sinema tarihi incelendiğinde kadınların, 1950'lere değin "yön veren", "yöneten" olarak aktif bir alana işaret eden yönetmenlik vasfına erişemediği görülür. Bu nedenle üretim alanının 1950'lere değin yalnızca erkekler tarafından şekillendirildiği, böyle bir üretim sürecinin doğurduğu eserin içindeki kadın varlığının aktif erkeğin yön verişine, bakışına göre şekil aldığı ve dolayısıyla pasif ve bakılan olarak konumlandırıldığı açıktır. Kadının üretim sürecindeki yokluğu, bu yıllar içinde Türkiye sinemasının kadın deneyiminden ve kadın bakış açısından mahrum kaldığını gösterir.

1950'lerde üretim alanına oyunculuğunun yanı sıra yapımcı ve yönetmen olarak da giren Cahide Sonku ile kadının varlığı yetersiz de olsa görülmeye başlanır. 1990'lara değin sinemada üretici olan on kadın yönetmen vardır. 1990'dan 2000 yılına kadarki sürece bakıldığında ilk filmini çeken on dört yeni kadın yönetmen olduğu görülür. Gerek sayıdaki bu artış gerekse üslup ve içerik anlamında çeşitlenen anlatım, bu on yıllık dönemi incelenmeye değer kılar ve bu nedenle tez, bu dönemi mercek altına almıştır.

Tezin ana meselesi, 1990'dan 2000 yılına kadarki süreçte kadınların filmlerinde ne dediklerinden ziyade filmlerini nasıl ürettiklerini, niçin bu filmleri ürettiklerini sorgular dolayısıyla bu çalışma birincil olarak üretilenin değil, üretim sürecindeki kadın deneyimini anlamının peşindedir. Bu açıdan bu çalışmada öncelikle yönetmenlerin yetiştikleri ortam, aldıkları eğitim, dönemin sinemasal üretim dinamiklerinin üretim süreçlerine etkisi ve kişisel hayatlarının, dünya görüşlerinin filmlerin anlatı ve biçimine izdüşümlerine odaklanılacaktır. Senaryoyu kimin yazdığı, filmin hikâyesine kimin karar verdiği, yönetmenlerin maddi kaynaklara erişimi, maddi kaynakların senaryo ya da çekime yansıyan yönleri, yönetmenlerin erkek egemen set ortamında yaşadığı deneyimler, oyuncu özellikle kadın başrol ile kurdukları ilişki, ekip seçimi ve kamerayı kimin kullandığı gibi filmlerin anlatı dünyasını şekillendiren temel soruları cevaplamak amacıyla yola çıkan tez, üretim sürecindeki kadın yönetmenlerin deneyimini etkileyen dinamikleri ortaya çıkarmaya çalışacaktır. Filmin seyircisiyle buluşup buluşmadığı, dağıtım ve gösterimin hangi koşullarda yapıldığı ve yapılamadığı, katıldığı festivaller, aldığı ödüller ve eleştirmenlerin tutumu ve tüm bunların kadın yönetmen ve üretimi üzerindeki etkileri ayrıntılı olarak tartışılacaktır. Bu deneyimleri tanımlamak, sinemasal

üretimi konumlandırmak açısından önemli olmakla birlikte varılan sonuçların birbirleriyle ilişkilendirilerek bütünlüklü bir değerlendirme yapmaya olanak tanıyacağı umulmaktadır.

1990'dan 2000'e kadarki on yıllık süreçte ilk kez üretim alanına giren on dört kadın yönetmenin üretici olarak geçirdiği süreçler, öncelikle Film Prodüksiyon Teorisi'nin şekillendirmesi uyarınca değerlendirilmeye çalışılacaktır. Türkiye'deki literatürde sinemasal üretimi konumlandırmada bu teoriyi kullanan bir çalışmanın olmayışı, kaynak arayışını ülke dışındaki literatürle kısıtlar. Bu minvalde *Studying Contemporary American Film* (2002), *Film Sanatı* (2011), *Film Production Theory* (2000), *Sinemanın 5 Temel Ögesi* (2007), *Sanat Olarak Sinema* (2002), *Sinemada Yönetmenlik, Oyunculuk, Kurgu* (2011), *Film Çalışmaları* (2011) ve benzeri kaynaklar incelenmiş olup Türkiye'deki üretimin dinamikleriyle ilişkilendirilebilecek kavramlar dikkate alınmıştır. Ancak söz konusu literatür gerek sosyo-ekonomik gerek toplumsal gerekse sanatsal anlamda farklı tarihsel süreçlerin sonucu olduğundan Türkiye'deki tarihsel/toplumsal/kültürel süreçlerle birebir uyuşmamaktadır. Türkçe kaynaklardan *Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi* (1985), *Sinemada Anlam ve Anlatım* (2003), "Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü" (2007) "Düş Şatolarından Çoklu Salonlara Değişen Seyir Kültürü ve Sinema" (2009), "Belgesel Sinemanın Alternatif Dağıtım ve Gösterim Olanağı Olarak İnternet" (2012) ve benzeri kitap ve makaleler incelenmiş olup veriler, film prodüksiyon teorisi çerçevesinde teze aktarılacaktır. 1990'lı yıllarda Türkiye ölçeğinde üretim ve yapım koşulları uyarınca film üreten kadın yönetmenlerle kısıtlanan tez, alandaki boşluğu doldurmak amacındadır.

Türkiye'deki kadın yönetmenlerin üretim süreçlerini konumlandırma amacıyla yola çıkan bu tez çalışması, film prodüksiyon teorisine yansıyan ve teorinin yansıttığı toplumsal/sanatsal yapının Türkiye'deki süreçle örtüşmemesi nedeniyle farklı disiplinlerin yardımına ihtiyaç duymuştur. Üstelik dönem, sadece üretimi belirleyen sanatsal dinamiklerin yapısının kavramlar aracılığıyla açıklanmasıyla da aydınlatılamayacak kadar çok sayıda farklı ögeyi içinde barındırmaktadır. Aynı zamanda Türkiye'de 1980 darbesiyle şekillenen 1990'ların politik yapısı, 90'lar dünyasının gündemindeki yeni kavramlar ve ülkedeki yansımaları, politik ve ekonomik yapının

dönüştürdüğü bir toplum, toplumun kültürle olan ilişkisindeki değişim ve tüm bu yapıların sinema üretiminde ve üreticisine tezahürleri de tezin çerçevesine kültürel ve sosyolojik okumaları dahil etmeyi gerektirmektedir. Böylelikle sanatçının bakış açısını oluşturan tarihsel toplumsal süreçler, bakış açısıyla şekillenen eser, eserin ortaya çıkışındaki ekonomik altyapı ve ürünün seyirciyle buluşmasında dağıtım, gösterim, salon ve seyir ayakları, dönemin kültürüne içkin özellikleriyle incelenebilecektir.

1990'ların yapım ve üretim koşulları ve sosyo-ekonomik dinamikleri göz önünde tutulduğunda sinemasal ortamda farklı üretim biçimleri, farklı film türleri ve filmlerin alınma koşullarındaki farklılık da gündeme gelmektedir. Bu açıdan 90'larda ithal edilen Amerikan filmleri, popüler yapımlar, erkeklerin ürettiği filmler, filmleri televizyonda izlemek gibi alışkanlıklar da 90'ların sinemasal ortamını anlamada önem kazanmaktadır. Söz konusu etkileşimleri tartışmaya dahil etmede amaç kadın filmlerinin karşısına Amerikan filmlerini, erkek yönetmenlerin karşısına kadın yönetmenleri, festival izleyicisinin karşısına televizyon seyircisini çıkartarak tartışmayı ikililiklere sıkıştırıp kısırlaştırmak değildir. Bu özellikler yalnızca 90'ların üretim sürecini ve toplumsal yapısını kavramak amacıyla ve 90'larda film üreten on dört kadın yönetmenin üretimdeki varoluşları ve sürece olan etkileri bağlamında ele alınacaktır.

Tez, kadın yönetmenlerin üretim süreçlerine odaklandığından salt yönetmenlik deneyimini değil kadın yönetmen olmak deneyimini de çerçevesine ekler. Bu noktada Türkiye'de kadın yönetmenler üzerine yazılmış önemli kaynaklardan olan S.Ruken Öztürk'ün, *Sinemanın 'Dişil' Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler* (2004), Burçak Evren'in, *Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Sözlüğü* (2010), Ali Can Sekmeç'in, *Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler* (2015) kitaplarından, ayrıca yönetmenler üzerine yazılmış olan ve dönemin birkaç kadın yönetmenine de yer vermiş olan Alim Şerif Onaran imzalı, *Türk Sineması* (iki cilt: 1994, 1995), Rıza Kıraç'ın *Sinemamızın Yüzüncü Yılında 100 Yönetmen* (2014) isimli kitaplarından yararlanılmıştır. Kaynaklar taranırken tarih yazımındaki egemen erkek bakış, bilgilerin eksik ve yanlış kaydedilmesi gibi sorunların kendini hissettirdiği görülmüştür; bu nedenle bilgiler teze aktarılırken doğrulukları tüm kaynakların birbirleriyle kıyaslanması yoluyla teyit edilecektir. Bu açıdan sorunlu alanlar da detaylı olarak tartışılacaktır.

Kadın yönetmen olma deneyimi beraberinde kadın olarak yönetmen olma deneyimini de getirmekte ve tezin yararlandığı farklı disiplinlere feminist okumaları da eklemektedir. Kadın yönetmenler üzerine yazılmış ulusal kaynaklardan S. Ruken Öztürk'ün kaleme aldığı *Sinemanın 'Dişil' Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler* (2015) isimli kitap hariç hiçbir kaynak kadın yönetmenleri; kadınlık deneyimi, kadın filmi, feminist film üretimi, dişil duyarlılık bağlamlarında değerlendirmemiş ve bu da eksik bir bakış açısına neden olmuştur. Çünkü tarihsel anlamda her zaman erkek egemen olagelmış sinemasal üretim alanında kadın yönetmen olmak, farklı bir deneyim alanına işaret etmekte; kadın sineması, kadın yönetmen, kadın bakış açısı, feminist sinema tarih yazımı gibi kavramları da gündeme getirmektedir. Öztürk, tüm bu alanlarda bütünlüklü bir bakış açısı bakış açısını yakalayarak bu konuda önemli bir akademik boşluğu doldurmuştur. Uluslararası sinema kaynaklarındaki Anneke Smelik'in kaleme aldığı *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı* (1998), Melanie Waters'ın kaleme aldığı *Women on Screen Feminism and Femininity in Visual Culture* (2011), Ruth Wodak'ın derlemesiyle yayımlanan *Gender and Discourse* (1997), Sue Thornham tarafından derlenen *Feminist Film Theory* (1999) gibi feminist çalışmalara bakıldığında aktarılan deneyimler, Türkiye'deki kadın yönetmenlerin üretim sürecindeki dinamiklerle örtüşmemekte ancak yönetmenlik deneyimi ve onu destekleyen Feminist Film Kuramı, Öztürk'ün değerlendirmelerine benzer şekilde kadın yönetmenlik olgusunu kadın kültüründen ayrı düşünmemektedir. Bu nedenle kadın yönetmenlerle yapılan görüşmelerde gerek uluslararası kaynakların gerekse Öztürk'ün işaret ettiği kadın yönetmenlik deneyimi, kadın sineması, feminist tarih yazımı, dişil estetik kavramları göz önüne alınarak sorgulama yapılacaktır. Değerlendirme ve yorumlama noktasında da, uluslararası literatürde kullanılan kavramlardan yararlanılacak ancak Türkiye'deki kadın yönetmenlerin farklı tarihsel ve toplumsal süreçlerden geçtikleri de göz önünde bulundurulacaktır.

Kadın yönetmenlerin 1990'dan 2000'e uzanan bu on yıllık dönemde üretim süreçlerine odaklanan tez, kadınların ürettikleri filmleri de üretim koşulları bağlamında incelemeye almıştır. Sanatçının dünya görüşünün eserle olan ilişkisine yansımaları, seçilen konunun toplumsalla olan ilişkisi, kısıtlı bütçeler nedeniyle yaşanan yapımsal zorlukların filmin bütününe etkisi, kadın yönetmenlerin sette kurdukları dil ve ekiple iletişim biçimi,

kadın yönetmenin oyuncularla ve filmin seyircisiyle kurduğu ilişki, filmlerin incelenmesinde gözetilen noktalar. Ayrıca filmlerin temel anlatısal özelliklerinin, Feminist Film Kuramı uyarınca kadın anlatısına uygunluğu da ağırlıklı olmamakla birlikte değerlendirmenin bir bölümünü kaçınılmaz olarak oluşturmaktadır.

Kadın yönetmenlerin 1990-2000 yılları arasında çevirdiği sinema filmlerine ulaşmak için pek çok farklı koleksiyonerle iletişime geçilmiş olup, Türk Sinema Araştırmaları Merkezi, Mimar Sinan Üniversitesi'nin film arşivleri, Marmara Üniversitesi'nin kütüphane, film merkezi ve DVD bölümleri, İstanbul Modern'in ve Arter'in video koleksiyonları taranmıştır. Filmlerin büyük çoğunluğunun kopyalarına Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi'nden ulaşılmış olup geri kalan filmlere özel koleksiyonerlerin ve yönetmenlerin kişisel arşivleri aracılığıyla ve Youtube, Vimeo gibi internet siteleri üzerinden erişilmiştir. Filmlerin büyük çoğunluğu söz konusu mecralara televizyon çekimlerinden aktarılmış olduğu için orijinalleriyle aralarında uzunluk ve oran farkı bulunabilmektedir; bazı sahnelerse, televizyon yayın versiyonu hazırlanırken sansürlenmiştir. Bu nedenle, değerlendirmeler yapılırken bu unsurlar göz önünde bulundurulacaktır. Ayrıca tezde kullanılan tüm film görselleri, filmlerin dijital formatlarından ekran görüntüsü alınarak eklenmiştir.

Türkiye'de 1990'lı yıllarda üretim yapan kadın yönetmenlerin sinemadaki varoluşlarını ve var ettikleri alanı kültürel bir üretim alanı olarak tartışma ve konumlandırmada tek bir disipline bağlı kalmak ve tek bir kuramın desteğini almak tüm resmi görmek için yeterli değildir. Çünkü süreç, maddi imkanlardan sanatçının var olduğu toplumsal koşullara, ortaya çıkan eserden dağıtım, gösterim, izler kitle, seyir kültürü gibi birbirleriyle bağlantılı ama tüm süreci tek başına açıklamaya yetersiz dinamiklerin toplamıdır. Bu nedenle çok perspektifli bir kültürel yorumlama ve bu yoruma ulaşmada disiplinler arası bir yaklaşım tercih edilmektedir.

Daha önce bahsedildiği üzere gerek yazılı kaynakların eksik, hatalı ve taraflı bilgilerle dolu olması, gerekse konu üzerine yazılmış nitelikli kaynakların sayıca az olması, değerlendirme yapılırken yönetmenlerin deneyimlerine dair beyanlarını öncelikli kılar. Buna ek olarak tezin çıkış noktası, kadın yönetmen olma deneyiminin kültürel üretimde konumlandırılması ve değerlendirilmesidir. Deneyimlerin akademik alana

aktarılması amacıyla yola çıkan tezin yöntemi bu nedenlerle yarı yapılandırılmış derinlikli görüşme yöntemi olarak belirlenmiştir. On dört kadın yönetmenle yapılacak olan görüşmelerde sanatçının dünya görüşü, dönemin toplumuyla ve kendi eseriyle kurduğu ilişkiyi anlamlandırmak adına yetiştirdiği ortam, sinemayla nasıl tanıştığı, sinemaya üretici olarak giriş hikâyesi ve eserin çıkış noktası üzerinden temellendirilmiş sorular sorulacaktır. Ayrıca film çekimi için fon arayışı, fonun kaynağı, yapımcının tutumu, tüm bunların eserin içeriği ve oyuncu seçimine etkisi, sinemasal üretimin merkezi olan sette bir kadın yönetmen olarak ekiple kurduğu ilişki de, yapıma dair temel sorular aracılığıyla aydınlatılmaya çalışılacaktır. Filmin dağıtım, gösterim, izlenme oranları; gösterime giremeyen filmler ve gösterilmeme nedenleri; festivaller ve ödüller; gelen eleştiriler de görüşmenin içeriğini oluşturan diğer meseleler arasındadır. Görüşmeler sırasında sorulacak soruların sorgulanacak yeni alanlar açması, aynı zamanda kimi kişisel deneyimlerin de yönetmenler tarafından aktarılması hedeflenmektedir.

Görüşmelerin yanı sıra yine dönemin canlı tanıklarından olan Cumhuriyet, Milliyet, Tercüman, Radikal, Yeni Yüzyıl, Aydınlık, Sinema Gazetesi gibi gazeteler de 1990'dan 2000'e değin taranmıştır. Manşetler, politik haberler, köşe yazıları, reklamlar, reklamlarda kadının sunumu gibi görsel kültüre dair kimi temel noktalar; dönemin politik, toplumsal, ekonomik dinamiklerini yakalamak, kültürel ortamda temsilin nasıl inşa edildiğini anlamak ve yorumlamak adına teze aktarılacaktır. Ayrıca gerek yabancı gerek yerli filmler üzerine yazılmış gazete eleştirileri ile dönemin popüler filmleri, gösterime giren yerli ve yabancı filmler de tespit edilmiş, seyircinin neyi izlediği ya da izlemek zorunda kaldığı ve sinema ürünlerinin nasıl bir dil kullanılarak, kimler tarafından eleştirildiği bilgisine de ulaşılmıştır. Aynı zamanda dönemde yayınlanan Milliyet Sanat, Altyazı, Varlık, Antrakt, Filmarası, Aksiyon, Hayal Perdesi gibi sinema ve sanat dergileri de incelenmiştir. Dergilerdeki eleştirilerin dili, içeriği ve niteliği, ayrıca dönemin kuramsal tartışmaları, dönemin sinemasal yazın ortamını teze aktarmak adına önemli bir kaynak sunar.

2. SİNEMADA KÜLTÜREL ÜRETİMİN MANTIĞI VE KADINLARIN SİNEMASAL DENEYİMLERİ

1990-2000 yılları arasında Türkiye’de kadın yönetmenlik deneyimini anlamlandırabilmek için öncelikle sinemada üretimin mantığını ve sinemasal üretim alanında kadın yönetmenliğin ne anlama geldiğini kavramak gerekmektedir. İkinci bölüm bu anlamların ortaya çıkarılması amacıyla kaleme alınacaktır.

Sinemada üretimin mantığını anlamlandırabilmek adına öncelikle bir sanat olarak sinema kavramı, sanatçı ve filmin tasarımını şekillendiren sinemasal üretim dinamikleri tartışılacaktır. Bu amaçla gerek üreten gerek tüketen açısından sosyopolitik ve psikolojik belirleyenlerden ve üretim sürecini doğrudan etkileyen teknik ve ekonomik belirleyenlerden ve tüm bu dinamiklerin sanatçı, eser ve izleyici üzerindeki etkilerinden söz edilecek, bu bağlamda sanat ve eğlence kavramlarına da değinilecektir. Tasarımı belirleyen dinamiklerin ardından film yapım sürecinin bileşenleri olan senaryo ve maddi imkanlar, prodüksiyon öncesi, çekim ve çekim sonrası aşamalar da tartışılacak ve bu aşamalarda yönetmenin aldığı kararlar, yönetmenle ilişkisi bağlamında ekip ve görevleri ve tüm bunların filmlere olan etkisi değerlendirilecektir.

Ancak kadın yönetmenlerin üretim süreçleri yalnızca sinemasal üretimin dinamikleri çerçevesinde değerlendirilemez. Çünkü erkek egemen bir sinema endüstrisinde kadın yönetmen olmak, yönetmen olmaktan başka bir anlama daha gelmektedir. İşte bu anlamı yakalamak için feminizm, Feminist Film Teorisi ve Kuramı, “feminist sinema” ve “kadın filmi” kavramlarını da tartışmaya dahil etmek, feminist film üretim biçimlerini, filmlerdeki sorunlu alanları ve eril bakış açısını gündeme getirmek gerekmektedir. Ayrıca, eril kalemlerin yok sayarak tarihsel bir gecikmeye uğrattığı dünyadaki öncü kadın yönetmenlerin ve 1990 öncesi Türkiye’deki kadın yönetmenlerin deneyimlerini de çerçevenin içine almak, 1990’larda Türkiye’de kadın yönetmenlerin deneyimini ve tarihe kaydedilişlerindeki tutumu anlayabilmek adına önemlidir.

2.1. FİLM ÜRETİMİNİ BELİRLEYEN KOŞULLAR

2.1.1. Bir Üretici Olarak Sanatçı

Sinema görüntülerin devinmesi ve işitsel olarak da alımlanması sonucu görsel- işitsel olarak nitelenen bir anlatım, iletişim biçimidir. Eğitim, propaganda, eğlence aracı olarak farklı amaçlar doğrultusunda kullanılabilmesine karşın farklı disiplinlerden sanatların bir toplamı olarak değerlendirilen sinema, ‘yedinci’ ya da ‘tüm sanat’ olarak da adlandırılan bir sanat dalıdır (Özön, 1990, s. 8).

Bir sanat yapıtı olarak film, izleyenine başka koşullarda deneyimleyemeyeceği anlatıları, farklı var oluş biçimlerini gösterir, bakışı düzenleyerek olayları başka açılardan okuma imkanları sunar, böylelikle yeni yolların ve yolculukların ihtimalini duyumsatır. Yönetmenler, izleyeni çıkardıkları bu yolculukları daha ilgi çekici ve nitelikli kılmamanın yollarını ararken sinema anlatısını şekillendiren dinamiklerin kontrolünü sağlayabileceklerini görmüşlerdir. Böylelikle filmlerde, neyin nasıl anlatılacağı önceden tasarlanabilmeye başlanmıştır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 2).

Sanatçının eserini nasıl tasarladığı sorusu dönemin sinemasal üretim koşullarından bağımsız düşünülemez. Sinemanın ilk yıllarında ekonomik getiriye odaklanmış Hollywood anlatı biçimi bağımsız ve yabancı film yapımcılarının baş edemeyeceği şekilde baskındır. Stüdyo sistemiyle işleyen endüstride film yapım süreci yapımcının aldığı kararlar doğrultusunda işler. 60’lar toplumundaki karşı kültür hareketi öncülüğünde Hollywood’un hikâye ağırlıklı anlatım yapısının yanı sıra deneyim odaklı anlatımlara alan açılır ve estetik kaygıların değişimi, yaratıcı sanat ve kültür endüstrisi dışında var olabilecek malzemelerin sanata dahil edilmesi sonucu farklı üretim biçimleri de gündeme getirir. Hızla küreselleşen dünyada film yapım süreçleri çok uluslu şirketlerin himayesine girer ve baskın yapımcıların yerini CEO’lar alırken, dağıtım kanallarının bağımsızlaşması ve bireylere direkt ulaşması dolayısıyla değişen gösterim ve seyir kültürü sonucu sistemin dışında düşük bütçeli üretimler de ayakta kalabilmektedir (Geuens, 2000, s. 3-11).

Yönetmenlerin tarih boyunca birbirleri üzerindeki etkisi de tasarımların zenginleşmesine olanak sağlamıştır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 2) ancak zamanla

ortaya çıkan kuramlar ve film okullarının da sanatçıların film üretim şekillerine etkisi olduğu açıktır. Öyleyse film okullarında ne öğretilmektedir, okulların amacı üretim sürecindeki sanatçıya odaklanmak mı, yoksa endüstriye yönetmen yetiştirmek midir?

Film okulları film yapmak isteyen genç erkek ve kadınları üretim sürecine dahil edip ışığın, sesin ve kurgudaki kesmelerin ne anlama geldiğini gösterir. Ancak üretim sürecine dahil edilme noktası soru işaretleriyle doludur. Film okulları öğrencinin kendi üretimini teşvik edip kavramları öğrencilerin üretimleri üzerinden tartışmaktansa sabit bir müfredatı takip ederek var olan işler üzerinden açıklar. Oysaki kültürel inşada görselliğin oluşumu görselin kendisinden farklı bir alana işaret etmektedir. Etkin bir film okulu, öğrencilerinin üretimlerinden habersiz hocaların bir dolu bilgiyi öğrencilerin önüne yığmasıyla değil, öğrenciyle hareket edebilen etkileşim biçimini benimsemesiyle var olur. Öğrencilik ise üretimde sadece kişisel tercihlerle ilerlemek değil, var olan politik, tarihsel ve kültürel tartışmalarla bağlantılı ürünler düşleyebilmektedir (Geuens, 2000, s. 68-73). Sonuç olarak bir filmin tasarımında öne çıkan dinamikler yalnızca dönemin sinemasal üretim koşulları ve dönem sanatçılarının birbirleriyle etkileşimlerine değil, zamanla çoğalan ve çeşitlenen film okullarında alınan eğitimin niteliği, dolayısıyla şekillenen kültürel birikimle yakından ilişkilidir.

Üretim koşulları, aldıkları eğitim ve dönemin sanatsal akımlarıyla şekillenen sinema üreticileri, filmlerini yaratırken filmin içeriğine ve stilini oluşturan mizansen, sinematografi, kurgu, ses gibi öğelerin ne şekilde kullanılacağına, biçimin öze olan etkisini gözetererek karar verir (Özön, 1990, s. 9). Ancak yönetmenin aldığı tüm bu kararlarda maddi olanakların etkisi büyüktür. Maddi imkanlar, biçim ve içeriği belirleyerek aslında dili, yani anlamı kurar. Anlam ise iktidarla yakından ilişkilidir. Bu noktada iktidarın ve paranın sahibi kişilerin anlamı kurduğu düşünülebilir ancak tersi bir şekilde aldığı eğitimle kültürel bir birikime sahip kişilerin, dili başarılı bir şekilde biçimlendirmesi sonucu iktidara, yani söz söyleme yetkisine sahip olması da söz konusudur (Adanır, 2003, s. 4).

Görüldüğü gibi sanatçının yapılandığı anlam, kültürel birikiminin sonucu şekillenen dil ile yakından ilişkilidir. Filmler, dil sayesinde kurulan anlam üzerinden seyircisiyle konuşur. Tam bu noktada, filmlerin seyircileriyle kurduğu diyalogda

sinemayı diğer sanatlardan ayıran bir özelliği vurgulamak, yönetmenin yarattığı anlamın etkisini değerlendirmede yararlı olacaktır. Walter Benjamin'in belirttiği üzere hastayla arasında belirli bir mesafeyi koruyan ve yalnızca elini hastanın bedenine koymak suretiyle hastasını iyi edebilen büyücü/ressam'ın aksine kameraman, bir cerrah gibi hastanın bedenine girebilmekte ve en derinlerdeki dokuları görebilip gösterebilmektedir. Bu durum izleyen ile eser arasında aygıtın varlığını silerek alımlanma biçimini derinden değiştirir (Benjamin, 2007, s. 69). Aygıtın varlığını ortadan kaldıran bu durum, filmlerin gerçekmiş gibi algılanmasına sebep olarak izleyeninde bıraktığı etkiyi derinleştirir. Bu nedenle filmlerde kurulan anlamın, filmlerin üretildiği aygıtın “yokluğu” uyarınca, seyirci üzerinde yoğun bir etki bıraktığı söylenebilir. Bu nedenle anlamı kuran, diğer bir deyişle anlamın iktidarına sahip olan yönetmenin aldığı kararların seyirci üzerindeki etkisi düşünüldüğünde, filmlerin söyleminden yönetmenin sorumlu olduğu sonucuna varılabilir.

İzleyicinin pasif şekilde alımladığı ancak gerçek hayattaki gibi anında tepki verebildiği bir mecra olmayan film izleme eylemi; sonunda tekrar tekrar izlenenlerin, izleyicinin görsel bilinçaltında normalleşmiş bilgiler olarak girmesi ve yaşanmış deneyimler halinde yerini almasıyla sonuçlanır. Seyirci yavaş yavaş izlediklerinin gündelik yaşamda olası eylemler olduğu izlenimine kapılır ve eylemler karşısında duyarsızlaşır. Bu nedenle bir sanatçı olarak yönetmen, elindeki sinemasal malzemenin ve sahneleme, ışık seçimi, kamera ve çerçeveleme, çekim ölçekleri, ses ve müzik kullanımı benzeri sinemasal seçimlerin, filmin alımlanmasında yaratacağı etkiyi düşünerek eserini şekillendirir. Eserin şekillenmesinde, yönetmenin etik bakışı ve dünya görüşü etkindir (Geuens, 2000, s. 194).

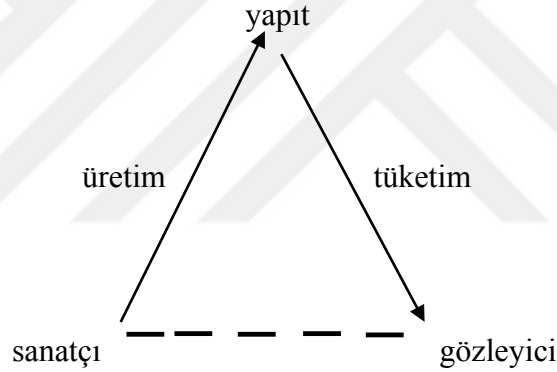
Sonuç olarak sinemada anlamın üretimi ve seyirci üzerindeki etkisi, pek çok bileşenin birbirleriyle etkileşiminin bir sonucudur. Filmlerde anlamın yaratıcısı olan yönetmen filmsel tasarımını yaparken, gerek döneminin diğer üretim biçimleri ve sinemasal üretim koşulları gerekse dünya görüşünü şekillendiren kültürel birikimi sonucu, biçim ve özü şekillendiren tercihler yapar ve bir dil kurar. Filmlerle kurulan anlam, sinemanın üretim biçimi uyarınca izleyende derin bir etki yaratır. Bu nedenle

anlamı oluşturan yönetmenin sinemanın bu derin etkisinin bilincinde olarak dili yapılandırması ahlaki bir sorumluluktur.

Tüketim ve üretim ilişkileri anlamın inşası noktasında daha karmaşık bir etkileşim sürecinden geçer. Bu nedenle bir sonraki bölüm, sanatçı ve sanat izleyicisinin anlamın oluşum süreci üzerindeki belirleyici etkilerini detaylı bir biçimde tartışacaktır.

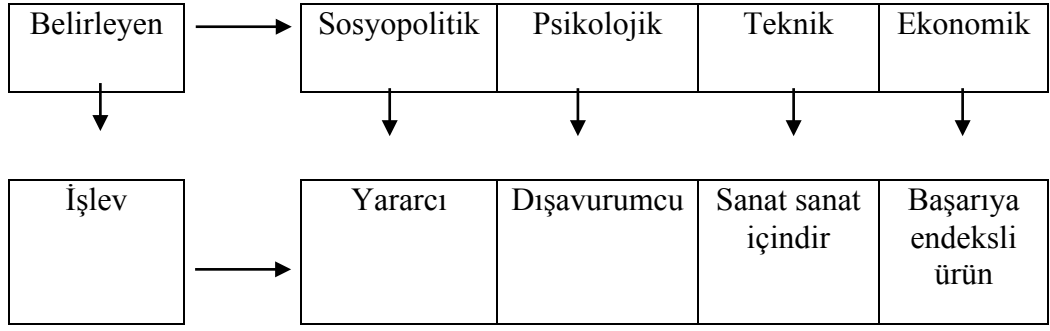
2.1.2. Sanatsal Deneyim: Üretim ve Tüketimi Belirleyen Faktörler

Sanatsal deneyim, üretim ve tüketim ilişkilerini içeren iki farklı yaklaşım barındırır ve filmin niçin, nasıl üretildiği ve niçin, nasıl tüketildiği sanatsal deneyimin yaklaşımını ortaya koyar. Bu deneyimlere yön veren dinamiklerse yaklaşımları belirlemede sorulan soruları cevaplar niteliktedir.



Şekil 1: Yapıt, Sanatçı, Gözleyici
Kaynak: (Monaco, 2001, s. 34).

Üstteki şekilde görüldüğü üzere yapıtların oluşumlarında yalnızca üreten ve üreteni etkileyen dinamikler değil; tüketen, dolayısıyla filmlerin izler kitlesini etkileyen dinamiklerin de belirleyici bir öneme sahip olduğu görülür. Filmler, yaratıcısının dünyasından çıkıp izleyicinin dünyasına varan tek yönlü yolculuklar olmaktan ziyade, izleyiciden üreticiye ve üreticiden izleyiciye yol alan ve anlamı birlikte üreten bir sarmalın sonucudur. Peki üreticiyi ve tüketiciyi etkileyerek filmlerde kurulan anlamın inşasını şekillendiren faktörler nelerdir?



Şekil 2: Üretim ve Tüketimi Belirleyen Faktörler
Kaynak: (Monaco, 2001, s. 35).

Sosyopolitik belirleyen sanat yapıtının kullanımında tüketim yaklaşımının öne çıktığı belirleyendir. Yapıtın üretiminin tüketim yaklaşımına bağlı olması nedeniyle eserin üretimindeki çıkış noktası toplumsal olandır, dolayısıyla toplumsal kullanım biçimi üretimde belirleyendir. Mimetik anlamda kültürel geçekliği taklit eden ya da kültürel gerçekliğı yeniden üreten sinema bu özelliğıyle toplumda kabul görenin sınırlarını çizer (Monaco, 2001, s. 35-253). Ancak toplumsal kullanım biçimini göz önünde tutan bu yaklaşım, sanatçının da topluma içkin olduğunu göz ardı etmemelidir. Film üreticileri kültürel gerçekliğı yeniden üretebilecekleri gibi, aynı kültürün içine doğduklarından çok iyi tanıdıkları söz konusu kültürel gerçekliğe direnerek, kaynağını tüketimden alan üretim biçimini yapı bozumuna uğratabilir (Adanır, 2003, s. 30). Dolayısıyla sosyopolitik belirleyen tüketimin üretimi belirlediğı bir yaklaşım olarak okunabileceğı gibi topluma içkin bir birey olan üreticinin kültürel kabul göreni yıkarak, seyirciye yeni bir sosyo-ideolojik yapı sunduğı bir alana da işaret etmektedir.

Psikolojik belirleyen sanatçının sanatıyla olan ilişkilmesini merkeze alır ve sanatçının eseriyle kurduğı ilişkiden yola çıkarak, eserden sanatçının dünyasına ulaşmaya odaklanır. Ancak psikanalizde yaşanan gelişmeler sonucu filmlerin yarattığı psikolojinin eserin tüketicisinin bilinçdışına etkileri olduğu anlaşılmıştır (Monaco, 2001, s. 35, 36). Öteki, özdeşleşme, düş gibi psikanalitik kavramlar sinema alanına girerek, filmlerin izleyenin bilinçdışına olan etkilerini ve sinemacıların psikolojik etmenleri izleyici üzerinde nasıl etkin kullandıklarını açıklar (Türkoğlu, 2011, s. 114-148). Dolayısıyla psikolojik etmen yalnızca üretenin zihinsel bir dışavurumu olmaktan ziyade, tüketenine olan etkisiyle de üretimin bir dinamiğini oluşturmaktadır.

Teknik belirleyen ise üretimde kullanılan aygıtın, sanatçının sözünü sanat eserine dönüştürmesinde etkin bir belirleyendir. Sanatçının hayal ettiklerinin sanat eserine aktarılırken yani düşünceyi görüntüye dönüştürürken kullanılacak malzemeler dolayısıyla kurulan dilin alanına işaret eder (Monaco, 2001, s. 36).

Sanatın icrası, ekonomik anlamda bütçenin sınırlarıyla çizilidir. Üretim sürecinde kullanılan teknik malzemenin, ekibin, oyuncunun, rengin ve kurgunun ve izleyicisiyle buluşması noktasında dağıtım, gösterim, kopyalama gibi işlemlerin belirleyendir. Ekonomik belirleyen sanat eserinin politik ve psikolojik belirleyenleriyle de sıkı sıkıya bağlantılıdır. Tüketim yaklaşımını önceleyen bu belirleyenler filmin ekonomik anlamda üreticisine tecimsel başarı olarak geri dönüşünü sağladığından ekonominin yalnızca üretimde değil tüketimde de önemli bir etkisi olduğunu gösterir (Monaco, 2001, s. 36,37).

Çoğunlukla tüketimin isteklerine göre şekillenen üretim, kültür endüstrisi kavramını gündeme getirmektedir. Haftanın beş günü, günde sekiz saat çalışan kişinin yeniden 'insan olan'a yaklaşması eğlence aracılığıyla sağlanır. Kitleler hafta içiyle baş edebilmek için hafta sonunda ondan uzaklaşmak zorundadır. Uzaklaşma, çalışma koşullarının yıkıcı doğasından daha pozitif bir alana doğrudur. İngiltere'de dinlenme ve eğlenme anlamına gelen "recreational" terimi, içerisindeki "creational" yani yaratıcı tarafını yok sayıp kitlelerin bu vakitte kendi hayatları üzerine yoğunlaşmaktan ziyade eğlenmesini salık verir. Bu yöntemle sistem hafta içi kendisine itaat eden, standardize edilmiş insan-makinalar yaratmış olur (Geuens, 2000, s. 39,40).

Bu noktada "kaçış" ve "sanatın metalaşması" kavramlarını daha ayrıntılı aktarabilmek adına Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer'in kaleme aldığı *Aydınlanmanın Diyalektiği* (2014) kitabına başvurmak yerinde olacaktır. Kapitalist sistemde eğlence, çalışma hayatının devamıdır çünkü kişinin, kendini tekrar eden çalışma hayatına katlanabilmesi için belirli aralıklarla eğlenceye kaçması zorunludur. Ancak bu kaçış kendini daima başlangıca döndürür ve eğlence içinde gündelik hayatın sıkıcılığından kurtulan kişiyi tutsak eder. İş ve eğlencenin oluşturduğu bu fasit dairenin içinde hapsolmuş birey, kültür endüstrisi tarafından sürekli yeniden üretilir. Endüstri bir yandan tüketim alanı yaratırken diğer yandan tüketicinin bu alana ihtiyacı olduğu yanılsamasını yaratır (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 183-190).

Sanat da kültür endüstrisine içkin bir eğlence biçimi olarak tüketimin bir parçası yani alınıp satılabilinen bir meta haline dönüşür. Ambalajlanmış ve fiyatlandırılmış kültür ürünü, tüketicisine kendinden keyif alması için pazarlanır (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 211, 213). Oysaki sanat ve eğlence arasında fark vardır, Benjamin bu farkı yoğunlaşma ve oyalanma kelimelerinde tanımlar. İzler çevre yaşadığı hayatın dışında bir şeylerle oyalanmak isterken sanat, izleyicisinin düşüncelerini bir araya getirip yoğunlaşmasını ister (Benjamin, 2007, s. 75). Tüketim kültürünün, kişinin kendine ve yaşadıklarına yoğunlaşıp sistemin dayattıklarına başkaldırması ve direnmesi ihtimalini engellemek amacıyla yarattığı bir alan olan eğlence ve bu kültürün yarattığı metalaşmış sanat, sanatın hakiki amacından bambaşka bir noktayı işaret eder. Sanat eserinin tüketim amaçlı bir meta mı olduğu, özüne uygun şekilde alımlayıcısının yoğunlaşmasını mı amaçladığı noktası ise eserin üreticisinin sanata bakışı ve eseriyle yaratmak istediği etkiden bağımsız düşünülemez.

Sinemasal üretim ve tüketim ilişkisi; sosyopolitik, psikolojik, ekonomik ve teknik belirleyenlerin girift ilişkilenmelerinin bir sonucudur. Toplumsal olandan yola çıkan sanatçı, toplumsalı değiştirme potansiyeline de sahiptir. Üreticinin psikolojisinin dışavurumu olan filmler aynı zamanda tüketicinin psikolojisi üzerinde derin etkilere sahiptir ve üreticiler bu etkiyi göz önünde bulundurarak üretim yaparlar. Üreticinin maddi imkanları çerçevesinde var edilebilen filmler, ekonomik bir başarı yakalamayı hedefler, ekonomik başarı ise tüketime bağlıdır. Üretim sürecinde, tüketim dinamiklerini de hesaba katarak alınan kararlar, filmin anlamını nasıl ürettiği ve nasıl tüketildiğini belirler. Jean Paul Sartre'ın kişinin varoluşuna dair söyledikleri (Sartre, 1956, s. 86) karar mercii olan film üreticisine uyarlanırsa; bunu değil onu seçen yönetmen, şu yönetmen değil bir başka yönetmen olmayı seçer, dolayısıyla bu üretim ve tüketim sarmalı içerisinde kendisini gerçekleştirmeyi başarır.

2.1.3. Film Yapımı

Bölümün önceki başlıklarında, film üreticisini etkileyen üretimsel ve kültürel dinamiklerin tartışılmasının ardından üretim ve tüketim ilişkileri ve sanatsal deneyimin bileşenleri incelendi. Böylelikle anlamın inşasında alınan kararların, farklı etmenlerin bir sonucu olduğu görüldü, dolayısıyla söz konusu etmenler birbirleriyle ilişkileri

bağlamında değerlendirildi. Bölümün son iki başlığında da ürünün yani filmin geçtiği aşamalar ve bu aşamaları etkileyen öğeler tartışılacaktır.

Bir filmin yapım süreci; çekim öncesi, çekim ve çekim sonrası olmak üzere üç etaba ayrılır. İlk etap, filmin fikri üzerinden senaryonun oluşturulması, maddi olanakların geliştirilmesi, ekibi oluşturacak isimlerin saptanması gibi hazırlık aşamalarını içerir. Bir sonraki etap, ekip ve oyuncularla senaryodaki sözlü anlatımın görsel anlatıma dönüştürülmesi olan çekim etabıdır. Son etap ise filmin bitmesiyle başlayan kopyalama, dağıtım ve gösterim ayaklarını içerir (Özön, 1985, s. 46).

İlk aşamada senarist, senaryosunu yazar. Yazım aşamasında ya da bitmiş haliyle bir yapımcıya, yapım şirketi temsilcisine götürür. Bazense yapımcı bir fikirle senariste gider, özellikle kitap uyarlamalarında kitabın hakkını satın alan yapımcilerinde bu ikinci durum sıkça görülür. Senarist, öncelikle filmin temel meselesini açıklayan bir sinopsis, ardından tretman, senaryo ve çekim senaryosunu hazırlar. Senaryo pek çok defa yeniden yazılır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 17) çünkü senaryonun üretme aygıtı, filmlerin üretme aygıtıyla aynı değildir. Senaryonun yazılı metni karşısında yönetmen, oyuncuların yazılı olanı sözel biçimde aktarmasından ziyade eylemsel olarak göstermelerini hedefler. Yönetmen ayrıca yapımcıyla birlikte maddi imkanlar dahilinde karakter ve mekan sayısı, niteliği üzerinden senaryoyu yeniden tasarlar (Dmytryk & Dmytryk, 2011, s. 18-23).

Senaryo yazım aşamasında değinilecek bir başka nokta senaristin oluşturduğu filmsel evrenle ilişkilidir. Bu dünyada senarist, yalnızca karakterleri ve aksiyonları tanımlamaz. Henry James'in tarif ettiği gibi olayların mekanı, olayın kendisiyle eş zamanda var olur. Kişi, kendini çevreleyen mekanla birlikte bir ve tanımlanabilir. Sokakların darlığı, odadaki duvar kağıdı, mobilyaların durumu, giysilerin rengi gibi karakteri çevreleyen tüm evren aslında senaristin yarattığı karakterin tanımıdır (akt. Geuens, 2000, s. 98).

Hazırlık aşamasında yapımcı; mekanın, ekibin ve oyuncuların kararlaştırılmasında yönetmenle ortak çalışır. Maddi olanaklar gözetilerek düzenlenen çekim programında hangi mekanlarda hangi sahnelerin çekileceğine ve birlikte çekilebilecek sahnelere karar verilir. Yapımcının buradaki rolü tüm bu kararların alınması

için gerekli olan maddi olanakların çerçevesini genişletmek, bu amaçla çeşitli bağlantılar kurarak bütçe oluşturmaktır (Hayward, 2012, s. 644, 645).

Filmlerin mekanının stüdyo olarak belirlenmesi, dekor ne kadar başarılı kullanılırsa kullanılsın, filmin anlatımını etkiler. Mekanların görselliğinden sorumlu tasarımcılar ve sanat ekibi bu nedenle kullanılacak aksesuarları, kostümü, dekoru, ve kurulacak olan sahnenin düzenini oluştururlarken filmin gerçeğe yakınlığını göz önünde bulundurur (Butler A. M., 2011, s. 33, 36).

Başlığın girişinde değinildiği üzere hazırlık aşamasında senaryo ve çekim senaryosu hazırlanır. Yapımcının geliştirdiği bütçe dahilinde mekana, oyuncuya ve ekibe karar verilir. Hazırlık aşamasında alınan tüm bu kararlar, çekim aşamasını ve bitmiş filmin anlamını etkiler. İlk etabın ardından gelen aşama, çekim aşamasıdır.

Çekim aşamasında yönetmen, kendi ekibini oluşturan her bir kişiyi yönetir. Yönetmenin ekibi, sahnelerin devamlılığında sorumlu bir devamlılık yazmanı, tüm seti denetleyen ve günlük çekim programını yönetmenle birlikte hazırlayan birinci yardımcı yönetmen, birinci yardımcı yönetmenle kamera arasındaki ilişkiyi sağlayan ikinci yardımcı yönetmen ve yönetmenle personel arasındaki ilişkiyi kuran üçüncü yardımcı yönetmen olarak sıralanır. Yönetmen tüm bu yönetime ek olarak oyuncuların performanslarını şekillendirirken (Bordwell & Thompson, 2011, s. 19) senaryoyu yeniden düşler. Her bir hareketin, jestin, rengin, ışığın, rengin, gölgenin, kamerada görülen perspektifin dilin dışına çıkarak çevreyle birlikte gerçekliğe dönüşmesini sağlar (Geuens, 2000, s. 112).

Bu noktada oyuncu yönetimi filmin gerçekliğinde önemli bir alana işaret eder. Çünkü gerçek oyuncunun söylediği sözde değil, ses tonunda, yüz ifadesinde gizlidir. Oyuncu karakterin kim olduğunu ve onu çevreleyen tarihsel gerçeklikleri öğrendikten sonra karakterin içerisine girip onunla hareket edebilir. Daha sonrasında kamera açıları, ışık seçimi, kurguda alınan kararlar kısacası yönetmenin söylemi oyunculuğu görsel dile yerleştirir (Geuens, 2000, s. 127-139).

Yönetmen ekibi dışında ışığın, ölçek ve çerçevelemenin uzmanı, görüntülerin sinematografisi ve uygulanabilirliğinden sorumlu bir görüntü yönetmeni, kamerayı

kullanan kameramanlar, set ve ışık malzemelerinden sorumlu set amiri ve ışığın donanımını kontrol eden ışık şefi, görüntü birimini oluşturur (Özön, 1985, s. 50).

Görüntü biriminin, yönetmenin isteğiyle şekillendirdiği görüntüler, izleyicinin neyi, nasıl izlediğini belirler. Bu noktada film anlatısı üzerindeki etkisi düşünüldüğünde kameranın konumundan bahsetmek gerekir. Kameranın konumu, izleyicinin konumunu doğrudan etkilediğinden anlamın kurulumunda önemli bir unsurdur. Nesnel kamera kullanımında, kamera aksiyonu ve oyuncuları dışarıdan izler bir pozisyona sahipken öznel kullanımında kamera, aksiyonu oyuncunun deneyiminden ekrana yansıtır. İlk pozisyonda seyirci olaylara belirli bir mesafeden bakan bir gözlemciyken öznel kullanımla aksiyonun içine davet edilir. Özdeşleşme nedeniyle olayları kişisel bir bakış açısından değerlendirmesinin yolu açılır (Mascelli, 2007, s. 15-26).

Kökenini resim sanatından alan ışığın nasıl kullanıldığıysa, mekanla olayın ilişkisini ve derinlik algısını belirler. Resim sanatından somut iki örnekle açıklamak gerekirse, soldaki resimde yukarıdan gelen ışık kişilerin resmin yüzeyine yapıştırılmış gibi algılanmasına neden olurken olayın gerçekliğini azaltır. Caravaggio'nun tablosundaki karanlık alanların varlığı ve ışığın aksiyonun merkezine yansıtılması ise izleyeni, kişilerin var olduklarına ve aksiyonun gerçekliğine ikna eder (Geuens, 2000, s. 152,153).



Resim 1: Annunciation, Domenico Veneziano, 1445

Kaynak: Roma Üniversitesi Kütüphanesi:

<https://www.mat.uniroma2.it/pls/Silvia/LezioneVIII.html> (04.12.2016).



Resim 2: The Incredulity of Saint Thomas, Caravaggio, 1603

Kaynak: <http://www.caravaggio.org/the-incredulity-of-saint-thomas.jsp> (04.12.2016).

Bu nedenle düzgün kurulmuş bir ışık, filmin gerçekliğini artırır. Aynı zamanda arka plan ve ön plan arasında bir ayırım yaparak öne yerleştirilmiş objelerin ya da kişilerin daha dikkatle takip edilmesine olanak sağlarken, filme bir derinlik duygusu verir (Arnheim, 2002, s. 20). Işığın tonu filmin gerçekliğini artırarak filme ruh verir, Bazin bu nedenle ışığı; *“Batı medeniyetinin ilk günahı”* olarak tanımlamaktadır (Bazin, 1967, s. 12).

Filmin görselini oluşturan kamera ve ışık gibi dinamiklerden sonra filme işitsel bir boyut kazandıran sesin kullanımına geçilebilir. Filmlerde ses önemli ve bazen bağımsız bir alana işaret eder. Değişen görsel alana göre ya da karaktere göre şekillenmek zorunda değildir, dolayısıyla işitim, görsele her daim bağımlı değildir. Bu tercihle filmlerin gerçeklik etkileri kontrol edilebilmektedir. Seslerin çekim sırasında mı dublajla sonradan mı eklendiği de filmin anlatımı üzerinde etkilidir. Çekim sırasında alınan sesler, çevrenin ses anlamında kontrolünü gerektirir. Dublajın sonradan eklenmesi ise karakterden ve setin yarattığı aurdan uzaklaşmış oyuncu için zorlayıcı olabilmektedir. Ayrıca mikronun ağızla mesafesi her daim aynı kaldığından dublaj, seslerin gerçekçiliğini bozabilir. Bunun haricinde kullanılan sesler çevre sesleri ve müziktir. Müziğin ritmi ve melodi seçimi filmde yeni bir boyut yaratarak sahnenin izleyende yaratacağı etkiyi belirler (Geuens, 2000, s. 198-212).

Bir filmin oluşturulmasındaki son aşama, kurgu aşamasıdır. Kurgu filmin akıcı bir yapıya kavuşması için görüntülerin kesilip birleştirilmesinden ziyade, bir anlam

yaratımıdır. Çünkü izleyicinin görmedikleri aslında gördükleri kadar önemlidir. Kurguda; istenmeyen, filmin gerçekliğini ve ritmini zedeleyen sahneler kesilir ve anlamın akıcı bir şekilde seyirciye ulaşması sağlanır. Aynı zamanda ses ve fon müziği de kurgu aracılığıyla filme yerleştirilir. Usta bir yönetmen anlamda bu denli belirleyici olan kurgu aşamasında kendi bakış açısına yakın bir kurgucuyla çalışır (Dmytryk & Dmytryk, 2011, s. 111-120).

Sonuç olarak yapım aşaması, paranın ve koşulların limitleri dahilinde ilerler. Yönetmen, yapım sırasında senaryoda başka bir olguyu ön plana çıkartma, sahneleri başka şekillerde çekme, ışığın yoğunluğunu değişik kullanma, maliyet nedeniyle mekan değişikliği gibi bir dizi sanatsal karar almak durumunda kalabilir. Aynı şekilde sette yaşananlar, parasal sınırlar ve hava şartları gibi öngörülemeyen nedenler de sanatçının önceden düşlediği atmosferi değiştirmesine neden olabilir. Alınan tüm bu kararlar izleyicinin neyi, nasıl izleyeceğini de belirler (Bordwell & Thompson, 2011, s. 25, 26).

Yapımları, bütçesine ve ekiplerin çalışma tarzlarına göre sınıflandırılır. Büyük ölçekli yapımlar, büyük şirketlerin finanse ettiği büyük bütçeler ve geniş ekiplerle film yapma biçimini tarif ederken bağımsız yapımlar düşük ölçekli yatırımlarla, farklı tip teçhizat ve özgür oyuncu seçimiyle tanımlanabilir. Finansmanında yüksek gişe gelirini hedeflemeyen bağımsız yapımlar daha yaratıcı olabilmektedir ancak yine de filmlerin gösterimi için dağıtımcıya ihtiyaç duymaktadırlar. Küçük ölçekli yapımlar, bir kişinin birden fazla işi yapabildiği, kolektif ruhla hareket eden, belirli tip ekipman kullanan yapımlardır. Dağıtımlarını ise kişisel yollardan ya da video üzerinden yaparlar (Bordwell & Thompson, 2011, s. 30-32).

Yapım uygulamalarının küçük ölçekli ve bağımsız yapımlar için sanatsal içerimlerinden biri 'auteur'lük kavramıdır. Yaratıcı yönetmen olarak da nitelenen auteurün teknik anlamda sezgisel bir yeteneği olduğu kabul edilir. Bu nedenle oyuncu yönetiminden kurguya, senaryodan ışığa değin yapımın her aşamasında etkin teknik kararlar alması beklenir. Ayrıca auteur, bireysel stile sahip bir yönetmen olarak filmlerinde tekrarlayan ve diğer yönetmenlerden ayrılan bir estetiğe sahiptir. Teknik beceriye, ayırt edilebilen bir estetik yaklaşıma sahip olan auteur'ün dünya görüşü ve bu görüşü filmlerine yansıtması da ayırt edici bir diğer özelliğidir (Morva, 2011, s. 67-72), (Özden, 2004, s. 126-136).

Üretim aşamasına odaklanan bu bölüm, çekim öncesi aşamadan çekim aşamasına uzanır. Çekim öncesi aşamada senaryonun yazımı, mekanın bulunması, oyuncu ve ekip seçimi ve yapımcı, yönetmen ve bütçenin bu seçimler üzerine etkisi aydınlatılmaya çalışılmıştır. Yapım aşamasının bileşenlerinden ışık, görüntü düzenlemesi, ses, müzik ve kurgu gibi öğelerin üzerinde durulmuş, yapımların maddi olanakları uyarınca değişen çalışma tarzları ve buna bağlı olarak gündeme gelen yaratıcı yönetmenlik kavramına değinilmiştir. Bir sonraki bölüm dağıtım, kopyalama, gösterim, salon ve seyir kültürü gibi kavramlara değinerek bir filmin üretim aşamasından sonra geçtiği tüketim aşamasını aydınlatmayı hedeflemektedir.

2.1.4. Filmi İzleyiciye Ulaştırmak

Kurgulanmış filmin bir sonraki aşaması, seyircisiyle buluşabilmesi için geçmesi gereken kopyalama, dağıtım ve gösterim ayaklarıdır. Çeşitlenen gösterim mecraları ve değişen seyir kültürü sonucu kopyalar ve dağıtım ayakları da çeşitlenmiş ve başkalaşmıştır. Bu bölümde dağıtım ve gösterim, tekelleşen endüstriler ve küreselleşme bağlamında ele alınmış olup modern zamanların getirisiyle farklılaşan seyir biçimleri ve gösterim formatlarına değinilecektir.

Yeniden üretilebilir özelliği sayesinde sınırsız sayıda kopya ile sınırsız sayıda mekanda izlenebilir hale gelen sanatın sergilenme şeklindeki bu değişim, alımlanma biçimde de değişikliğe neden olmuş ve eser kitleler tarafından eş zamanlı tüketilebilir hale gelmiştir (Benjamin, 2007, s. 55). Kopyalama, dağıtım, gösterim gibi etkenleri üretim sürecine dahil eden bu durum sanat yapıtı ile sanatı alımlayan arasındaki geleneksel ilişkileri dönüştürmüştür (Monaco, 2001, s. 249, 250). Filmin tamamlanması sonrası oluşan masraflar üretimin ekonomik yapısını da etkilerken, sosyopolitik ve psikolojik belirleyenlerin tüketici üzerindeki etkisi düşünüldüğünde filmin özüne ve sanatçının neyi nasıl söyleyeceğine de etkisi olduğu görülür.

Filmlerin izleyeniyle ne zaman bulaşacağına ve gösterimin ne kadar devam edeceğine karar veren dağıtımcıdır. Bu nedenle yapımcının dağıtımcıyla kurduğu ilişki, filmlerin gösteriminde ve ekonomik getirisinde belirleyendir. Bu durum yapımcıyı dağıtımcının isteklerine uymak zorunda bırakır. Yapımcı kendi aleyhine şartları ve

dağıtımının talep ettiği yüksek rakamları kabul etmek zorunda kalır. Gişе getirileriyle ödenen ilk kalem dağıtımının kalemidir, dolayısıyla yapımcı zarar etse bile dağıtımçı gişesi kötü bir filmde bile kâr elde etmektedir (Erus, 2007, s. 6).

Çok uluslu şirketlerin yan pazar olarak sinemayı kullanmaları sonucu büyük dağıtım şirketleri oluşmuştur. Şirketlerin çok uluslu yapıları filmlerin o ülkelerde rahatça banka finansmanına ulaşmasını sağlar. Bulunduğu ülkelerin diline çevrilen, multimedya kanallar sayesinde reklamdan filmlerin yan ürünlerine kadar satış ve pazarlaması yapılabilen filmler dolayısıyla pazara hakim olmaktadır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 36). Görüldüğü gibi ürünler açısından sınırların ortadan kalktığı global dünyada vizesiz dolaşabilen sinema filmleri bu noktada, farklı kültürleri, yaşam biçimlerini izleyenine deneyimler halinde sunmaktan ziyade çok uluslu şirketlerin gölgesinde tekelleşmiş metalar halinde tek bir kültürü pompalamakta, tek bir yaşam biçimini dayatmaktadır.

Dağıtım ağının ilk stratejisi hem büyük hem küçük ölçekli dağıtımçıları tarafından kullanılan tanıtma stratejisidir. Bu stratejide filmler büyük şehirlerde gösterime girer ve seyirci tarafından tutulursa pek çok yerde daha gösterime girme şansı yakalar. Bu stratejide yaygın gösterimdeki gibi filmin çok sayıda kopyasına ihtiyaç yoktur. Yaygın gösterim/açılış stratejisindeyse bir film aynı anda pek çok kopyayla gösterime girer ve maliyetin büyük bölümü ilk hafta gösterim gelirlerinden elde edilir. Bu nedenle büyük gişе ilgisi beklenen filmlerin aynı anda gösterime sokulmaması büyük dağıtım şirketlerinin dikkate aldığı bir faktördür. Yaygın gösterimdeki bir başka amaçsa korsan yayınların getireceği maddi zararı azaltmaktır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 36, 37).

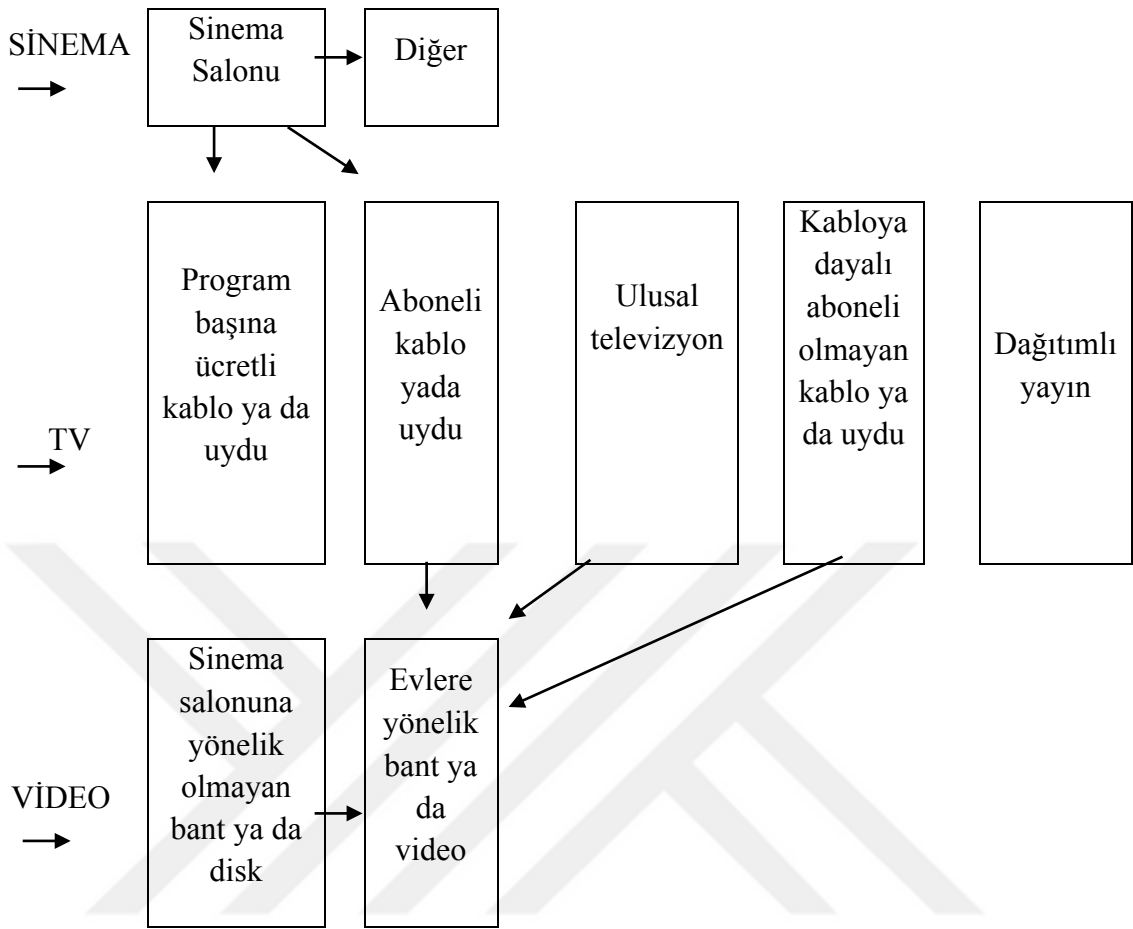
İzler kitleyi etkilemeyi amaçlayan dağıtım şirketleri satışlarını arttırmak için fragmanlar aracılığıyla filmleri tanıtmaya çalışır. Aynı zamanda basılı yayınlarda oyuncularla ilgili çıkan haberler de filmlerin reklamının yapılması anlamına gelir. Pazarlama stratejileriyle filmlerin yan ürünlerinin çıkarılması bu ürünlerden gelir elde etmek, eş zamanlı olarak filmlerin tanıtımını yapmak anlamına gelir. Filmlerin içine yerleştirilen ürünlerse markaların reklamlarını yapmanın karşılığında film maliyetlerine sponsorluk olarak gelir getiren bir uygulamadır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 37, 38). Ancak bu uygulamalar üretim maliyetlerine bir de reklam kalemini sokmaktadır. Aynı zamanda filmlerin sansasyon yaratması için ünlü oyuncularla çalışmasını zorunlu

kılmakta ve üretimi tüketime bağımlı hale getirerek kapitalist düzen içerisinde tüketim kültürünü yüceltmektedir.

Kitlesele halde bilet alınarak izlenen gösterimler, sinema salonlarında yapılmaktadır. 1980'lere değin çok koltuklu tekli salonlarda gösterim yapan sinemalar, liberalleşme politikaları uyarınca değişen tüketim alışkanlıkları nedeniyle, çok salonlu multiplex yapılarla yer değiştirmiş ve bu yeni yapılar şehrin her yerinde türeyen alışveriş merkezlerinin vazgeçilmez mekanlarından olmuştur. Merkezlerin içerisinde bulunan ve kitleleri alışveriş yapmaya davet eden mekanların arasında bir mekan olarak sinema salonları, filmlerin de kıyafet ve yiyecek gibi tüketim malzemesi şeklinde sunulması ve aynı biçimde tüketilmesi sonucunu getirir (Erkılıç, 2009, s. 151).

Tecimsel güdümlü salonların alternatifi olarak okunabilecek film gösterim mecrası ise film festivalleridir. 1938'te ilk olarak Venedik'te düzenlenen festival, 2. Dünya Savaşı sırasında kesintiye uğrasa da savaş sonrası gösterimlerine devam etmiştir. Festivaller ticari başarıya odaklanmayan bağımsız ve küçük ölçekli yapımların gösterimine öncelik tanımaktadır, bu şekilde başka türlü gösterim imkanı bulamayacak olan pek çok saygın yönetmen keşfedilmektedir. Dağıtımçıların film festivallerine giderek gişe vadeden filmleri belirlemeye çalışması festivallerin filmlerin dağıtımçılarla buluşabildiği bir alan açması anlamına da gelir. Festivaller üretim sürecinde olan filmlere fon sağlayarak filmlerin çekilebilmesini de sağlar. Verilen ödüllerse hem sinema üreticilerine prestij kazandırır hem de bir sonraki projelerinin çekilebilme ihtimalini beraberinde getirir. Bazı festivallerse uzunlukları ve kullandıkları salon sayısı uyarınca filmlerin gösterilmesinde tecimsel salonlara alternatif bir mecra sağlar (Bordwell & Thompson, 2011, s. 40, 41).

Sinema salonlarına bir başka alternatifse 1980'lerin sonuna doğru çeşitlenen dağıtım kanallarıdır. Teknolojik imkanların artması sonucu filmler, başka formatlarda da izlenebilir hale gelmiştir. Filmler, orijinal kopyalarının gösterimini yapan sinema salonlarının yanı sıra, dijital kopyalarla video ve DVD formatında, videokaset ve kablolu tv'ler aracılığıyla televizyonda da izlenebilir hale gelmiştir. Bu durum sinema alanına yeni pazarların girmesi anlamına da gelmektedir. Ev sineması sistemleri, ücretli kablo ve uydu yayınları bunlardan bazılarıdır (Erkılıç & Toprak, 2012, s. 13).



Şekil 3: Dağıtım Olanakları
Kaynak: (Monaco, 2001, s. 362).

Kablolu televizyonun yaygınlaşmasıyla coğrafyaların dağıtım ve gösterim anlamında filmlere çizdiği çizgi de ortadan kalkmış olur. Sayıca artan kanallar ve anında izleme imkanı gibi nedenlerle televizyon programı yapan şirketler film yapmaya başlar (Monaco, 2001, s. 360). Televizyon, filmlerin hakkını satın alarak filmlerin dağıtım, gösterim gibi maliyetlerini ortadan kaldırır ve seyircisiyle buluşabilmesine olanak sağlar (Bordwell & Thompson, 2011, s. 41). Ayrıca sadece televizyon gösterimini amaçlayan ‘televizyon filmi’, ‘kablolu televizyon filmi’ gibi üretim biçimleri de ortaya çıkar (Monaco, 2001, s. 361).

Televizyona ek olarak videonun da gösterimde bir mecra olarak ortaya çıkması, dağıtım kanallarına bir yenisini ekler, akabinde doğrudan video gösterimini amaçlayan ‘video film’ kavramını kullanıma sokar (Monaco, 2001, s. 361). Ayrıca video, uydu, kablolu yayın ve televizyon gibi mecralar, sinema salonlarındaki gösteriminden elde

edilen gelirin tümünün maliyete gitmesi nedeniyle, sinema üreticisinin kâra geçme ihtimali olan yegane mecralardır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 35). Gelişen teknoloji nedeniyle filmlerin salonlarda gösterimi sırasında ekrandan kopyalanıp korsan şekilde gösterime sokulması, filmin dağıtımında filmin vizyona girmesinin hemen ardından video olarak da tüketime sunulmasını gerektirmiştir (Monaco, 2001, s. 362).

Filmleri salonda kitlelerle birlikte izlemek ve sosyal hayattan yalıtılmış şekilde evde izlemek iki farklı seyir kültürüne işaret eder. Filmi izlemek için salona gitmek sanatı görmeye giden alımlayıcının izleme biçimine bir törensellik katar. Aynı zamanda sokağa çıkmak, hayata karışmak ve filmi bir toplulukla beraber izlemek, bu edime sosyal bir özellik kazandırmaktadır. Dev bir perdede ve koyu karanlıkta izlenen filmin etkisi de küçük bir ekranda izlenileninkiyle aynı değildir. Ayrıca filmin ne zaman durup ne zaman devam edeceğinde söz sahibi olan bireyin aksine sinemada filmler bir-iki oturumda izlenmekte ve seyir deneyimi bölünmemektedir.

Seyir kültüründeki değişiklikler de film üreticilerinin tercihlerini belirlemiştir. Filmlerin yalnızca dev ekranlarda izlenebildiği dönem, yönetmenlerin kalabalık bir oyuncu kadrosunu ön planda ayrıntı kaybetmeden çekebilmesine olanak sağlamıştır. Televizyon ise küçük bir ekranda gösterim yaptığından yakın çekimlerin tercih edilmesini gerektirir. Çok koltuklu büyük salonlardan küçük salonlara geçilmesi perdenin de küçülmesi anlamına geldiğinden sinema da ayrıntı kaybetmemek için yakın çekimlere ağırlık vermeye başlar. Ayrıca salonda geniş oranlarda gösterilen filmler televizyon ekranına aktarıldığında çerçevesinden görüntü kaybetmektedir, bu durum anlatının dengesini ve duygusunu kaybetmesine yol açar. Bu nedenle bazı yönetmenler kadrajda ‘güvenli bir alan’ belirleyerek önemli aksiyonları bu alanın içinde kaydeder ve ikili çekimlerden ziyade tekli çekimleri tercih eder (Bordwell & Thompson, 2011, s. 43-46).

Filmin izleyeniyle buluştuktan sonra üretim sürecinin tamamlanması için son bir sürece ihtiyacı vardır: Eleştiri.

Eleştiri, bir sanat eseri için kaçınılmazdır çünkü eserin eser niteliğini taşıyabilmesi için topluma sunulması dolayısıyla izleyicisiyle buluşması ve bu aşamadan sonra eserin tamamlanması için son noktanın eleştiri tarafından konulması gerekir. Film eleştirisinde

amaç filmi toplumsal bir olgu olarak ele almaktır. Eleştirilecek eserin tekniği, üslubu ve eleştirimenin yazdığı mecra ve muhatap aldığı okur kitlesini göz önünde bulundurarak belirlediği yazma amacı uyarınca eleştiri yöntemi belirlenir (Biryıldız, 2013, s. 10-17).

Film eleştirisi, eleştirel yaklaşımları kuramsal bir temele dayandırarak ve sistematik bir yapı sunan bakış açıları yaratarak filmlerin bilimsel bir temel üzerine tartışılabilirliğine olanak sağlamaktadır. Eleştiri, sanat yapıtlarının aşkın karakterlerini derinlemesine çözümleyebilecek muhakeme yetisine sahiptir ve bu işleviyle sanat olarak eserin (filmin) kültürel belleğe yerleştirilmesini amaçlar. Bu noktada topluma kültürel bir bellek kazandırma sorumluluğu da eleştirmene düşmektedir. ‘Eleştirimen’ genel bir seyirci için takdirde bulunan ‘yorumcu’ dan hem derin ve çoklu anlamların peşinde olması ve bu takibini kuramsal temellere dayanan yöntembilimsel bir çerçevede yapması hem de yönetmen/seyirci ve sanatçı/sanat arasında kurduğu çoklu diyalog sebebiyle ayrılır. Eleştirimen bir kanı önderi olarak film tercihi üzerindeki yönlendirmeleriyle sinema seyircisini etkilediği gibi filmi üreten yapımcı, yönetmen ve yaratıcı çabaya sahip insanları da etkilemekte dolayısıyla film üretimi üzerinde anlamsal yapılar açısından olduğu kadar maddi açıdan da etkiye sahip olmaktadır (Özden, 2004, s. 58-89).

Filme yönelen eleştirinin temelini kuramdan alması filmin işaret ettiği pratik alan, kuramın işaret ettiği ideal olan arasında karşıtlık yaratır. Eleştirimen ya tümevarımcı bir yaklaşımla kuramın idealize ettiği yapıdan yola çıkarak elindeki eseri değerlendirir ya da tümdengelimci bir yaklaşımla sinemasal üretimi göz önünde bulundurarak sonuçlar çıkarır. Ancak sinemanın ilk yıllarında içgüdüleriyle sinema üreten yönetmenlerin aksine sinema okullarının varlığı ve eğitim alan yönetmenlerin sinema yapması sonucu ideal ile pratik olan arasındaki karşıtlık azalmıştır (Monaco, 2001, s. 368, 369).

Bu bağlamda gerek sanatçının kendi eseriyle ve bir sonraki yaratımıyla ilişkisini gerekse izleyenin eserle kuracağı ve kurduğu ilişkiyi derinden etkileme özelliğine sahip olan eleştirinin nasıl ve kimler tarafından üretildiği önem taşımaktadır. Sanat üreticisini, alımlayıcısını dolayısıyla filmlerin maddi gelirlerini doğrudan etkileyen eleştirimenin, kurduğu dil, takındığı üslup da bu anlamda sorgulamadan kabul edilmemesi gereken ve şüpheyle yaklaşılması gereken bir metinsel alan yaratmaktadır. Kültüre içkin ürünler olan filmler, eleştiriler aracılığıyla yazıya ve dahi tarihe kaydolur. Bu noktada neyin

eleştirildiği, eleştirilmeye layık görüldüğü de sorgulanması gereken bir alan açmaktadır. Çünkü eleştirilmeyerek kayıt dışı bırakılan ürünler kültürel tarihte bir varoluş sorunuyla karşı karşıyadır.

2.2. KADIN YÖNETMEN OLMAK

Adrienne Rich Sinister Wisdom'da yayımlanmış makalesine şöyle (Rich A., 1977, s. 6) başlar:

Ad konulmamış, resimlerde tasvir edilmemiş ne varsa, biyografilerden çıkartılmış, mektup koleksiyonlarında sansürlenmiş ne varsa, başka bir isimle çağrıldığından tesadüf edilemeyen ne varsa, yetersiz ve yalan bir dilin anlamı yitirmesi sonucu hafızada gömülü kalmış ne varsa – sadece söylenmemiş olmaz artık tarif edilemeyecek kadar yitmiştir.

Kadınların kültür üretimindeki tarihleri, taraf tutan erkek egemen yazıların gölgesinde, Rich'in işaret ettiği gibi yok sayılmaya çalışılmıştır. Bu bölüm, gerek tarih yazımının erkek egemen kaleminde varlıkları dışlanmış kadın yönetmenlerin dünyadaki ve Türkiye'deki varlıklarını keşfetmeye çalışacak gerekse kadın sinemasının oluşumunda etkin süreçleri kavramak adına "kadın filmi"ni oluşturan içeriksel ve biçimsel aynı zamanda üretimsel dinamikleri tartışacaktır. Feminist Film Teorisi'ni etkileyen diğer düşünce biçimleri ve teorisyenlerin farklı disiplinleri sinema alanına nasıl uyarladıkları da kuramsal alana işaret etmek ve pratik deneyimle akademinin uyuşturduğu yahut birbirinden uzak kaldıkları alanları belirlemek için tartışmanın çıkış noktası kılınmıştır.

2.2.1. Teoriden Kurama Doğru: Feminist Akımlar ve Sinema İlişkisi

Feminist hareketler, kaynağını eylemsellikten alarak hem düşünsel alanı tetiklemiş hem de bu alanın ürünü eserlerden etkilenmiştir. 1970'lerdeki feminist hareketin etkisi, kendisini sinemada da hissettirmeye başlamış, gerek eylemsel olana işaret eder şekilde sinema ve kadın konulu konferanslar ve film festivalleri düzenlenmeye gerekse yazınsal alanda eleştirel ve teorik bir bakış şekillenmeye başlamıştır. Farklı disiplinlerin bakış açılarını da feminist düşünme biçimine eklemleyen film teorisyenleri sayesinde kuramsallaşmaya başlayan feminist düşünce böylelikle filmlerin kendisi, yaratım biçimi ve yaratıcısı üzerine farklı düşünme ve var olma biçimlerinin yolunu

açmıştır. Bu nedenle bölüm, öncelikle feminist akımları ardından sinemasal alana etkilerini detaylı bir şekilde tartışacaktır.

Feminizm, kadınların erkeklerden daha düşük bir statüye ve özellikle ekonomik alanda daha az güce sahip olduğu, dolayısıyla erkeklerle eşit olmadığı toplumsal bir yapının varlığını nedeniyle, merkezine toplumsal cinsiyet ve güç ilişkilerini yerleştirir. Feminizmin görsel kültürdeki eleştirisini ise medyanın; fedakar, pasif ve arzu nesnesi gibi kendini sürekli tekrar eden kısıtlı sayıdaki kadın temsilini kullanarak statükoyu güçlendirmesi oluşturur. (Nelmes, 2012, s. 264). Yazının devamı, feminist hareketlerin patriyarkal düzen karşıtlığını nasıl geliştiğini ve görsel kültür üzerine eleştirel bakışını nasıl şekillendirdiğini detaylı bir şekilde tartışacaktır.

18 yy. sonu 19. yy. başında kadınların seçimlerde oy kullanmak adına başlattıkları hareket feminizmin ‘Birinci Dalgası’dır. Kadınların yalnızca oy haklarına odaklanan Birinci Dalga’nın tek boyutlu söylemine karşın ‘İkinci Dalga’ feminizm, 1970’lerde ‘kişisel olan politiktir’ mottosuyla yola çıkar. Kadın erkek eşitliği adına, kadınlık deneyiminin tüm bileşenlerinin göz önüne alınması gerektiğini öne sürer. Birinci Dalga’yla kıyaslandığında, İkinci Dalga’da, kadının kendi adına konuşmasına engel olan erkek egemen yapıdan bağımsız kadınların varlığı ve kişisel olanın politikliğine yapılan vurgu öne çıkar (Saygılıgil, 2013, s. 145, 147).

Yurttaşlık hakları hareketi, Vietnam Savaşı karşıtı hareket, öğrenci ve politik sol hareket ve Stonewall Ayaklanması İkinci Dalga feminist düşüncenin gelişmesinde etkin toplumsal olaylardır. Çünkü gerek yurttaşlık hakları gerek savaş karşıtı hareket kadınların söylemlerini dikkate almayarak erkek aktivistlerin egemenliğinde yürütülmekte, Stonewall Ayaklanması, bir gey özgürleşim hareketi olarak söyleminde lezbiyenleri dışarıda bırakmaktadır. Tüm bu gelişmeler Amerikan kadın aktivistlerin kendi alternatif söylem alanlarını oluşturmasına neden olur (Chaudhuri, 2006, s. 4, 5).

Amerika dışındaki toplumsal olayların gelişimi 1968 Paris Ayaklanması örneğinde olduğu gibi üniversitelerde başlar. Aynı zamanda işçilerin greve gitmeleri ve fabrikalara el koymaları da hareketin büyümesinde etkindir. Bu coğrafyadaki kadınların deneyimleri de Amerika’daki kadın deneyimiyle aynıdır. Erkek aktivistler tarafından

baskılanan kadınlar, kendi seslerini duyurmak için yeni bir alan arayışına girer (Chaudhuri, 2006, s. 5).

Simon de Beauvoir'ın kaleme aldığı *İkinci Cins* (1949) ve Betty Friedan'ın *Kadınlığın Gizemi* (1963) kitapları da İkinci Dalga feminizmin gelişinin habercisidir. Fikirlerini varoluş felsefesine dayandıran Beauvoir, **“kadın doğulmaz, kadın olunur”** (Beauvoir, 1993, s. 281) sözüyle kadın varoluşunu “dişi”ye yani biyolojik bir öze dayandırmaktansa “dişil” olana yani toplumsal cinsiyet rolüne atıfta bulunur. Beauvoir'a göre erkekler varoluşlarına özne pozisyonu atamış ve bu pozisyonun onayı için nesneleştirilmiş bir “Öteki”ne ihtiyaç duymuşlardır. Onlar için kadın otonom bir varlık olmaktansa seksüel bir “şey”dir. Ve tüm bu cinsiyet hiyerarşisi ve patriyarkal kültürün eşitliksiz yapısı din, gelenekler, masallar, şarkılar ve filmlerle devam ettirilir ve toplumlar dünyayı bu öğretilerin şekillendirmesiyle deneyimler (Beauvoir, 1993, s. xxxix–xl).

Beauvoir'ın izinden giden Betty Friedan kadınların kendi davranışlarına göre değil; eş, seks objesi, anne, ev kadını etiketleri üzerinden yani erkekle ilişkileneşine göre şekillenmesini eleştirir ve çalışan kadın ile fedakar anne arasına sıkışan kadın deneyimi üzerinde durur (Friedan, 2001, s. xv). 1970'te yayımlanan *Sexual Politics* kitabıyla Kate Millett, feminizmin düşünsel alanına “cinsel politika” kavramını sokar. Millett kitabında, D. H. Lawrence, Norman Mailer, Henry Miller ve Jean Genet'nin eserlerindeki kalıplaşmış temsilleri ve arketipleri tespit eder ve toplumsal cinsiyet rollerini feminist perspektif üzerinden anlamlandırır (Saygılıgil, 2013, s. 146, 147). Böylelikle “Kadın İmgesi” üzerine yapılacak olan çalışmaların önü açılır.

İkinci Dalga feminizm, sanat tarihinin de feminist bir perspektiften değerlendirilmesinin yolunu açar. Bu alanda, Linda Nochlin imzalı ve 1971 tarihli “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” makalesi ve John Berger'in 1972'de yayımlanan *Ways Of Seeing (Görme Biçimleri)* kitabı öncü eserler arasındadır (Saygılıgil, 2013, s. 147). Berger kitabında, “gözleyen” ve “gözlenen” kavramları aracılığıyla erkekleri seyretmekle, kadınlarıysa seyredilişlerini seyretmekle eşleyerek kadının seyirlik nesneye dönüşmesinde “bakış” kavramını gündeme taşır (Berger, 2010, s. 46, 47). “Bakış” ve kadının seyirlik bir nesne olarak erkeğe sunumu, sinemaya feminist bakışın psikanalitik

kuramdan yararlanmasının yolunu açarak feminist film kuramının temellerini oluşturur (Saygılıgil, 2013, s. 147).

Yaşanan politik kadın hareketleri ve yazın alanındaki gelişmeler, sinemaya da hem güç hem yön vermiş ve bağımsız film üretiminin teori ve pratik, estetik ve anlam, süreç ve temsil kavramlarına odaklanmasını sağlamıştır. Bu bağlamda 1970'lerde sinema, bir yandan feminist film eleştirisi diğer yandan feminist film yapımı kavramlarıyla tanışmaya başlar. 1971'de *Growing Up Female*, *Janie's Janie*, *Three Lives* ve *The Woman's Film* gibi feminist belgeseller yapılır, 1972'de *Women & Film* gibi kadın ve film dergileri yayımlanır. Yine aynı yıl New York International Festival of Women's ve Edinburgh Film Festivali Women's Event ve 1973'te Toronto Women and Film Festival ve Washington Women's Film Festival gibi kadın filmi festivalleri yapılmaya başlanır, mevcut festivallerde kadın organizasyonları düzenlenir ve kadın filmleri için ayrı kategoriler açılır. 1975'te New York ve Los Angeles'ta toplanan Conference of Feminists in the Media, 1979'da toplanan Alternative Cinema Conference gibi kadın filmi ve medyada kadın başlıklı konferanslar düzenlenir, 'filmlerde kadın temsilleri' üzerine kitaplar yazılmaya başlanır (Rich R., 1980, s. 75).

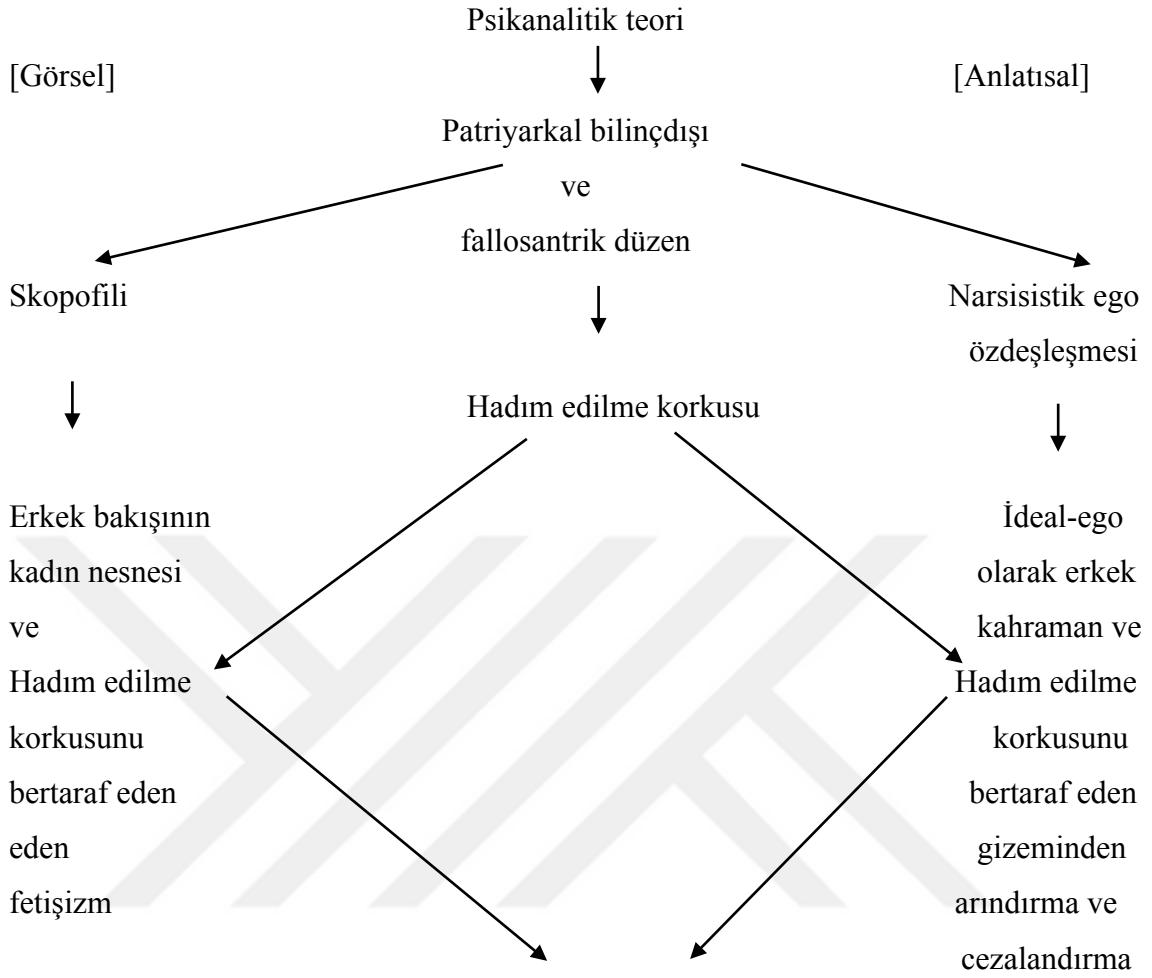
Feminist hareketin etkisiyle sinema alanında yaşanan bu etkileşimler sonucu, feminist film eleştirmenleri farklı disiplinlerden yararlanmaya başlar. Öncül eleştirmenlerin psikanaliz ve göstergebilim alanından yararlanarak yayımladıkları makaleler, Feminist Film Kuramı'nın oluşumunda etkindir. Böylelikle filmler, anlatısı üzerinden değil, anlamın inşasında kullandıkları mekanizmalar üzerinden değerlendirilmeye başlanır. Bu yenilik devrimseldir zira artık **“filmlerin anlamları yansıttığı değil, inşa ettiği düşünülmektedir”** (Smelik, 2008, s. 3, 4). Yazının geri kalan kısmında farklı teorisyenlerin birbirini destekleyen, birbiriyle ayrı düşen fikirleri ve yararlandıkları farklı disiplinler; disiplinlerarasılığın gelişimi ve feminist düşüncenin sinemada kuramsallaşmasını detaylandırabilmek adına tartışılacaktır.

Göstergebilimin göstergesel ve çağrışımsal anlam üzerine ileri dürdüğü fikirler feminist film teorisyenleri tarafından filmleri görme biçimine adapte edilmiştir. Barthes'ın “mit” (Barthes, 1993, s. 116) kavramından yola çıkarak filmlerdeki kadın karakterleri analiz eden Claire Johnston, filmleri göstergebilimden yararlanarak ele alan

ilk feminist sinema eleştirmenlerindendir (Smelik, 2008, s. 4). Johnston'a göre bir "gösterge" olarak kadın, erkeğin tayin ettiği ideolojik anlam üzerinden anlamlandırılmaktadır. Erkek olmama üzerinden kurgulanan kadının varlığı, "kadın gibi kadın" olma halini siler. Filmlerin gerçeklik üzerine etkisi düşünüldüğünde sinemada kullanılan bu göstergenin izleyicide, kadının gerçekliğiyle ilgili sorunlu bir algı yarattığı ortaya çıkar. Johnston, "Women's Cinema as Counter-Cinema" makalesini, ana akım sinemanın ataerkil temelini sorgulayan bir film pratiği geliştirme öneminde yaptığı vurgu ve avant-garde ve politik sol filmler ile bağlantılı bir karşı sinema hareketi çağrısıyla bitirir (Johnston, 1999, s. 32-39).

İngiliz feminist psikanalist Juliet Mitchell ise 1960'lara kadar cinsel farklılığı yalnızca penisin varlığı ve yokluğuna indirgediği için eleştirilen Freud'un yaklaşımını Lacancı bir okumayla feminizmin düşünsel alanına eklemiştir. Mitchell'e göre psikanaliz aslında patriyarkal toplumun analizini sağlar, onu olumsuzlar. Teorilerinin değişime açık olduğunu düşünen Freud'un teorilerini daima yeniden formüle ettiğini ileri süren Mitchell, feministlerin psikanalizi sorgularken bu teorileri farklı okumalarla kendi amaçları doğrultusunda kullanabileceklerini ileri sürmüştür (Chaudhuri, 2006, s. 19-21).

1975'te yayımlanan "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" makalesinde Laura Mulvey tam da Mitchell'in işaret ettiği şekilde ataerkil toplumun bilinçdışının filmleri nasıl yapılaştırdığını ifşa etmek için psikanalizi politik bir silah olarak kullanmaktan bahseder (Mulvey, 1999, s. 833). Andrew Tudor'ın Mulvey'in makalesini şemalaştırdığı çalışma, diyalektik ilerleyen ve yoğun analizler dizisi içeren Mulvey'in okunmasını kolaylaştırmaktadır.



Şekil 4: Hollywood Anlatısının Özellikleri

Kaynak: (Tudor, 1999, s. 145).

Mulvey, Freud'un bakmanın kendisini hazzın kaynağı olarak tanımladığı erojen bölgelerden bağımsız var olan dürtüler fikrinden yola çıkarak skopofilik bakışın karşısındaki bakılan insanların nesneleştirilmiş doğasından söz eder ve Lacan üzerinden yaptığı okumayla skopofilik bakış ve özdeşleşme kavramlarının arasındaki bağı açığa çıkarır. Lacan'ın ayna evresine göre egonun kurulması aşamasında yaşanan tanıma ve yanlış tanıma evreleri kişinin ideal egoya yani gelecekte başkalarıyla özdeşleşmesine imkan tanır. Bu noktadan hareketle filmlerdeki ideal egoyu yıldız sistemine dayandıran Mulvey, izleyicinin ideal egosunun bakılan kadına bakan aktif gözle, yani erkek kahramanla özdeşleştiğini ileri sürer (Mulvey, 1999, s. 835-837). Kısacası, anlatı sineması toplumsal olanın yani ataerkinin bilinçdışını kullanarak erkeği bakışın aktif

taşıyıcısı dolayısıyla kadını bakışının nesnesi haline getirirken, sinemanın teknik özellikleri ve filmlerin alımlanış biçimini kullanarak aktif bakışın sahibi erkeği ideal ego olarak öne sürer ve izleyen ideal egonun temsili erkekle özdeşleşir.

Penisinin yokluğuyla her daim hadım edilme tehdidini hatırlatan kadın karşısında erkek ya suçlu nesneyi yani kadını değersizleştirir, cezalandırır, kurtarır ve tehdidi bertaraf eder ya da nesneyi fetiş değeriyle ikame ederek kadın yıldız kültü yaratır ve hadım tehdidini yok sayar. Anlatı sinemasının uyuşmalar, kamera kullanımı, perdenin etkisi ve karanlık gibi etmenleri kullanarak ekrandakinin gerçekmişgibiliğini arttırdığı ve toplumun bilinçdışında gizli etmenleri nasıl kendi lehine kullandığını yine psikanalizi kullanarak ifşa eden Mulvey, bu yaklaşımıyla geçmişi reddetmez ancak film üreticilerini **“yeni bir arzu diline kavuşmak için normal zevk verici beklentilerden kopma cüretine”** davet eder (Mulvey, 1999, s. 833, 840).

Feminist Film Teorisi’ne bir başka yaklaşım temelini Althusserci Marksizm’den alır. Marksizm’e göre kapitalist bir toplumda, kontrol sahibi olanlar üretim araçlarına sahip olanlardır. Egemen sınıf, üretim araçlarını kontrol ederek egemen ideolojiyi devam ettirir. Üretim araçları ve ideoloji üzerinden temellenen Althusserci Marksistler, ana akım anlatı sinemasının kapitalist sistemi güçlendirdiğini ve egemen ideolojiyle mücadele etmek için devrimci bir sinemaya ihtiyaç olduğunu savunur (Nelmes, 2012, s. 275).

Feminist film eleştirmenlerinin yararlandığı bir diğer düşünce, antropolojist Levi-Strauss’un sembolik değişim kavramıdır. İnsanlık kültürünün, ilkel insanın değiş tokuş deneyiminden temellendiğini ileri süren Levi-Strauss, bu sistemde kadınların kendi kabilelerinden evlenmesinin tabu olduğunu ve bu nedenle kadınların kabileler arası değiş tokuş yapılan hediyeler haline geldiğini aktarır. Bu değiş tokuşta kadınlar eş olarak değil nesne olarak alınıp verilmekte ve bu düzen onları sosyo-kültürel yapının dışında bırakmaktadır. Filmlerde bağımsız birer figür yaratan kadınlar dahi, erkeklerin erkeklerle iletişimde birer anne, birer eş olarak erkeklerle olan ilişkilene biçimleri üzerinden konuşulmakta, kadın konuşmamaktadır (Chaudhuri, 2006, s. 28, 29).

Sinema ve feminist akımların ilişkisini anlayabilmek ve konuya bütünlüklü bir bakış açısı geliştirebilmek adına, 1980’lerde ortaya çıkan postfeminizm kavramına da bu

başlık altında yer verilmesi gerekmektedir. Başlığın büyük bir bölümünde değinildiği üzere, toplumsal bir hareket olarak doğan İkinci Dalga feminizm, egemen kültürü temsil üzerinden eleştirir. Böylelikle yazılı, görsel basın ve filmlerde üretilen “gerçek dışı” ya da “yanıltıcı” kadın imgesini düzeltmeyi amaçlayan bakış açısı, “gerçek” ya da otantik kadınlığı gündeme getirir (Waters, 2011, s. 5, 6). Politikayla iç içe olan İkinci Dalga feminizmin aksine postfeminizm kendisini “politik doğruluk”tan özgür kılar (Gilligan, 2011, s. 174). 70’ler feminizminin kurduğu kadın imajını, kendi emellerini gerçekleştirebilmek adına aile ve evini reddeden, narsisistik ve bencil olarak nitelerken (Cobb, 2011, s. 32) geleneksel dişillik ve kadın arasında çatışma olmadığını savunur. Postfeminizm, gerçek kadının nasıl olması gerektiğine dair öneriler üretmekten ziyade “seçenekler” söylemi ortaya koyar (Smith, 2011, s. 155, 164) ve kadınların politik olarak doğru olmaktan ziyade ne istiyorsa yapabileceklerini savunur (Cobb, 2011, s. 42).

Postfeminist film metinlerinde, kadın başrol ne kadınlığında kaybolmuştur ne de kadınlığını inkar etmektedir. Hayatının kontrolünü sağlamak için kadınlığını kullanır (Gilligan, 2011, s. 168). Geleneksel dişillik algısı yinelenerek “iyi” kadın kişisel ilişkileri, “kötü” kadınsa romantik ve ailesel ilişkilere olan direnciyle işaretlenir. Örneğin kadın başrol, kariyer veya kişisel yolculuğunda, aile ve ilişkilere öncelik verme dersi öğrenirken, kariyer saplantılı ve / veya sinir bozucu “kötü” kadın, karikatürize edilmiş, politikleştirilmiş ve "modası geçmiş" bir feminizm modeli olarak kullanılabilir (Cobb, 2011, s. 31). Bu örnekten de anlaşıldığı üzere postfeminist metinler, kadının nasıl olması gerektiğinden ziyade, nasıl olmak istiyorsa öyle olması gerektiğinin altını çizerek geleneksele uyumlu “dişil”lik algısıyla “ideal” kadın temsilinden vazgeçer.

Feminist hareketlerle gelişen feminizm ve sinema ilişkisi, film teorisinden kurama, filmlerin anlamı üretirken kullandığı öğeleri analiz etmek adına farklı disiplinlerden düşünceleri sinemasal olana adapte etmiştir. Filmlerdeki anlamların nasıl kurulduğunu, anlamları yaratan gizli kodları fark etmeye yarayan düşünce biçimlerini inceleyen bölüm tartışmasını, kadın sinemasının anlamı nasıl ürettiği, üretmesi gerektiği noktasına taşıyacaktır.

2.2.2. Kameranın Ardı ve Kadın

Alison Butler'ın (Butler A., 2002, s. 1) ifade ettiği şekilde:

Kadınların sineması tanımlanması zor bir alana işaret eder. Sınırlar çizmemekle birlikte, kadın tarafından yapılan, kadına seslenen, kadınla ilgili ya da bu üçünü de kapsayan filmlerdir denilebilir. Bu bir tür ya da tarihsel bir hareket değildir, ilerlediği düz bir çizgisi, ulusal sınırları, sinemasal ve estetik detayları yoktur. Daha ziyade, sinemasal ve kültürel gelenekler, eleştirel ve politik tartışmalar arasında gelgitler yapar ve üzerine kafa yorar.

Butler'a göre kadın sinemasının ne olduğu değil, ne olmadığı üzerinden yapılacak bir anlamlandırma amacına uygun olacaktır çünkü her tanımlama çabası kavrama ve dolayısıyla farklı üretimlere ve üretim biçimlerine sınırlar koyar. Yazara göre kadın sinemasının sinemasal, kültürel, eleştirel ve ideolojik olana yaptığı yolculuklar önemlidir. Üretimi farklı alanların bakış açılarına doğru yolculuklara çıkartan bu söylemin Feminist Film Teorisi'nin disiplinlerarası yönü düşünüldüğünde kadın sinemasının farklı perspektiflerden okunmasının önemine işaret ettiği de çıkarsanabilir.

Butler gibi Judith Mayne de "kadın filmi"nin ne olmadığından yola çıkar ve bir filmi "kadın filmi" yapan şeyin bir kadın tarafından çekilmiş olmasında aranamayacağını ileri sürer. Bir kadın da kadın oyuncusuyla bir erkek yönetmenin kurduğuna benzer bir ilişki kurabilir, çünkü patriyarkal hiyerarşi, kadın yönetmenler için de hala bir problemdir (Fehervary, Lenssen, & Mayne, 1981-1982, s. 181). Patriyarkal tarzda sinema üretiminde eserin sahibi olan yönetmene karşın feminist film üretim sürecinde, sanatçı ile aldığı ilhamın arasındaki karşılıklılık, iletişim ve eşitlik söz konusudur. Bu karşılıklı etkileşim ve organik ilişki biçimi, feminist sinemanın aktif üretici ve pasif model/sanat eseri arasındaki ikiliğe bir yanıtı olabilir (Citron, ve diğerleri, 1978, s. 97).

Aktif üretici pasif alımlayıcı olarak kodlanan sanatın üretim ve tüketim biçimlerine karşılık feminist film üretimi süreci yapım, gösterim, eleştiri, dağıtım ve izleyicinin her birinin birbirleriyle ayrılmaz bağları olduğunu öngörür (Rich R., 1980, s. 174). İzleyicinin aktif katılımı ve eleştirmenlerin söylemlerini de sürece dahil eder (Fehervary, Lenssen, & Mayne, 1981-1982, s. 178). Yalnızca yazarların ve film üreticilerinin değil onların seyircisi olacaklarını bilen kadınların da ihtiyaçlarından doğan

feminist sinema bu yönüyle kendi seyircisini yaratmanın da peşindedir (Rich R., 1980, s. 81).

Üretim sürecinin tamamına önem veren feminist film yapımında film üretiminin dinamikleri, hangi niyetle yola çıkıldığı, yapım sürecinin nasıl şekillendiği, ekibin yapısı, dağıtımı kimin üstlendiği, nerede gösterildiği, ulaşılabilirliği ve alımlanma aşamalarının her biri önemlidir (Rich R., 1980, s. 81). Örneğin bir kadın yönetmen, çok iyi bir aktrise net yönlendirmeler yapabilir ancak bir erkek kameraman özellikle ışığı manipüle ederek konsepti tamamen değiştirebilir (Fehervary, Lenssen, & Mayne, 1981-1982, s. 181). Bu nedenle feminist film üreticileri, kadın bedeni ve mekanla ilişkisinde verili olan sinemasal pratiklerin kodlarını çözerek alternatif imgeler inşa ederken kameranın işleyiş biçimi üzerinde de çalışır, ışık ve rengin yaratacağı en ufak sinemasal efektleri bile önemser (Citron, ve diğerleri, 1978, s. 88).

Örneğin Chantal Akerman, *Jeanne Dielman* (1975) filminde kamerayı kendi boyunda kurmuştur. Bu nedenle standart bir erkek görüntü yönetmeninin boyuna nazaran tüm film, kısa bir yönetmen olan Akerman'ın boyuna göre kurulan kamera açısından çekilmiştir. Ayrıca filmde, sinemasal anlatıların o güne değin zamanda atlamayı tercih ettiği alış veriş, yemek pişirme, ev temizliği gibi rutinler zaman sıçraması olmadan verilmiştir. Tüm bu etmenler filmin tema, stil ve temsil anlamında feminist bir iş olduğunu gösterir (Rich R., 1980, s. 76, 77). Kadın sinemasındaki yönetmen, yalnızca etraftaki nesnelere nasıl görüntülendiğiyle değil yeni bir görme biçimi yaratmakla da ilgilenir. Geleneksel anlatı sineması filmlerin seyirci tarafından hızla tüketilmesini isterken kadın sineması, sinemasal algılamamanın yavaşlatılmasını hedefler (Mayne, 1981-1982, s. 160, 171).

Ancak kadınların stil anlamında sinemada söz söyler hale gelmesi, ekipmana, teknik bilgiye dolayısıyla teknolojiye hakim olmaları anlamına gelir. Teknolojide uzmanlaşmayı ve kadınla teknoloji arasındaki ilişkilene(meyi) kültür üzerinden okuyan Michelle Citron, filmlerdeki teknolojinin kullanımında erkeklerin egemen oluşunun kadınların erişimini kısıtladığını ve bu alanda erkeklerle çevrelenmiş kadının teknoloji karşısında rahatsızlık duyduğunu aktarır. Kültür ise kadının teknolojide uzmanlaşmasına

izin vermez (Citron, ve diğeri, 1978, s. 86). Bu nedenle filmlerdeki kadınlardan söz edildiğinde bu kadınlar izler kitleyi ya da perdeyi işaret eder, kameranın arkasını değil.

Üretim ve alımlanma sürecinden filmlerin kendi anlamlarını hangi süreçlerden geçerek ürettiğine bakıldığında, filmin anlatısal özellikleri, karakterlerin sunumu ve toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden inşası/yıkımı ön plana çıkan dinamiklerdir. Pek çok feminist film teorisyeninin filmlerde kurulan sinemasal dilin eril-dişil özelliklerini söz konusu kıstaslar üzerinden değerlendirdiği görülür (Tanrıöver, 2016, s. 10). Bu nedenle anlamın kurulumunda kullanılan dilin eril ve dişil özelliklerini aydınlatmak, anlamın nasıl yaratıldığını kavrayabilmek adına önemlidir.

Erkek fantazisinin yansıması olan patriyarkal film, toplumlarda baskın olan patriyarkal kültürün bir ürünüdür. Anlatı sinemasının eril üretim sistemi kadın davranışlarını, seksist ve heteroseksist bir bakış açısıyla şekillendirir (Citron, ve diğeri, 1978, s. 89, 105), kadınların bastırılmış cinselliğini kullanır ve bu cinselliğin çizilmiş sınırlarını onaylar. Kadın bedenine yansıtılmış cinsellik sömürülmeye açık bir alan olarak izleyicinin tüketimine sunulur (Fehervary, Lenssen, & Mayne, 1981-1982, s. 175, 183). Geleneksel anlatı sinemasının kodları hem seyirciyi pasif tüketiciler olarak, hem de filmdeki bakışı eril olarak tanımlar (Mayne, 1981-1982, s. 156). Ayrıca erkek film üreticileri emperyalist bir formda kameranın önündeki gerçeklik alanını sahiplenir, böylelikle kameranın önündeki ‘onun’ malı/yaratımı olur (Citron, ve diğeri, 1978, s. 100).

Sinemanın anlatıyı kurarken yararlandığı sinemasal kodların tartışıldığı bu noktada filmlerin kamera kullanımı aracılığıyla “bakış”ı düzenleyerek sinemasal dili nasıl kurduğunu tartışmak, gerek anlatının seyirci üzerindeki etkisini nasıl yarattığını gerekse daha önce Mulvey’in “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” makalesinde de değinildiği üzere “özdeşleşme”nin nasıl sağlandığını anlamak açısından gereklidir. “Bakan” ve “bakılan” üzerinden örneklemek gerekirse “Nesnel Bakış Açısı Çekimi”nde seyirci, karakterin bir şeye baktığı planı görmekte; hemen ardından karakterin baktığı şey perdeye, karakterin gözlerinin olduğu konumdan yansıtıldığında ise “Bakış Açısı (Point of View-POV) Çekimi” gündeme gelmektedir. “Öznel Bakış Açısı Çekimi” ise, karakterin baktığı ve durduğu yer üzerinden iki nesnel çekimin bir arada oluşu şeklinde ifade edilebilir. Bu

durum; *“bir karakterin bir şeye bakarken nesnel çekimi, karakterin gördüğü şeyi gösteren öznel çekim ve sonra nesnel bir çekimle karakterin gördüğü şeye tepkisini gösterme”* şeklinde özetlemek mümkündür. Kurgu aracılığıyla bir araya getirilen planlar, sinemasal dilin seyirci için anlamı nasıl ürettiğini göstermektedir. Anlatının inşasında etkili bir araç olan bakış açısı çekimleri, seyircinin seyirlik malzemeyi kimin gözünden gördüğünü, anlatının kimin deneyimi üzerinden algılanması gerektiğini belirlemek suretiyle özdeşleşmeye de kapı aralar (Kırel, 2012, s. 168-188).¹ Kamera kullanımı aracılığıyla düzenlenen “bakış”, sinemasal dilin eril ya da dişil özellikler üzerinden temellenmesinde etkin bir öge olarak seyircinin filmi nasıl alımlayacağını belirler.

Filmlerde kurulan dişil dil ise; kadın karakteri, erkeğin bakışının nesnesi değil, aktif ve sinemanın öznesi olarak konumlandırır (Mayne, 1981-1982, s. 161). Çünkü kurulan dil, ait olduğu kültürde kadın olmanın ifade biçimiyken bu kültüre ait bir kadınlık deneyiminden gelen yönetmen, kendi gerçekliği ve filmsel gerçekliği üst üste bindirebilme şansına sahiptir. Bu çerçeveden değerlendirildiğinde filmlerdeki dişil dil, tüm bu düzenin içinden tarafsız bir cevap, kişisel bir deneyim olarak kadınların kendi seslerinin duyulması (Citron, ve diğerleri, 1978, s. 83, 90, 100) yaşamış deneyimlerinin kayda geçilmesidir (Tudor, 1999, s. 154).

Gerek Feminist Film Kuramı, gerekse kadın sineması üzerine teorisyenlerin ileri sürdükleri düşünceler uyarınca, “kadın filmi”nin işaret ettiği alan; kültürel, geleneksel, eleştirel ve politik tartışmalardan ayrı değildir. Üretildikleri kültürün birer ürünü olan filmler, yönetmenlerin kadın olması nedeniyle kadınlık deneyimini ilk elden izleyiciye geçirebilme potansiyeline sahiptir. Ayrıca bu özellik “kadın filmi”ndeki kadın karakterin, geleneksel anlatı sinemasındaki nesne konumunu yıkararak, sesi duyulan aktif bir özne konumu inşa etmesi anlamına gelir.

Üretim biçiminde de partiyarkal sistemin devamlılığı söz konusu olabildiğinden kadın yönetmenlerin; görüntü yönetmeni, ışık ekibi ve oyuncularını nasıl yönlendirdiği önemlidir. Yönetmenlerin, özellikle kadın başrol oyuncuyla kurduğu ilişkinin aktif

¹ Bakışın düzenlenmesi ve sinemasal dilin “bakış” aracılığıyla inşasına dair ayrıntılı bir tartışma için Serpil Kırel’in *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* başlıklı kitabının “Bakışların Bana Biraz Cesaret Versin! Bakış, Toplumsal Cinsiyet ve Sinema” bölümüne (Kırel, 2012, s. 135-257) bakılabilir.

sanatçı/pasif model ikiliğini reddeden ve etkileşime açık bir yapısı olması gerekmektedir. Üretim sürecinin yalnızca çekim aşaması değil; dağıtım, gösterim, eleştiri ve izleyiciyle buluşma aşamaları da bu noktada önem kazanmakta ve filmlerin özellikle izleyiciyle etkileşim halinde olması, hatta kendi izleyicisini yaratması söz konusu olmaktadır.

1990-2000 yılları arasında Türkiye’de kadın yönetmen olma deneyimine odaklanan tez, üretim sürecine ve üretilen esere yaklaşımında ve kurduğu eleştirel bakışta söz konusu bileşenleri göz önünde bulunduracaktır. Bir sonraki bölümde “Dünya Sinemasında Kadın Öncüler” başlığı altında, farklı coğrafyalardan kadın yönetmenlerin kamera ardındaki deneyimlerine odaklanılacaktır. İlk yönetmenlerin hangi coğrafyalarda film çevirdiklerini, farklı ülkelerde hangi koşulların kadın yönetmenlerin üretim sürecinde etkili olduğunu ve kadınların sinema alanındaki gecikmeli varlıklarının altında yatan toplumsal, politik ve ekonomik sebepleri görmeyi amaçlayan bu başlığın ardından Türkiye özelinde, tezin odaklandığı 1990’lara değin kadın yönetmenlik alanındaki deneyimler mercek altına alınacaktır.

2.2.3. Dünya Sinemasında Kadın Öncüler

Kadınlar sinemada üretimin başladığı ilk yıllardan beri film yapmaktadır. Sinemasal anlamda anılması gereken ilk isim, 1896’da çevirdiği filmle dünyanın ilk kadın yönetmeni unvanının sahibi Alice Guy Blaché’dir. Alice Guy’in sinemasal yolculuğuna geçmeden önce diğer ülkelerdeki ilk kadın yönetmenlere tarihsel bir sırayla bakıldığında, 1906’da çevirdiği filmle İtalya’nın ilk kadın yönetmeni olan Elvira Notari ikinci sırayı alır. Notari’nin eserleri aynı zamanda kendinden sonra gelen Yenigerçekçilik akımının da erken habercilerindendir. Amerika’da 1908’de Lois Weber, 1913’te Almanya’da Olga Wohlbrück, 1916’da Rusya’da Olga Preobrazhenskaya sinema alanında üretime başlayan ilk kadın yönetmenlerdir. 1921’e değin filmlerin lansmanında ismi geçmemesine karşın Avustralyalı Lottie Lyell, 1927’de üretime başlayan İngiliz Dinah Shurey ve 1953’te üretime başlayan Japon Kinuyo Tanaka ülkelerinin yönetmenlik anlamında öncü isimlerindendir (Öztürk, 2004, s. 17, 18).

Yazının başında vurgulandığı üzere, Alice Guy Blaché dünyanın ilk kadın yönetmenidir. Sinema tarihinin ilk kurmacasına, 1896’da çevirdiği *La Fee aux Choux*

(*The Cabbage Fairy*) filmiyle imza atmasına (Field, 2014, s. 250, 252) karşın tarih elbette ki ‘kurmacanın babası’ unvanına Melies’yi layık görür. Örneğin Georges Sadoul’un kaleminden çıkan *Dictionary of Film Makers* (1972) kitabında Alice Guy Blaché, **“Melies’den birkaç ay önce çektiği kurmaca filmle dünyanın ilk kadın yönetmeni”** olarak betimlenirken Melies **“kurmaca çeken ilk yönetmen”**dir (Sadoul, 1972, s. 108, 172). Melies’nin kurmacanın ilk erkek yönetmeni değil ilk yönetmeni olduğu yalanı sinema yazarlarınca yeniden ve yeniden tekrarlanırken, Alice Guy Blaché tarihin hafızasından silinir.

Oysaki Alice Guy Blaché, *The Cabbage Fairy* filmi için **“seti kur(ar), kartondan lahanalar, tahtadan bebekler kullan(ır). Hareketsiz obje fotoğrafçısı Frederique Dillaye’den kamera yardımıyla yapılan özel efektleri öğren(ir)”** (Field, 2014, s. 252). 80 kopya satılan film, tarihin ilk kurmaca filmidir ve satışı şirket sahibi Gaumont’un yüzünü güldürür. Böylece Alice Guy Blaché, sekreterliğin yanı sıra tüm filmlerin yapımcılığını da üstlenerek yaklaşık bin filmin yönetmen ve yapımcısı olurken (Field, 2014, s. 252) aynı zamanda sistemli bir şekilde sinemasal üretime devam eden ilk isimlerden olur (Öztürk, 2004, s. 19).

1910 yılında Gaumont’tan alan kiralararak Solax’ı kuran Alice Guy Blaché, 1912’de Fort Lee adında bir yapım tesisi kurar, bu gelişmelerin sonucu tarihe stüdyosu olan ilk kadın olarak geçer. Sinemadaki otuz yıla yakın yolculuğunda yönetmen, yapımcı ve senarist olarak çalışır. Filmlerinde kadın erkek rol dağılımlarını kıyafetler aracılığıyla dönüştüren Blaché, film renklendirmesinden ekran bölünmesi ve ses senkronizasyonuna kadar farklı teknikler de dener. Alice Guy Blaché’nin ismine ve sinemaya katkılarına ne 1930’da Leon Goumont’un yayınladığı şirket tarihinde ne de sinema kitaplarında rastlanır. Tarihe yetersiz, yanlış ve eksik geçen Alice Guy Blaché ancak güncel dönemde isminden bahsedilmeye başlayan bir öncüdür (Field, 2014, s. 250-257).

Fransız kadın yönetmenler yalnızca dünya kadın yönetmenlik serüvenini başlatmaz, dünyayı etkileyen sinema akımlarının şekillenmesinde de etkin rolleri vardır. Germaine Dulac’ın 1923’te çektiği *La Souriante Madame Beudet* feminist bakış açısına sahip bir film olarak nitelenirken, 1928’de çevirdiği *La Coquille et le Clergyman* sürrealist akımın öncü filmlerindendir. Amerika’da avantgarde ve bağımsız yapımların

önde gelen isimlerinden Maya Deren, 1943'te *Mashes of Afternoon*'u çeker. 1947 Cannes Film Festivali'nde ödüle layık görülen film, avant-garde akımın ilk filmi olarak kabul edilir. Filmlerinde feminist politikaya yer veren Agnes Varda² ise Yeni Dalga akımının kurucu isimlerindendir (Öztürk, 2004, s. 27-29).

Amerikan sinemasına bakıldığında kadınlar, sessiz dönemden stüdyo sisteminin bitişine değin gerek oyuncu olarak kamera önünde gerek senaristlik ve teknik işler anlamında kamera arkasında önemli roller üstlenmiştir (Miller, 2014, s. 78, 79). Sessiz dönemde, kadın oyuncuların büyük bir bölümünün kendilerine ait yapım şirketleri olduğu görülür. Öztürk'ün Anthony Slide'ın *The Silent Feminists: America's First Women Directors* (1996) kitabından aktardığı bilgiye göre **“1912-20 yılları arasında yirmiden fazla yapım şirketi, kadın yıldızların kontrolündedir”** (Öztürk, 2004, s. 20). Hatta kadınlar 1916'da American Women Film Company isminde ortak bir şirket teşebbüsünde de bulunmuşlardır. Bu dönemin film piyasasında kadınların erkeklerden daha etkin bir yere sahip olduğu söylenebilir (Öztürk, 2004, s. 20, 21).

Amerika'nın ilk kadın yönetmeni Lois Weber 1908'de Gaumont Şirketi'nde senarist ve yönetmen olarak başlar. Filmlerde sesin plaktan geldiği dönemde Alice Guy Blaché'den sonra sesli film çeken ikinci yönetmendir. Filmlerinin yapımını üstlenip oyunculuğunu da yapan Weber, aslında bir auteur gibi çalışmıştır (Öztürk, 2004, s. 17, 19). Bir kadın yönetmenin ilk uyarılma filmi olan *The Merchant of Venice* (1914)'in de içinde bulunduğu yüzden fazla filmde; kadın, aile, göçmenlik, toplumsal yozlaşma ve politik usulsüzlük meselelerini odağına alır (Miller, 2014, s. 79, 80).

Sesli sinema döneminde kadın starların filmlerdeki konumu aynı kalırken kadın yönetmenlerin sayısında düşüş gözlenmektedir. Bu düşüşte sinemanın endüstrileşmesi ve film üretim malzemelerin fiyatlarındaki artış sonucu sinemacılığın profesyonel bir iş haline gelmesi, bu kritik işlerin de erkekler tarafından üstlenilmesi etkindir. Bu nedenle kadınların görevleri bu önemli alandan devamlılık yazmanlığı (scriptgirl) ve benzeri

² Agnes Varda'nın Fransız Yeni Dalga literatürünün dışında bırakılmasını tartışan bir değerlendirme için Seher Midilli'nin kaleme aldığı “Fransız Yeni Dalga Sinemasının Eril Üretim Ortamında Bir Kadın Yönetmen: Agnes Varda Ve Sineması” (Midilli, 2016, s. 216-224) isimli makalesine bakılabilir.

küçük işlere kaydırılır ve bu görevler cinsiyetçi adlandırmalarla kadınlara ait kılınır (Öztürk, 2004, s. 22).

Üretimine sessiz dönemde başlayıp sesli dönemde de devam eden yegane kadın Doroty Arzner'dir. Öztürk'ün Ally Acker'ın *Reel Women: Pioneers of the Cinema 1896 to the Present* (1991) kitabından aktardığı bilgilere göre; **“Paramount’un ilk sesli filmini (Çılgın Parti) çeken Doroty Arzner, 1927-43 yılları arasında dört sessiz, on üç sesli film yönetmiştir”** (Öztürk, 2004, s. 22, 23). Arzner kişisel var oluşunu filmlerindeki karakter yapılarına yansıtarak toplumsal cinsiyet rollerini, gelenekleri, erkek egemen sistemi sorgulayan *Dance Girl, Dance* ve *Christopher Strong* (1933) gibi filmleriyle ses getirir Amerika'nın diğer öncü yönetmenlerinden Ida Lupino ise klişe rolleri oynamaktan sıkılarak kimliği olan filmler yazıp (Miller, 2014, s. 83-88) küçük bir bütçe ile yapılandığı filmlerinin yönetmenliğini de üstlenir (Öztürk, 2004, s. 24). *Not Wanted* (1949), *Never Fear* (1949), *Outrage* (1950), *Hard, Fast and Beautiful* (1951) filmlerinde kadın sorununa odaklanan Lupino, *The Hitch-Hiker* (1953), *The Bigamist* (1953) filmlerinde sosyal konulara erkeklerin bakış açısından yaklaşarak ardından gelen yönetmenlerin anlatım biçimlerini etkilemiştir (Miller, 2014, s. 88).

Dinah Surey, 1927'de *Carry On* ve 1929'da *Last Port* filmini yöneterek İngiltere'nin ilk kadın yönetmeni unvanının sahibi olur ancak hakkında yalnızca bu iki filmi çektiği bilgisi bulunmaktadır (Nelmes, 2012, s. 265). İngiliz sinema tarihinde 1940'lara değin başka bir kadın yönetmene rastlanmaz. Kay Mander, İkinci Dünya Savaşı sırasında belgesel ve kurmaca filmler çevirmeye başlar. 1950 ve 60'larda Muriel Box ve Wendy Toye uluslararası alanda da fark edilen konulu filmler çeker. İngiltere'de ancak 1990'lara doğru teknik ve yönetmenlik alanında kadın sayılarında bir artış görülmüştür (Öztürk, 2004, s. 26, 27).

Batılı yönetmenlerin üretime başladığı yıllar, sinemanın doğduğu yıllara tekabül eder. Peki farklı coğrafyalarda kadın yönetmenler film üretmeye ne zaman başlamıştır? Üretimlerini etkileyen dinamikler nelerdir? Toplumsal, politik ve ekonomik anlamda birbirleriyle benzer deneyimler mi yaşamışlardır yoksa her bir ülkenin kendine has film üretim bileşenleri mi bulunmaktadır? Latin Amerika, Güneydoğu Asya, Afrika gibi

dünyanın başka coğrafyalarının öncü kadın sinemacıları ve üretimlerini etkileyen dinamiklerini inceleyecek yazının ilk durağı Hindistan'dır.

Hint sinemasının ilk kadın yönetmeni, 1926'da *Bulbul-e-Paristan* filmini çeken Farma Begum'dur. Elit bir aileden gelen Devika Rani, 1930'larda eşiyle birlikte Bombay Talkies stüdyosunu kurar ve set tasarımcılığı yapmaya başlar. Film şirketi kuran bir başka isim genelevden ayrılmış oyuncu olmak için Bombay'e gelen Jaddan Bai'dir (Kripalani, 2014, s. 190, 191).

Sömürgeci İngilizlere karşı özgürlük savaşının verildiği yıllarda Hint filmlerinin temasında bir başkalaşım fark edilir. Bu dönem kurulan Indian People's Theatre Association'daki yönetmenler, *Duniya na Mane* (1938), *Hunterwali* (1940), *Mother India* (1975), *Bandini* (1963) isimli filmlerin odağına kadını yerleştirmiştir. Ancak bu filmlerin tümü vizörden kadın yönetmenlerin baktığı değil, erkek bakış açısının şekillendirdiği filmlerdir (Kripalani, 2014, s. 190, 191).

1980'de çektiği ilk film *Sparsh* ve sonraki filmleri ve belgeselleriyle ses getiren Sai Paranjpye'nin ardından Kalpana Lajmi, 1993'te *Rudaali* filmini çevirir ve dikkatleri üzerine çeker. Film üretiminde sinemacı bir ailenin getirdiği avantajlardan yararlı olsa da geleneklerle uyuşmayan kişisel tercihleri ve filmlerinde öteki, kadın, güç kavramlarını temalaştırması sonucu feminist olarak tanınan bir sinemacıdır. Saygın ve sanatsever bir ortamda yetişen ödüllü yönetmen Aparna Sen ise filmlerindeki feminist vurguya rağmen feminizmi değil hümanizmi işaret ettiğini söylemektedir. Tüm bu öncüler ve 1990'larda film üreten Tanuja Chandra, Pooja Bhatt, Zoya Akhtar ve Farah Khan gibi isimler, Hint izleyicisini çeken filmler üreten kadın yönetmenlerdendir (Kripalani, 2014, s. 191-197).

Afrika'nın film üretim sürecine bakıldığında 1950'li ve 60'lı yılların sömürgecilik karşıtı hareketinin sinema alanında egemen olan görüntü diline karşı bir mücadeleyi de terkisinde getirdiği görülür. Kadın yönetmenlerin sinema alanında ortaya çıkmaları ise Afrika'nın bağımsız bir sinema diline kavuşması için verilen mücadelenin bir sonucudur (Ellerson, 2014, s. 2).

Uzun yıllar Afrika'nın kültür politikalarını sorunsallaştırdığı radyo programlarından sonra yönetmenliğe atılan Annette Mbaye d'Erneville, Senegalli Film

Eleştirmenleri Birliği, Dakar sinema forumu, Henriette Bathily Kadın Merkezi'nin de kurucusudur. Sömürgecilik karşıtı aktif bir politika yapan Sarah Maldoror ise sinemasında, Afrika'nın ve kadının bağımsızlaştığı bir alan yaratmanın peşindedir. Therse Site-Bella'nın 1963'te çektiği *Tam Tam a Paris* ve Ganalı Efua Sutherland'ın yapımını üstlendiği *Arabia A Village Story* belgeselleri, Afrikalı kadın film üreticilerinin sosyal, politik, kültürel olanı sinemayla birleştirdiklerinin kanıtıdır (Ellerson, 2014, s. 2, 3).

1960'larda film üretiminin profesyonel bir uğraş haline gelmesinde etkin kurumlar olan FESPACO ve FEPACI, Afrikalı kadın film üreticilerinin uğraşları sonucu kurulmuştur. 1970'lerde Birleşmiş Milletler Kadın On yılı çağrısı ve İkinci Dalga feminizm uyarınca kadın hakları ve aktivizm kıtada gündem oluşturarak Afrikalı kadınların bilinçlenmesinde etkin olmuştur. Söz konusu hareketler, kadınların sinemadaki görünürlüğünü de arttırır. Safi Faye gibi Kenya'nın ilk film üreten kadın isimleri sinema okullarında eğitim almaya başlar ve ulusal bir sinema kültürünün inşasına katkıda bulunurlar. 1991'de on ikinci kez toplanan FESPACO, Pan African Union of Women Professionals of the Image oluşumuyla sinemada film üreten kadınlardan filmlerdeki kadın temsiline değin pek çok meseleyi sorunsallaştırır. Mevcut hareketler daha çok kadını film yapmaya, özgün söylem ve anlatım biçimlerinin oluşmasına teşvik etmiştir (Ellerson, 2014, s. 4, 6).

Latin Amerika'nın sosyo-kültürel ve politik ortamı, kadınların bağımsız bir söylem üretmesinin önünde büyük bir engel teşkil eder. Bu boğucu ortamda film üretmiş öncü kadın yönetmenlerin büyük çoğunluğunun oyunculuktan kamera arkasına geçtiği görülür: Brezilyalı Maria Do Carmo Santos, Humberto Mauro, Cleo Verberena, Gilda de Abreu, Meksikalı Mim Derba, Candida Beltran Rendon, Elena Sanchez, Şilili Gabriela von Bussenius Vega, Arjantinli Emilia Saleny ve Maria Celestini. Meksikalı yönetmenler Adriana ve Dolores Ahlers stajyerlikten yönetmenliğe geçerek bir fark yaratsalar da, *La Tigresa* isimli filmiyle Latin Amerika'nın ilk kadın yönetmeni olan Mimi Derba da bu geleneği bozmaz (Bahiana, 2014, s. 60-63).

1950'lerde tecimsel bir başarı yakalayan kadın yönetmenler, 60'lardaki siyasi dalgalanma ve despot rejimler sebebiyle sayıca azalır. Bu dönemde Venezuelalı Margot

Benacerraf ve Meksikalı Sara Gomez belgeselleriyle ülkelerinde ses getiren yönetmenlerdendir. 1985'ten sonra demokrasi ve ekonomide yaşanan gelişmeler, kültür ürünlerinin nitelik ve niceliksel anlamda gelişmesine neden olurken Latin Amerika sinemasının sözü edilen kadın öncüleri eserleriyle çağdaş sinemanın temellerini atmıştır (Bahiana, 2014, s. 63-66).

Süregelen savaşlar Güneydoğu Asya'nın tarihsel ve kültürel anlamda kesintiye uğramasına sebep olmuştur. Sinema açısından film üretiminin imtiyazlı bir grubun elinde olması ise gerek sinemanın yavaş ilerleyişini gerekse sektördeki kadınların azlığını açıklamaktadır (Chaiworaporn, 2014a, s. 150, 151).

Pendulum of Fate (1933) filmini çeken Filipinli Brigida Perez Villanueva Güneydoğu Asya'nın ilk kadın yönetmenidir. 1938'de Consuelo Padilla Osorio Osorio, *Dalagand Luksa*'yı; Carmen Concha, *Nagkansang Landas*'ı (1938) ve Susana de Guzman, *Probinsiyana*'yı (1946) çeker. Deneysel filmleriyle dikkat çeken Lupita Aquino-Concio, sarsıcı biçimi ve kadın meselelerine odaklanan hikâyeleriyle Marilou Diaz-Abaya ve yeni dalganın kurucu isimlerinden Laurie Guillen, Filipinler sinemasının öncü kadın yönetmenlerindendir (Chaiworaporn, 2014a, s. 152, 153).

Endonezya'nın kadın sinema kültürüne bakıldığında 1926'dan 1990'a değin yalnızca dört yönetmenin ürün verdiği görülür. Bu dönemde yalnızca on yedi film çekebilen bu dört kadın Ratna Asmara, Citra Dewi, Sofia WD ve İda Frida'dır. 1990 sonrası dağıtım ve gösterim ağlarının birleşmesi ve Hollywood filmlerine artan rağbet ulusal film üretimini azaltmıştır. 1998'de Mira Lesmana ve Nana Achnas'ın çektiği *Kul-de-sac* filmi sektöre canlılık getirir ve Nia Dinata gibi yönetmenler feminist ideolojiye dayandırdıkları çarpıcı temaları filmlerine konu edinir. Ancak Endonezya'da kadınlar sinemada söz söyleyebilmek için tanınırlığa yani statüye ihtiyaç duymaktadır, bu nedenle ya nüfuzlu ailelerin kızları ya da sektörde bilinen isimler yönetmen olabilmektedirler (Chaiworaporn, 2014a, s. 155-157).

Tayland sinemasındaki ilk kadın yönetmen, sinemacı bir aileden gelen ve dramdan aksiyona pek çok filmi yöneten Ubol Yugala-na-Ayuthaya'dır. Ancak başka kaynaklar ilk kadın yönetmenin *Cham Amphrang* (1952) filmi ile Suphan Buranaphim

olduğunu iddia etmektedir. 1980'lerde film üreten kadın yönetmenler arasında Nanthana Weerachon ve Chariya Rungrueng önemli isimlerdir. 1990'lara gelindiğinde Tayland'ın ilk ve tek bağımsız kadın yönetmeni İng K.'nin politik göndermeleri olan uzun metraj filmler ve belgeseller yönettiği görülür (Chaiworaporn, 2014a, s. 158, 160).

Malezya ve Singapur 1965'teki bölünmeden evvel tek bir sinema endüstrisine sahiptir ve gerek toplumsal gerek sinemasal yapıları melezdir. Bu nedenle pek çok Hintli, Çinli, Filipinli ve Endonezyalı sinemacı bu ülkelerin sektörlerinde çalışmaktadır. Malezyalı kadın yönetmenlerin hikâyelerine bakıldığında 1940-1970 arası Hint ve Filipinli yönetmenlere asistanlık yaparak sektörde var oldukları görülür. 1975'ten sonraysa yönetmenler kendi filmlerini çekmeye başlar. Öncü yönetmenler arasında Saadish, Zalina Mohd Som, Sarimah Ahmad, Rosnani Jamil, Julie Dahlan, Shuhaimi Baba, Erma Fatima vardır (Chaiworaporn, 2014a, s. 161).

Singapur'daysa daha önce bahsedildiği üzere toplumun ve sinemanın melez yapısı, yerel dil karşısında İngilizcenin hakimiyeti gibi nedenlerle öncü yönetmenleri belirlemek kolay değildir. 1990'larda sinema alanında faaliyet göstermeye başlayan kadın yönetmenler genellikle yurtdışında eğitim görmüş ve pek azı sinema filmi üretimine devam etmiştir. Bu isimler arasında Sandi Tan, Jasmine Ng., Tania Sng, Tan Pin Pin, Sun Koh ve Li Lin Wee sayılabilir (Chaiworaporn, 2014a, s. 163).

Vietnam, 1975'teki birleşmeye değin savaşlar sebebiyle kültürel kesintiye uğrayan ve ancak savaşın bitimiyle kültürün gelişmeye başlayabildiği bir ülkedir. İlk kadın yönetmeni Tran Quoc Toan Ra Quan filmiyle Bach Diep'tir. Noi binh yen chim hot ile 1986'da sinemaya giren Viet Lihn ise filmlerinde savaş yılları ve kapitalist sistemi, sonucunda farklılaşan yaşam koşullarını konu edinir. Pek az kadın yönetmen isminin sayılabildiği Vietnam sinemasındaki en büyük sorun, maddi imkanların kısıtlılığı ve dağıtımdır (Chaiworaporn, 2014a, s. 164, 165).

Çin'deki kadın yönetmenlerin tecimsel, bağımsız, deneysel ve popüler sinema olmak üzere geniş bir yelpazede ürün verdiği görülmektedir. 1925'te Xie Caizhen'in çektiği *Orphan's Cry*, kadın yönetmenlerin aile melodramları çekmesinin önünü açar. 1930'dan 1950'lere değin Esther Eng, onun üzerinde romantik dram yönetmiştir. İkinci

Dünya Savaşı'nın ardından kurulan Sosyalist Çin hükümeti, kadın sinemasını etkiler. Örneğin Chen Boer, Mao komünizminde kadınların sorumlulukları ve yetkilerine odaklanan filmler çevirir (Aquila, 2014b, s. 171, 172).

1950 ve 60'larda Wang Ping, Wang Shao, Dong Kena isimli yönetmenlerin filmlerinde kadın olmanın altı çizilmiyor olsa da daha inandırıcı ve karmaşık kurgulanan kadın karakterler bir kadınlık bilincinin oluşmaya başladığının göstergesidir. Çin'in Kültür Devrimi boyunca film üretimine getirdiği sınırlamalar, pek çok kadın yönetmenin Hong Kong'da film çekmesine neden olmuştur. Bu dönemde Hong Kong'un sinema alanında kadın kültürüne değer veren bir bakış açısı yeşermektedir (Aquila, 2014b, s. 172).

Tayvan'da kadınların film üretim sürecine dahil olması 1950'lerin sonunda denk gelir. Tayvan'ın ilk kadın yönetmeni ve senaryo yazarı Che'n Wenmin'dir. Chong Fanshchia, 1960 ve 70'lerde romantik, komedi ve melodram türlerinde filmler çeker. 1970 sonlarında Wan Ying çevirdiği propaganda filmleriyle tanınır. 1980'lerde Fransız Yeni Dalgası ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin tesir ettiği Çin, Tayvan ve Hong Kong sinemasında yeni stiller denenmeye başlanır. Chen Kaige, Zhang Yimou, Tian Zhuangzhuang, Zhang Junzhao gibi isimler bu dönem Çin sinemasının etkili kadın yönetmenleridir ancak etkileri beşinci kuşağın gölgesinde görünmez kılınmıştır. 1990'lara değin ulusalcı ve erkek egemen bakışın hakim olduğu Doğu Asya sinemasına yeni bir bakış açısı ve zengin karakterler kazandıran Ann Hui, Sylvia Chang, Xu Jinglei gibi çağdaş kadın yönetmenlerin sinemada bir kadın kültürü oluşturduğu söylenebilir (Aquila, 2014b, s. 173, 178).

Güney Kore'nin ilk kadın yönetmeni 1955 yılında *Widow*'u çeken Park Namok'tur ancak yeni bir yıla kadın bir yönetmenin filmiyle girilmesinin kötü şans getireceğine inanıldığından *Widow* ancak yeni yıldan sonra gösterime girebilir. İkinci kadın yönetmen 1962 yılında *Woman Judge* filmiyle çeken Hong Eun-won'dur. 1970 ve 1990 yıllarında Hwang Hae-mi üç film, Lee Mi-rye sekiz film ile üretime devam eder. 1990'larda devlet desteğinden sinema eğitime değin Kore sinema endüstrisinde yaşanan bir dizi gelişmenin sonucu pek çok kadın yönetmen film çekmeye başlar. Bu isimler arasında; Yim-Soorye, Lee Suh-goon, Lee Jeong-hyang, Jeong Jae-eun, Lee Mi-

yeon, Moh Ji-eun, Byun Young-joo, Park Chan-ok, Lee Su-yeon, Kim Eun-sook, Park Kyung-hee, Yoon Jae-yeon, Gina Kim bulunmaktadır (Chaiworaporn, 2014b, s. 180, 181).

Kadınların yönetmen olarak üretmeye başladıkları ülke ve yıllara bakıldığında ilk filmin 1896 Fransa'sına tekabül etmesi ve ardıllarının tarihsel bir ilerlemeyle İtalya, Amerika, Almanya olarak sıralanması ancak Güney Kore, Japonya, Tayland, Tayvan ve Türkiye'de ilk üretimlerin 1950'lere rastlaması ilgi çekicidir. Bu noktadan hareketle kadın yönetmen olmanın farklı coğrafyalarda farklı anlamlara geldiği düşünülebilir. Kadın yönetmenlerin yolculuklarını yalnızca sinema endüstrisinin erkek egemen dinamiklerinin değil Doğu-Batı coğrafyaları uyarınca farklılaşan toplumun, politikanın, ekonomik bileşenlerin ve buralardaki güç yapılarının da etkilediği açıktır. Batılı kadın öncüllere nazaran tarihsel gecikmeye daha fazla maruz kalmış, dolayısıyla endüstriye daha geç girmiş Doğunun kadın yönetmenlerinin niceliksel anlamda kapatması gereken ara daha büyüktür.

Kadınların üretimindeki bir başka sorunsal olan kayıt dışılık ise tarih yazımının (history) erkek egemen kaleminin 1970'lere değin kadın emeğini görünür kılmama çabasıdır (Öztürk, 2004, s. 13). Bu nedenle sinema alanında yazılmış olan pek çok kaynak, kadınları sinemasal üretim alanının dışında bırakmıştır. 1970'lerdeki feminist akımın etkisiyle kadın alanında bilinçlenmeye başlayan sinema yazarları ve feminist teorisyenlerin öncülüğünde tarihe yanlış kaydedilmiş bilgiler düzeltilirken, feminist bir bilinçle çekilen filmlerin sayısında da bir artış görülür. Ancak sinemasal feminist bilinç ve bu bilinç uyarınca çekilen filmlerin niceliksel değerinin yine coğrafi konumlarla sıkı bir bağı olduğu söylenebilir. Bu tezin sınırlarını aşan farklı coğrafyaların farklı dinamiklerinde şekillenen öncü yönetmenler ve filmlerindeki feminist bakış başka bir araştırmanın konusu olabilecek derinlikte, keşfedilmeyi bekleyen bir alandır.

2.2.4. Türkiye Sinemasında Kadın Öncüler

Türkiye sinema tarihi üzerine yazılmış pek çok kaynak, 14 Kasım 1914'te Fuat Uzkınay'ın *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* filmini sinemanın başlangıcı olarak kabul eder. Söz konusu film, bir "**Türk**" (Özön, 1985, s. 338), (Özgüç, 1993a, s. 13) hatta

“Osmanlı tebaalı Müslüman bir Türk” (Özgüç, 2012, s. 1) olan Uzkınay’ın **“Rus Abidesinin, vatansever teğmen (...) tarafından havaya uçurulması(nın) filme alınması”** (Dorsay, 2014, s. 8) olarak tarihe kaydedilir. 5-26 Haziran 1911’de çekilen ve Uzkınay’ın aksine arşivlerde bulunan (akt. Esen, 2002, s. 11) ancak ne Müslüman ne de Türk olan Manaki Kardeşler’in çektiği film milat olarak kabul edilmez. Bu tezin bakış açısına göreyse mesele ilk filmin kim tarafından ve hangi tarihte çekildiği değil bu tarihin Türkiye’de kadının sinemaya giriş yılına olan mesafesi ve bu tarihsel gecikmenin nedenleridir. Ancak sinema tarih yazımında vurgulanan noktaları yakalamak, tarihin yazıldığı bakış açısını kavramak adına önemli veriler sunmaktadır. Ayrıca yazının geri kalanında değinileceği üzere, söz konusu kalemlerin, kadın emeğini görünmez kılarak mevcut gecikmede pay sahibi oldukları sezilmektedir.

Sinema kitaplarında sık rastlanılan bir başka vurgu ilkler ve öncülerdir. Örneğin Özgüç’ün kaleme aldığı *100 Filimde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması* kitabında ilk film, ilk güldürü, ilk köy filmi, ilk renkli Türk filmi gibi ilklerin tamamı verilirken tüm ilkler erkeklere denk gelmiş görünmektedir. Öyleki **“ilk kez Müslüman Türk kadın oyuncularını kamera karşısına çıkarmakla (...) bir ‘öncü’”** (Özgüç, 1993a, s. 16) olan Muhsin Ertuğrul’dur; belki de daha zor bir iş yaparak ilk kez kamera karşısına çıkan kadın oyuncular, öncü sıfatına layık görülmez. Yalnızca erkek sinemacıların ilklerini önemseyen kaynaklar, dolayısıyla ilk kadın yönetmeni, çektiği ilk filmi ve bu filmi ne zaman çektiğini de kaydetmeyi tercih etmez. Bu nedenle Bilge Olgaç ilk kadın yönetmen sanılır ya da Öztürk’ün ifadesiyle **“Türkiye’de ilk kadın yönetmenler (...) her defasında (...) ilk olmasa da ‘ilk kadın yönetmen’ sıfatıyla anılır”** (Öztürk, 2004, s. 33).

Eril kalemlerin gölgesinde, sinema tarihine eksik, yanlış ve yetersiz kaydedilmiş Türkiye’deki kadınların ilk yönetmenlik deneyimlerinin aktarılacağı bu bölümde kadın yönetmenler üzerine yazılmış kısıtlı sayıdaki kaynak ve Türkiye sinema tarihi üzerine yazılmış genel kaynaklar karşılaştırılmalı olarak kullanılıp veriler teyit edilerek aktarılacaktır. Bu süreçte Öztürk’ün yayımladığı kaynak ana referans olarak kabul edilmiştir çünkü Öztürk kadın yönetmenler üzerine çalıştığı *Sinemanın “Dişil Yüzü” Türkiye’de Kadın Yönetmenler* (2004) başlıklı kitabında, yaşayan kadın yönetmenlere ulaşmış ve deneyimleri ilk ağızdan kaydetmiş, aramızdan ayrılmış yönetmenlerinse yakın

çevresinin tanıklıklarına başvurmuş ve verileri dönemin gazete, dergi ve görselleriyle karşılaştırmalı aktarmıştır.

Tablo 1
1914-2013 Yılları Arası Türkiye'de Kadın Yönetmen Sayısı

Yıl	Toplam Film Sayısı	Kadınların Yönettiği Filmlerin Sayısı	Kadın Yönetmen Sayısı	Yönetmeni Kadın Olan Filmlerin Toplam Filmlere Oranı
1914-1949	116	-	-	% 0
1950-1959	545	3	2	% 0.55
1960-1969	1710	14	3'ü yeni (3 kadın)	% 0.82
1970-1979	2019	35	3'ü yeni (4 kadın)	% 1.73
1980-1989	1124	14	2'si yeni (4 kadın)	% 1.25
1990-2002	521	30	14'ü yeni (16 kadın)	% 5.76
2002-2013	552	45	35'i yeni (47 kadın)	% 8.2
Toplam	6587	141	53	% 2.1

Kaynak: (Öztürk, 2004, s. 34), (Tanrıöver, 2016, s. 6).

Türkiye'nin sinemasal üretiminin başlangıcı 1910'lara tekabül etmesine ve 2000'li yıllara değin sinemada dört yüze yakın yönetmen olmasına karşın, Öztürk'ün, Agah Özgüç'ün verilerini derleyerek çıkarttığı tabloya göre ilk kadın yönetmenin sinemaya girişi 1950'lere rastlamakta, 2000'lere değinse toplamda yalnızca yirmi dört

kadın film yönetmiş görünmektedir (Öztürk, 2004, s. 34). Tanrıöver'in 2013'e kadar genişlettiği bilgiler (Tanrıöver, 2016, s. 6) doğrultusunda 1990'larda başlayan artışın, 2010'lara değin devam ettiği ve kadınların sinemasal alana yönetmen olarak katılımlarının arttığı görülmektedir.

Tezin de niceliksel bu artış uyarınca odaklandığı 1990'lar, üretim dinamikleri ve üretime dahil olan on dört kadın yönetmene geçmeden önce, 1950'den 90'lara değin yönetmen olmuş kadınların kimler olduğu, kaç film çevirdiği, yönetmenliğe nasıl başladığı, üretim koşulları ve çevirdikleri filmlere kısaca bakmak, 1990'ların dinamiklerini anlamakta değişimi görme ve karşılaştırma imkanı sunduğundan değerlidir. Üstelik kaynaklara yanlış geçmiş kadın yönetmenlerin yeni araştırmalar sayesinde tarih kayıtlarındaki varlıklarını düzeltmek, akademik bir sorumluluktur.

Türkiye'nin ilk kadın yönetmeni, yönetmenlik ve yapımcılığa sinema oyunculuğundan, sinema oyunculuğunaysa tiyatrodan geçen Cahide Sonku'dur (Evren, 2010, s. 78). 1934-1935 yıllarında Ertuğrul'un yönettiği *Bataklıklı Damın Kızı Aysel* filmindeki oyunculuğuyla seyircinin ilgisini çekerek Türkiye'nin ilk kadın yıldızı olur. Oynadığı otuza yakın filmde kadınlığın çeşitli sinemasal temsillerini yansıtan Sonku aynı zamanda Türkiye'nin ilk sinema ikonudur (Öztürk, 2004, s. 49,50).

Vatan ve Namık Kemal filmi için Evren, Sonku'nun O.M. Arıburnu ve S. Ayanoğlu'yla ortak çalıştığını aktarır ve Sonku'nun 1956'da yönettiği *Büyük Sır* filminden hiç bahsetmez (Evren, 2010, s. 87). Oysaki 1951'de T.Artemel ve M.Hayri Egeli'yle birlikte yönettiği *Vatan ve Namık Kemal* filmiyle Sonku, Türkiye'de bir kadının ilk yönetmenlik deneyimine imza atmıştır (Öztürk, 2004, s. 47). *Türk Sinemasında On Kadın* (1988) kitabında kendi deyimiyile "**Türkiye Sinemasına Damgasını Vuran On Kadın**"ı kaleme alan Özgüç ise, Sonku'nun filmografisinde yönettiği filmlerin hiç birinde adını geçirmez, tüm filmler Sonku hariç erkek yönetmenlerin ortak yönetimi ya da tekil üretimleri şeklinde verilir (Özgüç, 1988, s. 34, 36). Oysaki Sonku, 1953'te *Beklenen Şarkı*'yı O.M. Arıburnu ve S. Ayanoğlu'yla ve *Büyük Sır*'ı T.Artemel'le birlikte yönetmiştir. Ayrıca *Vatan ve Namık Kemal* ile *Büyük Sır* filmlerinin ortak senaristidir (Öztürk, 2004, s. 47, 48).

1949'da *Fedakar Ana*'da ortak yapımcı olan Sonku yine kaynaklara yanlış geçmiş, yapımcı sadece Sırrı Talpar olarak kaydedilmiştir. 1950'de Sonku Film Şirketi'ni kuran yönetmen, 1951'de *Güldağlı Cemile* ve *Vatan ve Namık Kemal*, 1952'de *Günahını Ödeyen Adam* ve *Kahpenin Kızı*, 1953'te *Beklenen Şarkı*, 1954'te *Bozkurt Obası*, 1955'te *İlk ve Son*, 1956'da *Kara Çalı* ve *Büyük Sır* filmlerinin yapımcılığını üstlenerek Türkiye'nin ilk kadın yapımcısı unvanını da alır (Öztürk, 2004, s. 47-52).

Sinemayla ilişkisini kestikten sonra yaşam biçimi sert bir üslupla eleştirilen Sonku'nun bu hayatı seçmiş olduğu söylemi kale alınmaz, yokluğunda da eril dilin hedefindedir (Öztürk, 2004, s. 57). Örneğin, daha önce de vurgulanan *Türk Sinemasında On Kadın* kitabında, Sonku'nun biyografisinin ve sinemadaki varoluşunun anlatıldığı bölümün başlığı "***Doruktaki Kadının Bataktaki Ölümü***"dür (Özgüç, 1988, s. 29). Sorunlu bu dilin varlığı, yönetmeni tarihe geçerken de şaşmaz ve sinemasal üretimin pek çok alanında öncü bir kadın olan Sonku'nun varlığını böylelikle silikleştirir (Öztürk, 2004, s. 57).

Türkiye sinemasının ikinci kadın yönetmeni yüksek eğitimini pedagoji ve gazetecilik alanında tamamlayan Nuran Şener'dir. 1964 *Aydedeye Gidiyoruz*, 1965 *Suçlu Çocuklar* ve 1966 *Oduncunun Çocukları* filmlerini yazıp yöneten Şener, her üç hikâyesinin odağına da eğitimini aldığı alan olan çocuk meselesini yerleştirmiştir (Evren, 2010, s. 96). Şener'in, temasını sokak çocuklarından alması nedeniyle Yeşilçam anlatılarından radikal bir şekilde farklılık gösteren filmleri bu alanda bir ilk olarak tarihe geçer (Öztürk, 2004, s. 64).

Feyturiye Esen'in 1962'de kurduğu Hilal Film ile sinemaya girdiğini kaydeden Evren'in (Evren, 2010, s. 19) aksine Esen'in Öztürk'e anlattığı şekliyle şirket 1957'de kurulmuştur (Öztürk, 2004, s. 68). Yine Evren'in aksine Esen'in yapımcılığı, *Gönül Ferman Dinlemez*, *Çiçeksiz Bahçe* ve *Şafak Yıldızı* filmleriyle (Evren, 2010, s. 19) kısıtlı değildir. 1963'te çevrilen *İkisi de Cesurdu* filminin ortak yapımcısı olan Esen 1965'te çekilen *Canım Benim* filminin de yapımcısıdır. *Canım Benim* ve *İkisi de Cesurdu* filmlerinin senaristliğini de üstlenen Esen, *Canım Benim* filminin yönetmenliğini de üstlenerek Türkiye'nin üçüncü kadın yönetmeni olur ancak dönemin dergileri Esen'i ilk kadın rejisör olarak tanıtırken "***zamanında 'stop' ve 'motor' demeye bir türlü***

alışamamış. Bunu çoğunlukla ona asistanı hatırlatıyor” yorumlarıyla beceriksiz bir kadın rejisör olduğunun altını çizer (Öztürk, 2004, s. 67-70).

Dönemin dergilerinin ikinci kadın yönetmen olarak lanse ettiği Bilge Olgaç ise yoksul bir ailede büyümüş ve (Öztürk, 2004, s. 77, 78) liseden ayrılarak öyküler yazmaya başlamıştır (Evren, 2010, s. 53). Yirmi altı filmin senaristliğini yapması ve filmlerinin sınıfsal temaları düşünüldüğünde yetiştirme tarzı ve yazma tutkusunun üretim biçimine etkisi fark edilmektedir. Sinemaya Memduh Ün ve Halit Refiğ’in asistanlığını yaparak girer. 1965’te çevirdiği *Üçünüzü de Mıhlarım* filmi ile yönetmenliğe başlar ve çevirdiği kırka yakın filmle Türkiye sinemasının **“en çok film yöneten kadın yönetmen”** unvanını kazanır (Öztürk, 2004, s. 75-77).

“Siyasal bir direniş öyküsü” (Özgüç, 2012, s. 447) şeklinde kaydedilen 1975 yapımı *Bir Gün Mutlaka* filmi Türkiye sineması politik filmler tarihinde bir ilktir (Evren, 2010, s. 57). Bu dönemde hissedilen sinemasal kriz süresince Olgaç seks filmleri çekmek istemez ve 1975’ten 1984’e değin sinemasal üretimine ara verir. Ardından 1994’te ölene değin film çekmeye devam eder. Olgaç’ın filmlerinin temasını ağırlıklı olarak feodalite, ağalık sistemi ve ataerkillik oluşturur (Öztürk, 2004, s. 76-86).

Sinemaya Halit Refiğ’in asistanı olarak giren Birsen Kaya toplamda iki yüz filmde asistanlık yapmıştır (Öztürk, 2004, s. 90). 1970’te bir kan davasını anlattığı *İntikam Derler Adıma* filmiyle (Özgüç, 2012, s. 309) yönetmenliğe başlar. Toplamda on beş film yöneten Kaya tüm filmlerinin senaryosunu da kendi yazmıştır. 1970’te *Ufuk* filmi kurar ve çevirdiği filmlerin altısının yapımını da üstlenir (Öztürk, 2004, s. 89).

Herkesin çektiği dönemde Kaya da seks filmi çekerek bu alanda ilk ve tek kadın yönetmen olur ancak bir erkeğin kamerasından çıkan filmlerden etkilenmeyen halkın haya duyguları bir kadının kamerasından çıkan seks filmi karşısında rencide olmuştur. Kaya’nın haberleştirilmesinde sorunlu bir dil saptayan Öztürk, çeşitli haberlerden derlediği yorumlarla Kaya’nın kadın olmasının altını çizen, kadın olmayı pasiflikle eşleyen ve dedikodu ve pornografi içeren haber yapımcılığının eril tutumunu ifşa eder. Bazı haberlerinse Kaya’nın Türkiye sinemasının ikinci kadın yönetmeni olduğu (Öztürk,

2004, s. 96-105) vurgusu, tarihsel sıralamaya bakıldığında büyük bir haksızlıktır ve bu durum bir hayli rahatsızlık vericidir.



Resim 3: “Seks Filmi Çeviren İlk Kadın Rejisör”,
Kaynak: (Geçmiş Gazete, 1975).

Lale Oraloğlu, uzun bir süre gazetecilik ve tiyatro oyunculuğu yaptıktan sonra 1953 yılında Sami Ayanoglu tarafından çekilen *Yavuz Sultan Selim Ağlıyor* isimli filmde rol alarak sinemasal üretime başlar (Evren, 2010, s. 64). 1960’a değin otuz beş filmde başrol oynar. 1954 yılında Alev Film’i, 1971 yılında Oraloğlu Filmi kuran yönetmen, sinema endüstrisinde erkek yapımcıların kadın yönetmenlere şans tanımamasından ötürü kadın yönetmenlerin yapım şirketi kurmak zorunda kaldıklarını belirtir. *Ölüm Bebekleri*’nde ortak yapımcı olmak dışında dört filmin yapımcılığını üstlenmiştir (Öztürk, 2004, s. 109-119).

Yönetmen olarak çevirdiği ilk film 1971 yapımı *Bir Kadın Tuzağı*’dır. *Hüdaverdi Pırtık-Bizimkiler*, *Hızlı Hızır*, *Ölüm Bebekleri* ve ilk filmi de dahil olmak üzere çektiği dört filmin de hem senaryosunu yazmış hem yapımını üstlenmiştir. Sanatsal yolculuğunda açlık grevi ve hapisane deneyimi de bulunan Oraloğlu (Öztürk, 2004, s. 109, 118) tecimsel filmler çevirdiği için başarısız bulunsa da (Evren, 2010, s. 66) gerek filmleri gerek tiyatro oyunları ile pek çok ödüle layık görülmüş bir sanatçıdır (Öztürk, 2004, s. 112, 113).

Türkan Şoray henüz on beş yaşındayken (Öztürk, 2004, s. 125) Türker İnanoğlu'nun çevirdiği 1960 yapımı *Köyde Bir Kız Sevdim* filminde aldığı rolle sinemaya girer. Oyunculuk hayatına ticari başarısı yüksek olan filmlerle devam eden Şoray (Evren, 2010, s. 89), zamanla sarışın yıldız Cahide Sonku'nun yerine geçecek ve Yeşilçam'ın esmer yıldızı 'sultan' olarak anılacaktır (Öztürk, 2004, s. 125, 126).

1972 yılında çevirdiği *Dönüş* filmiyle yönetmenliğe adım atan Şoray'ın bu kararı sansasyon yaratır. Gelen eleştirilerin bir kısmı Şoray'ın *Dönüş* filmi yönetemeyeceği üzerineyken bir kısmı, erkek oyuncu ve teknisyenlerin “meslek haysiyetlerine yediremeyerek” Şoray'la film çevirmeyi reddetmeleri üzerinedir (Evren, 2010, s. 89). Film çekildikten sonraysa başarılı bulunur, güzel eleştiriler alır. Uluslararası festivallere katılan film, ödüller de kazanır. *Dönüş*'ten sonra yapımcının isteği üzerine 1973'te *Azap*'ı çeken Şoray sonuçtan memnun kalmaz. Ardından 1976'da *Bodrum Hakimi*'ni ve 1981'de *Yılanı Öldürseler* filmlerini çevirir. Başka pek çok rejisöre teklif edilen ancak yalnızca Şoray'ın gerçekleştirmeye cesaret ettiği *Yılanı Öldürseler* (Öztürk, 2004, s. 125-135) filmi Evren, Şoray'ın “*filmografisinin en önemli filmlerinden biri*” olarak tanımlar (Evren, 2010, s. 91). Filmi, “*çekilen filmin yönetmeni Türkan Şoray mı sorusunu akla getirecek denli başarılı bir bütünlüğe sahip*” (akt. Özgüç, 2012, s. 565) olarak niteleyen Sungu Çapan'ın yönetmeni yererek filmi övme girişimi düşündürücüdür.

Rüçhan Adlı'nın evliliği süresince yapımcılarla tüm ilişkileri sürdürmesi ve Şoray'ın oyunculuğuna getirdiği kısıtlamalar ve ikinci evliliğinde Cihan Ünal'ın rahatsızlıkları nedeniyle sinemaya devam etmeyen Şoray'ın, evliliklerinde eşinin isteklerine boyun eğen bir çizgide mesleğini sürdürdüğü çıkarsanabilir. Oysaki setlerde dişiliğini saklamaya çalışmayan bir kadın yönetmen olduğu bilinmektedir. Şoray, maddi imkanların darlığı ve memnun kalmadığı senaryo yazarları nedeniyle film çevirmenin zor olduğunu belirtmiştir (Öztürk, 2004, s. 138, 139).

Devlet konservatuvarı mezunu olan, tiyatro oyunculuğu, opera sanatçılığı yapmış Ayten Ürkmez-Kuyululu'nun yönettiği ilk film, senaryosunu da yazdığı 1971 Avustralya yapımı *Dışarıdakiler* filmidir. 1974'te *Bir Avuç Toz*, 1975'te *Altın Kafes* filmleri de Avustralya yapımıdır ve hem senaryosu hem yönetmenliği Kuyululu'ya aittir. Kuyululu ayrıca 1961'de *Küçük Dünya*, 1975'te *Haşhaş* ve 1976'da çekilen *Örgüt* filmlerinin de

senaristidir (Öztürk, 2004, s. 141, 143). Özgüç, 1962 yapımı *İki Kocalı Kadın* filminin senaristini Atilla Oğuz olarak kaydetse de (Özgüç, 2012, s. 158) Öztürk'ün aktarımında Kuyululu, senaryonun kendisine ait olduğunu söylemiştir (Öztürk, 2004, s. 144). Filmin jereğinde geçen bilgilerde senaryo, Ayten Ürkmez'e ait görünmektedir.

1971'de Avustralya'ya göç eden Kuyululu, Avustralya Film Komisyonu'na başvurur. Bir kadın göçmenin bu talebi komisyonda hayret uyandırsa da girişimi sonuç verir ve böylelikle hem *Bir Avuç Toz* hem de *Altın Kafes* filmlerine bütçe yaratır. Filmlerinde kendi hayatından izler bulunan Kuyululu'nun göç, Türkiye'nin sorunları gibi meseleleri anlatırken temsilde güçlü, karşı koyan kadın figürünü yansıttığı görülür. Yönetmenin filmleri, yurtdışı festivallerde gösterilmiş ve ödüller almıştır (Öztürk, 2004, s. 149, 151).

1980 öncesi kadın yönetmenleri "**erkek olmayan kadın yönetmenler**" (Öztürk, 2004, s. 41) olarak niteleyen Öztürk'ün bu yakıştırmasında haklılık payı vardır. Pek az örnek dışında bu dönem kadın yönetmenlerin gerek üretim biçimleri gerek ürettikleri filmlerde dişil deneyime ve kadın bilincine yer olmadığı görülmektedir. Her yeni kadın yönetmenin ilk ya da ikinci sayıldığı ve böylelikle kadın tarihinin görmezden geldiği bir üretim ortamında; üretimin eril dinamikleri, yönetmenlere yöneltilen eleştiriler ve haberlerin kadınları dışlayan, yeren, pasif bir konuma sürükleyen dili düşünüldüğünde sinema alanında kadınların neden 1950'lere değin yönetmen olamadıkları ve sayılarının azlığı anlaşılmaktadır. Kadınların tarihe bu şekilde kaydedilişi ya da kaydedilmeyişi, yerleşik tarihi sorgulamadan yinelemek, dolayısıyla mevcut bakış açısını sürdürmekse, yönetmenler üzerine yazılmış kısıtlı sayıdaki kaynağın hatalarla dolu olmasını açıklar niteliktedir.

1980'lerde üretime başlayan ilk kadın yönetmen televizyonda program yapımcılığı, yönetmen yardımcılığı ve görüntü yönetmenliği yaptıktan sonra 1986'da *Beyaz Bisiklet*'i çeken Nisan Akman'dır (Öztürk, 2004, s. 167, 168), (Evren, 2010, s. 6). Meselesini ele alışı biçimi üzerinden bir "kadın filmi" olarak tanımlanabilecek *Beyaz Bisiklet*, küçük bir bütçeyle çekilmesine karşın Antalya'dan ödülle döner. Gişesi yapımcı Kadri Yurdatap'ı memnun eder ve Yurdatap, Akman'a ikinci bir film çekmesi için sipariş verir. Bölge işletmeciliğinin etkin olduğu bu yıllarda yapımcının siparişi üzerine Hülya

Avşar için bir senaryo arayışına giren Akman (Öztürk, 2004, s. 169-173), senaristliğini Ayşe Kulin'in üstlendiği *Bir Kırık Bebek* filmi 1987'de çeker (Evren, 2010, s. 7). 1987'de çektiği bir diğer film olan *Dünden Sonra Yarından Önce de Bir Kırık Bebek*'le benzer bir sorun etrafında şekillenir: **“kadının çalışmasının önündeki engeller”** (Öztürk, 2004, s. 174). Evren'in değerlendirmesiyle Akman, filmlerinde kadınlık deneyimini tutarlı bir çizgide işlemiş ve dişil hassasiyetle bakışı kurarak ekrana yansıtmış ilk kadın yönetmendir (Evren, 2010, s. 9).

Sinema eğitimi almış olan Mahinur Ergun çevirdiği reklam filmleri, kısa filmlerden ve iki haftalık asistanlık deneyiminden sonra kısıtlı imkanlarla *Yabancı Bir Sevgi* filmi çeker. 1987 yapımı olan bu video film, bir sonraki yıl çekeceği sinema filmi *Gece Dansı Tutsakları* için yapımcılara referans olur. Film beğenen Kadir İnanır'ın sayesinde bir başka yapımcıyla tanışan Ergun, yapımcının isteğiyle İnanır'ın oynayabileceği bir senaryo üzerinde çalışır ve 1989'da *Medcezir Manzaraları*'nı çeker. Film, Ankara Film Festivali'nden ödülle döner ve gelen tepkiler olumlu olur. Bu sayede *Ay Vakti* için Kadri Yurdatap'la anlaşır ve Kültür Bakanlığı'ndan iki farklı destek alır. 1993'te çektiği *Ay Vakti* de Ankara ve Antalya'da ödüle layık görülür. Yönetmenliğini yaptığı filmlerin senaryosunu da kendi oluşturan Ergun'un özellikle ikinci ve üçüncü filmiyle kadın olma bilincini yakaladığı ve kadınlık deneyimine hassasiyetle yaklaştığı söylenebilir (Öztürk, 2004, s. 183-196).

1980'lerde yıkılmaya başlayan Yeşilçam anlatısı yerini değişen Türk sinemasının yeni konularına bırakır, “aydın bunalımı” ve “kadın” bu dönemin başat konularındandır. Kadın filmlerinin temel meselesi ise kadının cinselliğini özgürce yaşamasıdır. Özellikle erkek yönetmenler tarafından çekilmiş olan bu türde filmler, erkek yönetmenlerin sayıca fazla olması ve gösterim ve dağıtım olanaklarından daha sorunsuz yararlanması nedeniyle fazladır. Ancak bu dönemde, kadınların meselelerini kadınların bakış açısından yansıtan kadın yönetmenler de vardır. Örneğin 1981 yapımı *Yılanı Öldürseler*'le Türkan Şoray, 1984'ten sonraki üretiminde kadına ve erkek egemen sisteme odaklanan filmleriyle Bilge Olgaç, filmlerindeki dişil özelliklerle dikkat çeken Nisan Akman ve kadın karakterlerin tecrübelerini konuşuran Mahinur Ergun, Türkiye sinemasında kamerasını kadınlara başarıyla çeviren öncülerdir.

3. 1990-2000 YILLARI ARASINDA FİLM ÜRETİMİNİ BELİRLEYEN KOŞULLAR VE BU KOŞULLARDA KADIN YÖNETMEN OLMAK

Sinemada kültürel üretimi belirleyen koşulların detaylarıyla tartışıldığı bölümün devamında, gerek Feminist Film Teorisi ve Kuramı gerekse dünya geneli ve Türkiye özelinde “kadın yönetmen” olma deneyiminin anlamı ve bağlamı detaylandırmaya çalışıldı. Bir önceki bölüme tekabül eden başlıkta, kuramsal alan ve kadın yönetmen olma deneyimi, tarihsel ve politik hareketlerin gelişimlerine paralel aktarılmaya çalışıldı çünkü sinema alanının eril ve cinsiyetçi yapısı her kültürde sinemanın üretim biçimlerini etkileyen önemli bir dinamik olarak karşımıza çıksa da, farklı coğrafyaların farklı toplumsal ve tarihsel dinamikleri, sinemasal alanda kadın yönetmenler için farklı deneyim alanlarına işaret etmekteydi.

Bir önceki bölümde, Türkiye’de kadınların yönetmen olarak sinemasal üretim alanına dahil oldukları 1950’li yıllardan, 1980’li yılların sonuna değin detaylandırılan tartışma, bu bölümde tezin mercek altına almayı planladığı 1990-2000 yılları arasındaki on dört kadın yönetmenin sinemada üretici olarak var oluşuna ve bu var oluşu etkileyen dinamiklere odaklanacaktır. Tartışmayı bu noktaya ulaştırmak içinse gerek sinemanın gerekse kadın yönetmenlerin 1990’lar Türkiye’sinde etkilendiği tarihsel, toplumsal, politik ve ekonomik bileşenleri kavramak gerekir. Bu nedenle öncelikle 1990’lı yılların Türkiye’sini şekillendiren politik ve toplumsal olaylar incelenerek toplumun tarihle ve politikayla olan ilişkisi detaylandırılmaya çalışılacak, ardından dönemin gündemindeki “yeni dünya düzeni” ve değişen tüketim alışkanlıkları ekseninde toplumun kültürle olan ilişkisi ve dönemin görsel kültürü, ayrıca kadının bu kültürdeki konumu mercek altına alınacaktır. Böylelikle 1990-2000 yılları arasında üretim vermiş on dört kadın yönetmenin film yapım deneyimini, sanata bakış açılarını şekillendiren dinamikleri ve filmlerinin tüketilme biçimlerini bütüncül bir yaklaşımla incelemek mümkün olacaktır.

Bölüm, Türkiye’nin 90’lı yıllarını şekillendiren politik, ekonomik ve toplumsal olayları değerlendirerek toplumun kültürle ve tarihle olan ilişkisindeki değişimi inceledikten sonra dönemin etkin politik, ekonomik ve toplumsal yapısının 90’lar

sinemasını hangi yönlerden şekillendirdiğine eğilecektir. Bu bağlamda dağıtım tekelleri, değişen yapım anlayışı ve çeşitlenen fonlar, seyircinin konumu, salonların dönüşümü ve farklılaşan seyir kültürü ve tüm bu dinamiklerin filmlerin üretim biçimlerine ve içeriklerine etkisi araştırılacaktır. Böylelikle 1990'larda üretim veren kadın sanatçıları, yalnızca bir kadın olarak üretimde var olmaları üzerinden değil söz konusu dönemin kültürel atmosferinde yaratıcı olmanın anlamı üzerinden konumlandırmak da mümkün olacaktır.

Toplumsal ve sinemasal değişimlerin incelendiği bölümleri takiben, 14 kadın yönetmenin tanıklıklarına dayanan başlıklar aracılığıyla 1990'ların sinemasal üretim ortamında kadın yönetmen olma deneyimi anlamlandırılmaya çalışılacaktır. Yönetmenler; sanatçı kişilikleri, eğitimleri, yönetmenliğe geçiş süreçleri, filmlerinin çıkış noktaları ve yapım/çekim/dağıtım/gösterim ayaklarındaki deneyimleri üzerinden tartışılacak ve yürütülecek detaylı tartışmaların ardından 1990'ların toplumsal ve sanatsal dinamikleri çerçevesinde kadın yönetmen olarak var olmanın anlamı, tüm boyutlarıyla ortaya konulmaya çalışılacaktır.

3.1. 1990'LI YILLARIN TOPLUMSAL HARİTASI

Bu başlıkta 1990'lar Türkiye'sini şekillendiren yerel ve küresel politik atmosfer ve beraberinde getirdiği toplumsal olgular değerlendirilecektir. Yakalanmaya çalışılacak olan bakış açısı, Türkiye toplumunun tarih ve kültürle kurduğu yeni ilişki biçimi üzerinden "imaj", "tüketim kültürü", "arabesk" gibi gündelik hayatı, tüketim alışkanlıklarını değiştiren ve dönemin yaşama biçimini açıklamaya yarayan kavramların dönemden etkilenerek nasıl doğdukları ve dönemi nasıl etkiledikleri üzerine detaylı bir okuma yapmaya olanak sağlayacaktır. Politik ve sosyolojik okumalarla ortaya çıkması planlanan toplumsal harita, bir sonraki başlıkta incelenecek olan 1990'lar sinemasının, hem üretim hem tüketim biçimleri üzerine önemli ipuçları sağlayacak ve 1990-2000 yılları arası Türkiye'de kadın yönetmen olma deneyimini bütünlüklü bir perspektifle yorumlamaya olanak sağlayacaktır.

3.1.1. Darbe ve Sonrası: Devletin Resmi Politikası ve Toplum

Türkiye’de siyaset, darbeler ve politika dışından gelen müdahalelerle kesintiye uğramaya teşne bir tarihin tezahürüdür. 1980 darbesi ise bir yanıyla ifade özgürlüğünün feshi diğer yanıyla sözün ve ifadenin akabileceği yeni mecralar sunarak konuşmayı “kışkırtan” iki farklı siyasal anlayışın suretini sunar. 1980’ler Türkiye’inde darbeyle birlikte yaşanan kırılma ve söz konusu iki farklı siyasal anlayış çerçevesinde şekillenen toplum yapısı, tezin odağındaki dönem olan 1990’lar Türkiye’sini şekillendiren etkin bir dinamiktir. 1980’lerin toplumsal yapısını kavramak, gerek 1990’lar toplumu, görsel kültürü ve seyir alışkanlıklarını gerekse 1990’lar sanatını ve sinemasını anlamlandırmaya yarayan ipuçlarıyla doludur. Çünkü 1990’larda üretime başlayan kadın yönetmenler, 1980’ler Türkiye’sinin inşa ettiği toplumsal yapının bir parçasıdır ve bakış açıları, darbenin etkileriyle şekillenmiştir. Ayrıca üretilen filmler, 1980 Darbesi’nin şekillendirdiği bir topluma sunulmaktadır. Bu nedenle başlık, tartışmasını, Kenan Evren ve 12 Eylül 1980 Darbesi’nden başlatacağı; bu çıkış noktasıyla, siyasal alanda etkin kavramlar ve kavramların inşa ettiği toplumsal yapı keşfedilmeye çalışılacaktır.

Türkiye iktisadi politikasının, 1946 yılında içe dönük ve dengeli yörüngesinden çıkarak dış yatırım, yabancı sermaye ve ithalata dayalı bir ekonomik yapıya evrilmesi, darbeye giden yolu hazırlar. Yeni ekonomik yapı, “sanayiye dayalı ekonomi”yi, ABD’nin az gelişmiş ülkeler için uygun gördüğü model olan “tarım ürünleri ihraç eden ekonomi”yle ikame eder. Bu model uyarınca dış borçlanmayla yapılandırılan Türkiye ekonomisi, 1974 yılında patlak veren Petrol Krizi’yle birlikte, yüksek enflasyon, düşük ücretler ve fahiş fiyatlarla birleşerek çökme noktasına gelir. Demirel Hükümeti’nin yetkilendirdiği Turgut Özal’ın 24 Ocak Kararları ise ekonomiyi darboğazdan kurtarmak için ithalat sınırlarını kaldırmak, piyasa serbestisi, IMF ve Dünya Bankası’ndan kredi almak gibi bir dizi ekonomik maddeyi içeren neoliberal bir program uyarınca çözümler sunar. Sivil örgütlerin bu kararlara şiddetle dirayet göstermesi ise 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi’nin gelişini hızlandırmıştır (Boratav, 2010, s. 94-148).

12 Eylül 1980’de Kenan Evren, şu sözlerle yönetime el koyar (Dinçkal, 2005, s. 26):

İşte bütün bunlar ve buna benzer sayılabilecek hepiniz tarafından yakinen bilinen daha birçok sebeplerden dolayı Türk Silahlı Kuvvetleri ülkenin ve milletin bütünlüğünü, milletin hak, hukuk ve hürriyetini korumak, can ve mal güvenliğini sağlayarak korkudan kurtarmak, refah ve mutluluğu sağlamak, kanun ve nizam hakimiyetini, diğer bir deyimle devlet otoritesini tarafsız olarak yeniden tesis ve idame etmek gayesiyle devlet yönetimine el koymak zorunda kalmıştır.

Evren’in metninde kullandığı ve yaşanan iktidar boşluğunun nedeni sayılan “bütün bunlar ve buna benzer sebepler” ibaresi; anarşik ve bölücü eylemler, sahipsiz kalan millet ve devlet, yıkıcı ve bölücü mihraklar, sapık ideolojik amaçlar, vatandaşın birbirini katli ve terördür. Bölücülük ve terör kavramlarına tekrar tekrar değinilen metinde iktidar boşluğunun çözümü, Türk vatandaşının tek bir vücut halinde Türk milleti ruhunu hatırlaması, Atatürk milliyetçiliğinin yeniden yayılarak milli dayanışmayı ön planda tutan demokratik, laik ve sosyal bir yönetimin kurulması olur (Dinçkal, 2005, s. 23-28).

Darbenin ardından, Eylül 1980’den önce “yaygın şiddet olayları” nedeniyle 19 ilde ilan edilmiş olan sıkıyönetimin sınırları, 48 yeni ili de içerisine alır. Sıkıyönetim bu tarihten itibaren 19 Mart 1984’e değin 67 ilde uygulanmaya devam eder (Dinçkal, 2005, s. 191). Milli Güvenlik Kurulu’nca çıkartılan kararnameler uyarınca anayasa askıya alınır, parlamento feshedilir, tüm siyasi partiler kapatılarak liderler tutuklanır, belediye başkanları ve valiler görevlerinden alınır; ülkenin tüm idari pozisyonlarına ordu mensupları atanır. Meslek kuruluşları ve sendika konfederasyonlarının faaliyetleriyle işçi grevleri yasaklanır. İşçiler ve öğrenciler, siyasal direnişlerinden vazgeçmeleri için hapse atılır ve işkence görür (Ahmad, 2012, s. 215-248). Sıkıyönetim askeri mahkemelerince 517 sanık idam cezasına çarptırılır. Milli Güvenlik Kurulu’nun onayladığı ve ivedilikle infaz edilen 50 kişinin dışındaki cezalar, müebbet hapis olarak değiştirilir (Dinçkal, 2005, s. 193). Öğrencilerin örgütlendiği üniversiteler, “terörün yuvası” olarak nitelendirilerek özerklikleri kaldırılır ve Yükseköğretim Kurulu’na (YÖK) bağlanır (Kafadar, 2007, s. 367). YÖK idaresine ise seçilerek değil atanarak gelen yöneticilerin onayıyla oluşturulan

akademik kadrolar ve kısıtlanan akademik faaliyetler sonucu “depolitize” bir gençlik üretilmeye başlanır (Öncü, 2007, s. 532).

24 Ekim 1982’de, “1982 Anayasası”nı tanıtmak üzere faaliyetlerine başlayan Evren’in, yeni anayasaya güven oluşturmak adına darbe nedenlerini sıraladığı konuşmasında kullandığı üslubu yinelediği dikkat çeker. “Türklük düşmanı” ve “satılmış hain ve soysuzlar”ın anayasaya oluşacak güveni sarsmaya çalıştıklarının altını çizen Evren **“12 Eylül öncesi olayları yeniden yaşanmak istenmiyorsa, Devletin ülkesi ve milletiyle bölünmesi arzu edilmiyorsa (...) Anayasa’ya evet denilmelidir”** sözleriyle konuşmasını noktalar (Dinçkal, 2005, s. 45, 46). Yeni anayasa, basın özgürlüğü, sendikal haklar, kişi hak ve özgürlükleri gibi pek çok alanda 1960’taki anayasal düzenlemelerin tersine bir çizgide hazırlanmıştır. Tüm özgürlükler, devlet ve millet düzenini tehdit edici durumlar söz konusu olduğunda askıya alınabilecek yahut sınırlandırılacak faaliyetler başlığında düzenlenmiştir. Ayrıca yeni anayasada iktidar yürütmenin elinde toplanmış, cumhurbaşkanı ve MGK’nın yetkileri arttırılmıştır. Yeni anayasa, % 91.4 “evet” oyuyla kabul edilir (Zürcher, 2000, s. 409, 410).

Anayasanın kabulünün ardından Evren cumhurbaşkanlığına getirilir, çıkarılan yasayla 1980 öncesinin siyasetçilerine on yıl siyaset yasağı konur. Kurulacak yeni partilerinse MGK’nın onayından geçmesi zorunludur. Yeni partilerin kadın ya da gençlik kolu kurmaları, sendikalarla ilişkilenmeleri ya da köylerde şube açmaları, memur, öğretmen ve öğrencilerin herhangi bir partiye üye olmaları yasaktır. Depolitizasyon süreci tüm hızıyla devam etmektedir. Bu siyasal ve toplumsal ortamda kurulan on iki yeni partiden ancak üç partinin 1983 seçimlerine girmesine izin verilir. Seçimin galibi % 45 çoğunlukla ANAP olur. Türkiye’nin yeni başbakanı artık, Özal’dır (Zürcher, 2000, s. 410, 411).

Ordu, askeri darbe öncesi uygulanan faaliyetlerden yalnızca iki tanesine dokunmamıştır: dış politika ve 24 Ocak Kararları (Ahmad, 2012, s. 216). Her ikisinin de mimarı olan Özal, başbakanlığı ve cumhurbaşkanlığı dönemi dış politikasında, 12 Eylül Darbesiyle ihlal edilen insan hakları nedeniyle uzlaşamayan Avrupa ülkelerine karşı ABD ile yakınlaşmaya devam eder ve Türkiye “süper emperyalist” ABD’nin himayesinde “ikinci sınıf emperyalist” bir çizgi yakalamaya çalışır. Bu yakınlaşma

popülist bir dil benimsemeye başlayan politik yapıya ve Demokrat Parti Dönemi'nden sonra ikinci bir Amerikan hayranlığı dalgası olarak topluma sirayet eder; uygulanan neoliberal politikalar sonucu toplum bir “piyasa toplumu”na dönüştürülür (Bora T., 2007, s. 167, 168).



Resim 4: DP'nin ABD hayranlığı ve köylüye hitap eden popülist sunumuna örnek bir reklam

Kaynak: (Bora T., 2007, s. 162).

1980’de IMF ve Dünya Bankası’na 13.5 milyar dolar olan borç, 1989’da 40 milyar dolara çıkar. Yükselen enflasyon ve kamu açıkları nedeniyle Kamu İktisadi Teşebbüsleri’nin (KİT) özelleştirilmesi yoluna gidilir. Yabancı yatırım ve ithalata getirilen serbesti ile iç piyasada rekabet teşvik edilirken ABD ve Avrupa’da üretilen tüketim malları Türkiye’de dolaşıma girer (Zürcher, 2000, s. 425-430). Bir tüketim patlamasına sebep olan liberal ithalat politikası, reklamların yardımıyla birlikte bir “tüketim kültürü” yaratır. Ancak 1977’de % 36 olan Gayri Safi Milli Hasıla 1987’de % 18’e gerilemiştir, ücretler % 45 azalırken işsizlik oranı % 15 artar. Çaycıdan banker yaratan bir sistemin özendiriciğinde gençler, serbest girişimciliği benimseyerek özel sektöre yönelir. Halihazırda YÖK’e bağlanmış olan üniversiteler artık hizmet sektörüne eleman yetiştiren birer “ticari kuruma” dönüşür. Bu sırada Türkiye’nin ilk özel üniversitesi Bilkent de açılır. Amerikan modelinin uygulandığı Bilkent’te her şey, dönemin yeni iletişim aracı İngilizce dilinde yazılıdır (Ahmad, 2012, s. 245-247).

Ekonomideki neoliberal uygulamalar sonucu yeni kültürel eğilim, hızla Amerikanlaşan bir popüler kültürdür. Üstü cami, altı alışveriş merkezi olan yapılardan, yürütülen seçim kampanyalarında kullanılan arabesk müziğe (Deren, 2007, s. 399, 401) basının “Katibime Cola’lı Gömlek” tarzı reklamcılık dilinden, şehirleri koca birer vitrine dönüştüren billboardlar, alışveriş merkezleri ve televizyon kanallarıyla birlikte her şey, tüketilebilecek bir değişim değerine indirgenmiş ve kişilerin dünyayla olan ilişkilerini derinden dönüştürmüştür (Gürbilek, 2001, s. 26-35). Bu dönüşümün izleri bir sonraki başlıkta; tüketim, reklam ve “imaj”ın, toplum ve kültür ilişkisi üzerine etkisi bağlamında detaylı bir şekilde sürülecektir.

Görüldüğü üzere 1980 Darbesi, siyasi liderleri yasaklı ilan ederek politikaya yön verecek yeni isimleri siyaset sahnesine çıkarır. Darbenin hemen ardından ifade özgürlüğü ve vatandaşların politik bir zeminde örgütlenmesinin önünü kesen bir dizi yasak sonucu depolitizasyon sürecine alınan toplum, siyasetten uzaklaştırılır. Süreç, yeni anayasa ile güvence altına alınır. YÖK’e bağlanan üniversitelerde özerklik feshedilerek akademik kadrolar YÖK’ün onayıyla oluşturulmaya başlanırken, öğrencilerin fikirlerini özgürce ifade edebilecekleri alanlar yok edilir ve akademik faaliyetlere kısıtlamalar getirilir.

Darbenin hemen ardından siyaset sahnesinde boy gösteren isimlerden Özal’ın önderliğinde uygulanan neoliberal politikalar yardımıyla, darbe öncesi siyasal eğilimlere sahip olan toplum, tüketim toplumuyla ikame edilir. Serbest piyasa ekonomisi uyarınca sınırsız ürünün ithali, özelleştirmeler sonucu açılan yeni televizyon kanalları ve reklamların pompaladığı bir tüketim kültürüne maruz kalan bireyler, her şeyin alınıp satılabileceği bir dünyada, alışveriş merkezlerine dönüşmeye başlayan şehirlerde yaşayıp hızla tüketmeye başlar. Hızla tüketmek için hızla para kazanmanın gerektiği bir kültür de bu yolla yaratılır ve böylelikle “vatandaş”, “rekabetçi” bir özellik kazanarak “tüketici”ye; içerisine kültürün de dahil edildiği ve serbestçe dolaşıma giren her şey ise birer “meta”ya dönüşür.

Toplumun kendi tarihi ve kültürüyle olan ilişkisinin köklü bir şekilde değişime uğramasında, iç siyaset ve iç siyasetin güttüğü dış siyasetin yanı sıra, küresel bazda yaşanan değişimlerle kullanıma sokulan yeni değerler de etkindir. Bu nedenle tartışmayı, bir sonraki başlıkta dünyanın evrildiği bu “yeni dünya düzeni”ne taşımak ve

kullanıma giren yeni kavramlara değinmek, Türkiye’deki toplumsal ve kültürel değışimi anlamak için geliştirilmesi gereken bütünlüklü bakış açısı adına önemlidir. Bu yeni düzende reklam, tüketim ve “imaj”ın etkileri de toplum ve kültür ilişkisindeki belirleyicilikleri bağlamında tartışmaya dahil edilecektir.

3.1.2. Yeni Dünya Düzeni ve Yükselen Değerler: “Cilalı İmaj Devri”³

1980’lerde darbe ile Türkiye’de gözlemlenen toplumsal değışimi, yalnızca Özal’ın neoliberal politikalarının bir sonucu olarak görmek tartışmayı, eksik ve yetersiz bir sonuca götürecektir. Bir önceki başlıkta da değinildiği üzere devletin ABD ile kurduğu yakın ilişkiler, ABD’nin “az gelişmiş” ülkeler için uygun gördüğü ilerleme modelleri ve toplumlara etkisi ve dünyanın iki kutuplu yapısından küresel bir yeni yapıya geçişi, dolayısıyla dünyanın da gündemine giren yeni kavramlar, Türkiye’nin bu “geçiş” dönemini anlamlandırmada geniş bir perspektif sunar. Küreselden yerele ve bireye, kişinin dünyayı ve kendini nasıl anlamlandırdığı ise görsel kültür ve “imaj”la yakından ilintilidir. Bu çerçeveden bakıldığında başlık, yeni dünya düzeninin gündeme getirdiği “küreselleşme”, “evrensel kültür”, “imaj” gibi kavramları, birey ve kültür üzerindeki etkisi bağlamında, tüketim anlayışını da kapsayacak şekilde tartışacaktır.

1973’te patlak veren Petrol Krizi, Ronald Reagan’ın başkanlığı dönemi ABD’inde ulusal çapta bir ekonomik darboğaz yaratır. Yaşanan buhran, ABD’nin ekonomik anlamda diğer ülkelere doğru bir “piyasa genişletme” siyaseti gütmesine neden olur çünkü üretimin daha çok alıcıyla buluşması için ürünlerin dolaşıma gireceği yeni pazarlara ihtiyaç duyulmaktadır. İngiltere’den Margaret Thatcher’ın da bu ekonomik siyasete verdiği destekle birlikte dünya “neoliberalizm” ve “yeni sağ” eğilimlerin yükseldiği bir döneme girer (Hıdıroğlu, 2010, s. 43, 44).

Neoliberal ve sağ eğilimler “küreselleşme” kavramını dünyanın gündemine getirir. Küreselleşme, ülkeleri başta ekonomik, politik sonrasında kültürel ve çevresel bağlarla birbirine yakınlaştırmış ve her türlü enformasyonun, ürünün ve paranın akıcılığını sağlarken sınırlandırmaları yok ederek sınırları muğlaklaştırmıştır.

³ Başlık, İlhan İrem’in 1994 tarihinde piyasaya sürdüğü *Koridor* albümünün “Görüşmeyelim” isimli şarkısından esinlenilerek oluşturulmuştur.

Beraberinde bir dizi toplumsal süreç sunan küreselleşme, sonunda tüm toplumların mevcut sosyal durumlarını tek bir sosyal durum haline getirir. Sosyal alışveriş ve faaliyetlerin yoğunlaşmasını ve hızlandırılmasını içeren küreselleşme; uydular, televizyon kanalları, basılı yayının kullanımıyla tüketicilere uzak olayların gerçek zamanlı resimlerini sunar. Kullandığı aygıtlarla dünya çapındaki toplumsal ilişkilerin yoğunlaşmasını sağlayan küreselleşme, yerel olayların uzakta yaşanan olaylarla şekillenmesine de olanak sağlamış olur (Steger, 2003, s. 7-11).

Küreselleşme kavramını bir de üçüncü dünyanın tanımlamasıyla aktarmak, Batılı aydının muğlaklaştırdığı kavramın çıplak gerçekliğini, yani küreselleşmenin “asıl” hedefini anlamaya yardımcı olacaktır, zira küreselleşmenin etkileri sarsıcı bir şekilde üçüncü dünyada hissedilmektedir.

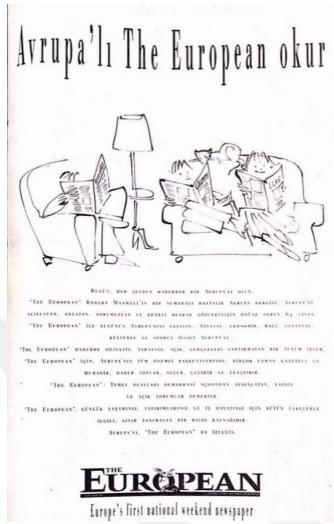
Irak başbakanı Tarız Aziz, küreselleşmeyi şu cümlelerle (akt. Toby, ve diğerleri, 2005, s. 91) özetler:

Küreselleşmenin özündeki hedefi, özellikle Amerika Birleşik Devletleri olmak üzere birkaç tane zengin devletin ekonomik hegemonyasını sağlamaktır, aynı zamanda Batılı tüketim kültürünün hegemonyasını devam ettirmek de amaçlanır, bunlar ise halkların kültürlerini, yaşama biçimlerini ve ruhsal değerlerini tehdit eder.

Neoliberal politikalar ve küreselleşme sonucu yaşanan kültürel ve siyasal dönüşümlerin ve SSCB'nin dağılmasıyla birlikte yıkılan iki kutuplu dünya düzeninin yankılarını Türkiye de; kültüründe, yaşama biçiminde ve değişen değer yargılarında hisseder. Bir önceki başlıkta da değinildiği üzere ABD'nin etkisiyle neoliberal bir politika benimseyen Özal, dış politikada Batı merkezli bir anlayış yerleştirmiştir. Türkiye bu dönemde hem ABD ile yakın ilişkiler kurmaya hem de AB'ye 1987'de yaptığı tam üyelik başvurusuyla kendini Batı'nın bir parçası gibi hissetmeye çabalamaktadır (Pösteği, 2005, s. 22).

Yaşanan tüm bu gelişmeler Türkiye'nin toplumsal yapısında hızlı bir değişmeye neden olur. Batılı politikalar dolayısıyla uygulanan piyasa serbestisi sonucu açık bir pazar haline gelen ülkede, darbenin etkisiyle depolitizasyon sürecine sokulmuş olan topluma, Batılı insanın zevkleri empoze edilir. Devlet tekelinden çıkarak özelleşen dolayısıyla

sayısı artan televizyon kanalları ve radyolar, gazeteler ve Amerikan şirketleriyle birleşen reklam şirketleri, Amerikan bakışı ve yaşam tarzını pompalayan imajlar sunarak Türk olmak gibi davranışların küçümsenmesini ve “Küçük Amerika olma hayalleri”nin toplumda yayılmasını sağlar (Atam, 2010, s. 70, 71).



Resim 5: Haziran, 1990, Cumhuriyet Gazetesi, “Avrupalı, The European Okur”,
Kaynak: (Cumhuriyet Gazetesi, 1990).



Resim 6: Mart, 1995, Yeni Yüzyıl Gazetesi, “L & M. Sınırsız Özgürlüğü Yaşayın!”,
Kaynak: (Yeni Yüzyıl Gazetesi, 1995).

Yukarıya alınmış olan basılı reklamlar, metinleri ve görselleriyle, Batılı insanın zevkini Türk toplumuna pazarlamak adına önemli ip uçlarıyla doludur. Cumhuriyet Gazetesi’nde yayımlanmış olan ve “Avrupalı, The European Okur” başlıklı reklam (Cumhuriyet Gazetesi, 1990), öncelikle başlığındaki vurguyla dikkat çekmektedir. “Avrupalı” öznesi, yükleminden bağımsız bir şekilde, halihazırda olunması gereken kişiyi işaret eden bir algı oluşturmaktadır. Batı merkezci bir bakış açısıyla hazırlanmış reklam devamında ise, Avrupalı olmak için The European okunması gerektiğini belirtir. Reklam, kişinin kim olduğunu, tükettiği ürünlerin belirlemeye başladığının işaretidir. Görselde gazetenin maaile okunduğu görülmektedir, dikkat çeken nokta ise erkeğin “business” sayfasını okumakta oluşudur. 1990’lar Türkiye’inde popülerleşmiş bir kavram olarak “business”, reklamdaki kullanımında tüketiciye aşinalık hissi yaratır. Metinde geçen kültür, sanat ve demokrasi kavramları “Avrupalı” öznenin içini doldururken, metin açıkça “her şeyden haberdar olan bir Avrupalı olun” emrini verir, çünkü her şeyden haberdar olmak için Avrupa’da ne olup bittiğini bilmek ya da olup bitenleri Avrupalı aydınların perspektifinden öğrenmek yeterlidir.

İkinci reklamsa (Yeni Yüzyıl Gazetesi, 1995), görselinde sunduğu Amerikan tarzı yaşam ve reklam sloganında seçilen kelimelerle dikkati çeker. Bir sigara reklamı olan ancak sigara içmeyi özendirmenin haricinde daha pek çok alt metni bulunan reklam, öncelikle sloganındaki “sınırsız özgürlük” vaadiyle göze çarpar. Amerika’nın bir “özgürlükler ülkesi” olduğu göz önünde bulundurulduğunda, Amerikan üretimi bir markanın sigarasını içmek reklama göre kişiyi, Amerikan tarzı bir özgürlüğe kavuşturacaktır. Özgürlükse, görselinde yansıtıldığı üzere motosiklet üzerinde sigara içerken, kız arkadaşlarla laflamaktır. Reklam bu yanıyla özgürlük kavramını güdükleştirirken, görselinde sunduğu imajla, tüketim maddelerinin kişinin kim olduğunu belirlediğini gösterir. Bu sigarayı içen kişi, bu motora binen ve karşı cinsi etkileyecek olan kişidir. Görselde elbette ki sigarayı erkekler içmekte, özgürlüğünü yaşamayı bilen erkeklerinse çevresi kızlarla dolmaktadır. Markanın Amerikan üretimi olmasına ve alınabilir fiyatına yapılan vurguyla son bulan reklam, yalnızca sigarayı pazarlamak üzere değil, tüm bir Amerikan yaşam biçimini pazarlamak üzere kurgulanmıştır.

Görüldüğü üzere, her iki reklam da Türkiye’de Batılı olma kavramını özendirmek üzere tasarlanmıştır. Türkiye’de serbestçe dolaşıma giren tüketim ürünleri, yalnızca tüketilmek için pazarlanmaz; onlar, tüketenin kimliğini etkileyen, onun kim olduğu hakkında ipuçlarıyla dolu bir “imaj” yaratma malzemesidir. Yaratılacak olan imajsa, elbette Batılı bir imajdır. Bu durum sahip olunan kültüre bir yabancılaşma yaratırken, kültürün yitimi bir standartlaşma ve tektipleşmeyi de beraberinde getirir. Halklar arası farkları silen bu standartlaştırma çalışması ise “evrensel kültür” kavramının yardımıyla pazarlamanın bir parçası haline gelir (Pösteği, 2005, s. 14). Reklamlar, tüm bir kültürü ve yaşam biçimini pazarlayan birer araç olarak toplumu tek bir yaşam biçimine özendirme ve bu yaşam biçimine sahip olmak içinse tüketime zorlamaktadır.

Tüketim bir yanıyla standart bireyler yaratırken diğer yanıyla farklılaşmanın anahtarını sunarak yeni dünya düzeninin çelişkisini de içinde barındırır. Tüketime dayalı sistem topluma, ancak tükettikçe farklı olabilecekleri, farklılaştıkça “birey”leşebilecekleri gibi bir algı dayatır. “Birey imajı” ise tüketim ürünlerinin tek tek bahsettiği bir imajın ötesinde, tüketim kalıplarının işaret ettiği bir alandır. Belli marka arabayı kullanmak, belli marka şampuanı kullanmayı, o değil şu traş bıçağını tercih

etmeyi gerektirir. Zincirleme tüketim malzemelerinin oluşturduğu kalıplar, kişinin imajını oluşturan bütündür. Tüketim kalıpları ise, daha çok malzemenin tüketimini beraberinde getirmektedir. Ancak belli marka arabayı kaç kişinin kullandığı sorusu da birey ve farklılaşma adına problemlili bir zemin yaratır. Daha az kişinin kullanabildiği daha pahalı ürünler, farklılaşmanın anahtarıdır. Bu ürünlere sahip olabilmek ise servet avcılığı gerektirir (Kozanoğlu, 1994, s. 123-125). Kısacası 1990'larda farklı bir "birey imajı"na sahip olabilmek için zengin olmaktan başka yol yoktur.



Resim 7: Mart, 1995, Yeni Yüzyıl Gazetesi, "Bir Kart Bin İmkân!" Gazetesi, **Kaynak:** (Yeni Yüzyıl Gazetesi, 1995).



Resim 8: Şubat, 1990, Cumhuriyet "Türkbank'tan 500.000 TL'den 10.000.000 TL'ye Kadar Özel Kredi", **Kaynak:** (Cumhuriyet Gazetesi, 1990, s. 2).

Toplumun bir tüketim kimliği edinmesinde en büyük teşvikin özünü, Özal'ın kazandırdığı resmi ideolojiden aldığı açıktır. Özal'ın meşhur "*Haydi bir kaset koy da söyle bir neşelenelim Semra Hanım*" repliğiyle başlayan ve Türkiye'de Özal eliyle yapılan icraatların anlatıldığı videoda Özal, "*iş yapmak için kaynak yaratıyoruz, dışardan kredi alıyoruz. borç kime verilir? Ödeyebilecek olana. yoksa kimse kimseye karşılıksız günahını bile vermez*" sözlerini kullanır (Turgut Özal - 90'lı Yılların Türkiye'si, 1988). İşte toplumun yapısını değiştiren sözler, bu söylemde gizlidir. Türkiye'de artık kimse kimseye "karşılıksız" hiçbir şey vermemektedir; aranan karşılık, paradır. Nitekim 1993 yılı 5 Nisan günü cumhurbaşkanı Özal'ın ölümü nedeniyle Fenerbahçe Stadi'nda oynanacak olan maç ertelendiğinde tribünler "*Paralar ne olacak?*"

sloganı (Kozanoğlu, 1995, s. 14) atacaktır. Özal'ın ölümünü umursamayan tribünler, Özal'ın ideolojisini içselleştirmiş görülmektedir.

Nigar Pösteki, 1990'lar Türkiye'sinde yaşananları şu sözlerle (Pösteki, 2005, s. 23, 24) özetler:

1990'larda toplum (...) yeni kavramlarla, yeni yüzlerle ve yeni bir dünya ile karşılaşmıştır: birbirinden renkli, çok sesli, çok yüzlü ve dedikodulu TV kanalları, büyük şehrin eğlence hayatının renkli ışıkları, daha rahat "çıkabilen" hayatın tüm rengini yaşamak isteyen bir gençlik, bir günde parlayıp, ertesi gün sönen "pop starlar", düzensiz yazılmış şarkı sözleri, Amerikan "way of life"ının dizilerden, sinema salonlarından, müzik kanallarından toplum hayatına girmesi (...) kolay yoldan para kazanmanın "in", alın terinin "out" olması gibi değişimler 90'ların çehresini değiştirirken içerik boşalmış, görünüm ön plana çıkmıştır.

Darbeyle baskılanmış bir toplumda ön plana çıkan görüntünün, bastırılanın geri dönmesinden ziyade bastırılanın "patlaması"na olanak verdiği görülür. İfade özgürlüğünün devlet eliyle kısıtlanması, liberal politikalar sonucuysa haberleşme kanallarının sayısının ve çeşitliliğinin artması bir çelişki gibi görünse de, değildir; çünkü **"bazı alanlardaki daralma, başka alanlardaki genişlemeye tekabül eder"**. Yeni haber kanalları için yeni haber alanları açılması gerektiğinden Türkiye'de daha önce dokunulmamış bir alan olarak özel hayat kamuya açılır. Politikacılar, işadamları, ünlü ünsüz insanlar, "yalnız yaşayan kadınlar", "marjinaler", "biseksüeller", "arabesk seven aydınlar" gibi adlandırmalar etrafında tipler oluşturularak kent yaşantısı ve yaşam deneyimi, belirli görüntüler, imgeler ve "imaj"larla çevrelenir (Gürbilek, 2001, s. 53-55).

1990'ların medya desteğiyle öne çıkan imajlarının en popülerlerinden biri, işadamlarını/işkadınlarını, patronları ve çocuklarını işaret eden "yuppie"liktir. Sözcüğün hem kendisi (young urban professionals) ve hem de işaret ettiği dünya ithal olmakla birlikte terim; hırslı, faydacı, rekabetçi insanı ve yükselmek için her türlü yolun denenebileceği bir alanı işaret ederek orta sınıfın bir üst sınıfa atlamasında özendirici bir işlevi de kapsamına alır. Aralarında Bülent Eczacıbaşı, Cem Boyner, Cem Hakkı, Leyla Alaton, Güler Sabancı, Cefi Kamhi, Mustafa Koç, Sinan Tara'nın da bulunduğu bu yuppie kuşağı, reklamlarla birlikte pazarlanan yakışıklı, havalı ve paralı imgeleriyle

gençlere daha çok para kazanmaları gerektiğini anımsatan yeni ideal insan tipinin temsilidir (Kozanoğlu, 1994, s. 89-98).

1990'ların bir diğer "imaj"ı siyasilerce oluşturulur. Dönem artık partilerin programlarında savundukları ilkelerden ziyade liderlerin hangi kimliği, imgeyi ya da üslubu seyre sunduğunun önemli olduğu bir "imaj yaratma" dönemidir (Gürbilek, 2001, s. 35).



Resim 9: Tansu Çiller, 1995 seçim kampanyası videosundan bir görüntü.⁴



Resim 10: Mesut Yılmaz, 1991 seçim kampanyası videosundan bir görüntü.⁵

Gürbilek'in de belirttiği ve 1990'larda yürütülen seçim kampanyalarında görüldüğü üzere vurgu, liderin imajındadır; tanıtımsa, seyirlik bir malzeme halinde halka sunulandır. Kampanyalardan alınan örnek videolardan (Tansu Çiller Tanıtım Filmi - Haydi Türkiyem İleri, 1995), (Anap Seçim Müziği - Mesut Yılmaz, 1990) aktarılan görsellerde de görüleceği üzere öne çıkarılmaya çalışılan, Anavatan Partisi başkanı Mesut Yılmaz ve Doğru Yol Partisi başkanı Tansu Çiller'in imajıdır; vurgu partiye değil, dönem uyarınca bireyedir. Her iki liderin de görseli, teknolojinin ve çağdaşlığın altını çizer niteliktedir. Özellikle Çiller, göğe yükselen bir füze ve AB bayrağının iç içe geçtiği görseldeki "çağdaşlık" vurgusu, dönemin etkin politikaları uyarınca Batı ve teknoloji algısı üzerinden oluşturulmuştur.

Seçim kampanyalarına eşlik eden müzikler de lider imajlarının incelendiği bölümde değinilmesi gereken bir alt başlık sunar. Çiller'in videosuna eşlik eden müzikte,

⁴ *Haydi Türkiyem İleri* isimli tanıtım videosuna, <https://www.izlesene.com/video/tansu-ciller-tanitim-filmi-haydi-turkiyem-ileri/8447059> adresinden 27.01.2017 tarihinde erişilmiştir.

⁵ Videoya, <https://www.youtube.com/watch?v=XN-gWug4YLE&t=189s> adresinden, 27.01.2017 tarihinde erişilmiştir.

İzel'in popüler şarkısı "Biz Hep Böyleyiz"ın sözleri, lidere uyarlamıştır: *"Çiller geliyor daha ileriye, daha ileriye haydi Türkiyem (...) Biz el ele gönül gönüle biz beraberiz. Tansu Çiller'le daha ileriye, biz hep böyleyiz, Doğru Yol'dur bizim hedefimiz..."*. Mesut Yılmaz içinse Yonca Evcimik'in "Abone" şarkısı uyarlanır: *"Mesut Yılmaz güneşimiz, bu seçimde umut biziz; yine sizlerle el ele bir dünya düşlemeliyiz. ANAP'lıyız ANAP'lı biz farklıyız çok farklı, hem güçlüyüz hem haklı, vatan için hayırlısı"*. Görüldüğü üzere, 1990 döneminin lider imajının oluşumunda, dönemin popüler şarkıları ve dönemin popüler olguları kullanılır. Bu durum, imajın siyaset sahnesindeki önemine örnek teşkil ederken, siyasetin populist sunumların önünü açtığı da görülür.

Can Yücel, 1990'lar toplumunda bir yarılma olduğunu ileri sürer. Toplum bir yanıyla medya, televizyon, radyo ve renkli basında imajlarla ifade edilen bir zenginlik, popülizm, Amerikancı hayat ve köşe dönmeçilik hayallerine maruz kalırken diğer yanıyla köyden şehre akımla, işsizleşmiş, lümpenleşmiş, büsbütün umutsuz bir kitle yaratılmıştır (akt. Pösteği, 2005, s. 25). Ancak dönem, ikinci kitlenin de kendisini özdeşleştirebileceği bir imaj yaratmakta gecikmez: arabesk ve kralları.

Türkiye'de 1950'li yıllardan itibaren gündemde olan, 1980'lerde etkisi yıkıcı bir şekilde hissedilen ve 1990'larda ülkenin sosyal, politik ve iktisadi yapısını doğrudan etkileyecek olan bir gecekondulaşma gerçeği kendini göstermiştir. 1990'lara gelindiğinde büyük şehirlerin varoşlarında kendine has sosyal, politik ve iktisadi ilişkilere sahip bir alt kültür oluşur (Azkan, 2001, s. 200). *Vitrinde Yaşamak* (2001) isimli kitabında Simmel'in "yabancı" kavramından yola çıkan Gürbilek, bu alt kültürün kaynağını kent hayatına ve şehre olan "yabancı"lıkta arar. Turist "bugün gelip yarın giden" kişiye yabancı, "bugün gelip, yarın kalan" kişidir. 1990'lar toplumu üzerinde düşünce üretmeye devam eden yazar, arabeski, şehirdeki yabancıya, şehre yabancı olana seslenen, şehre gelip köye dönme imkanı olmayan ve ne şehirli ne köylü kitlelerin ifade biçimi olarak niteler. Ve turistin bakış açısından farklı olarak yabancıların ifade edildiği arabeskteki bakış, hem "içerisi"ni hem "dışarı"ni içeren bir bakıştır, aynen yabancıların ne kentin içerisinde ne de dışarısında oluşundaki gibi (Gürbilek, 2001, s. 33).

Arabesk kültüre Gürbilek'in *Kötü Çocuk Türk* (2012) kitabında sunduğu iki arabesk imaj üzerinden yaklaşmak, gerek toplumun içine düştüğü çelişkili durumun yansımaları arabesk kültür üzerinden değerlendirmeye gerekse arabesk "imaj"lar üzerinden toplumun değişen değer yargılarını okumaya olanak sağlar. Söz konusu iki imaj, Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses'inkidir.

Gencebay, 1970'lerde popülerleşen imgesinde büyük şehrin pompaladığı tutku ve doyumsuzluk karşısında dinleyiciyi, arzu duyulanı ele geçirmeye çabalamaktansa arzusunun kendisini arzulamaya davet eden sözlerle, adanmışlık, sabır, tahammül ve tevekküle çağırır. Büyük kentin değerleri karşısında kentin sunduklarından nasibini alamamış bahtsız garibanlara Doğulu bir mağduriyet duygusuyla yaklaşan Gencebay'ın imajı, maruz kalınan yeni değerlere bir direnişten ziyade erişilemeyen ve erişilemeyecek olan bu değerlerden feragat etmenin yansımasıdır. Gencebay'ın sözleri dinleyende, arzuyu kışkırtan tüketim toplumuna karşı bir fren işlevi görür. Buna karşılık 1980'lerin ikinci yarısından itibaren Türkiye'nin politik ve ekonomik anlamda farklı bir iklime geçmesi ve değişen birey karşısında, Gencebay imajının sunduğu sabır ve tevekkül kavramlarının içi artık boşalmıştır. Yeni dönemin yeni arzu biçimi ancak daha iştahlı bir imajla yansımaları bulabilir çünkü artık yalnızca arzulamanın değil arzuların hemen şimdi doyurulmasının gerektiği bir döneme geçilmiştir. Dönem, temsilini, İbrahim Tatlıses'in imajında "Ben de İsterem" sözleriyle yakalar. Artık arzusunun dile getirilişindeki onur ortadan kalkmıştır, arzu hemen doyurulmayı talep eder. Tatlıses'in "Ben de İsterem"deki iştahı, dinleyicinin sırt çevirmek zorunda kaldığı nimetlerden pay istemesinin önünü açar. Tatlıses'in yansıttığı imaj sayesinde boynu bükük olan gariban bahtsızlar artık göğüslerini gererek hayattan paylarını alma arzularını ulu orta seslendirebilmektedir (Gürbilek, 2012, s. 12-17). Görüldüğü üzere politik ve ekonomik değişimler, toplumların değer yargılarını ve kavramları dönüştürmekte ve bu iki arabesk imaj, değişen dönemle değişen toplumsal yapının yansımalarını sergilemektedir.

Sonuç olarak 1980'ler ve 1990'lar, toplumun depolitizasyon sürecine ve tüketim patlamasına tanıklık eder. Süreç sonunda toplumun yalnızca tarihle ilişkisi değil tüm bir kültürle olan ilişkisi de dönüşmüştür. Dönem artık, bireysel hak ve özgürlüklerin talep edildiği, örgütlenmenin ve kolektif bilincin öne çıktığı bir dönem olmaktan ziyade özel

hayatların ifşa edildiği, imajlarla ifade bulan, paranın hüküm sürdüğü, yalnızca daha çok tüketerek birey olunabilen ve bireysel farklılaşmanın da tüketim kalıplarınca belirlendiği bir dönemdir. Kişinin kim olduğu tükettiği ürünler üzerinden belirlenmekte, kentler tüketim ürünlerinin sergilendiği vitrinlere dönüşmekte ve insana dair her şey, görüntünün konuştuğu seyirlik bir malzemeye indirgenmektedir.

Bu toplumsal yapı gerek sinema seyircisinin seyir kültürünü ve tercihlerini gerekse sinema üreticisinin bakış açısı, dolayısıyla filmlerinin anlatısı ve üretilme biçimini etkiler. Ayrıca küreselleşmenin etkisiyle tüketime içkin birer metaya dönüşen ve diğer tüketim mallarıyla birlikte serbest dolaşıma giren filmlerin de Türkiye sineması ve seyirci ilişkilerini dönüştürmesi söz konusudur. Konunun ayrıntıları, 1990'lar sinemasının tartışılacağı başlıkta detaylandırılacaktır. Bu başlığa geçmeden evvel 1990'lar toplumunda uğranacak son durak "1990'larda Türkiye'de Kadın Olmak" başlığı altında kadının 90'lar toplumundaki yeri, feminist dalgaların Türkiye'ye etkisi ve kadının görsel kültürdeki sunumudur. Böylelikle 1990'larda kadın yönetmen olma deneyimine geçmeden önce, 1990'larda kadın olma deneyiminin tekabül ettiği kavramlar da aydınlatılmış olacaktır.

3.1.3. 1990'larda Türkiye'de Kadın Olmak

Bu başlıkta öncelikle Türkiye'de kadının sosyo-ekonomik durumundaki gelişmeleri anlamlandırabilmek adına Türkiye İktisatçılar Birliği'nin Devlet İstatistik Enstitüsü verilerinden yararlanarak düzenlemiş olduğu 1970'lerden 1990'lara kadın istihdamı ve ücretlendirmesi ve kadın okur yazarlık durumunu gösterir istatistiki bilgiler kullanılarak kadının gerek ev içi emeği gerekse kamusal alanda çalışan olarak görünürlüğü ve eğitim düzeyi hakkında değişimler yorumlanacaktır. Bu bilgilere ek olarak kadını ilgilendiren alanlar üzerine devlet nezdinde atılan resmi adımlar ve yürürlüğe giren uygulamalarla birlikte feminist hareketlerin de etkisiyle çeşitlenen sivil toplum kuruluşlarının girişimleri ve sivil hayatta yaşanan gelişmeler aktarılacaktır. Yaşanan gelişmeler ışığında son olarak değinilecek nokta, kadının görsel kültürde temsil ediliş biçimi ve kadının medyadaki sunumudur. Böylelikle 1990'larda kadının sosyo-ekonomik durumundan medyada yer alışı biçimine, feminist hareketlerin etkilerinden sivil

toplum kuruluşlarının kazanımlarına değin başlık, bütünlüklü bir bakış açısıyla tartışılmış olacaktır.

Tablo 2
Türkiye Nüfusu (1970-1990)

	Toplam	Erkek	Kadın
1970	35.605	18.007	17.598
1975	40.348	20.745	19.603
1980	44.734	22.695	22.042
1985	50.664	25.672	24.992
1990	56.473	28.607	27.866

Kaynak: (TİB, 2006, s. 77)

Tablo 3
Kadın Nüfusu (1970-1990)

	Toplam	0-14 yaş	15-64 yaş	65+ yaş
1970	17.598	7.244	9.492	863
1975	19.603	7.853	10.722	1.028
1980	22.042	8.451	12.352	1.239
1985	24.992	9.230	14.551	1.212
1990	27.866	9.591	16.931	1.344

Kaynak: (TİB, 2006, s. 77)

Tablo 4
Çalışan Nüfus (1970-1990)

	Toplam	Erkek	Kadın	Kadınların Oranı
1970	14.809	9.052	5.759	38,9
1975	17.153	11.011	6.140	35,8
1980	18.346	11.575	6.771	36,9
1985	20.450	12.970	7.479	36,6
1990	23.241	14.852	8.397	36,1

Kaynak: (TİB, 2006, s. 77)

Tablo 5
Çalışan Kadınların Nüfusa Oranı (1970-1990)

	Toplam Kadın Nüfus	Çalışan Kadın	Çalışan Kadınların Oranı
1970	17.598	5.759	32,7
1975	19.603	6.140	31,3
1980	22.042	6.771	30,7
1985	24.992	7.479	29,9
1990	27.866	8.387	30,1

Kaynak: (TİB, 2006, s. 77)

Tablo 2 incelendiğinde, Türkiye toplam nüfusu ve buna bağlı olarak hem erkek hem kadın nüfusunun 1970'ten 1990 yılına değin artışta olduğu görülmektedir. Artan kadın nüfusu da 0-14,15-65 ve 65 yaş üstü yaş grupları arasında dengeli bir dağılım izlemektedir. Çalışan erkek sayısı ve dolayısıyla oranının, nüfus artışı benzeri düzenli bir artışa tabi olduğu görülürken aynı gerçekliğin kadın çalışan sayısı ve oranına yansımadağı görülmektedir. Kadın çalışan sayısı 1970'ten 1990'a değin artmasına rağmen, orana bakıldığında gerileme göze çarpmaktadır. Oransal gerilemede çalışan nüfusa oranla çalışan erkek nüfusunun daha fazla arttığı ve bu nedenle çalışan kadın oranında gerileme yaşattığı açıktır. Üstelik çalışan erkek sayısının tüm yıllarda çalışan kadın sayısının

neredeysse iki katı olduğu ve çalışan kadın oranının erkeklere kıyasla % 30'larda seyrettiği görülür. Çalışan kadınlarsa toplam kadın nüfusunun 3'te birini oluşturmaktadır. Artan 15-64 yaş arası kadın nüfusunun, çalışma oranlarına yansımamasıysa, çalışmayan kadın sayısının arttığı göstergesidir. Bu nedenle çalışan kadınların oranında nüfustaki artış benzeri düzenli bir artışın varlığı söz konusu değildir. Bu sonuçlar üzerinden kadınların 70'lerden 90'lara kamusal alanda görünürlüğünün azaldığı ve görünmez ev içi işçisi olarak ücretsiz, dolayısıyla ekonomik anlamda bağımlı hayatlar sürdükleri düşünülebilir.

Tablo 6
Kadın ve Erkeklerin Meslek Gruplarındaki Dağılımı (1970-1990)

Kadınların Meslek Grupları İçindeki Dağılımı					
Meslekteki Yeri	1970	1975	1980	1985	1990
Ücretli	10,2	14,1	13,9	14,3	17,7
İşveren	0,2	0,1	0,1	0,1	0,2
Kendi hesabına	6,6	4,7	4,7	4,7	7,3
Ücretsiz aile işçisi	82,9	80,9	81,2	80,9	74,8
Erkeklerin Meslek Grupları İçindeki Dağılımı					
Meslekteki Yeri	1970	1975	1980	1985	1990
Ücretli	38,4	40,4	44,7	45,2	50,1
İşveren	1,0	1,2	1,5	1,4	2,0
Kendi hesabına	39,2	34,7	33,9	33,0	30,7
Ücretsiz aile işçisi	21,3	23,7	19,9	20,4	17,3

Kaynak: (TİB, 2006, s. 79)

Tablo 7
Kadınlaraın Kişisel Gelir Durumu (1994)

	Kişisel geliri var			Geliri yok
	Yalnız faaliyet geliri	Faaliyet ve faaliyet dışı gelir	Yalnız faaliyet dışı gelir	
Eğitim durumu				
Okur-yazar değil	5,3	4,0	10,2	80,5
İlkokul terk ve ilkokul	7,0	2,4	5,0	85,6
Genel ortaokul ve	6,6	9,6	7,4	76,4
Meslek ortaokulu ve	12,2	22,9	15,4	49,6
Üniversite ve üzeri	9,4	63,1	8,4	19,2
Medeni durumu				
Hiç evlenmedi	8,4	3,3	2,2	86,1
Halen evli	6,2	4,7	4,3	84,8
Boşanmış	15,1	23,8	25,6	35,5
Ayrı yaşıyor	11,7	27,2	24,5	36,5
Eşi ölmüş	1,6	17,1	47,3	34,0
Çalışma durumu				
Çalışıyor	18,0	14,4	1,3	66,3
Çalışmıyor	-	-	10,1	89,9
Yerleşim birimi				
Kent	6,8	6,8	8,9	77,5
Kır	6,5	3,6	4,5	85,5
Bölgeler				
Marmara	9,1	6,4	8,3	76,1
Ege	9,9	6,9	8,5	74,6
Akdeniz	7,7	5,5	7,1	79,7
İç Anadolu	4,5	5,8	7,8	82,0
Karadeniz	4,4	4,9	5,7	84,9
Doğu Anadolu	1,2	1,8	3,6	93,5
Güney Doğu Anadolu	5,2	2,1	2,6	90,1

Kaynak: (TİB, 2006, s. 81)

Nüfus artışları ve çalışma oranlarının yorumlanmasının ardından kadınların meslek grupları içerisindeki dağılımları ve kişisel gelir durumları da 1990'lar Türkiye'sinde kadının konumu üzerine önemli veriler sağlamaktadır. Tablo 6'daki rakamlara bakıldığında erkeklerin ücretli çalışan olarak düzenli bir artış gösteren çalışma hayatına katılımları, kadınlar için 1980'de kesintiye uğramış durumdadır. Ücretli çalışan kadın oranındaki düşüş, darbenin kadınlar üzerindeki etkisi olarak yorumlanabilir; 1985'teki artışın ise, 1980'lerin ikinci yarısından itibaren yürürlükte olan liberal politikalar göz önüne alındığında nedeni anlaşılır olmaktadır. 1980'deki çalışan kadın

oranının azalması, kadının ücretsiz aile işçisi oranındaki artışa tekabül eder. Ücretli çalışmayan kadınların, işveren yahut kendi hesabına çalışan olarak çalışma hayatına devam etmekten ziyade, ev içinde ücretsiz aile işçisi tanımında kaldığı görülmektedir. Ücretsiz aile işçisi kadın oranları, ücretsiz aile işçisi erkek oranlarına kıyasla dört kat daha fazladır. Bu gerçeklik, kadının kamusal alandaki görünürlüğü, ev içine sınırlandırılmış yaşamı ve emeğinin karşılığı hiçbir ücret almaması dolayısıyla sürdürdüğü ekonomik bağımlı hayat hakkında önemli bir veri kaynağı oluştururken; verilere, erkeğin çalışan olması dolayısıyla para kazanan ve ev içi çalışan olarak sınırlandırılmayan konumu üzerinden bakıldığında, istatistiki bilgiler Türkiye’de erkeklik kavramı üzerine de farklı okumalar yapma olanağı sağlamaktadır.

Tablo 7’nin sağladığı veriler ise kadınların eğitim, medeni, çalışma ve yerleşim birimi kategorileri üzerinden gelir dağılımlarını göstermekte, dağılım ayrıca Türkiye’deki bölgeler üzerinde de okumalar yapmaya olanak sağlamaktadır. Görüldüğü üzere kadınların eğitim dereceleri arttıkça gelir seviyeleri de artmakta, hiç evlenmemiş ve hala evli kadınlarınsa ekonomik anlamda yüksek oranda bağımlı hayatlar sürdüğü görülmektedir. Kırsal bölgede hiçbir geliri olmayan kadın oranı, kentsel bölgelere kıyasla görece yüksektir ve bu oran, Türkiye’nin Batısından Doğusuna doğru artış göstermektedir. Veriler doğrultusunda Batılı kent yaşamının kadının ekonomik bağımsızlığını kazanmasında daha fazla imkan sunduğu söylenebilir.

Tablo 8
25 ve Daha Yukarı Yaş Nüfusun Okur-Yazarlık Oranı (1975-1990)

	1975	1980	1985	1990
Toplam	8.018	9.130	10.708	12.691
Okur-yazar olmayan	65,6	62,4	45,9	40,2
Bir öğrenim kurumundan mezun olmayan	5,1	5,6	8,4	5,6
İlkokul	23,9	24,7	36,1	41,6
Ortaokul ve dengi	2,1	2,2	2,8	3,6
Lise ve dengi	2,5	3,5	4,9	6,1
Yüksekokul ve fakülte	0,7	1,6	1,8	2,8

Kaynak: (TİB, 2006, s. 81).

Tablolar üzerinden son olarak 25 yaş üstü kadınların okur-yazarlık oranlarına bakılacaktır. Kadınların okur-yazarlık oranları artış göstermesine karşın, eğitimde ilkökul seviyesinde yığılma yaşandığı, ortaokul, lise ve yüksekokullardan mezun kadın oranlarının çok düşük seviyelerde gezdiği görülmektedir. Daha önce Tablo 7’de de açıkça

görüldüğü üzere eğitim seviyesi artan kadınlar, çalışma alanına daha fazla girmekte dolayısıyla ekonomik bağımsızlıklarını kazanabilmektedir. Eğitim seviyesindeki düşüklüğün, kadınların çalışma hayatlarındaki yokluklarıyla paralel bir seviyede ilerlediği göz önünde bulundurulduğunda, eğitimin düşük seviyesinin yalnızca kadınların kültürel birikimlerini değil çalışma hayatlarını ve ekonomik bağımsızlık, kamusal alanda görünürlük gibi birbirine bağlı dinamikleri de şekillendirdiği söylenebilir.

Türkiye’de 1970’lerden 1990’lara değin kadın nüfusu, çalışan kadın nüfusu, eğitim seviyesi, gelir dağılımı ve dolayısıyla kadının ekonomik bağımsızlığı ve kamusal alandaki konumu üzerinde rakamsal verilerden yola çıkılarak yapılan değerlendirmelerden sonra kadın hakları üzerine resmi söylemde yaşanan değişimler ve sivil toplum kuruluşlarının Türkiye’deki kadının konumu üzerine kaydettiği gelişmelere bakmak, resmi ve sivil alanlarda yaşanan dönüşümleri görmeye ve Türkiye’de kadının konumu üzerine bütünlüklü bir bakış açısı getirmeye olanak sağlayacaktır.

Serpil Sancar, “Türkiye’de Kadın Hareketinin Politiği: Tarihsel Bağlam, Politik Gündem ve Özgünlükler” başlıklı makalesinde Türkiye’deki kadın hareketlerinin genelini, ulus-devlet kurma ve modernleşme sürecinin bir parçası olarak kadınların modern aileden sorumlu olduğu ve “güçlü kadın” imgesinin “güçlü anne” imgesine tekabül ettiği, eşitlik talebininse egemen zihniyette yer edinemediği bir yansıma olarak tanımlar ve 1968’den 1985’e kadarki sürecini “sınıf siyaseti ve sosyal refah anlayışı dönemi”, 1986’dan 1995’e kadarki süreci “bağımsız radikal feminizm” ve 95 sonrasında “küresel feminizm sonrası kadının insan hakları anlayışı” dönemi olarak isimlendirir. 68 dönemi kadın hareketini sol hareketin içinde “kaybolmuş ve bastırılmış” olarak niteleyen Sancar, 1980 Darbesi’nin etkisiyle özgürlük, eşitlik ve demokrasi isteyen toplumsal hareketlerin bastırıldığı dönemin kadın hareketlerininse devlet tarafından “siyasi” olarak tanınmadığı için baskı görmediği “bağımsız” bir dönem olarak niteler. (Sancar, 2011, s. 76-78).

1980-1985 yılları arası kadınların toplantılar düzenleyerek kadın hakları ve sorunları üzerine bilinç yükseltme girişimleri, Batı’da yaşanan ikinci dalga feminist hareketin Türkiye’ye yansımasının da etkisiyle, 80’lerin ikinci yarısında toplumsal muhalefet hareketi olma gücüne kavuşur (Kardam & Ecevit, 2007, s. 89). Şirin Tekeli’nin

Türkiye’de “ilk feminist eylem” olarak tanımladığı gelişmenin tarihi de bu ikinci yarıya tekabül eder. CEDAW, 8 Mart 1986’da, “Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Ortadan Kaldırılması Sözleşmesi”nin hayata geçirilmesi adına düzenlediği imza kampanyasının sonuçlarını TBMM’ye sunar (akt., Kolay, 2015, s. 9). İlk eylemin ardından pek çok protesto ve gösteri, feminist kadınların örgütlenmeye başlamaları sonucu gerçekleştirilir. Karşı olunan, toplumsal cinsiyet temelli eşitsizlikler, kadına yönelik ayrımcılık ve şiddet eylemleridir. 1989’da Ankara’da yapılan “1. Feminist Hafta Sonu” toplantıları, sosyalist ve radikal feministleri “kimlik, emek ve bedenine sahip çıkma” sloganı etrafında birleştirir (Kardam & Ecevit, 2007, s. 89, 90). Aynı yıl İstanbul Üniversitesi’nde “Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi” açılmasıyla kadın sorunları ve hakları akademide kürsü bulurken, merkezin varlığı daha sonraki yıllarda akademide bu alanda yaşanacak gelişmeleri önceler (Kolay, 2015, s. 9). Tüm bu eylemler ve gelişmeler toplumun her kesiminde ve basında erkek egemenlik tarihi üzerine tartışmaları tetiklerken kadın hareketi, 1980’lerin sonunda, kamusal alanda meşruluğu kabul edilen bir hareket haline gelir (Tekeli, 1993, s. 34).

1990’ların post-Sovyet dönemi dünya siyasetinde yeni bir liberal/muhafazakar dalga yükselmeye başlar ve Türkiye’deki feminizm de ülkenin izlediği dini ve etnik kökenli siyasetin etkisiyle şekillenir. Siyasal İslamcılığın yükselişi karşısında Atatürkçü siyasal hareket, kadın hareketini “laikliğin savunulması” anlayışına indirgerken İslamcı kadınlar ve feministler, başörtüsünü kadının hür iradesinin yansıması olarak niteler ve Türk modernleşmesinin kentli, eğitilmiş ve modern görünümlü olmayan kadını dışladığını öne sürer.⁶ Bu dönem, İslamcı kadınlar, başörtüsünü kadının özgürlük sorunu olarak tanımlayarak feminist çevrelerden destek almaya çabalarlar ancak yeterli desteği bulamazlar (Sancar, 2011, s. 78-82). Bunun üzerine kendi aralarında örgütlenmeye başlayan İslamcı feminist kadınlar, başörtülü öğrencilerin eğitim hakları üzerine taleplerini hukuki alana taşımak ve dayanışmak amacıyla Gökkuşuğu Kadın Platformu,

⁶ Konuyla ilgili daha ayrıntılı bir tartışma için Nilüfer Göle’nin kaleme aldığı *Modern Mahrem* (1991) kitabına bakılabilir (Göle, 1991).

Çınar Kadın Platformu, AKDER, ÖNDER ve benzeri üç yüzün üzerinde dernek, vakıf ve kulüp üzerinden faaliyet göstermeye başlar (Eraslan, 2007, s. 253, 254).⁷

1990'lar bir diğer yanıyla, üçüncü feminist dalganın söylemi etrafında şekillenerek kadınların arasında toplumsal gelenekler, etnik köken, sınıf, cinsel yönelim gibi etkenlerin oluşturduğu farkların feminist tartışmaların kapsamına girmesine tanıklık eder (Kolay, 2015, s. 9, 10). Bu bağlamdan hareketle, 1990'larda Kürt kadın hareketi örgütlenerek Ulusal Demokratik Kadın Derneği/UDKD, Kürt Kadın Dayanışma ve Kadın Sorunları Araştırma Vakfı/K.Ka.DaV, ARJIN, JIYAN Kadın Kültürevi gibi bağımsız kadın platformlarının kurulmasına ve Yaşamda Özgür Kadın, Jin û Jiyan, Jujin isimli dergilerin yayımlanmasına öncülük eder (Açık, 2007, s. 279, 280). Aynı bağlamdan yola çıkarak 1993 yılında ufak bir örgütlenme halinde dayanışma yürüten LGBT hareketi de anayasal haklar ve görünürlük üzerine yürüttükleri faaliyetleri Kaos GL ve Lambda İstanbul isimli kuruluşlar vasıtasıyla yasal bir örgütlenme üzerinden gerçekleştirmeye başlar (Öz, Çakmak, & Akdeniz, 2012, s. 426). 90'ların başında yaşanan bu gelişmeler, queer yaklaşımlar ve transfeminizm gibi kavramları feminist tartışmaların çerçevesine sokarak bakış açısının çeşitlenmesine de olanak sağlar.

1990'lar aynı zamanda kadın hakları mücadelesinin devlet kurumlarında da yansımaları bulduğu ve femokratlar (feminist bürokratlar) kavramıyla da tanışılan yıllardır. Kadınların sağlık, eğitim, istihdam gibi alanlardaki verilerine yalnızca feminist aktivistlerin değil BM komisyonlarına⁸ rapor sunmak zorunda kalan kamu kurumlarının da ihtiyaç duyması üzerine 1990'da Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü kurulur (Kandiyoti, 2011, s. 50). Başbakanlığa bağlı olarak kurulan müdürlüğün hedefi, kadınlara eşit sosyo-ekonomik, kültürel ve siyasi haklar kazandırmaktır (Kolay, 2015, s. 10). Yaşanan gelişme bir yanıyla kadın sorununun devletin resmi kurumlarınca tanınması, dolayısıyla devletin soruna yönelik politika üretme isteği olarak yorumlanırken diğer yanıyla bağımsız kadın hareketinin devletle uzlaşması sonucu devlet

⁷ İslami Feminizm üzerine ayrıntılı bir tartışma için Amargi'den 2012 yılında "Feminizm Tartışmaları" başlığıyla çıkan yayında Feyza Akınerdem'in "Dindar Kadınlar ve Feminizm – Yakınlıklar ve Uzaklıklar" başlıklı makalesine bakılabilir (Akınerdem, 2012, s. 83-120).

⁸ Kadın örgütleri 1990'larda, iki önemli Birleşmiş Milletler Zirvesi'ne katılım gerçekleştirmiştir. Bunlardan ilki, 1995'te Pekin'de düzenlenen 4. Dünya Kadın Konferansı, diğeri 1996'da İstanbul'da düzenlenen Habitat II İnsan Yerleşimleri Konferansı'dır (Kardam & Ecevit, 2007, s. 91).

otoritesi altına girme tehlikesinde olduğu görüşünü de yaygınlaştırır (Kardam & Ecevit, 2007, s. 91).

1990'lar Türkiye'sinde feminizmin çerçevesi, bu gelişmelerle sınırlı değildir. 1990'dan 2000'lere değin gerek basın alanında gerekse akademik alanda pek çok gelişme yaşanır, kadın sorununa duyarlı pek çok yeni STK faaliyet göstermeye başlar. 1989 yılı Aralık ayında, kadınlarla ilgili yazılı, sözlü, görsel ve üç boyutlu belgelerin feminist bir bilinçle irdelenerek kayda geçirilmesi ve arşivlenmesi, dolayısıyla "görünmeyen" ve sistematik bir biçimde "yok sayılan" kadınların eserlerini, mücadelelerini gün ışığına çıkartma amacını misyon edinen Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı kurulur (Mardin, 2007, s. 183-189). Aynı yıl, aile içi şiddete maruz kalan kadınların tüm ihtiyaçlarını karşılamak, kadınlarla dayanışmayı kuvvetlendirmek, şiddetin varlığını görünür kılarak mücadele pratiklerini yaygınlaştırmak amacıyla Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı faaliyetlerine başlar (Kolay, 2015, s. 10, 11). 1993 yılında İstanbul Üniversitesi'nde Kadın Araştırmaları Bölümü, 1994 yılında ODTÜ'de Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Çalışmaları Ana Bilim Dalı ve son olarak 1996 yılında Ankara Üniversitesi'nde Kadın Çalışmaları Bölümü kurulur. Kendi disiplinleri içinde çalışmalar yapan kadın akademisyenlerin bir araya gelerek kurdukları bölümlerde kadın hareketi ve feminizm başlıklı tartışmalar, disiplinlerarası bir perspektifle irdelenmeye başlanır (Atakul, 2007, s. 307-314). 1995 yılına gelindiğinde, kadınların kamusal ve özel alanlardaki sorunlarına eğilerek feminist bir politik bilinç geliştirme amacıyla yola çıkan gazete Pazartesi yayın hayatına başlar. Pazartesi, günlük gazetelerde yer verilmeyen ancak kadınları yakından ilgilendiren olayları haberleştirmenin yanı sıra, militarizm, politik İslam, başörtüsü gibi dönemin politik gündemini oluşturan konular ve feminizm üzerine yazıların yayımlandığı, kadın bakış açısını yansıtmayı amaçlayan bir gazetecilik anlayışına sahiptir (Koçali, 2007, s. 73-79). Bundan bir yıl sonra, 1996 yılında, kadın sorunu ve kadın hareketine duyarlı kadınları buluşturmak, kadınlar arasındaki iletişimi güçlendirerek deneyim aktarımını kolaylaştırmak, kadınların kişisel gelişimlerine katkıda bulunmak amacıyla Uçan Süpürge kurulur. Bir kadın kuruluşu olarak Uçan Süpürge, çeşitli kadın kuruluşu ve STK'yı buluşturan toplantı, atölye ve sergilere ev sahipliği yapmanın yanı sıra radyoculuk ve festival düzenleme gibi pek çok farklı alanda da faaliyet gösterir (Kardam & Ecevit, 2007, s. 93-96). 1997 yılına gelindiğinde ise Kadın Adayları Eğitim

ve Destekleme Derneği, Ka-Der kurulur. Ka-Der, bir “kadın siyaseti” oluşturmak, kadınların kendileri için kendi adlarına politika yapmalarını desteklemek ve kadını “politik bir özne” olarak konumlayabilmek amacı güder (Bora A., 2007, s. 120-124). Görüldüğü gibi 1990’larda kadınlığın farklı halleri, dolayısıyla yeni bakış açıları feminist harekete eklenmiş, yeni STK’lar, basın kanalları, üniversiteler ve kuruluşlar aracılığıyla kadın hareketi ve dayanışması yaygınlaşmış ve kadınların politik alana dahil olmalarının önünü açan oluşumlarla kadınların siyasi alanda söz söylemeleri teşvik edilmiştir.

Batı’da medya ve kadının sunumu alanında 1980’lerde yaşanan gelişmelerin Türkiye’ye 1990’larda tezahür etmesi nedeniyle, başlık söz konusu gündemle tartışmasını sonlandıracaktır. Batı’da kültürel çalışmalar alanında yaşanan gelişmeler doğrultusunda 1980’lerde sorunsallaştırılmaya başlanan kadının görsel kültürdeki sunumu, Türkiye’de ancak 1990’larda ve özellikle akademik alanda yayımlanan makaleler⁹ sayesinde, “kadın ve medya”, “medya ve cinsiyetçilik” başlıkları altında sorgulanmaya başlar. Makaleler, kadınlarla ilgili konuların hangi haber türünde yer bulduğu, kadının görsel temsilde öne çıkarılan özellikleri, kadın-medya-şiddet üçgeni ve toplumsal gerçeklik ve toplumsal cinsiyet inşasında medyanın yerini irdelerken, feminist alternatif medya ve feminist iletişim yöntemleri gibi kavramları da gündeme getirir (Dursun, 2011, s. 612-615). Yazının geri kalan kısmında 1990’larda gündeme gelen kavramlar çerçevesinde gerek kadının 1990’lar toplumundaki yeri gerekse kadının görsel kültürdeki sunumunu açığa çıkarmak amacıyla dönemin gazetelerinden alınan örnek görseller incelenecektir.

⁹ Örnek olarak Ayşe Saktanber’in “Türkiye’de Medyada Kadın: Serbest Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakar Anne” (1990), Mutlu Binark’ın “İletişim Araştırmalarına Kadın Müdahalesi: Kadın Gerçekliğine Kadın Gözüyle Bakma Gereği” (1992), Eser Köker’in “Feminist Alternatif Medya” (1995) başlıklı makaleleri incelenebilir.



Resim 11: Şubat, 1990, Cumhuriyet Gazetesi, "Çağdaş Kadın İtici Olmamalı", **Kaynak:** (Saylan, 1990, s. 12).



Resim 12: Mart, 1990, Cumhuriyet Gazetesi, "Kadınlar Laikliği Korumalı" **Kaynak:** (Cumhuriyet Gazetesi, 1990).

Gazetelerden alınan görseller, Türkiye’deki politik atmosfer ve kadın hareketi hakkında önemli ipuçları sunarak 1990’larda kadının konumu hakkında okuma yapmaya olanak sağlamaktadır. Türkiye’deki kadın hareketinin, ulus-devlet kurma ve modernleşme sürecinin inşasındaki misyonuna daha önce değinilmiştir. Bu noktadan hareketle gazetede ki haber başlıkları anlam kazanmaktadır. Daha önce de bahsedildiği üzere 1990’lar dünyasında liberal/muhafazakar dalganın yükselişi Türkiye’deki karşılığını siyasal İslamcı eğilimlerde bulmuş ve feminist hareket Atatürkçü siyasal hareketten etkilenerek “laikliğin savunulması”na indirgenmiştir (Sancar, 2011, s. 78-82). Haberin başlığı bu yorumları destekler niteliktedir. Kadın hareketinin görevleri, bir kez daha politik akımların şekillendirmesiyle atanmış ve kadın kendi adına politika üretmektense devletin resmi politikalarının koruyuculuğu üzerinden görevlendirilmiştir. Haberlerde görüldüğü üzere kadın öncelikle çağdaş olmalı, çağdaş olduğunda itici olmamalı ve laikliği savunmalıdır. Mevcut haberler yalnızca kadına politik kimliğini atamakla kalmaz, kendi dünya görüşünü de dayatmaktadır. Böylelikle hareket, kadının fikir üretebileceği ve kendini özgürce ifade edebileceği alanlar açmaktansa kadının nasıl düşünmesi, hangi politik görüşü desteklemesi gerektiği dikte etmek suretiyle kadını düşüncenin aktif öznesi haline getirmektense ideolojinin pasif nesnesi haline getirmiştir.



Resim 13: Şubat, 1990, Cumhuriyet Gazetesi, "Turizmde 90 Umudu",
Kaynak: (Hamuloğlu, 1990).



Resim 14: Mayıs, 1990, Cumhuriyet Gazetesi, "Ütü Bizim Olsun, Anneme Çiçek Alalım",
Kaynak: (Cumhuriyet Gazetesi, 1990, s. 3).

Türkiye’de görsel kültüre yansıyan kadın kimlikleri “fedakar anne”, “sadık, iyi eş” ya da “serbest, müsait kadın” temsilleri üzerinden inşa edilmektedir. Mevcut söylemler, erkek egemen ideolojinin ürettiği, dolayısıyla kadına ikincil bir konum atayan bir yapı etrafında şekillenir. Bu noktadan hareketle erkek egemen ideoloji kadını ya “ideal” kadınlık üzerinden üretir ya da pasif, hükmedilir bir imajla sınırlayarak kadını parçalarına ayırıp çeşitli alanlarda kendini seyredişini seyreden suretlerde seyirlik bir cinsel haz nesnesine dönüştürür (Saktanber, 1993, s. 211-213). Yukarıdaki ilk haberde görülen turizmle ilgili bir haberin görseli olarak kullanılan kadın temsili, Ayşe Saktanber’in tespit ettiği ikinci kadın kategorisine girmektedir. Yazı, turizm ve kadın çıplaklığı arasında paralellik kurarak turizm ve cinselliği birbiriyle ilişkilendiren bir algı yaratmakla kalmaz, kullandığı çıplaklıkla kadını cinselliğin nesnesi haline getirir ve kendini seyreden bakışlara karşılık veren bakışlar aracılığıyla cüretkarlığı davetkârlığa evirir. İkinci reklamın görseli ise Saktanber’in ilk kategorisine girmektedir. Reklamın başlığı hem içeriğine hem de görseline tezat oluşturmaktadır. Anneler gününde ütü almaya teşvik eden reklamın içeriği, son model ütülerin “fedakar anne”lerin işini kolaylaştıracağı söylemiyle kadının toplumsal cinsiyet rolünü onaylar. Yaratılan imaj, ev işlerini kadının görevi kılarak toplumsal cinsiyet rollerini bu kez de kullandığı görsel üzerinden olumlar. Görseldeki kadının gülen ifadesi ise kadının bu rolden hiç rahatsız olmadığı, aksine mutlu olduğu bir imaj oluşturur. Sonuç olarak ütü yapmaktan mutlu olan

bir kadın imajı yaratan görsel, erkek egemen bakış açısının şekillendirdiği bir ideolojiyi yansıtarak “zaten olması gerekenin bu olduğu” algısını yayar ve yarattığı “ideal kadın” imajı üzerinden ikili cinsiyet kategorileri üreterek rol dağılımlarını atar.

“1990’larda Türkiye’de Kadın Olmak” başlığında tartışıldığı üzere, kadının sosyo-ekonomik ve eğitim düzeyinde 1970’lerden 1990’lara değin radikal bir değişim deneyimlenmemiştir. Türkiye’nin Batı’sındaki kentlerle sınırlandırılmış bir alanda eğitilmiş ve çalışan kadının varlığından söz edilse de Doğu’ya gidildikçe hem eğitim seviyesinin hem de çalışma oranının düştüğü açıktır. Genel tabloya bakıldığında Türkiye’deki kadınların yüksek oranda eğitimsiz ve işsiz olduğu görülmekte, dolayısıyla ekonomik anlamda erkeğe bağlı/bağımlı olduğu sonucu çıkarılmaktadır.

Başlıkta ayrıca 90’lı yıllar kadın hareketinin dünyada yaygınlaşan gerek politik gerek feminist akımlardan etkilendiği görülür. Bu nedenle kadın hareketi bir yandan devletin resmi ideolojisi üzerinden şekillenirken diğer yarıyla cinsel, kültürel, etnik çeşitlilikler üzerinden yeni söylemleri içine almaktadır. Kurulan yeni STK’lar ve kuruluşlar aracılığıyla kadın dayanışması yaygınlaşırken feminist tartışmaların akademiye taşınması sonucu kadın ve feminizm üzerine çeşitli araştırmalar yapılmaya, makaleler yazılmaya başlanır. Söz konusu makalelerden hareketle kadının görsel kültürdeki temsil biçimi ve toplumdaki konumuna bakıldığında kadın imajının, gerek devletin resmi ideolojisini gerekse erkek egemen söylemi devam ettiren sunumlarla sınırlandırıldığı görülmüştür.

1990’larda liberal politikalar ve darbe sonucu dönüşen toplum ve tüketim alışkanlıklarının incelendiği başlık tartışmasını, aynı kavramlar üzerinden, değişen film yapım ve dağıtım dinamikleri, seyirci tercihleri, salon ve seyir kültüründeki farklılaşmalarla devam ettirerek, dönemin dinamiklerinin 1990’lar sinemasına etkilerini açığa çıkaracaktır.

3.2. 1990’LARDA TÜRKİYE’DE SİNEMA

Bu başlık altında, 1990’lar Türkiye’sini şekillendiren politik eğilimlerin ve ekonomik kararların sinemasal alana yansımalarının izi sürülecek ve 1990’lar Türkiye’sinde kültürel ürünlerin toplumla kurduğu ilişkinin biçimlenmesinde etkin olan

dinamikler açığa çıkarılmaya çalışılacaktır. Benimsenen siyasal eğilimler sonucunda yapılan ekonomik anlaşmalar ve tüketime için birer meta olarak ele alınan kültür ürünlerinin söz konusu ekonomik anlaşmalar sonucunda değişen anlamı, incelenecek ilk alandır. Sürecin değerlendirmesi, gerek tarihsel ilerleyiş gerekse neden-sonuç ilişkisi üzerinden okunmaya çalışılacağından öncelikle yabancı sermayenin ülke içindeki yapılanmasının ve kültür ürünlerinin ithalatı ve serbest dolaşımının neden ve sonuçları tartışılacaktır.

Kültürel ürünlerin söz konusu süreçlerden geçerek geldiği noktada sinemasal üretim alanında yaşanan değişiklik, bölümün bir sonraki başlığının tartışma alanını belirlemektedir. Bu nedenle tekelleşen dağıtım ağları ve ithal filmlerin istilasını altındaki Türkiye sinemasının yaşadığı 'krizi' aşmak amacıyla sinemasal alanda yapılan düzenlemeler, devlet desteği ve çeşitlenen fonlar ve farklı yapım anlayışları, tartışmanın ikincil olarak aydınlatmaya çalışacağı alanın merkez olgularındır.

Dönemin ekonomik ve siyasi yaptırımları uyarınca farklılaşan dağıtım aşaması, tüketim alışkanlıkları ve yapım anlayışının Türkiye sinemasının üretim sürecine etkileri, bir sonraki alt başlıkta incelenecektir. Türkiye sinemasında 1990-2000 arası çekilen ve gösterime girebilen filmlerin üretim aşamaları, filmlerin önceki dönem ürünlerinden farklılaştığı noktalar bu başlığın tartışmasını oluşturacak ana meselelerdir.

Sinemasal alanda yaşanan tüm bu gelişmelerin hem nedeni hem sonucu olarak değerlendirilebilecek bir alan olarak seyir kültürü ve salonlar, başlık altında incelenecek olan son sinemasal dinamiktir. Seyir kültüründe yaşanan değişimler filmlerin üretim biçimini etkilerken bir yandan da farklı gösterim mecralarının gündeme gelmesine olanak sağlayarak Türkiye sineması adına hem bir çöküşün hem bir yeniliğin habercisi olmuştur. Bu alanı anlamlandırmak adına son alt başlık, değişen seyir kültürü, salonların sayısı ve yapısı ve sinemasal alanda gündem oluşturan festival ve ödül gibi, üretim sonrası süreci oluşturan bileşenlere odaklanacaktır.

1990'ların toplumsal ve siyasal yapısı ve bu yapının kültür alanına tezahürü üzerinden aydınlatılacak alanların, 1990'larda üretime başlamış on dört kadın yönetmeni

ve eserlerini sinemasal ve kültürel alanda konumlandırmada bütünlüklü bir okuma yapmaya olanak sağlaması amaçlanmaktadır.

3.2.1. Dağıtım ve Gösterim: Amerikan Majörleri ve İthal Filmler Dönemi

Bu başlıkta 1990'ların neoliberal politik eğilimleri sonucu ekonomik alanda alınan kararların, Türkiye sinemasının dağıtım ve gösterim ayağı üzerindeki etkileri tartışılacaktır. Dağıtım alanında yabancı sermayenin yapılanmasının önünü açan ekonomik uygulamalar sonucu gündeme gelen majör Amerikan dağıtım firmaları, salonları istila eden Amerikan filmleri ve seyirci üzerindeki etkileri ve yabancı menşeli şirketler karşısında yerel üretimin ve dağıtımın konumlanması, tartışmanın merkezini oluşturacak noktalardır. 1990'lar Türkiye'sinin sinemasal üretimindeki tıkanmayı ve süreçte deneyimlenen değişimi gerek tarihselliği içinde ele almak gerekse neden-sonuç ilişkisi üzerinden anlamlandırmak adına incelemenin, dağıtım ve gösterim alanında yaşanan değişimler üzerinden başlatılması uygun bulunmuştur.

Türkiye'nin 1980'lerden itibaren içe dönük endüstrileşme modelinden vazgeçerek dışa dönük bir sanayileşme modeliyle birlikte liberal eğilimlere dayalı bir ekonomik anlayış benimsediği "1990'lı Yılların Toplumsal Haritası" başlıklı bölümde ayrıntılarıyla tartışılmıştır. 24 Ocak Kararları sonucu ekonomide devlet müdahalesinin azalması, piyasa serbestisi, özelleştirme, yabancı yatırım teşviki, benimsenen neo-liberal ekonomik politikaların sonuçlarıdır. Türkiye ilk etapta söz konusu ekonomik politikaları yerel bazda uygulamaya geçirirken 1980'lerin sonunda yabancı sermayenin ülkeye girişine serbestlik getirerek ülke ekonomisini uluslararası müdahaleye de açık hale getirecektir. Bu bağlamda 1980'lerin sonunda çıkarılan ve yabancı sermayenin ülkede serbestisini sağlayan "Yabancı Sermaye Kanunu" ve "Off Shore Kanunu" kültürel alandaki yansımaları üzerinden sinemasal dinamikleri derinden etkiler.

Devlet Bakanı Adnan Kahveci tarafından hazırlanan Off-Shore Media Projesi, Amerikan firmalarına uzun vadeli vergi kolaylıkları getirerek Türkiye'de kurdukları stüdyolarda üretim yapmaları adına firmaları ülkeye davet etmektedir. Tasarıya gelen tepkiler sonucu kanunun bütünüyle uygulamaya konulmamasına (Erkılıç, 2003, s. 145) karşın Turizm Bakanlığı'nın yayımladığı bildirideki maddeler, gerek Türkiye'nin

ekonomik eğilimleri gerekse küreselleşme üzerine önemli ayrıntılarla dolu olması nedeniyle incelenmeye oldukça değerlidir. **“Ülkemizin tarihi ve turistik zenginliklerini dünyaya tanıtmak ve Türk sinemasını kurtarmak amacıyla girilen ‘Off-Shore Media’ projesi”** girişiyile tanıtılan bildiride, Amerikan şirketlerinin Türkiye’de açacağı büroların ülke sinemasında sermaye birikimini sağlayacağı, şirketlerin satın alacağı yahut kiralayacağı salonların Amerikan salonlarıyla aynı konforu sunacağı, dağıtım ve gösterim alanında baş gösterecek tekelleşmenin zayıf yapımcı ve dağıtımcıları eleyerek ayakta kalan güçlü Türk şirketleriyle daha iyi hizmet sunumuna zemin hazırlayacağı, Amerikan şirketlerinin Türkiye’deki “ucuz emek” gücünden yararlanarak ürettikleri filmler sayesinde Türk oyuncuların dünyada popüler olacağı, Amerikan şirketlerinin Türkiye’de kurduğu platolar sayesinde Türkiye’nin bir açık pazar haline dönüşerek ticaretin serbestisine kavuşacağı ve sanatçıların kıyafet almak için Avrupa’ya gitmesine gerek kalmayacağı, İngilizce öğrenecek Türk film üreticileri ve sanatçılarının bilgi ve görgülerinin deniz aşırı boyutlara ulaşarak Türkiye’nin “çağdaş” bir görünüme kavuşacağı ve Türk seyircisinin izlemediği Amerikan filmi kalmayacağı gibi maddelere yer verilmiştir (Milliyet Sanat, 1998, s. 4, 5). Bildirinin dağıtım ve gösterim alanındaki tekelleşme ve salonlardaki konfor üzerine öngördüğü değişimler, Majörlerin temsilciliklerini Türkiye’ye taşımalarının akabinde gerçekleşecektir. Ancak burada dikkat çeken bir diğer nokta, bildirinin çağdaşlık ve popülerlik kavramlarına yaptığı vurgudur. Batılılaşmanın çağdaşlaşmayla eş tutulduğu ve şöhret olmanın, Avrupalı bir giyim tarzı benimsemenin prestij getirdiği algısı, 1990’lar Türkiye’sinin toplumsal yapısına dair önemli ipuçları sunarken bildirinin maddeleri, imaj ve görüntünün anlam değiştirdiği ve küreselleşme olgusu üzerinden herkesin her şeye anında erişebildiği bir dünya düzeninin temsilini de sunmaktadır. Bu nedenle sinemasal alanda yaşanmaya başlanan değişimi yalnızca alınan ekonomik kararların bir sonucu değil, tüm dünyada deneyimlenen küreselleşmenin bir tezahürü olarak okumak da gereklidir.

Görüldüğü üzere Bakanlık projeyi Türkiye sineması için olumlu bir atılım olarak değerlendirmektedir. Adnan Kahveci, Off Shore yasalarının ülke ekonomisine sıcak para akışı sağlayacağını, Amerikan dağıtım şirketlerinin kuracağı teknolojik altyapının Türkiye sinemasını geliştireceğini (Karakaya, 2014, s. 39), Amerikan şirketlerinin olanaklarından yararlanan Türkiye sinemasının güçlü yapıtlar yaratacağı ve bu eserlerin

yurtdışında da dağıtılacağını öngörür (Hıdıroğlu, 2010, s. 165). Ancak Majörlerin Türkiye’de temsilciliklerini açmasının akabinde Türkiye sinemasında gözlemlenen değişimler, öngörülenlerin aksine dağıtılamama, dolayısıyla gösterime girememe üzerinden yerel üretimde büyük bir tıkanmaya yol açar.

1988’de Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından hazırlanan Türk Sineması Sorunları ve Çözümleri Etüdü, sunulan çözümlerin yabancı sermayeye teşvik etmesi bağlamında 1989 yılında değiştirilecek olan kanunu öncüler niteliktedir (Erkılıç, 2003, s. 151):

Kaliteli film yapımı için gereken altyapı yoktur: Sermaye genellikle ucuz film yapan yapımcıların elinde toplanmakta, onlar da kaliteli film yapımına yarayacak alt-yapı kurmayı tercih etmemektedir. Kaliteli altyapı kurmak için gereken sermaye birikimi yetersizdir. Az sayıdaki kaliteli film için altyapı kurmak kârlı değildir.

Yabancı sermaye altyapı kurmak için gelmemektedir: Yabancı sermaye Türkiye’nin ekonomik ve siyasal yapısına duyduğu şüpheden dolayı gelmemekte, teşvikler yeterince anlatılamamakta böylece doğal ve kültüre zenginliklerin birer plato olarak değerlendirilebilecek ve böylece altyapıya yatırım yapabilecek yabancı sermaye Türkiye’ye gelmek konusunda çekingendir.

Yasalar çerçevesinde, Amerikan şirketleri 1987 yılına değin Türkiye’de temsilcilik açamamış; şirketler gösterime soktukları Amerikan filmlerinin yalnızca gösterim haklarını satın almışlardır. Bu sayede Türkiye sineması 1987’ye değin Hollywood karşısında ayakta kalır (Kutlar, 1988, s. 5, 6). 1989 yılında 17, 30 ve 31 sayılı Kararnamelerle Yabancı Sermaye Yasası’nda yapılan değişiklikler, Warner Bros, Fox ve UIP gibi Amerikan Majörlerinin Türkiye’de temsilcilik açmasının önündeki engelleri kaldırırken bu uluslararası işletme tekellerinin ticari Hollywood filmlerini aracısız olarak yerel piyasaya sürmesinin de önünü açar. Yasalardaki değişikliklerle, filmlerin dağıtım ve gösterimi Hollywood’un dev şirketlerine devredilir (Karakaya, 2014, s. 39).

1989 yılında Warner Bros-Türkiye kurulur ve *The Dangerous Liaisons (Tehlikeli İlişkiler, 1989)* filmi Avrupa’yla aynı anda Türkiye’de gösterime girer. Hemen ardından MGM, Universal, Paramount gibi dev yapım şirketlerini bünyesinde barındıran UIP

grubu da Türkiye’de şube açar. 1989’da yabancı filmler birbiri ardına dev tanıtım kampanyaları eşliğinde dünyayla aynı anda Türk salonlarında gösterime girmektedir (Dorsay, 2004, s. 12).

Tablo 9
Türk Sinemasında Üç Büyük Dağıtım Şirketinin Pazar Payları¹⁰

	Şirketlerin Pazar Payı (%)			Dağıtılan Türk Filmi Sayısı (%)		
	UIP	WB	Özen	UIP	WB	Özen
1993-1994	38	35	25	0	4	2
1994-1995	40	37	21	0	2	0
1995-1996	45	31	23	1	1	2
1996-1997	34	43	19	0	4	3
1997-1998	31	34	28	0	3	2
1998	32	31	26	1	4	2
1999	29	46	21	1	4	6
2000	31	38	25	1	6	6
2001	28	45	22	0	3	11
2002	26	46	18	0	4	4
2003	24	52	16	2	7	3
2004	24	52	16	2	6	6
2005	24	26	34	4	4	12

Kaynak: (Erus, 2007, s. 10).

Tablo 9’deki veriler ışığında, üç büyük dağıtım şirketinin toplam pazar paylarıyla tüm piyasaya hakim oldukları görülmektedir. Bakanlığın Off-Shore Media Projesi’nde öngördüğü tekelleşme, Yabancı Sermaye Kanunu’ndaki değişiklikler sonucunda yaşanmış ve tüm dağıtım piyasası ikisi Amerikan biri Türk, üç büyük şirketin hakimiyetine girmiştir. Piyasanın neredeyse % 100’üne hakim olan şirketlerin dağıtıma soktukları yerli film oranlarıysa Türkiye sinemasında yaşanan gerilemenin nedenini açıklar niteliktedir. 1990’ların sonuna değin % 6’nın üzerine çıkamayan yerli film dağıtımının açtığı boşluğu Amerikan filmlerinin doldurduğu da tabloda sağlanan veriler doğrultusunda varılabilecek bir diğer sonuçtur. Sonuç olarak 1990’lar boyunca, üç büyük dağıtım tekelinin hakim olduğu piyasada yerli filmler dağıtım, dolayısıyla gösterim şansı bulamazken salonlar Amerikan filmlerinin istilasına uğramıştır.

¹⁰ UIP, Warner Bros ve Özen film haricinde 1990’larda dağıtım ve işleme devam eden diğer kuruluşlar; Umut Sanat Ürünleri, Film Pop, Avşar Film, Pinema, A Film ve Filmart’dır (Özgüç, 2012, s. 750).

Tablo 10
Türk Sinemasında Çekilen ve Gösterime Giren Film Sayıları (1990-2000)

	Çekilen Film Sayısı	Gösterime Giren Film Sayısı
1990	74	26
1991	33	15
1992	39	13
1993	81	11
1994	81	15
1995	36	10
1996	37	10
1997	25	13
1998	23	10
1999	21	14
2000	29	16
2001	19	19
2002	22	11
2003	24	16

Kaynak: (Erus, 2005, s. 161), (Dorsay, 2004, s. 13).

Türkiye sineması; 1970’lerde TRT’nin yayın hayatına başlaması, 1980’lerde video filmler, renkli televizyon ve özel kanalların kurulmasıyla halihazırda darbe almış bir endüstridir. Ancak dağıtımın tekelleşmesi, Türkiye sinemasını çökme noktasına getirir (Dorsay, 2004, s. 12) çünkü gösterimi belirleyen, dağıtımdır. Bir filmin gösterime ne zaman gireceği, ne kadar süre vizyonda kalacağı, dağıtım şirketlerince belirlenmektedir (Hıdıroğlu, 2010, s. 125). Tablo 10’daki veriler ışığında 1990, 1993 ve 1994’te çevrilen filmlerin görece fazla sayılarının diğer yıllarda kendini tekrar edemediği görülmektedir. Çekilen az sayıda filmin de gösterim şansı yakalayamadığı, tablonun ikinci sütununa yansıyan veriler doğrultusunda açıklık kazanır. Amerikan dağıtım şirketleri Türkiye sinemasına hakim olmadan önce yıllık ortalama 125 filmin gösterime girdiği (Onaran & Vardar, 2005, s. 4) hatırlandığında, dağıtımın tekelleşmesi sonucu kaydedilen rakamların Türkiye sinemasını ne denli kısırlaştırdığı açığa çıkmaktadır. Ancak film üretiminde gelinen son noktayı yalnızca gösterim rakamları üzerinden açıklamaya çalışmak, bütünlüklü bir bakış açısının kaybedilmesine yol açacaktır. Bu nedenle tartışmanın devamında konuya dair farklı bakış açılarına yer verilecektir.

Onat Kutlar, yerli yapımların dağıtım, dolayısıyla gösterim engeline takılması nedeniyle seyirciyle buluşamadığını ileri sürer. Kutlar’a göre yerli yapımların

hasılatlarının düşük olmasının nedeni seyircinin azlığı değil Amerikan Majörlerinin salonları işgal etmesinin bir sonucudur. Filmlerin bir hafta içerisinde gösterimden kaldırılması nedeniyle seyircisiyle buluşamadığını belirten Kutlar, seyircinin Majörlere mahkum edildiğinin altını çizer. Avşar Film'in sahibi Şükrü Avşar ve Warner Bros Türkiye Şubesi Genel Müdürü Haluk Kaplanoğlu ise yalnızca yerli yapımların değil, yabancı yapımların izlenme oranlarının da düştüğünü, sorunun seyircinin sinemaya gitmeyi tercih etmemesinde yattığını öne sürer (Baran, Yavuz, & Arslanbay, 1993, s. 75, 76). Önder Şenyapılı'nın Antrakt'ta yayımlanan makalesi ise sorunun, Türk filmlerinin gösterime girecek salon bulamamasından değil, seyircinin yerli film izlemeye istekli olmamasından, ABD yapımlarının göz kamaştırıcı albenisi karşısında sönük kalan yerli filmlerin seyirciyi salona çekememesinden kaynaklandığını belirtir (Şenyapılı, 1992, s. 70). Okan Ormanlı'nın bu konu üzerine öne sürdüğü görüş, Şenyapılı'nın görüşlerini tamamlar niteliktedir. Ormanlı, yıllardır endüstrileşemeyen Yeşilçam'ın, teknik ve estetik anlamda teknolojik gelişmelere ayak uyduramadığından yüksek bütçeli ve gösterişli Hollywood yapımlarıyla baş edemediğini ileri sürer (Ormanlı, 2012, s. 26).

Engin Ayça'nın Cumhuriyet Gazetesi'nde yayımladığı makalesinde ileri sürdüğü görüşler ise sorunun diğer bir boyutunu tartışmaya açmak adına bir başlangıç sunar. Türkiye'deki film dağıtım ve gösteriminin tümüyle ABD tekellerinin eline geçtiğini ve Türk filmlerinin salonlarda oynayıp oynamama kararının tekellere bağlı olduğunu belirten Ayça, tekellerin gösterime sokmayı tercih ettiği ithal filmlerden edindikleri kazancın tamamına yakını, vergi dahi ödemediğinden ülkelerine yolladıklarını, bu nedenle de Türkiye seyircisinin ABD tekellerine çalıştığını ileri sürer. Ayça'ya göre gösterim ve dağıtım ayaklarından Türkiye sinema endüstrisine maddi hiçbir geri dönüşün olmamasının yanı sıra, seyirci Amerikan filmlerinin etkisiyle yerli yapımlara yabancılaştığı için gösterime giren birkaç Türk filmi de ilgi görmez (Ayça, 1996). Ahmet Soner'e göreyse Türk seyircisi, tekellerin etkisiyle yalnızca yerli yapımlara değil kendi kültürüne de yabancılaşmaya başlar, dolayısıyla ortaya bir de "kimlik bunalımı" çıkar. Soner'e göre, sinemanın yalnızca Amerikan filmlerinden ibaret olduğunu sanmaya başlayan seyircinin yiyip içtikleri, giyinişi ve davranışları da blucin, hamburger ve coca-colayla sınırlıdır (Soner, 1993).

Dünyayla aynı anda Türkiye’de gösterime giren Amerikan filmlerinin yüksek hasılatları, bir yandan seyircinin tercihlerini, salonların sayısı ve yapısını etkilerken diğer yandan yerel üretimde yaşattığı dar boğaz üzerinden filmlerin farklı yaklaşımlarla üretilmesine de neden olur (Kesler, 1995a, s. 53, 54). Sinemacılar gerçek izleyicisini televizyona kaptırmalarının ardından Majörlerin oluşturduğu bu yeni yapılanma içerisinde Amerikan tekellerinin kabul edeceği filmler üretmeye koyulur. Bu nedenle iç pazar için bireysel konuları ön plana çıkararak, cinselliğin ağır bastığı, soyut filmler çevrilirken dış pazar için Batının görmek istediği Doğuyu yansıtan, ülkenin az gelişmişliğini vurgulayan, egzotik ve folklorik öğeleri önde filmler çevrilmeye başlanır (Tankuter, 1994). Kırel’e göreyse baskın kültürü oluşturan Hollywood yapımları karşısında azınlık konumundaki Türkiye sinemasının kendine has motifleri ‘yerel’, ‘otantik’ ve hatta ‘egzotik’ olarak algılanmakta ve yerli yapımların söz konusu konuları artık yadırganmamaktadır. Üretilen kısıtlı sayıdaki yerli yapımın da Hollywood filmlerine öykünen bir anlatım ve kurgu diline sahip olduğu görülmektedir (Kırel, 2004, s. 110).

Türkiye sinemasının yapım, dağıtım ve gösterim süreçlerinde yaşadığı değişimler ve filmlerin anlatı, tema, oyuncu seçimi ve kurgu bağlamında geçirdiği başkalaşım, ileriki başlıklarda detaylarıyla gündeme getirilecektir. Ancak sürecin yalnızca dağıtım ve gösterim alanına hakim olan tekeller üzerinden şekillenmediği, seyirci tercihlerinin, salon yapısının, gösterim mecralarının, yapım ve üretim anlayışının da süreci hem etkilediği hem de süreçten etkilendiği hatırlanmalıdır.

1990’larda sinemasal üretimi etkileyen yasal düzenlemeler Yabancı Sermaye Kanunu’ndaki değişikliklerle sınırlı değildir. 1991 yılında yerli filmlere uygulanan % 10 oranındaki vergi (rüsüm) sıfıra düşürülürken yabancı filmlere uygulanan % 30 oranındaki vergi % 25’e çekilmiştir. 1997 yılında yeni bir düzenlemeyle % 10 oranındaki rüsüm vergisi yerli yapımlara geri getirilirken yabancı filmlerden alınan % 25 oranındaki vergi % 10’a indirilir (Erkılıç, 2003, s. 181). Dorsay’a göre yasalardaki bu değişikliğin nedeni 1997 yılında birkaç Türk filminin hasılatının Hollywood yapımlarının önüne geçmesidir. Dorsay, yabancı filmlerden alınan rüsümün azaltılarak yerli filmlerden alınan rüsümün artırılmasını öngören yeni yasayı, Türk filmlerinin başarısı karşısında Amerikan dağıtım

şirketlerinin ve Amerikan hükümetinin baskısıyla alınmış bir karar olarak değerlendirmektedir (Dorsay, 2004, s. 186).

1986 yılında Meclis'ten geçen Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu, Kültür Bakanlığı'yla ilişkisi ve sinemaya sağladığı destek uyarınca bir sonraki başlıkta detaylandırılacak olan bir diğer yasal düzenlemedir. Ayrıca 1988 yılında yayımlanan SESAM raporu sinemaya devlet desteği sağlanması bağlamında sunulan çözüm önerileri üzerinden yine bir sonraki başlıkta incelenecek bir alana işaret etmektedir.

Sonuç olarak 1990'ların sinemasal üretim ortamını şekillendiren en büyük etmenin, 1989 yılında Yabancı Sermaye Yasası'nın düzenlenmesi sonucu dağıtım ve gösterim alanında Amerikan Majörlerinin kurduğu hakimiyet olduğu görülür. Mevcut yasa, yabancı sermayenin ülkede yapılanmasının önünü açarken, açık bir pazar haline gelen Türkiye sinema salonları ithal filmlerle dolmuştur. Söz konusu yasa değişikliğini ise, bir önceki bölümde ayrıntılarıyla tartışıldığı üzere yerelde Özal'ın benimsediği serbest piyasa ekonomisi ve neoliberal yaklaşımların, global ölçekte ise küreselleşmenin bir sonucu olarak okumak mümkündür.

Amerikan şirketlerinin etkisiyle şekillenen 1990'ların sinemasal üretim sürecinde yaşananları ise yalnızca dağıtım ve gösterim ayaklarındaki değişimle açıklamak mümkün değildir. Zira dağıtım ve gösterimde yaşanan tıkanıklık bir yanıyla seyirci tercihlerini ve toplumun görsel kültürle ilişkisini derinden değiştirirken, değişen seyirci profili de yerli üretimin dinamiklerini şekillendirmektedir. Ayrıca dağıtım tekellerinin ve bir sonraki başlıkta incelenecek olan sinema destek fonlarının etkisiyle salonlar da değişim geçirir ve bir yanıyla tüketime içkin bir yapıya kavuşurken diğer yanıyla teknik anlamda donanımlı bir hale gelir. Ayrıca ithal edilen filmlerin teknik donanımları, anlatım ve kurgu dilleri Türkiye sinemasının ilk etapta biçim ve içerik anlamında bocalamasına, akabinde dönüşmesine ve yeni bir anlatım diline kavuşmasına olanak sağlar.

Türkiye'nin değişen ekonomik yapısı içinde artan film yapım maliyetleri, tekellerin gölgesinde gerek üretimde gerekse gösterimde yaşanan zorluklar ise farklı yapımcılık anlayışlarının doğmasına ve yapım destek fonlarının çeşitlenmesine olanak sağlar. Bir sonraki başlıkta, 1990'lar sinemasındaki yapımcılık anlayışı ve çeşitlenen fon

kaynakları işaret ettikleri yeni sinemasal üretim biçimleri ve sinemasal üretim ortamına katkıları bağlamında incelenecektir.

3.2.2. Değişen Yapım Anlayışı, Çeşitlenen Fonlar

Bu bölüm, başlığı uyarınca yapımcılık anlayışının 1990'lar öncesi ve sonrasını şekillendiren dinamiklerini aydınlatarak 1990'larda yapımcılık alanında deneyimlenen değişimi açığa çıkarmayı amaçlamaktadır. On yıllar içerisinde değişen yapım süreci ve sürecin üretime etkisi de tartışmanın merkezini oluşturmaktadır. 1990'ların gündemindeki yeni dağıtım ve gösterim dinamikleri, siyaset arenasındaki politik ilişkiler ve dönemin teknolojik gelişmeleriyle neden-sonuç ilişkisi içindeki yapım destek fonları ve çeşitleri de başlık altında incelenecek diğer gelişmelerdir.

Türkiye sinemasının en verimli çağı olan 1960'lar ve 1970'lerin ilk yıllarında artan seyirci sayısının bir uzantısı olarak film şirketleri, işletmecileri ve film sayıları da artış gösterir. Sinemaya yoğun bir ilginin olduğu bu altın çağ, yapımcılığın sağlam bir altyapı kurması için bir fırsat sunsa da, film şirketlerinin asıl amaçları kazanç sağlamak ve bu büyüdü dünyanın içerisinde yıldız olmak yahut yıldızlarla çalışmak olduğundan kazanılanlar ya hızla tüketilir ya da sinema sektörünün dışına aktarılır dolayısıyla sektöre yatırım yapılmaz. 1960'lar, bu hızlı üretim ve tüketim ilişkisini uzun yıllar yönetecek bir oluşuma da tanıklık eder: bölge işletmeciliği. 1960'larda Anadolu, işletme bölgelerine ve alt bölgelere ayrılır. Filmler, seyircinin tercihlerine hakim olan işletmecilerin verdiği avanslarla çevrilmeye başlanırken filmlerin içeriği de işletmecilerin ısmarladığı konular doğrultusunda şekillenir. Dolayısıyla bu dönemin sinemasal üretiminde egemen güç, işletmecilerdir. İşletmeci egemenliği 1970'lerin ikinci yarısına değin sürer ancak renkli filme geçişle birlikte artan maliyetler ve yaşanan döviz sıkıntısı ham film karaborsasının oluşumuna sebebiyet verirken kopya sayısı azalmaya, ucuza mal edilebilecek nitelikte yerli karate ve seks filmleri yapılmaya başlanır; aynı dönemde bir yandan da televizyonun yaygınlaşmasıyla sinema, seyircisini kaybetmeye başlamıştır. 1980'lere yaklaşırken işletmecilerden avans alamayan ve seyircisi eve kapanmış Türk sineması, tarihindeki en büyük bunalımı yaşamaktadır. 1980'lerle birlikte sinemasal üretimi canlandıran bir oluşum, video işletmeciliği piyasaya hakim olmaya başlar. Avrupa'daki Türklere video kaset pazarlayan işletmeciler, ilkin yapım firmalarından çevrilmiş filmlerin haklarını

satın almaya ardından verdikleri avanslarla yeni filmlerin üretilmesine imkan tanır. Video işletmecilerinden gelen avanslarla piyasada yaşanan canlanma, 1986'nın sonunda yerini yeni bir durgunluğa bırakır çünkü seyirci, düşen film kalitesi karşısında heyecanını yitirmeye dolayısıyla video dağıtımçıları da avans vermeye yanaşmaz olmuştur (Abisel, 2005, s. 104-124).

Bir önceki başlıkta ayrıntılarıyla tartışıldığı üzere, 1980'lerin ikinci yarısında kanunlarda yapılan değişiklik sonucu Türkiye sineması, dağıtım ve gösterime hakim olan Amerikan Majörleri ve sinemaları dolduran ithal Amerikan filmleriyle bir darbe daha alır. Ayrıca 1980'li yılların sonunda kamu yayıncılığının yanı sıra özel televizyon kanallarının da kurulmuş olması nedeniyle sinema izleyicisini bir kez daha televizyona kaptırır; üstelik bu kez kanalları istila eden yabancı yapımlar seyircinin tercihlerini de şekillendirmekte, seyirci sinemada yerli yapımları izlemeyi tercih etmemektedir. Ancak sinema sektörünün çıkmaza girdiği 1990'lı yıllar, farklı yapım biçimlerinin ve gerek filmlerin yapım ve dağıtımını gerekse sinema salonlarını destekleyen bir dizi farklı fonun doğuşuna tanıklık eder.

1985 yılında FİYAP, piyasaya hakim olan video işletmeciliğinin hiçbir vergiye yahut telif hakkı ücretlendirmesine tabi tutulmadan kazanç sağlaması karşısında sinema filmlerine uygulanan vergilendirmenin sinemayı zayıflattığını öne süren ve yetkililerden bu konuda bir düzenleme yapmalarını talep eden bir rapor sunar. 1985'te konuya ilişkin bir düzenleme kaydedilmezken 1986 yılında yürürlüğe giren Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu¹¹ sinema piyasasını denetleme yetkesini polisten alarak Kültür ve Turizm Bakanlığı'na geçirmiş, bu düzenleme telif haklarında görece iyileşmeye yol açarken kayıt tescil, bandrol ve belediye paylarından toplanarak oluşturulan bütçe film üretimine ufak da olsa destek sağlamıştır (Erkılıç, 2003, s. 143, 144).

¹¹ Söz konusu kanunun sinemayı denetleme yetkisini Kültür ve Turizm Bakanlığı'na vermesi, sansür üzerinde farklı fikirlerin tartışılmasına sebebiyet verir. Filmlerin denetiminin İçişleri Bakanlığı'na bağlı polis teşkilatından alınarak Kültür Bakanlığı'nın görevleri arasına sokulmasının sansür olgusunu hafifleteceğini görüşünün (Dorsay, 2004, s. 16) yanı sıra, denetleyici kurulun çoğunlukla iktidar mensubu üyelerden oluşması nedeniyle sinema filmlerinin sansürlenme ya da gösteriminin yasaklanması ihtimalinin eskisi kadar yoğun olacağı düşüncesi (Küçük, 2002, s. 36) de baskındır. Nitelik 1990'larda *Su da Yanar* ve *İstanbul Kanatlarının Altında* filmlerinin gösterimi söz konusu kanun nedeniyle pek çok kentte engellenir (Erkılıç, 2003, s. 144).

Sinema denetleme yetkisinin İçişleri Bakanlığı'ndan Kültür Bakanlığı'na devredilmesinin akabinde 1988 yılında iki farklı araştırma yapılır. Off-Shore Media Projesi ve Yabancı Sermaye Kanunu'yla ilişkisi bağlamında Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından hazırlanan Türk Sineması Sorunları ve Çözümleri Etüdü bir önceki başlıkta ayrıntılandırılmış ve etüdün sonuçlarının Türkiye sinemasındaki sorunu yabancı sermayenin eksikliğine bağlayarak Yabancı Sermaye Kanunu'nda yapılacak değişikliği bir nevi öncelediği belirtilmiştir. 1988'de yapılan diğer araştırma SESAM'a aittir. Araştırmanın sonucunda hazırlanan rapor, sinemanın problemlerini yükselen maliyetler ve maddi desteğin yetersizliği üzerinden açıklarken, çözüm olarak devletin sinemaya finansal destek oluşturmasını öngürür (Erkılıç, 2003, s. 147). 1990 yılına gelindiğinde sinema alanından gelen raporlar ve analizler sonuç verecek ve Kültür Bakanlığı artan sinemasal sorumluluğu karşısında somut bir cevap olarak okunabilecek bir uygulama başlatacak; böylelikle Amerikan Majörleri karşısında eriyen Türkiye sineması devlet desteğiyle toparlanmaya ve üretime devam etmeye teşvik edilecektir.

3-5 Mayıs 1990'da Kültür Bakanı Namık Zeybek başkanlığında Sinema Kurultayı toplanır. Kurultayda, sinemanın, içinde bulunduğu çıkmazdan devlet desteği olmadan kurtulamayacağı sonucuna varılır (Erkılıç, 2003, s. 161). Zeybek'in girişimleriyle aynı yıl bakanlık, değerlendirme komisyonları kurar ve sinemasal üretim için yaklaşık 8 milyar liralık fon ayırır. Komisyonca uygun bulunan projelerde "belirlenen maliyetinin yarısı -200 milyon lirayı aşmamak kaydıyla- Kültür Bakanlığı tarafından karşılanması" uygulamasına geçilir (Dorsay, 2004, s. 16, 163). Bakanlığın sağladığı finans desteğinin yalnızca %50'si hibe edilmekte, geri kalan miktar %15 faiz üzerinden beş yıl vadelenmektedir (Pösteki, 2005, s. 163).

Öncelikle Kültür Bakanı'nın MHP kökenli olması, aydınların Zeybek'in girişimlerine şüpheyile yaklaşmasına sebep olur. Ayrıca filmlerin değerlendirildiği komisyonun iki öğretim üyesi dışında (Alim Şerif Onaran ve Sami Şekeroğlu) Yeşilçam yönetmenlerinden oluşması ve desteğe layık görülen projelerin büyük çoğunluğunun emektar yönetmenlerin projeleri olması da tepkilere yol açar (Dorsay, 2004, s. 163, 164). Eleştirilen bir diğer nokta, yükselen film yapım maliyetleri karşısında bakanlık desteğinin yetersiz kalmasıdır (Onaran, 1995, s. 11). Eleştiriler yalnızca yetersiz görülen alanların

belirtilmesiyle kısıtlı kalmaz, bir dizi çözüm önerisi de gündemdedir. Atıf Yılmaz daha gerçekçi ve çok yanlı bir destek politikası izlenmesi gerektiğine değinirken Orhan Oğuz, Mahinur Ergun ve Ersin Pertan kredi katsayısının yükseltilmesi gerektiğini belirtmiştir. İsmail Güneş'e göreyse sorunun kaynağı yetersiz mali destek değil altyapı eksikliğidir, dolayısıyla bakanlık, altyapıya yatırım yapmalıdır. Zülfü Livaneli ise bakanlığın 40 filme yerine 5 filme destek vermesi, dolayısıyla bir filmin yeter miktarda finansmana kavuşması gerektiğini ileri sürer (Toptaş, 1993, s. 23-26).

Tablo 11
Kültür Bakanlığı Tarafından Desteklenen Filmler

Sr. No	Proje Adı	Firma Adı	Destek Miktarı
1	Düşmanın Türküsü	Tuğra Film	75.000.000
	1988 Yılında	Toplam	75.000.000
2	Benim Sinemalarım	Mine Film	30.000.000
3	Abdi İpekçi yada Konsensus	Belge Film	50.000.000
4	Küçük Balıklar	Kedi Film	80.000.000
	1989 Yılında	Toplam	160.000.000
5	Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu	Star Film	100.000.000
6	Acılar Paylaşılmaz	Tezcan Film	50.000.000
7	Benim Sinemalarım	Mine Film	30.000.000
8	Bir Kadın	Asya Film	150.000.000
9	Uyuşturucu	Zirve Film	70.000.000
10	Abdi İpekçi yada Konsensus	Belge Film	50.000.000
	1990 Yılında	Toplam	450.000.000
11	Menekşe Koyu	Konsept Film	75.000.000
12	Gecenin Sonunda Sabah	Sinegraf	150.000.000
13	Aldatacağım	Sezer Film	100.000.000
14	Düşmanın Türküsü	Tuğra Film	100.000.000
15	Uzlaşma	Belge Film	50.000.000
	1991 Yılında	Toplam	475.000.000
16	Kurşun Adres Sormaz	Gülşah Bir Film	200.000.000
17	İki Kadın	Z - 1 Film	200.000.000
18	Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri	Muhteşem Film	200.000.000
19	Denize Hançer Düştü	Negatif Film	200.000.000
20	Düş Gezginleri	Yeşilçam Film	250.000.000
21	Çocukluğum	Mine Film	250.000.000
22	Sorguda	Aksiyon Yapım	200.000.000
23	Fanatik	Anadolu Film	250.000.000
24	Gölge Oyunu	Erler Film	250.000.000
25	Mavi Sürgün	Kenmovie Film	250.000.000
26	Çıplak	Asya Film	250.000.000
27	Vagon	Hil -Taş	200.000.000
28	Yolcu	Belge Film	250.000.000
29	Ağrıya Dönüş	Yeniyapımlar	250.000.000
30	Her Gece Bodrum	Ares Film	250.000.000
31	Ishak'ın Hikayesi	Kedi Film	200.000.000
32	Dönersen Isık Çal	Uğur Film	200.000.000
33	Sarı Tebessüm	Doku Film	225.000.000
	1992 Yılında	Toplam	4.075.000.000

34	Şahmaran	İnter Film	300.000.000
35	Ağır Roman	Belge Film	300.000.000
36	Ay Vakti	Mine Film	300.000.000
37	İsimsiz	Uğur Film	300.000.000
38	Gece Melek ve Bizim Çocuklar	Yeşilçam Film	300.000.000
39	Tersine Dünya	Özer Film	300.000.000
40	Kız Kulesi	Muhteşem Film	300.000.000
41	İstanbul Annendir Çocuğum	Asya Film	300.000.000
42	Yabancı	Penta Film	300.000.000
43	78-92	Z – 1 Film	300.000.000
44	Kırmızı Bir Taş	Gülşah Bir Film	300.000.000
45	Manisa Tarzanı	Promete Film	300.000.000
46	Çözümler	Film F Filmcilik	300.000.000
47	İstanbul Kanatlarımın Altında	Negatif Yapım	300.000.000
48	Babam Askerde	Yeni Yapımlar	300.000.000
49	Hoca Ahmet Yesevi	Pramit Reklam	300.000.000
50	Sekizinci Saat	Belge Film	300.000.000
51	Şüheda Hanımın Ortanca Kızı	Mavi Yapım	300.000.000
52	İz	Mine Film	300.000.000
53	İş Ajans	Gizem Ajans	300.000.000
54	Codin	Par Prodüksiyon	300.000.000
55	Aşk Ölümünden Soğuktur	İstanbul Film Ajans	300.000.000
56	Şarlo	İstanbul Film Ajans	300.000.000
	1993 Yılında	Toplam	6.900.000.000
57	İş	Gizem Ajans	300.000.000
58	İstanbul Kanatlarımın Altında	Negatif Film	300.000.000
59	Sekizinci Saat	Belge Film	300.000.000
60	Codin	Par Prodüksiyon	300.000.000
61	İstanbul Annendir Çocuğum	Asya Film	300.000.000
62	Yedi Uyuyanlar	Yağmur Ajans	600.000.000
63	Kaybolmuş Öyküler	Marg Film	600.000.000
	1994 Yılında	Toplam	2.700.000.000
64	Mum Gibi	Muhteşem Film	1.500.000.000
65	Sende Gitme Triyanda Filis	Magnum Film	1.500.000.000
66	Hoca Ahmet Yesevi	Toros Film	1.200.000.000
67	Çökertme	Yeniyapımlar	1.500.000.000
68	El (Afrika Hanı)	Arden Kral Film	1.500.000.000
	1996 Yılında	Toplam	7.200.000.000
69	Hoşcakal Yarın	RH Politik	5.000.000.000
70	Yara	Günizi Prodüksiyon	5.000.000.000
71	En Uzun Yolculuk	Delta Film	10.000.000.000
	1998 Yılında	Toplam	20.000.000.000
72	Alaturka Aşk	Sanmal A.Ş.	10.000.000.000
73	Bana Değen Sular	Tiyatrofil	10.000.000.000
74	Kayıkcı	Sinevizyon Gilm	5.000.000.000
75	Eski Fotoğraflar	Grup Üç Ajans	5.000.000.000
76	Başlangıcın Sonrası	Günizi Prodüksiyon	3.000.000.000
77	Via Beyrut	Pan Film	10.000.000.000
	1999 Yılında	Toplam	43.000.000.000

Kaynak: (Çelik, 2009, s. 293, 294).

Onaran'ın aktarımlarına göre, 1990'ların başında ortalama bir filmin yapım maliyeti 1,5-2 milyar civarındadır ve bakanlığın desteği bu maliyet karşısında oldukça yetersiz kalmaktadır. Devam eden yıllarda devlet desteği 300, 400, 600 milyon gibi rakamlara yükseltilmiştir (Onaran, 1995, s. 11). Tablo 11'in sağladığı veriler, bakanlığın 1990'lı yılların başında farklı filmleri farklı miktarlarda desteklediğini ancak hemen akabinde her film için aynı miktarda finansal destek sağladığını gösterir. Ayrıca Onaran'ın belirttiği üzere her geçen yıl finansal desteğin düzenli olarak arttırıldığı da rakamlardan ve ara toplamlardan açıkça görülmektedir. Ancak film yapım maliyetlerinin 8-10 milyara ulaştığı yıllarda mali destekteki artış hala yetersiz kalmaktadır (Onaran, 1995, s. 11). Yine de Kültür Bakanlığı'ndan alınan desteğin, film üreticilerine kazandırdığı prestij üzerinden ek bütçe arayışlarında referans olduğu, daha ufak bütçeli bağımsız yapımlar içinse tüm maliyeti karşılayabilecek bir kaynak oluşturduğu akılda tutulmalıdır (Erkılıç, 2003, s. 162).

Tabloda 11'de dikkat çeken bir diğer nokta, tezin de merkezini oluşturan kadın yönetmenlerin de Kültür Bakanlığı desteğinden yararlanmış oldukları gerçeğidir. 1988 ve 1990 yılında Mine Film'den *Benim Sinemalarım*, 1992 yılında *Sarı Tebessüm*, 1993 yılında *Babam Askerde*, *İz* ve *Aşk Ölümünden Soğuktur*, 1999 yılında *Kayıkcı* ve *Eski Fotoğraflar* filmleri finansman desteğe hak kazanmış projeler arasındadır. Sayılan filmlerin birkaçı bakanlık desteğini kabul ederken diğerleri hak kazanmalarına rağmen desteği reddeder. Sürecin kadın yönetmenler açısından nasıl işlediği, üretimlerinin maddi imkanlarının tartışıldığı bölümlerde ayrıntılandırılacaktır. Ancak konuya ilişkin birkaç detayın bu noktada hatırlanması, Kültür Bakanlığı'nın işleyiş mekanizması ve bütçelerin oluşumundaki rolü üzerine aydınlatıcı bilgiler içerdiğinden önemlidir. 1988 ve 1990 yılında iki kez bakanlık desteği alan *Benim Sinemalarım* filminin çekimlerine 1988 yılında başlanmış olmasına karşın, filmin bütçesinin çekim masraflarını karşılamaması nedeniyle çekimler kesintiye uğrar ve film ancak 1990'da bitirilebilir. Bu süreçte maddi yetersizlikler yüzünden ekipten pek çok isim değişmiş ve hem değişen isimler hem de yaşanan kesintiler sürece olumsuz yansımıştır. Kültür Bakanlığı'nın sağladığı maddi destek, *Sarı Tebessüm* filminin yapım masraflarının ancak yarısını karşılayabildiği için yönetmen Seçkin Yasar, filmin kanalda iki kez gösterilmesi karşılığında özel bir kanalla anlaşma yaparak bütçeyi oluşturmak zorunda kalır. *Kayıkcı* film projesi ise desteğe layık

bulunmasına karşın yönetmen Biket İlhan, bakanlığın bir yapımcıyla çalışma şartı getirmesi nedeniyle fonu reddeder, zira İlhan, yapımcının yapım sürecine dahil olarak filmi şekillendirmeye çalışacağını ve söz konusu durumun kabul edilemez olduğunu ileri sürmüştür. İlhan ayrıca *Benim Sinemalarım* ve *Sarı Tebessüm* filmleri üzerinden aktarılan deneyimleri onaylar şekilde bakanlığın verdiği desteğin filmin ancak yarı bütçesine yeter bir miktar olduğunu belirtmiştir. *Babam Askerde* filmiyle bakanlığa başvuran Handan İpekçi ise bütçe yetersizliği nedeniyle filmi tamamlayamamış, pek çok borcun altına girmiş ve üç yıl boyunca bu borçları ödemek zorunda kalmıştır. Aktarılan deneyimlerden de görüldüğü gibi bakanlığın sağladığı destek, ortalama bir filmin yapılabilmesi için tek başına yeterli değildir. Üstelik desteğin hibe değil kredi olarak sağlanması, film üreticisini sinemanın seyircisini kaybettiği bir dönemde ödenemeyecek borçların altına sokmaktadır. Bakanlığın destek sağlamak için ön koşul olarak sunduğu bir yapımcıyla çalışma zorunluluğu ise film üreticilerinin bağımsız özelliklerini sürdürmesini engeller niteliktedir.

Gerek tarihsel ilerleyişe uygunluğu gerekse Kültür Bakanlığı'yla bağlantılı olması nedeniyle incelenecek bir sonraki sinema destek fonu Eurimages'dir.

1980'li yıllar dünyanın çift kutuplu düzenden küresel bir düzene evrildiği yıllardır. Küreselleşme olgusu kültürel açıdan, dünyanın açık bir pazar haline geldiği, yerel kültürlerin ABD yapımları tarafından kuşatılarak eritildiği bir alana işaret eder. Yerel kültürel alanların işgaline koydukları kotalarla direnmeye çalışan Avrupa ülkeleri, 1980'lerin sonunda (16 Ekim 1988) somut bir adım olarak, kültüre içkin sinema ürünlerinin yapımının ve dağıtımının desteklenmesi için "Yaratıcı Sinematografik Görsel-İşitsel Yapıtların Ortak Yapımı ve Dağıtımı, EURIMAGES" adıyla bir fon oluşturur. Amaçlanan yalnızca tecimsel başarı değil, pek çok farklılıkları olmasına karşın Avrupa kıtası topluluklarını her yönüyle yansıtacak ortak bir kültürel varlığın temsili yapıtların üretilmesine olanak sağlamaktır (Karakaya, 2014, s. 174, 175).

Eurimages fonu, üye ülkelerin katkılarıyla oluşturulur ve 1990'lı yıllarda üç destek programı üzerinden faaliyet gösterir: Ortak yapım, dağıtım, sinema/gösterim desteği. Ortak yapıma ayrılan pay, tüm fonun % 90'ıdır (Soydan, 2008, s. 139).

Ortak yapımların desteklenme şartları arasında projenin Eurimages'a üye bir ülke tarafından yaratılması ve en az iki ortak yapımcı tarafından sunulması, Avrupa kültürünü temsil yetisine sahip olması gibi maddeler bulunmaktadır (Soydan, 2008, s. 149, 150). Maddeler arasında yapım koşulları zayıf üye devletlerin tasarılarına öncelik tanınır şartı olmasına karşın (Karakaya, 2014, s. 176) 1989'dan 2000 yılına değin en fazla destek alan ülkenin Fransa, ez az destek alan ülkeler ise Bulgaristan, Macaristan, Polonya, Yunanistan olması (Soydan, 2008, s. 158-163) düşündürücüdür.

Dağıtım desteği ise MEDIA destek programından faydalanamayan ancak Bosna Hersek, Hırvatistan, Sırbistan, Makedonya ve Türkiye gibi Eurimages'a üye ülkelerin, Eurimages üyesi diğer ülkelerin yapımlarını kendi ülkelerinde dağıtabilmesi için oluşturulmuştur. Söz konusu dağıtımıcılar, kendi ülkesindeki yapımların dağıtımını için bu fon programından yararlanamaz. Sinema/gösterim desteği ise yine MEDIA destek programından faydalanamayan ancak Eurimages'a üye ülkelerin sinema salonlarına yapılan yatırımla, salonlarda Avrupa filmlerinin gösterimini artırma amacı taşır (Soydan, 2008, s. 168, 181).

Türkiye, Kültür Bakanlığı üzerinden 1990 yılı Mart ayında Eurimages'a üyelik başvurusunu gerçekleştirir (Arslan E. , 2011, s. 23). Eurimages'ın 18. üye ülkesi olan Türkiye, fonun sağladığı her üç destek kategorisinden de yararlanma hakkına sahiptir. Türkiye'nin temsil yetkisi, o dönem Paris'te yaşayan ve Cinema Odysee'nin yöneticiliğini yapan Faruk Günaltay'a verilir (Karakaya, 2014, s. 184). 2000 yılına değin Eurimages'a 47.5 milyon Fransız Frangı ödeyen Türkiye'ye toplamda 73 milyon 250 bin Fransız Frangı destek verilmiştir (Arslan E. , 2011, s. 23).

Tablo 12
Eurimages Ortak Yapım Desteğinden Yararlanan Filmler Listesi

Filmin Adı	Yönetmen	Ortak Yapımcı Ülkeler	Alman Destek
Ateş Üstünde Yürümek	Yavuz Özkan	Türkiye-Fransa-Almanya	194.184 €
Çıplak	Ali Özgentürk	Türkiye-Belçika-Fransa	304.123 €
Robert'ın Filmi	Canan Gerede	Türkiye-İsviçre-İtalya	381.123 €
	1990 Yılında	Toplam	880.205 €
Seni Seviyorum Rosa	Işıl Özgentürk	Türkiye-Yunanistan-Fransa	228.674 €
Mavi Sürgün	Erden Kıral	Almanya-Yunanistan-Türkiye	447.347 €
	1991 Yılında	Toplam	686.021 €
Şahmaran	Zülfü Livaneli	Türkiye-Almanya-İsveç	213.674 €
	1992 Yılında	Toplam	213.674 €
Bergen	Canan Gerede	Türkiye-Fransa-İsviçre	304.898 €
	1993 Yılında	Toplam	304.898 €
Mektup	Ali Özgentürk	Türkiye-Polonya-Çek Cum.	152.449 €
	1994 Yılında	Toplam	152.449 €
İstanbul Kanatlarımın Altında	Mustafa Altıoklar	Türkiye-İspanya-Hollanda	182.939 €
Kuşatma Altında	Ersin Pertan	Türkiye-Yunanistan-Macaristan	182.939 €
Sen de Gitme Triyandafalis	Tunç Başaran	Türkiye-Fransa-Yunanistan	213.429 €
Hamam	Ferzan Özpetek	İtalya-Türkiye-İspanya	123.484 €
	1995 Yılında	Toplam	702.791 €
Ağır Roman	Mustafa Altıoklar	Türkiye-Fransa-Macaristan	213.429 €
Akrebın Yolculuğu	Ömer Kavur	Türkiye-Macaristan-Çek Cum.	167.694 €
Avcı	Erden Kıral	Türkiye-Macaristan-Çek Cum.	137.204 €
Eşkiya	Yavuz Turgul	Türkiye-Fransa-Bulgaristan	137.204 €
Nihavend Mucize	Atif Yılmaz	Türkiye-Fransa-Yunanistan	152.499 €
Usta Beni Öldürsene	Barış Pirhasan	Almanya-Macaristan-Türkiye	182.939 €
	1996 Yılında	Toplam	990.969 €
Hoşça kal Yarın	Reis Çelik	Türkiye-Fransa-Macaristan	239.040 €
Güneşe Yolculuk	Yeşim Ustaoglu	Türkiye-Almanya-Hollanda	167.694 €
Mum Kokulu Kadınlar	İrfan Tözüm	Türkiye-Macaristan-Yunanistan	228.674 €
Parçalanma	Canan Gerede	Türkiye-Fransa-İzlanda-Hollanda	259.674 €
Harem Suare	Ferzan Özpetek	İtalya-Fransa-Türkiye	487.837 €
Yara	Yılmaz Arslan	Almanya-Türkiye-İsviçre	106.714
	1997 Yılında	Toplam	1.489.633 €
Kaçıklık Diploması	Tunç Başaran	Türkiye-Macaristan-Fransa	182.939 €
Kayıkçı	Biket İlhan	Türkiye-Yunanistan-Bulgaristan	167.694 €
Sevgilim İstanbul	Seçkin Yasar	Türkiye-Yunanistan-Bulgaristan	167.694 €
Romantik	Sinan Çetin	Türkiye-Bulgaristan-Fransa	182.939 €
	1998 Yılında	Toplam	701.266 €
Balalayka	Ali Özgentürk	Türkiye-Çek Cum.-Macaristan	167.694 €
Güle Güle	Zeki Ökten	Türkiye-Fransa-Macaristan	243.918 €
Melekler Evi	Ömer Kavur	Türkiye-Macaristan-Romanya	138.729 €
	1999 Yılında	Toplam	550.341 €
Büyük Adam Küçük Aşk	Handan İpekçi	Türkiye-Yunanistan-Macaristan	304.000 €
	2000 Yılında	Toplam	304.000 €

Kaynak: (Soydan, 2008, s. 185-191).

Tablo 12'deki bilgilerden de açıkça görüldüğü üzere Türkiye, 1990-2000 yılları arasında 32 film için Eurimages'dan fon alır; Amerikan filmleri ve dağıtım şirketlerinin istilasını altında, üretimi yetersiz bir sinema için bu, oldukça önemli bir rakamdır. Veriler,

tüm filmlerin 100.000 ile 300.000 Euro arasında değişen bir destekle fonlanmış olduğu gerçeğini de yansıtır. Gelişkin ölkelere ayrılan desteğin oldukça altında kalan bu miktarın, sinema endüstrisinin çok gelişmediği ve Eurimages fonu üzerinde etkinliği daha az olan ölkelerle kurulan yapım ortaklıklarının sonucu olduğu söylenebilir. Projeleri üreten Türk sinema endüstrisinin gelişmemişliğinin de sonuca sağladığı katkı yadsınamaz. Ancak Eurimages'ın seçim kriterleri, ölkeler arası gruplaşma, güç dengeleri, lobicilik faaliyetleri de göz önünde bulundurulması ve sorgulanması gereken alanlar yaratır. Gelişkin ölkelerin fon bulma, dolayısıyla daha yüksek bir bütçe oluşturma, ayrıca filmi pazarlama konusunda daha avantajlı olduğu düşünölürse Batı Avrupa ölkelerinin dağıtım ağlarına daha az giren, dolayısıyla daha kısıtlı bir gösterim imkanı yakalayan Türkiye sinemasının tanınırlığının da sınırlı kalma nedeni anlaşılır olmaktadır (Zaim, 2008a, s. 52, 53). Kısıtlı dağıtım ve gösterimin endüstrinin gelişimini olumsuz etkilediği düşünöldüğündeysen, bu dönem Türkiye sinemasının, kurtulması pek de kolay olmayan fasit bir daireye hapsediği görölmektedir.

Eurimages'ın Türkiye sinemasına katkısı, yalnızca 32 filmin yapımına sağladığı maddi destekle sınırlı değildir. Tüm detayların fatura, akit ve kontratlar üzerinden belgelenmesini gerektiren Eurimages'ın destek süreci, izlenen şeffaf prosedür sayesinde Türkiye sinemasındaki yapım pratiğinin de gelişmesine yol açar (Çelik, 2009, s. 249). Ayrıca kurulan ortaklıklar sonucu diğer ölkelerin sinema üretim biçimleriyle yakınlaşma, farklı bakış açılarının filizlenmesini sağlarken gelişkin teknolojik imkanlardan yararlanma olanağı da doğurur. Bu bağlamda, biçimin ve söylemin gelişimiyle yakından bağlantılı olan filmlerin sanatsal yönlerinin de geliştiği ve Eurimages desteğinin Türkiye'de "sanat filmi" kavramının meşruluk kazanmasına katkı sağladığı söylenebilir (Hıdıroğlu, 2010, s. 197). Tecimsel bir amaç güdülmeyen fonlama süreci, üreticilere, anaakım sinemanın kodlarından uzaklaşabilme özgürlüğü de sağlar. Sinemasal dildeki özgürleşim, filmlerin eleştiri zeminlerinin kurulumu için de geçerlidir; fon, resmi ideolojinin dışında ve ona karşı eleştirel bir bakış açısının geliştiren filmlerin çevrilebilmesine de imkan tanır (Soydan, 2008, s. 184). Bu bağlamda Eurimages, Türkiye içinden bütçe ve yapımçı bulması mümkün olmayan projelerin gerçeğleştirilmesinde önemli bir rol oynar (Zaim, 2008a, s. 52).

Ancak bu noktada, Eurimages’ın kuruluş amacını hatırlamakta ve sürece dair birkaç soru sormakta fayda bulunmaktadır. Kültürel üretimleri, tek bir kültür olarak nitelediği Avrupa ortak kültürünün temsili ve Avrupa’nın değerleri üzerinden değerlendiren Eurimages’ın bakış açısı, ulusal sinemalar ölçeğindeki yerel farklılıkların yansıtılma biçimini nasıl etkilemiştir? Desteklenen filmler, ortak bir kültür söylemi üzerinden Eurimages’ın değerlerini mi, Avrupa ülkelerinin değerlerini mi, ülkenin kendi değerlerini mi temsil eder? Değerlendirme sürecinde projelerin seçici mecrasını, “bakan”ı, Avrupa’ya konumlamak suretiyle kendine bir “bakılan” yaratarak gerek süreçte gerekse projelerin anlatısında Avrupamerkezci bir kuruluma mı hizmet eder? Konuya ilişkin sorular, filmlerini Eurimages ortak yapım fonundan yararlanarak çeviren Canan Gerede, Işıl Özgentürk, Yeşim Ustaoglu, Biket İlhan, Seçkin Yasar ve Handan İpekçi’nin filmlerinin özelinde yeniden gündeme getirilecek ve yönetmenlerin söylemleri üzerinden yeniden değerlendirilecektir.

Ortak yapım üzerine yürütülen tartışmanın ardından Eurimages’ın sunduğu bir diğer destek olan dağıtım desteği gerek Türk yapımlarının Avrupa gösterimleri gerek Avrupalı yapımlarının Türkiye gösterimleri üzerinden incelenecektir.

Tablo 13
Eurimages Dağıtım Desteği Alan Filmler

Yıl	Film	Yönetmen	Dağıtılan Ülke
1992	Gizli Yüz	Ömer Kavur	İsviçre
1995	Zıkkımın Kökü	Memduh Ün	Fransa
1996	Bergen	Canan Gerede	Hollanda
1998	Kurz end Schmerzlos	Fatih Akın	İsviçre
1999	Güneşe Yolculuk	Yeşim Ustaoglu	Yunanistan
1999	Harem Suare	Ferzan Özpetek	İsviçre
2000	Harem Suare	Ferzan Özpetek	Bulgaristan

Kaynak: (Soydan, 2008, s. 200, 201).

Tablo 13’te sunulan veriler, 1990-2000 yılları arasında 7 filmin Eurimages dağıtım desteğiyle Eurimages’a üye diğer ülkelerde dağıtım ve gösterim imkanı yakaladığını gösterir. Yakalanan imkan, gerek Türkiye sinemasının gerekse Türkiye’nin ulusal sınırlar ötesinde temsili açısından önemlidir. Ayrıca Eurimages tarafından desteklenen projelerin festivaller ve dağıtımçıları tarafından dikkate alındığı gerçeği, filmlerin gösterim mecralarının genişlemesine olumlu bir katkı sunar (Zaim, 2008a, s. 53). Türkiye’de Avrupa filmlerinin dağıtımını için destek alan Umut Sanat Ürünleri,

İstanbul Film Ajansı (İFA) ve Avşar Film-Sinema İşletmeleri, Carlos Saura, Vincent Aranda, Andre Techine, Krzysztof Kieslowski, Billie August gibi yönetmenlerin filmlerinin Türkiye sinema salonlarında izlenmesini sağlayarak (Karakaya, 2014, s. 204) Türkiye seyircisinin 1990'lar Avrupa'sının film dili ve anlatım biçimiyle tanışmasına ve bakış açısının zenginleşmesine de olanak sağlamıştır.

1990'lı yıllarda Türkiye sinemasının gelişimine destek veren bir diğer mecra, televizyon kanallarıdır, ancak dönemin sinema-televizyon ilişkisi aynı zamanda sorunlu bir alana da işaret eder. 1980'lerde TRT bünyesinde çevrilen konulu yapımlar (*Alçaktan Uçan Güvercin*, *Yalancı Dünya*, *Mardin-Münih Hattı*, *El Kızı*, *Üç İstanbul*, *Kartallar Yüksek Uçar*, *Gecenin Öteki Yüzü*, *Geçmiş Bahar Mimosaları*, *Bugünün Saraylısı*), 1990'larda özel kanalların açılmasıyla birlikte yeniden gösterime giren Yeşilçam filmleri ve diziler, dönemin politik atmosferinin de etkisiyle halihazırda kamusal alandan uzaklaşmış seyircinin sinemaya gösterdiği ilginin azalmasında, seyircisini televizyona kaptıran sinemanınsa ekonomik anlamda darboğaza girmesinde büyük bir etkendir (Karakaya, 2014, s. 62-67).

1980'li yıllarda TRT bünyesinde çevrilen konulu yapımlar sinema seyircisini salonlardan ekran başına transfer ederken, konulu yapımların 35mm sinema filmi formatında çekilmesi, TRT yönetmenlerinin sinema filmi çevirme pratiğinin gelişmesini sağlar. Bu yönüyle TRT bünyesinde çalışan yönetmenler için bir okul niteliği taşıyan kurum, 1988'den itibaren teknik donanımını sinema filmi çekmek üzere zenginleştirmiş ve 1990'lı yıllarda gerek ekip ve ekipman desteği gerekse sağladığı maddi imkanlar çerçevesinde bir dizi filmin çevrilmesine olanak sağlamıştır (Karakaya, 2014, s. 63, 64).

Tablo 14
TRT Destekli Filmler

Yıl	Film	Yönetmen
1991	Suyun Öte Yanı	Tomris Giritlioğlu
1993	Hoşça kal Umut	Canan Evcimen ¹²
1993	İşgal Altında	Ünal Küpeli
1994	Yaz Yağmuru	Tomris Giritlioğlu
1994	Aylaklar	Altuğ Savaşal
1994	Batık Aşıklar Müzesi	Adnan Azan
1994	Cadı Ağacı	Fide Motan
1994	Gerilla	Osman Sınay
1995	Düş, Gerçek, Bir de Sinema	Tülay Eratalay
1995	Özlem, Düne, Bugüne, Yarına	Tülay Eratalay
1995	80. Adım	Tomris Giritlioğlu
1995	Yahya Kaptan	Engin Temizer, Hülmi Akyalçın
1996	Deniz Bekliyordu	Sunar Kural Aytuna
1996	Solgun Bir Sarı Gül	Canan Evcimen
1996	Yaban	Nihat Durak
1997	İnsan Kurdu	Fatih Arslan
1997	Yanlış Saksının Çiçeği	Fide Motan
1997	Cumhuriyet	Ziya Öztan

Kaynak: (Pösteği, 2005, s. 169, 170).

Tezin de merkez konusu oluşturan 1990'lı yılların kadın yönetmenlerinin bir kısmının TRT bünyesinde çalışan yönetmenler olması dolayısıyla TRT sinema yapım fonundan yararlandıkları Tablo 14'ün sağladığı verilerde de açıkça görülmektedir. TRT'nin bütçe onay sürecinde işleyiş biçimi, kurumun sağladığı teknik ve maddi olanakların yapım sürecine ve filmlerin söylemine etkisi, dağıtım ve gösterim olanakları gibi film üretim sürecini şekillendiren dinamikler; Tomris Giritlioğlu, Canan Evcimen, Fide Motan ve Sunar Kural Aytuna'nın üretim deneyimlerinin incelendiği başlıklarda ayrıntısıyla tartışılacaktır. Ancak TRT'nin devletin resmi kanalı olması sebebiyle bürokrasisinin yoğun olduğu, seyirciye karşı duyduğu sorumluluk sonucu didaktik söylemleri tercih ettiği ve halihazırda kendisi bir gösterim mecrası olduğundan filmlerin sinema salonlarında gösterilmesi için isteksiz oluşu, TRT yapımı filmlerin ortak özelliklerinden olup 1990'lı yıllar yapımcılık anlayışının tartışıldığı bu başlıkta değinilmesi gerekli olan noktalar dır.

Özel kanallara geçişle birlikte eski Yeşilçam filmlerinin televizyonlarda yeniden gösterilmesi gündeme gelmiştir. Bu dönemde Türkiye sinemasının büyük bir bölümünün

¹² Tablodaki verilerin aktarıldığı kaynaktan yönetmenin adı Canan Evcimen İçöz olarak geçmektedir (Pösteği, 2005, s. 169, 170). Ancak tezde, yönetmeni şu anda kullandığı soyadıyla geçirmek daha uygun bulunmuştur.

tecimsel hakları Show Tv ve Star Tv'nin eline geçer. Ancak bu filmlerin televizyon satışlarından elde edilen gelir sinema endüstrisine geri dönmediğinden sinemaya olumlu bir katkı sunmaz. Ayrıca eski filmlerin korunması üzerine Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-Tv Merkezi'nin başlattığı arşivleme ve restorasyon sürecine de hiçbir destek sunulmamıştır (Erkılıç, 2003, s. 164, 165). Bu nokta, Türkiye'nin kültür ürünleriyle ilişkilene biçimi üzerine düşündürücü bir göstergedir.

Özel kanallar, ön satış üzerinden filmler henüz senaryo aşamasındayken maddi destek sağlar (Erkılıç, 2003, s. 165) ancak bu destek sınırlı ve yetersizdir. İmzalanan ön satış anlaşması ve filmlerin yapımcılarının özensizliği nedeniyle filmler, yayın hakları gözetilmeden gösterime sokulmuştur. Nitekim 1990'lı yılların ortalarında özel televizyon kanallarının Türk sinemasına verdiği destek, filmlerin tecimsel başarısı düşük olduğundan sonlanacaktır (Karakaya, 2014, s. 67, 68).

Tablo 15
Özel Televizyon Kanalları Destekli Filmler

Yıl	Film	Yönetmen	Kanal	Miktar (TL)
1991	Kurtoğlu	Yücel Çakmaklı	TGRT	-
1992	Sarı Tebessüm	Seçkin Yasar	Show Tv	400 Milyon
1992	Berlin in Berlin	Sinan Çetin	Show Tv	1 Milyar
1992	Cazibe Hanım'ın Gündüz Düşleri	İrfan Tözüm	Kanal 6	500 Milyon
1992	Düş Gezginleri	Atıf Yılmaz	Kanal 6	500 Milyon
1992	İki Kadın	Yavuz Özkan	Kanal 6	500 Milyon
1992	Zıkkımın Kökü	Memduh Ün	Kanal 6	500 Milyon
1992	Bişr-i Hafi, Bir Zamanlar Sarhoştur	Yücel Çakmaklı	TGRT	-
1993	Ağrı'ya Dönüş	Tunca Yönder	ATV	750 Milyon
1993	Ay Vakti	Mahinur Ergun	ATV	-
1993	Bir Sonbahar Hikayesi	Yavuz Özkan	ATV	-
1993	Manisa Tarzanı	Orhan Oğuz	ATV	-
1993	Amerikalı	Şerif Gören	Kanal 6	500 Milyon
1993	Gece, Melek ve Bizim Çocuklar	Atıf Yılmaz	Kanal 6	500 Milyon
1993	Kız Kulesi Aşıkları	İrfan Tözüm	Kanal 6	500 Milyon
1993	Çözümler	Yusuf Kurçenli	Kanal 6	500 Milyon
1993	Bir Kadının Anatomisi	Yavuz Özkan	Kanal D	-
1993	Tersine Dünya	Ersin Pertan	Show Tv	750 Milyon
1994	İz	Yeşim Ustaoglu	ATV	-
1994	Bir Aşk Uğruna	Tunca Yönder	ATV	-
1994	Şahmaran	Zülfü Livaneli	ATV	-
1994	Bir Sonbahar Hikayesi	Yavuz Özkan	ATV	-
1994	Yumuşak Ten	Orhan Aksoy	ATV	-
1994	Yengeç Sepeti	Yavuz Özkan	Kanal D	-

Kaynak: (Pösteği, 2005, s. 170, 171), (Erkılıç, 2003, s. 166).

Bu noktada, televizyon bağlantısı üzerinden reklam sektörünün sinemaya katkılarına değinmek anlamlı olacaktır. Reklamcılık sektöründen Filma-Class, *Amerikalı* (1993), *Eşkiya* (1996), *Her Şey Güzel Olacak* (1998); İFR, *Tabutta Rövaşata* (1996), *Güneşe Yolculuk* (1999); Atlantik Yapım, *Kaç Para Kaç* (1998); Haylazz Production, *Herkes Kendi Evinde* (2000) yapımlarına destek olur. Ayrıca şirketlerin yürüttüğü büyük tanıtım ve pazarlama kampanyaları, filmlerin izlenirlik oranlarını derinden etkileyerek seyircinin sinemaya gösterdiği ilginin artışında önemli bir rol oynar (Erkılıç, 2003, s. 175). Reklam sektöründe çalışan Colin Mounier, Jürgen Jürges, Haik Kirokosian gibi yabancı yönetmen ve görüntü yönetmenleri, Türk sinema filmi yapımlarında da çalışmaya başlar ve bu durum filmlerin kalitesine yansır (Onaran & Vardar, 2005, s. 5, 6). Ayrıca büyük bütçelerle kaliteli yapımlar çıkaran reklam sektörü, sinema yapımlarının da bütçe anlayışını değiştirir ve sinemaya yapılan altyapısal yatırımların arttırılmasını sağlar. Bu dönemde laboratuvarlar, stüdyolar ve platolar yenilenir ve güncel ekipmanlarla donatılır (Erkılıç, 2003, s. 175, 176).

1990'lı yılların yeni dünya düzeninde kültüre içkin sanat ürünlerinin ticarete içkin birer metaya dönüşmesi, sanatın üretilme biçimini de radikal bir biçimde dönüştürür. Vakıf ve holdinglerin sinemaya maddi destek sağlaması (Onaran, 1995, s. 12) ve film yapımına sponsorluk desteği veren finans kuruluşlarının bu miktarı vergiden düşebilmelerini sağlayacak yasa tasarısının TBMM gündemine taşınması (Pösteki, 2005, s. 168) bu döneme denk gelir. Anadolu Holding'e bağlı Efes Pilsen, *Çözülmeler* (1993), *Kız Kulesi Aşıkları* (1993), *Akrebin Yolculuğu* (1997), *Bir Erkeğin Anatomisi* (1996), *Mektup* (1997), *Aşk Üzerine Söylenmemiş Her Şey* (1996), *Yer Çekimli Aşıklar* (1995), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) filmlerine sponsor olurken; Ata Menkul Kıymetler, *Bir Erkeğin Anatomisi* (1997); Kodak, *Sarı Tebessüm* (1992); Telsim, *Her Şey Çok Güzel Olacak* (1998) filmlerine sponsorluk desteği sunar¹³ (Erkılıç, 2003, s. 170, 171).

Bu noktada, sponsorluk katkısından yararlanarak çevrilen, ayrıca üretilme biçiminde ayrıksı duruşuyla dikkat çeken *Aşk Üzerine Söylenmemiş Her Şey* ve *Yer Çekimli Aşıklar* filmlerinin üretim süreci hakkında yürütülecek detaylı bir tartışma, gerek

¹³ Tez, 1990-2000 yılları arasındaki üretime odaklandığından 2000 yılını aşan yapımlara yer verilmemektedir. Ancak 2001 yılında Telsim, *Şarkıcı* ve *Vizontele*; Persil ise *Hemşo* (2001) filmlerine sponsorluk desteği sunmuştur (Erkılıç, 2003, s. 171).

1990'lı yılların değişen yapımcılık anlayışını farklı bir açıdan değerlendirmeye gerekse dayanışma olgusu üzerinden Türkiye sinemasında erkek yönetmen ve kadın yönetmen arasındaki mesafeyi sorgulamaya olanak sağlayacaktır.

1990'lı yılların ortasında Ali Özgentürk, Atıf Yılmaz, Barış Pirhasan, Erden Kıral, İrfan Tözüm, Orhan Oğuz, Ömer Kavur, Yusuf Kurçenli ve Zeki Ökten tarafından yeni bir üretim modeli denemesi olarak Sinema Vakfı kurulur (Karakaya, 2014, s. 34). Vakfın kurucularından Atıf Yılmaz, içinde buldukları dönemi ve kurdukları vakıf modelini şu sözlerle açıklar (Yılmaz, 1995, s. 8):

Yerli filmlerin seyircisi iyice azalmış, salonlar Amerikan tekellerinin ve yabancı film ithalatçılarının eline geçmiş, Türkiye, Amerikan kültür emperyalizmine, medyanın da bilinçsiz desteğiyle teslim olmuştu. 8-10 yıl öncesine kadar 200-250 film üreten sinema sektörü, yılda 2-3 film üretemez hale gelmişti. Var olan meslek kuruluşlarının, derneklerin yasal kısıtlamalar ve üyeleri arasındaki farklılıklardan dolayı üretime geçmelerine, üretimi maddi olarak desteklemelerine olanak yoktu. Üstelik vakıf modeli, kurucularının ölümleriyle bile son bulamayan, yeni gelecek sinemacı kuşaklar tarafından sonsuza kadar, ulusal sinemamızın harına çalışabilecek tek modeldi.

Vakfın hayata geçirdiği “10 Yönetmen İki Film” projesi, Amerikan Majörlerinin dağıtım ve gösterim alanında tekelliğini ilan ettiği 1990'larda sisteme bir direniş biçimi olarak örgütlenmesi, çekim sürecindeki kolektif fedakarlık anlayışı ve 90'ların farklılaşan yapım biçimleri uyarınca sponsorluk desteğiyle çevrilmiş olması üzerinden önem arz eder. Yarım saat uzunluğunda çekilen on kısa filmin birbirine eklenmesinden elde edilen iki filmden ilki, *Aşk Üzerine Söylenmemiş Her Şey; Buluşma* (Ömer Kavur), *Monte Kristo* (İrfan Tözüm), *Çünkü Onu Seviyorum* (Yusuf Kurçenli), *Hep Aynı* (Zeki Ökten), *Ay Hikayeleri* (Erden Kıral) ve ikinci film *Yer Çekimli Aşıklar; Şövalye, Prens ve Hain* (Orhan Oğuz), *Sır* (Ali Özgentürk), *Gül ile Adem* (Barış Pirhasan), *Ona Sevdiğimi Söyle* (Memduh Ün), *Kazandibi Tavukgöğsü* (Atıf Yılmaz) filmlerinden oluşur (Esen, 2012a, s. 120, 122).

Sinema vakfının geliştirdiği yenilikçi yapım modeli ve dayanışmayı öne çıkartan üretim yapısı üzerinden sisteme karşı sergilediği direniş yadsınamaz; oluşum bu nedenle değerlidir. Ancak vakfın tüm kurucularının erkek yönetmenlerden oluşması, hayata

geçirilen her iki projenin de yalnızca kurucu erkek yönetmenler tarafından çevrilmiş olması, vakfın bir “erkekler kulübü” olarak değerlendirilmesine neden olurken erkekler arası bir dayanışma modeli şeklindeki yapılanma, sorgulanması gereken bir alan açar. Atıf Yılmaz’ın, vakfın yeni gelecek sinemacı kuşaklar tarafından devam ettirilebilme özelliği dolayısıyla sinemanın hayrına çalışabilecek tek model olduğunun altını çizdiği söylem hatırlanırsa, gelecek kuşağın sinemacılarını dahi gözetken kurucuların 1990’ların kadın yönetmenlerini gözden kaçırmaları düşündürücüdür. Konuya ilişkin kadın yönetmenlerin düşünceleri ve eylemleri, yönetmenlerin deneyimlerinin aktarıldığı başlıklarda gündeme getirilecektir. Ancak kadın yönetmenlerin de (Işıl Özgentürk, Seçkin Yasar, Handan İpekçi, Tomris Giritlioğlu, Fûruzan, Biket İlhan) film çevirmek adına bir araya geldikleri, bir buçuk yıl kadar senaryolar üzerine çalıştıkları ancak sponsor bulamadıkları için projenin hayata geçirilemediği gerçeği (Öztürk, 2004, s. 259, 260); bir bira markası sponsorluğunda, kadınlara kapalı bir kolektif anlayışıyla film çeviren erkek yönetmenlerin tarihe geçen deneyimleriyle kıyaslandığında, değişen yapım anlayışının kadın yönetmenler için pek de değişmediğinin göstergesi olarak okunabilir.

Belge Film, *Yolcu* (1993), *Ağır Roman* (1997); Özen Film, *Toprağın Teri* (1981), *Asansör* (1999), *Kahpe Bizans* (2000); Umut Sanat Ürünleri, *İstanbul Kanatlarımın Altında* (1996), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (2000); Avşar Film, *Salkım Hanım’ın Taneleri* (1999) örneklerindeki gibi 1990’lı yıllar bir yanıyla ithalat ve işletmecilerin film yapıcılığına devam ettiği, dolayısıyla Yeşilçam’ın eski yapıcılık anlayışını sürdürdüğü bir dönemken (Erkılıç, 2003, s. 175, 175), diğer yanıyla sektöre giren yeni yönetmenlerin hem yapımcı hem yönetmen olarak var olduğu, filmlerinin finansmanını kendilerinin oluşturduğu yeni bir yapıcılık anlayışının doğuşuna da tanıklık eder. Bu yeni yapım modeliyle yapıcılardan bağımsızlaşan üreticilerin ifade özgürlüğünün alanını genişler. Söz konusu durum, bir sonraki başlıkta ayrıntılarıyla tartışılacak olmasına karşın yapımcı-yönetmenlerin ortaya çıkışının “bağımsız, sanat filmi” kategorisinin Türkiye’de meşrulaşmasına ve hem filmlerin anlatı ve yapısında hem de gösterim mecrası alanında farklılaşmalara neden olduğuna (Scognamillo, 2003, s. 414) bu noktada değinmek gerekir.

Sonuç olarak değişen dünya düzeni ve ülke siyasetinin izlediği ekonomik modellerin bir yansıması olarak değişen dağıtım anlayışı, 1990’larda farklı bileşenlerin üretim sürecine maddi destek sağlamasına yol açmıştır. Bir diğer okumayla tekelleşme sorunun kendisinin, çözümü için gerekli koşullar oluştuğu ya da oluşma sürecine girdiği için de ortaya çıkmış olduğu söylenebilir.¹⁴ Zira yeni dünya düzeninin yeni kavramları ve üretim biçimi hem sorunun kendisi hem de çözümün kaynağıdır. Bu nedenle sistemin mi üretimdeki tıkanmaya yol açtığı yoksa tıkanmanın mı sistem tarafından açıldığı noktası çok boyutlu bileşenlerin ördüğü yapıyla dikkatle incelenmesi gereken bir alandır.

1990’ların yapımcılık anlayışı ve fon çeşitlerinin ayrıntılarıyla tartışıldığı başlıkta görüldüğü üzere bu dönemde filmler, yalnızca tek bir yapımcının para bulması ya da filme yatırım yapması sonucu değil, pek çok farklı fonlamanın birleşimiyle oluşan bütçeler dahilinde çevrilmektedir. Başlık altında ayrıntılandırılan fon kaynaklarını; Kültür Bakanlığı’ndan, TRT’den, özel kanallardan, reklamcılık sektöründen, Eurimages’den ve sponsorlardan gelen şekilde sıralamak mümkündür. Bu yapılar yalnızca filmlere maddi destek sağlamakla kalmamış, reklam, tanıtım gibi faaliyetlerle seyircinin yerli yapımlara ilgisini de arttırmış; sinemanın altyapısının sağlamlaştırılmasına ve teknik ekipmanların, laboratuvar ve platoların yenilenmesine ve daha kaliteli yapımların üretilmesine de neden olmuştur. Ayrıca film üreticilerinin ülke dışında farklı üretim pratiklerini deneyimlemesine ve oluşturdukları referanslarla Türk filmlerinin ülke dışında temsil mecrası bulmasına da katkı sağlamışlardır. Ancak bu gelir kaynaklarının tümünün devam ettirilebilir olmaması dolayısıyla Türkiye sinemasının, 1990’larda da oturmuş bir yapım anlayışına sahip olduğu söylenemez.

Söz konusu fon kaynaklarından televizyon kanalları, bir yanıyla sinemanın yeni ürünler vermesi için filmlere maddi destek sağlarken diğer yanıyla da yerli ve yabancı dizileriyle sinema seyircisini kendisine bağımlı hale getirerek sinemaya gitme alışkanlığını siler. Yeni yapım anlayışı ve çeşitlenen fonlar sayesinde seyircisinden bağımsızlaşan film üreticisinin içinde bulunduğu durumu, Ali Özgentürk’ün cümleleri özetler niteliktedir: ***“Film yapacak para vardı. Bağımsızdım ve başka hiçbir şey için***

¹⁴ Bu yorum, Marx’ın; “... sorunun kendisi de ancak çözümü için gereken maddi koşullar önceden varolduğu, ya da en azından varolma sürecine girdiği zaman ortaya çıkar” (Marx’tan akt., Özbek, 2000, s. 91) cümlesinden hareketle getirilmiştir.

değil, bu bağımsızlık için çektim filmi. Ne dramaturji için, ne öykü anlatmak için, ne kahramanları kahraman yapmak için, ne bir mesaj için” (Arslanbay, 1994a, s. 13). Ancak bu nokta yine, seyircisini kaybeden Türk sinemasının çöküşü ve farklılaşan seyirci tercihlerine ayak uyduramayan bir sinemanın seyircisini kaybettiği şeklinde iki yönlü bir okumaya kapı aralar. Bir sonraki başlıkta, seyirci tercihleri ve dönemin gereklilikleri üzerinden oluşturulan filmlerle, seyirci ve yapımcıdan bağımsız filmlerin izi sürülecektir.

3.2.3. ‘Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları’¹⁵

80’li yılların sonu ve 90’lı yıllarda Türkiye sinemasının dağıtım ve gösterim ayaklarında yaşanan değişimin etkisinin yapımcılık anlayışında ve fonlamada farklılaşmaya yol açtığı, önceki başlıklarda ayrıntısıyla tartışılmıştır. Söz konusu değişimler, yönetmenlerin sinemasal eğilimlerinde, film üretim süreci ve filmlerin stillerinde de bir önceki dönemden farklı yaklaşımların ortaya çıkmasına sebep olur. Bu başlık altında, söz konusu yaklaşımlar uyarınca yönetmenlerin sanata bakış açılarındaki değişim ve bu değişimin verdikleri ürünlere yansımalarının izi sürülerek 90’lı yılların yönetmenlik anlayışı ve çevrilen filmlerin özellikleri aydınlatılmaya çalışılacaktır.

Bu amaçla başlık incelemesine 1990’lı yılların üretim alanında öne çıkan isimlerinin tespitiyle başlayacaktır. Ardından söz konusu yönetmenlerin üretim süreçleri, filmlerin stil ve içeriğini şekillendiren dinamikler tartışılacak, böylelikle 90’lı yıllar sinemasında öne çıkan sinemasal eğilimlerin sınıflandırılması mümkün olacaktır.

1990’lı yıllar eski kuşaktan Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Kartal Tibet, Memduh Ün gibi yönetmenlerin ve Şerif Gören, Zeki Ökten, Ömer Kavur, Erden Kıral, Tunç Başaran, Yavuz Özkan, Ali Özgentürk, Orhan Oğuz, Yusuf Kurçenli gibi orta kuşak yönetmenlerin sinemasal üretimlerine devam ettiği yıllardır (Dorsay, 2004, s. 16, 17), (Pösteki, 2005, s. 113-133). Her iki kuşağın yönetmenleri, 1980’lerin ikinci yarısından itibaren darbenin etkilerini konu alan filmler çevirmenin (Yaylagül, 2014, s. 39) yanı sıra içe dönük bireysel filmler de çevirir (Par, 2012, s. 190). Dönem, Reha Erdem, Reis Çelik, Kutluğ Ataman, Derviş Zaim, Barış Pirhasan gibi yönetmenlerin ilk yönetmenlik deneyimlerine de

¹⁵ Başlık, Atilla Dorsay’ın *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları* (2004) isimli kitabından alınmıştır.

tanıklık eder (Dorsay, 2004, s. 19). Ayrıca 1990'lı yıllarda ilk filmini çeken 14 kadın yönetmen, Türkiye sinema tarihinde kadın yönetmen bağlamında görülmemiş bir artışa sebep olur. Bu isimler Işıl Özgentürk, Canan Gerede, Handan İpekçi, Seçkin Yasar, Biket İlhan, Yeşim Ustaoglu, Fide Motan, Sunar Kural Aytuna, Canan Evcimen, Füzuran, Gülsün Karamustafa, Necef Uğurlu, Jülide Övür ve Tomris Giritlioğlu'dur (Öztürk, 2004, s. 6, 35). Tefik Başer, Fatih Akın, Ferzan Özpetek gibi yurt dışındaki Türkiyeli yönetmenler de çevirdikleri filmlerle 90'lı yılların dikkat çeken yönetmenlerindedir. Filmlerinin İslami ve milli teması uyarınca 'Beyaz Sinema'cılar olarak adlandırılan Mesut Uçakan, İsmail Güneş gibi isimler de 90'lı yıllarda üretimlerine devam eder (Dorsay, 2004, s. 20, 21). Ayrıca sanatın farklı alanlarından gelen, Füzuran ve Selim İleri (edebiyatçı), Barış Pirhasan (senarist), Kadir İnanır (oyuncu), Yavuzer Çetinkaya (akademisyen), Şahin Kaygun (fotoğrafçı), Ersin Pertan (sinema yazarı), Muzaffer Hiçdurmaz (yapım yönetmeni) gibi pek çok ismin de bu dönemde yönetmenlik yaptığı görülür (Scognamillo, 2003, s. 414).

Bir önceki başlıkta, 1990'lı yıllarda yapımcılık anlayışındaki değişim ve çeşitlenen fonlar sonucu yönetmenlerin kendi bütçelerini oluşturmaya başladıkları, kendi filmlerine yapımcı olmaları dolayısıyla 'yapımcı-yönetmen' kavramının Türkiye sinemasına girdiği ayrıntılarıyla tartışılmıştır. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu gibi isimler, işte bu yapımcıdan bağımsız özellikleriyle 'bağımsız yönetmenler' kuşağını oluşturur (Onaran & Vardar, 2005, s. 6, 7), (Atam, 2010, s. II). Seyirci beğenisinden, gişeden ve maddi açıdan bağımsız olmanın (Pösteki, 2005, s. 50) yanı sıra farklı satış, dağıtım ve pazarlama biçimlerine sahip olan bağımsız yönetmenler (Zaim, 2008a, s. 48), sinemayı tecimsel anlamından arındırmak suretiyle kendilerini ifade etmenin bir biçimine dönüştürür (Onaran & Vardar, 2005, s. 7). Bağımsız yönetmenlerle birlikte Türkiye sinemasının girdiği bu yeni dönemin etkileri; seyirci sayısı, eleştirinin niteliği ve ödül sistemine yansırken dönemin bu 'yeni' yönetmenleri, 2000 sonrası Türkiye sinemasına yön veren isimler olacaktır (Atam, 2010, s. 59, 60).

Filmlerini dar bütçelerle oluşturan bağımsız yönetmenler, minimal bir anlatım tarzı benimser (Esen, 2012b, s. 34). Oyuncu kadroları amatör yahut tanınmamış kişilerden

oluşur (Pösteki, 2005, s. 50). Yeşilçam'ın usta-çırak ilişkisine ve klasik yapımcı anlayışına muhalif olan ve Batılı üretim biçimlerinin taklidinden kaçınan yeni kuşağın filmlerinde, daha önceden sıklıkla konu edilmeyen, edildiğindeyse kalıplaşmış anlatılarla işlenen toplumsal meseleler, karakter merkezli ve sade bir anlatımla ele alınır. Filmlerin içeriklerini¹⁶; işçi sınıfının konumu, 80 darbesinin etkileri, kadın-erkek ilişkileri üzerinden iktidar kavramı ve küreselleşmeyle gündeme gelen “kimlik” meseleleri oluşturur (Orta, 2012, s. 174, 175). Bu nedenle filmlerde Kürt, Alevi, Roman, Ermeni ve eşcinsel karakterler üzerinden farklı kimlikler temsil imkanı bulur (Yaylagül, 2014, s. 39). Filmlerde karakterin psikolojisi, çelişkileri ve dönüşümleri; içinde bulunduğu toplumsal yapının içerisinde ve gerçekçi mekanlarda resmedilir. Bu sayede perdeye aktarılan bireysel hikayeler, seyirciye bütün bir toplumun temsilini sunar (Orta, 2012, s. 174, 175).

Bağımsız yönetmenlerin, gerek üretim sürecinde gerekse filmlerin biçim ve içeriğinde popüler olandan uzak kalarak Avrupa sinemasının ‘auteur’ geleneği çerçevesinde filmler çevirdiği görülür. Bağımsız yapımların, Hollywood ürünlerinin ezici çoğunluğu karşısında ‘Öteki’ ya da ‘azınlık’ konumuna sürüklenerek kendi ülkesinde ‘misafir’ olduğu ve festivaller aracılığıyla kendisini ülkesine kanıtlamak durumunda kaldığı da 1990’lı yıllar Türkiye sinemasının bir gerçeğidir (Kırel, 2004, s. 118).

Popülerliği yakalayan Türk filmleri, 1990’lı yıllara damgasını vuran bir diğer sinemasal eğilimi temsil eder. Gişe başarısı hedefleyen ve bu nedenle filmlerin dağıtım-gösterim süreçlerinde Amerikan şirketleriyle anlaşmak durumunda olan, anlaşmaya varabilmek için de biçim-içerik ve teknoloji kullanımında Amerikan filmlerine öykünen yönetmenlerin ürünleri, 90’ların popüler filmler kategorisini oluşturur (Esen, 2012b, s. 35). Popüler filmlerin bir kısmı, gişede yüksek başarı yakalayan Hollywood filmlerinin taklidine dayanması dolayısıyla kendi toplumunun gerçeğinden kopuk, yalnızca tecimsel kaygılar güden filmlerken (Karakaya, 2014, s. 40); taklidi aşır yetkinleşen filmler, Türkiye sinemasına olan umudu tazeler (Esen, 2012b, s. 35). Şerif Gören imzalı *Amerikalı* (1993), Sinan Çetin imzalı *Berlin in Berlin* (1992) ve Bay E (1995), Mustafa

¹⁶ 90’lı yıllarda filmlerin içeriklerinde görülen değişimin bir diğer nedeni, 1986 yılında sansürün sinemadan yasal olarak kaldırılmasıdır (Esen, 2012b, s. 35).

Altıoklar imzalı *İstanbul Kanatlarımın Altında* (1995), Yavuz Turgul imzalı *Eşkîya* (1996) ve Umur Turagay imzalı *Karışık Pizza*, 1990'lı yılların popüler yapımlarına örnek teşkil eder (Pösteği, 2005, s. 49), (Dorsay, 2004, s. 14). Bu tarz filmlerin ortak özellikleri; Türkiye toplumunun ekonomik, siyasal ve kültürel olgularından uzak öyküleri hızlı bir kamera kullanımıyla anlatmaları; popüler isimlerden oluşan oyuncu kadrolarıyla çevrilmeleri; profesyonel ekipler ve gelişkin teknolojik imkanlarla yapım-yapım sonrası süreci tamamlamaları (Karakaya, 2014, s. 114); Amerikan tarzı kampanyalarla tanıtılmaları (Pösteği, 2005, s. 49) ve seyirciye, kolayca tüketilen eğlenceli bir kitle filmi sunmalarıdır (Dorsay, 2004, s. 14).

Darbenin ardından gelen depolitizasyon süreciyle ülke sorunlarından uzaklaşan, küreselleşme etkisiyle kültürel deformasyona ve özel radyo-tv'lerin yayınlarıyla Batılı tüketim kalıplarına maruz kalan toplum, 1990'lı yıllarda kültürel bir yabancılaşma ve tektipleşme içerisindedir (Pösteği, 2005, s. 14). Teknik anlamda "kusursuz" olan Amerikan filmlerinin ithali ve sinema salonlarındaki ezici üstünlükleri sonucu Türk seyircisinin yerli filme gösterdiği ilgi de, özellikle 90'lı yılların başında oldukça azdır. Geniş bir bütçeye sahip olan popüler filmler, bir ay gibi bir süreyle kısıtlanan çekim süresi uzatılarak daha çok ham filmle, Batı standartlarında bir teknik kaliteyle üretildiğinden, seyirciyi tarafından tercih edilir (Açar, 1997). Popüler filmler, yakaladıkları gişe başarıları üzerinden tıkanmış durumdaki Türkiye sinemasına 1990'lı yılların ikinci yarısında canlılık ve hareket kazandırırken (Mallı, 2012, s. 90) eleştirilenler tarafından 90'ların başındaki kötü gidişattan kurtulabilmenin işareti olarak görülür (Pösteği, 2005, s. 49).

Ancak her yıl yalnızca bir filmle yüksek gişe rakamlarına ulaşabilen yerli yapımların üretimdeki tıkanıklığı giderebileceği düşüncesi, naif bir bakış açısı olarak değerlendirilebilir. Ezgi Türk ve Emin Alper'in "İstanbul Kanatlarımın Altında ve Eşkîya Üzerine Düşünceler" başlıklı makalesinde öne sürdükleri görüşlere göre, yerli yapımları tercih eden kitlenin özellikleri önem taşımaktadır. Popüler filmler, popüler kültürün özelliklerinden yararlanarak seyirciye ulaşır. Ancak gerek Yeşilçam filmleri gerekse dizileriyle popüler kültür alıcılarının tüm gereksinimlerini karşılayan televizyon karşısında sinemanın tıkanıklığını açacak köklü çözüm, seyirciyi televizyonla

paylaşmaktan değil, halihazırda sinemaya giden ve Amerikan filmlerini tercih eden izleyici kitlesini kazanmaktan geçmektedir. Bu noktadan hareketle, Hollywood yapımlarının taklitlerini çevirerek egemen Batılı ideolojileri yerli yapımlarla yeniden üretmekten ziyade, ulusal sinemanın ‘yerel’ unsurları öne çıkarması, yerleşmiş bir izler kitlenin kurulumu için önemlidir (Türk & Alper, 1997).

Gerçekten de özel tv kanallarının açılmasıyla, devlet kanalının resmi, yarı otoriter, denetleyici ve geleneksel yayıncılık anlayışı yerine özel kanalların özgür, renkli ve popüler yayınları geçer ve seyirci eve kapanıp bu yeni ürünleri birbiri ardına tüketmeye başlar¹⁷ (Dorsay, 2004, s. 12). Özel tv kanalları bu dönem günde ortalama 40 film göstermektedir (Onaran, 1995, s. 11). Bu filmlere, hiçbir telif ödenmeden yayınlanan eski Yeşilçam filmleri (Ayça, 1996) ve 90’ların başında artan film maliyetleri ve azalan gösterim olanakları karşısında sinema filmi çeviremeyen üreticilerin çektiği yeni televizyon filmi ve dizileri dahildir (Onaran, 1995, s. 11). Sinema filmi olarak hazırlanan yapımlar bile gösterilecek salon bulunamadığından revize edilerek dizi formatında kanallara satılır (Özgüç, 2012, s. 751). Yerli sinemanın içinde bulunduğu bu durum, seyircinin evde televizyona (Onaran, 1995, s. 11), sinemada ise salonları istila etmiş Amerikan yapımlarına yönelmesinde etkilidir (Dorsay, 2004, s. 12).

Ancak bu dönemde televizyon, yalnızca seyirci tercihlerini şekillendirmemiştir. Eski aygıtlarla donatılmış laboratuvarlar, seslendirme stüdyoları ve niteliksiz hammadde kullanımı sonucu düşük kalite görüntüler, 1990 öncesi Türkiye sinemasının bir gerçeğidir. 1990’larda televizyon sayesinde reklam sektörünün de gelişmesi ve yüksek maddi olanaklar çerçevesinde stüdyo, çekim alanları ve laboratuvarların yenilenmesi söz konusudur. Reklam sektörü sayesinde güncellenen İFR (İstisnai Filmler ve Reklam), Filma-Class Film Yapım ve Pazarlama, TEM stüdyoları, UFP (United Film Production), Sinefekt Laboratuvarları, Yeni Lale Stüdyosu, Fono Film, Şafak Stüdyosu, Plato Filmcilik gibi kuruluşların imkanlarından yararlanan sinema sektörü de böylelikle gelişkin görüntü kalitesine ulaşır (Karakaya, 2014, s. 37, 38). Ayrıca reklam sektöründe çalışan Colin Mounier, Jürgen Jürges, Haik Kirokorian gibi yabancı görüntü

¹⁷ Seyircinin eve kapanmasında etkin neden yalnızca özel kanalların rengarenk programları değildir. Değişen sosyal yapı, dönemin politik ve ekonomik koşulları da bu tercihte etkilidir (Dorsay, 2004, s. 166). Konunun ayrıntıları bir sonraki başlıkta tartışılacağı için bu aşamada yalnızca meselenin tek bir boyutu ele alınmıştır.

yönetmenleri, yerli filmlerin de görüntü yönetmenliğini üstlenerek filmlerin kalitesinin artmasına ve kaliteyi öne çıkaran bir rekabet ortamının doğmasına sebep olur (Onaran & Vardar, 2005, s. 5, 6). Ayrıca TRT ve özel kanalların kadrolu yönetmenleri de (Ziya Öztan, Hüsamettin Ünlüoğlu, Emin Gerçekler, Tomris Giritlioğlu, Hüseyin Karakaş), kanalların sağladığı maddi imkanlardan yararlanarak 90'lı yıllarda sinema filmi çevirebilmiş isimlerdir (Onaran, 1995, s. 213).

1990'lı yıllar Türkiye sinemasında öne çıkan yönetmenler, sanata bakış açıları uyarınca üretim süreçlerindeki tercihleri ve dönemin sinemasal alanda yansımaları bulan gelişmeler ayrıntılarıyla tartışıldıktan sonra, aynı dinamikler çerçevesinde filmleri konularına göre tasniflemek, 1990'lı yıllar sinemasını bütünlüklü bir bakış açısıyla değerlendirmek için önemli ve gereklidir. Bu nedenle yazının geri kalan kısmında, 90'lı yıllar sinemasında ele alınan konular şimdiye değin tartışılan dinamikler çerçevesinde incelenecektir.

90'lı yıllarda çevrilen filmlerin önemli bir bölümü, merkezine suç olgusunu yerleştirir ancak bu filmlerde suç, devlet ve sistemle ilişkisi bağlamında ele alınmadığından soyutlanmış bir dönemin soyutlanmış toplumuna ait hikayeler perdeye yansır (Scognamillo, 2003, s. 443). *Eşkya* (1996), *Karışık Pizza* (1997), *Gemide* (1998), *Laleli'de Bir Azize* (1998) ve *Leopar'ın Kuyruğu* (1998) bu kategoriye örnek oluşturur. *Ağır Roman* (1997), *Karışık Pizza*, *Laleli'de Bir Azize*, *Leopar'ın Kuyruğu* ve *Gemide*'nin merkezindeki küçük-adi suç teması, filmleri bağımsız Amerikan sinemasına yakınlaştıran unsurdur. Ayrıca tüm bu filmler, kaybeden kişilerin hayatlarına odaklanmaktadır ancak *Tabutta Rövaşata* (1996) ve *Masumiyet'in* (1997) kaybedenleri sıradan bireylerken *Ağır Roman* ve *Eşkya*'nın kaybedenleri görkemli, kaybedişleri azametlidir. Suçlu filmlerinde gişe başarısı yakalayan yapımlar, ulusal özelliklerle Amerikan stilini birleştiren ve reklama ağırlık verenlerdir (Pöstecki, 2005, s. 53, 54).

90'ların politik konjonktürü düşünüldüğünde siyasal sinemanın bu dönemde de varlığını sürdürmesi ilginçtir (Dorsay, 2004, s. 22). Filmlerin merkezine aldığı konuları, 12 Mart ve 12 Eylül dönemi ve sonrasında yaşananlar, işkence, Güneydoğu sorunu ve 68 kuşağının deneyimleri oluşturur. *Işıklar Sönmesin* (1996) Güneydoğu sorununu merkeze alan ilk yerli yapımdır, *Siyabend ile Heco* (1991), *Memü Zin* (1991) Kürt filmi

tanımlamasına uyan yapımlardır. 1990’larda Güneydoğu’da devam eden çatışmalar, 1994’te Avrupa Parlamentosu’nun Kürtler ve özerklik üzerine Türkiye’ye çağrıda bulunması da, dönemin bu güncel meselesinin sinemada karşılığını bulmasında etkindir. *Bekle Dedim Gölgeye* (1990), *Hoşçakal Yarın* (1997), *Leopar’ın Kuyruğu* (1998) 68 kuşağına odaklanırken; *80. Adım* (1995), *Gülün Bittiği Yer* (1998), *Karartma Geceleri* (1990) işkence olgusuna; *Çözümler* (1993) 12 Mart ve 12 Eylül, *Babam Askerde* (1994) ise 12 Eylül darbesine odaklanır. Ancak siyasal sinemanın, sosyo-politik göndermeleri birkaç sahneyle kısıtlayan ve bireysel bunalımı merkeze alan anlatıları, halihazırda depolitize bir kuşağın seyirci olduğu 90’larda etkin bir söylem alanı yaratamaz (Pösteki, 2005, s. 56, 57).

90’lar sinemasında sıklıkla işlenen bir diğer konu kadın ve sorunlarıdır. 90’lar kadın filmlerin kadın kahramanları; metropolde yaşayan, eğitilmiş, meslek sahibi kadınlardır ve anlatılarda bu kahramanların yalnızlıkları, bunalımları, direnişleri, aşk ve cinsellik arayışları merkezdedir (Scognamillo, 2003, s. 442). *Cazibe Hanım’ın Gündüz Düşleri* (1992), *Sarı Tebessüm* (1992), *Seni Seviyorum Rosa* (1991), *Mum Kokulu Kadınlar* (1995), *Kaçıklık Diploması* (1998), *Bir Kadının Anatomisi* (1995), *Sekizinci Saat* (1994), anlatılarına bu merkez uyarınca şekil veren yapımlardır. Tecavüz ve fahişeliğin anlatıyı kurduğu *İki Kadın* (1992), *Kiraz Çiçek Açıyor* (1990), *Madde 438* (1990) gibi filmlerin yanı sıra, akıl sağlığını yitiren kadın kahramanların deneyimlerini işleyen *Kaçıklık Diploması* (1998) ve *Gün Ortasında Karanlık* (1990) gibi filmler de, kadın filmi bağlamında değerlendirilebilecek yapıtlardır. Lezbiyen bir ilişkiyi merkeze alan *Düş Gezginleri* (1992) ise teması uyarınca ayrıksı bir örnek sunar (Pösteki, 2005, s. 58, 59). Görüldüğü gibi 90’ların kadın filmleri, kentli kadınların bireysel/cinsel sorunlarını bunalımlı bir çerçeveden anlatma eğilimindedir. Kırsal alanda yaşayan kadınlar ve sorunları, bu dönemin kadın filmlerinde yer bulamaz (Scognamillo, 2003, s. 442).

1960’ların başında kırsal alandan kente göçle birlikte kent nüfusunda yaşanan değişim ve bu çerçevede ortaya çıkan kente uyumlanma sorunu (Kırel, 2005, s. 24, 25) göç etmişlerin kentle bütünleştiği 1990’larda yerini, kentin kendisinden kaynaklanan sorunlara bırakır (Pösteki, 2005, s. 60). Bu nedenle 60’lar sinemasında yaşanan bu hızlı

değişime bir direnme biçimi olarak mahalle ve kolektif yaşama odaklanan hikayeler ön plandayken (Kırel, 2005, s. 27), 90'larda yalnızlaşmış, bireyselleşmiş kent insanının sorunlarını merkeze alan filmlerin çokça çevrildiği görülür. *Dönersen İslık Çal* (1992), *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* (1993), *Lola+Bilidikid* (1998), *Tabutta Rövaşata* (1996), *Robert'ın Filmi* (1990), *Laleli'de Bir Azize* (1998), *Gemide* (1998), *Ağır Roman* (1997), *Karışık Pizza* (1997) filmleri, metropolün arka sokaklarında yaşayan “marjinal”¹⁸ bireylerin sorunlarını merkeze alması dolayısıyla bu kategoriye örnek oluşturur (Pösteki, 2005, s. 60, 61).

İslamcı sinema ya da dönemsel isimlendirmesiyle ‘Beyaz Sinema’, özellikle 1990’ların ikinci yarısından itibaren yaygınlaşan ve siyasal sinemanın özel bir alanı olarak sayılabilecek bir noktaya işaret eder (Dorsay, 2004, s. 22). *Minyeli Abdullah 1-2* (1990), *Yalnız Değilsiniz* (1990), *Sonsuza Yürümek* (1991), *İskipli Atıf Hoca* (1993), *Bize Nasıl Kıydınız* (1994) ve *Beşinci Boyut* (1993) filmleri ‘Beyaz Sinema’ kategorisinde sınıflandırılabilir. Türkiye sinemasında 1965’ten itibaren dini konuları işleyen filmler görülmektedir ancak 1990’lı yılların filmleri, yarattıkları siyasi söylem ile diğer dönemlerin yapımlarından ayrılır. İktidardaki Refah Partisi’nin muhafazakar söylemi, söz konusu filmlerin yaygınlaşmasında etkindir zira parti iktidardan düştüğünde, bu tür filmlerin sayıca azaldığı görülmüştür (Pösteki, 2005, s. 62, 63).

Kültür çatışmasını ön planda tutan ve Batı’nın bakış açısından Doğu’yu tanımlayan *Hamam* (1996), *Harem Suare* (1998) ve yine kültür çatışmasına dayalı *Kısa ve Acısız* (1998) ve *Temmuzda* (2000) gibi filmler, yurt dışında yaşayan yönetmenlerin vizöründen çıkmaları nedeniyle 1990’lar sinemasında farklı bir bakış açısının ürünleridir (Dorsay, 2004, s. 23). Özellikle *Hamam* ve *Harem Suare*’de mekanlar, kişiler ve toplumsal ilişkilerin oryantalist bir sunumla işlenmesi ise, Türkiye sinemasına 1990’larla birlikte giren yeni bir yaklaşımın temsilini sunar (Pösteki, 2005, s. 64).

1990’larda dönem yahut tarihi filmlerin de çevrildiği görülür. Gerek Osmanlı tarihini gerek Cumhuriyet tarihini konu edinen yapımlardan bazıları *Cumhuriyet* (1998),

¹⁸ Alıntının yapıldığı *1990 Sonrası Türk Sineması* (2005) kitabında söz konusu filmler, “marjinal insanların hayatlarını konu edinen (...) küçük bir azınlığın yaşamını seyirciye taşı(yan)” cümlesiyle tanımlanır. Karakterlerin, filmlerin anlatısı uyarınca marjinalize sunumundan başka bir noktaya işaret eden kullanım nedeniyle sözcük, aktarımda tırnak içerisinde verilmiştir.

İstanbul Kanatlarımın Altında (1996), *Kuşatma Altında Aşk* (1997), *Kahpe Bizans* (2000), *Sokaktaki Adam* (1995), *Salkım Hanım'ın Taneleri* (1999) filmleridir (Dorsay, 2004, s. 22).

1990'lara dram, melodram ve aşk filmleri açısından bakıldığında köy dramlarının artık konu edilmediği, melodramlarınsa *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* (1991), *Fazilet* (1990), *Yumuşak Ten* (1994), *İki Kadın* (1992), *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999), *Güle Güle* (1999) gibi filmlerle farklı okumalar çerçevesinde çevrildiği görülür (Dorsay, 2004, s. 22). *Yumuşak Ten* (1994), *Kız Kulesi Aşıkları* (1993), *Kuşatma Altında Aşk* (1997) filmlerinde görüldüğü gibi 90'ların aşk filmlerinde, önceki dönemlerin birbirine kavuşamayan aşıkların unutulmaz hikayelerinin aksine cinselliğin ön planda tutulduğu, tutku ve erotizm yüklü hikayeler yahut *Kayıkcı* (1998) ve *Güle Güle* (1999) örneklerindeki gibi aşktan ziyade dostluğun altını çizen filmler çevrilir (Pösteki, 2005, s. 66).

1990'larda, özellikle popüler filmlerin komedi türüne ağırlık verdiği görülmektedir. Zira komedi, televizyon programlarınca sıklıkla işlendiğinden gerek global gerekse yer ölçeğinde 1990'ların başında tercih edilmeyen bir türken, kitle sinemasının hareketlendiği 90'lar sonunda yeniden perdede boy göstermeye başlar. *Amerikalı* (1993), *Tersine Dünya* (1994), *Bay E* (1995), *Nihavent Mucize* (1997), *Her Şey Çok Güzel Olacak* (1998), *Propaganda* (1999), *Abuzer Kadayıf* (2000), *Fasulye* (2000) ve daha kişisel bir yaklaşım içeren *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990), *Eşkya* (1996), *Karışık Pizza* (1997), *Kahpe Bizans* (2000) bu türde çevrilen yapımlara örnektir (Dorsay, 2004, s. 21, 22).

Sinemannın önemli ilgi alanlarından olan uyarlamaların, 1990'lı yıllar Türkiye sinemasında da gösterime giren on sekiz filmle varlığını sürdürdüğü görülür. Bu filmlerden yalnızca *Eskici ve Oğulları* (1991) ve *Tersine Dünya* (1994), aynı yazarın (Orhan Kemal) eserinden uyarlanmıştır. Filmlerin ortak özelliklerine bakıldığında Hekimoğlu İsmail'den uyarlanan *Minyeli Abdullah 1 ve 2* (1990), Üstün İnanç'tan uyarlanan *Yalnız Değilsiniz* (1990) ve *Sonsuza Yürümek (Yalnız Değilsiniz 2)* (1991), Emine Şenlikoğlu'ndan uyarlanan *Bize Nasıl Kıydınız* (1994) filmlerinin İslami bir temaya sahip olduğu; Kemal Tahir'den uyarlanan *Karılar Koşuşu* (1990), Erhan

Bener'den uyarlanan *Böcek* (1995) ve Yılmaz Karakoyunlu'dan uyarlanan *Salkım Hanım'ın Taneleri* (1999) filmlerininse Altın Portakal Film Festivali'nden ödül aldığı görülür. Geriye kalan yapımlar, Rıfat Ilgaz'dan uyarlanan *Karartma Geceleri* (1990), Ümit Kıvanç'tan uyarlanan *Bekle Dedim Gölgeye* (1991), Mehmet Eroğlu'ndan uyarlanan *80. Adım* (1996), Sevgi Soysal'dan uyarlanan *Seni Seviyorum Rosa* (1992), Muzaffer İzgü'den uyarlanan *Zıkkımın Kökü* (1993), Adalet Ağaoğlu'ndan uyarlanan *Fikrimin İnce Gülü (Sarı Mercedes)* (1993), Atilla İlhan'dan uyarlanan *Sokaktaki Adam* (1995), Metin Kaçan'dan uyarlanan *Ağır Roman* (1997) filmleridir. Uyarlamalar içerisinde *Karartma Geceleri*, *Karılar Koşuşu*, *Salkım Hanım'ın Taneleri*, *Eskici ve Oğulları*, *Fikrimin İnce Gülü*, *Bekle Dedim Gölgeye* ve *80. Adım* dönem filmleridir. 1990'ların uyarlama filmleri, geniş bir okur kitlesine sahip, çok satan edebiyat eserlerine dayandıkları için değil, yönetmen ve yapımcıların kişisel beğenileri uyarınca perdeye aktarılmıştır (Erus, 2005, s. 112-176).

Görüldüğü gibi 1990'lı yıllar Türkiye sinemasında eski ve orta kuşak yönetmenler, 80'ler sinemasının anlatım geleneğini devam ettirirken, değişen sosyo-ekonomik ve politik yapı nedeniyle yeni eğilimler de sinemasal üretim alanına eklenir. Aynı dönem, içlerinde farklı disiplinlerden yetişen isimlerin de olduğu bir dizi yeni yönetmen üretim alanına girerken, Türkiye sinema tarihinde daha önce görülmemiş bir artışla 14 kadın yönetmen, ilk filmlerini çevirir.

Küreselleşme ve neoliberal politikalar uyarınca Amerikan Majörlerinin dağıtım ve gösterim alanında tekelleşmesi ve salonların ithal filmlerle dolması, 90'ların ilk yıllarında sinemasal üretimde tikanıklığa sebep olurken; aynı gelişmelere paralel gözlemlenen yapımlar ve fonlama alanındaki değişimler, 90'ların ikinci yarısında iki farklı yaklaşımın doğmasına sebebiyet verir. Bunlardan ilki, çeşitlenen fonlar aracılığıyla kendi filmlerinin bütçesini hazırlayan, dolayısıyla gişe gelirlerinden/seyirciden ve yapımcı isteklerinden bağımsızlaşan yönetmenlerdir. Bu yeni ve bağımsız kuşak, minimal anlatıları, amatör oyuncu kadrosu ve yapımlar/gösterim/dağıtım aşamalarında sergiledikleri duruşla, anaakım/popüler sinemadan ayrılır. Kuşağın filmleri, yalın bir anlatım tarzıyla bireyin hayatına odaklanırken birey, toplumun bir temsili biçiminde sunulduğundan, filmlerin bireyselden ziyade toplumsala ilişkin olduğu görülür.

Bir diğerk farklı eğilim ise, Hollywood yapımlarının göz kamaştıran görselliğine ve hızına öykünen, tecimsel başarı hedefleyen popüler filmlerdir. Popüler filmler, büyük bütçelerle ve ünlü isimlerden oluşan oyuncu kadrolarıyla çevrilen, hızlı kamera kullanımı ve dev tanıtım kampanyalarıyla dikkat çeken yapımlardır. Popüler filmlerin, gişede yakaladıkları başarı üzerinden 90'ların ikinci yarısında Türkiye sineması adına bir hareketlenme yarattıkları ve kullandıkları gelişkin teknoloji sayesinde Türkiye sinemasında kaliteyi ön planda tutan bir rekabet ortamı var ettikleri ileri sürülebilir. Ancak toplumsal ve yerele olan mesafeleri ve tüketime içkin birer kitle eğlencesi olmaları nedeniyle filmler; sanatsal, kültürel ve ideolojik anlamları üzerine sorgulanması gereken boşlukları da içlerinde barındırır.

90'lar filmlerinde birbirinden oldukça farklı konuların işlendiği, dolayısıyla pek çok farklı türden film çevrildiği görülür. Filmlerin temalarında; suç, tarihi ve dönemseller olaylar, aşk ve dostluk, politik olgular, kent insanı ve kadının sorunları yer alırken; dram, melodram, tarihi filmler ve komedi türünde örnekler verildiği görülür. Uyarlama yapımlar ise bu dönemde de sinemanın ilgi alanındadır.

Yapım, çekim süreci ve dağıtım alanında yaşanan gelişmelerin, filmler ve yönetmenler özelinde yarattığı etkilerin değerlendirildiği başlık tartışmasını; tüm bu dinamiklerin seyir kültüründeki izdüşümlerinin incelenmesiyle devam ettirecektir.

3.2.4. Seyir Kültüründeki Değişimler

Bu başlıkta, dönemin sosyo-ekonomik ve politik yapısı uyarınca değişen sinemasal üretim alanının seyir kültürü üzerindeki etkileri tartışılacaktır. Bu amaçla üretim-tüketim dinamikleri üzerinden “seyreden”in tercihleri/“seyredilen”in tercih edilmiş nedeni ve sinema salonlarının yapısı değerlendirilecek olup festival, ödül ve eleştiri alanındaki gelişmeler ise seyir kültürünün bir uzantısı olarak ele alınacaktır.

1990'lardaki seyir kültürünü anlamlandırmak adına öncelikle, Türkiye sinemasının altın yılları olan 60'lar, ardından 70 ve 80'lerin seyirci profillerine bakmak ve on yıllardaki değişimi açığa çıkarmak gereklidir. Toplumun sinemaya büyük ilgi duyduğu 60'lar, seyircinin isteklerinin baki kalacağı varsayımından yola çıkan yapımcıların altyapıya yatırım yapmadığı, dolayısıyla endüstrileşmenin öneminin

kavranmadığı bir üretim anlayışıyla 70'lere varır. 70'lerle birlikte sinemasal alana giren renkli film olgusu, seyircinin gösterdiği ilgi nedeniyle başlarda ciddiyetle ele alınmazken; renkli filmin arttırdığı maliyet, döviz ve ham film sıkıntısı yaşayan film endüstrisinde giderek ciddi bir sorun teşkil etmeye başlar. Bu nedenle üreticiler ucuza mal olan yerli karate ve seks filmlerine yönelir; filmlerin gişe getirisi, bu yapımların çoğalmasına sebep olur. 70'li yılların sonunda televizyonun yaygınlaşması ve yaşanan ekonomik zorluklar nedeniyle ailece sinemaya gitme alışkanlığı yerini, evde televizyon izleme alışkanlığına bırakırken salonlar, ucuz ve kötü filmlerle dolar, seyircisiz kalan nitelikli salonlarsa kapanır. Nitelikli salonların kapanması seyircinin sinemaya gitme alışkanlığını daha da yitirmesine neden olur. 1980'li yıllarla halihazırda televizyon seyircisine dönüşmüş olan izler kitle, video olgusunun film üretim alanına girmesiyle video filmlere büyük bir ilgi göstermeye başlar; ancak filmler artık salonlarda değil, evlerde, televizyonlara bağlanan video aygıtları aracılığıyla izlenmektedir. Videonun büyüünün kaybolduğu 80'li yılların sonunda seyircinin, filmlerin kalitesinden yakınmaya başlamasıyla birlikte video dağıtımçıları, üreticilere avans vermeyi kestiğinden videonun altın çağı da böylelikle kapanır (Abisel, 2005, s. 104-124).

Görüldüğü gibi filmlerin büyük perdede, dolayısıyla karanlıkta ve tüm salonca, ailecek izlendiği 60'lı yıllarda bir alışkanlığın temsili olan seyir kültürü; endüstriyellememiş bir ülke sineması, kalitesiz yapımlar, ekonomik sıkıntılar ve televizyon-video olgusu nedeniyle 90'lı yıllara gelindiğinde büyük bir dönüşüm geçirmiştir.

Televizyonun renklenmesi ve ikinci üçüncü kanalın açılmasını, 1990'ların başında televizyonun ve radyonun özelleşerek kanal sayısını çoğaltması izler (Pösteği, 2005, s. 31). Televizyon kanalları, bir taraftan yayın saatini doldurabilmek amacıyla eski Yeşilçam filmlerini yeniden gösterime sokarken (Erkılıç, 2003, s. 164); Yeşilçam filmlerinin benzer klişeleri tekrar eden anlatımlarının karşısında, daha devingen, daha renkli bir anlatıma sahip olan televizyon dizilerini de ardı ardına yayınlamaya başlar (Şenyapılı, 1992, s. 71). Hüseyin Kuzu'nun, ödemeli bir televizyon kanalı olan ve dekoderla çalışan Cine-5'in yazılı ve görsel basında dolaşıma giren reklam metninin içeriği üzerine kaleme aldığı "Cine-5: Sinemaya Gitmeyin! Fida Film: Sinemaya Gidin"

başlıklı makalesi, dönemin özetini sunar niteliktedir. Makaleye göre Cine-5, hazırladığı reklam filminde, her ay 72 yerli ve yabancı filmi, üç dört kez yayınlamak suretiyle ayda 210-250 seans göstermekte ve sinemaya gitmenin maliyetini abonelik maliyetiyle kıyaslayarak seyirciyi dekoder almaya teşvik etmektedir. Kuzu, yurt dışında filmlerin önce sinema salonlarında ardından video piyasasında, ardından kablolu veya ödemeli kanallarda en son da televizyon şebekelerinde gösterildiğini hatırlatarak, yayınlanan reklam filminin Türkiye’de sinema endüstrisinin konumunu özetlediğini ileri sürer (Kuzu, 1997, s. 115, 118). Görüldüğü gibi dönem seyircisi, ekrandan gösterilen yerli/yabancı filmler ve dizilerle tüm ihtiyaçların karşıladığını, dolayısıyla sinemaya gitmenin gereksiz olduğunu ileri süren kanallarla kuşatılmıştır.

Diğer yandan küreselleşme ve neoliberal politikalar uyarınca salonları ve televizyonları istila eden Amerikan filmleri ve yabancı yapımlar, yalnızca yerli yapımların gösterim mecrasını işgal etmekle kalmaz, 90’ların sinema seyircisinin beğenilerinde de köklü bir değişikliğe sebep olur ve yeni bir kuşak seyirci yaratır: aksiyon ve macera düşkününü bir kuşak (Pösteği, 2005, s. 32, 33). Bu yeni kuşağın Hollywood filmlerini tercih etmesinde bir yandan büyük bütçeli, albenisi yüksek Amerikan yapımlarının, dev tanıtım kampanyaları eşliğinde dünyayla aynı anda gösterime girmesinin yarattığı coşku, diğer yandan 1980’lerden beri güdülen yerel politikaların etkisiyle “Amerikan Yaşam Tarzı”nın ülkenin kültürüne sinmiş olduğu gerçeği etkindir (Esen, 2002, s. 105).

1990’ların sinema izleyicisi, kentli olması dolayısıyla “hız” mefhumuyla da samimi bir ilişkisi içerisinde. İzlenince, bu yeni kentli insanın gündelik hayatının hızlı temposundan daha düşük bir hızda aktığında seyirci, odağını yitirir, izlenceden kopar. Bu nedenle filmler, seyircinin odaklanmasına gerek olmayan, hızlıca gelişen olaylar zincirinden oluşmalıdır (Şenyapılı, 1992, s. 71). Bu noktada Amerikan filmleri, hızlı kamera kullanımı ve kurgusuyla bu yeni seyircinin tüm ihtiyaçlarını karşılar. Ömer Kavur’un konu üzerine söyledikleri, Amerikanlaşan seyirci profilini özetler niteliktedir: **“...şartlanmış biraz izleyici, biraz da çağdaş yaşamın getirdiği o hızın da bir etkisi var... Angelopulous sinemasını düşünün. Amerikan sinemasına şartlanmış olan genç**

bir dimağ, adamın bir yerden bir yere beş dakikada yürümesine tahammül edemez”
(Pösteki, 2005, s. 33).

Tablo 16
Yerli Yabancı Film ve Seyirci Sayıları

	Çekilen Yerli Film Sayısı	Gösterime Giren Yerli Film Sayısı	Gösterime Giren Yabancı Film Sayısı	Yerli Film Seyirci Sayısı	Yabancı Film Seyirci Sayısı
1990	74	26	194	5.668.705	13.565.271
1991	33	15	193	4.135.653	12.408.040
1992	39	13	165	3.082.474	10.158.925
1993	81	11	159	3.356.713	9.163.881
1994	81	15	161	1.185.408	9.282.056
1995	36	10	164	1.509.502	7.796.192
1996	37	10	171	2.467.300	7.861.138
1997	25	13	195	2.100.796	8.877.127
1998	23	10	172	2.097.503	13.650.177
1999	21	14	155	2.897.103	20.686.086
2000	29	16	172	11.070.277	14.187.049

Kaynak: (Erus, 2005, s. 161), (Dorsay, 2004, s. 13), (Atam, 2010, s. 275).

Tablo 16'daki veriler ışığında, gösterime giren yabancı filmler karşısında çevrilen ve gösterime girebilen yerli filmlerin sayıları, çarpıcı bir gerçeklik sunmakta, 1990'lar Türkiye sinemasındaki yerli üretim hakkında düşündürücü bir tablo oluşturmaktadır. Türkiye sinema endüstrisinin üretimine devam edebilmek için seyircisine bağlı olduğu düşünüldüğünde, mevcut sonuçta, seyircinin Amerikan yapımlarını tercih etmesinin yahut yerli filmlerin, seyircinin beğenisine hitap etmediği, dolayısıyla izlenilmediği gerçeğinin etkin olduğu ileri sürülebilir. Ancak mevcut sonuçta gösterime giren yerli yapım sayısı kaşısında, gösterime giren yabancı film sayısının ezici üstünlüğü açıktır ve bu gerçeklikteki en büyük payın, dağıtım ve gösterimdeki Amerikan tekelleşmesi/Majörler olduğu, daha önceki başlıklarda da dile getirilmiştir. Tabloda göze çarpan bir diğer veri ise yerli film seyirci sayısını ikiye-üçe katlayan yabancı film seyirci sayısıdır. Tablo, bu başlık altında tartışılan ve seyircinin Amerikan yapımlarından yana evrilen seyir tercihlerinin sayısal verilere yansımış halini sunarak, dönemin seyirci profilini özetler.

Yerli filmlerin seyirci profili üzerine bir değerlendirme yapabilmek adına öncelikle, bir önceki başlıkta tartışılan ve 90'lar Türkiye sinemasına yön veren iki eğilimi

anımsamak gerekir: popüler ve bağımsız yapımlar. Tecimsel hedefleri olan popüler yapımların, Amerikan sinemasının üretim ve tanıtım süreçlerine öykünmek suretiyle dev bütçelerle ve popüler bir oyuncu kadrosuyla üretildiği; anlatım diline hızlı bir kamera kullanımının hakim olduğu ve büyük tanıtım kampanyalarıyla gösterime sokulduğu, bir önceki başlıkta ayrıntılarıyla tartışılmıştır. Hatırlanacağı gibi popüler yapımlar, kentli seyirciye popüler kültürün özelliklerinden yararlanarak kitlesel bir eğlence sunmak amacındadır. Gişede aldıkları olumlu sonuçlar üzerinden sinemasal alanda, popüler filmler ve yerel unsurlar üzerine çeşitli tartışmalara kapı aralayan yapımlar, uzun yıllar durgun olan Türkiye sinemasına bir yandan da hareket kazandırır.

Gerek üretim gerekse yapım ve gösterim sürecinde anaakım eğilimden farklı bir tavra sahip olan bağımsız sinemacılar ise yeni bir sinemanın kurulumu peşindedir. Bu özellikleriyle bağımsız sinemacılar, mevcut seyirci profili içinde kurmaya başladıkları yeni sinemasal dili takip eden bir profil yaratmaya, kendi seyircisini oluşturmaya başlar (Onaran & Vardar, 2005, s. 7). Bu noktada, 1990'lı yıllar sinema seyirci profilinde; entelektüel, üniversite eğitimi almış, izlediğini değerlendiren, araştıran ve okuyan genç bir kitlenin de varlığı söz konusudur. Bağımsız sinemacıların yapımlarının yanı sıra, bu yapımların gösterim mecrası festivallerin, sinema eğitimi veren kurumların niteliği ve niceliğinin ve basılı yayında sinema eleştiri ve haberlerinin yoğunluğunun da söz konusu kitlenin var oluşunda etkili olduğu ileri sürülebilir (Biryıldız, 2012, s. 46) Kentli, eğitilmiş ve genç seyirci kitlesinin kaliteli yerli yapımlara gösterdiği ilgi sonucu 1990'larda, sinemanın köklü bir geleneğinin evrildiği ve oyuncu sinemasından yönetmen sinemasına geçiş yaşandığı görülür (Erkılıç, 2003, s. 154).

Sonuçta 1990'larda, küreselleşmenin etkisiyle sanat ürünleri alınıp satılan birer metaya, sanat alımlayıcısı tüketiciye ve ülkeler açık pazar düzeyine indirgenmiştir. Yerel ölçekte ekonomi ve politikada gözlenen bu eğilim, sosyolojik yapıyı da dönüştürmüştür; bu durumsa seyircinin sinemaya olan ilgisini derinden etkilemiştir. 1970'te 246.662.310 olan yıllık seyirci sayısı, 1986'da 40.202.751'e düşerken (Abisel, 2005, s. 127) 90'larda bu ortalama yıllık 16.412.490'a geriler.¹⁹ Sinemanın altın yıllarının bitimiyle evine

¹⁹ Ortalama sayıya, Tablo 16'nın sağladığı veriler doğrultusunda, 1990'dan 2000'e değin yerli ve yabancı filmlere giden seyirciler toplamının ona bölünmesiyle ulaşılmıştır.

çekilen seyirci, özel televizyon kanalları, reklamlar, diziler ve filmler aracılığıyla yabancı bir kültürün değerleriyle kuşatılmış ve bu kültürün sunduğu tek tip yaşam biçimini kanıksamıştır. Bu nedenle seyirci sinemaya gittiğinde de ya Amerikan filmlerini ya da Amerikan filmlerinin sinemasal diline öykünen yerli popüler yapımları izlemeyi tercih eder haldedir. Ancak tüm bu dönüşüm yalnızca seyirciyi değil, filmlerin seyircisiyle bulunduğu sinema salonlarını da etkiler. Tartışmanın devamında, sinema salonlarının söz konusu değişimlerden nasıl etkilendiğinin izleri sürülecektir.

Türkiye sinemasının altın çağı olan 1960'lar ve 1970'lerin ilk yıllarında, artan seyirci ilgisine paralel olarak Türkiye'nin çeşitli il ve ilçelerinde pek çok sinema salonu açılır. Örneğin 1961'de yalnızca İstanbul'da 68'i kapalı, 145'i açık olmak üzere 213 salon varken bu sayı 1975'te 137 kapalı, 236 açık olmak üzere toplam 373'e ulaşmıştır. 1970'li yılların sonunda televizyonun yaygınlaşması nedeniyle seyircisini kaybeden salonlardan kapanmamak adına niteliksiz filmler gösterenler, bu filmleri seyretmeyi tercih eden kitlenin umursamazlığı sonucu bozuk ve eski projeksiyonlarla donatılmış, konforsuz ve döküntü mekanlar haline dönüşür. Seyircisini kaybeden nitelikli salonlar ise önce semtlerde, ardından kent merkezlerinde teker teker kapanmaya başlar. 1980'ler sinemasını hareketlendiren video olgusu ise, salonlar açısından bir başka olumsuz gelişmeye neden olur. Video aygıtı bağlanan kahvehane ve çay bahçelerinde, telif hakları gözetilmeksizin yapılan gösterimler sonucu seyirci bu mecralarda filmleri ücret ödemediği için izlemeyi tercih eder, salonlar yeniden seyircisiz kalır. 1970'te 2.242 sinema salonu bulunan ülkede, 1986 yılına gelindiğinde yalnızca 674 salon kalmış durumdadır (Abisel, 2005, s. 104-127).

1990'larda ise televizyonun yaygınlaşması ve yayınların çeşitlenmesi sonucu halk, başlıca ve en ucuz eğlencesi olan sinema salonlarını terk etmeye başlar (Scognamillo, 2003, s. 439), (Karakaya, 2014, s. 42). Anadolu'da kapanan sinemaları, seyircisini kaybeden Konak, Yeni Melek, Site, Kent ve Atlas gibi büyük salonların kapanması takip eder (Çelik, 2009, s. 164). Salonların kapanan bir kısmı pasajlara dönüştürülürken bir kısmı da küçülerek faaliyetlerine devam eder (Pösteği, 2005, s. 32). Bu durum, 90'lı yılların seyir kültürünü derinden etkileyecek 'cep sineması' kavramını gündeme getirir (Yavuz, 2012a, s. 120).

Tablo 17
1980-2000 Sinema Salon Sayıları

Yıl	Sinema Salon Sayısı	Sinema Salon Sayısı	Yıl
1980	941 (755 kapalı, 183 yazlık, 3 gezici)	354	1990
1981	991 (809 kapalı, 180 yazlık, 2 gezici)	341	1991
1982	1.014 (761 kapalı, 252 yazlık, 1 gezici)	312	1992
1983	975 (724 kapalı, 249 yazlık, 2 gezici)	281	1993
1984	854 (649 kapalı, 204 yazlık, 1 gezici)	292	1994
1985	767 (562 kapalı, 205 yazlık)	301	1995
1986	675 (509 kapalı, 166 yazlık)	300	1996
1987	460	344	1997
1988	424	358	1998
1989	383	516	1999
		606	2000

Kaynak: (Hıdıroğlu, 2010, s. 184).

Tablo 17'deki veriler ışığında, sinema salonlarının sayısının 1980'lerin ikinci yarısından 1990'ların ikinci yarısına değin düzenli bir şekilde azaldığı görülmektedir. 1994 yılına gelindiğinde salon sayısı 292'ye kadar gerilemiştir. Tabloda 90'ların ikinci yarısından itibaren salon sayısında bir artış gözlemlenmektedir. Bu artış seyircinin ilgisi ve gösterim kalitesiyle ilişkili olsa da, salonların kapasitenin arttığı düşünülmemelidir. Zira başlığın geri kalan kısmında tartışılacağı üzere salon sayısı artarken koltuk sayısı azalmakta, salonlar küçülerek çoğalmaktadır (Karakaya, 2014, s. 48).

1990'lara değin, mimari yapı ve dekorasyonun ön plana çıktığı, tek perdeli ve çok koltuk kapasiteli dev salonların varlığı söz konusudur. Başlarda belirli günler tek seans gösterim yapan bu salonlar, artan ilgiyle birlikte günde iki, üç seans kapalı gişe gösterim yapmaya başlar (Yavuz, 2012a, s. 120). Ancak gerek sosyolojik yapıdaki gerekse sinemasal üretim dinamiklerindeki değişimler bu dev salonların yapısını da dönüştürür. Açık hava sinemalarının sayısı iyice azalır; kalan sinemalar kapalı, küçük, alçak tavanlı, az koltuk kapasiteli ancak havalandırması gelişkin, klimalı salonlara çevrilir (Yavuz, 2012a, s. 120). 1988'de İstanbul Ataköy'de kurulan AVM'lerde cep sinemaları açılır ve buradan hareketle büyük sinema salonları da bölünerek birkaç küçük salon üzerinden faaliyetlerine devam eder (Biryıldız, 2012, s. 45). Amerikan Majörlerinin ülkeye gelişyle birlikte yabancı sermaye, salon sayısının artırılması için harcama yapmaya başlar (Karakaya, 2014, s. 43) çünkü Amerikan dağıtım şirketlerinin gösterime sokmak istediği yabancı film sayısı oldukça yüksektir ve seyirci tercihleri bölünmüştür; bu nedenle daha fazla film gösterip daha çok seyirciye ulaşabilmek için daha çok salona ihtiyaç

duyulmaktadır. (Yavuz, 2012a, s. 120). Diğer bir yandan sinema işletmecileri, sayıları artan salonları işletmek için kesintisiz bir film dolaşımına ihtiyaç duyduğundan büyük dağıtım Şirketleriyle anlaşmaya varmak zorundadır. Bu nedenle işletmeciler, büyük dağıtımcılarla vardıkları yıllık anlaşmalar uyarınca gösterim yapmaya başlar (elik, 2009, s. 164). Amerikan Majörlerinin etkisiyle cep sinemaları hızla yayılırken, Majrlerle yapılan akitler gösterim ayağında tekelleşmeye neden olur.

Amerikan Majörleri daha fazla seyirci çekmek adına, bir pazarlama stratejisi olarak salonları da yenilemek zorundadır nk kaliteli salonlar, izleyiciyi yani tüketiciyi kendisine çekecektir (Karakaya, 2014, s. 43). Buradan hareketle dağıtıcı Şirketler projeksiyon makinelerini ve ekipmanları günceller, gsterimlerdeki ses ve görüntü kalitesi artar (Yavuz, 2012a, s. 120, 121). Özgüç’n; **“Batının birçok ülkesinde bile rastlanmayan düzeyde, en gelişmiş görüntü sistemlerini, ağdaş i dekorasyonu, bilgisayarlı bilet satışını içeren 4 ve 6 salonlu sinema kompleksleri”** (zg, 2012, s. 749) sözleriyle tanımladığı bu yeni salonlara, Evren de benzer bir tanımlama getirmiştir; **“demode, en basit konfor ve teknolojiden uzak, hantal ve köhne salonlar ya kapandı ya da kendilerini yenileyerek küçük salonlara bölünüp ağdaş bir görünüm almak zorunda kaldı”** (Evren, 1995, s. 93). Ancak kapısı sokağa açılan sinemalardan pasaj ve alışveriş merkezlerinin içindeki cep salonlara geçişin, tam da küreselleşmenin ngrdğ Şekilde filmlerin, tüketime içkin birer meta olarak sunumuna hizmet ettiği unutulmamalıdır. Ayrıca tüm bu yeniliklerin yabancı sermaye tarafından yapılması; devletin, “eğlence rüsumu” adı altında hasılatların üçte birini almasına karşın sinema ve tiyatro inşaatlarında yahut yenilenmesinde teşvik, yatırım indirimi veya kredi vermemesi (Soyarslan, 1996) düşündürücüdür; zira altyapı yatırımlarını önemsemeyen yatırımcılarla 90’lara ulaşan sinema endüstrisi devlet desteğinden de mahrum kaldığı için yabancı sermayeye muhtaç durumdadır. 90’larda küçülen ancak sayıca artan salonlarında sürekli bir film dolaşımına ihtiyaç duyan salon işletmecileri, söz konusu sirkülasyonu sağlamak için Amerikan dağıtımcılarıyla anlaşmaya varmak zorundadır. Dağıtımcıların dayattığı yıllık anlaşmaları kabul etmek zorunda kalan sinemalarda ise yerli yapımların gösterim Şansı azalmaktadır (elik, 2009, s. 164). Ancak salon bulamayan yerli sinema, kendi mecrasını yaratacak ve “festival filmi”, “dll film” gibi tanımlamalar etrafında kendi sinemasını meşrulaştırmaya ve seyircisini oluştırmaya abalayacaktır.

Festivaller, Türkiye’de ve yurtdışında düzenlenen festivaller olmak üzere iki kategoride incelendiğinde; Türkiye’de düzenlenen festivallerin sağladığı en büyük kazancın para ödülü olduğu ve filmlerin yurt içinde tanınırlığını arttırmak suretiyle gişe gelirini dolaylı yoldan etkilediği ileri sürülebilir. Yurtdışındaki festivallerin ise yönetmene kazandırdığı prestij üzerinden “yönetmen sineması” kavramını yaygınlaştırarak filmlerin ülke içindeki meşruluklarını arttırdığı, ayrıca üretim ve dağıtım ayaklarında belirleyici bir role sahip olduklarını görülür (Çelik, 2009, s. 255).

Türkiye’de düzenlenen festivallere, 90’lı yıllar sinemasına etkileri bağlamında bakıldığında Uluslararası İstanbul Film Festivali, Uluslararası Ankara Film Festivali Antalya Altın Portakal Film Festivali, Adana Altın Koza Kültür ve Sanat Festivali ve Uluslararası İzmir Film Festivali’nin öne çıkan festivaller²⁰ olduğu görülür (Karakaya, 2014, s. 50-55). İlk kez belediyelerin doğrudan ayırdığı kaynaklarla düzenlenen festivaller; Kültür Bakanlığı’nın, özel ve resmi kuruluşların, vakıf ve holdinglerin de katkılarının eklenmesiyle 1990’larda da etkinliklerini sürdürür (Onaran, 1995, s. 12). Bu festivallerden uluslararası olanlar, dünya sinemasından seçkileri kapsamına alarak izleyicinin nitelikli filmlerle buluşmasını sağlar. Evrensel sinemanın yerli izleyiciyle buluşması, genç izler kitlenin sinemayla ilişkilenmesini ciddi bir boyuta taşır. Festivaller; panel, söyleşi, tartışma gibi etkinliklerle üreticilerin ve filmlerin izleyicilerle yaklaşması için alanlar oluşturarak sinemanın kitlelere tanıtılmasında, dolayısıyla sinema kültürünün zenginleşmesi ve yerli sinema seyircisi oluşumunda etkin birer mecradır (Karakaya, 2014, s. 51-55). Bu festivallerden, yüzü Türkiye sinemasına dönük olan Antalya Altın Portakal Film Festivali, Adana Altın Koza Kültür ve Sanat Festivali gibi festivaller, verdikleri proje geliştirme fonları ve para ödülleriyle, filmlerin üretim aşamasında belirleyicidir ve “yönetmen sineması” alanı için önemli bir destektir (Çelik, 2009, s. 255, 259). 1996 yılında Antalya Film Festivali’nde En İyi Film Ödülü’nün *Tabutta Rövaşata* (1996) filmine verilmesinin ardından yeni ve genç yönetmenlere verilen ödüller meşrulaşmış ve genç yönetmenlerin de ödüllendirilmesinin önünü açmıştır

²⁰ Bu festivallerin yanı sıra 1996’dan itibaren Ankara, İzmir, Bursa ve Antalya gibi büyük şehirlerde Avrupa Gezici Filmler Festivali, 1997’den itibaren Bodrum Çevre Filmleri Festivali, 1980’den beri Gökçeada Film Festivali, 1999’da başlatılan 1. Foça Çevre Kısa Filmleri Festivali de 90’larda faaliyet gösteren festivallerdir. Ayrıca Mimar Sinan Üniversitesi Film ve Televizyon İnceleme Merkezi, Eskişehir İletişim Bilimleri Fakültesi, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi ve Bilgi Üniversitesi de düzenledikleri film şenlikleriyle, yerli ve yabancı filmlere yarışmasız gösterim olanağı sunar (Onaran & Vardar, 2005, s. 2).

(Atam, 2010, s. 60). İlk filmini çeken yönetmenlere de verilen bu destekleyici ödüller, yeni tasarıların üretilebilmesi açısından itici bir güç özelliği taşıyarak Türkiye sinemasına yeni bakış açıları kazandırır. Tecimsel amaçlarla çevrilmediğinden gösterim imkanı yakalayamayan uzun ve kısa metraj filmlerin ve belgesellerin de izleyiciye ulaşma yolu olan (Karakaya, 2014, s. 51) festivaller, seçkisine aldığı yapımların sinema salonlarında da gösterim ve izlenme şansı yakalayabilmesine olanak sağlar (Onaran, 1995, s. 13). Çünkü festivaller, dağıtımıcılara, sanat filminin dağıtımından da para kazanabileceğini göstererek yeni bir dağıtım anlayışının doğmasına da ön ayak olur (Karakaya, 2014, s. 52). Görüldüğü gibi festivaller, yeni ve bilinçli bir seyircinin oluşumundaki etkisiyle seyir kültürünü şekillendirmektedir. Ayrıca üreticilere sağladığı destek üzerinden yeni bir sinema dilinin kurulumu ve sürdürülebilirliği açısından itici birer güçtür.

Yurtdışında düzenlenen festivaller ve yerel sinema ilişkisine bakıldığında, Türkiye sinemasının Batı Avrupa'nın önemli festivallerinde, 70 ve 80'li yıllarda Yılmaz Güney, Erden Kıral, Zeki Ökten, Şerif Gören, Ömer Kavur, Tevfik Başer, Tunç Okan, Ali Özgentürk gibi isimlerle boy göstermeye başladığı görülür. Ancak o senelerde yurt dışında gösterilecek filmlerin dönemin siyasi iktidarlarının kültürden sorumlu yetkililerine bırakılması nedeniyle filmler, ciddi bir sansürle karşı karşıyadır. Bu nedenle bu yıllardaki festival-yerli yapım ilişkisini belirleyen unsurun, resmi politikanın anlayışı olduğunu söylemek yanlış olmaz. 90'lı yıllara gelindiğinde, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu gibi isimlerden oluşan yeni kuşak yönetmenlerin filmleri; Cannes, Berlin, Venedik, Toronto gibi festivallerde boy göstermeye başlar (Zaim, 2008a, s. 49). Yurtdışı festivalleri, yönetmenlere kazandırdığı tanınırlık üzerinden bir sonraki projelerinde ortak yapımcı ve sponsor bulma kolaylığı sağlar. Ayrıca kazanılan prestij, filmlerin Türkiye içerisinde gösterim şansını ve seyredilme oranını arttırır (Çelik, 2009, s. 259). Uluslararası ölçekte ise filmler, dağıtım ve satış ağıyla buluşarak dünya sinema salonlarında gösterilme şansı yakalar (Zaim, 2008a, s. 49). Bu konuda Tevfik Başer'in aktarımları (Zaim, 2008b, s. 42), konu üzerine aydınlatıcı bilgilerle doludur:

40 Metre Kare Almanya, zamanın en zor filmlerinden bir tanesiydi. Film çıktığı zaman kimse bir şans vermedi. Dağıtım bulamadım. Birisi bana Cannes'a git dedi. 'Eleştirmenlerin Haftası' (Semaine de la

Critique) bölümünün adresini aldım. Seçildi. Programa alındığı duyulunca dağıtımcular peşimde dolaşmaya başladı. Cannes'ın ilk günü on altı ülkeye satıldı. Festivaller çok önemli, eğer oradaysan dünya sana bakıyor.

Bu noktada Türk filmlerinin festival programlarında ana yarışma bölümlerinden ziyade yan bölümlerinde gösterilmesi, gerek festival seçim kriterleri gerekse Türkiye sinema endüstrisi adına sorgulanması gereken bir alan açmaktadır. Festivaller açısından bakıldığında; filmin üretildiği bağlamın uluslararası güç dengeleri içindeki yeri, filmin bu dengelerin neresinde var olduğu, ticari potansiyeli, dağıtıcı ve yapımcı şirketin gücü, yönetmenin sunduğu referanslar, filmin festival prestijini artırıcı niteliği, eleştirmenlerin tutumu, filmin tanıtım ve pazarlama bütçesi gibi değişkenler önem kazanmaktadır. Ancak festival, filmlerin satışı için bir pazar işlevi de gördüğünden, festivalin düzenlendiği ülke filmlerine daha fazla yer verilerek ülke sinemalarının desteklendiği de bir gerçektir. Bu bağlamda, gelişkin bir sinema endüstrisine sahip olmayan Türkiye'nin, festival kriterlerinin pek çoğunu yerine getiremediği görülmekle beraber; ülke sinemasının kendini konumlandırma biçiminde de düşünülmesi gereken problemler bulunmaktadır (Zaim, 2008b, s. 43, 44). Ülkenin imaj eksikliğinden kaynaklanan sorun, pek çok soruyu beraberinde getirmektedir: Türkiye, kendisini Avrupa'nın ve Batı'nın dışında bir yerlerde konumlandırmakta ve bu konuma mahkum mu etmektedir? Ya da Batı'da kabul görmek adına Doğu'ya, Batılıların bakış açısından mı bakmaktadır? Yalnızca "belirli" bir politik ya da folklorik söylemi olan filmlerin festivallerde boy gösterebildiği ön kabulüyle mi üretim yapılmaktadır? Konuya ilişkin Ali Özgentürk'ün sözleri (Zaim, 2008b, s. 44) düşündürücüdür:

Türk sanatçısına nasıl bakıyorlar? Kürtlerle ilgili bir şey anlattığımda mı benim filmlerim seyredilecek? Bunları hissettim ben. Batılılar bunu bana hissettirdiler. Ödüller aldım... Ama Dostoyevski'nin filmini çekseydim, üstelik de iyi çekmiş olsaydım yine ilgiyle karşılanabilir miydi, bilmiyorum. Shakespeare'in bir uyarlamasını çekseydim nasıl karşılanırdı bilmiyorum.

Bu noktada "festivallik film" yani üretim aşamasında, festivalde gösterim kaygısı taşıyan yapımların varlığı (Kirel, 2007, s. 401) gündeme gelmektedir. Kendi ülkesini istila eden yabancı yapımlar karşısında "aura"sını yitiren (Kirel, 2004, s. 119), evinden

“kovulan” yapımlar, rüştünü ispatlayabileceği yegane mecra olan festivallerin oluşturduğu “beklenti” üzerinden bakışı düzenleyerek Doğuyu, üreticinin de süreçte farkına varmadığı oryantalist bir sunumla sergileyebilmektedir. Bu nedenle filmler, Batılının “beklentisi” doğrultusunda Doğulu kalmaya mahkum edilmektedir (Kırel, 2007, s. 397, 408). Bu bağlamda festivallerin, bağımsız yapımlara ifade alanı sunmakla beraber yarattıkları beklenti üzerinden filmlerin söylem alanını manipüle ettiği de ileri sürülebilir. Handan İpekçi’ye bir Avrupalı tarafından yöneltilen soru, konuyu özetler niteliktedir: **“Siz ilk filminizde Kürtleri iyi göstermişsiniz. Şimdi niye katil olarak gösteriyorsunuz?”** (Zaim, 2008b, s. 44).

Görüldüğü üzere gerek yurt içinde gerekse yurt dışındaki festivaller, 90’larda Hollywood yapımları tarafından işgal edilmiş salonlarda gösterim şansı yakalayamayan yapımların kendini ifade edebildiği alanlar yaratmaktadır. Yarattıkları alanlar, üreticiyle izleyicilerin buluşarak etkileşime geçmesine, dolayısıyla sinema kültürünün yaygınlaşp gelişmesine ve nitelikli yapımları takip eden bir izler kitlenin oluşmasına katkı sağlamaktadır. Festivallerin sağladıkları prestij, filmlerin vizyona girmesinde ve yeni, nitelikli projelerin tasarlanabilmesinde de etkindir; bu bağlamda 90’ların bağımsız sinemacılarının kurmaya çalıştıkları yeni sinemasal dilin sürdürülebilir olmasına büyük katkı sağladıkları ileri sürülebilir. Yurtdışı festivalleri ise yönetmene, hem yerel hem global bazda tanınırlık getirmekte, filmlerin uluslararası satışında referans oluşturmaktadır. Ancak festivallerin oluşturduğu beklentinin filmin söylemine etkisi, dikkatli yaklaşılması gereken bir alan yaratmaktadır.

Bu başlıkta, seyir kültürü üzerindeki etkisi bağlamında değinilecek son nokta eleştiridir. 90’larda eleştirinin somutlanma ve nitelendirme özelliklerindeki farklılaşmaların yanı sıra yönetmenlerle yapılan söyleşilerin ve eleştirilerin sayısı, daha önce görülmemiş bir artışa tanıklık eder (Atam, 2010, s. 59). Milliyet, Cumhuriyet, Yeniüzyıl, Yenibinyıl, Radikal gazeteleri, düzenli ve sürekli olarak eleştiri yayınlamaya başlar. Bunun yanı sıra Sabah, Tercüman ve Güneş gazetelerinde de eleştiriye yer verilmektedir. Ayrıca Antrakt Dergisi, Popüler Sinema Dergisi, Sinema, Görüntü, Yeni İnsan Yeni Sinema, 25. Kare, Klaket, Cinemascope gibi sinema üzerine yazılar ve eleştirilerden oluşan pek çok dergi yayın hayatına başlar. Buna bağlı olarak izleyici

kitlesinin sinemaya bakış açısı ve değerlendirme yetisi de gelişir, vizyondaki nitelikli filmleri ve festival gösterimlerini takip eden bir izler kitle oluşur. (Biryıldız, 2012, s. 44, 46).

Başlık altında tartışıldığı üzere 1990'larda sinemasal alanda yaşanan değişimler, seyir kültürünü de derinden etkilemiştir. Eski seyircisini televizyona kaptıran sinemanın yeni izler kitlesini; Amerikan yapımlarını ve popüler yerli filmleri takip eden bir kuşakla, genç, eğitilmiş ve değerlendirme yetisi gelişkin yeni bir kuşak seyirci olarak iki kısımda sınıflamak mümkündür. İlk kitlenin varlığı, gişe geliri hedefleyen yerli yapımların izlenme oranlarını arttırmak suretiyle, Majörler tarafından kuşatılmış yerli sinemaya hareketlilik kazandırmakta; ikinci kitle ise takip ettiği bağımsız yapımlarla bir geleneğin değiştirilmesine, Türkiye sinemasının yönetmeniyle anılan bir sinemaya evrilmesine katkı sağlamaktadır.

1990'lar aynı zamanda açık hava sinemalarının havalandırılmalı kapalı salonlara; kapalı salonlarınsa, modern ve teknolojik imkanlarla donatılan küçük cep sinemalarına dönüşümüne tanıklık eder. Kapısı sokağa açılan dev salonlardan, pasaj ve AVM içlerindeki cep salonlara geçiş filmlere, tüketilecek ürünler olarak sergilenme değeri kazandırdığı ürünlerin kültürel anlamlarını tecimsel anlamlarla ikame eder. Bu değişimde, Majörlerin ithal ettiği çok sayıda filmin gösterilmesi için yeni salonlara duyulan ihtiyaç ve seyircinin çeşitlenen tercihleri etkindir. Kapasiteleri küçülen salonların sayıca artması ise salon işletmecilerinin sürekli yenilenen filmlere ihtiyaç duymasına; bu nedenle Amerikan dağıtım şirketleriyle yıllık anlaşmalara varılmasına neden olmaktadır. Amerikan filmlerinin işgal ettiği salonlarda ise yerli filmlerin gösterim şansı yok denilecek denli azdır.

Ulusal salonlarda gösterim imkanı bulamayan bağımsız filmler ise, yurt içi ve yurt dışı festivaller aracılığıyla izleyici kitlesiyle buluşmaktadır. Festivaller, gerek bağımsız sinemanın kendi kitlesini yaratmasında gerekse bağımsız filmlerinin sürdürülebilirliğinde önemli katkı sağlar. Yönetmenine kazandırdığı prestij üzerinden filmlerin yurt içi ve yurt dışındaki salonlarda gösterilmesine olanak sağlayan festivaller, yönetmenlerin bir sonraki yapımlarının finansmanında da referans oluşturur. Ancak festival beklentilerinin

sinemasal söylem alanı üzerindeki belirleyici etkisi, festival filmlerinin değerlendirilmesinde dikkatle yaklaşılması gerek bir zemin oluşturur.

1990'ların toplumsal ve sinemasal dinamiklerinin tartışıldığı bölümlerin ardından "1990'lı Yıllarda Türkiye'de Kadın Yönetmen Olmak" başlığı altında, 1990'lı yıllarda üretime başlamış 14 kadın yönetmenin üretim süreçleri, 1990'ların sinemasal ortamında film üretme dinamikleri ve kadın yönetmen olma deneyimi çerçevesinde incelenecektir.

3.3. 1990'LI YILLARDA TÜRKİYE'DE KADIN YÖNETMEN OLMAK

Bu başlık altında, 1990'lı yılların toplumsal, politik ve ekonomik koşulları ve sinemasal üretim dinamikleri çerçevesinde kadın yönetmen olma deneyiminin tekabül ettiği alan keşfedilmeye çalışılacaktır. Yürütülecek olan tartışmalarda, 1990'lı yıllarda ilk filmi çekerek sinemasal alana dahil olan 14 kadın yönetmenle birebir görüşmelerden elde edilen aktarımlardan ve dönemin gazete ve dergilerinde çıkan eleştiri ve röportajlardan yararlanılacak, böylelikle bilgilerin kıyaslanması ve yazılı tarihe eksik/yanlış aktarılmış yönlerin, kadın yönetmenlerin tanıklıklarından elde edilen bilgiler üzerinden düzeltilmesi ve zenginleştirilmesi de mümkün kılınacaktır.



Resim 15: 1990'larda üretime başlayan 14 kadın yönetmen.

"Sanatçı Kişiliği" başlığı altında yönetmenlerin doğdukları yer ve yıl, aileleri, çocukluk yılları ve yetiştikleri ortam aydınlatılmaya çalışılacaktır. Aldıkları eğitim,

eğitimin içeriği ve yönetmenlik alanına etkisi, yönetmenliğe geçiş süreçleri ve bu süreçte eş ve anne olmanın etkisi de aynı başlık altında değerlendirilecek alanlardır. Böylelikle sanatçıların kişiliklerini ve sanata bakışlarını şekillendiren kişisel dinamikler ortaya çıkarılacak ve yönetmenlerin çevirdikleri filmlerle kendi varoluşları arasındaki etkileşimler aydınlatılacaktır.

“Maddi İmkanlar” başlığı altında yönetmenlerin filmlerini finanse etme süreçleri mercek altına alınacaktır. Yönetmenlerin hangi fonlardan yararlandıkları, fonlara başvuru süreçleri, filmlerin bütçesi, bütçenin yaratım ve çekim sürecine etkisi ve yapımcının bu süreçteki rolü; başlığın tartışacağı temel meselelerdir. 1990’larda çeşitlenen fonlar ve değişen yapımcılık anlayışına dair yönetmenlerin görüşlerine de bu başlık altında yer verilecektir. Böylelikle kadın yönetmenlerin yararlandıkları fon çeşitlerinin tespitinin yapılması ve yönetmenlerin deneyimi üzerinden 1990’lı yılların değişen yapımcılık anlayışının okunması planlanmaktadır.

“Sinemasal Üretim Alanı” başlığı altındaysa yönetmenlerin çekim süreçleri değerlendirilecektir. Filmin hikayesinin nasıl oluştuğu, senaryonun kim/kimler tarafından yazıldığı, hazırlık süreci, oyuncu ve görüntü yönetmeni seçimi, ekip isimleri ve ekipman tercihleri mercek altına alınacaktır. Ayrıca yönetmenlerin sahneleri oluşturma yöntemi, başrol oyuncular ve ekiple kurdukları iletişim dili, sette bir kadın olarak yöneten olma ve setin dinamikleri içerisinde yönetmenin sahip olduğu gücü hangi şekilde kullandıkları da başlık altında sorgulanacak alanlardır. Böylelikle gerek ulusal-sinemasal üretim alanında kadın yönetmen olarak var oluşun işaret ettiği alanın sınırlarını belirlemek gerekse yönetmenlerin çekim süreçlerinin, filmlerin yalnızca içeriklerini değil üretilme biçimini de sürece dahil eden feminist film üretim biçimi uyarınca değerlendirilmesi mümkün kılınacaktır.

“Filmlerin, Üretim Sürecinin ve Kadın Yönetmenliğin İfade Biçimi Olarak Yorumlanması”, “Sinemasal Üretim Alanı” başlığının bir alt başlığı olarak, yönetmenlerin filmlerinin değerlendirmesinin yapılacağı kısımdır. Filmlerin hikayeleri ve karakterleri, yönetmenlerin sanatçı kişilikleri, sanata bakışları ve üretim süreçlerinin yansımaları bağlamında değerlendirilecek olup; filmlerin kamera ve mekan kullanımı, özdeşleşme, “bakış”, temsil ve eleştirel söylem kurulumu üzerinden tartışılacaktır. Ayrıca

filmlerin afişleri, anlatıların yansıması ve üretim sonrası süreci şekillendiren dinamikler çerçevesinden yorumlanacaktır. Böylelikle filmlerin, dışil dil ve siyasal söylem bağlamında konumlandırılabilir kılınması planlanmaktadır.

Son olarak “Üretim Sonrası Süreç: Dağıtım, Gösterim, Seyir ve Eleştiri” başlığı altında filmlerin tanıtım ve dağıtım aşamaları, süreçte etkin olan kurumlar/yapılar, filmlerin gösterilme/gösterilememe süreçleri, seyirci sayısı, yurt içi ve yurt dışı festival gösterimleri ve kazanılan ödüller incelenecektir. Başlıkta, yönetmenlerin 1990’lar sineması dağıtım/gösterim/festival ve ödül ayakları ve seyir kültürü üzerine düşüncelerine ve kendilerini bu kültürel ortamda konumlandırırken kullandıkları tanımlara da yer verilecektir. Ayrıca yönetmenlere ve eserlerine gelen eleştiriler de başlık altında tartışılacak, yönetmenlerin eleştirileri yorumlama biçimleri de değerlendirilecektir. Kadın yönetmenlerin tarihe kaydediliş biçimlerini aydınlatacak unsurlar olan eleştirilerin yayımlandığı mecra, mecranın/yazarın/yazının niteliği, eleştirinin kurulumunda kullanılan dil, başlığın bir diğer temel inceleme noktasını oluşturacaktır. Böylelikle yalnızca kadın yönetmenlerin üretim sonrası deneyimleri değil, üretim sonrası sürece içkin dağıtım/gösterim/festival/ödül/seyir/eleştiri gibi ayakların 1990’lardaki işleyişi de yönetmenlerin tanıklıklarında okunabilir kılınacaktır.

Özetle, mevcut beş başlık altında sözü edilen temel sorunlar etrafında yürütülecek tartışmaların, 1990’lı yılların toplumsal ve sinemasal dinamikleri içerisinde kadın yönetmen olma deneyiminin alanını çizmesi amaçlanmaktadır. Buna ek olarak, kadın yönetmenlerin film üretim süreçlerinin, 90’lı yıllar kültürel ve sinemasal ortamındaki konumunun değerlendirilmesi ve 90’lı yılların sinemasal atmosferinin bir de kadın yönetmen deneyiminden aktarılması planlanmaktadır. Bu amaçla 1990’lı yıllarda ilk filmlerini çekerek sinemasal alana dahil olan Füzûzan ve Gülsün Karamustafa, Canan Gerede, Tomris Giritlioğlu, Biket İlhan, Seçkin Yasar, Handan İpekçi, Canan Evcimen, Fide Motan, Yeşim Ustaoglu, Sunar Kural Aytuna, Necef Uğurlu ve Jülide Övür’ün sinemasal deneyimleri, üretime başladıkları yıllar uyarınca bu sırayla mercek altına alınacaktır.

3.3.1. Füzuzan ve Gülsün Karamustafa

3.3.1.1. Sanatçı Kişiliği

Gülsün Karamustafa, 1946'da Ankara'da doğar. Çocukluk yıllarında sanatla tanışan ve resim yapmaya başlayan Karamustafa, entelektüel bir aileden geldiğini ve sanata yatkın olmasında ailesinin büyük bir etkisi olduğunu belirtir. Ankara Koleji'nde okuduğu yıllarda kişisel bir sergi açan Karamustafa, hocaları Turgut Sayın ve Eşref Ören'in yönlendirmeleriyle akademiye girme kararı alır (Karamustafa, 2016).



Resim 16: Gülsün Karamustafa, İstanbul, Aralık 2016

Kaynak: Yayınlanacak olan *Filmin Adı Ne?* belgeselinden alınmış görüntüdür.

Füzuzan, 1935 yılında, İstanbul'da doğar. Füzuzan'ın babası, 1900'lü yılların başında Balkanlar'dan İstanbul'a gelen ve Kasımpaşa'ya yerleşen göçmen bir ailenin oğludur. Annesi ise iki yüz yılı aşkın süredir İstanbul, Moda'da yaşayan varlıklı bir ailenin kızıdır. Babası, Füzuzan dört yaşındayken vefat eder. Yönetmen ilkokula başladığında, baba tarafı yoksul, anne tarafı oldukça varlıklıdır. Çok yetenekli olan, keman ve piyano çalabilen, İstanbul kökenli varlıklı bir ailenin kızı olan annesi, bazı nedenlerden dolayı yoksullukla karşı karşıya kalınca Füzuzan, 1946 yılında mezun olduğu Yalova Demir Köyü İlkokulu'nun ardından Parasız Yatılı sınavlarına girmek durumunda kalır. Okula girmek için bir kefilik olmaması nedeniyle yönetmen, ilkokuldan sonra eğitimine devam edemez (Şen, 2006, s. 17-21). Görüldüğü gibi Füzuzan çocukluğunda, hem varlıklı ve entelektüel bir aile ortamında ardından da yetersiz ekonomik koşullar içerisinde yaşamıştır; bu noktadan hareketle yönetmenin iki farklı yaşam biçimini de deneyimlediği

sonucuna varılabilir. Bu deneyimin izdüşümlerini *Benim Sinemalarım* filminde; İstanbullu, yoksul bir ailenin kızı olan Nesibe karakterinin yaşadığı mekan ve aile yapısında görebilmek mümkündür.



Resim 17: Füzûzan

Kaynak: Yapı Kredi Yayınları:

<http://kitap.ykykultur.com.tr/yazarlar/furuzan> (26.05.2017).

Gülsün Karamustafa'nın aldığı eğitime bakıldığında sanatçının, 1963-1964 eğitim döneminde Güzel Sanatlar Akademisi (Mimar Sinan Üniversitesi) Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'ne katıldığı görülür. Akademi'de Zeki Faik, Ahmet Çelebi gibi pek çok değerli hocadan dersler aldığını belirten Karamustafa, hocalarıyla daima çelişki içinde olduklarını da sözlerine ekler çünkü yönetmene göre sanatı ileriye götüren, öğrencilerin isyanı ve karşı çıkışlarıdır. Eğitimi sırasında akademinin tüm atölyeleri diğer öğrencilere de açık olduğundan Karamustafa; edebiyat, tiyatro, müzik, sinema gibi pek çok farklı disiplinden bakış açısını da sanatçı kimliğine ekler. 1960'ların ilk yarısında Sami Şekeroğlu önderliğinde açılan Sinema Kulübü ve eğitiminin ikinci yılında açılan Sinematek sayesinde sinema klasiklerini gören ve avant-garde sinemayla tanışan yönetmen; Japon, Macar, Çek sineması gibi ülkeler sinemasından pek çok örnek izler.

Sinematek'te film izlemenin bir çeşit ritüel olduğuna değinen Karamustafa, filmlerden önce salonları doldurduklarını ve film öncesi ve sonrası pek çok politik ve sanatsal tartışmalara katıldıklarını, böylelikle dünyayı görme biçimlerinin değiştiği sözlerine ekler (Karamustafa, 2016). Görüldüğü üzere, Karamustafa'nın aldığı sanat eğitimi yalnızca resimle kısıtlı kalmaz, atölyelerin diğer öğrencilere de açık olması nedeniyle Karamustafa öğrencilik yıllarında, farklı sanat disiplinleriyle de tanışabilmiştir. Sinema Kulübü, Sinematek gibi mecralarda farklı ülkelerin sinemalarını da izleme şansını yakalamış ve bu mecralardaki seyir kültürü dolayısıyla filmler üzerine tartışma imkanı da bularak bakış açısını zenginleştirebilmiştir. Tüm bu etmenler, sanatçının ileriki yıllarda sinemasal üretim alanına girmesinde etkili olacaktır.

Füruzan'ın sinemayla ilişkisinde de Sinematek ayrı bir öneme sahiptir ancak yönetmenin sinemaya ilgisi, çok daha önce, çocukluk yıllarında başlar. Yönetmenin çocukluğu İstanbul'un iki yakasında geçer, bu nedenle her iki yakanın da sinemalarına sıklıkla gider. Gençliğinde de iyi-kötü ayırmadan her filmi izlemeye gayret gösteren Füruzan bir süre sonra filmleri seçerek seyretmeye başlar. Bu dönem sinemayla "bilinçli" bir ilişki içine girmeye başladığını belirten yönetmen, bu bilinç halini okumak, düşünmek, çevreyi gözlemlemek, kısacası dünyayla kurduğu ilişkinin derinleşmesinin bir yansıması olarak değerlendirir. Bu dönem, dünya sinemasındaki akımlarla ilgilenmeye başlayan yönetmen, sinema klasiklerini ardı ardına izlemeye başlar. Yönetmenleri, ülkeleri, dönemleri ve olayları izlediği filmler çerçevesinde anlayıp çözümlemeye koyulur. Bu nedenle sinema, Füruzan için bir üniversite eğitimi anlamına gelmektedir (Füruzan, 2008, s. 549-551).

Füruzan, 1960'lı yıllarda Sinematek'le tanışır ve üye olur. Çevirilerin anında yapıldığı ve dünya sinemasından sanat niteliği önde olan filmlerin gösterildiği Sinematek'te, Sovyet Sineması'ndan Fransız Sineması'na pek çok örnek izler. Sinematek'teki tartışmalara katılmayan Füruzan, dönemin sinema dergilerini yakından takip ettiğini belirtir. Grigori Kozintsev'in *Hamlet* (1964) filmi, Sergey Eisenstein'in *Korkunç İvan 1* (1944) ve *Korkunç İvan 2* (1958) filmi, Luis Bunuel'in *Bir Endülüslü Köpeği* (1929) ve *Altın Çağ* (1930) filmleri, yönetmenin beğendiği eserler arasındadır.

Füruzan, sinemanın edebiyatçı kişiliğine büyük bir katkısı olduğunu, bu nedenle öykülerinin sinemasal bir anlatıma sahip olduğunu belirtir (Füruzan, 2008, s. 551-556).

Füruzan'ın ilk kitabı olan *Parasız Yatılı* 1971 yılında basılır. Füruzan, bu kitapla 1972 Sait Faik Hikaye ödülünü kazanır. 1972'de *Kuşatma*, 1973'te *Benim Sinemalarım*, 1973'te *Gül Mevsimidir* öykülerini yazar. İlk kitaplarında kötü yola düşmüş kadınlar, yoksulluk, yalnızlıkla boğuşan kadın ve çocukların durumlarını derinlemesine inceler. 1977'de *Yeni Konuklar* isimli röportaj kitabı yayımlanır. 12 Mart Dönemi'ni anlattığı ilk romanı *Kırk Yedi'liler* ile 1975 Türk Dil Kurumu Roman Ödülü'nü kazanır. 1975'te, D.A.A.D. sanatçılar programı çerçevesinde Berlin'e gider ve bir yıl boyunca Berlin'de yaşayan işçi ve sanatçılarla söyleşiler gerçekleştirir. 1979'da *Die Kinder der Türkei (Türkiye Çocukları)* isimli çocuk kitabı; 1981'de *Evsahipleri* isimli gezi kitabı ve *Redifiye'ye Güzelleme* isimli oyun kitabı basılır. 1982'de *Gecenin Öteki Yüzü* öyküsünü ve 1988'de *Berlin'in Nar Çiçeği* romanını yazar (Füruzan, 2011, s. 1).

1970'lere gelindiğinde Karamustafa, akademiden mezun olma üzeredir. Bu yıllarda, dünyadaki 1968 Olayları'nın etkileriyle kendisinin de içinde olduğu genç grupların politize olduğunu, yepyeni ifade ve eylem biçimleri bulduğunu (Karamustafa, 2016) ve bu eylemler sırasında tanıştığı Sadık Karamustafa ile 1971 yılında evlendiğini belirtir (Sekmeç, 2015, s. 110). Tüm bu hareketlerin politikadaki karşılığını cunta rejimiyle²¹ gördüklerini ifade eden yönetmen, Sinematek gibi kuruluşların askeri yönetim tarafından kapatılmasına, işçiler ve entelektüeller başta olmak üzere muhalif kesimlerin hapislik devrelerine tanıklık eder (Karamustafa, 2016). Aynı dönem Sadık Karamustafa iki buçuk yıl, kendisi de altı ay hapis cezasına çarptırılır (Sekmeç, 2015, s. 110) ancak yönetmen görüşmeler sırasında kendi hapis hane deneyiminden söz etmekten kaçınmıştır. Karamustafa, kırk yıl sonra açtığı *Vadedilmiş Bir Sergi* adlı sergisiyle, hapis hane deneyimlerini aktarabilme şansı yakaladığını ve bu tür dışavurumların böylesi deneyimleri göstermek ya da eleştirmekten ziyade, düşünme edimini tetiklemesi gerektiğini belirtmekle yetinmiştir (Karamustafa, 2016).

²¹ Bahsi geçen cunta rejimi, 12 Mart Muhtırası'dır (Sekmeç, 2015, s. 110).

Karamustafa, 1975 ve 1981 yılları arasında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Akademisi'nde akademisyen olarak çalışır, eğitimin başlı başına bir iş olduğuna ve sanatçılıkla bir arada yürümeyeceğine kanaat getirerek tercihini sanatçılıktan yana yapar. (Karamustafa, 2016).

Akademiye girdiği 1960'lı yılları “kadından ressam olmaz” algısının baskın olduğu bir erkek dünyası olarak tanımlayan Karamustafa, bu dünyada var olmak için “erkek gibi” güçlü desen çizmek, “erkek gibi” düşünebilmek gerektiğinden bahseder. Karamustafa, akademideki kadın öğrencileri, “*cici elbiselerle sohbet eden domestik kızlar*” ve “*bu işin yükünü üstlenmiş onu ileriye götüren böyle baba kızlar*” olarak iki grupta toplar (Karamustafa, 2016). Karamustafa'nın yarattığı bu ikilik, eril bir dünya olan sanat alanında var olabilmek için erkeksileşmek gerektiğinin altını çizer. Kadın kimliğini koruyarak sanat alanında var olma yahut eril sistemin yıkımıyla yeni bir söylem biçimi yaratma umudunuysa siler.

Karamustafa öğrencilik döneminde, güçlü bir kadından ziyade zayıflığını kabul eden ve varlığını o zayıflığın içerisinde göstermeyi başaran, Renoir, Monet gibi ekspresyonist ressamın hayatlarındaki kadın ressamlardan çok etkilenir. Karamustafa'ya göre erkek ressamın modelleri ve sevgilileri oldukları için ikinci planda kalan kadın ressamlar, günümüzde bile müzelerin özel kadın bölümlerinde yer bulabilmektedir. Kadın ressamın hemen ardından kadın sinemacılardan bahseden Karamustafa, bir “erkek mücadelesi” olarak tanımladığı Bilge Olgaç'ın mücadelesine, öğrencilik döneminde kendilerine ressamlar arasında yer bulabilmek için savaşım veren, “baba kızlar” olarak tanımladığı grup benzeri bir tanım getirir ve bu mücadeleyi takdir ettiğinin altını çizer. Değişen zamanla birlikte daha çok sayıda kadının kamera arkasına geçtiğini belirten Karamustafa'ya göre 1990'lardaki sayının artışında, Füzün ve kendisi gibi sinemacı olmayan kişilerin de film çekmeye cesaret bulması etkindir. 90'larda fotoğrafçı Şahin Kaygun, edebiyatçı Selim İleri, tiyatrocusu Başar Sabuncu'nun da film çevirmiş olduğunu belirten Karamustafa, ortamın herkesin film yapabileceğine dair sunduğu cesaretin kadın sayısını da arttırdığını ileri sürer. Ancak sinemasal üretim ortamında var olan sıkıntı ve zorluklar, farklı disiplinlerden gelen sanatçıların sinemadan

istediğini alamamasıyla sonuçlanmış ve bu nedenle pek çok kişi, kendisi ve Füzuran benzeri, bir filmde sonra sinemaya devam etmemiştir (Karamustafa, 2016).

Füzuran'ın etkilendiği güçlü kadın karakterler ise Rosa Lüksemburg ve Simone de Beauvoir gibi düşünürler ve Anna Karenina²² ve Gruşenka²³ gibi güçlü roman karakterleridir. Kadınların tarihini trajik olarak niteleyen yönetmen, toplumun onayladığına karşı çıkanın da, cezalandırılanın da kadınlar olduğuna dikkat çeker. Yönetmen bu noktada, saygı duyduğu feminist hareketi, sistemi hedef göstermemesi nedeniyle eleştirir. Yönetmene göre kadının tanımlaması sistem tarafından yapılmaktadır ve asıl sorun bu tanıma nasıl karşı koyulacağı noktasındadır. Yönetmen, çözümün eşit güç paylaşımından geçtiğini ancak kadınların güç kazandıkça sistemle uyum içinde yaşadıklarını ve bu durumun fasit bir daire oluşturduğunu ileri sürer (Füzuran, 2008, s. 575, 576).

Karamustafa ve Füzuran'ın sanatçı kişiliklerini şekillendiren kişisel ve toplumsal dinamiklerin incelenmesinin ardından tartışma; yönetmenlerin sinemasal alana girme ve *Benim Sinemalarım*'in çıkış hikayesi üzerinden devam ettirilecektir.

1984'te Atıf Yılmaz'ın *Bir Yudum Sevgi* filminde yaptığı sanat yönetmenliğiyle sinemasal alana ilk kez üretici olarak giren Karamustafa (Evren, 2010, s. 53) Yılmaz'ın daveti üzerine bu çalışmaya katılır. Senarist Latife Tekin'in kitabı²⁴ ve Karamustafa'nın o dönem üzerinde çalıştığı eser toplumsal geçiş ve arabeskleşme üzerine olduğu için Yılmaz, bu isimleri bir araya toplar. Sanat yönetmeni olarak Türkiye sinemasının en acı gerçeklerinden olan maddi imkanların yokluğu, *Bir Yudum Sevgi*'nin seti için de geçerlidir. Karamustafa, sanata ayrılan bütçe yetersiz olduğundan eşya, kıyafet ve buna benzer ihtiyaçları evlerden topladıklarını aktarır. Muhteşem bir başlangıç olarak tanımladığı sanat yönetmenliği Karamustafa'ya, o güne değin kültürel birikimine sahip olduğu sinemasal alanda ilk kez somut bir deneyim sağlamış ve Yılmaz'ın yetkinliği, deneyimi ve kameranın ardındaki korkusuz tavrı Karamustafa'yı derinden etkilemiştir

²² Leo Tolstoy'un aynı isimli romanının (1873-1877) kadın karakteri.

²³ Dostoyevski'nin *Budala* (1968) romanının kadın karakteri.

²⁴ Gülsün Karamustafa, Latife Tekin'in kitabının adını görüşme sırasında hatırlayamadığından aktaramaz. Ancak yıl ve tema üzerinden düşünüldüğünde, Tekin'in *Berci Kristin Çöp Masalları* (1984) isimli kitabının üzerinde çalışılıyor olması kuvvetli bir ihtimaldir.

(Karamustafa, 2016). Ancak Sungu Çapan gibi bazı eleştirmenler *Bir Yudum Sevgi* filminde başarılı buldukları çevre düzenlemesini “*Atif Yılmaz’ın başarılı bir çevre-mekan kullanımı*” (Çapan, 1984, s. 44) sözleriyle Yılmaz’a atfederek sanat yönetmeni Karamustafa’nın sinemasal ilk üretim deneyimi ve filme katkısını gölgelemişlerdir.

İlk deneyiminin ardından pek çok teklif alan Karamustafa, altı yıl kadar sanat yönetmenliğine devam eder. Karamustafa bu süreçte yönetmenlik anlamında Atif Yılmaz’ın tam tersi olarak tanımladığı Başar Sabuncu’nun setinde mizansen, oyuncu yönetimi gibi pek çok konuda gözlem yapabilmıştır. Karamustafa’ya göre Atif Yılmaz’ın Yeşilçam temposu nedeniyle hızlıca bitirdiği çekimlerin aksine tiyatro kökenli olan Sabuncu, oyuncularla özel olarak ilgilenen, mekan düzenlemesinde son derece titiz bir yönetmendir (Karamustafa, 2016). Sanat yönetmenliğini yaptığı ve Sabuncu imzalı *Kupa Kızı* (1986) ve *Asılacak Kadın* (1986) filmlerini (Öztürk, 2004, s. 207) Türkiye sinemasında iz bırakan filmler olarak tanımlayan Karamustafa, bu filmlerin ardından Okan Uysaler’in *Gecenin Öteki Yüzü* isimli televizyon dizisinde çalışmaya başlar. Füzuran’la tanışması, yakınlaşması ve çektikleri ilk film olan *Benim Sinemalarım*’ın temelleri bu sette atılır (Karamustafa, 2016).

Füzuran’ın sinemasal alana üretici olarak katılması ise yazdığı iki senaryo üzerinden gerçekleşir. Bunlardan ilki, Ömer Kavur’un yönettiği *Ah Güzel İstanbul* (1981) filminin senaryo yazımı; diğeri ise Okan Uysaler’in yönettiği *Gecenin Öteki Yüzü* dizi (1987) senaryosunun yazımıdır (Füzuran, 2016).

Füzuran’ın ilk sinemasal deneyimi, Ömer Kavur’un, *Ah Güzel İstanbul* eserini filme çekme isteğini Füzuran’a bildirmesiyle başlar. Füzuran’dan senaryoyu yazmasını isteyen Kavur, daha önce senaryo yazma deneyimi bulunmayan Füzuran’a senaryo yazım yöntemlerini anlatır. Anlatının yalnızca eylemler üzerinden oluşturulmasına karşı çıkan Füzuran, mekan ve karakter tasvirlerinin tüm ayrıntılarıyla yazılmış olması gerektiğini belirtir. Kavur, Füzuran’ın itirazını kabul eder ve Füzuran Türkiye’nin toplumsal bir karmaşadan geçtiği Eylül 1980’de, İstanbul’dan Bodrum’a giderek senaryo üzerinde çalışmaya başlar. Mekanları, kostümleri ve karakterlerin davranışlarını derinlemesine tasvir ettiği senaryo; Kavur’un, filmi bir işletmeciyile çevirmesi nedeniyle birebir perdeye yansıtılmaz (Füzuran, 2008, s. 556, 557). Füzuran, filmi beğenmez ve Varlık Dergisi’nde

filmin neden iyi olmadığına dair bir eleştiri kaleme alır. Kavur, bu eleştirinin yayımlanmasından sonra Füzuran'la iki yıl konuşmaz. Bir filmin galasında denk gelen ikiliden Kavur, bu filmde çok para kazandığını ancak Füzuran'ın yazdığı eleştiride haklılık payı bulunduğunu belirterek Füzuran'la el sıkışır (Füzuran, 2016).

Gecenin Öteki Yüzü'nü bir dizi formatında çekme teklifi Okan Uysaler'den gelir. Füzuran hem senaryonun yazım aşamasında, hem de dizinin çekimlerinde bulunmak ister. Uysaler, Füzuran'ın setin zor koşullarına dayanamayıp bir müddet sonra gelmekten vazgeçeceğini düşünerek teklifi kabul eder. Bunun üzerine senaryoyu yazarlar; Füzuran, İstanbullu olması nedeniyle pek çok mekanın bulunmasına Uysaler'e yol gösterir (Füzuran, 2016). O sıralar Atıf Yılmaz'la çalışan Gülsün Karamustafa'yı, Uysaler'e önerir ve Karamustafa da böylelikle dizi setine dahil olur. Füzuran, Uysaler'in tahminlerinin aksine, sabah 5'te başlayan ve gece yarısına dek uzayan çekimlerden, Kars çekimleri hariç hepsine katılır; çekimler 5-6 ay sürer (Füzuran, 2008, s. 558).

Okan Uysaler'in setinin bir dizi seti olması nedeniyle diğer sinemasal deneyimlerden farklı olduğunu belirten Karamustafa, bu sette çekimlerin işleyiş biçimini kavradıklarına kanaat getirerek Füzuran'la bir film çekebileceklerine dair inanç ve cesaret geliştirirler. Bu fikir üzerine söyleştikleri bir gün Kadri Yurdatap'ın kendilerini destekleyeceğini belirtmesi ve bir bütçe denkleştirerek geri dönmesi sonucu film çekme düşünceleri gerçeğe dönüşür (Karamustafa, 2016).²⁵ Füzuran'ın; ***“İkimiz de ayrı ayrı yönetebilirdik ama cesaretlenmek için bir araya geldik ve o bir deneyimdi”*** sözleri, filmin ortak yönetim kararı üzerine düşüncelerini açıklar niteliktedir (Öztürk, 2004, s. 208).

Benim Sinemalarım hikâyesinin filme çekilme kararında, Karamustafa'nın hikâyeyi sinematografik bularak bu öyküde ısrar etmesi etkindir. Karamustafa'ya göre Füzuran'ın tüm hikâyelerine sinematografik bir doku hakimdir ancak bu en fazla *Benim Sinemalarım* öyküsünde hissedilir. Hikâyenin yazarının da ortak yönetmen olarak film yapımında yer alacak olması ve *Benim Sinemalarım*'in sinemasal dile uyabilecek en iyi, en yakın hikâye olması nedeniyle ikili, bu öykünün perdeye aktarılması yönünde karar

²⁵ Yapımcı ve filmin üretilme kararına ilişkin daha detaylı aktarımlar, “Maddi İmkanlar” başlığında yapılacaktır.

alır (Karamustafa, 2016). Füzuzan ise çoğunlukla Beyoğlu'nda geçen ve elverişli mekanlar üzerine kurulu olan anlatısı nedeniyle *Benim Sinemalarım*'ı uyarlama kararı aldığını belirtir. Ayrıca anlatının, Nesibe'nin serüvenine odaklanması da bu tercihi güçlendirir. Füzuzan, bu tercihi şöyle açıklar (Öztürk, 2004, s. 213, 214):

...Atıf Ağabey'le konuşmaya gittiğimizde demişti ki o, çok ilginç bir eleştiri yaptı. 'Bunu çekmeyin, Füzuzan, bunun senaryosunu bence yapma. Çünkü bir sürü Yeşilçam filmi böyledir.' Doğru söyledi. Çünkü Yeşilçam'ın filmlerinde kızlar sokağa çıkar ve düşer. Ben de 'bence anlayış doğru çıkarsa ortaya, bu düşmüyor, bu inatçı bir kız. Yani başını dikip yürüyor. Bana bu hayat bırakıldıysa ben de buna devam ederim diyor' dedim. Onun eleştirisinin doğru yanı var. Çünkü şunu eleştiriyor. Bu, evet bir kalıptır neredeyse, bu kalıbın tekrarı gerekmez. Halbuki ben kalıp olmayan bir şey yazdım.

Çocukluğundan itibaren sanata yatkın olan Karamustafa, onu destekleyen bir ailenin varlığıyla sanatından taviz vermeden üretebilmiş ve fikirlerini özgürce ifade edebilmiştir. Karamustafa'nın sanatçı kişiliğinin şekillenmesinde eğitim aldığı kurumların değerli hocaları, akademinin farklı disiplinlerden beslenmeyi önemseyen sanat anlayışı ve eylemselliğe alan açan yapısı ve 1968 kuşağı kitlesel hareketlerin de etkin olduğu söylenebilir. Tüm bu bileşenlerden beslenen sanatçının, farklı alanlarda üretim verebilmesi bu nedenle şaşırtıcı değildir. İlk sinema eğitimini akademinin ve dönemin sunduğu imkanlardan yararlanarak Sinematek ve Sinema Kulübü'nden alan Karamustafa, farklı ülkelerin sinemalarıyla ve sinemacılık anlayışıyla daha öğrencilik yıllarında tanışır. Sinemasal üretim alanına sanat asistanı olarak girer ve pek çok farklı yönetmeni sette gözlemleyerek setin işleyişi ve yönetmenlik adına farklı deneyim ve bakış açılarını kendinde toplar. Aynı dönemde kendisi ve Füzuzan gibi sinema dışından gelen pek çok sanatçının sinema yönetmenliği yapması, kendisini de cesaretlendiren unsurdur.

Sanatçının ortak yönetmen olduğu tek film olan *Benim Sinemalarım*'ın olay örgüsündeki karşı çıkış, kararlılık ve isyan motifleri Karamustafa'nın sanatçı kişiliğiyle birlikte düşünüldüğünde, niçin bu projede yer aldığı da anlaşılır olmaktadır. Ayrıca zayıflığını kabul ederek varlığını, o zayıflığın içinde devam ettiren kadın ressamlardan etkilendiğini belirten Karamustafa, bu tanımıyla bir yandan da *Benim Sinemalarım*

filminin başrolü Nesibe'nin karakter yapısını tarif etmektedir. Bu bileşenleri sanatçının kişiliğinin eserine yansımalarının göstergeleri olarak okumak mümkündür.

Hem entelektüel hem yoksul ve varlıklı bir aileye sahip Füzuan ise, ilkokuldan sonra örgün öğretime devam edememesine karşın gerek okuyarak gerekse sinemayı yakından takip ederek kendini geliştirmiştir. Okuduğu ve seyrettiği seçkin eserler sayesinde farklı ülkelerin toplumsal ve siyasal yapılarını ve farklı kişilerin deneyimlerini derinlemesine gözleme şansını yakalayan Füzuan'ın, gerek kişisel hayatının gerekse sinemaya olan ilgisinin, yazın alanında verdiği eserler üzerinde şekillendirici bir etkiye sahip olduğu görülür. *Benim Sinemalarım* filminin mekan, karakter özellikleri ve anlatısında, yazarın kişisel hayatını şekillendiren dinamiklerin izlerinin bulunduğu öne sürülebilir.

Hem Karamustafa'nın hem Füzuan'ın 1990'larda sinemasal alanda üretim vermeye başlamasında, sinema alanına farklı disiplinlerden gelen ve film yönetmeye başlayan isimlerin yarattığı cesaretin ve kendine güvenin etkisi olduğu görülür. Ayrıca Karamustafa'nın görüşme sırasında değindiği üzere yönetmenler, eril bir ortam olan sanat alanında varoluşun erillik gerektirdiğinin de farkındadır. Aktarılan bu deneyimler, sonraki başlıklarda tartışılacak olan filmlerin çekim süreci ve yönetmenlerin bu süreçte yaşadığı deneyimlerle birlikte düşünüldüğünde, Türkiye sanat alanında kadın olarak üretimde bulunmanın anlamı üzerinde bütünlüklü bir okuma yapma olasılığı doğmaktadır.

3.3.1.2. Maddi İmkanlar

Bu başlıkta bir önceki başlıkta kısaca değinilen ve filmin perdeye aktarılmasında etkin bir rolü olan filmin finansmanı ve yapımcının rolü üzerinde durulacaktır.

Okan Uysal'er'in *Gecenin Öteki Yüzü* isimli televizyon dizisinde yakınlaşan Füzuan ve Karamustafa, setlerde edindikleri deneyimler sayesinde birlikte film çevirebileceklerine dair fikirlerini dile getirmeye başlar. Bu sohbetlere tanıklık eden yapımcı Kadri Yurdatap, ikiliye bir miktar parayla birlikte ciddi bir teklifte bulunur. Filmlerin ekonomik boyutları hakkında fikir sahibi olmayan ikili, Yurdatap'ın önerisinin film yapımına yeteceğine kanaat getirir (Karamustafa, 2016). Füzuan, yapımcıyla

gerçekleştirdikleri bu görüşmede bütçeden ziyade, mekan düzenlemesi ve çekimler üzerine konuşulduğunu belirtir (Füruzan, 2008, s. 559). Böylelikle Kadri Yurdatap yapımcılığında Mine Film'den çıkacak olan *Benim Sinemalarım*'ın hazırlık aşaması başlamış olur (Sekmeç, 2015, s. 109).

Kayıtlara göre Yurdatap, 1988 ve 1989 yıllarında Mine Film üzerinden yaptığı başvurularla *Benim Sinemalarım* filmi için Kültür Bakanlığı'ndan toplamda 60 bin lira destek almıştır (Çelik, 2009, s. 293). Yapımcının bulduğu bütçe sayesinde fikir aşamasındaki proje gerçeğe dönmüş ve filmin çekimlerine başlanmıştır ancak çekilecek filmin *Benim Sinemalarım* olmasında yapımcının herhangi bir yaptırım söz konusu değildir. Bir önceki başlıkta da belirtildiği üzere, *Benim Sinemalarım* öyküsünün perdeye aktarılması fikri ikiliye aittir (Öztürk, 2004, s. 208).

Kadri Yurdatap, filmin maddi imkanlarını oluşturmanın yanı sıra, Hülya Avşar'ı da yönetmenlerle tanıştırmak filmin başrol oyuncusunun seçiminde yönetmenlere yardımcı olur (Füruzan, 2008, s. 559). Konunun detayları, filmin oyuncu ve ekip isimlerinin tartışılacağı, yazının üretim sürecine odaklanılan başlığında yeniden gündeme getirilecektir. Yurdatap'ın karar mekanizmasına dahil olduğu son süreç, filmin montaj aşamasıdır. Yurdatap, filmi uzun bulduğu için montajda filmde bazı bölümleri çıkartır (Füruzan, 2008, s. 562). Bu nokta da, sansürün tartışılacağı son başlıkta ayrıntılarıyla tartışılacaktır. Ancak görüldüğü üzere yapımcının, filmin haklarına sahip olması nedeniyle yönetmenlerin eserine müdahalede bulunma hakkını kendinde bulabilmiş olduğu ve bu müdahale üzerinden filmin bütünlüğüne zarar verdiği söylenebilir.

Çekim sürecindeki zorluklar ve alınan kararlar, bir sonraki bölümde detaylarıyla aktarılacak olmasına karşın, maddi imkanların film yapım süreci üzerine etkilerine bu başlıkta da değinmek yerinde olacaktır. Füruzan, çekimler sırasında Kadri Yurdatap'ın bir başka dizi senaryosuna fazlaca para yatırması nedeniyle filmin durduğunu ileri sürer (Füruzan, 2016). Çekimlerine 1988 yılında başlanan film, çekim sürecinde paranın bitmesi nedeniyle ancak 1990 yılında tamamlanmıştır. Bu iki yılda, ekibin ödemeleri

zamanında yapılamadığından, içlerinde Zeki Demirkubuz, Ayşegül Alev²⁶ ve Aslı Selçuk'un bulunduğu üç farklı yardımcı yönetmenle çalışılır, kameraman da bu süreçte değişir. Karamustafa süreci; **“ara verildi tekrar toparlandı, Kadri telefon etti para buldum diye işte ekip değişiyor altyapı değişiyor dayanabilenler devam ediyor bu böyle baya iki buçuk seneye yayılarak sürdü”** sözleriyle tarif eder (Karamustafa, 2016). Füzuzan ise, Yurdatap'ın parasının bitmesi nedeniyle duran çekimlerin ardından yapımcının, kalan az miktarda parayla çekimlerin bitmesini istemesi üzerine öfkelenildiğini belirtir. Mevcut bütçeyle, yazdığı senaryonun çekilebilmesinin imkansız olduğunu düşünen Füzuzan, arkadaşı Yavuz Özkan'a filmi bitirmeyeceğini söyler. Özkan ise Füzuzan'ı, filmi bitirmesi için cesaretlendirir. Aynı günlerde Yurdatap'tan gelen haber, yapımcının filmi kendi bitireceği yönündedir. Bunun üzerine yönetmenler, yapımcıyla bir anlaşma yapar ve kalan sahneleri zorluklar ve imkansızlıklar içerisinde çeker (Füzuzan, 2008, s. 560). Bu nedenle yazın çekilmesi gereken sahneler kışın çekilmiş, görüntü yönetmeni üst açıda elde etmek için kalaslar üzerinde tehlikeli çekimler yapmış ve figüran yokluğundan bazı sahnelerde Yurdatap oynamıştır (Karamustafa, 2016). Görüldüğü gibi hem yönetmenler hem de ekip, filmin bitirilebilmesi için pek çok fedakarlıkta bulunmuştur. Ayrıca Hülya Avşar filmde, herhangi bir ücret almadan oynamıştır (Füzuzan, 2016).

Filmlerin yapım aşamasındaki en önemli süreçlerinden biri olan fon bulma ve bütçe yaratma, *Benim Sinemalarım* filminin ekibinde çalışan isimleri ve çekim süresini hatta yönetmenlerin ilk filminden sonra sinemaya devam etmeme kararlarında da etkin olmuş bir bileşendir. Yönetmenlerin ilk sinema deneyimlerinde bütçeyi öngörememeleri anlaşılır olsa da deneyimli bir yapımcı olan Yurdatap'ın mekan ve ekip harcamalarını öngören bir bütçe hesaplamasını çekim öncesi hazırlık aşamasında yapmamış olması, filme bittikçe para bulma çalışmaları, profesyonel yapımcılık anlayışından uzak olarak nitelenebilir.

²⁶ Yönetmenler Ayşegül Alev'in soyadını görüşmeler sırasında anımsayamaz ancak 1988'de Milliyet Gazetesi'ne verdikleri bir röportajda (Atıkoğlu, 1988, s. 10) Füzuzan, Ayşegül Alev'in Zeki Demirkubuz'la birlikte filmin asistanlığını yaptığını belirtmiştir.

Bir sonraki başlıkta yönetmenlerin, filmin çekim sürecine ilişkin deneyimleri ayrıntılarıyla tartışılacaktır.

3.3.1.3. Sinemasal Üretim Alanı

Bu başlık altında; oyuncu seçimi, ekibin oluşturulması, çekim sırasında alınan sinemasal kararlar gibi maddi imkanların da çerçevesine göre çizilen, sinemasal üretim ortamını şekillendiren dinamiklerle set, iktidar ve yönetmenlik kavramları ve birbirleriyle olan ilişkileri ayrıntılarıyla tartışılacaktır.

Gülsün Karamustafa'nın çekim öncesi, sırası ve sonrasında üretime dair her türlü kararı Füzuran'la birlikte aldıklarını belirttiği *Benim Sinemalarım* filminin öyküsü, senaryosu ve çekim senaryosu Füzuran'a aittir (Karamustafa, 2016). *Benim Sinemalarım* filmindeki bu müşterek üretim tarzı, Türkiye sineması tarihinde yönetmenlik alanında ilk kadın ortaklığıdır (Öztürk, 2004, s. 203).

Daha önce de belirtildiği üzere öykünün sinematografik anlatım tarzı ve Nesibe'nin karakter yapısı nedeniyle, yönetmenler *Benim Sinemalarım*'ın perdeye aktarılacak eser olmasında karar kılar. Füzuran, öyküde ışığın gelişinden binaların yapısına dek ayrıntılarıyla tasvir edildiğini; ancak öyküyü 9 ayda yazmamasına rağmen senaryoyu yazmak için 9 ay harcadığını belirtir. Filmin ilk asistanlarından Zeki Demirkubuz, senaryo yanlışlıkla bir başkasının eline geçerse, o kişinin filmi çevirebileceğini zira senaryonun en ince ayrıntıyı dahi tasvir eden bir yöntemle yazıldığı yorumunu getirmiştir (Füzuran, 2016).

Füzuran'a göre edebiyat eserlerinden uyarlamalarda önemli olan, yönetmenin yorumudur çünkü sinema, edebiyat yapısının dilinden bağımsız, kendine has bir dil kurmayı gerektirir. Aşkın bir dil kurmuş olan bir yazarın eserinin, perdeye derinliksiz aktarılmasının rahatsızlık verici olduğunu ileri süren Füzuran, senaryo yazım aşamasında *Benim Sinemalarım* öyküsündeki düz ve yaratıcı anlatımı sinema perdesine geçirebilmeyi amaçladığını söyler. Yönetmen, *Benim Sinemalarım* filminin senaryosuna dair **“adımlar, mesafeler, plan süreleri bunların hepsi çekim öncesi belirlenmişti”** diyerek, çekim senaryosunun çekimleri birebir tarif ettiğini belirtir (Varlık Dergisi, 1996, s. 13, 14). Filmin anlatısının öykünün orijinalinde de var olan şekliyle hikâyenin sonundan başlamış

olmasıysa (Füruzan, 1973, s. 9, 10), öykünün çekim senaryosuna birebir uyarlanmış olmasından kaynaklanır. Senaryo ve uyarılama üzerine sorduğumuz soruya Karamustafa, senaryonun güçlü bir edebiyat eserine dayanması ve yazarın da yönetmen olarak sette bulunmasının, uyarılamanın başarısını arttırdığı sözleriyle cevap verir (Karamustafa, 2016).

Füruzan henüz karar aşamasında, Yurdatap'la anlaşarak konu ve oyuncu seçimine yapımcının müdahalesini engeller (Varlık Dergisi, 1996, s. 14). Oyuncu seçiminde ise düşündükleri isimlerin hepsinin önerilen rolleri kabul ettiğini belirten Karamustafa, Yaman Okay, Hülya Avşar gibi isimlerin duygu olarak filme bağlandıklarının altını çizerek tüm oyuncu kadrosunun doğru isimlerden oluştuğuna ve performanslarının kendilerini tatmin ettiğine de değinir (Karamustafa, 2016).

Füruzan ise Avşar isminde karar kılma sürecini en ince ayrıntısına dek anımsamaktadır. Yönetmenler, Nesibe karakterinin henüz ekranlarda görülmemiş bir oyuncu tarafından canlandırılmasını düşlediklerinden uzun süre konservatuarlarda oyuncu arar. Beğendikleri öğrenci, hocası Zeliha Berksoy'dan izin alamadığı için filmde rol almayı kabul etmez. Bir gün Yurdatap yönetmenlere, Avşar'ın rolü oynamak istediğini söyler. Bunun üzerine Avşar'la tanışmaya Kırık Tarak isimli ünlü kuaför salonuna giden yönetmenler, rol için oyuncunun bir dizi değişiklikten geçmesi gerektiğini belirtir. Avşar; *“saçıma kaynak yaparım, beyazlanırım, denize girmem”* diyerek, yönetmenlerin tüm isteklerini yerine getirmeye söz verir. Gerçekten de Avşar çekimler sırasında yönetmenlerin tüm isteklerini yerine getirmiştir (Füruzan, 2008, s. 559, 560).

Avşar, çekimlerin ilk günü sete makyajlı gelir. Füruzan, Avşar'a; *“Hülya bakın, siz burada 15 yaşında bir kıztı oynuyorsunuz, kamera görüyor, böyle görmemeli sizi”* der. Bunun üzerine Avşar, yüzünü yıkayarak sete geri gelir. Film boyunca da sette basma elbiseleri, takır tukur pabuçları ve makyajsız haliyle dolaşır. Füruzan, Avşar'ın tek bir gün bile starlık taslamadığının, karakteri büyük bir istekle yorumladığının altını çizer (Füruzan, 2008, s. 560). Yönetmen, Avşar'ın zeki, yaptığı işin çok farkında olan bir oyuncu olduğunu o yıl fark eder (Öztürk, 2004, s. 212).

Filmin oyuncu kadrosunda Avşar ve Okay haricinde Sema Aybars, Ayşegül Uygurer, Ülkü Ülker, Güzin Çorağan, Dilaver Uyanık, Metin Sözer, Yaman Tarcan gibi isimler yer almaktadır.²⁷ Ayrıca “Maddi İmkanlar” başlığında aktarıldığı üzere, bütçesel sıkıntılar nedeniyle ufak rolleri oynayacak bir kadroya sahip olamayan yönetmenler, bu rollerde yapımcı Kadri Yurdatap’ı oynatmışlardır.

Kurgusunu Mevlüt Koçak’ın yaptığı film, değiştirdiği iki yardımcı yönetmenden sonra Aslı Selçuk’la filmi tamamlar. Müziğin özgün olduğu filmde, müzik yapımını Selim Atakan üstlenmiştir. Görüntü yönetmeni ise Ertunç Şenkay’dır.²⁸

Bir önceki başlıkta değinildiği üzere, yapımcının parasının bitmesi nedeniyle çekimler durur. Bu nedenle film, yaz filmi olmasına karşın bazı sahneler kışın çekilir. Soğuktan titreyen oyuncular ufak ısıtıcılarla ısıtmaya, böylelikle görüntüye oyuncuların titremesi yansıtılmamaya çalışılır. Işık devamlılığı gerektiren sahneler, kısıtlı çekim süresi nedeniyle farklı hava koşullarında çekilir; sahnelerin ışık değerleri, laboratuvarında mümkün olduğunca eşitlenmeye çalışılır (Füruzan, 2008, s. 560, 561). Yine maddi yetersizlikler nedeniyle çekimler boyunca ekip, Karamustafa’nın deyimiyle “*üç salatalık, iki domatesle doyar*” (Karamustafa, 2016).

Maddi yetersizlikler nedeniyle dayanışma ruhunun ayakta tuttuğu *Benim Sinemalarım*’ın çekimleri, İbrahim Tatlıses’in aynı dönem Avşar’la film çekeceğini ve yönetmenlere, Avşar’ı kendisine vermeleri gerektiğini söylemesi üzerine durur. Tatlıses’le bir aşk filmi çekip kabarık saçlarla *Benim Sinemalarım* setine geri dönen Avşar’ın duygusunu yitirmiş olmasından korkan yönetmenler, oyuncunun rolüne kolaylıkla yeniden bürünmesi sonucu filmi ne denli ciddiye aldığını gördüklerini belirtir (Karamustafa, 2016). Çekimler, parasızlık nedeniyle durdurulduğunda ise Avşar, şarkıcılığa yeniden başlamıştır; akşamları Maksim Gazinosu’nda sahne almaktadır. Füruzan, Avşar’la görüşmeye gazinoya gider ve filmi bitirmeleri gerektiğini söyler. Avşar soğuk olması nedeniyle sesinin etkileneceğinden endişe duymaktadır. Füruzan, Avşar’a, 5-6 gün içinde çekimlerin bitmiş olacağı ve sonuçta çok iyi bir filme imza atmış olacağı sözünü verir. Avşar; “*ben inanyorum elbette, öbür çekimlere hiç benzemiyor*”

²⁷ Oyuncu isimleri, filmin jeneriğinden, aynı sırayla alınmıştır.

²⁸ Ekip isimleri, filmin jeneriğinden, aynı sırayla alınmıştır.

diyerek sete geri döner. Oyuncu, saçlarına yaptırdığı kaynaklar, ensesine yara yaptığında kaynakları söktürüp saçlarını kestirmiştir. Saçlarına yeniden kaynak yaptırmak istemeyen Avşar, bir peruk takar. Ancak saçları daha önceden çekilmiş sahnelere kıyasla abartılı durmaktadır ve söz konusu sahneleri tekrar alacak bütçe ve zaman yoktur. Füzuran, çekimlerin iş kopyasını Avşar'a gösterir ve saçlarına yeniden kaynak yaptırmasını rica eder. Oyuncu, saçlarına kaynak yaptırır ve soğukta 'sesim gitti' diye diye filmi tamamlar (Füzuran, 2008, s. 561).

Filmin ilk görüntü yönetmeni *Arabesk* (1989) filmini çekmek için *Benim Sinemalarım*'ın çekimlerini bırakır (Füzuran, 2016).²⁹ Bütçe yetersizlikleri nedeniyle ekibin ücretleri ödenmediğinden Zeki Demirkubuz ve Ayşegül Alev de asistanlığı bırakır. Alev, filmin jeneriğinde giysi ve çevre düzeni asistanı olarak geçerken, Demirkubuz'un ismine jenerikte yer verilmez. Yönetmen asistanı olarak ekiplerle çalışma deneyime sahip ve sinema bilgisi bulunan Aslı Selçuk, filmin bitimine değin çalışan yardımcı yönetmen olarak jenerikte adı geçen isim olur. Karamustafa, Füzuran'ın kızı olması ve hikâyeye duyduğu yakınlık sebebiyle Aslı Selçuk isminin bir seçim meselesi olmadığını ve durumun kendiliğinden geliştiğini aktarır (Karamustafa, 2016). Aslı Selçuk, Füzuran'ın Turhan Selçuk'la evliliğinden olan tek çocuğudur. Selçuk, Paris I Panthéon Sorbonne Üniversite'sine giderken bir yandan da *Benim Sinemalarım* filminin yönetmen yardımcılığını yapar. Füzuran'a göre Selçuk, filmde üçüncü bir yönetmen gibi sorumluluk almış ve sette profesyonelliğini daima korumuştur (Öztürk, 2004, s. 215). Selçuk haricinde ekibin Yurdatap'ın ekibi olduğunu belirten Karamustafa, Ertunç Şenkay'ı da Yurdatap'ın tavsiyesi üzerine ekibe dahil ettiklerini aktarır. Yönetmenlerin istedikleri görüntüyü vermek adına imkansızlıklar içerisinde tehlikeli çekimler yapan Şenkay'ı, korkusuz bir görüntü yönetmeni olarak tanımlayan Karamustafa, ekibin büyük çoğunluğunun Yeşilçam geleneğinden geldiğini, bu nedenle emeklerinin karşılığında büyük ücretler almadıkları halde inandıkları için özveriyle çalıştıklarının altını çizer (Karamustafa, 2016). Füzuran'a göreyse müthiş profesyonel bir Yeşilçam ekibi olan set

²⁹ Füzuran, görüşme sırasında filmin ilk görüntü yönetmeninin adını vermez; ancak "*Arabesk* filmini çekmek için seti bıraktı" sözleri, *Arabesk* filminin görüntü yönetmeni Aytekin Çakmakçı'yı işaret etmektedir.

çalışanları, çekimlerin ilk on günü filmi pek de ciddiye almamış; ancak yönetmenlerin tutumu üzerine ekibin davranışları değişmiştir (Füruzan, 2016).

Yeşilçam geleneğinden gelen erkek egemen set anlayışı nedeniyle setin kendine has bir aurası olduğunu ileri süren Karamustafa, bu nedenle zaman zaman baskın bir yönetim biçimi tercih ettiklerini belirtir. Bazı günler Füruzan'la iyi polis kötü polis rollerini paylaşarak ekibi idare ettiklerinin altını çizen Karamustafa, setin dengesini bu yöntemle sağladıklarına değinir. Ancak iyi bir projenin içinde yer aldığı bilincinde olan ekip, yönetmenleri çekimler süresince desteklemiştir (Karamustafa, 2016).

Yönetmenler, çekimler sırasında özel bir iş bölümü yapmaz. Bazı sahneler Karamustafa, bazılarıysa Füruzan tarafından çekilir. Her iki yönetmen de kendi disiplinleri içerisinde başarılı oldukları için, setteki çalışma ortamına arkadaşlık duygusu hakimdir. Füruzan; *“Gülsün de istese tek başına çekerti, ben de... Belki birbirimize omuz vermek için bir arada çalıştık, cesaretlenmek için birlikte yaptık. Çok da dostça ve çok keyifli bir çalışma oldu. Çok üzüldük ama çok da güldük ve eğlendik biz aslında”* sözleriyle, bu uzun ve sıkıntılı çekim sürecini özetler (Öztürk, 2004, s. 215).

Yönetmenlerin aktarımlarından da anlaşıldığı üzere, filmlerin bütçesi, çekimin süresi ve olanaklarını doğrudan etkileyen bir dinamiktir. Ancak Türkiye sinemasının kendine has gelenekleri ve kısıtlı bütçelerle film çekmeye alışmış ekip yapısı sonucu *Benim Sinemalarım* filminin çekimlerinin tamamlanabildiğini söylemek yanlış olmaz. Bu noktada öne çıkan en önemli duygu, ekip ruhu ve dayanışmadır. Tartışma, filmin kendisinin mercek altına alınmasıyla devam edecektir.

3.3.1.3.1. Filmlerin, Üretim Sürecinin ve Kadın Yönetmenliğin İfade Biçimi Olarak Yorumlanması

Bu bölümde, *Benim Sinemalarım* filmi toplumsal cinsiyet rolleri ve geleneksel toplum yapısıyla kadın karakter arasındaki çatışma üzerinden, “kadın filmi” kavramının çizdiği çerçeve uyarınca değerlendirilecektir. Üretim tarzı ve kamera kullanımının “kadın filmi” bağlamına etkisinin de tartışmanın merkezini oluşturması amaçlanmaktadır.

Film, Nesibe'nin annesinin (Sema Aybars) İstanbul'un kenar mahallelerinden geçerek evine girmesiyle açılır. Bu sahneyi Nesibe'nin (Hülya Avşar) çocukluğuna dair bir sahne takip eder. Nesibe'nin de içinde bulunduğu bir grup çocuk, akşam Yavuz Sineması'nda gösterilecek olan *Gemici Sinbad* filminin tanıtımını yapan arabanın peşi sıra koşmaktadır. Bir sonraki sahnede Nesibe'nin annesi yoksul bir yaşam sürüldüğü belli olan evlerine girmiş ve kapıyı çalan komşusuna Nesibe'den üç gündür haber alamadıklarını, kocasının (Yaman Okay) öfkesi, namus derdi ve el alemin söylentilerinden başka bir şey düşünemediğini söylemektedir. Kurucu sahnelerden de anlaşılacağı üzere filmin anlatısı, yoksul bir ailenin sinemaya tutkun kızı Nesibe'nin evden kaçması üzerinden şekillenecektir.

Kurucu açılıştan sonra anlatı, Nesibe'nin evden kaçmadan önceki hayatına ve çocukluk yıllarına kurguda kullanılan zamanda geriye sıçramalar (flashback) aracılığıyla döner. Nesibe, Beyoğlu'nda bir tuhafiyede tezgahtar olarak çalışmakta, çalışmayan babası ve evde dikiş diken annesine maddi anlamda yardımcı olmaktadır. Anlatı ilerledikçe Nesibe'nin kendinden yaşça büyük erkeklerle para karşılığı birlikte olduğu anlaşılır ancak ailesi, Nesibe'nin daha fazla kazanmasının altında yatan nedeni sorgulamaz. Bu arada Nesibe kendi yaşlarında bir erkekten hoşlanmaya, onunla dolaşmaya başlar. Eve geç geldiği bir gün annesiyle tartışır ve babasından dayak yer. Ailesinin, Nesibe'nin yaşlı erkeklerle beraber olmasına eve gelen para nedeniyle ses çıkarmaması ancak hoşlandığı erkekle gezmesini “namussuzluk” olarak nitelemesini kabul edemeyen Nesibe, evi terk eder.



Resim 18: Benim Sinemalarım filminden bir sahne.

Tartışmaya kadın temsilinden başlamak, sonrasında bu temsilin mekan ve kamera kullanımının da yardımıyla nasıl inşa edildiğinin ayrıntılarıyla tartışılması adına anlamlı olacaktır. *Benim Sinemalarım* anlatısını, geleneksel toplum değerleriyle işaretlenmiş aile kurumu ve bağımsız bir genç kız arasındaki çatışma üzerine kurar. Nesibe'nin, adını film boyunca öğrenemediğimiz annesi, toplumsal cinsiyet kodları ve geleneksel değerlerin koruyucusudur. Anne, “yok” bir kadın karakter olarak pasif, ev içine mahkum ve kocasının aldığı kararlara itaat eden hatta kendi aldığı kararların bile uygulayıcısı olarak kocasına ihtiyaç duyan bir kadın temsili kurar. Bunun karşısında Nesibe, yaşadıklarının bilincinde bir karakter olarak gerek kendiyse gerekse ailesiyle yüzleşebilen bir dürüstlüğe sahiptir. Bu bilinç, Nesibe'yi bağımsız kılar. Aynı zamanda seks işçiliği karşılığı kazandığı para, dolayısıyla güç, babasıyla arasındaki iktidar ilişkilerini bulandırır. Eril sistemin temsilcisi baba ise, maddi anlamda kaybettiği iktidarı fiziksel güce dayandırarak kazanmak istediğinden Nesibe'ye şiddet uygular. Paragrafın girişinde belirtilen çatışma, tam da bu noktada, toplumsal cinsiyet kodlarının uygulayıcısı ve olumlayıcısı anne ve erkek egemen sistemin temsilcisi baba karşısında bağımsız, söylem üreten, karşı çıkan, kendi hayatına ve ailesine dürüst davranan Nesibe arasındaki çatışmadır.

Bağımsız bir kadın karakter olarak çizilen Nesibe, filmin temel kişisidir. Ancak bağımsız, dürüst, güçlü gibi özelliklerin atfedildiği Nesibe karakterinin inşasında pozitif bir temsil kaygısı güdüldüğünü söylemek yanlış olacaktır. Çünkü anlatı Yeşilçam'ın klişe konularından olan “düşen kadın” teması üzerinden şekillenmiştir. Temsildeki başarı, Nesibe'nin bu durumla yüzleşecek cesareti ve gücü olmasından kaynaklanır. Zira filmin başında ve sonunda Nesibe, “düştüğü” durumdan kurtulmaz, aksine bu duruma kendi aldığı karar sonucu daha da “düşer”. Güçlü kadın imajıyla kurulmak istenen söylem daha ahlaki bir boyuttadır: Nesibe'nin erkeklerle birlikte olması mı yoksa ailesinin yaşamayı tercih ettiği yalan mı “namussuzluk”tur?

Nesibe'nin karakter kurulumunda mekan kullanımını da bağımsız kadın temsili destekler niteliktedir. Nesibe, filmin başından itibaren yalnız başına, sokaklarda, sinemalarda, iş yerinde görülür. Ev içinde görüldüğü sayılı sahnelerde de evi terk etmek üzeredir. Bu nedenle filme, kamusal alan ve açık mekan ağırlıklı çekimler hakimdir.

Mekanın söz konusu kullanımı, Nesibe'nin bağımsız karakter yapısının altını çizer niteliktedir.

Benim Sinemalarım filminin kamera kullanımında, kitabın yalın anlatımını destekler şekilde sabit kamera ve yavaş pan ve zoom hareketlerin hakim olduğu görülür. Filmin kurucu açılışından sonra Nesibe'nin çevresinden ayrılmayan kamera, seyirciye Nesibe'nin hikâyesini, Nesibe'nin deneyiminden aktarır. Aynı zamanda öznel kamera kullanımına başvurulması, Nesibe'nin gözünü seyircinin gözü kılar. Söz konusu kamera kullanımı, Nesibe'yle seyirciyi özdeşleştirir. Ancak bu özdeşleşme, seyirciyi Nesibe'nin "acıklı" durumuna sokarak bir duygu yaratma çabasından ziyade, Nesibe'nin deneyimini anlamaya yardımcı olan düşünsel ve mesafeli bir özdeşliktir.



Resim 19: *Benim Sinemalarım*, nesnel kamera kullanımı, Nesibe bir şeye bakar.



Resim 20: Bir sonraki planda öznel kamera kullanımı, Nesibe'nin gözünden bakılan şey.

Anlatıyı ve seyircinin konumunu şekillendiren bir diğer kamera kullanımı ise, karakterin direkt kameraya bakmasıyla düzenlenmiş "bakış"tır. Anlatının duygusal ve düşünsel yoğunluğu bulunan doruk noktalarında, yakın çekim planlarla, kamerada bir yerlere bakan Nesibe, seyircide bakıldığı ve göz göze geldiği tedirginliğini uyandırır. "Bakış", filmin büyüü ve özdeşleşmeyi bozmak suretiyle Nesibe'nin yalnızca perdede bir karakter olmadığını fark ettirir. Seyirci artık Nesibe'ye bakan değil, aynı zamanda Nesibe tarafından bakıldır da. Bu karşılıklı bakma edimi, kadının seyirlik nesne konumunu sarsarak ona özne konumu atfederken seyirciden de aktif bir katılım talep etmekte, böylelikle seyirciyi ve seyri şekillendirmektedir. Seyirci artık yalnız izleyen değildir, izlenmektedir ve anlatıda pay sahibidir.



Resim 21: *Benim Sinemalarım*, Nesibe'nin kameraya baktığı bir sahne.



Resim 22: *Benim Sinemalarım*, Nesibe'nin kameraya baktığı bir başka sahne.

Filmin afişi ise, kullandığı görsel ve “bakış”ın düzenlenmesi anlamında film anlatısının tersine bir görsel anlatı sunarken, filmin ve kitabın biçimine hakim olan yalınlığın afişte de devam ettiği görülmektedir. Görselde, Nesibe'nin yarı çıplak vücudu merkezdedir. Bakışlarını yere dikmiş Nesibe, üzgün ve çaresiz görünür. Filmde başı dik ve seyircinin bakışına karşılık verebilecek cesarete sahip olan Nesibe'nin aksine afişteki Nesibe, bakışlara karşılık veremeyecek şekilde seyirlik imajın nesnesi konumundadır.



Resim 23: *Benim Sinemalarım* (1990) film afişi.

Kaynak: Wikipedia:

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Benim_Sinemalar%C4%B1m_\(film\)#/media/File:Benim_Sinemalar%C4%B1m_\(film\)_-_afi%C5%9F.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Benim_Sinemalar%C4%B1m_(film)#/media/File:Benim_Sinemalar%C4%B1m_(film)_-_afi%C5%9F.jpg) (07.05.2017).

Görselin hemen üzerindeki yazılardan ilki olan Fûruzan'ın isminin en üstteki konumu ve isminin bu yerleştirme haricinde senaryo ve öykü sahibi olarak ve Gülsün Karamustafa'nın yanında ortak yönetmen olarak iki kez daha geçmesi ilginç bir ayrıntıdır. Oyunculardan Avşar'ın isminin Aybars ve Okay'dan daha büyük puntolarla yazılmış olması da, başrol oyuncuyu öne çıkartan, ilgi çekici bir diğer detaydır. Oyuncu ve yönetmen isimlerinin haricinde ekipten yalnızca görüntü yönetmeni ve müzisyenin adının geçtiği görülmektedir.

Afişle ilgili tartışılacak son detay, filmin İngilizce adının da afişe dahil edilmiş olmasıdır. Üretimden sonraki süreçte değinilecek olmasına karşın *Benim Sinemalarım* filminin yurt dışında Türkiye'den daha fazla ilgi görmesinin ve filmin uluslararası başarısının bunda katkısı olduğu düşünülebilir. Filmin Cannes Film Festivali'nde Camera d'or Ödülü için yarışmış olması, bu düşünceyi destekler niteliktedir. Bu bilgiye afişte yer verilmesininse filmin prestijini arttırdığı ve bu prestijle birlikte Avşar'ın yarı çıplak görsel sunumu bir arada düşünüldüğünde, afiş tasarımının seyirciyi etkileme amacı güttüğü sonucuna varılabilir.

Benim Sinemalarım filminin ana karakteri, aktif ve bağımsız bir kadındır. “Bakış”ın düzenlenmesi, kamera kullanımı ve seyircinin konumu gibi sinemasal bileşenlerle inşa edilen dişil dil, *Benim Sinemalarım* filmini “kadın filmi” olarak nitelenebilir kılar. Tezin, “Kameranın Ardı ve Kadın” başlığında da tartıştığı üzere dişil dil üzerinden kurulan kadın karakter, erkeğin bakışının nesnesi değil, aktif ve sinemanın öznesi olarak konumlanır (Mayne, 1981-1982, s. 161). *Benim Sinemalarım*'daki kadın karakter Nesibe de, erkeğin bakışının nesnesi değil, aktif ve sinemanın öznesi olarak konumlanmıştır. Nesibe, yaşadığı hayatın bilincindedir, bu bilinç sayesinde özgürleşmiş bir kadın temsili sunar. Temsile ek olarak seyircinin konumu “bakış” aracılığıyla şekillendirilerek film, kendi seyircisini aktif hale getirmiştir. Bu özellik de filmin, feminist bir üretim süreci çerçevesinde değerlendirilebilmesinin önünü açmaktadır çünkü feminist film üretim sürecinde izleyicinin aktif katılımı, sürece dahil edilir. (Fehervary, Lenssen, & Mayne, 1981-1982, s. 178). Filmde, karakterin “bakış”ıyla etkin hale gelen seyirci, geleneksel anlatı sinemasının üreticiyi aktif, alımlayıcıyı pasif işaretlediği kodlara ve tüketim biçimlerine de bir alternatif oluşturabilir.

Benim Sinemalarım, üretimindeki iki kadının ortaklığı, yapım süreci boyunca tüm sinemasal kararların müşterek alınması gibi üretime dair özellikleriyle de feminist film üretim sürecine uyumludur. Tecimsel amaçlardan uzak bir niyetle yola çıkan yönetmenlerin, filmi, tüketimin talepleri doğrultusunda şekillendirmedikleri de açıktır.

Benim Sinemalarım filminin kamera, mekan kullanımı ve karakter kuruluşu incelenerek; temsil, “bakış”, sinemasal dil, seyircinin konumu ve üretim tarzı uyarınca “kadın filmi” olarak nitelenebileceği sonucuna varılan başlığın ardından, filmin üretim sonrası seyirciyle buluşma süreci mercek altına alınacaktır.

3.3.1.4. Üretim Sonrası Süreç: Dağıtım, Gösterim, Seyir ve Eleştiri

Bu bölüm tartışmasını, bütçe yetersizliği nedeniyle büyük zorluklarla bitirilmiş olan *Benim Sinemalarım* filminin seyirciyle buluşma aşaması, katıldığı festivaller, aldığı ödüller ve filme gelen eleştiriler üzerinden şekillendirecektir.

Türkiye’deki sinemalarda gösterime giren *Benim Sinemalarım*, salonlarda 7208 seyirci tarafından izlenir (Yavuz, 2012b, s. 151). Film, televizyon kanallarında yayınlanır ancak televizyon gösteriminde Nesibe’nin banyo sahneleri ve babasından yediği dayak sahne sansürlenir. Karamustafa, özellikle dayak sansürünün nedenini anlamadığını belirtir (Karamustafa, 2016). Füzuan, sahnelerin kesilme sebebini Yurdatap’a sorduğunda, televizyonun filmi “o haliyle” oynatmayacağı yanıtını alır (Füzuan, 2016); TRT filmin “ahlaka mugayır” sahnelerini keserek yayınlamıştır. Ayrıca Yurdatap, film kendisine uzun geldiği için montajla filmde bazı bölümleri çıkarmıştır. Yapımcıya göre ölçü 90 dakikadır; bir film 110 dakika olamaz. Füzuan, yapılan düzenlemenin, kalabalıklara hızlı servis sunma anlamına geldiğini ileri sürer ve seyircinin iki saatlik filmlere dayanamamasını eleştirir (Füzuan, 2008, s. 562, 564). Karamustafa, filmin 1990’dan sonra da çeşitli kanallarda gösterildiğini ancak bu gösterimlerin de kötü kopyalardan ve kesilmiş sahnelerle yapıldığını belirtir (Karamustafa, 2016). Tez yazım sürecinde referans alınan filmin uzunluğu ise 87 dakikadır.

Boyut Yayınları ise filmi final sahnesini keserek CD baskısına hazırlar (Karamustafa, 2016). Füzuan, Yurdatap’a; **“bakın siz filmin haklarını satmışsınız; iyi, satıyorsunuz ama bu filmin CD’de sonu yok”** der. Yurdatap; **“aa, öyle mi basmışlar,**

bilmiyordum, uzun gelmiştir” cevabını verir (Füruzan, 2008, s. 563). Ayrıca kapakta Karamustafa’nın ismi “Gülsüm” şeklinde yazılmıştır (Öztürk, 2004, s. 216). Tüm bu detaylar, Türkiye’de sinema alanındaki özensizliği gözler önüne seren örneklerdendir.

Filmi, İstanbul Film Festivali’nde izleyen Cannes Film Festivali’nden yetkililer filmi beğenir ve festivale kabul eder (Öztürk, 2004, s. 214). Mehmet Basutçu’nun yetkililere, farklı disiplinlerden gelen yönetmenlerin filme kattıkları özgün bakış açısını aktarma çabaları da bu kabulde etkili olur (Karamustafa, 2016). 1990 yılında 43. Cannes Film Festivali’nde Eleştirmenler Haftası’nda (Camera d’or, Semaine de la Critique) yarışan film (Öztürk, 2004, s. 216) yönetmenlerine, kırmızı halıda yürüme onurunu da getirir. Daha sonrasında yurt içi ve dışında farklı festivallerden de katılım daveti gelmeye başlar (Karamustafa, 2016). Fransa, Kanada (Toronto Film Festivali), Mısır, İran, Amerika (Los Angeles Film Festivali), Japonya, Almanya, Belçika, Hindistan gibi pek çok festivalden³⁰ davet alan film; 1991, İran 9. Uluslararası Fecr Film Festivali’nden Jüri Özel Ödülü’nü (Kristal Simurg) alır ve 1991, 4. Uluslararası Tokyo Film Festivali’nde En İyi 10 Asya Filmi’nden biri seçilir (Öztürk, 2004, s. 216). Ayrıca 1990 yılı Sinema Yazarları’nın Mevsimin En İyi Filmlerinde 9. olan film, Hülya Avşar’a En İyi Kadın Oyuncu Ödülü’nü getirir (Özgüç, 2012, s. 735).

Yurtdışında ses getiren filmi Türkiyeli eleştirmenler sert şekilde eleştirir ve yayımlanan eleştirilerden anlaşılacağı üzere filmi beğenmezler. “Amatör İş Bir Film” başlıklı makalesinde filmin merkezinin “küçük fahişelik” motifi üzerinden şekillendiğini, bu motifin Türk filmi klişesi olduğunu belirten ve kurgu-ses gibi özelliklerin de kusurlu olduğunu öne süren Dorsay, filmi beğenmez. Dorsay’ın deyimiyle “hanım yönetmenler” amatör bir iş çıkarmıştır. Bu filmde takdir edilecek iki kişiden biriyse, filmi Cannes Film Festivali’ne kabul ettiren Türkiye sinemasının “Fransa’daki adamı” Mehmet Basutçu’dur (Dorsay, 1990, s. 5). Fahişelik motifinin Türk filmlerinde sıklıkla kullanılan bir motif olduğu gerçektir ancak *Benim Sinemalarım* anlatısını, fahişeliğini açıkça kabul eden ve gerçeği ikiyüzlü toplumun yüzüne dürüstlüğüyle vuran Nesibe’nin söz konusu özelliği üzerine kurmuştur. Füruzan’ın da dillendirdiği üzere *Benim Sinemalarım* kalıp olmayan bir anlatı kurar. Nesibe, Yeşilçam filmlerindeki kızlar gibi kötü yola düşmez, çünkü

³⁰ Parantez içinde verilmiş olan festival detayları, Gülsüm Karamustafa’nın aktarımlarından derlenmiştir.

Nesibe düşmez, boynunu eğmeden yoluna devam eder (Öztürk, 2004, s. 214). Bu nedenlerle Dorsay'ın eleştirisi geçersizdir. Dorsay'ın bakış açısındaki bir diğer kusur ise filmin, yönetmenlerin, ekibin tüm başarısını silerek *Benim Sinemalarım*'ın Cannes Film Festivali'ne kabul edilmesini Mehmet Basutçu'ya bağlamasıdır. İleri sürdüğü iddia, kadın sanatçılar tarihinde sürekli tekerrür eden bir kavram olan “kayıt dışı”lık kavramını beraberinde getirir. Dorsay'ın bakış açısı, filmin tüm başarısını bir “adam”ın varlığı üzerinden kayıtlara geçerek filmin yaratıcılarının varlığını gölgede bırakır, dolayısıyla kadın yönetmenler bir kez daha tarih yazımında kayıt dışı tutulmaya çalışılır.



Resim 24: Mayıs, 1990, Sabah Gazetesi, “Büyük Kentin Kıyılarında Yitirdiklerimiz”, **Kaynak:** (Hakan, 1990, s. 12).



Resim 25: Mayıs, 1990, Cumhuriyet Gazetesi, “Amatör İş Bir Film”, **Kaynak:** (Dorsay, 1990, s. 5).

Yönetmenler tarafından ağız birliği edilmişçesine yöneltilen bir diğer eleştiriye filmin dönemi yansıtmamasıdır. Ali Hakan, Sabah Gazetesi'nde yayımlanan “Büyük Kentin Kıyılarında Yitirdiklerimiz” başlıklı makalesinde 1960'larda geçen hikâyede Nesibe'nin gittiği salonların bu kadar boş olmasının gerçeği yansıtmadığının altını çizer.

Agah Özgüç, “Füruzan'ın Boş Sinemaları” başlıklı makalesinde aynı eleştiriyi şu sözlerle (Özgüç, 1992, s. 88) ifade eder:

Hele, öykünün kahramanı Nesibe'nin erkeklerle olan dünyası çizilirken, filme nostaljik bir fon oluşturan eski Beyoğlu sinemaları, 1960'lı yılların atmosferi, gerçekliğini iyice yitirmişti. Beyaz perdenin çekici dünyasıyla büyülenen Nesibe'nin gittiği sinemalar, o yıllarda bu kadar boş muydu? 1950'lerden sonraki yıllarda sinemaların büyüdü nereden kalmıştı? Oysa Füruzan'ın da, Gülsün Karamustafa'nın da o yıllarda Beyoğlu sinemalarının boş olmayacağını bilmeleri gerekirdi. Hele Marilyn Monroe'nun “Niagara”sı gösterilirken sinema salonunda

uyduruk beş kişi mi olacaktı? O yılları yaşayanlara, bilenlere sorsalardı ya... Yazık olmuştu harcanan 120 kutu filme. Karşılığı üç film demektir.

Öncelikle Beyoğlu sinemalarının, Nesibe'nin erkeklerle olan dünyasını oluşturmak için bir fon olarak kullanıldığını ileri sürmek hatalı olur. Füzün'ın da altını çizdiği üzere sinemalar, Nesibe'nin dünyasındaki yalnızlığın simgeleridir (Öztürk, 2004, s. 214). Üstelik anlatı, Nesibe'nin yaşadığı 1960'lar Türkiye'siyle şekillenmekten ziyade 1960'lar Türkiye'si'nde yaşayan Nesibe karakteri üzerinden şekillenir (Atikoğlu, 1988, s. 10), dolayısıyla amacının 1960'ların gerçekliğini değil Nesibe'nin iç dünyasının gerçekliğini yansıtmak olduğu söylenebilir. Özgüç'ün başka bir ihtimale aralık bırakmayan eleştirel dili, alaycı üslubu ve bilirkişi tavrı, yönetmenlerin pek çok imkansızlıkla bitirebildikleri film için harcadıkları 120 kutuluk filmi dahi çok görür ve 40'ar kutudan üç filmi, *Benim Sinemalarım*'ın boşalttığı peliküle yerleştirir.

Ayrıca Özgüç'ün 1914'ten 2012'ye değin Türkiye sinemasında çekilmiş filmleri topladığı ve pek çok araştırmacıya kaynaklık eden kapsamlı çalışması *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*'nde *Benim Sinemalarım* filminin eleştirilerine yer veriş biçimi (Özgüç, 2012, s. 735) dikkat çekicidir. Mehmet Basutçu, Ayça Atikoğlu gibi yazarların eleştirilerine yer vermeden yalnızca kaynak gösteren Özgüç, Dorsay ve Hakan'ın eleştirilerinden bölümleri filmin tanıtımına ekler. Burada dikkat çeken nokta Basutçu ve Atikoğlu'nun filmi destekleyen ve kadın yönetmen dayanışmasını öne çıkartan eleştirilerinin karşısında Dorsay ve Hakan'ın, Özgüç'ün fikirlerini destekleyen ve neredeyse aynı cümleleri kurarak filmi eleştiren yazılar kaleme almış olmalarıdır. Bu durum, kitabın tarafsızlığı adına şüphe uyanmakta ve kadın yönetmenleri tarihe kaydetmiş kaynaklara daima soru işaretleriyle yaklaşmanın önemini gözler önüne sermektedir.

Yazar ve şair Ahmet Oktay'dan gelen bir diğer eleştiri, Oktay'ın kullandığı kelimeler nedeniyle Füzün tarafından eleştirilir. Oktay eleştirisinde, Nesibe'nin kendisini acındırmadığı ve bir karar verdiğini ileri sürer. Buna karşın Füzün; **“kızın yaşadığı şeyler acıklı değil, acıdır, arada fark var”** cevabını verir. Füzün'a göre Nesibe duygusal değil, duygulu ve anarşist bir karakterdir. Nesibe, mevcut koşullar içinde bir çıkış yolu bulamamış olmasına karşın, başı dik bir şekilde seçimini yaşar. Füzün, bu

çıkışın kötü bir çıkış olduğunu kabul eder ancak bunun yine de bir çıkış olduğunu altını çizer (Öztürk, 2004, s. 214).

Filmin yurt dışında olumlu, Türkiye’deyse olumsuz eleştiriler almasını Karamustafa, yabancı gözün önyargılardan uzak değerlendirme yapabilmesine bağlamaktadır. Daha önce denenmemiş bir ortaklığın ve üretim tarzının bir sonucu olarak auteur sinema başlığında da incelenebilecek bir film olduğunu ileri sürdüğü *Benim Sinemalarım*’ın; ödül alan filmler, yurtdışında ödül almış filmler, kadın filmleri gibi farklı kategorilerde de karşılaşılabilecek bir film olduğunu ve bu özelliklerin filmi tüm zayıflıkları ve eksikliklerine rağmen biricik yaptığını, bu nedenle değerinin bilinmesi gerektiğini belirtir (Karamustafa, 2016). Füzuan ise filmin, hikayenin sonuyla açılması ve yalın anlatım dili nedeniyle zor bir film olduğunu belirtir. Filmde “zaman”ın söz konusu kullanımının Türkiye’de anlaşılmasında ancak yurt dışında anlaşılması tuhaf olarak nitelendirir (Füzuan, 2016). Filme en büyük eleştirininse okurlarından geldiğini belirten Füzuan, okurun Nesibe’nin yüzünü görmek istemediğini, karakteri öyle hayal etmediklerinden şikayetçi olduklarını belirtir (Füzuan, 2008, s. 567, 568).

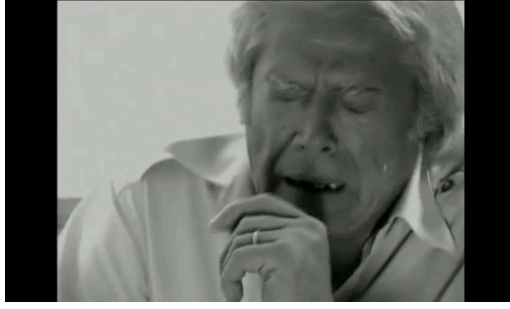
Füzuan, gerek eleştirmenlerin gerekse seyircilerin filmleri beğenme-beğenmeme yorumlarının kendisini tedirgin ettiğine değinir. Füzuan’a göre “filmi beğenmedim” yorumu, en tembel laftır. Yapıtı beğenmeyen kişinin rahatladığını belirten yönetmen, aslında bu durumun rahatsızlık verici yönüne dikkat çeker. Seçkin bir eseri beğenmeyen kişinin, eseri anlamamış olması ihtimalinin rahatsızlık verici olması gerektiğinin; bu nedenle anahtar sözcüğün beğenmemek olmadığının altını çizer. Füzuan’a göre sinema da, diğer sanatlar gibi karşı taraftan çok şey bekleyen bir sanattır (Füzuan, 2008, s. 553).

Füzuan’a göre konvansiyonel sinema ve sanat sineması arasındaki fark; toplum ve sanatsal üretim üzerine pek çok veri sağlamaktadır. Yönetmen, Türkiye’de sinema endüstrisinin yokluğu nedeniyle yönetmenlerin film çevirmek için yıllarca maddi destek araması ve bunca yetenekli insanın böylesine bir çabaya sokulmasını eleştirir. Füzuan, ABD yapımlarının salonları istila ettiğinin ve bu filmlerin, seyirciyi sersemletmekten başka bir işe yaramadığının altını çizer (Füzuan, 2008, s. 570, 571).

Filmin “kadın filmi” olarak kategorilenmesi ve 1990’larda çekilen diğer kadın filmleri arasındaki yeri sorulduğunda Karamustafa, *Benim Sinemalarım*’ı kadın karakterlerin dramı üzerine kurulu olarak nitelediği Atıf Yılmaz’ın ve Zeki Demirkubuz’un filmleriyle kıyaslar ve aynı kategoride olmadıklarını ileri sürer. Yönetmene göre *Benim Sinemalarım*’ı tekil yapan özellik, bir edebiyat uyarlaması olmasıdır. Ancak bu noktada filmin, dönemin bir diğer uyarlaması *Seni Seviyorum Rosa* (1991) filminden de farklı olduğunu belirten yönetmen, iki film arasında *Benim Sinemalarım*’ın yazarının aynı zamanda filmin yönetmeni olmasından kaynaklanan üretimsel bir fark olduğunu ifade eder (Karamustafa, 2016).

1990’larda bir başka sinemasal deneyim edinmeyi isteyip istemediği üzerine sorulan soruya Karamustafa, o dönem ressam Hale Asaf’ın dramını çekmek istediği yanıtıyla karşılık verir. Asaf’ın uyuşturucu bağımlılığı, yalnızlığı, terk edilmişliği üzerine araştırmalar yapan Karamustafa, kaynakların belirsizliği nedeniyle projeyi gerçekleştirmekten vazgeçer. 1990’ların gündeminde bir çekim yöntemi olarak video, *Benim Sinemalarım*’da yaşadıkları zorluklar nedeniyle ucuza mal olabilecek bir yöntem olarak Karamustafa’nın da ilgisini çeker ancak *Benim Sinemalarım*’da 35mm görüntünün gücü karşısında hala analog çekim yapan videonun zayıf görseelliği, yönetmeni bu düşüncesinden vazgeçirir. Ancak gelişen teknolojiyle dijitalleşen video çekimler ve çekimlerin sinema görüntüsü kalitesine yakınlığı, Karamustafa’yı yeniden yönetmenliğe döndürür. Geçmişteki sinema deneyimlerinin kendisini donanımlı hissetmesine neden olduğunu belirten yönetmen, 2000’den beri iki farklı yöntemle videoart projeler³¹ çekmektedir. Karamustafa, ya el kamerasıyla rastgele çektiği görüntüleri kendi kurgulamakta ya da profesyonel bir ekiple çekimler gerçekleştirmektedir. Bu çalışmalarından *Erkek Ağlamaları (Men Crying, 2001)*, ilk sinema deneyimini gerçekleştirdiği Atıf Yılmaz’ın konuk yönetmen olarak katıldığı ve Fikret Hakan, Ekrem Bora, Cüneyt Arkın gibi Yeşilçam jönlerinin rol aldığı bir çalışmadır. Karamustafa bu çalışmasında da Türkiye sinemasına hakim olan dayanışma ruhunu deneyimlediğini belirtir (Karamustafa, 2016).

³¹ Bu başlıkta tartışılan Karamustafa’nın videoart çalışmalarının tamamı, yönetmenin kişisel arşivinden temin edilmiştir.



Resim 26: *Erkek Ağlamaları* (2001) videoart çalışması, Cüneyt Arkın ağlarken



Resim 27: *Şehirde Gizli Panter Modası*, (2007) videoart çalışmasından bir sahne

Karamustafa'nın *Erkek Ağlamaları* video çalışmasında Türkiye'nin önde gelen erkek figürlerini ağlatması, toplumsal bir tabunun yıkılmaya çalışıldığı anlamına gelir. *Şehirde Gizli Panter Modası* (*The City and the Secret Panther Fashion*, 2007) çalışmasında kadınlar üzerinden yasak ve iktidar kavramlarını sorunsallaştırdığı gözlenen Karamustafa, *Meydanın Belleği* (*Memory of a Square*, 2005) çalışmasında bellek ve toplum üzerine yeni bir düşünme biçimleri üretmiştir. Bu başlıkta, içlerinden bazılarının örneklendiği video çalışmalarına 2000'den itibaren devam eden yönetmen, bugüne değin on yedi videoart çalışması gerçekleştirmiş, İKSV'nin Türk Sineması Bölümü'nde jüri üyeliği yapmış, Ankara Kadın Filmleri Festivali'nde söyleşilere katılmış ve çeşitli dergilerde sinema ve resim ilişkisi üzerine denemeler kaleme almıştır (Karamustafa, 2016). Türkiye'de çağdaş sanatın önde gelen isimlerinden biri olan Karamustafa, bugüne değin Türkiye'de ve yurt dışında ressam kimliğiyle pek çok kişisel ve karma sergi açmıştır (Sekmeç, 2015, s. 112). Sanatçı çalışmalarına İstanbul'da devam etmektedir.

1990'larda bir başka sinemasal deneyim edinmeyi isteyip istemediği üzerine sorulan soruya Füzuran, Berlin'de karşılaştığı Vedat Türkali ile sohbetinden alıntılarla karşılık verir. Türkali, Füzuran'ın çok iyi bir film çevirdiğini belirttikten sonra sinemaya devam etmemesini tavsiye eder; çünkü Türkali, hayatının 30 yılını sektöre vermiştir, sinemanın insanın ömrünü tükettiğini düşünmektedir. Füzuran da *Benim Sinemalarım*'ın hazırlık, çekim ve gösterim süreçlerinin dört yılını aldığını düşünerek Türkali'ye katıldığını belirtir. Yönetmen, *Benim Sinemalarım*'ın ardından farklı bir senaryo için sinopsis hazırlar. Kızı Aslı Selçuk'un bağlantılarını devreye sokarak Yunan adalarında çekmeyi planladığı film, gününbirlik çekimlerle bitirilebilecek bir plana sahiptir. Ancak maddi destek bulunamadığından, proje hayata geçirilemez. Füzuran, bir kez daha film

çevirirse, filmin tüm haklarına sahip olmak istediğinin de altını çizer. Böylelikle filmin bütününe sahip olabileceğini ve filmin bütünlüğüne zarar gelmeyeceğini belirtir (Füruzan, 2016).

Füruzan, sinemasal serüvenini, festivallere yaptığı jüri üyelikleri ile devam ettirir. Yönetmenin 2001 yılında katıldığı 38. Antalya Film Festivali, 10. jüri üyeliğidir (Füruzan, 2008, s. 572). Füruzan'ın sanatçı kimliği ise edebiyat alanında verdiği eserlerle devam eder. Öyküleri Fransızca, İspanyolca, Farsça, İtalyanca, Japonca, İngilizce, Rusça, Bulgarca, Boşnakça gibi pek çok dile çevrilir. Füruzan, 1991'de *Lodoslar Kenti* isimli bir şiir kitabı ve 1999'da *Sevda Dolu Bir Yaz* isimli bir öykü kitabı yayımlar. Yazarın oyunlaştığı *Sevda Dolu Bir Yaz*, Ankara Devlet Tiyatroları'nda 200 kez sahnelenir. Yazar, 2007'de Dil Derneği'nin düzenlediği Dil Bayramı'nda ve Antalya Öykü Günleri'nde, 2008'de 7. İzmir Öykü Günleri'nde onur ödülleri alır. 2008 İstanbul Kitap Fuarı'nın Onur Yazarı seçilir (Füruzan, 2011, s. 1).

Sonuç olarak Füruzan ve Gülsün Karamustafa ortaklığı, Türkiye sinema tarihinde yönetmenlik alanındaki ilk kadın ortaklığı olarak geçer. Füruzan'ın aynı isimli eserinden Füruzan tarafından uyarlanan *Benim Sinemalarım*, eser sahibi ve senaristin filmin yönetmeni olarak görev aldığı bir eser olarak da 1990 kadın yönetmenlerin uyarlamaya dayalı filmlerinden ayrılır. Film ayrıca, edebiyat ve resim gibi disiplinlerden gelen yönetmenlerin vizörlerinden çıkmış olması itibarıyla de farklı bir konumdadır. Son olarak iki kadın yönetmen ortaklığında, tüm kararların müşterek alındığı bir yapım biçimi olarak film, feminist film üretim süreciyle uyumludur; kadın karakter-kamera-mekan bağlamında filmin kurduğu dil üzerindense “kadın filmi” çerçevesine uyumlu bir eser ortaya çıktığı söylenebilir.

3.3.2. Canan Gerede

3.3.2.1. Sanatçı Kişiliği

Canan Gerede, piyes çevirileri yapan Reşiha Vafi ve büyükelçi Cemil Vafi'nin kızı olarak 1948 yılında New York'ta doğar (Öztürk, 2004, s. 219). Babasının mesleği nedeniyle iki yılda bir ülke değiştiren Gerede; Arjantin, Venezuela, Tayvan gibi ülkelerde

yaşaması dolayısıyla farklı ülkelerin kültürlerini deneyimler. Gerede ayrıca ressamlar, gazeteciler ve yazarlardan oluşan bir çevreye sahip ailesi sayesinde entelektüel bir ortamda yetişir (Gerede, 2017). Gerede'nin yetiştiği ortamın filmlerinin temasına hangi motifler aracılığıyla yansıdığı ve geniş entelektüel çevresinin filmlerin üretim sürecine katkılarına, yazının devamında ayrıntılarıyla değinilecektir. Ancak Gerede'yle yapılan görüşmenin başlangıcında, yönetmenin altını önemle çizmesi nedeniyle başlığın girişinde de, yönetmenin sanatçı kişiliğinin oluşumunda ailesinin ve bulunduğu ortamların kazanımlarının etkisi olduğu vurgulanmıştır.



Resim 28: Canan Gerede, İstanbul, Ocak 2017

Kaynak: Yayınlanacak olan *Filmin Adı Ne?* belgeselinden alınmış görüntüdür.

Yönetmen, Venezuela Caracas'ta lise eğitimine devam ederken akşamları tiyatro okuluna gitmeye başlar. Tiyatro okulunda doğaçlama tiyatro üzerine çalışan Gerede liseyi bitirdiğinde kendi tercihiyle New York, American Academy of Dramatic Arts Bölümü'ne girer. Aile dostları olan Yaşar Kemal aracılığıyla Elia Kazan ile tanışan yönetmen, Kazan'ın yönlendirmesiyle Actors Studio'da eğitim alır. Aynı dönem Kazan'la birlikte iki hafta sürecek bir Anadolu turuna çıkan Gerede bu gezide, Kazan'ın oyuncu yönetimi ve sahne düzeni üzerine tecrübelerinden yararlandığını ve sinemada feyz aldığı ismin, yönetmen Elia Kazan olduğunu belirtir. Gerede, Kazan'dan öğrendiklerinin yanı sıra, aldığı tiyatro eğitiminin de oyuncu yönetimine büyük katkısı olduğunu sözlerine ekler. Gerede, yönetmen olarak en kuvvetli özelliğinin oyuncu yönetimi olduğunun altını çizer (Gerede, 2017).

Sinemada üretici olmak isteyen kişinin sette çalışması gerektiğini savunan yönetmen, ışık taşımaktan dekor ve kostüm düzenlemeye değin çeşitli set işleri yaptığına değinir. Aynı zamanda sansür senaryoları yazarken kendi senaryolarını da yazmaya başlayan yönetmen, henüz film çekecek cesareti kendinde bulamamaktadır (Gerede, 2017). Gerede bu dönem ayrıca yabancı yapımlarda asistanlık yapar ve Atıf Yılmaz'ın *Seyahatname* (1977) dizisinde başrol oynar (Öztürk, 2004, s. 220).

Selçuk Gerede ile evlenerek Amerika'ya yerleşen yönetmen, sinema alanındaki faaliyetlerine bir müddet ara verir. O dönem tıp kitabı yazan eşi Selçuk Gerede'nin kitabını daktiloyla temize çekmeye başlayan Canan Gerede'ye, Selçuk Bey'in kendisine sinema alanında ne şekilde yardıma bulunduğu sorulduğunda yönetmen, kadınların evlilikte daha fedakâr olduğu, baskın tarafın erkek olduğu ancak Selçuk Gerede'nin evliliklerinin devam eden yıllarında kendisini cesaretlendirdiği, desteklediği hatta Avrupa'ya yolladığı cevabını verir (Gerede, 2017). Gerede'nin cevabındaki “Avrupa'ya yollanmak” ifadesi Gerede'nin ilişkiler üzerine etkin erkek, edilgin kadın konumlandırmasını olumlu niteliktedir.

Gerede yurtdışında yaşarken Fransız *Afrique Asie* dergisi için Yılmaz Güney'le röportaj yapmaya (Öztürk, 2004, s. 220) askeri hastaneye gider. Güney'den garip bir şekilde etkilendiğini belirten Gerede, uzun süredir yurtdışında yaşadığından Türkiye'nin politik yapısına yabancı olduğunu, dolayısıyla Türk entelektüellerinin Güney'e neden uzak durduğunu ve yardım etmediğini anlayamadığını belirtir. Güney'in Gerede'yi, daha rahat konuşabilmeleri adına cezaevine³² davet etmesi üzerine cezaevine giden Gerede, röportajı bitiremez ancak Güney'in, Güney Film'de çalışmasını teklif etmesi sonucu Yılmaz Güney için çalışmaya başlar ve bu ortaklık dört yıl boyunca devam eder. Güney'in cezaevi dışındaki tüm sinemasal işlerinin sorumluluğunu alan Gerede, *Sürü* (1978), *Düşman* (1979) ve *Yol* (1981) filmlerinde³³ görev alır (Gerede, 2017). Yönetmen, 1983 yılında Thomas Harlan'ın çektiği *Wundkanal* filminin yapımcılığını üstlenir (Öztürk, 2004, s. 220). *Yol* filmi Cannes Film Festivali tarafından ödüle layık görülünce bir Alman prodüktörün teklifiyle film çekmeye karar verir. Gerede, *Yol* filminin 1982 yılı

³² Bahsi geçen cezaevi Topkapı Cezaevi'dir (Öztürk, 2004, s. 220).

³³ Filmlerin tarihleri Agah Özgüç'ün *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü* (2012) kitabından teyit edilerek aktarılmıştır.

Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye Ödülü'nü³⁴ kazanması sonucu daha önceden kendisinde bulamadığı cesareti bulduğunu, film çevirme kararında ödülün etkisinin büyük olduğunu sözlerine ekler (Gerede, 2017). Alman yapımcının teklifi üzerine senaryo yazmaya başlayan Gerede, babası saçlarını kestiği için bir Türk kızının kendisini yakmış olması haberinden yola çıkarak üç ay Almanya'daki tüm Türk gettolarını dolaşır ve bilgi toplar. Filmin Alman hükümetinden de destek aldığını belirten yönetmen, senaryo nihai aşamaya geldiğinde, filmin Almanya'yı kötüleyeceği düşüncesi nedeniyle onaylanmaması sonucu filmi³⁵ çeviremez (Gerede, 2017).

1987 yılına gelindiğinde Gerede, *The Other Side* isimli bir kısa belgesel çevirir. Hiçbir konuşmanın olmadığı belgeselin anlatısı, New York'ta ölen kimsesizlerin şehre 20 dakikalık bir uzaklıkta, mahkumların bulunduğu bir adaya götürülerek isimsiz gömülmesidir (Gerede, 2017). Gerede ilk kısa belgeselinin ardından aynı yıl *Pass the Bludwurst Please* (1987) ve ertesi yıl *Abidin, Can You Paint Happiness* (1988) video filmlerini çeker. Ardından Türkiye'ye gelen Gerede, 1991 yılında ilk uzun metrajlı sinema filmi olan *Robert'in Filmi*'ni çevirecektir (Öztürk, 2004, s. 221).

Gerede, filmografisindeki uzun metrajlı her üç sinema filmini de 1990'larda çevirir. Filmlerinde kişisel deneyimlerden yola çıkan Gerede üretirken, toplumun tepkisini göz önünde bulundurmadağını, bulunduracak olsa Yılmaz Güney'le dört yıl sürecek bir ortaklığa imza atmamış olacağını belirtir. 1990'lar Türk toplumunun sağ ve sol görüşler arasında parçalanmış bir siyasi atmosfere sahip olduğunu belirten Gerede, yine de 90 öncesi Türkiye'sinin ihtişal dönemine nazaran daha özgür bir atmosfere sahip olduğunun altını çizer. 90'lar boyunca tekrarlayan ekonomik krizlerinse gerek toplumu gerekse film üretim süreçlerini sekteye uğrattığına değinir (Gerede, 2017). Bu koşullar altında yönetmenliğine başlayan Gerede, film üretim süreçlerinde ekonomik krizler nedeniyle maddi zorluklar çekecek ve filmlerinin teması eleştirmenler ve seyirci nazarında sansasyonel bir etkiye neden olacaktır. Konunun ayrıntıları yazının devam eden başlıklarında yeniden, ayrıntılarıyla ele alınacaktır.

³⁴ Yarışma ve ödülle ilgili detaylar için festival resmi sayfasına bakılabilir: (Festival De Cannes, 1982).

³⁵ Gerede'nin aktardığı deneyimler ve tarihten yola çıkılarak, S. Ruken Öztürk'ün yönetmen üzerine aktardığı bilgiler gözden geçirildiğinde, söz konusu filmin *Germany Under Thorns* olduğu sonucuna varılmıştır.

Gerede, *Robert'in Filmi*'nin (*Robert's Movie*, 1991) kendi kimliğinden, var oluşundan ve dünya görüşünden pek çok parçayı barındırdığını ancak birebir kendisini anlatmadığını belirtir. Filmin teması gerçekten de kimlik arayışı, var oluş ve keşif gibi kavramlar etrafında şekillenir ve Amerika'dan Türkiye'ye uzanan bir yolculuğu anlatının çıkış noktası kılar. Yönetmen, ana dili İngilizce olduğu için filmi de İngilizce çevirmek ister. Bu tercihi geniş bir izleyici kitlesine ulaşabilmek için Türkçe'nin yetersiz kalacağı, dolayısıyla uluslararası bir dil gerekliliği düşüncesi de etkindir. Yönetmenlerin ilk filmlerinin genellikle kendi gerçekliklerini yansıttığını ileri süren Gerede, sonuç olarak *Robert'in Filmi*'nin hikâyesini, kendi hayatından yola çıkarak kurguladığını belirtir (Gerede, 2017).

İkinci filmi olan *Aşk Ölümden Soğuktur* ise (*B. L'amour est Plus Froid que la Mort*, 1995) çıkış noktasını, arabesk şarkıcı Bergen'in şöhrete giden yolda deneyimledikleri, kocasıyla yaşadığı sorunlu ilişki ve sonunda öldürülüşünden alır. Bergen'i cesur bir kadın olarak nitelendiren Gerede, Bergen hakkında duyduğu bir anekdottan etkilenerek filmi çevirmeye karar verir. Yönetmenin aktardığı kadarıyla Sıraselviler'de bir kulüpte şarkı söyleyen Bergen'in bir gece Fransız komünist marşı Enternasyonal'i³⁶ seslendirmesi üzerine mekana gelen polis, Bergen'i götürmüştür. Gerede, *Robert'in Filmi*'nin ardından tam anlamıyla bir "Türk" filmi yapmak istediğini ve Bergen'in yaşam hikâyesinin bu isteği karşıladığını sözlerine ekler. Ayrıca filmdeki cinsellik ve şiddet gibi motiflerin dışavurumunun toplumun bu motifleri deneyimleme biçimini yansıttığını da belirten (Gerede, 2017) Gerede'nin, ikinci filmde yine kişisel bir olaydan yola çıktığı ancak Türk toplumuna hitap edebilmek adına toplumca tanınan bir figürü kullandığı ve 90'lar Türk toplumun değerlerini ve yaşam biçimini perdeye aktarmaya çalıştığı sonucuna varılabilir.

Son filmi *Parçalanma* (*Split*, 1999) ise Hamburg'da bir festival sırasında karşılaştığı İzlandalı prodüktör Fridrik Thor Fridriksson'un teklifi üzerine çekilir. Gerede, ikinci filminin ardından, çok vakit kaybetmeden yeni bir film çekmek istemektedir. Teklif, elinde hiçbir projenin olmadığı bir dönemde gelir. Yaşanmış bir olaydan feyz alan ve merkezine İzlandalı bir anne ve Türkiyeli bir babanın, çocuklarının velayeti için

³⁶ Söz konusu anı, Öztürk'ün kitabında Bergen'in milli marşı söylemesi (Öztürk, 2004, s. 224) olarak geçer.

verdikleri savaşı merkezine alan hikâye, İzlanda'nın ve Türkiye'nin kültürel farklılıklarına odaklandığı ve İmam Hatip okulları, politik İslam, imam nikahı gibi dini motifler içerdiği için Gerede'ye cazip görünür. Türkiye'deki şeriat gerçeği düşünüldüğünde, bir-iki milyonluk seküler kesim hariç yetmiş altı milyonun gerçekliğinin filmdeki gibi hatta daha yoğun olduğunu ileri süren Gerede, bu nedenle hikâyenin özellikle din vurgusunu beğenmiş ve hikâyeyi perdeye yansıtmaya karar vermiştir (Gerede, 2017).

Görüldüğü üzere kendi var oluşundan izler taşıyan ilk filmi *Robert'ın Filmi*'nin ardından *Aşk Ölümden Soğuktur* ve *Parçalanma* da bireysel hikâyelerden yola çıkan filmlerdir. Yoğunlukları farklı olmasına karşın her üç filmin çıkış noktasında geleneksel değerler, motifler göze çarpmakta ve 1990'lar Türkiye'sinde yaşanan gelişmeler yansımaları bulmaktadır. Tüm bu ayrıntılar, filmlerin anlatısının değerlendirileceği başlıkta yeniden gündeme getirilecektir. Ancak yönetmenin sanatçı kişiliği ve dünya görüşünün değerlendirildiği mevcut başlıkta yönetmenin kimliği, yetiştiği çok kültürlü ortam ve entelektüel çevresinin filmlerinin anlatılarına ve dil seçimine yansımış olduğu gerçeğini vurgulamak önemlidir.

1990'lar sinemasal üretim ortamında kadın yönetmenlerin konumunu anlamlandırmak ve birbirlerinden etkilendikleri alanları açığa çıkarmak adına kadın dayanışması üzerine sorulan soruya Gerede, diğer yönetmenlerin kendisini farklı gördüğü ve bu nedenle aralarına almadıkları yanıtını verir. Kendi fikrini almak isteyen yönetmenlerden bilgisini esirgemediğine değinen Gerede, kimsenin kendisini arayıp sormadığını sözlerine ekler (Gerede, 2017). Gerede'nin, dönemin bir diğer kadın yönetmeni olan Seçkin Yasar'ın Eurimages başvurusuyla ilgili sorularını cevaplamış ve kendisini Faruk Günlaltay'a yönlendirmiş olduğu gerçeği³⁷ göz önüne alındığında diğer kadın yönetmenlere yardım ettiğini ileri süren Gerede'nin haklı olduğu görülür. Bir kadın dayanışması olarak adlandırılmasa da yönetmenin, özellikle film üretim sürecinde ailesi ve kişisel ilişkileri sonucu pek çok bağlantı kurmuş olduğu ve bu sayede filmleri çevirebilmesinin önünün açıldığı gerçeği unutulmamalıdır. Yazının çekim sürecine

³⁷ Konuya dair ayrıntılar, "Seçkin Yasar", "Maddi İmkanlar" başlığı altında bulunabilir.

değınilecek olan başlığında, Gerede'nin sinemasal alanda deneyimlediğı bu farklı dayanışma biçimleri ayrıntılarıyla aktarılacaktır.

1990'larda kadınlar arası dayanışma üzerine pek de olumlu yanıtlar vermeyen Gerede, aynı dönem sinemasında kadın üretici sayısının artışını çeşitlenen maddi imkanların varlığına bağlar. Eurimages ve Kültür Bakanlığı'nın katkılarını örnek olarak sıralayan yönetmen, yine de düşük olan kadın yönetmen sayısının nedenini kadın ve erkek var oluşlarının farklı olmasında bulur. Değerlendirmesinin başında kadın ve erkek sanatçı arasında ayırım yapmamak gerektiğini belirten Gerede, açıklamasının devamında erkeklerin daha dayanıklı ve güçlü olduğunu kadınlarinsa daha dayanıksız olması nedeniyle sektörde tutunamadıklarını ileri sürer. Ayrıca kadınların yetiştirilme biçimleri nedeniyle kendilerine otosansür uyguladıklarını ve bu nedenle de pek çok alanda üretim veremediklerini belirten Gerede, kendisi de bir kadın olmasına rağmen yetiştirme ortamının sağladığı rahatlık ve özgürlük nedeniyle kendisini sinemasal alanda ifade edebildiğini de sözlerine ekler (Gerede, 2017). Bu açıklamalarda kendisiyle çelişen ifadelerde bulunduğu fark edilen Gerede'nin aynı zamanda kadına ve erkeğe farklı özellikler atayarak özcü bir söylem ürettiğı görülür. Ancak yönetmenin yetiştiğı ortamın sağladığı özgürlük ve kendini rahatça ifade edebildiğı bir çocukluk geçirmiş olmasının sanata atılmasında önemli bir rol oynadığı da açıktır.

Sonuç olarak Türkiye dışında doğmuş ve yetişmiş bir sanatçı olan Gerede'nin çocukluğu ve yetiştirme ortamı, dünyaya ve sanata bakış açısını şekillendirmiştir. Bu "yabancı" perspektifi, filmlerinin temasında, oyuncu ve ekip seçiminde hatta filmlerin çevrildiğı dilin tercihinde görmek mümkündür. Ayrıca Gerede'nin aile ilişkileri sayesinde kişiliğı entelektüel bir ortamda şekillenmiş; aynı ilişkiler, tercih ettiği eğitimden filmlerinin ekip seçimine, yararlandığı maddi imkanlardan yönetmenliğı öğrendiğı usta rejisörlerin setlerine kabul edilmesine değin etkili olmuştur.

Tiyatro eğitimi alan Gerede'nin farklı bir disiplinden gelmesine rağmen tiyatrodaki oyuncu yönetimi üzerine edindiğı bilgiler ve deneyimler, sinemasal alana da yansır. Nitekim Gerede, yönetmen olarak en başarılı yönünün oyuncu yönetimi olduğunu ileri sürmüştür. Sinemasal alana setlerde kostüm ve dekor bölümünde çalışarak, sansür senaryoları yazarak ve yabancı yapımlara asistanlık yaparak giren Gerede, usta iki

yönetmen Elia Kazan ve Yılmaz Güney sayesinde film üretim alanında deneyim kazanır ve Güney'in *Yol* filminin Cannes Film Festivali'nde aldığı Altın Palmiye'nin kazandırdığı prestij üzerine film yönetmenliği alanında önü açılır.

Filmlerinin hikâyesine bakıldığında Gerede'nin, bireysel olaylardan yola çıktığı görülür. Özellikle ilk filmindeki Amerikan motifler, dilin İngilizce olması ve ana karakterin yaşadığı kimlik sorunu, New York doğumlu olan ve farklı coğrafyalarda yetişen Gerede'nin çocukluk ve ilk gençlik deneyimleriyle birlikte düşünüldüğünde anlam kazanmaktadır. Ayrıca her üç filmin anlatısı da dönemin güncel siyasal ve toplumsal olaylarına göndermeler içermektedir. Tezin "1990'lı Yılların Toplumsal Haritası" başlığında da tartışıldığı üzere; köyden kente göçün yoğun ve kente uyum sağlayamayan göçmen yaşam biçiminin kültürel yansıması olan arabesk olgusu, ekonomideki liberal politikalar sonucu ithal edilen Batılı yaşam biçimi ve topluma empoze edilen Amerikancı yaşantı ve dönemin siyasi gündemini meşgul eden politik İslam, 1990'ların önce çıkan toplumsal ve siyasal olaylarıdır. Söz konusu toplumsal ve siyasal yapı düşünüldüğünde, *Aşk Ölümünden Soğuktur* filminin arabesk bir şarkıcının yaşamına odaklanması; *Parçalanma* filmindeki şeriat, İmam Hatip okulları, politik İslam gibi dini göndermeleri olan motifleri ve *Robert'in Filmi*'nde Batılı yaşam biçimiyle yaşanan çatışma anlam kazanmaktadır.

Sanatçının eserlerine yansıyan kişisel bakış açısı ve dünyayı yorumlama biçiminin izlerinin sürüldüğü başlık tartışmasını, filmlerin çevrilebilmesi için gerekli olan maddi olanakların nasıl yaratıldığı ve yönetmenin bu süreçte karşılaştığı deneyimler üzerinden devam ettirecektir.

3.3.2.2. Maddi İmkanlar

Bu başlıkta, Canan Gerede'nin filmlerine fon bulma süreci, bu süreçte kimlerle çalıştığı, filmlerin yabancı ortakları ve Türkiye'deki yapımcı bilgileri aktarılacaktır. Ayrıca filmlerin bütçelerine ve bu bütçelere hangi kurumlar aracılığıyla, hangi süreçlerden geçilerek erişildiğine, yönetmenin ifadelerinden yararlanılarak değinilecektir. Maddi olanakların filmlerin çekim süreci ve yönetmen üzerindeki etkisi de başlık altında incelenecek noktalardandır. Ayrıca yönetmenin sanatsal tercihleri ve

kişisel ilişkilerinin fon arayışına etkisi ve fonların sanatsal tercihlerine ve filmlerin anlatısına etkisi, yönetmenin aktarımları ve kaynaklardan derlenen bilgiler ışığında aydınlatılmaya çalışılacaktır.

Canan Gerede her üç filminin bütçesinin büyük bir bölümünü Eurimages yapım destek fonundan yararlanarak oluşturur. Yönetmene, Türkiye'nin yapım destek fonlarını tercih etmeme nedeni sorulduğunda yerel fonların yoğun bir bürokratik süreç gerektirdiğini, örneğin Kültür Bakanlığı'nın sanatçının kişisel mal varlığına değin belgelemeyi zorunlu tuttuğunu, bu nedenle yabancı fonlara yöneldiğini belirtir. Ayrıca Eurimages harici fonların desteklerini hibe olarak vermedikleri ve filmin yapım sürecinin tamamlanmasının ardından belli bir miktarını talep ettiklerini, bu nedenle Handan İpekçi örneğinde olduğu gibi filmleri gişede başarı göstermeyen yönetmenlerin maddi sıkıntı çektiklerini sözlerine ekler (Gerede, 2017).

Her üç filminin Eurimages başvuru süreçlerinin sıkıntısız geçtiğini belirten Gerede, gerek aile ilişkileri dolayısıyla gerekse yurtdışı deneyimleri süresince edindiği dostluklar sayesinde bütçeyi rahatlıkla oluşturduğunu belirtir. Yönetmen, arkadaş çevresinde sevilen ve sayılan birisi olarak pek çok tanıdığıının, hem bütçe oluşumunda hem de yabancı yapımcı ve yapımevi bulmada yardımcı olduğuna değinir (Gerede, 2017). Bu noktada Gerede'nin her üç filmine sağlanan Eurimages desteğinin yanı sıra her üç filmin de güçlü yabancı yapım ortakları tarafından desteklendiğini belirtmek önemlidir. Dönemin diğer kadın yönetmenlerinin Eurimages başvurularında Bulgaristan, Yunanistan gibi görece daha "zayıf" yabancı ortakları, dolayısıyla düşük bütçelerine kıyasla Gerede'nin filmleri; Fransa, İngiltere, Almanya, İsviçre, Hollanda gibi "güçlü" yabancı yapımcılarca desteklenmiştir. Dolayısıyla Gerede'nin filmlerine ayrılan hibenin, Eurimages'ın Türkiye'ye ayırdığı diğer hibelere kıyasla daha fazla olduğu görülmektedir.

Robert'in Filmi, 1990 yılında Eurimages'ten 228.674 Euro ortak yapım bütçesi alır (Eurimages, 1990). 1990 yılında alınan bu fon, Türkiye'nin Eurimages'tan aldığı ilk fon olma özelliğini de taşır (Öztürk, 2004, s. 221). Strasburg'da yaşayan Faruk Günaltay, Eurimages Türkiye temsilcisi seçildikten sonra Gerede ile ortak arkadaşları olan Vecdi Sayar'dan projelerini kendisine sunmalarını ister. Projeyi beğenen Günaltay, başvuruyu Eurimages'a gönderir (Gerede, 2017). Bu süreç sonunda *Robert'in Filmi* Türkiye'den bu

fonu alan ilk yapım olma özelliği kazanırken filmin bütçesini oluşturacak ilk fon da böylelikle sağlanmış olur.

Robert'ın Filmi'nin bütçesinin 1 milyon dolar olduğunu belirten Gerede, filmin geri kalan bütçesini Fransa'da kolaylıkla bulduğunu çünkü o dönem Avrupa'sının yabancı filmlerin yapımını destekleyen bir bakış açısına sahip olduğunu belirtir. Filme gerek Fransız Hükümeti, gerek Fransız Dış İşleri'nin³⁸ maddi olanak sağladığına değinen yönetmen, filmin post prodüksiyon masrafları için de bir Fransız laboratuvarıyla sponsorluk anlaşması imzalar. Filmin Türkiye'deki masrafların bir kısmı da filmin başrol oyuncusu Partick Bauchau tarafından karşılanır (Gerede, 2017).

"ROBERT'IN FILMİ" TÜRKİYE PAYINA DÜŞEN BÜTÇE			
	Yapım Öncesi	Yapım	Toplam
1- Yapım - Yönetim ve Çekim Grubu			
a) 1. Yönetmen Yrd.	3x1.000.000	7x1.000.000	10.000.000
b) 2. Yönetmen Yrd.	3x 600.000	7x 600.000	6.000.000
c) Devamlılık Yazmanı	---	7x 500.000	3.500.000
d) Yapım Yönetmeni	4x1.000.000	7x1.000.000	11.000.000
e) Yapım Amiri	3x 750.000	7x 750.000	7.500.000
f) Yapım Amiri Yrd.	1x 500.000	7x 500.000	4.000.000
g) Sanat Yönetmeni	3x 900.000	7x 900.000	9.000.000
h) Sanat Yönetmeni Yrd.	1x 600.000	7x 600.000	4.800.000
i) Makyöz		7x 900.000	6.300.000
j) Kuför		7x 900.000	6.300.000
k) Işık Şefi		7x 800.000	5.600.000
l) Işık Asistanı		7x 500.000	3.500.000
m) Kamera Asistanı		7x 500.000	3.500.000
n) Set Amiri		7x 600.000	4.200.000
o) Set Ekibi (3 Kişi)		7x1.000.000	7.000.000
			<u>92.200.000</u>
2- Oruncular			
Gogo			20.000.000
Ali			2.000.000
Diğer roller			13.000.000
Figürasyon			19.000.000
			<u>54.000.000</u>
3- Taslama ve Ulaştırma			
Ekip Minibüsü (2)	14.300.000	49x300.000	18.900.000
Kamera minibüsü		49x150.000	7.350.000
Otomobil (3 ad. Yön. oyuncular ve Yapım için)		35x300.000	10.500.000
Uçak Biletleri			5.000.000
Diğer			4.000.000
			<u>45.750.000</u>

Resim 29: Robert'ın Filmi, Türkiye Payına Düşen Bütçe³⁹

4- Konaklama Ve Yemek			
Yabancı Oyuncu ve Ekibin			9.800.000
Istanbul'da Konaklaması	7x28x50.000		14.000.000
Tüm Ekibin Anadoluda kon.	25x14x40.000		21.000.000
Yiyecek ve İçecek			<u>2.000.000</u>
Diğer			46.800.000
5- Mekan Kiraları			
Araba Mezarlığı			30.000.000
Diğer			25.000.000
			<u>55.000.000</u>
6-Kostüm, Aksesuar ve Diğer Kiralama ve satınalmalar			
Jeep			7.500.000
Video Kamera			2.800.000
Kostüm			7.000.000
Aksesuar			10.000.000
Dekor malzemeleri			6.000.000
Dias+Video Kasetler			2.000.000
			<u>35.300.000</u>
7-Sigorta, Vergi Ve Büro Masrafları			
Sigorta			12.000.000
Vergiler ve Stopajlar			14.000.000
Haberleşme			6.000.000
Fotokopi ve Diğer Büro Masrafları			4.000.000
			<u>36.000.000</u>
8- Müzik			
Beste ve Kayıt			8.000.000
			<u>8.000.000</u>
9- Önagülmeyen Masraflar			
			35.000.000
			<u>35.000.000</u>
Toplam: 408.050.000 T.L.			

Resim 30: Robert'ın Filmi, Türkiye Payına Düşen Bütçe⁴⁰

Filme bütçe bulan ancak prodüktöre ihtiyaç duyan Gerede, Fransa'da çalışan Afrikalı bir prodüktör tanıdığı için yönlendirmesi sonucu Fransız prodüktör Valerie Seydoux ile tanışır. Senaryoyu okuduktan sonra projeye prodüktörlük yapmayı kabul

³⁸ Filmin jeneriğinde yer alan bilgilere göre film, Fransız Dış İşleri Bakanlığı (The French Ministry of Foreign Affairs) ve Fransız Kültür ve İletişim Bakanlığı'nca (The French Ministry of Culture and Communication) desteklenmiştir.

³⁹ Bütçe kalemleri, yönetmenin özel koleksiyonundan alınarak teze, dijital fotoğraf formatında aktarılmıştır.

⁴⁰ Bütçe kalemleri, yönetmenin özel koleksiyonundan alınarak teze, dijital fotoğraf formatında aktarılmıştır.

eden Seydoux ayrıca ekibin kurulma aşamasında da Gerede'ye desteğini sürdürür. Filmin İngilizce çekilecek olması nedeniyle İngiliz bir prodüktöre de ihtiyaç duyan Gerede'ye destek yine Fransız prodüktörden gelir ve filmin İngiliz prodüktörü Michael White bu bağlantı sayesinde filme prodüktör olarak dahil olur (Gerede, 2017).

Robert'ın Filmi'nin yapımcılığını Türkiye'den Konsept Filmcilik, Almanya'dan Cine Cam ve Fransa'dan Valprod isimli şirketler üstlenir (Eurimages, 1990). Fatih Aksoy'un prodüksiyon süpervizörlüğünü yaptığı filmin yürütücü yapımcısı Hasan G. Karabey, prodüksiyon danışmanı Emmanuel Schlumberg, yardımcı yapımcısı ise Osman Kavala'dır. Prodüktörler ise daha önce belirtildiği üzere İngiltere'den Michael White, Fransa'dan Valerie Seydoux ve Almanya'dan Horst Knechtel'dir. Bir sonraki filmin de Türkiye adına yapımcılığını üstlenecek Onat Kutlar, *Robert'ın Filmi*'nin de yapımcılığını üstlenmiştir.⁴¹

Gerede'nin bir sonraki filmi *Aşk Ölümden Soğuktur* için Eurimages, 304.898 Euro ortak yapım fonu ayırır (Eurimages, 1993). Filmin toplam bütçesinin 500.000 dolar olduğunu aktaran Gerede anımsadığı kadarıyla bütçenin bir kısmını Faruk Aksoy'un bulduğunu, yabancı çalışanlarınsa ücretlerinden fedakarlık ederek bütçeye katkıda bulduklarını belirtir.⁴² Yönetmen, filmlerinin maddi olanaklarının tartışıldığı görüşmede, *Aşk Ölümden Soğuktur*'un maddi açıdan büyük sıkıntılarla çekildiğine de değinmiştir (Gerede, 2017).

Aşk Ölümden Soğuktur'un yapımcılığını Türkiye'den İstanbul Film Ajansı, Fransa'dan Scarabee Films ve İsviçre'den Cactus Film şirketleri üstlenir (Eurimages, 1993). Gerede'nin Yılmaz Güney ile ortak çalıştığı dönemde tanıştığı Eliane Stutterheim, filmin Fransız yapımcısıdır. Filmin jeneriğinde de adı geçen Onat Kutlar ise filmin Türkiye ayağındaki yapımcıdır ancak yapım sırasında geçirdiği rahatsızlık nedeniyle yapıma devam edemez. Bunun üzerine filmin Türkiye'den yapımcılığını Faruk Aksoy ve Canan Gerede paylaşır. Faruk ve Fatih Aksoy'un o dönemler Onat Kutlar için çalıştığını

⁴¹ Prodüksiyon bilgileri filmin jeneriğinden alınmış olup yapımcı isimleri görüşme sırasında yönetmene teyit edilerek aktarılmıştır.

⁴² Öztürk, *Aşk Ölümden Soğuktur* filminin bütçesinin Eurimages ve Kültür Bakanlığı'nın katkılarıyla oluşturulduğunu belirtir (Öztürk, 2004, s. 223). Ancak bölümün başında da değinildiği üzere Gerede, hiçbir yerli fon başvurusunda bulunmadığının altını çizmiştir. Görüşme sırasında yönetmen, *Aşk Ölümden Soğuktur* ve Kültür Bakanlığı üzerine yönelttiğimiz soruya da aynı yanıtı vermiştir.

ve sinema alanında üretici olarak ilk deneyimlerini *Robert'ın Filmi* ve *Aşk Ölümünden Soğuktur*'un yapım sürecinde kazandıklarını belirten Gerede'ye göre Aksoy'lar sinemayı kendisinden öğrenmiştir (Gerede, 2017).

Parçalanma filminin Eurimages'dan aldığı destek 259.163 Euro'dur (Eurimages, 1997). Gerede, *Parçalanma*'nın çekimlerinde de maddi olanaksızlıklar nedeniyle büyük zorluklar yaşandığına değinirken *Parçalanma*'nın en düşük bütçeyle çevirdiği film olduğunu da sözlerine ekler (Gerede, 2017). Öztürk'ün aktarımlarına göre ekonomik nedenlerle *Parçalanma*'nın uzun olan senaryosundan bazı sahneler çıkarılmış, çekimlere altı ay ara verilmiştir (Öztürk, 2004, s. 228). Ancak Gerede görüşmeler sırasında senaryonun kısaltılmadığını, yalnızca çekimlerin parasızlık nedeniyle altı ay durdurulduğunu belirtir (Gerede, 2017).

Filmin yürütücü yapımcılığı Ami Artzi'ye, uygulayıcı yapımcılığı Hrönn Kristinsdottir ve Sadık Deveci'ye, yapım tasarımı ise Arni Pall Johannsson'a aittir. Filmin yapımcılığını Türkiye'den Alfa Film adına Canan Gerede, Fransa'dan Artcam International adına Joel Farges ve Eliane Stutterheim, İzlanda'dan Icelandic Film Corporation adına Fridrik Thor Fridriksson ve Hollanda'dan Scarabee Filmproducties şirketi üstlenir.⁴³

Görüldüğü üzere Gerede'nin her üç filminin bütçesinde de Eurimages'ın ortak yapım desteği vardır. Filmlerin yapımının “söz sahibi” Avrupa ülkelerin yapım şirketlerince üstlenildiği görülmektedir. Bu nedenle filmlerin yabancı ortaklarının Eurimages fonunun kazanılmasında etkili olduğu çıkarsanabilir. Mevcut veriler karşılaştırıldığında Gerede'nin filmlerine, 1990'larda Eurimages'tan destek alan diğer kadın yönetmenlerin filmlerine kıyasla daha yüksek bütçeler ayrıldığı görülür. Yabancı ortaklar göz önünde bulundurulduğundaysa bu sonucun nedeni anlaşılır olmaktadır. Filmlerin teması ve söylemindeki İslami ve oryantal motifler ve kültürel farklılıklara yaptığı vurgu düşünüldüğünde ise yabancı ortakların bu filmlere neden katkıda bulunduğu ortaya çıkmaktadır. Zira New York'ta doğan ve ana dili İngilizce olan

⁴³ Prodüksiyon bilgileri filmin jeneriğinden alınmıştır.

yönetmenin ileriki başlıklarda ayrıntılarıyla tartışılacak olmasına karşın filmlerini Batılı bir bakış açısından perdeye aktardığı da söylenebilir.

Bir önceki bölümde, sanatçının aldığı eğitim ve kişisel bakış açısının gelişiminde, ailesinin ve devamında kendisinin şekillendirdiği entelektüel çevrenin etkin olduğu sonucuna varılmıştır. Aynı bağlantıların filmlerinin maddi imkanlarını oluşturmada, prodüktör ve yapımevi tercihlerinde de etkin olduğu görülmektedir. Gerede'nin geniş sanat çevresi, birlikte çalıştığı yönetmenlerin bağlantıları, filmlerin bütçe oluşumunda yönetmenin sıkıntısız bir süreç deneyimlemesinin önünü açmıştır. Gerede, aynı bağlantıları filmlerin ekip oluşumu, post prodüksiyon ve gösterim süreçlerinde de etkin şekilde kullanarak görece kolay çekim süreçlerinden geçmiş ve filmlerinin Türkiye dışında tanınırlığının da önünü açmıştır. Ayrıca yönetmenin son iki filminde Türkiye adına yapımcılığı üstlendiği düşünüldüğünde, filmler üzerindeki kontrolünü arttırdığı sonucuna da varılmaktadır.

Yönetmenin dünya görüşü ve sanatçı kişiliğinin detaylandırıldığı ve her üç filminin de çıkış noktasının tartışıldığı bölüm, filmlerin çekilebilmesi adına ilk etapta elzem olan bütçe süreçlerini de mevcut başlıkta aydınlatmaya çalışmıştır. Bu bilgiler ışığında bir sonraki bölümde, filmlerin çekim süreçlerine odaklanılacaktır.

3.3.2.3. Sinemasal Üretim Alanı

Bu bölümde Gerede'nin filmlerinin senaryo yazım aşamalarından oyuncu seçimine, oyuncularla kurduğu iletişim biçiminden set çalışanlarıyla ilişkilerine değin çekim sürecinde yaşadığı deneyimlere odaklanılacaktır. Ayrıca mizansenin nasıl oluşturduğu, görüntü yönetmenleriyle ortak çalışma disiplini ve set atmosferine içkin yönetmenlik ve iktidar ilişkisini nasıl yorumladığı da tartışmanın ana başlıklarındandır.

Her üç filminin de senaryosunu tek başına yazan Gerede (Öztürk, 2004, s. 219) senarist olabilmek için hayatı deneyimlemek gerektiğini savunur. Bu bağlamdaki deneyim kavramının içerisini yaşamak, hissetmek, görmek, gözlemlemek ifadeleriyle dolduran yönetmen, filmlerin anlatımlarını daha şiirsel kılmak adına hayal gücünü de sonrasında senaryolarının içine kattığını belirtir. Gerede'nin sanatçı kişiliğinin oluşumunda etkin dinamikleri açığa çıkarmayı amaçlayan başlıkta da değinildiği üzere

Robert'ın Filmi, yönetmenin otobiyografik olarak adlandırdığı ve kendi var oluşunu yansıttığı bir çalışmadır (Gerede, 2017). Filmin jeneriğinde Jürgen Jürges tarafından adapte edildiği bilgisi geçmesine karşın senaryo bir uyarılama değildir. Bu ibare jeneriğe yalnızca, Almanya'nın da yapımcı olarak filme katkıda bulunabilmesi adına eklenmiştir (Öztürk, 2004, s. 220). *Aşk Ölümden Soğuktur*, yönetmenin bir Türk filmi çekme isteği sonucu arabesk şarkıcı Bergen'in bir anekdotundan yola çıkarak yazdığı bir senaryodur. Son uzun metraj sinema filmi olan *Parçalanma*'nın senaryosunu ise yönetmen, prodüktör Fridriksson'un teklifi üzerine gerçek bir haberden yola çıkarak yazar.

İzlandalı annenin zaferi

STRASBOURG - İzlandalı Sophia Gudrun Hansen, boşandığı Türk eşinden olan Türkiye'deki iki kız ile görüşürülmesi nedeniyle Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi'ne (AİHM) yaptığı başvuruyu üzerine açılan davayı kazandı. AİHM, Türkiye'nin Hansen'e 75 bin euro (yaklaşık 118 milyar lira) tazminat ödemesine karar verdi.

AİHM, Hansen'in 1997'de yaptığı başvuruyu üzerine açılan davayı sonuçlandırdı. Aralarında yedek Türk yargıcı Feyyaz Gölcüklü'nün bulunduğu yedi AİHM yargıcı, oybirliğiyle İnsan Hakları Sözleşmesi'nin aile yaşamına saygı hakkına ilişkin 8. maddesinin ihlal edildiğine karar verdi.

AİHM, Hansen'e uğradığı maddi zarar için 50 bin euro, manevi zarar için 15 bin euro, masraflar için de 10 bin euro ödenmesini kararlaştırdı. Kararda, Türk mahkemesince Hansen'in boşandığı eski kocası Halil Al'in yanında yaşayan iki kızıyla görüşme hakkı tanınmasına karşın, Mart 1992 ile Ağustos 1998 arasında kızlarıyla sadece dört kez görüşebildiği belirtildi.

'Ayrımcılık yapılmadı'

Kararda, iki çocuğun büyük baskı altında olduğu, anneleriyle ilişki geliştirmeleri için fırsat verilmediği dile getirildi. Hansen'in, her görüşmede, babalamca evden uzaklaştırılan kızlarının bulunması için Türk yetkililerin gerekli adımlar atmadığını savunan AİHM, Katolik olan Hansen'in dini ve uyruğu nedeniyle kendisine ayrımcılık yapıldığı şikâyetini ise reddetti. (anka)

Resim 31: *Parçalanma* filmine konu olan haber, Türkiye basınında: Eylül, 2003, Radikal Gazetesi, "İzlandalı Annenin Zaferi"

Kaynak: (Radikal Gazetesi, 2003, s. 3).

Gerede, ilk sinema filmi *Robert'ın Filmi*'nden önce Almanya'yı kötüleyeceği düşünüldüğünden çekimine izin verilmeyen *Germany Under Thorns*'un senaryosunu da bir haberden yola çıkarak kurgulamış ve aylarca Almanya'daki Türk gettolarını dolaşarak görüntü ve bilgi toplamıştır (Gerede, 2017). Ayrıca yönetmen, *Aşk Ölümden Soğuktur*'un senaryo yazım aşamasında Aslı Altan'a ön araştırma yaptırmış, Bergen üzerine yazılmış tüm haberleri derlemesini istemiş, derlenen belgeleri inceledikten sonra sahneleri yazmaya başlamıştır (Öztürk, 2004, s. 224). Gerede, *Parçalanma*'nın senaryo hazırlık aşamasında ise taraf tutmamak ve gerçeği yansıtmak amacıyla İzlanda'da olayın geçtiği bölgeye gitmiş ve haberin konusu taraflarla konuşmaya çabalamış ancak yalnızca erkek

tarafıyla görüşebilmiştir (Gerede, 2017). Görüldüğü üzere yönetmen, senaryo çalışmalarını söylemini doğrular şekilde gerçekleştirmektedir. Yönetmenin, senaryoların hazırlık aşamalarında, olayların mekanlarını gezerek, gerçek kahramanlarıyla görüşerek, kısacası “yaşayarak” yazmakta olduğu sonucuna varılabilir.

Gerede'nin senaryolarının tamamını İngilizce kaleme alması da değinilmesi gereken önemli bir bilgidir. New York doğumlu olan yönetmen ana dilinin İngilizce olduğunu belirtmiştir (Gerede, 2017). Senaryoların yönetmenin kendini daha rahat ifade edebildiği dilde yazılmış olmasının, gerek Eurimages başvurularında gerekse yabancı yapımcı arayışında yönetmene rahatlık sağladığı ve yurt dışındaki gösterim şansını arttırdığı düşünülebilir. Ancak İngilizce'nin, bir Türk filmi olarak tasarlanan *Aşk Ölümden Soğuktur*'un diyaloglarında seyirciye “yabancı” kalan ifadelerin nedeni olduğu da çıkarılabilir. Benzer şekilde diğer iki filmin de Türkiye seyircisine “yabancı” kalmasının nedenleri arasında senaryo ve diyalog oluşturmada dil tercihinin etkin olduğu sonucuna varılabilir. Nitekim *Aşk Ölümden Soğuktur* filminin başrol oyuncusu Benu Gerede, filmdeki Amerikan aksanlı Türkçesi üzerinden yoğun şekilde eleştirilecek ve aynı nedenden ötürü Antalya Film Festivali'nde ödül alamayacaktır (Öztürk, 2004, s. 224). Konu, filmin çekim aşaması sonrasındaki süreç tartışılırken ayrıntılarıyla yeniden gündeme getirilecektir.

112 INT/NUIT SALLE DE CONCERT
La salle est bondée. Quelques POLICIERS et VIGILES gardent les entrées. La tension monte. Le public tape des pieds en scandant:

PUBLIC
Ber-gen! Ber-gen!

113 EXT/INT/NUIT SALLE DE CONCERT
ALI achète un ticket et rentre dans le théâtre. Il trouve un siège et s'assoie.

114 INT/NUIT COULISSE
LE GROUPE, quelques TECHNICIENS attendent anxieusement. YANKIR parle dans un walkie-talkie.

YANKIR
Qu'est-ce qu'on fait? Jamais j'aurais dû la laisser seule.

OSMAN
Ça ne sert à rien de se lamenter. Gagnons du temps. Va avec l'orchestre sur scène.

YANKIR
D'accord.
(AU GROUPE)
Allons-y.

YANKIR et son GROUPE entrent en scène. Ils se mettent à jouer. L'un des ROADIES arrive en courant.

ROADIE
Elle est là!

Il donne des instructions à la régie par walkie-talkie. Depuis la coulisse, tous regardent BERGEN entrer en scène. Elle semble presque en transes. Tonnerre d'applaudissements. Elle saisit le micro et se tourne vers l'ORCHESTRE.

OSMAN
Elle se met à chanter d'une voix rauque.
Elle s'est droguée.

115 INT/NUIT SALLE DE CONCERT

BERGEN, très provocante, est d'une sexualité agressive. Brusquement, elle cesse de chanter. Elle se tourne vers YANKIR. LE GROUPE s'interrompt. Le PUBLIC, tendu, nerveux, attend impatiemment. Le silence est complet. Puis un HOMME, dans la foule, crie:

HOMME
Eh, Bergen, il est temps que tu la fermes! Tu donnes le mauvais exemple à nos femmes!

UN AUTRE HOMME
Ali aurait dû t'achever.

BERGEN
Viens le dire ici, si t'as des couilles!

Le PUBLIC commence à pousser des cris hostiles. En coulisse, OSMAN se tourne vers un FLIC.

OSMAN
Faites-les taire!

Le FLIC ne bronche pas.
Le GROUPE attaque un nouvel morceau au milieu de ses hurlements. YANKIR regarde OSMAN qui fait signe d'enlever BERGEN de la scène.
Un PHOTOGRAPHE saute sur scène et déclenche son flash sous le nez de BERGEN. Une fraction de seconde, la lumière aveugle BERGEN tandis que le PHOTOGRAPHE continue de la mitrailler. Puis elle lui balance son pied dans l'aine en vociférant des injures grossières.
Le PUBLIC se déchaîne et des bagarres éclatent ici et là. Avant que YANKIR ait pu faire quoi que ce soit, DEUX FLICS se saisissent de BERGEN. Elle se met à hurler:

BERGEN
Me touchez pas avec vos sales pattes, bandes d'enfoirés!

Les FLICS entraînent BERGEN hors de scène.
ALI se lève.
Le PUBLIC est totalement déchaîné, tout le monde hurle. Par méphopone, la POLICE exige le calme.
YANKIR et OSMAN tentent de se frayer un passage à travers la foule déchaînée pour essayer de se rapprocher de BERGEN. Des GENS scandent: Ber-gen, Ber-gen!
ALI se dirige vers elle.

Resim 32: Aşk Ölümünden Soğuktur,
senaryonun Fransızca versiyonu⁴⁴

Kaynak:

(Gerede, *Aşk Ölümünden Soğuktur*, s. 98).

Resim 33: Aşk Ölümünden Soğuktur,
senaryonun Fransızca versiyonu⁴⁵

Kaynak:

(Gerede, *Aşk Ölümünden Soğuktur*, s. 99).

Gerede her üç filmini de 35mm çeker, ayrıca ışık hariç çekim ekipmanlarının tamamının yurt dışından temin etmeyi tercih eder. Bu sayede dönemin ileri teknolojisinden yararlanabilen Gerede, ilk filmini 1991'de tamamlamış olmasına karşın her üç filmini de dublajsız, sesli çekebilmiştir. Yönetmen, *Aşk Ölümünden Soğuktur* filminin başrol oyuncusu Kadir İnanır'ın ilk sesli filmi kendisiyle çektiğini de sözlerine ekler (Gerede, 2017).

Gerede'nin oyuncu tercihlerine bakıldığında farklı yaklaşımların bir aradılığı görülür. Seçimler, yönetmenin imkansızlıklar nedeniyle almak zorunda olduğu kararlarla prodüktörlerin tercihleri doğrultusunda yapılmıştır.

Robert'ın Filmi'nin oyuncu kadrosu üzerine prodüktörlerin herhangi bir müdahalede bulunmadığını belirten Gerede filmin başrolünde, filme de adını veren bağımsız Amerikalı yönetmen Robert Kramer'i oynatmak ister ancak filmin çekim

⁴⁴ Senaryo, yönetmenin özel koleksiyonundan alınarak teze, dijital fotoğraf formatında aktarılmıştır.

⁴⁵ Senaryo, yönetmenin özel koleksiyonundan alınarak teze, dijital fotoğraf formatında aktarılmıştır.

tarihinin gecikmesi nedeniyle Kramer'le ortak bir çalışma takvimi oluşturamaz. Bu sebeple Fransa'da, İngilizce'ye hakim bir oyuncu arayışına giren yönetmen, İngilizce'yi ana dili gibi konuşması sebebiyle Patrick Bouchau'da karar kılar. Yönetmen, kadın başrol içinse Şahin Kaygun'un ilk filminde⁴⁶ oynamış olan Aslı Altan'ı uygun bulur. Aslı Altan'ı iki üç yıl boyunca kendi evinde ağırlayan yönetmen, kilosundan yürüyüşüne değin Altan'ı şekillendirir, İngilizcesi üzerine çalıştırır (Gerede, 2017). Filmin oyuncu kadrosunda yer alan diğer isimlerse John Kelly, Sinan Çetin, Yavuzer Çetinkaya, Meral Çetinkaya'dır. Sayılan isimler haricinde "Thomas" olarak görünen kişi Thomas Harlan, "hırsız" olarak görünen kişiye Menderes Samancılar'dır.⁴⁷



Resim 34: *Robert'ın Filmi* set fotoğrafı; John Kelly, Patrick Bouchau, Aslı Altan⁴⁸

Gerede, *Aşk Ölümden Soğuktur* filminin başrol oyuncusu olarak Hülya Avşar'ı düşünür ancak Bergen'in kocasının telefonla Avşar'ı arayarak tehdit etmesi üzerine Avşar teklifi reddeder. Bergen'in kocası yönetmene de telefon açar ve Gerede'nin Avşar'ı oynamama kararını olumlu bulduğunu zira Avşar'ın Bergen'i canlandırarak yetide olmadığını belirtir. Rol için Bennu Gerede'de karar kılan yönetmene bu tercihinin nedeni sorulduğunda yönetmen, yaşananlardan sonra diğer oyuncuların rolü almaya çekindiği ve bir tek Bennu Gerede'nin Bergen rolünü canlandırmak istediği cevabını verir. Uzun süre Bennu Gerede'nin isteğine karşı gelen yönetmen sonunda bir kişinin bu denli ısrar ediyor olması, rolü hak ettiği anlamına gelir düşüncesinden yola çıkarak rolü kızını Bennu Gerede'ye verir. Çekimler süresince kızıyla profesyonel bir ilişki içerisinde olduklarını belirten yönetmen, sözlerine örnek teşkil etmesi amacıyla Bennu Gerede'nin araba

⁴⁶ Bahsi geçen film, 1987 yılında çevrilmiş olan *Dolunay*'dir (Antrakt, 1991, s. 57).

⁴⁷ Oyuncu bilgileri, filmin jeneriğinden alınmıştır.

⁴⁸ Set fotoğrafı, yönetmenin özel koleksiyonundan alınarak teze, dijital fotoğraf formatında aktarılmıştır.

yaktığı sahnenin çekimleri sırasında aralarında geçen bir diyalogu aktarır. “*Araba patlarsa kaçacağım*” diyen oyuncuya yönetmenin cevabı “*sakın ha, oyununa devam ediyorsun*” olmuştur. *Aşk Ölümden Soğuktur* filmiyle tam anlamıyla bir “Türk” filmi çevirmek istediğini belirten yönetmen, bu nedenle erkek başrol oyuncusu olarak Yeşilçam’ın jönlerinden Kadir İnanır’ı kadroya alır. Gerede, İnanır’ın sette maço davranışları olduğunu ancak kendisini başarıyla yönlendirdiğini ve sonuç olarak İnanır’ın en iyi oyunculuğunu sergilediği filmin *Aşk Ölümden Soğuktur* olduğunu ileri sürer (Gerede, 2017). Filmin oyuncu kadrosundaki diğer isimler; Engin İnal, Mehmet Yankır, Tuncel Kurtiz, Ayşe Emel Mesçi, İlhan Arkan’dır.⁴⁹

Parçalanma’nın gerek filme çevrilme teklifi gerekse kadın başrol oyuncu teklifi, prodüktör Fridriksson’dan gelir. Yapımcının isteği nedeniyle kadın başrol oyuncu, Bennu Gerede’dir. Erkek başrol oyuncu içinse yine İngilizce’ye hakim ancak bu defa Türk bir oyuncu arayışına giren Gerede görüştüğü oyuncuların İngilizceleri iyi olmasına rağmen karakterleri bozuk olduğundan arayışına devam eder. Sürecin sonunda yönetmen, gerek karakterini gerekse İngilizcesini uygun bulduğu Mahir Günşiray’da karar kılar (Gerede, 2017). Filmin oyuncu kadrosunda ayrıca kendisi de yönetmen olan Baltasar Kormakur, Tuncer Necmioğlu, Cezmi Baskın, Bedri Baykam, Sibel Baykam, Melis Şen, Dila Yiğitoğlu, Seda Çetin, Burçin Abdullah bulunmaktadır.⁵⁰

Sahne planlamalarını set başlamadan önce yapan yönetmen, ışıklar yandıktan sonra oyuncularla prova yaptığını belirtir. Yönetmen ayrıca, oyuncuların doğaçlama yapması ve kendi oyunculuklarını ifade edebilmeleri adına onlara alan sağladığının da altını çizer (Gerede, 2017). Gerede’nin, Venezuela Caracas’ta ilk sanat eğitimini aldığı, bu eğitimin doğaçlama tiyatro üzerine olduğu ve aldığı tiyatro eğitiminin sinemada oyuncu yönetimine büyük katkı sağladığını belirten sözleri düşünüldüğünde, kendi çevirdiği filmlerin oyuncu yönetimi üzerine söyledikleri anlam kazanmaktadır.

Gerede, *Robert’in Filmi* ve *Aşk Ölümden Soğuktur* filmlerinde görüntü yönetmeni Jürgen Jürges’le çalışır. Jürges’in, Gerede’nin hayranı olduğu Rainer Werner Fassbinder’in filmlerinin görüntü yönetmenliğini üstlenmiş olması bu tercihte etkindir.

⁴⁹ Oyuncu bilgileri, filmin jeneriğinden alınmıştır.

⁵⁰ Oyuncu bilgileri, filmin jeneriğinden alınmıştır.

Fransız yapımcı Valerie Seydoux'nun Almanya'da yaşayan abisini de sürece dahil etmesi sonucu görüntü yönetmeni ve kamera ekibine ulaşılır ve ekibe dahil edilir. Jürges'in, her iki filmde de ışığın tonundan kameranın pozisyonuna değin aldığı kararlara saygı duyduğunu ve istediği kompozisyonu yarattığını belirten yönetmen, Jürges'ten çok şey öğrendiğini de sözlerine ekler. Gerede, son filmi *Parçalanma*'da zamanlaması uymadığı için Jürges'le çalışamaz. İlk görüntü yönetmenliği denemesi olmasına karşın filmin görüntüleri, Jürges'in asistanı Peter Steuger'in imzasıyla çıkar (Gerede, 2017).

Gerede, filmlerinin çekimlerinden önce kamera ekibiyle üç dört hafta çalıştığını, ayrıca sete gelmeden önce sahneleri keserek kameranın pozisyonu, mizansen ve kompozisyon üzerine de çalışmalar yaptığını, böylelikle sette vakit kaybını azalttığını belirtir. Yönetmen, sette ışık kurulurken de kamera ekibiyle sahnelerin nasıl çekileceğini yeniden gözden geçirdiğine değinir. Gerede, *Aşk Ölümünden Soğuktur* ve *Parçalanma* filmlerinde hareketli kamera kullanmayı tercih etmiştir. Söz konusu filmlerin ritmi gereği hareketli bir film dili kurduğunu belirten Gerede, sabit kamera kullanımının kendi yönetim biçimine uymadığını da sözlerine ekler (Gerede, 2017).

Gerede, *Robert'in Filmi*'nin ekip oluşturma sürecinde filmin yapımcısı Valerie Seydoux'nun profesyonel isimlerden oluşan bir ekiple çalışması için kendisine büyük destek sağladığını ayrıca filmin çekimleri sırasında tüm çalışanların, Yılmaz Güney sayesinde kendisine çok yardımcı olduğunu belirtir. Ekibin geri kalan isimlerinden Albert Jurgenson'un beş César ödülü bulunduğunu ve Yeni Dalga'nın önde gelen kurgucularından olduğunu belirten Gerede, Jurgenson'un *Robert'in Filmi*'nin görüntülerini izleyip beğendikten sonra kurgusunu yapmayı kabul ettiğini sözlerine ekler. Montajı Paris'te yapılan filmin kaba kurgusu altı hafta sürer ve Jurgenson'un isteği üzerine Gerede, kaba kurgu bitene değin filmi görmez. Filmin ilgi çeken bir diğer özelliği de kullanılan müziklerdir. Aşağıda yönetmenin el yazısıyla hazırlanmış müzik listesinde de görüldüğü üzere müzikler, hem bilinen Türkçe şarkılardan hem de İngilizce parçalardan oluşur. Yönetmen, Joni Mitchell'in parçalarının satın alındığını ve filmde kullanılan bir-iki parçayı da kendisinin yazdığını belirtir (Gerede, 2017). *Robert'in Filmi*'nde jeneriğe yansıyan ekip bilgilerinin sonuncusu sestem sorumlu Alain Curvelier'dir.

" ROBERT'S MOVIE "		
KONSERT FİLMCİLİK A.Ş. - CİNEMAM - VALPROD CO-PRODUCTION		
(02 12 2003) (03 30 72 50)		
DIRECTOR	: CANAN GEREDİ	140 72 74
1.Assistant	: ZEKİ DEMİRKUBUZ	336 66 61
2.Assistant	: BENNÜ GEREDİ	140 72 74
SCRIPT GIRL	: DEFINE KORYÜREK	157 15 02
PHOTO DIRECTOR	: JÜRGEN JÜRGES	149 10 25-145 06 70
1.Assistant	: REBECCA HAAS	149 10 25-145 06 70
2.Assistant	: PETER STEUGER	149 10 25-145 06 70
SOUND	: ALAIN CHEVILLER	149 10 25-145 06 70
Assistant vas	: ARMET KARAKAYA	325 08 34
LIGHTING	: JÜRGEN BOSSE	149 10 25-145 06 70
Assistant	: SÖREN BİÇER	159 02-03
Assistant	: ALİ SALİM YAŞAR	354 64 41
GRIP	: ERDAL SİMER /	569 83 25
1.Assistant	: RECAİ SİMER	329 63 83
2.Assistant	: ERTAN SİMSİKİ	154 49 43
ART DIRECTOR	: ARHAN KAYAR	151 33 55-151 35 00
Ass. Art. Dir.	: SİNEM ERDOĞAN	372 70 07
	: SENE SOĞUKÇEN	
MAKE-UP	: CİNETTİ BALLI	385 20 42-363 29 25
Make-up Assistant	: DENİZ ŞARIF	168 21 51
HAIRDRESSER	: MURAT	148 24 78-367 03 79
PRODUCER	: ONAT KUTLAR	157 74 40-41-42
EXECUTIVE PROD.	: FATİH AKSOY	347 13 85
PRODUCTION Mgr.	: ALİ AKDENİZ <i>Princ Aksoy</i>	161 74 46
ASSISTANT PROD.Mgr.	: BAHADIR ATAY	350 49 97-51
	: ZEKİ DEMİRKUBUZ	
SECRETARY	: NERVAH PERLER	

Resim 35: Robert'in Filmi, ekip listesi⁵¹

ROBERT'S MOVIE - CANAN GEREDİ (VAFİ)	
MUSIC USE SHEET	
- Yalık (Bob 1)	: 191 p 2' 8" + (Bob 11) 144 p 1' 32"
X- No Juice (Bob 1)	: 146 p + 53 p + (Bob 12) 378 p 3' 47" p
X- Shorting up (Bob 3)	: 142 p
- Hakarata de Camen (Bob 3)	: 162 p 1' 48"
- Mica (Bob 6)	: 61 p
- Every time we say goodbye (Bob 7)	: 22 p 1' 11"
- Mercedes (Bob 7)	: 415 p 4' 3" p
- Jolu jolu de yavaş (Bob 9)	: 162 p 1' 11"
- Wedding song (Bob 11)	: 125 p
- Yıkılan Atında (Bob 11)	: 536 p 3' 36"
- Mikadas (Bob 11)	: 544 p 3' 50"
X- Plaine (ty (Bob 5)	: 26" ?
(orange UA)	

Resim 36: Robert'in Filmi, film müzikleri⁵²

Görüşme sonrasında yönetmenin paylaştığı ekip listesinde adı geçen Zeki Demirkubuz ismi üzerine Gerede, Demirkubuz'un *Robert'in Filmi*'nde prodüksiyon asistanı olarak görev aldığına değinmiştir (Gerede, 2017) Bu noktada Öztürk'ün Gerede'nin oyuncu seçimi üzerine yönelttiği yorum, asistan seçimini de kapsayacak şekilde genişletilebilir. Öztürk yönetmenin filmlerinde Sinan Çetin, Umur Turagay, Baltasar Kormakur gibi geleceğin yönetmenlerini oynattığını belirtmiştir (Öztürk, 2004, s. 230, 231). Gerede'nin yapım ekibinde de, geleceğin yönetmenlerine yer verdiği görülür.

Aşk Ölümünden Soğuktur filminin de kurgusu Albert Jurgenson tarafından yapılır. Filmin orijinal müzikleri Fuat Güner'e aittir. Filmin sesinden sorumlu isim ise Jean François Auger'dir.⁵³ *Aşk Ölümünden Soğuktur* film ekibinin de son derece profesyonel isimlerden oluştuğunu belirten Gerede, ses sorumlusunun Robert Altman ve Roman Polanski gibi usta yönetmenlerle çalışmış olduğunun altını çizer (Gerede, 2017).

⁵¹ Ekip bilgilerini içeren görsel, yönetmenin özel koleksiyonundan alınarak teze, dijital fotoğraf formatında aktarılmıştır.

⁵² Yönetmenin el yazısıyla hazırlanmış müzik listesinin görseli, özel koleksiyonundan alınarak teze, dijital fotoğraf formatında aktarılmıştır.

⁵³ Ekip bilgileri, filmin jeneriğinden alınmıştır.

Parçalanma filminin jeneriğine yansıyan ancak başlıkta henüz değinilmemiş isimlerine bakıldığında, ses tasarımının Kjartan Kjartansson, montajının Susanne Koch ve Bennu Gerede tarafından üstlenildiği görülür.⁵⁴

Her üç filmde de usta isimlerle çalıştığını belirten Gerede, çekimler sırasında sette herhangi bir sorunla karşılaşmadığını belirtir. Gerede'ye göre çekim ekibi, sette duruşunu ortaya koyan yönetmene saygı gösterir, uyumlu bir çalışma disiplini sergiler ve söz konusu yönetmen duruşunun kadın ya da erkek oluşu ile ilgisi yoktur. Yönetmen sette net bir duruş sergilediği için ne Türkiye'de ne de yurt dışındaki çekimlerde herhangi bir aksamayla karşılaşmıştır (Gerede, 2017).

Sonuç olarak her üç filminin senaryosunu da tek başına yazan Gerede, ilk filmde kendi, ikinci filmde Bergen'in hikâyesinden ve son filmde de bir haberden yola çıkarak senaryoların yazım sürecini tamamlamıştır. Senaryoların hazırlık aşamasında hikâyelerin tanıklarına başvuran ve olayların geçtiği mekanlarda araştırma yapan Gerede'nin, senaryolarını belgelere ve sözlü anlatıma dayandırdığı ve bu nedenle yaşanmış olayların gerçekliklerini önemseydiği sonucuna varılabilir. Zira yönetmen bir senaristin yazacaklarını öncelikle yaşamaya gerektiğini, senaryoyu daha şiirsel hale getirmek için hayal gücüne, çatı oluştuktan sonra başvurması gerektiğini ileri sürmüştür. Oyuncu seçimlerinde senaryonun gerekliliklerini, özellikle filmin çekileceği dilin akıcı konuşulmasını kıstas alan Gerede'nin, oyuncuların karakterlerine de önem verdiği görülür. *Parçalanma* örneğinde görüldüğü üzere yapımcıların oyuncu tercihleri de yönetmen için önemlidir.

Gerede'nin yurtdışında doğmuş, varlıklı bir ailenin sunduğu entelektüel bir ortamda yetişmiş, babasının mesleği nedeniyle sürekli seyahat etmesi sonucu farklı kültürleri ve bakış açılarını deneyimlemiş olması; sanatçının hikâyelerini Batılı bir bakış açısından anlatması, Batılı fonlardan yararlanması, yabancı ortakları, senaryoların dilinin İngilizce olması, ekibin Avrupalı isimleri, filmlerin tüm teknik malzemesinin yurtdışından gelmesi ve filmlerin yurt dışındaki laboratuvarlarda işlenmesi gibi başlıkları aydınlatır niteliktedir. Kişisel girişimleri üzerine fon başvurularından sonuç alan yönetmen,

⁵⁴ Ekip bilgileri, filmin jeneriğinden alınmıştır.

filmlerin bütçelerinin oluşturulmasında, yabancı yapımcı ve yapımevi arayışında da kişisel bağlantılarını kullanarak sonuca ulaşmıştır. Benzer şekilde ekiplerin oluşturulmasında yönetmenin yurt dışında edindiği arkadaş çevresi ve sinemasal alandaki deneyimleri sonucu edindiği sanat çevresinin önemli bir rol oynadığı görülür. Her üç filmde de profesyonel bir ekiple çalışmış olan yönetmen, tanıdıkları sayesinde alanında yetkin kişilere ulaşmış ve Jürgen Jürges, François Auger gibi kişileri ekibine dahil edebilmiştir.

Gerede'nin oyuncu ve ekip yönetiminde, aldığı sanat eğitiminin ve setlerde edindiği tecrübenin etkin olduğu görülür. Doğaçlama tiyatro üzerine eğitim alan yönetmen, oyuncuların kendilerini özgürce ifade edebilmeleri için kendilerine alan açmaktadır. Ayrıca Gerede, film çekimleri süresince beraber çalıştığı ekip arkadaşlarından pek çok şey öğrendiğini belirtmiştir. Bundan önceki başlıklarda yönetmenin gerek setlerde deneyim kazanmak adına ışık taşımaktan dekor düzenlemeye değin üstlendiği görevler gerekse Yılmaz Güney'le zor şartlar altında yürüttüğü ortaklık ve bu ortaklığın yönetmene kazandırdıkları düşünüldüğünde, Gerede'nin set deneyimine ve birlikte çalışırken öğrenmeye değer verdiği sonucuna ulaşılabilir. Bu noktadan hareketle yönetmenin, yönetmeni bilirkişi ve yönetmenliği son basamak olarak görmediği, bilgi alışverişinde hiyerarşi yaratmamak suretiyle aslında setin bilindik eril dilini bir açıdan sarsmış olduğu düşünülebilir.

Filmlerin çekim aşamaları, oyuncu seçimleri ve ekip isimlerinin aydınlatıldığı başlık tartışmasını filmlerin teması, söylemi, kamera kullanımı ve afiş düzenlemesi üzerine yürüteceği tartışmayla devam ettirecektir.

3.3.2.3.1. Filmlerin, Üretim Sürecinin ve Kadın Yönetmenliğin İfade Biçimi Olarak Yorumlanması

Bu bölümde Canan Gerede'nin sanatçı kişiliğinin ve Batılı bakış açısının, çevirdiği her üç filmin söylemine, tekrarlanan kültürel motiflere ve kamera kullanımına etkisi incelenecek olup motiflerin söylemi nasıl şekillendirildiği de aydınlatılmaya çalışılacaktır. Ayrıca anlatının kurduğu kadın ve erkek temsilleri; aşk, şiddet, cinsellik gibi motifler üzerinden değerlendirilecek ve filmler gerek kadın filmleri, gerekse 90'lar

Türkiye sineması bağlamında konumlandırılmaya çalışılacaktır. Son olarak afişlerin incelenerek bölüm tartışması sonlandırılacaktır.

Robert'in Filmi, Robert (Partick Bauchau) ve Gogo'nun (Aslı Altan) kesişen hayatlarını temel alan bir yol filmidir. Savaş fotoğrafçısı olan Robert, İstanbul'a yolculuğu sırasında Gogo'yla tanışır ve yola beraber devam ederler. İstanbul'da yolları ayrılan ikiliden Robert, ülkesine dönmek üzereyken tren istasyonunda çantasını çaldırır. Bu nedenle İstanbul'dan ayrılamayan Robert, arkadaşı John'un (John Kelly) evine gider. John, Robert'ı geçici bir süre misafir etmesi için bir arkadaşının evine götürür. Robert'ı misafir edecek kişi, Gogo'dur. Beraber geçirdikleri süre boyunca cinsel yakınlık da yaşayacak olan ikiliden Gogo, bu süreç içerisinde Robert'a aşık olacak ve Robert'in etkisiyle bireysel bir dönüşüm de geçirecektir. Robert'ın kendisini bırakmasını istememesine rağmen Gogo, Robert'ı güneydoğu sınırına götürmek için son bir yolculuğa daha çıkar. Yolun sonlarına doğru kazayla Robert'ı vuran Gogo, Robert'ın ona öğrettiği şekilde cesedi ardında bırakarak gider.

Aşk Ölümden Soğuktur, Belgin (Bennu Gerede) ve Ali'nin (Kadir İnanır) tutku ve şiddet dolu birlikteliklerini konu alır. Belgin, bir pavyonda dansöz olarak çalışmaktadır, pavyona yapılan polis baskını sonucu tüm çalışanlar karakola götürülürken Belgin, Ali'ye çarpar. Ali, karakola gelerek Belgin'i kurtarır ve evine götürür. Belgin, Ali'nin gitmesini istemez. Böylelikle ilişkileri başlayan çift kısa sürede evlenir. Ali, Belgin'in artık hem kocası hem de patronudur ve Belgin'i tanıdığı bir gazinoda şarkıcı olarak işe başlatır. Ali'nin geçmişteki ilişkisinden bir çocuğu olduğunu öğrenen Belgin, Ali'nin arabasını yakar, bunun üzerine Ali, Belgin'i döver.⁵⁵ Çocuğunu düşüren Belgin'in uğursuz bir kadın olduğuna inanmaya başlayan Ali, Belgin'i terk eder. Gelen bir teklifi değerlendiren Belgin, daha prestijli gazinolarda şarkı söylemeye başlar. Ali'yle olan ilişkisi ise bir türlü sona ermez. Ali, Belgin'in şarkıcılığı bırakmasını ister ancak Belgin bu isteği yerine getirmez. Bunun üzerine Ali Belgin'i yeniden döver. Ali'yi bırakıp işadamı Osman'la (Umut Turagay) birlikte olmaya başlayan Belgin, Osman'ın annesi tarafından toplumsal konumu ve kültür düzeyi nedeniyle düşük görülür. Kendisini küçük düşmüş hisseden

⁵⁵ Öztürk'ün aktarımına göre bu sahnede Ali, Belgin'i dövdükten sonra tecavüz etmektedir (Öztürk, 2004, s. 226). Buradaki aktarımın, televizyon çekiminden elde edilen görüntülerin özeti olduğu ve tezin giriş kısmında da belirtildiği üzere televizyon çekimlerinin sansürlenmiş olduğu gerçeği hatırlanmalıdır.

Belgin, Osman'ın evini terk eder, kendi evinde Ali'yle karşılaşır. Ali, Belgin'in yüzüne kezzap atarak yüzünü yakar. Hastaneye kaldırılan Belgin hayata küser, Ali ise hapse atılır. Belgin Ali'den boşanır ve konserlerine devam eder. Uyuşturucu alarak çıktığı bir konserde, sahnedeki davranışları nedeniyle seyirci tarafından yuhalanan Belgin, polis eşliğinde sahneden indirilir. Kuliste bekleyen Ali, Belgin'i bıçaklayarak öldürür.

Parçalanma filmi anlatısını, İzlandalı Sol (Bennu Gerede) ve Türkiyeli Halil'in (Mahir Günşiray) ayrılıkları ve çocuklarının velayet savaşı üzerine kurar. Halil'in Sol'ü dövmesi üzerine Halil'den ayrılan Sol, çocukların velayetini de İzlanda kanunları gereği alır. Bir müddet Halil'e mesafeli yaklaşan Sol bu süreçte Fredrick'le (Baltasar Kormakur) birlikte olmaya başlar. Sol, Halil'in çocukları Türkiye'ye tatile götürmesine, biraz sevgilisiyle yalnız kalabilmek, biraz da Halil'e yeniden duymaya başladığı güven nedeniyle izin verir. Çocukları geri getireceğine dair Kuran'a el basarak yemin eden Halil, gelecek planlarını çoktan yapmıştır. Halil önce köye, ailesinin yanına gider. Ardından İstanbul'a gelerek politikada etkili dini liderlerle görüşür ve ticarete atılır. Kızlarının İngilizce konuşmasını yasaklayan Halil, İmam Hatip'e yolladığı kızların başlarını kapatır. Kızlarını İzlanda'ya geri götürmek isteyen Sol, İstanbul'a gelir ancak başarısız olur. Türkiye'ye girmesi üç yıl yasaklanan Sol, üç yılın ardından yeniden İstanbul'a gelir. Kızlarını yine kaçırmaya çalışan Sol, yeniden başarısız olur. Arkasında güçlü dini ve milliyetçi liderler bulunan Halil'in karşısında Sol, açtığı velayet davasını kaybeder. Film, kapalı kız çocuklarının otobüsle uzaklaşırkenki görüntülerinin üzerine yerleştirilmiş İzlandaca bir ninninin melodileriyle kapanır.

Gerede'nin filmlerinin temalarına bakıldığında, *Robert'in Filmi*'nde kimlik, cinsel kimlik, yol; *Aşk Ölümden Soğuktur*'da arabesk, kader, aşk; *Parçalanma*'da politik İslam, velayet ve kültür çatışması öne çıkar. Her üç filmin anlatısında da değişim ve intihar motifleri bulunur ve karakterlerin dönüşümleri, aynada kendileriyle yüzleşmeleri üzerinden verilir. Bu nedenle aynalar, Gerede'nin filmlerinde önemli bir yer tutar. Yapılan görüşmede de yönetmen, aynaların mistik çağrışımları olduğuna ve başka bir dünyaya geçişi simgelediğine değinmiş, bu nedenle karakterlerin yüzleşerek dönüşmesini tercih ettiğini ve yüzleşme aracı olarak aynaları kullandığını belirtmiştir (Gerede, 2017).

Gerede'nin ilk iki filminde ölüm, kendini tekrar eden bir diğer motifken ilk ve son filminde yol, hikâyenin temelini oluşturur.

Gerede, her üç filminde de, anlatıyı kuran başrol oyuncularının ait olduğu kültüre içkin geleneksel öğeleri kullanır. Geleneksel öğelerin, anlatı ve karakter için kurucu bir anlam taşıyan kullanımları beraberinde filmlerin politik bir söylem zeminine oturmasına yardımcı olur ve eleştirel bir bakış geliştirirken benzer kültürel öğelerin anlatıya yardımcı olmayan, dolayısıyla kimi zaman göze batan biçimde; seyredeni Batılı bir bakışa, seyirlik nesneyi ise oryantalist bir bakılışa indirgeyen kullanımları olduğu ileri sürülebilir.

Robert'ın Filmi'nde, Gogo'nun evindeki Che figürü ve Amerikan bayrağı, Gogo'nun "hoşuna gittiği için" astığı figürlerdir; bu nedenle görseller, Gogo'nun henüz tam oturmamış kişiliğinin sunumunda önemlidir. Ayrıca televizyondan görünen savaş görüntüleri karşısında tepkisiz olan Gogo, savaşların artık ekranlardan izlendiği yeni imaj döneminin eleştirisini sunduğu gibi güneydoğu sınırındaki enkazlara Robert'ın diktiği Amerikan bayrağı, dönemin Körfez Savaşı ve Amerika'nın bu savaşta konumuna eleştirel bir bakış sunar. Ancak Robert'ın İstanbul sokaklarını gezdiği sahnelerde camiye ve ezan sesine yapılan vurgu, rastladığı düğün, girdiği bir binada tesadüf ettiği ve beş dakika boyunca sürecek derviş dansı gibi örnekler; kültürel öğelerin, anlatıya katkısı olmaksızın görselliği "cilalamak" adına kullanıldığını ve Batı'nın görmek istediği bir açıdan şekillendirildiğini düşündürmektedir.



Resim 37: *Robert'ın Filmi*, Che'nin fotoğrafı ve Robert.

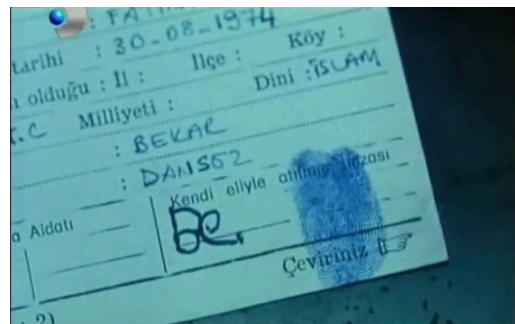


Resim 38: *Robert'ın Filmi*, Robert dervişleri izlerken.

Aşk Ölümünden Soğuktur'da, Belgin'in ısrarla şarkıcılığı bırakmaması karakterin kurulumundaki isyancı özelliği desteklerken, seyircinin yuhalamaları ve **"Ali senin işini çoktan bitirmeliydi"** tarzında şiddeti körükleyen söylemleri karşısında seslendirdiği şarkının **"savaşmaktır bir yanım, özgürlük benim kanım"** sözleri, toplumun yozlaşmış değerlerine bir karşı çıkışı, dolayısıyla bir toplumsal eleştiri zeminini sunar niteliktedir. Ayrıca Belgin'in karakola düşerek fişlendiği sahnede bayrağın ve polislin sunulmuş biçimi, güçlü bir iktidar eleştirisi kurar. Belgin'in fişlendiği raporun kadraja alınan kısmında görünen hanelerin yalnızca dini, milliyeti, medeni hali ve mesleğini içeriyor olması, devletin bireyi tanımada hangi başlıkları önemseydiğini göstermesi açısından çarpıcıdır. Aynı karakolda trans bir kadının, adını soran polise ısrarla Melis demesi ancak devlet nezdinde geçerli olan Mahmut isminin baskıyla söylenmesi de mevcut eleştiriyi güçlendirir. Ancak Belgin karakterinin kurulumunda dansözlüğün ve arabesk kültürünün sunumu, Belgin ve Ali arasındaki ilişkide arabesk motiflerin yansıtılış biçimi sorunludur. Film boyunca düzgün bir cümle kuramayan Belgin her defasında erkeğinin Ali olduğunu vurgulamakta, Ali'den korunma beklemekte, Ali'ye sığınmaktadır. Yazının kadın temsili üzerine tartışılacak bölümünde konunun ayrıntılarına değinilecektir. Ancak heteronormatif rol dağılımını güçlendiren bu ilişki ve ilişkinin Belgin'in hayatını şekillendirmiş sunumu, arabesk kültürü alt bir kültüre içkin olarak şekillendirmek suretiyle bakışı üst bir kültüre konumlar.⁵⁶ Bu hiyerarşik düzenlemeyle bakış, seyirciyi üst kültüre yerleştirirken izlenince, alt kültürün acıklı bir hikâyesinde dönüşür.



Resim 39: *Aşk Ölümünden Soğuktur*, Belgin'in fişlendiği sahne.



Resim 40: *Aşk Ölümünden Soğuktur*, Belgin'in fişlendiği sahne.

⁵⁶ "Arabesk" teriminin kültüre yansımaları, tarihsel gelişimi içinde kültürlerin 'alt'-'üst' olarak konumlanması üzerine detaylı bir tartışma için Meral Özbek'in kaleme aldığı *Popüler Kültür ve Arabesk* isimli kitabına bakılabilir (Özbek, 2003).

Parçalanma filminin ilk sahnesinde aslında filmin tüm söylemi verilir. Bir imam nikahı sahnesiyle açılan filmin söz konusu sahnesinde Halil'in imama verdiği para sonucu nikah kıyılmış ve Sol, bu ortama uygunsuz kaçacak şekilde nikahın sonunda kahrkaha atmıştır. Türkiye'deki gerici İslam kültürü ve bu kültürdeki para, iktidar, güç üçgeninin yozlaşmış düzenini ve Sol'un mensup olduğu Avrupa kültürünün yerel kültürle uyumsuzluğu anlatının merkezini oluşturur. Milliyetçilik, Allah, ülke ve baba sevgisinin eşdeğer sunumu ve yozlaşmış ilişkiler ağının açık ifşası güçlü bir iktidar eleştirisi sunarken Sol'un kültürel uyumsuzluğunun nedeni olarak sadece yerel kültürün yozlaşmış olması gerçeğinin verili olması, anlatıyı taraflı bir bakış açısına sabitler. Sol'un ait olduğu kültürün yalnızca filmin ilk sahnelerinde verili olması ve altı çizilen tek eleştirel yaklaşımın bu kültürde içki ve eğlenceye dayalı bir yaşam tarzının hüküm sürdüğü gerçeği de taraflı aktarımı kuvvetlendirmektedir. Bu nedenle film eleştirisini, tam da Batının Doğuyu gördüğü açıdan kurmuş olmakta, yozlaşmış bir dine mensup yobaz insanların hüküm sürdüğü bir coğrafya yaratmaktadır. Mevcut bakış açısı, seyirciyi çocuklarına kavuşamayan Batılı annenin deneyimine ortak kılarken izence, kızlarını hukukun, medyanın, ekonominin ve politikanın din etkisiyle şekillendiği bu Doğu coğrafyasına kaçırarak muhafazakarlaştıran ve anneleriyle görüşürmeyen tarafı bakılan kılar.



Resim 41: *Parçalanma*, Fatih semtinden bir sahne.



Resim 42: *Parçalanma*, velayet davası öncesi protesto gösterileri.

Gerede'nin New York doğumlu ve yurt dışında yetişmiş olması bir taraftan filmlerin söylemini, kavramlara saplanarak boğulmamış, "dışarıdan", dolayısıyla mesafeli bir alanda kurarak özeleştiriyeye kapı aralarken diğer yandan taraflı bir bakış açısıyla Batının görmek istediği Doğuyu yaratmaktadır. İlk nedenden dolayı Gerede,

1990'ların siyasallaşmaya başlayan kadın yönetmen söylemine uygun düşerken ikinci nedenden dolayı filmler, Doğulu arabesk hayatları, maço erkekleri ve dervişleriyle, çarşafli kadınları, şeyhleri ve zikir ayinleriyle, düğünü derneği ve ezan sesleriyle hem yobaz hem de renkli oryantal bir görsel kurmaca dünyası kurmakta, seyirciyi Batılı bir bakış açısına konumlandırmaktadır.

Gerede'nin filmlerinin senaryosunu İngilizce yazmış olduğuna daha önceki başlıklarda değinilmiştir. Filmlerin kendisine bakıldığında jeneriklerin *Robert'ın Filmi* ve *Parçalanma*'da İngilizce, *Aşk Ölümden Soğuktur*'da Fransızca hazırlandığı görülür. *Robert'ın Filmi*'nin diline yoğun bir İngilizce kullanımı hakimken *Parçalanma*'da bu oran Türkçe kullanıma eşitlenmiş, *Aşk Ölümden Soğuktur*'da ise tamamen Türkçe çekime yer verilmiştir. Filmlerin diline, jeneriğine ve bakış açısına yansımış olan bu hem Doğulu hem Batılı oluş, filmlerdeki müzik kullanımında da göze çarpar. *Robert'ın Filmi*'nin müzikleri arasında İngilizce sözlü şarkılar, arabesk ve türkü yer alırken *Aşk Ölümden Soğuktur*'da Belgin pop ve arabesk seslendirmekte ancak punk rock bir stilde sahneye çıkmakta ve bu müzik tarzından hoşlandığını belirtmektedir. Benzer şekilde *Parçalanma*'da Türkiye'de kalmak istediklerini belirten kızların başı örtüleriyle mahkemeden uzaklaştığı son sahnenin müziği, görüntünün Doğulu yapısına tezat İzlandaca bir ninnidir. Ayrıca ilk sahnede İzlanda'nın sokaklarında arabasıyla ilerleyen Halil, teypte arabesk bir şarkı dinlemektedir. Bu tezatlık, bir sonraki sahnede çocuklarına yemek pişirecek olan Halil'in var olduğu mekan ve var olmak zorunda kaldığı kişi ve aslında kim olduğuyla arasındaki zıtlığın da bir göstergesidir.

Gerede'nin filmlerinde kurduğu kadın temsiline bakıldığında, kadınların çoğunlukla erkeğe bağımlı olduğu görülür. *Robert'ın Filmi* ve *Aşk Ölümden Soğuktur*'da kadınlar çalışıyor olmalarına rağmen erkeklere bağlı hatta bağımlıdır. *Robert'ın Filmi*'nde Gogo, Robert'ın önderliğinde, onun yönlendirmesiyle değişim geçirir ve Gogo'nun hayatı, Robert'ın aldığı kararlar üzerinden şekillenir. *Aşk Ölümden Soğuktur*'da Ali'ye teslim olan ve erkeğinin korunmasına sığınan Belgin ise yine erkeğin aldığı kararlar doğrultusunda hayatını şekillendirir, Ali'nin tetiklediği bir değişimi deneyimler, Ali'den boşanmasına rağmen ona karşı bağımlılığını sürdürür ve nihayetinde hayatı, erkeğin eylemiyle son bulur. *Parçalanma*'da ise ilk iki filme kıyasla üst bir sınıfa

tabi olan, Avrupalı ve güçlü bir kadın temsiliyle tanıtılan Sol yine erkeğin çizdiği yol üzerinden şekillenen bir hayata sahiptir. Halil'in aldığı kararlar sonucu İstanbul'a gelmek zorunda kalan Sol, Halil'in kurduğu bağlantılar nedeniyle sınır dışı edilir ve Halil'in yasaklaması sonucu çocuklarını göremez. Bu ayrıntılardan ayrıca her üç filmin de heteronormatif ilişkiyi ve rol dağılımını onayladığı sonucuna varılabilir olsa da *Robert'ın Filmi*, farklı cinsel kimliklerin ve yönelimlerin filmin anlatısında hikâyeye bağlantılı olması nedeniyle “doğal” sunumuyla diğerlerinden ayrılır.

Robert'ın Filmi'nin öznesi, filmi çeken Robert'tır, film bu anlamıyla Robert'ın gözünden verilir. Ancak bu durum filmin öznesini erkek kılmaya yetmez zira yönetmenin de belirttiği üzere Robert, aslında Gerede'nin kişiliğinin yansıdığı karakterdir. Filmde kullanılan bir replikten yola çıkarak filmin öznesini “*part boy, part girl*” olarak tanımlamak mümkündür. *Aşk Ölümden Soğuktur*'un ve *Parçalanma*'nın asal karakteri ise kadındır, anlatı her ne kadar erkeklerin yönlendirdiği hayatlar üzerine kurulu olsa da, söz konusu hayatlar kadınların hayatlarıdır. Dolayısıyla filmlerin “özne”si kadındır. Ancak kadınların anlatının öznesi olması, filmlerin dışıl bir dille kurulan feminist bir tekste sahip olduğu anlamına gelmemektedir zira edilgen öznelik filmlerin yeni bir söylem alanı yaratamadığının göstergesidir.

Her üç filmde de erkeğin ve eril sistemin şiddeti görülmektedir. İlk filmde Robert'ın Gogo'ya gösterdiği şiddet *Aşk Ölümden Soğuktur*'da yerini Ali ve Osman'ın, devletin, polisin ve erkek egemen toplumun şiddetine bırakır. *Aşk Ölümden Soğuktur*'da ayrıca Ali'nin Belgin'e tecavüz ettiği bir sahne de bulunmaktadır. *Parçalanma*'daki şiddet ise Halil'in, polisin ve toplumun kadın üzerine uyguladığı şiddetin dışı vurumudur. Her üç filmde de şiddet, cinsellikle sarmalanmış bir biçimde verilir. Ancak cinselliğin ve şiddetin aktarımında, kadın deneyiminin kadınlar tarafından anlatıldığı bir yapı kurulamamış ve ataerkil anlatı kalıpları tekrarlanmıştır. Gerede'nin filmlerindeki erkek şiddetinin söz konusu sunumunu, 1990'lı yılların Türkiye sineması melodramlarında boy göstermeye başlayan bir eğilimle açıklamak mümkündür. Zeynep Tül Akbal Süalp'in tespit ettiği şekilde, rejim nedeniyle uzun süre susturulmuş, yok edilmiş toplumsal bilinç, yoksulluk ve işsizlik sonucu öfke dolu erkek, bastırılmış öfkesini en yakınındaki “Öteki”ne yönlendirir, söz konusu “Öteki”, kadındır (akt., Dönmez-Colin, 2010, s. 95).

Her üç filmini de 1990'larda çeken Gerede'nin filmlerindeki maço ve öfkeli erkeklerin de öfkelerini, kadınlarla kurdukları ilişkilerde ve yaşadıkları cinsellikte dışavurdukları şiddet üzerinden yansıttıkları görülür.

Filmlerin mekan kullanımlarına bakıldığında, üç filmin de kent filmi olduğu görülmektedir. Gerede'nin mekan tercihi, dönemin diğer kadın yönetmenlerinin mekan seçimleriyle kıyaslandığında yönetmeni aynı sınıflandırmaya sokar. 1990'lı yılların kadın yönetmenlerinin pek azı mekanını kırsalda şekillendirmiştir. Yönetmenlerin hemen hepsi, büyük şehirlerde yetişmiş ya da eğitimini almak için büyük şehire göç etmiştir, dolayısıyla büyük şehirde şekillenen bakış açılarının filmlerin mekan seçimine etkisi olduğu sonucuna varılabilir. Yönetmenin filmlerinin tamamında, kadınların bulunduğu sahneler, dış mekanlarda çekilmiştir. Yalnızca *Aşk Ölümünden Soğuktur*'da Belgin'in ev içinde görüldüğü sahnelerin de yoğun kullanımı söz konusudur. *Robert'in Filmi* ve *Parçalanma*'da dış mekan kullanımı baskınken, *Aşk Ölümünden Soğuktur*'da iç mekan kullanımı ağırlıklıdır. Hemen her sahnesinde şiddet ve cinselliğin bulunduğu filmde, şiddet ve cinselliğin kapalı mekanlarda kurgulandığı gerçeği göz önüne alınırsa, iç mekan kullanımının yoğunluklu olması anlam kazanmaktadır.

Filmlerin kamera kullanımına bakıldığında, hareketli kameranın tercih edildiği görülür. Bu tercihte gerek teknik malzemenin yurt dışından gelmesi nedeniyle teknik olanakların gelişmiş olması gerekse yönetmenin belirttiği şekilde kendi yaşam stili ve var oluş biçiminin hareketli olduğu gerçeği etkindir. Oluşturulmuş kompozisyonlarda kadrajın içine alınan ve dışında bırakılanların, etkili bir sinematografi oluşturduğu ve filmlerin özellikle politik söyleminin kurulumunda etkin göndermeleri sağladığı öne sürülebilir. Sinematografinin çarpıcı olmasında, çalışılan görüntü yönetmeninin ustalığı ve Yılmaz Güney'in kadraj kurulumunun örnek alınmış olması etkindir. Yılmaz Güney'i, sinemayı öğrendiği üniversite olarak tanımlayan Gerede'nin (Gerede, 2017), ustasının kadraj kurulumunu başarıyla devam ettirdiği görülür. Öztürk bu konuda, *Robert'in Filmi*'nin, Yılmaz Güney'in *Arkadaş*'ının (1974) 1990'larda çevrilmiş farklı ve çağdaş bir uyarlaması olduğunu ileri sürer (Öztürk, 2004, s. 232). *Aşk Ölümünden Soğuktur* filminin pek çok sahnesinde de, bayrağın ve polisin kadraja yerleşiminde tercih edilen konumları, iktidar ve devlet üzerinde eleştirel bir söylem kurar. Özellikle son sahnede,

şarkı söylerken cinsel organını elleyen Belgin'in cinsel organının üzerine denk düşen polis, devletin resmi kurumları ve kadın ilişkileri üzerine güçlü bir eleştiri oluşturur. Benzer şekilde Yılmaz Güney'in *Yol* (1981) filminde de Atatürk heykeli ve çarşafli kadınların konumu, güçlü bir iktidar eleştirisi sunmuştur.

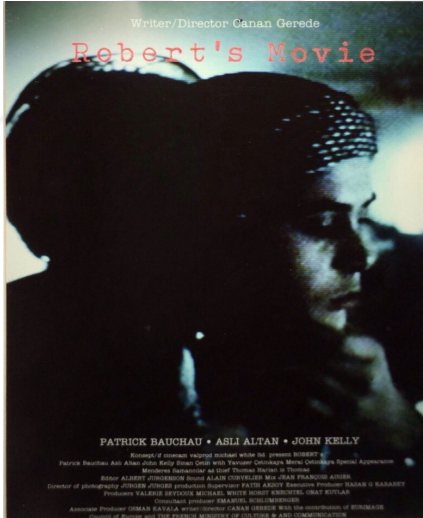


Resim 43: *Yol* (1981) filmi, Atatürk heykeli ve çarşafli kadınlar.

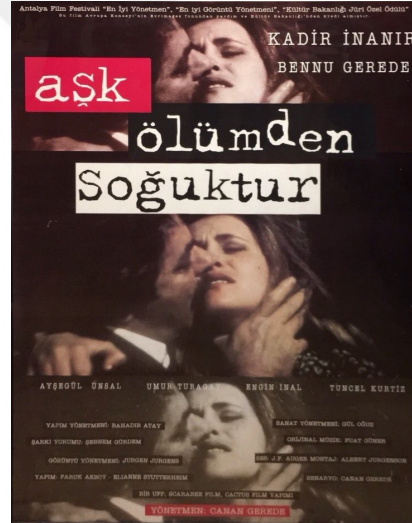


Resim 44: *Aşk Ölümünden Soğuktur*, Belgin ve polis.

Bu bölümde son olarak her üç filmin de afişi, kadının konumu, afişlerin filmlerin anlatisıyla uyumu ve bir pazarlama aracı olarak afişler alt başlıklarıyla tartışılacaktır.



Resim 45: *Robert'in Filmi*, afiş.



Resim 46: *Aşk Ölümünden Soğuktur*, afiş.



Resim 47: *Parçalanma*, afiş.⁵⁷

Görüldüğü üzere her üç filmin de afişi, filmlerin anlatısıyla uyumludur. *Robert'ın Filmi* ve *Aşk Ölümden Soğuktur*'un kadın ve erkek başrol oyuncularını, film boyunca anlatıda sıklıkla tekrar edilen cinsellik üzerinden afişe yansıtılmıştır. *Aşk Ölümden Soğuktur*'da ayrıca anlatıya içkin olan maço erkeğin şiddeti, anlatıya uyumlu şekilde kadın ve cinsellik üzerinden görsele aktarılmış ve film boyunca olduğu haliyle kadın karakter, acı çeken bir ifadeyle afişe yansıtılmıştır. İki kültürün tezatlığı üzerine kurulmuş *Parçalanma* filminin afişi de aynı tezatlığı sürdürür bir afiş düzenlemesiyle karşımıza çıkar. Kadın başrolün boynundaki haç, cami görseli ve çarşafly kızlar, kültürel çatışmayı güçlendirir bir görsellik sunarken filmde sıklıkla kullanılan dini motiflerin afişe de yansıtıldığını gösterir. Ancak *Parçalanma*'yı diğer iki afişten ayıran bir özellik bulunmaktadır. İlk iki filmin aksine *Parçalanma*'da, filmin başrol erkek karakterine yer verilmemiştir. Bunun nedeni sorulduğunda yönetmen, afişin İzlandalılar tarafından yapıldığı, film Türkiye'de gösterime girmediği için Mahir Günşiray'ın afişe yansıtılmadığı cevabını verir (Gerede, 2017). Görüldüğü gibi İzlandalı izleyicileri salonlara çekmek için hazırlanmış afişin İzlandalı erkek oyuncuyu kullanan tasarımıyla seyirciyle yakınlık kurmaya, seyircide aşinalık hissi yaratmaya çalıştığı düşünülebilir.

Aşk Ölümden Soğuktur haricindeki afişler İngilizce hazırlanmıştır. Bu tercih, gerek filmlerin anlatısı gerekse hedeflenen seyirci kitlesi düşünüldüğünde anlam kazanmaktadır. *Aşk Ölümden Soğuktur*'un afişinin Türkçe hazırlanması, bir Türk filmi

⁵⁷ Her üç filmin afişi de yönetmenin özel koleksiyonundan alınmış olup teze, dijital fotoğraf versiyonları aktarılmıştır.

çevirmeyi hedeflediğini belirten yönetmenin amacıyla da uyumludur. Ayrıca afişte filmin adından sonra en büyük puntunun Kadir İnanır'ın isminin yazımında kullanılması da dikkat çekici bir diğer detaydır. Filmin geleneksel bir Türk filmi olarak tasarlandığı ve bu nedenle de en tanınmış jönlardan İnanır'ın başrolü oynadığına daha önceki başlıklarda değinilmiştir. Yeşilçam filmlerinin starlara verdiği önem ve afişlerinde starların adını öne çıkartan tasarımları düşünüldüğünde, bir jön olarak filmde yer alan İnanır'ın isminin gerek konum gerekse boyut olarak öne çıkarılması anlam kazanmaktadır.

Sonuç olarak Canan Gerede'nin her üç filmi de anlatısını kadın-erkek ilişkileri üzerine kurmuş ve filmlerin hepsinde merkeze alınan kültüre içkin motifler kullanılmıştır. Bu kullanım bir yanıyla politik eleştiri söylemine zemin hazırlarken, anlatıya etkisi olmayan motiflerin kullanımı filmlerin bakış açısını Batılı bir odağa yerleştirmek suretiyle izlencenin Doğulu mekanlarını ve figürlerini oryantalist kılar. Kompozisyonlarda ise bayrak ve polisin yerleştirilmesi ve diyaloglarda verili olan ülke, Allah ve babanın eşdeğer konumu, iktidar üzerine sert bir eleştirel söylem ortaya koyar. Bu özelliğiyle Canan Gerede, 1990'ların siyasallaşmaya başlayan kadın yönetmen tanımlamasına uyar. Ayrıca, kültürel motiflerin söz konusu kullanımının, yönetmenin kültürler arası kişiliğinin bir yansıması olduğu; kadrajda kurulan eleştirel söyleminse yönetmenliği öğrendiği ustaların etkisiyle şekillendiği sonucuna varılmıştır.

Filmlerin asal kişilerinin kadınlar olduğu ancak hikâyelerin, erkeklerin aldığı kararlarla şekillenmesi sonucu kadınların, filmlerin edilgen özneleri olarak konumlandırıldıkları görülmektedir. Gerek cinselliğin gerekse şiddetin, erkeğin öfkesinin kadına yansıması olarak görüldüğü her üç film de, bu nedenlerle ataerkil anlatı kalıplarını yapı sökümüne uğratamamış ve alternatif bir söylem alanı yaratamamıştır. Filmlerin özneleri kadın olmasına ve filmler bir kadın tarafından çevrilmiş olmalarına rağmen, temsil, kamera-mekan kullanımı ve anlatıdaki sorunlu alanlar nedeniyle kurulmaya çalışılan dişil dilin zedelendiği görülmüştür.

Filmlerin afişleri de anlatılarıyla uyumlu şekilde tasarlanmıştır. Gerek kullanılan görsellerin gerekse yazıların dili ve puntolarıyla isimlere yapılan vurgunun, filmlerin hedef kitlesine, anlatının içeriğine ve yönetmenin amacına uygun hazırlanmış olduğu söylenebilir.

Filmlerin hazırlık ve çekim aşamaları, anlatıları ve temsillerin incelendiği bölüm tartışmasını filmlerin kopya, dağıtım, izlenme oranları, katıldığı festivaller, aldığı ödüller ve eleştiriler üzerinden devam ettirecek ve başlık, yönetmenin güncel dönemde yaptığı sanatsal faaliyetlere değinerek tartışmasını sonlandıracaktır.

3.3.2.4. Üretim Sonrası Süreç: Dağıtım, Gösterim, Seyir ve Eleştiri

Bu bölümde Gerede'nin filmlerinin, kopya, dağıtım, gösterim süreçleri tartışılacak olup filmlerin gişe bilgileri ve izlenme oranları üzerine yönetmenin görüşlerine yer verilecektir. Ek olarak filmlerin katıldığı festivaller, adaylıklar, aldığı ödüller ve filmlere gelen eleştiriler değerlendirilecek ve yönetmenin filmlere yöneltilmiş eleştiriler hakkındaki düşüncelerine değinilecektir. Son olarak yönetmenin *Parçalanma*'dan sonra yönetmenliğe devam etmeme nedenleri ve üzerinde çalıştığı güncel sanatsal projeler aktarılacaktır.

Robert'ın Filmi, hem yurtdışında hem Türkiye'de gösterim şansı yakalar. Türkiye'de iki farklı sinemada gösterilen film, tek kopyayla gösterime girdiğinden bobinler, bir sinemadan diğerine taşınmak zorunda kalmıştır. Filmin Ankara'daki gösterimi sırasında ise salona bomba konulmuştur; Gerede'ye göre gerekçe, sevişme sahnesinde duyulan ezan sesidir. Bu gelişme üzerine Onat Kutlar sahnenin müziğini siler⁵⁸ (Gerede, 2017). Filmi toplamda 24.198 kişi seyrederek (Yavuz, 2012b, s. 148). Gerede'ye göre film İstanbul'da tutmamış, en çok ilgiyi ise gençlerden görmüştür. Film, 4. Pembe Hayat KuirFest (2015) bünyesinde İstanbul Modern'de gösterilmiş ve ilgiyle izlenmiştir (Gerede, 2017).

Aşk Ölümünden Soğuktur filmi de İstanbul'da tek kopya ile gösterime girer (Öztürk, 2004, s. 227). Gerede, filmin Türkiye'de ilgi göreceğini düşünmüştür ancak gişe rakamlarının umduğu sonuca ulaşmadığını belirtir (Gerede, 2017). 1996 yılında filmi İstanbul Fitaş'ta izlemeye giden Tamer Baran'ın tanıklığı, filmin gösterim koşullarını ilk elden özetler niteliktedir. Baran, ilk gösterildiği günün hemen ardından filmin orta boy

⁵⁸ Bahsi geçen olay, Öztürk'ün aktarımında aynı sırayı izlemediğinden neden sonuç ilişkisi kurulamamaktadır. Ayrıca Öztürk, Kutlar'ın çıkardığı müziğin nedeni olarak filmin Ramazan ayında gösterime girmesini ileri sürmüş ve gösterimin Ankara Film Festivali'nde gerçekleştiği bilgisini aktarmıştır (Öztürk, 2004, s. 223). Gerede ise söz konusu gösterimin, festival gösterimi olmadığı noktasında ısrarcıdır.

salondan en küçük salona alındığı ve filmi kendisinden başka seyredecek kişi olmadığından sinemadan iki kez geri döndüğünü belirtir (Baran, 1996, s. 26). Sonuçta filmi 21.445 kişi izler (Yavuz, 2012b, s. 149). Gerede'ye göre filmlerin seyirci rakamlarının düşük olmasının nedeni; kopya, tanıtım ve reklam bütçelerinin olmamasıdır (Gerede, 2017).

Parçalanma filmi ise Türkiye'de gösterime girmez. Filminin dağıtımı için Şükrü Avşar yoğun çaba sarf etmiş ancak sonuca ulaşamamıştır. Filmin gösterime girmeme nedeni sorulduğunda Gerede, salon sahiplerinin; **“Kürt filmi olsun getir gösteririz ama dine dokunan hiçbir şeyi göstermem”** dediklerini ileri sürer. Film yalnızca İzlanda'da gösterime girer ancak İzlandalı seyirci de filme olumlu yaklaşmaz çünkü tuttukları taraf, İzlandalı annenin tarafıdır. Ancak film, İzlanda televizyonlarında çokça izlenir (Gerede, 2017).

Her üç film de sinema salonları haricinde televizyon gösterimleri yoluyla da seyirciye ulaşır (Gerede, 2017). *Robert'in Filmi*'ni gösteren kanallar, filmi, sevişme sahnelerini keserek yayınladı. Ancak Gerede, bu sert sevişme sahnelerinin Gogo'nun dünyasını sarsarak kişisel dönüşümünde önemli bir yeri olduğunu, dolayısıyla sansürün filmin anlatısına zarar verdiğini ileri sürer (Öztürk, 2004, s. 222, 223). *Aşk Ölümünden Soğuktur*'un televizyon satışlarının diğer iki filmden ayrılan yanı ise, Gerede'ye para kazandırmış olmasıdır. Film satın alarak yönetmene para kazandıran kanal, Almanya'dan Arte'dir. *Parçalanma* ise *Robert'in Filmi*'ne benzer şekilde, siyasi diyaloglar sansürlenerek gösterilmiştir. Filmin Türk televizyonlarına satışından elde edilen gelir ise filmin Türkiye'den yapım şirketi olan Ömer Kavur'un şirketine gider. Gerede'nin Amerika'da bulunduğu sırada Kavur, filmin televizyon satışını gerçekleştirir ve Gerede'ye, gelen parayla film için yaptığı borçları kapattığını belirtir. Filmin yurtdışındaki televizyon satışlarının geliri ise Amerikan bir prodüksiyon şirketince gerçekleştirilir. Çekimler sırasında bütçe yetersizliğinden yeni bir prodüktör arayışına giren İzlandalı prodüktör Fridriksson, söz konusu Amerikan şirketiyle anlaşma yapar. Filme para aktaracak yeni bir yapımcinin varlığı nedeniyle ekip İzlanda'ya gider ancak vadedilen meblağ bir türlü ulaşmaz. Ekip çekimleri bir şekilde bitirir. Ancak filmin televizyon satışları çoktan gerçekleşmiştir. Amerikan prodüksiyon şirketi filme hem

yatırım yapmamış hem de anlaşmaya uymayarak filmin Avrupa'daki tüm televizyon satışlarını gerçekleştirmiştir. Oysa yapılan akitte, filmin Türkiye satış hakları Türk yapımcının, İskandinavya satış hakları ise Fridriksson'ındır. Amerika'da açılması gereken dava, yapımcıların karşılayamayacağı miktarda para gerektirdiğinden konu kapanmak zorunda kalır (Gerede, 2017).

Robert'ın Filmi, hem yurt içi hem de yurt dışındaki festivallerde gösterilir (Gerede, 2017). Füzuran ve Gülsün Karamustafa'nın ilk filmleri *Benim Sinemalarım*'a benzer şekilde *Robert'ın Filmi*, Gerede'nin ilk filmi olması nedeniyle de Cannes Film Festivali'nde Eleştirmenlerin Haftası'nda yarışır. Film Fransa'da övgüyle karşılanırken Gerede, **“kendi Türk kimliğini kaybetmeden tamamıyla Batılı bir film yapan yönetmen”** olarak tanıtılır (Öztürk, 2004, s. 223). Film, 17. Uluslararası Frankfurt Film Festivali'nde En İyi Film ödülünü, *Yeraltındaki Gizlilikler* isimli İsveç filmiyle paylaşır, 1991'de Kanada Uluslararası Çocuk ve Gençlik Filmleri Festivali'nde Birinci seçilir ve 1992'de Kültür Bakanlığı Teşvik Ödülü'nü alır (Özgüç, 2012, s. 742). Film, 8. Marsilya Uluslararası Kadın Filmleri Festivali'nde En İyi Senaryo ödülüne layık görülür (Sekmeç, 2015, s. 116).

Aşk Ölümünden Soğuktur da yurt içi ve dışındaki festivallerde gösterilir (Gerede, 2017). 1995'te düzenlenen 32. Antalya Film Festivali'nde Gerede'ye En İyi Yönetmen, Jürges'e En İyi Görüntü Yönetmeni ödülleri kazandıran film Kültür Bakanlığı özel ödülünü alır (Öztürk, 2004, s. 226, 227). Gerede, ayrıca Antalya'da bu ödülü alan ilk kadın yönetmen olduğunu belirtir. Antalya Film Festivali'nde Bennu Gerede ise aksanı nedeniyle ödüle layık görülmez. Yönetmen konuyla ilgili sorulan soruya, sunulan nedeni saçma bulduğu, çingenelerin de aksanlı konuştuğu ve Bennu Gerede'nin filme hazırlık aşamasında diksiyon dersleri almış olduğu cevabını verir. (Gerede, 2017). Film, Locarno Film Festivali'nde Altın Leopar, Selanik Film Festivali'nde Altın İskender ödülüne aday gösterilir. Gerede, Locarno Film Festivali'nde filmin büyük beğeni topladığını ve durumun kendisini duygulandırdığını, alkışları ise Bergen adına kabul ettiğini belirtir. Bennu Gerede, Angers'de Sochi'de En İyi Kadın Oyuncu ödülüne layık görülür (Öztürk, 2004, s. 227). Yönetmen, oyuncunun aksanının yurt dışında anlaşılmamış olması

nedeniyle aksanın, en iyi kadın oyuncu ödülünü kazanmasında engel teşkil etmediği yorumunda bulunur (Gerede, 2017).

Parçalanma, Antalya Film Festivali'nde gösterilir. Yönetmen, filme gelen tepkileri “korkunç” olarak değerlendirir (Öztürk, 2004, s. 230). Gerçekten de basına yansıyan yorumlar ağır eleştiriler içermektedir. Gönül Dönmez-Colin, Cumhuriyet Gazetesi'nde kaleme aldığı yazısında *Parçalanma*'nın kısa yoldan bir *Midnight Express* (*Geceyarısı Ekspresi*, 1978) olarak tanımlanabileceğini belirttiikten sonra, filmin Türkiye'nin imajına zarar verdiğini, sansasyon üzerine kurulu, abuk sabuk detaylar ve teknik yanlışlarla dolu olduğunu ileri sürer (Dönmez-Colin, 1999, s. 14). Aynı gazeteye altı gün sonra röportaj veren Gerede ise filmin talihsiz şekilde *Geceyarısı Ekspresi* ve *Kızım Olmadan Asla* (1991) tarzı ırkçı filmlere benzetildiğini, ancak *Parçalanma*'nın kesinlikle ırkçı olmadığını ve filmin taraf tutmadığını belirtir (Erçetin, 1999, s. 15). Gerede, yıllar sonra yaptığımız görüşmede de filmin yargılamaktan ve taraf tutmaktan ziyade, olanı gösterdiğinin altını çizmiştir (Gerede, 2017).



Resim 48: Eylül, 1999, Cumhuriyet Gazetesi, "Majidi'ye İkinci Kez Büyük Ödül",
Kaynak: (Dönmez-Colin, 1999, s. 14).



Resim 49: Eylül, 1999, Cumhuriyet Gazetesi, "Yaşam Siyah Beyaz Değildir",
Kaynak: (Erçetin, 1999, s. 15).

Gerede, *Robert'ın Filmi* için Türkiye'de yapılmış eleştirileri hatırlamadığının ancak yurt dışından, özellikle Fransa'dan gelen eleştirilerin olumlu olduğunu altını çizer (Gerede, 2017). Daha önce de değinildiği gibi özellikle Cannes Film Festivali'nde Gerede, “kimliğini kaybetmeden Batılı bir film yapabilen” yönetmen olarak tanımlanmıştır (Öztürk, 2004, s. 223). Filme Türkiye'den gelen yorumların bazıları filmin eşcinselleri, travesti ve transseksüelleriyle bir başka İstanbul'u anlatan etkileyici bir

modern zaman filmi olduğuna değinirken (Taylan, 1992) diğer yorumlar, filmin belli bir düzeyi yakalamış, az sorunlu bir çalışma olduğunu belirtir (Arslan, 1992, s. 41). Bazı eleştirilerse filmin, *“o kadar kötü ki çok iyi”* kategorisine layık olduğunu vurgular (Altyazı, 2014, s. 90).

Aşk Ölümden Soğuktur için İsviçre’den gelen tepkiler, Türkiye seyircisinin aklına takılmayacak bir soruyu yansıtır niteliktedir. Gerede, İsviçre seyircisinin, Belgin’in her seferinde şiddet gördüğü kocasına neden geri döndüğüne anlam veremediklerini belirtir (Öztürk, 2004, s. 227). Filmin yansıttığı arabesk kültür ve söz konusu kültürün bir Avrupalının gözünden nasıl görünebileceği tahayyül edildiğinde edildiklerinde anlam kazanmaktadır. Türkiye’den gelen eleştirilere bakıldığında eleştirilenlerin, Benu Gerede’nin aksanının filmin gerçekliğine zarar verdiği konusunda hemfikir olduğu görülür (Çapan, 1995, s. 14), (Baran, 1996, s. 26), (Dorsay, 2004, s. 38).

Erkeğin elinin kiri kadın, nedir senin göbek adın?

Anabek patlama yaptığı dönemde, beylik deyince, gerekçen hayati roman denemeliydi, en popüler priza sarıklardan Belgin’in ruhu insanın öyküsünden esilenen Canan Gerede’nin *“Hüner’in Nisi-Robert’in Film”*’nin sonuğu öngören *“H. Akş Ölümden Soğuktur”*, İstanbul’un kasaba mahalle dışı tabii edilebilir mekânında, psikiyatristin cıvıltılarıyla, aşk, utuk, gövdele atarak, sadece avak buçuk mekânın elini geçiren, Belgin adındaki güldü bu pek çok mekânın anlatıyor. Anka, yılan ve zorlu hayat mücadelesinin içine yipirtip, yalvarması arasında birlik umutları Belgin (*Benu Gerede*). Fikrin boyutları, pavyon bakınımda derdest edilerek polisin eline düşen bu taze kenarın dilberli le anasının beladın, kamerasına alınması, kalıplığı bitiren Ali (*Kadir İnanır*) karzın ve son anda Belgin’in fırlatması öder. Aşk, yakınlıkla gösteren millet, ammen de çanak tanzima Ali’ye Belgin’in akmaya dönüşü. Ve *“Sensiz yıldız yapacağım”* diyerek kalbinde arku soğutmuş ve kem güldenmiş sakındığı Belgin’le, klarnetli, kanatlı, darabalı, senli bu mahalle doğmuş le çelnen Ali Belgin’in yeni belgeni *“Sen Makinlere İhtiyacın”* diye bir menajerin (*Eğilim İnal*) devreye girmesiyle kafas karıştı top ve saf gene kutuz çocuğunu diyalönce, zaten işleri de kötu gelen Ali kamufante patronu, fena halde

musko ve felçten çemberinden geçmez, buçuk *Tuncel Kurtiz* ağabeyinin *“Birlik olan bu şuburaz karye”* yolu dolularıyla iyice gazza gelerek gene karım terk eder. Bu kez, Belgin’in çabasına kapılmış, amekle teknoyle boğaz çalıyor yaparın, geçiren bir parababasının öküme fikir ilerleme. Kim hafiften hafiften adam duruyor parlatmasını sağlıyan memeri sarm alarak, *“Seni tek başına okaracağım”* diye gönlünü kapıdaki Belgin’e dınyalar vaat eden, burjuvazisi kayıncı tabakasından zengin, gene aşadammın (*Umar Bugay*) aulı derdi, ali kâhından gelen, halı tavı salıncıklı, azak, okuması yazması kat, döşal ve dolun dolmuş bu kenar mahalle dilberle iy pişirmektedir, ama tabii ki ailesi bu beraberliğe karşı çıkacaktır. Öte yandan Belgin’in gülecek yıldız çarkı çolup, albinoledi, ekranlarda bog göstermesi ve göstermesi, gülsüle diyen Ali’yi de kosaklıktan montacak ve amik cularz hüsem Ali’ni de gerinin gün tuncu ederek pıncı sap su kataraklı. Çölgün bir karkıya hali sen diki, ekinci ve meşguliyet buçuk zengin arasında, iki arada bir derdest İnan Belgin’in kave düşünce, Ali’ni yanına böce çitip *keşke senin arından, bu kez buçukyla piden ölümlü notalarını tamamlanacaktır...* Lüzumlu Film Festivali’ni yapıyor bulandırmış göstermesi, Antalya’da en iyi yönetmen (*Canan Gerede*), en iyi yönetmen yönetmeni (*Benu Gerede*) ödülleri kazanması *“Aşk*

B-Aşk Ölümden Soğuktur
Yönetmen, senaryo: Canan Gerede/ Kameracı: Jürgen Jürgens/ Müzik: Fuat Güneş/ Oyuncular: Kadir İnanır, Benu Gerede, Ayşel Ünal, Engin İnal, Tuncel Kurtiz, Umar Turgo, Ayşe Emel Meşir/ 1995/ Türkiye/ Fitas, Bakırköy Canselül sinemalarında.

Ölümden Soğuktur, belgin bir *“Deja Vu”* deneyi yaşadın, arkılıçılıkla, büyük bir arabesk mekânından öze gidenleri bir film kamerası. Son yıllarda özellikle ekranın parsellemesi, otantik Çingene kültürünü, habire yuvaların sömürce sözün ona sayıklan güllere, TV eğlence programının iyice eğilme düdüğünü arabesk mahabbetne bükün dınyadükleri dınyesine dıymese de bu tür biyografik mekânların önümü köpükten yinelenmekten geri durmam film. Adının Belgin’in Belgin olanak İnan’ın *“Sensiz yıldız yapacağım”* ve *“Sen Makinlere İhtiyacın”* Nereleye herkeşin ajansı sıkırlı olmasa eğer aşk senenin karışık yapı bir yazın öyküsünü güncellenmesi ve sonuna Canan Gerede’nin yazıp yönettiği film, anlatım ve görselliği açısından olumlu nit olmasına da, Belgin’in izni sarı peruklu, gözleri hışırtı bir park kalıpları ya da kumuk takımları bir rock-pop

ilavesi gibi seline alarak, Aşa İnan ile film konserler vırdığı son bölümlerde iyice şarkılar grotesk bir hal alıyor, dansla ritimleşen eğilime. Hile şarkılar buçuk çöküyor.

Belgin’in belası arasında ölümüne vatican saldırmaya çıkıyor, yunuslan Canan Gerede, değünüş pek bilmedigi saldırmaya çıkıyor, itmemiş birce. Yazıp yönettiği bu ilinci filmi ke düşünce dönmüş, çünkü bir arabesk vakasına düşünceye dayananın da yaya kalırsı, ancak belki kışkızlar değünüş katılmıyorsa vatan bir anı alırmış ortaya koyması.

Gerede’nin anlatması güçlüği, belki enli çarpıcı tını yapı boyutları bozarak bir başka hatıra da Belgin-Benu Gerede’nin belgin. Amerikan aksanı, genelde *“taze yitirmek”*. Benu Gerede’nin epeyi cabababığı, hatırı yer yer, akış- puluk, me-mem bir sarıyan dilberin masumiyetle karışık çabasının yalılık çevresini yeddi ve cinel öbü çakır. İnciyle peldeyi dıduğunda deri sürükülürse de, bir konuşması buçuklarda, Amerikalı bir sarık Çingene kumuk dınyadükleri de, arabesk son tabiike. Keşke dınyalı yapılmıştı ona. Fınlıdır, Venedik gibi sileti sinemaların namı. Aman kamerasını Jürgen Jürgens’in ama se çevresine ve güncellenmiş. Beyliğü’nün orbe ve karatık, arka sokak kenare midan imken komünistlerce, dilberde, oryantalizasyon, kadın sefilan, fıkı kadınlar, leş kargası mülyalar, paparazzi

hanı, vbi adeta resmi geçit yapıyorlar, alıfıldığı tıtere. Tabii göbek dınyası ve şarkılar da düşünce, bilindiği gibi, Gerede’nin kimi zaman Anı Yılmaz’a çığırcazması, ruvun bar, vbi. mekânları iyice değerlendirecek kalınlığı, beçlede seldin şarkıları, yalan ve nesnel bir dıuş tutarında kimi şarkılara da selen, anlatım ayrıntıları istine cırtılmı *“Aşk Ölümden Soğuktur”*, Kadir İnan’ın da başıyı riskli bir başarı ünlendiği, katımları her neyse sonuça. Buca enek ve çaba aksınya gitmiş ne yarar ki.

Yönetmen Erik Thompson oyuncu Phillipa Law’in 1 olan, evlenip boşandı ki K zeth Braugh’in ve kızları Oscar kazandı *“Howa End”*, *“Gümlerden Kala”* *“Bakam Adım”* gibi filmlerle ünlenen Emma Thott son son Dora Carrigan oldu, Han Spray House’un sınıd diklip yeni sevdiği oyuncu Strachey’, yeni dınyalı yapımaya hazırlar Paradise’i, petreçeleri seymenği, aslında kabaca münadınımı hikâyeyi özet yem sahne gibi, katkızur b kelime kaydıllan etlike çı köllüm ve güncellenen zeli *“Carrington”*’u hafta filmi olarak sinemasıverki salık veriliriz kısacası.

GÖSTERİMDEKİ FİLMLERİN DEĞERLENDİRMESİ	
☆☆☆	Carrington
☆☆	Aşk Ölümden Soğuktur
☆☆	Aşk ve Yalanlar / Something to Talk About
☆☆	Applé / La Suppression
☆☆	Burma da Yaşamak / Beyond Rainforests
☆☆	Cause Virek / Bruchsalter
☆☆	Fransız Öpücükü / French Kiss
☆☆	İk Şövalye / First Knight
☆☆	Sen Uyuyarken / While You Were Sleeping
☆☆	Su Dünyası / Waterworld
☆☆	Yağmurdan Önce / Before the Rain
☆☆	Yargı / Judge Dredd

Resim 50: Aralık, 1995, Cumhuriyet Gazetesi, "Erkeğin Elinin Kiri Kadın, Nedir Senin Göbek Adın", **Kaynak:** (Çapan, 1995, s. 14).

Aşk Ölümden Soğuktur için yapılan eleştirilerden Çapan’ın kaleme aldığı yazı gerek başlığı gerekse içeriğiyle dikkat çeken bir üslup ortaya koymaktadır. “Erkeğin Elinin Kiri, Nedir Senin Göbek Adın?” cümlesiyle filmin anlatısı ve diyaloglarındaki arabesk kültüre gönderme yapmaya çalışan başlık, içeriğinde de devam ettirdiği üslupla, saygın bir gazetenin kültür sanat bölümü, film eleştirisi niteliğinin uzağına düşer. Benu Gerede’nin canlandırdığı Belgin karakteri için *“taze kenarın dilberli”* yakıştırmasını yapan yazar, tanımlamasına *“akça pakça, mevzun bir sarışın dilberin masumiyetiyle garışık*

cazibesinin yüksek enerjisini yaydığı ve cinsel obje olarak fiziğiyle perdeyi doldurduğu (...)” sözleriyle devam eder (Çapan, 1995, s. 14). Oysaki filmde kadın karakterin cinsel bir obje olarak sunumu söz konusu değildir. Ayrıca yazarın değindiği şekilde oyuncunun saç rengi, güzelliği ve beyaz teni ne karakter kurulumunu ne de anlatıyı şekillendiren özelliklerdir. Tüm bu nedenlerden ötürü Çapan’ın bakış açısı, entelektüel bir gazete yazarının bakış açısından uzak olmakla birlikte aynı bakış açısının, filmi sinemasal anlamda değerlendirmeyi ve muhtemel izleyici kitlesine tanıtmayı da amaçlamadığı görülmektedir.

Yönetmenliğe, 1987 yılında çektiği *The Other Side* isimli kısa belgesel filmle giriş yapan Gerede, aynı yıl John Kelly üzerine bir performans videosu olan *Pass the Bludwrust Please* ve ertesi yıl ressam Abidin Dino’nun biyografisinden oluşan *Abidin, Can You Paint Happiness* video filmlerini çeker (Sekmeç, 2015, s. 114). 1991’de gösterime giren *Robert’in Filmi* ilk uzun metraj sinema filmidir. Yönetmen ardından *Peçenin Ardındaki Kadınlar (Women Behind the Veil, 1993)* isimli belgesel bir çalışma daha yapar. Amerikalı bir prodüktör, farklı ülkelerden on kadın yönetmenin “kadın” üzerine çektiği filmleri içeren bu projeyi Gerede’ye de teklif eder ve sonuç olarak Gerede, politik bir altyapısı da bulunan *Peçenin Ardındaki Kadınlar* belgeselini çeker. Belgesel, prodüktörün teklifi üzerine Pakistanlı bir yazarın hayatına odaklanır (Gerede, 2017). Gerede yönetmenliğe, *Aşk Ölümünden Soğuktur* (1995) ve *Parçalanma* (1999) filmleriyle devam eder.

Parçalanma’nın ardından *Dilan* isimli bir proje üzerinde çalışan Gerede, filmi çevirmek için Eurimages’tan 370.000 Euro fon bulur. Aynı dönem sağlık sorunları yaşayan yönetmen, projesine üç yıl ara vermek zorunda kalır. Bu üç yıl boyunca Eurimages, Gerede’ye ayrılan fonu saklı tutar. Sağlığına yeniden kavuşan yönetmen ekibi ve teknik malzemeyi bu filmi için de yurt dışından getirmeyi tercih ettiğinden, bütçede 200.000 Euro tutarında bir eksik çıkar ve bu eksikliği Türkiye’den temin etmeye çalışır. Adını vermek istemediği, maddi olanakları geniş bir prodüktörün projeye ilgilenmesi, yönetmeni heyecanlandırır. Gerede, film çekimi için Fransa’ya gider ve hazırlıklara başlar ancak Türkiye’deki prodüktör uzunca bir süre harekete geçmez. Bir toplantı sırasında prodüktör Gerede’ye, yabancı ortakları aradan çıkartıp bütçenin tamamını

kendisine devrederek filmi Türkiye’de bitirmeyi teklif eder. Bu teklif karşısında tüm hevesi kırılan yönetmen, *Dilan*’ı çevirmekten vazgeçer (Gerede, 2017).

Sinema yapımında en güç sürecin maddi imkanlara erişmek olduğunu belirten Gerede, bugün imkanı olsa *Dilan*’ı çekmek istediğini de değinir. Ancak tüm filmlerinde profesyonel bir ekip ve profesyonel malzemelerle çalışmayı tercih eden yönetmen, minimal bütçelerle film üretiminin kendisi için uygun olmadığını da altını çizerek (Gerede, 2017). Gerede, 2009 yılında Altın Portakal Film Festivali’nin uluslararası yarışma bölümünde jüri üyesi olarak yer alır (Arslan, 2013, s. 228). Yönetmenlik yapma isteğini yineleyen yönetmen, hala aktif bir şekilde seyahat etmekte, İstanbul’daki evine de sıklıkla uğramaktadır.

Canan Gerede’nin yaratım süreçlerinin değerlendirildiği başlıklarda da görüldüğü üzere sanatçı, yetiştiği ortam ve sosyal çevresinin etkisiyle filmlerindeki bakışı ve film üretim sürecini şekillendirmiştir. Her üç filmi de sinema endüstrisi gelişkin ülkelerin ortak yapımında projelendiren Gerede, Eurimages’dan aldığı yapım destek fonuyla filmlerini, Türkiye bazında yüksek sayılabilecek bütçeler dahilinde çevirir. Filmlerin bakış açısının düzenlenmesinde, maddi olanakların ve sanatçının sanata bakışının katkısı olduğu görülür. Söz konusu dinamikler, bir yanıyla filmlerindeki eleştirel zemini inşa ederken bir yanıyla seyirlik malzemeyi Batı’nın görmek istediği Doğu olarak atar, bu konumlandırmanın oryantalist bir sunuma ve üst-alt kültür hiyerarşisinin kurulmasına hizmet ettiği görülür. Yönetmenin yaklaşımı, 1990’ların siyasi ve toplumsal atmosferine yönelik eleştirel bir söylem oluşturmasına karşın filmlerin, kadın temsili ve kadın karakterlerin mekanda konumlanması uyarınca sağlam bir dışil dil kuramadığı tespit edilmiştir.

3.3.3. Tomris Giritlioğlu

3.3.3.1. Sanatçı Kişiliği

Aslen Antakyalı olan Tomris Giritlioğlu, hakim olan babasının mesleği nedeniyle sıklıkla seyahat ettiklerinden 1957 Konya, Kadınhanı’nda doğar. Antakyalı olmayı bir ayrıcalık olarak gören Giritlioğlu’na göre bu çok kültürlü şehirde yaşamış olmak hem kişiliğinin şekillenmesinde etkindir hem de sanata bakışını derinden etkiler (Giritlioğlu,

2017). Giritlioğlu'nun filmlerinin çıkış noktaları ve filmlerindeki ortak temalar düşünüldüğünde, Antakya ve şehrin çok kültürlü ortamına yaptığı vurgu anlam kazanmaktadır.



Resim 51: Tomris Giritlioğlu, İstanbul, Mart 2017

Kaynak: Yayınlanacak olan *Filmin Adı Ne?* belgeselinden alınmış görüntüdür.

Sanata ilgili bir ailede yetişen Giritlioğlu'nun babaannesi Cemile Hanım edebiyata, babası ise şiire düşkündür. Kişiliği ve düşünsel gelişimini babaannesi ve babasına borçlu olduğunu belirten Giritlioğlu, bakış açısındaki romantik ynn de aynı ikili tarafından şekillendirildiğine değinir. Edebiyata ve memleket hikâyelerine de yine babaannesi ve babası sayesinde ilgi duymaya başlar. Sanatçı, kişiliğindeki isyankar yönü ise annesine borçludur. Annesini bir anarşist olarak tanımlayan Giritlioğlu, küçük yaşlardan itibaren annesi ve kardeşiyle birlikte mitinglere katıldıklarını ve devrimci fikirlerin bu yıllarda filizlendiğini belirtir (Giritlioğlu, 2017). Yetiştiği şehrin ardından ailesinin sanata ve siyasete yaklaşımlarının da Giritlioğlu'nun sanata bakışını etkilediği ve filmlerinin temasının bu bakış açısı uyarınca şekillendiği görülür.

İlkokul nc sınıfa değin Ceyhan'da Sakarya İlkokulu'na giden Giritlioğlu, babasının Ankara'ya tayin edilmesiyle birlikte TED Ankara Koleji'ne geçer (Kalyoncu, 2000, s. 268, 269). Devrimci görüşlerini lise eğitimi boyunca devam ettiren Giritlioğlu, Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının idamının kendisini derinden etkilediğini belirtir. 78 kuşağı olmasına rağmen yönetmenin ilgisini her daim 68 kuşağı ve deneyimleri çeker (Giritlioğlu, 2017). Nitekim Giritlioğlu, yönetmenliğe başlamasıyla birlikte memleket

meselerini tüm filmlerinin merkezine yerleştirirken filmlerin eleştirel bakışı Türkiye tarihinin önemli dönüm noktalarıyla hesaplaşmalar üzerine kurulacaktır.

Yönetmen lise mezuniyetinin ardından babasının da etkisiyle hukuk alanında eğitim almak ister. Ancak bir Londra seyahati yönetmenin Shakespeare'le tanışmasını sağlayacak ve yönetmen lisans eğitimini İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde tamamlayacaktır (Giritlioğlu, 2017). Hacettepe Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun olan yönetmen (Öztürk, 2004, s. 236) aynı dönemde Felsefe Bölümü'nden de mezun olur. Edebiyat Fakültesi'nde Oruç Aruoba'dan, Felsefe Bölümü'nde ise Bedrettin Cömert'ten dersler alan Giritlioğlu, bu iki ismin kendisini derinden etkilediğini özellikle Cömert'in öğrencilerinin gözü önünde öldürülmesinin hafızasına kazınan bir anı olarak kaldığını belirtir. Yönetmen, dil edebiyat eğitiminin ve özellikle Shakespeare'in, sinemaya bakışını şekillendirdiğini de sözlerine ekler (Giritlioğlu, 2017).

TRT'ye çevirmen olarak giren Giritlioğlu aynı yıl (1974-1975) TRT'nin açtığı sınavlara da girer. Zorlu bir sınav döneminin ardından kursa katılmaya hak kazanan sekiz kişiden biri olan yönetmen, TRT'ye girişinin akabinde Neslihan Gence'ye asistanlık yapar ve Gence'ye yaptığı asistanlığın ilk ve son asistanlık deneyimi olduğunu altını çizer (Giritlioğlu, 2017). Ardından Eğitim Kültür Bölümü için belgesel çekimlerine başlayan yönetmenin ilk eseri, *Tabletten Kasete* (1981) adlı belgeseldir. *Tabletten Kasete*'den sonra Ahmet Muhip Dranas üzerine bir belgesel hazırlayan Giritlioğlu, bu projenin ardından *Dün Bugün* isimli belgeseli çeker. Son olarak üç bölüm olarak hazırlanan (Sekmeç, 2015, s. 97) ve yapımcılığını Canan Evcimen'in üstlendiği *İşte Beyoğlu* belgeselini çeken Giritlioğlu bu belgeselle, Montpellier'de (1985) En İyi Belgesel ödülünü alır (Öztürk, 2004, s. 236).

Giritlioğlu'nun çevirdiği kurmaca filmlere geçmeden önce TRT'nin sanatçı üzerindeki etkisine değinmek, filmlerinin büyük çoğunluğunun finansmanını sağlayan ve bir sonraki bölümde ayrıntılarıyla tartışılacak olan TRT ve Giritlioğlu ilişkisini anlamlandırmak adına önemlidir. TRT'nin kendisi için bir okul olduğunu belirten sanatçı, yönetmenlik alanında edindiği bilgi ve birikimi TRT'ye borçlu olduğunu altını çizer. Yönetmen, olağanüstü bir görüntü yönetmeni ve Türkiye'nin en iyi steadycam operatörü

olarak tanımladığı ve son filmine değin beraber çalıştığı isimler olan Yavuz Türkeri ve Ercan Yılmaz'la TRT'de tanışır. Türkiye'nin en iyi yönetmeni olarak nitelendirdiği Okan Uysaler ile tanışması da TRT sayesinde gerçekleşir. Sinemasal duyarlılığının Uysaler'in etkisiyle geliştiğini belirten yönetmen, ilk üç filmini kadim dostu Uysaler'e adanmış, sonraki filmlerinde (*Salkım Hanım'ın Taneleri*, *Güz Sancısı*) TRT dışı yapımcılarla çalıştığından filmlerin jeneriğinde Uysaler'in adını geçirememiş olmasına karşın son iki filmini de Uysaler'e adanmıştır (Giritlioğlu, 2017). Görüldüğü gibi TRT, yönetmenin filmleri için yalnızca yapım olanakları sağlayan bir kurum olmaktan ziyade, sinema eğitimi almamış olan yönetmenin sinemasal alanda deneyim kazanmasına olanak sağlayan bir okul işlevi görmüş ve yönetmenin tüm filmlerinde görev alan kemik kadrosuyla tanışmasına ve ortak çalışmasına olanak sağlamıştır.

TRT yapımcılığında pek çok belgelele imza atan Giritlioğlu, sahnelere tümüyle kendisinin hakim olduğu çekimler yapmak istediğini fark ettiğinden belgeselin kendisini artık tatmin etmeyeceğine kanaat getirir. Ve 1989 yılında, henüz 25 yaşındayken senaryosunu Ziya Öztan'la birlikte yazdığı ve önce bir dizi ardından kısaltılarak sinema filmi haline getirilen *Kantodan Tangoya*'yı çeker (Öztürk, 2004, s. 236). Bir Cumhuriyet aydınının serüvenine odaklanan film (Sekmeç, 2015, s. 97) 35mm olarak üç bölümlük uzun bir sinema filmi gibi çekilir. Öztürk, yönetmenin TRT'nin daha çok bütçe ayırması için projeyi üç bölüm olarak sunduğunu ve İstanbul Film Festivali'nin talebi doğrultusunda diziyi yirmi dakika kısaltarak 120 dakikalık bir sinema filmi haline getirdiğini belirtir (Öztürk, 2004, s. 237). Konuya ilişkin olarak Onaran, televizyona "Beyoğlu" üzerine bir belgesel çektikten sonra *Kantodan Tangoya* isimli ikinci bir belgeselin hazırlığını yapan Giritlioğlu'nun Ziya Öztan'ın teklifiyle belgeseli yarı-dokümanter konulu bir filme dönüştürdüğü bilgisini aktarır (Onaran, 1995, s. 230). Filmde, daha sonraki filmlerinde de rol alacak olan Pıtırık Akkerman ve Meral Çetinkaya gibi isimlerin yanı sıra Aytaç Arman, Serap Aksoy, Cezmi Baskın, Meltem Doğanay, Ferda Ferdağ, Ali Uyandıran rol alır (Sekmeç, 2015, s. 102).

Görüşmenin, filmlerinin çıkış noktasına değinilen kısmında Giritlioğlu söze, Manchevski'den yaptığı bir alıntıyla başlar; "***Biz Avrasyalı yönetmenleriz ve kendi toprağımızın hikâyesini çekmek zorundayız***" diyen Giritlioğlu kendisini de, Avrasyalı

bir yönetmen olarak bu topraklardan izler taşıyan hikâyelerin peşinden koşan bir hikâye anlatıcısı olarak tanımlar. Çevirdiği filmlerde ciddi bir siyasi altyapı bulunduğuna değinen sanatçı, mevcut eleştirel bakışı cesur bir yönetmen olması sayesinde geliştirdiğinin de altını çizer. Yaşadığı toplumda kendisini zaman zaman azınlık hissettiğini belirten yönetmenin merkezine azınlık sorunlarını yerleştirdiği filmler de bu bağlamda anlam kazanmaktadır. Uyarlamaların, özgün senaryolardan fazla olduğu Giritlioğlu filmografisi ise, yönetmenin edebiyata düşkün yönünün sinemasına yansımaları olarak okunabilir. Ahmet Hamdi Tanpınar, Cemil Meriç gibi isimlerin düşünsel açıdan kendisini etkilediğini belirten Giritlioğlu, Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* (1943) romanını perdeye uyarlamak için dört yıl çalışmıştır. Tanpınar'ın *Yaz Yağmuru* (1955) hikâyesindeki kadın karakterin özgürlük algısıyla Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* romanındaki Maria Puder karakterinin özgürlük algısının benzeştiğini ileri süren Giritlioğlu, bu nedenle *Kürk Mantolu Madonna*'dan vazgeçerek *Yaz Yağmuru*'nu (1994) çeker (Giritlioğlu, 2017).

Yönetmenin, Türkiye ve dünya sinemasından feyz aldığı yönetmenlerin etkilerinin filmlerine yansıdığı görülür. Sinemasını takdir ettiği isimler arasında Ettore Scola ve Yılmaz Güney isimlerini geçiren Giritlioğlu, söz konusu etkileşimin bilinçli bir tercih olmadığını ve kendisinde farkında olmadan geliştiğini ileri sürer (Giritlioğlu, 2017). Aşağıda görülen iki planın sahne düzenlemesinde bu etkileşim açıkça görülmektedir. Ayrıca anlatılar da birbirine benzerdir. Her iki sahnede de donmak üzere olan karakterler, bir diğer karakter tarafından sürüklenerek kurtarılmaya çalışılır. Ancak her iki karakter donarak ölecektir. Karakterlerin ölümüne sürüklendiği bu sahnelerde, ölüm nedeni soğuk hava koşulları olsa da; *Yol* filminde Zine'nin celladı ataerkil düzen, *Salkım Hanım'ın Taneleri*'nden Halit Bey'inkiyse devletin ayrımcı politikalarıdır. Sonuç olarak filmlerin eleştirel altyapılarının oluşumuna da katkı sağlayan sahnelerde, karakterlerin asıl cellatları, sistemdir.



Resim 52: Yılmaz Güney'in *Yol* (1981) filminden bir sahne.



Resim 53: Tomris Giritlioğlu'nun *Salkım Hanım'ın Taneleri* (1999) filminden bir sahne.

Giritlioğlu, filmlerin hikâyelerinin yaratım sürecinde yapımcıların ve seyircinin sinemasal tercihlerinin etkin bir dinamik olmadığını belirtir. Ancak Giritlioğlu, yoğun bir emek ve yatırım sonucu ortaya çıkan eserlerin seyirci tarafından izlenmesinin kendisi için önemli olduğuna da değinir. Bu noktada yönetmen, önemli olanın filmlerin gişe yapmasından ziyade seyircisiyle buluşması olduğunun altını çizer (Giritlioğlu, 2017). Konunun ayrıntılarına, filmlerin dağıtım ve gösterimlerinin tartışıldığı başlıkta ayrıntılarıyla değinilecektir ancak bu noktada yönetmenin, yaratım sürecinde seyirci tercihlerini önemsemediği ancak filmlerin seyircisiyle buluşmasını önemsendiğinin altını çizmek mühimdir.

Yönetmenin özel yaşantısının çalışma temposu ve sinemasal süreçlere etkisi de, yönetmenin sanatçı kişiliğini anlamlandırabilmek adına önemli ipuçlarıyla doludur. Giritlioğlu, TRT Haber Dairesi Başkanı Aycan Giritlioğlu'yla genç yaşta evlenir ve yirmi iki yaşındayken ilk ve tek çocuğu Ilgaz doğar (Öztürk, 2004, s. 236). Evlendikleri dönemde sosyalist görüşlere sahip olan Aycan Giritlioğlu ve yönetmenin Türkiye'nin ilk devrimcilerinden biri olarak nitelediği Aycan Giritlioğlu'nun abisi Necmettin Giritlioğlu'nun politik görüşleri ve deneyimleri, darbeler ve muhtıralarla kesintiye uğrayan dönemin siyasi yapısıyla birlikte sanatçının dünyaya bakışını ve dolayısıyla anlatılarını şekillendirmiştir. Daha önce de değinildiği üzere kendisini 78 kuşağına ait olarak niteleyen yönetmen her daim ilgisini çeken dönemi 68 kuşağı ve deneyimlerinin oluşturduğunu ileri sürer. Bir anne olarak yönetmenlik deneyimi bağlamında ise Giritlioğlu'nun, anne olan diğer kadın yönetmenlerle benzer deneyimlerden geçtiği görülür. Yoğun tempolu çekimler süresince oğlunu özlediği için Ilgaz'ın sıklıkla sete getirildiğini ve oğlunu şaryo üzerinde uyuttuğunu belirten yönetmen, Ilgaz'ın setlerde büyüdüğünü sözlerine ekler. Kendisi de sonradan sinema okuyacak olan Ilgaz Giritlioğlu,

Suyun Öte Yanı (1991) filminde Mehmet Günsur'la olan benzerliği nedeniyle Günsur'un beş yaş küçüklüğünü oynamıştır (Giritlioğlu, 2017).

Son olarak yönetmenin kadın yönetmenlik üzerine görüşlerine yer vermek, yönetmenin bu perspektiften sanatı ve sanatçıyı nasıl anlamlandırdığını tartışabilmek adına gereklidir. Giritlioğlu, bir kadın yönetmen olarak görece daha zor bir süreç geçirmekten ziyade kadın yönetmen olmanın avantajını deneyimlediğini, diğer kadın yönetmenlerin de benzer bir deneyimden geldiğini ileri sürer. Bir kadın olarak yaratım ve üretim sürecinde hiçbir zorlukla karşılaşmadığını çünkü Türkiye'deki kadın yönetmenlerin inatçı ve kararlı olduğunu belirten yönetmen, kendisi dahil diğer tüm kadın yönetmenlerin sayılan özelliklerden ötürü film çekmeyi başardıklarını sözlerine ekler. Sinemada var olabilmenin kadınlık ya da erkeklikle değil inanç ve inatla ilişkili olduğunun altını çizen yönetmen, sinemada kadın yönetmenlerin sayısının hala düşük ancak dizi sektöründe çok fazla olmasını sözlerine örnek teşkil etmesi amacıyla aktarır (Giritlioğlu, 2017).

Sonuç olarak Giritlioğlu'nun sanata bakış açısını şekillendiren ilk dinamikler yetiştiği ortamın doğurduklarıdır. Antakya gibi çok kültürlü bir ortamda büyüyen ve yaşadığı toplumda kendisini azınlık hissettiğini ileri süren yönetmenin bu söyleminin, çok kültürlülüğü vurgulayan ve azınlık meselesinin merkezde olduğu *Suyun Öte Yanı* (1991), *Salkım Hanım'ın Taneleri* (1999) ve *Güz Sancısı* (2009) filmlerine yansıdığı görülür. Babaannesi ve babasının etkisiyle gelişen edebiyat merakı ve sonrasında İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde aldığı lisans eğitimi ise, Giritlioğlu'nun *Yaz Yağmuru*, *80. Adım* (1996), *Salkım Hanım'ın Taneleri* ve *Güz Sancısı* filmlerinin edebiyat eserlerinden uyarlandığı gerçeğini anlamlı kılar. Yine babası ve babaannesinin etkisiyle memleket hikâyelerine ilgi duymaya başlayan ve annesinin anarşist görüşleri doğrultusunda devrimci bir ideoloji benimseyen Giritlioğlu, genç yaşta evlendiği eşi, eşinin ailesinin siyasi görüşleri ve dönemin siyasi atmosferi üzerinden şekillenen eleştirel bir bakış açısına sahiptir. Söz konusu bakış, *Suyun Öte Yanı*, *80. Adım*, *Salkım Hanım'ın Taneleri* ve *Güz Sancısı* filmlerinde Türkiye tarihinin dönüm noktalarıyla hesaplaşmalar şeklinde yansımaları bulur.

Giritlioğlu'nun yönetmenliğe geçişinde bir okul işlevi gören TRT, aynı zamanda filmlerin kemikleşmiş kadrosuyla yönetmeni bir araya getiren bir mecradır. Tek bir isme asistanlık yapan Giritlioğlu, TRT'nin güvenini kazanarak belgesel alanında yönetmenliğe başlar. Sahneler üzerinde tam bir hakimiyet kurmak isteyen yönetmen, çevirdiği belgesellerden tatmin olmamaya başladığı için kurmaca film bölümüne geçer. Bir sonraki başlıkta detaylandırılacak olmasına karşın Giritlioğlu, TRT yapımcılığında sinema filmi çeviren ilk isim olur. Kararlılığı, cesareti ve inadı sayesinde Giritlioğlu pek çok sinema filmine imza atar.

Şu anda boşanmış olduğu eşi Aycan Giritlioğlu'yla evliliğinden Ilgaz isminde bir oğlu olan yönetmen, anneliği ve yönetmenliği bir arada yürüten diğer kadın yönetmenlerle aynı deneyimi paylaşır. Çocuğunu setlerde büyüttüğünü belirten Giritlioğlu'nun oğlu da sonrasında annesinin mesleğini tercih ederek diğer kadın yönetmenlerin çocuklarının pek çoğuyla ortak bir deneyimde buluşur. Giritlioğlu'nun kadınlık ve yönetmenlik üzerine görüşleriye bir kadın olarak sinemasal alanda var olmanın maddi olanaklara ve sinemasal kararların alındığı sosyal ortamlara erişimi kısıtladığını belirten, dolayısıyla dezavantaj getirdiğini savunan kadın yönetmenlerin görüşlerinden radikal bir biçimde ayrılır. Giritlioğlu, yaratım ve üretim sürecinde kadın olmanın kazanımları olduğunu belirtir ancak sinemasal üretimin kadınlık ya da erkeklikle değil inançlı ve inatçı olmakla ilgisi olduğunun altını çizer. Ancak Giritlioğlu'nun bu söylemi, sinemada kadın yönetmenlerin sayıca az olmasının nedenini açıklamada yetersiz kalmaktadır. Söylemden ve kadın yönetmen olma deneyimlerinden yola çıkıldığında, erkek egemen bir sistemin hakim olduğu üretim ortamında koşulların erkek ve kadınlar için eşit olmadığı, dolayısıyla kadınların daha inançlı ve inatçı olması gerektiği gerçeği açığa çıkmaktadır. Adil olmayan bir sistemin gereklilikleri de adil olmamaktadır. Varılan nokta, kadın yönetmenlerin uğradığı tarihsel gecikme ve yönetmen sayısındaki eşit olmayan dağılımı aydınlatmada daha bütünlüklü bir bakış açısı sunar.

Yönetmenin kişiliğini, dünyaya bakışını dolayısıyla sanatını ve filmlerinin çıkış noktalarını şekillendiren dinamikleri anlamlandırmaya çalışan başlık tartışmasını filmlerinin maddi olanakları üzerinden devam ettirecektir.

3.3.3.2. Maddi İmkanlar

Bu bölümde, Giritlioğlu'nun filmlerini çevirmek için gerekli finansmanı sağlama süreci ve bu süreçte yönetmenin deneyimleri aktarılacaktır. Yönetmenin film üretme deneyimini oluşturan etmenleri daha net anlayabilmek adına filmlerin bütçelerine ve yapımcıların çekim öncesi ve çekim sürecinde alınan kararlar üzerindeki etkilerine değinilecektir. Bölümde ayrıca bütçe nedeniyle yönetmenin deneyimlediği sıkıntılar da tartışılacaktır.

Tomris Giritlioğlu, *Suyun Öte Yanı*, *Yaz Yağmuru* ve *80. Adım* filmlerini, kadrolu çalışmanı olduğu TRT'nin sunduğu imkanlar doğrultusunda çeker. Ancak gerek TRT'nin bütçe komisyonlarının tavrını gerekse yönetmenin TRT karşısındaki tutumunu anlamlandırabilmek adına öncelikle *Kantodan Tangoya*'nın yapım sürecine bakmak yararlı olacaktır. Giritlioğlu, *Kantodan Tangoya*'nın çekimleri için TRT'den yüksek bir bütçe talep eder. Daha önce de değinildiği üzere, Giritlioğlu daha yüksek bir bütçe alabilmek adına projeyi TRT'ye üç bölüm halinde sunmuştur. Toplanan bütçe komisyonunun yönetmenin talebini geri çevirmesi üzerine Giritlioğlu, toplantıya giderek yöneticilere: **“biz size muhtaç değiliz, siz bize muhtaçsınız”** der. Giritlioğlu'nun bu tavrı üzerine TRT'de üst düzey yönetici olan Yücel Yener, yönetmenin talep ettiği bütçenin kendisine tahsis edilmesini sağlar (Giritlioğlu, 2017). Giritlioğlu'nun aktardığı deneyimin kendisini tanımlarken kullandığı ‘cesur ve inatçı’ özellikleriyle uyuştuğu görölmektedir. Yönetmen söz konusu tavrını, TRT yapımcılığında çevirdiği diğer üç filmde de sürdürecektir.

Suyun Öte Yanı filmi, TRT'nin yapım desteği sunduğu ilk sinema filmidir. Giritlioğlu'na göre filmin aldığı ödüller, TRT'nin başka filmler için de yapım desteği sağlamanın önünü açar. Ancak Giritlioğlu TRT yapım desteğisiyle çekilen diğer filmlerle kendi filmleri arasında bir fark bulunduğunu ileri sürer. Yönetmene göre diğer filmler ne sinemacılardan rağbet görmüş ne de gişe başarısı vadetmiştir (Giritlioğlu, 2017). Yönetmenin diğer filmlerle arasına koyduğu söz konusu fark, kişisel görüşlerini içerdiğinden yoruma kapalıdır ancak Giritlioğlu'nun filmleri; tanıtım, dağıtım ve gösterim anlamında gerçekten de diğer TRT yapımlarından farklı bir yerde

konumlanmaktadır. Konunun ayrıntılarına, filmlerin çekim sonrası süreçlerinin tartışılacağı başlıkta ayrıntılarıyla değinilecektir.

Giritlioğlu her üç filminde de herhangi bir bürokratik engele takılmadan yapım desteğini aldığını belirtir çünkü TRT sunulan projelerin çekileceğinden emindir ve yönetmene güvenir. *Kantodan Tangoya*'nın çekilebilmesi adına bütçeyi onaylayan Yücel Yener, diğer projelerin de bütçe komisyonlarında bulunur ve Giritlioğlu'na desteğini sürdürür (Giritlioğlu, 2017). Yönetmenin söz konusu deneyimi, diğer TRT yönetmenlerinden Sunar Kural Aytuna ve Fide Motan'ın deneyimlerine zıt bir izlek oluştururken Canan Evcimen'in aktarımlarıyla görece uyumludur.⁵⁹ Zira ilk iki yönetmen TRT'den maddi destek alabilmek adına pek çok bürokratik aşamadan geçtiklerini ve projelerini farklı düzeyden pek çok yöneticiye onaylatmak durumunda kaldıklarını bu nedenle yıllarca beklediklerini ileri sürmüştür. Ancak Evcimen de Giritlioğlu'na benzer bir süreçten geçmiş ve yine Yücel Yener'in desteği sayesinde bürokratik herhangi bir engele takılmadan bütçe onayını kolaylıkla almıştır. Bu nedenle TRT'de söz sahibi isimlerin yönetmenlere, kurumun yapısından bağımsız süreçler sağladıkları düşünülebilir. Bu sonuç ise TRT'nin hiyerarşik yapılanmasını olumsuz niteliktedir.

Yönetmen, TRT'nin bir sinema filminin çevrilebilmesi adına geniş imkanlar sağladığını belirtir (Giritlioğlu, 2017). Giritlioğlu'na göre piyasada çalışan herhangi bir yönetmen olsa, yirmili yaşlarının başında bu imkanlarla film çekme ayrıcalığına erişmesi mümkün değildir (Toptaş, 1992, s. 2). Giritlioğlu, bu nedenle ilk üç filmini herhangi bir maddi sıkıntı çekmeden tamamladığına, dolayısıyla herhangi başka bir fon arayışına girmediğine değinir. Ancak yönetmen, TRT'nin sağladığı geniş imkanların yalnızca Yeşilçam'a kıyasla daha 'geniş' olarak adlandırılabilceğinin de altını çizer. TRT'nin teknik imkan ve ekip desteği sağlayıp sağlamadığı sorusuna ise Giritlioğlu'nun cevabı olumsuzdur. Yalnızca görüntü yönetmenleri ve yapımcılar TRT'nin kadrolu elemanlarıdır ancak bu tercihler de tamamen yönetmenin kişisel tercihleridir (Giritlioğlu, 2017).

⁵⁹ Konunun ayrıntılarına; Fide Motan, Canan Evcimen ve Sunar Kural Aytuna'nın çevirdiği filmlerin maddi imkanlarının tartışıldığı bölümlerden ulaşılabilir.

Suyun Öte Yanı filminin toplam bütçesi 320 milyondur ve yönetmen bu bütçeyi oluşturmak adına 6-7 ay boyunca çalışır (Toptaş, 1992, s. 2). *Yaz Yağmuru* filmi için TRT, vergi dahil 2 milyar 200 milyon lira bütçe ayırır. Sadece platonun maliyeti 425 milyon liradır çünkü filmin pek çok sahnesinde yanması gereken bina yapay su borularıyla döşenmiş, dışardan yanarken içerden söndürülecek şekilde tasarlanmıştır (Manyaslı, 1993). *80. Adım* içinse Giritlioğlu, 8 milyar lira para harcadığını ancak bu bütçeye yurtdışı çekimlerinin de dahil olduğunu belirtir. Kamera, montaj ve filmleri yıkama parası bütçeye dahil değildir çünkü bu işlemler TRT'nin sunduğu imkanlar dahilinde ücretsiz yapılabilmektedir. Yönetmenin 1995 yılında, *Antrakt Dergisi*'nde yayımlanan söyleşisine göre TRT yalnızca filmlerin maddi imkanlarını sağlamakla kalmaz aynı zamanda ekipman ve laboratuvar desteği de sağlar (Kesler, 1995b, s. 44). Bu noktada söz konusu söyleşide ifade edilenlerle yönetmenin tarafımıza verdiği röportajdaki ifadelerin çelişkili olduğu görülmektedir zira daha önce de belirtildiği üzere Giritlioğlu görüşme sırasında, TRT'nin herhangi bir teknik imkan sağlamadığını belirtmiştir.

TRT'de çalışan kadrolu yönetmenlerin sinemasal süreçlerinde de tartışıldığı üzere Giritlioğlu'nun da TRT yapıcılığında çevirdiği ilk üç filminin tüm hakları TRT'ye aittir. Yönetmen hakların yapımcıya ait olması nedeniyle söz konusu filmlerin kopyalarını dahi TRT arşivine ödediği ücret karşılığında alır. Görüldüğü üzere Giritlioğlu ve TRT ilişkisiyle TRT'de çalışan kadın sinema yönetmenleri arasındaki ortak deneyimler, TRT'nin sağladığı geniş maddi olanaklar ve filmlerin haklarının kuruma ait olması noktasındadır. Daha önceden de belirtildiği ve sonraki başlıklarda ayrıntılandırılacağı üzere filmlerin çekim sonrası sürecinde Giritlioğlu ve TRT ilişkisi, diğer TRT yönetmenlerinin kurumla kurduğu ilişkiden bambaşka bir sürece işaret eder.

Salkım Hanım'ın Taneleri filminin hazırlık sürecinde TRT'yle arasında çıkan tartışmalar sonucunda artık kurumda kalamayacağına kanaat getiren Giritlioğlu, filmin yapımı için Avşar Film'le anlaşır. Ancak çekimler sırasında Avşar Film'in sahibi ve filmin yapımcısı Şükrü Avşar'la çatışma yaşar zira TRT'nin sağladığı geniş maddi olanaklara alışkın olan yönetmenin karşısında bu kez maddi imkanları mümkün olduğunca azaltmaya çalışan bir yapıcılık anlayışı vardır. Giritlioğlu ise bu deneyimin

yönetmenlikte yeni bir yaklaşıma sebebiyet verdiğini ve kısıtlı imkanların yaratıcılığını arttırdığını ileri sürer (Giritlioğlu, 2017).

Salkım Hanım'ın Taneleri filminin TRT'den kopuşunu simgelediğini belirten yönetmenin çektiği bir sonraki sinema filmi *Güz Sancısı* da TRT'den bağımsız, C Yapım ve Sis Yapım'ın imkanlarını birleştirmesi sonucu çekilir. Ayrıca yönetmen, dizi çekimlerinden elde ettiği geliri de filmin yapımına yatırır. C Yapım'ın filme ayırdığı bütçe geniş olmasına karşın proje için yetersiz kaldığını belirten Giritlioğlu, yetersiz bütçe nedeniyle filmin çekimleri sırasında büyük zorluklar çektiğini iler sürer (Giritlioğlu, 2017).

Çevirdiği hiçbir filmde yönetmen kaşesi almadığını belirten yönetmenin elinde herhangi bir gösterim hakkı ya da yapım hissesi yoktur. Bu tür hakların TRT yapımcılığında mümkün olamayacağını belirten Giritlioğlu, *Salkım Hanım'ın Taneleri* ve finansmanına destek sağladığı *Güz Sancısı* filmleri üzerinde de söz konusu haklara sahip olmadığını belirtir. Bu nedenle söz konusu filmler gerek televizyon kanallarında gerek dijital mecralarda tekrar tekrar gösterilmesine karşın yönetmene herhangi bir maddi katkı sağlamamaktadır (Giritlioğlu, 2017).

Yazının girişinde değinilen ancak ayrıntılarına yer verilmeyen yapımcı ve yapımcının süreçte etkin olduğu kararlar, başlıkta tartışılacak olan son noktadır. TRT bünyesinde çevirdiği filmlerin yapımcılarını kendisi seçen Giritlioğlu, genç ve gelecek vadeden TRT elemanlarına filmlerinde yapımcı olmaları için şans vermeyi tercih ettiğini belirtir. *Suyun Öte Yanı* filminde Meral Babacan, *Yaz Yağmuru* filminde Nilgün Sağyaşar, *80. Adım*'da ise Cafer Özgül yapımcılık görevi üstlenen isimlerdir. *Salkım Hanım'ın Taneleri* filminin yapımcısı ise, daha önceden de belirtildiği üzere Şükrü Avşar, *Güz Sancısı*'nın ise Bahadır Atay ve Fatih Enes Ömeroğlu'dur.⁶⁰ Giritlioğlu, hiçbir filminde yapımcıların çekim sürecine içkin kararlarda etkin olmadıklarının, tüm kararları kendi başına aldığına altını çizer (Giritlioğlu, 2017).

⁶⁰ Yapımcıların isimleri, filmlerin jeneriğinden alınmış olup görüşme sırasında Giritlioğlu da aynı isimleri yapımcı olarak belirtmiştir.

Görüldüğü üzere yönetmen, ilk üç filmini de (*Suyun Öte Yanı*, *Yaz Yağmuru* ve *80. Adım*) TRT yapımcılığında gerçekleştirmiştir. Diğer TRT yönetmenlerine kıyasla bürokratik engellere takılmayan Giritlioğlu, TRT'nin sunduğu maddi imkanlar doğrultusunda çekimler sırasında herhangi bir maddi sıkıntıya düşmeden filmlerini tamamlar. *Salkım Hanım'ın Taneleri* filminin yapım sürecinde TRT'yle yaşadığı çatışma sonucu filmi Avşar Film'den Şükrü Avşar'ın yapımcılığında tamamlayan Giritlioğlu, son filmi *Güz Sancısı*'nda da TRT harici yapımcılarla çalışmayı tercih eder. *Güz Sancısı*'nı C Yapım ve Sis Yapım ortaklığında çeken Giritlioğlu filme kişisel birikiminden de yatırım yapar. Giritlioğlu, TRT yapımlarına kıyasla son iki filmde bütçe yetersizlikleri nedeniyle zorluklar yaşadığını da belirtir.

Giritlioğlu, TRT bünyesinde gerçekleştirdiği yapımların yapımcılarını kendisi seçer ve hiçbir filminin çekim sürecinde yapımcıların alınan kararlarda etkin olmadığını belirtir. Söz konusu söylem, yönetmenin sanatçı kişiliğinin incelendiği başlıkta çizilen kişiliğiyle de doğru orantılıdır. Bağımsız, kararlı, inatçı ve inançlı olduğunu belirten Giritlioğlu'nun söz konusu özelliklerini film yapım sürecinde de devam ettirdiği görülür. Yönetmenin paylaşımlarından da anlaşıldığı üzere filmlerin yapım ve çekim sürecine ilişkin tüm kararlar, yönetmen tarafından tek başına alınmıştır.

Filmlerin maddi olanaklarının aydınlatıldığı başlık tartışmasını filmlerin çekim süreci, çekim sürecine ait kararların ne şekilde alındığı, set ve yönetim üzerinden, yönetmenin tanıklığında devam ettirecektir.

3.3.3.3. Sinemasal Üretim Alanı

Bu bölümde, Giritlioğlu'nun çevirdiği filmlerin senaryo yazımından oyuncu seçimine; yönetmenin, görüntü yönetmenleri ve ekiple kurduğu ilişkilene biçiminden oyuncularla kurduğu iletişime değin tartışılacaktır. Yine yönetmenin kişisel deneyimlerinden yola çıkılarak set-iktidar ilişkisi incelenecek ve sette yönetmenin benimsediği yönetim biçimi feminist üretim süreci bağlamında değerlendirilecektir.

Yalnızca *Yaz Yağmuru* filminin jeneriğinde adı Ümit Ünal'la birlikte senarist olarak geçmesine karşın Giritlioğlu tüm filmlerinin senaryo yazım çalışmalarına dahil olur (Giritlioğlu, 2017). Jeneriklerden alınan bilgilere göre *Suyu Öte Yanı* filminin

senaryosu Feride Çiçekoğlu'na, *80. Adım* filminin senaryosu Mehmet Eroğlu'na, *Salkım Hanım'ın Taneleri* filminin senaryosu Etyen Mahçupyan ve Tamer Baran'a, *Güz Sancısı*'nın senaryosu ise Etyen Mahçupyan ve Nilgün Öneş'e aittir. Daha önceki başlıklarda değinildiği üzere Giritlioğlu'nun filmografisinde, edebiyat uyarlamaları önemli bir yer tutar. *Yaz Yağmuru* filmi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserinden, *80. Adım* Mehmet Eroğlu'nun *Yarım Kalan Yürüyüş* (1968) romanından, *Salkım Hanım'ın Taneleri* ve *Güz Sancısı* filmleri ise Yılmaz Karakoyunlu'nun eserinden uyarlamadır.⁶¹

Giritlioğlu'na göre edebiyat uyarlamalarındaki önemli unsur; yönetmenin eserin özünü, ruhunu zedelemekten kendi dünyasını esere eklemesidir. Beyaz perdeye aktardığı edebiyat eserlerinin öncelikle yazarlarını tanıyarak işe koyulduğunu belirten yönetmen, *Yaz Yağmuru* filminde yalnızca eserin kendisinin değil Tanpınar'ın ruhunun da kendilerine esin kaynağı oluşturduğunu ve yazarın diğer eserlerinden de ilham aldıklarının altını çizer (Toptaş, 1992, s. 2). Yönetmene göre eser sahipleri, eserlerinin perdeye yansıyan versiyonlarından memnun kalır. Giritlioğlu hem Eroğlu hem de Karakoyunlu'nun, eserlerinin perdeye uyarlanma sürecinde yönetmene hiçbir kısıtlama getirmediğini, hatta zaman zaman esere ihanet etmesine izin verdiğini belirtir (Giritlioğlu, 2017).

Esere ihanet noktasında, romanla film arasındaki uyumsuzluklar nedeniyle çokça eleştiri alan *Salkım Hanım'ın Taneleri* filmi üzerine yürütülecek detaylı bir tartışma, film üretim süreci ve gereklilikleri üzerinden meseleyi tüm boyutlarıyla kavramaya yardımcı olacaktır. Varlık Vergisi⁶² gibi gündeme getirilmesi 'tabu' olan bir konuyu merkezine alan film, verginin yalnızca Ermeni azınlıklar üzerine uygulandığı bir anlatıyla yola çıkar. Oysaki eserdeki azınlıklar Yahudilerdir. Ayrıca romanda sermayesini göç ettiği köyünden getiren Durmuş karakteri filmde, bir tahsildarı öldürerek parasını çalmak suretiyle sermayeye kavuşur. Söz konusu durum seyircinin iyi ve kötü arasındaki keskin

⁶¹ Edebiyat eserlerinin yazar bilgileri, *80. Adım* hariç, filmlerin jeneriklerinden derlenmiştir. *80. Adım* filminin Mehmet Eroğlu'nun *Yarım Kalan Yürüyüş* romanından uyarlandığı bilgisi teze, Öztürk'ün kitabından eklenmiştir (Öztürk, 2004, s. 238).

⁶² 11 Kasım 1942'de TBMM'de kabul edilen, başta gayrimüslim ticaret burjuvazisi olmak üzere çiftçi, esnaf ve ücretlilerden bir kez olmak üzere toplanan olağanüstü servet vergisi. 15 Mart 1944'e dek yürürlükte kalan Varlık Vergisi mükelleflerinin % 87'sini gayrimüslimlerin oluşturması, bunun fiiliyatta azınlık karşıtı bir politikanın parçası olduğunu gösterir. Vergi borçlarını ödeyemeyenler Aşkale'deki çalışma kamplarına gönderilmiş, böylece servet gayrimüslimlerin aleyhine el değıştirmiştir (akt., Erus, 2005, s. 133).

çizgiyi hissederek saf tutmasına yardımcı olurken kötülüğün temsilini bir katil üzerinden kurar; romanda ise azınlıkların mallarına el koyan ‘herhangi biri’dir. Eserin en güçlü eleştirilerinden olan kötülük ve ‘herhangi biri’ ilişkisi; filmde kötülüğün, kötü karakterle eşleştirilmesi suretiyle tüm eleştirel zemini kaydırmaktadır (Erus, 2005, s. 134). Giritlioğlu, film üretim sürecinin gereklilikleri nedeniyle eserden filme uyarlama noktasında söz konusu değişikliklerin yapıldığını ileri sürer. Filmin üretim sürecinde yalnızca Ermeni cemaatinden destek aldıklarını belirten yönetmen, Musevi cemaatinin filme bir o kadar uzak durduğunun altını çizer. Musevi mekanları kullanamayacağı için karakterleri Ermeni olarak yansıtmak durumunda kaldığına değinen Giritlioğlu aksi takdirde çevirmek istediği sahneleri mekansızlık nedeniyle çekememe tehlikesi bulunduğunu sözlerine ekler. Yönetmene göre uygulanan verginin belirli bir azınlığa uygulanmış olmasından ziyade, merkezde olması gereken mesele uğranan haksızlıktır. Giritlioğlu ayrıca Aşkale çekimlerinde sürgüne yollanan kişilerin bazılarının isimlerinin Musevi cemaatinden isimler olduğunu belirterek, o dönem haksızlığa uğramış tüm azınlıkları temsil etmeye çabaladığının da altını çizer. Yönetmen ayrıca senaryonun, eserin sahibi Karakoyunlu’ya danışıldığı ve yazımı tamamlandığında okutulduğu bilgisini de aktarır. Giritlioğlu, Durmuş karakteri içinse, çekim senaryosunda tahsildarın astım krizi nedeniyle öldüğünü ancak sahnenin, filmin süresini kısaltmak amacıyla çıkarıldığını ve bu nedenle seyircinin, Durmuş’un tahsildarı öldürmüş olduğu izlenimi edindiğini belirtir (Giritlioğlu, 2017).

Yaz Yağmuru filminin senaristlerinden Ümit Ünal’ın senaryo ve filmin nihai hali üzerine yorumları ise senaryo ve çekim süreci arasındaki etkileşimin önemi üzerine ilginç ayrıntılarla doludur. Giritlioğlu’nun senaryo yazım teklifini maddi sebepler nedeniyle kabul eden Ünal, Tanpınar’ın eserini sinematografik ancak çetrefilli bir olarak tanımlar. Senaryonun yalnızca girişini yazabilmek adına iki ay harcayan Ünal, girişin yönetmen tarafından yorumlanma şekli nedeniyle senaryonun ruhunu kaybettiğini bu nedenle tüm yazılanların anlamını yitirdiğini öne sürer. Tanpınar’ın öyküsünde var olmayan ve yazarın kendi hayal gücüyle yarattığı cılız, kirli, dışavurumcu tablonun içindeki Yahudi cambazın yazar için önem arz eden diyalogunun, Giritlioğlu’nun büyük bir bütçeyle kurduğu görkemli panayırda makyajlı, yakışıklı bir cambazın mırıldanmalarına dönüşerek eriyip yok olduğuna değinen Ünal, bir anlamı kalmamış filmin galasından

koşarak uzaklaştığını belirtir (Ünal, 2012, s. 99-102). Ünal'ın aktarımları, uyarlamaların aslına sadık kalıp kalmaması sorunsalının yanı sıra senaryoda kurulan dilin ve dünyanın filmsel dil ve dünyaya dönüştürülmesinde ortaya çıkan sorunlara emsal oluşturması nedeniyle önemlidir.

Filmlerin senaryo yazım süreçlerinin ardından sete hazırlık süreçlerine bakıldığında Giritlioğlu'nun, filmlerinin tamamı “dönem filmi” olmamasına karşın, yansıtılan dönemi canlandırmak adına renk ve kostüm üzerine detaylı bir çalışma yürüttüğü görülür. Yönetmene göre, her karakterin bir kostüm tarzı bulunur bu nedenle yönetmen, tüm kostümlerin dikilmesi ve çevre düzenlemesinin en ince ayrıntısına kadar düşünülmesi taraftarıdır (Giritlioğlu, 2017). Örneğin *Yaz Yağmuru* filminde aranan konak bulunamayınca Küçüksu'da, denize 30-40 metre uzaklıkta bir alana yeni baştan bir konak inşa edilir. Konağın hem 1928 hem de 1945'teki görüntüleri yansıtması gerektiğinden inşa edilen yapının, değiştirilebilecek olanaklara sahip olması sağlanır (Arslanbay, 1993a, s. 16). *80. Adım* filmindeyse yurt dışı sahneleri gerçekten de yurt dışında çekilir. Tayland'da çekilen sahnelerin atmosferini Türkiye'de yaratmanın mümkün olmayacağına değinen yönetmen, filme hazırlık sürecinde 7-8 ay boyunca Uzakdoğu araştırması yapar, her bir ülke için 9-10 kaset görüntü izler ve çekimleri Bangkok'ta gerçekleştirme kararı alır (Kesler, 1995b, s. 44, 45). Giritlioğlu ayrıca, belgesel yapımından gelen bir yönetmen olmasının filmlerin hazırlık sürecine olumlu yansımaları olduğunu belirtir. Yönetmen, belgesel çekimlerinde dönemler ve dönemlerin geçekleriyle yakından ilgilendiğini ve bu özelliğinin kurmaca filmlerinin yapısına da yansıdığını; filmleriyle ilgili tüm kaynaklara sabır ve titizlikle araştırarak ulaşma disiplininin belgeselcilikten kalan bir özelliği olduğunu öne sürer (Yeres, 2005, s. 280).

Oyuncu isimlerine kendi başına karar verdiğini belirten Giritlioğlu, karakterin sürüklediği kişiye göre oyuncunun zihninde canlandığını belirtir. Yönetmen şöhret isimlerle çalışmadığının, çalıştığı isimlerin kendisiyle çalıştıktan sonra şöhret olduğunun altını çizer. Filmlerinde genç oyunculara şans verdiğine değinen yönetmenin (Giritlioğlu, 2017), her filmde bir önceki filminden isimlere yeniden ancak bambaşka rollerde yer verdiği görülür. Yalnızca *Salkım Hanım'ın Taneleri*'nde Nefise karakterini canlandıran Zuhal Olcay, *Güz Sancısı* filminde görülen ufak bir sahnede Nefise karakterinin devamını

canlandırır. *Suyun Öte Yanı*'nda; Nur Sürer, Selçuk Yöntem, Meral Çetinkaya, Uğur Polat, Halil Ergün ve konuk oyuncu olarak Pıtırık Akkerman, Oktay Kaynarca, Gülenay Akşar, İsmet Üstekin, Mehmet Günsur, Ilgaz Giritlioğlu, Ali Uyandıran, İpek Esen, Erdal Sümer, Ertan Sımsıkı, Rahmi Dilligil, Saadet Akay, Figen Okyar isimleri yer alır. *Yaz Yağmuru*'nda; Ahmet Levendoğlu, Pıtırık Akkerman, Selçuk Yöntem, Meral Çetinkaya, Müge Akyamaç, Mehmet Gülyüz, Suna Selan, Olgun Şimşek, Nilüfer Aydan, Evrim Kıvançer ve konuk oyuncu olarak Fikret Kuşkan, Nur Sürer ve Hümeysra isimleri görülür. *80. Adım* filminde; Zuhall Olcay, Levent Ülgen, Haluk Bilginer, Derya Alabora, Emre Baykal, Hümeysra, Cihan Canova, Meral Çetinkaya, Altan Erkekli, Tunca Yönder, Selçuk Yöntem, Aytacı Yörükaslan ve Taner Barlas rol alırken *Salkım Hanım'ın Taneleri*'nde Hülya Avşar, Kamuran Usluer, Zuhall Olcay, Zafer Algöz, Uğur Polat, Güven Kıraç, Derya Alabora, Murat Daltaban, Mehmet Çebiç ve Nurseli İdiz oyuncu kadrosunda yer alan isimlerdir.⁶³ Yönetmen, genç ve yeni oyuncularını da takip ettiğine ancak sabit bir oyuncu kadrosuyla çalışmanın kendisi için önemli olduğuna çünkü kurulan tanışıklığın sete olumlu yansımalarının olduğuna değinir (Toptaş, 1992, s. 2). Giritlioğlu, bu nedenle kendisine 'fetişist yönetmen' yakıştırmaları yapıldığını da sözlerine ekler (Giritlioğlu, 2017).



Resim 54: *Yaz Yağmuru* filminin seti, Tomris Giritlioğlu ve kadın başrol Pıtırık Akkerman.⁶⁴



Resim 55: *Yaz Yağmuru* filminin seti, Tomris Giritlioğlu ve erkek başrol Ahmet Levendoğlu.⁶⁵

Yönetmen, oyuncularını set öncesi ciddi bir çalışma sürecinden geçirdiğini belirtir (Giritlioğlu, 2017). Örneğin *80. Adım* filmi için yönetmen, Levent Ülgen ile 5-6 ay boyunca çalışır. Ankara stüdyolarında başlayan çalışmalar sonrasında İstanbul'da tüm

⁶³ Oyuncu isimleri, filmlerin jeneriğinden aynı sırayla alınmıştır.

⁶⁴ Fotoğraflar, yönetmenin kişisel arşivinden alınmış olup teze, dijital fotoğraf versiyonları aktarılmıştır.

⁶⁵ Fotoğraflar, yönetmenin kişisel arşivinden alınmış olup teze, dijital fotoğraf versiyonları aktarılmıştır.

oyuncuların da katılımıyla devam ettirilir. Kameramanın da katıldığı ön hazırlık sürecinde filmin hemen hemen tüm sahneleri henüz düzenlenmemiş olmasına karşın gerçek mekanlarda prova edilir (Kesler, 1995b, s. 45). Her filmde farklı yaklaşımlar dendiğini belirten yönetmen bazı sahneleri doğaçlama çektiğine de değinir. Bu noktada filmin müziğinin önceden yapılması gerektiğini çünkü sahnenin ritmini belirlediğini öne süren Giritlioğlu, oyuncu kadrosunu tanıyor olmanın da oyuncu yönlendirme yahut oyuncuyu serbest bırakma noktasında elzem olduğunun altını çizer. Giritlioğlu, oyuncularla arasına mesafe koymadığını, dolayısıyla setlerinde yönetmen-oyuncu hiyerarşisi hissedilmediğini de sözlerine ekler (Giritlioğlu, 2017).

Daha önceki başlıklarda aktarıldığı üzere Giritlioğlu, TRT sayesinde tanıştığı görüntü yönetmeni Yavuz Türkeri ve steadycam operatörü Ercan Yılmaz'ı en büyük kazanımları arasında görmektedir. Yalnızca *Suyun Öte Yanı* filminde görüntü yönetmeni Orhan Oğuz'la çalışan Giritlioğlu, diğer filmlerinde vefatına değin *Yavuz Türkeri*'yle ortak çalışır. *Salkım Hanım'ın Taneleri* filmine değin steadycam operatörlüğünü yapan Ercan Yılmaz ise bu filmde görüntü yönetmenliğini Yavuz Türkeri'yle paylaşır. Türkeri'nin vefatı *Güz Sancısı* filminin beşinci çekim gününe denk gelir ve film, Yılmaz'ın görüntü yönetiminde tamamlanır. Türkeri'yi bir 'görüntü dâhisi' olarak tanımlayan Giritlioğlu, görüntü yönetmenliği alanında tüm gelişmeleri takip eden Türkeri'yle iletişimlerinin son derece kusursuz olduğunu ve sette yalnızca bir bakışla anlaşabildiklerini sözlerine ekler (Giritlioğlu, 2017).



Resim 56: *Yaz Yağmuru* filminin seti, Tomris Giritlioğlu ve Yavuz Türkeri.⁶⁶



Resim 57: *Yaz Yağmuru* filminin seti, Tomris Giritlioğlu ve Ercan Yılmaz.⁶⁷

⁶⁶ Fotoğraflar, yönetmenin kişisel arşivinden alınmış olup teze, dijital fotoğraf versiyonları aktarılmıştır.

⁶⁷ Fotoğraflar, yönetmenin kişisel arşivinden alınmış olup teze, dijital fotoğraf versiyonları aktarılmıştır.

Giritlioğlu'nun filmlerinin ekip isimlerine bakıldığında *Suyun Öte Yanı*'nda prodüksiyon koordinatörü olarak Necmettin Çobanoğlu'nun, seslendirme yönetmeni olarak Ayşegül Güngör'ün görev aldığı, makyaj sorumlusunun Evin Soley, sanat yönetmeninin Nihal Koldaş, yönetmen yardımcılarının ise Zeki Demirkubuz, Murat Karahüseyinoğlu ve Ayşe Özer olduğu görülür. Filmin müziği Yeni Türkü'ye, kurgusu Bilge Can'a aittir. *Yaz Yağmuru*'nda yapımcı yardımcılarını Bünyamin Ersöz, Yahya Erecekler, yönetmen yardımcılarını Ayşe Özer, Mehmet Erişti, Ertekin Akpınar, Linda Stark, ışık şefi Ali Salim Yaşar, kostüm-tasarım ve çevre düzeni sorumlusu Deniz Özen, sanat yönetmeni Esat Tekand, teknik sanat direktörü Bahattin Demirkol, ikinci yönetmen Sadullah Celen'dir. Filmin müziği Münir Nurettin Beken'e, kurgusu Halit Ödek'e aittir. *80. Adım*'da koordinasyon sorumlusu Zeki Demirkubuz ve Gül Muyan, ışık şefi Ali Salim Yaşar, sanat yönetmeni Mustafa Z. Ülkenciler, yönetmen yardımcısı Arzu Çelebi'dir. Filmin müziğinin ve kurgusunun yeniden Münir Nurettin Beken'e ve Bilge Can'a ait olduğu görülür. *Salkım Hanım'ın Taneleri* filminin ışık şefi Ali Salim Yaşar, kostüm tasarımcısı Sevim Çavdar ve Ayşen Akdeniz, yardımcı yönetmeni Muharrem Gülmez, ses kurgu sorumlusu Erkan Aktaş, genel koordinasyon sorumlusu Cafer Özgül, Hayri Aslan ve Selim Aşkın'dır. Filmin müziği ise Tamer Çıray'a aittir.⁶⁸ Görüldüğü gibi Giritlioğlu filmlerinde yalnızca aynı oyuncularla değil, aynı ekiple de çalışmaya önem vermektedir.

Suyun Öte Yanı filminde yönetmen yardımcılığı yapan Zeki Demirkubuz'un ismi *80. Adım* filminde koordinasyon sorumlusu olarak geçmesine karşın Demirkubuz filmde yönetmenin asistanlığını yapar. Giritlioğlu, çekimler sırasında asistanlarıyla sorun yaşaması üzerine Demirkubuz'u aramış ve kendisini acilen Şile'ye sete çağırması, Demirkubuz ise ertesi gün sete gelmiştir. Giritlioğlu, o dönem *C Blok* (1994) filmini çekmiş ve pek çok ödül kazanmış bir yönetmen olan Demirkubuz'un gösterdiği bu dayanışmayı asla unutmayacağını belirtir (Öztürk, 2004, s. 241). Yönetmen, *Güz Sancısı* filminde Behçet karakterinin elinde tuttuğu ve bir dizi komünistin isminin bulunduğu listeye eklediği Zeki Demirkubuz ismiyle, Demirkubuz'a filmin içinden bir selam yolladığını da belirtir. Daha önce değinildiği üzere *Salkım Hanım'ın Taneleri* filmindeki

⁶⁸ Ekip isimleri, filmlerin jeneriğinden, aynı sırayla alınmıştır.

Nesibe karakterini *Güz Sancısı*'na da taşıyan yönetmen, daha sonra ayrıntısıyla tartışılacak olmasına karşın *Salkım Hanım'ın Taneleri* filminin yaratıcılarının 'vatana ihanet' ettiği gerekçesiyle dava açan dönemin MHP'li vekili Ahmet Çakar'ın ismini de *Güz Sancısı* filminin ilk senaryosunda geçirdiğini ancak bu senaryonun sonradan değiştirildiğini belirtir (Giritlioğlu, 2017). Görüldüğü üzere Giritlioğlu, filmlerinin arasında karakterler ve gerçek isimler üzerinden geçişler yapan bir yönetmendir. Bu özelliği nedeniyle yönetmenin sanatta 'oyunlar' yapmayı, ufak dokunuşlarla dikkatli seyirciye göz kırpmayı seven bir sanatçı olduğu ileri sürülebilir.

Son olarak yönetmenin set ve iktidar üzerine görüşlerini aktarmak, bir sonraki başlıkta filmlerinin temasının "kadın filmi" bağlamında değerlendirileceği de düşünüldüğünde bütünlüklü bir bakış açısı yakalamak ve çok boyutlu bir sonuca varmak adına gereklidir. Giritlioğlu ekibin; yönetmenin, setteki iktidarın sahibi olduğunu görmesi gerektiğini başından geçen bir deneyim üzerinden örneklendirerek aktarır. *İşte Beyoğlu* belgeselinin çekimleri sırasında set çalışanlarına yapılacak işleri nazik bir tavırla aktaran Giritlioğlu'nun dikkatini set amirinin yalnızca görüntü yönetmeni Türkeri'yle muhatap olması çeker. *Kantodan Tangoya*'nın çekimleri sırasında sanat yönetmenin bir hatasını yakalayan ve sanat yönetmenin üzerine yürüyen Giritlioğlu, belgeselin set amirinin tesadüfen sette bulunduğunu ve bu manzarayı gördüğünü belirtir. Giritlioğlu, bu olaydan sonra set amirinin yanına gelerek saygılarını sunduğunu ve kendisine ilk kez 'hocam' diyerek hitap ettiğini belirterek set ve iktidar ilişkilerinin özetini sunar (Giritlioğlu, 2017). Ancak Giritlioğlu'nun iktidarla eşlediği gücün, kullandığı nazik dilden vazgeçerek görüntü yönetmenin 'üzerine yürüyen' bir yönetmene dönüşmesi düşündürücüdür. Ancak bu tavra sahip bir yönetmenin ekip tarafından kale alınacağı fikri ise, ekibi değiştiremediğinden ekibe benzemek, yönetmenin setteki gücünü alternatif bir ifade alanı yaratmak adına kullanmaktansa var olan eril iletişim biçimini devam ettirmek suretiyle sistemi yeniden üretmek anlamına gelmektedir.



Resim 58: *Yaz Yağmuru* filminin setinden, Giritlioğlu kamera arkasında.⁶⁹



Resim 59: *Yaz Yağmuru* filminin setinden, Giritlioğlu kamera arkasında.⁷⁰

Giritlioğlu'nun ayrıca, yönetmen ve oyuncu arasında yaratmadığı hiyerarşiyi ekip ve oyuncular arasında yarattığı görülür. Oyuncularla 'pamuk gibi bir ilişki' kurduğunu belirten yönetmen, oyuncular sinemanın temel taşı olduğundan onları incitmekten çekindiğini ancak ekibin herhangi bir hatasını asla affetmediğini ileri sürer (Giritlioğlu, 2017). Yönetmenin mevcut söylemi, set deneyimleri üzerinden geliştirdiği iktidar ve yönetmen fikrini de destekler niteliktedir. Ancak söz konusu söylemler, filmlerin yalnızca anlatı ve temsillerini değil çekim ve gösterim aşamalarını da önemseyen feminist film üretim sürecinin işaret ettiği bağlamla uyumsuzdur.

Sonuç olarak *80. Adım*, *Yaz Yağmuru*, *Salkım Hanım'ın Taneleri* ve *Güz Sancısı* filmlerinin edebiyat eserlerinden uyarlandığı gerçeği, Giritlioğlu filmografisinin ağırlıklı olarak uyarlamalardan oluştuğunu gösterir. Yönetmenin çocukluğundan itibaren edebiyata olan tutkusu ve dil-edebiyat bölümünden mezun olduğu hatırlandığında, bu seçim anlam kazanmaktadır. Yalnızca *Yaz Yağmuru*'nun jeneriğinde Ünal'la birlikte senaryo yazım sürecine ortak olduğu bilgisi geçmesine karşın yönetmen, tüm filmlerinin senaryo yazım süreçlerine dahil olduğunu belirtir. Uyarlama filmlerinin zaman zaman eserlere sadık kalmadığını belirten Giritlioğlu, yazım aşamasında ve bitmiş senaryo üzerinde eser sahiplerinin onaylarının bulunduğu altını çizer.

Yönetmenin, özellikle TRT'den yapım desteği aldığı filmlerin çevre düzenlemesi, kostüm ve çekim mekanı seçiminde, maddi kaygı yaşamadığı için görece rahat bir alanda hareket ettiği düşünülebilir. Zira Giritlioğlu, TRT desteği almadığı filmlerden olan *Salkım Hanım'ın Taneleri* ve *Güz Sancısı*'nin çekimlerinde kendisini kısıtlı hissettiğini, özellikle

⁶⁹ Fotoğraflar, yönetmenin kişisel arşivinden alınmış olup teze, dijital fotoğraf versiyonları aktarılmıştır.

⁷⁰ Fotoğraflar, yönetmenin kişisel arşivinden alınmış olup teze, dijital fotoğraf versiyonları aktarılmıştır.

Güz Sancısı filminin final sahnesini kostüm anlamında yetersiz bulduğunu belirtmiştir. Bu bağlamda maddi imkanların, yönetmenin ve sahnelerin sınırlarını belirlediği sonucuna varılabilir.

Oyuncu ve ekip isimlerine bakıldığında Giritlioğlu'nun kemikleşmiş bir kadroyla filmlerini çevirdiği görülür. Çalıştığı isimlerin aşinalığının setin atmosferine olumlu yansıdığını belirten yönetmen, bu nedenle aynı isimlerle çalışmayı sürdürdüğünün altını çizer.

Yönetmenin aktarımlarından, sette ekiple ve oyuncularla kurduğu iletişim dilinin farklı olduğu sonucuna varılmıştır. Oyuncularla daha 'yumuşak' ve yapıcı bir iletişim kuran yönetmen; ekibin, iktidarın sahibinin yönetmen olduğunu kavraması adına sert ve yıkıcı bir iletişim dili benimser. Bu noktada Judith Mayne'in ileri sürdüğü fikirleri hatırlamak önemlidir. Bir filmi "kadın filmi" yapan şeyin yalnızca bir kadın tarafından çekilmiş olmasında aranamayacağını ileri süren Mayne, bir kadın yönetmenin de kadın oyuncusuyla/ekibin kalanıyla bir erkek yönetmenin kurduğuna benzer bir ilişki kurabileceğinin, çünkü patriyarkal hiyerarşinin, kadın yönetmenler için de hala bir problem olduğunun altını çizer (Fehervary, Lenssen, & Mayne, 1981-1982, s. 181). Patriyarkal tarzda sinema üretiminde eserin sahibi olan yönetmene karşın feminist film denildiğinde, sanatçı ile oyuncu ve ekip arasındaki karşılıklılık, iletişim ve eşitlik söz konusudur. Bu nedenle, Giritlioğlu'nun çekim sürecinde takındığı tavrın, feminist film üretiminin çizdiği çerçeveye uygun olmadığı düşünülmüştür.

Filmlerin çekim süreçlerinin yönetmenin deneyimleri üzerinden aktarıldığı başlık incelemesini, filmler üzerinden devam ettirecektir.

3.3.3.3.1. Filmlerin, Üretim Sürecinin ve Kadın Yönetmenliğin İfade Biçimi Olarak Yorumlanması

Bu başlıkta, Giritlioğlu'nun 1990'larda çevirmiş olduğu dört filmi, filmlerin anlatısı, mekan kullanımı, asal karakterleri ve temsil üzerinden değerlendirilecek; filmlerle kurulan eleştirel bakışın, "kadın filmi" ve siyasallaşmaya başlayan kadın

yönetmen söylemine uygunlukları tartışılacaktır. Ayrıca *Salkım Hanım'ın Taneleri* afişi, anlatıyla uyumu üzerinden değerlendirilecektir.⁷¹

Suyun Öte Yanı, memleketlerinden ayrılmak istemeyen insanların evlerini terk etmek zorunda kalmasını yansıtan görüntülerle açılır. Takip eden sahnede, siyasi bir suçtan zanlı Ertan (Selçuk Yöntem) ve karısı Nihal (Nur Sürer), 1924 mübadelesinde Girit'ten Cunda'ya gelmiş Sıdika Hanım'ın (Meral Çetinkaya) pansiyonuna yerleşir. Anlatının devamında, 12 Eylül nedeniyle kaçak durumuna düşmüş olan Ertan'ın ve karısı Nihal'in deneyimleri, Albaylar Cuntası döneminde Türkiye'ye sığınmış bir Yunanlıyla (Uğur Polat) aşk yaşayan Sıdika Hanım'ın anılarına paralel bir şekilde ilerler. Hüküm giyerek uzun yıllar hapiste kalan Ertan, yıllar sonra yeniden ancak bu kez tek başına geldiği Cunda Adası'nda yine Sıdika Hanım'ın pansiyonunda kalır. Yeni bir tutukluluktan kaçmak isteyen Ertan, 'suyun öte yanı' olan Yunanistan'a geçmeyi planlamaktadır. Filmin sonunda Ertan tekneye binerek Yunanistan'a geçmek üzereyken, Sıdika Hanım'ın anılarındaki Yunanlı sevgilisinin bir tekneyle karşı kıyıya geçtiğini görür. Ertan, kaçmaktan vazgeçerek memleketinde kalmayı seçer.

Yaz Yağmuru filmi, güneşli bir günde sağanak bir yağış altında bir bahçe ve konak görüntüsüyle açılır. Konağın kiracısı olan yazar Sabri Bey (Ahmet Levendoğlu) çalışma odasında yazı yazmaktayken bahçeden gelen sesler üzerine dışarı çıkar. Genç bir kadın (Pıtırık Akkerman), yağmurun altında ağaçlarla dans ederek şarkı söylemektedir. Sabri Bey, genç kadını içeri davet eder ve ikilinin arasındaki geçici, düşe benzer ilişki bu sayede başlar. Sabri Bey, karısının uzakta olduğu bu dönemde genç kadının yarı şizofrenik imgeleri, düş dünyası ve takılıp kaldığı çocukluk dönemi sanrıları arasında kaybolur. Anlatının devamında genç kadının çocukluğunda bu konakta yaşadığı ve çıkan bir yangın nedeniyle konağı terk ettiği anlaşılır. Birlikte geçirdikleri yarı düş yarı gerçek günlerin ardından genç kadını tren garında yolcu eden Sabri Bey, ertesi gün aynı garda karısını karşılar. Bu ilişkinin Sabri Bey'in hayalinde kurduğu ve kitabına aktardığı bir mi yoksa gerçekten yaşanmış bir aşk öyküsü mü olduğu muğlak kalır.

⁷¹ Giritlioğlu'nun ilk üç filminin afişine hiçbir kaynakta rastlanmamıştır. Afişler, yönetmenin kişisel arşivinde de bulunmamaktadır.

80. *Adım* filmi 1978 yılında Tayland’da açılır ve ardından 1983 yılının İstanbul’una gider. Filmin sonunda anlaşılacak olmasına karşın Aslı (Derya Alabora), Hasan (Emre Baykal) ve Sedat (Cihan Canova), arkadaşları Korkut’u (Levent Ülgen) öldürmeye teşebbüs suçundan sorgulanmaktadır. Anlatı, sorgulamalar sırasında yaşanan geri dönüşlerle Korkut’un yetimhane yıllarına ve çocukluk anılarına döner. Yine flashback’lerle Korkut’un üniversite yıllarında okulun laboratuvarını yaktığı ve öğrenci olaylarına karışarak 53 gün boyunca tecrit edilip işkence gördüğü anlaşılır. Sonrasında Uzakdoğu’ya kaçan ve gemilerde çalışmaya başlayan Korkut, bir gemi yolculuğunda kuduz olan arkadaşını da vurmak zorunda kalmıştır. Cesareti ve isyancı yönüyle öne çıkan karakterin ruhsal durumu, film boyunca arkadaşlarının bakış açılarından verilir. Film, “doğuştan ruhu bereli, kimsesizin tekiyim ben” sözlerini içeren bir Uzakdoğu şarkısı eşliğinde Korkut’un hastane odasında ölmesiyle kapanır.

Salkım Hanım’ın Taneleri filmi 1943 yılı İstanbul yazısıyla açılır. Kurucu açılıştaki bir grup insan, askerler tarafından arabalardan indirilip trenlere bindirilerek İstanbul’dan gönderilmektedir. Tren görüntüsünden Beyoğlu’nda bir tramvay görüntüsüne geçen anlatı bir yıl öncesine döner. Niğde’den İstanbul’a göç eden Durmuş (Zafer Algöz) ve karısı Nimet (Derya Alabora), memleketlileri Bekir’in (Güven Kıraç) çalıştığı konağa gitmektedir. Bekir’in kahyalığını yaptığı konağın sahibi Halit Bey (Kamuran Usluer), Durmuş’a da konakta bir iş verir. Daha sonradan öğrenilecek olmasına karşın Halit Bey konakta, babası Sabit Paşa’nın bir erkek çocuk doğurması için tecavüz ettiği ve akıl sağlığını yitirmesine yol açtığı karısı Nora (Hülya Avşar) ve metresi Nefise (Zuhal Olcay) ile yaşamaktadır. Varlık Vergisi yasaının geçmesiyle birlikte şehirde yaşayan tüm gayrimüslimler devlete yüklü bir meblağda borçlandırılır. Borcu ödemek için evlerini ve dükkanlarını satışa çıkararak gayrimüslimlerin malları, Türkler tarafından yok pahasına satın alınmaya, servet el değiştirmeye başlar. Bunu fırsat bilen Durmuş bir tahsildarı öldürerek edindiği sermayeyle Halit Bey’in ve Nora’nın kardeşi Levon’un (Uğur Polat) mallarını satın alırken servetin el değiştirdiğini gören Nefise de Halit Bey’i terk ederek Durmuş’la birlikte olur. Nora’nın vergisini ödeyen ancak devletin ‘dönme’ olduğu gerekçesiyle Türklüğünü kabul etmemesi üzerine kendisine de dayattığı vergiyi ödeyemeyen Halit Bey, Levon’un da sürüldüğü Aşkale toplama kampına gönderilir. Nora’dan ayrılmaya, maruz kaldığı muameleye, karların içinde ağır çalışma koşullarına

dayanamayan Halit Bey, kamptan kaçmaya çalışırken Levon'un kollarında ölür. Halit Bey'in ölümü, İstanbul'da kapatıldığı bakım evinde ölen Nora'nın cenaze törenine paralel gerçekleşir. Sürgün kararının kaldırılmasıyla Aşkale sürgününden geri dönen Levon, garda Bekir'i ve Durmuş'tan ayrılarak kendisiyle beraber olmayı seçen Nimet'i bulur. Halit Bey'in sürgünde öldüğünü duyan Bekir, Halit Bey'i ihbar ederek sürgüne gönderilmesinde sebep olan Durmuş'u öldürmeye gider. Durmuş'u öldürmeye değmeyeceğine kanaat getiren Bekir konaktan ayrılmak üzereyken, Durmuş Bekir'i arkasından vurarak öldürür. Son sahnede, film boyunca elden ele geçen ve servetin simgesi olan Salkım Hanım'ın gerdanlığı, Bekir'in elinden düşerek tanelerine ayrılır, taneler kana bulanmıştır.

Filmlerin temel kişilerinin tespiti, Giritlioğlu'nun anlatılarında kadın temsiline dair önemli ipuçları sunacağından öncelikle bu alan aydınlatılmaya çalışılacaktır. Zira her dört filmin de erkeğin başından geçen olaylar üzerinden aktarımı; kadın temsiline, erkeğin anlatıdaki rolü doğrultusunda şekillenmesine neden olmaktadır. *Suyun Öte Yanı* filminde anlatının merkezini oluşturan durum, Ertan'ın kanun kaçağı olmasıdır. Ertan'ın siyasi durumu nedeniyle Cunda'ya sürüklenmesi, karısı Nihal'in de Ertan'ın peşinden sürüklenmesine neden olmuştur. Film boyunca Nihal'in hayatının hiçbir ayrıntısı, anlatıyı etkileyerek şekillendirecek bir öneme sahip olmaz. Nihal yalnızca, Ertan'ın yaşadığı acıyı paylaşan bir eş olarak sunulur. *Yaz Yağmuru* filminde ise, erkek karakter genç kadının sanrıları peşinde sürüklenmesine karşın, yazar Sabri Bey'in yaşadıkları ya da hayal ettiklerinin ürünüdür; bu durumsa genç kadını, anlatının pasif öznesi olarak konumlandırır. Hikayenin yaratıcısı, daktilonun tuşlarına basan parmakların sahibi Sabri Bey'dir, bahçeden gelen davetsiz misafir, yazarın sinde yalnızca bir 'ilham perisi'dir. *80. Adım*'da nin merkezinde yer alan Korkut, tüm yaşamları şekillendiren ve eylemleriyle gerek eski sevgilisi Aslı gerek yeni sevgilisi Lerzan'ın anlatıdaki varlığını belirleyen taraftır. Aslı ve Lerzan'ın her eylemi, dolayısıyla anlatıdaki tek rolleri, Korkut'un ruh yapısını ortaya çıkartacak detayları inşa etmeleri üzerine kuruludur. *Salkım Hanım'ın Taneleri* filminde verili olan üç kadın karakterden Nora, hiç görülmeyen ve yalnızca kendi sanrılarında gün yüzüne çıkan bir erkeğin tecavüzü nedeniyle akıl sağlığını yitirmiş ve konağın bir odasına kapatılmış olarak verilidir. Özlem Güçlü'nün Türkiye sinemasında kadın sessizlikleri üzerine kaleme aldığı makalesine göre Nora'nın sessizliği, tecavüzü

yalnızca monologlar halinde dile getirmesi ve yakınlarıyla ‘mantıklı’ bir iletişim biçimine geçmiyor oluşu, ailenin tecavüz karşısında sessiz kalışına bir direniş olarak okunabilir olsa da filmin sonunda kendisini bıçaklayarak öldürmesini direnişte olan kadın temsilinin parçalanması olarak görmek mümkündür (Güçlü, 2007, s. 70). Filmdeki diğer iki kadın, Nimet ve Nefise ise anlatının ‘iyi’ ve ‘kötü’ temsili kurma kaygısının sonucu olarak okunabilir. Filmde kötünün salt kötülükten, iyininse salt iyilikten oluştuğu temsiller nedeniyle Nefise yalnızca çıkarıcı ve para peşinde olarak tanıtılırken, Türkler içinde de iyi insanlar olduğu gerçeği Nimet karakteriyle kurulu kadın temsilinin omuzlarına yüklenir. Servetin el değiştirmesiyle erkek değiştiren Nefise’nin karşısında Nimet, doğru yolu seçendir. Ancak Nefise’nin kötülüğü ve Nimet’in seçtiği doğru yol sonucu kazandığı iyilik halinin birlikte oldukları erkekler üzerinden şekillenmiş olması, Nefise ve Nimet karakterlerini tek boyuta indirgeyip kısırlaştırırken, kadın temsilinde sorunlu bir alan yaratmaktadır.

Giritlioğlu’yla yapılan görüşmede yönetmenin kendisi de filmlerinde Türk erkeği tipolojisini yansıtmaya çalıştığı ve filmlerinin anlatısının erkek kahramanlara dayalı olduğu, bu bağlamda da filmlerini “erkek filmi” olarak tanımlamanın mümkün olduğunu ileri sürer. Yönetmen, kendisine gelen eleştirilerin büyük çoğunluğunu bir kadın yönetmen olarak erkek dünyasını anlatması üzerine kurulu olduğunu da sözlerine ekler. Ancak Giritlioğlu’na göre filmlerinin bu özelliği, bilinçli bir tercihin sonucu değildir. Görüşmenin bu kısmında Giritlioğlu, feminizmden hoşlanmadığını da belirtir (Giritlioğlu, 2017). Giritlioğlu’nun söylemlerinin çizdiği bakış açısı, filmlerinin kadın temsillerindeki sorunlu alanların da anlaşılmasında önemli ipuçları sunmaktadır.

Yönetmenin filmlerindeki temaların politik boyutu, başlığın ilerleyen bölümlerinde tartışılacaktır ancak temalardaki siyasallaşmanın hangi karakterler aracılığıyla sunulduğu, kadın ve erkek temsilleriyle yakından ilişkilidir ve bu nedenle temsilin tartışıldığı bölümde değinilmesi anlamlı olacaktır. Yönetmenin dört filminden üçü, siyasi söyleme sahip altyapıları olan filmlerdir ve her üç filmde de siyasi aktörlerin erkek temsilleriyle yansıtıldığı görülür. *Suyun Öte Yanı* filminde 12 Eylül nedeniyle kaçak durumunda olan Ertan’dır. Nihal, eşi Ertan’ın siyasi konumu nedeniyle polisten kaçmakta, yıllar sonra Ertan’ın ikinci bir kez hüküm giyme tehlikesinde olması nedeniyle

polis tarafından takip edilmektedir. Kaçmak zorunda olan Ertan'ın eşi olarak Nihal bu kez Ertan'ın peşinde sürüklenmekten ziyade geride kalarak çocuğunu büyütmele sorumludur. Anlatının bu noktasında fedakar eş sunumuna fedakar annelik de eklenmiş olur. 80. *Adım* filminde ise politik olarak aktif taraf yine erkeklerdir. Aynı dönem öğrencileri olmalarına karşın Hasan ve Korkut, polis tarafından işkenceden geçirilmiş ve tecritte kalmıştır, Aslı yalnızca Korkut'a aşık olan bir kadın karakterdir. Filmin güncel zamanında ise yine politikacı olarak seyirciyi karşılayan Sedat'tır. Lerzan ise yalnızca Sedat'ın eşi ve Korkut'un sevgilisidir. *Salkım Hanım'ın Taneleri* filminde de vergiyi ödemekle mükellef olan, ödeyemeyince sürgüne giden hatta bu fırsattan istifade etmek isteyen de hep erkeklerdir. Güç-para ve iktidar üçgeni anlatıda aktif olan erkekler tarafından kuşatıldığından kadın karakterler, seçtikleri erkeklerin sunduğu iyi ya da kötü temsiller üzerinden iyi ya da kötü işaretlenmektedir. Nimet, kötü karakter Durmuş'tan ayrılarak iyi karakter Levon'la birlikte olmayı seçen, iyinin tarafında saf tuttuğundan iyiliği temsil eden tek boyutlu bir karakter özelliğine sahiptir. Nefise ise paranın el değiştirmesiyle eş değiştiren bir metresten öteye geçmeyen bir sunumla sınırlandırılmıştır. Üstelik, eşi Nora'yla birlikte yaşayan Halit Bey'in konakta metresiyle birlikte olması, filmde hiçbir eleştirel bakış üretmeden verilir. Nora'nın akıl sağlığını yitirmiş olması nedeniyle 'kadınlık görevlerini' üstlenemiyor oluşu üzerinden seyirciye, Nefise'nin varlığının anlatıda problemlili bir alan yaratmadığı izleniminin verilmeye çalışıldığı düşünülebilir. Zira Nora'nın yatak odası ayrıdır, herhangi bir sosyal ortama katılamayacak kadar 'mantıksız' davranışlar sergilemektedir. Ayrıca devletin, diğer bir deyişle eril iktidarın gayrimüslim erkekleri sürgüne göndermesi anlatının bütün eleştirel zeminini kurarken, Halit Bey'in Nora'yı bakım evine kapatmasının bir sürgün olarak da değerlendirilebilme ihtimali yeterince işlenmemiş, dolayısıyla anlatıda geçirilmiş bir durum olarak asılı kalır.



Resim 60: 80. Adım filminde Hasan ve Korkut'un tecritteki anılarını konuştukları bir sahne.



Resim 61: Salkım Hanım'ın Taneleri filminde Aşkale sürgününde çalışan gayrimüslimler.

Her ne kadar *Suyun Öte Yanı* adada geçen bir ye sahip olsa da anlatı kentli bir çifti ve çiftin deneyimlerini merkeze aldığından Giritlioğlu'nun tüm filmlerinin mekanını kent, anlatısını kentli olarak tanımlamak mümkündür. Dolayısıyla tüm kadınlar da kentli çizilmiş, giyim kuşamlarından konuşma biçimlerine değin modernizme ilişkin özellikleri öne çıkarılmıştır. Hiçbir kadın karakterin mesleği ve eğitim durumu bilinmezken her biri üst-orta sınıfa dahildir. Bu durumda belirleyici olan, beraber oldukları erkeklerin ekonomik statüsüdür. Filmlerde kadınlar iç mekan ağırlıklı sahnelerde görülür. Mekanın söz konusu seçimi ve kadınların muğlakta bırakılan çalışma ve eğitim durumları, kadınların pasif sunumlarını da destekler niteliktedir. Örneğin *Salkım Hanım'ın Taneleri* filminde, vergi borcu nedeniyle dükkanlarını elden çıkartan tüm esnaf erkektir. Ticaret yapma, kamusal alanda görünürlük ve çalışma hakkı erkeklere verilir, dolayısıyla güç de erkeklerin elindedir. Kadınlara yalnızca bu dükkanlardan alışveriş yapmak, kumaş alıp elbise diktirmek gibi roller biçilmiştir.

Temsil üzerine yürütülen tartışmalardan da anlaşılacağı üzere Giritlioğlu'nun filmleri aktif tarafı erkek, pasif tarafı kadın olarak işaretlemek suretiyle kadını erkeğin hikâyesinin devam ettiricisi olarak sunar. Filmlerin mekan kullanımları da temsildeki sorunlu alanları genişletir. Bir önceki başlık altında da tartışıldığı üzere Giritlioğlu, çekimler sırasında bir yönetmen olarak elinde bulundurduğu gücü alternatif yönetim biçimleri yaratmaktansa var olan hiyerarşiyi devam ettirmek için kullanmakta, dolayısıyla setin eril yapısını yeniden inşa etmektedir. Filmlerin kadın temsilindeki sorunlu alanlar ve kullanılan sinemasal dil de göz önünde bulundurulduğunda, Giritlioğlu'nun filmlerini “kadın filmi”, yaratım aşamasınıysa feminist film üretimi çerçevesinde değerlendirmenin mümkün olamayacağı sonucuna varılmıştır.

Yönetmenin temalarındaki ortaklıklara bakıldığında merkeze oturtulan eleştirel bakışın devletin resmi ideolojisinin yok sayarak unutturmaya çalıştığı, Türkiye tarihinin sorunlu dönemleriyle hesaplaşmalar üzerine kurulu olduğu görülür. *Suyun Öte Yanı*'nda mübadele, Albay Cuntası ve 12 Eylül dönemine göndermeler yapan yönetmen, *80. Adım* filminin anlatısını polis işkencesi, tecrit ve 1980 Türkiye'sinin sıkıyönetim rejimi üzerine kurar. *Yaz Yağmuru* filminin açılışında radyodan duyulan Nazi Almanya'sıyla ilgili haberse, filmin daha kişisel bir den yola çıkması sebebiyle yalnızca anlatının geçtiği dönemi belirlemeye yardımcı olur, herhangi siyasi bir göndermeye zemin hazırlamaz. *Salkım Hanım'ın Taneleri* filmi ise gayrimüslim azınlıkların mal varlıklarının devlet desteğiyle el değiştirmesi ve azınlıkların uğradığı haksızlık üzerine kuruludur. Filmografisinin iktidarın zulmü karşısında haksızlığa uğrayan, işkenceye maruz kalan, sürgün edilen ve acı çeken insanların deneyimleri üzerine kurulu olması sebebiyle yönetmeni, 1990'ların siyasallaşmaya başlayan kadın yönetmenlerinden biri olarak tanımlamak mümkündür. Ancak filmlerin tarihsel olguları öyküleştirmesi ve gerçeklerin eleştirel bakış üretmeden verili olması, filmlerin politik söylem zeminini zayıflatmaktadır.



Resim 62: *Suyun Öte Yanı* filmi açılış sahnesi, mübadele nedeniyle yurdundan sürülen insanlar.



Resim 63: *Salkım Hanım'ın Taneleri* filmi açılış sahnesi, Varlık Vergisi nedeniyle Aşkale'ye sürgüne gönderilen insanlar.

Bu bölümde son olarak *Salkım Hanım'ın Taneleri* filminin afişi, filmin anlatısıyla ilişkisi ve tasarımında öne çıkarılan unsurlar uyarınca incelenecektir.



Resim 64: *Salkım Hanım'ın Taneleri*, film afişi.

Kaynak: Türk Sinema Araştırmaları:

<http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2159/salkim-hanimin-taneleri> (06.05.2017).

Afişin, anlatının kurulumunda önemli olan Halit Bey hariç tüm karakterleri görseline taşıdığı görülür. Tüm karakterler, filmdeki temsilini yansıtan beden duruşları ve kostümleriyle afişe yansıtılmıştır: yüzünde müstehzi bir gülümsemeyle ve şık elbisesiyle Nora, hafifmeşrep tavrı ve pahalı kıyafetleriyle Nefise, kötülüğe boyun eğmemeyi başarmış başı dik Bekir, köyden sırtında bavulu ve kasketiyle kente gelmiş köylü kurnazı Durmuş ve iç içe geçen Nimet'le Levon. Filme adını veren gerdanlığın afişteki görselde de filmin adıyla birlikte verili olduğu görülür. Gerdanlığı taşıyan göğsün tam altına denk gelen asker üniforması ise, filmde de görülmeyen bu nedenle Tuna Erdem'in deyişiyle *“kişileştirmek yerine simgeleştir(ilen)”* (Erdem, 1999, s. 4) kötü adamı, anlatıya uygun şekilde yine bir simge halinde afişe taşır. Afişin en alt kısmında oyuncu isimlerinden önce yapım evi Avşar Film'in logosu ve oyuncu isimlerinden sonra yönetmen Tomris Giritlioğlu'nun adı göze çarpan diğer detaylardır.

Filmlerin temalarının, temsil ve mekan kullanımlarının tartışıldığı bölümün ardından filmlerin çekimlerinin bitişiyle başlayan süreç, yönetmenin deneyimlerinden yola çıkılarak incelenecektir.

3.3.3.4. Üretim Sonrası Süreç: Dağıtım, Gösterim, Seyir ve Eleştiri

Bu başlık altında, Giritlioğlu'nun yönettiği filmlerin tanıtım, dağıtım ve gösterim süreçleri aydınlatılmaya çalışılacak, filmlerin gişe sayısı üzerinden yönetmenin seyirci üzerine yorumlarına da yer verilecektir. Başlıkta ayrıca filmlerin katıldığı festivallere ve ödüllere de değinilecektir. Yönetmenin filmlerine yöneltilen eleştiriler ve yönetmenin kendine yönelttiği eleştiriler de incelendikten sonra Giritlioğlu'nun 2000 sonrasında günümüze üretim süreci üzerinden tartışma sonlandırılacaktır.

Televizyon dizisi olarak çekilen, sonradan gelen bir revizyonla kısaltılarak 90 dakikalık bir sinema filmine dönüştürülen *Suyun Öte Yanı* filmi (Özgüç, 2012, s. 757), daha önceki başlıklarda da aktarıldığı üzere gerek Giritlioğlu'nun gerek TRT'nin ilk sinema filmidir (Öztürk, 2004, s. 237). Film 11. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde (1992), Jüri Özel Ödülü; 4. Ankara Film Festivali'nde (1992), En İyi İkinci Film ödülleri kazanırken aynı festivalde Meral Çetinkaya En İyi Kadın Oyuncu ödülüne layık görülür (Sekmeç, 2015, s. 99). Özgüç'ün notlarına göreyse 11. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde (1992) film yalnızca Jüri Özel Ödülü'nü kazanmakla kalmaz, Giritlioğlu En İyi Yönetmen Ödülü'ne de layık görülür (Özgüç, 2012, s. 757).

1995 Eylül ayında Antrakt Dergisi'nden Nejat Kesler'in yaptığı röportajda *Yaz Yağmuru* filminin tanıtımını üstlenen TRT'nin başarılı bir tanıtım stratejisi izleyemediği yorumu üzerine yönetmen, *Yaz Yağmuru*'nun tanıtım kampanyasında yalnızca kurum olarak TRT'nin değil, yönetmen olarak kendisinin ve yapımcı Nilgün Sağyaşar'ın da kusurları bulunduğunu belirtir. *Yaz Yağmuru*'nun gösterimi için Ankara Kavaklıdere Sineması'ndan teklif alan ancak Warner Bros. şirketinin araya girmesiyle Kavaklıdere gösterimlerini iptal eden ekip, ilk kez deneyimledikleri gösterim sürecinde piyasada işlerin yürütülme şekliyle bihaber oldukları ve şirketin büyümesine kapıldıkları için bir dizi şanssızlık yaşar. Dağıtımçı firmaların filmde medyatik isimlerin bulunmamasını bir kusur olarak değerlendirdiklerini oysaki filmde çok değerli oyuncularla çalışıldığını belirten Giritlioğlu, medya unsurlarının filmlerin tanıtım stratejisine malzeme edilmesine karşı olduğunu da sözlerine ekler (Kesler, 1995b, s. 45). 1995'te çıkan söz konusu röportajda yönetmenin aktardığı deneyimler ile ilgili görüşmede sorulan sorular üzerineyse Giritlioğlu, aktarımların hatalı olduğunu, filmin dağıtım ve gösterim

aşamasında Warner Bros.'la yapılan anlaşma sonucu Kavaklıdere Sineması gösterimlerinin iptalinin söz konusu olmadığını ileri sürer (Giritlioğlu, 2017).

80. *Adım* filminin tanıtımını ise herhangi bir kuruluşun üstlenmediğini belirten yönetmenin medya unsurlarının tanıtım kampanyalarında kullanılmasına ahlaki açıdan karşı olduğu bir önceki paragrafta belirtilmiştir. 80. *Adım* filminin çekim sürecinin tamamlanmasının ardından yönetmenle görüşmek isteyen paparazzi programlarına demeç vermeyi reddeden Giritlioğlu, bu tarz programlarda görünmenin ve filmin sevişme sahnelerini basına sızdırmanın etik olmadığını, bu tarz tavırların oyunculara ve kendisine saygısızlık olduğunu ileri sürer. Yönetmen, söz konusu etik duruşun piyasa kurallarıyla uyuşmaması nedeniyle de pek çok fırsatı kaçırdığını belirtir (Kesler, 1995b, s. 45).

Salkım Hanım'ın Taneleri filminin dağıtımını ise Warner Bros. şirketi tarafından üstlenilmiştir. Şirketin seans kaybetmemek adına yönetmenden 145 dakika olan filmi 120 dakikaya indirmesini istemesi, yönetmene için pek çok sahnenin kaybedilmesi demektir. Kısaltmayı dramatik yapıya zarar vermeyecek şekilde yapmaya çabaladığını belirten yönetmen, bu süreçte bir director's cut (orijinal, uzun versiyon) hazırlamadığına pişman olduğunu da sözlerine ekler (Giritlioğlu, 2017). Daha önceki başlıklarda değinildiği üzere yönetmenin kestiği sahnelerden biri, Durmuş karakteri ve tahsildarın bulunduğu sahnedir. Yönetmen, filmin uzun versiyonunda bu sahnede tahsildarın geçirdiği bir astım krizi öldüğünü belirtmiştir ancak sahnenin kesilmiş versiyonunda astım krizi görüntülenmediğinden seyirci, Durmuş'un tahsildarı öldürdüğü izlenimine kapılır. Bu durum ise filmin bambaşka bir algı yaratmasına neden olur zira filmde tüm kötülüğün temsili olan karakter kesilmiş sahne nedeniyle eli kanlı bir katile dönüşür. Filmin dayandığı edebiyat eserinde servetin el değiştirmesinde sorumlu olan kişiler 'aramızdan birileri'yken filmde söz konusu sorumluluğun katil bir karakterin temsiliyle verili olması, eleştirel zeminin tümüyle kaymasına sebebiyet vermiştir. Bu durumsa, Giritlioğlu'nun dramatik yapıyı gözeterek kısaltma yaptığı sözlerinin gerçeklik payını zedeler.

Yaratım ve çekim sürecinde seyirci istek ve tercihlerini göz önünde bulundurmadığına değinen yönetmen, filmlerinin izlenmesinise önemsedğini belirtir. Kişisel bir rejiiyle çektiği ve gerek teknik gerek duygu anlamında en beğendiği film olan *Yaz Yağmuru* filmini sinemada izleyen Giritlioğlu, seansta toplam beş kişi olduklarını ve

sinemadan ayrıldığında yoğun bir emek ve sermaye ile inşa edilen filmlerin ilgi görmemesi üzerine yoğun bir düşünme sürecine girdiğini sözlerine ekler (Giritlioğlu, 2017). Gerçekten de filmi yalnızca 714 kişi izlemiştir (Yavuz, 2012b, s. 153). Seyirci ve film arasındaki bu 'iletişimsizliği' gidermek üzerine çabaladığını belirten yönetmene göre bu nedenle *80. Adım*, ilk gişe yapan filmidir. Yönetmenin, filmin 150.000 civarı kişi tarafından izlendiğini ileri sürmesine karşın (Giritlioğlu, 2017) kaynaklara göre film 5221 kişi tarafından izlenir (Yavuz, 2012b, s. 151). *Salkım Hanım'ın Taneleri* ise Avşar Yapımcılık'tan çıkması sebebiyle Şükrü Avşar'ın sinemalarında gösterime girmiş ve Giritlioğlu'na göre bu nedenle bir yıl içinde 800.000 seyirciyle buluşmuştur. Yönetmene göre rüya gibi bir rakam olan bu izlenme sayısı (Giritlioğlu, 2017) bazı kaynaklarda, 347.226 (Yavuz, 2012b, s. 144), bazılarındaysa 357.467 (Erus, 2005, s. 165) olarak geçer. Kaynakların işaret ettiği rakamlar arasında büyük bir fark bulunmazken, Giritlioğlu'nun ileri sürdüğü sayıyla aralarında büyük bir fark olduğu görülmektedir.

Giritlioğlu'nun TRT'nin kadrolu yönetmeni olarak ilk üç filmini TRT yapımcılığında çevrilmiş olduğuna, filmin maddi olanaklarının tartışıldığı kısımda değinilmiştir. Bu noktada yönetmenin TRT yapımcılığında çevirdiği filmlerin izleyicisiyle sinema salonunda buluşmuş olması gerçeği, Giritlioğlu'nun deneyimini, filmlerini TRT yapımcılığında çeviren 1990'ların kadın yönetmenlerinin deneyiminden ayırır. Fide Motan, Sunar Kural Aytuna ve Canan Evcimen'in filmlerinin TRT engeli nedeniyle gösterim şansı yakalayamazken bu durum, Giritlioğlu'nun gösterim sürecine yansımaz. Görüşme sırasında mevzu gündeme getirildiğinde yönetmen, söz konusu isimlerin sinema filmi yapmadığını, yapmaya 'kalkıştığını' ancak ne piyasadaki dağıtım ve gösterim şirketlerinden ne de sinema sektöründeki kişilerden ilgi gördüklerini ileri sürer. Giritlioğlu'na göre gösterim şansı yakalayamayan TRT yönetmenlerinin filmleri gişe yapacak nitelikte değildir. Kendi filmlerinin salonlarda gösterilmesi üzerineyse yönetmen, gösterim sürecinde çok çaba sarf ettiğini ve gösterimlerin TRT sayesinde değil kendi çabaları sayesinde gerçekleştiğini ileri sürer (Giritlioğlu, 2017).

6. Ankara Film Şenliği'ne katılan *Yaz Yağmuru*, şenlikte tek bir filme ödül verildiğinden En İyi Film Ödülü'nü ucu ucuna kaçıran anca Pıtırık Akkerman'ın En İyi Kadın Oyuncu ödülünü kazanamaması haksızlık olarak değerlendirilir (akt., (Onaran,

1995, s. 231). Film, 4. Köln Türk Filmleri Festivali'nde En İyi Üçüncü Film ve Sinema Yazarları En İyi Üçüncü Film ödüllerine layık görülür (Sekmeç, 2015, s. 99). Galası İstanbul Film Festivali'nde yapılan film, buradan da ödül alamaz ancak yönetmen, Amerikalı eleştirmenlerin filme büyük ilgi gösterdiğini ve seçtikleri altı Türk filminin arasında *Yaz Yağmuru*'nun birinci sırada yazdıklarını belirtir (Giritlioğlu, 2017).

80. *Adım*, 15. İstanbul Film Festivali'nde (1996) ulusal yarışmada En İyi Film ve En İyi Yönetmen ödüllerini alırken, 8. Ankara Film Festivali'nde (1996) Jüri Özel Ödülü'ne layık görülür. Aynı festivalde Hümeysra, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü'nü kazanır (Öztürk, 2004, s. 241).

Salkım Hanım'ın Taneleri 36. Antalya Film Festivali'nde (1999) En İyi Film Ödülü'nü kazanırken En İyi Müzik Ödülü'nü Tamer Çıray, En İyi Erkek Oyuncu Ödülü'nü Uğur Polat, En İyi Sanat Yönetmeni Ödülü'nü Mustafa Ziya Ülkenciler alır (Öztürk, 2004, s. 243). Aynı festivalde Mevlüt Koçak, En İyi Kurgu Ödülü'ne layık görülür (Özgüç, 2012, s. 844). 19. İstanbul Film Festivali'nde (2000) Güven Kıraç En İyi Erkek Oyuncu Ödülü'ne layık görülürken 12. Ankara Film Festivali'nde (2000) film Mahmut Tali Öngören Özel Ödülü'nü alır. Aynı festivalde Kamran Usluer En İyi Erkek Oyuncu Ödülü'nü alırken Etyen Mahçupyan ve Tamer Baran, Onat Kutlar En İyi Senaryo Ödülü'ne; Mustafa Ziya Ülkenciler, En İyi Sanat Yönetmeni ve Tamer Çıray, En İyi Müzik ödüllerine bir kez daha layık görülür (Öztürk, 2004, s. 243). 2. Sadri Alışık Sinema ve Tiyatro Ödülleri'nde (1999) Murat Daltaban En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü'nü alırken, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Ödülleri'nde (1999) Tomris Giritlioğlu En İyi Yönetmen, Marmara Üniversitesi Yılın İletişimcileri Zirvedekiler 2000 Ödülleri'nde Tamer Çıray En İyi Film Müziği Ödülü'ne layık görülür. Film ayrıca SODER'den Hülya Koçyiğit, FİYAP'tan Cengiz Ergun, TÜRSAK'tan Rekin Tekinsoy, ÇASOD'dan Kutay Köktürk, SİNE-SEN'den Aydın Sayman, SİYAD'dan Tunca Arslan, FİLM-YÖN'den Semir Aslanyürek ve SESAM'dan Kadri Yurdatap'ın oluşturduğu kurulun seçimiyle 1999 yılında Oscar 'aday adayı' olur (Özgüç, 2012, s. 844).

Oskar'a aday gösterildi

“Salkım Hanım’ın Taneleri”nin çok sayıda sinemada oynadığını, Kültür Bakanlığı’nın Türkiye’yi temsilen Oscar ödülüne aday gösterdiğini anlatan Yener, “Biz son halkayız. Bakanlığın yanında benim lafım mı olur? Şimdi alıyor işte bir özel televizyon yayımlayacak. Onlar Sovyet televizyonu değil ki Türk televizyonu, ne fark var? Bakanlığa hesap sorsunlar, soranlar. Niye bunu Türkiye’yi temsilen gönderdin diye” konuştu.

Resim 65: Aralık, 2001, Cumhuriyet Gazetesi, "TRT, Filmi Sansürleyip Öyle Göstermiş"

Kaynak: (Cumhuriyet Gazetesi, 2001, s. 5).

Giritlioğlu filmin Oscar adayı olarak seçilmesinin kendisini heyecanlandırmadığını belirttikten sonra ilginç bir yorumda bulunur: **“Ben Salkım Hanım’ın neden Oscar’da rağbet gördüğünü bilecek kadar şuurlu bir yönetmenim”**. Giritlioğlu’na göre jüri üyelerini cezbeden, filmin sidir yani tam da Batının görmek istediği Doğuyu yansıtmaktadır. Sonuç olarak Yabancı Film dalında ilk beşe kalamayan filmin elenme nedeni yönetmene göre, teknik zayıflıklarıdır (Giritlioğlu, 2017).

Yönetmene göre filmlerinin aldığı ödüller, gerçek takdirin yansıması değildir zira yönetmen, farklı jürilerin farklı beğenilere sahip olduğunu bu nedenle sonuçların her zaman değişebileceğini ileri sürer. Hayatında aldığı tek ödülün *Kantodan Tangoya*’nın televizyonda yayınlanmasının ardından Ömer Lüdfi Akad’ın; **“Türk sinemasına hoş geldin, seni ayakta alkışlıyorum”** sözleri olduğunu belirten yönetmen hiçbir ödülün, Akad’ın, *Suyun Öte Yanı* filminin İstanbul Film Festivali’nde aldığı ödül üzerine kendisini ayakta alkışlamasının yerini tutamayacağını altını çizer (Giritlioğlu, 2017).

Giritlioğlu’nun filmlerine gelen eleştirilere bakıldığında, en çok eleştiri toplayan yapımın *Salkım Hanım’ın Taneleri* filmi olduğu görülür. Bu eleştirilere geçmeden önce diğer filmler üzerine kaynak kitaplarda ve gazetelerde yazılanları aktarmak, Giritlioğlu filmografisi üzerine bütünlüklü bir eleştirel bakış oluşturabilmek adına önemlidir. Onaran, *Suyun Öte Yanı* filmini duyarlı ve nostaljik bir yapım olarak nitelerken (Onaran,

Korkut, başkalarının bakış açısıyla tanıtılır (Erus, 2005, s. 142, 143). Bu nedenle edebiyat eserinin felsefik boyutunun filme taşınmadığı sonucuna varılabilir.



Resim 67: Aralık, 1996, Cumhuriyet Gazetesi, "Doğuştan Ruhu Bereli, Kimsesizin Teki", **Kaynak:** (Çapan, 1996, s. 15).

Cumhuriyet Gazetesi’nde Sungu Çapan’ın kaleme aldığı “Doğuştan Ruhu Bereli, Kimsesizin Teki” başlıklı eleştirisi ise, içeriğinden çok haberin kullandığı görsel üzerinden incelenmeye değerdir. Bir aşk filmi olmayan ve nadir cinsel içerikli sahnelerin bulunduğu filmin eleştirisinin yapıldığı yazıda kullanılan tek görselin, filmin başrol oyuncularından Ülgen ve Olçay’ın öpüşükleri sahneden alınan bir kare olması düşündürücüdür. Özellikle yönetmenin *80. Adım* filminin tanıtımı için paparazzi programlarına röportaj vermeyi ve filmin sevişme sahnelerinden kareleri basınla paylaşmayı reddettiği ve tanıtım süreçlerinde filmlerin medya malzemesi edilmesini ahlaken onaylamadığını ileri sürdüğü söylemi düşünüldüğünde, kültür-sinema sayfasında yayımlanan eleştiride kullanılan görselin, yazarın ve gazetenin saygınlığını zedelediği çıkarılabilir.

Salkım Hanım’ın Taneleri filmine gelen eleştirilerin çoğu, filmin Varlık Vergisi mağduru azınlıklardan yalnızca Ermenileri anlatısına taşınması ve iyi-kötü temsillerinin tek boyutlu yansıtılışı üzerine kuruludur. Nihal Bengisu Karaca eleştirisinde, iyi ve saygılı azınlık tiplmelerin karşısına yerleştirilen ve para için her şeyi yapabilecek Türk tiplmelerinin adil bir çatışma algısı yaratmadığına değinirken (Karaca, 2013) Tuna Erdem, tüm kötülüğün iktidarın simgesi olmayan köylü kurnazı Durmuş karakterine yüklenmesinin, ayrıca Durmuş’un henüz Varlık Vergisi yokken adam öldürerek

halihazırda kötü olarak işaretlenmesi nedeniyle verginin kötülüğünü de yeterince yansıtamamasının ve ‘kötü kadın’ Nefise’nin bir karakter değil bir tiplene olarak sunulmasının temsilde sorunlu alanlar yarattığını belirtir. Erdem filmde ayrıca Nora’ya tecavüz eden Sabit Paşa’nın yalnızca Nora’nın sanrılarında var olması ve çizme, kırbaç gibi simgelerden ibaret olmasının ‘kötü adam’ı kişileştirmekten ziyade simgeleştirdiğini ve tüm bu kötü karakterlerin başrol olmasının filmi zayıflatan nedenler olduğunu ileri sürer (Erdem, 1999, s. 4). Fatih Özgüven de benzer ancak daha sert bir üslupla filmin, kötünün hep kötü iyininse hep iyi olarak çizildiği düz, çizgisel ve açıklayıcı anlatısıyla seyirciyi aptal yerine koyduğunu belirtir (Özgüven, 1999, s. 13). Ayhan Aktar ise, romandaki Musevi kökenli karakterlerin filme Ermeni olarak geçirilmesinin, romanda bulunmamasına rağmen ‘iyi Niğdeli’ Bekir ve ‘kötü Niğdeli’ Durmuş arasında yaratılan ayrışmanın ve Osmanlılarda kilise kayıtları bulunmamasına karşın filmde Halit Bey’in dedesinin nüfus kayıtları örnek gösterilerek ‘dönme’ olduğunun ileri sürülmesinin, filmin politik söylemini zayıflattığını öne sürer (Aktar, 1999, s. 13). Bir diğer ilginç eleştiri ise Sevcan Sönmez’in *Filmlerle Hatırlamak* (2015) isimli kitabından gelir. Sönmez’e göre *Salkım Hanım’ın Taneleri*, Türkiye’de “öteki” olmanın yarattığı travmanın açtığı yaraları iyileştirilebilir şekilde tedavi ettiğinden, ulusal kimliğin yeniden üretilmesine katkıda bulunarak toplumsal belleğin çarpıtılmasına neden olur. Öyküleştirme aracılığıyla ilginçleştirilen konu, travmanın çok katmanlı yapısından uzaklaştırılarak olayların üstü örtülür. Film, geçmişi yeniden inşa ederken eleştiren bir imge yaratmadığından resmi ideolojiye hizmet etmekten öteye geçemez (akt., Durdu, 2016, s. 79).

2001 ve 2002 yıllarında, *Salkım Hanım’ın Taneleri* filmi sanatsal özellikleri bir tarafa bırakılarak siyaset arenasında başlatılan bir ‘cadı avı’na malzeme edilir. MHP’li Ahmet Çakar, filmin TRT’de yayınlanmasını ardından suç duyurusunda bulunur. Çakar’ın **“Ermeni soykırımı iddiaları karşısında devletin resmi tezini çürütecek kadar Türk düşmanlarına koz verenler, başta sayın Yücel Yener olmak üzere vatana ihanet etmişlerdir”** (Öztürk, 2004, s. 243) sözleri karşısında Yücel, filmin TRT denetim kurulundan geçtiğini ve denetimde bazı sahne ve diyaloglar çıkartıldıktan sonra yayınlandığını, bu nedenle yayın ilkelerine aykırı bir durumun bulunmadığını belirtir. Yücel, film sanatında seks, kavga, hakaret içeren sahnelerin bulunabileceğini, sinemanın amacının para kazanmak olduğunu bu nedenle filme ideolojik açıdan değil ticari açıdan

bakılması gerektiğini öne sürer. Yücel verdiği demeçte ayrıca, *Salkım Hanım'ın Taneleri* filminin pek çok salonda oynadıktan sonra Kültür Bakanlığı tarafından Türkiye'yi temsilen Oscar adaylığına layık görüldüğüne ve bir hesap sorulacaksa bakanlıktan soruması gerektiğine değinir (Cumhuriyet Gazetesi, 2001, s. 5). Sürecin sonunda Çakar, açtığı davayı kaybeder (Öztürk, 2004, s. 244).

Tüm tartışmaların ardından hem *Salkım Hanım'ın Taneleri* hem de Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filmleriyle ilgili ÇASOD, SODER, SESAM, FİYAP gibi meslek örgütlerinden gelen gecikmeli açıklamada; **“Son haftalarda başlatılan ve bir ‘cadı kazanı’ görünümü alan, sinema ürünleri ve sinema sanatçularına yönelik saldırıları tepkiyle karşılıyoruz”** sözlerine yer verilir (Öztürk, 2004, s. 244). Giritlioğlu ise yaşanan süreçte hiçbir destek görmediğini, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem gibi birkaç isim hariç gerek sinemacıların gerekse meslek birliklerinin takındıkları tavrın korkaklıktan öteye geçmediğini belirtir (Giritlioğlu, 2017).

Salkım Hanım'ın Taneleri filminden sonra sinemasal üretimine ara veren Giritlioğlu bu dönemde televizyon yapımlarında proje yönetmenliği yapmaya başlar. Avşar Film adına *Her Şeye Rağmen* (2001), *Kurşun Yarası* (2003), *Sultan Makamı* (2003), *Çemberimde Gül Oya* (2004); Er Yapım adına *Aşk Meydan Savaşı* (2002), *Azad* (2002) gibi dizi projelerin ardından çalışmalarına, 2004 yılında kendi adına kurduğu Sis Yapım'da devam eder. Giritlioğlu, 2005 yılında özel televizyon kanalları için *Aşka Sürgün* (2005), *Erkekler Ağlamaz* (2006), *Hatırla Sevgili* (2006), *Asi* (2007), *Yol Arkadaşım* (2008) gibi popüler diziler hazırlar (Sekmeç, 2015, s. 100-104). Hazırladığı dizilerde de siyasi bir altyapı bulunmasına dikkat ettiğini belirten yönetmen, *Hatırla Sevgili* dizisinin eski eşi Aycan Giritlioğlu'nun abisi Necmettin Giritlioğlu'nun yaşantısının politik yönü üzerine kurulu olduğunun ve anlatmak istedikleri bir sinema filmine sığmayacak denli fazla olduğundan projeyi bir dizi olarak tasarladığının altını çizer (Giritlioğlu, 2017).

Giritlioğlu 2009 yılında, Nilgün Öneş ve Etyen Mahçupyan tarafından senaryolaştırılan *Güz Sancısı* filmini çevirir. Film, Yılmaz Karakoyunlu'nun aynı isimli eserinden bir uyarlamadır. C Yapım ve Sis Yapım ortaklığında çekilen filmin yapımcıları

Bahadır Atay ve Fatih Enes Ömeroğlu'dur. Filmde Murat Yıldırım, Beren Saat, Okan Yalabık, Belçim Bilgin, Hüseyin Avni Danyal, Avni Yalçın, İlker Aksum, Umut Kurt, Zeliha Berksoy ve Tuncel Kurtiz gibi oyuncular rol alırken sanat yönetimi Nilüfer Giritlioğlu, Naz Erayda ve Erol Taştan'a, kurgu Ulaş Can Şimşek'e, müzik Tamer Çıray'a, görüntü yönetimi ise Ercan Yılmaz'a aittir.⁷² Yönetmenin filmin yaratım ve çekim sürecinde yine benzer isimlerle çalıştığı görülür.



Resim 68: Güz Sancısı, film afişi

Kaynak: Türk Sinema Araştırmaları:

<http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2804/guz-sancisi> (06.05.2017).

Filmin politik zeminini 6-7 Eylül olayları oluşturur. Film, Kıbrıs Türkler Cemiyeti'ne üye vatansever Behçet ve Behçet'in fahişelik yapan komşusu Elena'nın aşkı üzerinden Türkiye tarihinin yakın bir döneminde, yine iktidar eliyle azınlıklara yapılan haksızlığı ve zulmü gözler önüne sermeye çalışır. Filme gelen eleştirilerin büyük çoğunluğunu, 6-7 Eylül olaylarının Türk bir erkek ve Rum bir fahişe arasındaki klişe bir aşk si üzerinden verili olması nedeniyle anlatının melodramatik bir atmosfere bürünmesi, dolayısıyla tarihsel olanın siyasi bir söyleme dönüşmemesi oluşturur. Filmin siyasi olanın psikolojik ve muhafazakar dilinden uzaklaşmaması sonucu 'zaman' ile girdiği ilişkide sahiciliği yitirdiği öne sürülür (Aksoy, 2010, s. 52), (Paşa, 2009, s. 89).

⁷² Bilgiler, filmin jeneriğinden alınmıştır.

2009 yılında Asis Yapım adına *Bu Kalp Seni Unutur mu?* ve *Kasaba*, 2010 yılında *Gönülçelen* projelerinin tasarımlarını yapan Giritlioğlu (Sekmeç, 2015, s. 104), geçirdiği rahatsızlık nedeniyle üretim sürecinden uzaklaşır. Bu dönemde yalnızca *Kayıp Şehir* (2013) isimli diziyi yapabildiğini belirten yönetmen, gerek hastalığı gerekse sinemasal üretim ortamının içinde bulunduğu çıkmaz nedeniyle film üretiminden uzak kaldığını sözlerine ekler. 1990'ların sinemasal üretiminde duyunun, şimdiki dönemde ise gişenin ön planda olduğunu düşünen Giritlioğlu, dünyada ve Türkiye'de yaşananlar nedeniyle komedi türünün öne çıktığına kendisinin tasarladığı tüm projelerinse Türkiye'nin tarihsel ve politik yapısını anlatmak üzere kurulu olduğuna değinir. Yönetmene göre güncel dönemde yoğun bir denetime maruz kalan sanat alanında, 1990'lardaki gibi filmleriyle kendisini özgürce ifade edebilme ihtimali de azalmıştır (Giritlioğlu, 2017).

İstanbul'da yaşayan ve proje tasarımcılığına devam eden Giritlioğlu, şu anda Kanal D'nin iki projesi üzerinde çalışmaktadır. Hala bir film çevirmek istediğini zira yapmış olduğu hiçbir filmi beğenmediğini belirten yönetmen, BKM ve Şükrü Avşar işbirliğinde yeni bir filme imza atabileceğinin sinyallerini verir (Giritlioğlu, 2017).

Sinemasal üretimde geniş ve kemikleşmiş bir kadroyla ve büyük bütçelerle çalışan Giritlioğlu filmografisi ağırlıklı olarak uyarlamalar üzerine kuruludur. Çevirdiği son film olan *Güz Sancısı* dahil incelenen tüm filmleri arasında temasal anlamda ayrı düşen tek filmi, politik bir altyapıdan yoksun olması sebebiyle *Yaz Yağmuru*'dur. *Yaz Yağmuru* hariç tüm filmlerinde, yalnızca iktidarın azınlıklar üzerine uyguladığı politikaları değil, haksızlığa uğrayan tüm grupları temsil etmeye özen gösterdiğini belirten yönetmenin, 1990'ların siyasallaşmaya başlayan kadın yönetmen söylemine uyan filmler çevirdiği ileri sürülebilir. Ancak Giritlioğlu'nun filmlerinde kurduğu kadın-erkek ve iyi-kötü temsillerindeki sorunlu alanların, filmlerin politik eleştirisini zayıflattığı görülmüştür. Filmlerin merkezindeki tarihsel olgular öyküleştirdiğinden ve eleştirel bir imge yaratmaktan yoksun olduklarından; filmler, toplumun belleğindeki travmaların iyileştirilebilir olduğu izlenimini yaratmaktadır. Bu durum, ulusal kimliğin yeniden üretilmesinde devletin resmi ideolojisiyle aynı safta yer alan bir anlatı kurduğundan, filmlerin politik eleştirel zemini, yara almaktadır. Bu nedenle filmlerin siyasal-eleştirel

bir zemin üzerinden hareket ettiği ancak somut bir eleştirel tavrından yoksun olduğu sonucuna varılmıştır.

3.3.4. Işıl Özgentürk

3.3.4.1. Sanatçı Kişiliği

Işıl Özgentürk, 1948 yılında (Öztürk, 2004, s. 249) Gaziantep’te doğar. Ermeni, Yahudi, Arap mahallelerinin iç içe geçtiği, Kürtçe, Türkçe, Arapça gibi farklı dillerin bir arada konuşulduğu, pek çok farklı hayatın bir arada yaşandığı; renkli, çok kültürlü ve hikâyesi bol bir kent olan Gaziantep’te doğmak yönetmenin deyişiyle bir şanstır. Özellikle annesine çok şey borçlu olduğunu belirten yönetmen, gezgin bir ruha sahip olan annesinin kendisini özgür bıraktığını, tek başına seyahate çıkmasına izin verdiğini ve bu özgürlüğün ileriki yıllarda yaşayacağı deneyimleri belirlediğini vurgular (Özgentürk, 2016).



Resim 69: Işıl Özgentürk, İstanbul, Aralık 2016

Kaynak: Yayınlanacak olan *Filmin Adı Ne?* belgeselinden alınmış görüntüdür.

Üniversite eğitimi için İstanbul’a gelen Özgentürk, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi’ne girer. İmtihanları kazanmasında yetiştiği kent, çocukluğu ve aile yapısının yarattığı farkın etkisi vardır. Okulda yalnızca fen değil sosyoloji ve felsefe gibi sosyal bilimlere yönelik dersler de alan yönetmen, eğitim hayatının senaristliğine büyük bir katkısı olduğunu, özellikle matematik bilmenin senaryo yazarlığı, yönetmenlik ve gazetecilik üzerinde olumlu etkileri bulunduğunu çünkü matematiğin kişiye ritim duygusu kazandırdığını vurgulamıştır. Ayrıca iyi bir fotoğraf, resim ve müzik bilgisinin

de yönetmenlik ve senaristlik için zorunlu olduğunu söyleyen yönetmen; karakterlerin ne zaman sahneye gireceğinin, açık ve kapalı mekan sayısının, filmin genel atmosferinin ve tüm sahne yapılarının, söz konusu disiplinlerin birleşiminin bir sonucu olduğunun altını çizer. Yurt dışında senaristliğin profesyonel bir meslek olduğunu ve diyalog yazarlığından farklı bir alana işaret ettiğini sözlerine ekleyen yönetmene göre, Türkiye sinemasının en büyük kusurunu senaryoların filmin ilk yarısında bitmesi oluşturur (Özgentürk, 2016).

Üniversite yıllarının 1960'ların ikinci yarısına denk gelmesini büyük bir şans olarak niteleyen Özgentürk, kendisini 68 kuşağı olarak tanımlar. O dönemde, tüm dünyayla birlikte varoluşunu, kadın-erkek meselelerini ve sistemi sorgulamaya başlayan yönetmen, Devrim İçin Hareket sokak tiyatrosunda yazar ve oyuncu olarak çalışmaya başlar. Fabrikaların grevde olduğu dönemde, işçiler için tiyatro oyunları oynadıklarını, Maden İş işçi gazetesi ve Ant Dergisi gibi basılı yayınlar için gönüllü çalıştığını belirtir. Eski eşi Ali Özgentürk'le de sokak tiyatrosu aracılığıyla tanışır. (Özgentürk, 2016).

Kuruluşu, Özgentürk'ün üniversite yıllarına denk gelen ve Türk entelektüel hayatına büyük katkısı olan Sinematek sayesinde, dünyadaki sinema akımları ve kültürel filmleri izleme şansı yakaladığını söyleyen yönetmen, üniversite yılları boyunca sinemaya gitmenin hayatında önemli bir yeri olduğunu ekler. **“Potemkin Zırlısı’nu ilk orada seyrettim, İtalyan Yeni Gerçekçiliği’ni oradan öğrendim”** dediği ve ikinci yuvası olarak tanımladığı Sinematek'in hiç boş kalmadığını, ancak bu dönemde tüm sinema salonlarının dolup dolup boşaldığını da belirtir (Özgentürk, 2016). Yönetmenin sözlerinden de anlaşılacağı üzere 1960'lar Türkiye'sinde sinemaya gitmek yaygın bir alışkanlıktır, televizyonun ve videonun olmadığı bu yıllarda filmler, sinema salonlarında seyredilmektedir. Seyir kültürü henüz değişmemiştir.

TRT için senaryolar yazmaya ve seslendirme yapmaya başlayan yönetmen, aynı zamanda tiyatrodaki kendi yazdığı oyunları kendi sahnelemeye başlar. Böylelikle hayatına, yazarlık ve yönetmenlik girer. Bu dönem yoğun bir şekilde Yaşar Kemal okuyan yönetmen, senaryolarının yazımında Kemal'in üslubundan etkilenir (Özgentürk, 2016). 1981'de yönetmenliğini Türkan Şoray'ın yaptığı *Yılanı Öldürseler* filminin senaryosunu Şoray, Arif Keskiner ve Yaşar Kemal'le birlikte üstlenir. 1982'de Ali Özgentürk'ün

yönettiği ve Işıl Özgentürk'ün özgün bir senaryo olarak tek başına yazdığı *At* filmi vizyona girer (Öztürk, 2004, s. 249, 252). Ali Özgentürk'ün fikrinden yola çıkan senaryo için Işıl Özgentürk, adada bir eve kapanır ve senaryoyu yazmaya başlar (Özgentürk, 2016). *At* filmiyle eş zamanlı olarak *Hançer* kitabını bitirir. Orhan Kemal'in kitabından uyarladığı *Murtaza*, 1986'da yazdığı *Bekçi* ve 1987'de yazdığı *Su da Yanar* diğer senaryolarıdır (Öztürk, 2004, s. 252, 253). Özgentürk'ün senaryolarını yazdığı filmler gişede başarılı olur ve Metin Erksan gibi önemli yönetmenlerden olumlu eleştiriler alır (Özgentürk, 2016).

Özgentürk, bu dönem sadece yazarlık yapmaz. *At* filminin montajı sırasında Ali Özgentürk'ü hapse girer ve idamla yargılanmaya başlar. Filmse, Cannes Film Festivali tarafından beklenmektedir. Bu nedenle hapishaneye Kadir İnanır, Tarık Akan ve Zeki Ökten'le giden Işıl Özgentürk; şöhretlerini kullanan Akan ve İnanır komutanı lafa tutarken Ali Özgentürk'ten yapılması gerekenleri öğrenir ve Ökten'le birlikte kurguyu tamamlar (Özgentürk, 2016). Ayrıca *Su da Yanar* ve *Bekçi* filmlerinin kurgusunda da büyük katkısı vardır (Öztürk, 2004, s. 253). Özgentürk'ün yaşadığı bu deneyim, aynı zamanda Türkiye sinemasında oyuncular ve yönetmenler arası dayanışmanın da önemli bir örneğidir.

Daha politik olan filmleri Ali Özgentürk'ün çekmesi, daha dışıl bir film olan *Seni Seviyorum Rosa*'yı ise kendisinin çekmeyi tercih etmesi üzerine yöneltilen soruya yönetmen, senaryosunu yazdığı diğer filmleri çekmeye cesareti olmadığı için yönetmediği cevabını verir. *Seni Seviyorum Rosa*'ya gelene değin kameranın nerede durması gerektiğini bile bilmemektedir. Kimsenin haberi olmadan yazdığı *Seni Seviyorum Rosa*'nın haklarını, ileride bir gün çekme ihtimaline karşı Mümtaz Soysal'dan satın alır. Asya Film'in film çekirmek istediğini öğrenince de senaryoyu yapımüne sunar. Senaryoyu beğenen yapımcı Ali Özgentürk'ün; **“senaryoyu çekilmesi için verebilecek misin?”** sorusuna **“hayır ben çekeceğim”** cevabını veren Işıl Özgentürk'ün sinema alanındaki ilk yönetmenlik deneyimi böylelikle başlamış olur (Özgentürk, 2016).

Işıl Özgentürk, gerek *Seni Seviyorum Rosa*'da gerekse bahsedilen diğer pek çok filmde Ali Özgentürk ile ortak çalışmıştır. O dönem evli olduklarından, birlikteliklerinin yaratımına etkisi sorulduğunda yönetmen, iki sanatçının bir arada yaşamasının çok zor

olduğunu, ancak en büyük zorluğu kızlarının çektiğini belirtir. Sanat dallarının kısıkanç olduğunu, dolayısıyla sanatçıyı başka hiçbir şeyle paylaşmak istemediğini sözlerine ekleyen yönetmene göre erkekler hayatlarını bir şeylere daha rahat adayabilmekte, sorumlulukları erkeklere göre nispeten daha fazla olan kadınlarsa bu nedenle sanat alanında yeteri kadar var olamamaktadır. Kadın sanatçı sayısının az olmasında, toplumsal yapının etkisini de yadsımaz. Bazı mesleklerin yalnızca erkek mesleği olarak tasdiklenmiş olması dolayısıyla kadınlar bu alanlara alınmaz diyen yönetmen, bu nedenle kadınların genellikle erkek sanatçıların ilham perisi olarak işlev gördüğünü söyler. Dora Maar'ın hayatından örnek veren yönetmen, Maar'ın ne yazık ki yalnızca Picasso üzerinden tanındığını belirtir. Yönetmene göre, pek çok kişinin yalnızca Picasso'nun tablolarındaki bir figür olarak tanıdığı Maar, kendisini de etkilemiş olan, öncül bir kadın ressamdır (Özgentürk, 2016).

Özgentürk'ün dünya görüşü ve sanatıyla arasındaki ilişki üzerinde; doğduğu şehir, aile yapısı, aldığı eğitim ve üniversite yıllarında Türkiye'de ve dünyada yaşanan toplumsal olayların etkisi hissedilmektedir. Ailesinin etkisiyle gelişen merakı ve özgürlüğüne düşkünlüğü sayesinde aktif bir öğrencilik hayatı geçirmiş ve tiyatro yazarlığından oyunculuğuna, gazetecilikten senaristliğe uzanan pek çok yaratıcı işin altından ustaca kalkmıştır. Özgentürk, içine doğduğu çok kültürlü yapı, okuduğu ve etkilendiği isimler, farklı disiplinlerden edindiği kültürel birikim sonucu, pek çok alanda ürün verebilen bir sanatçıya dönüşmüştür. Üniversite yıllarında edindiği sinemaya gitme alışkanlığı ve Sinematek'te izlediği eserlerin sunduğu farklı dünyalar sayesinde farklı bakış açılarıyla tanışmış, ayrıca 68 kuşağına ait bir genç olarak sistemi, toplumsal düzeni ve kendisini sorgulama imkanı yakalamıştır. Tüm bu dinamikler üzerinden ürettiği eserlere bakıldığında, Özgentürk'ün yakaladığı çoklu bakış açısı ve derin anlama yetisinin, sanatçının kişiliğini oluşturan bileşenlerin bir sonucu olduğu görülmektedir.

3.3.4.2. Maddi İmkanlar

Bir önceki başlıkta belirtildiği gibi, Işıl Özgentürk'ün *Seni Seviyorum Rosa* fikrini Asya Film'e sunması sonucu senaryo, gelecekte çekilecek bir proje olmaktan çıkarak çekim aşamasına gelir. Bu başlıkta filmin hangi kaynaklardan, nasıl bir süreçten geçerek bütçesini oluşturduğu, yapımcılar ve rolleri tartışılacak olup bu etkenlerin filmin

anlatısına, oyuncu seçimine; devamındaki başlıktaysa gösterim imkanlarına etkisi değerlendirilecektir.

Filmlere para bulma aşamasının çok zor bir aşama olduğunu belirten Işıl Özgentürk, aynı zamanda bu alanın erkek egemen olduğunu da belirtir (Özgentürk, 2016). Projelere yatırılan paraların subjektif ilişkilerle şekillendiğini, akşam yemeklerinde kurulan dostluklar sonucu piyasanın döndüğünü belirten Özgentürk, kendilerini bu erkek egemen ilişkiler içerisinde var edemeyen yaratıcıların başarılı projelerinin bu nedenle hayata geçemediğini söyler (Öztürk, 2004, s. 260).

Seni Seviyorum Rosa'ya fon bulmak için Eurimages'a başvurur. Eurimages'ın iki yabancı ortak şartı nedeniyle Fransa ve Yunanistan'dan iki ortak yapımcısı ve on bir sayfalık tretmanıyla kurula yollanır. Eurimages'dan talep ettiği bütçeyi alan filme 228 674 euro bütçe ayrılır (Eurimages, 1991) ancak sonrasında kurallar gereği bu bütçenin %30'u geri ödenir. Farklı ortak yapımcılarla başvurmuş filmlere kıyasla Fransız ve Yunan ortaklarla başvuran filmin bütçesi, bir miktar daha yüksektir. Yine de bu rakam, aynı yıl başvuran pek çok Avrupa ülkesine kıyasla oldukça düşüktür. Bu durumun nedenini sorduğumuz yönetmen bütçeyi, İngiltere, Almanya, Fransa, İtalya gibi Avrupa Birliği'nin kurucu ülkelerinin oluşturduğu, bu nedenle ülkelerin yatırdıkları para miktarına eş bir miktarı kendi sinemasına geri dönüş aldıkları cevabını vermiştir. Bunun bir kural olmadığını da belirten yönetmen "**parasını veren düdüğü çalıyor**" sözleriyle durumu özetler (Özgentürk, 2016).

Yönetmene göre filmin Eurimages'dan destek almasının nedeni, filmin içindeki çok kültürlülüktür. Özellikle müziklerde aryalardan harman dalına, tangodan halk türküsüne bir çeşitlilik görüldüğünü söyleyen yönetmen, bazı sahnelerde orta oyunundan esinlendiğini de ekler. Batının Avrupa ve Türk kültürlerini korumayı amaçladığını belirten yönetmen, filmin bu nedenlerden ötürü Eurimages desteğini aldığını öne sürer (Uz & Sönmez, 1992, s. 19).

Seni Seviyorum Rosa aynı zamanda Kültür Bakanlığı'na da başvurur. On bir kişiden oluşan jüriden, Alim Şerif Onaran hariç on üye destek isteğini onaylar (Öztürk,

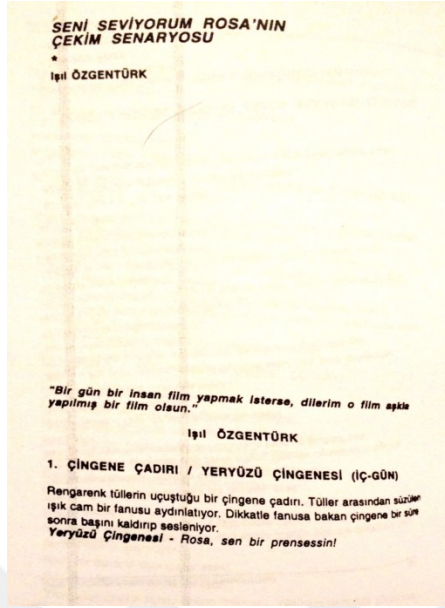
2004, s. 256). Toplam bütçe, Özgentürk'ün filmi tamamlamasına yetmiştir (Özgentürk, 2016).

Işıl Özgentürk, *Seni Seviyorum Rosa* filmini, 1990'lar Türkiye sinemasının önemli fon kaynaklarından olan Eurimages ve Kültür Bakanlığı katkılarıyla yapabilmiştir. Bu konuda dikkat çeken nokta, Eurimages'a Fransız ortak yapımcıyla başvuran filmin, Eurimages'a başvuran dönemin diğer Türk filmlerine kıyasla daha yüksek bir bütçeyle ödüllendirilmiş olmasıdır. Ancak Türkiye adına yüksek olan söz konusu bütçe, Avrupa'nın diğer ülkelerine ayrılan rakamlarla kıyaslandığında epey düşüktür. Bu noktadan hareketle, Türkiye sineması üreticilerinin kendi çevrelerine yatırım yapmasına benzer şekilde, Batılı büyük fonların da kendi kendilerine yatırım yaptıkları sonucuna varılabilir.

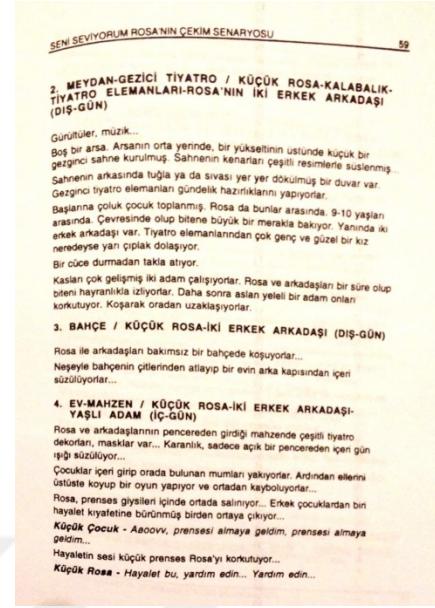
3.3.4.3. Sinemasal Üretim Alanı

Ortak yapımcıları ve bütçesi hazır olan filmin senaryosu, oyuncu seçimi, oyuncu yönetimi, ekibin oluşturulması ve çekim sürecinde yönetmenin deneyimlerine odaklanacak olan bu bölüm, tartışmasını filmin anlatısı ve kamera kullanımı üzerinden devam ettirecektir.

Sevgi Soysal'ın 1968'de yayımlanan *Tante Rosa* kitabının serbest bir uyarlaması olan filmin anlatısı, bu nedenle kitabın anlatısına birebir uymaz. Kitapta Rosa'nın mutlu tasvir edildiği pek çok an filme aktarılmamıştır. Rosa'nın kemancıyla yaşadıkları ise kitapta daha naif, daha karşılıklı bir ilişki üzerinden verilir. Ayrıca kitap Almanya'da yaşayan bir kadının hayatına odaklanırken film, anlatısını Türkiye'de kurar ancak zaten filmin masalsi atmosferi nedeniyle mekanlar belirgin değildir. Kitapta olmayan ancak filmde sıklıkla görülen kahin karakteri ise filmin yaratmak istediği masalsi atmosferi güçlendiren bir unsurdur (Erus, 2005, s. 144-146). Yönetmene göreyse Rosa'nın bir dönemden diğerine geçişinde kullanılan kahin figürüyle, yabancılaştırma etkisi yakalanmak istenmiştir (Özgentürk, 2016).



Resim 70: *Seni Seviyorum Rosa,*
çekim senaryosu,
Kaynak: (Özer, 1997, s. 58).



Resim 71: *Seni Seviyorum Rosa,*
çekim senaryosu,
Kaynak: (Özer, 1997, s. 59).

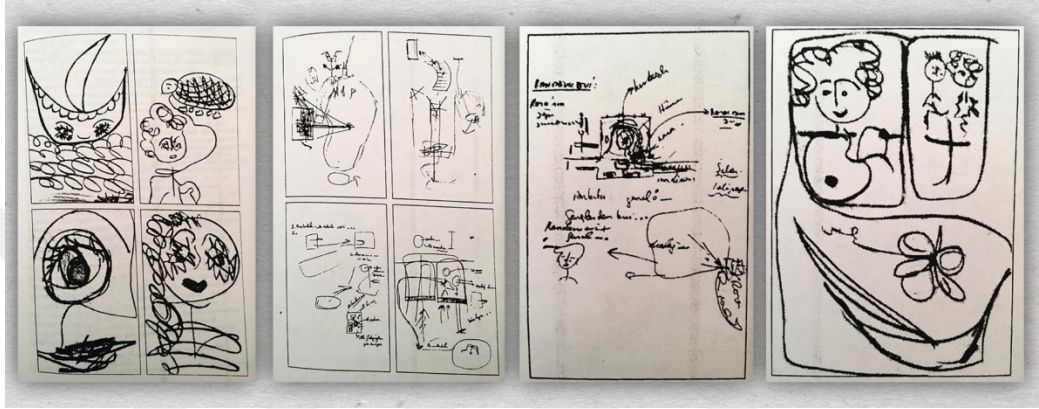
Daha önce de belirtildiği üzere Işıl Özgentürk senaryoyu, aklında filmi çekmek henüz yokken yazmıştır. Senaryoyu fark etmeden renk senaryosu şeklinde yazan ve gerek ışık düzenlemesi gerekse montaj sırasında bu renk dizilimine özen gösteren Özgentürk, Rosa'nın gençlik yıllarının pastel, aşk döneminin kırmızı, olgunluk döneminin yeşil-mavi ve en son dönemin beyaz olmasını, senaryo aşamasında tasarlar (Özgentürk, 2016).

Oyuncu seçimine yapımcıların karışmadığını belirten Özgentürk, çekim aşamasına gelindiğinde herkese haber saldığını ve Sumru Yavrucuk dahil tüm adayların deneme çekimine alındığını söyler. Tiyatro oyuncusu olan Yavrucuk'un performansından tedirginlik duyan yönetmen, doğal bir oyunculuk sergileyen oyuncuyu Rosa karakteri için uygun bulur (Özgentürk, 2016). Oyuncu kadrosuna seçilen diğer isimler şöyle sıralanmaktadır; Mahir Günşiray, İsmet Ay, Mehmet Atak, Taner Barlas, Gülümser Gülhan, Güzin Özyağcılar, Kutay Köktürk, Sedef Bediz, Hande Meşe, Aışan Çapan. Konuk oyuncular listesinde ise Müjdat Gezen, Halil Ergün, Ayla Algan ve Yaman Okay gibi isimler bulunmaktadır.⁷³

Oyuncuların role kendilerinden bir şeyler katmasının provalar sırasında mümkün olduğunu söyleyen yönetmen, "motor" dediğinde yönetimin kendisine ait olduğunu

⁷³ İsimler, filmin jeneriğinden aynı sırayla alınmıştır.

belirtir. Filmin son sahnelerinden birinde kendisinin, asistanının ancak filmin çekimlerine başladığında kamerayı nereye koyacağını tasavvur edemediğini de ekler. Daha önce yönetmenlik deneyimi olmadığı için kameradan anlayan bir asistanın yanına verildiğini ancak onu da işten çıkardığını belirten yönetmen, bir defter çıkartıp neyi nasıl görmek istediğini çizmeye başlar. Böylelikle sahnelerin pek çoğu, tek kerede çekilmiştir (Özgentürk, 2016).



Resim 72: Yönetmenin *Seni Seviyorum Rosa* çekimleri sırasında kullandığı defterden çizimler,

Kaynak: (Özer, 1997, s. 52-57).

Set, yönetmen ve otorite üzerine sorduğumuz soruya işten çıkardığı asistanı⁷⁴ örnek verir. Çekimlerin ikinci gününde yaptığı dedikodular ve neden olduğu telaş, asistanın işten çıkarılmasıyla sonuçlanmış ve yönetmen, Yeşim Çanlıoğlu'yla çalışmaya başlamıştır. Kadın bir asistanın, bir kadın filmi olan *Seni Seviyorum Rosa*'nın kırılğan ve duygu ağırlıklı yapısını daha iyi kavrayabildiğini de cevabına ekler (Özgentürk, 2016).

Sette otorite anlamında yaşadığı tek zorluk asistandan kaynaklanmaz, sanat grubuyla da sorun yaşar. Ertesi güne hazırlanmasını istediği mekanın bomboş olduğunu görünce mekanı, asistanı ve kameramanla hazırlamak zorunda kalmıştır. Bu durumu prodüktöre bildirmiş ve sanat ekibinin özür dilemesi sonucu onlarla çalışmaya devam etmeyi kabul etmiştir (Özgentürk, 2016).

Filmin görüntü yönetmenliğini *Benim Sinemalarım* filminin de görüntü yönetmeni olan Ertunç Şenkay, kurgusunu Mevlüt Koçak, müziğini ise Thesia

⁷⁴ Işıl Özgentürk'ün işten çıkardığı asistan, Aydın Sayman'dır (Özgentürk, 2004, s. 256).

Panayiotou üstlenmiştir. Ortak yapımcılar Christa Saredi ve Ali Özgentürk'tür.⁷⁵ Yapımcıların çekimler sırasında müdahil oldukları konular sorulduğunda yönetmen, para vermek dışında hiçbir müdahalelerinin olmadığını söylemiştir. Yalnızca senaryoda yazılı olan bir gemi sahnesine maliyeti nedeniyle itiraz edilmiş, Özgentürk de Rosa'yı gemiye bindirmek yerine Galatasaray Lisesi'nin önündeki bir havuzun yanına yatırarak, havuzdaki kağıt gemilerle oynamasının etkili olacağını düşünmüştür. Pek çok kişinin, bu sahneyle Rosa'nın özgürlüğüne yapılan vurguyu övdüğünü belirten Özgentürk, aslında imkansızlıklar nedeniyle sahnenin böyle çekildiğini gülümseyerek anlatır (Özgentürk, 2016). Ancak sahnenin oluşturulmasının ardındaki hikâye göz önüne alındığında, yönetmenin yaratıcı ve etkileyici bir çözüm bulmuş olduğu söylenebilir.



Resim 73: *Seni Seviyorum Rosa*, gemi sahnesi.



Resim 74: *Seni Seviyorum Rosa*, gemi sahnesi.

Film ekibinin *Seni Seviyorum Rosa*'yı çekimler ilerledikçe çok sahiplendiğini aktaran Özgentürk, set işçisinin seçilen bir mekanı uygun bulmayarak “bu Rosa'nın dükkanı değil, ne yapıyoruz biz?” diye sorduğunu ve bunun üzerine farklı bir dükkan seçtiklerini belirtir (Özgentürk, 2016). Bu anlamda film profesyonel olmaktan ziyade, tüm ekip tarafından sahiplenilmiş ve amatör bir ruhla çekilmiştir (Uz & Sönmez, 1992, s. 18).

Pek çok yönetmenin set işçilerine ve kameramanlara, hatta oyunculara kötü davrandığını söyleyen yönetmen, kendi yapısının böyle olmadığını, ancak sette demokrasinin de işe yaramayacağını ekler. Yönetmene göre en iyi yönetim biçimi, ekibi filmin bir parçası gibi hissettirmek ancak bildiğini okumaktır. Kararsız kaldığı anları

⁷⁵ İsimler, filmin jeneriğinden aynı sırayla alınmıştır.

ekibe belli etmeyen Özgentürk, yönetmenin kararsızlığını fark eden ekibin yönetmeni bir daha kale almayacağını öne sürer (Özgentürk, 2016).

Yönetmen, Luis Bunuel'in *Son Nefesim* kitabında film çekim süreciyle ilgili anlattıklarına katıldığını belirtir. Bunuel'in kaç kutu film harcayacağını, filmi kaç günde bitireceğini filme başlamadan bildiğini belirten yönetmen de Bunuel gibi, çekimleri 21 günde (Özgentürk, 2016), verilen 100 kutu filmin 98. kutusunda bitirmiştir (Öztürk, 2004, s. 256). Zaten maddi imkanlar nedeniyle çekimler beş hafta ve kısıtlı sayıda makarayla sınırlandırılmıştır (Uz & Sönmez, 1992, s. 19). 35mm çekimleri dijital çekimlere her zaman tercih ettiğini söyleyen yönetmene göre dijital, bir sahneyi pek çok kere, pek çok farklı açıdan çekebilme imkanı sunduğundan ucuza kaçmaktır. Oysaki 35mm hem oyuncuyu hem yönetmeni zorlar (Özgentürk, 2016).

Çekim sürecinde değinilecek son nokta ise, dışarıdan gelen tepkilerdir. Tunç Başaran'ın filmin senaryosunu gördükten sonra *“hatun çekemezse kocası çeker”* (Özgentürk, 2016) sözü düşündürücüdür. Ancak Özgentürk'ün *“normal ama öyle düşünmeleri”* (Özgentürk, 2016) cümlesi daha da düşündürücüdür. Bir başka yönetmenin, çekim aşamasına gelmiş bir senaryo üzerinden yönetmeni için kurduğu bu cümlenin, ilk filmini çekecek olan bir yönetmene cesaret vermeyi amaçlamadığı açıktır. Kadının kendisini ifade etmesine izin vermeyen cümle, erkeğin ustalığına ve erkeğe olan güvene yaptığı vurguyla ataerkil toplum yapısının bir dışavurumudur. Işıl Özgentürk'ün rahatsız olmadığı hatta normalleştirdiği bu söylem, böylelikle kendisini yineleyerek devam ettirebileceği bir ortama da kavuşmuş olur.

Sonuç olarak bu bölüm, filmin oyuncu seçiminden çekimde yaşanan zorluklara değin filmin üretilme sürecine odaklanmıştır. Bir önceki bölümde değinilen Özgentürk'ün sanatçı kişiliğini anımsamak, bu bölümde anlatılanları kavramak ve değerlendirmek adına önemlidir. Özgentürk, sanatçı kişiliğinin oluşumunda diğer disiplinlerden beslenmenin öneminden bahsetmiştir. Senaristlik ve yönetmenlik deneyiminde de farklı disiplinleri kullandığı görülür. Kamerayı nereye koyacağını kestiremeyen yönetmen, aslında resim ve fotoğraf sanatına yaklaşılarak sahneleri ekibe çizerek anlatmış, bir nevi storyboard çalışması yapmıştır. Ayrıca renk senaryosu yazan ve montajı da, sahnelerin renk düzenlemesini de bu senaryoya göre ayarlayan

yönetmenin, sahnelerin her biri için bir ressam gibi çalıştığı düşünülebilir. Filmin incelemesinde değinilecek olmasına karşın sahnelerin uzunlukları göz önüne alındığında, her bir sahnenin ve onu oluşturan planların, matematiksel bir düzen içinde kendini tekrar eden uzunluk-kısalık dengesine sahip olduğu, bu nedenle filmin kendisini fark ettiren bir ritim yakaladığı söylenebilir.

3.3.4.3.1. Filmlerin, Üretim Sürecinin ve Kadın Yönetmenliğin İfade Biçimi Olarak Yorumlanması

Bu bölümde *Seni Seviyorum Rosa* filminin öyküsü, Rosa karakterinin izleyiciyle kurduğu anlam ilişkisi, temsilin toplumsal cinsiyet rolleri üzerine söyledikleri, mekan seçimi gibi unsurlar, üretim süreci ve “kadın filmi”nin kapsamı uyarınca değerlendirilecektir.

Seni Seviyorum Rosa filmi, adından da anlaşılacağı üzere Rosa (Sumru Yavrucuk) isimli bir karakterin hayatına odaklanır. Rosa, hayatını şekillendirmeye çalışan aile, din ve toplum baskısına, yaşama inadı ve hayal gücü sayesinde karşı koyan bir kentli bir karakterdir. Çocukluğunda gönderildiği Katolik okulundan uyum sağlayamadığı için geri yolların. Evde annesinin yoğun baskısına maruz kalan Rosa, tanıştığı bir çocukla sevişmesinin ardından hamile kalır ve bu nedenle evlenir. Bir sabah, üzerinden kocasını atarak yatağından kalkar, camı kırar ve bavulunu da alarak iki çocuğunu ve kocasını terk eder. Aşık olduğu kemancıda da aradığı sevgiyi bulamayan Rosa, pansiyon işletmeciliği yaparak hayatını devam ettirir. Yaşlandıkça yaşam kalitesi azalan Rosa'nın sevgi arayışı bitmez. Sonunda, satın aldığı bir papağan, Rosa'nın ömrü boyunca peşinden gittiği sözcükleri söyler: “Seni Seviyorum”. Ancak Rosa ölmüştür.

Filmde, Rosa karakteri üzerinden aile, toplum, din ve ataerkil düzen eleştirisi yapılır. Geleneksel bir aile yapısına sahip olan Rosa, evde annenin iktidarına maruz kalmakta, sürekli cezalandırılmakta, dolayısıyla baskılanmış bir çocukluk dönemi geçirmektedir. Oysa yaşıtlarına nazaran hayal dünyası geniş bir çocuktur ancak film boyunca kurduğu hayaller nedeniyle çevresi tarafından hafife alınır. Oysa Rosa'nın hayal dünyası, onun yaşam biçimi, zenginliği, cesaretidir. Annesi tarafından ceza olarak yatılı bir Katolik okuluna yollanan Rosa, rahibelerle çevrili bu okulda, hayal kurmayı

yasaklayan, öğrencileri tektipleştiren bir disipline maruz kalır, yine de bildiğini okur. Bu nedenle de okuldan atılır.

Okuldaki sahnelerin çekiminde, kamera kullanımı dikkat çekicidir. Kameranın rahibeleri alt açıdan çektiği planda seyirci, öğrencilerin bakış açısıyla özdeşleşir. Söz konusu kamera kullanımı, hiyerarşik bir sıralama yaratır. Alt açının kullanımı, rahibelerin görüntüsüne üstünlük ve yücelik katar. Bir sonraki planda nesnel kamera kullanımına geçilmiş, ancak kamera üst bir açıya yerleştirilmiştir. Bu kullanım, seyirciyi rahibelerin bakış açısına eşlememiştir ancak öğrenciler olduklarından daha da ufak, dolayısıyla hiyerarşik sıralamada daha alt seviyede görülmektedir.



Resim 75: Rosa, Katolik okulunda



Resim 76: Rosa, Katolik okulunda



Resim 77: The Three Crosses

Peter Paul Rubens, 162

Kaynak:

http://www.artable.com/artists/peter_oaul_rubens/paintings/the_three_crosses (01.01.2017).

Ayrıca kurulan sahnenin resim sanatına olan yakınlığı da dikkat çekmektedir. Özgentürk'ün, arkada bir haç görüntüsü almış olan kapının kanatları ve önüne yerleştirdiği üç rahibeyle, hemen altındaki Rubens'dan alınan ve İsa'nın çarpmıha gerilişini tasvir eden resimlerdeki anlatım biçimine gönderme yaptığı açıktır. Kurban ve zulmeden ilişkisini tersine çeviren sahne yerleştirmesi, dinlerin zamanla geldiği noktaya yöneltmiş başarılı bir eleştiridir. Aynı zamanda İsa'nın yerini almış rahibenin bir kadın olması da cesur ve ilerici bir söylem oluşturur. Sanatçının, bir yönetmenin resim bilgisi olması gerektiğini belirten sözleri, *Seni Seviyorum Rosa*'nın sahne düzenlemeleri düşünüldüğünde anlam kazanmaktadır.

Filmin öyküsüne geri dönülürse, çocukluk dönemi gençlik dönemine evrilen Rosa, sevdiği arkadaşından hamile kaldığı için onunla evlenmek zorunda kalır. Evlilik töreninden sonra zaman atlamasının yaşandığı filmde Rosa, bir sabah kocasını üstünden attıktan sonra kendinden emin ve ne yapacağını bilir bir tavırla önce yatak odasının camını kırar, ardından evi terk eder. Kırıldığı cam, varlığını hapseden bu aile hayatının parçalanmasıdır. Rosa, bu geleneksel ataerkil düzene hapsedilemeyecek denli özgür bir ruhtur. Rosa'nın eşini ve iki çocuğunu terk etmesi ve filmin devamında ailesine dair hiçbir bilginin verilmemesi, kadının sinemada sunumu açısından ilerici bir adımdır. Bu adımla, fedakar kadın ve fedakar anne sunumları arasına sıkışmış olan kadın temsili de parçalanmıştır.



Resim 78: Rosa evi terk eder.



Resim 79: Terk edilen koca ve çocuklar.

Filmin devamında da sıklıkla dış mekanda gördüğümüz Rosa, sahne düzenlemesi ve kadın karakter ilişkisi düşünüldüğünde de fark yaratmaktadır. Kadının genellikle kapalı alanlarda temsil edildiği filmlere tezat Rosa, sokaklarda ve parklarda gezmektedir.

Gittiği kapalı mekanlarda yalnız oturmakta, masasına gelen erkeklerle, sosyalleşmek istediğinde sohbet etmekte ve canı isterse sevişmektedir. Toplumsal cinsiyet rollerini terk eden Rosa'nın aynı zamanda "kadına uygun meslekler"i de icra etmediği görülür. Seyirci, pansiyon işleten Rosa'yı yatakları düzeltirken yahut odaları temizlerken görmez. Rosa'nın tüm tutumları toplum tarafından eleştirilmekte, Rosa yalnızlaşmakta ancak kendinden taviz vermemektedir. Yönetmenin, temsilde bağımsız bir kadın karakterle seyirciyi, kamera kullanımı ve anlatı aracılığıyla özdeşleştirilmesi, olumlu bir gelişme olarak okunabilir.

Renk kullanımı ve sahne düzenlemesi de filmde değinilmesi gereken bir başka husustur. Özgentürk, henüz senaryonun yazım aşamasında Rosa'nın dönemlerini farklı renklere bölmüştür. Resim ve fotoğraf sanatına olan ilgisi yönetmenin, sahnelerin renk, dekor ve ışık düzenlemeleri üzerinde bir ressam gibi çalıştığını gösterir. Ayrıca bir yönetmenin farklı disiplinlerden beslenmesinin verdiği olumlu sonuca bir örnek teşkil eder.



Resim 80: Rosa'nın gençliği, pastel renkler. **Resim 81:** Rosa aşık, kırmızı tonlar.



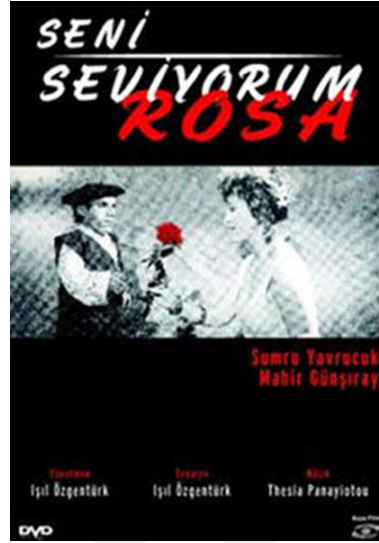
Resim 82: Rosa'nın olgunluk dönemi, yeşil ve mavi tonlar.



Resim 83: Rosa'nın son dönemi, beyaz ve sarı ton ağırlıklı.

Filmde açık ve kapalı sahneler eşit miktarlarda kullanılmıştır. Ayrıca sahnelerin uzunlukları da dengelidir. Hemen hemen her bir sahne, benzer uzunluktaki planları içerir. Sahneler, kısa bir giriş ve sonuç ile uzun bir gelişme bölümünden oluşur. Bu sonuç, yönetmenin yazarlık becerisini gösterdiği gibi, sahne ve planların iyi bir matematiksel hesaplamayla kurgulandığını da gösterir. Bu nedenle film, ritmik bir akışa sahiptir.

Son olarak filmin afişine bakıldığında, sade bir tasarım dikkat çeker. Bir cücenin kırmızı bir karanfil uzattığı görsel, filmdeki masalsi anlatımı destekleyen bir anlatı kurar. Başrol oyuncuların isimlerinin daha büyük bir puntoda ve afişin görece üst kısmına yerleştirilmesi afişte dikkat çeken bir başka unsurdur. Afişin alt kısmına yerleştirilmiş ekip isimlerinde yalnızca yönetmen, senarist ve müzisyenin adı verilidir. Daha sonra Biket İlhan'ın çektiği *Kayıklı* filminin de müziklerini yapacak olan Thesia Panayiotou başarılı bir müzisyendir. Film ekibinden yalnızca onun adının verili olması, yönetmenin Panayiotou'yla ortaklığını öne çıkarma isteği olarak okunabilir.



Resim 84: *Seni Seviyorum Rosa*, film afişi

Kaynak: Sinematürk:

<http://www.sinematürk.com/film/1120-seni-seviyorum-rosa/fotograflar/> (09.01.2017).

Seni Seviyorum Rosa filmi, kitabın başarısını yakalamaya çalışmış görünmektedir. Özgür ve renkli bir ortamda yetişmiş olduğunu aktaran Özgentürk'ün, Rosa gibi özgür ve renkli bir karakteri sinemaya taşımak istemesi anlaşılır bir durumdur. Pek çok gazetede yazılar yazan, kitapları ve senaryoları bulunan Özgentürk'ün çektiği filmin, dönemin başarılı kalemlerinden biri olan Soysal'ın bir uyarlaması olması da bu anlamda şaşırtıcı değildir. Yönetmenin kendisi de, görüşme sırasında sıklıkla edebiyat ve sinema ilişkisinin önemini vurgulamıştır. Ancak senaryo yazım aşamasında değinildiği gibi filmin masalsı bir atmosferde çekilmiş olması, temsilde güçlü bir kadın karakter olan Rosa'nın bir hayal unsuru gibi algılanmasına neden olmaktadır. Oysaki Sevgi Soysal'ın Rosa'sı capcanlı ve yaşayan bir Rosa'dır.

Yine de gerek kamera ve ışık kullanımı gerekse dengeli kurulan sahnelerin filme kattığı ritim duygusu nedeniyle film, ilerici bir çalışma olarak nitelenebilir. Ayrıca kameranın oyuncularla arasında özellikle filmin ilk yarısında koruduğu mesafe, seyirciyle perde arasındaki alanın da kamera tarafından istila edilmediği anlamına gelir ve ritmik ilerleyen anlatım, izleyicinin verilenleri hızlıca tüketmekten ziyade anlatı üzerinde düşünmesini sağlar. Bu açıdan bakıldığında kamera kullanımı ve temsil aracılığıyla kurulan dışıl sinemasal dilin, *Seni Seviyorum Rosa* filmi bir "kadın filmi" olarak nitelenebilecek bir yapıya kavuşturduğu söylenebilir. Tüm bu unsurların, yönetmenin sanatçı kişiliği ve beslendiği farklı disiplinlerin bir sonucu olduğu, bu noktada tekrar hatırlanmalıdır.

3.3.4.4. Üretim Sonrası Süreç: Dağıtım, Gösterim, Seyir ve Eleştiri

Çekim aşamasının ve eserin kendisinin farklı perspektiflerden yapılan değerlendirmelerinin ardından bu bölümde, filmin seyirciye ulaşma süreci ve gerek gişeden gerekse eleştirmenlerden aldığı tepkiler değerlendirilecektir.

Özgentürk'e göre, Türkiye sinemasının senaryo sorunundan sonraki en büyük sorunu dağıtımdır. Tekelleşmiş dağıtım kanallarından yakınan yönetmen, iktidarın ele geçiremediği sinemanın dağıtım tekellerinin eline geçtiğini ve bu nedenle pek çok filmin bir iki günün ardından gösterimden kalktığını söyler. 1990'larda ise var olan büyük salonların yerli yapımlara kucak açtığını belirten yönetmen, günümüzde varlığını sürdürememiş olan salonların yerini alan alışveriş merkezi içindeki salonları ve uyguladıkları fiyat politikasını eleştirir (Özgentürk, 2016).

1991 yapımı *Seni Seviyorum Rosa*, yapımcının Özen Film'le anlaşması sonucu Özen film tarafından dağıtılmıştır (Özgentürk, 2016). Öztürk, yönetmenle yaptığı görüşme üzerinden *Seni Seviyorum Rosa*'nın sinemalarda uzun bir dönem oynadığı ve gişede en iyi üçüncü yerli film olduğunu aktarır. 17678 kişinin izlediği film (Yavuz, 2012b, s. 149), festivallerden de bol sayıda ödül alır. 28. Antalya Film Festivali'nde (1991) Ertunç Şenkay En İyi Görüntü Yönetmeni, Sumru Yavrucuk ise En İyi Kadın Oyuncu ödülünü alır. 4. Ankara Film Festivali'nde (1992) İsmet Ay'a En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu, Ertunç Şenkay'a En İyi Görüntü Yönetmeni, Thesia Panayiotou'ya En İyi Müzik, Mevlüt Koçak'a En İyi Kurgu ve En İyi Üçüncü Film ödüllerini kazandırır. Ayrıca 11. İstanbul film Festivali'nde (1992) Jüri Özel Ödülü'ne layık görülen film (Öztürk, 2004, s. 258), Kültür Bakanlığı Sinema Başarı Ödülü'nün (1992) de sahibidir (Özgüç, 2012, s. 756). Karlovy Vary Film Festivali'nde, Kristal Küre adayı olarak yarışmıştır (Öztürk, 2004, s. 259).

Film sonrasında üç yıllığına TRT'ye satılır. Yönetmen, gösterim ve ödeme garantisi veren TRT'nin, filmin gösterimi açısından güvenilir bir mecra olduğunu belirtir. Ancak TRT filmi, yönetmenin tabiriyle sakın olan sevişme sahnesini sansürlenerek göstermiştir. Yönetmen, TRT'nin bu üç yılda filmi dört kez gösterdiğini de sözlerine

ekler (Özgentürk, 2016). Böylelikle film, yalnızca sinema salonlarına giden değil, televizyon başındaki seyirciye de ulaşmış olur.

Filme gelen eleştiriler genel anlamda olumludur, ancak kadın yönetmenlerin sinema tarihine kaydedilişindeki hatalı tutum, Özgentürk'ü de pas geçmez. Atilla Dorsay, Cumhuriyet Gazetesi'nde yayımlanan eleştirisinde Özgentürk'ün, Bunuel ve Fellini'den esinlendiğini ileri sürer. Ancak **“Rosa'nın gerdek gecesi sabahı, pencereyi kırıp çıplak göğsünü dışarıya teşhir ettiği sahne, sanki 'Tristina'dan fırlamış...”** (Dorsay, 1992, s. 11) sözleri Özgentürk'ün sahneyi, esinlenmeden ziyade Bunuel'den birebir aldığını öngörür. Ancak bahsedilen sahne ne gerdek gecesinin sabahıdır ne de Rosa bu sahnede göğsünü teşhir etmektedir. Söz konusu sahne, evlilik töreninden sonra filmsel bir zaman sıçramasıyla Rosa'nın olgunluk dönemine geçtiği hatta hemen ardından anlaşılacağı üzere iki de çocuğunun olduğu bir sahnedir. Bu sahnede kocasını üzerinden atan ve yataktan kalkan Rosa, pencereyi kırarak aslında kendini hapseden aile kurumunu parçalamış ve açılan pencereden kafasını uzatarak özgürlük havasını içine çekmiştir. Söz konusu eleştiri için Özgentürk de; **“Bunuel'e mal ettiler, halbuki Sevgi'nin kitabında var”** (Özgentürk, 2016) demektedir. Gerçekten de Soysal'ın *Tante Rosa* isimli öyküsünün “Tante Rosa Afroz Ediliyor” bölümünde, Rosa kocasını ve çocuklarını terk etmeden önce pencereden dışarıyı seyretmektedir. Yalnızca kitapta camı kıran Rosa değil, dışarıda yağın kar tanelerinden biridir (Soysal, 2013, s. 31-33). Ancak sahnenin apaçık anlatisını fark etmeyen bir eleştirmenin, romanı okuyarak yorum yapması yahut yorum yapacağı sahnenin romanda nasıl tasvir edildiğini kontrol etmesi, beklenilmemesi gereken bir incelik olacaktır.

olduğunu, şimdi çekecek olsa Rosa'yı daha komik bir kurguyla vereceğini sözlerine ekler (Özgentürk, 2016).

Özgentürk, *Seni Seviyorum Rosa* filminden sonra 1993 yılında *İstanbul Annendir Çocuğum* isimli bir belgeselin yönetmenliğini yapar (Öztürk, 2004, s. 253, 254). Yakın bir dönemde (1995) on yönetmenin kurduğu Sinema Vakfı, çekilen kısa filmleri birbirine ekleyerek *Aşk Üzerine Söylenmemiş Her Şey* ve *Yer Çekimli Aşıklar* isimli iki adet uzun metrajlı film ortaya çıkarmıştır (Esen, 2012a, s. 120). Türkiye sinemasının canlanması adına başarılı bir dayanışma örneği olarak okunabilecek bu yapı, ne yazık ki kadınların içeriye alınmadığı bir erkekler kulübüdür. Bunun üzerine kadınlar da kendi aralarında birleşme kararı alır. Işıl Özgentürk'ün anımsadığı kadın yönetmenler arasında Füzuran, Handan İpekçi, Seçkin Yasar gibi 1990'ların kadın yönetmenleri vardır. Filmi çekmek için her türlü hazırlığı tamamlayan kadın yönetmenler, projelerine finans bulamaz. Özgentürk'e göre bu da erkek dayanışmasının bir sonucudur (Özgentürk, 2016). Daha önce de bahsedildiği üzere, erkek yapımcıların erkek yönetmenlere yatırım yapmayı tercih ettiği bir sektör olan Türkiye sinema sektörü yine şaşkıncı ve desteklenmesi gereken bu ilginç kadın projesinin gerçekleşmesine olanak tanımayarak Türkiye sinemasını pek çok kadın yönetmenin ortaklık kurduğu ilk ve tek projeden mahrum bırakmıştır.

Özgentürk, *İstanbul Annendir Çocuğum* belgeselinin yanı sıra, *İnsanca, Karadeniz'de Bir Fidel Castro, Rüzgara Söylenmiştir* adlı belgesel filmlerinin de yönetmenliğini yapar. Özgentürk, yazın alanında da pek çok eser vermiştir. *Kuş Ne Yana Öter, Hayat Okulu, Mavi Karaca, Dünya'ya Masallar* kitapları çocuk edebiyatına aittir. *Yokuş Yukarı Tırmanır, Hançer, Derdim Yeter Sakin Ol, Al Gözüm Seyreyle, Çocukluk Şarkıları, Hiç Birimiz Masum Değiliz, Sessizlik ve Sırdır Ötesi* hikâye ve röportaj yazılarının derlendiği kitaplardır. *Dünyayı Tanıyorum, Küçük Sevinçler Bulmalıyım, Avluda, Keloğlan'ın Tembelliği* ise sahne oyunlarının toplandığı kitaplardır (Sekmeç, 2015, s. 123).

Cumhuriyet Gazetesi'nde de köşe yazarlığı da yapan Özgentürk, Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* filminde yaşanan hukuki sıkıntıları, Seçkin Yasar'ın *Sevgilim İstanbul* filminde, filmin prodüktörüyle yaşadığı problemleri ve Türkan

Şoray'ın evinin elinden alınmak istendiği zorlu süreci köşesine taşıyarak kadın yönetmenlerin sesinin duyulmasını sağlar ve başarılı bir dayanışma örneği sergiler (Özgentürk, 2004, s. 261). Özgentürk, kadın yönetmenlerin sinema sektöründe çektikleri tüm bu sıkıntıları, “sinemada şiddet” sözleriyle tanımlar ve nedeni yaşanan ülkenin bir erkek ülkesi olmasında arar (Özgentürk, 2016).

Işıl Özgentürk, 2005 yılında başladığı atölye faaliyetlerini 10 yıl boyunca Kadıköy Belediyesi'ne bağlı “Herkes Film Yapabilir” atölyesinde devam ettirir. Bu atölyede öğrencilerle birlikte toplamda otuz-kırk kısa film çalışması yürüten Özgentürk, 2012 yılında Uçan Süpürge Film Festivali kapsamında dört yıl boyunca senaryo yazımı üzerine dersler verir ve öğrencilerle film çekimleri gerçekleştirir. 2012’de Altın Koza Film Festivali kapsamında başladığı ve hala devam ettirmekte olduğu atölyede ise tek bir senaryo üzerinden ilerleyen çekimlerin yürütülmesinden sorumludur (Özgentürk, 2017). Yürütülen atölyeler gerek deneyim aktarımı gerekse her yaşta kişiyi film üretimine teşvik eden yapısı uyarınca sinema çalışmaları alanında önemli faaliyet alanları açar.

Özgentürk, İstanbul’da yaşamaktadır. Finans bulma sıkıntıları olmasa uzun metraj film yönetmenliği yapmak istediğini belirten yönetmen Cumhuriyet Gazetesi’nde, güncel toplumsal olaylar üzerine muhalif bakış açısını koruyan yazılar yazmakta, sanat ve sinema eleştirileri de kaleme almaktadır. Özgentürk aynı zamanda özel bir üniversite bünyesinde senaryo dersleri vermektedir (Özgentürk, 2016).

Özgentürk üzerine yürütülen tartışmaların sonucunda yönetmenin, senaryo ve yönetmenlik alanında; resim, müzik, matematik, edebiyat gibi farklı disiplinlerden edindiği zengin bakış açılarını bir arada kullandığı görülür. Senarist kimliğiyle ön planda olan Özgentürk’ün kendisine yakın bulduğu için Sevgi Soysal’ın eserini beyaz perdeye uyarlama kararı ise, 1990’ların kadın yönetmenlerinin büyük çoğunluğunun uyarlama eğilimleriyle uyumludur. Yönetmenin filminde çizdiği kadın karakter, kurulan temsil ve dişil dil uyarınca “kadın filmi” tanımlamasıyla örtüşürken; yönetmenin, gazete yazılarıyla diğer kadın yönetmenlere destek olarak sinemasal alanda bir kadın dayanışması örneği sergilediği görülür.

3.3.5. Biket İlhan

3.3.5.1. Sanatçı Kişiliği

Biket İlhan 1945 İzmir doğumludur (Evren, 2010, s. 42). Doğumundan hemen sonra, dedesi gibi askeriyede çalışan babası görevi nedeniyle Doğu'ya taşınır. Anneannesi ve dedesiyle yaşamaya başlayan İlhan'ın ailesi Doğu'dan dört yıl sonra döner ancak bir kardeşi dünyaya geldiğinden İlhan'ı yanlarına almazlar. Böylelikle 1965'te tanıştığı ilk eşi Atilla İlhan ile evleninceye değin anneannesi ve dedesiyle yaşar (İlhan, 2016).



Resim 87: Biket İlhan, İstanbul, Aralık 2016

Kaynak: Yayınlanacak olan *Filmin Adı Ne?* belgeselinden alınmış görüntüdür.

1965'te Gazi Üniversitesi İngilizce Öğretmenliği Bölümü'ne giren İlhan'ın bu seçiminde gerek toplumun gerekse dedesinin etkisi büyüktür. **“Kadın için öğretmenlik çok geçerli bir meslekti”** diyen İlhan'ın dedesi de öğretmen olmasını çok istemiştir (İlhan, 2016). 1968'de Atilla İlhan'la evlenen yönetmen (Öztürk, 2004, s. 263) İzmir ve Ankara'daki okullarda on dört yıl öğretmenlik yapmıştır. İlhan, sanata her daim bir ilgisi olduğunu belirttikten sonra öğretmenlik yaptığı okullarda kültür faaliyetlerinde bulundurulduğunu da sözlerine ekler (İlhan, 2016).

İlhan, sinemaya olan ilgisi üzerine sorulan soruya İzmir'deki yaşantısı ve Ankara'daki öğrenciliği sırasında sıklıkla film izlemeye gittiği ancak yönetmen olmanın aklından geçmediği cevabını verir. Gençliğinde yabancı filmlerin çok az ve geç vizyona girdiğini belirttikten sonra Türk Sineması'ndan Atıf Yılmaz, Halit Refiğ gibi

yönetmenlerle büyüdüğünü ancak gerek yabancı gerek Türk sinemasında oyuncuların daha önde olduğunu ve oyuncularla tanınan filmler ekseninde büyüdüğünü aktarır. Yönetmen, ayrıca 1960'lı yıllarda Yeni Asır, Ege Ekspres gibi gazetelere fotoroman çektiği ve 8 mm kameralarla ilgilendiği, çektiği filmleri Almanya'da gönderip banyosu yapılan filmleri montajladığını da ekler. Ancak tüm bunları yönetmen olmak amacıyla değil, bir uğraşı olarak yapar (İlhan, 2016).

Ankara'dan İstanbul'a taşınan İlhan çiftinin yeni evinin ilk misafirlerinden olan Selim İleri; "**film çekiyoruz, Fevzi Tuna yönetecek, sen de çalışır mısın**" diye sorar. Atilla İlhan'ın da desteğiyle (İlhan, 2016) İlhan 1981 Aralık ayında Fevzi Tuna'nın *Seni Kalbime Gömdüm* filminde asistan olarak işe başlar. İlhan, *Tutku* (1984), *Bir Kadın Bir Hayat* (1985), *Kuyucaklı Yusuf* (1985) filmlerinde de Tuna'ya; *Parasız Yaşamak Pahalı* ve *Bilen Bilir* televizyon filmlerinde Ferhan Şensoy'a asistanlık yaptıktan sonra *Üç İstanbul*, *Kartallar Yüksek Uçar* dizilerinde çalışır. TRT için Memduh Ün'ün çektiği *Gönül Dostları* dizisinde de çalışan İlhan, TRT 2'ye caz klipleri ve öykülü klipler de çekmiştir. 1988-1989 yılında TRT için çektiği bir dizide ise ismi yönetmen olarak yazılmamıştır (Öztürk, 2004, s. 264, 265).⁷⁶ Tüm bu çalışmaların ardından film yapımlarının giderek zorlaştığı bir dönemde asistanlık yaptığı yönetmenler film üretmeyi bıraktıkça İlhan, kendi filmlerini çekmeye karar verir (İlhan, 2016).

İlhan, asistanlık sürecinin yönetmenliğine katkısının büyük olduğunu belirtir. Asistanlık yaptığı yıllarda gerek sektörünün önemli oyuncu ve yapımcılarıyla ilişkiler kurmuş gerekse sektörün içinden film üretim sürecini deneyimlemiştir. Sinema televizyon okullarının olmadığı bir dönemde usta-çırak ilişkisinin önemini altını çizen İlhan, yönetmenliği usta yönetmenlerin asistanlığını yaparak öğrendiğini söyler ve asistanlık döneminin kendisi için önemini vurgular (İlhan, 2016).

1993 yılında (Öztürk, 2004, s. 263) yapımcıların isteğiyle ve vizyona girmeyeceğini bilerek iki film çeker: *Bir Kadın Yüzü* (1993) ve *Senin İçin Bir Kadeh* (1993). Filmleri, diğer filmlerinin de senaristi olan Ülkü Karaosmanoğlu yazar, 35mm çekilir ve neticede filmler televizyona satılır (İlhan, 2016). Özgüç *Bir Kadın Yüzü* filmini

⁷⁶ Söz konusu dizinin adını anımsamayan yönetmen, dizinin yönetmeninin yokluğunda yerini doldurmuş olabileceğini, o nedenle isminin yazılmamış olma ihtimali bulunduğunu belirtmiştir (İlhan, 2017).

“kocasını öldüren bir kadınla, bir fotoğrafçının duygusal ilişkisi” (Özgüç, 2012, s. 772), *Senin İçin Bir Kadeh* filmiyle *“zengin ve şımarık bir bankacı ile, tıp öğrencisi bir kızın öyküsü”* (Özgüç, 2012, s. 780) cümleleriyle özetlemiştir. Kaynaklarda, bu iki film hakkında detaylı bilgi bulunmaz. Her ne kadar kadın karakter özgür, bağımsız, eğitilmiş çizmeye çalışılmışsa da kadının geleneksel rollerini olumladığından kadın temsili sorunludur. Toplumsal cinsiyet rollerini olumlayan filmlerin, aşağıdaki örnek planlarda da görüldüğü üzere, öznel kamera kullanımı ağırlıklı olan çekim tarzları, izleyicinin kadın karakteri, erkeğin bakışı üzerinden alımlamasına hizmet eder.



Resim 88: *Senin İçin Bir Kadeh* (1993) filminde, Levent Ayşe'ye doğru bakar.



Resim 89: Bir sonraki sahnede öznel kamera kullanımı, Levent'in gözünden Ayşe'nin bacakları.

Atilla İlhan'dan 1986'da ayrılmış olan Biket İlhan kısa bir süre sonra Metin Belgin'le evlenir ve anne olur (Öztürk, 2004, s. 265). Her iki evliliğinin ve anneliğinin sinemasal üretimine engel olmadığını belirten yönetmen, Atilla İlhan'la dostluğunu ve üretim ortaklığını da sürdürür (İlhan, 2016). *Sokaktaki Adam* (1995) bu ortaklığın bir ürünüdür.

Kültür Bakanlığı'nın Atilla İlhan'ı arayarak eserlerinden birinin filme çekilmesini istediklerini bildirmesinin ardından yazar, İlhan'ı arar ve bu isteği iletir. Film, Atilla İlhan'ın aynı isimli romanından uyarlanır. 1950'li yılların İstanbul'unun kültürel çeşitliliğini de yansıtan film için İlhan, özellikle azınlık vurgusu yapmadığını ancak dönemin yaşantısını gerçekçi bir şekilde aktarmaya çalıştıklarını belirtir. Filmin senaryosu, yönetmenin ortak bir bakış açısına ve düşünsel birlikteliğe sahip olduklarını belirttiği Ülkü Karaosmanoğlu ve Atilla İlhan tarafından yazılır. Yönetmen mekan, oyuncu ve maddi imkanlar uyarınca çekimler sırasında senaryoda ufak değişiklikler

yapıldığını da ekler (İlhan, 2016). Filmlerin yapım koşullarının tartışılacağı bölümde daha ayrıntılı değinilecek olmasına karşın yönetmenin, yapımcının isteklerine boyun eğmemek ve filmi kendi istediği şekilde yapılandırmak adına çekimleri üç dört yıl ertelemesi, İlhan'ın sanatçı kişiliği ve bağımsız çalışma disiplini adına önemli ipuçları sunmaktadır.

Yönetmenin bir sonraki filmi olan *Kayıkçı*'nın (1999) hikâyesi, *Sokaktaki Adam* filminin sonlandığı yerde başlar. İskenderiye Film Festivali'ne *Sokaktaki Adam* ile katılan yönetmen, festivalde Yunanlı bir yönetmenle tanışır. *Sokaktaki Adam*'ın düşük bir bütçeyle yapıldığını öğrenen Yunanlı yönetmen, yapımcı Panos Papahadsis'e bu durumdan söz edince yapımcı, İlhan'ı Yunanistan'a davet eder. Birlikte bir proje geliştirme düşüncesi bu sayede filizlenir. Papahadsis'in Çeşme'ye yaptığı ziyaret sırasında Çeşme belediye başkanının anlattığı mitolojik bir hikâyeden etkilenen İlhan ve Papahadsis *Kayıkçı* filmini yapmaya karar verir (İlhan, 2016).

Türk bir erkekle Yunanlı bir kızın aşkının anlatıldığı filmin hikâyesinden söz ederken İlhan, dedesiyle yaşadığı bir diyalogu aktarır. Çeşme'de karşı kıyıda Yunanistan'ın ışıklarını seyrederken Yunanistan'a bu denli yakın olmalarına karşın neden düşman olduklarını sorduğunda dedesi, bu düşmanlığın savaş yıllarında kaldığını ve bu algıyı yeni neslin dönüştüreceğini söylemiştir. Ancak Kıbrıs meselesi nedeniyle Türkiye-Yunanistan ilişkileri yine uzun süre bozuk kalmıştır. Bu uzun dönemden sonra sinema alanında *Kayıkçı*'nın ilk ortaklık olduğunu belirten İlhan, bu ortaklığın dostluk için başarılı bir adım olduğunu söyler. Filmin finalini helikopterle çeken yönetmen, bu sahnede *Kayıkçı*'dan iki üç yıl önce Türkiye ve Yunanistan arasında yaşanan Kardak Krizi'nden esinlendiğini belirtir (İlhan, 2016). *Kayıkçı*'nın anlatı ve biçiminde gerek yönetmenin yetiştiği şehrin ve ailesiyle yaşadığı diyalogların gerekse güncel dönem politikasının etkili olduğu anlaşılmaktadır.

Kadınların hangi mesleğin icra etmesi gerektiğinin, dolayısıyla kadınlar için uygun olan meslekler kategorisinin var olduğu bir toplumsal yapıda yönetmen de, ilk meslek seçimini bu gerekliliğe ve ailesinin isteğine göre şekillendirmiş ve öğretmenlik eğitimi almıştır. Bu mesleği on yılı aşkın bir dönem sürdüren İlhan, dostlarının etkisiyle sinema alanına geçer. Asistanlığı süresince edindiği bilgi ve birikim sayesinde

yönetmenliğe zorlanmadan geçen İlhan, ilk filmlerini yapımcıların isteğiyle, televizyon için çekmiştir. *Sokaktaki Adam*'ın sinemaya uyarlanma süreci ise ayrıldığı ancak ortaklığını sürdürdüğü Atilla İlhan'ın romanlarından birinin sinemaya uyarlanması için Biket İlhan'ı tercih etmesiyle başlar. *Sokaktaki Adam*'ın küçük bir bütçeyle çekilmesi bir sonraki filminin başlangıç noktası olacaktır. Asistanlığı süresince endüstride önemli isimlerle bağlantı kurduğunu söyleyen İlhan'ın, özel hayatındaki ilişkilerin de sinemasal üretiminde etkin olduğu söylenebilir.

3.3.5.2. Maddi İmkanlar

1991'de (Öztürk, 2004, s. 266), Kültür Bakanlığı'nın Atilla İlhan'ın romanlarından birisinin filme çekilmesini istemesi üzerine yazar, Biket İlhan'a yönetmen olması için teklif götürür ve yönetmen bu filmi çekmeyi kabul eder. Kültür Bakanlığı'nın teklifiyle başlayan *Sokaktaki Adam* filminin çekim süreci gerek başlangıcı gerekse devamında yaşananlar açısından ilginçtir. Yeşilçam döneminde yapımcıların yatırımı ya da gişe gelirleriyle film üretildiğini belirten İlhan, 1990'larda çeşitlenen fonların yeni bir yapım anlayışı oluşturduğunu ekler. 1990'larda bakanlığın filmlere doğrudan yatırım yapmaya başladığını belirten yönetmen, Atilla İlhan ve Ülkü Karaosmanoğlu'nun kaleme aldıkları senaryoyu komisyona yollar (İlhan, 2016).

Kültür Bakanlığı Sinema Komisyonu'nun sinemacılar, akademisyenler ve Sinema Genel Müdürlüğü'nden kişilerin oluşturulduğunu belirten İlhan, jürinin erkek ağırlıklı üyelerden oluştuğunu da ekler. Bakanlığın, senaryo ve beraberinde pek çok bürokratik belge de istediğini ekleyen İlhan'ın, *Sokaktaki Adam* filmiyle yapmış olduğu başvuru komisyondan geçer. Fonu alabilmek için bir yapımcıya ihtiyacı vardır ancak bulduğu yapımcı, yapımı yönetmenin istediği gibi şekillendirmeyecektir. Oyuncuların ödemesini keserek bütçenin bir kısmının kendisine kalmasını isteyen yapımcıyla anlaşamayan İlhan, bakanlığın desteğini geri verir. Söz konusu fonun filmin çekimlerine yetip yetmeyeceği sorusuna ise bakanlığın iki yüz bin civarı desteği karşısında filmlerin dört yüz bine ancak çıkarılabildiğini söyleyen İlhan, söz konusu bütçeyle *Sokaktaki Adam* filminin çok zor yapılabileceğini belirtmiştir (İlhan, 2016).

Filmi, kendi imkanlarıyla gerçekleştirmeyi kafasına koyan yönetmen eşi Metin Belgin’le (İlhan, 2016) 1991 yılında (Öztürk, 2004, s. 263) Sinevizyon’u kurar. Şirket kurmak için fazla bir birikimleri olmadığından arabalarını satmayı düşünen çift TRT’den bir arkadaşları borç verir ve *Sokaktaki Adam* Sinevizyon film şirketi sayesinde çekilir (İlhan, 2016).

Filmin hem yapımcı hem yönetmeni olması üzerine sorulan soruya İlhan, aynı anda her iki sorumluluğu da üstlenmiş olmanın artı ve eksileri bulunduğu cevabını vermiştir. Yönetmen olmanın yapımcı olmayı gerektirmediğinin altını çizen İlhan, yapımcılık sorumluluğunun yönetmenliğini de etkilediğini, yönetmenin işinin para bulmak olmaması gerektiğini söyler. Ancak bu sayede, kendi kararlarını alabilme özgürlüğünün de bir avantaj olduğunu sözlerine ekler. Gişe yapmayacak filmlerin yapımcı bulmakta zorlandığını aktaran İlhan, bu nedenle 1990’larda ve günümüzde kendi filmlerini kendi yapmak zorunda kalan pek çok yönetmen olduğunu belirtir (İlhan, 2016).

Kayıkçı filminin bütçe aşaması ise *Sokaktaki Adam*’dan çok farklıdır. Baştan Yunanlı yapımcı Panos Papahadsis ile ortak bir üretim olacağı belli olan film için İlhan, Eurimages’a başvurur. Eurimages’ın da Kültür Bakanlığı benzeri pek çok evrak istediğini belirten yönetmen, *Kayıkçı* filminin konu itibarıyla ortak bir yapım olacağı belli olduğundan başvurunun kolaylıkla kabul edildiğini söyler. Bu bütçe ile *Kayıkçı*’yı rahatlıkla çektiğini belirten (İlhan, 2016) İlhan’a Eurimages 167 694 euro bütçe sağlamıştır (Eurimages, 1998).

1998’de ortak yapım kategorisinde dağıtılan fonlara kıyasla *Kayıkçı*’ya düşük bir fon ayrılmıştır (Eurimages, 1998). Bu durum yönetmene sorulduğunda; **“Yunanistan, Bulgaristan gibi ülkelerle başvurduk, herhalde bizi fakir ülke görüp size bu kadar yeter diye düşünmüş olabilirler”** cevabını vermiştir. 1990’larda komşu ülkelerle ortak işler yapmak mümkünken, şimdilerde yapımcı ve yönetmenlerin Avrupa ülkeleriyle daha rahat ilişkiler kurduğunu ekleyen İlhan, bunun nedeninin Türk filmlerinin yurtdışında katıldığı festivaller ve aldığı ödüller sonucu tanınırlığının artması olduğunu belirtir (İlhan, 2016).

Kayıkcı filmini finans anlamında daha rahat bir şekilde tamamladığını belirten yönetmen, oyuncuların emeklerinin karşılığının çok daha fazla olduğunu altını çizerek o dönemin bütçe kalemleri uyarınca ödemelerinin yapıldığını aktarmıştır. *Sokaktaki Adam* filminde ise düşük bir bütçe ile çalışması nedeniyle oyunculara pek bir ödeme yapamaz. Her iki filminde de oyuncuların canla başla çalıştığını ve büyük fedakarlıklarda bulduklarını anlatan İlhan'ın (İlhan, 2016) bu sözlerinden filmlerin sinemacılar arası bir dayanışmanın ürünleri olduğu sonucuna varılabilir.

1990'larda çeşitlenen fonların, gerek yönetmen sayısının artmasında gerekse filmsel anlatım biçimlerinin çeşitlenmesinde katkısı olduğu açıktır. Ancak İlhan örneğinde de görüldüğü üzere fonların yönetmenlere veya şahsa değil yapımcıya ödenmesi bağımsız yönetmenleri yapımcıya mahkum eder. Gişe hedefi olmayan yönetmenler yapımcıların dayatmalarından bağımsız olabilmek adına filmlerinin yapım sorumluluğunu da üstlenmek zorunda kalmışlardır.

1990'larda filmlere bakanlıktan destek sağlanmaya başlanması olumlu bir gelişmedir. Ancak TRT örneğinde olduğu gibi, Kültür Bakanlığı Sinema Komisyonu'nun da erkek egemen bir jüriye sahip olması düşündürücüdür. Aynı dönemde Eurimages tarafından filmlere bütçe sağlanması da Türkiye sineması adına olumlu bir gelişmedir ancak bu noktada da bazı ülkelere diğer ülkelerden daha yüksek bütçeler ayrılması, fonun tarafsızlığına gölge düşürerek sorgulanması gereken bir alan yaratmaktadır.

3.3.5.3. Sinemasal Üretim Alanı

“Maddi Olanaklar” başlığı altında *Sokaktaki Adam* ve *Kayıkcı* filmlerinin Biket İlhan tarafından aktarılan fon bulma süreçlerinin ardından bu başlıkta, yönetmenin çekim sürecindeki deneyimlere odaklanılacaktır.

Atilla İlhan'ın aynı isimli romanından uyarlanan *Sokaktaki Adam* filminin senaryosunu Atilla İlhan ve Ülkü Karaosmanoğlu, *Kayıkcı* filminin senaryosunu ise Metin Belgin ve Ülkü Karaosmanoğlu yazar. Daha önce belirtildiği üzere İlhan, Ülkü Karaosmanoğlu ile ortak bir dünya görüşüne sahip oldukları için her iki filminin de senaryo aşamasında Karaosmanoğlu'yla çalışmayı tercih eder. *Sokaktaki Adam*'ın

Kayıkçı'ya nazaran ufak bir kadrosu⁷⁷ vardır. Kurgusunu Mevlüt Koçak'ın yaptığı filmin görüntü yönetmeni, *Kayıkçı*'nın da görüntü yönetmenliğini yapacak olan Colin Mounier'dir. *Kayıkçı* filminin ise sanat yönetimi Jale Onanç'a, sesi Dinos Kittou'ya, kurgusu Nikos Kanakis'e aittir. Yunanistan ve Bulgaristan'dan ortak yapımcılar ise Nikos Kanakis, Yannis Koutsomitis, Panos Papahadsis, Adela Peeva'dır. Oyuncu kadrolarına bakıldığında *Sokaktaki Adam* filminde Metin Belgin, Suna Yıldızoğlu, Ali Sürmeli, Erkan Can, Mustafa Avkıran, Selda Özer, Süeda Can gibi oyuncular görülürken *Kayıkçı*'nın kadrosunda Mehmet Ali Alabora, Katerina Mautsatsos, Mustafa Avkıran, Levent Özdilek, Eleni Philippa gibi isimler vardır.

Çekim aşamasını daha iyi anlamak adına öncelikle oyuncu seçimini sorduğumuz İlhan, tüm oyunculara kendisinin karar verdiğini belirtir. Ancak *Sokaktaki Adam*'da başka bir rolü olan Ali Sürmeli'nin her gün "sokaktaki adam karakteri"ne bürünerek bu rolde ısrar etmesi sonucu bu rol kendisine verilmiştir. İlhan'a *Sokaktaki Adam* filminin kadın başrolü Suna Yıldızoğlu ile setteki yönetmen-oyuncu ilişkisi sorulduğunda yönetmen, Yıldızoğlu'nun filmi çok sevdiğini ve yönetmeni dinleyen bir yapısı olduğunu, bu nedenle kendisiyle çalışmanın çok kolay olduğunu aktarmıştır. Filmde, yönetmenin eşi Metin Belgin'in erkek başrol oyuncusu olması üzerine yöneltilen soruya ise "**çıkmadı sözümden**" (İlhan, 2016) diyerek sette kurduğu yönetmen otoritesini istisnasız her oyuncuya karşı sürdürdüğünü fark ettirir.

Görüşmenin devamında yönetmen olmanın hakim olmayı gerektirdiğine değinen İlhan, tüm oyuncuları iyi oyuncularından seçtiğini de belirtir. Oyuncuların role eklemeler yapabileceğini söyleyen yönetmen, provalar esnasında oyunu gördükten sonra açılırlar belirlemektedir. Provalar esnasında oyunculuk üzerine yönlendirmeler yaptığına değinen yönetmen, oyunculara muhakkak bir alan bıraktığını yineler (İlhan, 2016).

Setteki hakimiyet meselesini daha iyi anlamak adına setteki tutumu üzerine yönelttiğimiz soruya yönetmen, sette sert olmak adına artı bir çaba sarf etmediğini,

⁷⁷ Filmlerin ekip bilgileri görüşme sırasında Biket İlhan'a sorulmuş olup ekibin görüşmeye dahil olmayan isimleri ise filmlerin jeneriklerinden teyit edilerek alınmıştır.

kendisi gibi çalıştığını ancak kendisine ve filme inanan bir ekiple çalıştığından olumsuz bir tepkiyle de karşılaşmadığını belirtir (İlhan, 2016).

Sokaktaki Adam ve *Kayıkçı* filmlerinin görüntü yönetmenleri daha önce de bahsedildiği üzere Colin Mounier'dir. Her iki filmde de yabancı bir görüntü yönetmeniyle çalışmayı tercih eden İlhan, Mounier ile ortaklıklarının Kanal 6'ya Teleflaş dizisini çekerken başladığını belirtir. Batılı olmasının kendisine iyi geldiğini, kolaylıklar getirdiğini söyleyen yönetmen, bu kolaylıkları daha net anlamak adına sorulan sorulara muğlak cevaplar vermiş, Mounier'in insan olarak kendisine uygun olduğunu belirtmiştir (İlhan, 2016).

Sokaktaki Adam filmini 35mm çeken yönetmen, ilk kez sesli olarak çektiği film *Kayıkçı*'da 16 mm kullanır. *Sokaktaki Adam* döneminde büyük kameraların çıkardığı yüksek ses nedeniyle filmlerin sesli çekilmediğini, sonradan dublaj yapıldığını ekler. *Kayıkçı* filminin sesli çekilmesine olanak veren 16 mm kameranın Yunanistan'dan geldiğini ve Türkiye'de sesli film çekimi anlamında öncü yönetmenlerden olduğunu belirtir (İlhan, 2016).

Filmlerin kamera kullanımı üzerine yönelttiğimiz soru karşısında yönetmen, teknik imkanların yokluğu ve hikâyelerin dili nedeniyle yalın bir kamera kullanımını tercih ettiğini söylemiştir. Ayrıca her iki filmde de kameraya bakarak konuşan karakterlerin olmasını epik bir unsur olarak değerlendirir ve özellikle tercih edildiğini vurgular (İlhan, 2016). Filmlerindeki kamera kullanımı için sabit ve sakin tanımımızı kabul eden İlhan, kameraya bakan karakterlerle ilgili seyircinin film izlediğini fark ettiren ve yabancılaştıran bir unsur tanımımıza da hak vermiştir.

Kayıkçı filminin müziklerini İlhan'ın çok önemli bir müzisyen olarak nitelediği Thesia Panayiotou yapmıştır. Panayiotou aynı zamanda Işıl Özgentürk'ün *Seni Seviyorum Rosa* filminin müziklerini de yapan isimdir. Yönetmenin müzik kullanımıyla ilgili kendine yönelttiği eleştirilerden biri filmde müziğin baskın kullanılmış olmasıdır. Müzikler kurgu sırasında İlhan'ı çok heyecanlandığı için yönetmen, fark etmeden anlatımda müziği yoğun kullandığını belirtir (İlhan, 2016).

Sonuç olarak İlhan, her iki filminin de hem yapımcısı hem yönetmeni olarak oyuncu seçiminden kurguda alınan kararlara değin sürecin tamamında aktiftir. Setin belli bir hakimiyet gerektirdiğini ancak bu durumun onu olduğundan başka birine dönüştürmediğini belirten İlhan'ın aslında kişiliğinde otoriter bir yan olduğu sonucuna varılabilir. Pek çok yönetmen gibi, filmlerinde aynı görüntü yönetmeniyle çalışmayı tercih eden İlhan, Mounier'le çalışmanın sağladığı rahatlık adına detaylı bir bilgi vermemiştir. Filmlerin kamera kullanımı üzerine tarafımızdan gelen sabit, sakin, yalın tanımlarınıysa kabul etmiş ve tüm filmlerinde görülen söz konusu kamera kullanım tarzının bilinçli seçimi olduğunu belirtmiştir.

3.3.5.3.1. Filmlerin, Üretim Sürecinin ve Kadın Yönetmenliğin İfade Biçimi Olarak Yorumlanması

Bu başlıkta İlhan'ın sanatçı kişiliğinin ve dünya görüşünün filmlerinin konu seçimi, karakter tasarımı, filmin ana kişisi, ve kamera kullanımına yansıyan izdüşümlerine bakılacak olup anlatı yapılarının, toplumsal cinsiyet rolleri üzerine söyledikleri tartışılacaktır. Afiş tasarımları da, sinemasal üretim süreci dinamiklerinin ürüne etkisi bağlamında değerlendirilecektir.

Sokaktaki Adam filmi anlatısını, gemilerde kamarot olarak çalışan ve seferlerde kaçakçılık yapan Hasan (Metin Belgin) karakteri üzerine kurar. Hasan, kamarot olarak çalışmasına rağmen entelektüel birikimi olan, varoluşçu ve yalnız bir karakter olarak tanımlanabilir. Film boyu Hasan, sefer sonrası getirdiği malları teslim edeceği Nubar'ı aramaktadır. Bu arayış sırasında Meryem'le (Suna Yıldızoğlu) bir yakınlaşma yaşayan Hasan aslında eski aşkı Ayhan'ı (Selda Özer) hala sevmektedir. Ancak kamarot olan Hasan'la üniversitede çalışan ve bir üst sınıfın yaşam biçimine sahip Ayhan, farklı dünyaların insanlarıdır, dolayısıyla bu aşk imkansızlık üzerine kuruludur. Hasan, Nubar'ın ihbar edildiğini, ortağı Leon'dan (Civan Canova) öğrenir. Tam sefere çıkıp İstanbul'daki tehlikeden uzaklaşacağı gece sokakta bir kavgaya karışan Hasan bıçaklanır ve ölür.

Kayıkçı filmi anlatısını sağır ve dilsiz bir Türk olan ve balıkçılıkla geçinen kayıkçı (Merhmet Ali Alabora) ile Yunanlı Evdokia'nın (Katherina Mautsatsos) aşkı üzerinden

kurar. Babasının meyhanesinde çalışan Evdokia aynı zamanda şarkı söylemektedir. Çeşme'deki bir festivalde şarkı söyleyen Evdokia'yı gören kayıkçı, ona aşık olur. Evdokia'yı bulmak için karşı kıyıya yüzerek geçer. Kıyıya çıktığında Yunan polisi kayıkçıyı yakalar ve sınır dışı eder. Gerek Yunan medyası gerek Türk medyası kayıkçıyı karşı tarafın casusu olmakla suçlar. Devlet meselesi haline gelen bu aşk hikâyesi, sonunda her iki tarafın denizin ortasında tarafsız bir noktada buluşmasıyla mutlu sona bağlanır.

Sokaktaki Adam tam bir kent filmi olmasına karşın *Kayıkçı* tipik bir kasaba filmidir. Ancak öykülerinden ve isimlerinden de anlaşılacağı üzere anlatılar erkek karakterlerin yani Hasan ve kayıkçının dünyası üzerine kuruludur. Senaryoların her ikisinde de ortak senarist olarak Ülkü Karaosmanoğlu ismi vardır. Ancak *Sokaktaki Adam* yönetmenin eski eşi Atilla İlhan'ın romanından, yazarın ortaklığıyla senaryolaştırılmış, *Kayıkçı*'da ise yönetmenin eşi Metin Belgin ortak senarist olarak çalışmıştır. Bu durumun filmlerin anlatısına etkisi olduğu çıkarsanabilir.

Sokaktaki Adam filminin ilk sahnesi Hasan'ın iç sesiyle açılır ve bu iç ses filmin geri kalanında sıklıkla duyulur. İç sesin *Sokaktaki Adam* filmindeki kullanımı, "Kameranın Ardı ve Kadın" başlığında sinemasal dilin kurulumu ve bakış açısı çekimlerin tartışıldığı kısımda değinilen öznel kamera kullanımının sesteki karşılığı olarak tanımlanabilir. Bordwell'in 'düşünsel öznellik (mental subjectivity)' olarak adlandırdığı kavram, iç sesi aracılığıyla karakterin duygularının, hayallerinin, kısacası "iç imgeler"inin seyirci tarafından görülmesidir (Bordwell & Thomson, 1997, s. 104, 105). *Sokaktaki Adam*'da da karakterlerin duymadığı dolayısıyla sadece izleyiciye hitap eden iç sesin öznel kullanımı, izleyiciyle Hasan arasında yakınlık kurmakta, izleyiciyi herkesten çok şey bilen olarak işaretlemek suretiyle Hasan'ın hikâyesine daha da yakınlaşmakta, dolayısıyla ana karakterle özdeşleşme sağlamaktadır. Film boyunca duyulan diğer iç seslerin bile Hasan'la ilgili konuşmasıysa, anlatının Hasan'ın hikâyesini yansıtmakta olduğunun altını çizer niteliktedir. *Kayıkçı* filminde ise aktif olan, dolayısıyla çatışmayı çıkaran ve sonlandıran olarak aksiyonun sahibi erkek karakterdir. Sağır ve dilsiz olmasına karşın film boyunca izleyici kayıkçının kararlarını ve sonuçlarını izler. Sayılan tüm bu özellikler nedeniyle her iki film de anlatısını erkeklerin bakış açısından aktarmıştır. Dolayısıyla her iki filmin de ana karakterleri erkeklerdir.

Filmlerde kadının sunumuna bakıldığında sorunlu alanlar göze çarpmaktadır. Öncelikle her iki filmde de kadınlar, erkeğin hikâyesini devam ettiren, boşlukları dolduran karakterler olarak verilir. Bu da erkeklerin aktif, karar alıcı ve hikâyeyi devam ettirici konumlanışı karşısında kadınların pasif konumlandırılmasından ileri gelmektedir. *Sokaktaki Adam* filminde Hasan, iki kadın arasında sıkışmıştır. Sarışın, modern giyimli ve baştan çıkartıcı Meryem’le geçici ve cinsellik üzerine kurulu bir ilişki yaşayan Hasan, aslında Ayhan’a aşiktir. Çünkü gelenekselin temsili olan öğretmen Ayhan, siyah saçları ve saygın mesleğiyle aşık olmaya uygun bir kadındır. Hasan’la Ayhan cinsellik adına hiçbir şey yaşamazlar. Sıklıkla açık saçık kıyafetleriyle ve içki kadehiyle görülen Meryem karşısında takım elbiseleriyle Ayhan, geleneksel ve modern farkının altını çizen kadın temsilidir. Geleneksel kadına geleneksel yollarla yaklaşan Hasan, modern kadında hem cinselliğin hem şiddetin dışavurumunu deneyimler.



Resim 90: Hasan, Ayhan’ın elini öperken. **Resim 91:** Hasan, Meryem’e tokat atarken.

Sokaktaki Adam filminin kadın karakterlerinden Meryem aynı zamanda Hrisula’yla birlikte. Bu anlamda Meryem’in hem lezbiyen hem açık bir ilişki yaşadığı söylenebilir. Ancak filmdeki eşcinsel temsili de sorunludur. Hrisula’yla ilişkisinde erkeksileşen Meryem, Hasan’la ilişkisinde kadınsılaşmaktadır. Lezbiyen bir ilişkide dahi kadın-erkek rollerini karakterlere giydiren anlatımın, bir erkek karşısında kadının kadınlığının altını daha kalın çizmesi şaşırtıcı değildir. Tüm sorunlarına rağmen ilerici olarak okunabilecek bir metne sahip olan Meryem’in Hrisula’yla ilişkisi, kitabın bu anlamdaki kısıtlı başarısından kaynaklanmaktadır. Çünkü bu konuda Biket İlhan; **“rahatsız edici bir konumda olmadan hallettiğimi düşünüyorum”** (İlhan, 2016) yanıtını vererek aslında konunun rahatsız edici olduğunu söylemiş olmaktadır.

Kayıklı filminde de *Sokaktaki Adam* filminin kadın temsiline benzer bir temsil söz konusudur. Evdokia, kayıkçının aktif kararlarıyla şekillenen hikâyede, anlatının devam etmesi için gerekli bir detaydır. Aşkından karşı kıyıya yüzen de, sınır dışı edilen ve her iki ülke tarafından casuslukla suçlanan da kayıkçıdır. Evdokia, kayıkçının aldığı kararlara uyar ve onu takip eder. Bu nedenle ülkesini ve babasını babasını terk etmiştir. Bu noktada babasını yine bir erkek için terk etmesi düşündürücüdür.

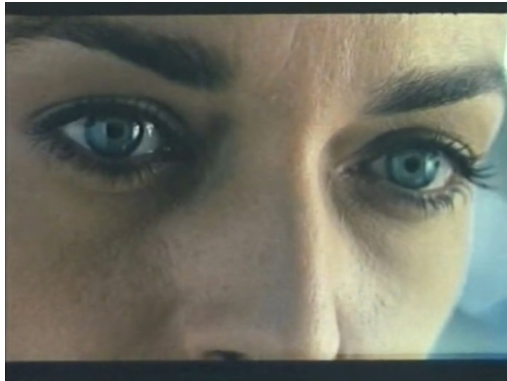


Resim 92: Evdokia babasının meyhanesinde çalışırken.



Resim 93: Evdokia babasının meyhanesinde çalışırken.

İlhan'ın kamera kullanımına bakıldığında, kadın karakterlerin görüldüğü sahnelerde yakın ayrıntı çekimler tercih edildiği görülür. Bu durum, kadının vücut bütünlüğünü bozarak sahneyi yüz, göz, boyun, göğüs gibi ayrıntılarla doldurur ve bedeni parçalara bölerek nesneleştirir. Seyirci, bu sahneleri nesnel bir kamera kullanımıyla izlese bile çoktan erkek karakterle özdeşleştiğinden Meryem'le birlikte olan da, Ayhan'ın gözlerinin içine bakan da artık seyircidir. Kamera kullanımı ve özdeşleşme nedeniyle filmlerin, yönetmeni bir kadın olsa dahi erkek bakış açısını yansıttığı söylenebilir.



Resim 94: Ayhan'ın gözlerine yakın çekim.



Resim 95: Meryem'in vücuduna yakın çekim.

Her iki filmde de denizde, sokakta görülen erkek karakterlerin aksine kadınlar, genelde evlerinde ve bir iki sahne de olsa iş yerinde, yani kamusal olmayan kapalı alanlarda görülür. Ayhan'ın mesleği, Biket İlhan'ın da hayatında tecrübe ettiği şekilde “kadına uygun bir meslek olarak” öğretmenliktir ve Evdokia, yine ev içine ait bir alana işaret eden mesleğiyle babasının meyhanesinde yemek yapmaktadır. Yine İlhan'ın hayatında önemli bir yere sahip olan çocukluğunu geçirdiği Çeşme, *Kayıkçı* filminin mekanı olarak seçilmiştir. Filmin sonunu havadan çeken İlhan, dönemin önemli politik krizlerinden olan Kardak Krizi'nin haberleştirilmesinde tercih edilen kamera kullanımından etkilenmiş ve böylelikle krize gönderme yapmıştır. Bu tercihler gerek yönetmenin kişiliğini oluşturan bileşenlerin gerekse dönemin politik ortamının film üretimi üzerindeki etkisine örnek teşkil eder.

Filmlerin afiş tasarımlarına bakıldığında özellikle *Sokaktaki Adam*'ın piyasaya sürülen afişi ile asıl tasarlanan afiş arasındaki fark dikkat çekicidir. İlk afişte tramvayın geçişinden Beyoğlu'na ait olduğu anlaşılan bir sokakta bulanık bir adam figürü yürümektedir. Gerek filmin mekanı gerekse hikâyesiyle doğrudan ilişkisi bulunan bu ilk afişin aksine piyasaya sürülen afiş, Meryem'in Hasan'ı şehvetle öptüğü bir sahnenin yerleştirilmesiyle elde edilmiştir. Dağıtım firması UIP'nin isteği üzerine değiştirilen afişle (İlhan, 2016) amaçlananın, “seks satar” söylemi uyarınca seyircinin ilgisini çekerek filmin gişesini arttırmak olduğu düşünülebilir. Üstelik ilk afişte var olan ekipten isimlerin ikinci afişte yer almaması, yalnızca önde olan oyuncularla yazar ve yönetmenin isimlerine yer verilmesi de ilginç bir başka detaydır. Ayrıca her iki afişte de en üstte yazılmış isim Atilla İlhan'dır. Anımsamak gerekirse Kültür Bakanlığı'nın Atilla İlhan'a bir romanını uyarlamak için teklif götürmesi üstüne bu film çekilmek istenmiştir. Bu nedenle yazarın afişteki konumu ve filmin başlangıç noktası birbiriyle bağlantılı olarak okunabilir. Yine de her iki afişte de filmin adından bile daha üste yerleştirilmiş ismi, bu filmin yaratımındaki en as karakter olduğunu vurgular niteliktedir.



Resim 96: *Sokaktaki Adam* filminin ilk afişi.⁷⁸

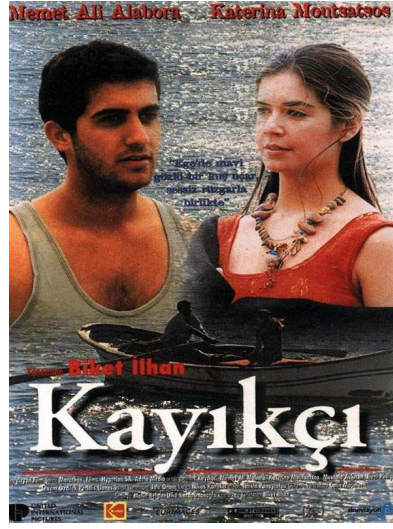


Resim 97: *Sokaktaki Adam* filminin ikinci afişi

Kaynak: <http://www.turkcealtyazi.org/mov/0311833/sokaktaki-adam.html> (29.12.2016).

Kayıklı filminin afişinde dikkat çeken unsur ise, varılacak yeri tayin eden, kayığı süren yani gidenin/götürenin erkek karakter; götürülenin ise kadın karakter olmasıdır. Filmin anlatısına uyumlu olan bu aktif-pasif konumlanış kendisini, afişin tasarımında da tekrar etmiştir. Yine bir satış stratejisi olarak okunabilecek olan afiş tasarımında ünlü isimlerden oluşan başrol karakterler, afişin tamamını kaplar şekilde merkezdedir. Başrol oyuncuların isimlerinin en üstte konumlandığı afişte geçen ikinci isim yönetmen Biket İlhan'ınkidir. En altta ise oyuncu kadrosu ve ekip isimleriyle yapımevlerinin ve Eurimages'ın logoları görülmektedir.

⁷⁸ Burada kullanılan afiş görseli, yönetmenin kişisel koleksiyonundan çıkardığı orijinal afişin dijital fotoğrafıdır.



Resim 98: *Kayıkçı* filminin afişi

Kaynak: Türk Sinema Araştırmaları:

<http://www.tsa.org.tr/film/filmgoster/2106/kayikci> (29.12.2016).

Buket İlhan'ın her iki filminde de, hikâyelerin erkek bakışına sadık kaldığı, hatta tercih ettiği kamera açılarıyla bu bakışı güçlendirdiği söylenebilir. Filmlerin anlatısına sinmiş olan toplumsal cinsiyet rolleri, her iki film aracılığıyla da devam ettirilmiş ve kadının pasif ve eve ait konumu, geleneksel kodlar uyarınca yeniden üretilmiştir. Bu nedenle filmler, bir kadın yönetmenin vizöründen çıkmış olmalarına karşın dişil bir dilden yoksundur. Ailesinin bakış açısını benimseyen, eğitimini bu bakış açısının bir uzantısı sonucu seçen ve uzun süre öğretmenlik yapmış olan İlhan'ın yetiştirilme biçiminin, filmlerin bakış açısını belirlemede etkin dinamikler olduğu düşünülebilir. Filmlerin afiş tasarımlarına da yerleşmiş olan geleneksel anlatı kalıplarının, aynı zamanda tanıtım stratejisi uyarınca şekillendirildiği de incelemeler sonucu varılan bir diğer sonuçtur.

3.3.5.4. Üretim Sonrası Süreç: Dağıtım, Gösterim, Seyir ve Eleştiri

Önceki bölümlerde *Sokaktaki Adam* ve *Kayıkçı* filmlerinin çekim öncesi ve çekim aşamaları tartışılmıştır. Bu bölümde, 1995'te gösterime giren *Sokaktaki Adam* ve 1999'da gösterime giren *Kayıkçı* filmlerinin seyirci ile buluşabilmesi için gerekli olan kopyalama, dağıtım ve gösterim aşamalarından bahsedilecek, gerek gişede gerek festivalde aldığı geri dönüşler tartışılacak ve eleştirmenlerin bakış açıları değerlendirilecektir.

Sokaktaki Adam filminin dağıtımı için Avşar Film'den Şükrü Avşar ile görüşen İlhan, Avşar'ı, filmi kendi sinemalarında göstermesi için ikna eder ve böylelikle *Sokaktaki Adam* filmi bir-iki kopya ile de olsa gösterime girer (İlhan, 2016), 8.444 izleyiciye ulaşır (Yavuz, 2012b, s. 151). Ancak Kadıköy'de gösterime giren film, beklenen sonucu almayınca Beyoğlu'nda gösterime sokulmaz (Arslanbay, 1996, s. 9). İlhan'a göre buradaki asıl sorun, kopya çıkarmak ya da dağıtmaktan ziyade gösterimdedir. Filmin gösterileceği salonların yabancı filmler tarafından kapatılmış olduğunu belirten yönetmen, bu nedenle az bir kopya ile çıkan yerli filmlerin gişede iyi bir sonuç alamadığını ekler (İlhan, 2016). Türkiye sinemasının yabancı filmlerle rekabet edemediği ve gösterilecek salon bulamadığı bir dönem olan 1990'lı yıllar, bu anlamda İlhan'ı da etkilemiştir.

Kayıkçı filminin dağıtımını ise UIP üstlenir. İlhan'a göre ortalama filmlerin 40-50.000 izleyiciye ulaştığı 1990'larda *Kayıkçı* beş on kopya olarak hazırlanmış ve 20-25.000 seyirciye ulaşmıştır.⁷⁹ Yönetmen, filmin daha iyi bir gişesi olabileceğini ancak seyircinin 1999 Depremi nedeniyle sinemaya gitmeye korktuğunu belirtmiştir (İlhan, 2016). Filmin Eurimages tarafından desteklendiği göz önüne alınırsa, dağıtımının UIP gibi büyük bir firma tarafından üstlenilmesi şaşırtıcı olmaktan çıkmaktadır çünkü Eurimages'ın desteklediği kadın yönetmenlerin filmleri genel olarak büyük dağıtımcılar tarafından gösterime sokulmuştur.

Sokaktaki Adam, 9. Adana Altın Koza Film Festivali'nde (1995) Çukurova Gazeteciler Cemiyeti Özel Ödülü'nün yanı sıra ÇASOD ve SİYAD'dan da ödülleri alır. Ayrıca 32. Antalya Film Festivali'nde (1995) Mustafa Avkıran'a En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu, Yudum Yontan'a 8. Ankara Film Festivali'nde (1996) En İyi Sanat Yönetmeni, Ali Sürmeli'ye En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu, Süeda Can'a Umut Veren En İyi Kadın Oyuncu ve Oytun Sert'e Umut Veren Performans ödülleri kazandırır (Öztürk, 2004, s. 269). *Kayıkçı*'nin Antalya Film Festivali'nin açılış filmi olduğunu belirten yönetmen Eurimages'dan da teşekkür mektupları aldığını ekler (İlhan, 2016). Yönetmen,

⁷⁹ Yönetmenin söylemine göre 20-25.000 olan seyirci sayısı, Deniz Yavuz'un, *Türkiye Sinemasının 22 Yılı* isimli kitabında 14.103 olarak geçmektedir (Yavuz, 2012b, s. 150).

1990’larda filmlerin seyircisiyle buluşmasa dahi festivaller aracılığıyla geri dönüş alınmasının da bir şans olduğu düşüncemize katılmıştır.

Sokaktaki Adam üzerine ulaşabildiğimiz az sayıdaki eleştiri de olumludur. Ancak bu eleştirilerde dikkat çeken taraf, Atilla İlhan’a ve romanın filmleştirilmiş olmasına yapılan vurgudur. Bu vurgunun, ilk kez bir sinema filmine imza atan Biket İlhan’ın başarısını gölgede bıraktığı söylenebilir. Öyleki, Antrakt Dergisi’nde yayımlanan “Sokaktaki Adam” isimli beş paragraflık makalede, romanın ruhunun filme ne denli başarıyla aktarıldığı, yönetmene atıfta bulunmayan edilgin cümleler aracılığıyla uzun uzun anlatıldıktan sonra, son iki paragrafta Atilla İlhan’ın film hakkındaki görüşlerine yer verilmiştir. Biket İlhan’ın katkısı ise tanıtım yazısında şu sözlerle geçer: **“Atilla İlhan’ın ilk eseri olan ‘Sokaktaki Adam’ı İlhan’ın eski eşi Biket İlhan yönetti”** (Antrakt, 1995, s. 22). Uyarılmanın başarıyla perdeye aktarılmasının mimarı olan filmin yönetmeni Biket İlhan, isminin başına aldığı “eski eş” tanımıyla haberleştirilmiştir. Oysaki Atilla İlhan’ın ilk eseri olan roman, Biket İlhan’ın da ilk sinema filmidir. Böylelikle Türkiye sinemasında bir kadın yönetmenin daha tanımı, erkeğin üzerinden yapılır ve adı sinema tarihine, erkeğin gölgesinde kaydedilir, dolayısıyla başarısı da erkeğin başarısı karşısında ikinci plana itilir.

Sokaktaki Adam üzerine yazılmış bir başka eleştiri “Atilla İlhan’ın Özgün Dünyasına Dönüş: Sokaktaki Adam” başlıklı yazısıyla Atilla Dorsay’dan (Dorsay, 2004, s. 137, 138) gelir. İlhan’ın bu yazıdaki kaydedilişi daha vahimdir. Dorsay, İlhan’ın ismini yalnızca filmin künyesinde geçirir. Atilla İlhan’a övgüler düzen yazının geri kalanında aynı edilgin tutum kendini gösterir ve film, hiçbir cümlesinde yönetmene vurgu yapılmadan eleştirilir. Yazının sonlarına doğruysa **“Colin Mounier tarafından saptanmış ve temelde edebi bir yapıta görkemli bir görsel oluşturan şaşırtıcı bir İstanbul...”** (Dorsay, 2004, s. 137) sözleri ilgi çekicidir. Filmin görsel ihtişamının tüm övgüsünü görüntü yönetmenine yükleyen bu sözler, Biket İlhan’ın yönetmenliğini siler.

Cumhuriyet, Radikal, Hürriyet gibi gazetelerde *Kayıkçı* filmi üzerine yazılmış eleştirilerdeki ortak nokta, filmin Türk-Yunan ortak yapımı olması dolayısıyla iki ülke arasında dostluk köprüsü kurması temennisidir (Radikal, 1999), (Birkiye, 1999), (Tezel,

1999). Ancak film genel olarak, zayıf bir oyunculuk ve klişe bir anlatıma sahip olduğu için eleştirilenler tarafından beğenilmez (Arslan, 1999, s. 22).

Sokaktaki Adam filminin eleştirilerinde yönetmeni göz ardı eden tutum, *Kayıkçı*'nın eleştirilerinde de kendini tekrar eder. Atilla Birkiye'nin Cumhuriyet Gazetesi'nde yayımlanan "Gel, Gel Kayıkçı" yazısında Biket İlhan'ın ismi bir kez bile geçmezken (Birkıye, 1999), Mevlüt Tezel'in Milliyet Gazetesi'nin Tv Magazin eki için hazırladığı "Kayıkçı" isimli haberde Biket İlhan'ın ismi yalnızca künyede geçer (Tezel, 1999). Filmin mekanı, oyuncularını, çekim süresi, Eurimages desteği gibi pek çok detayı doğru bir şekilde aktaran Ziyet Atilla'nın "Büromuzda Ünlü İsimleri Ağırladık" yazısında⁸⁰ ise Biket İlhan, "*Türkiye'nin tek İzmirli kadın yönetmeni*" (Atilla, s. 42) olarak tanımlanmış, böylelikle İzmirli bir diğer yönetmen olan Lale Oraloğlu'nun (Öztürk, 2004, s. 109) varlığı silinmiştir.



Resim 99: Kasım, 1998, Sabah Gazetesi, Şamdan, "Yunan Güzeli Büyüledi",
Kaynak: (Çalışkan, 1998).



Resim 100: Screen International, "Turkey, Greece Unite Through Film",
Kaynak: (Grivas, 2000, s. 6).

Yunan medyasında da ilgiyle karşılanan film için Alexis Grivas, Screen International'da "Turkey, Greece Unite Through Film" başlıklı bir yazı kaleme almış ve filmin yapım şirketi olan Sinevizyon'dan Eurimages katkısına değin film hakkında detaylı bilgiler paylaşmıştır. Haber, filmin, Biket İlhan'ın ilk yönetmenlik deneyimi olduğunu belirterek, gişe başarısıyla ilgili destekleyici ve umut dolu sözlerle biter

⁸⁰ Yönetmenin tuttuğu basın dosyasından alınan bu haber, kaynağından kesilmiş bir şekilde muhafaza edildiği için kaynağın adı ve yılı bilinmemektedir.

(Grivas, 2000, s. 6). Hemen yanındaki habere Sabah Gazetesi'nin Şamdan ekinde yayımlanmış olup Mehmet Çalışkan'a aittir. Haberin "Yunan Güzeli Büyüledi" başlığı ve devamında büyük puntolarla "**başroldeki Yunan oyuncu Katerina Mousatson güzelliğiyle büyüledi**" (Çalışkan, 1998) sözleri ve haberin görselinde kullanılan iki kare, Türkiye'de filmlerin yazılı basında hangi üslupla kaleme alındığına dair iyi bir örnek sunar. Katerina Mousatson'un oyunculuğuna değil güzelliğine yapılan vurguyla açılan haber, görsel olarak kayıkçı ve Evdokia'nın denizde öpüştüğü sahneyi kullanmıştır. Haberin dili ve kullandığı sahnenin fotoğrafı, diğer görsele bakışı belirler. Haberin kurgusu, kullanılan dil ve tercih edilen ilk görsel, Reis ve Nergis karakterlerinin birbirine bakarak gülüştüğü fotoğrafta, bu iki karakterin arasında bir yakınlaşmayı olduğu düşüncesini uyandırır. Oysaki bu iki karakter filmde baba-kız rollerini canlandırmaktadır. Bu durumda ya haberi hazırlayan kişi bu detayı atlamış yahut bu detaydan hiç haberdar olmamış ya da haberin okunurluğunu arttırmak adına izleyiciye böyle bir imada bulunmakta sakınca görmemiştir.

Sonuç olarak her iki film de gösterime girmiş ancak *Kayıkçı* büyük bir dağıtımçı firmayla çalıştığı için daha çok seyirciye ulaşmıştır. Dağıtımçı firmanın belirlenmesinde, *Kayıkçı*'nin aldığı fonun etkin olduğu da açıktır. Her iki filmin de gişesi iyi olan filmlere kıyasla düşük olan seyirci sayısının, yabancı filmleri izlemeyi tercih eden Türkiye seyircisinin, seyir tercihlerinin bir sonucu olduğu söylenebilir.

Filmlerin yazılı basında yer alan haberlerine bakıldığında Türkiye'nin, ilk kadın yönetmenlerden beri kadın emeğinin haberleştirilmesinde pek de bir yol kat etmediği görülür. Yanlış, taraflı ve eril kalemler kadını nesneleştirmiş, kadın yönetmenlerin emeğini görünmez kılmış, dolayısıyla varlıklarını silmeye çalışmıştır. 1990'lar Türkiye'sinin geçerliliğini koruyan bu gerçeği, gazete ve dergi eleştirilerinin incelenmesiyle varılan sonuçlardan bir diğeridir.

Biket İlhan, 1999'da gösterime giren *Kayıkçı* filminden sonra 2000 yılında Lalis Papastathis'in yönetmenliğini yaptığı *Hayatının Tek Yolculuğu* filminin yapımcılığını üstlenmiştir (Öztürk, 2004, s. 263). İlhan 2005'te vizyona giren, yine Yunanistan ve Türkiye ortak yapımı olan ve senaristliğini Metin Belgin'in üstlendiği *Ayin Karanlık Yüzü* filminin ise yönetmenidir. 2007'de yapımcılığını Seray Tozkoparan'la paylaştığı,

senaryosunu Metin Belgin'in yazdığı ve Nazım Hikmet'in hayatına odaklanan uzun metraj kurmaca film *Mavi Gözlü Dev*'in yönetmenliğini de üstlenir. Bilet İlhan, 2012 yılında yapımına başlanan ve 2013 yılında perdeyle buluşan *Yarım Kalan Mucize* filminin ise yönetmenidir (Yazer, tarih yok). Ayrıca İlhan, televizyon filmi olarak tasarlanan *Çelo* filminin de hem senaristi hem de yönetmenidir (IMDB, tarih yok). Tez, 1990-2000 yılları arasındaki üretilere odaklandığından söz konusu filmlerin ayrıntılarına yer verilmemiştir ancak bu eserler de 2000 sonrası üretim koşulları ve değişen Türkiye sineması uyarınca keşfedilmeyi bekleyen zengin bir alan sunar. İstanbul'da yaşayan İlhan yapım çalışmalarına devam etmekte, uygun proje ve ekip oluşturulduğunda yapımcılık ve yönetmenliğe sıcak baktığını söylemektedir (İlhan, 2016).



Resim 101: *Mavi Gözlü Dev*, afiş

Kaynak: IMDB:

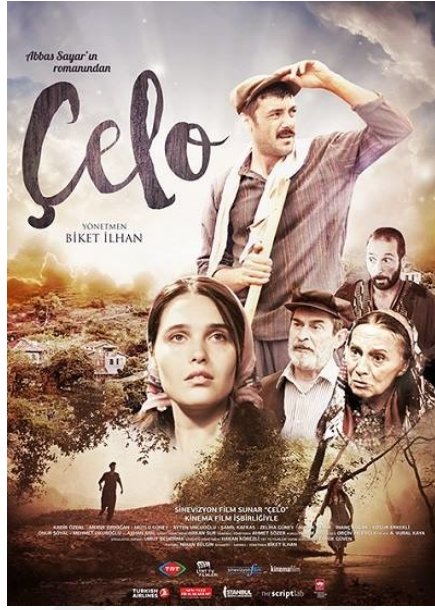
http://www.imdb.com/title/tt0929775/?ref_=nv_sr_1 (03.08.2017).



Resim 102: *Yarım Kalan Mucize*, afiş

Kaynak: IMDB:

http://www.imdb.com/title/tt2858034/?ref_=nv_sr_2 (03.08.2017).



Resim 103: Çelo, film afişi

Kaynak:

http://www.imdb.com/title/tt5172298/?ref_=nv_sr_6 (03.08.2017).

Arkadaş ortamının desteği sonucunda yönetmenlik mesleğine geçen İlhan, asistanlık dönemi sonunda ilk sinema filmi *Sokaktaki Adam*'ı eski eşi Atilla İlhan, ikinci filmi olan *Kayıkçı*'yı ise yapımcı Panos Papahadsis'in önerisi üzerine çevirme kararı alır. Yönetmenin, filmlerinde kurduğu kadın temsilinin toplumsal cinsiyet rollerini devam ettirdiği, yaratılan modern-geleneksel çatışması üzerinden kadının pasif ve eve ait sunumunun ise geleneksel kodlar kullanılarak ve yüceltilerek üretildiği; dolayısıyla filmler bir kadın yönetmen tarafından çevrilmesine karşın anlatıların dışıl bir dil üzerinden kurulmadığı sonucuna varılmıştır. İlhan'ın çocukluk yıllarında ailesinin bakış açısını benimsemiş olması, bu bakış açısının bir uzantısı sonucu öğretmenlik mesleğini seçmesi ve söz konusu mesleği 'kadına uygun bir meslek' olarak tanımlaması, yönetmenin yetiştirilme biçiminin sanatını üretim şeklini etkilediğinin göstergesidir. Sonuç olarak temsildeki sorunlu alanlar nedeniyle filmlerin dışıl bir dilden yoksun olduğu tespit edilmiştir.

3.3.6. Seçkin Yasar

3.3.6.1. Sanatçı Kişiliği

Seçkin Yasar, 1949 Malatya doğumludur. Kendisini sol görüşlü ve ateist, ailesini ise laik, modern ve küçük bir burjuva ailesi olarak tanımlayan Yasar, ailesinin gerek

siyasal ve dini gerekse mesleki tercihlerine saygı duyduğunu ve kendisini desteklediğini belirtir (Yasar, 2017). Yasar'ın var oluşunu, yetiştiği ortam ve ailesini tanımlarken kullandığı kelimelerin yansımaları, filmlerinin temasında görmek mümkündür. Bu nedenle bölümün devamında, Yasar'ın özenle seçtiği “sol görüşlü”, “ateist”, “laik”, “modern” ve “küçük burjuva” gibi tanımlamalar yeniden gündeme getirilecektir.



Resim 104: Seçkin Yasar, İstanbul, Ocak 2017

Kaynak: Yayınlanacak olan *Filmin Adı Ne?* belgeselinden alınmış görüntüdür.

Yasar, yeni yeni oluşmaya başlayan reklam sektörünün gözde mesleklerinden olması sebebiyle İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Grafik Bölümü'nde okumayı tercih eder. Yönetmen, üniversiteye girdiği yılda (1972) Türkiye'de sinema alanında eğitim veren bir akademi bulunmaması nedeniyle, sinema okumak istemesine rağmen Grafik Bölümü'nü tercih etmek durumunda kaldığını belirtir. Sinema Televizyon Enstitüsü (Mimar Sinan Üniversitesi) Yasar ikinci sınıftayken açılır, bölüm değiştirme konusunda tereddüt yaşayan yönetmen, Grafik Bölümü'nü bitirdikten sonra sinema sektörüne girerek sinemayı öğrenebileceğine kanaat getirir ve 1972'de girdiği Güzel Sanatlar Akademisi Grafik Bölümü'nden 1978'de mezun olur. Ancak Yasar, hem 1971'de Sinematek bünyesinde Onat Kutlar'ın düzenlediği kursa hem de Sinema Televizyon Enstitüsü'nün 1974-75 yıllarında öğrenci almaya başlamadan önce düzenlediği altı aylık sinema kursuna katılır. Yasar, Sinematek bünyesindeki kursta Onat Kutlar, Sevil Kutlar, Ümit Aşçı gibi isimlerden sinema dili, tekniği, yönetmenler ve sinemaları, senaryo yazımı gibi alanlarda teorik bilgiler edinmenin yanı sıra fotoğraf makinasıyla fotoroman senaryosu yazıp çekerek pratikler alanda da tecrübe kazanır. Halit

Refiğ, Metin Erksan, Ö. Lütfi Akad gibi usta yönetmenlerin hocalık yaptığı Sinema Televizyon Enstitüsü'nün kursunda ise, gerek teorik alandaki bilgisini arttıran gerekse sektörden önemli isimlerle ilişkiler kuran Yasar, bu kurs sayesinde sinemada çalışma isteğinin kamçılandığının altını çizer (Yasar, 2017). Başlığın geri kalanında değinileceği üzere, Yasar sinemasal üretimine, kursta tanıştığı önemli isimlere asistanlık yaparak başlayacaktır.



Resim 105: Seçkin Yasar 1971'de Sinematek bünyesinde faaliyet gösteren sinema kursunda bir fotoroman çalışması yaparken⁸²



Resim 106: Seçkin Yasar, Mahir Şaul ve Vakur Dağdeviren, 1971'de Sinematek bünyesinde faaliyet gösteren sinema kursunda⁸¹

Sinemaya olan tutkusu çocuk yaşlarda başlayan yönetmen, ailesinden bağımsız tek başına gittiği ilk yerin sinema salonları olduğuna değinir. Film üretme tutkusunun, film seyretme tutkusundan kaynaklandığını belirten yönetmen, sinemasal alanda üretime başlamadan evvel farklı alanlarda da çalışır (Yasar, 2017). İTÜ Mimarlık Fakültesi kütüphanesinde 3 yıl çalıştıktan (Öztürk, 2004, s. 278) sonra Onat Kutlar'ın başkanı olduğu ASA reklam ajansında çalışmaya başlar, bu sırada hala akademide öğrencidir. Ajans için edebiyattan önemli isimlerle yaptığı röportajların *Politika Dergisi*'nde yayımlandığını belirten Yasar, ASA'nın kapanmasıyla *Politika Dergisi*'nde sanat muhabiri olarak çalışmaya, bir yıl sonraysa sanat sayfasını kendi başına çıkarmaya başlar. İki yıl boyunca sanat sayfası çıkardığı *Politika Dergisi*'nde *403. Kilometre* isimli oyunu eleştiren bir yorum yazdığı için, Haluk Şahin'in itirazlarına rağmen işten çıkarılır. Çünkü *Politika Dergisi*'nin sahibi DİSK'tir ve Yasar, oyun üzerine yazdığı yorumda DİSK'i de eleştirmektedir (Yasar, 2017).

⁸¹ Fotoğraf, yönetmenin kişisel arşivinden alınmıştır.

⁸² Fotoğraf, yönetmenin kişisel arşivinden alınmıştır.

Pakize Barışta aracılığıyla (Öztürk, 2004, s. 279), Halit Refiğ'in *Yorgun Savaşçı* (1980) filmi için asistan aradığını öğrenen Yasar, 1979 yılı Kasım ayında ustası olarak tanımladığı Refiğ'in asistanı olarak işe başlar (Yasar, 2017). On bir yıl boyunca Refiğ'in asistanı olarak devam eden Yasar, *İhtiras Fırtınası* (1983)⁸³ isimli film için Zuhal Olcay'ı Refiğ'e önererek bu filmdeki performansı ile Antalya'da En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü'nü alacak olan Olcay'ın sinemasal alanda ilk oyunculuk deneyiminin önünü açmış olur (Öztürk, 2004, s. 279). Yüzü aşkın filmde asistanlık yaptığını belirten yönetmenin birlikte çalıştığı isimler arasında Orhan Aksoy, Orhan Elmas, Ömer Kavur, Memduh Ün, Temel Gürsu, Atıf Yılmaz gibi isimler vardır. Ömer Kavur'un *Körebe* (1985)⁸⁴ filminde sanat yönetmeliği de yapmış olan Yasar sinema alanındaki serüvenini, ikinci asistanlıktan birinci asistanlığa ardından da yönetmenliğe uzanan bir yol olarak tanımlar (Yasar, 2017).



Resim 107: Yasar'ın asistanlığını üstlendiği Halit Refiğ imzalı *Yorgun Savaşçı* film setinden bir kare, 1980, Bursa⁸⁵



Resim 102: Yasar'ın asistanlığını üstlendiği Halit Refiğ imzalı *Karılar Koşuşu* (1989) film setinden bir kare⁸⁶

Asistanlık yaptığı dönemde kendi filmi çekmek isteyen Yasar, maddi yetersizlikler nedeniyle bir türlü bütçe bulamadığından sinema sektörüne küser ve reklam sektöründe prodüksiyon yapmaya başlar (Yasar, 2017). 1986-1987 yıllarında reklam alanında çalışan (Öztürk, 2004, s. 279) Yasar, 1980'lerde fon kaynakları çeşitlenmemiş Türkiye sinema sektöründe yönetmek istediği projelere para yatırmaya yanaşmayan prodüktörler nedeniyle endüstriye küstüğünü belirtir (Yasar, 2017). Konunun

⁸³ *İhtiras Fırtınası* isimli filmin tarihi, Agah Özgüç'ün *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*'nden teyit edilerek aktarılmıştır.

⁸⁴ *Körebe* isimli filmin tarihi, Agah Özgüç'ün *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*'nden teyit edilerek aktarılmıştır.

⁸⁵ Fotoğraf, yönetmenin kişisel arşivinden alınmıştır.

⁸⁶ Fotoğraf, yönetmenin kişisel arşivinden alınmıştır.

ayrıntlarına, yapım imkanlarının tartışılacağı bir sonraki başlıkta ayrıntılarıyla değinilecektir.

Akademiden mezun olduğu yıl (1978) reklam sektöründe çalışan İzzet Yasar'la evlenen yönetmen, evliliğinin sanatına müspet bir etkisi olduğunu belirtir. Yönetmen, her iki filmin de diyaloglarını beraber yazdığı eşi İzzet Yasar'ın, üretim sürecinde kendisine daima destek olduğuna ve çocuklarının olmamasının büyük bir avantaj olduğuna da değinir. Asistanlık sürecinde uzun aylar İstanbul'dan ayrılan yönetmen, bu süreçte eşine ve evliliklerine çok az vakit ayırabilmiş ancak kendisi de şair ve yazar olan İzzet Yasar bu durumu anlayışla karşılamıştır (Yasar, 2017).

Evliliğinin sanatına etkisi üzerine görüşlerini bildiren yönetmen, sinemada üreten kadın olmak üzerine sorduğumuz soruya özcü olarak nitelenebilecek bir cevap verir. Yasar'a göre bir yönetmenin; yapım, çekim ve sonrası sürecin her bir safhasına hakim olması gerekir ve bu alanlar daimi bir mücadele ve savaşla işaretlidir. Yasar, kadın ve erkeğin yapısının farklı olduğunu belirterek kadınların yaratılışı gereği huzur aradığını, bu nedenle de acımasız bir alan olan sinema sektörünü terk ettiğini ileri sürer. Bu çıkarımdan sonuca varan yönetmene göre, bu nedenle kadın yönetmen sayısı erkek yönetmen sayısına göre daha azdır. Yasar, 1990'lardaki kadın yönetmen sayısındaki artışın sebebinin çeşitlenen fonlar olduğu düşüncesineyse katılmaktadır (Yasar, 2017). 1980'lerde, projelerine bütçe yaratamadığı için kendi filmlerini çekemeyen Yasar'ın, 1990'larda çeşitlenen fonlar aracılığıyla her iki filmine de bütçe yaratabilmiş olması hatırlanıldığında; Yasar'ın durumunun 1990'lardaki fonların kadın yönetmen sayısını arttıran etkisine bir örnek teşkil ettiği ileri sürülebilir.

Filmlerin üretim sürecine geçmeden evvel, Yasar'ın sanatçı kimliğini oluşturan bileşenlerin son halkası olarak filmlerinin çıkış noktalarına bakmak, yönetmenin dünya görüşü ve sinemaya bakış açısını anlamak adına önemlidir. Filmlerini tasarlarken toplumun yahut dönemin beklentilerini önemsemediğini belirten Yasar, sanatının kendisine dönük olduğunun altını çizer. 1990'lı yılları, 80'lere nazaran daha özgür ve sinemasal anlamda daha üretken olarak tanımlayan Yasar'a göre, 1990'larda yönettiği iki filmi 1980'lerde yönetmesi imkansızdır. Çünkü 1980'lerde gerek sinemanın seks filmlerine yönelmiş olması gerek fasit bir dairede dönen yapımcılık anlayışı gerekse

henüz filmlerine hazır olmadığını düşündüğü bir toplum yapısı mevcuttur (Yasar, 2017). Yasar'ın filmlerinde cinselliği cesurca yansıttığı düşünüldüğünde, aslında toplumun bu içeriğe çoktandır hazır olduğu çıkarsanabilir. Yasar, pornografiyle erotizm arasında bir çizgi bulunduğunu ve kendi filmlerinin anlatısının, dönemin seks filmlerinin pornografik içeriğinden ayrıldığını belirtmiştir (Yasar, 2017) ancak pornografiye nazaran daha “naif” ve “hafif” bir cinselliğin işlendiği filmlerine toplumun hangi açıdan hazır olmadığı sorusunun cevabı askıda kalır.

Yasar, *Sarı Tebessüm* (1993) filminin çıkış noktası olarak Ernest Hemingway'in *Güneş de Doğar* (*The Sun Also Rises*, 1926) kitabını işaret eder. Yasar, iktidarsızlık sorunu yaşayan bir erkekle, bu sorun nedeniyle ayrılmak zorunda kaldığı kız arkadaşının hüznü hikayesi olarak tanımladığı romanın, kendisine ilham verdiğini belirtir. Filmin hikayesini inşa eden diğer bir etmeni, Yasar'ın kadın ve ilişki üzerine düşüncelerinin oluşturduğu söylenebilir. Kadınların, yaratılışları gereği aşkta sadist-mazoşist ilişkilere yakınlık duyduklarını, hoyrat, kaba ve hırpalayıcı erkeklerin peşinden koştuklarını; akıllarıyla düşündüklerindeyse daha yumuşak ve huzurlu ilişkilere meyilli olduklarını ileri süren Yasar'ın (Yasar, 2017) *Sarı Tebessüm*'ün çatısının kurulumunda bu fikirlerinden ilham aldığı anlaşılmaktadır.

Sevgilim İstanbul (1999) filminin çıkış noktasınınsa Yasar'ın politik görüşüyle şekillendiği düşünülebilir. Türkiye İşçi Partisi'ne üye olan yönetmen, gençliğinde Cephe Hareketi'ne ve radikal sol görüşlere sempati duymuştur. Görüşme sırasında kendisi de **“ikinci filmde benim siyasi yanım öne çıkıyor”** sözleriyle bu savı destekler (Yasar, 2017).

Yasar'ın her iki filminin de temel kişisi kadındır. Kadının kadını daha iyi tanıyabileceğini öne süren yönetmen, kadını bilinçli bir şekilde filmlerin odağına almaktan ziyade, kadın dünyasını daha iyi bildiği için bu durumun kendiliğinden geliştiğini öne sürer. Yönetmen, bir daha film çekse yine kadın karakterin filmin baş kişisi olacağını belirtmiştir (Yasar, 2017).

Burjuva ve açık görüşlü olarak nitelediği bir ailede yetişen Yasar'ın aile yapısının gerek kişiliğinin oluşumunda gerekse filmlerinin hikâyelerinde etkin bir yeri olduğu

görülür; çünkü *Sarı Tebessüm*, burjuva ve entelektüel bir aile yapısını, *Sevgilim İstanbul* ise entelektüel bir çifti özgürlükçü bir anlatıyla perdeye yansıtan filmlerdir. Yasar'ın aktif politik duruşu göz önünde bulundurulduğundaysa, *Sevgilim İstanbul*'un politik altyapısı anlaşılır olmaktadır.

Sinemaya asistanlıktan geçtiği görülen Yasar'ın, yine de altı aylık bir sinema eğitiminden geçtiği hatırlanmalıdır. Bu eğitim sayesinde usta yönetmenlerle tanışan Yasar'ın, 1980'lerin yapımcılık anlayışı gereği yeni yönetmenlere yer açmayan sinema sektöründe film üretmediği ancak 1990'larla birlikte çeşitlenen fonlar sonucu sinema alanında söz söyleyebilir hale geldiği anlaşılmaktadır. Ustasının Refiğ olduğunu belirten Yasar'ın, setlerde edindiği deneyimi usta-çırak ilişkisine borçlu olduğu görülmektedir.

Kadın yönetmen olma deneyimi ve filmlerindeki kadın karakterlerin yapısı üzerine; kadınların yaradılışları gereği savaşçı olmamaları, yine yaradılışları gereği hırçın erkeklerin peşinden koşmaları gibi tasvirler yapan Yasar'ın, daha önce de değinildiği üzere bu konuda özcü bir yaklaşım benimsediği görülür. Yönetmenin söz konusu söylemleri düşünüldüğünde özellikle *Sarı Tebessüm* filmindeki kadın başrolün karakter özellikleri ve anlatıdaki rolü anlaşılır olmaktadır.

Seçkin Yasar'ın sanatçı kişiliğinin oluşum süreci ve sanatçı duruşunun, yönettiği iki filmin söylemine olan etkisinin detaylandırıldığı bölüm tartışmasını, maddi olanakların filmin yapım sürecine etkisi ve bütçenin şekillendiği dinamikler üzerinden devam ettirecektir.

3.3.6.2. Maddi İmkanlar

Bir önceki bölümde de değinildiği üzere asistanlığı süresince film yönetmek isteyen Yasar, 1980'lerin prodüksiyon anlayışı nedeniyle projelerine bütçe bulamaz ve sinema çalışmalarına ara verir. 1980'lerin Türkiye sinemasını, para koyan prodüktörler ve denenmiş eski yönetmenler arasındaki alışveriş olarak tanımlayan Yasar, 80'lerde çekilen filmlerin tümünün yapımcıların koyduğu paralar sayesinde çekildiğini belirtir. Yönetmene göre, para koyan yapımcı, filmin gişe gelirlerini garanti altına almak adına denenmiş ve sonucunu kestirebildiği yönetmenlerin filmlerine yatırım yapmaktadır. 80'lerde sinema okullarından yeni yeni mezun olmaya başlayan ve asistanlıktan

yönetmenliğe geçmeyi planlayan yönetmen adaylarının, prodüktörlere giderek projelerini sunmayı hayal bile edemediklerinden bahseden Yasar, bu nedenle filmlerini yapabilmek için fon anlayışının çeşitlendiği ve prodüktör tekelinden çıktığı 1990'ları beklemek zorunda kalır (Yasar, 2017).

Sarı Tebessüm filminin yapım masrafları için Kültür Bakanlığı'na başvuran yönetmenin başvurusu bakanlıkça onaylanır (Yasar, 2017). Ancak bakanlıktan gelen 400 milyon lira filmin yarı bütçesini oluşturmaktadır (Öztürk, 2004, s. 283). Bunun üzerine birkaç yıl boyunca asistanı olduğu Erler Film'den Türker İnanoğlu'nun yardımı sayesinde Show Tv'ye başvuran Yasar (Yasar, 2017) filmin kanalda iki kere gösterilmesi karşılığında Show Tv'den 500 milyon lira bütçe alır (Öztürk, 2004, s. 283) ve bütçe arayışı bu sayede sona erer.

Yasar, Kültür Bakanlığı'nın katılım şartları arasında filmlerinin anlatısının insan haklarına aykırı olmaması, Türk milletinin birliği ve bütünlüğüne zarar vermemesi gibi maddelerin olduğunu belirtir (Yasar, 2017). Bu noktanın vurgulanması, yönetmenin kendi filmlerini nasıl algıladığını açıklayacak unsurlardan olup bir sonraki başlıkta tartışılacak olan çekim süreci deneyimine ışık tutacağı için önemlidir. Bakanlığın, herhangi bir fon başvurusunda da istenilen sinopsis, tretman, bütçe kalemleri gibi formları talep ettiğini belirten Yasar, ayrıca dağıtımçı listesi istediğini de ekler (Yasar, 2017). Bu nokta devletin resmi kurumu olan bakanlığın devletin resmi kanalı olan TRT'den sinema destek fonu anlayışında ayrıldığına göstergesidir. Bakanlık, talep ettiği başvuru belgelerinden de anlaşılacağı üzere çekimlerine henüz başlanmamış olmasına karşın filmlerin dağıtım ve gösterimini garantilemek amacıyla dağıtımçı listesi talep etmektedir. Dolayısıyla bakanlığın filmlere, sinema salonlarında gösterilmesi amacıyla fon ayırmakta olduğu düşünülebilir. Bu uygulamanın aksine TRT, filmlerin yalnızca yapım masraflarını karşılamakta, filmler tamamlandıktan sonra kopya ve dağıtım masraflarına katılmamaktadır. Bu nedenle TRT yönetmenlerinin çektiği sinema filmlerinin büyük bir çoğunluğu gösterime girememiştir. TRT yönetmenlerinin deneyimlerinden de anlaşılacağı üzere⁸⁷ TRT'nin film yapımındaki amacı filmleri ulusal festivallerde

⁸⁷ Konuya ilişkin ayrıntılı tartışmalar için Canan Evcimen, Sunar Kural Aytuna gibi TRT yönetmenlerinin deneyimlerinin aktarıldığı bölümlere bakılabilir.

sergilemek, böylelikle kendi prestijini arttırmak ve sonrasında kendi kanallarında yayınlamaktan öteye geçmemiştir.

Bakanlığın onayladığı bütçenin bir yapım şirketine yatırılması zorunluluğu nedeniyle Seçkin Yasar, Ünal Küpeli'nin şirketini yapımçı şirket olarak gösterir. Filmin yapımıcısı olarak da Küpeli'nin adı Yasar'la birlikte geçmektedir ancak tüm bütçe Yasar'ın başvurularından alınan sonuçlarla denkleştirilmiştir. Bu nedenle filmin çekimleri sırasında oyuncu seçiminden mekan seçimine tüm kararlar, prodüktörden bağımsız olan yönetmen tarafından alınır (Yasar, 2017).

Sevgilim İstanbul filminin ise yalnızca maddi olanakların tartışıldığı bu bölüme sığmayan, gerek çekimler gerekse filmin montaj ve gösterimini şekillendiren bir yapım ve yapımçı etkisi bulunmaktadır. Bu nedenle başlığın çizdiği sınırlarla aktarılacak olan deneyime, bir sonraki bölümlerde de ayrıntılarıyla değinilmeye devam edecektir. Filmi için Eurimages'a başvurmayı tasarlayan Yasar, Eurimages'in başvuruda zorunlu kıldığı ortak yapımçı arayışındayken Canan Gerede ile karşılaşır ve Gerede'den güvenilir bir yapımçı önermesini ister. Gerede, Yasar'ı, Faruk Günaltay'a; Günaltay'sa Yavuz Özkan'a yönlendirir. Bu yardımlaşma, hem Türkiye sineması genelinde hem kadın yönetmen özelinde bir dayanışma olarak okunabilir. Özkan'la anlaşılan Yasar, Eurimages'a, Özkan'ın şirketi Z1 Film üzerinden başvurur (Öztürk, 2004, s. 290). Eurimages, Türk-Yunan-Bulgar ortak yapım olan filmin başvurusunu onaylar ve 1 milyon 100 bin Fransız Frangı Z1 Film'e aktarılır. Filmin çekimlerini, çalışmayı çok istediği filmin başrol kadın oyuncusu Karyofyllia Karabeti'nin programına göre ayarlayan Yasar, Özkan'a 1999 yılı Nisan ayında başlamak istediğini bildirir. Özkan'ın öncelikle kendi filmini çekmek istemesi üzerine Eurimages'a başvurarak şirket değişikliği yapacağını belirten yönetmen parayı, Ersin Pertan'a ait olan Sanmal A.Ş.'ye aktarır. Tüm başvuruyu tek başına hazırlayan ve bütçeyi bulan kişi olan Seçkin Yasar'ın Pertan'la yaptığı anlaşmadaki en büyük hatası, filmin haklarının çoğunluğunu karşı tarafa bırakmasıdır (Yasar, 2017). Çekimler sırasında yapımçıyla Yasar arasında yaşanmaya başlayan anlaşmazlığın, yapılan akit sonucu filmin montajına ve gösterimine büyük bir etkisi olacaktır.

Mahkemelik olan filmin haklarını alabilmek adına yine bir yapımcı şirkete ihtiyaç duyan Yasar, yaşadığı zorluklar nedeniyle kendi şirketi Amenis Film'i⁸⁸ kurar. Filmin çekimlerine 1999'da başlamıştır ancak film Yasar'a 2007'de mahkeme kararı sonucu teslim edilir. Bu defa da filmin montajını tamamlamak için bütçe arayışına giren Yasar, Kültür Bakanlığı'na kendi şirketi üzerinden başvurur, onaylanır. Ayrıca yönetmenin adını vermek istemediği bir özel sponsorun da katkılarıyla filmin montajı biter (Yasar, 2017). Sonuçta filmin yapımcıları jenerikte, Türkiye'den Amenis Film adına Seçkin Yasar, Yunanistan'dan Hyperion Production adına Nikos Kanakis ve Panos Papahadzis ve Bulgaristan'dan Katerina Film adına Pavla Rakovska olarak geçer.

1980'lerde yönetmenin tabiriyle “filmlere para koyan yapımcı”ların film üretim anlayışı nedeniyle yönetmen olarak sinemaya giriş yapamamış olan Yasar'ın, 1990'larda çeşitlenen fon kaynaklarından olan devlet desteği, Eurimages ve özel kanallardan yararlandığı görülür. Tüm başvuruları kendi başına gerçekleştiren Yasar, fon kaynaklarının, paranın yapım şirketlerine yatırılma şartı nedeniyle yapım şirketleriyle anlaşma yapmak zorunda kalır. Nihayetinde kendi yapım firmasını kuran Yasar'ın filmlerinde adı geçen yapım şirketlerinin “göstermelik” olduğu gerçeği göz önünde bulundurulduğunda, yapımcı-yönetmen olarak çalıştığı sonucuna varılabilir. Yönetmenin tüm bu karmaşık ilişkiler ve maddi sıkıntılar nedeniyle film yapmayı bırakma kararı düşünüldüğünde, maddi kaynakların yönetmenlerin üretimleri üzerindeki etkisi ve yapımcı-yönetmenlerin sinema sektöründe yaşadıkları deneyimlerinin zorluk derecesi açıkça görülür.

Tartışma, “Sinemasal Üretim Alanı” başlığında, Yasar'ın çekim süreçlerindeki deneyimleri üzerinden devam edecektir.

3.3.6.3. Sinemasal Üretim Alanı

Bu başlıkta, senaryo yazımı, ekip ve oyuncu kadrosunun kimlerden oluştuğu ve kararları kimin aldığı gibi çekim süreci öncesi dinamiklerle; çekim sürecine içkin olan

⁸⁸ Şirketin adı, filmin jeneriğinden alınmış olup filmde, Türkiye'den tek yapımcınının Seçkin Yasar olarak geçtiği bilgisi yönetmene teyit edilerek aktarılmıştır.

ekip ve oyuncu yönetimi, set ve iktidar ilişkisi, süreçte yaşanan sıkıntılar, yönetmenin deneyimleri aracılığıyla aktarılacaktır.

“Sanatçı Kişiliği” başlığında da değinildiği üzere *Sarı Tebessüm* filminin yaratım sürecinde Hemingway’in *Güneş de Doğar* isimli romanından esinlenen Yasar, senaryoyu tek başına yazar ancak diyalogları İzzet Yasar’la birlikte oluşturur. *Sevgilim İstanbul* filminin senaryosu ise Nedim Gürsel’in iki farklı öyküsünden yola çıkılarak perdeye uyarlanmıştır.⁸⁹ Gürsel’le birlikte sinopsisi yazan Yasar tek başına bitirdiği tretmanı Gürsel’e yollar. Tretmanın aralarında gidiş gelişi, fikir birliğine varana dek devam eder. Ardından İzzet Yasar ve Seçkin Yasar, tüm sahnelerin diyaloglarını oluşturur (Yasar, 2017). Filmin senaryosunda her üçünün de ismi geçmektedir.⁹⁰

Daha önce de değinildiği üzere Yasar, filmlerin yaratım sürecinde toplum ya da fon kaynaklarının beklentilerini gözetmediğinin, bu nedenle de oto sansür uygulamadığının altını çizer. Herkesin cinsel hayatı olduğunu ve filmlerinin yaşananları yansıttığını dile getiren Yasar, Kültür Bakanlığı da dahil olmak üzere hiçbir kurumun filmlerine sansür uygulamadığını belirtir (Yasar, 2017).

Oyuncu isimlerine kendisi karar veren yönetmen, *Sarı Tebessüm* filmindeki Eda karakteri için öncelikle Lale Mansur’u düşünür. Ancak Mansur, anı dönemde Atıf Yılmaz’ın *Düş Gezginleri* (1992) filminde biseksüel bir karakteri canlandığı ve bu tip rollerle özdeşleşmek istemediği gerekçesiyle teklifi reddeder. Yasar bunun üzerine teklifi Şahika Tekand’a götürür ve kabul görür. Tekand’la cinsel içerikli sahnelerin çekiminde anlaşmazlığa düşen Yasar’ın yaşadığı deneyim, yazının geri kalan kısmında detaylarıyla aktarılacaktır ancak yönetmene “Tekand’la yaşadığı sıkıntılar nedeniyle mi *Sevgilim İstanbul* filminde Türk olmayan bir oyuncu seçtiği” sorusunun anlaşılması adına konuya burada da değinilmiştir. Cevaben Yasar, Gürsel’in romanındaki kahramanın Yunanlı olması nedeniyle Karyofyllia Karabeti isminde karar kıldığını ancak sorulan soruda

⁸⁹ Jenerikte, filmin Gürsel’in aynı isimli eserinden uyarlandığı bilgisi geçmektedir. Yasar görüşmeler sırasında, Gürsel’in iki farklı öyküsünden yola çıktıklarını belirtmiştir. Aslında film, Seçkin Yasar’ın 2007 Mayıs’ında Altyazı Dergisi’ne verdiği bir röportajda onayladığı üzere, Gürsel’in *Sevgilim İstanbul* kitabındaki “Atina” ve “Agapi Mu” öykülerinden uyarlanmıştır (Burul, 2007, s. 27).

⁹⁰ Bilgi, filmin jeneriğinden alınmıştır.

doğruluk payı da olduğunu ve yabancı bir oyuncuyla çalışmanın Türk oyunculara nazaran yönetimi rahatlattığını belirtir (Yasar, 2017).

Sarı Tebessüm filminin oyuncu kadrosunda Şahika Tekand, Mahir Günşiray, Levent Özdelek bulunmaktadır.⁹¹ *Sevgilim İstanbul*'un oyuncu kadrosuna bakıldığında, Karyofyllia Karabeti, Alptekin Serdengeçti, Nişan Şirinyan, Gülen Çehreli, Erdinç Akbaş, Filiz Kutlar, Tunca Yönder'in isimleri görülmekte; konuk oyuncu olarak Köksal Engür, Murat Karsu, Nedim Saban, Atilla Şendil'in isimleri geçmektedir.⁹² Her iki film de İstanbul'da bir ay içerisinde çekilmiştir, yalnızca *Sarı Tebessüm*'ün açılış ve final sahnesi Antalya'da çekilir (Yasar, 2017).⁹³

Yasar'ın, *Sarı Tebessüm* filminin cinsel içerikli sahnelerin çekilmesi sırasında başrol kadın oyuncu olan Şahika Tekand'la problem yaşadığı bilgisine daha önce değinilmiştir. Olayın detaylarına bakıldığında, problemin kaynağı Yasar'a göre Tekand'dır. Tekand, çekimlerden önce yönetmene göre her bir detayın ayrıntılarıyla yazılmış olduğu senaryoyu okumuş ve yönetmen, oyuncuya senaryonun olduğu haliyle çekileceğini belirtmiştir. Yasar'a göre senaryonun yazımında, oyuncunun hayal gücüne bırakılmış bir sahne ya da üstü kapalı bir anlatım biçimi benimsenmemiştir. Senaryoyu okuyup rolü kabul eden Tekand, çekimler sırasında sahnelere sansür uygular. Oyuncu, yönetmene, bir çocuğu olduğunu ve çevresinden gelebilecek söylentilerden çekindiğini belirtir. Yönetmene göreyse profesyonel bir oyunculuk, rolün gereğini yapmaktır. Tekand'ın sansürünün aslında Türk toplumunun yarattığı baskıdan kaynaklanan, toplumsal bir sansür olarak nitelenip nitelenemeyeceği sorusunaysa Yasar, filmin Kültür Bakanlığı jürisinden geçtiği, dolayısıyla Türk toplumunun ahlaki çerçevelerine uyumlu olduğu cevabını vermiştir (Yasar, 2017). Bu cevapla Yasar, toplumun ahlaki çerçevesini devletin resmi kurumlarının çizdiğini de ileri sürmüş olur.

⁹¹ İsimler, filmin jeneriğinden, aynı sırayla alınmıştır.

⁹² İsimler, filmin jeneriğinden, aynı sırayla alınmıştır.

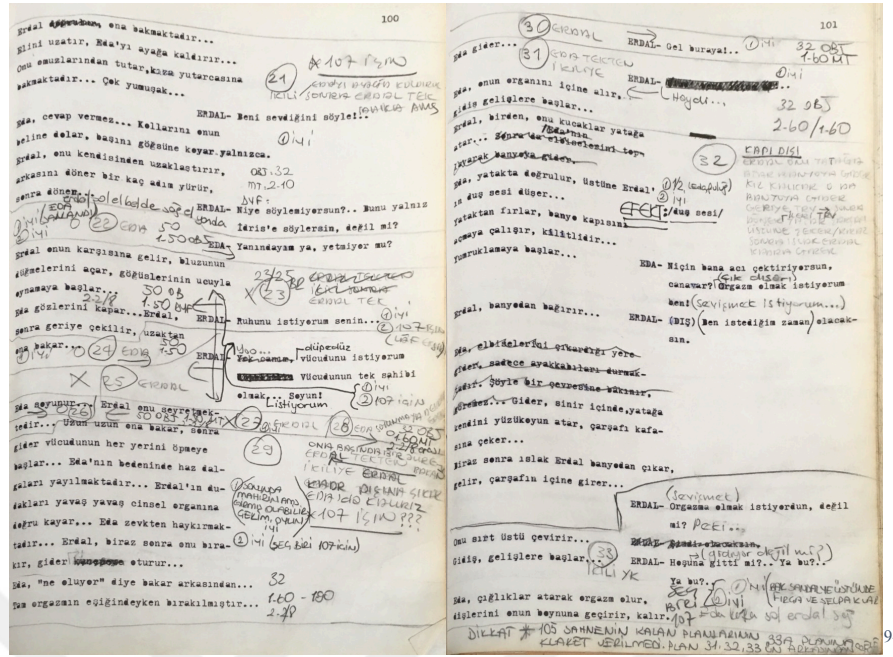
⁹³ Yasar, görüşme sırasında yalnızca final sahnesinin Antalya'da çekildiğini belirtmiştir. Ancak filmin final sahnesi aslında açılış sahnesidir, film son sahnede ilk sahneye döner. Bu nedenle hem final hem açılış sahnesinin Antalya'da çekildiği sonucuna varılmıştır.

Sarı Tebessüm'ün senaryosunun orijinal hali incelendiğinde, Yasar'ın haklı olduğu görülür. Yönetmenin dediği gibi sahneler yalnızca eylemleri anlatmaz, bu eylemlerin nasıl yapılması gerektiğine dair detaylı tasvirlerle sahiptir.

Aşağıda görseli de bulunan senaryonun, cinsel içerikli sahnelerinden birini anlatan metin (Yasar, 1993, s. 100) şöyledir:

“Erdal onun karşısına gelir, bluzunun düğmelerini açar, göğüslerinin ucuyla oynamaya başlar... Eda gözlerini kapar... Erdal, sonra geriye çekilir, uzaktan ona bakar. Eda soyunur... Erdal onu seyretmektedir... Uzun uzun ona bakar, sonra gider vücudunun her yerini öpmeye başlar... Eda'nın bedeninde haz dalgaları yayılmaktadır... Erdal'ın dudakları yavaş yavaş cinsel organına doğru kayar... Eda zevkten haykırmaktadır... Erdal, biraz sonra onu bırakır, gider, oturur... Eda 'ne oluyor' diye bakar arkasından... Tam orgazmın eşiğindeyken bırakılmıştır.”

Bu noktada Şahika Tekand'ın, senaryoyu okuyarak filmi kabul ettiği düşünülürse, performans sergilemesi gereken sahneler hakkında detaylı bir bilgiye sahip olması kaçınılmazdır. Dolayısıyla çekimler sırasında uyguladığı sansürün, profesyonel oyunculuk çerçevesinde değerlendirilemeyeceği açıktır. Ancak Tekand'ın Türk toplum yapısını düşünerek bu sansürü uygulamış olması oldukça anlaşılır bir durumdur. Kadın ve erkek cinselliğinin toplum tarafından algılanışı ve sinemada işleniş biçimi, Türkiye sinema seyircisinin cinselliğin performansında kadın ve erkek oyuncularını farklı ahlak anlayışları çerçevesinde değerlendirmesi gibi etmenler düşünüldüğünde, Tekand'ın çekinceleri anlaşılır olmaktadır.



Resim 108: Sarı Tebessüm (1993) filminin orijinal senaryosu

Yasar, *Sevgilim İstanbul* filminde, romanın kendisinde var olan bir öge olarak Yunanlı bir oyuncu tercih eder ancak Karyofyllia Karabeti'nin Türk oyunculara kıyasla daha profesyonel ve rahat bir çalışma alanı yarattığı ileri sürer. 1990 dönemi Türk oyuncularında Yeşilçam'ın star kadın oyuncularının iş disiplini olmadığını belirten Yasar'a göre yeni oyuncuların özelliği, çabucak bir "şey" olmak istemeleri ancak yönetmence yönetilmek istememeleridir. Yasar, profesyonel oyunculuğun kompleksiz olması gerektiğini belirttikten sonra Karyofyllia Karabeti'nin saydığı tüm özelliklere uyan, son derece profesyonel ve disiplinli bir oyuncu olduğunu belirtir (Yasar, 2017).

1979'dan beri setlerde olduğuna değinen yönetmen, problemlili alan olarak sette kadın olmayı değil yönetmen olmayı işaret eder. Set çalışanlarıyla asistan olduğu dönemlerde çelişkisiz çalıştığını belirten Yasar'a göre çatışma, çalışanlarla yönetmen arasında yaşanmaktadır. Yeşilçam ekiplerinin kadın çalışana alışık olduğunun altını çizen Yasar, bu nedenle her iki filminin de çekimleri sırasında ekiple bir problem yaşamaz (Yasar, 2017).

⁹⁴ Senaryonun orijinali, yönetmen tarafından görüşme bitiminde incelenmesi üzerine tarafımıza sağlanmış olup teze aktarılan görüntü, senaryodan çekilen sayfaların dijital fotoğrafıdır.

bahseder (Yasar, 2017). Bu ortak çalışma, gerek deneyim aktarımı gerekse sinemada kadın yönetmen dayanışması adına önemlidir. Ekibin geri kalan isimlerine bakıldığında *Sarı Tebessüm*'ün kadrosunda kurguda Mevlüt Koçak, sanat yönetiminde Mete Özgencil, Esat Tekand, Ali Dirier; *Sevgilim İstanbul* filminde ise müzisyen Nikos Kypourgos, kurguda Nevzat Dişiaçık, sanat yönetiminde Annie G. Pertan'ın isimleri görülmektedir.⁹⁵ Her iki filminin de kurgusunda kurgucularla çok rahat çalıştığının altını çizen yönetmen, kurgucuların kadın yönetmenleri daha çok sevdiğini çünkü erkek yönetmenlerin kurguda sert davrandıklarını da görüşmenin, ekibin konuşulduğu bölümünde dile getirmiştir (Yasar, 2017).

Çekim öncesi yaşanan sıkıntılı süreçler nedeniyle karmaşık bir hale gelmiş olan yapımcı ve yapım şirketlerine, bu başlıkta bir kez daha değinmek de, özellikle *Sevgilim İstanbul* filmi üzerinden aktarılacak detayların daha anlaşılır olması adına önemlidir. *Sarı Tebessüm* filminin yapımcıları filmin jeneriğinde Ünal Küpeli ve Seçkin Yasar olarak geçmektedir, bütçeyle ilgili sorumlulukların ikilinin arasında nasıl paylaşıldığına bir önceki başlıkta değinilmiş olduğundan burada tekrar değinilmeyecektir. *Sevgilim İstanbul* filminin ise tamamlanmış halinin jeneriğinde yapımcılar, Türkiye'den Amenis Film adına Seçkin Yasar, Yunanistan'dan Hyperion Production adına Nikos Kanakis ve Panos Papahadzis ve Bulgaristan'dan Katerina Film adına Pavla Rakovska olarak geçmektedir.

Bir önceki başlıkta değinildiği üzere Yavuz Özkan'ın şirketi Z1 Film üzerine yatırılan Eurimages fonu, Özkan ve Yasar'ın çekime başlama tarihlerinin çakışması nedeniyle, Yasar tarafından Sanmal A.Ş.'ye aktarılır. Filmin çekimlerine sorunsuz başlanır ancak patrikhane sahnelerinin çekimi sırasında yaşananlar, Yasar'ın Pertan'larla arasının bozulmasına neden olur. Sabah başlaması gereken çekimler, patrikhanenin bulunduğu yere malzeme kamyonu yanaşamadığından geç başlar. İç çekimler bitirilir, karakterin kiliseye gireceği sahnelerin çekimine geçilir ancak güneş batmış, akşam olmuştur. Gündüz ışığı yapılmaya çalışılır ancak Yasar, vizörden baktığında gece karanlığı gördüğünün altını çizer. Karakterin gündüz girmesi gereken kiliseye bu akşam ışığında giremeyeceğini belirten Yasar, filmin sanat yönetmeni olan ancak kağıt üzerinde

⁹⁵ Ekip isimleri, filmlerin jeneriğinde gösterildiği sırayla alınmıştır.

prodüktör olarak adı geçen Annie G. Pertan’a, bu sahneyi bu ışıkla çekmeyeceği söyler ve bir başka gün küçük bir ekiple gelip çekme isteğini iletir. Annie G. Pertan’ın bir başka gün gelemeyeceklerini belirtmesi üzerine sahneyi istemeyerek de olsa çeken Yasar, çekimlerin bitiminde **“size çok teşekkür ederim, sanatsever insanlar olarak, prodüktörler olarak iyi bir iş çıkarttınız”** der ve bu sözler üzerine Pertan’larla olan ilişkileri kökünden değişime uğrar. Olayın akabinde Ersin Pertan sete gelmeyi bırakır. Daha az kutu film harcaması içinse Seçkin Yasar’a çekimler sırasında baskı yapılmaya başlanır. Yasar’ın aktarımına göre yüz kutu olarak anlaşma yapılmış olmasına karşın Yasar filmi, yetmiş beş kutuda bitirmeye zorlanır,⁹⁶ bu nedenle tripodun ayakları yere değmeden motor-stop demesi gerekmiştir. Yasar, geri kalan yirmi küsur kutu filmi Ersin Pertan’ın kendi filminde kullandığını ileri sürer (Yasar, 2017).

Yasar’a göre çekimler sırasında yaşanan aksamanın müsebbibi prodüktördür çünkü çekimler, malzeme kamyonunun mekana yanaşamaması nedeniyle sarkmıştır. Yasar, prodüksiyonun, çekim koşullarını ayarlamak adına önceden plan yapması gerektiğini savunur. Ayrıca yönetmen, söz konusu sürtüşmenin bu denli uzamış olmasına da anlam veremediğini belirtir. Yaşanan sürtüşme, sinema alanında sık deneyimlenen bir anlaşmazlıktan kaynaklanmaktadır. Yönetmene göre prodüktörler daima daha az para harcamak ve daha az sahne çekmek için uğraşırlarken; yönetmen istediği miktarda film kutusu harcamak, belirlediği mekanlarda rahatça çekim yapabilmek ister, dolayısıyla filmlerin mimarı olan yönetmenler, yaratıcılıklarının sınırlanmasını istemez. Kolektif yaratıcılığın olduğu her alanda anlaşmazlıkların yaşandığının altını çizen yönetmen, kavga dövüşün ardından mühim olanın işe devam etmek olduğunu öne sürer (Yasar, 2017). Ancak *Sevgilim İstanbul* filminde durum, bu şekilde sonuçlanmaz. Yasar, filmin montajını yedi sekiz yıl boyunca yapamaz, dolayısıyla film gösterime giremez. Bu açıdan 1999 yapımı olan filmin seyirciyle 2007’de buluşması ise hem bir başarı hem de hayal kırıklığı olarak tanımlanabilir. Konunun gösterim ayağıyla ilgili ayrıntılarına “Üretim Sonrası Süreç: Dağıtım, Gösterim, Seyir ve Eleştiri” bölümünde değinilecektir.

⁹⁶ S.Ruken Öztürk’ün *Sinemanın “Dişil” Yüzü Türkiye’de Kadın Yönetmenler* kitabında, söz konusu anlaşma için Yasar, Yavuz Özkan’la yüz kutu film ve beş çalışma haftası üzerinden yaptığı anlaşmanın Pertan’larla yaptığı anlaşmada seksen kutu film ve dört çalışma haftası olarak değiştirildiğini belirtmiştir (Öztürk, 2004, s. 290).

Başlıkta tartışılanlar gözden geçirildiğinde, Yasar'ın her iki filminin diyalog yazımında da İzzet Yasar'la ortak çalışması, eşiyle ortak bir dünya görüşüne ve uyumlu bir çalışma disiplinine sahip olduklarının göstergesi olarak okunabilir. Ayrıca ilk filminde Hemigway'den esinlenen ve ikinci filmi Gürsel'in aynı isimli romanından uyarlayan Yasar'ın, edebiyat ve sinemayı tek bir potada eritmeyi tercih ettiği sonucuna varılabilir.

Filmlerinin finansmanını tek başına oluşturan, mekana, oyuncu ve ekip isimlerine tek başına karar veren Yasar, bu özelliğiyle yapımcı-yönetmen olarak nitelenebilir. Refiğ'i ustası olarak niteleyen Yasar'ın asistanlığı süresince edindiği birikimin yönetmenlik alanında yol gösterici olduğu, yönetmenin film setlerindeki deneyimlerinin detaylarında görünürdür. İlk filminin çekimleri sırasında filmin kadın başrol oyuncusuyla ve ikinci filminin çekim aşamasında yapımcılarla yaşadığı sıkıntılarsa, filmlerin gerek anlatısını gerekse gösterimini etkiler. Ancak filmin senaryosunu yazmış, bütçesini kurmuş ve yönetmenliğini yapmış olan Yasar ve anlaşma üzerinde filmin yüzdesel olarak daha fazla hakkını sahiplenmiş olan Pertan'lar göz önünde bulundurulduğunda, filmin kimin filmi olduğu sorusunun cevabı açıklık kazanmaktadır.

Her iki filmin de yapım süreci detaylarının ayrıntılarıyla aktarıldığı bölümün ardından yapım süreci sonrasında ortaya çıkan ürünlerin, üretim sürecinin yansıması ve kadın yönetmen olma bağlamında incelemesine geçilecektir.

3.3.6.3.1. Filmlerin, Üretim Sürecinin ve Kadın Yönetmenliğin İfade Biçimi Olarak Yorumlanması

Bu bölümde, Yasar'ın yönetmiş olduğu her iki filmin de kadın karakter, temsil, kamera kullanımı ve “bakış” üzerinden kadın sineması bağlamında değerlendirilmesi ve anlatıların, sanatçının kişiliği ve dünya görüşüyle olan ilişkisi üzerinden değerlendirmesi yapılacaktır.

Sarı Tebessüm filmi anlatısını, mutlu bir evlilik sürdüren, entelektüel ve burjuva bir ailenin temsili, şair İdris (Levent Özdilek) ve sanat galerisi işletmecisi Eda'nın (Şahika Tekand) ilişkileri üzerinden şekillenir. Anlatının hemen başlangıcında anlaşıldığı üzere mutlu giden evliliğin tek sorunu, İdris'in iktidarsız olmasıdır. Bu nedenle çift, aktif bir cinsel hayat deneyimleyememektedir. Eda, İdris'e anlayışla yaklaşmakta; İdris'se Eda'yı

tatmin edememenin verdiği mahcubiyet duygusuyla Eda'nın farklı arayışları olmasının ilişkilerinde sorun yaratmayacağını tekrar etmektedir. Entelektüel bir çevreye sahip olan ve arkadaş buluşmalarında sıklıkla aldatma ve cinsellik gibi toplumca tabu olan konuları rahatlıkla tartışan çiftin hayatı, İdris'in iş seyahati için evden ayrılmasıyla değişir. Arkadaş çevrelerinden olan Erdal'la (Mahir Günşiray) yakınlaşan Eda, kendini sadist-mazoşist bir ilişkinin içerisinde bulur. Acı çekmekten zevk alan ancak aynı zamanda İdris'i aldatmanın verdiği vicdan azabından da mustarip olan Eda, her defasında kendisini aşağılanmış hissettiği bu ilişkiyi bitirme kararı alır ancak filmin sonuna değin bitiremez.

Sevgilim İstanbul filmi ise anlatısını, Yunanlı gazeteci İrini (Karyofyllia Karabative) Türk gazeteci Ali'nin (Alptekin Serdengeçti) ilişkileri ve gazetecilik, devlet ve derin devlet üçgeni arasındaki tehlikeli ilişkiler üzerine kurar. İrini ve Ali, Paris'te uluslararası gazeteciler toplantısında tanışır. Aralarında bir yakınlaşma olan ikiliden Ali'nin davetiyle İstanbul'a gelen İrini için İstanbul'un yegane anlamı, sevgilisi Ali değildir. İrini, 1964 Rum Tehciri sırasında İstanbul'dan ayrılmak zorunda kalmış bir ailenin kızıdır ve İrini için İstanbul, hem geçmişini hem de babasını temsil etmektedir. İstanbul'da geçirdiği birkaç günün ardından Ali, esrarengiz bir biçimde ortadan kaybolur. Daha önceden yayımlanmış ve derin devlet, radikal İslamcı terör örgütleri ve devlet-mafya ilişkilerini ifşa eden yazısı nedeniyle kaçırıldığı düşünülen Ali'nin izini sürmeye başlayan İrini için İstanbul'un sokakları, hem geçmişini anlamak hem de sevgilisi Ali'yi bulmak adına keşif ve kayboluşla dolu bir labirente dönüşür.

Görüldüğü üzere aşk motifi, her iki filmin de anlatısına içkindir ancak *Sarı Tebessüm*'de merkeze yerleşen motif, *Sevgilim İstanbul*'da yalnızca ana temayı destekleyen bir yan motif olarak karşımıza çıkar. Aşk motifinden yola çıkılarak *Sarı Tebessüm* filminin çatışmasını, geleneksel aile ve aldatma üzerine kurduğu görülürken; *Sevgilim İstanbul* filminin çatışmasını, ifade özgürlüğü ve devletin derin ilişkileri arasındaki gerilim üzerinden politik bir söyleme oturttuğu görülür.

Her iki filmin de asal kişisi kadındır ve hem Eda hem de İrini aynı fiziksel özelliklere sahiptir. İkisi de otuzlarında, modern, eğitilmiş ve çalışan kadın karakterlerdir ve üst orta sınıfa dahildirler. Ancak Eda karakteri bağımlı, pasif, boyun eğen ve histerik özelliklerle işaretliken; İrini, kararlı, bağımsız ve inatçı karakter özellikleriyle ön plana

çıkar. Eda karakterinin söz konusu özelliklerle şekillenmesinde, *Sarı Tebessüm* filminin anlatısını kurduğu sadist-mazoşist ilişkinin etkisi yadsınamaz ancak Eda'nın Erdal'la bu ilişkilenebilir girmesine neden olan, kocası İdris'le yaşadığı cinsel birleşmedeki problemleri alanlara değinmek, Eda karakterinin pasif ve güçsüz çizilmesindeki sorunlu alanları görmek adına önemlidir. Filmin başından itibaren görülen sevişme sahnelerinde İdris, karısını arzulayan, onunla cinsel bir ilişki başlatabilen, dolayısıyla Eda'yı tatmin edebilme ihtimali mümkün olan bir eştir. İdris'in yalnızca penisini kullanamaması nedeniyle her sevişme denemesi, mutsuz bir finale bağlanmaktadır. Bu kullanım, cinsel birleşmede penisin varlığını zorunlu kılar ve heteroseksüel ilişki biçimini yüceltirken penissiz bir cinsel birlikteliğin mümkün olmadığını da altını çizer. Ayrıca sadist-mazoşist birleşmede rol değişimi de mümkünken, Eda'nın yalnızca mazoşizmle işaretli verilmesi ve cinsel birlikteliğe özgü rol dağılımının Eda'nın tüm hayatını esir almış olması da kendini değersiz ve güçsüz hisseden bir kadın karakter yaratır ve bu nedenle sorunlu bir kadın temsili perdeye yansır.

Kadın karakterlerin temsil edilme biçiminin, mekan ve kamera kullanımını da belirlediği görülür. *Sarı Tebessüm* filminde, Eda'nın pasif ve güçsüz özellikleri uyarınca özel alan ve kapalı mekan kullanımını tercih edilmiştir. Eda bu nedenle, pek çok sahnede kendi evi ya da Erdal'ın evinde görülür. Mekanların mahrem ve kapalı oluşu, hemen her sahnede cinsel birlikteliğin görüldüğü filmin anlatısıyla da bu anlamda uyumludur. Her ne kadar seçilen tema uyarınca özgürlükçü bir anlatım yakalanmaya çalışılsa da, cinsel birliktelik, gözlerden uzak ve duvarlar ardında gerçekleştirilmesi gereken bir biçimde verilir. Bu nedenle filmin mekan kullanımında, kapalı ve özel alanlar ağırlıktadır. *Sevgilim İstanbul* filmiyse, yazının geri kalan kısmında değinilecek olmasına karşın, aldığı fon uyarınca şehrin sokaklarını açık hava platosu gibi kullanarak kültürel çeşitliliği ön planda tutan mekan kullanımının yanı sıra, Eda karakterinin bağımsız ve araştırmacı özellikleriyle örtüşen bir mekan kullanımına da sahiptir. *Sevgilim İstanbul*'un, adından da anlaşılacağı üzere mekan seçiminde, açık ve kamusal alanlar olan İstanbul'un sokakları, ağırlıklı olarak tercih edilmiştir.

Filmlerin kamera kullanımına geçmeden evvel temsil üzerinden erkek karakterlere de odaklanmak, temsil adına bütüncül bir bakış açısı yakalamaya olanak

sağlayacaktır. *Sarı Tebessüm* filminde İdris karakteri, hassas ve anlayışlı bir eş olarak evlilikle de işaretlenmiş bir geleneksel erkek temsili kurar. Bunun karşısında İdris'in aldatılmasında rol oynayan Erdal, gelenekselin tam tersi özellikleriyle karakterler arası çatışmayı da besleyen bir temsil sunar. Erdal, eril ve maço tavırlarıyla bir taraftan da iktidarsız İdris'in "anti" karakteri olarak sunulmuş; penisin iktidarına sahip bir karakter olarak gücün ve erkekliğin temsilidir. Erkek temsilinin söz konusu kurulumu, erkekliğin inşasında penis merkezli bir bakış açısını onaylarken, erkeklik ve gücü penis üzerinden atamak suretiyle toplumsal cinsiyet rollerini olumlar. *Sevgilim İstanbul* filminde ise erkeklik temsili Ali karakteri üzerinden değil, devlet ve karanlık ilişkiler sarmalı üzerinden verilir. Filmde mafya, medya, derin devlet, dini çeteler ve iktidarın yozlaşmış ilişkilerinin her biri, erkek karakterler üzerinden temsil bularak perdeye yansır. Tüm bu temsiller, kadın karakter üzerinde baskı ve yıldırma mekanizması olarak gücün temsilcileri konumundadır. Her iki filmin de erkek temsili, kadın karaktere uyguladıkları şiddetle işaretlenmiştir. *Sarı Tebessüm* filminde Erdal'ın Eda'ya uyguladığı fiziksel ve duygusal şiddet *Sevgilim İstanbul* filminde yerini, devletin ideolojik aygıtlarının⁹⁷ ve mafyanın İrini'ye uyguladığı duygusal şiddete bırakır.

Filmlerin kamera kullanımları da anlatılarına paralellik kurar. *Sarı Tebessüm* filminde nesnel ve sabit kamera kullanımı ağırlıklıdır, bu nedenle filmin temel kişisi Eda, kamera kullanımından ziyade anlatının yardımı sayesinde seyirciyle yakınlaşır. Hikâyenin Eda'nın duyguları ve hayatı etrafında şekillenmesi, yaşananların Eda'nın hayatına olan etkisinin seyirciye yansıtılması sonucu film merkezine Eda'yı alır. *Sarı Tebessüm* filminde dikkat çeken kamera kullanımıysa, sevişme sahnelerinde tercih edilen kullanımdır. Kadının ve cinselliğin sunumu üzerine önemli ipuçlarıyla dolu olan kullanımda kamera, üst bir açığa sabitlenmiştir. Dolayısıyla seyirci, Eda'yı üstten seyreden bir açığa konumlanır. Bu kullanım, seyirciyi gerek İdris gerek Erdal'ın yerine koymak ve özdeşleştirmek suretiyle Eda'yla sevişen taraf olarak kodlar. Bu kullanım ayrıca kadını, seyirlik malzemenin nesnesi haline getirir ve kadın bir kez daha "bakan" değil "bakılan", dolayısıyla pasif bir konuma yerleştirilir. Kadının cinsel sunumunda

⁹⁷ "Devletin İdeolojik Aygıtları", Louis Althusser'in "Marksist Devlet Kuramı"nı kullanarak geliştirdiği ve devletlerin resmi ideolojilerini zor kullanmadan yaymak amacıyla din, aile, eğitim, hukuk, siyasi, sendikal, haberleşme ve kültürel alanları aracı olarak kullanmasıdır (Althusser, 2006, s. 63, 64).

tercih edilen söz konusu kamera kullanımı, bir kadın yönetmenin vizöründen çıkması gerçeği de göz önünde bulundurulduğunda düşündürücüdür.



Resim 111: *Sarı Tebessüm* filminde İdris ve Eda'nın seviştikleri bir sahne.



Resim 112: *Sarı Tebessüm* filminde Erdal Eda'nın seviştikleri bir sahne.

Sevgilim İstanbul filminde, yönetmenin tercih ettiği kamera kullanımı nedeniyle öznel bakış açısı çekimlerinin ağırlıkta olduğu görülür. Seyirci filmde pek çok sahneyi, anlatıda aktif taraf olarak işaretlenmiş İrini karakterinin gözünden ve yaşananların karakterde uyandırdığı duygular üzerinden alımlar. Bu kullanım, seyircinin İrini karakteriyle empati kurmasını ve anlatıda karakterin tarafında yer almasını sağlar. Filmin cinsellik içeren sahnelerinin sunumundaysa yönetmen, kamerayı sahnenin üzerinde bir açıyla sabitleyerek seyirciyi kadın karakterin üzerinde konumlamaktan ziyade, sinemanın hazza tetiklemede kullandığı bir diğer kodu kullanır. İrini ve Ali'nin seviştikleri odaya sokağa açılan bir pencereden süzülüp gelen kamera, ne içeride ne dışarıda, pencerenin yanında bir yerlerde sabitlenir. Seyircide izlenileni “dikiz”liyormuş hissi uyandıran kameranın söz konusu kullanımı, Mulvey'in 1975'te sinemasal kullanıma soktuğu “skopofili” kavramını gündeme getirir. Bakmanın kendisinin bir hazza dönüştüğü sahne kurulumunda “bakan” seyirci aktif, meraklı ve denetleyici bakışın nesnesi ise “bakılan” taraf yani sevişmekte olan İrini'dir. Kameranın konumu, *Sevgilim İstanbul* filminin sevişme sahnelerinde de kadını, seyirlik malzemenin nesnesi haline getirir.

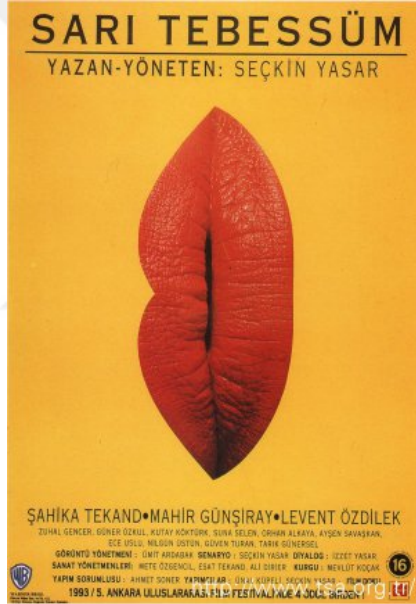


Resim 113: *Sevgilim İstanbul*, nesnel kamera kullanımı, İrini kubbeye bakar.



Resim 114: Bir sonraki planda öznel kamera kullanımı; İrini'nin başı dönerken kamera da dönmektedir.

Bölümde son olarak filmlerin afişlerine bakılacaktır. Her iki filmin afişi de, tartışmanın merkezini oluşturan kadın, bakış, nesneleştirme gibi kavramları bir kez daha afişler üzerinden okumaya olanak sağlayacak şekilde tasarlanmıştır.



Resim 115: *Sarı Tebessüm* film afişi.

Kaynak: Türk Sinema Araştırmaları:

<http://www.tsa.org.tr/tr/film/>

filmgoster/1046/sari-tebessum (06.05.2017).



Resim 116: *Sevgilim İstanbul* film afişi.

Kaynak: Türk Sinema Araştırmaları:

<http://www.tsa.org.tr/tr/film/>

filmgoster/2156/sevgilim-istanbul(06.05.2017).

Sarı Tebessüm filminin afişinde, bir kadın dudagının dik olarak merkeze yerleştirildiği görsel tüm dikkati çekmektedir. Kadın bedeninin parçalı kullanımına örnek olarak okunabilecek dudak görselinin dik sunumuysa imajı, fallık bir sembole dönüştürmektedir. Penis ve cinsellik merkezli bir anlatımı olan ve kadının cinselliğin nesnesi olarak sunulduğu filmin, afişte tercih ettiği görsel, söz konusu nedenlerle şaşırtıcı değildir. Filmin isminin hemen altında, yazan-yöneten olarak verili olan Seçkin Yasar'ın

isminin ardından gelen filmin başrol isimleri, kullanılan punto ve ekip sıralamasında en üstteki konumlarıyla, afişin başrole yaptığı vurguya örnek teşkil eder niteliktedir.

Sevgilim İstanbul filminde tercih edilen görsel, kadın bedeninin kullanımı açısından *Sarı Tebessüm* filmiyle paralellik gösterir. Çıplak bir kadın vücudunun İstanbul manzarası önündeki sunumu, filmin anlatısına da uyumlu şekilde kadın bedenini “bakılan” olarak nesneleştirir. Ayrıca bedenın sırtının dönük oluşu, dolayısıyla afişe bakan bakışlara karşılık veremeyen yerleştirilme biçimi de, bakılanın nesneleştirilmiş konumunu sağlamlaştırırken, bakanın izlenceden rahatsızlık duymadan haz almasına olanak tanır. Afişte isimler, *Sarı Tebessüm* filminin afişine benzer şekilde konumlanmıştır. Yönetmen ve başrol isimleri, afişin en üzerindeki konumları ve ekip isimlerine kıyasla görece büyük punto kullanımıyla öne çıkar. Her iki afişin de yönetmen ve başrol isimlere yaptığı vurgunun ve kadın bedeninin söz konusu kullanımının filmin tanıtımında, dolayısıyla satışında önem arz eden unsurlar olarak öne çıkarılmaya çalışıldığı çıkarılabilir.

Sonuç olarak *Sarı Tebessüm* filminin kamera kullanımı ve kadın temsili üzerinden kurduğu dil düşünüldüğünde “kadın filmi” bağlamında değerlendirilemeyecek bir anlatı ortaya çıkar. Çünkü dişil dilin kurulumunda, kadın bedeninin mekanla ilişkisinde verili olan sinemasal pratiklerin kodlarını çözmek, alternatif imgeler inşa ederken kameranın işleyiş biçimi üzerinde çalışmak, erkek fantazisinin ürünü olan eril üretim sistemlerindeki seksist ve heteroseksist bakış açısını parçalamak gereklidir (Citron, ve diğerleri, 1978, s. 88-105). Ancak *Sarı Tebessüm* filminde mekan, kadın ve kameranın pozisyonu, kadının bastırılmış cinselliğini kullanarak cinsiyetçi bakış açısının devamını sağlamıştır. Filmin bir diğer boyutuyla, sanatçının kişiliğinin ve dünya görüşünü şekillendiren deneyimlerin dışavurumunu sunduğu görülür. Yasar’ın bir burjuva ailesi olarak tanımladığı aile yapısı ve şair-yazar bir eşle sürdürdüğü entelektüel hayat biçimi filmin anlatısıyla paralel düşünüldüğünde, yönetmenin filmi yazma ve çekme motivasyonu anlam kazanmaktadır.

Sevgilim İstanbul filmi ise, anlatısını oluşturan devlet, polis, medya, holding patronları, cunta rejimi, din, 6-7 Eylül olayları üzerine ürettiği politik söylemleri ve eleştirel bakışıyla, siyasallaşmaya başlayan kadın yönetmen söylemine uyan bir anlatı ortaya çıkarır. İstanbul manzaralarının ve diyalogların kültürel çeşitliliği öne çıkaran

kullanımı, filmin bütçesini oluşturan Eurimages'ın anlatıyı şekillendirmiş olma ihtimalini gündeme getirmektedir. Kültürel çeşitliliğe önem veren, yabancı ortak şartı arayan ve Batı merkezli bir fon olan Eurimages'ın, diğer ülkelerin sinemalarında kendi bakış açısını olumlayan anlatıları tercih etmesi, filmin anlatımında İstanbul'un turistik bir mekan olarak kullanımını ve Türkiye'nin sorunlu alanlarını öne çıkaran anlatımı açıklar niteliktedir. Filmin politik söyleminin ilk filmde olduğu üzere yönetmenin kişiliğinin dışavurumu olarak okunması da mümkündür. Aktif bir politik geçmişe sahip ve halihazırda kendisini sol görüşlü olarak niteleyen Yasar'ın, yaşadığı ülkenin politik atmosferine getirdiği yorumun, filmin söylemini oluşturduğu öne sürülebilir.

Tartışma, her iki filmin de dağıtım, kopya, gösterim ayakları ve filmlere gelen eleştiriler üzerinden devam edecektir.

3.3.6.4. Üretim Sonrası Süreç: Dağıtım, Gösterim, Seyir ve Eleştiri

Bu bölümde filmlerin dağıtım ve gösteriminin hangi şirketlerce üstlenildiği ve süreçte Yasar'ın deneyimleri, filmlerin seyirciyle buluşması ve gişe rakamları tartışılacaktır. Ayrıca 1990'larda üretilen filmlerin önemli bir gösterim mecrası olan festivaller ve filmlerin aldığı ödüller, gazete ve kaynaklarda filmlere gelen eleştiriler de eleştirel bir gözle incelenerek tartışmanın kapsamına dahil edilecektir.

1992 yılında çekimlerine başlanan *Sarı Tebessüm* filmi, 1993 yılında vizyona girer ancak *Sevgilim İstanbul*'un çekim aşamasında başlayan sıkıntılı süreç çekimlerin bitmesiyle sonlanmaz ve 1999 yılında biten film 2007 yılında vizyona girer. Çekilen filmlerin negatiflerinin Fono Film Stüdyosu'na gönderildiğini belirten Yasar, çekimlerin bittiği haftanın ertesinde montaja başlamak istediğini stüdyoya haber verir. Ancak stüdyodan Yasar'a, yapımcı Ersin Pertan'ın montajın başlamasına izin vermediği haberi gelir. Bu olay üzerine Pertan'la iletişim kurmaya çalışan Yasar, araya Halit Refiğ, Memduh Ün gibi hatırı sayılır isimleri de sokar ancak Pertan'dan "***film bitti, ben negatifleri koydum rafa, ne zaman istersem o zaman bitireceğim (film), Seçkin'in işi bitti***" cevabını alır. Film, Nisan ayında yapılacak olan Antalya Film Festivali'ne yollamak isteyen Yasar, aldığı olumsuz cevap üzerine Pertan'lara ihbarname çeker ve montajın başlamasına mani olurlarsa mahkemeye başvuracağını belirtir. Montajın

başlamasına yine izin verilmemesi sonucu Yasar, filmin % 20 hakkına sahip Nedim Gürsel'le birleşerek % 40'lık bir hakla Pertan'lara dava açar. Filmin haklarının büyük çoğunluğunu yapımcıya veren bir anlaşmaya imza atan Yasar, Pertan'larla yaptığı anlaşmanın, Yavuz Özkan'la yaptığı bir önceki anlaşmanın aynı olduğunun altını çizer. Yasar kendini motive eden meselenin film çekmek, yapımcının önemseydiği meseleninse daima daha fazla kazanmak olduğunu bildiğinden, filmin haklarının çoğunluğunu yapımcıya bırakan bir anlaşmaya imza attığını belirtir (Yasar, 2017).

Yönetmen, 2007'de sonlanan mahkemenin aldığı karar sonucu filmine kavuşur. Bu nedenle film, 2008 yılında vizyona girer ancak 1999 yılının tüm festivallerini de kaçıran film, artık güncelliğini yitirmiştir. Yönetmene göre film, çekildiği tarihte vizyona girmiş olsa, Türk-Yunan ilişkileri üzerine geliştirdiği söylemle, Türkiye sinemasına yenilikçi bir yaklaşım kazandıracaktır. O dönemde Yeşim Ustaoglu'nun *Bulutları Beklerken* (2004) ve Biket İlhan'ın *Kayıkçı* (1998) filmlerinin de vizyona girmemiş olduğunu belirterek *Sevgilim İstanbul*'un bu alanda öncü bir film olacağına değinen Yasar (Yasar, 2017), Ustaoglu'ndan önce vizyona girme konusunda haklıdır ancak İlhan'ın filmi, *Sevgilim İstanbul*'dan bir yıl önce vizyona girmiştir. Yine de her iki filmin bambaşka altyapılara sahip söylemleri düşünüldüğünde, Yasar'ın filminin öncül olma ihtimali yadsınamaz.

Yasar'ın her iki filminin de dağıtımını Warner Bros gibi büyük bir dağıtım şirketi üstlenir. Warner Bros'un Türkiye temsilcisiyle görüşen yönetmen, *Sarı Tebessüm* filmini temsilciye izletir. Yönetmene göre temsilci, filmin başarılı bir gişesi olacağını öngördüğünden filmin dağıtımını olmayı kabul eder. İlk filmi ikincisine referans oluşturur ve Yasar, Warner Bros'la yeniden görüşerek filminin dağıtımını üstlenmelerini talep eder. Firma, bu teklifi de kabul eder. Yasar, Warner Bros'un son derece sistematik bir çalışma yürüttüğünü, ödemelerini gününde yaptığını ve filmlerin gişesinden diğer dağıtım firmalarıyla aynı oranda pay aldığını da sözlerine ekler (Yasar, 2017).

Yasar'a göre, Türkiye sinemasında Yeşilçam döneminin kapanmasıyla birlikte değişen yapım anlayışı sonucu, filmlerle ilgili alınacak tüm kararlarda sorumluluk yönetmene düşer. Yeşilçam dönemini, oyuncu isimlerinden bütçe kalemlerine değin tüm

kararlarda etkin olan prodüktörlerle yönetmenlerin savaştığı bir alan olarak gören Yasar, dönemin prodüktörlerinin yatırdıkları parayı geri alabilmek adına filmlerin her alanında emek verdiklerinin de altını çizer. 1990 döneminin prodüktörlerininse bütçeden aldıkları yüzde karşılığı çalıştıklarını ancak üretimin hiçbir safhasına emek vermediklerini ileri süren Yasar, Türkiye’de, yurt dışında yaygın bir kavram olan “para bulan prodüktör” tanımlamasının da geçerli olmadığını, bu nedenle tüm yükün yönetmenin üzerine bindiğini belirtir (Yasar, 2017). Yasar, filmlerinin fon başvurularını tek başına gerçekleştiren, prodüksiyon aşamasından çekim ekibine değin tüm kararların sorumluluğunu almış, senaryo yazımına da dahil olan ve çekimlerin bitimiyle dağıtımcı arayışına giren ve filmlerinin gösterimlerini tek başına yaptığı başvurular sonucu kotarmış bir yönetmen olarak, her iki filminin de tüm sorumluluğunu sırtlanmıştı. Tüm bu özellikleri nedeniyle, kağıt üzerindeki tüm prodüktörler ve prodüksiyon firmalarının “göstermelik” olduğu gerçeğinin altı çizilerek Yasar’ın yapımcı-yönetmen olduğu gerçeği, bir kez daha önemle vurgulanması gereken bir noktadır.

Sarı Tebessüm filminin gişe başarısının kendisini tatmin ettiğini ancak *Sevgilim İstanbul*’un aynı tatmini yaşatmadığını belirten Yasar, daha önce de belirtildiği üzere gişe başarısızlığının nedenini filmin güncelliğini yitirmiş olmasına bağlar (Yasar, 2017). Gerçekten de *Sevgilim İstanbul*, *Sarı Tebessüm*’e kıyasla oldukça düşük bir izleyici sayısına ulaşmıştır. *Sarı Tebessüm*’ün 54.053⁹⁸ olan seyirci sayısının karşısında (Türsak Sinema Yıllığı, 1993, s. 73) *Sevgilim İstanbul*, 5.224 seyirci toplayabilmiş ve 40 milyon 871 bin lira gişe hasılatına erişmiştir (Yavuz, 2012b, s. 151). Yine de piyasaya borçlu kalmadığının altını çizen Yasar, filmin tüm haklarını, mahkemeyi kazandıktan sonra post prodüksiyon için anlaştığı özel sponsora devreder. Filmin düşük bir ilgiyle karşılandığını belirten Yasar bu nedenle, tüm vizyon haklarını devrettiği özel sponsorun da filminden herhangi bir gelir elde ettiğini düşünmemektedir (Yasar, 2017).

1993 yılının 54.043 seyirci sayısı ile en çok seyirci toplayan dördüncü filmi olan⁹⁹ Türk filmi *Sarı Tebessüm* (Türsak Sinema Yıllığı, 1993, s. 73), 1992 yılında Kültür

⁹⁸ *Sarı Tebessüm* filminin toplam bilet satışı Deniz Yavuz’un, *Türkiye Sinemasının 22 Yılı* isimli kitabında 57.844 olarak geçmektedir (Yavuz, 2012b, s. 147).

⁹⁹ Ali Can Sekmeç, *Sarı Tebessüm* filmi için “1993-94 sinema mevsiminin en fazla iş yapan 3. Türk filmi” tanımlamasını yapar (Sekmeç, 2015, s. 132) ancak bilgiyi edindiği kaynağı belirtmediğinden veriler karşılaştırılamamış olup teze aktarılan bilgi Türsak’ın 1993 yıllığından alınmıştır. Türsak aynı yıl 354.656 seyirci sayısı ile *Amerikalı*

Bakanlığı'ndan "Sinema Başarı Ödülü", 1993 yılında 5. Ankara Film Festivali'nde "En İyi Umut Veren Senaryo Yazarı", "En İyi Kopya" ödülleri yanı sıra Mevlüt Koçak'a "En İyi Kurgu", Şahika Tekand'a ise "Jüri Özel Ödülü" kazandırır (Cinemascope, 2007, s. 10), (Öztürk, 2004, s. 285). Yönetmen, *Sevgilim İstanbul* filminin Nanni Moretti'nin de katıldığı bir festivalde İtalya'da, ayrıca Cezayir, Danimarka, Almanya, Hindistan gibi ülkelerin 2008 yılı festivallerinde¹⁰⁰ de gösterim şansı yakaladığını, kendisinin de film sayesinde dünyayı epey dolaştığını belirtir (Yasar, 2017). *Sevgilim İstanbul*, 2008 yılında 4. Hindistan Uluslararası Kadın Filmleri Festivali'nde "En İyi Film" ve "En İyi Yönetmen" ödüllerine layık görülmüştür (Sekmeç, 2015, s. 134).

Yasar, filmlerin sinema salonları ve festivaller haricinde televizyon kanallarında da sıklıkla gösterildiğini belirtir (Yasar, 2017). Yazının "Maddi İmkanlar" başlığında da aktarıldığı üzere Show Tv'yle yapılan anlaşma sonucu *Sarı Tebessüm* filmi, filmin kanalda iki kez gösterilmesi karşılığında Show Tv'den maddi destek almıştır. Show Tv daha sonra filmin gösterim hakkını satın alır. Show Tv'nin Star'a, Star'ın Yeşilçam'a satması sonucu film pek çok kanalda, pek çok kereler gösterilir (Yasar, 2017).

Bölüm tartışmasını, gösterime giren filmin aldığı eleştiriler üzerinden devam ettirecektir. Yazılı basında, *Sarı Tebessüm* filminin temasıyla sansasyon yarattığı ancak *Sevgilim İstanbul* üzerine tanıtım yazılarından öteye geçmeyen bir ilginin varlığı söz konusudur. *Sarı Tebessüm* üzerine çıkan yazıların, filmin cesur anlatımıyla Türkiye sineması adına yeni bir soluk getirdiğine kanaat getirerek filmi başarılı bulan ya da filmi "entel bunalımı" olarak niteleyerek yeren iki uç eğilime sahip olduğu görülür.

Aydınlık Gazetesi'nde "Şehvetten Kuduranların İntihar Öyküsü" başlıklı yazısına "Seçkin Yasar'ın 'Sarı Tebessüm'ü küçük burjuvalarla mı sinema izleyicisiyle mi dalga geçiyor?" sorusuyla başlayan Tunca Arslan filmi, "bunalımlı erotizm salatası" olarak nitelerken filmin 5. Uluslararası Ankara Film Festivali'nde aldığı ödüllerin de filmin başarısının değil, kurulmuş dostluk ilişkilerinin bir sonucu olduğunu ima eder (Arslan, 1993, s. 9). Bu eleştiriyle filmin sinemasal bir değer taşımadığı görüşünde olan diğer

filmini birinci, 235.000 seyirci sayısı ile *Berlin in Berlin* filmini ikinci ve 100.200 seyirci sayısı ile *Gölge Oyunu* filmini üçüncü sıradan verir.

¹⁰⁰ Yönetmen, görüşme sırasında festivallerin isimlerini anımsayamamıştır. Yasar üzerine yazılmış kaynaklarda da Hindistan'daki festival haricinde detaylı bir bilgiye rastlanmamıştır.

eleştirilenlerle ortak bir bakış açısına sahip olan Arslan'ın **“Ortada ‘şehvetten kuduranlar’ ölçüsü dışında bir şey yok. Yasar’ın anlatmaya gücünün yettiği, bildiği ve bilebileceği tek şey bu”** (Arslan, 1993, s. 9) sözleriyle, film çerçevesinin dışına çıkan ve yönetmenin kişiliğine yöneltilmiş ağır bir itham olmakla birlikte, Türk yazılı sinema eleştirisinde sıklıkla kullanılan eril üsluba bir örnek oluşturur.

Tempo Dergisi’nde yayımlanmış **“Sarı Tebessüm Çalıntı mı?”** isimli Agah Özgüç imzalı yazı (Özgüç, 1993b, s. 41) ise, başlığından da anlaşılacağı üzere *Sarı Tebessüm* filminin çalıntı olduğu iddiası üzerinden kaleme alınmıştır. Özgüç, *Sarı Tebessüm* ve *Zandalee* (1990) filmleri arasındaki benzerlikleri büyük bir titizlikle not etmiş ve iktidarsızlık, aldatma, mastürbasyon gibi motif benzerliklerine ek olarak Eda’nın saçlarını Zandalee’nin saçlarına benzer şekilde toplamasına değin iki filmin tüm ortak noktalarının şeceresini çıkarmıştır. **“Allah Kimseyi İktidarsız Etmesin”** gibi ara başlıklarla renklendirilmiş ve **“İzzet Yasar’ın yazdığı senaryo”** gibi film hakkında verilen yanlış bilgilerle devam eden yazı, Türkiye sinemasında takınılan eril üsluba bir başka örnek teşkil ederken, Türkiye sinemasının tarih yazımında takınılan özensiz tutum üzerine önemli ipuçları sağlar.



Resim 117: Eylül, 1993, Aydınlik Gazetesi, **“Şehvetten Kuduranların İntihar Öyküsü”**, Kaynak: (Arslan, 1993, s. 9).



Resim 118: Ekim, 1993, Tempo Dergisi, **“Allah Kimseyi İktidarsız Etmesin”**, Kaynak: (Özgüç, 1993b, s. 41).

Filmin sinemasal bir değer taşımadığını öne süren iki eleştiri örneğinin ardından filmin Türkiye sineması adına değerli olduğu görüşünü öne süren bir eleştiriye de değinmek, filme yöneltilmiş eleştirilerde her iki bakış açısına da örneklemek adına gereklidir. Cumhuriyet Gazetesi’nin kültür sanat eki için **“İhanetin Rengi Sarıdır Sarı”**

başlıklı bir eleştiri kaleme alan Sungu Çapan, filmin sinema dilini, kahramanların basmakalıp tiplerin sığılığında uzaklığını ve diyalogların orijinalliğini başarılı bulur (Çapan, 1993, s. 3). Ancak Çapan'ın filmin hikâyesini özetlerken kullandığı dilin, erotik bir romanın anlatım diline yakınlığı; mecranın bir gazetenin kültür sanat eki, yazılanınsa bir film eleştirisi olması göz önüne alındığında sorun teşkil etmektedir.

Çapan filmi şu sözlerle (Çapan, 1993, s. 3) özetlemektedir:

Derken İdris Paris'te iş gezisindeyken olanlar oluyor. Eda aile dostu ressam Erdal'la yatağa giriyor ve giriş o giriş. Sürekli keşfedilmedik orgazmlar peşinde koşturulan filmde, neredeyse yarısı işgal edilen körkütük hayvani ve bedensel ilişkidir başlıyor... Eda'nın Erdal'la tamamen sekse dayanan ilişkisi iyice dallanıp budaklanıyor ve yatakta aykırı zevke sahip ressamın bütünüyle çekim alanına giriyor. Yavaş yavaş ve önlenemez biçimde Erdal'ın cinsel objesi haline geliyor. Sadist yanlarına, erotik oyunlarına ipnotize olmuşçasına teslim oluyor. Bildik coşku ve heyecanlarını aşmaya yönelik, sınır tanımayan zevk arayışlarının tutsağı kesilen Eda, kontrolü dışına taşan cinsel tutkusundan (...)

Yasar'ın filmlerine gelen eleştirilerin tartışıldığı bölümün başında da değinildiği üzere *Sevgilim İstanbul* filmi üzerine yazılan kayda değer bir eleştiriye rastlanmaz. Filmle ilgili değinilebilecek yazılı kaynaklardan en önemlisi, Işıl Özgentürk'ün 2000 yılında Cumhuriyet Gazetesi'nde kaleme aldığı "Bir Film Kimindir?" başlıklı yazıdır (Özgentürk, 2000, s. 20). Başlıktan da anlaşılacağı üzere Özgentürk yazısında, Yasar'ın yapımcısıyla yaşadığı sıkıntılı süreci merkezine alır. Çekimleri biten filmin montajına bir türlü başlayamayan Yasar'ın durumunu gündeme getiren Özgentürk'ün, kalemiyle yönetmene destek olma amacı güttüğü açıktır. Özgentürk'ün kurduğu bu dayanışmayı, bir kadın dayanışması olarak okumak mümkündür. Aynı zamanda eril kalemlerin anlatımlarıyla şekillenen kadın yönetmenlerin tarih yazımında, eleştirel üslubun bilincinde bir anlatım biçimiyle kaleme alınmış olan Özgentürk'ün yazısı, bu özelliğiyle yazın alanında ender bir örnek oluşturur.



Resim 119: Ekim, 2000, Cumhuriyet Gazetesi, "Bir Film Kimindir?", **Kaynak:** (Özgentürk, 2000, s. 20).

Seçkin Yasar, eleştirmenlerin *Sarı Tebessüm* filmi üzerinde iki zıt kutba ayrıldıkları görüşüne katılır. Film üzerine çok yazıldığını ve bu durumun filmin lehine işlediğini de belirtir. Agah Özgüç'ün suçlamasını tamamen reddeden ve yazarın ısrarla yalan söylediğini belirten Yasar, iki filmin benzer olduğunu kabul eder ancak her iki filmin de aynı konu üzerine inşa edilmiş olmasını, konunun dramatik sanatlarda sık kullanılan bir konu olmasına bağlar. Yasar, Işıl Özgentürk'ün yazısını ise kendisine destek olması anlamında değerli bulduğunu altını çizer (Yasar, 2017).

Son filminin yapım ve yapım sonrası aşamasında büyük sıkıntılar geçirmiş olan yönetmen, kendi yapım şirketini kurarak bir sonraki filminde olası yapım problemlerinden korunmayı amaçlamıştır. Üçüncü filminin senaryo çalışmaları sırasında geçirdiği bir sağlık problemi üzerine sinemanın yarattığı tüm sıkıntılı deneyimleri de göz önünde bulundurarak sinemadan vazgeçip yaşamayı seçtiğini belirten yönetmen (Yasar, 2017), eşi İzzet Yasar'la birlikte İstanbul'da yaşamaktadır.

Yasar, 1990'ların kadın yönetmenleri arasında yönetmenliğe asistanlıktan geçen yönetmenlerdendir. 1980'lerde, projelerine bütçe yaratamadığı için kendi filmlerini çekemeyen Yasar'ın, 1990'larda çeşitlenen fonlar aracılığıyla yapım olanaklarını yaratması, 1990'lardaki fonların kadın yönetmen sayısını arttıran etkisine örnek teşkil

eder niteliktedir. Burjuva ve açık görüşlü olarak nitelediği bir ailede yetişen ve eşyle birlikteliği ve sosyal yaşantısında da bu tanımlamaya uyan bir yaşam stili benimseyen yönetmenin ilk sinema filmi olan *Sarı Tebessüm*'ü de söz konusu bakış uyarınca şekillendirdiği açıktır. Filmin ana kişisi bir kadın olmasına karşın temsildeki sorunlu alanlar ve kamera-mekan kullanımı ve kadın bedeninin sunumu bağlamında anlatının kurulumunda dişil bir dilin varlığından söz edilemez. Yönetmenin aktif politik duruşu göz önünde bulundurulduğunda, ikinci filmi *Sevgilim İstanbul*'un politik altyapısını şekillendiren etmenler açıklık kazanmaktadır. Yönetmenin ikinci filminin çekim sonrası sürecinde filmin yapımcısıyla yaşadığı hukuki süreç ise; yaşanmaması gereken, üzüntü verici bir vaka olarak sinema tarihine geçmiştir.

3.3.7. Handan İpekçi

3.3.7.1. Sanatçı Kişiliği



Resim 120: Handan İpekçi, Foça, Nisan 2017

Kaynak: Yayımlanacak olan *Filmin Adı Ne?* belgeselinden alınmış görüntüdür.

Handan İpekçi, 1956 Ankara doğumludur ancak ailesinin Trabzonlu olması ve Trabzon'da geçirdiği tatiller üzerinden şehirle kurduğu ilişki nedeniyle Trabzon'u "memleketi" olarak nitelemektedir. Yargıç olan babasının memuriyeti nedeniyle çocukluğunda sıklıkla şehir değiştiren İpekçi, ilkokulu Urfa'nın Hilvan ilçesinde; liseyi ise Rize'de okur (İpekçi, 2017). Sanatçının ailesinin ve çocukluğunda farklı kültürlerle karşılaşmasının etkileri filmlerinde hissedilmektedir. Başlığın, filmlerin çıkış

noktalarının değerlendirildiği kısımda bu nokta, ayrıntısıyla yeniden gündeme getirilecektir.



Resim 121: Handan İpekçi'nin ailesi, 1960.¹⁰¹

Üniversite çağına geldiğinde mimarlık okumak isteyen ancak puanı yetmediği için bu bölüme yerleşemeyen yönetmen, babasının yönlendirmesiyle Gazi Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu'na girer. Lisans eğitiminin ikinci yılında bölümlerin ayrılması sebebiyle İpekçi, babasının öngördüğü şekilde Gazetecilik Bölümü'nü değil, Radyo Televizyon Bölümü'nü seçer. Ancak yönetmen, aynı yıl (1976) evlenmesi sebebiyle İstanbul'a taşınır. İpekçi, okula devam mecburiyeti olmadığından sınavları dışarıdan vererek mezun olabileceği düşüncesindedir. Ancak evliliğinin ilk yılında annelik deneyimiyle tanışan İpekçi, sınavlara giremez ve üniversiteden kaydı silinir (İpekçi, 2017).

İpekçi ve eşi, 70'li yılların sonlarında politik hareket içerisinde aktiftir. Yönetmen, sınıfsal bir kökeni bulunan ve dönemin önemli kadın hareketlerinden olan İlerici Kadınlar Derneği'nde aktif olarak çalışır. 80 öncesi bu dönemi toplumsal çalkantıların ve örgütlenmelerin aktif olduğu bir dönem olarak niteleyen İpekçi; DİSK'in, kadın hareketinin, işçi sınıfı hareketinin ve grevlerin bu dönemde yoğun olduğu belirtir (İpekçi, 2017). Bu noktadan hareketle, İpekçi'nin filmlerindeki politik ve feminist altyapının kurulduğunda, yönetmenin geçmişindeki aktif politik-özne konumunun etkisi olduğu ileri sürülebilir. Bu bakış açısı da filmlerin çıkış noktalarının değerlendirildiği kısımda ayrıntısıyla yeniden gündeme getirilecektir.

¹⁰¹ Fotoğraf, İpekçi'nin izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yeniyapimfilm.com/index.php/tr/hakk-nda>) 01.05.2017 tarihinde alınmıştır.

Üniversiteden kaydının silinmesinden bir müddet sonra, 12 Eylül Darbesi gerçekleşir ve İpekçi'nin eşi hapse girer. Yönetmen, iki buçuk yıl boyunca hapiste olan eşine dışarıdan destek sağlar. 1983 yılına gelindiğinde, İpekçi çocuğunu da yanına alarak okulunu bitirmek üzere Ankara'ya döner; çünkü gerçekliğiyle yüzleştiği bu dönemde kendisini bir ev hanımı olarak bulduğunu ve var olduğu konumun kendisini yansıtmadığını fark etmiştir. Bu dönem boyunca kız kardeşinde kalan İpekçi, 1986 yılında Gazi Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu'ndan mezun olur (İpekçi, 2017).

Aldığı eğitimin pratik anlamda eksik olduğunu ileri süren yönetmen, 80'li yıllarda üniversitelerde stüdyoların ve ekipmanların bulunmadığını, bu nedenle de öğrencilerin çekim imkanlarından yararlanamadıklarını belirtir. Ancak aldığı teorik bilgiler sayesinde set ortamına kolaylıkla uyum sağladığını sözlerine ekler (İpekçi, 2017).

Okuldan mezun olmadan bir yıl önce İstanbul TRT Radyosu'nda bir ay boyunca staj yapan İpekçi, o dönem yabancı öykülerden uyarlamalar yapan TRT'nin *Pazartesi Hikayeleri* programında, Bülent Özduval, Tunca Yönder ve Naci Çelik ile beraber çalışır. Okulu bitirdiğinde Bülent Özduval'ın yardımıyla TRT'de *Hanımlar Sizin İçin* programında asistan olarak işe başlar. Bir yıl boyunca bu programda çalışan İpekçi, çekim öncesi süreci, set pratiği ve montaj gibi üretimin çeşitli aşamalarında deneyim kazanır. Ardından Tunca Yönder'in asistanı olarak TRT için, aralarında 35 mm çekimlerin de olduğu pek çok dizi projesinde çalışır. Dört-beş yıl süren asistanlık sürecinin ardından İpekçi, asistanlığı bırakma kararı alır. Bu kararda, Tarık Buğra'nın romanından uyarlanan *Yağmur Beklerken*'in (1992) çekim sürecinde yaşadıkları belirleyicidir. İpekçi, uzun yıllar asistanı olduğu yönetmenden bir sahneyi çekmek için izin istemiş ve yönetmenin anlayışsızlığı ve düşüncesizliği nedeniyle hem zor anlar yaşamış hem de kendisini değersiz hissetmiştir. Bu deneyime ek olarak jenerikte hak ettiği yerde olmadığını da gören İpekçi, asistanlık hayatını sonlandırma kararı alır. İpekçi'ye göre asistanlık, setin bütün dinamiklerinin yönetmenin ihtiyacı uyarınca düzenlendiği ve yoğun bir çaba gerektiren bir iş olmasına karşın bu emeğin görünmez kılındığı, karşılığın alınmadığı bir alandır. Ancak sanatçının set ortamını deneyimleyerek kendi yönetmenliğini oluşturmasında çok önemli bir evredir (İpekçi, 2017). İpekçi'nin aktarımları, Basın Yayın mezunu olan kadın yönetmenlerin aktarımlarıyla bu noktada uyuşmaktadır. Zira 80'lerde

eğitim alan yönetmenlerin tümü, pratik alandaki imkansızlıktan yakınmış ve bu eksikliği setlerde çalışarak kapamaya çabaladıklarını ileri sürmüşlerdir. İpekçi'nin asistanlığı, 1990'larda Biket İlhan ve Seçkin Yasar gibi isimlerle benzer deneyim alanından yönetmenliğe geçiş yaptığı sonucunu da beraberinde getirmektedir.



Resim 122: Handan İpekçi'nin asistanlık günleri, İstanbul, 1990.¹⁰²

İpekçi, televizyon yapımları için asistanlığı bırakmış olmasına karşın kendi projesini çekmeden evvel Seçkin Yasar'ın *Sarı Tebessüm* filminde asistan olarak görev alır. İpekçi, Yasar'ı arayarak filmde asistan olarak çalışmak istediğini belirtir. Bu teklifi Yasar'a destek olmak amacıyla getirdiğini belirten İpekçi, Yasar'dan olumlu yanıt alır ve filmde Yasar'ın asistanlığını yapar (İpekçi, 2017). Aynı yıl (1993) kendisi gibi Trabzonlu olan Yaşar Miraç'ın, Kültür Bakanlığı tarafından desteklenmiş olan *Kemençenin Türküsü* isimli projesinde, Miraç'ın teklifiyle yönetmenlik yapmayı kabul eder (Öztürk, 2004, s. 297). *Kemençenin Türküsü*, İpekçi'nin ilk yönetmenlik denemesidir (İpekçi, 2017). Aktarımlarda da açıkça görüldüğü üzere İpekçi, sinemasal alanda kadın dayanışmasına önem vermektedir. İlk filmi çeken Seçkin Yasar'a, asistanlık teklifiyle giden ve bu teklifi yalnızca dayanışma amacıyla getiren İpekçi, aynı dönem *İz* filmi çeken Yeşim Ustaoglu'nun da asistanlığını yapabileceğini ancak zamanlamalarının uymadığını da dile getirmiştir (Öztürk, 2004, s. 297).

İpekçi'nin kadın dayanışması adına attığı adımlar, Yasar'a verdiği destekle kısıtlı değildir. Sinema Vakfı'nın üretimleri karşısında bir kadın kolektifi fikrini ortaya atan isimlerden biri de İpekçi'dir (İpekçi, 2017). Aralarında Seçkin Yasar, Işıl Özgentürk,

¹⁰² Fotoğraf, İpekçi'nin izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yeniyapimfilm.com/index.php/tr/hakk-nda>) 01.05.2017 tarihinde alınmıştır.

Füruzan, Gülsün Karamustafa, Canan Gerede, Mahinur Ergun, Biket İlhan, Yeşim Ustaoglu ve Tomris Giritlioğlu gibi isimlerin bulunduğu yönetmenler (Öztürk, 2004, s. 310) bir araya gelir ve öyküler oluşturur ancak çekim aşamasına maddi imkansızlıklar nedeniyle gelinebilir. İpekçi'ye göre, sponsorların bu kolektifi önemsememiş olma ihtimalleri nedeniyle maddi olanak yaratılamamıştır (İpekçi, 2017). Erkek yönetmenlerden oluşan Sinema Vakfı'nın filmlerini bir bira markası olan Efes Pilsen sponsorluğunda çevirdiği ancak kadın yönetmenlerin projelerine sponsor bulamadığı düşünüldüğünde, 90'larda üretici-maddi kaynaklar arasındaki ilişkiler ağına eril bir yapıya sahip olduğu öne sürülebilir.

İpekçi'ye göre de bir kadın olarak sinemacı olmakla bir erkek olarak sinemacı olmak arasında farklar bulunmaktadır. Kendi deneyiminden yola çıkan yönetmen, yalnız bir anne olarak ailesinden destek görmemiş olsa, sinemacı olamayacağını altını çizer. Çünkü sinemada üretim, belirli saatlerle sınırlandırılmış bir çalışma disiplininin yoksundur. İpekçi, kadınların; annelik, evlilik, eş olma sorumluluğu gibi yüklerle kuşatıldığını ve bu nedenle sinemasal alana katılımlarının kısıtlandığını ileri sürer. Sinemasal alanda yasaları koyanların erkekler olduğunu ve bu nedenle de piyasanın erkek piyasası olarak adlandırılabilceğini belirten İpekçi, Bilge Olgaç'ın deneyiminden yola çıkar. İpekçi'ye göre Olgaç, erkek egemen piyasada tutunabilmek adına tavırlarından çevirdiği filmlere değin erkeksileşmek zorunda kalmıştır. Çünkü o dönem sinema piyasasına kendini kabul ettirebilmesinin başka bir yolu yoktur. İpekçi'ye göre gerek 90'lar öncesi sinemacı kadınlar, gerekse 80'lerde yükselen kadın hareketi, 90'ların kadın sinemacılarının niceliksel artışında etkindir. Yönetmen ayrıca çeşitlenen fonların da 90'lar sinemasına ivme kazandırdığını, kadın sinemacılara ve bağımsız sinemaya ifade alanı açtığını belirtir (İpekçi, 2017).

Yönetmene göre 90'lardaki farklılaşım yalnızca çoğalan yapım destek fonlarıyla sınırlı değildir. 1960'lardan sonra seks filmleri ve televizyonun etkisiyle sinemaya küsmüş olan kadın seyircinin, 90'ların popüler yerli yapımlarıyla birlikte salonlara dönmesi de 1990'ların sinemasal dinamiklerini derinden etkiler. İpekçi, gişe yapan popüler yerli filmlerin, bağımsız filmlerin vizyona girmesinde etkin olduğunu ileri sürer (İpekçi, 2017). Bu noktada İpekçi'nin değerlendirmesinde haklılık payı vardır;

dağıtımçılar, popüler filmler sayesinde yerli filmlerin de seyirci toplayabildiği gerçeğiyle yüzleşir. Ancak bağımsız yapımların vizyon şansı elde etmesine karşın, en küçük salonlarda, kısıtlı hafta gösterimde kaldığı da hatırlanması gereken bir gerçektir.

Bu noktaya değin İpekçi'nin kişisel deneyiminden aktarılan toplumsal ve sinemasal ortamda, çevirdiği filmlerin ortaya çıkış hikayesine değinmek, sanatçının sanatı aracılığıyla toplumla ve iktidarla yüzleşme biçimini değerlendirebilmek ve kendisini bu filmleri çevirmek için motive eden unsurları belirlemek açısından gereklidir.¹⁰³ Başlığın girişinde de değinildiği üzere İpekçi'nin hayatında, ailesinin, özellikle de babasının etkisi oldukça fazladır. Babasının mesleği nedeniyle çeşitli şehirlerde, farklı kültürlerle yetişen İpekçi, Urfa'da geçirdiği 5 yıl içerisinde Kürt olma halini "içeriden" gözlemleyebilmiş, bu deneyim ise *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) ve *Saklı Yüzler* (2007) filmlerinin ortaya çıkmasında belirleyici olmuştur (İpekçi, 2017). Ayrıca her iki filmde de babasının mesleğini icra eden iki karakterin meslekleri, anlatının belirleyici motiflerindedir. Ayrıca İpekçi'nin ailesinden gördüğü destek, yalnızca yalnız bir anne olarak yönetmenliğe devam edebilme olanağı yaratabilmesiyle de sınırlı değildir. Bir sonraki başlıkta ayrıntılarıyla tartışılacak olmasına karşın İpekçi, babasının desteğiyle kendi yapım şirketini kurmak suretiyle filmlerini çevirebilmiştir (İpekçi, 2017).

İpekçi'nin aktif politik geçmişi de filmlerindeki politik altyapıyı hazırlayan unsurdur. 12 Eylül sürecinin getirdiği sonuçları birebir deneyimleyen İpekçi, bu dönemde pek çok annenin çocuğuna, hapse giren babalarının askerde olduğu yalanını söylemek zorunda kaldığını belirtir. İpekçi'ye göre politik görüşleri nedeniyle hapse giren yetişkinler, adil olmamasına karşın eylemlerinin sonuçlarını bilerek bu yola girmişler ancak bu durumdan habersiz çocuklar, tercihleri dışı acıları deneyimlemek zorunda kalmışlardır. İpekçi'yi derinden etkileyen bu durum, *Babam Askerde* (1994) filminin yapılma nedenidir. İpekçi, *Büyük Adam Küçük Aşk* filminde de dönemin politik atmosferinden etkilenmiş; filmi, Cumhuriyet'in görkemli 75. yıl kutlamalarına bir cevap

¹⁰³ Handan İpekçi, ilk filmi *Babam Askerde*'yi 1994 yılında, *Büyük Adam Küçük Aşk*'i 2001 yılında, *Saklı Yüzler*'i 2007 yılında çevirir. Tezin merkezine aldığı üretim aralığı 1990-2000 yılları ile kısıtlı olduğundan, yönetmenin 2000 sonrası filmleri, 2000 sonrasındaki projelerinin tartışılacağı son başlıkta incelenecektir. Ancak bu noktada, yönetmenin sanatçı kişiliğini anlamlandırmak adına yalnızca ilk filmde yola çıkmak; eksik bir bakış açısına neden olacağından, yönetmenin tüm filmlerindeki motivasyonları değerlendirmeye alınmıştır. Amaçlanan, bütünlüklü bir bakış açısının geliştirilebilmesidir. Yönetmenin, *Çınar Ağacı* (2011) filmi ise bu değerlendirmenin dışında bırakılmıştır çünkü filmin çevrilme motivasyonunu, sanatsal kaygılardan ziyade tecimsel kaygılar oluşturmuştur.

niteliğinde oluşturmuştur. Coşkulu kutlamalar sırasında patlak veren Susurluk skandalı ve Güneydoğu çatışmalarında her gün basına yansıyan ölümler, İpekçi'nin filmiyle bu coşkuya verdiği bir yanıtıdır. *Saklı Yüzler* ise yönetmenin 80 öncesi kadın hareketinde politikaya aktif katılımıyla ilişkili feminist bir duyarlılığın izlerini taşımaktadır. Kadına yönelik şiddetin arttığı bir dönemde yönetmen, namus meselesini ve kadın sorununu öne çıkartan bir film yapmayı, bir kadın yönetmen olarak görev addetmiş ve bu sorun merkezinde bir belgesel çevirmeyi tasarlamıştır. Ancak suçlu erkeklerle görüşmelerden elde edeceği verilerin güvenilirliği ve bu görüşmelerin kendisinde yaratacağı psikolojiyi göz önünde bulundurarak, projeyi kurmacaya çevirmiştir. Filmin kadın kahramanının Kürt olmasının nedeniyse, namus cinayetlerinin çoğunlukla Türkiye'nin Doğusunun problemi olmasıdır; film Kürt olma ya da Türk olma üzerinden bir kimlik siyaseti yapmaz (İpekçi, 2017).

Görüldüğü gibi İpekçi'nin çocukluk yıllarında, Türkiye'nin farklı coğrafyalarında deneyimlediği farklı kültürler filmlerine yansımıştır. Bu seyahatleri, babasının mesleği nedeniyle gerçekleştiren İpekçi'nin ailesi; yönetmenin yalnızca çocukluk yıllarını değil, aldığı eğitimi de şekillendirmiş, yalnız bir anne olarak yönetmenlik yapabilmesi için de yönetmeni desteklemiştir. İpekçi'nin filmlerinde sıklıkla işlediği anne-baba-çocuk ilişkisi üzerinden, bu kişisel deneyimin izlerinin filmlerine yansıdığını düşünülebilir.

12 Eylül sürecini deneyimleyen ve dönemin kadın örgütlenmesinde aktif olarak çalışan İpekçi'nin bu deneyimlerinin de, filmlerinin politik eleştiri zemininin kurulumunda etkin olduğu sonucuna varılabilmektedir. Ayrıca feminist bir duyarlılıkla çevirdiği *Saklı Yüzler* filminin de, 80'lerin kadın hareketinin kazandırdığı bir bilinçle çevrildiği açıktır.

İpekçi, Basın Yayın mezunu olmasına karşın, 1990'ların bu okuldan mezun olan diğer kadın yönetmenlerine benzer şekilde üretim aşamasını, setlerde asistanlık yaparak deneyimler. Seçkin Yasar ve Biket İlhan'ın söylemlerine benzer şekilde İpekçi, kendisini yönetmenliğe hazırlayan sürecin asistanlık süreci olduğunu ileri sürmüştür. İpekçi'nin destek amacıyla dönemin bir diğer kadın yönetmeni Yasar'a asistanlık yapmış olması da kadın dayanışmasına örnek teşkil etmesi ve İpekçi'nin sanatçı duyarlılığıyla ilgili sağladığı bakış açısı nedeniyle değerlidir.

Yönetmenin sanatçı kişiliğini oluşturan deneyimlerin tartışıldığı başlığın ardından, *Babam Askerde* filminin maddi olanaklarını oluşturma süreci ve süreçte yaşadığı deneyimler mercek altına alınacaktır.

3.3.7.2. Maddi İmkanlar

Bu başlıkta, Handan İpekçi'nin *Babam Askerde* filmine bütçe oluşturma süreci, yapımevi kurma nedenleri, yapımcı-yönetmen olma deneyimi ve 90'ların çeşitlenen fon kaynakları üzerine görüşlerine yer verilecektir.

İpekçi, *Babam Askerde* filminin bütçesini, yalnızca Kültür Bakanlığı'ndan aldığı destek üzerinden oluşturur. İpekçi, bakanlığa, *Hanımlar sizin İçin* programının çekimleri sırasında tanıştığı Asaf Köksal'ın yapımevi üzerinden başvuru yapar. Ancak başvuru öncesi Köksal, bu filme yapımcılık yapamayacağını, başvurunun kabulü halinde bir başka yapımeviyle anlaşılması gerekeceğini belirtir (İpekçi, 2017). 1993 yılında, başvuru sonuçları açıklanır ve *Babam Askerde* bakanlıktan, 300 bin lira destek alır (Çelik, 2009, s. 294). Bunun üzerine filmin yapımcılığını üstlenecek bir yapımevi arayışına giren İpekçi, Kadri Yurdatap'a gider. Proje, Yurdatap'ın ilgisini çeker ancak aynı dönem Yeşim Ustaoglu'nun *İz* filminin yapımcılığını üstlenen Yurdatap, İpekçi'yi Memduh Ün'e yönlendirir. Ün, İpekçi'yi, yönetmenin tanımlamasıyla Yeşilçam usulü bir sınava tabi tutar. Filmin kaç günde çekileceğinden kaç kutu film harcanacağına değin yapım sürecine ilişkin pek çok soruyla karşılaşan İpekçi'nin verdiği yanıtlar ve tavrı, Ün'le bir daha görüşmemesine neden olur (İpekçi, 2017).

Filme destek çıktığını ancak yapımcısızlık nedeniyle desteği kullanamadığını belirten İpekçi, babasının teklifi üzerine, 1994 yılında babasıyla birlikte Yeni Yapım Film ve Reklamcılık Şirketi'ni kurar. Böylelikle İpekçi, mecburiyetten filminin yapımcılığını da üstlenmiş olur. Ancak yönetmen, yapımcı-yönetmen olmanın getirdiği sorumluluğun yaratıcılığı engellediğinin altını çizer. İpekçi'ye göre yapımcı-yönetmenlik her ne kadar oyuncu ve mekan seçiminde ve senaryonun özgürce filme çekilmesinde avantajlı bir konum yaratsa da; maddi olanak geliştirme sorumluluğu, yönetmene yaratıcılığını zedeleyen bir yük oluşturmaktadır (İpekçi, 2017).

Nitekim 60 bin dolarlık küçük bir bütçeye sahip olmasına karşın, *Babam Askerde* filminin çekimlerinin tamamlanmasıyla birlikte İpekçi'nin bütçesi biter; zira aynı dönem Tansu Çiller başbakandır ve ekonomik kriz olur. Kaba kurgusu biten film, maddi yetersizlikler nedeniyle laboratuvarında kalır; İpekçi, beş ay boyunca stüdyoya gidemez. Bu arada filmi tamamlayabilmek adına sponsor arayışına giren İpekçi, filmin 12 Eylül'ü merkeze alan politik yönü nedeniyle sponsor arayışında da başarılı olamaz. Bu sıkıntılı süreçte, Fono Film'in sahibi Cemal Okay, filmi bitirmesi için yönetmene borç verir. Okay'ın, İpekçi'ye, önemli olanın filmi bitirmek olduğu, borcun ise para olduğunda ödenebileceğini söyleyerek verdiği destek, İpekçi için önemli bir dönüm noktası olmuştur. İpekçi bu borcu, filmin bir yıllık dağıtım sürecinden elde ettiği gelirle geri ödeyecektir (İpekçi, 2017).



Resim 123: 1994, Antrakt Dergisi, "Babam Askerde Para Bekliyor",
Kaynak: (Ayça, 1994).

Yönetmen, hangi mecradan yapım desteği alacağına filmlerinin yaratım sürecine etkisi olmadığını altını çizer. İpekçi'ye göre yaratım sürecinde etkin olan dinamikler, yaratıcının birikimleri, gözlemleri, ülkenin atmosferi ve dünyanın genel gidişatıdır. Yönetmen, başvurulacak fona yönelik üretim yapmanın yahut fonun bakış açısı uyarınca projeyi şekillendirmenin samimi olmadığını belirtir. Özellikle Batılı fon kaynakları

karşısında yaratıcıların bilinçli olması gerektiğini dile getiren İpekçi, Avrupa menşeli fonların Türkiye gibi ülkelerden gelen projelerde belli bir bakış açısı görmek istediğini, bu nedenle projeleri bu bakış açısına sıkıştırdığını ve bu açıdan dışarıya çıkmalarından hoşlanmadığını sözlerine ekler. Bu noktadan hareketle, Batılı fonların beklentilerini kırmak gerektiğini ileri süren İpekçi, bu teşebbüsün de tehlike arz edebileceğini belirtir. Yönetmen, Batının görmek istediği öyküleri yapmamak adına yaratıcının tuzağa düşebileceğini ve kendi ülkesindeki sorunlara sırt çevirebileceği, politik film alanından uzaklaşabileceği ya da ülkesine yabancılaşabileceğinin altını çizer. İpekçi'ye göre yaratıcı, kendi sinemasını yapmalı ve öncelikle ülkesinde başarıya erişmelidir; zira ulusal başarıyı yakalayan yapımlar, uluslararası arenada da beğeniyle karşılanmaktadır (İpekçi, 2017).

Görüldüğü gibi İpekçi, 1990'lar kadın yönetmenlerinin pek çoğu gibi, filminin bütçesini dönemin çeşitlenen fon kaynaklarından Kültür Bakanlığı'nın sağladığı fonla oluşturur. Yine diğer kadın yönetmenlere benzer şekilde, maddi yetersizlikler nedeniyle üretim sürecinde pek çok sıkıntı yaşar. Filmin, politik bir söyleme sahip olması ve popüler bir yerli yapım olmaması nedeniyle yapımcılar adına risk taşıdığı da açıktır. Bu nedenle kendi yapım evini kurmak zorunda kalan yönetmen, mecburen filmlerinin yapımcılığını üstlenir. Yapımcı-yönetmen olarak İpekçi, yaratım ve üretim sürecine içkin pek çok kararda kendini özgür hissetmiş ancak bütçe oluşturma aşaması, yönetmenin yaratıcılığını zedelemiştir.

Babam Askerde filminin maddi olanaklarını oluşturma süreci ve yönetmenin yapım alanına dair görüşlerinin tartışıldığı başlığın ardından, filmin çekim sürecini etkileyen dinamikler incelenecektir.

3.3.7.3. Sinemasal Üretim Alanı

Bu başlık altında, İpekçi'nin *Babam Askerde* filmini çevirme süreci merkeze alınacaktır. Senaryo yazım aşamasından sete uzanan bir sürecin mercek altına alınacağı başlıkta; yönetmenin çekim sürecinde deneyimledikleri, oyuncu ve ekip seçimi ve yönetimi ve sette kadın yönetmen olma üzerine görüşleri tartışılacaktır.

Babam Askerde filminin senaryosu, Handan İpekçi'ye aittir. İpekçi, yazım aşamasında yapım sürecini şekillendiren güçlerin etkisinde kalmadığı gibi, toplumu dönüştürmek gibi bir amaçla da yola çıkmaz. Yönetmen için, seyircinin filmden sonra düşünsel anlamda tetiklenmesi ve sorgulamaya girişmesi yeterlidir. İpekçi, filmlerinin toplumsal değişimin bir parçası olarak var olabileceğini, toplumu dönüştürmek gibi bir amacınsa sinemaya fazlaca anlam yüklemek olacağını ileri sürer (İpekçi, 2017).

Bir önceki başlıkta da değinildiği üzere filmlerinin yapımcılığını da üstlenmiş olması İpekçi'yi, senaryonun oluşturulması ve oyuncu seçimi alanında özgür kılar. *Babam Askerde* filminde Gülnihal Yazıcı, Yunus Gencer, Ceylan Öcal, Zuhal Gencer, Füsün Demirel, Yasemin Alkaya, Ali Sürmeli, Nurettin Şen, Mehmet Atak, Selçuk Uluergüven, Murat Dal, İsmail Hakkı Şen, Haluk Kurtoğlu, Yurda Edgü, Tanju Tuncel, Hülya Karakaş, Ayten Uncuoğlu, Ali Uyandıran, Nuran Bozkurt, Gökhan Mete, Perizat Aydoğdu, Onur Özcan, Begüm Çetin, Caner İpin, Soner Dinç, Tamer Güner ve Şebnem Önal rol almaktadır.¹⁰⁴ Yönetmenin 2000 sonrası üretim sürecine, incelemenin son başlığında yer verileceği daha önceden belirtilmiştir; ancak bu noktada, yönetmenin diğer filmlerinde bu kadrodan birkaç isimle çalışmayı sürdürdüğünün ve bu özelliğin, İpekçi'nin üretim sürecini anlamlandırmak açısından değinilmesi gereken önemli bir alan oluşturduğunun belirtilmesi gerekir. İpekçi'ye göre yalnızca setteki değil, kamera arkasındaki oyuncu-yönetmen ilişkisi de filmin verimliliği etkileyen bir özelliğe sahiptir. Yönetmen, doğru bir kimya yakaladığı Füsün Demirel, İsmail Hakkı Şen gibi oyuncularla bu nedenle diğer filmlerinde de çalışmaya devam eder (İpekçi, 2017).

Yönetmen, yapımcılığın getirdiği bir sorumlulukla sette gergin olduğunu belirttikten sonra, en kolay anlaştığı oyuncu grubunu çocukların oluşturduğuna değinir. İpekçi'ye göre çocuklar, henüz kirlenmemiş olmalarından ötürü rolleri doğru ifade edildiği takdirde muhteşem karşılık alınan oyuncularlardır. İpekçi, aynı karşılığı yetişkin oyuncularından her zaman alamadığını belirtir. Kendi dünyasını yaratmada oyuncuların bir unsur olduğuna değinen yönetmen, hayalindeki karakteri oyuncudan alabilmek için yönetmenin oyuncuyu yakından tanıması gerektiğini ileri sürer. İpekçi'ye göre çekim

¹⁰⁴ Oyuncu isimleri, jenerikteki sıralamaya sadık kalınarak aktarılmıştır.

öncesi alınan okuma provaları da, çekimlerin sıkıntısız alınması için elzemdir (İpekçi, 2017).



Resim 124: *Babam Askerde*'nin setinde çocuk oyuncu Yunus Gencer ve Handan İpekçi, İstanbul, 1994.¹⁰⁶



Resim 125: *Babam Askerde*'nin setinde çocuk oyuncularla prova.¹⁰⁵

Yönetmen, çekimler sırasında storyboard kullanmaz; senaryo yazım sürecinde sahnelerin hangi karakterler tarafından şekillendirileceği ve çekim ölçekleri gibi unsurların zihninde oluşmaya başladığını belirtir. Mekanların kesinleşmesiyle birlikte dekupaj üzerine çalışmaya başlar. İpekçi, sanat yönetmeninden mekanların çizimlerini alıp kameranın konumlanacağı noktaları belirleyerek sete gider. Ancak sette oyuncunun performansından tatmin olmadığı takdirde, mizansenini tamamen değiştirebildiğini de sözlerine ekler (İpekçi, 2017).

İpekçi, *Babam Askerde* filmini 5 haftada, İstanbul'da çeker (İpekçi, 2017). Yönetmen, işçi ailesinin evi olarak, Bülent Özdural'ın daha önce çekim yaptığı Örnek Mahallesi'nden bir gecekondu bulur. Ancak zengin ailenin yaşadığı evi bulmakta zorlanır çünkü İpekçi'nin istediği mekanlar pahalıya mal olmaktadır. Çekimlerin yapılacağı güne değin süren aramaların sonunda, Kanlıca'da yönetmenin istediği tarzda bir ev bulunur (Arslanbay, 1994b, s. 14). 35mm çekilen film, maddi imkansızlıklar nedeniyle sesli çekilememiş, dublaj yapılmıştır (İpekçi, 2007).

Filmin görüntü yönetmenliğini T. Fırat Şenol üstlenir. Filmlerinin senaristliğini, yapım ve yönetimini tek başına üstlenen ve bazı oyuncularla devamlılık gösteren bir

¹⁰⁵ Fotoğraf, İpekçi'nin izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yeniyapimfilm.com/index.php/tr/hakk-nda>) 01.05.2017 tarihinde alınmıştır.

¹⁰⁶ Fotoğraf, İpekçi'nin izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yeniyapimfilm.com/index.php/tr/hakk-nda>) 01.05.2017 tarihinde alınmıştır.

çizgide çalışmayı tercih eden İpekçi'nin, her bir filminin görüntü yönetmeninin farklı olması sorgulanması gereken bir alan açmaktadır. Konunun bu noktada, setin dinamiklerini ve İpekçi'nin sette kadın yönetmen olma üzerine düşüncelerini yansıtması nedeniyle tartışılması anlamlı olacaktır. Yönetmen, aynı ekiple çalışmanın, tanışıklık üzerinden setin verimini arttırdığını savunur. Ancak görüntü yönetmenleriyle bu devamlılık üzerine bir ilişki kuramaz. Çünkü İpekçi'ye göre yönetmen olmak, sette otorite kurmak anlamına gelmektedir. İpekçi kişisel deneyiminden yola çıkarak; yönetmen bir kadın, görüntü yönetmeni bir erkekse, sette bir çatışma yaşandığını ileri sürer. İpekçi, yönetmenin herhangi bir teknik konuda bilgisiz olduğunun ekip tarafından fark edilmesinin yönetmenin otoritesini sarstığını ve bu durumun, sette yönetmen adına zorlu bir süreç doğurduğunu belirtir. Yönetmen bu zorluğun, deneyimsiz kadın ve erkek yönetmenler için geçerli olduğunu ancak deneyimsiz bir kadın yönetmen için sürecin iki kat daha zor olduğunu sözlerine ekler (İpekçi, 2017). İpekçi'nin sözleri; Jülide Övür ve Necef Uğurlu gibi yönetmenlerin set, otorite ve teknik donanım üzerine geliştirdikleri söylemlerle bu bağlamda uyumludur. 90'ların pek çok kadın yönetmeni, erkek egemen set atmosferinde yönetmen olarak otoritelerini kurabilmek adına, set çalışanlarına kendilerini teknik bilgileri üzerinden kanıtlamak zorunda kalmıştır.

Babam Askerde filminin geri kalan ekip isimlerine bakıldığında, çevre düzeni ve kostümden sorumlu ismin Ayşe Akıllıoğlu, ışık şefinin Şevki Gezer, kurgudan sorumlu ismin Nevzat Dişiaçık olduğu görülür. Müzik, A. Sinan Hatipoğlu'na aittir.¹⁰⁷

Görüldüğü gibi İpekçi, yapımcı-yönetmen sıfatının yanı sıra, filmlerinin senaryosunu tek başına yazmaktadır. Senaryoların yazım aşamasında, fon kaynaklarının beklentilerini gözetmek ya da sanatın toplumu dönüştürme gücünü öne çıkarmaktan ziyade gözlemlerine ve deneyimlerine dayanmakta, filmlerinin merkezine dönemin yerel ve global sorunlarını yerleştirmeye çalışmaktadır.

Oyuncu ve mekan tercihinde, yapımcılığı sayesinde özgür kararlar alabilen İpekçi, birbirini tanıyan bir ekibin verimliliği arttırdığı düşüncesiyle bazı oyuncularıyla *Babam Askerde*'nin ardından çevirdiği filmlerde de çalışmayı tercih eder. Ancak bir kadın

¹⁰⁷ Ekip isimleri, jenerikteki sıralamaya sadık kalınarak aktarılmıştır.

yönetmen olarak, ekibin erkek egemen yapısı karşısında yaşadığı otorite sorunu, görüntü yönetimi alanında istikrarlı bir isimle devam etmesini engellemiştir. Bu sorun, İpekçi'nin bireysel deneyimi olmaktan ziyade, dönemin diğer kadın yönetmenlerinin deneyimleriyle de uyuşmakta; bu sonuç ise erkek egemen sinemasal alanda kadın yönetmen olarak var olabilmenin önündeki engellere ve deneyimlenen zorluklara örnek teşkil etmektedir.

Başlık, tartışmasını, *Babam Askerde* filminin tema, anlatı ve temsil kurulumunun incelenmesiyle devam ettirecektir.

3.3.7.3.1. Filmlerin, Üretim Sürecinin ve Kadın Yönetmenliğin İfade Biçimi Olarak Yorumlanması

Bu başlıkta, Handan İpekçi'nin *Babam Askerde* filminin hikayesi, anlatısı ve temaları, 1990'ların toplumsal ve sinemasal üretim sürecindeki konumu uyarınca tartışılacaktır. Ayrıca filmin temsil, kamera ve mekan kullanımı da dışıl dil ve kadın yönetmenlik çerçevesinden incelenecektir. Son olarak filmin afişi, filmin anlatısıyla uyumu üzerinden tartışmaya dahil edilecektir.

Babam Askerde filmi üç çocuğun, 12 Eylül döneminde hapse giren anne ve babaları üzerinden yaşadıklarını ekrana yansıtır. Filmin açılış sahnesi, aynı zamanda son sahnesidir. Hapishanenin bekleme odasında oturan çocuk oyuncuların Ekin (Gülnehal Yazıcı), Cengiz'e (Yunus Gencer) babasının burada mı tutulduğunu sorar. Cengiz, babasının ve hatta annesinin burada tutulduğunu cevabını verir. Bunun üzerine Ekin, annelerin askere gitmeyeceğini söyler. Cengiz ise ailesinin askerde olmadığı; hapiste olduğu karşılığını verir. Bunu duyan diğer kız çocuğu İpek (Ceylan Öcal), annesinin kendine yalan söylediğini, kendi babasının da askerde değil hapiste olduğunu anlar. Bu kurucu açılış, filmin anlatısını özetler niteliktedir. Olay örgüsünün gelişmesiyle ailelerin 12 Eylül sıkıyönetim koşullarında, politik eylemleri nedeniyle tutuklandıkları anlaşılacaktır.

Ekin'in babası (Ali Sürmeli) ve annesi (Zuhal Gencer), orta sınıfa mensup ve birbirini seven bir ailedir; Cengiz'in annesi (Fusun Demirel) ve babası (Nurettin Şen) ise işçi sınıfına mensup, üç çocuklu geniş ve mutlu bir ailedir. Pelin'in annesi (Yasemin Alkaya) ve babası (Mehmet Atak) ise üst sınıfa mensup ve sürekli kavga eden, sorunlu

bir aile yapısına sahiptir. Film, gerek çocukların gözünden 12 Eylül deneyimini, gerekse aile ilişkileri üzerinden sınıf meselesi ve aile bağlarını sorunsallaştırmaktadır.

Filmin politik altyapısı, 12 Eylül dönemi, sıkıyönetim koşullarında üç farklı sınıfa mensup aile temsili üzerine kuruludur. Sahnelerde, televizyondan gelen; sıkıyönetim koşullarına vurgu, uzatılan gözaltı süreleri, vatandaşlık kanunuyla vatandaşlıktan çıkarılma gibi haberler, dönemin siyasi atmosferinin kurulumuna yardımcı öğelerdir. Anaakım medyanın vatandaşlığa yaptığı bu vurgu ve aslında tutuklanan ailelerin vatani görev adledilen askerliğe gittiği yalanı, politik eleştiriyi güçlendiren bir zıtlık oluşturur.

Filmde dönemin siyasi atmosferini yaratan ve sıkıyönetim koşullarına eleştirel bir bakış açısı geliştiren bir diğer öğe, polisin uyguladığı duygusal ve fiziksel şiddet aracılığıyla verilidir. Polisin, ailelerin evini basarak kitaplıktaki “bazı” kitapları toplaması, komşunun polis baskınından korkarak kitaplıktaki kitapları yakması, Ekin’in dedesinin işçi sendikasına ait broşürleri polis gelmeden evvel sobaya atması; kitaplara ve haklarını aramak amacıyla örgütlenen gruplara yasak getiren bir iktidarın temsilini oluşturur. Bu açıdan film, sıkıyönetim koşullarının farklı politik görüşler ve haklarını arayan gruplar üzerinde yarattığı baskı ortamını ve korku iktidarını gözler önüne serer. Ayrıca Ekin’in ailesini tutuklayan polis, Ekin’in annesine şiddet uygular. Filmin devamında hücrede görülecek olan ikiliye fiziksel bir işkence uygulandığı da, görüntüler üzerinden değil, atılan çığlıklar üzerinden verilidir. Bu sahneler şiddetin görselleştirilmeden, dolayısıyla izleyicide ajite duygular yaratılmadan da vurgulanabileceğine örnek bir sinematografi sunar.



Resim 126: Polisin uyguladığı işkencenin sunuluş biçimine örnek bir sahne.



Resim 127: Yaratılan korku iktidarı nedeniyle, sobada yakılan sendika bildirileri.

Filmin aile temsillerinin farklı sınıflar üzerinden verili olması dolayısıyla farklı sınıfların farklılaşan problemlerine odaklanması, politik söylemin kuruluşu açısından önemlidir. Ekin'in ailesi, alt sınıfa mensup bir işçi ailesi olarak bir gecekondu semtinde, yoksul bir hayat sürmektedir. Karı-koca çift vardiya çalışarak geçimlerini sağlayan ancak sınıfsal zorluklara rağmen mutlu bir hayat süren Ekin'in ailesinin karşısında; İpek'in varıl ailesi, gösterişli bir yalıda herhangi bir maddi sıkıntı çekmeksizin yaşar ancak sürekli kavga eden ikili, mutsuzdur. Paranın gücünü değersizleştiren bu temsillerle anlatıda, manevi değerlerin maddi olanaklarla satın alınamayacağına dair bir alt metin yaratılır. Ayrıca farklı sınıflara mensup üç ailenin de, politik görüşleri nedeniyle tutuklanması, iktidarın baskısı karşısında sınıf farkını ortadan kaldırarak üç aileyi ortak bir alanda, aynı dert üzerinden buluşturur. Her üç ailenin de ortak bir mekanda (hapishane), aynı sebeplerle buluşması, bireyin insan düzleminde ele alındığında sınıf farkının önemsizleştiğine dair bir vurgu ortaya koyar.



Resim 128: Pelin'in üst sınıfa mensup ailesi, yalıda akşam yemeği yerken.



Resim 129: Cengiz'in alt sınıfa mensup ailesi, kahvaltı sofrasında.

Bu noktaya değin tartışılan darbe, işkence, sınıf gibi temalar çerçevesinde filmin kurduğu politik söylemle İpekçi'nin, 1990'ların siyasallaşmaya başlayan kadın yönetmenler söylemine uymakta olduğu görülür. İpekçi'nin *Babam Askerde*, Tomris Giritlioğlu'nun *80. Adım* ve Canan Evcimen'in *Hoşça Kal Umut* filmleri, 1990'larda 12 Eylül'ün etkilerini perdeye taşıyan kadın yönetmenlerin filmleridir. Ancak İpekçi'nin filmi, merkezine yerleştirdiği sınıf meselesi üzerinden diğer iki filmden ayrılır.

İpekçi'nin filmi, 12 Eylül'ü konu edinen diğer iki filmden ayıran bir diğer öge, kadın temsili, kuruluşudur. *Babam Askerde*'nin kadın temsili, 1990'ların, siyasal

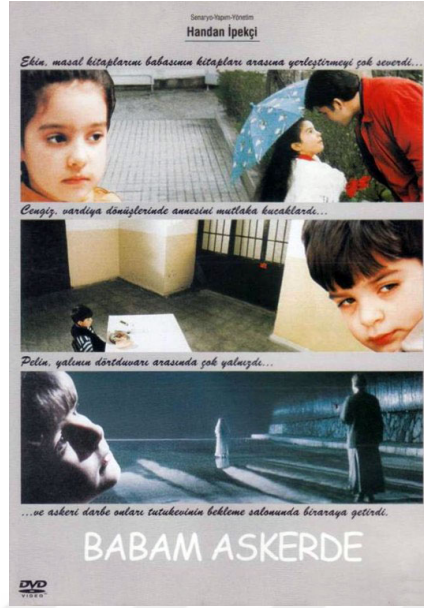
temalar işleyen kadın yönetmenlerinin filmlerindeki kadın temsillerinden de farklıdır. Zira İpekçi'nin filminde, Cengiz'in annesi politikanın aktif öznesi olarak konumlanmıştır, bu nedenle hapse girmiştir. Diğer politik filmlerde, aktif siyasi özne erkek kahramanların hikayelerini devam ettiren ve erkeğe destek olan kadın temsilleriyken *Babam Askerde*'de, politik düşünceye sahip olan, eyleme geçen ve iktidar tarafından cezalandırılan öznelerden biri kadın olarak sunulmuştur. Diğer filmlerde kadın ve iktidar çatışması ataerkil düzen üzerinden veriliyken, *Babam Askerde*'deki söz konusu temsilde çatışma, devletin iktidarı ve kadın üzerine kuruludur. Bu sunum, kadını, özel alana içkin şekilde kodlanmış erkek-kadın çatışmasından sıyrarak kamusal alana içkin bir mesele olan politikanın merkezinde konumlandırır.



Resim 130: Cengiz'in annesi, polis karşısında direnir ve şiddete maruz kalırken.

Cengiz'in annesi üzerinden kurulu olan kadın temsili 1990'ların kadın yönetmenlerinin tüm filmlerindeki kadın temsiliinden ayıran bir diğer özellik, annenin kentli, eğitilmiş yahut burjuva bir kadını temsil etmeyişiindedir. Diğer tüm filmlerdeki temsili aksine, melez bir ten rengine sahip olan Füsun Demirel'in oyunculüğünde temsil edilen kadın karakter, filmin anlatısını ülkenin gerçekliğine yakınlaştırmıştır.

Anlatının aileler üzerine kurulu olması nedeniyle filmde, iç mekan kullanımı ağırlıklıdır. Sahnelerin çoğunun, ailelerin evinde çekilmiş olması nedeniyle iç mekanlar kamusal olmayan, özel alanlardır. Filmin asal kişilerinin çocuklardan oluşması nedeniyle kamera pek çok sahnede, çocukların boyuna kuruludur. Yetişkinlerin boyuna kurulu olmadığından çocukları üst bir açıdan görmeyen, dolayısıyla yetişkin-çocuk hiyerarşisi yaratmayan kameranın bu kullanımı, izleyiciyi, yaşananları çocukların deneyiminden görmeye davet eder.



Resim 131: Babam Askerde, film afişi¹⁰⁸

Filmin afişi, kullandığı üç çocuk görseli üzerinden anlatısıyla uyumludur. Ekin'in "masal kitaplarını babasının kitapları arasına yerleştirmeyi çok sevdi..." yazısıyla tanıtılması, polisin yaktığı kitaplara; Cengiz'in "vardiyalı dönüşlerinde annesini mutlaka kucaklardı..." yazısıyla tanıtılması, hapse giren anneye ve annenin işçi oluşuna; Pelin'in "yalının dört duvarı arasında çok yalnızdı..." yazısıyla tanıtılması ise annesiyle sürekli kavga eden çocuğun, babasının yokluğunda çektiği yalnızlığına ve ailenin mensup olduğu üst sınıfa göndermeleri içerdiği düşünülebilir. Farklı sosyo-ekonomik koşullardan gelen üç çocuğu birleştiren ortak nokta ise, "askeri darbe onları tutukevinin bekleme salonunda bir araya getirdi" yazısında verilidir. Yazıların ve görsellerin, yalnızca çocuk oyuncularını ve duygularını öne çıkartan afişin tasarımı, filmin bakış açısıyla uyumludur. Afişin en üstünde yalnızca; senaryo-yapım-yönetim, Handan İpekçi ismine yer verilmiştir.

Başlık altında tartışıldığı üzere İpekçi, filmin temaları üzerinden, 1990'ların siyasallaşmaya başlayan kadın yönetmen söylemine uyan bir anlatı kurmuştur. Filmin politik bakış açısının kurulumunda, yönetmenin kişisel deneyimlerinin, 80 öncesi örgütlenmelerdeki aktif politik katılımının ve 12 Eylül'ü "içeriden" yaşamış olmasının etkin olduğu düşünülebilir. Eski eşinin 12 Eylül döneminde hapse girmesiyle birlikte yaşamını yalnız bir anne olarak devam ettiren İpekçi'nin bu deneyimi düşünüldüğünde,

¹⁰⁸ Afiş, İpekçi'nin izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yeniyapimfilm.com/index.php/tr/hakk-nda>) 01.05.2017 tarihinde alınmıştır.

filmin bakış açısını ailelerin, özellikle çocukların deneyimleri üzerinden şekillendirmiş olması anlam kazanmaktadır. Ayrıca İpekçi'nin 80 öncesi aktif olarak çalıştığı kadın örgütlenmesinin sınıfsal temeller üzerinden politika ürettiği hatırlandığında, İpekçi'nin sınıf meselesini de politik bakış açısının merkezine taşıması anlamlıdır.

Yönetmenin filminde kurduğu kadın temsili, kadının politikanın aktif öznesi olarak konumlanması, devletin iktidarının şiddetine maruz kalışı ve kentli, eğitilmiş yahut burjuva bir kadın temsilinden ayrılan yapısı nedeniyle, 1990'ların diğer kadın temsillerinden farklıdır. Temsilin söz konusu kurulumunda, İpekçi'nin kendisinin de 12 Eylül öncesi aktif politikaya dahil olması ve kadın hareketinin kazandırdığı feminist bir bilince sahip olmasının etkin faktörler olduğu sonucuna varılabilir. Ayrıca çocukluğunda ülkenin farklı coğrafyalarında, farklı kültürler ve var oluşları gözlemleyerek yetişen yönetmenin, kadın temsili kentli, eğitilmiş ve burjuva bir kadınla sınırlandırmamış olması anlam kazanmaktadır. Temsil; kamera, mekan ve kadın karakter ilişkisi üzerinden İpekçi'nin filmde, dişil bir dili başarıyla kurduğu söylenebilir.

Başlık, tartışmasını, yönetmenin üretim sonrası süreçteki deneyimleri ve 2000'ler sonrasında gerçekleştirdiği projeler üzerinden devam ettirecektir.

3.3.7.4. Üretim Sonrası Süreç: Dağıtım, Gösterim, Seyir ve Eleştiri

Bu başlık altında, *Babam Askerde* filminin dağıtım sürecinde İpekçi'nin deneyimleri üzerinden aktarılacaktır. Filmin seyirci sayısı, festival gösterimleri ve kazandığı ödüller üzerinden yönetmenin bu alandaki değerlendirmelerine de yer verilecektir. Film gelen tepkiler ve eleştirilerle, İpekçi'nin eleştiriler üzerine görüşleri de aktarılacaktır. Ayrıca yönetmenin 2001 yılında çevirdiği *Büyük Adam Küçük Aşk*, 2007 yılında çevirdiği *Saklı Yüzler*'i ve 2011 yılında çevirdiği *Çınar Ağacı* filmlerinin üretim süreçleri mercek altına alınacak ve yönetmenin güncel dönem projeleri ile tartışma sonlandırılacaktır.

Babam Askerde, İpekçi'nin bir tanıdığı aracılığıyla Alkazar Sineması'nda vizyona girer ancak gösterimde yalnızca 1 hafta kalır. Film, haftayı 19 izleyiciyle kapatır. İpekçi'nin, filmin stüdyo işlemlerinin tamamlanabilmesi adına borçlanmış olduğu, filmin maddi olanaklarının tartışıldığı bölümde belirtilmiştir. Yönetmenin bu borçları ödemek

için, filmin gişe gelirlerine ihtiyacı vardır ancak film gösterime girdiği tek sinemada da vizyondan kaldırılmıştır. Bunun üzerine İpekçi, filminin dağıtımını tek başına yapmaya, kendi gösterim mecrasını yaratmaya karar verir (İpekçi, 2017).

Yönetmen önce İstanbul’da, ardından ülkenin farklı şehir ve ilçelerinde, arasında DİSK gibi işçi sendikalarının; Mimarlar Odası, Diş Hekimleri Odası gibi meslek birliklerinin de bulunduğu çeşitli demokratik meslek örgütlerinin kapısını çalmaya başlar. Filmini tanıtan davetiyeler basmış olan İpekçi, örgütlere davetiyeleri yolladıktan sonra gösterimin yapılacağı salonu ayarlar. Filmin biletlerini kendi üyelerine satan meslek örgütleri, kendilerine cüzi bir miktar maddi destek ayırdıktan sonra, bilet satışlarından sağladıkları geliri İpekçi’ye verir. Bu gelirle salonun kirasını da ödeyen İpekçi, diğer yandan filmin tamamlanabilmesi için aldığı borcu da ödemektedir. 1 yıl boyunca devam eden bu süreç içinde İpekçi filmi; trenle, otobüsle, arabayla, bazen de kargoyla (İpekçi, 2017) kırk beş farklı il ve ilçeye (Öztürk, 2004, s. 301) yollar. Sonunda 10 bin seyirciye ulaştırdığı filmin gösterimlerinden elde ettiği gelire borçları da bitirir. Yönetmen, başka filmler de yapmak istediği ve bir filme bu denli yoğun çaba sarf etmenin yeterli olduğunu düşünerek, süreci sonlandırır (İpekçi, 2017).

Yönetmen bu deneyimin, bireysel bir çabadan öteye gidememiş olması yönünden eleştirir. 90’lar bağımsız sinemacılarının bir araya gelerek, alternatif bir dağıtım ve gösterim ağı yaratamamış olduklarını; ancak bu tür girişimlerin devlet desteğinden azade yürütülemeyeceğini ileri sürer. Yönetmen; Avrupa’daki arthouse sinema salonlarının karşısında Türkiye’deki sanat filmlerinin ticari dağıtım ağına girmek zorunda kaldıklarını, bir kısım filmin henüz bu noktada tıkanıp, bu ağa girebilen yapımlarınsa kısıtlı sürelerde vizyona girdiği ve bu nedenle hedeflenen çok daha az seyirci sayısına ulaştığını belirtir (İpekçi, 2017). Yönetmenin dağıtım ve gösterim üzerine görüşleri ve *Babam Askerde*’nin dağıtım ve gösterim süreci, yalnızca 1990’lar kadın yönetmenlerinin deneyimleriyle değil, 1990’ların popüler olmayan yerli filmlerinin üretim sonrası süreçte karşılaştıklarıyla örtüşmektedir.

Babam Askerde filmi, 45. Uluslararası Berlin Film Festivali’nin (1995) “Panorama” Bölümü’nde, 17. Uluslararası Montpellier Film Festivali’nin (1995) “Panorama” Bölümü’nde, Kahire Uluslararası Kadın Film Festivali’nin (1995) “Kadın

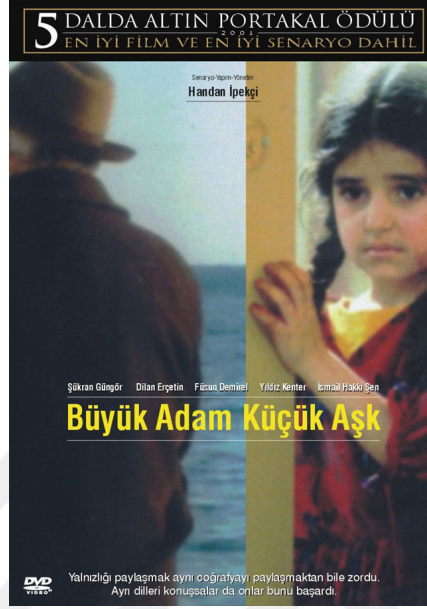
Yönetmenler” Bölümü’nde, Hindistan Çocuk Filmleri Festivali’nde (1995), Umea Film Festivali’nde (1995) ve 7. Uluslararası Ankara Film Festivali’nde (1995) gösterilir. 7. Uluslararası Ankara Film Festivali’nde (1995), Umut Veren Yeni Yönetmen ve Umut Veren Yeni Senaryo Yazarı; Sinema Yazarları Derneği’nden (1995), En İyi Senaryo ve En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu ödülleriyle Kültür Bakanlığı Başarı Ödülü’nü (1995) kazanır (yeniyapimfilm.com).

Yönetmene göre, bağımsız sinemacılar için dağıtım ve gösterim alanı tıkalı olduğundan festivaller, sağladıkları ifade alanı üzerinden alternatif tek gösterim mecrasıdır. Ancak bağımsız sinemacılar, dağıtımcıların yönlendirmelerini doğrultusunda ticari sinema yapmayı reddettikleri gibi, festivallerin yönlendirmeleriyle “festivallik film” kalıplarıyla da üretim yapmayı reddetmelidir. İpekçi bu noktada, festival ya da ödül sistemine karşı olmadığını, ödülün yaratıcıyı motive eden bir güç olduğunu belirtmekle birlikte görüşlerin jüriden jüriye farklılık gösterebileceğinin bu nedenle üreticinin yaratıcılığını sekteye uğratacak şekilde bu kavramlara saplanmaması gerektiğinin altını çizer (İpekçi, 2017).

İpekçi’ye göre *Babam Askerde*, yönetmenin ilk filmi olmasına karşın gösterim şansı yakalayamadığından basın ilgisini çekmez. İpekçi, film Berlin Film Festivali’ne katılmamış olsa, basında çıkan kısıtlı sayıdaki haberin de yapılmayacağını belirtir (Öztürk, 2004, s. 301). Yönetmen, Türkiye’de eleştiri kurumunun sağlıklı işlemediğini çünkü eleştirmenlerin objektif bir bakış açısıyla değerlendirme yapmaktan ziyade takım tutar gibi bir tavırla filmleri ve yönetmenleri eleştirdiğini ileri sürer (İpekçi, 2017). Gerçekten de Atilla Dorsay’ın YeniYüzyıl Gazetesi’nde “Dolaylı Siyasal Sinema Örneği: Babam Askerde” başlığıyla (Dorsay, 1995) ve Alin Taşçıyan’ın Milliyet Gazetesi’nde “Babam Siyasi Tutuklu” başlığıyla (Taşçıyan, 1995, s. 21) yayımlanan yazılarının girişleri, filmin Berlin Film Festivali’nde gösterilmiş olduğu bilgisine yaptıkları vurguyla açılan eleştirilerdir. *Babam Askerde*’nin, Avrupa’da yakaladığı başarı üzerinden Türkiye aydınının ilgisini çekmiş olduğu gerçeği, Türkiye’de sanat eserlerinin değerlendirilme kriterleri ve Avrupa’nın ülke üzerindeki etkisi üzerine düşünülmesi gereken bir alan açar.

İpekçi, *Babam Askerde* filminin ardından 2001 yılında *Büyük Adam Küçük Aşk* isimli filmini çevirir. Film, Kürt bir kız çocuğunun, Türk bir yargıyla yaşamak zorunda

kalışı üzerinden kimlik meselesini merkezine alır ve vatan, bayrak, şehit, asker gibi kavramları sorgulatan bakış açısıyla bu merkezi beslerken, mekan ve karakterler üzerinden kurduğu zıtlıkla sınıfsal bir söylem de geliştirir.



Resim 132: *Büyük Adam Küçük Aşk* film afişi¹⁰⁹

Filmin senaryosu, yapım ve yönetimi, Handan İpekçi'ye aittir. Yönetmenin sanatçı kişiliğinin tartışıldığı başlıkta belirtildiği gibi İpekçi filmi, devletin derin ilişkilerinin açığa çıktığı Susurluk Skandalı ve Güneydoğu çatışmaları sırasında basına yansıyan ölüm haberlerinden etkilenerek, Cumhuriyet'in 75. yıl kutlamalarının coşkusuna cevaben kaleme alır.

İpekçi, filminin bütçe oluşum sürecinde Kültür Bakanlığı'na, kendi yapım şirketi (Yeni Yapım Film ve Reklamcılık Şirketi) üzerinden başvurur (İpekçi, 2017) ve bakanlıktan 20 milyar geri ödemeli, 25 milyar karşılıksız yardım alır (Öztürk, 2004, s. 302). Ayrıca Seçkin Yasar ve Biket İlhan'dan Eurimages başvuruları hakkında bilgi alan İpekçi (İpekçi, 2017), 2000 yılında başvurduğu Eurimages'dan, o yıl Türkiye adına ortak yapım desteği alan tek isim olur. Türkiye, Yunanistan ve Macaristan ortak yapımı olan filme, 304 bin Euro destek ayrılır (Soydan, 2008, s. 191). Bu iki destekle filmini çeken İpekçi, başrol oyuncusunun beş buçuk yaşında olması nedeniyle tasarladığı sürede filmi

¹⁰⁹ Afiş, İpekçi'nin izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yeniyapimfilm.com/index.php/tr/hakk-nda>) 01.05.2017 tarihinde alınmıştır.

bitiremediğinden bütçesel sıkıntılar yaşar ancak maddi anlamda büyük bir sorunla karşılaşmaz (İpekçi, 2017).

Büyük Adam Küçük Aşk filminin oyuncu kadrosunda, *Babam Askerde*'de de oynayan Füsün Demirel ve İsmail Hakkı Şen haricinde Şükran Güngör, Dilan Erçetin ve Yıldız Kenter yer alır. Filmin sanat yönetmenleri M. Ziya Ülkenciler ve Natali Yeres, ses kayıt sorumlusu Dinos Kittou, miksaj sorumlusu Yhannassis Arvanitis, kurgu sorumlusu Nikos Kanakis, görüntü yönetmeni Erdal Kahraman'dır. Filmin müzikleri Serdar Yalçın ve Mazlum Çimen'e aittir.¹¹⁰



Resim 133: *Büyük Adam Küçük Aşk* film seti, İstanbul, 2001.¹¹¹



Resim 134: *Büyük Adam Küçük Aşk* film seti.¹¹²

Film gösterime girer. İlk hafta 10 bin seyirci toplayan film, on birinci haftada 102.766 kişi tarafından seyredilir (Karakaya, 2014, s. 163). Gösterime girdikten beş ay sonra İstanbul Film Festivali'nde yarışırken, filmin işletme belgesi Kültür Bakanlığı Sinema Video ve Müzik Eserlerini Denetleme Kurulu tarafından iptal edilir (Öztürk, 2004, s. 304). İpekçi, filmin gösterim için sansür kuruluna önceden girmiş ve işletme belgesi almış olduğunu ancak festival sırasında, mevcut belge iptal edilerek yeniden belge alma gerekliliği getirildiğini belirtir. Bu nedenle film, İstanbul Film Festivali'nden çekilmek zorunda kalır (İpekçi, 2017).

¹¹⁰ Filmin oyuncu ve ekip bilgileri, jenerikten alınmıştır.

¹¹¹ Fotoğraf, İpekçi'nin izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yeniyapimfilm.com/index.php/tr/hakk-nda>) 01.05.2017 tarihinde alınmıştır.

¹¹² Fotoğraf, İpekçi'nin izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yeniyapimfilm.com/index.php/tr/hakk-nda>) 01.05.2017 tarihinde alınmıştır.

Filme getirilen yasak üzerine İpekçi, ekibiyle birlikte bir basın toplantısı düzenler ve dönemin Kültür Bakanı İstemihan Talay'ı eleştirir. Filmi yasaklayan kurulun üyesi olan Selda Alkor, bu kararın alındığı toplantıya çekimler nedeniyle katılmadığını, kararı kınadığını belirterek üyelikten istifa eder (Özgentürk, 2004, s. 306) Mart ayında "İki Kadın: Türkan Şoray, Handan İpekçi" başlığıyla yayımlanan yazısında Işıl Özgentürk, yasak kararını Cumhuriyet Gazetesi'ndeki köşesine taşır (Özgentürk, 2002, s. 20). Ancak bu uygulamaya ne festival jürisinden ne de sinema çevresinden başkaca bir tepki gelir (İpekçi, 2017).



Resim 135: 2002, Cumhuriyet Gazetesi, "İki Kadın: Türkan Şoray, Handan İpekçi", **Kaynak:** (Özgentürk, 2002, s. 20).

Konu üzerine, Işıl Özgentürk'un yorumlamalarını (Özgentürk, 2002, s. 20) birebir aktarmak, Handan İpekçi'nin yaşadığı deneyimini tam anlamıyla kavramak adına gereklidir.

...senaryosu öylesine iyiydi ki, Avrupa sinemasını desteklemek amacıyla kurulan Eurimages ve Türkiye Kültür Bakanlığı, projeyi hem para hem moral açıdan desteklediler. Sonuçta Handan filmi çekti ve gerekli işletme izinlerini alıp oynatmaya başladı. Film adını artık herkes biliyor: "Büyük Adam Küçük Aşk". Gerçekten bir aşkı bu film ve Antalya Film Festivali'nde ilk kez gösterildiğinde salonda kopan alkışa bizzat ben tanışım. Zaten doğru bir seçimle bütün ödülleri götürdü. Ardından film İstanbul sinemalarında oynamaya başladı ve işte o zaman

filmin hiç hak etmediği karalamalar birbiri ardından sökün etti. En çok da köşe yazarlarından. Bu karalamaların sahipleri filmin bütününe görmek istemediler. Küçük ayrıntılara takıldılar ve Türk halkını küçümseyerek, büyük çoğunluğun bu filmi görmesini engellemek istediler. Çünkü Türk halkı onlara göre geri zekalıydı ve cümle Türkiye filminde Türkçe'den başka dil bilmeyen altı yaşındaki küçük kızın ağlamasından etkilenip Kürtçe öğrenmeye başlayabilirdi. Sonuç, filmi destekleyen ve oynaması için gerekli belgeleri veren Kültür Bakanlığı'nın bir başka üst kurulu, film gösteri yolculuğunu tamamlarken, filmi bölücülük ve emniyet güçlerine hakaretle suçlayıp yasakladı. Oysa aynı film gene Kültür Bakanlığı'na Oscar adayı olarak seçilmişti. Yani bu yıl biz yabancı film Oscar'ı için bu filmle ön elemeye girdik. Ve işte gene tuhaf, Kafkayen bir durum. Bütün bunlar oluyor ve birileri filmi yasaklıyor. Kültür Bakanı filmi görmediğini açıkça belirtiyor ve başka adla dış ülkelerde oynadığı için bakanlığın verdiği para desteğini çekebileceğini söylüyor. Oysa aynı destekleri alan, "Dar Alanda Kısa Paslaşmalar" filmi yurt dışında "Of-sayt", gene "O da Beni Seviyor" filmi "A Summer Love" (Bir Yaz Aşkı) adıyla oynuyor ve konu bile edilmiyor. İşte bir çifte standart daha.

İpekçi'nin aktardığı gibi film, kuruldan geçerek gösterime girmiş olmasına karşın yeniden kurula girmeye mecbur bırakılır. Bakanlığın bu gereklilik üzerinden filme getirdiği yasağın karşısında, filmin aynı bakanlık tarafından Oscar adayı olarak belirlenmesi gerçeği de vardır. Ayrıca film yurt dışında, *Hejar*, *Big Man Little Love* ismiyle gösterime girmiş, Cannes Film Festivali için hazırlanan broşürde ismi *Hejar* olarak geçmiştir (İpekçi, 2017). Özgentürk'ün de belirttiği gibi bakanlık bir yandan da, filmin yurt dışında farklı bir isimle oynadığını iddia ederek verdiği maddi desteği geri çekme tehdidinde de bulunmaktadır.

Tüm yaşananlar üzerine hiçbir tepkinin gösterilmemesine üzülen İpekçi, Nisan ayında Radikal Gazetesi'ne "Ses Verin, Hata mı Ettim!" başlıklı bir yazı yazar. İpekçi yazısında, hiçbir tepki vermeyen tüm isimleri sırasıyla eleştirir. Yönetmen, SESAM Başkanı Kadri Yurtadap'ı filmin yasaklanmasına karşı durmak bir yana desteklemiş olması üzerinden; ÇASOD Başkanı Rutkay Aziz'i Denetim Kurulu'na verdiği destek üzerinden; Devlet Bakanı Yılmaz Karakoyunlu'yu tepkisizliği üzerinden; bakanlık görevlilerini, filmin İngilizce adını bahane ederek yasağı savunmaları üzerinden ve son

olarak Ulusal Yarışma'da filmi olan yönetmenleri, hiçbir tepki vermeden yarışmaya devam edebilmeleri üzerinden eleştirir (İpekçi, 2002).



Resim 136: 2002, Radikal Gazetesi, “Ses Verin, Hata mı Ettim!”, **Kaynak:** (İpekçi, 2002).

İpekçi, yapımcılığını Kadri Yurdatap’ın, yönetmenliğini Tayfun Pirselimoglu’nun üstlendiği *Hiçbir Yerde* (2002) filmi yasaklandığında, eski bir prodüktör olduğundan güçlü ilişkiler ağına sahip olan Yurdatap’ın kendi filmini savunması ve Pirselimoglu’na destek olması ancak *Büyük Adam Küçük Aşk’a* getirilen yasak karşısında tam tersi bir tavır takınmasının nedenini, kendisinin kadın yönetmen olmasında arar. Yönetmen benzer şekilde, tepkisiz kalan sinemacıların filmin Kürt meselesiyle ilgili olması nedeniyle tepkisiz kaldıklarını ya da bu tepkisizliğin, depolitize edilmiş bir toplumun geldiği son nokta olduğunu düşünür (İpekçi, 2017).

Danıştay kararıyla filme getirilen yasak kaldırılır. Ancak yönetmene, filmde emniyet güçlerini küçük düşürdüğü gerekçesiyle 1-3 yıl arasında ağır hapis cezası istemiyle dava açılır. İpekçi, bu davadan beraat eder (Öztürk, 2004, s. 306).

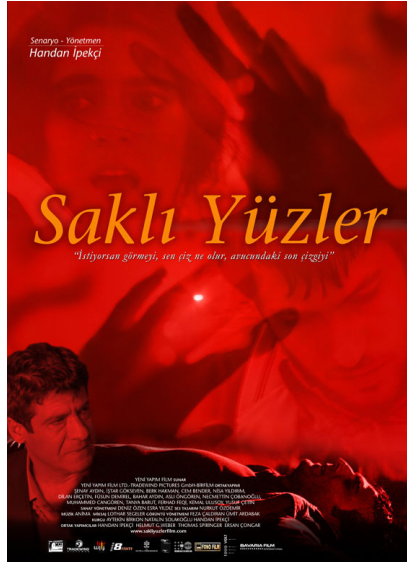
Film; 6. Sadri Alışık Ödülleri’nde (2001), En İyi Erkek Oyuncu; 3. Köln Uluslararası Akdeniz Film Festivali’nde (2001), En İyi Senaryo; 26. Uluslararası Kahire Film Festivali’nde (2001), En İyi Senaryo; 26. Uluslararası Kahire Film Festivali’nde (2001), En İyi İkinci Film; 22. İstanbul Film Festivali’nde (2003), En İyi Film Ödülü; 38. Antalya Film Şenliği’nde (2001), Jüri Özel Ödülü, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu, En İyi Film ve En İyi Senaryo; 13. Ankara Film Festivali’nde (2001) Umut Veren Yeni Kadın Oyuncu, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu,

En İyi Erkek Oyuncu; 23. SİYAD Türk Sineması Ödülleri'nde (2001), En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu; 19. Uluslararası Kudüs Film Festivali'nde (2001) Onur Ödülü'ne layık görülür (Sekmeç, 2015, s. 139).



Resim 137: Kahire Film Festivali, ödül töreni, Kahire.¹¹³

Yönetmen, 2007 yılında, *Saklı Yüzler* isimli filmi çevirir. Filmin temel meselesi, namus cinayetleridir. Filmde, sevdiği erkekle birlikte olan Zühre'nin kirlenen namusunu temizlemek için infaz kararı alan ailenin erkekleri, Zühre'yi öldürdüklerini sanmalarına rağmen genç kadının ölmediğini, izledikleri bir belgeselden öğrenir. Almanya'ya taşınmış olan aile, Zühre'nin izini bularak Türkiye'ye gelir. Filmde, namus cinayetleri üzerinden töre, namus ve Doğu coğrafyasında kadın/erkek olma hali sorgulanır.



Resim 138: *Saklı Yüzler*, film afişi.¹¹⁴

¹¹³ Fotoğraf, İpekçi'nin izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yeniyapimfilm.com/index.php/tr/hakk-nda>) 01.05.2017 tarihinde alınmıştır.

¹¹⁴ Afiş, İpekçi'nin izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yeniyapimfilm.com/index.php/tr/hakk-nda>) 01.05.2017 tarihinde alınmıştır.

Filmin senaryosu ve yönetimi, Handan İpekçi'ye aittir. Yönetmenin, sanatçı kişiliğinin tartışıldığı başlıkta değinildiği üzere İpekçi filmi, artan namus cinayetleri karşısında bir kadın yönetmen olarak hissettiği sorumluluk ve görev bilinciyle kaleme almaya karar vermiştir. Yönetmen filmi öncelikle bir belgesel olarak tasarlamış ancak suçlu erkeklerle görüşmenin kendi üzerinde yaratacağı psikoloji ve söylemlerin doğruyu yansıtmama ihtimali nedeniyle filmi kurmacaya çevirmiştir. Filmin anlatısında bu nedenle, bir yönetmenin belgesel film çekim süreci de bulunmaktadır.

Büyük Adam Küçük Aşk filminde, Seçkin Yasar ve Bilet İlhan'ın yardımlarıyla Eurimages başvuru sürecini öğrenen ve ortak yapım desteği alan İpekçi *Saklı Yüzler* için, Eurimages başvurusunu tek başına hazırlar. Ancak film, Eurimages'dan destek alamaz. Yönetmen, filme destek verecek bir sponsor da bulamaz. İpekçi'ye göre bunun nedeni, *Büyük Adam Küçük Aşk* filmidir. Zira film, İpekçi'yle özdeşleşmiştir ve filmi tanımlayan cümle, "Kürt kızın oynadığı film"dir. Filme, Kültür Bakanlığı'ndan 190 bin destek çıkar (İpekçi, 2017); film ayrıca Selanik Uluslararası Film Festivali Senaryo Geliştirme Fonu'ndan (2004) Proje Geliştirme Ödülü alır (yeni yapım film.com). *Saklı Yüzler*, her ne kadar "Yeni Yapım Film sunar" yazısıyla açılrsa da Yeni Yapım Film, Tradewind Pictures GmbH ve Bir Film ortak yapımıdır. Filmin yapımcıları Handan İpekçi, Helmut G. Weber, Thomas Springer ve Ersan Çongar'dır.¹¹⁵

Saklı Yüzler'in oyuncu kadrosunda İpekçi'nin önceki filmlerinde de rol alan Füsün Demirel ve Dilan Erçetin'in yanı sıra Şenay Aydın, İştah Gökseven, Berk Hakman, Cem Bender, Nisa Yıldırım, Aslı Öngören ve Bahar Aydın bulunmaktadır. Filmin sanat yönetmenleri Deniz Özen ve Esra Yıldız, ses kayıt sorumlusu Mehmet Kılıçel ve Dinos Kittou, ses tasarım sorumlusu Nutkut Özdemir, miksaj sorumlusu Lothar Segeler, kurgu sorumluları Aytekin Birkon, Natalia Solakoğlu ve Handan İpekçi'dir. Filmin müziği Anima'ya aittir. Filmin görüntü yönetmenliğini Feza Çaldıran ve Ümit Ardabak üstlenmiştir.¹¹⁶

¹¹⁵ Bilgiler, filmin jeneriğinden alınmıştır.

¹¹⁶ Oyuncu ve ekip bilgileri, filmin jeneriğinden alınmıştır.



Resim 139: *Saklı Yüzler*'in setinde prova anı, İstanbul, 2006.¹¹⁷



Resim 140: Handan İpekçi, *Saklı Yüzler* seti¹¹⁸

Urfa-Hilvan, İznik, İstanbul ve Almanya'da geçen filmin çekimlerine 2005 yılında başlanır. Çekimler sırasında başrol oyuncusu rahatsızlanan İpekçi, Kültür Bakanlığı'yla imzaladığı akitte geçen filmi teslim tarihine yetişemez. Ancak İpekçi, başrol oyuncusunun rahatsızlanması sebebiyle filmi zamanında teslim edemeyeceğini, bu durumun mücbir sebep olması nedeniyle kendisine ek süre tanınmasını arz eden bir dilekçeyle bakanlığa başvurmuştur. Talebi, bakanlıktan kabul görmez. İpekçi, yürütmeyi durdurma kararı için idari mahkemeye gider, kaybeder; Danıştay'a gider, yine kaybeder. Bu arada kısıtlı bir bütçeyle çalışan İpekçi, bir yandan maddi olanak yaratmaya çabalamakta diğer yandan da filmin çekimlerine devam etmektedir. İki yıl süren çekim ve mahkeme süreçlerinin sonunda, 2007 yılında film biter. Sürecin sonunda Kültür Bakanlığı, Vergi Dairesi'ne yazdığı yazıyla, sağladığı desteği yasal faiziyle birlikte geri ister; 190 bin lira verilen destek, yasal faizle 550 bin liraya yükselmiştir. İpekçi'nin filmleri haczedilir. (İpekçi, 2017).

İpekçi, yaşanan bu kabus gibi süreçte, bir kadın yönetmen olarak henüz Kürt sorununun tartışılmadığı bir dönemde bu sorunu merkezine alan, çokça tartışılan ve yurt içi ve dışında ödüller alan *Büyük Adam Küçük Aşk* gibi bir filmin senaristliğini, yapım ve yönetmenliğini tek başına üstlenmiş olmasının diyetini ödediğini düşünmektedir. Yönetmen, *Saklı Yüzler*'in borcunu ödeyebilmek için tecimsel bir film olan *Çınar Ağacı*'nı çekmek zorunda kalır, vergi affından yararlanarak ve ödemeyi taksitlendirerek

¹¹⁷ Fotoğraf, İpekçi'nin izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yeniyapimfilm.com/index.php/tr/hakk-nda>) 01.05.2017 tarihinde alınmıştır.

¹¹⁸ Fotoğraf, İpekçi'nin izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yeniyapimfilm.com/index.php/tr/hakk-nda>) 01.05.2017 tarihinde alınmıştır.

2014 yılında borcunun tamamını öder. İpekçi, *Saklı Yüzler* filmini, kendi sinemasını yapmasındaki son nokta olarak nitelendirmektedir zira 2005 yılında başlayan süreç, 2014 yılında bitmiştir ve 2011 yılında çevirdiği *Çınar Ağacı*, yönetmenin sanatçı kişiliğini yansıtan bir film değildir (İpekçi, 2017).¹¹⁹

İpekçi'ye göre *Saklı Yüzler* anlatısı nedeniyle gişe potansiyeli olan bir film değildir; bu nedenle kırk kopya ile vizyona giren film, yüksek bir seyirci sayısına ulaşamaz (İpekçi, 2017). *Saklı Yüzler*, Şenay Aydın Adana Uluslararası Film Festivali'nde (2008), Umut Veren Kadın Oyuncu; Şenay Aydın ÇASOD'da (2008), Umut Veren Kadın Oyuncu; Creteil Uluslararası Kadın Filmleri Festivali'nde (2008), Seyirci Ödülü; 10. Osians's-Cinefan Film Festivali'nde (2008), En İyi Film ve 29. Valencia Uluslararası Film Festivali'nde (2008) En İyi Senaryo ödüllerine layık görülür (yenyapimfilm.com). Kültür Bakanlığı'nın destek yönetmeliğine göre hem zarar eden hem de bakanlığın belirlediği yurt dışı festivallerinde ödül alan filmlere verilen destek, hibeye dönüşür. *Saklı Yüzler*, belirlenen festivallerden biri olan Valencia Film Festivali'nde ödül kazanmıştır; bu nedenle İpekçi'nin aldığı desteğin hibeye dönüştürülmesi gerekmektedir ancak yönetmen, aldığı desteği faiziyle birlikte geri ödemek zorunda bırakılmıştır. İpekçi, farklı projelere imza atabileceği bu süreci, bu denli verimsiz geçirdiği için kendisine yaşatılanları affetmediğini belirtir. İpekçi, hala Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi'nden sonuç beklemektedir (İpekçi, 2017).



Resim 141: Valencia Film Festivali ödül töreni, 2008.¹²⁰

¹¹⁹ İpekçi üzerine Mücahit Alkuş tarafından kaleme alınan “Handan İpekçi Sineması’nda Temsil” isimli yüksek lisans tezi (Alkuş, 2016), süreçlerin detaylarına ulaşmak adına incelenebilir.

¹²⁰ Fotoğraf, İpekçi'nin izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yenyapimfilm.com/index.php/tr/hakk-nda>) 01.05.2017 tarihinde alınmıştır.

Yönetmen *Çınar Ağacı* filmini, 2011 yılında çevirir. Filmde, üç çocuğu ve torunları olan yaşlı bir kadının hayatının son günleri, çocuklarının ailesel sıkıntıları ve kendisiyle yaşadıkları çatışma üzerinden anlatılır.



Resim 142: *Çınar Ağacı*, film afişi.¹²¹

Çınar Ağacı, ticari amaçla, yönetmenin para kazanarak *Saklı Yüzler* filminin borcunu ödeyebilmesi için yapılmış bir filmidir. *Saklı Yüzler* filminde yönetmene yaşatılan zorlu sürecin telafisi olarak bakanlıktan bazı yöneticiler, İpekçi'den bir film projesiyle gelmesini ve bu projeyi desteklemek suretiyle kendisine yardım edebileceklerini belirtir. İpekçi, kendi şirketi üzerinden bakanlığa başvurur ve destek alır. Ancak yönetmen, çekimler başladıktan bir hafta sonra filmin yapımcılığını BKM'ye devreder. Bu nedenle *Çınar Ağacı*'nın yapımcılığının İpekçi'ye ait olduğu söylenemez. Yönetmene göre BKM devreye girdiği anda, filmin aidiyeti İpekçi'den çıkar. Yönetmen bu nedenle filmografisinde üç film olduğunu ileri sürmekte, *Çınar Ağacı* filminin kendi filmografisine uymadığını, kendi sinemasını yansıtmadığını dile getirmektedir (İpekçi, 2017).

Çınar Ağacı filminin senaryosu ve yönetimi, Handan İpekçi'ye aittir. Filmin sponsoru Filli Boya'dır; film, "BKM Film sunar" yazısıyla açılır. Filmin uygulayıcı yapımcısı Erhan Can Akbulut, ortak yapımcısı Levent Güneri, yapımcısı ise Necati Akpınar'dır. *Çınar Ağacı*'nın sanat yönetmeni Natali Yeres, kurgu sorumlusu Aziz Günham İmamoğlu'dur. Müzikler, Kemal S. Gürel, Ayşe Önder, Levent Güneş ve

¹²¹ Afiş, İpekçi'nin izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yeniyapimfilm.com/index.php/tr/hakk-nda>) 01.05.2017 tarihinde alınmıştır.

Mayki'ye aittir. Filmin görüntü yönetmeni, bir önceki filmin yönetimini Ümit Ardabak'la paylaşan Feza Çaldıran'dır.¹²²

Filmin oyuncu kadrosunda Nurgül Yeşilçay, Celile Toyon, Deniz Deha Lostar, Settar Tanrıöğen, Suzan Aksoy, Hüseyin Avni Danyal, Jülide Kural, Ragıp Savaş, Ebru Özkan, Nejat İşler ve Erol Keskin yer alır.¹²³ Görüldüğü gibi filmin oyuncu kadrosunda, İpekçi'nin daha önceki filmlerinden hiçbir isim yer almamakta; kadro, daha popüler isimlerden oluşmaktadır. Bu noktada jenerikte dikkat çeken bir noktayı belirtmek gereklidir. Jenerikte, filmin oyuncu seçiminden sorumlu kişi olarak, Harika Uygur ismi geçmektedir. İpekçi'nin ilk üç filminde oyuncu ve mekan seçimini tek başına yaptığı ve oyuncu devamlılığına verdiği önem düşünüldüğünde, *Çınar Ağacı* filminin, İpekçi'den ziyade BKM'nin tercihleri doğrultusunda çevrildiği sonucuna varılabilir. Varılan bu sonuç, İpekçi'nin filmi, filmografisine yerleştirmeme nedenini açıklamaya yardımcı niteliktedir.

Yönetmen, sinema yapmayı çok fazla istediğinden, süreçleri değerlendirmeden, sonucunu düşünmeden işe koyulduğu için kendisini eleştirir. Süreçleri sağduyuyla değerlendirmesi gerektiğini belirten İpekçi, deneyimlediği zorlu süreçlerin tek müsebbibinin film çevirme hırsı olmadığını da bilincindedir. Yönetmen, yüksek sesle dile getirdiği gerçekler üzerinden kendisine diyet ödetildiğinin farkındadır (İpekçi, 2017).

İpekçi, *Babam Askerde* filminin dağıtımını için kırk beş farklı yere yaptığı tren ve otobüs yolculukları sırasında, *Güvercin Karakterli Kadın* isminde bir film projesini tasarlamaya başlar. Proje; bir ev kadınının, bir sinemacı olma düşünden yola çıkan, yarı fantastik yarı gerçekçi bir anlatı üzerine kuruludur. Ancak proje, bütçesi yüksek bir yapım olmasından ötürü o dönem çekilemez. Şu sıralar Foça'da yaşamını devam ettiren İpekçi, projeyi büyüterek bir üçleme haline getirmiştir: *Güvercin Karakterli Kadın*, *Satırlar ve Yalanlar*, *Altın Boynuz*. Kurmaca ya da belgesel formatında çekebileceğini ancak öncelikle maddi imkan yaratılması gerektiğini belirttiği bu üç proje, İpekçi'nin henüz çekilmemiş üç sinema filmi projesi olarak maddi kaynak beklemektedir (İpekçi, 2017).

¹²² Ekip bilgileri, filmin jeneriğinden alınmıştır.

¹²³ Oyuncu bilgileri, filmin jeneriğinden alınmıştır.

İpekçi, filmlerinin senaryo, yapım ve yönetimini üstlenmekle kalmamış, ilk filminin dağıtımını da tek başına üstlenmiştir. İpekçi örneğinde görüldüğü üzere, 1990'larda çeşitlenen fon kaynakları, kadın yönetmenlerin niceliksel artışında önemli bir rol oynamıştır ancak dağıtım ayağının tıkalı olduğu 90'lar sinemasında, yalnızca yapım sürecine alternatif kaynaklar değil, dağıtım ayağına da alternatif ağlar kurulmasının zorunlu olduğu açıktır. İpekçi'nin üretim süreci, 90'larda gündeme gelen yapımcı-yönetmenlik üzerine önemli verilerle dolu bir örnek teşkil eder. İpekçi gibi, 90'larda yapımcıdan bağımsızlaşan yönetmenler; oyuncu, mekan ve konu seçimlerinde özgürdürler. Bu nedenle İpekçi'nin söylemine, siyasallaşan temaların hakim olduğu söylenebilir. Ancak yönetmenin, devletin resmi kurumlarıyla yaşadığı çatışmalar ve ödediği bedeller; Türkiye'nin 1990'larda ve 2000'lerde sanat alanındaki ifade özgürlüğünün sınırları hakkında düşündürücü bir örnek oluşturur. Son olarak İpekçi'nin, filmlerinde kurduğu kadın temsili üzerinden kurduğu dişil dil uyarınca, 1990'ların pek çok kadın yönetmeni arasından sıyrıldığı söylenebilir.

3.3.8. Canan Evcimen

3.3.8.1. Sanatçı Kişiliği

Canan Evcimen¹²⁴, 1963 Ankara doğumludur. Çocukluk dönemini sıkıcı, içe kapanık ve melankolik olarak tarif etmesinde hem yetiştiği şehrin hem de tipik bir bürokrat olarak tanımladığı ailesiyle arasındaki mesafeli ilişkinin etkisi vardır (Evcimen, 2016). Çocukluğunda melankolik ve hayalperest olan Evcimen'in çocukluğundan gelen bu özellikleri, filmlerinin öykü seçimi, sahne kurulumu ve mizansenini üzerinde belirleyici olur.

¹²⁴ Evlilikleri nedeniyle İçöz ve Obay soy isimlerini de kullanmış olan Canan Evcimen'in her iki evliliği de sonlanmış olduğundan yönetmen şu anda yalnızca Evcimen soy ismini kullanmaktadır.



Resim 143: Canan Evcimen, İstanbul, Aralık 2016

Kaynak: Yayınlanacak olan *Filmin Adı Ne?* belgeselinden alınmış görüntüdür.

Evcimen, 1984'te Ankara Üniversitesi Sosyal Bilgiler Fakültesi Basın Yayın Yüksek Okulu Radyo TV Bölümü'nden mezun olur (Evren, 2010, s. 24). Radyo TV Bölümü'nü seçmesinde ailesinin etkisi olmadığını belirten Evcimen, eğitim sisteminin tembel öğrencileri edebiyat, çalışkan öğrencileri fen okumaya ittiğini, kendisi de çalışkan bir öğrenci olduğu için fen okuduğunu ve ailesi üzülmesin diye üniversite tercihlerinde ilk sıralara tıp yazdığını aktarır. Ancak edebiyatta Atilla İlhan, Selim İleri gibi kalemlerden etkilenen ve okuyup yazmaya meraklı olan yönetmen, içten içe daima gazetecilik, reklamcılık ya da televizyon sektöründe çalışmak ister. Bu nedenle kendi tercihi olan Basın Yayın Yüksek Okulu'ndan mezun olur (Evcimen, 2016).

Üniversitede aldığı sosyal bilimler eğitiminin siyasal bilimlerle paralel gittiğini belirten Evcimen; Ahmet Taner Kışlalı, Mümtaz Soysal, Bülent Taner, Cahit Talas, Adam Şener gibi hocalardan öğrendikleri sayesinde hayata bakışındaki temel kavramların şekillendiğini belirtir. Ancak bölümde laboratuvar ve çekim işlemlerini gerçekleştirecek teçhizat ve alan eksikliği nedeniyle öğrencilerin öğrendiklerini pratik olarak deneyimleyemediğinden de yakındır. Radyo, televizyon, sinema gibi bölümlerin yeni yeni mezunlar verdiği bir dönemin ilk mezunlarından sayılabilecek yönetmen, henüz kimsenin okuduğu bölümle ilgili bir fikri olmadığını, komşularının kendisini televizyon bozulduğunda tamir etmesi için çağırdığını da gülümseyerek anlatır (Evcimen, 2016). Yaptığı işin eğitimini almış olan Evcimen'in bu özelliği kendisini, tezin mercek altına

aldığı 1990’lar kadın yönetmenleri arasında Basın Yayın Okulu’ndan mezun olmuş beş yönetmenden biri kılar.

Evcimen, okulun son yılında yalnızca yönetmen olmak istediğine değil sinema filmi yönetmeni olmak istediğine de kanaat getirmiştir. 1980’ler Türkiye sinema endüstrisini “Parçala Behçet” dönemi olarak tanımlayan yönetmen, bu dönemde Yeşilçam’ın bitmiş olduğunu, sektördeki önemli isimlerin sinema yapmayı bıraktığını ve var olan video şirketlerinin yalnızca seks filmleri çevirdiğini ekler. Mezun olduğu yıllarda henüz özel kanallar da açılmamış olduğundan TRT, hayallerini gerçekleştirmesi için tek alternatiftir. 1984’te mezun olur olmaz İstanbul’a taşınan Evcimen, Ümit Gürsoy aracılığıyla AFM Reklam Stüdyoları’nda prodüksiyon asistanı olarak işe başlar. Reklam sektöründe ağır koşullar altında, uzun saatler çalıştığını belirten yönetmen bir kaç ay prodüksiyon asistanlığı yapar ancak bu dönem yönetmenlik, set ve çalışma koşulları hakkında yararlı bilgiler edindiğinin de altını çizer. 1985 yılında TRT’nin muhabirlik, resim seçicilik, montaj gibi pek çok alanda açtığı sınavların her birine giren yönetmen, TRT’nin kamu kurumu olmasından kaynaklanan ve yalnızca sınav başarısına bakmayan şaibeli sistemi nedeniyle hiçbir sınavı kazanamaz. Nihayet son açılan prodüktörlük ve muhabirlik sınavından geçer not alan Evcimen için yedi ay devam edecek bir seçim süreci başlamış olur. Üç aşamalı bir sınav sisteminin ilk aşamasından geçen Evcimen ikinci aşamada mülakattan ve ardından beş aylık bir kurs sürecinden sonra da son bir sınavdan daha geçerek yedi ayın sonunda TRT’de prodüktör yardımcısı olarak işe başlar (Evcimen, 2016).

TRT’de katı bir kast sistemi olduğunu belirten yönetmen; çocuk bölümü, belgesel, müzik ve dramadan oluşan yayın bölümlerinden drama kısmına ulaşmanın neredeyse imkansız olduğunu belirtir. Yardımcı prodüktör olarak girdiği TRT’de iki yıl sonra prodüktörlüğe yükselir (Evcimen, 2016). 1987’de yapılan *Ziya Osman Saba ve Atatürk’ü Anmak* belgesellerinde prodüktör ve yönetmen, *İşte Beyoğlu* belgeselinde ise prodüktör olarak çalışır. 1988’de *50 Yılın Ardından*, 1989’da *İkinci İnönü Zaferi*, *Birinci İnönü Zaferi*, *Monarşiden Cumhuriyete* ve 1990’da *Çarşı-Pazar İstanbul* belgesellerinde prodüktör ve yönetmen olarak görev alır (Evren, 2010, s. 24, 25). Adını geçirmek istemediği bir yöneticiyle yaşadığı tartışma sonucu 1990’da kurulan TRT International

kanalına, kendi tabiriyle sürülür (Evcimen, 2016). 1990'dan 1992'ye değin haftada iki gün yayınlanan *Bir Konu Bir Konuk* isimli talk show programında ve haftalık yayınlanan canlı magazin programı *Merhaba*'da prodüktörlük ve yönetmenlik yapar (Evren, 2010, s. 25). 1993 yılında diğer alanlarda yeterince dirsek çürüttüğüne inanıldığından drama bölümüne terfi eder (Evcimen, 2016). 1992'de *Ayla Öğretmen*, *Paydos* ve *Bebek Uykusu* isimli stüdyo dramalarına prodüktörlük yapar (Evren, 2010, s. 25).

Radyo Televizyon Bölümü'nde aldığı eğitiminin pratik alanda eksik olması nedeniyle bu açığı reklam sektöründe çalışarak ve gözlemleyerek kapatmaya çalışmış olan Evcimen aynı zamanda Okan Uysaler, Ziya Öztan ve Tomris Giritlioğlu gibi yönetmenlerin setlerine sıklıkla gittiğini ve bu setlerde sahne ve mizansenin nasıl kurulduğunu öğrenmiştir. Ayrıca Giritlioğlu, Öztan ve Sunar Kural Aytuna ile yakın dostlukları olduğunu belirten Evcimen, bu isimlerle sıklıkla buluştuğunu, uzun saatler sinema konuştuklarını ve bu sohbetlerin sinemaya bakışını şekillendirdiğini de belirtir (Evcimen, 2016).

1990'lar kadın yönetmenlerinin pek çoğunda görüldüğü üzere yönetmenliğe asistanlıktan geçmeyen Evcimen, sinema filmi çekmek için gerekli cesareti TRT'de ve arkadaşlarının setlerinde edindiği deneyimler sayesinde bulur ve 1994'te Ayla Kutlu'nun *Hoşça Kal Umut* eserinin doğru hikâye olduğuna kanaat getirir. Bu seçimde kitabın duygusunun, Evcimen'in de çocukluğundan itibaren hayatında baskın bir duygu olan melankoliye dayanması ve kitabın 12 Mart Muhtırası etrafında şekillenen olay örgüsü etkindir (Evcimen, 2016). Muhtıra, filmde 12 Eylül Darbesi şeklinde işlenmiştir ve nedenleri filmin bütçesi dahilinde detaylı olarak tartışılacaktır ancak *Hoşça Kal Umut*'un politik içeriğinin, Evcimen'in bu kitabı sinemaya uyarlamasında belirleyici olması bu başlıkta değinilmesi gereken bir noktadır.

Üniversite yıllarını darbenin etkisi altında geçiren Evcimen, derslerden toplanıp götürülen arkadaşlarını, Mahir Çayan'ın kampüs duvarlarına yazdığı yazıları, eğitime ara verilen ayları hüznle anımsamaktadır. Darbenin travmatik etkisiyle şekillenen gençlik yıllarından sonra 1990'larda 12 Eylül dönemi gençlerinin yaşanılanları hazmetmek ve topluma tarihsel bir bellek kazandırmak adına darbeyi konuşmaya başladığını aktaran

Evcimen, *Hoşça Kal Umut*'un olay örgüsünde 12 Eylül'e değinilmesini bu açıdan anlamlı bulur (Evcimen, 2016).

Yönetmenin ikinci filmi olan *Solgun Bir Sarı Gül*'ün perdeye aktarılma kararı ise *Hoşça Kal Umut*'un bittiği yerde başlar. *Hoşça Kal Umut* filminin Türsak tarafından AKM'de yapılan galasına, eserin yazarı Ayla Kutlu da gelmiş ve filmi çok beğendiğinden bir sonraki hikâyesini de çekmesi için Evcimen'e teklifte bulunmuştur. Henüz üç dört sayfalık bir karalamadan ibaret olan *Solgun Bir Sarı Gül* üzerine çalışan yönetmen, filmi 1997'de çevirir. Evcimen, *Solgun Bir Sarı Gül*'ü de hayatında baskın bir duygu olan melankoli ve imkansızlık üzerine kurulu olduğu için sevmiş ve uyarılma kararı almıştır (Evcimen, 2016).

Evlü bir kadın olmanın yönetmenliğini etkileyip etkilemediği sorusuna Evcimen, Ankara'da yaşamasına karşın TRT drama bölümüne geçtikten sonra yılın yarısını İstanbul'da geçirmek zorunda kaldığı ve her iki filmini de İstanbul'da çektiği için, bu temponun evlilik şartlarına uyan bir tempo olmadığı cevabını vermiştir. Ancak her iki evliliğinde de partnerlerinin anlayışlı olduğunu ve bu nedenle sorun yaşamadığını da cevabına eklemiştir (Evcimen, 2016).

1950-1990 yılları arasında Türkiye'de kadın yönetmen sayısının azlığı ve 1990'lardaki görece artışı üzerine sorulan soruya Evcimen, toplumun erkek egemen yapısının bu rakamlarda etkin olduğu cevabını vererek kadın yönetmen sayısının, kadın milletvekili, kadın doktor, kadın hukukçu sayısı ile doğru orantılı olduğunu ileri sürmüştür. Yaşadığımız toplumu üçüncü dünya ülkesi bir doğu toplumu olarak niteleyen Evcimen, kadınların sistematik olarak evlere hapsedildiğinin altını çizer. 1990'lardaki artışta, açılan sinema okulları ve özel kanalların etkili olduğunu öne süren yönetmene göre, özel kanallarla birlikte seyircilerin hayatına giren diziler, sektörde yönetmen talebinin artmasına neden olmuş, piyasadaki erkek yönetmenlerin bu talebi karşılamaya yetmeyen sayıları dolayısıyla pek çok kadın, yönetmenlik yapmaya başlamıştır (Evcimen, 2016).

Evcimen'in çocukluğundan eğitimine değin pek çok unsurun tartışıldığı bu başlıkta amaçlanan, yönetmenin sanatçı kişiliğini oluşturan bileşenlerin

aydınlatılmasıdır. Görüldüğü üzere yetiştiği şehir ve aile ilişkilerinin etkisiyle hayatında baskın bir motif olan melankoli, filmlerin hikâye seçiminde de öne çıkan bir unsurdur. Ayrıca aldığı eğitimin siyasal bilimlerle iç içeliği ve öğrenciliğine damgasını vuran 12 Eylül Darbesi, filmlerin politik altyapısını belirlemiş olan bir diğer etkidir.

Fakültenin pratik alana yönelik teknik yetersizliği, Evcimen'in çekim anlamında donanımsız mezun olmasına ve bu eksikliği reklam sektörü ve sinemacı arkadaşlarının setlerinde gözlemledikleri sayesinde kapatmaya çalışmasına neden olur. Evcimen'in deneyimi, Türkiye'deki sinema okullarının bu alandaki eksikliğine örnek teşkil ederken sinema alanındaki usta çırak ilişkisinin devamını ve dayanışma olgusunu da örnekler.

Her iki filmini de Ayla Kutlu'nun eserlerinden uyarlamayı tercih eden Evcimen, filmlerini çekebilmek için öncelikle gerekli olan bütçe arayışına girmiştir. Bölüm, Maddi İmkanlar başlığı altında bu sürece odaklanacaktır.

3.3.8.2. Maddi İmkanlar

Bu başlıkta Evcimen'in her iki filminin de fon kaynağı olan TRT ve filmlere bütçe oluşturma sürecindeki işleyiş mekanizması ele alınacaktır. Evcimen'in başka fon arayışına girip girmediği, TRT'nin sağladığı bütçenin filmlerin yapımına yetip yetmediği, yapımcıların kimler olduğu ve süreçte yetkin oldukları alanlar da başlığın ana konularındandır. Özetle, bu bölüm çerçevesinde *Hoşça Kal Umut* ve *Solgun Bir Sarı Gül* filmlerinin üretim sürecini etkileyen maddi başlıkların tümüne değinilecektir.

Evcimen'in belirttiği üzere, TRT'de kadroya kabul edilmek ve drama benzeri bölümlerde çalışabilmek oldukça zordur. TRT'nin bu mekanizması, yönetmenin değişimiyle hiyerarşik bir kast sisteminin yapılanmasıdır. TRT'de yedi yıl drama bölümüne geçmeyi bekleyen Evcimen nihayet 1993 yılında bu isteğine kavuşur. O dönemde TRT Genel Müdürlüğü'ne yükselen Yücel Yener'e bir film yapmak istediğini söyleyen Evcimen'e, Yener'in cevabı "*sen bunu çoktan hak ettin*" olmuştur (Evcimen, 2016). Böylelikle 1994'te *Hoşça Kal Umut* filmini çekebilen Evcimen'in Yener'den aldığı yanıt sonucu filmine kolaylıkla fon bulabildiği görülse de, aslında bu bütçeyi hak etmek için uzunca yıllar başka bölümlerde farklı programların hem yapımcısı hem yönetmeni olarak çalışmış olduğu unutulmamalıdır.

1997 yapımı *Solgun Bir Sarı Gül* filmini de TRT'den aldığı fon sonucu çeken Evcimen, 1990'ı TRT'nin sistematik olarak sinema filmi çektiği yıllar olarak tanımlamaktadır. Çekilen filmlerin festivallerde gösterilmesi ve çeşitli ödüllere layık görülmesinin TRT için bir prestij anlamına geldiğini belirten yönetmen, TRT'nin aldığı geri dönüşlerden memnun olduğunu, TRT'ye bağlı yönetmenlerinse sinema filmi yapmaktan mutluluk duyduğunu ekler. Ayrıca yönetmen, her iki filmi için de kendisine ayrılan bütçenin, *Solgun Bir Sarı Gül* filminde yaşadığı ve kendi tabiriyle korkunç olarak nitelediği tecrübeler olmasaydı yeterli olacağını belirtmiştir, bu nedenle ek fon arayışına girmez. Filmlerin daha çok bütçesi olsa, yalnızca mekanların daha zengin tasarlanabileceğini sözlerine ekleyen Evcimen; aslında bilgisayar, kurgu ve efekt teknolojisinin daha gelişkin olmasının filmlerini daha iyi yapabileceğinin de altını çizer (Evcimen, 2016).

Evcimen, bahsedildiği üzere ikinci filminin çekimlerinde bir dizi talihsizlik yaşar. Bunlardan ilki, ışık şefinin elinde ışığın patlamasıdır. Ardından iki kez seti sel basar. Filmde kullanılan at ölür ve final sahnesinde kullanacağı arabanın motoru yanar. Yaşanan tüm bu sıkıntılar nedeniyle bütçeyi aşan Evcimen, ek bütçe için başvurduğu TRT'den bir türlü onay alamaz. Adını vermek istemediği bir daire başkanının meseleyi kişisel bir eğlenceye dönüştürdüğünü ileri süren Evcimen, ek bütçe çıkmadığından aylarca piyasaya borçlu kaldığını ve borçlarının bir kısmını kendi cebinden ödediğini belirtir. Yönetmen, tüm bu talihsizlikler ve çıkmayan ek bütçe nedeniyle fiziksel olarak bir dizi rahatsızlık geçirmiştir (Evcimen, 2016).

TRT'nin filmlere verdiği destek, yalnızca yapım aşamasıyla sınırlıdır. Bu nedenle film tamamlandıktan sonra çıkacağı mecra uyarınca kopya masrafları, galalar, gösterim, afiş tasarımı için ayrı bir bütçeye ihtiyaç duyulmaktadır. Ayrıca TRT, filmlerin hazırlık ve çekim aşamasında, kendi bünyesinden yapımcıları filmlerin yapımcısı olarak görevlendirir. Evcimen'in *Hoşça Kal Umut* filminin yapımcısı Mustafa Şen, *Solgun Bir Sarı Gül* filminin yapımcısı ise Ümit Ziya Işık'tır. Yapımcıların uygulayıcı yapımcı olarak çalıştıklarını belirten Evcimen; ekip, oyuncu ve mekan görüşmeleri ve ödemeleri yapımcıların üstlendiğini, seçim aşamasının ise kendi inisiyatifinde geliştiğini ekler (Evcimen, 2016).

TRT ile ilgili değinilmesi gereken detaylardan bir diğeri ise, kurumun yurt dışındaki festivallere olan ilgisizliği ve isteksizliğidir. *Hoşça Kal Umut* filmiyle Mannheim Film Festivali'ne davet edilen Evcimen'e, festivale katılması için izin vermeyen TRT, yönetmenin yıllık iznini kullanarak gitmesine de karşı çıkar. Festivalin resmi davetlisi olduğunu, her türlü masrafın festival tarafından karşılanacağını ve festivalin Orta Avrupa için önemini detaylarıyla açıklayan yönetmen **“film sizinse, fikri hakları da benim”** diyerek uzun uğraşlar sonucu izin alabilmiştir (Evcimen, 2016). Benzer bir durumla karşılaşan Sunar Kural Aytuna ise ne yazık ki TRT'nin ne kendisini ne de filmi göndermesi sonucu bazı festivallere katılamamıştır (Aytuna, 2016).¹²⁵ Türkiye sinemasının uluslararası platformlarda tanınır olmasının ulusal bir kurum olan TRT'ye katkı sağlamayacağı göz önünde bulundurulduğunda, TRT'nin prestij amaçlı film çektiği 1990'larda, yalnızca yurt içindeki prestiji önemsemesi anlam kazanmaktadır.

Evcimen'in filmlerinin yalnızca yapım masraflarını karşılamış olan TRT, daha sonrasında filmlerin gösterimini kendi kanallarında yapar (Evcimen, 2016). Oysaki aynı dönemde Ziya Öztan'ın TRT sponsorluğunda çektiği film, dağıtım çekimlerden önce planlandığından gösterime girmiştir (Öztürk, 2004, s. 322). Evcimen, *Abdülhamit Düşerken* (2002) filminin bir tarih filmi olduğunu ve TRT'nin bu nedenle filmi vizyona sokmuş olabileceğini belirtir (Evcimen, 2016). Oysa TRT, daha önceki üç filmine de yapımcı olduğu ve kendi bünyesinde yönetmenlik yapan Tomris Giritlioğlu'nun dördüncü filmi *Salkım Hanım'ın Taneleri*'ne yapım desteği bile vermemiştir ancak *Salkım Hanım'ın Taneleri* de Öztan'ın projesine yakın bir dönemde çekilmiş ve Öztan'ın projesine benzer şekilde tarihsel bir dönemi konu edinmiştir. TRT'nin hangi filmin gösterime gireceğini belirlerken, filmin tarihi olmasının yetmediği, bu tarihin kimin tarihi olduğunu da önemseydiği görülür.

TRT ile ilgili değinilecek son nokta, yönetmenlerin filmlerini arşivden 90-100 dolar gibi meblağlar karşılığında satın almak durumunda kalmasıdır. Filmlerin haklarını satın aldığı ileri süren ve bu nedenle yönetmenlere birer kopya vermeyen TRT, ücretlendirmeyi de dolar üzerinden yapmaktadır. Evcimen, kendi yönettiği filmlerin söz

¹²⁵ Sunar Kural Aytuna'nın söz konusu deneyiminin detaylarını “Sunar Kural Aytuna”, “Üretim Sonrası Süreç: Dağıtım, Gösterim, Seyir ve Eleştiri” başlığında incelemek mümkündür.

konusu ücretini ödeyerek kişisel arşivine, TRT logolu kopyalarını eklediğini belirtir (Evcimen, 2016).

Evcimen'in filmlerine maddi imkan yaratırken yaşadığı sürece odaklanan bu başlık tartışmasını, yönetmenin aktardığı ilginç bir deneyim üzerinden devam ettirecektir. Çekim aşamasına gelemediği için adını açıklamak istemediği bir projeye Kültür Bakanlığı'ndan destek bulan Evcimen, planladığı rakama ulaşamadığından ek bütçe arayışına girer. Türkiye sinemasında hatırı sayılır bir yapımcı olan Kadri Yurdatap'ın projesiyle ilgilenmesi üzerine heyecanlanan yönetmen, görüşmeye gittiği yapımcıdan düşündürücü bir cevap alır. Evcimen , Yurdatap'ın; **“yavrucuğum bu proje için ne diye koşturuyorsun (...) eli yüzü düzgün güzel bir kızsın, yok mu senin kocan sana bakan eden, niye bu proje için bu kadar koşturuyorsun, ne yapacaksın ki”** sözlerini üzülenek aktarır (Evcimen, 2016). Sektörün önemli yapımcılarından biri olan Yurdatap'ın projeyi reddediş şekli, Türkiye'de kadın yönetmen olmak deneyimi adına önemli ipuçlarıyla doludur. Konumu gereği profesyonel olması beklenen bir yapımcının, yönetmenin sırf kadın olması ve üstelik güzel bir kadın olması nedeniyle film yapıp kendini üzmemesi gerektiğini telkin eden bir üslupla projeyi reddetmesi, kadının kocası tarafından rahatça bakılabileceği edilgin bir konumu varken aktif ve yöneten bir pozisyonla uğraşmaması gerektiğinin altını çizmesi, Türkiye'de erkeğin kadına bakışını özetlerken, yönetmenlerin sıkça vurguladığı şekilde film yapım mekanizmalarından yararlanamamalarının nedenini de açıklamış olur.

“Maddi İmkanlar” başlığı altında Canan Evcimen'in filmlerine fon bulma sürecine odaklanılmıştır. Her iki filmini de TRT desteğiyle çeken yönetmen yalnızca yapım için desteklenmiş, kendisi de dağıtıcı firma ya da ek fon arayışına girmemiştir. Evcimen'in aktarımları sayesinde ulaşılan sonuçlar devlet, iktidar ve erkek sarmalının sinemadaki yansımalarını göz önüne sermiş ve kadın yönetmenlerin sayılarının azlığı hakkında önemli ipuçları sunmuştur. Bölüm tartışmasını filmlerin çekim aşamasında Evcimen'in yaşadığı deneyimler üzerinden devam ettirecektir.

3.3.8.3. Sinemasal Üretim Alanı

Hoşça Kal Umut filminin senaristi, tüm kaynaklarda ve filmin jeneriğinde Nuray Oğuz olarak geçmektedir. Evcimen, senaryo üzerinde Oğuz’la birlikte çalıştıklarını ancak senaryo tamamlanmadan Oğuz vefat ettiği için gerek filmi kendisine adadığını gerekse senarist olarak kendi ismini geçirmeyi önemsemediğini vurgular. *Hoşça Kal Umut* gibi *Solgun Bir Sarı Gül*’ün senaryosu da Ayla Kutlu’nun romanından uyarlamadır. Ancak bu kez Evcimen’in elinde bitmiş bir eserden ziyade, Kutlu’nun üç dört sayfalık bir taslağı vardır. Kutlu’nun yazdıklarından yola çıkan Evcimen senaryoya dair dokuz farklı taslak hazırlar ancak senaryonun kurgusunu yerine oturtamaz. Kurgu üzerinde Mehmet Eroğlu’yla çalışmaya başlayan Evcimen, senaryoyu tamamlamayı başarır. Senaryo bittiğinde Kutlu henüz kendi taslağını öyküye çevirmemiştir. Evcimen, Kutlu’nun, filmin çekimlerinden sonra yazımını bitirdiği öykünün filme benzediğini belirtir (Evcimen, 2016). Orijinal eserin yazımından önce senaryolaştırılmış ve çekimleri eserin yayımlanmasından önce bitmiş haliyle film, ilginç bir uyarlama örneği sunar.

1990’larda kadın yönetmenler arasındaki dayanışma üzerine sorduğumuz soruya karşılık, *Hoşça Kal Umut* filminin senaryo yazım aşamasında takıldığı noktalarda Tomris Giritlioğlu ve Mahinur Ergun’dan, *Solgun Bir Sarı Gül*’ün senaryo yazım aşamasında da Yusuf Kurçenli’den fikir aldığını, her üç ismin de kendisinden yardımı esirgemediğini ancak sektördeki isimlerin genellikle bireysel davrandıklarını ileri sürmüştür (Evcimen, 2016). Bu nedenle Evcimen’in deneyimlediği dayanışmanın sadece kadın yönetmenler arasında olduğunu ileri sürmek eksik bir varsayım olmaktadır.

Evcimen, eldeki görsel malzemeler, tarihsel ve zamansal etkileri nedeniyle Kutlu’nun *Hoşça Kal Umut* kitabındaki 12 Mart Muhtırası motifini filme 12 Eylül Darbesi şeklinde uyarladıklarını belirtir (Evcimen, 2016). 12 Eylül dönemini kişisel olarak da deneyimlemiş olan yönetmenin bu kararında, kişisel bakışı ve dünya görüşünün etkin olduğu açıktır. Ayrıca her iki filmin de ana duygusu olan melankoli ve imkansızlık, yönetmenin iç dünyasında baskın duygular olduğundan, yönetmenin bu hikâyeleri perdeye aktarma isteği şaşırtıcı değildir.

“Maddi İmkanlar” başlığında da belirtildiği üzere; oyuncu, ekip ve mekan seçimlerinde söz sahibi yönetmendir. Yapımcı yalnızca bu tercihlerin ayarlanması ve ücretlerin ödenmesinden sorumludur. Filmlerin jeneriğinden aynı sırayla alınan isimlerden Şerif Sezer, Kürşat Alnıaçık, Altan Gördüm, Hamza Zeytinoğlu, Zafer Yılmaz, Özlem Güveli, Süeda Çil *Hoşça Kal Umut* filminde rol alırken; *Solgun Bir Sarı Gül*’de Ege Aydan, Sermin Hürmeriç Şen, Meral Çetinkaya, Zuhal Gencer, Yeşim Alıç, Yunus Gencer, Mehmet Gürhan, Sevda Aydan, Taner Barlas, Selin Türkoğlu gibi isimler yer almaktadır.

Kürşat Alnıaçık’ı, Okan Uysaler’in *Yıldızlar Gece Büyür* (1991) filminde görüp beğenen Evcimen, Alnıaçık’ın, *Hoşça Kal Umut* filminin Oruç karakterine uygun olacağını düşünür (Öztürk, 2004, s. 315). Aradaki yaş farkını vurgulamak ve Avrupalı bir imaj yaratmak içinse Şerif Sezer’in uygun bir isim olduğuna karar verir. *Solgun Bir Sarı Gül* filmindeyse Aliye karakterinin büyümlü bir kadın olduğunu belirten Evcimen, rolü Türkan Şoray’ın oynamasını ister. Senaryoyu okuyan ve ekibin kadın ağırlıklı kadrosunu takdir eden Şoray, Tuğrul karakterinin bakış açısından verili olduğu için filmi bir erkek projesi olarak niteler ve bu nedenle rolü reddeder. Aliye karakterini, Şoray yerine Sermin Hürmeriç oynar. Filmin bir erkek projesi gibi durmakla birlikte kadın büyümlü üzerine kurulu olduğunu belirten Evcimen, Şoray’la ilgili hala, “*keşke oynasaydı*” demektedir (Evcimen, 2016).



Resim 144: *Hoşça Kal Umut* set fotoğrafı.¹²⁶



Resim 145: *Hoşça Kal Umut* filmi, Şerif Sezer’in düşme sahnesi, set fotoğrafı.¹²⁷

¹²⁶ Fotoğraflar, yönetmenin kişisel arşivinden alınmıştır.

¹²⁷ Fotoğraflar, yönetmenin kişisel arşivinden alınmıştır.

Oyuncularla sorunsuz çalıştığını belirten Evcimen, kadronun profesyonel isimlerden oluşmasının artılarını Meral Çetinkaya ve Şerif Sezer üzerinden örnekler. *Solgun Bir Sarı Gül*'de antika porselen onarımı yapan bir kadını canlandıran Çetinkaya, rolüne hazırlanmak için Beyoğlu Tünel'de iki ay boyunca porselen kursuna gitmiştir. *Hoşça Kal Umut*'ta Şerif Sezer ise çıplak oynaması gereken sahnelerde hiçbir itirazda bulunmamış, ilkel bir mekanizmayla güvenliğin sağlanmaya çalışıldığı merdivenlerden düşme sahnesinde, kendini tehlikeye atarak sahnenin çekimini, yönetmenin istediği şekilde gerçekleştirmiştir (Evcimen, 2016).

Mekanları ve oyuncuları bütçenin sınırları uyarınca kararlaştırdığını belirten Evcimen, çekimler için bir çekim senaryosu hazırlamaz. Yönetmen, filmlerin hikâyelerinin tasarlanma sürecine ve senaryoların yazım sürecine dahil olduğundan, kameranın konumu ve açıları çekim mekanına girdiğinde zihninde hazırdır. *Solgun Bir Sarı Gül* filmindeki on sayfalık bir sahneyi, devamlılığı aklından tutarak ve sahnenin çekimlerine ortasından başlayarak kotarmıştır. Evcimen, her sahnenin çekiminde Öztan'dan öğrendiği altın kuralı hatırlar: "oyuncuları duvara yapıştırmamak". Her bir sahnede kamerayı dibe alarak alan derinliğini büyüttüğünü ve aksiyonu bu derinlikte çektiğini belirten Evcimen, oyuncuların provalar sırasında serbest kalabildiklerini ve çekimlerin provalardaki performanslarla şekillenebileceğini belirtir. Bir mimik ya da duruş gibi ufak ifadelerin dışavurumuna izin verdiğini ancak oyunculuğun genel hatlarıyla tam da kendi hayal ettiği şekilde olması için oyuncuyu sınırladığını sözlerine ekler (Evcimen, 2016).



Resim 146: *Hoşça Kal Umut* filmi, steadycam kullanımı, set fotoğrafı.¹²⁸



Resim 147: Omuz kamerası kullanımı, set fotoğrafı.¹²⁹

¹²⁸ Fotoğraflar, yönetmenin kişisel arşivinden alınmıştır.

¹²⁹ Fotoğraflar, yönetmenin kişisel arşivinden alınmıştır.

Hoşça Kal Umut'un plan sekans çekimlere dayalı bir dili vardır ve yönetmen çekimlerden önce buna karar vermiştir. Bu filmde, sahnelerde kesmeler az olduğundan kamera tercihini de steadycam ve omuz kamerasından yana kullanır. Yönetmen, *Solgun Bir Sarı Gül* filminin sanat, grafik, renk ve kamera hareketleri gibi sinemasal bileşenlerine yine çekimlerden çok önce karar vermiş olduğunun, dolayısıyla *Solgun Bir Sarı Gül*'ün masada bitmiş olduğunun altını çizer. Örneğin Tuğrul'un (Ege Aydan) İtalyan Geçidi'ndeki sahnesinde, tünelin üst yarısını gri alt yarısını sarıya boyatan yönetmen, oyuncuya da gri pantolon ve sarı gömlek giydirir. Bu kompozisyonla Vertigo etkisi oluşturarak, sonsuzluk ve kayboluş hisleri yaratmak istediğini ve tüm bunların masa başında alınmış kararlar olduğunu sözlerine ekler. Ayrıca her iki filminin de bir çember gibi açılıp kapanması, ilk sahnelerin aynı zamanda son sahneler olması da yönetmenin önceden aldığı bir diğer sinemasal karardır (Evcimen, 2016).

Her iki filmini de İstanbul'da çeken Evcimen, *Hoşça Kal Umut* filmini beş altı hafta içerisinde, *Solgun Bir Sarı Gül* filmini ise, daha önce bahsedilen talihsiz hadiseler nedeniyle yedi haftada tamamlar. İlk filminin görüntü yönetmeni Tevfik Şenol, ikincisinin Ercan Yılmaz'dır ve yönetmen her iki görüntü yönetmeniyle de sorunsuz çalıştığını belirtir. Her iki filmde de asistanlarının ağırlıklı olarak kadınlardan oluşması üzerine sorduğumuz soruya; ekibi oluştururken cinsiyetçi davranmadığı, işini iyi yapan isimleri seçtiği ve her iki filmin de kadın asistan seçiminin tesadüfi gerçekleştiği cevabını verir (Evcimen, 2016).

Hoşça Kal Umut filminin ışık şefi Ali Salim Yaşar, sanat yönetmeni Deniz Özen'dir, müziği ise Turgay Erdener'e aittir. *Solgun Bir Sarı Gül* filminin müziği Ertuğrul Bayraktar'a, sanat yönetimi Deniz Uras Soley'e aittir.¹³⁰ Evcimen, Deniz Uras Soley'in TRT'nin sanat yönetmenlerinden olmasına karşın sanat yönetiminde en yetkin isimlerden biri olduğunu belirtmiştir. Her iki filmin kurgusu da Hasan Bektaş'a aittir. Montaj sırasında Bektaş'la sürekli bir çatışma halinde olduklarını belirten Evcimen, Bektaş'ın sahneleri sonunda yönetmenin istediği şekilde uzattığını da sözlerine ekler. Her iki filmin kurgusunun da doğrusal olmaması, gerek yönetmenin yaratmak istediği mistik

¹³⁰ Filmlerin ekip bilgileri görüşme sırasında Canan Evcimen'e sorulmuş olup ekibin görüşmeye dahil olmayan isimleri ise filmlerin jeneriklerinden teyit edilerek, aynı sırayla alınmıştır.

atmosfere gerekse filmlerin sıçramalı anlatım biçimine uygun olduğundan yönetmen tarafından tercih edilmiştir. Ancak *Solgun Bir Sarı Gül*'ün kurgu setine gelen Tomris Giritlioğlu, Ziya Öztan ve Yusuf Kurçenli, filmin kurgusunun seyirciyi zorlayacağı eleştirisinde bulunarak yönetmene, kurguyu daha basit bir hale getirmesini önerir. Sinemacı arkadaşlarının eleştirisini göz önünde bulunduran Evcimen, kurguyu önerilen şekilde yapar ve film o haliyle çıkar (Evcimen, 2016). Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere yönetmen, filmlerin zihninde canlandığı haline sadık kalarak ve filmsel tüm kararları çekimlerden önce alarak filmlerini tamamlamaktadır, ancak sinemasal birikimine güvendiği kaynaklardan gelen eleştirilere de açıktır.

Askerlikten sonra hiyerarşik düzenin en kuvvetli olduğu alan olan sinema setinin tanrısının yönetmen olduğunu ileri süren Evcimen, setlerin mutlak ve sorgusuz bir disiplin gerektirdiğini ileri sürer. Yönetmen söz konusu gücün, kişisel çıkarlar için kullanılmasından ziyade filmin ilerlemesi adına kullanmasının ekip için bir kararlılık göstergesi olduğunu ve böylece çekimlerin daha rahat yürüdüğünü belirtir (Evcimen, 2016). Çekimlere, hafif bir makyaj ve pantolonla gittiğini belirten yönetmen, setlerin doğası gereği sert bir yönetim tarzı benimsediğini ancak kadın kimliğinden vazgeçemediğinin altını çizer (Öztürk, 2004, s. 323). Ancak yönetmenin pantolon giymesine ve yaptığı makyajın hafifliğine olan vurgusu, sette kadın kimliğini sürdürmeye çalışırken bazı tavizler verdiği anlamına da gelmektedir.

Mekan, ekip, oyuncu seçimi ve yönetimi gibi başlıkların tartışıldığı bölümün sonunda, Evcimen'in sete girdiğinde ne yapmak istediğini bilen bir yönetmen profili sergilediği öne sürülebilir. Filmlerin öykü kurulumu ve senaryo yazım aşamasına dahil olan yönetmen, filmsel tüm kararları bu aşamada alarak filmi zihninde oluşturur. Bu nedenle çekim senaryosu olmaksızın çalışan Evcimen'in, mekana girdiği anda kameranın pozisyonu, aksiyonun gerçekleşeceği alan ve çekim sürecindeki diğer kararları, Öztan'ın setlerindeki deneyimlerinden edindikleri ve çocukluğundan kalan hayalperest özelliği sonucu kolaylıkla almakta olduğu görülür.

Çekim sürecine odaklanan başlığın ardından bölüm tartışmasını; filmlerin, üretim sürecinin ve “kadın filmi”nin bir yansıması olarak değerlendirmesine bırakacaktır.

3.3.8.3.1. Filmlerin, Üretim Sürecinin ve Kadın Yönetmenliğin İfade Biçimi Olarak Yorumlanması

Bu başlık altında Canan Evcimen'in yönetmenliğini yapmış olduğu *Hoşça Kal Umut* (1994) ve *Solgun Bir Sarı Gül* (1997) filmleri, yönetmenin sanatçı kişiliği, dünya görüşü ve bir önceki başlıkta tartışılan oyuncu ve ekip yönetimi çerçevesinde değerlendirilecek olup, filmlerin kadın ve erkek başrol karakterleri ve anlatının nasıl kurulduğu toplumsal cinsiyet rolleri ve temsil bağlamında tartışılacaktır.

Hoşça Kal Umut, 12 Eylül darbesi sırasında hapse atılmış ve işkence görmüş olan Oruç (Kürşat Alınacak) ile eğitilmiş, üst orta sınıf Algüz'ün (Şerif Sezer) yaklaşması üzerine kuruludur. Sekiz yıl boyunca hapis yatmış olan Oruç tahliye edilince eskiden beraber yaşadığı arkadaşlarının evine döner. Ancak arkadaşları ve sürdürdükleri yaşam biçimi değişmiştir, bu yeni yaşama ne Oruç uyumlanabilir ne de arkadaşlarının yeni hayatında Oruç'a yer vardır. Hapse girmediği dönemde tanışmış olduğu karşı komşusu Algüz, hala aynı evde yaşamaktadır. Oruç ve Algüz kısa bir süre içinde tutkulu bir birliktelik yaşamaya başlarlar ancak Oruç, yeniden hapse atılacağını düşünmekte, bu nedenle hapiste tanıdığı arkadaşı Ufuk'un yanına, Almanya'ya kaçma planları yapmaktadır. Algüz ve Oruç'un birlikteliğinde ilk andan beri var olan çelişkiler büyür ancak ayrılmazlar. Filmin finalinde Oruç'un Romanya'ya kaçması için Algüz'ün Kırklareli'ndeki evine giden çift, talihsiz bir sonla yüzleşir. Gece baskınıyla Oruç'u almaya gelen ekiplere kapıyı açmak isteyen Algüz'ü engellemeye çalışan Oruç, Algüz'ün merdivenlerden düşerek ölmesine neden olur. Ekipler Oruç'u devriye arabasına bindirerek uzaklaştır.

Solgun Bir Sarı Gül anlatısını Tuğrul'un (Ege Aydan) çocukluğu ve olgunluk dönemi üzerine kurar. Tuğrul, eğitilmiş ve entelektüel bir rehberdir ve Binnaz'la (Zuhal Gencer) birliktedir. Ancak sıklıkla babasının sevgilisi Gülgün'ü (Yeşim Alıç) düşünmekte, bu nedenle çocukluğuna dair hatıraları anımsamaktadır. Tuğrul bir gün, antika porselenler tamir eden komşusu Şen'in (Meral Çetinkaya) eski sevgilisi Nevit'in (Taner Barlas) evini, işi gereği bir anne kıza gezdirir. Bir süre sonra Nevit'in evinde tanıştığı karısı Aliye'nin (Sermin Hürmeriç), Gülgün olduğunu fark eder. Çocukluğunda yalnız ve baba sevgisinden uzak bir çocukluk geçiren Tuğrul'un kendisini yakın hissettiği

tek kişi Gülgün'dür. Kendisini hiç terk etmeyeceğini düşündüğü Gülgün, bir gün babasını ve evi terk etmiş ve bu nedenle Tuğrul yeniden yalnızlaşmıştır. Yıllar sonra bulduğu Aliye'yle (Gülgün) yeniden karşılaşmak için evine yeniden giden Tuğrul, bir kez daha Aliye'nin evi terk etmiş olduğunu görür. Düş ve gerçeğin, geçmiş ile şimdiki zamanın birbirine karıştığı sahnelerde Tuğrul, eline aldığı sarı bir gülle yeniden boş eve gider. Gülgün'ün evi terk ederken bindiği faytonda çocukluk halinin oturduğunu düşler. Düşündeki çocuk birden şimdiki haline döner. Boş eve gelen Şen, yerdeki sarı gülü görür ve bir ayna deliğinden Tuğrul'un Gülgün'le bir faytonda uzaklaşmakta olduğunu izler. Şen, aynayı kırar ve film bu sahneyle sonlanır.

Hoşça Kal Umut ve *Solgun Bir Sarı Gül*, anlatısını erkek kahramanların hikâyeleri üzerine kurar. Her iki filmde de olaylar, erkek kahramanların başından geçmektedir. *Hoşça Kal Umut*'ta politik olarak aktif olan da, düşünceleri ve eylemleri nedeniyle hapse girmiş ve yine girebilecek olan da Oruç'tur, bu nedenle olaylar onun ekseninde ve ona etkisi üzerinden verilir. *Solgun Bir Sarı Gül*'de de terk edilen ve yine terk edilecek olan Tuğrul'dur, ilk filmle paralel bir bakış açısıyla anlatı, Tuğrul'a olan etkileri üzerinden şekillenmiştir.

Oruç ve Tuğrul perdeye, beraber oldukları kadınlara bağlanmaktan korkan karakterler olarak yansıtılmıştır. *Hoşça Kal Umut* filminin ilk sahnesi, seyirciye seslenen Oruç'un sesiyle açılır ve aynı sesle kapanır. Filmin bu özelliği yine Bordwell'in, iç ses aracılığıyla karakterin duygularının, hayallerinin, kısacası "iç imgeler"inin seyirci tarafından görülmesi anlamına gelen 'düşünsel öznellik (mental subjectivity)' kavramını (Bordwell & Thomson, 1997, s. 104, 105) hatırlatır. İç ses aracılığıyla kurulan düşünsel öznellik, filmin başından itibaren seyirciyi, Oruç'un dertleşebildiği ve iç dünyasına dair filmdeki diğer karakterlerden daha çok şey bilen taraf olarak konumlar ve beraberinde özdeşleşmeyi getirir. Tuğrul'un hikâyesinin merkeze konulduğu *Solgun Bir Sarı Gül*'de ise özdeşleşme, öznel kamera kullanımı sonucu olayların erkeklerin gözlerinden perdeye yansıtılmasıyla sağlanır.



Resim 148: *Solgun Bir Sarı Gül* filminden POV kullanımına örnek bir sahne.



Resim 149: *Solgun Bir Sarı Gül* filminden POV kullanımına örnek bir sahne.

Her iki filme, yönetmenin de belirttiği şekilde omuz kamerası ve steadycam kullanımı sonucu, hareketli çekimler hakimdir. Kamera, anlatının aktif öznesi olan erkek karakterlerin etrafında, onları takip eder şekilde kullanılmıştır. Kameranın bu şekilde kullanımı, her iki filmin erkeğin dünyası etrafında şekillenmesine ve izleyicinin erkek karakterle yaklaşmasına neden olur.

Filmlerin kadın karakter kurulumuna bakıldığında, kadının çoğu sahnede erkeğin peşinden sürüklendiği, birkaç sahnede ise erkeği sürüklediği görülür. Ancak erkeğin kadının ardı sıra gitmesi, kadının aktif ve karar alıcı bir konuma geçmesinden değil, erkeğin sürüklenme eğilimi ya da ihtiyacından kaynaklanmaktadır. Kadınlar, erkeğin hikâyesinin akışında, erkeğin ihtiyacı olan duyguya karşılık verecek edimlerde bulunur. Bağlanmak istemeyen erkeğin karşısında bağlanmak isteyen kadın karakterlere ihtiyaç duyulmakta ve Algüz ile Binnaz karakterlerine bu nedenle erkeğini sahiplenen özellikler verilmektedir. Erkek karakterlerin hikâyelerinin tutarlı bir şekilde aktarılması amacıyla kadın karakterler hikâyede boşlukları dolduran bir biçimde verilir. Örneğin *Hoşça Kal Umut* filmindeki kadın karakter Algüz, filmdeki ilk sahnelerinde; eğitilmiş, kariyer sahibi, yalnız ve kendine yetebilen, üst orta sınıfa mensup bir kadındır. Oruç'la tanıştığı günün akşamı, erkeği büyük bir tutkuyla arzulayan, onu sevdiğini söyleyen, gelmediği için histeri krizine giren bir kadına dönüşür. Algüz, Oruç'la tanışmalarının hemen ardından uzun süreli bir ilişkiymişçesine Oruç'u sahiplenen, Oruç'a kıyafetler alan, yemek pişiren, geleneksel ve bağımlı bir kadın imajı çizer çünkü anlatının, Oruç'un bağlanmak istemediği bir kadına ihtiyacı vardır ve bu nedenle Algüz, Oruç'a sıkı sıkıya bağlı hatta bağımlı bir karakter olarak dönüştürülmüştür.



Resim 150: *Hoşça Kal Umut* filminden bir sahne.



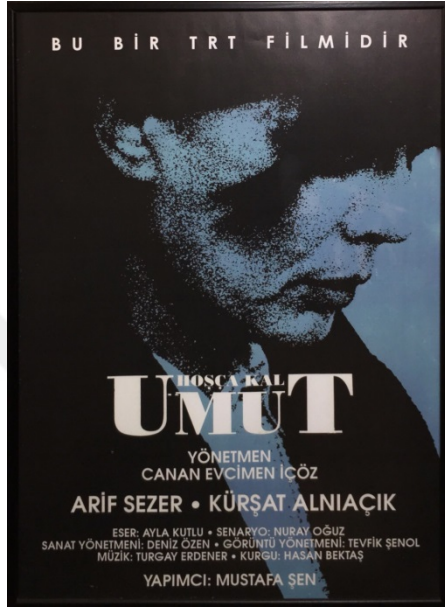
Resim 151: *Solgun Bir Sarı Gül* filminden bir sahne.

Solgun Bir Sarı Gül filminde Tuğrul'un sevgilisi Binnaz da, Algüz karakterine paralel çizilmiş bir karakterdir. Tuğrul karakterinin ihtiyaçları dahilinde şekillenen Binnaz, bu nedenle sıklıkla tutarsız ve ne istediğini bilmez bir kadına dönüşür. Yine Tuğrul'un bağlanmak istemeyen bir erkek modeli olarak çizilmesi, Binnaz'ın Tuğrul'u sahiplenen bir sevgiliye dönüşmesine neden olur. Filmdeki diğer kadın karakterlerden Şen de, Binnaz gibi, sevgilisi Nevit'e bağımlı ve histeriktir. Kadın karakterlerden bir tek Gülgün bağımsız çizilmiştir, ancak Gülgün'ün bağımsızlaşması da erkekler sayesinde. Tuğrul'un babasıyla şiddet ve zorlama içeren bir ilişki yaşayan Gülgün ancak bir başka erkeğe aşık olduğunda evi terk eder.

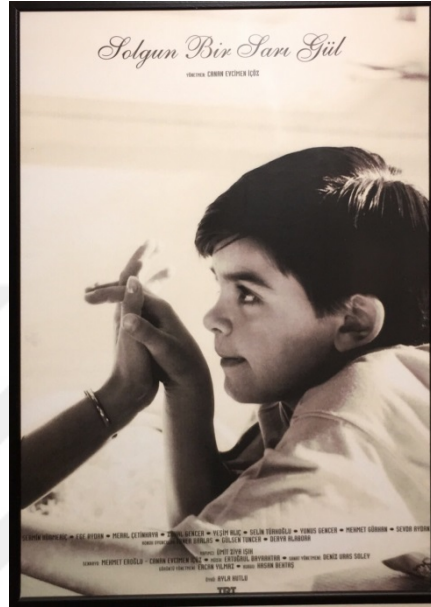
Filmlerin mekan düzenlemesi, anlatısına uygun düşer. Her iki filmde de pasif bir konumda olan kadın karakterlerin sahneleri, bu konuma uygun şekilde özel ve kapalı bir alan olan ev içinde düzenlenmiştir. Her iki filmde bir sarmal şeklinde açıldığı sahneyle kapanır ve her iki filmin de kamera kullanımı ağırlıklı olarak hareketlidir. Ayrıca her iki filmde de zamansal geri dönüşler yaşanır ve zaman atlamaları mekanların benzer özellikleriyle birbirine bağlanır.

Son olarak afiş incelemesi yapılacak olan filmlerden *Hoşça Kal Umut*'un tasarımında "bu bir TRT filmidir" yazısı, konumu ve sunum şekli itibarıyla dikkat çekicidir. TRT'nin filmin sahibi olduğuna dair yapılan vurguyu, seçilen punto ve afişin merkezinde olması nedeniyle umut duygusuna yapılan vurgu takip eder. Afiş görselinde Algüz karakterinin seçilmiş olması, filmin bir "kadın filmi" olduğunun yahut Algüz'ün hayatına odaklandığının göstergesi olmaktan ziyade, Algüz'ün Oruç için umudu temsil etmesinin göstergesidir. Başrol oyuncularından daha üstte olan yönetmen ismi, en altta yer

alan yapımcının ismiyle aynı büyüklükte yazılmıştır ancak başrol oyuncuların isimleri yönetmen ve ekip bilgisinden daha fazla dikkat çekecek şekilde, daha büyük bir punto kullanımıyla yerleştirilmiştir. Ayrıca Şerif Sezer'in adı afişte, baskı hatası sonucu Arif Sezer olarak yazılmıştır.



Resim 152: *Hoşça Kal Umut* film afişi.¹³¹



Resim 153: *Solgun Bir Sarı Gül* film afişi.¹³²

Solgun Bir Sarı Gül filminin afişiyse, anlatısıyla uyumludur. Tuğrul'un çocukluğunun olay örgüsünde etkili olduğu film, afişinde de Tuğrul'un çocukluğunu canlandıran çocuk oyuncunun görselini kullanırken Gülgün karakteri, yine anlatıya uyumlu şekilde Tuğrul'a verdiği destek üzerinden afişte görselleştirilmiştir. İkinci filmin afişinde ilkinde kıyasla filmin ve yönetmeni adı, en üstteki konumlarıyla dikkat çeker. Afişin alt kısmında, başrol oyuncuların öne çıkarılmadığı oyuncu isimlerinden sonra, ekibin geri kalanına yer verilmiş ve bu kez TRT, en altta ve ufak puntolarla yazılmıştır.

Sanatçının kişilik özellikleri ve öğrencilik döneminde Türkiye'nin politik ve toplumsal atmosferi göz önünde bulundurulduğunda, yönetmenin bu hikâyeleri perdeye uyarlama kararı anlaşılır olmaktadır. Melankoli ve imkansızlık, Evcimen'in çocukluğundan itibaren hayatına hakim olan kavramlardır. Ayrıca 12 Eylül Darbesi'ni

¹³¹ *Hoşça Kal Umut* filminin afişi, yönetmenin kişisel arşivinden elde edilmiş ve teze, afişten çekilen dijital fotoğraf versiyonu konulmuştur.

¹³² *Solgun Bir Sarı Gül* filminin afişi, yönetmenin kişisel arşivinden elde edilmiş ve teze, afişten çekilen dijital fotoğraf versiyonu konulmuştur.

kişisel olarak da deneyimlemiş, arkadaşlarının okul sıralarından hapse atılmasına şahit olmuş bir yönetmen olarak, *Hoşça Kal Umut* filminin politik altyapısını bu dönem üzerinden seçmesi, sanatçıların, yaşadıkları dönemin ve toplumsal olayların ürünlerine yansımaları anlamında bir örnek teşkil etmektedir. Politikleşmeye başlayan kadın yönetmen sinemasında *Hoşça Kal Umut* filmiyle yer alan Evcimen'in, her iki filmine de; temsil, özdeşleşme ve kamera/meکان kullanımları sonucu kurulamayan dişil dil üzerinden "kadın filmi" nitelemesinin uygulanamayacağı sonucuna varılabilir.

3.3.8.4. Üretim Sonrası Süreç: Dağıtım, Gösterim, Seyir ve Eleştiri

Bu başlıkta, *Hoşça Kal Umut* ve *Solgun Bir Sarı Gül* filmlerinin çekim aşamasından sonraki aşama olan seyirciyle buluşma sürecine odaklanılacaktır. Gösterime girmeyen her iki filmin de vizyona girememesi nedenleri, katıldığı festivaller ve aldığı ödüller ve son olarak da gelen eleştiriler ve tüm bunların yönetmene yansımaları tartışılacaktır.

Her iki filminin, özellikle de *Solgun Bir Sarı Gül* filminin toplumun beklentilerine cevap verecek nitelikte filmler olmadığını ileri süren Evcimen, filmleri tasarlarken de bakış açısını toplumsal beklentiye göre şekillendirmediğini belirtir. Kendisiyle aynı dönem çıkan Zeki Demirkubuz (*Masumiyet*, 1997), Ferzan Özpetek (*Hamam*, 1997) ve Barış Pirhasan (*Usta Beni Öldürsene*, 1997) gibi isimlerin de gişede başarısız olduklarını belirten Evcimen, 1990'lar Türkiye sinemasının gişe yapacak filmler üretmediğini öne sürer. Yönetmenin her iki filmi de TRT'nin gösterim işine sıcak bakmaması nedeniyle vizyona giremez ancak TRT filmleri kendi kanallarında, Şerif Sezer'in duş aldığı sahneyi sansürleyerek yayınlamıştır. Dağıtım ve gösterim anlamında kişisel bir arayışa girip girmediğini sorduğumuz yönetmen, bu işlemlerin yönetmenler tarafından üstlenilmemesi gerektiğini çünkü filmi bitiren yönetmenin gösterim süreci için sarf edecek enerjisinin kalmadığını belirtir (Evcimen, 2016).

Evcimen'e göre, yerli yapımların vizyona girme şansı bulamadığı 1990'larda önemli bir gösterim mecrası olan festivaller sayesinde filmler, yurt içi ve dışında seyircisiyle bir hafta, on gün kadar buluşabilmektedir. *Hoşça Kal Umut* filmi'nin İstanbul Film Festivali'ndeki gösterimine katılan Mannheim Film Festivali'nden bir yetkili, filmi

beğenir ve Evcimen'e bir form bırakır. Festivale başvuran Evcimen, festivalin resmi yarışma bölümüne katılmaya hak kazanır (Evcimen, 2016). Böylelikle *Hoşça Kal Umut*, 43. Mannheim Film Festivali'nde 652 film içerisinde En İyi İlk 20 Film kategorisinde yarışır (Evren, 2010, s. 25). “Maddi İmkanlar” başlığında da detaylarıyla açıklandığı üzere TRT, Evcimen'in festivale katılmasını istemez ve engellemeye çalışır ancak yönetmen kararlılıkla filmin fikri haklarına sahip olduğunu ve gideceğini belirtmiş, nitekim gitmiştir.

Solgun Bir Sarı Gül ise 34. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde “Falez Otel Özel Ödülü”, Meral Çetinkaya ise “En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu” ödülünü alır. 11. Adana Altın Koza Film Festivali'nde “En İyi Üçüncü Film” ödülünü kazanan film, Ercan Yılmaz'a da “En İyi Görüntü Yönetmeni” ödülünü kazandırır (Sekmeç, 2015, s. 144).

Hoşça Kal Umut'un Mannheim Film Festivali'ndeki gösterimi üzerine Alman basınında pek çok haber çıktığını belirten Evcimen'e Almanya'da en sık soru soru, Türkiye gibi bir ülkede bu filmi nasıl çektiğidir. Evcimen, sorunun altında yatan gerçeğin, Türkiye'yi diğer Ortadoğu ülkelerine benzeten Batılı bakış olduğunu belirtir. *Solgun Bir Sarı Gül* filminin ise zor bir film olduğu noktasında tüm eleştirmenler hemfikirdir (Evcimen, 2016).

Serdar Pehlivanoglu, *Antrakt Dergisi*'nde yayımlanan “Sinemamızda Yeni Yapılanmalara Doğru” başlıklı makalesinde 1990'ları, sinema okullarından mezun ve Türkiye sinemasına yeni bir bakış açısı kazandırabilecek yönetmenlerin ortaya çıktığı yıllar olarak tanımlamaktadır. Tomris Giritlioğlu, Zeki Demirkubuz, Canan Evcimen gibi isimleri ise kendine has tarzları olan filmler yapan yönetmenler olarak, umut verici bulunduğunu belirtmektedir (Pehlivanoglu, 1994, s. 26).



Resim 154: 1993, Antrakt Dergisi, “Bu Bir Ekip Filmidir”,
Kaynak: (Arslanbay, 1993b, s. 48, 49).

Antrakt Dergisi’nde yayımlanan bir diğer yazı Hülya Arslanbay’ın “Bu Bir Ekip Filmidir” başlıklı yazısıdır. *Hoşça Kal Umut* filminin setine giden Arslanbay, çekim arasında yönetmen, ekip ve oyuncuların görüşlerini alır. Görüşmelerde, Kürşat Alnıaçık başta olmak üzere Şerif Sezer hariç tüm oyuncular, Evcimen’in ilk filmi olmasından duydukları tedirginliği dile getirmektedir. Şerif Sezer ise, ilklerin heyecanlı olduğundan ve hiçbir tedirginlik duymadığından bahseder (Arslanbay, 1993b, s. 48). Cevaplardan anlaşıldığı üzere Arslanbay, oyunculara Evcimen’in ilk yönetmenlik deneyiminden tedirginlik duyup duymadıklarını sormuş ve oyunculara yönelttiği olası diğer soruların cevaplarına da köşesinde yer vermemiştir. Yazının başlığından da anlaşılacağı üzere, ekibin geri kalan isimleri, filmin bir ekip filmi olduğunun altını çizer (Arslanbay, 1993b, s. 49). Ekibin söylemi, filmin afişinde yer alan “bu bir TRT filmidir” yazısı düşünüldüğünde ironik kalmaktadır.

Bölümü, Canan Evcimen’in kişisel tanıklığına dayanan bir eleştiriyi sonlandırmak, kadın yönetmenler ve tarih yazımı düşünüldüğünde anlam kazanacaktır. Evcimen, *Hoşça Kal Umut* filmini seyirciyle birlikte, salonda izlemektedir. Filmde Oruç ve Algüz’ün sevişme sahnesi perdedeyken arka koltuktan bir sesin “*bu Türk kadın yönetmenler, kendileri de sevişmeyi bilmedikleri için doğru düzgün sevişme sahnesi çekemiyorlar*” yorumu üzerine dönüp baktığında yorumu yapan kişinin Agah Özgüç olduğunu görür (Evcimen, 2016). Türkiye sinema kaynaklarının büyük bir bölümünü oluşturmuş bir kalemin bir filmin sahnesini bu sözlerle eleştirmesi son derece

düşündürücüdür. Bahsi geçen sahne, gerçeklikten uzak, teatral bir oyunculuk sergilemektedir ancak bunu yönetmenin cinsel hayatıyla ilişkilendirmek, eril bakış açısının ve daha pek çok erkeklik probleminin açık bir dışavurumudur.

Sonuç olarak Evcimen, 1990'ların kadın yönetmenlerinin pek çoğunun ortak özelliklerinden birini deneyimlemiş ve filmlerini yalnızca festivaller ve televizyon aracılığıyla seyircisiyle buluşturabilmiştir. Bunda TRT'nin payı yadsınamaz ancak kendisi de yönetmenin işi olmadığı için dağıtım ya da gösterim kanalları aramadığını belirtmektedir. Filmler gösterime girmediğinden, yazılı kaynaklarında filmler üzerine pek az yazı ve dönemin gazete ve dergilerinde birkaç eleştiriye rastlanmıştır.

Evcimen, *Solgun Bir Sarı Gül* sinema filminden sonra 1998'de *Kördüğüm* isimli televizyon dizisinde yönetmen, 1999-2000 yıllarında çekilen *Deprem* belgeselinde ve 2001 yılında çekilen *Alev Alatlı ile Tarih, Tekerrür ve Ekonomik Krizler* belgeselinde yapımcı ve yönetmen olarak çalışır. 2005-2006 yıllarında devam eden televizyon dizisi *Ihlamlar Altında* ve 2007 yapımı *Komiser Nevzat*'ın genel koordinatörlüğünü üstlenen Evcimen, 2006 yapımı *Yalancı Yarım* ve 2007 yapımı *Sır Gibi* televizyon dizilerinin proje tasarımcısı ve genel koordinatörüdür. 2008 yapımı *Kırık Kalpler Kulübü, Talih Kuşu, Dedektif Biraderler* ve 2009 *Kapadokya Düşleri*'nin yapımcılığını üstlenen Evcimen, *Reha Muhtar ile Bu Kimin Hayatı* isimli televizyon programının drama yönetmenliğini de yapar (Evren, 2010, s. 25). Evcimen on yıl önce TRT'den emekli olmuş ancak dizi sektöründe yönetmenlik yapmaya devam etmiştir. 2010 yılında Kültür Bakanlığı destekli *Oğul* filminin yapımcılığını üstlenir. *Solgun Bir Sarı Gül* filminden sonra başka bir sinema filmi yapmamış olmasının nedeni sorulduğunda, filmlere finans bulmanın çok zor olduğu ve ön hazırlık sürecinin tüm enerjisini bitirdiği cevabını vermiştir. İstanbul'da yaşayan yönetmen özel kanallar için dizi yönetmenliği yapmaya devam etmekte, öykü ve roman olarak tasarladığı bir kitabın hazırlıklarını yapmaktadır (Evcimen, 2016).

Basın Yayın Yüksek Okulu Radyo TV Bölümü'nden mezun olan ve yönetmenliğe yapım asistanlığından geçen yönetmen, 1990'lar kadın yönetmenleri arasında TRT'de kadrolu bir yönetmen olarak sinemasal üretimini TRT yapımcılığında gerçekleştiren dört isimden biridir. 1990'lar kadın yönetmenlerinin filmlerinde sıklıkla görüldüğü üzere Evcimen'in her iki filmi de edebiyat eserlerinden uyarlamadır. Evcimen, *Hoşça Kal Umut*

filminin politik altyapısı nedeniyle 1990'ların siyasallaşmaya başlayan kadın yönetmen tanımlamasına uyarken filmlerinde temsil, özdeşleşme ve kamera/mezan kullanımları sonucu kurulan dil, “kadın filmi” kavramının işaret ettiği alanla uyumsuzdur.

3.3.9. Fide Motan

3.3.9.1. Sanatçı Kişiliği

Fide Motan, 1948 Urfa doğumludur. Ancak ilkokulu bitirir bitirmez, ailesi Motan'ın eğitimine devam edebilmesi adına Ankara'ya taşınır. Bu nedenle yönetmen, çocukluğunun büyük bir kısmı ve gençliğini Ankara'da geçirir, ortaokuldan üniversiteye değin Ankara'da okur. Çocukluğunun Urfa'sını, ailelerin kızlarını okutmaya pek de gönüllü olmadığı bir kent olarak tanımlayan yönetmen, yıllar sonra *Vasiyet* (2000) dizisinin çekimleri için gittiği Urfa'nınsa, eski Urfalılar daha büyük şehirlere, köylülere Urfa'nın merkezine göç ettiğinden bir hayli değişmiş olduğunu belirtir. Eğitim almış genç nüfusun Gaziantep örneğinin aksine Urfa'ya dönmediğine değinen Motan, Antep'e eğitilmiş nüfusu nedeniyle “küçük Paris” yakıştırması yapıldığının ve yakıştırmada haklılık payı bulunduğunun altını çizer (Motan, 2017). Motan'ın tanıklığı, 1960'lar Türkiye'sinin Doğusundan Batısına, köyünden kentine yaşanan yoğun göçün ve göçle birlikte değişen demografik özelliklerin bir yansımasını oluşturur. Daha sonraki bölümlerde de tekrarlanacak olmasına karşın Motan'ın çocukluğunun kısa bir kısmını geçirdiği şehri eğitim seviyesine göre değerlendirmesiye, yönetmenin eğitimin önemine yaptığı vurguyu açığa çıkarır niteliktedir.



Resim 155: Fide Motan, İstanbul, Şubat 2017

Kaynak: Yayınlanacak olan *Filmin Adı Ne?* belgeselinden alınmış görüntüdür.

Ortaokul ve lise dönemlerinde edebiyatla yoğun bir şekilde ilgilenen Motan, bu dönemde pek çok klasik eseri okuduğunu ve bu ilgisi nedeniyle aldığı eğitimin de sayısal bilimler değil sözel bilimler üzerine şekillendiğini belirtir (Motan, 2017). Yönetmenin çevirdiği ilk film olan *Cadı Ağacı* (1994) bir edebiyat uyarlaması, ikinci filmi *Yanlı Saksının Çiçeği*'ninse (1997) Atilla İlhan'ın kaleminden çıkmış olması gerçeği, yönetmenin edebiyatla yakın ilişkisinin sinemasal üretimine yansıdığı da göstergesidir.

Çocukluğunda edebiyat hariç sinemayla da yakından ilgilendiğini belirten Motan, annesiyle sık sık Türk filmleri izlemeye gittiklerine ve iki, üç filmi ardı ardına izlediklerine değinir. Yönetmen, peş peşe izledikleri filmlerden sıkılmadıklarını, aksine bu alışkanlığın dönemin en moda eğlencesi olduğunu sözlerine ekler. Metin Erksan'ın sinemasal dilinden etkilenen Motan, tek eğlencenin sinema olduğu söz konusu dönemlerde yönetmenlerin kâr amacı gütmeyen film ürettiklerini, bu nedenle Yeşilçam yönetmenlerinin sonraki dönemlere kıyasla daha başarılı olduklarını ileri sürer (Motan, 2017). Motan'ın sözünü ettiği dönemin Yeşilçam'ın 1960'larına tekabül ettiği ve bu altın dönemin sinemasal üretimi düşünüldüğünde, yönetmenin seyirci ve sinema ilişkileri ve sinemanın gündelik hayattaki yeri üzerine sözlerinde doğruluk payı bulunduğu görülür.

Motan, üniversitede basın yayın bölümüne puanı tuttuğu için girer, ancak bu bölümü kazandığı için mutludur. Motan'ın kazandığı bölüm başlarda özel bir okulun bünyesindeyken özel okulların kaldırılmasıyla Gazi Üniversitesi'ne bağlanır çünkü üniversite bünyesinde basın yayın bölümü yoktur. Bu dönemde sunulan eğitimin pratik alanda eksikliklerle dolu olduğunu, örneğin kamera kullanımını kitaplardan okuduklarını belirten yönetmen, bölümün tek bir kamerası bile olmadığından öğrenciliği boyunca ne bir kısa film ne bir röportaj çekimi gerçekleştirebilir. Motan, Gazi Üniversitesi Basın Yayın Bölümü'nden 1971 yılında mezun olur (Motan, 2017).

Mezun olduktan sonra sanat alanında üretim yapabilme şansını TRT'nin sağlayabileceğine kanaat getiren Motan, TRT'nin açtığı sınavlara girer ve Ankara Radyosu'nu kazanır. Sekiz yıl boyunca radyoda çalışan Motan, radyoya canlı eğlence programları hazırlar. Radyo alanında çalışmanın sanatsal üretimine büyük katkısı olduğunu belirten Motan, radyonun ufku genişlettiğine, metin yazma becerisini

geliştirdiğine çünkü hazırlığını üstlendiği programların yazımından seslendirmesine ve seyirciye sunumuna değin sorumluluğu bulunduğuna değinir. Sekiz yılın ardından görüntüyle barışması gerektiğini hisseden Motan televizyonda drama bölümüne geçer. Uzunca bir süre yapım ve yönetmen yardımcısı olarak çalışan Motan, o dönem yaptığı asistanlığı güncel dönem asistanlıklarından kesin bir çizgiyle ayırır. Kendi asistanlık sürecini “amatör” olarak niteleyen yönetmen, sette yapılması gereken her işe yardımcı olduğunu, görev tanımlamasının bulunmadığını ancak özünde bir reji asistanının yapması gereken hiçbir şeyi yapmadığını öne sürerek, **“yönetmen yardımcılığı yapmadan yönetmenlik yapan yönetmenlerden”** olduğunu altını çizer. Daha sonra TRT yapımlarında prodüktör olarak görev almaya başlar. Sayısız yapımın yapımcılığını üstlenen yönetmen, setlerde kameranın arkasından hiç ayrılmadığını, tüm sahneleri ve rejinin çalışmalarını takip ettiğini, en nihayetinde montaja dahi girdiğini belirtir. Tüm bu set tecrübelerinden sonra kendi filmini çevirmek isteyen yönetmen, çeşitli nedenlerle “engellenir”, konunun ayrıntıları bir sonraki başlıkta detaylarıyla aktarılacaktır. 25 bölümle dönemin en uzun dizisi olarak nitelediği *Kanun Savaşçıları*’nın (1988) çekimlerinin tamamlanmasıyla birlikte kendisini bir yapımcı olarak kanıtlamış olan Motan, TRT yetkililerine ısrarla kendi filmini yönetmek isteğini bildirir. Motan, görüntü alanında çalışmaya başladığı andan itibaren setten hiç ayrılmayan bir yardımcı eleman olduğunu, bir yapımcı olarak senelerce yönetmenleri ve birinci reji asistanlarını adım adım takip ederek oyuncu ve ekip yönetimini nasıl kotardıklarını gözlemlediğini ve tüm bu tecrübelerin sonucu kendisini bir film yönetmek için hazır hissettirdiğini belirtir (Motan, 2017). Görüldüğü gibi yönetmen, basın yayın yüksek okulu mezunu olmasına karşın aldığı eğitimin kısıtlı imkanları sonucu, kamera kullanımı anlamında görüntüyle pratik bir ilişkiye giremez. Basın yayın bölümünde okumuş bir diğer yönetmen Canan Evcimen’de, 1980’lerde mezun olmasına karşın benzer bir deneyimden yakınmıştır.¹³³ Bu ortak tecrübeye de görüldüğü üzere Türkiye’de görüntü, yüksek öğrenimin kapsamına girmesine karşın yıllar boyu yalnızca teorik alanla kısıtlanmış olup görüntüyü pratik alanda deneyimleme imkanı sunulmamıştır. Bu nedenle Motan, aldığı eğitim sonucu

¹³³ Konunun ayrıntıları; yönetmenin sanatçı kişiliğinin incelendiği bölümde, aldığı eğitimin tartışıldığı kısımda bulunabilir.

kazanamadığı pratik beceriyi, uzun bir süre setlerde asistanlık yaparak ve yapımcılığı süresince setin dinamiklerini gözlemleyerek edinir.

Okan Uysaler gibi pek çok yönetmenin asistanlığını yapmış olan Motan, setlerdeki uzun süreli asistanlık deneyiminin ardından sayısız yapımın prodüktörlüğünü de üstlenmiş ve sonunda TRT yöneticilerine kendi deyimiyle “kendini ispatlamış”tır. Bir sonraki başlıkta ayrıntılarıyla tartışılacak olmasına karşın Motan, yöneteceği ilk filmi *Cadı Ağacı*'nin çekimlerine onay almak için bürokratik alanda epey uğraş verir. Ayla Kutlu'nun eserinden uyarlanan bir film olan *Cadı Ağacı*'nin perdeye uyarlanma kararı sorulduğundaysa yönetmen, eserin dramatik yapısının kişiliğinin duygusal yanına hitap ettiği cevabını verir. Filmin konusunu, bir annenin yaşayabileceği en büyük dram şeklinde özetleyen yönetmen, kitabı okurken bu dramı yaşamış gibi olduğunu ve bu nedenle seyirciyi etkileyebileceğini düşündüğünü belirtir. İkinci ve son sinema filmi *Yanlış Saksının Çiçeği* ise, yönetmenin Atilla İlhan'la çalışma isteğinin sonucunda doğan bir projedir. Kendisine bir senaryo yazmasını isteyen yönetmen için İlhan, *Yanlış Saksının Çiçeği*'ni kaleme alır (Motan, 2017).

Filmlerinin konu tercihlerini seyircinin istekleri doğrultusunda belirlemediğinin altını çizen yönetmen, sanatsal faaliyetlerini belirli bir etik çerçevenin içinde kalarak yürüttüklerine ve konu seçiminde güncel dönem sinema üretimine kıyasla daha özgür oldukları ve yalnızca sanatsal kaygılarla hareket ettiklerine değinir. Üretimdeki amacının seyirciye anlamlı bir mesaj verebilmek olduğunu belirten Motan, filmlerine yapım desteği sağlayan TRT'nin varlığı sayesinde gişeden alınacak sonuçların üretim sürecini etkilemediğini ileri sürer. Üretimlerinin, dönemin tek kanalı TRT'nin kemikleşmiş seyirci kitlesi tarafından izlenilme garantisi olması nedeniyle seyircinin tercihleri, üretim sürecini şekillendirmemiştir. Güncel dönem üretim sürecindeyse pek çok kanalın ve sponsorun varlığı nedeniyle üreticilerin sponsorlara bağlı olduğu, sponsorlarınsa seyirciden gelecek gelirleri gözetmeleri sonucu seyircinin beğenileri doğrultusunda projeleri onayladığını belirten Motan, bugünün sinema üreticilerinin söz konusu nedenlerden ötürü seçimlerinde özgür olmadığına altını çizer (Motan, 2017).

Her iki filminin de kadınların bireysel hikâyelerinden yola çıkmış olduğu gerçeği karşısında yönetmen, bu tercihin bilinçsiz de olsa bir tercih olması üzerinde durur.

Televizyon için çevirdiği *İspinozalar*, *Hepsi Bir Düştü* gibi diğer drama yapımların konularının da kadınların duygularından hareketle şekillendiğini belirten yönetmen, farkına varmadan kadınların hikâyelerini anlatmayı tercih etmiş olabileceğini sözlerine ekler. Ancak bu tercihlerinde seyircinin beğenisinin etkin olmadığını bir kez daha yineleyen yönetmene göre filmlerinin temasındaki ahlaki ikilemler, seyirciye doğru olanı göstermeye çabalamaktan ziyade, olanı yansıtma amacı güder. Motan, filmlerinde doğruyu ve yanlış tartışmadığının, bir üretici olarak hoşuna giden konuları merkeze aldığı ve filmlerindeki anlamın, seyircinin uygulaması ya da beğenmesi amacıyla değil salt görmesi amacıyla üretildiğinin altını çizer (Motan, 2017).

Gerek çevirdiği sinema filmlerinin setlerinde gerekse TRT yapımları için yoğun saatler boyunca çalışan Motan, eşinin desteği olmasa bu yoğun temponun altından kalkamayacağını belirtir. Yönetmen, TRT’de teknik uzman olarak çalışan eşinin kendi mesleğine saygı duyduğunun ve anlayış gösterdiğinin altını çizer. Bu desteğe örnek teşkil etmesi amacıyla eşinin çocukları sete getirdiğini, bu sayede çocuklarıyla birlikte olacak bir zaman yaratabildiğini sözlerine ekler. Ayrıca Motan, *Kanun Savaşçıları* dizisinin iki yıl süren çekimleri boyunca tüm Türkiye’yi dolaştıkları için, kızını da yanında götürmüştür. Yönetmen konuya dair son olarak, özel hayatı ve mesleği arasında kalmadığını, dolayısıyla herhangi bir fedakarlıkta bulunmadığını belirtir (Motan, 2017). Sonuç olarak Motan, annelik ve yönetmenlik arasında dengeyi eşinin de desteğiyle sağlar, ancak Motan’ın yönetmen ve yapımcı kimliğiyle var olduğu setlerde de annelik misyonunu devam ettirdiği görülmektedir.

Bir kadın olarak üretim sürecinde olmaya dair Motan’ın bakış açısını anlamlandırabilmek adına kadın yönetmenlerin sayıca azlığı ve 90’lardaki artışı üzerine yöneltilen soruya Motan’ın cevabı, eğitim seviyesindeki artıştır. Motan’a göre, basın yayın, iletişim tasarımı benzeri “görüntü” üzerine eğitim veren kurumların çoğalması, kadın yönetmenlerin de sayıca artmasına neden olmuştur. Ayrıca mesleğe başladığı dönemde TRT’nin tek kanal olması nedeniyle de kadınlar için üretici olarak var olunabilecek alanlar kısıtlıdır. TRT’nin kendilerine entelektüel ve elit bir çevre sunduğuna, çalışma arkadaşlarının ve yöneticilerinin eğitilmiş ve bilinçli kişilerden oluştuğuna değinen Motan, bu nedenle TRT’deki kadın yönetmenlerin piyasadaki

yönetmenlere kıyasla görece şanslı olduklarını belirtir. Motan'a göre Yeşilçam'da film çevirmeye çalışan kadınlarsa, TRT'nin sunduğu ortamın aksine erkek egemen bir sistemde kendilerine yer bulmaya çabaladıklarından daha yoğun bir var oluş mücadelesi vermiştir (Motan, 2017).

Motan'ın aktarımlarında görüldüğü üzere; yönetmenin yetiştiği ortam ve çocukluk yıllarındaki deneyimleri gerek aldığı eğitim ve mesleği gerekse çevirdiği filmleri şekillendiren etmenlerdir. Çocukluğundan itibaren edebiyata ve sinemaya yatkın olan Motan bu nedenle sayısal bölümlerden ziyade sözel bir bölüm olan basın yayın bölümünde okumayı tercih eder. Yine edebiyata yatkınlığı sayesinde ilk filminde Ayla Kutlu'nun bir eserini uyarlamayı, ikinci filmindeyse yazar Atilla İlhan'ın kaleminden çıkan bir senaryoyu perdeye aktarmayı tercih etmiştir. Ayrıca her iki filmin de dram türünde olması, yine yönetmenin kendini tanımla biçimiyle yakından ilişkilidir. Kendini duygusal olarak niteleyen yönetmen, bu nedenle Ayla Kutlu'nun dramatik olay örgüsünden etkilenmiş ve asla bir komedi filmi çekemeyeceğini itiraf etmiştir. Ayla Kutlu'nun eserinin bir annenin dramını merkeze almış olduğu gerçeği, Motan'ın özel hayatıyla birlikte düşünüldüğünde, yönetmenin söz konusu eserden etkilenmiş olması anlam kazanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, yoğun çalışma temposunda dahi çocuklarına sette vakit ayıran Motan'ın hikâyenin başrol karakterinin deneyimlerini yaşamış gibi olması anlaşılabilir.

Basın yayın mezunu olmasına karşın sunulan eğitimin bir sonucu olarak pratik anlamda deneyim eksikliği bulunan Motan'ın yönetmenliği, gözlemlediği ekip çalışanları ve sette ayırt etmeden üstlendiği işler sayesinde öğrendiği düşünülebilir. Asistanlık deneyimi de bulunan yönetmen, yardımcı yönetmenlik yapmadığının zira o dönem yaptığı asistanlığın bilinen anlamda asistanlık olmadığına altını ısrarla çizer. Bu nedenle Motan'ın yönetmenliğe asistanlıktan geçtiği ileri sürülemez. Motan'ın, yönetmenliği, radyoda çalışmaya başladığı dönemden televizyon alanında yapımcılığa yükselineye değin edindiği tecrübeler sayesinde şekillenir.

Bir sonraki başlıkta detaylandırılacak olmasına karşın Motan filmlerini, TRT'nin yapım desteği sayesinde çevirir. Motan'ın üretim sürecinde eserlerini seyircinin tercihlerine göre şekillendirmemiş olması, TRT desteği düşünüldüğünde anlam kazanır.

Zira TRT'nin sağladığı fon, yönetmene hibe edilir; yönetmen bu desteğin herhangi bir miktarını geri ödemek durumunda değildir. Bu nedenle gişeden gelecek geri dönüş, yönetmen için önem taşımaz. Ayrıca TRT'nin tek kanal olarak geniş bir izleyici kitlesine sahip olması, gösterilenin izleneceğinin garantörüdür; yönetmenin bu nedenle seyircinin tepkilerini, isteklerini, tercihlerini üretim sürecinin bir parçası olarak değerlendirmedeği düşünülebilir.

Sanatçının yetiştiği ortam ve aldığı eğitimin meslek seçimi ve film üretim sürecine yansımalarının incelendiği başlık tartışmasını, filmlerin maddi olanakları ve yapımcının üretim sürecindeki rolü üzerinden devam ettirecektir.

3.3.9.2. Maddi İmkanlar

Bu bölümde Fide Motan'ın çevirdiği her iki sinema filmine de yapım desteği sağlayan TRT ve bütçe yaratım sürecin TRT'nin kurumsal tutumu tartışılacaktır. Ayrıca yönetmenin, filmlerinin yapımcılığını da üstlenmesi nedeniyle süreçte yapımcı-yönetmen olmanın anlamı ve bu sorumluluğun artı ve eksilerinin de tartışmanın merkezini oluşturması planlanmaktadır.

Her iki filminin de yapım desteğini TRT'den alan Motan, TRT'nin sinema alanındaki faaliyetleri üzerine süreci aydınlatacak değerli yorumlarda bulunur. TRT bünyesindeki yönetmenlerin, kanalın arşivinde sinema filmleri olması amacıyla gösterdikleri çabaların sonucu TRT'nin sinema filmi yapımına başladığının altını çizen yönetmen, TRT'nin kaynaklarını üreticilere sunmasından ziyade yönetmenlerin ısrarlı çabaları sonucu TRT'nin sinema filmlerine kaynak ayırdığını, dolayısıyla söz konusu filmlerin kolaylıkla çekilmediğini, yoğun emekler sonucu projelerin hayata geçirildiğini ileri sürer. Motan'a göre, TRT'nin herhangi bir projeye onay vermesi 4-5 yılı bulur çünkü TRT'den bütçe çıkartmak için yönetmenlerin pek çok bürokratik süreçten geçmesi ve onlarca imza alması gerekir. Tüm bu resmi yazışmalar ve evrakların hazırlanışının uzun bir süreç gerektirmesinin bir diğer nedeniyse herhangi bir acelesi olmayan TRT yöneticilerinin süreci keyfileri doğrultusunda yönlendirmesidir. Uzun yıllar süren yoğun uğraşlar sonucu çekilen filmlerse TRT'nin arşivlerinde tutulur, filmlerin üreticileri

çevirdikleri filmleri ancak dolar bazında yüksek meblağlar ödeyerek TRT’den alıp kişisel arşivlerine ekleyebilir (Motan, 2017).

TRT’de çalışan ekiplerinse birbirleriyle daima dayanışma içinde olduklarını belirten Motan’a göre, özel sektörün aksine TRT çalışanları çıkar çatışması yaşamadıkları için birbirlerinden yardımı esirgemez. Ayrıca TRT’nin hibe ettiği yapım desteği ve kanalında gösterim garantisi sayesinde gişe kaygısı bulunmayan yönetmenler, üretim sürecinde aldıkları tüm kararları seyircinin tercihleri ya da tecimsel amaçlar doğrultusunda değil sanatsal kaygıları uyarınca şekillendirir. TRT’nin, üreticilerden ilkesel olarak tek beklentisi seyirciyi eğlendirirken eğitmeleri, eserlerin izleyenine geçirecek bir mesajının olmasıdır (Motan, 2017).

Bir önceki başlıkta ayrıntılarıyla tartışıldığı üzere Motan, TRT’nin radyo bölümünde sekiz yıl çalışır, televizyon-drama bölümünde ise önce asistanlık ardından hatırlamadığı kadar çok yapımda prodüktörlük yaptıktan sonra kendi filmini çevirmek ister. TRT bünyesinde çalışan ve film çevirmek isteyen ilk kadın yönetmenlerden olduğunu belirten Motan, TRT’nin ya kadın olması nedeniyle ya da reji deneyimi bulunmadığı için kendisine güvenmediğinden uzunca bir süre onay vermediğini belirtir. İlk filmi *Cadı Ağacı*’nın yapım desteği için TRT’nin verdiği onay, yönetmenin ısrarlı talebinin sonucunda çıkar ancak her iki filmin de destek alması için uzun bir süreç ve pek çok kişinin izni gereklidir. Motan her iki filminin de yapım desteği için öncelikle bölüm müdürünü ikna eder, ardından bir üst kademe olan Televizyon Daire Başkanlığı’ndan onay çıkartır. Bu onayların ardından genel müdür yardımcısı ve son olarak da genel müdürü ikna eder. Bu süreçte Motan’ın daha önceki işleri kendisine referans olurken projeye dahil olan isimler de yöneticilerin ikna edilmesinde önemlidir. İlk filmin Ayla Kutlu’nun eserinden uyarlanması, ikinci filmin senaryosunun ise Atilla İlhan’a ait olması nedeniyle Motan, onaylanmama kaygısı yaşamaz. Yönetmen nihayetinde projeleri hayata geçirebilmek için gerekli bütçeyi çıkartır (Motan, 2017).

TRT’nin sağladığı bütçe yeterli olduğundan Motan, her iki filmi için de ek bir fon arayışına girmez. Filmlere bütçenin yetmediği durumlarda TRT’nin talep ve gerekçe doğrultusunda ek bütçe çıkarttığını da belirten yönetmen, 90’larda çevirdikleri filmlerin güncel filmlere kıyasla çok daha küçük bütçelerle çevrilebilen yapımlar olduğunun da

altını çizer. Motan'a göre TRT, dönemin tek kanalı olması nedeniyle yönetmenlere geniş imkanlar sunmuştur bu nedenle yönetmenler en iyi oyuncular, en iyi görüntü yönetmenleri, en iyi ekiplerle çalışmış ve filmlerini en iyi teknik imkanlarla çekmişlerdir (Motan, 2017).

TRT yöneticileri, yönetmenin yapımcılık yeteneğine güvendikleri için yapımların Motan tarafından üstlenilmesi koşuluyla filmlere maddi destek sağlayacaklarını belirtir. Uzun saatler boyunca ekibi, oyuncularını ve oyunu yöneten Motan, set bitimi bir yapımcı olarak tüm harcamaları gözden geçirmek zorunda kalır ancak çok iyi yapım asistanlarıyla çalıştığı için sürecin zorlu geçmediğine değinir. Yönetmen ayrıca masraf kalemlerini bildiğinden, bir yapımcı olarak harcamaları incelemenin de zor olmadığını öne sürer. Motan'a göre yönettiği filmlerin yapımcısı olmak bir açıdan avantajlıdır. Yönetmen, her iki filmde de harcamaları daha iyi kontrol eder; harcanan ve harcanabilecek miktarları bildiğinden yapımın imkanlarına hakim olan yönetmenin yapım talepleri de gerçekleştirilebilir niteliktedir. Bu nedenle Motan yapımcı-yönetmen sorumluluğunun filmlerinin üretim sürecinde avantaja dönüştüğünü belirtir (Motan, 2017).

Motan'ın TRT'nin işleyişi üzerine aktardığı bilgiler, diğer TRT yönetmenlerinin aktarımlarıyla uyumludur. Motan da TRT adına çalışan ve sinema filmi yapmak isteyen diğer kadın yönetmenler gibi, filmlerine yapım desteği alabilmek adına uzun bir süre çabalamış ve yetkililerden aldığı pek çok onay sonucu projelerini hayata geçirebilmiştir.¹³⁴ Yönetmen, kadın oluşu yahut tecrübesiz oluşunun sürecin uzamasının nedenlerinden olabileceğini ileri sürer. Bu anlamda TRT'nin aldığı kararları gerekçelendirmemesi sonucu sürecin müphem oluşu, dolayısıyla kararların keyfi alınmış olma ihtimali gündeme gelir. Ayrıca onayların yoğun bir bürokratik süreç gerektirdiği ve kurumun ağır işleyen bir yapıya sahip olduğu görülür. Üretilen eserlerin de TRT'nin sahipliğinde arşivlendiği ve kopyaların üreticilerine dahi dolar üzerinden fiyatlandırılarak satıldığı görülmektedir. Bu nedenle TRT desteğiyle çekilen filmlerin, sürecin tamamında emek sarf eden üreticilere değil, filmi finanse eden TRT'ye ait olduğu sonucuna varılabilir.

¹³⁴ TRT'nin diğer kadın yönetmenlerinden olan Sunar Kural Aytuna ve Canan Evcimen'in süreçle ilgili deneyimlerine, filmlerinin yapım desteklerinin tartışıldığı "Maddi İmkanlar" başlığından ulaşılabilir.

Diğer yandan TRT, finans desteği sağladığı filmlere ekip, oyuncu ve teknik anlamda da en iyi imkanları sunmakta ve verilen yapım desteği yetmediği takdirde ek bütçe de çıkarmaktadır. Motan'ın aktarımlarından çıkan bir diğer sonuç ise, TRT'nin kendi kanalında gösterim garantisi sunması ve halihazırda var olan seyirci kitlesi sonucu yönetmenlerin sanatsal kaygıları doğrultusunda üretim sürecini şekillendirebilme özgürlükleridir. TRT'nin sunduğu gösterim imkanının üreticileri, seyirci tercihlerini gözetme ya da konuyu ve sinemasal dili seyirci isteğine göre şekillendirme zorunluluğundan muaf kılarak tüketiciden bağımsız bir üretim alanı yarattığı düşünülebilir. Bu noktada hatırlanması gereken, dönemin tek kanalı TRT'nin de kurumsal bir misyonla yapımlarını şekillendirdiği ve kanalında yayınladığı yapımlar üzerinden seyirciyi “eğitme” amacıyla oluşudur; Motan da filmleriyle seyirciye mesaj verme amacı güttüğünü belirtmiştir.

TRT'nin finansal destek sağlamak için, yönetmenin filmlerinin yapımcılığını da üstlenmesini şart koşması, sürece artıları ve eksileriyle yansır. Yoğun çalışma temposu içinde bir de yapımın sorumluluğunu üstlenen Motan'ın çalışma saatleri uzarken yönetmen, yapımın sağlayabileceği imkanları bildiğinden kolayca yerine getirilebilecek taleplerde bulunur. Ayrıca harcamaları kendisi yaptığından, harcama kalemlerini incelemek de Motan'a fazladan bir çalışma yükü getirmez. Bu nedenle yapımcı-yönetmen olmak süreç içinde Motan adına avantaja dönüşmüştür.

Yönetmenin, filmlerinin maddi imkanlarını hangi süreçlerden geçerek oluşturduğunu aydınlatmaya çalışan bölüm tartışmasını, filmlerin çekim süreçleri ve süreçte yönetmenin deneyimledikleri üzerinden devam ettirecektir.

3.3.9.3. Sinemasal Üretim Alanı

Bu bölümde Fide Motan imzalı *Cadı Ağacı* ve *Yanlış Saksının Çiçeği* filmlerinin senaryo yazım aşamalarından çekim hazırlıklarına değin tartışılacak, set aşamasında oyuncu ve ekip seçiminde etkin dinamikler incelenecektir. Başlıkta ayrıca bir kadın yönetmen olarak Motan'ın ekip yönetimi, setin dinamikleri ve kadın yönetmenlik üzerine görüşlerine de yer verilecektir.

Daha önceki başlıklarda da değinildiği üzere *Cadı Ağacı*, Ayla Kutlu'nun kaleme aldığı bir eserden uyarlanır. Bu tercihte, yönetmenin çocukluğundan itibaren edebiyata yatkın ve kendi tanımıyla duygusal bir kişiliğe sahip olması etkindir. Ayrıca eserin bir annenin dramını yansıttığı ve yönetmenin annelik üzerine söylemleri düşünüldüğünde, Motan'ın tercihi anlam kazanmaktadır. *Cadı Ağacı*'nin senaryosunu, Tülay Eratalay yazar. TRT'nin ilk yönetmenlerinden ve prodüktörlerinden olan Eratalay'ı kalemi kuvvetli bir senarist olarak tanımlayan Motan, Eratalay'ın yönetmenlik yönünün senaryonun görselliğini kuvvetlendirdiğini ve bu nedenle ilk filmde Eratalay'la çalışmayı tercih ettiğini belirtir. Yönetmen, çekim sürecinde, yapımın imkanları uyarınca senaryonun bazı yerlerini değiştirmek durumunda kaldığını da belirtir. Motan'ın ikinci filmi *Yanlış Saksının Çiçeği*'nin senaryosu, yine bir edebiyatçı olan Atilla İlhan'ın kaleminden çıkar. İkinci filmde İlhan'la çalışmak isteyen Motan, yazarın sıklıkla vakit geçirdiği Divan Otel'e giderek İlhan'dan ikinci filmi için bir senaryo kaleme almasını ister. Genç sinemacılara olumlu bir tavırla yaklaşan yazar, dört bölümlük mini dizi olarak tasarladığı senaryosunu Motan için sinema filmine dönüştürmeyi teklif eder, *Yanlış Saksının Çiçeği* filminin senaryosu böylelikle yazılmış olur (Motan, 2017).

Yönetmen, oyuncu isimlerine de kendisi karar verir ancak bu isimlerin TRT tarafından onaylanması gereklidir. Motan, seçtiği hiçbir ismin TRT tarafından reddedilmediğinin altını çizer. Uzun yıllar yapımcı olarak çalışan Motan pek çok oyuncuyla yakın ilişkiler geliştirdiğinden, oyuncular filmlerinde oynamayı şartsız kabul eder (Motan, 2017). Motan, *Cadı Ağacı* filminde başrolü oynayan Gönen Bozbey'i Kutluğ Ataman'ın *Karanlık Sular* (1993) filminde izleyerek beğendiğinden kadroya dahil eder (Öztürk, 2004, s. 327). Ahmet Uz, Avni Yalçın, Kenan Bal, Macide Tanır, Füsün Demirel, Aybüke Başunal ve konuk oyuncu olarak Gülşen Tuncer ve Ara Güler filmin oyuncu kadrosunda yer alan diğer isimler olurken *Yanlış Saksının Çiçeği* filminin oyuncu kadrosu, Selda Özer, Kerem Alışık, Yosi Mizrahi, Süeda Can, Recep Yener, Gönen Aykaç, Sönmez Atasoy, Özgür Ozan, Füsün Kostak, Mahmut Gökğöz, Şencan Güler, Devin Özgür Çınar, Mesut Akusta, Hazar Motan, Cihan Can gibi isimlerden oluşur.¹³⁵ Oyuncu kadrolarının ağırlıklı olarak tiyatro kökenli oyuncularından oluşması üzerine

¹³⁵ İsimler, filmlerin jeneriğinden aynı sırayla alınmıştır.

sorulan soruya Motan, tiyatro oyuncularının oyun gücü yüksek olduğundan tercihini bu yönde kullandığı cevabını verir. Yönetmen ayrıca, yönetmenlik yaptığı dönemde sinemanın tiyatro kökenli oyuncuları değerlendirmek durumunda kaldığını çünkü eğitim kurumları ve kanalların azlığı nedeniyle oyuncu sayısının da az olduğunu belirtir. Çekimler sırasında oyuncuları serbest bırakmadığını, oyunu nasıl görmek istiyorsa oyuncudan zihnindeki performansın aynısını talep ettiğini belirten Motan, oyunu bütünüyle prova ettikten sonra çekimlere geçtiğinden oyuncunun da bu yönetimden memnun kaldığını ileri sürer. Motan ayrıca sahnenin tamamını prova ettikten sonra planlara böldüğünü, kareleri oyunun akışına göre belirlediğini sözlerine ekler (Motan, 2017).

Her iki filmini de 35mm çeken yönetmen, her iki filminin görüntü yönetiminde de Sabri Savcı ile çalışmayı tercih eder. TRT bünyesinde çalışan Savcı, ilk görüntü yönetmenliğini Motan'ın setlerinde yapar. Görüntü yönetmeninin yönetmenle bütünleşmesi gerektiğini öne süren Motan, Savcı kendisini tanıdığı için ne istediğini bildiğinden, istediği görüntüyü sorunsuz bir şekilde elde ettiğini belirtir. Motan, hareketli kameranın sağladığı görüntüyü sevmesine rağmen, kamera hareketlerini sahnenin gerekliliğine göre belirler. Yönetmene göre *Cadı Ağacı* filminde hareketli kamera, olaylar gereği daha yoğun kullanılmıştır. Bir dönem steadycamin şekillendirdiği görüntüyü daha yoğun kullandığını belirten yönetmen, daha sonrasında omuz kamerasını ağırlıklı olarak tercih ettiğini çünkü omuz kamerasının hareket alanını genişleterek sahnelerin temposunu yükselttiğini ileri sürer (Motan, 2017).

İstanbul'da yirmi bir günde çekilen *Cadı Ağacı* filminin (Öztürk, 2004, s. 327) çevre düzenlemesi Serdar Günbilen'e, müziği Sarper Özsan'a ve ışık düzenlemesi Şevki Gezer'e aittir. *Yanlış Saksının Çiçeği* filminin sanat yönetmeni Birgül Akpınar'a, müziği Özhan Eren'e aittir. Her iki filmin de kurgusu Hasan Bektaş'a aittir.¹³⁶ Motan tanıdığı, dolayısıyla güvendiği ve kendisine güvenen ekiplerle çalışmanın önemini vurgularken her iki filminde de alanında en iyi isimlerle çalıştığını ve filmlerinde ekip isimlerinin değişmediğini belirtir (Motan, 2017). Motan'ın söylemi, TRT'nin sağladığı olanakları aktardığı bölümdeki söylemiyle bu açıdan uyumludur. Daha önceki başlıklarda

¹³⁶ Ekip bilgileri, filmlerin jeneriğinden alınmıştır.

değınildiği üzere Motan, TRT'nin en profesyonel isimlerle çalışmasının önünü açtığını belirtmiştir.

Yönetmenin her iki filminde de kadın asistanlarla çalışmayı tercih ettiği görülür ancak yönetmen bu seçimin tesadüfi geliştiğini ileri sürer. Motan'ın ilk filminin yönetmen yardımcısı Güliz Balım¹³⁷, ikinci filminin ise Serpil Koç'tur. Motan'a göre Koç onu yakından tanıdığı için, ne istediğini söylemesine gerek kalmadan anlaşılır (Motan, 2017). Görüldüğu üzere yönetmen, ekip seçiminde uzun yıllar birlikte çalıştığı, dolayısıyla kendi çalışma disiplinine aşık isimlere güvenir ve ikinci filminde de aynı isimlerle çalışır. Yıllar süren ortaklık sonucu ekiple sözsüz bir iletişim biçimi geliştiren Motan, kendisi talep etmeden isteklerinin anlaşılır olmasını önemsemektedir.

Motan, sete girmeden önce filmleri zihninde çekmiş olduğunu belirtir. Yürümeyi çok sevdiğine değinen yönetmen, iş çıkışında TRT'den evine değin yürür ve bu yürüyüşler sırasında senaryonun tamamını zihninde çekip bitirir. Bu nedenle yönetmen sete girdiğinde, filmlerin çekimleri aslında çoktan bitmiştir. Yönetmen, ekim sürecinde ekip ve oyuncuların beklediği performansı çekim öncesi zihninde belirlediğinden, aynı zamanda alanının en profesyonel isimleriyle çalıştığından sette herhangi bir sorun deneyimlemediğini ve ekiple arasındaki diyalogun akıcı olduğunu belirtir (Motan, 2017).

Görüldüğu gibi Motan'ın her iki filmi de edebiyatla yakından ilişkilidir. *Cadı Ağacı*, Ayla Kutlu'nun romanından uyarlanmış olup *Yanlış Saksının ieği*'nin senaryosu Atilla İlhan'ın kaleminden çıkmıştır. Senaryoların edebi altyapısı, dramatik olay örgüleri ve konuları; yönetmenin edebiyat tutkusu, anneliği ve kişiliğindeki duygusal yönle birlikte düşünüldüğünde filmsel tercihleri anlam kazanmaktadır.

Filmlerinin aynı zamanda yapımcılığını da üstlenmiş olan yönetmen, oyuncu ve ekip isimlerine de kendisi karar verir. Oyuncu isimlerini TRT'nin onayına sunmak durumunda olduğunu belirten Motan'ın ekibindeki pek çok ismin TRT bünyesinde çalışan isimler olduğu görülmektedir. Ekibindeki isimlerin alanında en iyi isimler olduğunu belirten Motan'ın, ekibin oluşum aşamasında da TRT'nin sunduğu imkanlardan yararlandığı açıktır. Yönetmen, çekimlerin akıcı bir şekilde yürümesi için ekiple kurduğu

¹³⁷ Bilgi, *Cadı Ağacı* filminin jeneriğinden alınmıştır.

diyaloga önem verir; bu nedenle daha önceden çalıştığı, dolayısıyla güvendiği ve kendisini tanıyan kişilerle çalışmayı tercih eder. Motan'ın set ve iktidar ilişkisi üzerine söylemini de ekibin oluşumunda önemseydiği dinamikler şekillendirir. Yönetmen güven, tanışıklık ve ortaklığın farklı projelerde tekrarı sonucu, çekim sürecinin sorunsuz ilerlediğini ayrıca zihninde var olan resmi birebir istediğinden ekip ya da oyuncu yönetiminde herhangi bir belirsizliğe yer kalmadığını belirtmiştir.

Başlık; ekibin oluşumu, çekim süreçleri ve yönetmenin süreçteki tutumu üzerine detaylandığı tartışmasını, filmler üzerinden devam ettirecektir.

3.3.9.3.1. Filmlerin, Üretim Sürecinin ve Kadın Yönetmenliğin İfade Biçimi Olarak Yorumlanması

Bu başlıkta Motan'ın yönettiği her iki film de temsil, kadın karakterlerin dönüşümleri ve mekanla kurdukları ilişkiler üzerinden “kadın filmi” bağlamında değerlendirilecektir. Kadın temsilini de etkileyen geleneksel ve modern öğelerin kullanımı ve filmlerin dramatik altyapılarını kuran diğer temaların yönetmenin sanatçı kişiliğiyle ilişkisi de incelemenin kapsamına alınacaktır. Son olarak filmlerin anlatısının bir yansıması olarak afiş, tercih edilen görsel ve öne çıkarılan öğeler üzerinden tartışılacaktır.

Cadı Ağacı filminin anlatısı, bir annenin dramı ve bu dram üzerine deneyimlediği dönüşüm üzerine kuruludur. Nilüfer (Gönen Bozbey), evli ve bir çocuk annesi bir hekimdir. Eşi Vedat'ın (Kenan Bal) mesleği nedeniyle yüksek standartlarda bir hayat süren Nilüfer, Ankara'nın kenar mahallelerinden birinde, herhangi bir maddi getirisi olmamasına karşın bir muayenehane açar. İşe gittiği saatlerde küçük kızına annesi (Macide Tanır) göz kulak olmaktadır. Mahalleliden para almayan Nilüfer, pratisyen bir hekim olarak özellikle çocukların sorunlarıyla ilgilenir. İşe gitmek üzere evden ayrıldığı bir sabah, kendisini uğurlamak için pencereden el sallayan kızının düşüp ölmesiyle her şey değişir. Nilüfer, bu ölümden annesini sorumlu tutarken eşinden de uzaklaşmaya başlar. Çift boşanır. Evliliği nedeniyle tıpta uzmanlık sınavına girmemiş olan Nilüfer, boşanmanın ardından eğitimine geri döner. Asistanlığını yaptığı hekim Halil (Ahmet Uz) ile yakınlaşan Nilüfer, Halil evli olmasına karşın Halil'le birlikte olur. Nilüfer, kısa bir

sürede alanında uzmanlaşır. Yakalandığı bir hastalıktan kurtulamayan Halil ölür. Nilüfer, Halil'in ölmesi üzerine bir kez daha kendi yolunu çizmek zorunda kalır. Sevdiklerini sürekli kaybeden Nilüfer, Halil'in ölümünden sonra radikal bir değişim geçirir, yeniden bir muayenehane açar ve yalnızca kürtaj operasyonları yapar. Nilüfer artık, insanlardan uzak yaşayan bir cadı ağacına dönüşmüştür.

Yanlış Saksının Çiçeği anlatısını Amerika'da yaşayan ve Türkiye'ye, kendilerine miras kalan bir çiftliği satmak için kısa bir süreliğine gelmek zorunda kalmış Nesrin (Selda Özer) ve Can (Yosi Mizrahi) çifti üzerine kurar. Amerika'nın tüm değerlerini benimsemiş çift, Türkiye'nin geleneksel değerlerini küçümsemektedir. Çiftliği satmak için İstanbul'dan kasabaya gitmek zorunda kalan Nesrin, çiftlikte avukatı Mustafa'yla (Kerem Alışık) birlikte geçirdiği günlerin birinde çıktığı yürüyüşte, bir ağacın altında uyuyakalır ve bir rüya görür. Nesrin, rüyasında Türk askerlerinin Yunanlı düşmanlar karşısında kahramanca savaştığına ve sahip olduğu toprakların ne denli zorluklarla düşmandan kurtarıldığına şahit olur. Gördüğü rüyanın etkisiyle değişim geçiren Nesrin, eşi Can'ın bir Amerikan özentisi olduğu ve kendisini aldattığını fark eder. Tüm bu gerçeklerle yüzleşmesinin önünü açan avukat Mustafa'yla yakınlaşan Nesrin, hem Amerika'ya dönmekten hem de çiftliği satmaktan vazgeçer.



Resim 156: *Cadı Ağacı*, geleneksel kadın temsiline uygun bir sahne.



Resim 157: *Yanlış Saksının Çiçeği*, saç stili ve davranışlarıyla, modern kadın temsiline uygun bir sahne.

Görüldüğü üzere her iki film de kadın karakterlerin, anlatının doruk noktalarındaki deneyimlerinin ardından dönüşümleri üzerine kuruludur. Her iki filmde de dönüşüm, kadınların hayatına giren erkeklerin öncülüğünde deneyimlenir. Kadınlar, erkeklerin yol göstermesi ve aldıkları kararlardan pasif hayattaki hayatlarının pasif

özneleri konumundadır. Filmlerin ana çatışmasını kuran geleneksel değerler ve modernlik is, pasif kadın temsilini güçlendirir şekilde kullanılır. *Cadı Ağacı*'nda fedakar bir anne, para almadan yoksul çocukların tedavisini üstlenen bir hekim olan Nilüfer'le temsil bulan geleneksel değerler filmin ilk yarısında olumlanırken; Halil'in ölümüyle değişen, çocukları kurtarmaktansa kürtaj yaparak öldüren ve erkeklerle rastgele cinsel ilişkiye giren dolayısıyla geleneksel değerlerden koparak insanlardan uzaklaşan Nilüfer'in bir cadı ağacı metaforuyla kötü kadına dönüşmesi, modern yaşam biçiminin olumsuzluğunu vurgular ve bir kez daha gelenekseli yüceltir niteliktedir. *Yanlış Saksının Çiçeği*'ndeki kadın karakter Nilüfer ise Nesrin'in tam tersi bir dönüşüm yaşarken filmin yücelttiği değerler aynı kalır. Filmin başında vatanından uzak yaşayan ve Amerika'nın değerlerini benimsemiş Nesrin, sürdürdüğü hayat, kurduğu yarı İngilizce yarı Türkçe diyaloglar ve ulusun değerlerini küçümseyen bir bakış açısıyla modernin temsilini sunarken, Mustafa'nın etkisiyle "gerçek"leri gördükten sonra vatanına ve milletine bağlı, aile değerlerine ve geçmişle olan bağlarına değer veren bir kadın temsili sunarak gelenekselin zaferini ilan eder. Modern bir kadından geleneksel bir kadına dönüşen Nesrin temsiliyle geleneksel olanın doğru yol olduğunun altını çizen film, yine modern ve ahlaksız dolayısıyla bu topraklara ait bir kadına yakışmayan değerlerin çöküşü üzerinden yarattığı ikili karşıtlıkla seyircisine ahlaki bir mesaj sunmuş olur.



Resim 158: *Cadı Ağacı*, saç kesimi ve mesleğini icra etme biçimi değişen Nilüfer ve modern kadın temsili.



Resim 159: *Yanlış Saksının Çiçeği*, saç stili ve davranışları değişen Nesrin ve geleneksel kadın temsili.

Filmlerin erkek temsilleri ise gerek kadın temsilini gerekse modern-geleneksel çatışmasını güçlendirir şekilde kuruludur. Nilüfer'in kocası Vedat da, Nesrin'in kocası Can da, eşlerinin rahat bir yaşam sürmelerini sağlayan maddi olanaklara sahip, dolayısıyla kadınların çalışmalarının gereksiz olduğu bir birliktelik kurarak toplumsal

cinsiyet rollerini olumlar ve kadınların sürdüreceği hayatların sınırlarını belirleyen aktif konumlarıyla pasif kadın temsilini güçlendirir. *Cadı Ağacı*'nda Nilüfer, eşi ve çocuğu nedeniyle eğitimini yarıda bırakmış ve çok istemesine karşın uzman bir doktor olamamıştır, yine eşinin aldığı karar üzerinden evliliği sonlanacaktır. *YanlıŞ Saksının Çiçeği*'nde Nesrin, Can'ın aldatmalarına göz yumar, Can'ın isteğiyle kasabaya çiftliği satmaya gider; dolayısıyla tüm eylemlerde Can, Nesrin'in tercihlerini şekillendirirken kendi tercihlerinin şekillendirdiği bir hayat yaşar. Erkeğin bu aktif konumu, kadın karakterlerin hayatlarına sonradan girecek Halil ve Mustafa'nın sunduğu erkek temsili üzerinden devam ettirilir; her iki kadın da erkeklerin etkisiyle "doğru yol"u bulur. Halil sayesinde Nilüfer, alanında uzman bir hekim olurken Halil, o gece gidilecek mekandan ısmarlanacak yemeğe ve cinsel birlikteliğe değin her eylemde aktif bir konum üstlenir. Nilüfer'in kötü bir kadına dönüşmesinin nedeni ise Halil'in ölümüdür. "İyi kadın" temsiline kadın karaktere fedakar anne ve çocukları ücretsiz muayene eden bir hekimin özelliklerini atfeden anlatının "kötü kadın"ı özgür cinsel birliktelik ve kürtaj üzerinden şekillendirmesi, hayat ve ölüm, iyilik ve kürtaj, namus ve namussuzluk gibi ikili karşıtlıklar yaratmak suretiyle kavramların anlamlarını anlatıya hizmet edecek şekilde atar ve düşündürücü bir temsil alanı yaratır. *YanlıŞ Saksının Çiçeği*'nde Nesrin ise Mustafa'nın etkisiyle "gerçek"leri görür ve çiftliği satmaktan vazgeçer. Çiftliği satmaktan vazgeçen Mustafa'nın yönelttiği; "**Mr. Corrigan ne diyecek bu işe? Onun yasal eşisiniz**" sorusuna Nesrin'in "**olabilir ama unutmama, ben önce Miralay Şerafettin Bey'in torunuyum**" yanıtı, temsilin yansıttığı bakış açısını açığa çıkarır niteliktedir. Sorulan soru, erkeğin onayı olmadan alınan kararın doğruluğunu sorgularken milliyetçiliğe yapılan vurguyu da gözler önüne seren cevap, kadının kendisini erkeğin üzerinden tanımlamasının örneğini oluşturur.

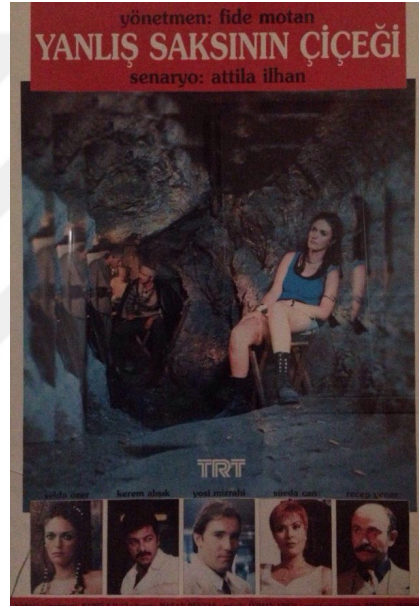
Filmlerin mekan kullanımları, modern ve geleneksel çatışmasına uygundur. *Cadı Ağacı* tamamen kentte kurulu bir anlatıya sahip olmasına karşın kentin farklı sosyal tabakalarının yaşadığı mekanlar üzerinden "zengin" ve "fakir" karşıtlığında geleneksel ve modern çatışması beslenir. Ücret almadan çalıştığı kenar mahalle, Nilüfer'in henüz geleneksel değerlere bağlı iyi kadın temsilini desteklerken kürtaj yaparak "para bastığı" muayenehane ise paranın kirlettiği modern değerleri besler. *YanlıŞ Saksının Çiçeği*'nde ise kent ve kasaba, geleneksel ve modern değerlerin temsilini sunan ikili bir karşıtlık

yaratır. Kent, çarpık ilişkilerin, özenti hayatların ve ahlaksız modern değerlerin yeşerdiği bir mekan olarak konumlandırılmışken kasaba, insani değerlerin, aile bağlarının ve vatanın temsili olarak gelenekselin mekanını kurar. Her iki filmde de kadın başrol karakterlerin bulunduğu sahnelerin ağırlıklı olarak iç mekanda çekildiği görülür. Mekanın söz konusu kullanımı, kadının hareket alanını kısıtlayarak kendi hayatlarının pasif öznesi olan kadınların erkeğe bağımlı temsillerini güçlendirir.

Yazının geri kalan kısmında, filmlerin afişlerinde kullanılan görsellerin anlatıyla uyumu ve afiş tasarımında öne çıkartılan öğeler üzerinden değerlendirilecektir.



Resim 160: *Cadı Ağacı*, afiş.



Resim 161: *Yanlış Saksının Çiçeği*, afiş.¹³⁸

Cadı Ağacı ve *Yanlış Saksının Çiçeği* filmlerinin her ikisinin de afişlerinde kullanılan görseller, filmlerin doruk noktalarındaki sahneleri temsil eden görsellerdir. *Cadı Ağacı*'nın görselinde Nilüfer'in sıkı sıkıya tutunduğu kızı ve aynı görseldeki ağaç, Nilüfer'in pencereden düşerek ölen kızının ardından dönüştüğü kadının metaforik karşılığıdır. Benzer şekilde *Yanlış Saksının Çiçeği*'nin afişi, Nesrin'in gördüğü rüyayı temsil eden bir görsel sunar. Nesrin'in gerisindeki sahnede görülen Türk askerleri ve afişin çok katmanlı bulanık yapısı, filmde Nilüfer'in dönüşümünü tetikleyen rüya sahnesini temsil eden bir kesit sunar. Her iki filmde de büyük bir punto kullanımıyla

¹³⁸ Afişler, yönetmenin kişisel koleksiyonundan alınmış olup teze dijital fotoğraf versiyonları aktarılmıştır.

sunulan yönetmenin adı, *Cadı Ağacı*'nda filmin başrol oyuncusuyla, *Yanlış Saksının Çiçeği*'ndeysen senaristle eşdeğer büyüklüktedir. Söz konusu kullanımla, üretimde yönetmen kadar önem atfedilen isimler açığa çıkmış olur. İlk filmde başrol kadın oyuncunun ismi diğer isimlerden daha büyük punto kullanımıyla öne çıkartılırken, ikinci filmde başrol oyunculara vurgu, filmde görüntülerinin afişe taşınması yoluyla kurulur. İlk filmde eserin Ayla Kutlu'ya ait olduğu, ikinci filmin senaryosununsa Atilla İlhan tarafından kaleme alınmış olduğu gerçeği ise görülmesi ve bilinmesini gereken bir öge olarak afiş tasarımında yerini bulur. Son olarak TRT'nin afişte göze çarpan sunumuyla her iki filmin de TRT yapımı olduğu vurgulanır.

Sonuç olarak Motan'ın çevirdiği iki filmin dramatik ve duygusal altyapısı, yönetmenin kişiliği ve dünya görüşüyle uyumludur. Filmlerin edebi altyapıları, filmin afişinde öne çıkartılan tasarımlarla vurgulanmış olup üreticinin, filmlerin söz konusu özelliğine atfettiği önemi açığa çıkarır niteliktedir.

Filmlerin çatışmasını kuran modern ve geleneksel değerlerin, kadın ve erkek temsillerinin inşasını şekillendirdiği görülür. Filmin geleneksel değerleri yüceltmesi ve toplumsal cinsiyet rollerinin geleneksele içkin sunumu sonucu, kadının pasif konumu ve hayatını erkeğin aldığı kararlar üzerinden şekillendirmesi olumlanmış olur. Bu nedenle filmlerin, bir kadın yönetmenin vizöründen çıkmış olmalarına karşın temsildeki sorunlar nedeniyle dişil bir dil kuramadığı görülür.

Ayrıca filmlerin, gelenekselin ve modernin kapsamına aldığı özellikler de sorunlu alanlar yaratmaktadır. Geleneksel değerlere içkin fedakar annelik, milliyetçiliğe varan vatanseverlik, aile değerlerinin yüceltilmesi gibi özellikler karşısında moderne içkin verili kürtaj, özgür cinsel birliktelik, yabancı ülkede yaşama, ahlaksızlık ve namussuzluk kavramlarıyla işaretlenerek anlatıda sorunlu alanlar yaratır. Bu anlamda da filmlerin dişil bir dilden yoksun olduğu sonucuna varılabilir.

Filmlerin anlatısı, çatışması ve temsilin incelendiği başlık tartışmasını, üretim sonrası süreçte yaşananlar ve filmlerin seyircisiyle buluşamama nedenleri üzerinden devam ettirecektir.

3.3.9.4. Üretim Sonrası Süreç: Dağıtım, Gösterim, Seyir ve Eleştiri

Bu bölümde, çekim süreci sonrasında Motan'ın deneyimleri ve her iki filmin de vizyona girmeme nedenleri detaylarıyla tartışılacaktır. Ayrıca ikinci filminden sonra bir daha sinema filmi çevirmeyen yönetmenin, sinema için üretimi noktalama nedenleri ve ikinci filminden güncel zamana değin görsel alanda yer aldığı projeler aktarılacaktır.

Yönetmen elbette ki sinema için çevirdiği filmlerin seyircisiyle salonda buluşmasını ister ancak TRT yönetmenlerinin filmlerinin pek çoğunda görüldüğü üzere filmler gösterime girmez. Filmlerin gösterime girmemesinde hem TRT'nin hem de TRT yönetmenlerinin tutumlarını sorumlu bulan yönetmen, kanalın filmlerin sinemada gösterilmesi ve vizyondan elde edilecek gelire ihtiyacı olmadığını çünkü TRT'nin maddi anlamda halihazırda güçlü bir kurum olduğunu belirtir. Özel kanalların var olmadığı bir dönemde TRT, televizyon seyircilerin tamamına hitap ettiğinden sinema seyircisine de hitap etmek gibi bir kaygı ya da amaç gütmmez. Bu nedenle TRT yalnızca filmlerin katıldığı festivallerin sağladığı prestijle yetinir. TRT'nin kendi bünyesinde yönetmenlik yapan Ziya Öztan'ın çevirdiği sinema filminin dağıtımını ve gösterimini üstlenmiş olması üzerine yöneltilen soruya Motan, kurumun belki de bazı yönetmenlere özel muamele uygulamış olabileceği cevabını verir. Motan ayrıca, sinema filmlerinin çekilmesi için TRT'ye baskı yapan yönetmenlerin aynı çabayı filmlerin dağıtımını ve gösterimini için sarf etmemiş olmaları nedeniyle yönetmenlerin de bu durumdan sorumlu olduklarını öne sürer (Motan, 2017).

Motan, *Yanlış Saksının Çiçeği* ile Antalya Film Festivali'ne müracaat eder ve festivale katılmadan önce filmin senaristi Atilla İlhan'ın kendisine verdiği nasihatı değerli bulduğuna değinir. İlhan yönetmene, sonuç müspet çıksa dahi üzülmemesi gerektiğini zira festivallerin politik alanlar olduğunu söyler. Nitekim Motan, jüri üyeleri filmi beğenip takdir etmelerine rağmen kararların masa başında değişmesi nedeniyle Antalya'dan ödüksüz döndüğünü belirtir. *Cadı Ağacı* ise Ankara Film Festivali'nde gösterilmiş (Motan, 2017) ve 1992 yılı Altın Koza Film Festivali'nin Uzun Metrajlı Ulusal Film Yarışması'nda Handan İpekçi'nin *Babam Askerde* (1994), Biket İlhan'ın *Sokaktaki Adam* (1995) ve Yeşim Ustaoglu'nun *İz* (1994) filmleriyle birlikte yarışmıştır (Antrakt, 1995, s. 11).

Yazılı basında filmler üzerine kaleme alınmış herhangi bir eleştiriye rastlanmamasının nedeninin filmlerin gösterime girmemesi ve katıldığı festivallerden ödüksüz dönmesi olduğu düşünülebilir. Özgüç'ün 1914'ten 2012'ye değin çevrilen filmlerin bilgilerine ve filmler üzerine yazılmış eleştirilere yer verdiği *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*'nde Motan'ın her iki filminin de yalnızca künyeleri ve özetleri bulunmaktadır (Özgüç, 2012, s. 788, 826). Alim Şerif Onaran imzalı *Türk Sineması* kitabının ikinci cildindeyse, yine TRT yönetmeni olan, 90'larda sinemasal üretime başlayan ve iki film yöneten Canan Evcimen'e "Televizyon İçin film Yapanlar, Televizyondan Gelenler" başlığı altında yer verilmesi ancak Motan'ın filmlerinden bahsedilmemesi ise ilginçtir (Onaran, 1995, s. 232). Kadın yönetmenler üzerine hazırladığı *Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler* isimli eserde ise Ali Can Sekmeç Motan üzerine, derlediği özet bir biyografi ve filmlerin künyesini vermekle yetinmiştir (Sekmeç, 2015, s. 147-149). Bu nedenle, Motan'ın filmlerine yöneltilen eleştirel bir bakış açısının başlığa aktarılabilmesi adına yalnızca Öztürk'ün kaleme aldığı kapsamlı çalışmasından yararlanılacaktır.

Öztürk de bir önceki bölümde aktarılan eleştirilere benzer şekilde *Yanlış Saksının Çiçeği* filminin kadın başrol oyuncusunun, erkek başrolün aldığı kararlar sonucunda değişmesini "değiştirilmek" olarak tanımlayarak kadının edilgin konumuna eleştirel bir bakış açısı sunar. Filmi "geç kalmış bir ulusal sinema örneği" olarak tanımlayan Öztürk, anlaşılır ve sade bir dile sahip anlatının sinema filminden çok bir televizyon filmine uygun düştüğünü ileri sürer. Öztürk'e göre *Cadı Ağacı* filmi, ilk film olmanın kusurlarını taşır. Kendini tekrar eden sahneler ve mekanların dış çekimlerine fazlaca yer verilmiş olması, Öztürk'ün ileri sürdüğü eleştiriye zemin oluşturan örneklerdir (Öztürk, 2004, s. 329). Motan ise ilk filminde teknik hataların bulunduğunu ancak hedeflediği duyguların başarıyla aktarıldığını belirtir (Motan, 2017).

1998'de *Hepsi Bir Düştü* isimli televizyon filmini çeken Motan (Motan, 2017), 2000 yılında on üç bölümden oluşan *Vasiyet* isimli diziyi çeker (Öztürk, 2004, s. 325). Öztürk'ün aktarımlarına göre Urfa'da çekilen *Vasiyet*'in ardından pek çok Güneydoğu dizisi yapılır ancak *Vasiyet*'te popüler isimler bulunmadığından dizi yoğun ilgiyle karşılanmaz (Öztürk, 2004, s. 326). Ancak görüşmeler sırasında yönetmen, dizinin çok

iyi reyting aldığı için altını çizer. Projelerin hazırlığının iki yıl, çekimlerinin ve yayınlanmasının da üç dört yıl sürmesi nedeniyle Motan, yeni bir sinema filmi çevirmediğini belirtir. Sonrasında ise TRT, sinema filmi yapımlarını durdurma kararı verir. Motan bu nedenle TRT yönetmenlerinin film çevirmediğine, TRT desteğini sürdürmüş olsa yönetmenlerin de şevkle sinema filmi çevireceklerine değinir.

Hepsi Bir Düştü ve *Vasiyet* dizilerinin yanı sıra *Aziz Nesin Öyküleri*, *İspinozalar*, *Hesaplaşma* gibi dizilerde de yönetmenlik yapan Motan, TRT Ankara Televizyonu Drama Programları Müdürü olarak görev alır (Sekmeç, 2015, s. 147). Kırk yıllık bir emeğin ardından TRT'den emekli olan yönetmen (Motan, 2017), 2015 yılında Show Tv Drama Müdürü olarak çalışmaya başlar (Sekmeç, 2015, s. 147). Show Tv'de beş altı ay boyunca pek çok projeye imza atan yönetmen kanal el değiştirdikten sonra görevinden ayrılır. Başka yapım şirketlerinde danışmanlık yapan yönetmen şu anda Atv'ye senaryo danışmanlığı yapmaktadır (Motan, 2017).

Kızı da oyuncu olan Motan, çocukluğundan beri setlerde olan kızının oyuncu olma isteği karşısında *Yanlış Saksının Çiçeği* filmi de dahil, ufak rollerde kızını oynatmıştır. Ancak profesyonelleşmenin yolunun eğitimden geçtiğine inanan yönetmen, kızının oyunculuk eğitimi almasını şart koşar. Annesinin gözünde kızı Hazar Motan'ın oyunculuğu ancak, oyunculuk üzerine bir atölyede profesyonel tiyatro oyuncularından eğitimini aldıktan sonra tescillenir (Motan, 2017).

Güncel sinemasının konusu ve sinemasal dili seyircinin isteğine göre şekillendiği müddetçe Türkiye sinemasının gelişemeyeceğini ileri süren Motan, festival filmleri çeken yönetmenlerin kendilerini geliştirebilmek için ikinci bir film çekmeye dahi imkanları olmadığını belirtir. Festival yönetmenlerini destekleyecek bir yapının bulunmaması sonucu film üretimine devam edemeyen yönetmenlerin bu nedenle Türkiye sinemasını ileriye taşıma ihtimalleri de bulunmamaktadır. Filmlere maddi destek sunan kurumların ve sinema salonu sahiplerinin de ideolojileri ve güttüğü politikalar doğrultusunda karar aldığı belirtilen yönetmene göre verilen bu destekler de iyi bir film çevirebilmek için yetersizdir. Cem Yılmaz, Şahan Gökbakar gibi birkaç büyük ismin filmlerinin yalnızca tanıtımına, kurumların sağladığı desteklerin üç-dört katını ayırdığını ileri süren yönetmen, Türkiye sinemasındaki tıkanmanın nedenini maddi yetersizliklere bağlar. Son

dönem Türkiye sinemasında film çevirebilmek için sponsor desteğine ihtiyaç olduğundan ve sponsorların aldığı kararların seyircinin beğenisi tarafından şekillendiğinden Motan, çevireceği filmde arzu ettiği konuyu işleyemeyeceği için yönetmenliğe devam etmediğini belirtir (Motan, 2017).

Basın Yayın Bölümü mezunu olan ayrıca TRT bünyesinde asistanlık da yapan yönetmen, asistanlık sürecinin günümüz asistanlık kavramıyla uyuşmaması nedeniyle yönetmen yardımcılığı yapmadan yönetmenliğe geçiş yapan yönetmenlerdendir. 1990'lar kadın yönetmenleri arasında TRT yapımcılığında sinema filmi çeviren dört yönetmenden biri olan Motan'ın ilk sinema filmi *Cadı Ağacı*'ni bir edebiyat eserinden uyarılama tercihi 1990'ların kadın yönetmenlerinin büyük çoğunluğunun uyarılama eğilimleriyle uyumludur. Yönetmenin filmlerinde kurduğu modern-geleneksel çatışması ve yüceltilen geleneksel değerler, yönetmenin yaşam biçimini ve sanata bakışını yansıtırken; yüceltilen değerlerin toplumsal cinsiyet rollerini olumlar niteliği ve kadınların pasif özne konumları, filmlerin dişil bir dille kurulmadığı sonucunu doğurmaktadır.

3.3.10. Yeşim Ustaoglu

3.3.10.1. Sanatçı Kişiliği

Yeşim Ustaoglu, 1960 yılında Kars'ın Sarıkamış ilçesinde doğar (Öztürk, 2004, s. 333). Ailesi, babasının tayini nedeniyle Kars'a taşınmıştır ve Ustaoglu bu süreçte henüz annesinin karnındadır. Kars yolculuğu, Ustaoglu'nun çıkacağı yolculukların ilkidir. Ardından Ankara'ya taşınan aile, bu şehirde de sekiz yıl kalır. En son taşındıkları Trabzon'da hayatının on iki yılını geçiren Ustaoglu, bu nedenle şehirden bahsederken ***“Trabzon aslında benim hayatım”*** sözlerini kullanır. Yönetmenin şehri içselleştirmesinde bir diğer etmen, anne tarafının Trabzonlu olmasıdır. 93 Harbi sırasında Kafkasya'dan göçen dedesi, Maçka'nın bir köyüne yerleşir. Ardından 1. Dünya Savaşı sırasında sürgünden etkilenerek İstanbul'a, eğitim almak amacıyla göçer. Felsefe öğretmeni olan dedesi, Türkiye'nin farklı şehirlerinde çalışır (Ustaoglu, 2017). Görüldüğü gibi Ustaoglu'nun aile kökeninde; sürgün, göç ve yolculuk gibi kavramlar öne çıkmaktadır. Ustaoglu da henüz annesinin karnında ilk yolculuğuna çıkmış, ardından Türkiye'nin farklı coğrafyalarında yaşamıştır. Kimlik, geçmiş, aidiyet, yolculuk gibi

kavramların sanatçının kişiliğini şekillendirdiği açıktır; yansımasını ise yönetmenin filmlerinde görmek mümkündür.



Resim 162: Yeşim Ustaoglu, İstanbul, Mayıs 2017

Kaynak: Yayınlanacak olan *Filmin Adı Ne?* belgeselinden alınmış görüntüdür.

Yönetmen, Trabzon'un tutucu bir yönü olduğuna ancak doğası gereği bir o kadar da özgür bir coğrafya olduğuna değinir. Çocukluğunda şehrin yürüyerek keşfedilmeye müsait yapısı içinde özgürce her yere gittiğini belirten yönetmen, bu özgürlük sayesinde çocuk yaşta kendi kendine karar vermeyi ve uygulamayı öğrenir. Şehrin tutucu ancak doğası gereği özgür olmasına benzer şekilde Karadeniz kadınının da güçlü ancak bir o kadar sistem tarafından engellenmiş olduğunu; tüm bu tezatlıkların da kendisinde Trabzon'dan gitme isteği uyandırdığını sözlerine ekler. İlkokul, ortaokul ve lise eğitimini Trabzon'da alan yönetmen, üniversite eğitimlerini almak için İstanbul'da giden kardeşleri gibi İstanbul'a taşınmayı ister. Ancak bu isteğini üniversite mezuniyetine kadar gerçekleştiremez. Kendi tercihiyle yerleştiği Karadeniz Teknik Üniversitesi'nde mimarlık eğitimi alır. İstanbul'a gidememek yönetimde bir burukluk yaratsa da mimarlık eğitimi sırasında Trabzon'un dağlarından yaylalarına, köylerinden çok kültürlü yapısına değin bütün gizemlerini keşfeden, şehre hayranlık duymaya başlayan Ustaoglu, şehre karşı çocukluğunda olduğundan farklı bir bilinç geliştirir (Ustaoglu, 2017). Üniversite süreci yönetmenin aynı zamanda çatışmalar ve öğrenci hareketiyle de tanıştığı yıllardır. Ustaoglu; ***“herhangi bir örgütsel bağım olmamasına rağmen ben de öğrenci hareketinin içindeydim... Arkadaşlarımın öldürülmesine tanık oldum, cenazelerine, daha pek çok şeye de... Şiddetten ben de payımı aldım”*** sözleriyle bu yılları özetler

(Öztürk, 2004, s. 333). Ustaoglu'nun filmlerinde gerek şehrin gerekse Türkiye'nin sosyo-politik yapısıyla yoğrulan sanatçı kişiliğinin iz düşümlerini bulmak mümkündür.

Lisans eğitimini tamamlayan Ustaoglu, İstanbul'a taşınır ve mimar olarak çalışmaya başlar. Bir yandan da lisans eğitimi sırasında tarihi ve çevreyi daha iyi kavraması gerektiğine ve Restorasyon Bölümü'nde yapacağı bir lisans üstü çalışmanın kendisine çevreyi keşfetme imkanı tanıyacağına kanaat getirdiğinden bu bölümde yüksek lisans çalışmalarına başlar. Ustaoglu aynı dönemde sinemaya ilgi duymaya başlar ve sinemayı öğrenmeye karar verir. İFSAK'la tanışan Ustaoglu, iki yıl boyunca derneğin sinema bölümünde pek çok etkinliğine katılır (Ustaoglu, 2017). İFSAK'ın yayınladığı sinema dergisine yazılar yazar, sinema tarihi üzerine okumalar yapar, kısa film kursları ve festivallerinin düzenlenmesi üzerine çalışır. Ayrıca Mimar Sinan Üniversitesi Sinema Bölümü'nde yoğun bir film izleme sürecine girer (Öztürk, 2004, s. 335). Ustaoglu'nun lisansüstü tez çalışmasıyla, ilk kısa filmi *Bir Anı Yakalamak*'ın (1984) senaryosu anda biter (Ustaoglu, 2017).

Ustaoglu, 15 dakika uzunluğunda olan *Bir Anı Yakalamak* filminin 36 dakikalık çekimleri için üç kutu 16mm filme ihtiyacı olacağını hesaplar. Nişantaşı'nda bir dükkandan, parası yeterli olmadığından Kodak yerine Fuji marka 3 kutu film alır. Otobüse binmek için bilet alacak parası kalmayan yönetmen, yağın yağmur altında negatifleri yağmurdan korumaya çalışarak Mecidiyeköy'deki evine yürüyerek dönmüştür (Ustaoglu, 2017). Ustaoglu'nun bu anısı, sinemanın hayatındaki önemini ve sanata tutkusunu açığa çıkarır niteliktedir.

Fotoğraf da çektiği için objektifler üzerine bilgisi olan yönetmen, Uğur İçbak'ın ve sezgilerinin de yardımlarıyla deneme yanılma yöntemiyle yaratmak istediği kompozisyonları kurar. Sonunda görüntüye ve ışığa hakim olmayı ve bir dil yaratmayı başarır (Öztürk, 2004, s. 335, 336). Senaryosu Yeşim Ustaoglu ve Tayfun Pirseliimoğlu'na ait olan filmin yapımı, yönetimi ve kurgusu Yeşim Ustaoglu'na aittir. Filmde kendisi, Ara Güler, Demet Ongan ve küçük bir kız çocuğu olmak üzere dört kişi

oynamıştır.¹³⁹ Anlatı, anne-baba-çocuk arasındaki iletişim üzerine kuruludur (Öztürk, 2004, s. 336).

Bir yandan mimarlık alanında çalışmalarına devam eden Ustaoglu, buradan kazandığı parayla filmlerini özgürce finanse edebilmektedir. Ancak mimarlık alanında piyasa koşulları nedeniyle kendisini kısıtlanmış hissetmeye, kendisi gibi olamamaktan rahatsızlık duymaya başlar. Yönetmen, ilk set deneyiminin ardından sinemasal alana ilgisinin daha da yoğunlaştığını belirtir. 1987 yılında, 13 dakika uzunluğundaki ikinci kısa filmi *Magnafantagna*'yı çevirir (Ustaoglu, 2017).



Resim 163: Magnafantagna çekimlerinde, Yeşim Ustaoglu.¹⁴⁰

Wendy Lichtman'ın *Magnafantagna'nın Ölümü* (*Blew and the Death of the Mag*, 1975) adlı öyküsünden senaryolaştırılan filmi Ustaoglu, Tayfun Pirselimoglu'yla birlikte yazar. Filmin yapımı, yönetimi ve kurgusu Yeşim Ustaoglu'na aittir. Oyuncular Eser Arsan ve Rana Özbal'dır; kamerada Uğur İçbak, Somer Özer ve Osman Çalık isimleri yer alırken, müzik Cengiz Onural'a aittir.¹⁴¹ Anlatı, bir çocuğun ölümü keşfi üzerine

¹³⁹ Ekip, oyuncu ve prodüksiyon bilgileri, görüşmeler sırasında yönetmenin sağladığı bilgilerle, yönetmenin resmi web sitesinde bulunan (<http://www.yesimustaoglu.com/>) bilgilerin bir araya getirilmesi sonucu teze aktarılmıştır.

¹⁴⁰ Set fotoğrafı, Ustaoglu'nun izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yesimustaoglu.com/>) 26.05.2017 tarihinde alınmıştır.

¹⁴¹ Ekip, oyuncu ve prodüksiyon bilgileri, görüşmeler sırasında yönetmenin sağladığı bilgilerle, yönetmenin resmi web sitesinde bulunan (<http://www.yesimustaoglu.com/>) bilgilerin bir araya getirilmesi sonucu teze aktarılmıştır.

kuruludur. Filmin anlatısıyla ilişkisi üzerinden aynı yıl Ustaoglu'nun babasını kaybetmiş olduğu gerçeğine de değinilmesi gerekmektedir (Öztürk, 2004, s. 336).

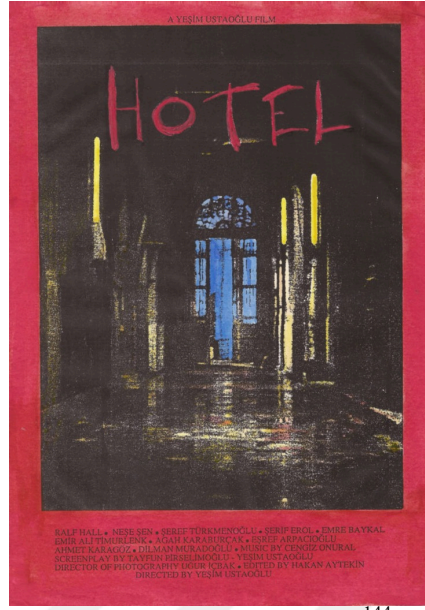
Yönetmen, *Magnafantagna*'nın yurt dışı festivallerde gösterildiğini belirtir. Aynı zamanda Ustaoglu, koltuğunun altına aldığı filmiyle birlikte Ankara'ya, TRT'ye gider. Gençlik ve Çocuk Programları Daire Başkanı Tekin Özyayten'e filmi izleten yönetmen, TRT'den filmi kanalında yayınlamasını ister. Kısa filme uygun bir program formatı olmadığını belirten TRT, bu formatta bir yayın kuşağı oluşturur. *Magnafantagna*'nın da aralarında bulunduğu pek çok yapım, uzun yıllar bu program kuşağı aracılığıyla televizyon izleyicisiyle buluşur (Ustaoglu, 2017).

Ustaoglu aynı yıl 15 dakika uzunluğundaki üçüncü filmi olan *Düet*'i çevirir. Senaryosu, yönetimi, yapımı ve kurgusu Ustaoglu'na ait olan filmin görüntü yönetmeni, ilk iki kısa filminin görüntü yönetmeni Uğur İçbak'tır. Filmin müziği Cengiz Onural'a aittir. Oyuncular, Ahmet Erintan, Müge Akyamaç ve Alican Gebeş'tir.¹⁴² Anlatı, kimlik meselesi çerçevesinde, Almanya'dan dönüş yapmış bir oğlanla bir müzisyenin tek gecelik öyküsü üzerine kuruludur (Öztürk, 2004, s. 336).

Ustaoglu'nun, 13 dakikalık kısa filmi *Otel* (1992) çevirdiği son kısa filmidir. Filmin senaryosu Yeşim Ustaoglu ve Tayfun Pirselimoglu'na aittir. Yapımcılar, Yeşim Ustaoglu, Tayfun Pirselimoglu ve Lütfü Özatay; oyuncular Ralf Hall, Neşe Şen, Şeref Türkmenoğlu, Şerif Erol, Emre Baykal, Emir Ali Timurlenk, Ağâh Karaburçak, Ahmet Arpacioğlu, Ahmet Karagöz ve Dilman Muradoğlu'dur. Görüntü yönetmeni, tüm kısa filmlerinin görüntü yönetmenliğini üstlenen Uğur İçbak'tır. Filmin kurgusu Hakan Aytekin'e, müziği Cengiz Onural'a aittir.¹⁴³ Filmin hikayesi, kişilik bölünmesini ele alır (Öztürk, 2004, s. 336).

¹⁴² Ekip, oyuncu ve prodüksiyon bilgileri, görüşmeler sırasında yönetmenin sağladığı bilgilerle, yönetmenin resmi web sitesinde bulunan (<http://www.yesimustaoglu.com/>) bilgilerin bir araya getirilmesi sonucu teze aktarılmıştır.

¹⁴³ Ekip, oyuncu ve prodüksiyon bilgileri, görüşmeler sırasında yönetmenin sağladığı bilgilerle, yönetmenin resmi web sitesinde bulunan (<http://www.yesimustaoglu.com/>) bilgilerin bir araya getirilmesi sonucu teze aktarılmıştır.



Resim 164: *Otel* film afişi¹⁴⁴

Kısa film çalışmaları sırasında senaryo yazım, yapım, kurgu, oyuncu yönetimi gibi alanlarda kazandığı deneyimler, Ustaoglu'nu uzun metraj sinema filmi yönetmenliğine hazırlar. Özellikle son kısa filmi *Otel*, mekan-ışık ve renk bileşenleriyle yaratılan kompozisyon ve atmosfer itibarıyla ilk uzun metraj sinema filmi *İz*'in (1994) habercisi ve tamamlayıcısıdır. Ayrıca kısa film çekimlerinde edindiği deneyimler, yönetmenin sesli çekim üzerine düşüncelerini kökünden değiştirmiş, bu deneyimlerin sonuçları uzun metraj filmlerine de yansımıştır. İlk kısa filmi *Bir Anı Yakalamak*'in sessiz çekilmesi dolayısıyla çekimlerden sonraki dublaj sürecinde Ustaoglu, ses ögesinin anlamın kurulumunda görüntü kadar önemli olduğunu, bu nedenle sesin sonradan eklenmesinin anlamda büyük bir kayba sebebiyet verdiği sonucuna varır. Yönetmen, 90'lı yıllarda oyuncuların, kendi dublajlarını yaparak kendi karakterlerine ses vermeye başladığını ancak bazı sinemacıların sesli çekimlerin süreci uzattığı argümanı üzerinden sesli çekimleri kayıp olarak değerlendirdiklerini de belirtir. Ustaoglu bu andan itibaren tüm kısa ve uzun metraj filmlerini sesli çeker (Ustaoglu, 2017). Konunun ayrıntılarına, filmlerin çekim süreçlerinin değerlendirileceği başlıkta yeniden değinilecektir.

Ustaoglu'nun kısa filmlerinde dikkat çeken bir diğer etmen, *Bir Anı Yakalamak*, *Magnafantagna* ve *Otel* filmlerinin senaryolarını eski eşi Tayfun Pirselimoglu'yla kaleme

¹⁴⁴ Afiş, Ustaoglu'nun izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yesimustaoglu.com/>) 26.05.2017 tarihinde alınmıştır.

almış olmasıdır. İlk uzun metrajlı filminin senaryo yazım sürecinde de benzer bir ortaklığa rastlanacaktır. Eski eşiyle ortaklığı ve evlilik-üreten kadın ilişkisi üzerine sorulan soruya Ustaoglu, Pirselimoglu'nun kendi yaratım sürecine dahil olarak kendisine destek olduğu ancak sonrasında kendi çizgisinde üretime devam ettiği cevabını verir (Ustaoglu, 2017).

Ustaoglu'na Türkiye sinemasında kadın yönetmenlerin niceliksel azlığı ve 90'larda görece artan sayıları üzerine düşünceleri sorulduğunda yönetmen, önemli olanın nicelik değil nitelik olduğunu, sinemasal üretimde nitelikli film çeviren erkek yönetmen kadar kadın yönetmen bulunduğunu ileri sürmüştür (Ustaoglu, 2017). Ancak bu cevap, ne 1914'ten 1989 yılına değin çevrilen 5514 filmde yalnızca 66'sının kadın yönetmenler tarafından çevrildiği, ne de 1990-2002 yılları arasında çevrilen 521 filmde yalnızca 30'unun kadın yönetmenlerce çevrildiği gerçeğindeki eşitsizliği açıklayacak yeterliliktedir. Üstelik 2002'ye değin erkek yönetmenlerce çevrilen 5939 filmde nitelikli yapım çıkma olasılığı karşısında kadın yönetmenlerce çevrilen 96 filmde nitelikli yapım çıkma olasılığını aynı kefeye koyan cevap, mevcut eşitsizliği arttıran bir kıyaslamaya kapı araladığı, ayrıca bir kadın yönetmenin konu üzerine düşüncesini yansıttığı için daha da düşündürücü bir tablo yaratmaktadır.

Bu başlık altında tartışılanlar, Ustaoglu'nun sanatçı kimliği, sanata bakışı ve yönetmenliğe geçiş sürecini anlamlandırmaya yardımcı bir tablo ortaya çıkarmıştır. Ustaoglu, henüz annesinin karnında Kars'a yaptığı yolculuk üzerinden çocukluğunu tanımlamakta; sonrasında ise Trabzon'un özgür ve bir o kadar da tutucu yapısı içinde geçen çocukluğunu, şehri keşfedişini ve ardında bırakarak İstanbul'a taşınma arzusunu, kişiliğini şekillendiren etmenler olarak öne çıkarmaktadır. Bu noktadan hareketle, aidiyet ve keşif, özgürlük ve sıkışmışlık gibi tezatların, Ustaoglu'nun var oluşunda belirleyici bileşenler olduğu düşünülebilir. Tüm bu dinamikler ve aile kökenlerini şekillendiren göç ve sürgün kavramları etrafında Ustaoglu'nun yolculuk, aidiyet, keşif, hesaplaşma gibi kavramlarla çocukluğundan itibaren yakın ilişkide olduğu ve tüm bu motiflerin sanata bakışını ve üretimini şekillendirdiği sonucuna varılabilir. Mimarlık ve restorasyon eğitimi alan ve aynı dönemde İFSAK bünyesinde sinema alanına giriş yapan yönetmenin çevirdiği kısa filmler sayesinde edindiği deneyim, sinema tutkusunu açığa çıkartmış ve

Ustaoğlu'nu yönetmenliğe hazırlamıştır. Farklı bir disiplinden gelen yönetmenin bu özelliği onu, 90'lı yıllarda farklı alanlardan sinemasal üretime geçiş yapan Füzuran, Gülsün Karamustafa, Biket İlhan gibi yönetmenlerle aynı sınıflandırmaya sokar.

Bir sonraki başlıkta, Ustaoğlu'nun filmlerinin maddi imkanlarının oluşturulma sürecine içkin dinamikler mercek altına alınacaktır.

3.3.10.2. Maddi İmkanlar

Bu başlık altında, Yeşim Ustaoğlu'nun 1990'lı yıllarda çevirdiği iki film olan *İz* (1994) ve *Güneşe Yolculuk* (1999) filmlerinin bütçe oluşturma süreçlerine içkin dinamikler mercek altına alınacak; Ustaoğlu'nun konuya ilişkin düşünceleri tartışmaya dahil edilerek 90'lı yıllarda maddi kaynakların ve bütçe oluşturma süreçlerinin yapısı yönetmenin deneyiminden yola çıkılarak bütünlüklü bir açıyla yorumlanmaya çalışılacaktır.

Yönetmen, *İz* filminin maddi kaynaklarını oluşturma sürecinde öncelikle Kültür Bakanlığı'na başvurmuştur (Ustaoğlu, 2017). Bakanlıktan 1993 yılında 300 bin lira destek almaya hak kazanan filmin bu desteği Mine Film üzerinden aldığı görülür (Çelik, 2009, s. 294). Ustaoğlu'nun aktarımlarına göre, bakanlıktan alınan desteğin devamının getirilebilmesi için bir yapımcıya ihtiyaç duyulmuş olması nedeniyle yönetmen, Kadri Yurdatap'la buluşur. Yurdatap, filmin televizyon haklarının ATV'ye satışından elde edilen gelire bütçenin oluşturulabileceğini ileri sürer ve bu nedenle filmin televizyon hakları ATV'ye satılarak Kültür Bakanlığı'ndan elde edilen gelire ek olarak özel kanalın sponsorluk desteğiyle bütçe oluşum süreci tamamlanır. Ustaoğlu, bir yapımcıyla birlikte yürütülen bütçe oluşturma sürecinin Yeşilçam modeline benzediğini ve kendisini üretim sürecinde yapımcıya bağlı hissettiğini belirtir (Ustaoğlu, 2017). Görüldüğü gibi Ustaoğlu *İz* filminin maddi imkanlarının yaratıldığı süreçte kişisel başvurusu üzerinden elde ettiği geliri, yapımcının girişimiyle elde edilen gelire birleştirmiştir. Bu nedenle ilk filminde yönetmenin, yapımcıdan tamamen bağımsız olmadığı sonucuna ulaşılabılır. Ayrıca Seçkin Yasar'ın *Sarı Tebessüm* filminde de Show Tv'nin yapım desteğini kullandığı hatırlandığında, Ustaoğlu'nun ATV'nin yapım desteğinden yararlanmış olduğu gerçeği yönetmeni, 90'larda özel kanal sponsorluğu kullanan iki isimden biri kılar.

Güneşe Yolculuk filminde süreç daha farklı işlemiştir ve Ustaoglu sürecin getirdiği sonuçları daha farklı bir perspektiften anlamlandırmaktadır. Ustaoglu Montpellier Film Festivali'nde (1995), Senaryo Geliştirme Bursu kazanır. Fransa'da kazandığı başarı üzerinden filmin Avrupalı yapımcıların dikkatini çektiğini ve ortak yapım teklifleri geldiğini belirten Ustaoglu, Türkiye'den bir ortak yapımcı arayışına girer; zira salt yurt dışı ortaklarıyla oluşturulacak bir yapımda filmin hakları, en büyük yatırımı yapan yabancı ortağa ait olacaktır ve Türkiye'den bir yönetmenin yaratımı olmasına karşın film, Türkiye'ye ait olmayacaktır. Bu arayışları sırasında İFR (İstisnai Filmler ve Reklamlar) şirketinin ortaklarından Ezel Akay'la buluşur. Kendisi de yönetmen olan Akay, İFR içerisinde bir sinema departmanı kurmuştur. Yapılan görüşme sonucunda şirketin, filmin Türkiye'den yapım ortağı olmasına karar verilir (Ustaoglu, 2017).

Film; Türkiye, Almanya, Hollanda ortak yapımı olarak 1997 yılında Eurimages'dan 167.694 Euro ortak yapım desteği alır (Soydan, 2008, s. 190). Filmin Türkiye'den yapım şirketi İstisnai Filmler ve Reklamlar, Almanya'dan yapım şirketi Medias Res Berlin Film und Fernsehproductions ve Hollanda'dan yapım şirketi Filmcompany Amsterdam'dır. Filmin yapımcısı Behrooz Hashemian, yapım yöneticisi Ezel Akay olarak geçmektedir.¹⁴⁵ Filmin prodüksiyon süreci, Hashemian tarafından yürütülür ancak Ustaoglu, bu dönemde sürece için tüm dinamikleri öğrendiğini ve bu deneyimin bir sonraki filminin yapımı için kendi şirketini (Ustaoglu Film Yapım) kurmasında etkin olduğunu belirtir (Ustaoglu, 2017).

Ustaoglu, Avrupa ile kurulan ortaklıklar üzerinden sinema filmi çevirme sürecinin kendinin de içinde bulunduğu genç sinemacılardan çok daha önce başlamış olduğunu ancak bu ortaklıkların bir-iki filmle sınırlı ve sadece kağıt üzerinde kaldığını, bu anlamda da yönetmenlerin Türk bir prodüktöre hala bağımlı olduklarını dile getirir. Çünkü kendilerinden önce kurulan ortaklıklarda, yabancı yapım ortaklarının hisselerine düşen payı aslında filmlere yatırmadıklarını, yalnızca Eurimages'dan yararlanmak amacıyla göstermelik bir anlaşmaya varıldığını ve Türk ortağın, Eruimages'dan gelen ve aslında bütçenin sadece %17'sini oluşturan fonla tüm filmin yapımını gerçekleştirdiğini öne

¹⁴⁵ Prodüksiyon bilgileri, ve yönetmenin görüşmeler sırasındaki aktarımlarıyla, filmin jeneriğinden alınan bilgiler ve yönetmenin resmi web sitesinde bulunan (<http://www.yesimustaoglu.com/>) bilgilerin bir araya getirilmesi sonucu teze aktarılmıştır.

sürer. Ustaoglu, gerçek ve sürdürülebilir anlamda ortaklık kurma sürecinin kendileriyle birlikte başlamış olduğunu sözlerine ekler. “Bağımsız” nitelendirmesinin altında yatan gerçeklik de yönetmene göre bu sürdürülebilir ortaklıkların bir sonucudur (Ustaoglu, 2017).

Ustaoglu, sürece, üreticinin elinde hiç para olmadan başlayabileceğini; öncelikle finans planı ardından bütçe oluşturarak fon arayışına girebileceğini belirtir. Proje geliştirme aşamasının yönetmeni gerçekten bağımsızlaştıran bir aşama olduğunu ileri süren Ustaoglu, Türkiye’nin, kendileriyle birlikte bu aşamanın değerini kavradığını belirtir. Yönetmene göre yabancı ortaklarla sürdürülebilir anlaşmalara varılmaya başlanması, bu bağlamda proje geliştirme aşamasının öne çıkması ve bu sayede Türkiye sinemasının yurt dışına çıkması ve tanınması; Türkiye film üretim sürecini de dönüştürmüştür. Proje geliştirme aşamasına içkin olan Köprüde Buluşmalar benzeri platformların, kendi kuşağının kazandırdığı bir bilinç olduğunu belirten Ustaoglu, üretim alanını bu bağlamda genişletmiş olduklarını ileri sürer (Ustaoglu, 2017).

Görüldüğü gibi Ustaoglu, ilk filminde yapımcıdan bağımsızlaşamadığı, eski Yeşilçam modeli bir yapım süreci deneyimler. Bu nedenle *İz*, yönetmenin kişisel çabalarıyla başvurduğu Kültür Bakanlığı film yapım desteğinin yanı sıra yapımcı Kadri Yurdatap’ın filmin gösterim haklarını ATV’ye satarak oluşturduğu bir bütçeyle çevrilir. Ancak *Güneşe Yolculuk* filmiyle birlikte Ustaoglu, yabancı yapım ortaklarını daha etkin kullanarak bağımsızlaşan bir üretim sürecine girer. Proje geliştirme aşamasının öne çıktığı ve sürdürülebilir ortaklıkların peşinde olan yeni bir bilincin hakim olduğu bu yeni kuşağın, Türkiye sinemasını yurt dışına taşıdığı ve ülkenin kendi içinde, kendi sinemacılarını destekleyici platformların doğmasına sebebiyet verdiği açıktır. Bu durum, genç sinemacıların yalnızca filmlerinde kurdukları dil bağlamında değil üretim bağlamında da sinema anlayışını dönüştürdüğüünün göstergesi olarak okunabilir.

Bir sonraki başlıkta, üretim alanına içkin dinamikler incelenecektir.

3.3.10.3. Sinemasal Üretim Alanı

Bu başlıkta, Ustaoglu’nun 90’lı yıllarda çevirdiği *İz* ve *Güneşe Yolculuk* filmlerinin senaryo oluşturma süreci, ekip ve oyuncu seçimi, çekim sürecinde yönetmen

adına öne çıkan dinamikler, yönetmenin görüntü yönetmeni, oyuncu ve ekibin geri kalan isimleriyle ilişkisi ve son olarak set-iktidar kavramları tartışmaya açılacaktır.

İz filminin öykü ve senaryosu Tayfun Pirselimoglu'na, *Güneşe Yolculuk* filminin öyküsü Tayfun Pirselimoglu'na, senaryosu ise Yeşim Ustaoglu'na aittir.¹⁴⁶ Ancak ikinci filmin senaryosunun Ustaoglu'na mı Pirselimoglu'na mı ait olduğuna dair 2000 yılından 2014 yılına kadar süren bir mahkeme süreci sonucunda, mahkeme kararı ile senaryonun Ustaoglu'na ait olduğu netlik kazanır (Taraf Gazetesi, 2014).



Resim 165: Aralık, 2014, Taraf Gazetesi, "Mahkeme 'Senaryo Ustaoglu'nun' Dedi",
Kaynak: (Taraf Gazetesi, 2014).

Ustaoglu, senaryoyu oluşturma sürecinde filmin kime hitap edeceği ya da maddi kaynakların oluşturulma sürecindeki seçici kurulların beğenisini/beklentisini gözetmektense kendisinin bu filmi neden çekmek istediği, neden bu hikayenin kendisine dert olduğu gibi soruların öne çıktığını belirtir. Yönetmene göre, filmin insana değen, insanla ilgili bir yanı bulunduğu zaman geri kalan süreçlerin üstesinden gelinebilir. İlk filmi bir başkasının kaleminden çıkan, ikincisini ise kendi yazdığı senaryoyla çeviren Ustaoglu, anlatısını kendi kurduğu filmin kendisine, kendi diline daha yakın olduğunu da belirtir (Ustaoglu, 2017).

Filmlerinin oyuncu isimlerini kendi tercihleri doğrultusunda oluşturan Ustaoglu, kısa film setlerinde edindiği en büyük kazanımlardan birinin oyuncu ilişkilerini kurma ve yönetme olduğunu belirtir. Örneğin *İz* filminin sesli çekilme kararı, başrol oyuncu Aytaç

¹⁴⁶ Bilgiler, yönetmenin görüşmeler sırasındaki aktarımlarıyla, filmin jeneriğinden alınan ve yönetmenin resmi web sitesinde bulunan (<http://www.yesimustaoglu.com/>) bilgilerin bir araya getirilmesi sonucu teze aktarılmıştır.

Arman'ı tedirgin eder. Çünkü Arman'ın o güne değin oynadığı tüm karakterler bir başkası tarafından seslendirilmiştir ve Arman'ın konuşması aksanlıdır. Ancak Ustaoglu'nun cesaretlendirmesiyle Arman, filmde kendi sesini kullanmaya ikna olur (Ustaoglu, 2017). Konuya dair Arman'ın sözleri, duygularını ve düşüncelerini açığa çıkarır niteliktedir; **“Şimdiye kadar hiçbir filmimde kendimi konuşmadım. Arkadaşlarımı konuştum ama memnun olmadım. Sesimin volümünden rahatsızdım ama bu filmde öyle bir sorun olmadı (...) Bu filmde ise Kemal'in diksiyonu benimki kadar bozuk olabilir.”** (Arslanbay, 1994c, s. 53). *Güneşe Yolculuk* filminde ise Ustaoglu, tüm karakterleri kafasında şekillendirmiştir, onların kim olduklarını bilmektedir. Berzan karakterini Nazmi Qirix'in oynamasına kanaat getiren yönetmen, Mehmet karakterine oyuncu bulabilmek için adaylara Qirix'la paylaşacakları bir sahneyi prova ettirir, çünkü yönetmene göre en önemli etmen Berzan ve Mehmet karakterinin birbirleriyle uyumudur. Qirix'in, karşısındaki oyunculara bilerek oyun vermediğini anlayan Ustaoglu, duruma müdahale etmez zira kendisi de henüz hiçbir adayın uygun olmadığını hissetmekte ve uyumlu bir aday geldiğinde Qirix'in de bunu hissedeceğine inanmaktadır. Sonunda Newroz Baz'ın oyunundan tatmin olan yönetmen, filmin sesli çekileceğini ancak oyuncunun burnundaki sorun nedeniyle istediği nitelikte ses alamayacağını fark eder. Ancak yönetmen, Newroz Baz'dan başkasının Mehmet karakteri canlandıramayacağını bilmektedir, bu nedenle oyuncuyu burun ameliyatı olur (Ustaoglu, 2017).



Resim 166: *İz* filminin setinde, yönetmen Ustaoglu, başrol oyuncular Aytaç Arman ve Derya Alabora.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Set fotoğrafı, Ustaoglu'nun izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yesimustaoglu.com/>) 26.05.2017 tarihinde alınmıştır.

Yönetmen, *İz* filminin başrol erkek oyuncusu olarak Yaman Okay'ı düşünür ancak Okay o dönemde vefat eder. Film bu nedenle “Yaman Okay'a” yazısıyla açılır (Ustaoğlu, 2017). Filmin oyuncu kadrosunu oluşturan isimler; Aytaç Arman, Nur Sürer, Derya Alabora, Meral Çetinkaya, Kutay Köktürk, Erdinç Akbaş, Tekin Siper, Metin Çekmez, İsmet Ay, Can Kolukısa, Serra Yılmaz, Taner Barlas, İlhan Kilimci, Ara Güler, Giovanni Scognamillo, Selçuk Uluergüven, Bülent Kayabaş, Tunca Yönder ve Kemal İnci'dir.¹⁴⁸ Yeşilçam'ın emektarlarının bulunduğu kadroda, Ustaoglu'nun ilk kısa filminin *Bir Anı Yakalamak*'ta da oynamış olan Güler'in ve sinema tarihçisi Scognamillo'nun da bulunması dikkat çekicidir.



Resim 167: *Güneşe Yolculuk* film setinde yönetmen Yeşim Ustaoglu ve oyuncular Newroz Baz, Ara Güler¹⁴⁹



Resim 168: *Güneşe Yolculuk* film setinde yönetmen Yeşim Ustaoglu ve oyuncu Mizgin Kapazan¹⁵⁰

Yönetmen, *Güneşe Yolculuk* filminin oyuncu kadrosunu ise Mezopotamya Kültür Merkezi'ndeki amatör oyuncularla oluşturur. Bütünlüklü bir dil yaratmak içinse, Doğuda yapılacak çekimler için figüran götürmez, orada yaşayan insanları oyuncu olarak oynatmaya karar verir. Ayrıca yönetmenin oyuncularla iletişime geçmek için Kürtçe öğrenmesi (Ustaoğlu, 2017), önemli bir detaydır. Filmin oyuncu kadrosunda; Nazmi Qirix, Newroz Baz, Mizgin Kapazan, Ara Güler, Berceste Akgün, Kazım Ekinci, Nigar Aktar, Erdinç Dinçer,ERCÜMENT BALEKOĞLU, İSKENDER BAĞCILAR, İSMAIL YILDIZ, ERHAN YILDIRIM, MURAT BAYDEMİR, HASAN KORUR, SERHAT KAPLAN, HULUSİ TÜTÜNCÜ, CABBAR BARI, ŞEKERNEZ ÇAKAL, ZÜLFİYE DOLU, CEM COŞKUN, ÖZCAN ALPER, ERAY ÖZBAL, HILMI ERDEM,

¹⁴⁸ Filmin oyuncu kadrosu, jeneriğindeki sıralaya sadık kalınarak teze aktarılmıştır.

¹⁴⁹ Set fotoğrafı, Ustaoglu'nun izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yesimustaoglu.com/>) 26.05.2017 tarihinde alınmıştır.

¹⁵⁰ Set fotoğrafı, Ustaoglu'nun izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yesimustaoglu.com/>) 26.05.2017 tarihinde alınmıştır.

Mesut Akusta, Erdal Ceviz, Hasan Yıldız, Şahin Akman, Sedat Bider, Ercan Ayberk, Şeref Türkmenoğlu, Sedef Türkmenoğlu, Ferzan Yücel, Berzan Yücel, Mahmut Demir, Adnan Demir, Reyhan Yılmaz ve Lucia Marano bulunmaktadır.¹⁵¹ Kadroda, bir önceki filmi *İz* ve ilk kısa filmi *Bir Anı Yakalamak*'ta da oynayan Ara Güler ve 2004 yılında çekeceği *Sırtlarındaki Hayat* belgeselinin kamera kullanımını gerçekleştirecek olan yönetmen Özcan Alper'in bulunması dikkat çekicidir.



Resim 169: *Güneşe Yolculuk* çekim ekibi¹⁵²

Yönetmenin ilk filminin görüntü yönetmeni Uğur İçbak'tır. İçbak ile İFSAK yıllarından beri ortaklaşa çalışan Ustaoglu, kısa filmlerinde de İçbak'la çalışmayı sürdürmüş, ilk uzun metraj sinema filminde de İçbak'la çalışmayı tercih etmiştir. Ortak çalıştıkları filmlerin çekim süreçlerinde birbirlerinden öğrenen ve birlikte keşfeden ikilinin yolları *Güneşe Yolculuk* ile birlikte ayrılır. Yönetmen ikinci filminde, Jacek Petrycki ile çalışır. Kieslowski'yla çalışmış Polonya asıllı görüntü yönetmenini uzun araştırmalar sonucunda bulan Ustaoglu, Petrycki'nin bu proje için uygun isim olduğuna kanaat getirir. Yönetmen ayrıca Eurimages ortak yapım desteğinde yatırım yapan ülkelerin yatırımlarının kendi ülkelerinin dışına çıkmama isteği nedeniyle, çalışanların ve ekipmanın yurt dışından getirilmesini gerektirdiğini bu nedenle de yabancı bir isimle çalışması gerektiğini belirtir (Ustaoglu, 2017).

¹⁵¹ Filmin oyuncu kadrosu, jeneriğindeki sıralaya sadık kalınarak teze aktarılmıştır.

¹⁵² Set fotoğrafı, Ustaoglu'nun izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yesimustaoglu.com/>) 26.05.2017 tarihinde alınmıştır.



Resim 170: *Güneşe Yolculuk* film setinden bir kare¹⁵³



Resim 171: *Güneşe Yolculuk* film setinden bir başka kare¹⁵⁴

İz filminin geri kalan çekim ekibine bakıldığında; sanat yönetiminin Tayfun Pirseliimoğlu'na, sesin Thomas Balkenhol ve Christian M. Götz'e, kurgunun Thomas Balkenhol'a, müziğin Aydın Esen'e ait olduğu görülür. *Güneşe Yolculuk*'ta ise kurgu Nicolas Gater'e, müzik Vlatko Stefanovski'ye, ses dizaynı Svetolik Mica Zajs'a, miksaj Bruno Tarrière'ye aittir. Yapım sorumlusu Bahadır Aydın; birinci yönetmen yardımcısı Ayşe Durmaz ve Muharrem Gülmez; ikinci yönetmen yardımcısı Ahmet Uygun; üçüncü yönetmen yardımcısı Tunç Davul; devamlılık sorumluları Berrin Tekdemir, Lucienne Posthorn ve Kazım Öz; sanat ve kostüm tasarımcısı Natali Yeres; set dekorasyon sorumluları Özkan Küçük, Çevren Sarayoğlu ve Ferah Doğan; kameraman Jacek Zaleski; kamera asistanları Tadeus Obuchowicz ve Ersan Çapan; ses kayıt sorumlusu Frederick Helm, yardımcısı Metin Cornik ve Joseph Zito; mekan sorumluları Menderes Demir ve Deniz Akşit; ışık şefi Nezir Yücel ve yardımcısı Berzan Yücel, Ferzan Yücel, Mehmet Eminbaş, Abit Eriş, Nurettin Keleş; set amiri Mahmut Demir; set ekibi Hüseyin Dindar, İzzet Yılmaz ve Hamit Paksoy; makyaj sorumlusu Mina Plenker'dir. *Güneşe Yolculuk* filminde yabancı bir senaryo danışmanı (Robert Roth) ve proje danışmanı (Thomas Balkenhol) çalışılmış olması ilginç bir detaydır.¹⁵⁵ Görüldüğü gibi Ustaoglu'nun, ikinci filminde daha geniş bir kadroyla, dolayısıyla daha profesyonel bir çalışma disipliniyle çalıştığı ileri sürülebilir. Kadrodaki isimlerin yabancı oluşu, Eurimages'ın etkisi olarak değerlendirilebilir; zira görüntü yönetmeni tercihindeki parametrenin, ekibin geri kalan

¹⁵³ Set fotoğrafı, Ustaoglu'nun izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yesimustaoglu.com/>) 26.05.2017 tarihinde alınmıştır.

¹⁵⁴ Set fotoğrafı, Ustaoglu'nun izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yesimustaoglu.com/>) 26.05.2017 tarihinde alınmıştır.

¹⁵⁵ Ekip isimleri, filmlerin jeneriklerindeki sıralaya sadık kalınarak teze aktarılmıştır.

isimlerinin belirlenme sürecinde de şekillendirici olduğu düşünülebilir. Ayrıca ikinci filmde çalıştığı isimlerle sonraki filmlerinde de çalışacak olması ve filmlerindeki oyuncu devamlılığı, yönetmenin kendine özgü bir kurmasına ve “yönetmen sineması” bağlamında değerlendirilebilmesine olanak sağladığı ileri sürülebilir.

İz filminin çekimlerinin sesli gerçekleştirilmesi ve storyboardla yürütülen çalışma, gerek oyuncuların gerekse sinema yazarlarının ilgisini çekmiştir. Ustaoglu, dergilere verdiği demeçlerde sesli çekimlerin sanılan aksine ne maliyeti ne de çekim süresini arttırdığını belirtir. Aksine oyuncular çekimler sırasında, ses faktörü nedeniyle oyunlarına daha çok konsantre olmaktadır. Ustaoglu, film üreticilerinin dublajı tercih etmelerindeki ana etmenin, kendilerine çizilmiş sınırların dışına çıkmayı istememeleriyle bağdaştırır ve dublajlı filmlerin kekeme filmler olduğunu ileri sürer (Arslanbay, 1995, s. 36). Oyunculardan Nur Sürer ve Aytaç Arman, storyboardlarla çalışmaya alışkın olmadıklarını ancak bu sayede hangi açıdan, hangi ölçekte, kaç plan alınacağını biliyor olmanın oyunlarını rahatlattığını belirtir. Ustaoglu ise gerek sesli çekimlerin gerekse storyboardla çalışmanın lüks değil iyi bir film ve anlamın kuruluşu için elzem olduğunu ileri sürer (Arslanbay, 1994c, s. 53). Ayrıca teknik malzemenin yurt içinden sağlanmış olması, dönemin “gelişkin” olarak değerlendirilebilecek malzemelerinin ülke içinde kullanıldığı anlamına gelmektedir. Ustaoglu, teçhizat bağlamında reklam sektöründen yararlandıklarını belirtir (Ustaoglu, 2017). Yönetmenin Türkiye’den yapım şirketi İFR’nin film ve reklam yapım şirketi olduğu hatırlandığında, bu durum anlam kazanmaktadır. Bu sonuç ise 90’lı yıllarda reklam sektörünün, gerek bütçe ve yapım anlamında gerekse teknik kalite anlamında sinema sektörüyle girdiği etkileşime örnek teşkil eder niteliktedir.

Güneşe Yolculuk filminin çekimlerinde ise, filmin tekniğinden ziyade Türkiye’nin sosyo-politik ortamının etkileri öne çıkar. Özellikle Doğuda yapılan çekimler sırasında, bu coğrafyaya ohal koşullarının etkin olması nedeniyle çekimler sıklıkla durdurulur. Ayrıca geniş bir arşiv çalışması yapılır ve gerçek arşiv görüntüleri de filme eklemlenir. Yönetmen, yaşadığı tüm zorlukların eğitici birer deneyim olduğunu ve çekim sürecinde karşısına çıkan zorlukları aşmayı öğrendiğini belirtir (Ustaoglu, 2017). Gerek filmin

kendi coğrafyasında çekilmesi gerekse gerçek görüntülerin kullanılmasının anlatının gerçekliğini beslediği açıktır.

Son olarak yönetmenin sette kadın yönetmen olma deneyime dair görüşleri, setin dinamiklerini kavramak açısından gereklidir. Ustaoglu, seti her şeyden önce bir öğrenme ve paylaşım mecrası olarak değerlendirir. Sette tüm çalışanlarla birlikte bir aile olduklarını ve herkesin birbirini desteklemesi gerektiğini belirten Ustaoglu, yönetmenin de tereddütsüz ve kadraja hakim olması gerektiğini ileri sürer. Çünkü Ustaoglu'na göre sete hakim olan yönetmen, çalışanlara sakın direktifler verir ve böylelikle saygı çerçevesinde bir ilişki doğar; Gerginlikse, sette ne yapacağını bilmeyen yönetmenden kaynaklanır. Ustaoglu, ayrıca yönetmenin ekibe insiyatif verebilmeyi bilmesi gerektiğini, emir-komuta zinciriyle çalışan ekiplerin hata yapmaya daha açık bir hale geldiğini ileri sürer (Ustaoglu, 2017). Yönetmenin verdiği net yanıtlar ve benimsediği üslup, sette kendi dilini yarattığı ve koruduğunun açık göstergesidir. Sakin bir iletişim dilini, sert ve emir verici bir tona yeğleyen Ustaoglu'nun setteki iletişim dili uyarınca feminist üretim süreciyle uyumlu olduğu sonucuna varılabilir.

Başlık altında yürütülen tartışmalar sonucunda Ustaoglu'nun ilk filminin gerek ekip ve oyuncu kadrosu gerekse yapım süreci göz önünde bulundurulduğunda Yeşilçam modeliyle uyumlu bir çekim süreci; ikinci filmdeyse Eurimages etkisiyle genişleyen bir ekip, ekipteki yabancı isimler üzerinden daha bağımsız bir çekim süreci deneyimlediği noktasına varılabilir. Ancak Ustaoglu'nun, ilk filmde itibaren teknik anlamda dönemin "ileri" sayılabilecek teknolojisini kullandığı ve bu bağlamda bir çekim disiplini geliştirdiği görülür. Yönetmenin bu titiz ve "inatçı" tavrının yansımaları, oyuncu seçiminden çekim sürecine değin görülebilmektedir. Bu sonuca varabilmek için dağıtım, gösterim, filmin kendi söylem alanı gibi pek çok farklı dinamiğin de değerlendirmeye katılması gereklidir ancak Ustaoglu'nun sette inşa ettiği iletişim biçimi ve tavrının, feminist üretim süreciyle uyumlu olduğu söylenebilir.

Bir sonraki başlıkta, filmlerin yarattığı söylem alanı mercek altına alınacaktır.

3.3.10.3.1. Filmlerin, Üretim Sürecinin ve Kadın Yönetmenliğin İfade Biçimi Olarak Yorumlanması

Bu başlık altında, Ustaoglu'nun 90'lı yıllarda çevirdiği *İz* ve *Güneşe Yolculuk* filmlerinin öyküsü, çatışması, kadın temsili, mekan/kamera kullanımları ve son olarak afiş tasarımları değerlendirmeye tabi tutulacak ve varılan sonuçlar gerek 90'ların sinemasal üretim süreçleri gerekse kadın yönetmenliğin 90'lardaki ifade biçimleri çerçevesinde yorumlanacaktır.

İz filmi, komiser Kemal'in (Aytaç Arman), Cezmi Kara isimli, yüzünden vurularak ölmüş bir şahsın kimliğindeki sır perdesini aydınlatmak amacıyla peşine düştüğü bir hikaye üzerine kuruludur. Şehrin karanlık ve boğucu atmosferinde Cezmi Kara'nın yüzünü ve hikayesini anlamlandırmaya çalışırken komiser Kemal, aslında kendisini rahat bırakmayan geçmişinin gölgesinde, kendi gerçekliğini aramaktadır. Hayal ve gerçeğin, düş ile uyanıklığın iç içe geçtiği hikayenin sonunda, işkence uygulayan kişinin aslında komiser Kemal olduğu ve güncel korkuları, kaygılarının kendi geçmişinin yansımaları olduğu açığa çıkar. Filmin sonunda Kemal, kendisini vurur ve intihar eder. Geriye, Kemal'in Cezmi Kara gibi intihar etmeyi mi seçtiği yoksa aslında kendisinin mi Cezmi Kara olduğu sorusu kalır.

Güneşe Yolculuk filmi, Türk ve Kürt olmak yani kimlik çatışması üzerine şekillendirilmiş bir anlatıya sahiptir. Zorduçlu Berzan (Nazmi Qirix/Nazmi Kırık) ve İzmir-Tireli Mehmet'in (Newroz Baz) arkadaş olmalarıyla başlayan hikayede Berzan, Kürt kimliği üzerinden bu ülkede uğradığı haksızlıklar karşısında aktif politik bir eylemlilik içindedir. Çantasına konulan bir silah nedeniyle sorguya çekilen Mehmet, dış görünüşü ve Berzan'ın hediye ettiği Kürtçe bir kaset nedeniyle Kürt olarak yaftalanır, örgüt bağlantısını ifşa etmesi için polis işkencesine maruz kalır. Ardından serbest bırakılan Mehmet, artık "işaretlenmiştir", gerek ev arkadaşları gerekse iş yeri, Mehmet'i yanlarında istememektedir. Bu sırada polisle yaşanan çatışmalar sırasında Berzan öldürülür. Mehmet, Berzan'ın bedenini doğduğu topraklara götürebilmek için zorlu bir yolculuğa çıkar. Tanklarla çevrili şehir merkezlerinden, şehir sınırlarında kimlik kontrollerine değin ablukaya alınmış bir coğrafyada Berzan'ın tabutuyla yol alan

Mehmet, Berzan'ın gerçekliğini kavrar; Mehmet artık Tireli değil, Zorluçlu'dur. Mehmet, sular altında kalmış köyde, Berzan'ın tabutunu güneşe doğru sulara bırakır.

İz filminin anlatısı her ne kadar cinayet ve takip etme/edilme üzerine kurulu olsa da ana tema, hayal-gerçek çatışmasının da desteklediği şekilde karakterin psikolojisi, çelişkileri ve dönüşümleridir. Anlatı, ana temayı desteklemek için Kemal karakterinin anılarından, fotoğraflardan, geçmişten, şarkılardan; kısacası “bellek”ten yararlanmaktadır. Benzer şekilde *Güneşe Yolculuk* filmi de anlatısını, Mehmet karakterinin deneyimleri üzerinden Berzan'ın köyüne, ülkenin Batısından Doğusuna, kendi varlığından “Öteki”nin varlığına bir yolculuk üzerine kurar ve gerek Mehmet karakterinin gerekse karakter üzerinden tüm bir toplumun çelişkilerini gözler önüne serer. Söz konusu yolculuk bir yanıyla da, Mehmet karakterinin dönüşüm yolculuğudur.

Güneşe Yolculuk filminin yolculuk teması üzerinden kurulan anlatısı filmin, Hamid Naficy'nin “aksanlı sinema” kavramı bağlamında; özellikle yitirme, kaybolma, evsizlik motiflerini içeren ikinci yolculuk türü, “arayış yolculukları” üzerinden düşünülmesine imkan tanımaktadır. Köyden şehre sürgün edilen Berzan'ın Kürtçe kasetleri, sevgilisinin resmi, evinin duvarlarını süsleyen memleket resimleri, aidiyet duygusu uyandırmakta, “bellek” kavramını gündeme getirmektedir. Arayış yolculukları bağlamında, Mehmet'in yolculuğu sırasında kaldığı otel odası, teller ve tanklarla abluka altına alınmış şehirler ve hissedilen kısıtlanmışlık hissi kapalı zaman ve mekan modelini işaret ederken; sınırsız bir doğa, gökyüzü ve uçsuz bucaksız düzlüklerin görüldüğü sahnelerde açık zaman ve mekan modeli kullanıldığı görülür (Suner, 2006, s. 273-281).



Resim 172: *İz* filmi, polis işkencesine örnek bir sahne



Resim 173: *Güneşe Yolculuk* filmi, polis işkencesine örnek bir sahne

İz filmi her ne kadar psikolojik ve polisiye bir türde ilerlese de, anlatıya eklenen işkence teması üzerinden filmin politik bir göndermeye sahip olduğu ileri sürülebilir. Bu noktada öne çıkartılan duygu ise, kişilerin işkence görmüş olması değil, işkencenin birey üzerinde bıraktığı etkidir. *Güneşe Yolculuk* filmi ise tüm anlatısını politik-eleştirel bir zemin üzerinden kurar. Bu ülkede Kürt olma halini, bir Türk'ün deneyimleri üzerinden gözler önüne seren anlatıda, milliyet, dil, militarizm, vatan, bayrak, polis ve sınırlar sorunsallaştırılan alanlardır. Çatışmasını birey-devlet, Kürt-Türk kimlikleri üzerine kuran ya da Asuman Suner'in tabiriyle "hikayesini kimlik üzerinden değil, kimlik kaydırması üzerinden anlatan" (Suner, 2006, s. 271) *Güneşe Yolculuk* filmi, daha ilk dakikalarında, Sular İdaresi'nde çalışan Mehmet'in dinlediği ve şehrin altına döşeli borulardaki çatlaklardan sızan suyu fark ettiği sahneye benzer şekilde; bu ülkenin altyapısındaki çatlaklardan sızan sorunları tespit etmektedir. Anlatı, Berzan'ın deneyimlediği ve Mehmet'in deneyimleyeceği Kürt kimliği ve kimliğin getirdiği varoluşsal zorlukları, televizyondan ve radyodan gelen açlık oruçları üzerine haberler ve sokaklarda yürütülen eylemler üzerinden tüm Kürt halkına içkin kılar. Mehmet'in de polis tarafından "işaretlenmesi"yle başlayan zorlu süreçle birlikte karakterin ülkenin Doğusuna doğru gerçekleştirdiği yolculuklar, aslında salt Mehmet'in yahut Berzan'ın değil tüm Kürt halkının işaretlendiği gerçeğini gözler önüne sermektedir. Üstelik yönetmenin pek çok arşiv görüntüsüyle desteklediği anlatı, yaşananların "gerçeklik" boyutunu arttırıcı bir niteliğe sahiptir.



Resim 174: Zorluca yolculuk sırasında işaretlenmiş evler



Resim 175: Açlık grevleri üzerine gerçekleştirilen eylemlerden bir sahne

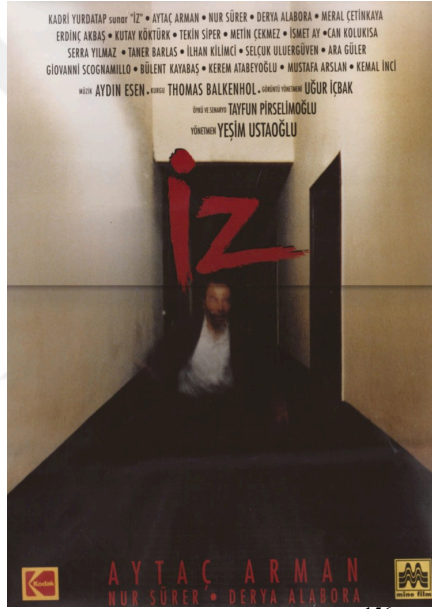
Tüm bu özellikler, Ustaoglu'nun filmlerini 90'ların siyasallaşmaya başlayan kadın yönetmenler kuşağına ait kılar. *Güneşe Yolculuk* filminin kimlik üzerine kurduğu

anlatı ise küreselleşmeyle gündeme gelen “kimlik” meselelerini filmlerinde işleyen 90’lı yıllar bağımsız yönetmenlerinin işaret ettiği alanla uyumludur. Film ayrıca, 90’lı yıllar Türkiye’inde Kürt olarak konumlandırılmanın anlamının peşinde olduğu için (Suner, 2006, s. 271), dönemin sosyo-politik gerçekliğiyle iç içedir. Ayrıca 90’lı yıllar bağımsız yerli filmlerinin; karakterin iç dünyası, çelişkileri ve dönüşümlerini içinde bulunduğu toplumsal yapı içerisinde ve gerçekçi mekanlarda resmettiği ve bu sayede perdeye aktarılan bireysel hikayelerle bütün bir toplumun temsilinin sunulduğu (Orta, 2012, s. 174, 175) hatırlandığında; Ustaoglu’nun filmlerini bu çerçeveden değerlendirmenin anlamlı olduğu sonucuna varılmaktadır.

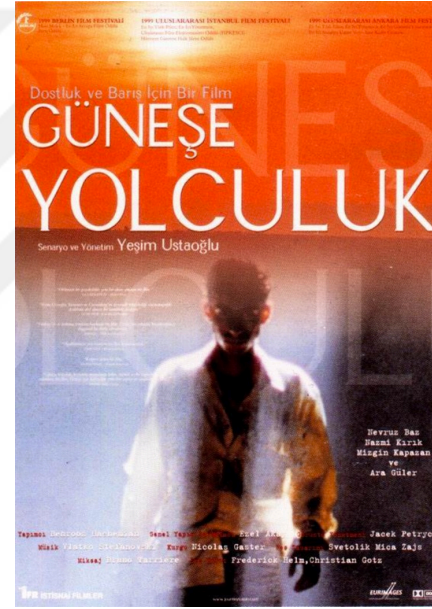
Her iki filmin de temel kişinin erkek karakterler olduğu görülür. Dolayısıyla politik bir altyapıya sahip iki filmin de politik özne konumundaki kişisi erkektir. 90’lı yıllarda siyasallaşmaya başlayan kadın yönetmen sinemasında, siyasal öznenin hemen her filmde erkek karakter olduğu düşünüldüğünde Ustaoglu’nun filmleri, *Babam Askerde* filmi örneğindeki gibi ayrık bir örnek oluşturmamaktadır. Filmlerdeki kadın karakterlere bakıldığında, *İz* filminde öne çıkan kadın karakterin, komiser Kemal’in duygusal anlamda bağlı olmadığı salt cinsel ihtiyaçlarını karşıladığı bir seks işçisi olduğu görülür. *Güneşe Yolculuk*’ta ise Mehmet’in kız arkadaşı Arzu, filmin tek kadın karakteridir. Her iki filmin de kentte geçen anlatısı; temsilde kentli, modern kadının yer bulmasına sebep olmuştur. *İz* filmi, Kemal karakterinin yaşadığı psikolojinin dışavurumunda klostrifobik ve Kafkaesk bir mekan kullanımına ihtiyaç duyduğundan hem genel çekimlerde hem de kadın karakterin bulunduğu sahnelerde iç mekan kullanımı yoğunluktadır. *Güneşe Yolculuk* filminde ise yolculuk teması etrafında şekillenen anlatısı nedeniyle dış mekan ve kamusal alanların kullanımı ağırlıklıdır.

Her iki filmin de kadın karakteri, alt sınıfa tabidir. *İz* filminin kadın karakteri seks işçisiyken, *Güneşe Yolculuk* filminin kadın karakteri çamaşırhanede çalışmaktadır. Her iki kadın karakterin de icra ettikleri meslekler üzerinden eğitimsiz oldukları çıkarsanabilir ancak anlatının, kadının eğitim durumunu müphem bıraktığını belirtmek, daha sağlıklı bir yorumlamaya kapı aralayacaktır. Her iki filmde de şiddet motifleri görülmektedir ancak filmlerde erkeğe uygulanan şiddetin iktidar ve devlet şiddeti olduğu görülürken *İz* filminde kadına uygulanan şiddet, heteropatriyarkal erkekliğin kadına uyguladığı fiziksel

ve duygusal şiddet ve tecavüzdür. Erkeğin duygusal ve fiziksel şiddetine maruz kalan kadın karakterin suskunluğu, dahası erkeğe olan histerik tutkusu ve bağımlılığı, filmin kadın temsilinde sorunlu alanlar açmaktadır. Ayrıca *İz* filminde kadın karakterlerin tümünün, filmin temel kişisi Kemal karakterinin hikayesini devam ettirici birer unsur olarak kullanılmaları, kadın karakterleri erkeğin hikayesinin devam ettiricisi olarak pasif bir konumlandırmaya sokmaktadır. *Güneşe Yolculuk*'ta ise böyle bir konumlandırılmaya rastlanmaz. Arzu karakteri, bağımsız, cesur, güvenilir kişilik özellikleri üzerinden temsil bulur. Bu nedenle Ustaoglu'nun yalnızca *İz* filminin anlatısında dişil dilin zedelendiği sonucuna varılabilir.



Resim 176: *İz* filmi afişi.¹⁵⁶



Resim 177: *Güneşe Yolculuk* filmi afişi.¹⁵⁷

Her iki filmin afiş tasarımının da, filmin anlatısıyla uyumlu olduğu görülür. Afişlerin görsellerinde, filmlerin temel karakterleri kullanılmıştır. Yerleştirilen görsellerin, içsel yolculuklardan geçerek dönüşen karakterlerin söz konusu özelliklerini öne çıkartacak şekilde bulanık, müphem ve sisli oluşu göze çarpar. Ayrıca filmlerin mekan kullanımlarının da karakterlerin afişe yerleştirilmesinde tercih edilen arka planlar göz önüne alındığında, anlatıyla uyumlu olduğu ileri sürülebilir. *İz* filminin afişinde, kapalı, nereye çıkacağı belirsiz, ardı karanlık bir koridor; *Güneşe Yolculuk* filminde ise

¹⁵⁶ Afiş, Ustaoglu'nun izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yesimustaoglu.com/>) 26.05.2017 tarihinde alınmıştır.

¹⁵⁷ Afiş, Ustaoglu'nun izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yesimustaoglu.com/>) 26.05.2017 tarihinde alınmıştır.

ufuk çizgisinin ikiye ayırdığı ve üst kısmında güneşli bir gökyüzünün alt kısmında ise suyun bulunduğu sınırsız bir arka plan öne çıkarılmıştır. Her iki filmde de yönetmenin ve oyuncuların isimlerinin afişe taşındığı görülür.

Başlık altında yürütülen tartışmalar ve Yeşim Ustaoglu'nun sanatçı kişiliği ve üretim süreçleri bir arada düşünüldüğünde; yönetmenin kendi kimliğini sorgulayan, dönüşüme açık bakış açısının, sanatçı kimliğinin kurulumunda etkin olan yolculuk motifinin ve 90'lı yılların sosyo-politik gündeminin filmlerin hikayesine, temasına ve çatışmasına yansıdığı ileri sürülebilir. *Güneşe Yolculuk*'ta işlenen birey-devlet çatışması ve kimlik sorunu, *İz* filminde işlenen işkence teması, filmlerin politik söylem zeminlerinin kurulumuna hizmet eden unsurlardır. Söz konusu bileşenler üzerinden filmler, siyasallaşmaya başlayan kadın yönetmen söylemiyle uyumlu bir söylem alanı yaratmaktadır. Ancak özellikle *İz* filminin kadın temsilinde kadın karaktere uygulanan şiddet karşısında kadının edilginliği ve suskunluğu, anlatıda salt erkeğin hikayesini devam ettiren pasif ve bağımlı konumlanışı uyarınca dişil dilin zedelendiği ve temsilde sorunlu alanlar bulunduğu düşünülebilir.

Ustaoglu'nun üretim sonrası süreçte deneyimlediği bileşenlerin değerlendirilmesi amacıyla tartışma, bir sonraki başlığa taşınacaktır.

3.3.10.4. Üretim Sonrası Süreç: Dağıtım, Gösterim, Seyir ve Eleştiri

Bu başlık altında, Ustaoglu'nun filmlerinin dağıtım ve gösterim süreçlerine ilişkin dinamikler; katıldığı festivaller ve aldığı ödüller; filmlere yurt içi ve yurt dışı basından getirilen eleştiriler mercek altına alınacaktır. Sanatçı, 2000 sonrasında da sinemasal üretimine devam ettiğinden, bu tarihten itibaren çevirdiği filmlerin üretim süreçlerine de kısaca değinilecektir. Böylelikle, Ustaoglu'nun sanatsal üretimini bütünlüklü bir bakış açısından yorumlamak mümkün olacaktır.

İz filminin üretim sonrası süreci, Tansu Çiller dönemindeki ekonomik krize denk gelir. Filmin Almanya'da yapılan laboratuvar işlemleri nedeniyle var olan borcu katlanarak artar. Yapımcı Kadri Yurdatap, filmin söz konusu borçlar nedeniyle gösterime giremediğini belirtmiştir (Öztürk, 2004, s. 338). Film, ATV'den alınan yapım desteği nedeniyle gösterim hakkına sahip olan kanal üzerinden seyircisiyle buluşur (Ustaoglu,

2017). Bu özelliğiyle film, 90'lı yıllar kadın sinemacılarının gösterime giremeyen dokuz filminden biridir. *Babam Askerde* filminin post prodüksiyon işlemleri sırasında, filmin laboratuvarında kalması ve İpekçi'nin beş ay boyunca stüdyoya gidememesinin nedeninin, aynı ekonomik krizin yarattığı borçlar olduğu hatırlandığında; 90'lı yıllar Türkiye'sinin ekonomisindeki çalkantıların, kültürel üretim süreçlerini derinden etkilediği sonucuna varılabilir.

Ancak film ulusal ve uluslararası festivallerde gösterilmiştir. 14. İstanbul Film Festivali Ulusal Yarışma'da (1995) En İyi Film; 4. Köln Türk Film Festivali'nde (1994) En İyi Film; 31. Antalya Film Festivali'nde En İyi Görüntü Yönetmeni, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu ödülleri alır. Film, Moskova Film Festivali'nde de gösterilmiştir (Öztürk, 2004, s. 338).

Önce yurt dışında, daha sonra Türkiye'de gösterilen (Öztürk, 2004, s. 339) *Güneşe Yolculuk* filmi ise, filmin Türkiye'deki yapım şirketi IFR'nin dağıtıcılığında sekiz kopya halinde gösterime girer. Yönetmen, dağıtıcılar filme ellerini sürmek istemedikleri için filmin kısıtlı sayıda kopyayla gösterime girildiğini belirtir (Ustaoglu, 2017). Film salonlarda, 73.324 kişi tarafından izlenir (Yavuz, 2012b, s. 146). Film ayrıca 1999 yılında aldığı Eurimages dağıtım desteğiyle Yunanistan'da da dağıtıma girer (Soydan, 2008, s. 201). Şu sıralar IFR firması ticari hayatını bitirmiş olmasına karşın filmin hakları hala firmanın üzerinde görüldüğü için, filmin güncel dönemde Türkiye'de gösterimleriyle ilgili büyük sıkıntılar yaşanmaktadır. Ustaoglu, filmin haklarının yurt dışındakine benzer şekilde kısa bir süreliğine yapımçı firmalara geçmesi ve belirlenen sürenin bitimiyle filmin mülkiyet haklarının eser sahibine devredilmesi gerektiğini ancak Türkiye'nin telif alanındaki sorunlu yapısı nedeniyle üreticilerin sıkıtlı süreçlerden geçtiklerini belirtir (Ustaoglu, 2017).

Film ayrıca pek çok ulusal ve uluslararası film festivallerinde de gösterilir. 18. İstanbul Film Festivali'nde (1999) En İyi Türk Yönetmen, Hürriyet Gazetesi Halk Jürisi Ödülü, Efes Pilsen Ödülü, Fipresci Ödülü ve En İyi Türk Filmi; 49. Berlin Film Festivali'nde (1999) Jüri Özel Ödülü; 11. Ankara Film Festivali'nde (1999) Umut Veren Yeni Kadın Oyuncu, Onat Kutlar En İyi Senaryo Yazarı, En İyi Yönetmen, En İyi Görüntü Yönetmeni, En İyi Film; 11. Orhan Arıburnu Ödülleri'nde (2000) Mahmut Tali

Öngören Jüri Özel Ödülü; 7. ÇASOD En İyi Oyuncu Ödülleri'nde (2000) En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu, En İyi Görüntü Yönetmeni, En İyi Müzik; 22. SİYAD Türk Sineması Ödülleri'nde (2000) En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu, En İyi Görüntü Yönetmeni, En İyi Müzik; Altın Ayı'ya aday olduğu Berlin Film Festivali'nde (1999) En İyi Avrupa Filmi (Mavi Melek) Ödülü ve Barış Ödülü'nü; Avrupa Film Ödülleri'nde (1999) En İyi Görüntü Yönetmeni; Vallodolid Film Festivali'nde (1999) Jüri Özel Ödülü; Festroia-Troia Uluslararası Film Festivali'nde (1999) Jüri Özel Ödülü ve özel mansiyon alır. Film ayrıca Vallodolid Film Festivali'nde (1999) Büyük Ödül'e aday gösterilir (Öztürk, 2004, s. 339) (Sekmeç, 2015, s. 152).

Ustaoğlu ise filmleri, ödüllü film/festival filmi/ticari film gibi ayrımlardan sıyırmamanın gerekli olduğunu; zira yalnızca “iyi” ve “kötü” filmlerden söz edilebileceğini ileri sürer. İzleyicilerin de algı düzeylerinin düşük ya da yüksek olması çerçevesinde sınıflanabileceğini, genel kitlenin popülist eğilimlere sahip olduğunu ancak bu eğilimlerinin kültür politikalarıyla düzenlenebileceğini belirtir. Kendi filmlerinin seyircisiyle buluşmasını ve ilişki kurmasını önemseyen yönetmen, salt festivallerde gösterilen ve tüketilen yapımlara imza atmaktan ziyade dünya çapında izlenilir olmanın önemli olduğunu vurgular (Ustaoğlu, 2017).

Filmler üzerine yazılı basında çıkan eleştirilere bakıldığında; Arslanbay'ın Antrakt'ta yayımlanan “Hayata Asılı Kalan İnsan İzleri” (Arslanbay, 1994c, s. 52, 53) ve “Madalyonun Öteki Yüzü” (Arslanbay, 1995, s. 34-37) örneklerinde de olduğu gibi, *İz* filminin sesli çekimleri ve laboratuvar işlemlerinin Almanya'da yürütülmesi üzerine, filmin çekim sürecine içkin dinamiklerin kaleme alındığı görülür. *Güneşe Yolculuk* filmine ise İngiltere, Kanada, Fransa gibi ülkelerin basılı yayında geniş bir yer ayırdığı görülür. Bu eleştirilerden Jean Michel Frodon'un, Le Monde'da yayımlanan makalesi; Yeşim Ustaoğlu'nun, filmin kahramanı Mehmet'in asfaltın altını dinlemesi benzeri, gergin ve bir facianın eşiğinde olan toplumun alt tabakasındaki kıpırtıları ve titremeleri dinlediğini ileri sürer (Öztürk, 2004, s. 340). Türkiye'de ise filmin, hikayesi ve yurt dışında yakaladığı başarı üzerinden haberleştirildiği görülür. Güneydoğu çatışmalarının yoğun olduğu 90'lı yılların sosyo-politik atmosferi ve filmin gösterime girdiği yılın Abdullah Öcalan'ın tutuklanmasıyla aynı yıla denk geldiği düşünüldüğünde, filmin

“muhalif” ve ana-akımdan ayrılan söylemi üzerinden basında yer bulması şaşırtıcı değildir. Bu noktada film söylenmeyenleri söyleme, görülmeyenleri göstermedeki “cesareti” üzerinden olumlu eleştiriler (Arslan T. 2000, s. 22) aldığı kadar; gerçekleri çarpıtıldığı, gösterilenlerin Hitler’in uygulamalarına benzerliği ve bir düşman algısı yarattığı üzerinden yürütülen argümanlarla olumsuz eleştiriler de (Cumhuriyet Gazetesi, 1999, s. 14) aldığı ve yerli basının bu konuda ikiye farklı görüş ileri sürdüğü görülür.



Resim 178: Şubat, 1999, Cumhuriyet Gazetesi, "Mesajıyla Ödül Alabilir", **Kaynak:** (Cumhuriyet Gazetesi, 1999, s. 14).



Resim 179: Mart, 2000, Radikal Gazetesi, "Gerçek ve Güneş Yanığı", **Kaynak:** (Arslan T. 2000, s. 22).

Yazılı basındaki eleştiriler dikkat çeken bir diğer etmen, eleştirilerin kaleme alınışında kullanılan üsluptur. Örneğin Atilla Dorsay’ın Sabah Gazetesi’nde yayımlanan “Bir Kardeşlik Öyküsü” başlıklı eleştirisinde (Dorsay, 2000, s. 11) film şu sözlerle tanıtılır;

“Ustaoglu, daha ikinci filminde nasıl olup da böylesine somut bir konunun, hem de değme erkek yönetmenlerin el atmaya cesaret edemediği, ülkemiz için yaşamsal bir konunun peşine düşmüş? Bravo... Ama küçük kadın Ustaoglu, insanı şaşırtacak kadar (...)”

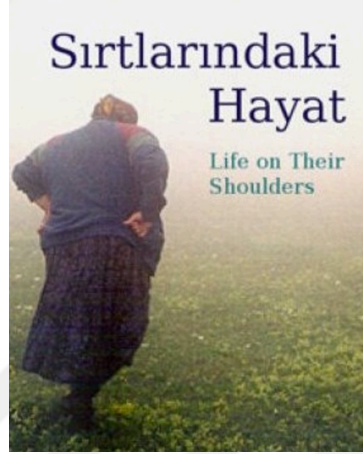


Resim 180: Mart, 2000, Sabah Gazetesi, "Bir Kardeşlik Öyküsü",
Kaynak: (Dorsay, 2000, s. 11).

Kadın yönetmenlerin, özellikle 90'lı yıllarda siyasallaşmaya başlayan bir söylem alanı yaratması, 90'lı yıllar Türkiye'sinin sosyo-politik yapısı içinde düşünüldüğünde elbette cesur bir adım olarak değerlendirilebilir. Ancak Dorsay'ın, kadın yönetmenleri erkek yönetmenlerle kıyaslayarak, erkeğin cesaret edemediğini kadının yapmış olmasını vurgulaması; kadını halihazırda cesarettен yoksun, erkeğiye “doğal” olarak cesur olması gereken olarak kodlayarak cinsiyetçi bir bakış açısı yaratır. Ayrıca yönetmeni “küçük kadın” gibi fiziksel özelliklerine atıfta bulunarak tanımlaması sorunlu bir başka alan yaratmaktadır. Dorsay örneğinde bir kez daha görüldüğü gibi, kadın sanatçıların tarihe kaydedildiği kaynakların; eril, cinsiyetçi ve her daim kadını önce dış görünüşü üzerinden tanımlamaya meyilli olduğu ileri sürülebilir.

Yönetmen, *Güneşe Yolculuk* filminin gösterim yılından beş yıl sonra, *Sırtlarındaki Hayat* (2004) belgeselini çevirir. Belgesel üzerine yönetmen görüşüne yer vermek, Ustaoglu'nun bu projeyi gerçekleştirme motivasyonunu açığa çıkarması adına gereklidir. Yönetmen, *Sırtlarındaki Hayat* filmini, *Bulutları Beklerken* filminin araştırma döneminde çevirdiğini belirtir. Çocukluğunu Trabzon'da geçirmesine karşın, hayatının son döneminde yaşadığı yoğunluk ve tıkanıklık duygusu üzerinden bir sorumluluk hissi uyandığını belirten Ustaoglu, bu coğrafyanın kadınlarının inanılmaz mücadelesine tanıklık etmiş olmanın bu filmi çevirme isteğini kamçıladığını ileri sürer. 39 dakikalık

belgesel, Türkiye-Fransa ortak yapımıdır. Kamera kullanımı Ali Rıza Movahed, Yeşim Ustaoglu ve Özcan Alper'e; kurgusu Thomas Balkenhol, Yeşim Ustaoglu ve Emmanuelle Mimran'a; müziği Ozan Aksoy ve Grup Helesa'ya, ses ve miksajı Nicolas Dambroise'ye aittir (yesimustaoglu.com, 2017).



Resim 181: *Sırtlarındaki Hayat*, afiş¹⁵⁸

Aynı yıl, *Bulutları Beklerken* (2004) filmi gösterime girer. Filmin anlatısı, 1916 yılında Karadeniz'den göç etmek zorunda kalan bir Rum ailenin geride kalan kızı Eleni/Ayşe'nin, Karadeniz'in yaylalarından Yunanistan'a gerçekleştireceği yolculuk üzerine kuruludur.



Resim 182: *Bulutları Beklerken*, film afişi¹⁵⁹

¹⁵⁸ Afiş, Ustaoglu'nun izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yesimustaoglu.com/>) 26.05.2017 tarihinde alınmıştır.

¹⁵⁹ Afiş, Ustaoglu'nun izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yesimustaoglu.com/>) 26.05.2017 tarihinde alınmıştır.

Türkiye, Fransa, Almanya ve Yunanistan ortak yapımı olan filmin yapım şirketleri; Ustaoglu Film Production, Silkroad Production, Flying Moon Film Production, Ideefixe Films LTD., Arte France Cinema ve ZDF/ARTE Production'dır. Filmin senaryosu, Yeşim Ustaoglu ve Petros Markaris'e aittir. Filmin oyuncu kadrosunda; Rüçhan Çalışkur, Rıdvan Yağcı, İsmail Baysan, Dimitris Kaberidis, Feride Karaman, Suna Selen, Oktar Durukan, Jannis Georgiadis, Irene Tachmatzidou, Damoklia Mustakidou ve Fatma Parlağı bulunmaktadır. Filmin görüntü yönetmeni, *Güneşe Yolculuk*'un da görüntü yönetmenliğini üstlenmiş olan Jacek Petrycki'dir. Filmin kurgusu Timo Linnasalo ve Nicolas Gaster'a; müziği Michael Galasso'ya; sesi Bernd Von Bassewitz'e; miksajı Bruno Tarrière'ye; ses tasarımı Christophe Winding'e; sanat yönetimi Selda Ülkenciler'e; kostüm tasarımı Canan Cayır'a aittir.¹⁶⁰ Film, 23. İstanbul Film Festivali Jüri Özel Ödülü ve En İyi Kadın Oyuncu ödülleri alır (Sekmeç, 2015, s. 153).

Ustaoglu, 2008 yılında *Pandora'nın Kutusu* filmini çevirir. Film, İstanbul'da yaşayan ve farklı yaşamsal/varoluşsal dertlere sahip üç kardeşin, anneleri Nusret Hanım'ı Karadeniz'den İstanbul'a getirmek zorunda kalışlarıyla ortak bir dert üzerinde buluşması ve anne-torun ilişkisini merkeze alır. Türkiye, Fransa, Belçika ve Almanya ortak yapımı olan filmin yapım şirketleri; Ustaoglu Film Production, Silkroad Production, Les Petites Lumières, The Match Factory, Stromboli Pictures ve ZDF/ARTE Production'dır. Senaryosunu Yeşim Ustaoglu ve Sema Kaygusuz'un ortaklaşa yazdığı filmin görüntü yönetimi Jacques Besse'ye, kurgusu Franck Nakache'ye, müziği Jean-Pierre Mas'a, sanat yönetimi Elif Taşçıoğlu'na, miksajı Bruno Tarrière'ye, kostüm tasarımı Gülname Eşsiz'e aittir. Filmin ses operatörü Bernd von Bassewitz, ses tasarımcısı Philippe Bliard'dır. Majyaj ve saç sorumlusu Canan Taşkoyan'dır.¹⁶¹

¹⁶⁰ Ekip, oyuncu ve prodüksiyon bilgileri, filmin jeneriğinden alınan bilgilerle, yönetmenin resmi web sitesinde bulunan (<http://www.yesimustaoglu.com/>) bilgilerin kıyaslanması sonucu teze aktarılmıştır.

¹⁶¹ Ekip ve prodüksiyon bilgileri, filmin jeneriğinden alınan bilgilerle, yönetmenin resmi web sitesinde bulunan (<http://www.yesimustaoglu.com/>) bilgilerin kıyaslanması sonucu teze aktarılmıştır.



Resim 183: *Pandora'nın Kutusu*, film afişi¹⁶²

Filmin oyuncu kadrosuna bakıldığında; *İz* filminde de rol almış olan Derya Alabora ve *Güneşe Yolculuk* filminde rol almış Nazmi Kırık'ın (Nazmi Qirix) yanı sıra, Tsilla Chelton, Övül Avkıran, Onur Ünsal, Osman Sonant ve Tayfun Bademsoy'un rol aldığı görülür.¹⁶³ Film, 56. San Sebastian Film Şenliği'nde (2008) En İyi Film ve En İyi Kadın Oyuncu; 45. Antalya Film Şenliği'nde (2008) En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu; 28. İstanbul Film Festivali'nde (2009) En İyi Kadın Oyuncu; 27. Fajr Film Festivali'nde (2009) Jüri Özel Ödülü ve üç adet En İyi Oyuncu; 16. Adana Altın Koza Film Şenliği'nde (2009) En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu ve En İyi Kurgu; 3. Yeşilçam Ödülleri'nde (2010) En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu ödüllerini alır (Sekmeç, 2015, s. 153).

¹⁶² Afiş, Ustaoglu'nun izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yesimustaoglu.com/>) 26.05.2017 tarihinde alınmıştır.

¹⁶³ Oyuncu bilgileri, filmin jeneriğinden alınan bilgilerle, yönetmenin resmi web sitesinde bulunan (<http://www.yesimustaoglu.com/>) bilgilerin kıyaslanması sonucu teze aktarılmıştır.



Resim 184: *Pandora'nın Kutusu* filmi çekimlerinde, Yeşim Ustaoğlu.¹⁶⁴

Ustaoğlu, 2012 yılında *Araf* filmi çevirir. Alt sınıfa mensup ikisi erkek bir kadının sıkıştığı bir aşk üçgenini konu alan filmin senaryosu Yeşim Ustaoğlu'na aittir. Türkiye, Almanya ve Fransa ortak yapımı olan filmin yapım şirketleri; Ustaoğlu Film Production, CDP, The Match Factory ve ZDF / ARTE – TRT'dir.¹⁶⁵



Resim 185: *Araf* film afişi¹⁶⁶

¹⁶⁴ Set fotoğrafı, Ustaoğlu'nun izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yesimustaoglu.com/>) 26.05.2017 tarihinde alınmıştır.

¹⁶⁵ Prodüksiyon bilgileri, filmin jeneriğinden alınan bilgilerle, yönetmenin resmi web sitesinde bulunan (<http://www.yesimustaoglu.com/>) bilgilerin kıyaslanması sonucu teze aktarılmıştır.

¹⁶⁶ Afiş, Ustaoğlu'nun izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yesimustaoglu.com/>) 26.05.2017 tarihinde alınmıştır.

Filmin görüntü yönetimi Michael Hammon'a; kurgusu Mathilde Muyard, Svetolik Mica Zajc ve Naim Kanat'a; müziği Marc Marder'e; sanat yönetimi Osman Özcan'a; ses tasarımı Sylvain Malbrant'a aittir. Filmin ses operatörü ve miksajından sorumlu ismi Bruno Tarrière, kostüm sorumlusu Ayşe Yıldız, makyöz Canel Karadağ ve kuaför Canan Taşkoyan'dır. Filmin oyuncu kadrosunu oluşturan isimler; Neslihan Atagül, Özcan Deniz, Barış Hacıhan, Nihal Yalçın, Ilgaz Kocatürk, Can Başak, Yasemin Conka, Erol Babaoğlu, Feride Kahraman ve Yalçın Çakır'dır.¹⁶⁷



Resim 186: *Araf*, film seti¹⁶⁸



Resim 187: *Araf*, film seti¹⁶⁹

Film, 19. Adana Altın Koza Film Şenliği'nde (2012) En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu, En İyi Sanat Yönetmeni, Türkan Şoray Umut Veren Genç Kadın Oyuncu, Umut Veren Genç Erkek Oyuncu; 6. 2morrow Film Festivali'nde (2012) Şimdinin ve Geleceğin En İyi Oyuncusu; 6. Uluslararası Abu Dabi Film Festivali'nde (2012) En İyi Film; 25. Tokyo Film Şenliği'nde (2012) En İyi Kadın Oyuncu; 45. SİYAD Türk Sineması Ödülleri'nde (2013) En İyi Sanat Yönetmeni be 16. Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali'nde (2013) Genç Cadı Ödülü'ne layık görülür (Sekmeç, 2015, s. 154).

¹⁶⁷ Oyuncu ve ekip bilgileri, filmin jeneriğinden alınan bilgilerle, yönetmenin resmi web sitesinde bulunan (<http://www.yesimustaoglu.com/>) bilgilerin kıyaslanması sonucu teze aktarılmıştır.

¹⁶⁸ Set fotoğrafı, Ustaoglu'nun izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yesimustaoglu.com/>) 26.05.2017 tarihinde alınmıştır.

¹⁶⁹ Set fotoğrafı, Ustaoglu'nun izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yesimustaoglu.com/>) 26.05.2017 tarihinde alınmıştır.



Resim 188: Ustaoglu, Araf filmiyle 2012 Venedik Bienali'nde¹⁷⁰

Ustaoglu, son filmi *Tereddüt*'ün çekimlerini 2016 yılında bitirir. Filmde, farklı sosyo-ekonomik koşullardan gelen iki kadının farklı yaşantısal derterleri, birbirleriyle temas ettikleri ve ayrıldıkları paralel bir anlatıyla verilir. Türkiye, Polonya ve Fransa ortak yapımı olan filmin yapım şirketleri; Ustaoglu Film Production, Slot Machine ve ARTE; ortak yapımcıları, Klaudia Śmieja ve Eliza Oczkowska; yardımcı yapımcısı Meinolf Zurhorst'tur. Filmin yönetici yapımcısı Serkan Çakarer; uygulayıcı yapımcıları Barış Yıldırım ve Titus Kreyenberg'dir.¹⁷¹



Resim 189: *Tereddüt* film afişi¹⁷²

¹⁷⁰ Fotoğraf, Ustaoglu'nun izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yesimustaoglu.com/>) 26.05.2017 tarihinde alınmıştır.

¹⁷¹ Yapım bilgileri, filmin jeneriğinden alınan bilgilerle, yönetmenin resmi web sitesinde bulunan (<http://www.yesimustaoglu.com/>) bilgilerin kıyaslanması sonucu teze aktarılmıştır.

¹⁷² Afiş, Ustaoglu'nun izniyle, yönetmenin resmi web sitesinden (<http://www.yesimustaoglu.com/>) 26.05.2017 tarihinde alınmıştır.

Filmin senaryosu Yeşim Ustaoglu'na aittir. Filmin görüntü yönetmeni Michael Hammon; ses mühendisi Bruno Tarrière; kurgucusu Agnieszka Glińska PSM ve Svetolik Mica Zajc; ses tasarımcısı Guido Zettier; yapım amiri Ahmet Şahin; sanat yönetmeni bir önceki filminin de sanat yönetmenliğini üstlenmiş olan Osman Özcan; sanat yönetimi asistanları Nezihe Ateş, Görkem Canbolat, Onur Yılmaz, Zeki Peynirci; kostüm sorumluları Şenay Çitak ve Seda Yılmaz; makyaj ve saç tasarımı sorumlusu Canel Tekiner; cast yönetmeni Gökçe Altan'dır. Filmin müziği Antoni Komasa-Łazarkiewicz'e, miksajı Stefan Korte'ye aittir. Filmin oyuncu kadrosundaki isimler; Funda Eryiğit, Ecem Uzun, Mehmet Kurtuluş, Okan Yalabık, Serkan Keskin, Sema Poyraz, Yasemin Conka, Cansu Dinçer, Evren Duyal, Ahmet Rıfat Şungar, Ilgaz Kocatürk, İpek Türktan, Emirhan Arıkan, Fatma Nur Başaran, Hakan Şahin ve Erkut Ragıp Bulut'tur.¹⁷³

Yönetmen *Tereddüt* filmiyle şimdiden İstanbul Film Festivali'nde (2017) En İyi Yönetmen, En İyi Kadın Oyuncu, En İyi Müzik; Sofya Uluslararası Film Festivali'nde (2017) Jüri Özel Mansiyonu; Kerala Uluslararası Film Festivali'nde (2016) En İyi Yönetmen, En İyi Kadın Oyuncu; Hayfa Uluslararası Film Festivali'nde (2016) Jüri Özel Ödülü; Uluslararası Antalya Film Festivali'nde (2016) En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Kadın Oyuncu, Film-Yön Derneği En İyi Yönetmen ve 17. Asya Proje Marketi'nde (2014) En İyi Proje (Phan Dang Di'nin "Full Moon Party" ve Pema Tseden'in "The Killer" adlı projeleri ile birlikte) ve Yaratıcı Yönetmen Ödülü'ni aldığı görülür.¹⁷⁴

Mimarlık alanında eğitim alan Ustaoglu, kısa film setlerinde edindiği tecrübelerle yönetmenliğe geçiş yapmıştır. Ustaoglu'nun filmlerine bakıldığında, sanatçı kişiliğinin kurulumunda da etkin olan yolculuk ve kimlik kavramlarının öne çıktığı ve yönetmenin oyuncu, görüntü yönetmeni ve ekip anlamında devamlılık arz eden isimlerle çalıştığı görülür. Senaryo yazım ve filmlerin bütçe oluşturma süreçlerine de dahil olan yönetmenin gerek filmlerinde kurduğu dil gerekse üretim süreci üzerinden, 90'lı yıllar "yeni Türkiye sinemasında" yönetmen sineması/auteur'lük çerçevesinde değerlendirilebileceği

¹⁷³ Oyuncu ve ekip bilgileri, filmin jeneriğinden alınan bilgilerle, yönetmenin resmi web sitesinde bulunan (<http://www.yesimustaoglu.com/>) bilgilerin kıyaslanması sonucu teze aktarılmıştır.

¹⁷⁴ Ödüller, yönetmenin resmi web sitesinde bulunan (<http://www.yesimustaoglu.com/>) bilgilerin düzenlenmesiyle teze aktarılmıştır.

sonucuna varılabilir. Ayrıca Ustaoglu'nun yararlandığı yapım destek kaynaklarının çeşitliliği ve filmlerinin siyasi teması uyarınca 1990'lı yıllar kadın yönetmenlerinin siyasallaşmaya başlayan söylem alanı ve yapım süreçleriyle uyumlu olduğu ileri sürülebilir. 2000 sonrası biri orta metraj belgesel beş film çevirerek bugüne değin toplamda yedi film ve dört kısa filme imza atan Ustaoglu'nun bu özelliği; yönetmeni, 2000 sonrası üretime devam eden dört yönetmenden biri kılar.

3.3.11. Sunar Kural Aytuna

3.3.11.1. Sanatçı Kişiliği

Sunar Kural Aytuna, Burçak Evren'in kayıtlarında 1954 İzmir doğumlu olarak geçmesine karşın (Evren, 2010, s. 11) 1954 yılında Bursa'da doğmuştur (Öztürk, 2004, s. 347). İlk, orta ve lise eğitimini İzmir'de alan Aytuna (Sekmeç, 2015, s. 158) kendisini İzmirli olarak tanımlamaktadır. Çok kültürlü bir ortamda yetişen yönetmenin sınıf arkadaşları Levantenler, Yahudi ve Rumlar'dan oluşur (Aytuna, 2016). Yetiştığı ortamın çektiği ilk ve tek filminin karakter seçimine ve anlatım tarzına etkisi senaryo tartışılırken yeniden gündeme getirilecektir.



Resim 190: Sunar Kural Aytuna, İstanbul, Kasım 2016

Kaynak: Yayınlanacak olan *Filmin Adı Ne?* belgeselinden alınmış görüntüdür.

Aytuna, fotoğrafa çok meraklı olduğunu ve gazetecilik eğitimi almak istediğini aktarır. Televizyonun şimdiki gibi olmadığı, yayınların siyah beyaz yapıldığı ve gece İstiklal Marşı ile kapandığı bir dönemde ailesinin eczacı, hukukçu, diş hekimi gibi meslekleri tercih etmesi yönündeki telkinlerine ve hem hukuk hem de işletme bölümlerini

kazanmasına karşın Aytuna, Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu'na başlar (Aytuna, 2016). Yönetmen, Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Bölümü'nde okumaya devam ederken 1974'te ANKA ajansa girer ve İzmir temsilcisi olur. Mesleğini İzmir'de devam ettirmesi zor olduğundan Ankara'ya geri gelir (Öztürk, 2004, s. 347). 1975'ten 1980'e değin Günaydın, Cumhuriyet gibi gazetelerde yazar (Sekmeç, 2015, s. 159).

Gazetecilik deneyimini sorduğumuz Aytuna, uzun bir süre foto muhabirliği yaptığını ve artist fotoğrafları çektiğini belirtir. Yönetmen, o dönem televizyon seyrederken açılara dikkat etmeye başladığını, tempoyu yakalayarak açıları tahmin etmeye çalıştığını ve televizyon ilgisini bu denli çekmeye başladığı için yönetmenlik yapmaya istek duyduğunu aktarır (Aytuna, 2016). 1978'de Arif Keskiner'e bu isteğini iletir ve Keskiner'in aracılığıyla Atıf Yılmaz, Aytuna'yı asistanı olarak kabul eder (Öztürk, 2004, s. 348). Ancak bir de TRT sınavını birincilikle kazanınca tercihini Yeşilçam'dan değil TRT'den yana kullanır. O sırada Aydın Aytuna ile evlenir. Jüride olan bir arkadaşının aktarmasına göre yeni evlenen bir kadına kadro verilmemesi üzerine öneride bulunan bir üyeye karşın diğer üyelerin karşı çıkması sonucu jüriden geçer (Aytuna, 2016). 1980'de TRT'de çalışmaya başlar (Öztürk, 2004, s. 348). Bir dönem asistanlık yapan yönetmen (Aytuna, 2016), sırasıyla yardımcı prodüktör ve prodüktör kadrosuna geçer, çeşitli programlarda çalışır (Öztürk, 2004, s. 348). Bu süreçte belgesel çekimleri nedeniyle Türkiye'nin değişik şehirlerinde uzun süreli çekimlere giden Aytuna'nın TRT müdürüyle¹⁷⁵ yaşadığı diyalog çarpıcıdır. Evinde oturmayıp çekimlere gitmesi nedeniyle evliliğinde bir sorun olduğunu düşünen müdür yönetmene, evli bir kadın olarak fazla gezmesini gerektirmeyen işler yapmasını, örneğin senaryo yazmasını, bütçe yapmasını kısacası evli bir kadına uygun şeylerle uğraşmasını salık verir. Bu anekdotun devamında Trabzon'dan Doğu Anadolu'ya uzanan çekimler süresince çok heyecanlı anılar biriktirdiğini söyleyen Aytuna, sonunda dış çekime imkan veren kameralar alındığında çok mutlu olduğunu ve o dönem BBC'den gelen ekibin kursunda teknik anlamda öğrendiklerinin de çok çarpıcı olduğunu belirtirken (Aytuna, 2016) bu aktarımlar TRT müdürünün yorumlarına Aytuna'nın cevabı şeklinde okunabilir.

¹⁷⁵ Yönetmen, söz konusu TRT müdürünün adını vermek istememiştir.

Aynı dönemde Aytuna, Lüdfi Akad'a olan hayranlığı nedeniyle yönetmene ulaşabilmek için belgeselini çekmeye kadar verir. Akad, Aytuna'nın çektiği *Sanatımızdan Portreler- Lütfi Ömer Akad* (TRT, 2008, s. 1062) isimli belgeseli beğendiğinden iki yıl sürecek olan *Dört Mevsim İstanbul* belgeseline birlikte imza atarlar. Dramatik bir belgesel olarak kurgulanan *Dört Mevsim İstanbul*'un belgesel bölümlerini Aytuna, konulu bölümlerini Akad çekmiştir (Aytuna, 2016). Şehir üzerine olan belgesel çalışmaları arasında Ordu, Trabzon, Rize, Ağrı, Kars; biyografi çalıştığı belgeseller arasında ise Cemal Nadir, Yusuf Ziya Ortaç ve Ahmet Rasim bulunmaktadır (Evren, 2010).

Tüm bu çalışmaların ardından TRT'nin sunduğu imkanlardan yararlanarak film yapmak ister Aytuna. Hikâyenin çıkış noktası Türkler ve Rumların bir arada yaşadığı bir mekan tasavvurudur (Aytuna, 2016). İki halkın uyum içinde yaşadığı ve etnik farklılıkların altının çizilmediği hikâyede yönetmenin yetiştiği dönemin izlerini olduğu çıkarsanabilir. **“Biz Türkiye’ydik ve öyle büyüdük, sadece bir arada yaşıyorduk”** (Aytuna, 2016) sözleri Türk ve Rum karakterlerin birbirleriyle ve mekanla kurduğu ilişkilerle örtüşmektedir.

Yönetmen bu çabasını diyaloglarda da sürdürür: **“Türkçeye yerleştirilmiş Rumca kelimelerin tümünün listesini çıkarıp onları kullanmaya çalıştım”** (Aytuna, 2016). Rumca olmasına rağmen kanıksanmış, Türkçede yer etmiş kelimelerin Türkler tarafından da kullanılır ve anlaşılır oluşu iki halk arasındaki farklılık duygusunu azaltıp bir olmanın altını çizer. Bu etmen, yönetmenin çocukluk yıllarının mahalle ortamına özlemi olarak ya da içinde var olmak istediği ülkenin dışı vurumu olarak yorumlanabilir ancak her iki durumda da Aytuna'nın hikâyesindeki üretimin temel dinamiklerinden birinin sanatçının yetiştiği ortam ve toplumla ilişkisi olduğu açıktır.

Senaryoyu Mehmet Tekirdağ ile birlikte yazan yönetmen, sinemadan anlayan ve anlamayan kişilere yazdıklarını okutarak gelen eleştirileri değerlendirdiğini belirtir (Aytuna, 2016). Gerek senaryoya aldığı eleştiriler karşısındaki olumlu tavrı gerekse kendine yönelttiği eleştirilerdeki gerçekçi tutum, yönetmenin üretim sürecinde başka fikirlere verdiği önemi gösterir niteliktedir. Senaryoyu asla tek başına yazmayacağını belirten yönetmenin bu söylemi bir başka göze verdiği önemi kanıtlar.

Sanatçının yetiştiği ortam, ailesi, tercihleri, sinemaya nasıl ve niçin girdiği üretim sürecinin etkileyen dinamiklerdendir. Aytuna, tercihlerini onaylamasa da engellemeyen bir aileyle ve arkadaşlarıyla uyum içinde yaşadığı çok kültürlü bir ortamda yetişir. Hem gazetecilik hem de televizyon eğitimi alan yönetmen Atıf Yılmaz'a asistan olacakken TRT'ye girmeyi kendisi tercih eder. TRT yapımları sayesinde gerek teknik bilgiye, gerek ekip ve finansmana, gerekse ulaşmak istediği yönetmenlere ulaşır ve bu birikimi sinema alanında kullanmak ister. Sonuç olarak öğrenme azmi, aldığı kararı gerçekleştirecek hırsı ve tutkusu onu sinema yönetmenliğe taşır.

3.3.11.2. Maddi İmkanlar

Aytuna, TRT'nin kadrolu elemanlarına film yapma imkanını hem bir şans hem de şanssızlık olarak yorumlamaktadır. Para bulma problemlerinin olmaması elbette ki bir şanstır ancak yönetmene göre TRT düşük bir fon sağlamakta, bu nedenle film küçük bir bütçeyle, zorluklarla çekilebilmektedir. Yönetmen *Deniz Bekliyordu*'yu (1996) zamanın parasıyla üç buçuk milyona çektiğini aktarır ve hemen ardından bu bütçenin dönemin bir başka filminin reklam bütçesi olduğunu da sözlerine ekler (Aytuna, 2016).

TRT'nin karar verme mekanizmalarının %99 erkeklerden oluştuğunu söyleyen Aytuna aynı zamanda bürokratik işlemlerin bolluğunun yıpratıcı bir süreç olmasından da yakınmaktadır. Yönetim kurulunun pek çok imzaya gereksinim duyduğunu belirten yönetmen aynı zamanda her şeyiyle hazır olan projenin uzunca bir zaman onay beklediğini ve sonunda gerekçesiz reddedildiğini de belirtir. Örneğin yoğun çabalarla hazırladığı bir senaryosu reddedilmiştir ve yönetmen reddedilme nedenini bilmemekte, bir başkasının işinin kabul edilmesi için kendisinin engellenmiş olabileceği ihtimali üzerinde durmaktadır (Aytuna, 2016).

Deniz Bekliyordu için başka bir fona başvurmayan ve tek kaynağının TRT olduğunu belirten yönetmen, üç buçuk milyonluk bütçesiyle kaşesi çok yüksek olmasına karşın Ahmet Şişman'la ısrarla çalışmak ister ve sanat yönetmeni Şişman'ı projeye inandırdığını ve düşük bir ücret karşılığında filmin sanat yönetmenliğini üstlendiğini aktarır. Keza oyuncuların da maddi bir beklenti gözetmeden filmin çekimlerini duyup projede var olmak için geldiklerini aktarmıştır (Aytuna, 2016). 1990'larda kadın yönetmenlerin

film çekme serüvenlerinde sıklıkla tekrarlanan dayanışma olgusunun Aytuna'nın hikâyesinde hem ekip hem oyuncu bazında geçerliliğini koruduğu görülür.

Filmin yapımcısı Selim Aşkın'ın *Deniz Bekliyordu* ile ilişkilene biçimi 1990'ların değişen fon kaynakları ve yapımcı anlayışının bir tezahürü olarak okunabilir. Aytuna yapımcısını **“her şey oluştuktan sonra TRT görevlisi olarak geldi”** sözleriyle tanımlamaktadır. TRT denetim mekanizmasının kuvvetli olduğunu aktaran Aytuna filmin senaryo ya da kurgu aşamasında herhangi bir sansüre maruz kalmadığını eklemiştir (Aytuna, 2016).

Sonuç olarak Sunar Kural Aytuna'nın üretim sürecinde TRT'nin varlığı, yönetmenin kadrolu olarak çalıştığı bir kurumun sunduğu fırsattan yararlanma isteği olarak yorumlanabilir. TRT, sunduğu maddi imkanla sanatçının üretimi için bir neden ve maddi kolaylık sağlarken bir yandan bürokrasiyle sanatçıyı yıpratmakta ve düşük bütçeyle filmin zorlukları ve eksikliklerle çekilmesine neden olmaktadır. Diğer yandan kadrolu yönetmenliğin getirdiği rahatlık ve Aytuna'nın başka bir fon arayışına yönelmemiş olması da filmin mevcut bütçeyle çekilmesinin bir nedeni olarak değerlendirilebilir.

TRT'nin karar mekanizmalarının erkeklerden oluşuyor olmasını, üretim sürecini negatif etkileyen bir öge olarak tanımlamak mümkündür. TRT sınav jürisinden bir üyenin evli bir kadın olduğu için Aytuna'yı elemeye çalışması, TRT müdürünün evli bir kadının evinden uzak kalmayacak seçimlerde bulunması gerektiğini belirtmesi ve başkası seçilebilir diye projeye getirilen gerekçesiz redler bir kadın olarak üretimde bulunmanın zorluklarına örnek teşkil eden somut vakalardır.

3.3.11.3. Sinemasal Üretim Alanı

Senaryoyu Mehmet Tekirdağ ile yazan ve TRT'den bütçe için onay alan yönetmen, sonunda Bozcaada'da çekimlere başlar. Daha önce belirtildiği üzere oyuncularına cüzi miktarda ödemeler yapan Aytuna, oyuncularını kendisi seçmiştir. Kadronun tanıdık isimlerden oluşmasıyla ilgili şu yorumda bulunur: **“Popüler değil, ben iyi oyuncu istedim. Figüranın da iyi oyuncu olmasını istedim, buradan gelip geçen bile iyi oyuncu olmasını istedim”** (Aytuna, 2016). Filmde Ayşegül Aldinç, Fikret

Kuşkan, Şebnem Doğruer, Payidar Tüfekçioğlu, Nilüfer Açıkalın, Ozan Bilen, Parla Şenol, Tuncer Necmioğlu, Kemal İnci, Belgin Güven, Mazlum Çimen rol almıştır.¹⁷⁶

Deniz Bekliyordu'yu bir ayda çekmek zorunda olduğunu belirten yönetmen her gece 3'te yatar her sabah 6'da kalkar. İnanılmaz zorluklarla çalışıldığını belirten yönetmen sette gergin anların da yaşandığını aktarır. Bir set çalışanının kocası seti bıçakla basmış, kadını odaya kilitlemek suretiyle adamdan uzaklaştırabilmişlerdir. Aytuna bir zaman sonra gazetede ufak bir haber olarak kadının kocası tarafından öldürüldüğünü okur (Aytuna, 2016).

Gerek oyuncularını gerekse ekibi özenle kendisi seçtiğini belirten yönetmen ekibin pek çoğunun tanıdığı, sevdiği arkadaşlarından, geri kalanınınsa beğendiği, projesinde olmasını istediği yüzlerden oluştuğunu aktarır (Aytuna, 2016). Görüntü yönetmeni Yusuf Güven, sanat yönetmeni daha önce belirtildiği üzere Ahmet Şişman ve Deniz Özen, kurgucusu Hasan Bektaş ve müziği Ali Oytam tarafından yapılmıştır.¹⁷⁷

Yönetmen, 1990'ların üreten ekiplerini Yeşilçam ekiplerinden, sinemadaki var olma biçimleri ve kültürel noktalardaki farkları uyarınca ayırır. Bu dönemin insanlarını Sinematek'e gitmiş, sinema görmüş, sevdiği için bu işi yapan insanlar olarak tanımlar. Yeşilçam ekiplerinin sinemadaki rastlantısal varlıklarına, setlerindeki "babayani" sistemlere ve emir komuta zincirine alışkın ekiplere kıyasla 90'lar dönemi ekiplerinin daha olanaklı ve eğitilmiş olduğunu vurgular. Lüdfi Akad'ın anılarında askerde komutan olduğu için emir vermeye alışkınım ve setlerde de bu nedenle başarılı bir rejisörüm dediğini belirten Aytuna, kendi setinde de ekibin emir komuta zincirine alışık olduğu hatta kendi dilini kibar bulan set amirinin: "**Hocam kusura bakma. Biz alışkın değiliz. Bize emret, rica edince biz şaşırıyoruz**" dediğini belirtir. Buna rağmen yönetmen, sette emir vermediğinden ve kendi dilinden vazgeçmediğinden de bahseder (Aytuna, 2016).

Asistanının kadın olmasının tesadüf olduğunu, hemcinsleriyle aynı odada oturup kıkırdamak yerine iş yapmanın önemli olduğunu söyleyen Aytuna, bu nedenle erkeklerle çalışmayı tercih ettiğini belirtir. Ayrıca eril bir ortama kadın olarak geldiği vakit oradaki

¹⁷⁶ Oyuncu bilgileri, filmin jeneriğinden alınmıştır.

¹⁷⁷ Ekip bilgileri, filmin jeneriğinden alınmıştır.

düzenin bozulduğunu, sette hanım hanımcık bir kimlik yerine “kodum mu oturturum”cu bir kimlik edinerek var olduğundan bahseder (Aytuna, 2016).

Görüşmenin başlarında kendi dilinden vazgeçmediğini ve seti yönetim biçimine kendi varoluşunu yansıttığını belirten yönetmen kendi içinde çelişen ifadelerde bulunmuştur. Seti basan geleneksel erkek modelinin set ortamını gerginleştirdiği aşıkardır ancak sette eğitilmiş bir ekiple çalıştığını, Yeşilçam geleneğinden gelen ekip üyelerinin alışkın olduğu emir komuta zincirini önemsemeyerek kendi dilini kurduğunu ve bu dilde ısrarcı olduğunu söyleyen Aytuna, görüşmenin devamında setteki eril ortamın bozulmasının sorun teşkil ettiğini ve ortam bozulmasının amacıyla eril bir dili tercih ettiğini çünkü önemli olanın iş çıkarmak olduğunu belirterek birbiriyle çelişen ifadeler kullanmıştır. Ayrıca setteki kadın varlığını hanım hanımcık olmak ya da erkeksileşmek ikiliğine hapsedmiş ve kadınlarla çalışmayı kadınlarla kıkırdamak tanımıyla eşleyerek soru işaretlerini arttırmıştır.

Maddi imkanların görece artışına, fon kaynaklarının çoğalışına ve yapımcılık anlayışının değişimine tanıklık edilen 90’larda, yönetmenin yapımcıdan bağımsız oyuncu ve ekip seçimi ortaya çıkan eserin gerek yönetmeni gerek izleyeniyle kurduğu ilişkilerde radikal değişikliklere sebep olmuştur. Ancak setlere yerleşmiş yönetmen iktidar ve erkeklik sarmalını kırmanın kolay olmadığı aşıkardır. Fakat üretim durmasının zihniyetiyle var olan sisteme eklenmek, mustarip olunan sistemin devam etmesi anlamına da gelmektedir. Varoluştan verilen her bir tavizin, ilk yıllarından 1990’lara cinsiyetçi olarak gelmiş sinema alanındaki verili eril kodları sağlamlaştırmaktan başka bir işe yaramadığı ve film üretim sürecinde feminist bir tavrın geliştirilmesini engellediği açıktır. Ayrıca söz konusu üslubu yaratan zihniyet, eserin varoluş biçimine de yansiyarak geleneksel anlatının ve filmin içinde verili toplumsal kodların sürdürülmesine neden olmakta, bu durumsa kadınlar tarafından yaratılan filmlerde erkek bakış açısı ve muhafazakar kalıpların tekrarına yol açmaktadır.

3.3.11.3.1. Filmlerin, Üretim Sürecinin ve Kadın Yönetmenliğin İfade Biçimi Olarak Yorumlanması

Bu başlıkta *Deniz Bekliyordu* filminin anlatı yapısı, biçimi ve karakterleri; toplumsal cinsiyet, eril ve dişil bakış açısı uyarınca incelenecektir. Ayrıca yönetmenin çocukluğu ve sanatçı kişiliği ve üretim sürecinde yaşadığı deneyimlerin filme bir ifade biçimi olarak yansıyor yansımadağına da bakılacaktır.

Deniz Bekliyordu, Deniz (Ozan Bilen) adındaki oğlan çocuğunun bir mektubu okuyup kayalıklara saklamasıyla başlar. Mektup, denizci olan babasının çıktığı seferden üç yıl boyunca geri dönmemesi üzerine annesi Zeynep'in (Şebnem Doğruer) devlete yolladığı dilekçeye verilen cevaptır. Bu sırada adanın yerlilerinden olan ancak yıllardır adaya gelmeyen Levent (Payidar Tüfekçioğlu) bir gün denizden çıkagelir ve Zeynep'in pansiyonuna yerleştirilir. Zeynep'in komşusu Ayla (Nilüfer Açıkalın) ile yaklaşan Levent aynı zamanda erkeksiz bir evde yatıp kalktığından ada halkının dedikoduları başlar. Bir yandan Zeynep'ten hoşlanan diğer yandan Ayla'yla yaklaşan Levent bir gece Ayla ile beraber olur. Bu geceden sonra Ayla ile tüm münasebetini kesen Levent, Zeynep'le yakınlaşmaya çalışır. Bu beraberliği istemesine rağmen Zeynep her defasında denizden dönmeyen kocasını beklediğinin altını çizer. Filmin sonunda Zeynep'ten umudunu kesen Levent adadan tam ayrılacakken ada erkekleri dedikoduların birikmesi sonucu namuslarını korumaya karar vererek Levent'e saldırır. Bu sırada Deniz, kayalıklara sakladığı mektubu annesine okutur. Kocasının dönmeyeceğini anlayan Zeynep, oğlu Deniz'le sahile koşarak Levent'i ada erkeklerinin elinden kurtarır.

Yunan ve Türk halkının beraber yaşadığı bir adada, kasaba halkı olarak tanımlanabilecek bir topluluk denizle çevrili açık mekana zıt bir şekilde kapalı ve muhafazakar bir yaşam biçimine sahiptir. Geleneksel değerlerle örülü bu yaşam biçiminde erkek ve kadın ikiliği üzerine kurulu bir düzen vardır ve kadın ile erkeğin toplumsal rolleri verilidir. Kadın karakterler yoğun olarak ev içi işlerde ve komşu bahçeleri, ev ziyaretleri gibi özel alanlarda sosyalleşirken erkekler fiziksel güce dayalı denizcilikle uğraşmakta, avlanmakta ve meyhaneler, sahil kenarı gibi kamusal alanlarda sosyalleşmektedir. Yalnızca Margari, bir kadın olmasına karşın erkeklerle meyhanede rakı içip sevgilisiyle sevişmekte, kadınlarla avlularda kahve içebilmektedir. Her iki alana

da dahil olabilen ve yadırganmayan karakterin temsilinde Rum bir kadının tercih edilmesi filmin devam ettirdiği geleneksel değer yargılarını olumlu niteliktedir.



Resim 191: *Deniz Bekliyordu* filminden bir sahne.



Resim 192: *Deniz Bekliyordu* filminden bir sahne.

Filmdeki kadın karakterlerden Zeynep gerek yaşam biçimi gerekse Levent’le olan ilişkisinde geleneksel kodlarla sabitlenmiş bir karakterdir. Fedakar bir anne olarak oğluna bakmakta, evde dikiş dikerek ve boş bir odayı pansiyon olarak işleterek geçimini sürdürmekte ve sadık bir eş olarak üç yıldır denizden dönmeyen kocasını sabırla beklemektedir. Hikâye Zeynep’in hayatına odaklanmasına karşın filmde Zeynep’in varoluşu kendi tercihlerine değil, geleneksel erkek tipinin temsilini olan Deniz’e bağlıdır. Deniz, sürekli hizmet edilen bir oğlan çocuğudur ve evin küçük erkeği olarak Levent’le Zeynep’in beraberliğini onaylamak ve Zeynep’in hayatını değiştirmek de ona düşer. Kısacası Zeynep’in Levent’e kavuşması için devletten ve oğlundan onay alması gerekecektir.

Ayla ise geleneksele yakın modern bir çizgide temsil bulan bir karakterdir. Levent’in ada hayatına girmesiyle birlikte rüyasında beyaz atlı bir prens gördüğünü yineleyerek geleneksel kodları devam ettiren Ayla, aynı zamanda genç ve toy karakteriyle ağırbaşlı Türk kadını Zeynep’e tezattır. Ayla, Levent’le ilk fırsatta beraber olur. Cinselliğe yalnızca ihtiyaç duyan fedakar ve bekleyen kadının tersine cinselliği arzulayan ve aktif olarak deneyimleyen Ayla kaybeden taraf olmuştur. Beraberliği ağırdan almayan ve cinsel birleşmeyi kolaylıkla onaylayan hatta arzulayan Ayla o geceden sonra Levent’in ilgisini kaybeder ve böylelikle geleneksel olan taraf bir kere daha kazanır.

Levent karakterinin davranışları ise anlatının hiç sorgulamadığı dolayısıyla izleyeni sorgulatmadığı bir biçimde verilir. Ayla'nın annesinin öldüğü gece Ayla ile birlikte olması Levent'i fırsatçı bir erkeğe dönüştürmez. Ayla'yla beraber olur olmaz ilgisi Zeynep'e kayan Levent, zaten hikâyenin başından beri Zeynep'e aşık olması gereken bir karakter olarak çizildiğinden Ayla'yla artık ilgilenmiyor oluşu sanki olağandır. Anlatı yapısı Ayla faktörünü de, cinsel birliktelikten sonra ilgisini kaybeden adam şablonunu olumlayarak eler. Erkeğin bu davranışını olumlayarak bertaraf eden bu anlatı izleyende kadının en masum halinin temiz hali olduğu, sabreden ve sadık kalan kadının kazanacağı hissini uyandırmayı amaçlar ve başarır. Ayla engelini böylelikle aşırıveren Levent, Zeynep'in önündeki engelin kalkmasını bekler. Nitekim geleneksel olan kazanacak ve Zeynep'in önündeki engel toplumsal kodlara uygun şekilde ortadan kaldırılacaktır.



Resim 193: *Deniz Bekliyordu* filminden bir sahne.



Resim 194: *Deniz Bekliyordu* filminden bir sahne.

Filmde erkeklik ve kadınlık kodları toplumsal yapıya ve ataerkil sisteme uygun şekilde verilmiştir. Levent ava çıkar ve eve yiyecek getirirken, Zeynep oğluna ve var olmayan kocasına bağlı/bağımlı, itaatkar, fedakar, sabırlı ve uysal bir anne/kadın olarak çizilidir. Anlatı Levent'i, izleyene ve Zeynep'e olumlamak için Levent'in Zeynep'in dünyasına yani eve ait olduğu hissini uyandırmaya çalışır, Deniz'e de babasıymış gibi yaklaşan Levent artık evin erkeğidir. Zaten var olmayan kocanın sahiden de yok olduğunun Deniz tarafından ifşa edilmesi ise aradaki tek engeli de verili kodlara uygun bir biçimde yıkar, çatışma bu doğal yoldan bertaraf ettirilerek seyirci rahatlatılır.

Adanın kadınları, yalnız yaşayan ve tek başına oğluna bakıp evi geçindiren Zeynep'le dayanışmak ve para kazanmasına sevinmek yerine avlularda buluşup

Zeynep'in odasını pansiyon olarak kiraladığı Levent'le yakınlaşması üzerine dedikodu yapar yahut dedikodu yapmak için buluşur. Kadınlar bu tavırlarıyla dayanışmadan uzak ve fesat kişiler olarak çizilidir. Adanın erkekleri ise bu durumu filmin sonuna değin yalnızca ayıplamakla yetinir. Dedikoduların iyice ayyuka çıkmasıyla “namuslarını temizlemek” üzere sopalarla Levent'i dövmeğe giden erkeklerin arasından Zeynep'in oğluyula birlikte Levent'i çekip alması, Öztürk'ün belirttiği gibi **“küçük ama yine de özgürlükçü bir anlamda yankısını bulur”** (Öztürk, 2004, s. 152).

Deniz Bekliyordu'da her şey amacına uygun şekilde ilerler. Bazı sahnelerde oyuncular donakalır, bu duruş kurgu aracılığıyla değil oyuncunun hareketini dondurmasıyla sağlanmıştır. Kamera karakterlerin bedenlerinden ve yüzlerinden süzülerek ilerler, böylelikle şaşkınlık, acı, hüznün gibi duygular kamera tarafından yakalanmış olur. Anlam ve duygular görüntülerden ziyade diyaloglar aracılığıyla izleyene geçirilir.

Aytuna filminde, küçük bir kasabada yaşayan bir kadının hayatına odaklanmıştır, dolayısıyla filmin temel kişisinin Zeynep olduğu söylenebilir. Ancak yönetmen filmi bir “kadın filmi” olarak düşünmez, **“doğal olarak kadını daha iyi anlarım yani, erkeği nasıl anlayayım, ister istemez kendinden bir parça koyuyorsun”** (Aytuna, 2016) diyerek kadın yönetmen olarak var olmanın üretim sürecine yansıdığını söyler. Zeynep'in kendi kararlarını kendi alamaması üzerine sorulan bir soruya **“olanı gösterdim”** (Aytuna, 2016) şeklinde cevap verir. Filmin ana kadın karakterinin pasif bir tutumla kendi hayatını etkileyecek kararları etkin olarak işaretlenmiş erkeğe ve devlete bırakması, olayların özünde toplumsal kurallara uygun ilerlemesi, Levent'in tutumlarının hiçbir koşulda sorgulanmaması gibi sorunlar filmin meselesini zayıflatırken, olanı olduğu gibi eleştirmeden vermek, aynı şeyi yeniden üretmek anlamına gelmektedir.

Bu bölümde son olarak filmin afişinden bahsedilecektir.



Resim 195: *Deniz Bekliyordu* filminin afişi.¹⁷⁸



Resim 196: *Deniz Bekliyordu*, yağlı boya tablo.¹⁷⁹

Yönetmen afişin, devlet tiyatrosundan adını anımsayamadığı bir sanat yönetmeni tarafından resmedildiği bilgisini aktarır. Bu çalışma için para almayan sanat yönetmeni Aytuna'nın anlatımı doğrultusunda bir betimleme yapar (Aytuna, 2016).

Önce tablo ardından dijital baskı olarak çalışılan afişte soyut, temsili bir anlatım tercih edildiği görülmektedir. Denizin içinde tasvir edilen bir kadın bir yanında kayık diğer yanında bir çocuk bisikleti ile çevrelenmiştir ve hüzünlü gözleriyle çerçeveden dışarıya bakmaktadır. Bakan kadın Zeynep'tir, sağındaki bisiklet oğlu Deniz'e, solundaki kayık ise Levent'e aittir ve Zeynep'in etrafının Deniz, Levent ve deniz üçgeniyle sarıldığı görülmektedir. Filmin anlatısı düşünüldüğünde kadının onu izleyene bakmaktan ziyade sonsuz bir bekleyiş içerisinde aslında ardındaki denize bakmakta olduğu düşünülebilir. Denizin arkada olması bekleyişin son bulduğunun ve arkada bırakıldığının işareti olarak da görülebilir, bu durumda üçgenin son ayağının kocası olduğu da çıkarılabilir.

Afişte çizimin hemen altına yazılmış oyuncu-ekip ve yapımcı-yönetmen isimlerinin büyüklükleri ise dikkat çekici bir başka özelliktir. Başrollerin diğer oyuncularından daha öne çıkmadığı punto kullanımı, yapımcı ve yönetmen isimlerinin

¹⁷⁸ Tezde kullanılan afişin görseli, yönetmenin kişisel koleksiyonundan çıkardığı orijinal afişin dijital fotoğrafıdır.

¹⁷⁹ Tezde kullanılan tablonun görseli, yönetmenin kişisel koleksiyonundan çıkardığı orijinal yağlı boya tablonun dijital fotoğrafıdır.

yazımında da geçerlidir. Tercih edilen bu tasarım Yeşilçam yıldızlarının büyük puntolu isim yerleştirmeleriyle kıyaslandığında star sisteminin 1990’larda geçerliliğini koruyamadığının bir kanıtı olarak okunabilir.

1990’ların değişen yapım ve yönetmenlik anlayışı uyarınca Sunar Kural Aytuna ekibini kendi kurmuş, dilediği oyuncuyla yapımcının ya da seyircinin etkisi/baskısını hissetmeden çalışabilmiştir. Bir taraftan film üretiminin ana mekanı olan sette eğitilmiş bir ekiple çalışmanın avantajlarından bahsederken diğer yandan ekibin Yeşilçam’dan olan kısmıyla kurduğu diyalog üzerine çelişkili söylemlerde bulunmuştur. Sette kendi dilini korumanın önemli olduğunu vurgulayan yönetmen, bir yandan da bir kadın olarak erkek egemen bir ortamda var olmak için sert bir kimliğe büründüğünü de ifade etmiştir.

Aynı ikilik kadını merkezine alan ancak pasif bir anlatımla var eden filmin kendisinde de vardır. Bir yandan toplumun baskıcı tutumu yaratılan boğucu ortamları izleyicide rahatsızlık uyandıracak şekilde ekrana yansıtılırken diğer yandan kendi kararlarını alamayan Zeynep’in devletten gelen dilekçe üzerine Levent’e koşması erkeğin ve iktidarın onayının önemini altını çizer. Bürokrasinin bol olduğu bir devlet kurumunda çalışan Aytuna filmin yapımı esnasında pek çok aşamadan geçmiş, onlarca imza almış ve her şey hazır olduğu halde filmi çekebilmek için kurumun onayını beklemiştir. Anlatısında karar mekanizmasını devlet olarak vermesi filmin maddi olanakları ve Aytuna’nın hikâyesi düşünüldüğünde anlam kazanmaktadır.

Filmin anlatısıyla ilgili belki de en son yalnızca varsayımlar yapılabilir. Zeynep, Levent’le birlikte olmadığı için Levent’le birlikte olabilmıştır. Tersine bir yapıda Levent’le birlikte olduğu için onaylanmayabilirdi. Çözümün Mulvey’in yıllar önce yayımlanmış ünlü makalesi “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”nda (1999) işaret ettiği noktada gizlenmiş olması olasıdır. Ataerkil dilin içine sıkıştığımız bir üretim ortamında sıfırdan bir alternatif dil üretmek imkansız olduğundan normal beklentilerden koparak yeni hazların önü açılabilir. Bu da ancak verili kodların ifşasıyla mümkündür (Mulvey, 1999, s. 711). Bu noktadan hareketle belki de *Deniz Bekliyordu*’nun aynı kodları kullanarak Zeynep’in Levent’le birlikte olduğu ve onaylandığı bir anlatıya ihtiyacı var.

3.3.11.4. Üretim Sonrası Süreç: Dağıtım, Gösterim, Seyir ve Eleştirisi

Deniz Bekliyordu, Berlin, İstanbul ve Ankara'daki bazı festivallerle 6. Londra-Türk Film Festivali'nde (1998) gösterilir ve daha pek çok festivalden teklif alır (Öztürk, 2004, s. 350). Ancak Aytuna ne teklif aldığı festivallere gider ne de film gösterime girer. 35mm çekildiği için kargo parası, yönetmenin bilet parası gibi masraflar TRT tarafından karşılanmaz. Bir yöneticinin kadın olması ve çok gezmesiyle ilgili uygunsuz bir üslupla yaptığı yorumu aktardıktan sonra Aytuna: **“Filmi yollama parası ve tabi beni yollama parası, vermediler. O yüzden gitmedim.”** demiştir. Yönetmen, Warner Bros'un filmi dağıtmak istemesine karşın TRT'nin kopya çıkarmadığını ve tek kopya olan filmin gösterime giremediğini belirtir (Aytuna, 2016).

Öztürk'ün filmin basın dosyasından aktardığı bilgilere göre bir önceki yıl 2 ödül alan TRT filmlerinin, *Deniz Bekliyordu*'nun şansını azalttığı söylentisi medyaya yansımıştır. Öztürk festival seyircisinin beğendiği filmin ödül alamamasındaki bir başka yorum olan TRT/Yeşilçam çekişmesinden de bahseder (Öztürk, 2004, s. 350).

Füsun Özbilgen (akt. Öztürk, 2004, s. 350, 351) filmi şöyle eleştirmiştir:

Erkeği denize giden ve erkeğini denizden bekleyen tüm kadınları anlatıyor. Bir kadının isteklerini, beklentilerini, içine gömdüğü duygularını en iyi kim anlar? Bir kadın yönetmen... Kıyı insanların, balıkçıların sorunlarını, tasalarını, sevinçlerini en iyi kim yansıtır? Her zaman onlarla kadeh tokuşturarmaktan ve içlerinde yaşamaktan zevk alan bir yönetmen.

Özbilgen bu eleştirisinde, yönetmenin yetiştiği ve yaşadığı ortamın ve kadın olarak bir film yapmanın üretim sürecine etkisi ve filmin ana meselesi üzerindeki belirleyiciliğini dillendirmektedir. Variety'de çıkan bir diğer eleştiri ise filmin düzgün bir çalışma olduğundan ancak karakter odaklı sade anlatım tarzıyla büyük dünya festivallerinde gösterilmekten ziyade, Türkiye'deki ufak çaplı festivallerde şans bulabileceğinden bahseder ve filmin anlatımında etkili olan noktalar ve karakter analiziyle eleştirisine devam eder (Young, 1998, s. 1).

Aytuna'ya *Deniz Bekliyordu* hakkında çıkan eleştiriler sorulduğunda yönetmen bu konuda canını sıkan noktalar olduğunu belirtmiştir. Aytuna'nın Cumhuriyet Gazetesi'ne yazdığı dönemde, yönetmenin görüşme sırasında ismini vermek istemediği aynı gazetede yazan bir sinema eleştirmeni, senaryonun iyi, yönetmenliğince acemilikler içerdiğine dair bir yazı kaleme alır. Ancak Aytuna eleştirmenin filmi görmediğini iddia etmektedir. Sonrasında aynı şablon diğer eleştirmenlerce de kullanılır. Bir diğer eleştirmenin yayımlanan yazısı üzerine filmi konuşmaya giden yönetmene eleştirmenin cevabı “görmedim ki” olmuştur. Aytuna kendisini bu “görmedim ki”lerin incittiğini söyler (Aytuna, 2016). Aktarılan deneyim, filmin eleştirisinde Amerikan menşeli bir kaynağın yerli kaynaklardan daha güvenilir olduğunu gözler önüne sererek Türkiye'deki eleştiri geleneğini anlamada önemli ipuçları sunar. Aynı durum ülke entelektüellerinin kültür ürünlerini tarihe kaydederken takındığı tutum hakkında fikir verir ve kaynakların incelenme ve alıntılanma sürecindeki yaklaşımların daima şüpheli olması gerektiğini gösterir.

Sonuç olarak *Deniz Bekliyordu*, TRT'nin çıkartmadığı kopyalar nedeniyle dağıtım ve gösterimi yapılamayan ve seyircisiyle buluşamayan bir film olmuştur. Şu anda TRT'den emekli olmuş yönetmen, TRT arşivlerinden ne bir belgesel çalışmasının kopyasına ne de filmine erişebildiğini aktarmıştır (Aytuna, 2016). Filmin finansmanını sağlayarak eserin ortaya çıkışında katkısı olan TRT'nin film kopyası çıkarmayı reddetmesi, yönetmenin pek çok zorlukla çektiği eserini seyircisiyle buluşturamaması, filmin gösterime girmemesi dolayısıyla medyada, eleştiride yeterince yer bulmaması anlamına gelmiştir. Kadın yönetmenleri kayıt dışı kılmaya meyilli Türkiye sinema tarihinde, yönetmenin yaşadığı bu talihsiz durumun izlerine, kadın yönetmenler üzerine yazılmış kısıtlı sayıda kaynakta rastlamak da mümkün olmamıştır.

Sinema yaptığı dönemi **“güzel günlerin güzel anısı, keşke bir daha başıma gelse”** sözleriyle anımsayan Aytuna hala film çekmeyi istemektedir. Ürktüğü tek şey para bulma noktasıdır. Anadolu Üniversitesi'nde dramatisasyon dersleri de vermiş olan yönetmen şu sıralar anılarını ve yemek tarifini verdiği köşe yazılarını *Soğan Öldü Yaşasın Yemek* (2016) kitabında derleyip yayımlatmıştır. Yönetmen, çalışmalarına Foça'dan devam etmektedir (Aytuna, 2016).

Basın Yayın Yüksek Okulu'nu bitiren ve yönetmenliğe asistanlıktan geçen Aytuna'nın çevirdiği ilk ve tek filmi de kadrolu olarak çalıştığı kurum TRT yapımıcılığında gerçekleştirmesi, yönetmeni 1990'larda filmlerini TRT aracılığıyla çeviren dört kadın yönetmenden biri kılar. Yönetmenin çok kültürlü bir ortamda yetişmiş olması filmin karakter kurulumuna da yansırken; yönetmenin yoğun bir bürokratik onay sürecinden geçerek filmine bütçe oluşturmasıyla filmin ana karakterinin uzunca bir süre iktidarın onayını beklemesi, filmin anlatısıyla yönetmenin deneyimleri arasında paralellik kurar. Filmin sunduğu kadın temsiliyleyse, 1990'lar Türkiye sinemasında yetersiz olmasına karşın özgürlükçü bir söylem alanı oluşturulduğu görülür.

3.3.12. Necef Uğurlu ve Jülide Övür

3.3.12.1. Sanatçı Kişiliği

Necef Uğurlu 1952, İstanbul doğumludur (Öztürk, 2004, s. 357). Kalabalık bir ailede yetişen Uğurlu, ailesinin tüm fertlerini birikimli ve sanata yatkın olarak tanımlar. Ailesinin kültürel birikimi ve sanata meyli, yönetmeni de çocukluk yaşlarından itibaren etkiler. Yönetmen ailesinin, sanat yolculuğunda aldığı kararlara mani olmadığını ancak BM'nin Güvenlik Konseyi'nde direktör olan ablasının parlak kariyerine kıyasla kendi sanatsal çalışmalarının ailesi nazarında biraz "hafif" ve "gülünç" karşılandığını, başarılarınınsa aşırı bir coşku ya da gurura sebebiyet vermediğini belirtir (Uğurlu & Övür, 2017). Üsküdar Amerikan Kız Lisesi'nden sonra, New York School of Secretarial Systems'ı bitiren yönetmen İstanbul Hukuk Fakültesi'ne girer (Öztürk, 2004, s. 357, 358). Hukuk Fakültesi hariç eğitim aldığı hiçbir kurumun kendi tercihiyle belirlenmediğine değinen Uğurlu, hukuk eğitiminin kendi iradesiyle aldığı tek karar olduğunu ancak çıkan öğrenci olayları ve maddi sıkıntılar nedeniyle bölümü bırakmak zorunda kaldığını sözlerine ekler (Uğurlu & Övür, 2017).

Jülide Övür, 1959 tarihinde Kırklareli'nin Alpullu kazasında doğar (Öztürk, 2004, s. 358). Sanatçı bir aileden gelen Övür'ün babası müziğe, annesi ise edebiyata meraklıdır. Kendisini okumaya yönlendiren ailesi sayesinde Övür, çocuk yaşta tüm klasikleri okur (Uğurlu & Övür, 2017). 1982'de Marmara Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu'ndan mezun olan yönetmen (Öztürk, 2004, s. 358), eğitiminin televizyon yönetmenliği üzerine

olduğunu belirtir. 1980'ler Basın Yayın bölümlerinde sinema eğitimi adı altında ayrı bir bölüm bulunmadığının altını çizen Övür, üçüncü sınıfa değin genel kültür üzerine dersler alır ve üçüncü sınıfta ayrılan bölümlerden televizyon bölümünü, kendi isteğiyle seçer (Uğurlu & Övür, 2017). Yönetmen lisans eğitiminin ardından yüksek lisans çalışmasını, İstanbul Üniversitesi'nde radyo-televizyon üzerine yapar (Öztürk, 2004, s. 358).



Resim 197: Necef Uğurlu ve Jülide Övür, İstanbul, Şubat 2017
Kaynak: Yayınlanacak olan *Filmin Adı Ne?* belgeselinden alınmış görüntüdür.

Necef Uğurlu, kendisi gibi sanatçı olan Ahmet Uğurlu ile evlenir. Ahmet Uğurlu ile ilişkilerinin detaylarına girmekten kaçınan yönetmen görüşmede yalnızca, çocuk sahibi olmamayı planladığını ancak evlendikten on bir ay sonra Orhan adında, ilk ve tek çocuklarının doğduğunu belirtir. Jülide Övür ise henüz lisans eğitiminin üçüncü yılında, yirmi yaşındayken evlenir. Bu evliliğinden iki çocuğu bulunan yönetmen, eşinin kendisini mesleki anlamda her daim desteklediğinin altını çizer. Yoğun çalışma temposu içinde babası da kendisine destek olmuş, çocuklarına bakmış, geç saatlere değin çalışan yönetmeni sete getirip götürmüştür. Övür, hem kendi hem Uğurlu adına, ailelerinin ve eşlerinin kendilerine çok yardımcı olduklarını, çocuklarınınsa setlerde büyüdüğünü belirtmiştir. Övür, aileleri dışında sektörden kendilerine herhangi bir destek gelmediğini ileri sürer ancak görüşmenin devamında Uğurlu'nun Müzik Eğlence Dairesi Başkanı Adem Gürses, Televizyon Daire Başkanı Mehmet Turan Akköprülü ve Genel Müdür Tunca Toskay'ın kendilerini desteklediğini belirten sözlerine katılır (Uğurlu & Övür, 2017).

Övür, 1984 yılında bir TRT yapımı olan *Hanımlar Sizin İçin* programında yönetmen yardımcısı olarak işe başlar, 1985 yılında ise yönetmenliğe geçer. Üç yıl sonra TRT İkinci Kanal adına yapılan *İkinci Kanal İkinci Gece* programında, kuşak programının tasarım, yazım ve sanat yönetiminden sorumlu Uğurlu ile tanışır. Canlı yayınlanan *İşte Pazar*'da birlikte çalışan ikiliden Uğurlu, kuşak programlarına dramalar yazmaktayken Övür, çekim ekibinde çalışmaktadır. *Bir Başka Gece* isimli program için 1989 yılında ilk özel yapım şirketi Ulusal Radyo Televizyon geçen ikiliden Uğurlu, Star Televizyonu adına çalışmaya başlar. Övür de bir müddet sonra İnterstar'a geçer ve 1993'te Ulusal TV'de yayınlanan *İşte Müzik İşte Eğlence, Kayıp Aranıyor, Adliye Koridorları, Acil Servis, Ahmet Vardar Soruyor, Tarih Yargılanıyor* isimli pek çok yapımda çalışır (Öztürk, 2004, s. 358).

Özel kanallar açılmadan önce TRT'de çalışan ikiliden Övür, TRT'de çalışmaya başladığı yıllarda TRT'nin gündüz yayın yapmadığına, sonrasında kadınlara özel hazırlanan gündüz programlarıyla haftada üç gün üç saat ve ardından haftada dört gün gündüz yayın yapmaya başladığına değinir. Uğurlu, TRT 2'nin açılmasıyla TRT'nin ilk rekabeti kendi içinde yaşadığını belirtirken Övür, Ankara televizyonu olarak nitelediği TRT 1'in karşısında İstanbul televizyonu olarak nitelediği TRT 2'nin çalışma disiplini arasında ciddi farklar bulunduğunu belirtir. Övür'ün aktarımlarına göre TRT 2 yayın hayatına başlamadan evvel, Ankara ekiplerinin İstanbul ziyaretlerinde eğlenip dinlenme amacıyla kullandığı, yalnızca klip çekimlerinin yapıldığı bir mecrayken yayın hayatına başlamasıyla ciddi bir rekabet ortamına sebebiyet verir. TRT 2'nin yayına başlaması, kendi bünyesinde çalışacak yaratıcı bir ekip oluşturmasını da zorunlu kılar. O dönemde, içinde Övür ve Uğurlu'nun da olduğu, okulu yeni bitirmiş beş kadın asistanı işe alan TRT 2'nin çalışma koşullarıysa TRT 1'e kıyasla oldukça kötüdür. Kendilerine kadro verilmeyen çalışanlar işe sigortasız alınmaları sonucu emeklilik hakkından da muafır. Ayrıca kadronun eksiklerle dolu olması nedeniyle asistanlar, yönetmenlikten kurguya pek çok alanda çalışmak durumunda kalır. TRT 2'nin prodüktörü Namık Kasapbaşoğlu ise o dönemde asistanlara destek olmuş ve yönetmen, yapımcı ve kurgucu olarak çalışmak zorunda kalan deneyimsiz kadrosuna güven vermiştir. Övür'ün aktarımlarına göre ekip deneyimsiz olmasına rağmen, isimlerini duyurabilmek adına yoğun bir tempoda çalışmak zorunda kalır. Uğurlu ise söz konusu rekabetin adil olmadığına zira TRT 1'in reklamının

TRT 2’de yapıldığına ve kendi programlarında drama yayınlara izin verilmediğine değinir. Ancak Uğurlu, kuşak programları arasına gizlice, ilkin onar dakikadan ardından yirmişer dakikadan dramalar serpiştirir. TRT’nin bu “hiyerarşik sistem”i, TRT yönetmenleriyle daha önceden yapılan görüşmelerden alınan bilgileri doğrular niteliktedir;¹⁸⁰ buna ek olarak yönetmenlerin deneyimleri TRT kadrolaşmasındaki “politik torpil”i de gündeme getirir. Övür’ün aktarımlarına göre TRT bünyesinde “kadın olmak” özelinde herhangi bir ayırım yaşanmazken politik anlamda ciddi bir hiyerarşik sistem ve dışlama politikası güdülmektedir. TRT’nin açtığı kadroya girmek için pek çok sınavdan geçilmesi gerektiğine değinen yönetmen, adayların sözlü mülakatta uygulanan “politik torpil” nedeniyle elendiğini ve deneyimsiz ve eğitimsiz kişilerinse kadrolara yerleştirildiğini belirtir (Uğurlu & Övür, 2017).

Bu şartlar altında TRT’de daha fazla çalışamayan Övür, kanaldan ayrılır ve işi bırakması nedeniyle “kara liste”ye alındığından piyasada bir müddet iş bulamaz. Övür TRT’de çalışmayı bıraktıktan bir müddet sonra, Türkiye’de gerek sinema gerek televizyon alanında piyasaya hakim olarak tanımladığı Türker İnanoğlu’nun ekibine dahil olur ve CNN Türk’te çalışmaya başlar (Uğurlu & Övür, 2017). Ancak Necef Uğurlu’nun teklifi üzerine buradaki işini de bırakacak ve Türkiye sinemasında Füzûzan ve Gülsün Karamustafa’nın ardından, ikinci kadın yönetmen ortaklığı olan *Eski Fotoğraflar* (1998) filminin çekimlerine dahil olacaktır.

Uğurlu ise yönetmen olarak ilk sinema filminde çalışmadan önce pek çok programa dramalar ve kanallara diziler yazar. Özel televizyon kanalları için *Karşı Show*, *Mini Mini Büyüklere Masallar*, *Ortaklar*, *Tarih Yargılanıyor*, *12 Eylül Sonrası Kurulan Partiler*’in yapım ve yazımını da üstlenir. Star Televizyonu ve Kanal 6’nın kuruluşunda yer alan, yerli yapımların tasarım ve organizasyonunda ve yazılı basında da çalışan Uğurlu tiyatrodaki oyun seçimleri ve dramaturji çalışmaları da yapar (Öztürk, 2004, s. 358). Görüldüğü üzere yazım alanında da pek çok eser veren Uğurlu, yaratım sürecinde hiçbir kurumun ve beklentinin etkisi ve yönlendirmesi altında kalmadığının altını çizer. “Maddi İmkanlar” başlığında da ayrıntılarıyla tartışılacak olmasına karşın Uğurlu, karar

¹⁸⁰ Konunun ayrıntıları için, TRT yönetmenlerinden Canan Evcimen ve Sunar Kural Aytuna’nın önceki başlıklarda aktarılan deneyimlerine bakılabilir.

mekanizmalarının, kurum tekellerinden kurtulması gerektiğine ve projelerin, kişisel çıkarlar ve politik ilişkiler gözetilmeksizin, tarafsız ve profesyonel kişilerce değerlendirilmesi gerektiğine değinir. Uğurlu, konuya örnek oluşturması amacıyla ATV için hazırladığı iki senaryonun değerlendirilme sürecinden bahseder. Karar mekanizmalarının işinin ehli kişilerden oluşturulmadığını kanıtlamak amacıyla Uğurlu, kanalın talep ettiği film senaryolarına karşılık olarak iki farklı senaryo yollar. Yönetmenin kanala yolladığı eserlerden biri kendi yazdığı senaryoyken diğeri, Orson Welles'in Oscar ödüllü senaryosunun isim ve mekanların yerleştirildiği versiyonudur. Seçici kurulun “olağanüstü” bulduğu senaryo, Uğurlu'nun kaleme aldığı eserken “mantık hatalarıyla dolu” ve “parlak olmayan” sözleriyle tanımlanan eser, Welles'in eseri olmuştur (Uğurlu & Övür, 2017).

Yönetmenlerin ortak çalıştıkları ilk ve tek sinema eseri olan *Eski Fotoğraflar* filmi ise yazın alanında etkin olmasına karşın Necef Uğurlu'nun değil, Ahmet Uğurlu'nun senaryolaştırdığı, Dinçer Sümer'in tiyatro oyununun sinemaya adapte edilmiş versiyonudur. Bu eserin perdeye aktarılma kararında da ne Necef Uğurlu ne de Jülide Övür etkin olmuştur. *Eski Fotoğraflar*'ın filme çekilme kararı, Necef Uğurlu'nun eşi Ahmet Uğurlu'nun aldığı kişisel bir karar olup oyuncu, kendisini en iyi ifade edebileceği metin olarak söz konusu oyunu seçmiştir (Uğurlu & Övür, 2017). Ahmet Uğurlu oyunu, mezuniyet yıllarından beri perdeye uyarlamayı istemiş ve yirmi altı yıl sonra bu şans yakalamıştır (Cumhuriyet Gazetesi, 1998, s. 11). Övür'e göre Necef Uğurlu, Ahmet Uğurlu'nun rüyasını gerçekleştirmek adına; Ahmet Uğurlu ise, filmin oyunculuğunu tek başına üstlendiği için projede yer alır. Övür'se, sinema alanında Necef Uğurlu'yla ortak bir çalışma yapmak istediğinden teklifi kabul eder (Öztürk, 2004, s. 360). Konunun ayrıntılarına, çekim sürecinin detaylandırılacağı başlığın senaryo kısmında yer verilecektir.

Mevcut başlıkta yer verilecek son değerlendirmeyi yönetmenlerin “kadın yönetmenlik” üzerine düşünceleri oluşturmaktadır. Türkiye sinemasına yansıyan kadın yönetmen sayısının oldukça düşük olması, Uğurlu'nun bakış açısına göre Cumhuriyet'in kadınlarla kurduğu “arızalı” ilişkinin ve kültürün bir sonucudur. Uğurlu, diğer çalışma alanlarında da kadınların yetersiz katılımlarının olduğunu belirttikten sonra Yeşilçam'ın

en kıymetli yönetmenlerinden Olgaç örneğine değinir. Yönetmenin tanımlamasıyla “erkek Yeşilçam”da kırk film çeviren ve sosyal meseleleri irdeleyen Olgaç’ın soba dumanından ölümü,¹⁸¹ kültürün ve sinema sektörünün Olgaç’a verdiği değerini göstergesidir. Ancak görüşmenin devamında Uğurlu, aslında sinemada kadınların erkekleri kullandığını, örneğin Kadir İnanır’ın yeteneksiz kadın oyuncularını meşhur etmekten kendini aktör olarak geliştirecek zamanı bulamadığını belirtir. Jülide Övür’e göreyse ülkenin ve dünyanın ortak kültüründe kadın ikinci sınıfa tabidir. Filmlerin çekim sürecinin değerlendirileceği başlıkta, set, iktidar ve kadın yönetmen olma deneyimi, setin eril dili üzerinden ayrıntılandırılacak olmasına karşın Övür, sete hakim olabilmek adına eril dilin kullanılması gerektiğini ve yönetici vasfının taşındığı her alanda bu dilin kullanılmasının zorunlu olduğunu belirtir. Kadın erkek ayrımına karşı olduğuna değinen yönetmen, sektörde maruz kaldıkları ayrımcılığın kadın olmalarından kaynaklanmadığı, yaratıcı fikirlerle yola çıktıkları, toplumda gördükleri aksaklıkları yansıtmaya çalıştıkları ve düz düşünmek yerine kafaları karışık olduğu için daha “başarılı” pozisyonlara gelemediklerinin altını çizer (Uğurlu & Övür, 2017).

Sonuç olarak, her iki yönetmen de tercihlerine saygı duyan aileler tarafından yetiştirilir. Jülide Övür’ün mezun olduğu Basın Yayın Yüksek Okulu, yönetmeni 1990’ların alanında eğitim almış sayılı kadın yönetmenlerinin arasına sokarken, her iki yönetmen de gerek TRT gerekse özel kanallar sayesinde sektörde de tecrübe kazanır. Televizyon yayıncılığının TRT tekelinden kurtulduğu, sayısı artan kanalların profesyonel ekiplere ihtiyaç duyduğu ve yönetmenlik eğitimi almış kişi sayısının az olduğu dönemde sektörde çalışmaya başlayan yönetmenler, yapım ve çekim sürecinin her alanında, hatta kurguda, kendilerine güvenen müdürler ve prodüktörlerin desteğiyle deneyim kazanma şansı yakalar. Ancak aynı dönemde sayısı artan kanalların güvenliksiz çalışma koşullarına da maruz kalan yönetmenler, hiyerarşik yapılanmalar ve eleman ayrımcılığı sonucu haksız rekabet koşullarında üreticiliklerinin engellendiğini de belirtir.

Yoğun çalışma temposunda, ailelerinin ve eşlerinin desteğini alan yönetmenlerin her ikisi de çocuk sahibi olur ve çocukların sette büyüdüklerine değinir. Ancak sette kadın

¹⁸¹ Bilge Olgaç, evinde çıkan bir yangın sonucu ölmüştür (Gözübüyük, 1999, s. 27). Öztürk’ün aktarımına göreyse Olgaç, evinde yanarak ölmüştür (Öztürk, 2004, s. 76).

olmanın herhangi bir dezavantaj getirmediğini de sözlere eklerler. Kadın erkek arasındaki ayrımcılığın genel olarak tüm dünya kültürüne içkin bir problem olduğuna değinen yönetmenler, set hakimiyetini setin eril dilini kullanarak aştıklarını belirtir.

Gülsün Karamustafa ve Füzün'ın ardından Türkiye sinemasındaki ikinci kadın ortaklığına imza atan yönetmenlerin ortak çalışmalarının başlangıcı televizyon alanında üretim verdikleri döneme tekabül eder. *Eski Fotoğraflar* filmi beraber çeken yönetmenler, söz konusu filmin perdeye aktarılma kararındaysa etkin değildir. Film, Necef Uğurlu'nun eşi Ahmet Uğurlu'nun, bir oyuncu olarak kendisini en iyi şekilde ifade edebileceğine inandığı projeyi senaryolaştırma kararı sonucu sinemaya aktarılır. Aktarılan deneyimlerden anlaşıldığı kadarıyla Necef Uğurlu, projede Ahmet Uğurlu olduğundan, Jülide Övür ise projede Necef Uğurlu olduğundan yer alır. Bu nedenle yönetmenlerin sanatçı kişilikleri, yetiştikleri ortam ve dünya görüşlerinin çevirdikleri filme yansıyor yansımadağı noktası, geçerliliğı olmayan bir argüman oluşturmaktadır.

Başlık tartışmasını filmin yapım olanaklarının ve bütçesinin oluşturulma sürecinin detaylarıyla devam ettirecektir.

3.3.12.2. Maddi İmkanlar

Bu bölümde filmin finansmanın yaratım süreci, 1990'ların yapım dinamikleri ve sinema destek fonları üzerinden tartışılacaktır. Bütçe oluşum sürecinin yanı sıra filmin yapımcıların kimler olduğu ve yapımcıların film yapım sürecinde etkin olduğu alanlar ve alınan kararlardaki yetkinlikleri de detaylandırılacaktır.

Her iki yönetmenin de gerek TRT gerekse özel kanallarda çalışmış olmaları ve 1990'larda televizyon kanallarının filmlere sağladığı yapım desteğı üzerine sorulan soruya Övür, 1990'lardaki film üreticilerinin sinemaya maddi kaynak oluşturmak adına reklam filmi çekimlerine yöneldikleri ve kazandıkları parayı sinemaya yatırdıkları cevabını verir. Uğurlu ise televizyon kanallarının kendi bünyesinde çalışan yönetmenleri film çevirmeleri için teşvik ettiği dönemde, kendilerini sözleşmesiz çalıştıran söz konusu kurumların film çevirmeleri için teşvik fonu verme ihtimalini tahayyül bile etmediğinin altını çizer (Uğurlu & Övür, 2017). Yeşilçam'ın endüstrileşmemesi sonucu sinemaya kaynağın televizyondan aktarıldığını ancak kendisinin televizyona "direnmekte"

olduğunu belirten (Öztürk, 2004, s. 359) Uğurlu'ya göre bürokratik devlet kurumlarının ve Kültür Bakanlığı'nın da sinema alanından çekilmeleri gerekmektedir. Devlet destekli filmlerin sinemasal alanda saygın bir yer bulamayacaklarını ileri süren yönetmen, politik alanın uzlaşısı üzerine kurulu yapısının sanatı da uzlaştırıcı kıldığını, ayrıca bu tür fonların sanatçıları birbirleriyle yarıştırdığını oysaki sanatın işeyişinde uzlaşmaya yer olmadığını ve sanatçıların birbirleriyle değil ancak kendi kendileriyle yarışabileceklerini belirtir. Yönetmene göre, kurumların sağladığı fonlar yalnızca yapımı değil gösterim ve dağıtım süreçlerini etkilemekte ve kurumlarca alınan kararlar sonucu iş yapacak filmler belirlenmekte, çekim sonrası süreçte de tekelleşmeler devlet eliyle kurulmaktadır. Olgaç örneğine geri dönen Uğurlu, devletin tek görevinin sanatçıların hayatını kolaylaştırmak olduğunu, işsiz sanatçılara maaş bağlanması ve sendikal hakların sağlanması gerektiğini ileri sürer. Devlet desteği ve sinema üzerine Övür ise, devletin erk olarak değil, destek sağlayıcı olarak sanatta var olması gerektiğini savunur. Yönetmen senaryoların, seçici kurulun beğenilerine ya da üreticilerin ideolojilerine göre değil profesyonel bakış açılarınca, sanatsal değerlerine göre desteklenmesi gerektiğini belirtir (Uğurlu & Övür, 2017).

İlkesel olarak devlet desteğini reddeden ve projelerin televizyon kanallarından aktarılan bütçelerle gerçekleştirilme fikrine de direndiğini belirten Uğurlu, *Eski Fotoğraflar* filminin yapımcılığını Ahmet Uğurlu'yla birlikte üstlenir. Övür'ün aktarımına göre filmin yapım masrafları, Uğurlu çiftine birkaç ev ve arabaya mal olmuştur (Uğurlu & Övür, 2017). Öztürk'ün aktarımına göreyse çift, bir başka yazarın eserini filme aktarabilmek adına evlerini satmak zorunda kalır. Uğurlu ise birikimlerinin de ötesinde Ahmet Uğurlu'nun filmin finansmanına yaptığı kişisel katkının büyük olduğunu belirtir (Öztürk, 2004, s. 363, 365).

Filmin hem ortak yapımcısı hem de senaryonun tiyatro oyunundan uyarlamasını yapan kişi Ahmet Uğurlu'dur. Zaten Dinçer Sümer'in oyunu da, Uğurlu'nun kendini en iyi şekilde ifade edebileceği, oyunculuğunu öne çıkaran bir anlatıya sahip olduğundan seçilmiştir. Bu nedenle projenin başından itibaren erkek başrolün Uğurlu olacağı bellidir. Övür'ün ifade ettiği şekilde film, Ahmet Uğurlu'nun filmidir. Nefes Uğurlu'ya göreyse yapılmak istenilen "oyuncuya dayalı bir film"dir (Öztürk, 2004, s. 360).

Başlıkta da görüldüğü üzere Necef ve Ahmet Uğurlu, üretimlerine müdahale edilmemesi adına filmin finansmanını ve yapımcılığını kendileri üstlenir ve bütçeyi oluşturabilmek için kişisel birikimlerini kullanır. Filmin, Ahmet Uğurlu'nun performansını öne çıkarmak amacıyla tasarlanmış olması nedeniyle projenin başından itibaren başrol oyuncusunun Uğurlu olacağı da bellidir. Bu açıdan senaryonun uyarlanmasında da yapımcı Ahmet Uğurlu'nun tercihlerinden ziyade oyuncu Ahmet Uğurlu'nun tercihlerinin etkin olduğu açıktır.

Yönetmenlerin sanatçı kişilikleri ve dünya görüşlerini etkileyen dinamiklerin tartışıldığı başlıkta da değinildiği üzere Necef Uğurlu, kurumların beklentileri ve yaptırımlarını reddeden bir bakış açısıyla eserlerini yaratmaktadır. Mevcut başlıkta da filmlere kurumlar tarafından sağlanan destekleri reddeden ve kurumların uzlaşmacı yapısının sanatın doğasına aykırı olduğunu öne süren Uğurlu, düşünsel ve eylemsel açıdan tutarlı bir yaklaşım sergilemektedir. Zira diğer eserlerinin yazım aşamasında ve genel olarak sinema filmlerinin fonlanmasında reddettiği kurumsal bakış açısını, kendi filminin finans aşamasında da reddetmiş, dolayısıyla zorlu da olsa kurumlardan bağımsız bir bütçe oluşum sürecine eşi Ahmet Uğurlu'yla birlikte girmiştir.

Başlıklarda filmin çıkış noktası, yönetmenlerin bakış açıları ve maddi olanaklar tartışılmış olup bir sonraki başlıkta filmin çekim süreci ve sürece içkin tüm kararlar, yönetmenlerin tanıklığında aydınlatılmaya çalışılacaktır.

3.3.12.3. Sinemasal Üretim Alanı

Bu başlıkta, Necef Uğurlu ve Jülide Övür'ün yönetmenliğini ortak yaptıkları *Eski Fotoğraflar* filminin çekim sürecine odaklanılacaktır. Süreç, senaryonun yazım aşaması, oyuncu seçimi, yönetmenlerin oyuncularla kurdukları diyalog, ekiple iletişimleri ve set-iktidar-kadın yönetmen üçgenine dair yönetmenlerin görüşlerini kapsayacaktır. Ayrıca sürecin değerlendirilmesinde, çalışmanın Türkiye sinemasındaki ikinci kadın ortaklığı olması sebebiyle yönetmenlerin birlikte çalışma disiplinleri ve iş birlikleri de değerlendirilecektir.

Daha önceki başlıklarda da değinildiği üzere, *Eski Fotoğraflar* filmi, Dinçer Sümer'in tiyatro oyununun sadık bir uyarlamasıdır ve yazar, eserin sinemaya uyarlanmış

versiyonundan memnun kalır. Övür'e göre film, tiyatro oyunundan daha aşkın bir söylem üretir; fakir/varsıl ayrımının altını çizen oyun, filme nazaran daha anarşist kalırken film, duygu uyandırmaya yöneliktir. Ayrıca oyunun merkez meselesi kadının hayatıyken, Ahmet Uğurlu'nun uyarlamasında vurgu, yoksul insanların dramıdır. Övür, oyunun orijinalinde çarpıcı bir görsellik barındırdığını bu nedenle filmi farklı kılanın görselliği değil diyaloglarındaki vurgu olduğunu da belirtir (Öztürk, 2004, s. 363, 364).

Gerek yönetmenlerin sanatçı kimlikleri gerekse filmin maddi olanaklarının tartışıldığı bölümlerde de değinildiği üzere *Eski Fotoğraflar*, Ahmet Uğurlu'nun, kendisini bir oyuncu olarak en iyi şekilde ifade edebileceği bir tekste sahip olduğundan Uğurlu tarafından seçilir ve sinemaya uyarlanır. Necef Uğurlu, “oyuncuya dayalı bir film” yapmak istedikleri için mevcut projede yer aldıklarını belirtirken Övür filmi, Ahmet Uğurlu'nun rüyasının gerçeğe dönüşmüş hali olarak tanımlar ve aslında Necef Uğurlu'nun orijinal bir senaryosunu çekmeyi tercih ettiğini belirtir. Filmin, Ahmet Uğurlu'ya ait olduğunun altını çizen Övür, filminden başrol erkek oyuncuyu alsalar filmin yüzde doksanını kaybedeceğini öne sürer ve kendilerinin birazcık Ahmet Uğurlu'ya hizmet ettiklerini sözlerine ekler (Öztürk, 2004, s. 360).

Yazın alanında üretken bir kalem olmasına karşın yönetmenlerin perdeye aktardıkları senaryo Necef Uğurlu'nun değildir; Necef Uğurlu, oyunun filmde uyarlanmasında da senaryo üzerinde çalışmaz, Ahmet Uğurlu senaryoyu tek başına yazar. Necef Uğurlu'ya göre Ahmet Uğurlu, tiyatro kökenli olduğundan oyunun teatral havasını koruyarak filme uyarlamayı tercih eder (Öztürk, 2004, s. 363). Necef Uğurlu'nun senaryoya yaptığı tek müdahale, iki kişilik olan filmin kloströfobik havasını dağıtmaktır. Necef Uğurlu'nun görüşme sırasında da bahsettiği üzere, yönetmenler senaryonun çekilebilmesi adına herhangi bir kuruma başvuruda bulunmaz. Yönetmen zaten hiçbir senaryosunu kapı kapı dolaşp “bilirkişilere” beğendirmeye çalışmadığını belirtir (Uğurlu & Övür, 2017). Film maddi olanaklarının değerlendirildiği başlıkta belirtildiği üzere filmin yapım masrafları, Uğurlu çiftince karşılanır. Çift, kişisel birikimlerini elden çıkararak filme bütçe oluşturur ve filmin yapımını ortaklaşa üstlenir.

Filmin beraber yönetme fikrinin gelişim süreci sorulduğunda Övür, teklifin Necef Uğurlu'dan geldiği, kendisininse bir daha sinema filmi çekme şansı yakalayamayacağını

düşündüğü ve sinema filminde yönetmen olma sürecini Necef Uğurlu'yla birlikte deneyimlemek istediğinden bu teklifi olumlu karşıladığı cevabını verir. Necef ve Ahmet Uğurlu fikri oluşturduktan sonra Necef Uğurlu, Övür'e ortak yönetmenlik teklif eder ve Övür o dönem yanında çalıştığı Türker İnanoğlu'na bir film çekiminde yönetmen olacağı için işi bıraktığını belirtir. Övür, tekniğe hakim olması nedeniyle filmin teknik kısımlarıyla ilgilendiğine, Uğurlu'nunsa senaryoya ve oyunculara hakim olması nedeniyle oyuncu yönetiminde daha aktif rol aldığına, hatta oyuncu yönlendirmelerinin tamamının Uğurlu tarafından yapıldığına değinir. Ortak çalışma süreciyle ilgili Necef Uğurlu, Jülide Övür'ün yorum kabiliyetinin yüksek olduğunu ve kendisinin ne istediği, nasıl hissettiği konusunda doğru öngörülerde bulunduğunu belirtir. Uğurlu'ya göre Övür, oyunculara değer veren, nazik bir yönetmendir; bu nedenle Övür'ün setleri çok huzurludur. Aynı zamanda disiplinli bir yönetmen olan Övür, oyuncuların metinleri set öncesi çalışmasını da sağladığından sette yaşanacak aksiliklerin ve zaman kaybının da önüne geçer (Uğurlu & Övür, 2017).

Eski Fotoğraflar filminin çekimlere hazırlık aşamasında iki ay boyunca masa başında çalışan yönetmenler filmi masada bitirmiş olarak sete girdiklerini belirtir. Yönetmenler, hazırlık aşamasında sahneleri çizer ve sahne geçişleri üzerinde düşünür. Hazırlık aşamasında da sahnelerin matematik gerektiren teknik meselelerini Övür çalışırken Uğurlu, sahne geçişleri gibi yaratıcılık gerektiren konular üzerinde yoğunlaşır (Uğurlu & Övür, 2017).

Daha önceki ve mevcut başlıkta da değinildiği üzere Ahmet Uğurlu, kendisini en anlamlı şekilde ifade edebileceğini düşündüğü tiyatro eserini perdeye uyarlama kararı alır. Bu nedenle filmin fikir aşamasından itibaren başrol erkek oyuncunun kendisi canlandıracağı aşıkardır. Bu başlıkta bahsedildiği üzere, film yalnızca iki oyuncudan oluşmaktadır. Kadın başrol oyuncunun Bennu Yıldırımlar olması kararının alınma süreci sorulduğunda yönetmenler kararı kimin aldığına anımsayamaz, her ikisi de Yıldırımlar ismini diğerinin önerdiğini ileri sürer. Övür'e göre o dönem *Süper Baba* dizisinde oynayan Yıldırımlar popüler bir isimdir ve o nedenle görüşmeye çağrılır. Görüşmeden sonra Uğurlu, Yıldırımlar'ın yüzünde Muhterem Nur'un gençlik zamanlarını gördüğü ve oyuncunun masum bir yüz ifadesine sahip olduğu yorumunu getirir. Yönetmenlerin

aradıkları da, duru, temiz ve masum bir ifadedir; bu nedenle Bennu Yıldırımlar isminde karar kılınır (Uğurlu & Övür, 2017).

Oyunculuk performansı ile filmi başından sonuna değin götüren ismin Ahmet Uğurlu olduğunu, Uğurlu'nun performanstan ziyade sahneleri gerçekten yaşadığını belirten Övür'ün yorumuna katılan Necef Uğurlu, Yıldırımlar'ın da çok iyi oyun verdiğine değinir. Yıldırımlar'la çalışmanın çok kolay olmadığını ileri süren Uğurlu, sürecin çok zor da olmadığını sözlerine ekler. Yıldırımlar'ın, yönetmenlerin istediklerini sete vakit kaybı yaşatmadan uyguladığını belirten Övür ise, oyuncunun ciddi bir disiplinle çalıştığının altını çizer. Ancak çekilen sevişme sahnelerinde Yıldırımlar'ın utangaç yapısı nedeniyle çok tekrar aldıklarını belirten yönetmenlere göre, oyuncunun vücudu ve çıplaklığı üzerine kaygılı olması nedeniyle çekimler, planlanandan uzun sürer. Sahnelerin erkek başrolünün Necef Uğurlu'nun eşi olması üzerine yönetmenin hisleri sorulduğunda cevap Övür'den gelir. Övür'e göre Necef Uğurlu, son derece net direktifler vererek hayalini kurdukları sahneyi görüntüye aktarmaya çabalar. Hayal ettikleri tekniğin çok daha ötesinde olan yönetmenlere göre, çekimlere dönemin koşulları nedeniyle teknik yetersizlikler hakimdir ve ancak oyuncu performansları açısından film kusursuzdur (Uğurlu & Övür, 2017).

35mm çekilen filmin (Onaran & Vardar, 2005, s. 168) çekimleri bir ayda tamamlanır. Bir tek gündüz sahnesi hariç tüm sahneler akşam sahnesidir; bu nedenle çekimler genelde akşamları yapılır. Gündüz alınmak zorunda kalınan çekimlerde ise gece efekti yaratmak için pencereler karartılır. Ekip, gündüz vakitlerini de değerlendirir. Yönetmenler gündüz teknik anlamda çalışmalarına devam ederken oyuncular da prova yapar (Uğurlu & Övür, 2017).

Oyuncular haricinde ekibin geri kalan isimlerine bakıldığında filmin görüntü yönetmenliğini Salih Dikişçi'nin üstlendiği görülür. Övür, çekim öncesi süreçte görüntü yönetmeni seçimi için epey uğraştıkları belirtir. Dikişçi'den önce Uğur İçbak'la görüşen yönetmenler, görüntü yönetmenin öne sürdüğü şartlar kabul edilemez olduğundan İçbak'la çalışamaz. İçbak'ın öne sürdüğü şart, filmin çekileceği kameranın bir hafta önceden kiralanmasıdır, yönetmenler de kameranın önceden kiralanmasına itiraz etmez ancak ekipmanın bir haftalık kirası filmin bütçesini aştığı için İçbak'ın şartı kabul

edilmez. Yeşilçam'ın görüntü yönetmenlerinden Salih Dikişçi'yle anlaşılan ikiliye göre Dikişçi, sinemayı yakından tanıyan, geleneksel bir görüntü yönetmeni olduğundan ilk başta yönetmenlere temkinli yaklaşır. Görüşmede yönetmenler kadın oldukları için değil deneyimsiz ve genç oldukları için Dikişçi'nin kendilerine temkinli yaklaştığının altını çizer (Uğurlu & Övür, 2017).¹⁸² Çekimler başladığında Dikişçi'nin yönetmenlere sahneleri sırayla çekmeyi önermesi üzerine yönetmenler, sahneleri önceden planladıklarını ve mevcut sahnelerin üç günde çekilmesi gerektiğinden kendi yaptıkları sıralamaya göre ilerleneceğini belirtir. Yönetmenler, kendi sıralamalarını ve yöntemlerini görüntü yönetmeni ve ekiple paylaştıktan sonra tüm ekip, geri adım atmıştır (Öztürk, 2004, s. 369).

Ekibin geri kalan isimlerine bakıldığında müziği Uğur Dikmen'in, kurguyu Sedat Karadeniz'in üstlendiği görülür.¹⁸³ Filmin yardımcı yönetmenliğini Bahtışen Sarıca üstlenir. Sarıca, Övür'ün yıllardır birlikte çalıştığı ve Uğurlu'nun tanımıyla "yetiştirdiği" bir isimdir (Uğurlu & Övür, 2017). Övür, çalışmalarını sırasında kendisini daha iyi anladıklarını düşündüğünden asistanlarını farkında olmadan kadınlar arasından seçtiğini belirtir (Öztürk, 2004, s. 369, 370).

Sette yaşanan zorluklardan birini, yönetmenlerin sanatçı kişiliklerinin aktarıldığı bölümde de belirtildiği üzere her iki yönetmenin anne olmalarından kaynaklı yoğun çalışma temposunda çocuklarla ilgilenmek zorunda kalışları oluşturur. Tren istasyonunda yapılan çekimler sırasında hem trenlerin istikametleri ve kalkış saatlerini etkiledikleri hem de sahnelerin yağmurda çekilmesi gerektiğinden Kocaeli Belediyesi'nin itfaiye ekipleriyle baş etmek zorunda kalan yönetmenler bir de sete getirmek zorunda kaldıkları çocukların ihtiyaçlarını gidermek durumunda kalır. Uğurlu bu deneyimi, yaşanan karmaşanın içerisinde Övür'ün bir hareketiyle çocukları ilk kez setten kovduğu an olarak tanımlar.

¹⁸² Öztürk, yönetmenler ve Dikişçi arasındaki iletişimi aktarırken, Dikişçi'nin ilk anda iki kadına güvenmediğini belirtir (Öztürk, 2004, s. 369). Bu cümle, Dikişçi'nin yönetmenlerin kadın olmasından kaynaklı bir güvensizlik yaşadığına dair bir algı oluşturur. Yapılan görüşmedeyse yönetmenler söz konusu güvensizliğin, kadın olmalarından kaynaklanmadığının altını çizmiştir.

¹⁸³ Ekip bilgileri, filmin jeneriğinden alınmıştır.

Setin erkek ağırlıklı yapısı ve kadın yönetmenlik üzerine aktarımda bulunan Övür, ekiplerin kadın yönetmenleri “tarttığını” düşünmektedir. Teknik terimleri ustaca kullanarak yönetmenin bilgisini tartmaya çalışan ekibin bu tutumuna karşın Övür, yönetmenin terminolojiye hakim olmak zorunda olmadığına, yönetmenin dilediği aydınlatmayı kaç kilovat ışığın sağladığını bilmesinden ziyade ekibin sahneyi, yönetmenin istediği aydınlığa getirip arzulan resmi sağlaması gerektiğine değinir. O güne değin yönetmenliği ustalıklı kotarmış kadınların, ekipler için referans olmadığını belirten yönetmen, *Eski Fotoğraflar* filminin çekimlerine hazırlık aşamasında, sette acemi ve toy hissetmemek için terminolojiyi incelediğini, renk ayrımı ve kurguyla ilgili teknik işlemlerin nasıl gerçekleştiğine çalıştığını da belirtir (Öztürk, 2004, s. 369). Övür aynı zamanda sette kullanılan eril dilin de yönetmenler tarafından kullanılmasının zorunlu olduğunu ileri sürer. Ekiplerle iletişimde daha insancıl ve uygun bir dil kurulunca karşılık alınamayacağına altını çizen Övür’e göre sert bir iletişim dili benimsemek, yönetmenin sete hakim olduğunun göstergesidir. Övür’e göre kurulması zorunlu olan bu dilden ekibin kadın çalışanları da dahil hiç kimse rahatsız değildir çünkü zaten ekip bu dili yönetmene dayatmaktadır. Övür, Uğurlu’yla birlikte diğer kadın yönetmenlerden farklı olarak ekiplerle birlikte gece eğlencelerine gitmediklerini, bu nedenle de pek çok imkanı kaçırdıklarını zira olanakların bu tür ortamların getirdiği bağlantılarla sağlandığını da sözlerine ekler (Uğurlu & Övür, 2017).

Görüldüğü gibi, senaryosu Ahmet Uğurlu’ya ait olan filmde başrolü Uğurlu’nun oynayacağı, film henüz fikir aşamasındayken bellidir. Bennu Yıldırımlar ismindeyse, öncelikle oyuncunun popülerliği ardındansa yüzündeki masum ve duru ifadesi nedeniyle karar kılınır. Yalnızca çıplaklık içeren sevişme sahnelerinin çekimlerinde Yıldırımlar’la sıkıntılı bir diyalog geçiren yönetmenler, oyunculukların kusursuz, tekniğinse yetersiz olduğuna değinir.

Görüntü yönetmeni seçiminde bütçenin olanakları dahilinde ilerlemek zorunda kalan yönetmenler, geleneksel olmasına karşın Salih Dikişçi isminde karar kılar. Görüntü yönetmeninin, yönetmenleri deneyimsiz ve toy görmesi nedeniyle çekimlerin başında yaşanan sıkıntı, yönetmenlerin sahneler üzerindeki hakimiyetlerini ekiplerle paylaşmasıyla sonlanır. Ekiplerin, kadın yönetmenlerin teknik bilgilerini tarttığı belirten Övür, aslında

yönetmenin teknik terminolojiye hakim olmak zorunda olmadığını öne sürer. Ancak yine de terminolojiye hakim olmak adına *Eski Fotoğrafların* ön hazırlık aşamasında teknik alanda çalışır. Benzer şekilde setin eril yapısının eril bir dil kullanmayı gerektirdiğine değinen Övür, sete hakim olmak adına verili dili kullanmak zorunda kaldıklarını belirtir. Aktarımlardan da görüldüğü üzere Övür, bir yandan erkek egemen setlerde sözünü dinletmek ve saygınlık kazanmak amacıyla eril sistemin gerektirdiklerini yapmak ve eril iletişim dilini kullanmak gerektiğini, diğer yandan da yönetmenlerin kendilerini kanıtlamak zorunda olmadıklarını savunarak tutarsız bir söylem geliştirmiştir. Aktarılan deneyim, yalnızca yönetmenin söylemini tutarsız kılmakla kalmaz aynı zamanda henüz anlatı, bakış açısı ve temsile bakılmadığı halde filmin feminist film üretim süreci çerçevesinde değerlendirilemeyeceği sonucuna da götürür. Zira feminist üretim süreci, yalnızca filmlerin anlatısı ya da temsille sınırlandırılmayacak bir alana işaret eder ve Ruby Rich'in de ileri sürdüğü şekilde feminist bakış açısı, sinemayı; üretim, gösterim, eleştiri ve dağıtımın ayrılmaz bağlarla bağlı olduğu bir bütün olarak değerlendirir (Rich R., 1980, s. 174). Ataerkil sistemin verili kodlarını ve setlerin hiyerarşiye dayalı işleyişini yapı bozumuna uğratmak suretiyle alternatif yönetim biçimleri yaratmak yerine verili kodları sürdürmek, eril sistemi hem devam ettirmek hem de yeniden üretmek anlamına geldiğinden Övür'ün aktarımları neticesinde *Eski Fotoğraflar* setinin feminist film üretim sürecine uyumlu olmadığı sonucuna varılmıştır.

Bir sonraki bölümde, filmin öyküsü, kadın ve erkeğin sunumu üzerinden temsil ve toplumsal cinsiyet rolleri, kamera açıları ve mekan tercihleri değerlendirilecektir.

3.3.12.3.1. Filmlerin, Üretim Sürecinin ve Kadın Yönetmenliğin İfade Biçimi Olarak Yorumlanması

Bu başlıkta, öncelikle filmin öyküsü aktarılacak olup anlatı, temsilin kurulumu, mekan tercihi ve kamera kullanımının, “kadın filmi” bağlamında değerlendirmesi yapılacaktır. Ayrıca filmin teması ve oyunculuklar, film üretim sürecinin yansıması bağlamında incelenecektir. Son olarak anlatıyla uyumu üzerinden filmin afişi gündeme getirilecektir.

Altı bölümden oluşan filmin ilk ve son sahneleri aynı mekanda ve aynı kişileri içerir. Filmin ilk sahnelerinde, Veli Bey'in pavyonunda çalışan Sevtap (Bennu Yıldırımlar), kendisini otel odasından alıp pavyona götürecektir olan komi Seyit (Ahmet Uğurlu) ile muhabbet etmektedir. Hastalanmış ve yaşlanmış olan Sevtap, bir zamanlar herkesin ona hayran kaldığını anlatırken bir yandan hazırlanır bir yandan da içkisini içer. Seyit ise, Almanya'ya gitme hayalleri kurduğundan ve pavyona yeni gelen Hicran adındaki bir kıza aşık olduğundan bahseder. Bu arada pavyona geç kaldıkları için patron Veli Bey sürekli odayı arar ancak Sevtap halsiz düştüğünden sıklıkla uzanır ve dinlenir. Sevtap makyajını yaparken daha sonraki bölümlerde karşımıza çıkacak erkeklerin gözlerini oyduğu fotoğrafları Seyit'e gösterir. Bu sırada Sevtap'ın kızı arar, telefona Seyit çıkar, Seyit aynaya bakarken aynadan ikinci bölüme geçiş yaşanır. Bir evin salonunda enişte (Cavit), görünmeyen bir eş (abla) ve eşin kız kardeşi kavga etmektedir. Kadın eniştesine, ablasını neden mutsuz ettiğini, neden bir işte çalışmadığını sorarken; eniştesi aslında kadını sevdiğini söyler ve eğer kendisine evet derse aynı evde hep beraber yaşayabileceklerinden ve eve ekmek getireceğinden bahseder. Cavit, eşinin odasının kapısını açar ve bir sonraki bölüme, tren istasyonuna geçiş yaşanır. Evden kaçmış bir kadın, tren istasyonunda beklemektedir. İçeriye tabancalı bir adam girer. Muhabbet etmeye başlayan ikiliden Satılmış, abisinin intikamını almak için kan davası nedeniyle Almanya'dan dönmüş, kadın ise eniştesinin tacizi yüzünden evden kaçmıştır. Kadın, Satılmış'ın göğsüne başını yaslar, Satılmış bir sigara yakar. Çakmaktan dördüncü bölüme geçilir. Yatakta yatmakta olan kadın adama, üç gündür nerede olduğunu sorar. Adam kadını asla terk etmeyeceğini söyler. İkili sevişir, pencereden içeriye açılan ateş sonucu adam ölür. Beşinci bölümde, lüks bir apartman dairesinde kadın telefonda konuşmakta, ablasına eniştesini sormaktadır. Ancak telefonun kablosu kopuktur. O sırada Numan Bey gelir. Kadın, Numan Bey'in ona sağladığı dairede oturmakta, kızına bakmaktadır. Numan Bey'den karşılıksız iyilik istemeyen kadın, sevişme teklif eder ve teklifin dozu şiddetlenir. Histeri krizine yakalanan kadın, Numan Bey'in dairesindeki kadın fotoğrafının kim olduğunu sorar. Yanıt komi Seyit'ten gelir: Hicran. Son bölümde adının Sevgi olduğunu söyleyen ve **“Sevgi öldü”** diyerek bağırmaya başlayan Sevtap, Seyit'i çekiştirmekte, her çekiştirmede karşısına bir başka adam gelmektedir; Satılmış, Numan, Cavit... Filmin sonunda Sevtap ölür.

Filmin ana izleğini, olanaksız ilişkiler, kötü yola düşen kadınlar, yoksulluk ve içinden çıkılması mümkün olmayan bir döngü oluşturur. Ancak kadının kötü yola düşmesi, erkeğin neden olduğu bir sonuç değil, yoksulluğun sonucudur. Zira kadın gibi filmdeki adamlar da satılmıştır, erkek karakterlerden birinin adının Satılmış olması da bu varsayımı güçlendirir niteliktedir. Bu nedenle filmin söyleminde sınıf probleminin, cinsiyet probleminden daha görünür kılındığı söylenebilir.

Filmde tüm hikâyelerin tek bir kadın kahramanı vardır: Sevtap. Erkek karakterler değişse de Sevtap, aynı kalır. Ancak aslında bütün erkekler de aynıdır. Akan hikâyelerde, Sevtap tercihler yapar görünürken erkek karakterler kendine biçilmiş yolları sorgulamaksızın yaşar görünmektedir. Ancak bu, yolların sonunu farklı kılmaya yetmez; kadın da erkek de aynı döngünün ve sistemin içerisinde.

Filmin seyirciye sunduğu kadın temsiline bakıldığında, karakterin kötü yola düşmüş kadınla fedakar anne arasında sıkışmış bir sunumda temsil bulduğu görülür. Kötü yola düşmüş kadın temsili, pavyonda çalışan ve Numan Bey'in sağladığı şartlar altında yaşayan kadın karakterler üzerinden kuruludur. Kadın, eniştesinin tacizinden kaçarak pavyona düşecekken Satılmış'a aşık olur, kendini ve bedenini teslim eder. Ancak Satılmış ölür ve kadın kaçınılmaz olarak pavyona düşer. Kadının ablasının, mutlu gitmeyen bir evliliği olduğu ve eşine maddi anlamda da bağlı olmadığı üstelik eşinin kardeşini taciz ettiği düşünüldüğünde söz konusu evliliğin bitirilmesi yerine kadının gecenin bir yarısı tren istasyonuna kaçması, kötü yola düşmesinin kaçınılmaz olacağına göstergesidir. Bu noktada "kaçınılmaz"lık, yoksulluğun getirdiği bir sonuç, sistemin dayattığı bir döngüdür; film bu sonuçtan erkeği yahut erkekliği sorumlu tutmaz. Kadın, kendisini elde etmek isteyen eniştesi ve kendisini elde eden sevgilisinden sonra Numan Bey'in cinsel anlamda hiçbir şey istememesi üzerineyse histeri krizine girerek Numan Bey'i sevmeye zorlar. İstedikini alamayan Sevtap, nihayetinde pavyona düşer. Pavyondaki Sevtap, aynı zamanda fedakar bir annedir. İçinde bulunduğu berbat koşullara ve kötü giden sağlığına aldırmayan Sevtap, kızının sağlığını önemsemekte, kazandığı az miktarda parayı da kızına yollamaktadır. Sonuç olarak Sevtap karakteri, izleyiciye yalnızca kötü yola düşme hikâyesi ve telefonda konuştuğu kızı üzerinden, kötü yola düşmüş anne Sevtap olarak tanıtılır.

Ayrıca kadın karakterin pavyona düşmesini engelleyebilecek tek unsurun aşık olduğu adamın kendisini kurtarması ihtimali üzerinden verili olması da kadın temsilini zayıflatır niteliktedir. Aşık olur olmaz hayatını ve bedenini aşık olduğu erkeğe veren kadın, erkeğinin korumasına sığınır. Bu anlamda kadın, erkeğe bağımlı kılınır. İlişkinin henüz başında, kadın erkeğin gömleğini yıkayıp ütülemeye başlamış; erkekse kadına manto ve ayakkabı alacağına söz vermiştir. Tüm bu ilişkilene biçimi, heteroseksüel ilişkilerdeki rol dağılımını ve toplumsal cinsiyet rollerini olumlayan bir bakış açısını kurar.

Filmdeki cinsellik ve şiddet unsurlarına bakıldığında cinselliğin, kadının sırtından, gösterilmeden verili olduğu görülür; şiddetin de. Eniştenin kız kardeşe uyguladığı baskı, tacize varan sözlü bir şiddetken patron Veli Bey'in Sevtap'a uyguladığı da benzer bir şiddet biçimidir. Ayrıca Numan Bey'in kadında yarattığı psikoloji de duygusal şiddet olarak nitelendirilebilir. Ancak bu şiddetlerin hiçbiri eyleme dökülmediğinden ve kadın karakterin "kader"i, sistemin içinden çıkmaya izin vermeyen döngüsü tarafından tayin edilirken, tüm film boyunca erkeğin uyguladığı şiddet görünmezdir.

Yönetmenlerin mekan seçimleri ve kamera kullanımlarının da kurulan kadın temsiline uygun olduğu söylenebilir. Kamera, film boyunca dış mekana, sokağa hiç çıkmaz. Bu nedenle çekimlerin tamamı iç mekanda gerçekleşmiştir. Ayrıca bu iç mekanlar, kamusal değildir. Sahneler, Sevtap'ın evi, Sevtap'ın otel odası gibi özel alanlarla sınırlıdır. Bağımlı bir kadın temsilinin sunulduğu film, mekan seçimiyle de temsili kuvvetlendirir. Kadın karakter mekan seçimi sonucu ev içiyle, özel alanla özdeşleşir. Kadının sıkışmışlığı ve alternatif bir yolunun olmayışı, az sayıda mekanın sınırlı kullanılışı sonucu seyirciye de geçer. Kamerada çoğunlukla sabit çekimler alınmış, yavaş çevrinme hareketleri kullanılmıştır.

Ahmet Uğurlu'nun isteğiyle teatral havanın korunduğu film, diyaloglarında da bu etkiyi hissettirir. Ayrıca iki, üç mekanla sınırlı olan sahneler de filmin teatral havasını destekler. Bu durumun, filmin gerçekçiliğini zedelediği ve tiyatro oyununun, sinemasal dile uyarlanmasında başarısız olduğu söylenebilir. Zira izlence ne tiyatro oyununun

çekimi ne de sinema filmidir; diyalog ve mekanlarında tiyatro, sahnelemesi ve kullanılan aktarma aygıtı sonucuysa filmidir.

Sonuç olarak filmde, tüm erkek karakterleri canlandıran Uğurlu'nun başarılı bir performans çıkardığı söylenebilir. Ancak senarist olarak hikâyede, sınıf sorununu cinsiyet sorununun üzerine çıkarması, halihazırda sorunlu olan kadın temsilini daha da zayıflatmaktadır. Övür'ün konuya dair, *“tiyatro oyununda kadının hayatı önde iken, filmde Ahmet Uğurlu'nun devreye girmesiyle kadının hayatı ister istemez geriye itilir ve yoksul insanların dramı ortaya çıkar”* yorumu (Öztürk, 2004, s. 364), yapılan tespitleri doğrular niteliktedir. Uğurlu'nun performansının önde olduğu film, projenin çıkış noktasını da olumlar. İki oyuncunun bulunduğu filmde, dört farklı erkek karakteri de kendisi canlandıran Uğurlu'nun, kendisini yoğun bir şekilde ifade edebileceği kadar geniş alan bulduğu söylenebilir ve filmin gerçekten de Ahmet Uğurlu'nun filmi olduğu sonucuna varılabilir.



Resim 198: *Eski Fotoğraflar*, Cavit karakteri



Resim 199: *Eski Fotoğraflar*, Seyit karakteri



Resim 200: *Eski Fotoğraflar*, Satılmış karakteri



Resim 201: *Eski Fotoğraflar*, Numan karakteri

Film, gösterime girmediğinden afiş çalışması da yapılmamıştır (Uğurlu, 2017). Bu nedenle bu başlığın altında; afiş tasarımının kurgusu, kullanılan dil ve görsel, üretim sürecinin ve filmin söyleminin yansımaları uyarınca tartışılmamıştır.

Bir önceki başlıkta tartışıldığı üzere, yönetmenlerin çekim sürecinde benimsedikleri çalışma disiplini nedeniyle de film, feminist film üretimi çerçevesinde değerlendirilemez. Filmde ayrıca, kadın karakterin sunumunun fedakar anne ve kötü yola düşmüş kadın tiplemesine sıkıştırılması, kadına başka bir ifade alanı sunulmamış olması, kötü yola düşme nedeni olarak eril ve ataerkil düzen yerine hayatın kısır döngüsünün ve kaderin verili olması ve hem kadın hem erkek temsilinin toplumsal cinsiyet rolleri ve heteroseksüel rol dağılımını olumlayan yapısı nedeniyle ataerkil kalıplar yıkılmaktan ziyade tekrar edilmiş, dolayısıyla yeniden üretilmiştir. Sorunlu olan söz konusu temsiller sonucu da filmin, dişil bir dil kuramadığı görülmektedir.

Filmin fikir aşaması, çekim süreci ve eserin kendisi incelendikten sonra, filmin üretim sonrası sürecine içkin gösterim, festival ve eleştiri ayakları üzerinden tartışma, bir sonraki başlığa taşınacaktır.

3.3.12.4. Üretim Sonrası Süreç: Dağıtım, Gösterim, Seyir ve Eleştiri

Bu bölümde *Eski Fotoğraflar* filminin gösterime girmeme nedenleri, yönetmenlerin Türkiye’de filmlerin dağıtım ve gösterimi üzerine düşünceleri, filmin katıldığı festivaller ve aldığı ödüller, filme seyircinin tepkisi ve yazılı basına yansıyan eleştiriler tartışılacaktır. Ayrıca yönetmenlerin kendilerine yönelttikleri eleştirilere ve 1998’den sonra imza attıkları projelere de değinilecektir.

Eski Fotoğraflar filmi gösterime giremez. Bu sonucun nedenlerinden ilki Övür’e göre sürekli üretmelerine rağmen pazarlama kısmına hiç girmemeleridir. Yönetmen ayrıca hem Antalya Film Festivali sırasında hem de sonrasında kendilerine haksızlık yapıldığını belirtir. Övür, Uğurlu’nun çabalarına rağmen filmin ince hesaplar sonucu gösterime sokulmadığını ileri sürer. Yüksek bir gişe başarısı hedefleyerek yola çıkmadıklarının altını çizen yönetmen, önemli olan noktanın filmin kaç kişi tarafından izlediği değil kendi seyircisiyle buluşması olduğunu sözlerine ekler. Yönetmen, filmleri gösterime girse, bir hafta içerisinde gösterimden kalkacak filmlerden olmayacağını, muhakkak izleyiciyi salona çekeceğini de belirtir. Uğurlu’ya göre sorun, gösterim ve dağıtım ağının tekelleşmesinde yatar. Dağıtım ve gösterimin birbirine bağlı kuvvetler olduğuna değinen Uğurlu, bir filmin sınırsız kopyayla haftalarca vizyonda kalmasının

gişe rekorları kırması anlamına geleceğini belirtir. Yönetmene göre gösterim ve dağıtım zincirlerinin tekelleşmesi sonucu mafyalaşmış sinema sektörü bazı isimleri zengin etmek amacıyla dışarıya kapalı bir şekilde çalışmakta, söylemi farklı filmleri arasına almamaktadır. Yönetmen, tüm dertlerinin iyi bir film çıkarmak olduğu, dolayısıyla o yapılanmanın içerisinde yer almadıkları için filmlerinin gösterime girmediğini ileri sürer (Uğurlu & Övür, 2017).

Övür, filmi sinema perdesinde ilk ve tek kez Antalya Film Festivali'nde görür. Gösterime gelen tüm engellemelere rağmen festivalin filmi görmezden gelemediğini belirten yönetmen, bu nedenle en iyi yapım ve müzik ödülünü aldıklarını belirtir (Uğurlu & Övür, 2017). Film 35. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nden (1998) TRT Özel Ödülü alırken Uğur Dikmen, En İyi Müzik Ödülü'ne layık görülür (Onaran & Vardar, 2005, s. 168). Övür'e göreyse o yıl Antalya Film Festivali, oyuncu ödülünü *Gemide* (1998) filmindeki performansı ile Erkan Can'a vererek Ahmet Uğurlu'nun performansına haksızlık yapmıştır. Filme festival seyircisinin tepkisi ise olumludur. Filmin ayakta alkışlandığını belirten Uğurlu'nun cümlesini Övür, insanların filmde kendilerini gördükleri için beğendikleri yorumuyla tamamlar (Uğurlu & Övür, 2017).

Uğurlu, 1998 yılında Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali'nin de o yıl film çeken iki kadını görmeyi reddederek kendilerini çağırmadığını belirtir. Festival, 2003 senesinde *Eski Fotoğraflar* filmini göstermek istemiş ve yönetmeni davet etmiştir. Uğurlu ise zamanında çağırılmadığı için daveti reddeder (Öztürk, 2004, s. 365).

Kanal D'nin başındaki Faruk Bayhan, Necef Uğurlu'nun TRT'den eski arkadaşıdır ve *Eski Fotoğraflar* filmini görüp beğenir. Bunun üzerine film, Kanal D'ye satılır. Filmin gösteriminin engellendiği yorumuna katılan Uğurlu, filmin farklı şekillerde de gösterime girebileceğini ancak yurt dışı satışları için gerekli olan altyazıya ayıracak bütçelerinin bile bulunmadığını belirtir (Öztürk, 2004, s. 366).

Film üzerine kaleme alınmış pek fazla eleştiriye rastlanmamasının nedeni olarak filmin gösterime girmemiş olduğu gerçeği düşünülebilir. Var olan eleştirilerdeki ortak nokta ise oyuncuların başarılı performanslar sergilediği ve kısıtlı mekanların yönetmenlerce iyi kullanıldığıdır (Cumhuriyet Gazetesi, 1998), (Onaran & Vardar, 2005,

s. 170). Alim Şerif Onaran ve Bülent Vardar'ın filme getirdiği eleştirilerden bir diğerini gerek oyuncuların gerekse yönetmenlerin tiyatro geçmişlerinin sürece yansımaları nedeniyle filmin teatral üslubundan sıyrılamaması oluşturur. Yazarlar, filmin tiyatro oyununun etkisinden sıyrılmamış olmasını bir "zaaf" olarak niteler (Onaran & Vardar, 2005, s. 170). Çoşkun Çokyığıt'ın ise Antalya jürisinin Ahmet Uğurlu'nun muhteşem performansını görmezden geldiğinin altını çizdiği yazı (Çokyığıt, 1998, s. 59), yönetmenlerin de bu konudaki söylemlerini doğrular nitelikte bir eleştiri sunar.



Resim 202: Kasım, 1998, Türk Edebiyatı, "Sinemanın Antalya Sınavı: Kimin 'En İyi'si Daha İyi'", **Kaynak:** (Çokyığıt, 1998, s. 59).

Yayımlanmış bir diğer haber ise, Ahmet Uğurlu'nun görüşlerine yer vermesi ve Uğurlu'nun bakış açısını yansıtması açısından incelenmeye oldukça değer. Uğurlu haberde; **"Jülide ve Necef'ın kadın oldukları için değil, filmi iyi yönetebileceklerine inandığım için seçtim (...). Elbette kadın duyarlılığının da filme katkısı olmuştur. Ama son toplamda bir araya gelmemizin nedeni kadın olmaları değil, adam olmaları"** yorumunda bulunur (Cumhuriyet Gazetesi, 1998, s. 11). Mevcut haberin sağladığı bilgiler doğrultusunda daha önceden de aktarılmış olduğu üzere Dinçer Sümer'in tiyatro oyunu, Uğurlu'nun mezuniyetinden itibaren sinemaya uyarlamayı istediği ve bu hayali 26 yıl sonra gerçekleştirebildiği bir film projesidir. Mevcut bilgiler, Necef Uğurlu ve Jülide

Övür'ün, Öztürk ile yaptığı görüşmelerdeki aktarımlarını da onaylar niteliktedir.¹⁸⁴ Ahmet Uğurlu'nun yorumundan da anlaşılacağı üzere, diğer kadın yönetmenlerin üretim sürecinde görülen aksine bu projede, oyuncu yönetmenleri seçmiştir. Ne yazık ki oyuncu, projeye özellikle mi kadın yönetmen seçtiğine dair yöneltilen soruya yönetmenleri kadın değil, adam oldukları için seçtiği cevabını verir. Uğurlu'nun erkek egemen toplumun ürettiği ve kadınlığı alt bir konuma, adamlığıysa “başarılı insan” olmaya eşitleyen bu söylemi kullanarak olumlama, filmin yönetmenlerinin ve iki oyuncusundan bir diğerinin kadın olduğu ve filmin dayandığı tiyatro metninin cinsiyet meselesini merkezine aldığı düşünüldüğünde projenin ruhuna aykırı, onulması imkansız bir hata olarak nitelendirilebilir. Üstelik tirajı yüksek, saygın bir gazetenin kültür sayfasında yayımlanan yazının pek çok okura ve sanatsevere ulaşacağı düşünüldüğünde, Ahmet Uğurlu'nun söz konusu eril ifade biçimini kullanarak ifadeyi dimağlarda bir kez daha normalleştirdiği, dolayısıyla yeniden ürettiği sonucuna da varılabilir. Film hakkında kaleme alınmış kısıtlı sayıda kaynaklardan, başrol oyuncularının deneyimlerini içermesi nedeniyle önem arz eden bu örneğin eril bir dille kurulmuş yapısı, kadın yönetmenlerin eserlerinin yazılı tarihe aktarımlarında sıklıkla karşılaşılan hatalı tutumu yineler niteliktedir.



Resim 203: Temmuz, 1998, Cumhuriyet Gazetesi, "Eski Fotoğraflar Sinemada", **Kaynak:** (Cumhuriyet Gazetesi, 1998, s. 11).

¹⁸⁴ Tez için yaptığımız görüşmeye birlikte gelen yönetmenler, diğer on iki yönetmenin aksine soruları önceden talep etmiş, dolayısıyla görüşme sırasında daha önceden tasarladıkları cevapları aktarmışlardır. Yanıtlanmayan pek çok sorudan biri de Ahmet Uğurlu'nun projenin yaratıcısı olarak varlığıdır. Bu alana dair görüşler, bu nedenle Öztürk'ün yönetmenlerle görüşerek kitabına aktardığı bilgilere dayanmaktadır.

Yönetmenlerin kendilerine yönelttikleri eleştirilere bakıldığında Uğurlu'nun, ülke dışına açılmamak konusunda pişmanlığını dile getirdiği görülür. Türkiye'deki yerli sinemasal üretime saplanıp kaldıklarını belirten Uğurlu, yurt dışına açılarak oradaki imkanları değerlendirmemelerinin hata olduğunu öne sürer (Uğurlu & Övür, 2017). Yönetmenlerin, üretim sonrası süreçte “engellendiklerini” ileri sürdükleri, filmlerinin gösterim şansı yakalayamamasının bir diğer nedeni olarak dağıtım gösterim alanındaki tekelleşmeyi gördükleri hatırlanırsa, Uğurlu'nun ülke dışındaki imkanları değerlendirme isteği anlaşılır olmaktadır.

Sinema alanında üretime devam etmemelerinin nedenleri olarak Necef Uğurlu, önceliği Türkiye'deki sinema üreticilerinin düşünme ve davranış biçimine verir. Türkiye'de film üreticilerinin arayış içinde olmamaları, dolayısıyla kendilerinden emin olmaları sonucu eserlerine daima bir müdafaa duygusuyla yaklaşımlarının hatalı bir bakış açısı geliştirdiğini ileri süren yönetmene göre sanatçının müphem oluşu ve karmaşık fikir yapısı, üretim için elzemdir. İkinci olarak hayatın genelinde ve sinemanın özelinde adaletsizliğin var olduğundan dem vuran yönetmen, hak etmedikleri halde filmlerinin gösterime girmemesini, Ahmet Uğurlu'nun *Tabutta Rövaşata* (1996) filmiyle Avrupa'da ve Kuzey Amerika'da en iyi oyuncu dalında ödüllendirilirken Türkiye'nin söz konusu filmi Oscar adaylığına layık görmemiş olmasını, uğradıkları adaletsizliğe örnek olarak gösterir. Özellikle son dönem Türkiye sinemasının “algı yönetimi” işlevi gördüğünü ileri süren yönetmen, filmlerin yalnızca bir yönlendirme amacı olarak kullanıldığını da sözlerine ekler. Övür, Necef Uğurlu'ya katılmakla birlikte, son dönem filmlerini izledikten sonra salonu utanarak terk ettiğini belirtir. Ortaya koydukları ilk ve tek eserin kendilerini yeterince ifade ettiğini belirten Necef Uğurlu ise, yine de yeni bir film yapmayı istediklerinin ve bunun için gerekli olan mücadele ve direniş duygusunu yitirmemeye çalıştıklarının altını çizer (Uğurlu & Övür, 2017). Her iki yönetmen de, 1990'ların kadın yönetmenlerin pek çoğunda görüldüğü üzere ilk filmlerinden sonra bir daha sinema filmi çekmez. Konuya bakış açıları, bir üretici olarak kendilerine ve yerel üretim ortamına dair geliştirdikleri eleştirilerle doğru orantılıdır. Türkiye'deki sanat ortamının resmi ideolojilerce yönlendirildiği ve aynı ideolojinin filmlerin dağıtım ve gösteriminde karşılaşılan tekellerin de sebebi olduğu, bu nedenle Türkiye'de farklı bakışların yeşereceği ifade alanlarının yok olduğunu daha önceden belirtmiş olan

yönetmenler, söz konusu sonuçlara yerel imkanların yurt dışındaki imkanlara kıyaslanmasıyla varır. Aynı bakış açısı, üretime devam etmeme nedenlerine de yansır. Türkiye'deki sinemasal üretimin açık fikirli beyinlerce şekillendirmediğini öne süren yönetmenler, Ahmet Uğurlu'nun oyuncu performansının yurt dışı ve yurt içi değerlendirmelerindeki farkın altını, ülkenin sanatçıya verdiği değerin ve yurt dışındaki gelişkin olanakların göstergesi olarak çizer.

İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde senaryo yazımıyla ilgili dersler de vermiş olan Uğurlu, *Pembe Patikler* (2002), *Kumsaldaki İzler* (2002), *Başımıza Gelenler* (2002) ile *Yeşil Işık* (2002) ve *Döngel Kerhanesi* (2005) sinema filmlerinin senaryolarını yazar. Övür'ün *Eski Fotoğraflar* filminin ardından yürüttüğü çalışmaları arasında *Pembe Patikler* ve *En Son Babalar Duyar* bulunur (Evren, 2010, s. 70, 96). Yönetmenler çalışmalarına İstanbul'dan devam etmektedir.

Eski Fotoğraflar filmini ortaklaşa yöneten Uğurlu ve Övür bu özellikleriyle, Gülsün Karamustafa ve Füzün'ın ardından Türkiye sinemasındaki ikinci kadın ortaklığına imza atar. Dinçer Sümer'in tiyatro oyunundan Necef Uğurlu'nun eski eşi Ahmet Uğurlu tarafından uyarlanan film, oyuncunun kendisini en iyi ifade edebileceği metin olduğundan beyaz perdeye aktarılmıştır. Ahmet Uğurlu'nun dönemin gazetelerine verdiği demeçten yola çıkıldığında, yönetmenlerin oyuncuyu değil oyuncunun yönetmenleri seçtiği görülür. Bu özellik, yönetmenleri 1990'ların kadın yönetmenlerinden ayıran ilginç bir yöndür. Yönetmenlerin çekim sürecinde benimsedikleri ve eril kodları olumlayarak yeniden üreten yönetim disiplini, feminist film üretim süreciyle uyumsuz bir çekim aşamasına işaret eder. Ayrıca filmin kadın karakter sunumunun, fedakar anne ve kötü yola düşmüş kadın tiplemesine sıkışması ve bu sıkışmanın doğurduğu pek çok sonuç, filmin toplumsal cinsiyet rolleri ve heteroseksüel rol dağılımını olumlayan bir metin var etmesine neden olur. Dolayısıyla temsil ve anlatı üzerinden filmin dişil bir dil inşa edemediği sonucu ortaya çıkar.

4. KARŞILAŞTIRMALI YORUM

Bu bölüm, üçüncü bölümde ayrıntılarıyla ele alınan on dört yönetmenin üretimsel dinamiklerine ilişkin deneyimlerinin karşılaştırmalı şekilde değerlendirmesini içermektedir. Böylelikle on dört kadın yönetmenin ortaklıkları ve farklılıklarının saptanması ve dönemin sosyo-kültürel dinamikleri üzerinden bütünlüklü okumalar yapılmasına olanak sağlanması amaçlanmaktadır. Değerlendirmeler, beş alt başlık altında yürütülecektir.

İlkin “Sanatçının Var Oluşunun, Eserle ve Yetiştirdiği Toplumla İlişkisi” başlığı altında; sanatçıların yetiştiği ortam, aile yapıları ve aldıkları eğitimdeki ortaklıklar ve farklılaşmalar belirlenecek ve söz konusu dinamiklerin gerek toplumsalla gerekse eserleriyle ilişkisi değerlendirilecektir.

“Maddi İmkanlar ve Üretim Süreci İlişkisi” başlığında, kadın yönetmenlerin 90’lı yıllarda ürettiği yirmi iki filmin yararlandığı yapım destek kurumları saptanacak, desteklerin yıllara göre dağılımı, öne çıkan yapım destek mecraları ve bu mecraların destek verdiği filmlerin ortak özellikleri üzerinden mecraların yapısı hakkında yorumlara varılacaktır.

“Kadın Yönetmenler ve Sinemasal Üretim Ortamı” alt başlığında senaryo, oyuncu kadrosu ve ekiplerin oluşturulma süreçlerine ilişkin dinamikler, sürecin kimler tarafından yürütüldüğü ve ekiplerdeki ortak isimler saptanmak suretiyle yönetmenlerin birleştiği ve birbirinden ayrıldığı noktalarla 90’ların sinemasal üretim ortamı içindeki konumları değerlendirilmeye çalışılacaktır.

“Eserin Üretim Süreci ve Üretilmesiyle İlişkisi” başlığında, yirmi iki filmin teması, filmlerde kurulan çatışma ve filmlerin temel kişileri tespit edildikten sonra yirmi altı kadın karakterden elde edilen veriler üzerinden kadın temsilleri incelenecektir. Elde edilecek sonuçlar, eserin üretilmesiyle ilişkisi bağlamında yönetmenlerin sanatçı kimlikleri ve 90’ların toplumsal dinamikleri çerçevesinde yorumlanacaktır.

“Eserin İzleyicisiyle Buluş(ama)ma Süreci” başlığında ise filmlerin çevrilmesinin ardından deneyimlenen dağıtım ve gösterim süreçleri ve gişe bilgileri, karşılaştırmalı bir

yöntemle incelenecek ve çıkan sonuçlar 90'ların sosyo-kültürel ortamıyla ilişkisi üzerinden yorumlanacaktır. Filmler ayrıca katıldıkları festivaller ve yöneltilen eleştiriler bağlamında da değerlendirilecek ve elde edilen sonuçlar, dönemin dinamikleri ve toplumsal yapı üzerinden yorumlanacaktır. Başlıkta son olarak yönetmenlerin 2000'li yıllardaki üretimleri mercek altına alınacaktır.

Böylelikle, 90'lı yıllar kadın yönetmenlerinin var oluşları ve eserlerinde, dönemin sosyo-kültürel ve sosyo-politik dinamiklerinin etkisi, yönetmenlerin yarattıkları söylem alanının yansıttığı sosyo-kültürel ve sosyo-politik yapı ve yönetmenlerin 90'ların üretim ortamındaki konumlarının ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır.

4.1. SANATÇININ VAR OLUŞUNUN, ESERLE VE YETİŞTİĞİ TOPLUMLA İLİŞKİSİ

Bu bölümde, on dört kadın yönetmenin doğum yılları ve yetiştikleri coğrafya, yetişme koşulları ve aile yapıları, öğrencilik yıllarındaki toplumsal dinamikler ve yönetmenliğe geçiş aşamaları; sanatçı kişiliklerine ve dünya görüşlerine etkisi bağlamında birbirleriyle karşılaştırmalı şekilde değerlendirilecek ve erişilen sonuçlar sanatçı kimliğinin kuruluşunu çerçevesinde yorumlanacaktır.

On dört kadın yönetmenden altısı (Gülsün Karamustafa, Canan Gerede, Işıl Özgentürk, Biket İlhan, Seçkin Yasar, Fide Motan) 1940'larda, beşi (Tomris Giritlioğlu, Handan İpekçi, Sunar Kural Aytuna, Jülide Övür, Nefes Uğurlu) 1950'lerde doğar. Yönetmenlerin üniversite ve gençlik yıllarının, Türkiye'nin 60'lı ve 70'li yıllarına denk geldiği görülmektedir. 40'larda doğan ve özellikle İstanbul ve Ankara gibi büyük şehirlerde Güzel Sanatlar Akademisi ve Edebiyat Fakültesi'nde eğitim alan yönetmenlerin kendilerini 1968 kuşağı olarak tanımladıkları ve dönemin politik hareketliliğinde aktif rol aldıkları yahut döneme canlı tanıklık ettikleri ve sonuçlarından etkilendikleri görülür. Politik bilince sahip bir kuşak olarak tanımlanabilecek yönetmenlerin, söz konusu bilinci sanat eserlerine taşıdıkları açıktır. Bu kuşaktan Tomris Giritlioğlu, Seçkin Yasar, Handan İpekçi, Canan Evcimen ve 1960'ta doğan Yeşim Ustaoglu gibi isimlerin filmlerindeki siyasi alt yapıda, gençlik yıllarındaki deneyimlerin izdüşümlerini görmek mümkündür. Söz konusu yönetmenlerin filmlerine; 80 darbesinin

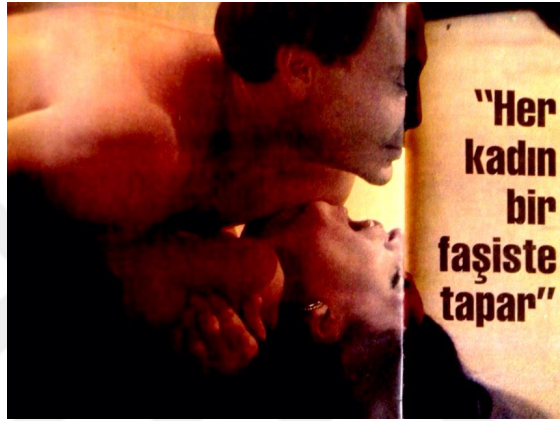
etkileri, işkence, kimlik, eril iktidar ve iktidar baskısı, milliyetçilik gibi temalar hakimdir. İşlenen temaları, Türkiye'nin siyasi tarihinin ve kadın yönetmenlerin kişisel tarihinin yansımaları olarak okumak mümkündür. Ayrıca Füzan'ın yazın alanındaki eserlerinde, Gülsün Karamustafa'nın resim ve videoartlarında, Işıl Özgentürk'ün senaryolarında; sınıf meselesinin, darbe yıllarının travmatik etkisinin ve toplumsal cinsiyet rollerinin sorunsallaştırıldığı görülmektedir. Bu nedenle, 1990'ların kadın yönetmenlerinin filmlerinde ve diğer sanat eserlerinde siyasi temaların baskın olduğu ve politik eleştirel bir söylem zemini bulunduğu; sanatçı kimliklerininse, yetiştikleri coğrafyanın ve yetiştikleri dönemin siyasi ve toplumsal yapısı tarafından şekillendirildiği düşünülebilir.

On dört yönetmenden onu (Füzan, Gülsün Karamustafa, Canan Gerede, Tomris Giritlioğlu, Biket İlhan, Handan İpekçi, Canan Evcimen, Sunar Kural Aytuna, Jülide Övür, Nef Uğurlu) Batı'da; on biri (Füzan, Gülsün Karamustafa, Canan Gerede, Tomris Giritlioğlu, Işıl Özgentürk, Seçkin Yasar, Biket İlhan, Handan İpekçi, Canan Evcimen, Sunar Kural Aytuna, Nef Uğurlu) büyük şehirde doğar ancak yönetmenlerin hepsi ya çocukluklarını büyük şehirlerde geçirir ya da eğitim almaya büyük şehre gider. Söz konusu deneyimin etkisini, yönetmenlerin filmlerinin mekan tercihinde ve kadın temsilinde görmek mümkündür. Konuya dair ayrıntılar, eserin üretim süreci ve üreteneyle ilişkisi bağlamında, eserlere odaklanılacak olan başlık altında ele alınacaktır. Ancak kadın yönetmenlerin 90'larda çevirdiği yirmi iki filmde on dokuz filmin anlatısının kentte geçmesi ve İpekçi'nin *Babam Askerde* filmindeki bir kadın karakter hariç yirmi bir filmin tüm kadın karakterlerinin kentli, eğitilmiş yahut burjuva kadın temsili üzerine kurulması, yönetmenlerin doğdukları ve yetiştikleri ortamın filmlerindeki mekan seçimi ve kadın temsili üzerindeki belirleyici etkisine örnek teşkil eder. İpekçi'nin kadın temsili bağlamında ayrıksı bir örnek oluşturmasında ise, babasının mesleği nedeniyle çocukluğunda Türkiye'nin Doğusunda yaşamış olması, bu süreçte gözlem yeteneği sayesinde edindiği deneyimler ve 70'lerin kadın hareketinde aktif rol almasının etkili olduğu söylenebilir. 1990'ların kadın yönetmenlerinin, dönemin politik atmosferini filmlerine taşımak suretiyle siyasal bir dil kurmuş oldukları sonucuna varılsa da, sayısal verilerden de görüldüğü kadarıyla kadın temsillerinde ülkenin gerçekliğinden uzak, tek tip ve normatif bir temsil diline sıkışmış olduklarını ileri sürmek mümkündür.

Yönetmenlerden dokuz tanesi (Füruzan, Gülsün Karamustafa, Canan Gerede, Tomris Giritlioğlu, Işıl Özgentürk, Seçkin Yasar, Yeşim Ustaoglu, Jülide Övür, Necef Uğurlu), entelektüel ve özgürlükçü bir aile yapısına sahip olduklarını ve aile yapılarının sanata bakışlarını şekillendirdiğini belirtir. Biket İlhan örneği hariç tüm yönetmenler, kariyerlerinin merkezine sanatı yerleştirme kararlarında özgür tercihte bulunmuş ve aileleri tarafından desteklenmiştir. İlhan ise, bir kadına en uygun mesleğin öğretmenlik olduğu düşüncesi ve kendisini büyüten dedesinin etkisiyle öğretmenlik alanında eğitim alır. Ancak eski eşi Atilla İlhan'ın desteği ve yazarın sanat çevresi sayesinde sanat alanına üretici olarak katılır. Yönetmenlerden Gerede, Motan ve Yasar'ın eşlerinin de süreçte yönetmenlere destek olduğu; İpekçi ve Övür'ün ise özellikle çocuklarını yetiştirme anlamında babalarının desteğini aldığı görülmüştür. Görüldüğü üzere, 1990'ların kadın yönetmenlerinin gerek sanatsal tercihleri gerekse sanatlarını icra etme süreçlerinin şekillenmesinde, aileleri ve eşlerinin destekleri önemli bir dinamiktir. Ancak bu noktada, toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında mevcut bilinç düzeyi nedeniyle kadın yönetmen oluş sürecine ait bir dinamik olarak ele alınan bu durumun, kendi içerisinde sorunlu bir bakış açısına sahip olduğunun belirtilmesi de gerekmektedir.

Yönetmenlerin kadın ve yönetmen oluş üzerine ileri sürdüğü söylemlere bakıldığında Füruzan, Özgentürk, İpekçi, Evcimen ve Motan gibi isimlerin sorunu bireysellikten çıkararak toplumsal bağlamda değerlendirdikleri görülür. Söz konusu yönetmenlerden Füruzan, meseleyi kadın-erkek ikiliğinden sıyırmak suretiyle sisteme entegre ederek, problemi kadına ya da erkeğe ait olmaktan çıkarıp eril düşünme sistemiyle ilişkilendirir; dolayısıyla geniş ve sistematik bir bakış açısı sunar. Yönetmenlerden Yasar, kadınların doğaları gereği savaşçı olmadıkları ileri sürerek özcü bir yaklaşım sergilerken; Karamustafa kadınları, “baba” ve güçlü-“cici” ve zayıf olarak iki kategoride sınıflandırarak başarıyı erkeksi kadınlara atfeder. Yönetmenlerden yalnızca Giritlioğlu, kadın yönetmenliğin dezavantajdan ziyade avantaj getirdiğini savunmak suretiyle konuya dair ayrıksı bir söylem oluşturmuştur. Yönetmenlerin kendi kadınlık deneyimlerinden yola çıkarak oluşturdukları söylemlerin, yaratım süreçleriyle ve filmlerindeki kadın karakterlerin kurduğu söylemle yakından ilişkili olduğu düşünülebilir. Bu noktadan hareketle filmlerinin tüm finansmanını, imkanları geniş bir kurum olan TRT'den sıkıntısız bir şekilde almış olan Giritlioğlu'nun, kadın

yönetmenliğin avantajlı olduğunu öne süren söylemi anlam kazanmaktadır. Bu bağlamda ayrıca, Yasar'ın *Sarı Tebessüm* filmindeki kadın karakterin mazoşist özelliğinin, kadının doğasına içkin sunumu ve Füzûzan'ın *Benim Sinemalarım* filmindeki kadın karakterin bireysel çıkmazının toplumsala içkin sunumu da anlamlıdır. Söz konusu sunumlar ise 1990'lı yıllarda eril sistemin yarattığı sorunlara dair aktif kadın üreticilerin yaratımından çıkmaları bağlamında değerli olup kadın yönetmenlerin bu sorununu algılama biçimlerinin göstergesi olması nedeniyle aydınlatıcıdır.



Resim 204: Ağustos-Eylül, 1993, Nokta Dergisi, "Her Kadın Bir Faşiste Tapar",
Kaynak: (Nokta Dergisi, 1993, s. 80, 81).¹⁸⁵

Yönetmenlerin doğdukları ve yetiştikleri ortam, aileleri ve gençlik yıllarındaki toplumsal ve politik hareketlerin, sanatçı kimliklerinin oluşumunda belirleyici bir etkisi olduğu açıktır. Yönetmenlerin aldıkları eğitime bakıldığında, yalnızca beşinin (Handan İpekçi, Canan Evcimen, Fide Motan, Sunar Kural Aytuna, Jülide Övür), Basın Yayın Yüksek Okulu mezunu olduğu ancak bu isimlerin de okulların teçhizat eksikliği nedeniyle pratikten ziyade teorik bilgiye dayalı bir eğitim aldığı görülür. Bu dönemde, televizyon ve sinema gibi alanlarda eğitim veren kurumların ülkede yeni mezun veriyor olduğu gerçeğinin, on dört yönetmenden yalnızca beşinin basın yayın çıkışlı olmasında belirleyici olduğu söylenebilir. Ayrıca, özellikle 1990'larda farklı disiplinlerden gelen yönetmenlerin sinemasal alana üretici olarak katıldığı düşünüldüğünde, diğer

¹⁸⁵ Görsel, Nokta Dergisi'nin Seçkin Yasar'la yaptığı bir röportajdan (Nokta Dergisi, 1993, s. 80-83) alınmış olup başlık, Yasar'ın verdiği bir cevabın manşetleştirilmiş halidir. Haberde kullanılan görsel ise, röportajın merkez meselesi olan *Sarı Tebessüm* filminden alınan bir karedir.

disiplinlerden gelen dokuz kadın yönetmenin 90'ların sinemasal üretimindeki varlıkları anlam kazanmaktadır.

Özellikle İstanbul'da yaşayan ve okuyan yönetmenlerden Füzûzan, Gülsün Karamustafa, Işıl Özgentürk ve Seçkin Yasar gibi isimlerin sinemayla birebir ilişkilmesini, dönemin sinemasal faaliyetlerinde öncü bir kurum olan Sinematek'in şekillendirdiği görülür. Dünya sinemasından örneklerin, anında çeviri ile Türkiye seyircisiyle buluşmasını sağlayan Sinematek'in, yönetmenlerin farklı anlatım biçimleriyle, farklı coğrafyalarla, farklı karakterlerle tanışmasına öncülük ettiği; dolayısıyla yönetmenlerin sinemaya bakış açılarının şekillenmesinde etkili bir kurum olduğu öne sürülebilir. Filmlerin izlenmesinin ardından, izlence üzerine yürütülen tartışmaların da bu faaliyeti bir ritüele dönüştürdüğü, sinema ve seyirci etkileşimini aktif hale getirerek farklı bir seyir deneyimi sağladığı açıktır. Ayrıca Güzel Sanatlar Akademisi'nden (Mimar Sinan Üniversitesi) mezun olan Gülsün Karamustafa ve Seçkin Yasar'ın, Sami Şekeroğlu'nun çabalarıyla kurulan Sinema Kulübü'nün faaliyetlerine katıldığı görülür. Farklı disiplinlerden gelen bu iki yönetmenin sinemasal alandaki üretimlerinde, Sinema Kulübü bünyesinde yürütülen faaliyetlerin, dönemin sinema ustalarından aldıkları pratik ve teorik derslerin belirleyici olduğu düşünülebilir. Ayrıca 40'lı ve 50'li yıllarda doğan yönetmenlerin çocukluk ve ilk gençlik yılları olan 1960'larda sıklıkla sinemaya gitmiş oldukları gerçeği, 1960'lardaki sinema ve toplum ilişkisi düşünüldüğünde anlam kazanmaktadır. Bu nedenle yönetmenlerin sinemayla olan ilişkilerinde, Türkiye sinemasının altı çağı olan ve sinemaya gitmenin bir alışkanlık olduğu 1960'lı yılların etkisinin de şekillendirici olduğu düşünülebilir.

Tablo 18
1990'ların Kadın Yönetmenlerinin Yönetmenlik Öncesi Sinemasal Tecrübesi¹⁸⁶

	Reji asistanlığı	Yapım asistanlığı	Senaristlik	Kısa Film	Belgesel	Diğer
Füruzan			✓			✓ (yazarlık)
Gülsün Karamustafa						✓ (sanat yönetmenliği)
Canan Gerede	✓			✓	✓	
Tomris Giritlioğlu	✓				✓	
Işıl Özgentürk			✓			
Biket İlhan	✓					
Seçkin Yasar	✓					
Handan İpekçi	✓				✓	
Canan Evcimen		✓			✓	
Fide Motan ¹⁸⁷	✓					
Yeşim Ustaoglu				✓		
Sunar Kural Aytuna	✓				✓	
Jülide Övür	✓					

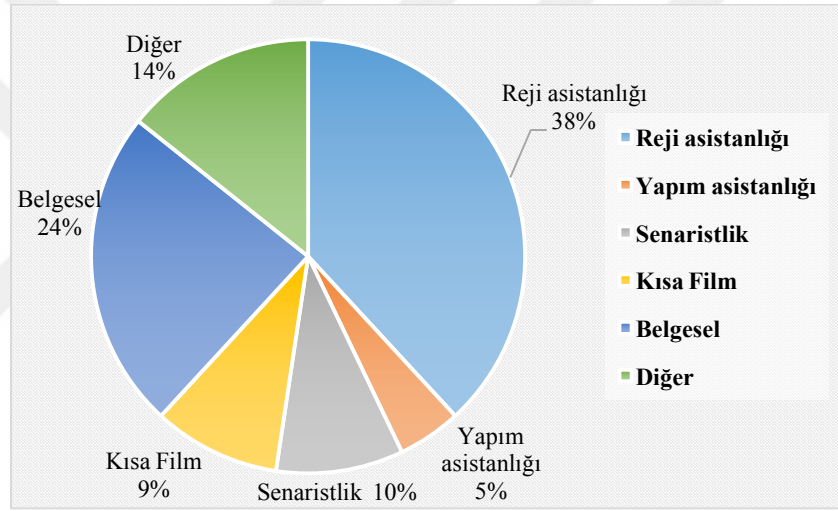
Tablo 18'de da görüldüğü üzere, 1990'lı yılların kadın yönetmenlerinin pek çoğunun yönetmenliğe geçmeden önceki sinemasal deneyimleri, asistanlığa dayalıdır. Özellikle Basın Yayın Yüksek Okulu mezunu olan Handan İpekçi, Canan Evcimen, Fide Motan, Sunar Kural Aytuna ve Jülide Övür isimlerinin tamamının asistanlık yapmış olması; yönetmenlerin, asistanlığın pratik alandaki eksiklerini tamamlamaya yardımcı süreçler olduğu söylemleriyle birlikte düşünüldüğünde anlam kazanmakta ve dönemin lisans düzeyindeki basın yayın okullarının pratik alandaki eksiklikleri üzerine destekleyici veriler sağlamaktadır. Tablonun sağladığı verilere ek olarak on dört kadın yönetmen içerisinde, farklı disiplinlerden isimlerin de yönetmen olarak üretime katıldığı

¹⁸⁶ Tablo 18'deki veriler, tezin 3. Bölüm'ündeki verilerden derlenmiştir.

¹⁸⁷ Motan'la yapılan görüşme sırasında yönetmen, kendi asistanlık deneyiminin güncel asistanlık kavramıyla örtüşmediğinin altını çizmiştir. Motan'ın deneyimindeki asistanlık, ağırlıklı olarak setin tüm ihtiyaçlarını karşılamaya yöneliktir (Motan, 2017).

belirtilmelidir. Sinemasal alana senaryolarıyla giriş yapan Füzûzan, edebiyat alanından; sanat yönetmenliğiyle giriş yapan Gülsün Karamustafa resim alanından; Yeşim Ustaoğlu ise mimarlık alanından gelmektedir. Ayrıca Ustaoğlu ve Gerede'nin uzun metraj çalışmalarından önce kısa filmler çevirdiği ve Gerede, Giritlioğlu, İpekçi, Evcimen ve Aytuna'nın ilk filmlerini çevirmeden önce belgesel filmler çekmiş oldukları gerçeği de bu noktada hatırlanmalıdır. Görüldüğü gibi 1990'lar kadın yönetmenleri içerisinde, alanında eğitim almış ve set tecrübesi bulunan isimler olduğu gibi, alana farklı disiplinlerden katılan isimler de vardır.

Grafik 1:
1990'ların Kadın Yönetmenlerinin Yönetmenlik Öncesi Sinemasal Tecrübesi



Grafik 1'deki yönetmenlik öncesi deneyim alanlarında da açıkça görüldüğü üzere 1990'ların kadın yönetmenlerinin %38'i reji asistanlığı, %10'u senaristlik, %5'i ise yapım asistanlığı yapmıştır. Uzun metrajlı film çevirmeden önce kısa film çeviren yönetmenlerin oranı %9, belgesel çeken yönetmenlerin oranı ise %24'tür. Yüzdelerden ortaya çıkan sonuç ise yönetmenlerin %43'lük bir diliminin asistanlıktan geldiği gerçeğini yineler niteliktedir. Asistanlık geçişinin sağladığı set tecrübesine kısa film ve belgesel çekimlerinin sağladığı set tecrübesi eklendiğinde yönetmenlerin %76'lık bir kısmının ilk filmlerini çevirmeden önce set deneyimi kazandıkları sonucuna da ulaşılmaktadır. Diğer kategorisinde geçen ve yazar Füzûzan, mimar ve fotoğrafçı Yeşim Ustaoğlu, ressam Gülsün Karamustafa'nın deneyimini içeren yüzdeler ise %14'ü işaret etmektedir. Benzer isimlerin, benzer yapımcılar aracılığıyla, benzer filmler

çevirdiği Yeşilçam anlayışından uzaklaşan 1990'larda, farklı isimlerin üretime girmesiyle birlikte söylem alanının genişlediği ve bakış açılarının çeşitlendiği; dolayısıyla Türkiye sinemasının zenginleştiği öne sürülebilir. Bu gerçeğin, çeşitlenen fonlar ve değişen yapım anlayışıyla ilişkisi, bir sonraki başlıkta ayrıntılarıyla tartışılacaktır.

Bu başlıkta son olarak yönetmenlerin ilk filmlerini kaç yaşında çevirdikleri saptanacak ve filmlerin çıkış noktası mercek altına alınacaktır. Füzun, 55; Karamustafa, 44; Gere, 43; Giritlioğlu, 34; Özgentürk, 43; İlhan, 50; Yasar, 44; İpekçi, 38; Evcimen, 31; Motan, 46; Ustaoglu, 34; Aytuna, 42; Övür, 39; Uğurlu ise 46 yaşında ilk filmlerini çevirir. Görüldüğü gibi beş yönetmen 30'lu yaşlarında, yedi yönetmen ise 40'lı yaşlarında yönetmen koltuğuna oturmuştur. Bu noktadan hareketle, 1990'ların kadın yönetmenlerinin genç ve dinamik bir kuşak olduğu; bu tablonunsa Yeşilçam'ın kemikleşmiş yönetmen kadrosundan aksi bir yöne işaret ettiği ileri sürülebilir. Ayrıca, üretim biçiminin değişiminde, filmlerin temaları ve söylem alanındaki farklılaşımında, bu yeni kuşağın getirdiği farklı bakış açısının belirleyici olduğu sonucuna da varılabilir.

On dört kadın yönetmenin, 1990'larda çevirdiği yirmi iki filmde on altısı, yönetmenlerin kararları doğrultusunda çevrilir. Yalnızca Füzun ve Gülsün Karamustafa'nın çevirdiği *Benim Sinemalarım*, yapımcı Kadri Yurtadap'ın film çevirme teklifiyle ancak yönetmenlerin tercih ettiği senaryoyla; Biket İlhan'ın *Sokaktaki Adam* filmi önce Kültür Bakanlığı'nın, ardından kitabın yazarı Atilla İlhan'ın teklifiyle, *Kayıkçı* filmi ise Yunanlı yapımcıdan gelen teklifle; Canan Evcimen'in *Solgun Bir Sarı Gül* filmi, kitabın yazarı Ayla Kutlu'nun teklifiyle; Jülide Övür ve Necef Uğurlu'nun filmi *Eski Fotoğraflar* ise filmin yapımcı ve oyuncularından olan Ahmet Uğurlu'nun isteği üzerine çevrilir. Bu verilerden de anlaşıldığı üzere 1990'ların kadın yönetmenleri filmlerini, tayin ettikleri konular çerçevesinde, kendi tercihleri doğrultusunda çevirmektedir. Bu bağlamda, film çevirme sürecinin gerek para kaynaklarından, dolayısıyla yapımcının yönlendirmesinden, gerekse seyircinin tercihlerinden bağımsızlaştığı öne sürülebilir. Bu konuya dair bütünlüklü bir bakış açısı getirmek içinse, 1990'lar üretim sürecine içkin diğer dinamiklerin de değerlendirmeye alınması gerekmektedir. Bu amaçla tartışma, maddi imkanların üretim sürecine etkisinin on dört kadın yönetmenin deneyimi çerçevesinde değerlendirileceği bir sonraki başlığa taşınacaktır.

Mevcut başlık altında görüldüğü üzere yönetmenlerin sanatçı kimlikleri, önce minimal ölçekte doğdukları-yetiştikleri şehir ve aileleri tarafından, ardından ülkenin politik ve toplumsal meseleleri tarafından şekillendirilmiştir. Bu nedenle üretim süreçlerini değerlendirmede salt yönetmenlerin deneyimlerine odaklanmaktan ziyade, ülkenin 90 öncesi sürecinin kavranması; 68 kuşağı, 70'lerin toplumsal hareketleri ve 80 darbesinin etkilerinin göz önünde bulundurulması gerekir. Bu bağlamda göz önünde bulundurulması gereken bir diğer etmen, toplumun kültürle ve siyasetle olan ilişkisi ve bu ilişkideki değişimlerdir. 1990'lar kadın yönetmenlerinin deneyimlerini, 1990'lar toplumunun kültürle ve siyasetle olan ilişkilenme biçiminden olduğu kadar; 1960'ların sinema-toplum ilişkisinden ve 70'lerde faaliyet gösteren Sinematek'ten de ayrı düşünmek mümkün değildir.

Dinamik bir sosyo-kültürel ve sosyo-politik alt yapıdan gelen yönetmenlerin, filmlerini çevirdikleri yaş itibarıyla da dinamik bir yönetmen kuşağı oluşturduğu söylenebilir. Ayrıca farklı disiplinlerden gelen ve farklı alanlarda eğitim almış isimlerden oluşan bu kuşağın filmlerinde politik-eleştirel bir bakışın geliştirildiği ve yönetmenlerin, darbe etkisinin dağılmasıyla genişleyen ifade alanından yararlandıkları görülmektedir. Ancak filmlerdeki kadın temsiline, özellikle kadın yönetmenlerin vizörü aracılığıyla kurulduğu göz önünde bulundurulduğunda, düşündürücü bir tektipliğe sıkıştığı görülür. Bu sonuçsa 1990'larda, gerek sanatçının gerekse sanatın, erkek egemen sisteme karşı oluşturduğu bilinç seviyesinin asgari ölçekteki göstergesi olarak okunabilir.

Kadın yönetmenlerin yaratım süreçleri, yalnızca toplumsal ve siyasi dinamiklerle değil, sinemasal üretim sürecine içkin maddi imkanlarda gözlemlenen değişimler uyarınca da şekillenmiştir. Kapsamlı bir değerlendirmeye varabilmek adına bir sonraki başlıkta maddi dinamikler, on dört kadın yönetmenin deneyimleri karşılaştırılarak mercek altına alınacaktır.

4.2. MADDİ İMKANLAR VE ÜRETİM SÜRECİ İLİŞKİSİ

Bu başlıkta, 1990'lı yıllarda kadın yönetmenlerin ürettikleri filmlerin yapım destek süreçleri, yararlanılan kaynaklar ve sürecin kimler tarafından yürütüldüğü; karşılaştırmalı bilgiler ışığında değerlendirilecek ve varılan sonuçlar yorumlanacaktır.

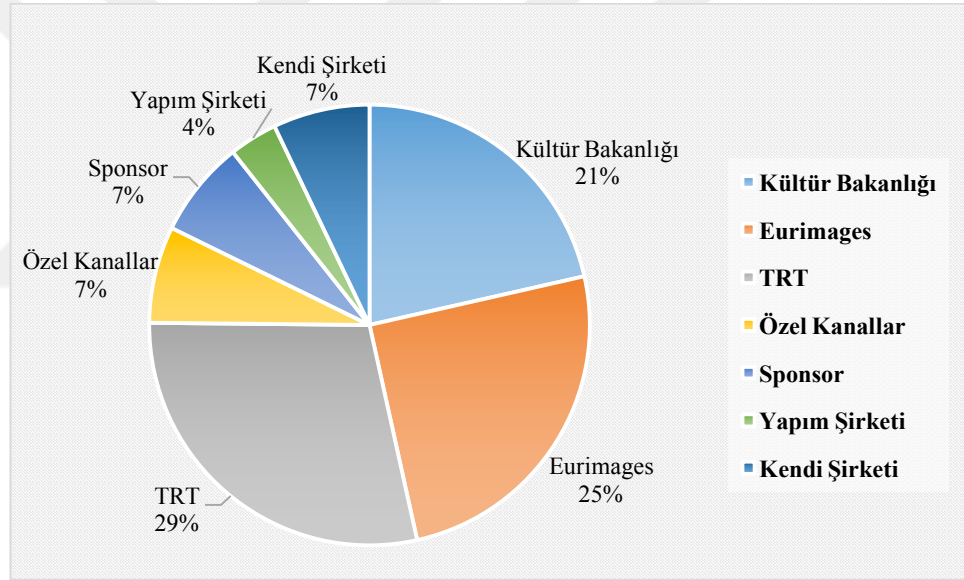
Tablo 19
1990'ların Kadın Yönetmenlerinin Yararlandığı Yapım Destek Mecraları¹⁸⁸

	Kültür Bakanlığı	Eurimages	TRT	Özel Kanallar	Sponsor	Yapım Şirketi	Kendi Şirketi
Benim Sinemalarım (1990)	✓						
Robert'ın Filmi (1991)		✓			✓		
Suyun Öte Yanı (1991)			✓				
Seni Seviyorum Rosa (1991)	✓	✓					
Sarı Tebessüm (1993)	✓			✓			
Yaz Yağmuru (1994)			✓				
Babam Askerde (1994)	✓						
Hoşça Kal Umut (1994)			✓				
Cadı Ağacı (1994)			✓				
İz (1994)	✓			✓			
Sokaktaki Adam (1995)							✓
Aşk Ölümünden Soğuktur (1995)		✓					
80. Adım (1996)			✓				
Deniz Bekliyordu (1996)			✓				
Solgun Bir Sarı Gül (1997)			✓				
Yanlış Saksımın Çiçeği (1997)			✓				
Eski Fotoğraflar (1998)							✓
Parçalanma (1999)		✓					
Salkım Hanım'ın Taneleri (1999)						✓	
Kayıkçı (1999)		✓					
Sevgilim İstanbul (1999)	✓	✓			✓		
Güneşe Yolculuk (1999)		✓					

¹⁸⁸ Tablo 19'daki veriler, tezin 3. Bölüm'ündeki verilerden derlenmiştir.

Tablo 19’da görüldüğü üzere, 1990’larda film yapım kaynakları çeşitlidir. Dönemin sinema destek mecraları Kültür Bakanlığı, TRT ve özel kanallar gibi yurt içi kaynaklarla kısıtlı değildir; aynı zamanda Eurimages gibi yurt dışı kaynaklardan da sinemaya destek sağlanmaktadır. Bu noktadan hareketle, tablodan elde edilen ilk çarpıcı bilgi, yalnızca üç filmin (*Salkım Hanım’ın Taneleri*, *Sokaktaki Adam*, *Eski Fotoğraflar*) hiçbir destek fonundan yararlanmamış olduğu gerçeğidir. Bu durumun, 1990’larda salt yapımcıların ve işletmecilerin filmlerin finansmanını sağladığı dönemin kapanmış olduğu gerçeğini desteklediği; bu gerçeğinse yapımcıdan ve seyirciden bağımsızlaşan sanatçıların ifade alanını genişlettiği düşünülebilir.

Grafik 2:
1990’larda Kadın Sinemacıların Yararlandığı Yapım Destek Mecraları



Tablo 19’den hareketle Kültür Bakanlığı tarafından finanse edilen film sayısının altı; Eurimages tarafından finanse edilen film sayısının yedi; TRT tarafından finanse edilen film sayısının sekiz; özel kanallar tarafından finanse edilen film sayısının iki ve yönetmenlerin kendi kurdukları şirketler üzerinden finanse ettikleri film sayısının iki olduğu görülür. Grafik 2’deki yüzdelerle bakıldığında TRT’nin finanse ettiği filmlerin oranı %29; Eurimages’in finanse ettiği filmlerin oranı %25; Kültür Bakanlığı’nın finanse ettiği filmlerin oranı %21; özel kanalların, yönetmenlerin kendi yapım şirketlerinin ve sponsorluk kurumunun finanse ettiği filmlerin oranı % 7 ve bir yapım şirketinin finanse ettiği filmlerin oranı %4’tür. Bu bilgilerden çıkan sonuca göre 1990’larda kadın

yönetmenlerin sinemasına en büyük destek TRT'den gelmiştir; ancak TRT'nin salt kendi bünyesinde çalışan kadrolu yönetmenlerine film çevirme imkanı tanıdığı düşünüldüğünde, filmlere en büyük desteğin geldiği mecrayı TRT olarak atamak hatalı olacaktır. Bu nedenle, TRT'den daha az filmin yapım desteğinde görünmesine karşın 1990'larda kadın yönetmenlerin sinemasına yapılan Eurimages desteğinin azımsanmayacak bir niceliğe sahip olduğunu belirtmek gerekir. Bu noktada ise destek alan filmlerin hangi ortak özelliklere sahip olduğuna odaklanmak, fonun yapısını anlamak adına aydınlatıcı olabilir. Öncelikle 90'larda kadınların sinemasına Eurimages'ın sağladığı bu büyük destek, Eurimages'ın kadın sinemacıları desteklemesi şeklinde okunabilir. Destek alan filmlerden *Seni Seviyorum Rosa*, azınlık ve kadın kimliğinin öne çıktığı bir yapımdır; *Robert'ın Filmi*, *Kayıkçı* ve *Güneşe Yolculuk* filmleri kimliğin; *Aşk Ölümünden Soğuktur* arabesk kültür ve eril şiddetin, *Parçalanma* politik İslam'ın; *Sevgilim İstanbul* ise devlet ve mafya ilişkilerinin merkeze alındığı yapımlardır. Filmlerin, politik eleştirel bir söylem zeminine sahip olmalarının yanı sıra Doğu kültürüne içkin motifleri kullandığı ve ülkenin sosyo-politik problemlerini sorunsallaştırdıkları açıktır. Tüm filmlerin benzer söylemlere sahip olması, kurulumunu Batıdan alan Eurimages'ın bu coğrafyanın sinemasal hikayelerinde görmek istediği unsurları açığa çıkarır niteliktedir.

Grafik 2'de görüldüğü kadarıyla 1990'lar kadın sinemacıların yararlandığı bir diğer önemli yapım destek mecrası, filmlere yaptığı %21'lik katkıyla Kültür Bakanlığı'dır. Ancak Tablo 19'un sağladığı bilgilere göre, Kültür Bakanlığı'ndan destek alan filmler çoğunlukla bir başka mecradan da destek almıştır. Yönetmenler bütçelerini, bakanlığın sağladığı desteğe ek olarak Eurimages ve özel kanallardan da aldıkları destekle oluşturmuştur. Bu gerçeklik, bakanlığın filmlere sağladığı finansmanın, filmlerin yapım bütçesini tümüyle karşılayamadığı gerçeğine işaret eder niteliktedir. Oysa ki Eurimages ve TRT'nin finanse ettiği filmlerin, ek bir kaynak arayışına girmediği görülmektedir. Buradan anlaşılan, bu iki kaynağın sağladığı bütçenin ortalama bir filmin çekilmesi için yeterli olduğudur. TRT'nin yalnızca kendi yönetmenlerine yapım desteği sağlaması nedeniyle kısıtlı bir yapım destek kaynağı oluşturduğu düşünüldüğünde, 1990'lar yönetmenlerinin herhangi bir sınırlama olmadan başvurabildikleri ve bütçelerinin tamamına yakınına karşılamanı sağlayan Eurimages'ın 1990'lar kadın yönetmenleri için önemi bir kez daha açığa çıkmaktadır.

1990'lı yılların kadın yönetmenlerinin oluşturduğu bütçelere bakıldığında, en yüksek bütçelerle çalışan isimlerin Tomris Giritlioğlu ve Canan Gerede olduğu görülmektedir. Ayrıca her iki isim de ilk filmleriyle ilklere imza atan iki yönetmendir. *Salkım Hanım'ın Taneleri* hariç filmlerinin finansmanını TRT aracılığıyla oluşturan Giritlioğlu, ilk uzun metraj sinema filmi olan ve 320 milyon liralık bir bütçeyle çevrilen *Suyun Öte Yanı*'yla, TRT'den 1991 yılında sinema filmi yapım destek fonu alan ilk isimken; tüm filmlerinin finansmanını Eurimages ortak yapım destek fonuyla çeviren Gerede, ilk uzun metraj sinema filmi olan ve 1 milyon dolarlık bir bütçeyle çevrilen *Robert'ın Filmi*'yle, 1990 yılında Eurimages'dan 228.674 euroluk ortak yapım desteği alarak bu destekten yararlanan ilk isimdir. Gerede, filmin geri kalan bütçesini Fransız Hükümeti'nin maddi yardımları ve Fransız laboratuvarının sunduğu sponsorluk desteğinden yararlanarak tamamlamış ve 90'larda sponsorluk kurumdan yararlanan tek isim olmuştur.¹⁸⁹ Giritlioğlu'nun yüksek bütçelerle çalışmasında, TRT'nin bürokratik yapısı karşısında sergilediği taviz vermez tutum ve 90'larda en çok tercih edilen televizyon kanalı olan TRT'nin geniş imkanlara sahip bir kurum olması gerçeğinin yatmakta olduğu düşünülebilir. Gerede'nin Euroimages'dan en yüksek yapım desteği alan isim olmasında ise yönetmenin ortak yapımcılarını, Almanya, Fransa gibi film endüstrisi gelişkin ve Avrupa'da söz sahibi ülkelerden seçmesi gerçeğinin yatmakta olduğu ileri sürülebilir. Varılan bu sonuç ise, Eurimages'ın seçim kriterleri üzerine düşündürücü bir başka alana işaret eder.

¹⁸⁹ Tablo 19'da, *Sevgilim İstanbul* filminin de sponsorluk desteğinden yararlandığı bilgisi yer almaktadır. Ancak film, gerek Kültür Bakanlığı'ndan gerekse sponsorluk kurumundan, 2007 yılında mahkeme süreci tamamlandıktan sonra destek alır. Bu nedenle 90'larda sponsorluk kurumundan yararlanan tek isim, *Robert'ın Filmi* ile Canan Gerede'dir.

Tablo 20
Yapım Destek Fonlarının Yıllara Göre Dağılımı¹⁹⁰

Desteğin Alındığı Yıl	Kültür Bakanlığı	Eurimages	TRT	Özel Kanallar	Sponsorluk	Yapım Şirketi	Kendi Şirketi
1988	Benim Sinemalarım						
1989	Benim Sinemalarım						
1990		Robert'ın Filmi			Robert'ın Filmi		
1991	*Sarı Tebessüm *Seni Seviyorum Rosa	Seni Seviyorum Rosa	Suyun Öte Yanı				
1992				Sarı Tebessüm			
1993	*Babam Askerde *İz	Aşk Ölümünden Soğuktur					
1994			*Yaz Yağmuru *Hoşça Kal Umut *Cadı Ağacı	İz			
1995			80. Adım				Sokaktaki Adam
1996		Güneşe Yolculuk	*Deniz Bekliyordu *Solgun Bir Sarı Gül				
1997		*Parçalanma *Sevgilim İstanbul ¹⁹¹	Yanlış Saksımın Çiçeği				
1998		Kayıkcı					Eski Fotoğraflar
1999						Salkım Hamım'ın Taneleri	
2000							

Tablo 20'deki veriler, 1988-2000 yılları arasında kadın yönetmenlerin sinemasal üretimlerinde yararlandıkları yapım destek kaynaklarının yıllara göre dağılımını göstermektedir. Veriler ışığında, Kültür Bakanlığı'nın 1994-2000 yılları arasında kadın

¹⁹⁰ Tablo 20'deki veriler, tezin 3. Bölüm'ündeki verilerden derlenmiştir.

¹⁹¹ *Sevgilim İstanbul* filminin çekimlerine 1999 yılında başlanır ancak filmin post prodüksiyon işlemleri 2007 yılında gerçekleştirilir. Tablo 20'de filmin Kültür Bakanlığı ve Eurimages 'dan destek aldığı belirtilmiştir ancak filmin Kültür Bakanlığı'ndan aldığı destek, post prodüksiyon işlemleri için 2007 yılında alınmıştır. 2000 yılına değin alınan desteklerle kısıtlanan Tablo 21'de bu nedenle bu bilgiye yer verilmemiştir.

sinemacılara herhangi bir destek sağlamadığı görülmektedir. Kültür Bakanlığı'nın, 1991 ve 1993 yıllarında; Eurimages'ın, 1997 yılında; TRT'nin ise 1994 ve 1996 yıllarında birden çok filme destek sağladığı görülmekle birlikte aynı filmin aynı fon tarafından iki farklı yıl da desteklendiği tek örnek *Benim Sinemalarım*'ın Kültür Bakanlığı'ndan aldığı destekte görülmektedir. Filmin yapımının, Yeşilçam'ın eski yapımcılarından Kadri Yurdatap tarafından üstlenildiği ve Kültür Bakanlığı'nın 90'lardaki seçim kriterleri düşünüldüğünde, bu durum anlam kazanmaktadır.

Türkiye'nin 1990 yılında üye olduğu Eurimages, bu yıldan 2000 yılına değin on yıllık süreç içerisinde yalnızca dört yıl, kadın sinemacıların yapımlarında destek mecrası olarak görünmemektedir. Sinema filmi yapım desteğini 1991 yılında başlatan TRT'nin ise 2000'e değin süreçte yarı yarıya bir katılım gösterdiği; 1992, 1993, 1998, 1999 ve 2000 yıllarında kadın sinemacıların yapımlarına herhangi bir destek sunmadığı görülmektedir. TRT yönetmenlerinin konuya dair söylemleri hatırlandığında, TRT'nin süreçte beş yıl destek vermemiş olmasının nedeni anlaşılır olmaktadır. Filmlerin yapım yıllarıyla TRT'nin destek sağladığı yıllar aynı olmasına karşın yönetmenler, TRT'den yapım desteği alabilmek için uzun yıllar bürokratik işlemlerle ve TRT'nin hiyerarşik yapılanmasıyla mücadele vermek zorunda kalmış, bu nedenle projeler fikir aşamasından çekim aşamasına değin uzun yıllar bekletilmiştir.

1990'lı yılların sinemasal üretiminde aktif olan on dört kadın yönetmenin maddi kaynak oluşturma süreçlerinde değinilmesi gereken bir diğer nokta, bütçelerin oluşturulma sürecinde yetkin olan kişidir. Kaynakların farklılaşmasıyla birlikte, yapımcılık anlayışı da klasik Yeşilçam yapımcılığından farklı bir alan işaret etmeye başlar. 90'larda çevrilen yirmi iki filmde yalnızca üç tanesinde (*Benim Sinemalarım*, *Salkım Hanım'ın Taneleri*, *Güneşe Yolculuk*) bütçeyi oluşturan kişi yapımcı, birinde (*İz*) bütçeyi oluşturan kişi yapımcı ve yönetmendir. Bu dört filmde *Benim Sinemalarım* Kadri Yurdatap'ın; *Salkım Hanım'ın Taneleri*, Avşar Film'den Şükrü Avşar'ın; *Güneşe Yolculuk* Behrooz Hashemian'ın; *İz*, Mine Film'den Kadri Yurdatap'ın ve Yeşim Ustaoglu'nun oluşturduğu bütçe dahilinde çevrilmiştir. Geri kalan on sekiz filmin de bütçesi, yönetmenlerin yapım destek kaynaklarına bireysel gerçekleştirdiği başvurular sayesinde yahut kendi filmlerini kişisel yatırımlarla finanse etmeleri sayesinde

oluşturulmuştur. Ayrıca *Cadı Ağacı* ve *Yanlış Saksının Çiçeği*'nde Fide Motan; *Aşk Ölümden Soğuktur* ve *Parçalanma*'da Canan Gerede yapımcı-yönetmen olarak görev alır. Handan İpekçi, *Babam Askerde* filmini kendi şirketi Yeni Yapım Film ve Reklamcılık; Biket İlhan, *Sokaktaki Adam* ve *Kayıklı* filmlerini kendi şirketi Sinevizyon Film; Seçkin Yasar, *Sevgilim İstanbul* filmini kendi şirketi Amenis Film¹⁹²; Necef Uğurlu ise *Eski Fotoğraflar* filmini Ahmet Uğurlu ile kurdukları şirket üzerinden çevirerek yapım şirketine sahip yönetmenler olarak filmlerinin hem yapımcılığını hem yönetmenliğini üstlenir. 1950'lerde ilk kadın yapımcının Cahide Sonku olduğu ve 90'lara değin yalnızca Feyturiye Esen, Birsen Kaya ve Lale Oraloğlu'nun yapımcı-yönetmen olarak üretimde bulunduğu düşünüldüğünde; 1990'larda kadın sinemacıların yalnızca yönetmenlik anlamında değil, yapımcılık anlamında da niceliksel bir artış gösterdiği sonucuna varılmaktadır. Geriye kalan filmlerden *Robert'in Filmi*, *Suyun Öte Yanı*, *Seni Seviyorum Rosa*, *Sarı Tebessüm*, *Yaz Yağmuru*, *Hoşça Kal Umut*, *80. Adım*, *Deniz Bekliyordu* ve *Solgun Bir Sarı Gül* filmlerindeki yapımcılarının görev alanını ise yürütücü yapımcılık olarak adlandırmak mümkündür. Bu filmlerin yapımcıları, yaratım ve çekim sürecine içkin kararların alınma aşamasında bulunmamakla birlikte, ödemedi sorumluluğu ve çekimlerin sıkıntısız yürütülmesi için kolaylaştırıcı bir misyona sahiptir.

Görüldüğü gibi 1990'ların kadın yönetmenlerinin filmlerinin büyük çoğunluğunun finansmanı, yönetmenlerin kişisel çabaları aracılığıyla oluşturulmuştur. Bir sonraki bölümde ayrıntılarıyla tartışılacak olmasına karşın, filmlerinin bütçelerini kendi çabalarıyla oluşturan ve filmlerinde yapımcı-yönetmen olarak görev alan yönetmenler, durumun artı ve eksileri bulunduğunu; yapımcılığın yaratım ve çekim sürecinde sağladığı özgürlük kadar sorumluluk getirdiğini ve bu yükün yaratıcılıklarını zedelediğini ileri sürer. Ancak ortaya çıkan tablonun, Yeşilçam'ın maddi anlamda işletmeci ve yapımcıya, dolayısıyla seyirciye bağımlı yapımcılık anlayışından uzak ve bağımsız bir film dili yarattığı açıktır. Ancak bu durumun, seyirciyle eser arasında bir mesafe yarattığı da ileri sürülebilir. Bu noktada ise filmlerin mi seyirciye hitap edemediği yoksa seyircinin mi filmlerin anlam dünyasına yabancı kaldığı sorusu, tartışmaya açıktır.

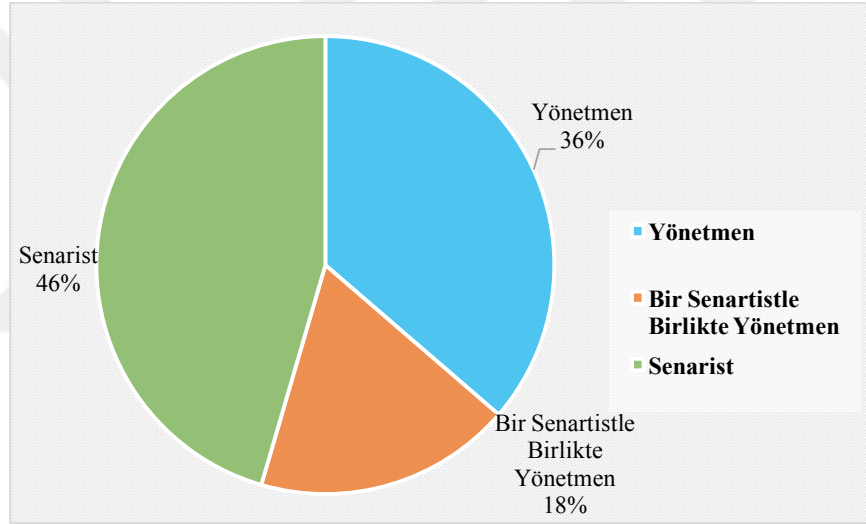
¹⁹² *Sevgilim İstanbul* filmi, Ersin Pertan'a ait Sanmal A.Ş. yapımcılığında çevrilmiş olmasına karşın çekimler sırasında yapımcı ve yönetmenin yaşadığı anlaşmazlık sonucu mahkemelik olan film, 2007 yılında yönetmene teslim edilmiştir. Filmin jeneriğinde geçen son bilgilerde filmin yapım şirketi, Seçkin Yasar'ın kurduğu Amenis Film'dir.

Bir sonraki başlıkta, 1990'ların kadın yönetmenlerinin çekim süreçlerine ilişkin aşamalar, karşılaştırmalı olarak tartışılacaktır.

4.3. KADIN YÖNETMENLER VE SİNEMASAL ÜRETİM ORTAMI

Bu başlıkta, 1990'larda kadın yönetmenlerinin, senaryo oluşturma sürecine ilişkin dinamiklerle; oyuncu, görüntü yönetmeni, asistan tercihleri gibi sinemasal üretim süreçlerine ilişkin dinamikler ve ekip-iktidar ilişkileri üzerine geliştirdikleri söylemler, birbirleriyle karşılaştırmalı şekilde yorumlanacaktır.

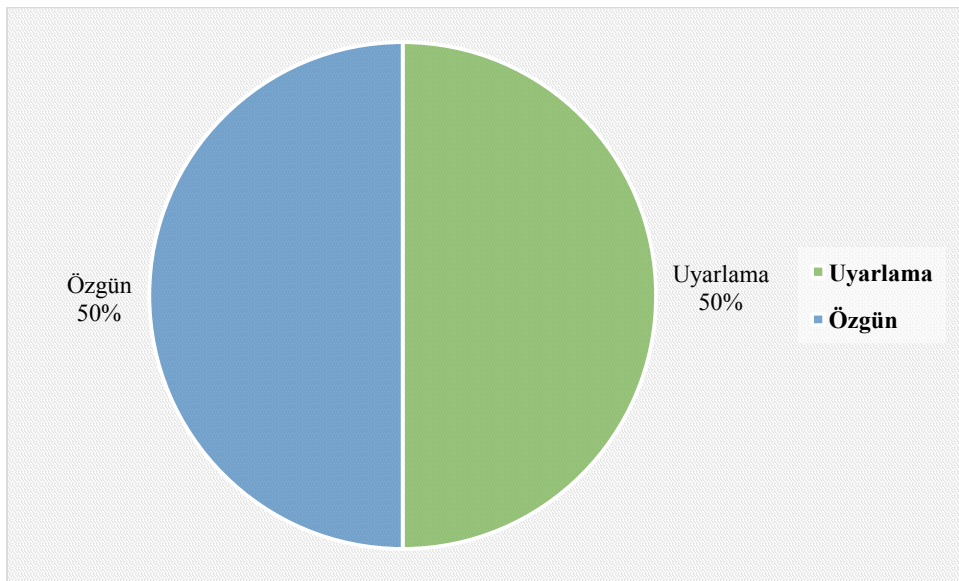
Grafik 3:
1990'lar Kadın Yönetmenlerin Senaryo Yazım Sürecine Ait Dağılım



1990-2000 yılları arasında, kadın yönetmenlerin vizöründen çıkan yirmi iki filmin sekizi yani %36'sı aynı zamanda yönetmenlerin kaleminden çıkmıştır. Fûruzan, *Benim Sinemalarım* filminin; Canan Gerede, *Robert'in Filmi*, *Aşk Ölümden Soğuktur* ve *Parçalanma* olmak üzere her üç filminin; Işıl Özgentürk, *Seni Seviyorum Rosa* filminin; Seçkin Yasar, *Sarı Tebessüm* filminin; Handan İpekçi, *Babam Askerde* filminin; Yeşim Ustaoglu ise *Güneşe Yolculuk* filminin senaryosunu yazarak bu %36'lık dilimi oluşturur. Yirmi iki filmde dördü yani %18'lik bir oran ise yönetmenlerin başka senaristlerle ortak çalışmasının ürünüdür; bu filmlerse Tomris Giritlioğlu'nun Ümit Ünal'la birlikte yazdığı *Yaz Yağmuru*; Seçkin Yasar'ın, İzzet Yasar ve Nedim Gürsel'le birlikte yazdığı *Sevgilim İstanbul*; Canan Evcimen'in, Mehmet Eroğlu'yla yazdığı *Solgun Bir Sarı Gül* ve Sunar Kural Aytuna'nın, Mehmet Tekirdağ ile yazdığı *Deniz Bekliyordu* filmleridir.

Yönetmenlerin yazım sürecine senarist olarak dahil olmadığı kısım ise % 46'lık bir oran oluşturmaktadır. Tomris Gititlioğlu'nun yönettiği ve Feride Çiçekoğlu'nun senaryosunu yazdığı *Suyun Öte Yanı*, Mehmet Eroğlu'nun senaryosunu yazdığı *80. Adım*, Etyen Mahçupyan ve Tamer Baran'ın senaryosunu yazdıkları *Salkım Hanım'ın Taneleri*; Biket İlhan'ın yönettiği, Atilla İlhan ve Ülkü Karaosmanoğlu'nun senaryosunu yazdığı *Sokaktaki Adam*, Metin Belgin ve Ülkü Karaosmanoğlu'nun senaryosunu yazdığı *Kayıkçı*; Canan Evcimen'in çevirdiği, Nuray Oğuz'un senaryosunu yazdığı *Hoşça Kal Umut*; Fide Motan'ın çevirdiği ve Tülay Eratalay'ın senaryosunu yazdığı *Cadı Ağacı*, Atilla İlhan'ın senaryosunu yazdığı *Yanlış Saksının Çiçeği*; Yeşim Ustaoglu'nun çevirdiği, Tayfun Pirselimoglu'nun senaryosunu yazdığı *İz* ve Jülide Övür ile Necef Uğurlu'nun yönettiği, senaryosunu Ahmet Uğurlu'nun yazdığı *Eski Fotoğraflar* filmleri, bu %46'lık dilimi oluşturmaktadır. Görüldüğü gibi birden fazla film çeviren ve filmlerinin senaryosunu kendi başına oluşturan tek isim, Canan Gerede'dir. Biket İlhan'ın, 1990'larda çevirdiği iki filmde de senarist Ülkü Karaosmanoğlu'yla çalışmış olması ve Atilla İlhan'ın hem Biket İlhan'ın hem de Fide Motan'ın filmlerinde senarist olarak görev alması, 90'lar kadın yönetmenlerinin senaryo sürecine dair dikkat çeken diğer verilerdir. Sonuç olarak 90'lı yıllar kadın yönetmenlerinin, senaryo üretim sürecinde %54'lük bir katılımı aktif oldukları görülmektedir.

Grafik 4:
1990'lar Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde
Uyarlama/Özgün Senaryo Oranları



Grafik 4'ün sağladığı oranlarda net bir şekilde görüldüğü üzere, 1990'lar kadın yönetmenlerinin çevirdiği filmlerin yarısı özgün, yarısı uyarlama senaryolara dayanmaktadır. Bu dönemde çevrilen ve Füzûzan'ın kitabından uyarlanan *Benim Sinemalarım*; Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kitabından uyarlanan *Yaz Yağmuru*; Mehmet Eroğlu'nun kitabından uyarlanan *80. Adım*; Yılmaz Karakoyunlu'nun kitabından uyarlanan *Salkım Hanım'ın Taneleri*; Sevgi Soysal'ın kitabından uyarlanan *Seni Seviyorum Rosa*; Atilla İlhan'ın kitabından uyarlanan *Sokaktaki Adam*; Nedim Gürsel'in kitabından uyarlanan *Sevgilim İstanbul*; Ayla Kutlu'nun kitaplarından uyarlanan *Hoşça Kal Umut*, *Solgun Bir Sarı Gül* ve *Cadı Ağacı*; Dinçer Sümer'in tiyatro oyunundan uyarlanan *Eski Fotoğraflar*, %50'lik dilimi oluşturmaktadır. Bu noktada dikkat çeken unsurlardan ilki, Füzûzan'ın *Benim Sinemalarım* filmini kendi eserinden uyarlamış, senaryosunu kendi başına yazmış ve Gülsün Karamustafa ile ortaklaşa çekmiş olmasıdır. Edebi eser sahibinin, senaryo yazım sürecine katıldığı diğer filmler; *80. Adım*'la Mehmet Eroğlu, *Sokaktaki Adam*'la Atilla İlhan ve *Sevgilim İstanbul*'la Nedim Gürsel'dir. Ayrıca Canan Evcimen'in *Hoşça Kal Umut* ve *Solgun Bir Sarı Gül* filmleriyle; Fide Motan'ın ise *Cadı Ağacı* filmiyle; Ayla Kutlu'nun eserlerini uyarlama tercihleri dikkat çekicidir. 90'lı yıllarda çevirdiği dört filmle 90'lar kadın sinemasında en fazla film çeviren Giritlioğlu'nun filmlerinin üçünün uyarlama olduğu gerçeği ise, yönetmeni 90'ların en fazla uyarlama çeken kadın yönetmeni kılar.

Grafik 4'te de görüldüğü üzere 90'lı yıllarda kadın yönetmenlerin çevirdiği filmlerin diğer yarısı, özgün senaryolara dayanmaktadır. %50'lik dilimi oluşturan bu özgün senaryolar; Canan Gerede'nin çevirdiği *Robert'in Filmi*, *Aşk Ölümünden Soğuktur* ve *Parçalanma*; Tomris Giritlioğlu'nun çevirdiği *Suyun Öte Yanı*; Bilet İlhan'ın çevirdiği *Kayıkçı*; Seçkin Yasar'ın çevirdiği *Sarı Tebessüm*; Handan İpekçi'nin çevirdiği *Babam Askerde*; Fide Motan'ın çevirdiği *Yanlış Saksının Çiçeği*; Yeşim Ustaoglu'nun çevirdiği *İz* ve *Güneşe Yolculuk* ve Sunar Kural Aytuna'nın çevirdiği *Deniz Bekliyordu*'nun senaryolarıdır. Bu veriler ışığında, 90'larda birden çok film üretmiş isimlerden yalnızca Canan Gerede ve Yeşim Ustaoglu'nun uyarlama film çevirmediği görülmektedir. Bu nedenle 1990'lı yıllar kadın yönetmenler sinemasında, uyarlamaların önemli bir yer tuttuğu ileri sürülebilir.

Sinemasal üretim ortamına içkin olması nedeniyle başlık altında değerlendirilecek bir diğer etmen, on dört kadın yönetmenin filmlerinin oyuncu kadrosunu oluşturan isimler ve bu kadronun kim tarafından oluşturulduğudur. Yirmi iki filmde yalnızca Canan Gerede'nin yönettiği *Parçalanma* filminin kadın başrol oyuncu ve Necef Uğurlu-Jülide Övür'ün ortaklaşa yönettikleri *Eski Fotoğraflar* filminin erkek başrol oyuncu kararı, yönetmenlerin değil, yapımcının tercihleri doğrultusunda alınmıştır. Yirmi filmin oyuncu kadrosunun, yönetmenin tercihleri doğrultusunda oluşturulması gerçeği, yapımcı ve seyircinin tercihlerinden bağımsızlaşan 90'lar sinemasal üretimine örnek teşkil eder niteliktedir.

Yönetmenlerin oyuncu kadrolarını, çoğunlukla amatör ya da tiyatro kökenli oyuncularından oluşturduğu görülür. Filmlerin ortalama bütçelerle çekildiği hatırlandığında, dönemin popüler ya da star oyuncularının yapımlarda yer almıyor oluşu anlam kazanmaktadır. Ancak 90'ların popüler olmayan yerli yapımları ve bağımsız filmlerinde, yapımcının yaptırımları ve seyirci beğenilerinden bağımsızlaşılması nedeniyle amatör/tiyatro kökenli kadroların tercih edildiği gerçeği düşünüldüğünde, kadın sinemacıların yoğunlukla söz konusu oyunculara yer vermesinin salt bütçesel nedenlerden değil, bilinçli tercihler doğrultusunda alınmış kararlar olduğu sonucuna ulaşılabilir. Oyuncu seçiminde dikkat çeken son nokta ise, 90'larda birden fazla film üreten yönetmenlerden yalnızca Giritlioğlu'nun aynı oyuncularla çalışmaya devam ettiği gerçeğidir.

Yönetmenlerin görüntü yönetmeni seçimlerine bakıldığında; Canan Gerede'nin ilk iki filminde Jürgen Jürges ile; Tomris Giritlioğlu'nun ilk üç filminde Yavuz Türkeri ile; Biket İlhan'ın her iki filminde Colin Mounier ve Fide Motan'ın her iki filminde Sabri Savcı ile iş birliğini tercih ederek çalışmalarına aynı görüntü yönetmenleriyle devam ettikleri görülür. Bir önceki paragrafta, tekrar eden oyuncu kadrolarıyla çalışmadıkları saptanan 90'ların kadın yönetmenlerinin görüntü yönetmeni devamlılıkları, bir önceki sonuçtan aksi bir yöne işaret ederek "yönetmen sineması" bağlamına uygunluk göstermektedir. Ekip bağlamında dikkat çeken bir diğer nokta, aynı görüntü yönetmenlerinin farklı yönetmenlerce tercih edilmesi gerçeğidir. Ertunç Şenkay, *Benim Sinemalarım*, *Seni Seviyorum Rosa*, *Sarı Tebessüm* filmlerinde; Ercan Yılmaz, *Salkım*

Hanım'ın Taneleri ve *Solgun Bir Sarı Gül* filmlerinde; Tevfik Fırat Şenol ise *Babam Askerde* ve *Hoşça Kal Umut* filmlerinde görüntü yönetmenliği yapar. Veriler ışığında, 1990'lar kadın yönetmenlerinden dört farklı isimle ve üç farklı filmde çalışan Şenkay'ın en fazla tercih edilen görüntü yönetmeni olduğu sonucuna varılabilir. Bu noktada kadın yönetmenlerin “erkek” bir görüntü yönetmeniyle çalışmayı tercih etmesi üzerine herhangi bir değerlendirilmeye varılamaması, süreçte hiçbir kadın görüntü yönetmenine rastlanmamış olmanın düşündürücü bir sonucudur. Bu çerçevede değinilecek son nokta ise, görüntü yönetmenleri arasında Türkiye dışından isimlerin yer aldığı gerçeğidir. Bu isimler; *Robert'ın Filmi* ve *Aşk Ölümden Soğuktur*'un görüntü yönetmeni Jürgen Jürges, *Parçalanma* filminin görüntü yönetmeni Peter Steuger, *Sokaktaki Adam* ve *Kayıklı* filmlerinin görüntü yönetmeni Colin Mounier ve *Güneşe Yolculuk* filminin görüntü yönetmeni Jacek Petrycki'dir. Colin Mounier ve Jürgen Jürges gibi isimlerin reklam sektöründe çalışan görüntü yönetmenleri olduğu gerçeği hatırlandığında; televizyonun ve reklam sektörünün Türkiye sinemasını yalnızca olumsuz etkilemediği, sektörün yaptığı yatırımlar kadar sektörde çalışmak için ülkeye gelen isimlerin de kadın yönetmenlerin sinemasal üretim süreçlerini desteklediği sonucuna varılabilir. Bu noktada dikkat çeken bir diğer nokta ise Jürgen Jürges'in görüntü yönetmenliğini yaptığı *Robert'ın Filmi* ve *Aşk Ölümden Soğuktur*, Peter Steuger'in görüntü yönetmenliğini yaptığı *Parçalanma*, Colin Mounier'in görüntü yönetmenliğini yaptığı *Kayıklı* ve Jacek Petrycki'nin görüntü yönetmenliğini yaptığı *Güneşe Yolculuk* filmlerinin, Eurimages ortak yapım desteğinden yararlanmış olduğu gerçeğidir. Görüldüğü gibi Eurimages ortak yapım desteği alan filmlerin yalnızca ortak yapımcıları değil, ekiplerinden bazı isimler de Batılıdır. Bu veri ise Eurimages'ın yalnızca maddi anlamda değil, kurulan bağlantılar üzerinden ekiplerin yapısı üzerinde de etkin olduğu sonucuna götürmektedir.

Bu başlıkta tartışılacak son nokta, setin erkek egemen yapısı içinde kadın yönetmen olma bağlamında “iktidar” kavramıdır. Kadın yönetmenlerin kendi deneyimlerinden yola çıkıldığında; Tomris Giritlioğlu, Canan Evcimen, Sunar Kural Aytuna, Necef Uğurlu ve Jülide Övür'ün aynı söylem üzerinde birleştikleri görülür. Sayılan tüm yönetmenler, farklı şekillerde de olsa, sette yönetmenin iktidar kurabilmesinin yolunun erkeksileşmek/erilleşmek olduğunu iler sürer. Giritlioğlu, Aytuna, Necef Uğurlu ve Jülide Övür; kadın yönetmenler olarak, erkek egemen setleri

yönetebilmek için kendi dillerinden vazgeçtiklerini, sert ve eril bir dili tercih ettiklerini belirtmişlerdir. Evcimen'inse sette pantolon giyerek ve yoğun makyajdan kaçınarak gitme deneyimi, yönetmenin sette kadın kimliğini silikleştirme çabası olarak okunabildiğinden, yönetmenin kendi kimliğinden vazgeçiş olarak değerlendirilebilir. Bu tablo ise kadın yönetmenliğin ifade alanının eril çoğunluk tarafından baskılandığı anlamına gelmekle birlikte kadın yönetmenlerin, yönetmenlik gücünü alternatif bir söylem alanı yaratmak yerine erkeksileşerek bu gücü iktidarın hiyerarşik yapılanmasının hizmetine sunduğu görülür. Kadın yönetmenlerin değiştirmeye yönelmekten ziyade sisteme eklemlendiği her deneyimin, sinema endüstrinin erkek egemen varlığını olumlayarak bu varlığı yeniden ürettiği ileri sürülebilir. Bir diğer yanı sıra söz konusu deneyimler, sinema alanının cinsiyetçi yapısını olumlar niteliktedir. Handan İpekçi ve Jülide Övür'ün ileri sürdüğü şekilde, erkek egemen setlerde kadın yönetmenin teknik bilgisinin “tartılması” söz konusudur. Toplumsal normların şekillendirmesi sonucu, hayatın her alanında teknik olanla kadın arasındaki mesafenin büyüklüğü düşünüldüğünde, kadın yönetmenlerin teknik alanda, ekiplerin erkek çalışanları tarafından sınava tabi tutulması ve ekiplerin kadın yönetmenin gücünü bu bağlamda kırmaya çalışması anlaşılır olmaktadır.

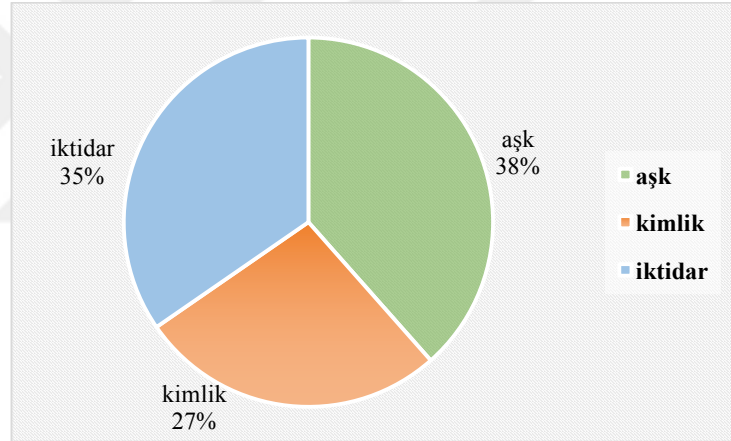
Başlık altında tartışılanları özetle hatırlamak gerekirse; 1990'ların kadın yönetmenleri senaryo üretim sürecine de oldukça aktif katılım göstermektedir. Ayrıca 90'lar kadın yönetmenlerinin, özellikle TRT kökenli yönetmenlerin filmlerinde uyarlamalar oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Oyuncularını genellikle tiyatro kökenli ve amatör isimlerden seçen kadın yönetmenlerin filmlerinde oyuncu devamlılığına neredeyse hiç rastlanmazken, dört yönetmenin sinemasında görüntü yönetmeni devamlılığı söz konusudur. Dar bütçelerle ancak yapımcıdan bağımsız çalışan kadın yönetmenler bu özelliklerine ek olarak oyuncu tercihleriyle de 90'ların bağımsız/popüler olmayan yapımlarına uygunluk göstermektedir. Kadın yönetmenlerin 90'lardaki set deneyimleri, sinema alanının cinsiyetçi yapısını olumlar niteliktedir ancak yönetmenlerin pek çoğunun alternatif bir yönetim biçimi oluşturamadıkları, mevcut eril iletişim biçimini ve hiyerarşik yapılanmayı sürdürdükleri görülmektedir.

Bir sonraki başlıkta, yönetmenlerin filmlerinin alanı; yönetmenlerin sanatçı kimliklerinin, kadın yönetmenliğin ve üretim süreçlerinin yansımaları bağlamında değerlendirilmeye alınacaktır.

4.4. ESERİN ÜRETİM SÜRECİ VE ÜRETENİYLE İLİŞKİSİ

Bu başlık altında, kadın yönetmenlerin filmleri, birbirleriyle karşılaştırmalı şekilde mercek altına alınacak; dolayısıyla 90'lar kadın yönetmenlerin filmlerine hakim temalar ve söylem, kadın temsilde öne çıkan özellikler bütünlüklü bir bakış açısıyla yorumlanabilecektir. Böylelikle filmlerin yönetmenlerle ve üretim süreçleriyle ilişkisi de geniş bir bakış açısıyla değerlendirilebilecektir.

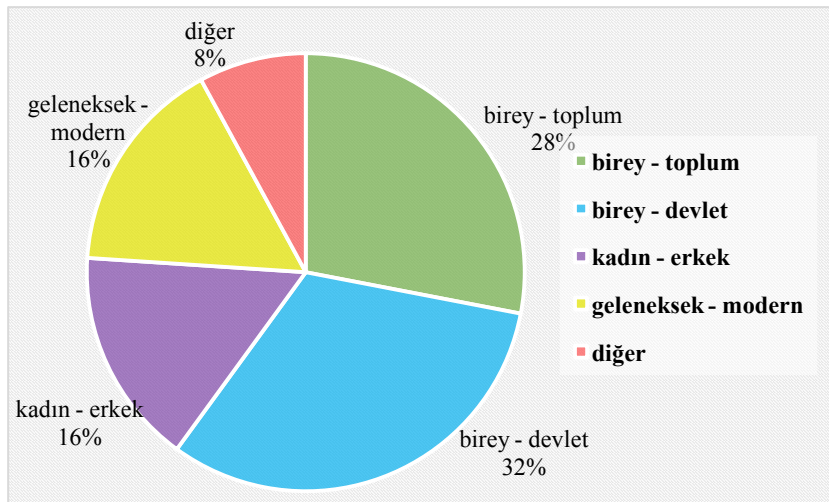
Grafik 5:
1990'lar Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde İşlenen Ana Temaların Dağılımı



Grafik 5'te görüldüğü üzere, 90'lar kadın yönetmenlerinin filmlerinde, üç ana tema baskındır. Bunlardan ilki, %38'lik oranla aşk, ikincisi %35'lik oranla iktidar ve üçüncüsü %27'lik bir oranla kimliktir. Yirmi iki filmde yalnızca Ustaoglu'nun çevirdiği *İz* filminin polisiye türde olduğu ve geri kalan yirmi bir filmin dram/melodram türünde olduğu düşünüldüğünde, en baskın temanın aşk olması anlam kazanmaktadır. Grafikte iktidar ve kimlik kavramları aynı kategoride toplanmasına karşın filmlerde iktidarın ve kimliğin farkı açılardan işlendiğinin belirtilmesi gereklidir. İktidar; eril iktidar, devletin iktidarı, devlet aygıtlarının iktidarı şeklinde filmlerin temasına yerleşirken kimlik; Doğulu, Batılı, Kürt, Yunan, Ermeni ya da Türk ve kadın kimliği olarak yansır. Anlatıların merkezine alınan iktidar ve kimlik, 90'lı yıllar kadın yönetmenlerinin sanatçı

kişilikleri, dönemin toplumsal dinamikleri ve üretim süreçleriyle birlikte düşünüldüğünde anlam kazanmaktadır. Bölümün ilk başlığında tartışıldığı üzere, 90'ların kadın yönetmenlerinin gençlik yılları, Türkiye'nin sosyo-politik anlamda çalkantılı ve hareketli olduğu bir döneme tekabül etmektedir. Bu yönüyle 90'lar, 80 Darbesi ile depolitize edilen, pasifleştirilen ve susturulan bir toplumun, süreçteki deneyimlerini sesli dile getirmeye başladığı yıllardır. Bu bağlamda, 90'larda üretim veren sanatçıların, eserlerinde iktidarla hesaplaşma çabası anlaşılır olmaktadır. Ayrıca iki kutuplu dünya düzeninin yerini küreselleşme olgusuna bıraktığı 90'larda, kimlik politikalarının gündemde olduğu hatırlandığında, sanatçıların ulusal tarihle ve toplumla yüzleşme biçimlerinde öne çıkan kavramın kimlik oluşu anlam kazanmaktadır. Bu noktada dikkat çeken bir diğer nokta, kimlik kavramını merkezine alan dokuz filmde altısının (*Robert'ın Filmi*, *Parçalanma*, *Seni Seviyorum Rosa*, *Kayıkçı*, *Sevgilim İstanbul*, *Güneşe Yolculuk*), Eurimages ortak yapım desteğiyle çevrilmiş olmasıdır. Küreselleşme aracılığıyla dünyayı açık bir pazar haline getiren ABD ürünlerinin istilasından korunmak amacıyla kurulan Eurimages'ın, küreselleşmenin başat paradigmalarından kimlik politikalarını, kimliğin sorunsallaştırıldığı filmlere verdiği destek üzerinden gündemde tutması; ayrıca farklı yerel kültürel değerleri, dolayısıyla "biricik" olanı destekleme ilkesi benimsemesine karşın, benzer sosyo-politik olguları sorunsallaştıran dolayısıyla ortak söyleme sahip filmlere fon sağlayan yaklaşımın tektipleştiriciliği, destek mecrası üzerine düşündürücü bir alan açmaktadır.

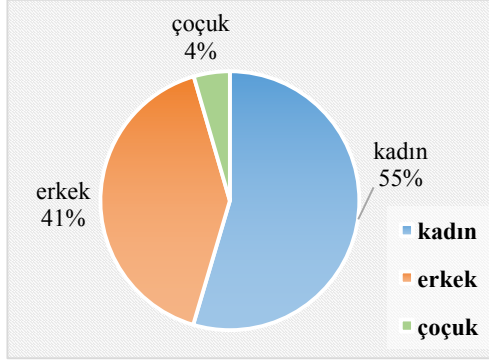
Grafik 6:
1990'lar Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Çatışmanın Kurulumu



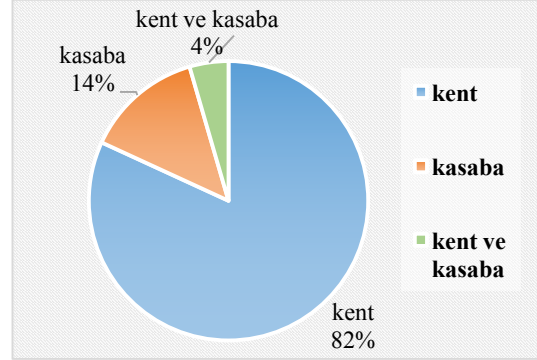
Kadın yönetmenlerin filmlerinde ölüm, din, aile ilişkileri, cinsellik gibi temaların ikincil temalar olarak işlendiği görülür. Filmlerin çatışmasına bakıldığında %32'lik ve %28'lik oranlarla en fazla birey-devlet ve birey-toplum çatışmasının işlendiği görülür. 1990'larda yapımcıdan ve seyirciden bağımsızlaşan yönetmenler sinemasında, bireyin sorunlarını öne çıkartan ancak bireyi toplumsalın minimal bir sunumu olarak sunan filmlerin varlığı düşünüldüğünde, filmlerini benzer üretim süreçleri sonunda çeviren kadın yönetmenlerin filmlerindeki bu çatışma anlam kazanmaktadır. Grafik 6'daki verilerde açıkça görüldüğü gibi, kadın yönetmenlerin filmlerinde kadın-erkek ve geleneksel-modern çatışması %16'lık bir orana sahiptir. Geleneksel-modern çatışmasının hakim olduğu klasik Yeşilçam anlayışından uzaklaşan 90'lı yıllar sinemasında, söz konusu oranlar üzerinden kadın yönetmenlerin de farklı bir sinema dili arayışında oldukları ileri sürülebilir. Ayrıca göçün bittiği, göçle kente gelenlerin kente içkin sorunlarla kuşatıldığı 90'lı yıllarda, geleneksel-modern çatışmasının toplumsal albenisini kaybettiği; dolayısıyla filmlerde de popülerliğini yitirmiş olduğu öne sürülebilir. %8'lik dilimi oluşturan *Robert'ın Filmi* ve *Yaz Yağmuru* ise çatışmasını dört kategoriden de bağımsız bir alanda kurmuştur. *Robert'ın Filmi*'nde çatışma, varoluşsalken *Yaz Yağmuru* filmi çatışmasını hayal-gerçek üzerine kurar.

Gerek filmlerin teması gerekse filmlerde kurulan çatışmalarda da görüldüğü üzere, 1990'lı yıllar kadın yönetmenlerinin, daha önceki on yıllarda rastlanmayan şekilde siyasallaşmaya başlayan sinemasal bir dil benimsedikleri ileri sürülebilir. Bu durumunsa sanatçı kimliklerinin oluşumdaki dinamikler, film üretim süreçlerinde gözlemlenen farklılaşmalar ve yerel-global ölçekteki değişimlerle ilintili olduğu açıktır. Bu noktadan hareketle, 90'lar kadın yönetmenlerinin filmlerindeki politik söylem alanının; sınıfsal farklılıklara, savaşa, din baskısına, devlet ve eril iktidara ve toplumsal cinsiyet rollerine yöneltilen eleştirel bakış aracılığıyla kurulduğu görülür. 90'lı yıllar kadın yönetmenlerinin, filmlerinde politik-eleştirel bir bakış açısı geliştirmesi son derece önemlidir. Peki filmlerin kadın karakterlerinde de benzer bir gelişmeden söz etmek mümkün müdür? Bu sorunun cevabını keşfetmek için öncelikle filmlerin mekan seçimi ve temel kişisine ardından filmlerin kadın temsile odaklanılacaktır.

Grafik 7:
1990'lar Kadın Yönetmenlerin
Filmlerinde Asal Karakter



Grafik 8:
1990'lar Kadın Yönetmenlerin
Filmlerinde Mekan



Grafik 7’de görüldüğü üzere, 1990’lar kadın yönetmenlerinin filmlerinde temel karakter, %55 oranıyla kadın; %41 oranıyla erkektir. Yalnızca *Babam Askerde* filminde temel karakter, çocuklardır. %55’lik dilimi oluşturan, dolayısıyla kadın karakterin temel karakter olduğu filmler; *Benim Sinemalarım*, *Aşk Ölümünden Soğuktur*, *Parçalanma*, *Yaz Yağmuru*, *Salkım Hanım’ın Taneleri*, *Seni Seviyorum Rosa*, *Sarı Tebessüm*, *Sevgilim İstanbul*, *Cadı Ağacı*, *Yanlış Saksının Çiçeği*, *Deniz Bekliyordu* ve *Eski Fotoğraflar* filmleridir. Kadınların çevirdiği filmlerin temel kişisini, büyük oranda kadın karakterlerin oluşturması dikkat çekici bir gelişmedir. Ancak yönetmenlerin konu üzerine söylemleri hatırlandığında, bu gelişmenin pek çok yönetmen için bilinçli bir tercih olmadığı, tesadüfi geliştiği görülür. Bu durumsa, 90’ların kadın yönetmenlerinin konuya dair farkındalıkları üzerine düşündürücü bir alan açmaktadır. Grafik 8’de de görüldüğü üzere, filmlerinin %82’si anlatısını kentte kurar. Yönetmenlerinin tamamının kentte büyüdüğü yahut eğitim almak adına kente gittiği düşünüldüğünde, filmlerini kent yaşantısı üzerine kurmaları anlam kazanmaktadır. Bu durumsa temsilde, kentte yaşayan kadınların yer bulduğu sonucuna götürmektedir.

Tablo 21
90'lı Yıllar Kadın Yönetmenlerin Filmlerindeki Kadın Karakterlerin Özellikleri

Yönetmen	Filmin Adı	Eğitim Durumu	Çalışma Durumu	Özel/ Kamusal Alan	İç/Dış Mekan	Medeni Durum	Sınıf	Bağımlı/ Bağımsız	Kadına Şiddet	Temsil
Canan Gerede	Benim Sinemalarım	eğitimsiz	çalışan	kamusal	iç	bekar	alt	bağımsız	var	geleneksel kadın
	Robert'ın Filmi	-	çalışan	kamusal	dış	bekar	orta	bağımlı	var	modern kadın
	Aşk Ölümünden Soğuktur	eğitimsiz	çalışan	kamusal	iç	evli	alt	bağımlı	var	geleneksel kadın
	Parçalanma	-	-	kamusal	dış	evli	üst	bağımsız	var	modern kadın
Tomris Giritlioğlu	Suyun Öte Yanı	-	-	kamusal	dış	evli	orta	-	yok	modern kadın
	Yaz Yağmuru	-	-	özel	iç	boşanmış	üst	bağımsız	yok	modern kadın
	80. Adım	-	-	kamusal	iç	evli ve bekar	üst ve orta	bağımsız	yok	modern kadın
	Salkım Hanım'ın Taneleri	-	ev kadını	özel	iç	evli	üst	bağımlı	var	modern kadın
Buket İlhan	Seni Seviyorum Rosa	-	çalışan	kamusal	dış	evli/boşanmış	orta	bağımsız	var	modern kadın
	Sokaktaki Adam	eğitilmiş -	çalışan	özel	iç	bekar	üst ve orta	bağımsız	yok	modern kadın
	Kayıkcı	-	çalışan	kamusal	dış	bekar	orta	bağımsız	var	geleneksel kadın
Seçkin Yasar	Sarı Tebessüm	eğitilmiş	çalışan	özel	iç	evli	üst	bağımlı	var	modern kadın
	Sevgilim İstanbul	eğitilmiş	çalışan	kamusal	dış	bekar	üst-orta	bağımsız	var	modern kadın
	Babam Askerde	eğitilmiş ve eğitimsiz	çalışan ve ev kadını	özel	iç	evli	üst, orta ve alt	bağımlı ve bağımsız	var	geleneksel ve modern
Canan Evcimen	Hoşça Kal Umut	eğitilmiş	çalışan	özel	iç	bekar	üst	bağımlı	var	modern kadın
	Solgun Bir Sarı Gül	eğitilmiş	-	özel	iç	evli	üst	-	var	modern kadın
	Çadı Ağacı	eğitilmiş	çalışan	kamusal	iç	evli/boşanmış	üst	bağımlı	yok	geleneksel ve modern
Fide Motan	Yanlış Saksının Çiçeği	eğitilmiş	-	özel	iç	evli	üst	bağımlı	yok	modern ve geleneksel
	İz	-	çalışan	özel	iç	bekar	alt	bağımlı	var	modern kadın
Yeşim Ustaoglu	Güneşe Yolculuk	eğitimsiz	çalışan	kamusal	dış	bekar	alt	bağımsız	yok	geleneksel kadın
	Deniz Bekliyordu	-	ev kadını	özel	iç	evli	orta	bağımlı	yok	geleneksel kadın
	Eski Fotoğraflar	eğitimsiz	çalışan	özel	iç	bekar	alt	bağımlı	var	geleneksel kadın

Tablo 21'de, on dört kadın yönetmenin 1990'lı yıllarda çevirdiği yirmi iki uzun metrajlı sinema filminde temsil bulan kadın karakterlerinin özellikleri yer almaktadır. Erkek karakterin asal karakter olduğu *80. Adım* ve *Sokaktaki Adam* filmlerinde öne çıkan iki kadın karakter olduğundan her ikisinin; çocukların ana karakter olduğu *Babam Askerde* filminde ise üç çocuğun da annesi temsil bağlamında öne çıktığından, bu filmde

üç kadın karakterin özelliklerine tabloda yer verilmiştir. Tabloda yer alan yirmi altı kadın karakterden dokuzu eğitilmiş, beşi eğitimsiz, on iki karakterinse eğitim düzeyi belirsizdir. Buna paralel olarak çalışma dağılımına bakıldığında, on altı kadın karakterin çalıştığı, üçünün ev kadını olduğu, yedisininse belirsiz bırakıldığı görülür. Filmlerde, eğitim düzeyi ve çalışma durumunun belirsiz bırakıldığı kadın karakterlerin yoğunluğu, düşündürücü bir alana işaret etmektedir zira filmlerde tüm erkek karakterler, yaptıkları işlerden bağımsız düşünülemezken, aktif bir katılıma ve maddi anlamda bağımsızlığa işaret eden çalışma durumunun kadında belirsiz de bırakılabiliyor oluşu; çalışmayı, dolayısıyla parayı ve iktidarı erkeğe içkin sunmakta, kadın içinse elzem olmadığı düşüncesi yaratmaktadır. Oysa ki tüm kadın karakterlerin medeni durumu, belirsizliğe yer bırakmayacak şekilde açıkça verilir. Bu noktada çalışan kadın karakterlerin icra ettiği mesleklere odaklanmak, konu üzerine değerlendirme yapmak adına aydınlatıcı olacaktır. Mesleklerin, dansözlükten akademisyenliğe; doktorluktan gazeteciliğe, seks işçiliğinden konsomatrisliğe uzanan geniş bir yelpaze oluşturduğu görülür. Bu aşamada dikkat çeken ilk nokta, *Benim Sinemalarım* filminin temel kişisi Nesibe hariç; barlarda, pavyon ve tavernalarda çalışan kadınların mesleklerinin, karakterin “düşkün” konumunun ifadesi olarak kullanımınıdır. Yalnızca Nesibe karakterinde seks işçiliği karakterin düşkünlüğü üzerinden değil, sistemin yansıması ve karakterin onurlu duruşu üzerinden verilir. Bu nedenle söz konusu mesleklerin sunumunda, kadın yönetmenlerin, ataerkil sistemin dilini devam ettirdiği öne sürülebilir. Dağılıma detaylıca bakıldığında, kadın karakterlerden yalnızca sekizinin mesleklerinde karar mercii olarak sunulduğu görülür. *Seni Seviyorum Rosa* filminde Rosa karakterinin pansiyon sahibi, *Sokaktaki Adam* filminde Ayhan karakterinin akademisyen ve Meryem karakterinin kaçakçı, *Sarı Tebessüm* filminde Eda karakterinin galeri sahibi, *Sevgilim İstanbul* filminde İrini karakterinin gazeteci, *Cadı Ağacı* filminde Nilüfer ve *Babam Askerde* filminde Ayşe karakterlerinin doktor, *Hoşça Kal Umut* filminde Algüz karakterinin kitabevi sahibi oluşu, yirmi altı kadın karakterden yalnızca sekizinin çalıştığı işlerde etkin, söz sahibi ve karar alan pozisyonda olduğunu göstermekte; geri kalan karakterlerden çalışan sekiz ve ev kadını üç karakter, yani on bir kadın karakteri ise edilgin kılmaktadır. Edilgin karakterlere ek olarak yedi karakterin de belirsiz çalışma durumları göz önünde bulundurulduğunda, kadın yönetmenlerin kadın karakterlerinin temsil biçiminin, kadını pasif ve müphem bir alana konumlandığı sonucuna varılabilir. Yirmi iki filmde on

biri özel, on biri kamusal; on beşi iç, yedisi dış mekan ağırlıklı sahnelemeye sahiptir. Kadınların ya evlerinde ya da iş yerlerinde vakit geçirdiği düşünüldüğünde, özel ve kamusal alanların dengeli dağılımı ve iç mekanların yoğun kullanımı anlam kazanmakta, bu durumsa kadın karakterlerin edilgin konumlanmasını desteklemektedir. Kadınların iş yeri harici kamusal alanların dışında tutulmasının toplumsal cinsiyet rolleriyle yakından ilişkili olduğu düşünüldüğünde; iç ve özel mekan kullanımının ezici üstünlüğü, kadın yönetmenlerin toplumsal normlar üzerindeki farkındalık düzeyi hakkında düşündürücü bir sonuca işaret etmektedir.

Tablo 21’de görülen bir diğer sonuç; on bir kadın karakterin bekar, on iki kadın karakterin evli, bir kadın karakterin boşanmış ve iki kadın karakterin anlatıya evli başlayıp boşanmış olduğudur. Çalışma ve eğitim durumları müphem bırakılabilen karakterlerin her birinin medeni durumu açıkça verili olmakla birlikte normlardan sapma olarak işaretlenebilecek boşanma durumunun yalnızca üç kadın karakterde görülmesi; bekar kadınlarınsa çoğunlukla aileleriyle yaşıyor oluşu, yalnız yaşayanlarınsa çoğunlukla bar ve pavyonda çalışıyor oluşu üzerinden “düşkün” sunumları, oldukça düşündürücü bir tablo yaratmaktadır. Erkeğe bağımlı kadın karakterlerin sayısının on iki oluşu ve filmlerin on dördünde görülen kadına şiddet motifi ise bu noktada anlam kazanmaktadır. On dört kadına uygulanan şiddet, çoğunlukla erkeğin duygusal ve fiziksel şiddeti olmakla birlikte taciz ve tecavüzü de içermekte, dört kadın karaktere ise eril iktidarın ve toplumun şiddet uyguladığı görülmektedir. Erkeğin şiddeti karşısında kadınların çoğunlukla suskun kalışı, izlenenleri normalleştirmekle birlikte kadınların sahnelenmesinde iç mekanların tercih edilişi, eğitim ve çalışma durumlarındaki müphemlik ve edilginlik de anlam kazanır. Aile kurumu, dolayısıyla iktidarın düzeniyle ve toplumun normlarıyla oldukça uyumlu bir düşünme biçiminin dışavurumu olan kadın karakterlerin erkeğe bağımlı, suskun ve pasif konumlandırılışının, heteroseksist iktidarın ve toplumsal düzenin devam ettirici unsurlarından olduğu ileri sürülebilir. Bu parçaların birleştirilmesiyle ortaya çıkmaya başlayan kadın temsili tablosu ise, 90’lı yıllar kadın yönetmenlerinin erkek egemen iktidar karşısında kadını konumlandırış biçimleri üzerinden gelinen bilinç düzeyinin göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Kadın karakterlerin ait olduğu sınıflara bakıldığında; on bir kadın karakterin üst, sekiz kadın karakterin orta, altı kadın karakterin alt ve bir kadın karakterin üst-orta sınıfa tabi olduğu görülür. Birden fazla film çeviren yönetmenlerden yalnızca Gerede'nin üç filminde üç farklı sınıftan kadın karakter sunumuna yer verdiği; Giritlioğlu, Yasar, Evcimen ve Motan'ın filmlerinde çoğunlukla üst sınıf; İlhan'ın filmlerindeyse üst ve orta sınıftan kadın karakterleri işlediği görülür. İpekçi ise 90'larda çevirdiği tek filmde her üç sınıf üzerinden kurduğu üç kadın temsiliyle farklı bir söylem alanına işaret etmektedir. Kadın yönetmenlerin kişiliklerinin kurulumunda ailelerinin etkin olduğu; ailelerin sanata yatkın, entelektüel ve üst-orta sınıftan geldikleri hatırlandığında, bu tablo anlam kazanmaktadır. İpekçi özelinde düşünüldüğünde, yönetmenin 70'li yıllarda kadın hareketine aktif katılımı ve örgütlenmesinin sosyalist-feminist bir altyapıya sahip oluşunun kazandırdığını bilincin, filminin kadın temsiline yansıdığı düşünülebilir.

Kadın temsiline geleneksel ve modern ayrımına bakıldığında yirmi iki filmde on üçünde kadın karakterlerin modern, altı filmdeki kadın karakterlerin geleneksel, üç filmdeki kadın karakterinse hem modern hem geleneksele içkin özelliklerle temsil edildiği görülür. Tabloda 21'de yer bulamayan ancak geleneksel-modern temsil kurulumuyla yakından ilişkili olan, kadın karakterlerin fiziksel özelliklerine bu noktada değinmek konuya ilişkin ayrıntılı çözümleme yapabilmek adına aydınlatıcı olacaktır. Filmlerdeki yirmi altı kadın karakterden dördü 20'li yaşlarında, on dördü 30'lu yaşlarında, altısı 40 ve üzeri yaşlardadır; *Seni Seviyorum Rosa* filminin Rosa karakteri ve *Solgun Bir Sarı Gül* filminde Gülgün karakterinse hem gençlik hem de olgunluk dönemleri ekrana yansır. Yönetmenlerin söz konusu filmleri çevirdiği yılların 30'lu ve 40'lı yaşlarına tekabül ettiği hatırlandığında, bu seçim anlam kazanmaktadır. Yirmi altı kadın karakterin hemen hepsi zayıf, kumral yahut siyah ve uzun saçlı ve beyaz tenlidir. Temsilde melez ten rengine sahip yalnızca iki kadın karakter göze çarpar. Bunlardan ilki Evcimen'in yönettiği *Hoşça Kal Umut* filminin Algüz karakteridir. Ancak Algüz'ün melezliği, yalnızca onu canlandıran oyuncu Şerif Sezer'in fiziksel özelliğinin bir sonucudur; Algüz filmde, kişisel davranışlarından, toplumsal konumuna değin tam anlamıyla kentli, eğitilmiş ve burjuva bir kadını temsili sunmaktadır. Diğer kadın karakter ise, İpekçi'nin yönettiği *Babam Askerde* filminde, Cengiz'in annesi rolünü canlandıran Füsün Demirel'dir. Demirel'in canlandırdığı kadın karakter, yalnızca oyuncunun fiziksel

özellikleri nedeniyle melez değildir; toplumsal konumundan, davranışlarına yansıyan bilinç düzeyine değin kentli, eğitilmiş ve burjuva kadının aksi bir kurulumla işaret eden “öteki” bir kadın temsili sunar. Kadın temsilinde göze çarpan bu tektipliğin, bir kadının neye benzemesi gerektiğine dair iktidarın topluma ve toplumun bireye empoze ettiği inanışların yansımalarının bir sonucu olduğu düşünülebilir. Temsildeki kentli, eğitilmiş yahut burjuva kadının ezici üstünlüğünü ise, ülkenin Batısında doğan, yetişen ve eğitim alan kadın yönetmenlerin, ülkenin gerçekliğinden uzak bakış açıları aracılığıyla kurdukları kadın temsilleri şeklinde açıklamak mümkündür. Ayrıca temsildeki kentli, eğitilmiş ve burjuva kadın üstünlüğü, filmlerin çoğunlukla modern kadın temsillerine dayanması gerçeğini de açıklar niteliktedir. Kadın karakterlerin tabii olduğu sınıfsal dağılıma benzer şekilde; filmlerde modern, kentli, eğitilmiş ve burjuva kadının yüksek oranda temsil edilmesinde, yönetmenlerin kişiliklerinin şekillendiği Batılı büyük şehirler, üst-orta sınıftan ve entelektüel aile yapıları ve sosyo-ekonomik sınırlılıklar nedeniyle sanatın söz konusu çevrelerce üretilebilme kısıtlılığının etkin olduğu ileri sürülebilir.

Başlıkta son olarak filmlerin afiş tasarımları değerlendirilecektir. Gösterime girmedikleri için afişi bulunmayan *Eski Fotoğraflar* filmi ve afişlerine ulaşılamayan *Suyun Öte Yanı*, *Yaz Yağmuru* ve *80. Adım* filmleri, bu değerlendirmenin dışında kalmaktadır. On sekiz filmde on beşinin afişi, anlatısıyla uyumludur; geriye kalan üç film ise salt tanıtım amacıyla tasarlanmıştır, bu nedenle filmin anlatısını yansıtmaktan ziyade izleyiciyi cezbedebilecek özellikleri öne çıkarılmıştır. Bu filmlerden *Benim Sinemalarım*'in afişinde öne çıkan ilk öge, filmin Cannes Film Festivali'ne katılmış olmasıdır. 90'lı yıllarda, yerli filmlerin salonlarda gösterim şansı yakalayamadığı ve bağımsız-yerli filmleri festivaller aracılığıyla takip eden genç ve entelektüel bir seyirci kitlesinin varlığı düşünüldüğünde, filmin prestijli bir festivalde gösterilmiş olmasını öne çıkaran afiş tasarımı anlam kazanmaktadır. Afişte dikkat çeken diğer öge, başrol oyuncu Hülya Avşar'ın görselinin, anlatıyla uyumsuz şekilde kendisini seyirlik bir nesne olarak sunumudur. Yarı çıplak kadın vücudunun kapladığı afiş görseli, bakanın bakışlarına karşılık veremeyecek, dolayısıyla rahatsızlık yaratmaktan ziyade bakışa davetiye çıkaran sunumuyla izleyiciyi kadın vücudunun rahatsızlık duyulmadan izlenebileceği bir seyirliğe davet eder niteliktedir. Ayrıca afişte yalnızca Avşar'ın görseline yer verilmesinde, dönemin popüler oyuncularından olan, hatta Yeşilçam'ın son kadın starı

olarak nitelendirilen oyuncunun star aurasını kullanma amacıyla bulunduğu da düşünülebilir. Benzer şekilde *Sokaktaki Adam* filmi de, cinselliğin öne çıkarıldığı bir afiş tasarımına sahiptir. Film için hazırlanan ilk afişin, filmin anlatısıyla uyumlu olduğu ancak dağıtımıcılar tarafından başrol erkek ve kadın karakterin tutkulu şekilde öpüştüğü bir başka afiş tasarımının hazırlandığı ve vizyona bu afiş üzerinden sokulduğu düşünüldüğünde, *Sokaktaki Adam* filminin afiş tasarımındaki tanıtım kaygısı açığa çıkmaktadır. Tanıtım amacıyla tasarlanan son afiş, *Parçalanma* filminin afişidir. Filmin yalnızca İzlanda'da gösterime girebileceği gerçeği üzerine tasarlanan afişte, bu nedenle erkek başrolün görselinden ziyade yardımcı erkek oyuncunun görseline yer verilmiştir; zira yardımcı erkek oyuncu İzlandalı'dır ve İzlandalı potansiyel seyirciyle film arasında aşinalık hissi yaratılmaya çalışılmıştır. Anlatıyla uyumlu olan on beş filmin afişinde tanıtım kaygısı güdülmemesi, potansiyel yerli sinema seyircisi ve yerli yapımların iletişimsizliğinin göstergesi olarak okunabilir çünkü 90'larda yerli yapımlar salonlarda yer bulamamakta, balsa dahi seyirci tarafından tercih edilmediklerinden en küçük salonlarda birkaç gün gösterimde kalmaktadır. Bu nedenle filmlerin büyük çoğunluğunun afişlerinde, tanıtım kaygısı gütmeyeceği sonucuna varılabilir.

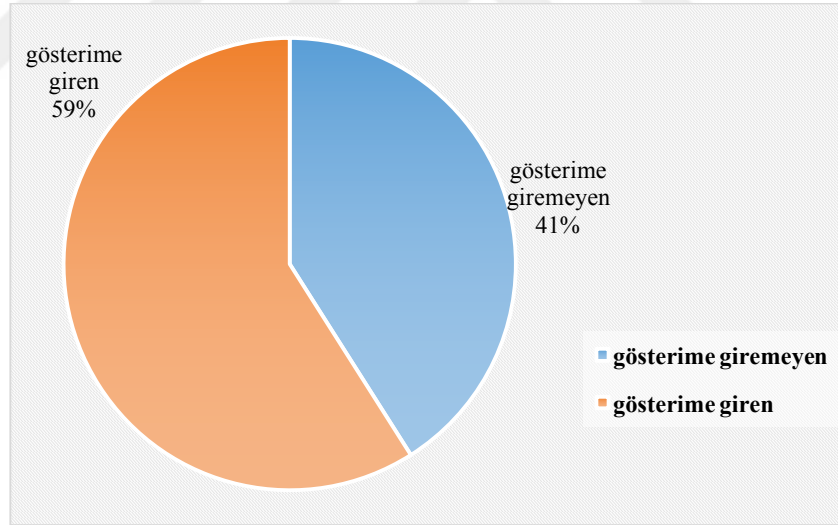
Başlık altında yapılan değerlendirmelerde de görüldüğü üzere, 1990'lı yılların kadın yönetmenleri filmlerinin temaları ve kurdukları çatışma üzerinden siyasallaşmaya başlayan bir söylem alanı yaratmıştır. Siyasallaşan söylem alanını, gerek sanatçıların yetiştikleri 70'li ve 80'li yılların sosyo-politik dinamiklerinin gerekse 90'lı yıllarda toplumsal ve sanatsal anlamda özgürleşen ve genişleyen ifade alanının yansımaları olarak değerlendirmek mümkündür. Ancak aynı kanıya, kadın temsilinin yansıttığı bilinç düzeyinde varmak mümkün değildir. Filmlerde çoğunlukla pasif, suskun ve bağımlı, normlara uygun davranışsal ve fiziksel özelliklerle kurulan kadın temsili, tektip ve eril tahakkümü olumlayıcı ve yeniden üretici bir özelliğe sahiptir; bu nedenle kadın yönetmenlerin vizöründen çıkmasına ve temel karakterin kadın olduğu filmlerin çoğunlukta olmasına karşın, filmlerde kurulan dişil dilin zedelendiği görülür. Sanatın ve sanatçının toplumdan ayrı düşünülmemeyeceği iddiasından yola çıkılırsa, ortaya çıkan tablo yalnızca yönetmenlerin değil, 90'lar Türkiye'sinin "kadın oluş" üzerindeki farkındalık düzeyinin bir göstergesi olarak okunabilir.

Bir sonraki başlık altında, filmlerin çekimlerinin tamamlanmasıyla başlayan “üretim sonrası süreç”e içkin dinamiklerin tartışmalı değerlendirmesine yer verilecektir.

4.5. ESERİN İZLEYİCİSİYLE BULUŞ(AMA)MA SÜRECİ

Bu başlık altında, 90’lı yıllar kadın yönetmenlerinin eserlerinin üretim sonrası süreçleri mercek altına alınacak; filmlerin gösterim olanakları, gişe sayısı, festival katılımları ve ödüllerle birlikte filmlere gelen eleştirilerin türü ve niteliği karşılaştırmalı olarak yorumlanacaktır. Ayrıca kadın yönetmenlerin 2000 sonrası süreçlerinde sinemayla ilişkileri değerlendirilecektir. Böylelikle gerek 90’ların dağıtım ve gösterim dinamiklerinde kadın yönetmenlerin konumu gerekse 90’ların üretim süreçlerinin sanatçıların 2000 sonrası ürettikleri eserleri etkileme biçimleri üzerine bütünlüklü bir bakış açısı geliştirilebilecektir.

Grafik 9:
1990'lar Kadın Yönetmenlerin Filmlerinin Gösterime Girme Oranları



90’larda kadın yönetmenlerin çevirdiği yirmi iki uzun metrajlı sinema filminden on dördü sinema salonlarında gösterim şansı yakalar. Grafik 9’da da açıkça görüldüğü üzere toplam filmlerin %59’u gösterim şansı yakalar. %59’luk dilimi oluşturan filmler; *Benim Sinemalarım*, *Robert’in Filmi*, *Aşk Ölümünden Soğuktur*, *Yaz Yağmuru*, *80. Adım*, *Salkım Hanım’ın Taneleri*, *Seni Seviyorum Rosa*, *Sokaktaki Adam*, *Kayıkçı*, *Sarı Tebessüm*, *Sevgilim İstanbul*, *Babam Askerde* ve *Güneşe Yolculuk*’tur. Gösterime giren filmlerin dağıtım şirketlerine bakıldığında Warner Bros, Özen Film, UIP, IFR gibi

dağıtım firmalarıyla çalışıldığı görülür. Yalnızca İpekçi, *Babam Askerde* filminin dağıtımını, dolayısıyla gösterimini kendi çabalarıyla yaparak ayrık bir örnek oluşturmaktadır. Bu veriler, 90'larda yerli filmlerin salonlarda gösterim şansı yakalamak için dağıtım ağını ele geçirmiş şirketlerin listelerine dahil olması gerektiğine ve 90'lı yıllar dağıtım ağındaki tekelleşmeye örnek oluşturacak niteliktedir. Dağıtım ayağında dikkat çeken bir diğer nokta, dağıtım şirketleriyle yapımcıların değil yönetmenlerin anlaşmaya varmasıdır. 90'ların değişen yapımcılık anlayışı uyarınca, kadın yönetmenlerin sinemasında da gözlemlendiği şekilde, filmlerin yapım desteği yönetmenlerin girişimleri sonucunda bulunmakta; buna ek olarak dağıtım ayağında da şirketlerle yapımcıların değil yönetmenlerin girişimleri sonucu anlaşmaya varılmaktadır. Yapımcıdan bağımsızlaşan yönetmenlerin ifade alanının genişlediği açıktır; bu durum filmlerin temalarından oyuncu seçimlerine, tüm üretim sürecini derinden etkilemiştir ancak yapımcının yetki alanının azalmasının, filmlerin maddi olanaklarını yaratmaktan filmlerin dağıtım ve gösterim anlaşmalarına değin sürecin yönetmenlerce yönetilmesine, dolayısıyla sanatçının sorumluluk alanının genişlemesine neden olduğu da ileri sürülebilir. İpekçi örneğinde görüldüğü gibi, sanatçının artan sorumluluklarının getirdiği yükün yaratıcılığa zarar verdiği düşünülebilir.

Yirmi iki filminden sekizi, yani filmlerin %41'i gösterim şansı yakalayamaz. %36'lık dilimi oluşturan filmler; *Parçalanma*, *Suyun Öte Yanı*, *Hoşça Kal Umut*, *Solgun Bir Sarı Gül*, *Cadı Ağacı*, *Yanlış Saksının Çiçeği*, *İz*, *Deniz Bekliyordu* ve *Eski Fotoğraflar* filmleridir. Bu tabloyu yalnızca dağıtımın tekelleşmesi nedeniyle yerli filmlerin salonlarda gösterim şansı yakalayamadığı gerçeğiyle açıklamak mümkün değildir. Zira dağıtımçıların listesine giremediği için gösterim şansı yakalayamayan tek film *Eski Fotoğraflar*'dır. *Parçalanma* filminin ise, din ve siyaset bağlantısını sorunsallaştırması itibarıyla ülkede gösterime giremediğini ileri sürmek mümkündür. *İz* filmi ise, ekonomik kriz nedeniyle laboratuvarlara borçlanması sebebiyle gösterime giremez. Geri kalan filmlerin gösterilememesi nedeni ise, TRT yönetmenlerince ve TRT'nin yapım olanaklarından yararlanarak çevrilmiş olmalarıdır. 90'larda, kendi bünyesindeki yönetmenlere sinema filmi çevirme olanağı sağlayan kanalın asıl amacı, filmleri kendi kanalında göstermek, dizi ve tv programı haricinde kaliteli yapımlar da yayınlamak suretiyle kendi prestijini ve izlenirliğini arttırmaktadır. Bu nedenle

Giritlioğlu'nun *Yaz Yağmuru* ve *80. Adım* filmleri hariç, TRT için çalışan kadın yönetmenlerin çevirdiği hiçbir sinema filmi gösterime giremez. Giritlioğlu'nun filmlerinin gösterim aşamasındaysa, TRT'nin herhangi bir dağıtım ya da tanıtım bütçesi çıkarmadığı; yönetmenin kendi çabalarıyla dağıtım şirketleriyle anlaştığı görülür. Bu nedenle, diğer TRT yönetmenlerinin filmlerinin sinemada gösterim şansı yakalayamamasının tek sorumlusunu TRT olarak işaret etmekten ziyade; yönetmenlerin, filmlerinin salonlarda gösterilmesi adına herhangi bir girişimde bulunmadığını da ileri sürmek mümkündür. Salonlarda gösterime giremeyen tüm filmler, televizyon ekranından seyircisiyle buluşmuştur.

Tablo 22
1990'larda Kadın Yönetmenlerin Filmlerinin Gişe Bilgileri

Filmin Adı	Gişe Rakamı	Gişe Rakamı	Filmin Adı
Benim Sinemalarım	7.208	54.053 ¹⁹³	Sarı Tebessüm
Robert'ın Filmi	24.198	5.224	Sevgilim İstanbul
Aşk Ölümünden Soğuktur	21.445	10.000	Babam Askerde
Parçalanma	gösterime girmez	gösterime girmez	Hoşça Kal Umut
Suyun Öte Yanı	gösterime girmez	gösterime girmez	Solgun Bir Sarı Gül
Yaz Yağmuru	714	gösterime girmez	Cadı Ağacı
80. Adım	5221	gösterime girmez	Yanlış Saksının Çiçeği
Salkım Hanım'ın Taneleri	357.467 ¹⁹⁴	gösterime girmez	İz
Seni Seviyorum Rosa	17.678	73.324	Güneşe Yolculuk
Sokaktaki Adam	8.444	gösterime girmez	Deniz Bekliyordu
Kayıkçı	14.103	gösterime girmez	Eski Fotoğraflar

90'ların güçlü dağıtım şirketleriyle çalışan filmlerin ortalama olarak 10.000 üzerinde bir izlenme sayısına ulaştığı görülür. Bu noktada, 90'lı yıllar popüler olmayan yerli yapımların izlenme oranlarında, filmlerin, seyircinin Batılılaşan görsel beğenisine

¹⁹³ Filmin gişe bilgileri bazı kaynaklarda 54.053 (Türsak Sinema Yıllığı, 1993, s. 73). bazılarındaysa 57.844 olarak geçmektedir (Yavuz, 2012b, s. 147).

¹⁹⁴ Filmin gişe bilgileri bazı kaynaklarda 357.467 (Erus, 2005, s. 165); bazılarındaysa 347.226 (Yavuz, 2012b, s. 144) olarak geçmektedir.

hitap etmemesi kadar dağıtımçıların listelerine giremiyor oluşlarının etkisinin de önemli olduğu görülmektedir. Örneğin, dağıtımını Warner Bros dağıtım şirketince yapılan *Salkım Hanım'ın Taneleri* 350.000 civarında, *Sarı Tebessüm* 54.000 civarında; dağıtımını Özen Film'in üstlendiği *Seni Seviyorum Rosa* filmi 17.000 civarında; dağıtımını UIP'nin üstlendiği *Kayıkçı* filmi 14.000 civarında seyirci rakamına ulaşmıştır. Ancak güçlü dağıtımçıların çalışmayan filmler, sinemaların en küçük salonlarında, birkaç gün gösterimde kaldıktan sonra vizyondan kaldırılmaktadır. Örneğin *Gerede'nin Aşk Ölümünden Soğuktur* filmi, Fitaş'ta ilk gösterildiği günün hemen ardından orta boy salondan en küçük salona alınır. İpekçi'nin *Babam Askerde* filminin gösterim aşamasındaki deneyimi ise bu durumun en somut örneklerinden biridir. İpekçi'nin bir tanıdığı aracılığıyla Alkazar Sineması'nda vizyona soktuğu film, gösterimde yalnızca 1 hafta kalır ve haftayı 19 izleyiciyle kapatır. Bunun üzerine filmin dağıtımını tek başına üstlenen İpekçi, bir yıl boyunca kırk beş farklı il ve ilçeye filmini götürür ve yıl sonunda 10.000 seyirci sayısına ulaşır. Halihazırda minimal bütçelerle filmlerin çekimlerini tamamlayan yönetmenler, filmlerine tanıtım bütçesi oluşturamadığından ve tekelleşmiş dağıtım ağına giremediklerinden, pek çok film kısıtlı gösterim şansı yakalayarak az sayıda seyirci tarafından izlenmiştir.

Ancak 90'larda, kendi evinde misafir konumuna düşen yerli yapımların alternatif bir mecra, festivallere sığınması ve genç, entelektüel bir izleyici kitlesi tarafından takip edilmesi, 90'ların kültürel atmosferinin bir diğer gerçekliğidir. Kadın yönetmenlerin çevirdiği yirmi iki filmden *Sevgilim İstanbul* filmi hariç tüm filmler, 90'lı yıllarda yurt içi festivallerde gösterilir. *Sevgilim İstanbul*, filmin çekimlerinin ardından prodüktörle yaşanan anlaşmazlık nedeniyle 2007 yılında vizyona girdiği için, bu değerlendirmenin dışında kalmaktadır. Ayrıca filmlerin on biri, yurt dışı festivallerde de gösterilmiş; on dört film yurt içi festivallerinden ödülle dönerken, altı film yurt dışı festivallerden de ödül kazanmıştır. Bu durumunsa, festivallerin getirdiği tanınırlık üzerinden ülke içinde ve dışında takip edilen bir "yönetmen sineması" yaratılmasının ve kazanılan prestijin yeni yapımların doğurmasının temellerini oluşturduğu ileri sürülebilir.

Filmlere getirilen eleştirilere bakıldığında, 90'lı yıllarda eleştiri kurumunun geldiği nokta üzerine pek çok çıkarım yapmaya imkan tanıyan bir tabloyla karşılaşılır.

Öncelikle, 90'lar kadın yönetmenlerin filmlerinin hemen hepsi üzerine, yurt içi basında eleştirmenler tarafından yazıların kaleme alındığı ve günlük gazetelerden sinema ve sanat dergilerine değin pek çok eleştirel metnin yayımlandığı görülür. Yazarların öznel görüşlerini içeren metinler, seyirciye ne tür bir film göreceği konusunda önceden bilgi vermek amacıyla yazılmış ve klasik eleştiri yöntemi kullanılarak kaleme alınmıştır. Eleştirilerin sıklığı ve içeriği, 90'lı yıllarda sinemayı yazılı basından da takip eden bir seyirci kuşağının göstergesi olarak okunabilir. Ancak yazılanların niteliği, öznel görüşlerin ifadesinde tercih edilen üslup itibariyle oldukça düşündürücü bir tablo yaratmaktadır. Yazarların üslubundaki sorunlu alan, kullanılan dilin eril ve cinsiyetçi yapısından kaynaklanmaktadır. En prestijli ve tirajı yüksek gazetelerden dergilere değin eleştirel metinlerde kadın yönetmenler ve kadın başrol oyuncular üzerine yapılan değerlendirmelerde kullanılan cinsiyetçi ifadeler, atılan manşetler ve kullanılan görsellerin kadını nesneleştiren sunumları; popülist ve eril bir yazım dilinin hakimiyetine işaret etmektedir. Kadın yönetmenleri eşleri üzerinden tanımlayan, başarılı bulunan filmlerin başarısını erkek eser sahibi, erkek görüntü yönetmeni, erkek senarist yahut erkeklerden oluşan yapımcı grubuna atfeden; dolayısıyla tüm başarıda bir erkeği öne çıkartarak kadın yönetmenlerin başarısını gölgeleyen kalemlerin erkek yazarlara ait olduğunun ve söz konusu yazarların yazın alanında niceliksel üstünlükleri bulunduğu ifade edilmesine gerek bile yoktur ancak gerek 90 öncesi gerekse 90'lar kadın yönetmenlerin tarihe geçirildiği kaynaklarda gözlemlenen bu üslup, Türkiye'de kadının tarihe kaydedilişinde feminist tarih yazımına duyulan ihtiyacı bir kez daha gözler önüne sermesi nedeniyle değerlidir.

90'lar kadın yönetmenlerinin sanatçı kimliklerinin kurulumundan filmlerinin üretim sürecine dair tüm alanların detaylıca tartışılmasının ardından yönetmenlerin 90 sonrası yaşantılarını kısaca değerlendirmek; 90'ları tarihselliği içinde donmuş bir zaman dilimi olarak ele alma tehlikesinden kurtarmak adına gereklidir. 90'ları var eden 90 öncesi dönem kadar 90'ların var ettiği 2000'leri kadın yönetmenler özelinde mercek altına alma çabasının, 90'lara getirilen bakış açısını sabitlikten çıkartıp akışkan ve çok yönlü bir anlamlandırmaya yardımcı olacağı umulmaktadır.

90 sonrası yönetmenliğe devam eden dört isim; Tomris Giritlioğlu, Biket İlhan, Handan İpekçi ve Yeşim Ustaoglu'dur. On dört isimden geriye kalan on yönetmen, 2000'li yıllarda herhangi bir sinema filmi çevirmez. Yönetmenlerle gerçekleştirilen görüşmelerde, on ismin tamamı hala bir sinema filmi çevirmek istediklerini ancak önlerindeki en büyük engelin maddi sıkıntılar olduğunu belirtmiştir. Değerlendirmelerde sıklıkla belirtildiği üzere, yönetmenlerin yapımcıdan bağımsızlaşması özgür bir söylem alanına kavuşmalarını sağlamıştır ancak filmlerin maddi olanaklarının yaratılmasında yalnızca yönetmenlerin çabalarıyla işleyen sürecin yüklediği sorumluluğun yıpratıcı olduğu açıktır. 90'larda yapım destek mekanizmalarının çeşitlendiği bir gerçektir ancak bu durum ekibi ve ekipmanı bir araya getirebilen kişinin bu imkanlardan yararlanarak film üretebileceği bir rahatlığı getirmemektedir zira destek mecralarının filmleri değerlendirme kriterlerinde pek çok bağlantının kurulması ve belgenin hazırlanması gerekmekte, bu hazırlık süreci ise yapımcıdan ziyade yönetmenin sorumluluğunda yürütülmektedir. Yönetmenliğe devam eden dört ismin de kendi yapım şirketlerini kurduğu ve filmlerini kendi şirketlerinin yapımcılığında çıkardığı düşünöldüğünde, bu durum anlam kazanmaktadır. Yönetmenler ayrıca, yerli yapım destek mekanizmalarında kurulan dostlukların getirdiği önceliklerden yararlanamadıklarını, erkek egemen karar mercilerinin kurulan dostluklar üzerinden erkek üreticilere öncelik tanıdığını da ileri sürmüşlerdir. Bu nedenle 90'larda maddi imkanlara erişmenin yönetmenler adına sıkıntılı bir süreç getirdiği, kadın yönetmenler içinse bu sürecin iki kat sıkıntılı geçtiği sonucuna varılabilir. Ayrıca Giritlioğlu hariç Motan, Evcimen, Aytuna gibi TRT yönetmenlerinin, TRT'nin sinema filmlerine sağladığı maddi desteği kesmesi üzerine film çevirmekten vazgeçtiği görülür. Jülide Övür ve Necef Uğurlu örneğinde göröldüğu gibi, filmlerinin gösterime girme sırasında yaşanan zorluklar ve filmlerin seyircisiyle buluşamamış olduğu gerçeği, ya da Seçkin Yasar örneğinde olduğu gibi mahkemelik olan filmlerin yarattığı kırgınlık, yönetmenlerin sinemasal üretime devam etmeme nedenleri arasındadır. Tüm bu nedenlerin, 90'lar kadın yönetmenlerinin sinemasal bir devamlılık sağlayamamasında etkin olduğu düşünölebilir ancak bu tercihte etkin olan tek dinamiği dönemin sinemasal üretim ortamı olarak belirlemek eksik bir değerlendirmeye neden olacaktır. Evcimen, Motan, Aytuna, Övür ve Uğurlu gibi yönetmenlerin 2000 sonrasında televizyon için çalışmaya devam ettiği; dizilerden tv programlarına değin pek çok

televizyon yapımında yer aldığı düşünöldüğünde, sanatsal üretim bağlamında sinemanın yönetmenlerin var oluşundaki anlamını da sorgulamak gerekmektedir.

On dört kadın yönetmenden Föruzan edebiyat alanında, Karamustafa resim alanında, Özgentürk ve Aytuna yazın alanında, Uğurlu ise senaryo alanında eserler vermeye devam eder. Ayrıca Uğurlu ve Özgentürk'ün, deneyimlerin aktarımı bağlamında akademide verdikleri dersler, Özgentürk'ün yürüttüğü atölye çalışmalarıyla genç sinemacılara verdiği destek ve 2000 sonrası kadın yönetmenlerin sinemasal süreçlerinde yaşadıkları sıkıntıları gazete yazılarına taşıyarak kadın dayanışmasına örnek teşkil eden tavrı değerlidir.

Göröldüğü gibi 90'ların kadın yönetmenleri yalnızca 90'lar sinemasına etkileri bağlamında değil; varlıklarıyla, 2000'li yılların kadın sinemacıların var oluşlarını temellendirmeleri bağlamında da önemli bir kuşaktır.

SONUÇ

Didem Madak, Aslı Serin'in Heves Dergisi'nde yayımlanan röportajında (akt., Temizyürek, 2015) şunları söyler:

Kadın şair mi, erkek şair mi, şair erkek mi tartışılsın bence. Böyle de cüretkâr falan olsun kadınlar. İddialı ve deli olsun. Yani bana şair kadın mı, kadın şair mi tartışması falan çok çok oturaklı geliyor (...) Bir gün bize bunları tartıştığımız için güleceklerini düşünelim de öyle tartışalım yeter.

“1990-2000 Yılları Arasında Kadın Yönetmen Olmak” başlığı altında yürütülen tez çalışması, başlığının da açıkça işaret ettiği üzere; 1990-2000 yılları arası on yıllık bir dilimde, kameranın ardındaki kadınların deneyiminin kültürel üretimdeki yerini anlamlandırmak amacıyla yola çıkmıştır. Bu on yıllık dönemde, bir lisansüstü çalışmasının merkezine alınabilecek denli dikkat çeken etmen, miladı 1914 olarak kabul edilen yerli sinemasal üretime bir kadın yönetmenin dahil oluşunun 1950'lere tekabül etmesi, 1950-1990 yılları arasındaki kırk yıllık dilimde yalnızca on üç kadın yönetmenin film çevirmiş olması, 1990-2000 yılları arasında ise ilk filmlerini çevirerek sinemasal üretim alanına dahil olan kadın yönetmen sayısının on dörde çıkmasıdır.

Belirlenmiş bu on yılda “yönetmen olmak” ifadesinin anlamına erişebilmek adına yapılan literatür taramalarının ilk adımı, Film Prodüksiyon Teorisi çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Güncel dönem akademik çalışmaların gündeminde olması nedeniyle teorinin kısıtlı ulusal kaynaktan var oluşu, çerçevenin uluslararası kaynaklarla çizilmesine sebebiyet vermekle birlikte kültürel üretimi belirleyen bileşenleri keşfetmeye dayanak sağlayan teorinin, bu alanda yapılabilecek ulusal araştırmalara ve araştırmacılara geniş bir keşif alanı sunmakta olduğu açıktır. Bu tez çalışmasında ise, Film Prodüksiyon Teorisi'nin çizdiği çerçevede sanatçının, sanatçı kimliğinin şekillenmesinde etkin dinamikler; sanatsal deneyim sürecinde yapıt-üretim ve tüketim üçgenini belirleyen sosyolojik, psikolojik, teknik ve ekonomik bileşenler; film yapım sürecinde, anlatının sahnelenmesine içkin unsurlardan filmsel anlamın kurulumuna değin sosyolojik, kültürel, ekonomik ve politik tüm dinamikler ve filmlerin izleyeniyle buluşma sürecine içkin bileşenler ortaya çıkarılarak sinemada kültürel üretimin mantığı kavranmaya çalışılmış

ve “yönetmen olmak” ifadesinin anlam arayışında tezin uyguladığı yönteme, teorinin işaret ettiği bileşenler dahil edilmiştir.

Ancak araştırmanın yürütülmesi için, yalnızca sanatı ve sanatçıyı var eden kültürel bileşenlerin yol göstericiliğiyle “yönetmen olmak” ifadesinin keşfi yeterli değildir. Zira tez sınırlarını “kadın yönetmen olmak” çerçevesinde çizmiştir. Bu nedenle tezin literatür taramasına, Feminist Film Kuramı dahil edilmiştir. Bu amaçla öncelikle Feminist Film Teorisi’nin kurulumunda etkin feminist hareketler, hareketlerin sanatla ve sinemayla ilişkisi ve teoriden kurama geçiş süreci incelenmiş, son olarak Feminist Film Kuramı’nın çizdiği kuramsal çerçeve belirlenmiştir. Bu minvalde yalnızca filmlerde kurulan kadın temsilleri bağlamında kadın karakterlerin etkin/edilgin oluşu, anlatıdaki işlevi, sınıfı, sahnelenmesinde kullanılan ışık/mekan ve kamera hareketleri ve “bakış” değil; kadın yönetmenlerin setlerde kurduğu iletişim dili, görüntü yönetmeniyle ve kadın başrolle ilişkisi, filmlerin dağıtım ve gösterim ayaklarında tercih ettiği yöntemlerin de kuramın çizdiği çerçeve uyarınca değerlendirmeye alınmasının gerekliliği açığa çıkarılmış, araştırmanın uyguladığı yönteme dahil edilmiş ve değerlendirmelerde yalnızca esere değil, üretim ve tüketim aşamasındaki süreçlere de dışıl bir perspektiften odaklanılmıştır.

“Kadın yönetmen olmak” çerçevesinde ayrıca, dünyada kadın yönetmenlerin tarihsel-kültürel deneyimleri mercek altına alınmış ve hemen her coğrafyada kadın yönetmenlerin tarihsel bir gecikmeye maruz kaldığı görülmüştür. Alice Guy Blaché’nin Melies’den birkaç ay önce çevirdiği *La Fee aux Choux (The Cabbage Fairy)* filmiyle dünyanın ilk kadın yönetmeni olması karşısında kurmaca film çeviren ilk ismin Melies olarak kaydedilmesi örneğindeki gibi kadın yönetmenlik tarihinin, gerek siyasi gerek toplumsal normlar ve eril kalemler tarafından kesintiye uğratılan bir tarih olduğu görülmüştür. Türkiye sinemasındaki kadın öncüler de dünyadaki örneklerinden farksızdır. Türkiye’de sinemasal üretimin 1914’te başladığı ancak bir kadının film çevirdiği yılın 1950’lere tekabül ettiği ve 1950-60 arası bu on yılda yalnızca iki kadın yönetmenin üretimde olduğu saptanmıştır. 1960-1970 yılları arasında üçü yeni üç, 1970-1980 yılları arasında üçü yeni dört, 1980-1990 yılları arasında ise ikisi yeni dört kadın yönetmen, film üretmiştir. Ayrıca sinema tarih yazımında referans olarak kullanılan pek çok ulusal kaynağın kadın yönetmenlere yer ayırmadığı, üretime başlayan her kadın

yönetmeni ilk yahut ikinci kadın yönetmen olarak tanıttığı, Cahide Sonku örneğinde olduğu gibi kadın yönetmenlerin yönetmen olarak kaydedilmediği pek çok hatalı, eksik ve taraflı metne ve film künyesine rastlanmıştır. Bu noktada, tezin mercek altına aldığı konunun ve deneyimlerin aktarımı/kaydedilişinde kullandığı derinlikli görüşme yönteminin önemi bir kez daha açığa çıkmıştır.

“1990-2000 Yılları Arasında Kadın Yönetmen Olmak” başlığının da işaret ettiği şekilde tez kapsamında, dönemin kültürel üretiminde kadın yönetmenliğin tekabül ettiği deneyim alanının çerçevesi ve içeriğinin anlamlandırılması amaçlanmıştır. Tezin çizdiği çerçeve göz önünde bulundurulduğunda ve gerek Film Prodüksiyon Teorisi'nin işaret ettiği şekilde sanatçıyı sosyo-kültürel ve sosyo-politik unsurlardan gerekse Feminist Film Kuramı'nın işaret ettiği şekilde kadın yönetmenlik deneyimini kadın deneyiminden ayırtmak mümkün olmadığından literatür taramasına, bu on yılı tarihselliği içinde değerlendirmeye olanak sağlayacak sosyolojik okumalar dahil edilmiş, dönemin canlı tanıkları konumundaki dergi ve gazetelerden de yararlanılmıştır. Öncelikle 90'lı yılları derinden etkileyen darbe ve küreselleşmeyle birlikte ekonomide gözlemlenen neoliberal eğilimlerin etkileri açığa çıkarılmış, toplumun depolitizasyon sürecine girdiği görülürken sermaye serbestisi ve özelleştirmelerin sonucu ülkenin açık bir pazar haline dönüştürüldüğü saptanmıştır. Kültüre içkin ürünlerin bile tüketilecek birer metaya dönüştüğü ülkede, bireylerin tüketim olgusuyla kuşatıldığı sonucuna varılmıştır. Bu “yeni dünya düzeni”nde kadının varlığını anlamlandırmak adına gerek kadın hareketinin tarihsel gelişimi gerekse kadının kamusal alandaki konumunun izleri sürülmüştür. Batılı örneklerinden daha geç gelişen feminist hareketin kazanımları siyasi ve toplumsal perspektiften değerlendirilmiş, 90'lı yıllarda yükselen üçüncü feminist dalga çerçevesinde etnik köken, sınıf, cinsel yönelim gibi farkların feminist tartışmalara katıldığı gözlemlenmiştir. Siyasi ve toplumsal alanda görünürlük bağlamında kazanımlar olmasına karşın yazılı basına yansıyan görsel ve metinlerin analizi yapıldığında, kadının toplumsal konumunun, ya atanan toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden ya da cinsiyetçi-heteroseksist bir bakış açısıyla nesneleştirilerek devam ettiği sonucuna varılmıştır. Ayrıca incelenen istatistiki veriler sonucunda kadının gerek eğitim gerek istihdam anlamında erkeklerle eşit bir statüde olmadığı ve söz konusu eşitsizliğin ülkenin doğusuna gidildikçe arttığı görülmüştür.

Söz konusu toplumsal dinamikler içerisinde 90'ların sinemasal üretim ortamının bileşenleri, kadın yönetmenlerin üretim süreçlerine bütünlüklü bir bakış açısı geliştirilmesi amacıyla değerlendirilmeye alınmıştır. Bunun sonucunda, neoliberal eğilimler kapsamında değerlendirilebilecek Yabancı Sermaye Yasası'ndaki değişikliğin, 90'lı yıllar Türkiye sinemasını derinden etkilediği görülmüştür. Amerikan dağıtım şirketlerinin ülke içerisinde açtığı temsilcilikler neticesinde dağıtım alanında gözlemlenen tekelleşme, salonların Amerikan yapımlarınca işgalini beraberinde getirmiş, yerli yapımların gösterim şansı neredeyse sıfırlanmıştır. Halihazırda piyasa toplumuna dönüştürülen kitlenin ise ithal edilen tüketim ürünleriyle Amerikanlaşmaya başlayan seyir zevki, gösterime giren yerli yapımların da birkaç gün içerisinde vizyondan kaldırılmasında etkindir. Tıkanma noktasına gelen sinemasal üretime; Kültür Bakanlığı, bakanlık üzerinden üye olunan Eurimages, TRT, özel kanallar ve sponsorluk kurumu gibi pek çok yeni yapım destek mecrasının rahatlatıcı bir soluk getirdiği görülmüştür. Çeşitlenen yapım destekleri üzerinden değişen yapım anlayışı ise üreticinin yapımcıdan dolayısıyla seyirciden bağımsızlaşmasını ve ifade alanının genişlemesini sağlamıştır. Dolayısıyla 90'lar sinemasında, bir yanıla salonları işgal eden Amerikan yapımları, üretim süreci ve film dilinde bu yapımlara öykünen yerli yapımlar, diğeri yanıla yapımcı-yönetmen kuşağının üretimi olan bir dizi bağımsız yapım bulunmakta olduğu ileri sürülebilmektedir. Bağımsız yapımların, dağıtım alanındaki tıkanıklık nedeniyle gösterim şansı yakalayamaması nedeniyle alternatif bir mecra olarak festivallere sığındıkları, festival ve ödül gibi 90'lar bağımsız sinemasının gündemini oluşturan bileşenlerinse yurt içi ve dışında takip edilen bir yönetmen kuşağı yarattığı; ayrıca festivaller, artan sinema-tv okulları ve yazılı basında çıkan eleştirilerin nitelik ve niceliğinin, entelektüel ve seçici bir seyirci kitlesini de oluşturduğu görülmüştür.

Bu noktaya değin özetlenen kuramsal çerçeve, yalnızca tezin bulgularının değerlendirmesini değil tezin belirlediği yöntemle keşfedilecek alanın sınırlarını da belirlemiştir. Yarı yapılandırılmış derinlikli görüşme tekniği ile, on dört kadın yönetmenle gerçekleştirilen görüşmelerde yöneltilen sorular, Film Prodüksiyon Teorisi'nin işaret ettiği şekilde sanatçı kimliğinin kurulumunda etkin sosyo-kültürel bileşenleri, üretimlerin ekonomik altyapısını, sinemasal üretim sürecine ve üretim sonrasına içkin unsurlarla birlikte Feminist Film Kuramı'nın işaret ettiği şekilde

üreticinin gerek eserinde gerekse üretim süreci ve sonrasında kurduğu alanın dışıl özelliklerini keşfetmeye yönelik hazırlanmıştır. Bulguların teze kaydedilme aşamasında da kuramsal sınıflandırmaya sadık kalınmıştır. Görüşmeler, yönetmenlerin sanatçı kimliklerinin kurulumunda etkin dinamikleri açığa çıkarmak için doğdukları şehir, yıl, aile yapıları, aldıkları eğitim, eğitimin teorik ve pratik kapsamı, yönetmenliğe geçiş süreçleri ve filmlerinin çıkış noktaları; filmlerin ekonomik altyapısını anlamlandırabilmek için başvuru yapımlarına destek mecraları, bütçe kalemleri, sürecin kimler tarafından yönetildiği, yapımcının rolü; sinemasal üretim sürecine ait bileşenleri aydınlatabilmek için senaryo, oyuncu ve ekip tercihleri, görüntü yönetmeni seçimi, set ve iktidar ilişkisi; üretim sonrası sürece içkin unsurları anlamlandırabilmek için dağıtım/gösterim/festival/ödül unsurları, gişe sayıları ve eleştiri alanlarını kapsayan sorular üzerine kurulmuştur. Ancak görüşmeler sırasında yönetmenlere, sorular hariç vurgulamak istedikleri noktaları, kişisel deneyimlerini ve görüşlerini ifade edebileceği alanlar bırakılmıştır. Seçilen yöntem, literatür taraması sırasında kaynaklarda karşılaşılan eksik, hatalı ve taraflı bilgiler yerine kadın yönetmenlerin söylemlerine aracısız erişilebilmesine ve mevcut, sağlıklı verilerin zenginleştirilebilmesine olanak sağlamıştır.

Tezde, ilk filmlerinin gösterime girdiği tarih sırasıyla kaydedilen kadın yönetmenlerden ilk ikisi, Füzûzan ve Gülsün Karamustafa'dır. İkili, çevirdikleri tek film olan *Benim Sinemalarım* ile Türkiye sinema tarihinde yönetmenlik alanındaki ilk kadın ortaklığına imza atmıştır. Füzûzan'ın aynı isimli eserinden Füzûzan tarafından uyarlanan *Benim Sinemalarım*, eser sahibi ve senaristin filmin yönetmeni olarak görev aldığı bir eser olarak üretim süreci bağlamında da 1990'lı yıllar kadın yönetmenlerinin uyarlamaya dayalı filmlerinden ayrılır. Filmin ayrıca, edebiyat ve resim gibi disiplinlerden gelen yönetmenlerin vizörlerinden çıkmış olması itibarıyla de farklı bir konumda olduğu görülür. Yapımcı Kadri Yurdatap'ın teklifiyle ancak yönetmenlerin tercih ettiği senaryoyla çevrilme kararı alınan film, Kültür Bakanlığı'ndan 1988 ve 1989 yıllarında aldığı iki yapımla desteği sayesinde çevrilebilmiştir. Tüm kararların müşterek alındığı bir üretim biçimiyle çevrilen film, feminist film üretim süreciyle uyumludur; kadın karakter-kamera-mekan bağlamında filmin kurduğu dil üzerindense "kadın filmi" çerçevesine uyumlu bir eser ortaya çıktığı ileri sürülebilmektedir.

1990'lı yıllar kadın yönetmenlerinden değerlendirmeye alınan üçüncü yönetmen, Canan Gerede'dir. Yönetmenin 90'larda çevirdiği *Robert'ın Filmi*, *Aşk Ölümünden Soğuktur* ve *Parçalanma* filmlerinin yaratım süreçlerinin değerlendirilmesiyle, sanatçının yetiştiği ortam ve sosyal çevresinin gerek film üretim sürecini gerekse filmlerindeki bakışı şekillendirdiği sonucuna varılmıştır. Her üç filmini de sinema endüstrisi gelişkin ülkelerin ortak yapımcılığında projelendiren Gerede, Eurimages'dan aldığı yapım destek fonuyla filmlerini, Türkiye bazında yüksek sayılabilecek bütçeler dahilinde çevirir. Filmlerin bakış açısının düzenlenmesinde, maddi olanakların ve sanatçının sanata bakışının etkisi olduğu görülür. Söz konusu dinamikler, bir yanıyla filmlerdeki politik-eleştirel zemini inşa ederken bir yanıyla seyirlik malzemeyi Batı'nın görmek istediği Doğu olarak atar; bu konumlandırmanın ise oryantalist bir sunuma ve üst-alt kültür hiyerarşisinin kurulmasına hizmet ettiği görülür. Yönetmenin yaklaşımı, 1990'ların siyasi ve toplumsal atmosferine yönelik eleştirel bir söylem oluşturmasına karşın filmlerin, kadın temsili ve kadın karakterlerin mekanda konumlanması uyarınca sağlam bir dişil dil kuramadığı tespit edilmiştir.

Değerlendirmeye alınan dördüncü isim, ilk uzun metraj filminin gösterime girdiği tarih uyarınca Tomris Giritlioğlu'dur. Sinemasal üretimde geniş ve kemikleşmiş bir kadroyla ve büyük bütçelerle çalışan Giritlioğlu filmografisinin ağırlıklı olarak uyarlamalar üzerine kurulu olduğu saptanmıştır. TRT'de kadrolu çalışan yönetmen, *Salkım Hanım'ın Taneleri* hariç filmlerinin tümünü TRT film yapım desteğiyle gerçekleştirmiştir. *Suyun Öte Yanı* hariç, TRT yapımcılığında gerçekleştirdiği *Yaz Yağmuru* ve *80. Adım* filmlerinin sinema salonlarında gösterim şansı yakalaması, yönetmenin üretim sürecini, filmleri gösterime girmeyen TRT yönetmenlerinin üretim süreçlerinden ayırmaktadır. 2000 sonrası çevirdiği son film olan *Güz Sancısı* dahil incelenen tüm filmlerin içinden temasal anlamda ayrı düşen tek film, politik bir altyapıdan yoksun olması sebebiyle *Yaz Yağmuru*'dur. *Yaz Yağmuru* hariç tüm filmlerinde, yalnızca iktidarın azınlıklar üzerine uyguladığı politikaları değil, haksızlığa uğrayan tüm grupları temsil etmeye özen gösterdiğini belirten yönetmenin, 1990'ların siyasallaşmaya başlayan kadın yönetmen söylemine uyan filmler çevirdiği ileri sürülebilir. Ancak Giritlioğlu'nun filmlerinde kurduğu kadın-erkek ve iyi-kötü temsillerindeki sorunlu alanların, filmlerin politik eleştirisini zayıflattığı ve edilgin kadın

temsili üzerinden dişil dilin zedelendiği görülmüştür. Ayrıca filmlerin merkezindeki tarihsel olgular ykleştirildiğinden ve eleştirel bir imge yaratmaktan yoksun olduklarından; filmlerin, toplumun belleğindeki travmaların iyileştirilebilir olduğu izlenimini yaratmakta olduğu sonucuna varılmıştır. Bu durum, ulusal kimliğin yeniden üretilmesinde devletin resmi ideolojisiyle aynı safta yer alan bir anlatı kurduğundan; filmlerin politik eleştirel zemininin yara almakta olduğu görülmüştür. Bu nedenle filmlerin siyasal-eleştirel bir zemin üzerinden hareket ettiği ancak somut bir eleştirel tavırdan yoksun olduğu sonucuna varılmıştır.

Değerlendirmeye alınan beşinci yönetmen zgentrk zerine yürütülen tartışmaların sonucunda yönetmenin sanatçı kimliğinin kurulumunda 68 kuşağı hareketinin belirleyici olduğu; bu hareketin üretim bağlamındaysa özellikle senaryolarını etkilediği görülmüştür. Yönetmenin senaryo ve yönetmenlik alanında; resim, müzik, matematik, edebiyat gibi farklı disiplinlerden edindiği zengin bakış aıllarını bir arada kullandığı saptanmıştır. Senarist kimliğiyle ön planda olan zgentrk’n kendisine yakın bulduğu için Sevgi Soysal’ın eserini beyaz perdeye uyarlama kararı ise, 1990’ların kadın yönetmenlerinin büyük çoğunluğunun uyarlama eğilimleriyle uyumludur. *Seni Seviyorum Rosa* filmini, Eurimages yapım desteğiyle eviren yönetmenin filminde kurduğu kadın temsilinin, “kadın filmi” tanımlamasıyla örtüştüğü görülür. Ayrıca yönetmenin gazete yazılarıyla diğer kadın yönetmenlere destek olarak sinemasal alanda bir kadın dayanışması rneği sergilemesinin, kadın yönetmenlerin mercek altına alındığı tezin erevesi uyarınca sanatçının ne çıkan, değerli bir özelliği olduğu sonucuna varılmıştır.

İlk filminin gösterime çıktığı tarih itibariyle altıncı yönetmen olarak değerlendirmeye alınan isim Biket İlhan’dır. Sanatsal bir tutku ya da bireysel bir tercihten ziyade arkadaş ortamının desteği sonucunda yönetmenlik mesleğine geçen İlhan, asistanlık dönemi sonunda ilk sinema filmi *Sokaktaki Adam*’ı eski eşi Atilla İlhan, ikinci filmi olan *Kayıkçı*’yı ise yapımcı Panos Papahadsis’in nerisi üzerine çevirme kararı almıştır. Yönetmenin ilk filmini çevirmek için Kültür Bakanlığı’ndan almaya hak kazandığı yapım desteğini, bir yapımcıyla çalışmayı tercih etmemesi üzerine reddetmesi ve Sinevizyon Yapım şirketi’ni kurarak filminin finansmanını kendisinin sağlaması,

yönetmenin özgür ifade alanını koruma çabası olarak üretim sürecinde dikkati çeken bir bileşendir. Filmlerinin çatışmasını birey-toplum üzerine kuran yönetmenin, filmlerinde toplumsala yönelik bir eleştirel söylem alanı kurmaya çalıştığı saptanmıştır. Yönetmenin, filmlerinde kurduğu kadın temsiline toplumsal cinsiyet rollerini devam ettirdiği, modern-geleneksel çatışması üzerinden kadının pasif ve eve ait sunumunun ise geleneksel kodlar kullanılarak ve yüceltilerek üretildiği; dolayısıyla filmler bir kadın yönetmen tarafından çevrilmesine karşın anlatıların dışıl bir dil üzerinden kurulmadığı sonucuna varılmıştır. İlhan'ın çocukluk yıllarında ailesinin bakış açısını benimsemiş olması, bu bakış açısının bir uzantısı sonucu öğretmenlik mesleğini seçmesi ve söz konusu mesleği 'kadına uygun bir meslek' olarak tanımlaması, yönetmenin yetiştirilme biçiminin sanatını üretim şeklini etkilediğinin göstergesi olarak değerlendirilebilmektedir. Sonuç olarak temsildeki sorunlu alanlar nedeniyle filmlerin dışıl bir dilden yoksun olduğu tespit edilmiştir.

Değerlendirmeye alınan yedinci kadın yönetmen, Seçkin Yasar'dır. Yönetmenin sanatçı kimliğinin kurulumunda gerek aile yapısının gerekse 70'lerin politik hareketliliğinde aktif katılımının etkin olduğu görülmekle birlikte; söz konusu bileşenlerin filmlerinin anlatısına yansıdığı saptanmıştır. Yasar'ın yönetmen kimliğinin kurulumunda Sinematek ve Mimar Sinan Üniversitesi bünyesinde faaliyet gösteren Sinema-Televizyon Enstitüsü'nün etkili olduğu görülür. Bu çevrede kurduğu bağlantılar sayesinde asistanlık yapmaya başlayan Yasar'ın bu özelliği yönetmeni, 1990'ların kadın yönetmenleri arasında yönetmenliğe asistanlıktan geçen isimlerden kılar. 1980'lerde, projelerine bütçe yaratamadığı için kendi filmlerini çekemeyen Yasar'ın, 1990'larda çeşitlenen fonlar aracılığıyla yapım olanaklarını yaratması, 1990'lardaki çeşitlenen yapım destek mekanizmalarının, kadın yönetmen sayısını arttıran etkisine örnek teşkil eder niteliktedir. Burjuva ve entelektüel olarak nitelediği bir ailede yetişen ve eşiyile birlikteliği ve sosyal yaşantısında da bu tanımlamaya uyan bir yaşam stili benimseyen yönetmenin ilk sinema filmi olan *Sarı Tebessüm*'ü de söz konusu bakış uyarınca şekillendirdiği açıktır. Filmin ana kişisi bir kadın olmasına karşın temsildeki sorunlu alanlar ve seyircide izlenileni "dikiz"liyormuş hissi uyandıran kamera-mekan kullanımı bağlamında, anlatının kurulumunda dışıl bir dilin varlığından söz edilemeyeceği görülmüştür. Yönetmenin aktif politik duruşu göz önünde bulundurulduğunda, ikinci filmi *Sevgilim*

İstanbul'un politik altyapısını şekillendiren etmenler açıklık kazanmaktadır. Yönetmenin ikinci filminin çekim sonrası sürecinde filmin yapımcısıyla yaşadığı hukuki süreç ise; yaşanmaması gereken, üzüntü verici bir vaka olarak sinema tarihine geçmiştir.

Değerlendirmeye alınan sekizinci yönetmen Handan İpekçi'dir. Basın Yayın mezunu olan İpekçi'nin yönetmenliğe, asistanlıktan geçtiği ve uzun metrajlı sinema filmi çevirmeden önce bir belgesel filme imza attığı görülür. Yönetmen, filmlerinin senaryo, yapım ve yönetimini üstlenmekle kalmamış, 90'larda çevirdiği ilk ve tek filmi *Babam Askerde*'nin dağıtımını da tek başına üstlenmiştir. İpekçi örneğinde görüldüğü üzere, 1990'larda çeşitlenen fon kaynakları, kadın yönetmenlerin niceliksel artışında önemli bir rol oynamıştır ancak dağıtım ağının Amerikan Majörleri nedeniyle tekelleştiği ve yerli yapımlara kapalı olduğu 90'lar sinemasında, yalnızca yapım sürecine alternatif kaynakların yaratılması yeterli olmamış, dağıtım ayağında da alternatif ağlar kurulmasının gerekli olduğu görülmüştür. İpekçi'nin üretim süreci, 90'larda gündeme gelen yapımcı-yönetmenlik üzerine önemli verilerle dolu bir örnek teşkil etmektedir. İpekçi gibi, 90'larda yapımcıdan bağımsızlaşan yönetmenler; oyuncu, mekan ve konu seçimlerinde özgürdürler. Bu nedenle İpekçi'nin söylemine, siyasallaşan temaların hakim olduğu söylenebilir. Ancak yönetmenin, devletin resmi kurumlarıyla yaşadığı çatışmalar ve ödediği bedeller; Türkiye'nin 1990'larda ve 2000'lerde sanat alanındaki ifade özgürlüğünün sınırları hakkında düşündürücü bir örnek oluşturmaktadır. Son olarak İpekçi'nin, filmlerindeki kadın temsili üzerinden kurulan dişil dil uyarınca, 1990'ların pek çok kadın yönetmeni arasından sıyrıldığı ve gerek üretim sürecinde gerekse filmlerin söylem alanında "kadın filmi" nitelendirmesiyle değerlendirilebileceği ileri sürülmüştür.

Değerlendirmeye alınan dokuzuncu yönetmen, Canan Evcimen'dir. Basın Yayın Yüksek Okulu, Radyo-Tv Bölümü'nden mezun olan ve yönetmenliğe yapım asistanlığından geçen yönetmen, 1990'lar kadın yönetmenleri arasında TRT'de kadrolu bir yönetmen olarak sinemasal üretimini TRT yapımcılığında gerçekleştiren dört isimden biridir ve TRT yapım desteğiyle çevirdiği iki filmi de (*Hoşça Kal Umut*, *Solgun Bir Sarı Gül*), yapım destek mekanizmasının kurumsal tutumu nedeniyle gösterime girmemiştir. 1990'ların özellikle TRT'de çalışan kadın yönetmenlerinin filmlerinde sıklıkla görüldüğü üzere Evcimen'in her iki filmi de edebiyat eserlerinden uyarlamadır. Evcimen'in *Hoşça*

Kal Umut filmi, politik altyapısı nedeniyle 1990'ların siyasallaşmaya başlayan kadın yönetmen söylemiyle uyumludur. Filmlerde dikkat çeken diğer bir unsur, her iki filmin de temel kişinin erkek karakter olmasıdır. Erkeğin hikayesini devam ettirici, pasif bir konum üzerine kurulan kadın temsilleri nedeniyle filmlerin dilinin, “kadın filmi” kavramının işaret ettiği alanla uyumsuz olduğu sonucuna varılmıştır.

İlk filminin gösterime çıktığı tarih itibariyle onuncu yönetmen olarak değerlendirmeye alınan isim, bir diğer TRT yönetmeni Fide Motan'dır. Basın Yayın Bölümü mezunu olan ayrıca TRT bünyesinde asistanlık da yapan yönetmen, asistanlık sürecinin günümüz asistanlık kavramıyla uyuşmaması nedeniyle yönetmen yardımcılığı yapmadan yönetmenliğe geçiş yapan yönetmenlerdendir. 1990'lar kadın yönetmenleri arasında TRT yapımçılığında sinema filmi çeviren dört yönetmenden biri olan Motan'ın da 90'larda çevirdiği iki filmi (*Cadı Ağacı*, *Yanlış Saksının Çiçeği*) gösterime girmez. Yönetmenin, ilk sinema filmi *Cadı Ağacı*'ni bir edebiyat eserinden uyarlama tercihi, 1990'ların kadın yönetmenlerinin, özellikle TRT'de çalışan kadın yönetmenlerin uyarlama eğilimleriyle uyumludur. Yönetmenin filmlerinde kurduğu modern-geleneksel çatışması ve yüceltilen geleneksel değerler, yönetmenin yaşam biçimini ve sanata bakışını yansıtırken; yüceltilen değerlerin toplumsal cinsiyet rollerini olumlar niteliği ve kadınların pasif özne konumları, filmlerin dışıl bir dille kurulmadığı sonucunu doğurmaktadır.

Değerlendirmeye alınan on birinci isim, Yeşim Ustaoglu'dur. Mimarlık alanında eğitim alan Ustaoglu, kısa film setlerinde edindiği tecrübelerle yönetmenliğe geçiş yapmıştır. Ustaoglu'nun filmlerine bakıldığında, sanatçı kişiliğinin kurulumunda da etkin olan yolculuk ve kimlik kavramlarının öne çıktığı ve yönetmenin oyuncu, görüntü yönetmeni ve ekip anlamında devamlılık arz eden isimlerle çalıştığı görülür. Senaryo yazım ve filmlerin bütçe oluşturma süreçlerine de dahil olan yönetmenin gerek filmlerinde kurduğu dil gerekse üretim süreci üzerinden, 90'lı yıllar “yeni Türkiye sinemasında” yönetmen sineması/auteur'lük çerçevesinde değerlendirilebileceği sonucuna varılabilir. Ayrıca Ustaoglu'nun yararlandığı yapım destek kaynaklarının çeşitliliği, yapımçılık anlayışı ve filmlerinin siyasi teması uyarınca 1990'lı yıllar kadın yönetmenlerinin siyasallaşmaya başlayan söylem alanı ve yapım süreçleriyle uyumlu

olduğu ileri sürülebilir. 2000 sonrası biri orta metraj belgesel beş film çevirerek bugüne değin toplamda yedi film ve dört kısa filme imza atan Ustaoglu'nun bu özelliği; yönetmeni, 2000 sonrası üretime devam eden dört yönetmenden biri kılmaktadır.

İlk filminin gösterime çıktığı tarih itibariyle on ikinci yönetmen olarak değerlendirmeye alınan isim, bir diğer TRT yönetmeni Sunar Kural Aytuna'dır. Aytuna, Basın Yayın Yüksek Okulu'nu bitirmiş ve yönetmenliğe asistanlıktan geçmiştir. Çevirdiği ilk ve tek filmi *Deniz Bekliyordu*'yu kadrolu olarak çalıştığı kurum TRT yapımcılığında gerçekleştirmesi yönetmeni, 1990'larda filmlerini TRT aracılığıyla çeviren dört kadın yönetmenden biri kılar. Filmin yapım finansmanının TRT tarafından sağlanması nedeniyle Aytuna'nın çevirdiği film de gösterime girmemiştir. Yönetmenin sanatçı kimliğinin kurulumunda önemli bir bileşen olarak yetiştiği çok kültürlü ortamın, filmin karakter kurulumuna yansıdığı görülürken; yönetmenin yoğun bir bürokratik onay sürecinden geçerek filmine bütçe oluşturmasıyla filmin ana karakterinin uzunca bir süre iktidarın onayını beklemesi, filmin anlatısıyla yönetmenin üretim sürecine içkin deneyimleri arasında paralellik bulunduğu sonucuna götürmüştür. Filmin sunduğu kadın temsiliyleyse, 1990'lar Türkiye sinemasında yetersiz olmasına karşın özgürlükçü bir söylem alanı oluşturulduğu görülmüştür.

Son olarak değerlendirmeye alınan yönetmenler, Nef Uğurlu ve Jülide Övür'dür. *Eski Fotoğraflar* filmini ortaklaşa yöneten Uğurlu ve Övür bu özellikleriyle, Gülsün Karamustafa ve Füzün'ın ardından Türkiye sinemasındaki ikinci kadın ortaklığına imza atar. Dinçer Sümer'in tiyatro oyunundan Nef Uğurlu'nun eski eşi Ahmet Uğurlu tarafından uyarlanan film, oyuncunun kendisini en iyi ifade edebileceği metin olduğundan beyaz perdeye aktarılmıştır. Ahmet Uğurlu'nun dönemin gazetelerine verdiği demeçten yola çıkıldığında, yönetmenlerin oyuncuyu değil oyuncunun yönetmenleri seçtiği görülür. Bu özellik, yönetmenleri 1990'ların kadın yönetmenlerinden ayıran ilginç bir yöndür. Filmin yapımcılığının Nef ve Ahmet Uğurlu tarafından üstlenilmesinde, Biket İlhan'ın kararına benzer bir kararla, filmin ifade alanını dışarıdan bir yapımcının müdahalesinden koruma amacı güdülmekte olduğu görülür. Üretim sürecine içkin bu özellik ise, 90'ların yönetmenleri için yapımcıdan bağımsızlaşarak özgün ifade alanları geliştirmenin önemini gözler önüne seren bir örnek

teşkil etmektedir. Ayrıca TRT yapımı olmamasına karşın gösterime giremeyen film, dağıtım alanındaki tıkanmanın 90'lar yerli sinemasındaki tezahürü olarak değerlendirilebilir. Yönetmenlerin üretim sürecinde sette benimsedikleri ve eril kodları olumlayarak yeniden üreten yönetim disiplinininse, feminist film üretim süreciyle uyumsuz bir çekim aşamasına işaret ettiği saptanmıştır. Ayrıca filmin kadın karakter sunumunun, fedakar anne ve kötü yola düşmüş kadın tiplemesine sıkışması, filmin toplumsal cinsiyet rolleri ve heteroseksüel rol dağılımını olumlayan bir metin var etmesine neden olur. Dolayısıyla temsil ve anlatı üzerinden filmin dışıl bir dil inşa edemediği sonucunun ortaya çıktığı görülmüştür.

Kadın yönetmenlerin üretim süreçlerinin teker teker ele alınması ve öncelikle kendi içlerinde değerlendirilmesi, deneyimlerin "biricik" oluşunun öne çıkarılması ve ayrıca 90'lar sinemasal ortamı içerisindeki varlıklarını açığa çıkaracak olan toplu değerlendirmelere varılması için gereklidir. Bu nedenle yönetmenlerin teker teker ele alınmalarının ardından kaleme alınan "Karşılaştırmalı Yorum" bölümünde, bireysel değerlendirmelere varılırken yararlanılan sınıflandırma, toplu değerlendirmelere uyarlanarak sonuçların geniş bir perspektiften yorumlanmasına olanak sağlanmıştır. Bu bağlamda öncelikle yönetmenlerin sanatçı kimliklerinin kurulumunda öne çıkan bireysel, eğitimsel ve toplumsal dinamikler, farklılaşan ve ortaklaşan yönleriyle sınıflanarak yorumlamaya tabi tutulmuştur. Ardından filmlerin maddi olanaklarına ve üretim aşamasına içkin bileşenler, ortak ve farklı yönleriyle yorumlanmış ve tüm bu unsurların eserler üzerine yansması toplu bir değerlendirmeye alınmıştır. Son olarak eserlerin üretim sonrası süreçlerine ait dinamikler sınıflandırılmış ve gerek kadın yönetmen gerekse 90'lar sinemasında kadın yönetmen oluş üzerine yorumlara yer verilmiştir. "Karşılaştırmalı Yorum" bölümünde süreçlere getirilen yorumlar, sonuç bölümünde bütünlüklü değerlendirmelere varmaya yardımcı olacak niteliktedir.

Yönetmenlerin sanatçı kimliklerini, öncelikle minimal ölçekte doğdukları- yetiştikleri şehir ve ailelerinin, ardından ülkenin politik ve toplumsal meselelerinin şekillendirdiğini öne sürmek mümkündür. Yönetmenlerden onu (Füruzan, Gülsün Karamustafa, Canan Gerede, Tomris Giritlioğlu, Biket İlhan, Handan İpekçi, Canan Evcimen, Sunar Kural Aytuna, Jülide Övür, Necef Uğurlu), Batılı bir coğrafyada; on biri

(Füruzan, Gülsün Karamustafa, Canan Gerede, Tomris Giritlioğlu, Işıl Özgentürk, Seçkin Yasar, Biket İlhan, Handan İpekçi, Canan Evcimen, Sunar Kural Aytuna, Necef Uğurlu), büyük şehirde doğmuş ancak hepsi ya çocukluklarını büyük şehirlerde geçirmiş ya da eğitim almaya büyük şehre gitmiştir. Söz konusu deneyimin etkisini, yönetmenlerin filmlerinin mekan tercihinde ve kadın temsilinde görmek mümkündür. Filmlerinin %82'sinin anlatısının kentte, %4'ünün anlatısının ise hem kent hem kasabada kurulmuş olduğu tespit edilmiş; dolayısıyla temsilde, kentli bireylerin yer bulduğu sonucuna varılmıştır.

Yönetmenlerden dokuz tanesi (Füruzan, Gülsün Karamustafa, Canan Gerede, Tomris Giritlioğlu, Işıl Özgentürk, Seçkin Yasar, Yeşim Ustaoglu, Jülide Övür, Necef Uğurlu), entelektüel ve özgürlükçü bir aile yapısına sahip olduklarını ve aile yapılarının sanata bakışlarını şekillendirdiğini belirtmiştir. Yönetmenlerden Gerede, Motan ve Yasar'ın eşlerinin de süreçte yönetmenlere destek olduğu; İpekçi ve Övür'ün ise özellikle çocuklarını yetiştirme anlamında babalarının desteğini aldığı görülmüştür. Dolayısıyla yönetmenlerin sanatçı kişiliklerinin gelişiminde ve üretim süreçlerinde, sahip oldukları aile yapısının belirleyici bir bileşen olduğu ileri sürülebilmektedir.

On dört kadın yönetmenden altısının (Gülsün Karamustafa, Canan Gerede, Işıl Özgentürk, Biket İlhan, Seçkin Yasar, Fide Motan) 1940'larda, beşinin (Tomris Giritlioğlu, Handan İpekçi, Sunar Kural Aytuna, Jülide Övür, Necef Uğurlu) 1950'lerde doğdukları ve ilk filmlerini 30'lu ve 40'lı yaşlarında çevirdikleri saptanmıştır. Bu noktadan hareketle dinamik bir kuşak olarak betimlenebilecek 90'lı yılların kadın yönetmenlerinin üniversite ve gençlik yıllarının, Türkiye'nin 60'lı ve 70'li yıllarına tekabül ettiği de değerlendirmelerden çıkan bir diğer sonuçtur. Özellikle İstanbul ve Ankara gibi büyük şehirlerde eğitim alan Giritlioğlu, Özgentürk, Karamustafa, Yasar, İpekçi, Evcimen ve Ustaoglu gibi yönetmenlerin, dönemin politik hareketliliğinde aktif rol aldıkları ya da döneme canlı tanıklık ettikleri, dolayısıyla sonuçlarından etkilendikleri görülmüştür. Genç ve dinamik olduğu kadar politik bir bilince de sahip olduğu sonucuna varılan 90'lı yıllar kadın yönetmenler kuşağının, söz konusu bilinci eserlerine de taşıdığı ileri sürülebilir. Filmlerinde politik-eleştirel bir bakış geliştiren yönetmenlerin, 90'larda darbe etkisinin dağılmasıyla genişleyen ifade alanından yararlandıkları görülmektedir.

Bu yönetmenlerin filmlerine hakim olan 80 darbesinin etkileri, işkence, kimlik, eril iktidar ve iktidar baskısı, milliyetçilik gibi temalarinsa yönetmenlerin kişisel tarihlerinin yansımaları olduğu kadar, Türkiye siyasi tarihinin yansıması olarak da okunması mümkündür.

Yönetmenlerin aldıkları eğitime bakıldığında, beşinin (Handan İpekçi, Canan Evcimen, Fide Motan, Sunar Kural Aytuna, Jülide Övür), Basın Yayın Yüksek Okulu mezunu olduğu ancak bu isimlerin de okulların teçhizat eksikliği nedeniyle pratikten ziyade teorik bilgiye dayalı bir eğitim aldığı ve tamamının yönetmenliğe asistanlığın sağladığı pratik alanda deneyim kazanarak geçtiği görülür. Basın Yayın Okulu'ndan mezun isimlerin oluşturduğu eğitilmiş yönetmen kuşağı, 90'lı yıllarda televizyon ve sinema gibi alanlarda eğitim veren kurumların ülkede mezun veriyor oluşunun bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu isimlere ek olarak Canan Gerede, Tomris Giritlioğlu, Biket İlhan, Seçkin Yasar farklı disiplinlerde eğitim almış ve yönetmenliğe asistanlıktan geçmiştir. 1990'larda farklı disiplinlerden gelen yönetmenlerin sinemasal alana üretici olarak katıldığı düşünüldüğünde; sinemasal alana senaryolarıyla giriş yapan Füzûzan'ın, edebiyat alanından; sanat yönetmenliğiyle giriş yapan Gülsün Karamustafa'nın resim alanından; mimarlık eğitimi alan Yeşim Ustaoglu'nun ise kısa filmleriyle yönetmenliğe geçişi de anlam kazanmaktadır.

Film Prodüksiyon Teorisi'nin de çerçevesini çizdiği kültürel üretim sürecinin bileşenleri uyarınca sanatçı kişiliğinin kurulumunda; yönetmenlerin doğdukları coğrafya, aile yapıları, aldıkları eğitim ve bu eğitimin teorik ve pratik alanda dağılımı kadar; ülkenin 80 öncesi politik hareketliliği, 80 darbesi ve 90'larda darbenin dağılan etkisi de öne çıkmaktadır. Dolayısıyla sanatçı kimliğinin oluşumunda bireysel yaşantı deneyimleri kadar toplumun kültürle ve siyasetle olan ilişkisi ve bu ilişkideki değişimlerin de önemli olduğu sonucuna varılmıştır.

90'lı yıllar kadın yönetmenlerinin çevirdiği yirmi iki filmin maddi imkanlarının oluşturulduğu kaynaklara bakıldığında, 90'lı yıllarda çeşitlenen film yapım destek mecralarının her birinden yararlandırıldığı açıktır. TRT'nin %29; Eurimages'ın %25; Kültür Bakanlığı'nın %21; özel kanalların, yönetmenlerin kendi yapım şirketlerinin ve sponsorluk kurumunun finanse ettiği filmlerin ise % 7'lik bir orana sahip olduğu görülür.

90'lı yıllarda çeşitlenen yapım destek mecralarının, farklı isimlerin sinemasal üretim sürecine girmesinde ve kadın yönetmenlerin niceliksel artışında etkin olduğu, söz konusu dağılımda da açıkça görülmektedir. Yirmi iki filmde yalnızca üç filmin (*Salkım Hanım'ın Taneleri*, *Sokaktaki Adam*, *Eski Fotoğraflar*) hiçbir destek fonundan yararlanmamış olması da bu sonucu destekler niteliktedir.

Sekiz filmi (*Suyun Öte Yanı*, *Yaz Yağmuru*, *Hoşça Kal Umut*, *Cadı Ağacı*, *80. Adım*, *Deniz Bekliyordu*, *Solgun Bir Sarı Gül*, *Yanlış Saksının Çiçeği*) finanse ederek en yüksek maddi desteğin geldiği TRT kurumunun yalnızca kendi kadrosunda çalışan yönetmenlere finansman sağladığı düşünüldüğünde, en yüksek ikinci maddi desteğin geldiği Eurimages'ın önemi açığa çıkmaktadır. Eurimages'dan destek alan yedi filmin (*Seni Seviyorum Rosa*, *Robert'ın Filmi*, *Kayıpçı*, *Güneşe Yolculuk*, *Aşk Ölümünden Soğuktur*, *Parçalanma*, *Sevgilim İstanbul*) ortak özelliklerine bakıldığında ulkenin sosyo-politik problemlerini sorunsallaştırmanın yanı sıra Doğu kültürüne içkin motiflerin kullanıldığı görülmektedir. Bu saptama ise, Batılı bir fon olan Eurimages'ın bu coğrafyanın sinemasal hikayelerinde görmek istediği unsurları açığa çıkarır niteliktedir ve bu tezin sınırlarını aşan ancak dikkatle incelenmesi gereken bir alan oluşturduğu açıktır.

Kültür Bakanlığı tarafından finanse edilen altı filmde (*Benim Sinemalarım*, *Seni Seviyorum Rosa*, *Sarı Tebessüm*, *Babam Askerde*, *İz*, *Sevgilim İstanbul*) *Benim Sinemalarım* hariç diğer beş filmde de bir başka yapım destek mecrasından yararlanmış olduğu gerçeği, 90'larda Kültür Bakanlığı'nın filmlere sağladığı maddi desteğin bir filmde çekimlerinin tamamlanabilmesi adına yetersiz olduğunun göstergesi olarak okunabilmektedir. Üstelik *Benim Sinemalarım* filmi de, bakanlıktan 1988 ve 1989 yıllarında aldığı iki farklı destek sonucunda ve büyük maddi sıkıntılarla çevrilmiştir. Oysa ki Eurimages ve TRT'nin finanse ettiği filmlerin, ek bir kaynak arayışına girmediği; dolayısıyla bir filmde çevrilebilmesi için yeterli bir miktar finanse ettikleri görülmektedir. TRT'nin başvuru kriterlerindeki kısıtlılık hatırlanırsa Eurimages fonunun, 90'lı yıllarda kadın yönetmenleri ve 90'lı yıllarda bağımsız yönetmenleri için önemi bir kez daha açığa çıkmaktadır.

1990'lı yılların sinemasal üretiminde aktif olan on dört kadın yönetmenin maddi kaynak oluşturma süreçlerinin değerlendirilmesiyle ortaya çıkan bir diğer sonuç, çeşitlenen maddi destek mecralarıyla birlikte yapımcılık anlayışının da klasik Yeşilçam yapımcılığından farklı bir alana işaret etmesidir. 90'larda çevrilen yirmi iki filmde yalnızca üç tanesinde (*Benim Sinemalarım*, *Salkım Hanım'ın Taneleri*, *Güneşe Yolculuk*) bütçeyi oluşturan kişi yapımcıdır, bir filmin (*İz*) bütçesi ise yapımcı ve yönetmenin ortak çabalarıyla oluşturulmuştur. Geri kalan on sekiz filmin de bütçesi, yönetmenlerin yapım destek kaynaklarına bireysel gerçekleştirdiği başvurular sayesinde yahut kendi filmlerini kişisel yatırımlarla finanse etmeleri sayesinde oluşturulmuştur. *Cadı Ağacı* ve *Yanlış Saksının Çiçeği*'nde Fide Motan; *Aşk Ölümden Soğuktur* ve *Parçalanma*'da Canan Gerede yapımcı-yönetmen olarak görev almış; Handan İpekçi, *Babam Askerde* filmini kendi şirketi Yeni Yapım Film ve Reklamcılık; Biket İlhan, *Sokaktaki Adam* ve *Kayıklı* filmlerini kendi şirketi Sinevizyon Film; Necef Uğurlu ise *Eski Fotoğraflar* filmini Ahmet Uğurlu ile kurdukları şirket üzerinden çevirerek yapım şirketine sahip yönetmenler olarak filmlerinin hem yapımcılığını hem yönetmenliğini üstlenmiştir. 1950'lerde ilk kadın yapımcının Cahide Sonku olduğu ve 90'lara değin yalnızca Feyturiye Esen, Birsen Kaya ve Lale Oraloğlu'nun yapımcı-yönetmen olarak üretimde bulunduğu düşünüldüğünde; 1990'larda kadın sinemacıların yalnızca yönetmenlik anlamında değil, yapımcılık anlamında da niceliksel bir artış gösterdiği sonucuna varılmaktadır. Filmlerin içeriği, tekniği, oyuncu kadrosu ve dağıtım aşamasının da değerlendirilmesiyle varılacak bir sonuç olmasına karşın, filmlerinin maddi imkanlarını kişisel başvurularla oluşturan ve filmlerinde yapımcı-yönetmen olarak görev alan yönetmenlerin üretim sürecine ilişkin bu durum, yönetmenleri, 90'lı yılların bağımsız yönetmenleriyle aynı sınıflandırmaya sokmaktadır. Bu durumunsa, Yeşilçam'ın maddi anlamda işletmecisi ve yapımcısına, dolayısıyla seyirciye bağımlı yapımcılık anlayışından uzak ve bağımsız bir film dili yarattığı açıktır.

On dört kadın yönetmenin filmlerinin üretim süreçlerine ilişkin dinamiklere bakıldığında ilk göze çarpan alan, senaryonun oluşturulma aşamasındaki bileşenlerdir. Filmlerin %36'sı yönetmenlerce, %18'i yönetmenlerin bir senaristle ortak çalışmasının ürünüdür. Yönetmenlerin yazım sürecine senarist olarak dahil olmadığı kısım ise %46'lık bir oran oluşturmaktadır. Filmlerin yapım sürecine aktif bir katılım gerçekleştirdikleri

görülen yönetmenlerin, senaryo üretim sürecinde de %54'lük bir katılımı aktif oldukları görülmektedir.

Yönetmenlerin çevirdiği yirmi iki filmde on biri özgün, on biri uyarlama senaryolara sahiptir. Bu nedenle 1990'lı yıllar kadın yönetmenler sinemasında, uyarlamaların önemli bir yer tuttuğu ileri sürülebilir. Özellikle TRT yönetmenlerinin uyarlama ağırlıklı film çevirmiş olmaları dikkat çekicidir. Yetkin kalemlerin kitaplarının uyarlanması TRT'nin kurumsal tutumuyla bağdaştığından, TRT yönetmenlerinin çoğunlukla uyarlama tercih ettiği sonucuna varılabilir. Bu durumsa, maddi destek mekanizmalarının filmlerin üretilme biçimlerinde etkin olduğunun göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Yönetmenlerin oyuncu kadrolarının, çoğunlukla amatör ya da tiyatro kökenli oyuncularından oluştuğu ve Canan Gerede'nin yönettiği *Parçalanma* filminin kadın başrol oyuncusuyla, Necef Uğurlu-Jülide Övür'ün ortaklaşa yönettikleri *Eski Fotoğraflar* filminin erkek başrol oyuncusu hariç oyuncu kadrolarının, yönetmenlerin tercihleri doğrultusunda oluşturulduğu görülür. Yapımcının yaptırımları ve seyirci beğenilerinden bağımsızlaşan 90'ların popüler olmayan yerli ve bağımsız yapımlarında amatör/tiyatro kökenli kadroların tercih edildiği düşünüldüğünde, kadın sinemacıların yoğunlukla söz konusu oyunculara yer vermesinin salt bütçesel nedenlerden değil, bilinçli tercihler doğrultusunda alınmış kararlar olduğu sonucuna ulaşılabilir.

90'larda birden fazla film üreten isimlerden yalnızca Tomris Giritlioğlu'nun aynı oyuncularla çalıştığı ancak Giritlioğlu'nun yanı sıra Canan Gerede, Biket İlhan, Fide Motan gibi isimlerin filmlerini aynı görüntü yönetmenleriyle çevirdiği görülür. Bu noktada dikkat çeken bir diğer unsur; *Robert'ın Filmi* ve *Aşk Ölümünden Soğuktur*'un görüntü yönetmenliğini Jürgen Jürges, *Parçalanma* filminin görüntü yönetmenliğini Peter Steuger, *Sokaktaki Adam* ve *Kayıkçı* filmlerinin görüntü yönetmenliğini Colin Mounier ve *Güneşe Yolculuk* filminin görüntü yönetmenliğini Jacek Petrycki gibi Türkiye dışından isimlerin üstlenmesidir. Bu görüntü yönetmenlerinden Jürges ve Mounier gibi isimlerin reklam sektöründe çalıştığı düşünüldüğünde, reklam sektörünün yalnızca altyapısal değil ekip anlamında da yetkin isimlerle çalışılmasına olanak sağladığı ve bu durumun televizyonun sinema üzerindeki olumlu etkilerine örnek teşkil ettiği

sonucuna varılabilir. Ayrıca bu filmlerinin tümünün Eurimages ortak yapım desteği almış olduğu gerçeği, desteğin yalnızca bütçe oluşumunda değil, ortak yapımcılar aracılığıyla kurulan bağlantılarla ekip oluşumunu da şekillendirdiği sonucuna götürmektedir.

Kadın yönetmenlerin sette bir kadın olarak yönetmenlik, iktidar ve ekip üçgeni üzerine söylemleri ve aktardıkları deneyimler, sinema alanının cinsiyetçi yapısını olumsuz niteliktedir ancak Tomris Giritlioğlu, Canan Evcimen, Sunar Kural Aytuna, Necef Uğurlu ve Jülide Övür gibi yönetmenlerin alternatif bir yönetim biçimi oluşturamadıkları, mevcut eril iletişim biçimini ve hiyerarşik yapılanmayı sürdürdükleri görülmüştür. Feminist Film Kuramı'nın işaret ettiği çerçeveden değerlendirildiğinde, üretim sürecine içkin bu tablonun kadın yönetmenlerin filmlerini, feminist bir üretim süreci dahilinde çevirmedikleri sonucuna götürmektedir.

On dört kadın yönetmenin filmlerinin özelliklerine bakıldığında ilk göze çarpan, öne çıkan ana temalardır. %38'lik bir oranla aşk temasının öne çıkmasında, yirmi bir filmin dram/melodram türünde çevrilmiş olmasının etkin olduğu düşünülebilir. %35 oranla iktidar temasının işlenmesinde ise, yönetmenlerin sanatçı kimliklerinin kurulumunda etkin sosyo-politik bileşenlerin belirleyici olduğu ileri sürülebilir. %27'lik bir orana sahip kimlik sorununun ise, 90'lı yıllarda küreselleşme olgusuyla birlikte gündeme gelen kimlik politikalarının varlığından bağımsız düşünülemeyeceği açıktır. Kimlik kavramını merkezine alan dokuz filmde altısının (*Robert'in Filmi*, *Parçalanma*, *Seni Seviyorum Rosa*, *Kayıkçı*, *Sevgilim İstanbul*, *Güneşe Yolculuk*), Eurimages ortak yapım desteğiyle çevrilmiş olması ise dikkat çeken bir ayrıntıdır. Bu ayrıntı da Eurimages'ın desteklediği filmlerin sahip olmasını beklediği söyleme dair açıklayıcı bir ipucu sunmaktadır.

Filmlerin çatışmasına bakıldığında %32'lik ve %28'lik oranlarla en fazla birey-devlet ve birey-toplum çatışmasının işlendiği, geleneksel-modern çatışmasının %16'lık bir oranda kaldığı görülür. Bu sonuç ise, iki farklı değerlendirmeye kapı aralar niteliktedir. 1990'lı yıllar popüler olmayan yerli filmlerin, bireyin durumunu toplumsal olanın bir yansıması olarak ele alan özelliği düşünüldüğünde kadın yönetmenlerin, kurduğu çatışmalar uyarınca bu sınıflandırmaya dahil oldukları sonucuna varılabilir. Geleneksel-modern çatışmasının hakim olduğu klasik Yeşilçam anlayışından uzaklaşan

90'lı yıllar sinemasında, kadın yönetmenlerin de farklı bir sinema dili arayışında oldukları ileri sürülebilir. Ayrıca göçün bittiği, göçle kente gelenlerin kente içkin sorunlarla kuşatıldığı 90'lı yıllarda, geleneksel-modern çatışmasının toplumsal albenisini kaybettiği; dolayısıyla filmlerde de popülerliğini yitirmiş olduğu düşünülebilir.

Gerek filmlerin teması gerekse filmlerde kurulan çatışmalarda görüldüğü üzere, 1990'lı yıllar kadın yönetmenlerinin, daha önceki on yıllarda rastlanmayan şekilde siyasallaşmaya başlayan sinemasal bir dil benimsedikleri ileri sürülebilir. Ancak filmlerin %55'inde temel karakter kadın olmasına karşın, kadın temsilde aynı gelişmeden bahsetmek mümkün değildir. Zira değerlendirmeye alınan yirmi altı kadın karakterden dokuzu eğitilmiş, beşi eğitimsiz, on ikisinin eğitim düzeyi belirsiz; on altı kadın karakter çalışan, üçü ev kadını, yedisininse çalışma durumu belirsizdir. Tüm kadın karakterlerin medeni durumu, belirsizliğe yer bırakmayacak şekilde açıkça veriliyken, aktif bir katılıma ve maddi anlamda bağımsızlığa işaret eden çalışma durumunun kadında belirsiz de bırakılabiliyor oluşu ancak tüm erkek karakterlerin çalışma durumlarındaki belirginlik; çalışmayı, dolayısıyla parayı ve iktidarı erkeğe içkin sunmakta, kadın içinse elzem olmadığı düşüncesi yaratmaktadır. Ayrıca yirmi altı kadın karakterden yalnızca sekizinin çalıştığı işlerde etkin, söz sahibi ve karar alan pozisyonda olduğu görülmekte; geri kalan karakterlerden çalışan sekiz ve ev kadını üç karakter, yani on bir kadın karakter ise edilgin kılınmaktadır. Ayrıca yirmi iki filmde on birinin özel, on birinin kamusal; on beşinin iç, yedisinin dış mekan ağırlıklı sahnelemeye sahip olduğu saptanmıştır. Kadınların ya evlerinde ya da iş yerlerinde vakit geçirdiği düşünüldüğünde, özel ve kamusal alanların dengeli dağılımı ve iç mekanların yoğun kullanımı anlam kazanmakta, bu durumsa kadın karakterlerin edilgin konumlanmasını desteklemektedir.

Erkeğe bağımlı kadın karakterlerin sayısı on ikidir ve filmlerin on dördünde kadına şiddet motifi görülmüştür. Erkeğin şiddeti karşısında kadınların çoğunlukla suskun kalışı, izlenenleri normalleştirmekle birlikte kadınların sahnelenmesinde iç mekanların tercih edilmesi, eğitim ve çalışma durumlarındaki müphemlik ve edilginlik de anlam kazanır. Aile kurumu, dolayısıyla iktidarın düzeniyle ve toplumun normlarıyla oldukça uyumlu bir düşünme biçiminin dışavurumu olan kadın karakterlerin erkeğe bağımlı, suskun ve pasif konumlandırılışının, heteroseksist iktidarın ve toplumsal düzenin

devam ettirici unsurlarından olduğu ileri sürülebilir. Bu parçaların birleştirilmesiyle ortaya çıkan kadın temsili tablosu ise, 90'lı yıllar kadın yönetmenlerinin erkek egemen iktidar karşısında kadını konumlandırış biçimleri üzerinden gelinen bilinç düzeyinin göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Yirmi iki filmin on üçünün modern kadını; yirmi altı kadın karakterden yirmi beşinin; kentli, eğitilmiş ve burjuva kadını temsil ettiği görülmüştür. Kadın temsiliinde göze çarpan bu tektipliğin, bir kadının neye benzemesi gerektiğine dair iktidarın topluma ve toplumun bireye empoze ettiği inanışların yansımasının bir sonucu olduğu düşünülebilir. Temsildeki kentli, eğitilmiş ve burjuva kadının ezici üstünlüğünü ise, ülkenin Batısında doğan, yetişen ve eğitim alan kadın yönetmenlerin, ülkenin gerçekliğinden uzak bakış açıları aracılığıyla kurdukları kadın temsilleri şeklinde açıklamak mümkündür. Feminist Film Kuramı'ndan yola çıkıldığında, kadın yönetmenlerin vizöründen çıkmasına ve temel karakterin kadın olduğu filmlerin çoğunlukta olmasına karşın, filmlerde kurulan dişil dilin zedelendiği sonucuna varılmıştır. Ortaya çıkan tablo yalnızca yönetmenlerin değil, 90'lar Türkiye'sinin "kadın oluş" üzerindeki farkındalık düzeyinin bir göstergesidir.

90'larda kadın yönetmenlerin üretim sonrası süreçlerine bakıldığında, çevrilen filmlerin yalnızca %59'unun gösterim şansı yakaladığı, %41'ininse gösterime girmediği görülür. Gösterime giren filmlerin dağıtım şirketlerine bakıldığında Warner Bros, Özen Film, UIP, IFR gibi dağıtım firmalarıyla çalışıldığı saptanmıştır. Bu veri, 90'larda yerli filmlerin salonlarda gösterim şansı yakalamak için dağıtım ağını ele geçirmiş şirketlerin listelerine dahil olması gerektiğine ve 90'lı yıllar dağıtım ağındaki tekelleşmeye örnek oluşturacak niteliktedir. Ancak %36'luk dilimdeki filmlerin gösterime girmemesini yalnızca dağıtımdaki tekelleşmeye bağlamak hatalıdır. Zira bu dilimi oluşturan dokuz filminden (*Parçalanma*, *Suyun Öte Yanı*, *İz*, *Hoşça Kal Umut*, *Solgun Bir Sarı Gül*, *Cadı Ağacı*, *Yanlı Saksının Çiçeği*, *Deniz Bekliyordu* ve *Eski Fotoğraflar*) altısı, TRT'nin finansmanı ile çevrilmiştir. Kanalın sinema filmi çevrilmesine sağladığı destekle amaçladığı, filmleri kendi kanalında göstermek, dizi ve tv programı haricinde kaliteli yapımlar da yayınlamak suretiyle kendi prestijini ve izlenirliğini arttırmaktadır; bu nedenle kurum, filmlerin salonlarda gösterilmesi adına girişimde bulunmaz. Ancak

Giritlioğlu hariç TRT yönetmenlerinin, filmlerinin salonlarda gösterilmesi adına herhangi bir girişimde bulunmadığı da görölmüştür. Bu nedenle TRT'nin kurumsal tutumu kadar yönetmenlerin tutumlarının da gösterim sürecini şekillendirdiği ileri sürülebilmektedir.

90'ların güçlü dağıtıcılarıyla çalışan yönetmenlerinin filmlerinin on bin üzerinde bir seyirci sayısına ulaştıkları görölr. 357.467 seyirci sayısıyla en çok izlenen film, Giritlioğlu'nun çevirdiği *Salkım Hanım'ın Taneleri*'dir. Filmin yapımcılığını Avşar Film'in, dağıtımını ise Warner Bros'un üstlendiği düşünöldüğünde bu durum anlam kazanmaktadır. Güçlü dağıtıcılarla çalışmayan yapımlarınsa, sinemaların en küçük salonlarında, birkaç gün gösterimde kaldıktan sonra vizyondan kaldırıldığı görölr. Halihazırda minimal bütçelerle filmlerin çekimlerini tamamlayan yönetmenler, filmlerine tanıtım bütçesi oluşturamadığından ve tekelleşmiş dağıtım ağına giremediklerinden, pek çok film kısıtlı gösterim şansı yakalayarak az sayıda seyirci tarafından izlenmiştir. Ancak 90'larda, kendi evinde misafir konumuna düşen yerli yapımların festivallere sığınması ve genç, entelektüel bir izleyici kitlesi tarafından takip edilmesi, 90'ların kültürel atmosferinin bir diğer gerçekliğidir. Kadın yönetmenlerin çevirdiği yirmi iki filmde *Sevgilim İstanbul* filmi hariç tüm filmler, 90'lı yıllarda yurt içi festivallerde; on biri ise yurt dışı festivallerde gösterilmiştir. On dört film yurt içi festivallerinden ödülle dönerken, altı film yurt dışı festivallerden de ödöl kazanmıştır. Bu durumunsa, festivallerin getirdiği tanınırlık üzerinden ülke içinde ve dışında takip edilen bir "yönetmen sineması" yaratılmasının ve kazanılan prestijin yeni yapımların olanağları doğurmasının temellerini oluşturduğu ileri sürülebilir.

90'lar kadın yönetmenlerin filmlerinin hemen hepsi üzerine, yurt içi basında eleştirilenler tarafından yazıların kaleme alındığı ve günlük gazetelerden sinema ve sanat dergilerine değin pek çok eleştirel metnin yayımlandığı görölr. Eleştirilerin sıklığı ve içeriği, 90'lı yıllarda eleştiri kurumunun gelişkinliğinin ve sinemayı yazılı basından da takip eden bir seyirci kuşaağının göstergesidir. Ancak eleştirilerde kullanılan dilin cinsiyetçi yapısı, kullanılan görsellerin kadını nesneleştiren sunumları; popölist ve eril bir yazım dilinin hakimiyetine işaret etmektedir. Gerek 90 öncesi gerekse 90'lar kadın yönetmenlerin tarihe geçirildiği kaynaklarda gözlemlenen bu üslup, Türkiye'de kadın

sanatçının tarihe kaydedilişinde feminist tarih yazımına duyulan ihtiyacı bir kez daha gözler önüne sermesi nedeniyle değerlidir.

Yönetmenlerin 1990'lı yıllar sonrası yaşantılarına bakıldığında yalnızca dört ismin (Tomris Giritlioğlu, Biket İlhan, Handan İpekçi, Yeşim Ustaoglu), yönetmenliğe devam ettiği ve kendi yapım şirketlerini kurdukları görülür. Geriye kalan on ismin tamamı hala bir sinema filmi çevirmek istemektedir ancak önlerindeki en büyük engel, filmlerin maddi olanaklarını oluşturma noktasıdır. 90'larda, yönetmenlerin yapımcıdan bağımsızlaşmaları özgür bir söylem alanına kavuşmalarını sağlamıştır ancak ortaya çıkan tablo, filmlerin maddi olanaklarının yaratılmasında yalnızca yönetmenlerin çabalarıyla işleyen sürecin yüklediği sorumluluğun yıpratıcı olduğunu göstermektedir. Yönetmenler ayrıca, yerli yapım destek mekanizmalarında kurulan dostlukların getirdiği önceliklerden yararlanamadıklarını, erkek egemen karar mercilerinin kurulan dostluklar üzerinden erkek üreticilere öncelik tanıdığını da ileri sürmüşlerdir. Bu nedenle 90'larda maddi imkanlara erişmenin yönetmenler adına sıkıntılı bir süreç getirdiği, kadın yönetmenler içinse bu sürecin iki kat sıkıntılı geçtiği sonucuna varılabilir. Ancak televizyon için çalışmaya devam eden Evcimen, Motan, Aytuna, Övür ve Uğurlu gibi yönetmenler üzerinden, sinemanın yönetmenlerin var oluşundaki anlamını sorgulamak da, yönetmenlerin sinemasal üretimdeki yokluklarını anlamlandırmak açısından göz önünde bulundurulması gereken bir bileşendir.

Varılan tüm sonuçlar bir arada düşünüldüğünde, sinema alanının cinsiyetçi bir alan olduğu açıkça ifade edilebilmektedir. Bu cinsiyetçi alanda var oluş çabası gösteren 90'lı yılların kadın yönetmenlerinin niceliksel artışında, 90'lı yıllar sinemasal üretiminin gündemini oluşturan yapım destek mekanizmalarının çeşitlenmiş olduğu gerçeği ve basın-yayın eğitimi sağlayan okulların mezun vermeye başlamasının etkin olduğu görülür. 90'lı yıllar kadın yönetmenlerin filmlerinin, diğer on yıllara kıyasla niteliksel bir değişim geçirdiği de açıktır. Yönetmenler, sanatçı kişiliklerinin kurulumunda etkin sosyo-politik etmenler üzerinden siyasallaşmaya başlayan bir söylem alanı var etmişlerdir. Ancak gerek sanatçının gerekse toplumun geldiği bilinç düzeyinin göstergesi olarak okunabilecek filmlerdeki dışıl alanın sorunlu yapısı, 90'lı yıllar kadın sinemacıların üretimlerinde ortak feminist bir dilden yahut feminist bir üretim biçiminden

söz edilmesini olanaksız kılar. Sinemasal üretimde devamlılık sağlanamamasında ise üretim dinamiklerinin yıpratıcılığı kadar, sinemanın yönetmenlerin var oluşlarına kattığı anlamın da göz önünde bulundurulması gereklidir. Ancak 90'lı yıllar kadın yönetmenlerinin üretimde var oluş biçimlerinin ve verdikleri çabanın, günümüz kadın sinemacıların varlığında yadsınamaz bir etkisi olduğu ileri sürülebilmektedir.



Ek.1. Gülsün Karamustafa İle Görüşme (22 Aralık 2016, İstanbul)

G.K.: Yani beni tanıyacak bir şey yok aslında Güzel Sanatlar Akademisinden mezun oldum ondan sonra 1976'dan bu yana profesyonel olarak mesleğimi sürdürüyorum. Kendime ressam diyorum ama çağdaş sanat, güncel sanat dediğimiz şey insana bir çok konuda imkan sağlayan ifade özgürlüğü tanıyan bir alanda çalışıyorum. Ve bunun da bir medyumdan diğerine geçebilme özgürlüğünün bana çok şey kattığını düşünüyorum. Çünkü bu öyle bir durum ki sadece sinema dediğimiz zaman sinemanın içinde kalmıyorum oradan resme atlayabiliyorum, öte taraftan resimde kalmıyorum enstalasyona atlayabiliyorum kendimi bu medyumda ifade edebiliyorum. Bu imkanda güncel sanatın demokratik ve özgür anlatım biçiminde gizli onunla uğraştığım içinde çok memnunum. Kendimi bu şekilde ifade edebilirim diyebilirim.

P.F.: Peki en başa gidersek 46 doğumlusunuz Ankara benim araştırmalarımnda çok fazla şey bulamadım. Çocukluğu nasıl geçti, nasıl bir ailesi vardı, bütün bunların sanatsal edimlerine katkısı oldu mu, ailesi destekledi mi yoksa köstekledi mi biraz geriye alabilir miyiz?

G.K.: Tamam bunlar çok klişe ama konuya gelene kadar bunları da açacağız ufaktan. Elbette ailemden çok destek gördüm ailem okumuş yüksek eğitilmiş dedem hukukçu diğer dedem eğitimci kendi babam Ankara Radyosu'nun en önemli elemanlarından hem spiker olarak hem de radyo müdürü olarak uzun yıllar hizmet vermiş ve bu dolayla zaten İstanbullu ailenin bir Ankara uzantısı var çünkü Ankara'da geçti çocukluğum babamın memuriyeti dolayısıyla annem aynı zamanda Fransızca öğretmeni ve hepsinin toplamında ben iyi resim yapan bir çocuk olarak çocukluğumda çok destek gördüm. Ve de ciddi bir şekilde bu işin içine itildim diyebilirim ama şunu fark ediyorum ki iyi ki böyle rahat bir ortamda büyümüşüm ve istediğim gibi devam edebilmişim ve desteklenmişim dolayısıyla başından beri düşündüğüm ve şeyini kaybetmediğim izini kaybetmediğim bir meslekle uğraşıyorum. Ve de bu konuda çok destek gördüğümü söyleyebilirim.

P.F.: Peki bu akademiye girişiniz o kararı alışımız aslında benim merak ettiğim eğitimin katkısı sanatçılığa nasıl oluyor?

G.K.: Şimdi akademiye girişim önceden planlanmış bir şeydi zaten bu kadar resimle uğraşan bu kadar çok sanatla iç içe olan hatta yani Ankara Koleji'nde okuyordum son sene kişisel bir sergim oldu sadece kendi resimlerimden oluşan. Daha o zamandan bir

ressam olarak konumlandırılabilirdim hocalarım Ankara'da yine çok şanslıyım çok değerli kişilerle beraber lise öğretmenleri olarak Turgut Sayın ve Eşref Ören hocalarımdı. Yani onlarla temas etmek onların desteğini görmek ileriye doğru beni doğal olarak akademiye doğru itti. Akademi sınavlarına girdiğimde de çok kolaylıkla ve iyi bir dereceyle giriş sınavını kazandım.

P.F.: Kaçtı yıl hocam?

G.K.: 1963- 1964 devresi ondan sonra da gayet hoş bir şekilde ve büyük bir hırsıyla hem o eğitimin içinde var olmak için hem de yolumun izini tam anlamıyla değerini vererek sürdürebilmek için çalıştım. Akademi'de de çok güzel kişilerle beraber oldum. Öncelikle galeri hocam Özdemir Altan'dı, yani onun bilgi ve görgüsünden çok yararlandığımı söylüyorum. Onun arkasından Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'ni seçtim. Oradan mezun aldım ama bunun yanı sıra aynı anda Zeki Faik, Ali Çelebi bütün öğretmenlerimiz son derece değerliydi öyle bir dönemi bu şekilde yaşayabilmek çok değerli bir şeydi. Ama tabii bunun içinde ah ben çok iyi eğitim görüyorum çok değerli hocalarla diye susup oturmak veya onunla yetinmek değil aslında sanatı ileri götüren karşı çıkışlar ve öğrencinin isyanıdır. Bu isyanı taşıyan öğrenciler olarak aslında hocalarımızla her zaman çelişki içindeydik her zaman meseleyi ileriye doğru itmek ihtiyacını duyuyorduk. Ve sonuçta bütün bunlar aynı dönemde mezuniyetime doğru gelişen dünyadaki olaylar bulduğunda 1968 olaylarıyla Fransa'daki olaylarla bulduğunda kendimizi baya isyankar öğrenciler olarak hatta akademiye işgal etme noktasına götürdüğümüz eylemlerle yepyeni bir ifade içinde bulduk. Yani bunların neticelerini de gördük daha sonra cunta hareketleri ile vs.

P.F.: Peki bu sizin mezuniyetinizden sonra zannediyorum 75-81arası Marmara Güzel Sanatlar'da sizin akademisyen olarak...

G.K.: Evet.

P.F.: Ama enteresan bir şey okudum ki siz sanatınızı kötü etkilediğinizi düşünerek ayrılmışsınız.

G.K.: Hayır sanatımı kötü etkiledi diye değil o yanlış bir izlenim. Ben 1975 senesinde sizin okulunuzun özü tabii ki güzel sanatlar yani uygulamaya yönelik Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'dur. Dolayısıyla bu okula sınavla girdim çok zor bir sınavdı o zamanlar hala Almanların kurduğu bir okuldu. Ve hala Alman hocalar vardı. Girdiğimizde sağlam bir Bauhaus tipi okuldu ve çok sağlıklı ve güzel eğitim veriyordu. Benim ne okula ne

eğitime hiçbir şekilde itirazım yoktu. Tam tersine o kadar değer veriyordum ki yaptığım işe en sonunda dđrt yıllık asistanlıktan sonra tezimi verip hoca konumuna geşitiminde birden bire kendimle hesaplaşmaya girdim yani hangisi ağır basar. Eğitim çok ciddi bir işe. Eğitim başlı başına kendini adaman gereken bir işe. İşte sanatçısının sanatını yap ikisini bir arada yurut bilmem ne gibi bir takım durumlar beni kesinlikle tatmin etmedi. Oradaki yol ayırımı okulu beğenmemek değil tam tersine ikisi arasında net bir karar vermekle ilgiliydi yani ben eğitimci mi olacağım bütünüyle kendimi ona adayacağım yoksa ben sanatçı mı olacağım hesaplaşmasıydı. İşte orada o yol ayırımında kararımı sanatçı olmaktan yana seşitim.

P.F.: Peki bir de şöyle bir enteresanlık var biz gđrdüğümüzde aktif politikada 60'larda 70'lerde 80'lerde aktif politika yapan da iktidar tarafından cezalandırılan da erkekler oluyor. Ama sizin konuşmak isterseniz sizin bđyle bir dđnem hapislane deneyimi var ve ardından da muazzam bir sergi var zaten o şeyi biraz konuşabilir miyiz hapis nasıl oldu?

G.K.: Valla demin sđylediğimle bağlantılı aslında ama yani giderek her şeyin statik olmadığını her şeyin ileriye dđnük devinimler içeren hayatın bđyle olduğunu anladığımız zaman öğrenciler olarak onun için de tavır almak daha iyi tanımak hayatı vs. bunu anlayabilmek için çok çaba sarf ettiğimizi hatırlıyorum ve bununla ilgili mesela okuma görme bilgilenme noktasında yine çok çok çaba sarf ettiğimizi hatırlıyorum. Çünkü okul sadece resim öğreten bir alan olarak kalmadı bizim için mesela sinema kulübü diye bir kulübün kuruluşu ve Sami şekeroğlu'nun orada filmleri biriktirip ondan sonra sinema ile ilgili Mimar Sinan'ın Sinema Bölümü'nün temelinin birikimi sağladığı durumlar hep bizim öğrencilik sürecimizde başlayan ve ondan sonra gelişen şeylerdir. Öğrencilik sürecimizde hiçbir zaman edebiyata kapalı değildik. Müziğe kapalı değildik ve öyle bir iletişim içindeydik ki bütün bunlar son derece i içeydi edebiyatçı arkadaşlarımızın politik görüşleri bize yansıdığı zaman bizim daha farklı biçimde dünyayı görme imkanımız doğuyordu ve bu arada da dediğim gibi 1968 olayıyla gençlik çok müthiş politize olma durumuna geçti. Onunla birlikte Türkiye'deki gençlik de buna entegre oldu ve düşünmeye başladı ne yapıyoruz neyiz nasıl eleştirebiliriz her şeyi derken dünyada bunlar daha farklı gelişti elbette. Ama bizler için askeri darbe çözümüyle bambaşka bir yere doğru gitti. Aslında askeri darbeyle etkilenen kişiler sadece bizler değiliz. Yani sanatçılar değil çok büyük bir kitle etkilendi bundan biliyorsun yazarlar işçiler bütün entelektüeller vs. hapislik devreleri başladı eğer diğer arkadaşlarımızla da konuştuysanız

mesela Işıl hepsi muhakkak bunlar adına konuşmuşlardır. Bunlar aslında sizin jenerasyon için hikaye gibi geliyor ama bizim için bir takım gerçeklerdi ee tabi öyle bir şey ki bu insan yaşadıklarıyla eğer sanatçıysan onu dışlaştırma biçimi buluyorsun aslında hiçbir şey aman ben sanat yapayım bunu da göstereyim o gösterdiğim sanatı da eleştirisi olsun şu olsun diye hesaplanmış şeyler değil. Hatta yani o sizin gördüğünüz sergi belki işte hapisane resimlerini de içeren sergi o resimler çok uzun süre 40 yıl kadar kapalı kaldı. Çünkü hiçbir şekilde onu kullanarak kendimi öne atıp bir varlık göstermek istemediğim için o benim gizli ve kendime ait bir dosyaydı. Ama daha sonra çıktığında ve de kitleyle bulduğunda bence iyi bir cevap verdi. Çünkü aradan zaman geçmişti deneyimler daha yoğunlaşmıştı ve o deneyimlerin ışığında tekrar o 40yıl önceki resimlere bakmak insanlara bence iyi geldi düşüncelerini sağladı gibi geliyor bana.

P.F.: Peki bu dönemde sinema ile tanışmanızı şeye bağlayabilir miyiz bu eğitim sırasındaki etkileşime?

G.K.: Tabi eğitim sırasındaki en büyük etkenlerden biri de sinematek vardı yani sanıyorum ikinci sınıftaydık yani sınıfta değildi atölyeler vardı üniversiteler sizin bildiğiniz gibi birinci sınıf üçüncü sınıf diye ayrılmıyordu yani bir atölyeye girerdiniz oradan mezun olurdunuz derecesi de şeyi de hiç önemli değildi o bir bütündü o yıllarda Sinematek kuruldu ve Sinematek'in kuruluşu aslında bütün o öğrenci kesimi için aslında çok önemli bir temas oluşturdu. Çünkü sinematek ile birlikte büyük bir açığımızı kapattık yani bir sinema klasiklerine görmeye imkan bulduk ondan sonra sinema klasiklerinin yanında ülke sineması ülkeler sinemasını görmeye imkan bulduk. Japon sineması, Macar sineması işte Çek sineması o sırada ne yapılıyorsa avant-garde sineması vs. bütün bu filmleri sinematekte görmeyi başardık. Yani başardık diyorum çünkü bu bir başarıydı sinematek bir kulüp gibiydi bir araya geldiğimiz mesela bir saat önce gidip oradaki arkadaşlarımızla tanışmak onların fikirlerini almak yani bir ritüel gibiydi Sinematek. Ancak tabi askeri yönetim tarafından gelişen olaylar tarafından kapatılmasıyla daha sonraki öğrencilere maalesef geçemedi bu paylaşım durumu. İkincisi okuma ve öğrenme diyorduk yani edebiyat ile olan ilişkimiz yani birçok alanda tiyatroyu çok içselleştirmiştik. Yani okulun tiyatro grubu vardı mesela şeyi hatırlıyorum Ayla Algan gelip bizi tiyatro grubu olarak çalıştırırdı. Yani belki küçük bir ortamdı ama entelektüel seviyesi yüksek bir ortamdı. Çünkü hepimiz birbirimizle iletişim halindeydik çünkü bunun getirdiği çok önemli bir şey vardı.

P.F.: Peki bütün bu sanat dallarının hepsinin sizin üzerinizde bir bileşen olarak etkisini görüyoruz isim vermeniz gerekirse yerli yabancı etkilendiğiniz feyz aldığınız tarihte figürler var mı?

G.K.: Yani kadın figürü bizim için akademiye girdiğimizden beri itibaren şöyle bir olaydı kadından ressam olmaz kadından adam olmaz gibi bir tavır vardı kesinlikle bir erkek dünyasına giriyordunuz. 1960'ların ortasında hatta yani o erkek egemenlik o kadar fazlaydı ki ancak bir kadın onun arasından işte erkek gibi güçlü desen çizerse öne çıkabilirdi. Ya da erkek gibi düşünebilirse bilgi seviyesini yükseltebilirse onların arsına katılabilirdi böyle bir seçicilik vardı. Bir ayrım da vardı yani bir son derece domestik kız arkadaşlarımız gelip orada cici elbiselerle orada sohbet eden arkadaşlarımız bir de bu işin yükünü üstlenmiş onu ileriye götüren böyle baba kızlar vardı. Ama onun arasında etkilendiğim figür mesela beni şeyler etkilemiştir ekspresyonistlerin hayatlarındaki kadın sanatçılar. Yani onlar hep ikinci plandadır o ikinci planda olan kadınlar öncelikle Renoir, Monet bilmem ne şeylerin modelliklerini yapan onların modelliklerini yaparlar. Ondan sonra onların yataklarından geçerler. Ve de aslında çok iyi ressamlardır yani onların resimleri bugün müzelerde var ama özel kadı bölümlerinde var tabi. Ama o dönem benim kafamı çok kurcalamıştı kadın ressam böyle mi olur başka türlü olma olanağı yok mudur şeklinde bu hikayeler beni çok etkilemiştir hikaye anlatmak gerekirse güçlü bir kadından çok zayıflığını kabul edip ama varlığını o zayıflığın içinde göstermeyi başarmış olan kadın ressamlar beni etkilemiştir.

P.F.: Sizin de söylediğiniz gibi kadının baktığımızda daha çok bakılan taraftan kaydedildiğini görüyoruz yani bir erkek kadına bakıyor bir bakılan olarak var oluyor kadın tarihte ama doksanların güzelliği de orada artık kadın oyuncu olarak kalan değil kameranın arkasında bakan da çoğalmaya başlıyor.

G.K.: Tabi tabi. Bu çok önemli bir şey ama mesela şeyi düşünüyorum Bilge Olgaç. Bilge Olgaç varlığını bir erkek gibi sinemacı olmaktan geçirmiş biri. Ve onun mücadelesi çok çok önemli bir mücadele aslında yani belki kayıp gitti kimselerin çok üstünde durmadığı bir mücadeledir ama onun mücadelesi tam bir erkek mücadelesidir dehşetli bir mücadeledir. Dolayısıyla öyle şeyleri düşünüyorum ondan sonra dediğin gibi işler mi kolaylaştı belki de zaman değişti daha kolay kamera arkasına geçme durumu oluştu.

P.F.: Peki böyle bir toplumsal düzen var aslında dünyanın her tarafında biraz ataerkil sinemada sanatta da öyle siz kendi eserlerinizi üretirken sinemada oldun videoda olsun

resim olarak olsun genel olarak soruyorum topluma bir şey söylesin diye mi çıkıyor yoksa benden bir şey çıkıyor ne olursa olsun mu?

G.K.: Şimdi ben bir hikayeciyim yani sanatçı olarak konumumu baştan koymuş kişiyim ben hikaye anlatan bir sanatçıyım dolayısıyla hikayeyi anlattığım zaman yani başkasının hikayesini de anlatsam kendi hikayemi anlatmış oluyorum yani nasıl oluyor böyle ikili durum elbette bittiği zaman benim işim oluyor elbette bittiği zaman bütünüyle kendimi koyduğum beni okuyabileceğiniz bir iş oluyor. Doğru olanı odur yani başka birini anlatsam da yine de kendim bilirim.

P.F.: Ama mesela ben bu arada hazırladığım hiçbir soruyu sormuyorum kendi merak ettiklerimi çok soruyorum mesela Vadedilmiş Bir Serginin adı bile ben o sergiye girdiğimde içeride dolaşırken bana vadedilmiş gibiydi.

P.F.: Eğer öyle hissediyorsan çok çok güzel bir şey bu. İşte eğer sanatçı bunu başarabildiyse yani kendini dışlaştırıp seninle buluşturabilmişse iyi bir iş yapmış demektir.

P.F.: Keza şeylerinizde de o döneme geçeceğiz zaten sanat yönetmenliğinize Atif Yılmaz'ın başlangıcında ve Nesibe'deki ortam düzenlemesinde de tam bir Nesibe var ortada ama Gülsün Karamustafa'nın etkisi o ortamda çok belli şeyde de Nesibe'nin hayatı tamamen yaratmışsınız onu ama bunu Gülsün Karamustafa yapmış da dedirtiyor.

G.K.: Şimdi o müşterek bir iştir. Yani Benim Sinemalarım ile ilgili her şey bir paylaşım noktasıdır. Dolayısıyla onu spesifik olarak şu kişinin olayı şu kişinin olayı diye ayırmaya gerek yok.

P.F.: Onun sanatı sanat düzenlemesini siz mi yaptınız hocam?

G.K.: Birlikte yaptık her şeyi birlikte yaptık onu bir bütün olarak değerlendirmeniz gerekir. O açıdan aslında ilginç olanı da budur o filmle ilgili yani her şeyin müşterek paylaşımı kimsenin payının kimseye geçmediği paylaşımı ve onun o biçimde değerlendirilmesi aslında o filmi yükselten şeylerdir. Onu ayrı ayrı düşünmemek lazım.

P.F.: Artık sanat yönetmenliğinizden başlayabiliriz zannediyorum Bir Yudum Sevgi ile başlamış ilk defa...

G.K.: O muhteşem bir başlangıçtı benim için birincisi Atif Yılmaz ile çalışabilmek Atif Yılma dostumuzdu herkesin dostuydu o dönem herkes birbirinin dostuydu yani öyle bir ortamdı ki herkesin birbiriyle konuşabileceği bir araya gelip üretebileceği yerler vardı ortamlar vardı dolayısıyla Atif Yılmaz ile dostluklarımız güzeldi ve özeldi onunla

tanıştığımızda beni davet etti bu filmde sanat yönetmenliği yapmam için Latife Tekin'de senaryoyu yazıyordu. O sırada ben toplumsal geçiş yani arabeskleşme adlı bir çalışma içerisindeydim. Latife'nin kitabı da bununla ilgiliydi dolayısıyla ekibini kurarken çok önemli bir iş yaptı hepimizi bir araya getirirken son derece keyifli ve uyumlu bir ekip oldu. Ve bununla birlikte çalışma çok iyi bir netice verdi. Süreç her zamanki Türkiye sinemasının dramıyla karşı karşıyaydı para yoktu. Olmayan parayla herkes müthiş bir özveri göstererek imece şeklinde her şeyi bulup buluşturarak yaptı ve benim de sanat yönetmenliği için 70lira bir para vardı inanılmaz küçük bir paraydı. Yani ancak pazardan üç beş tane elbise alınabilir onun dışında ne yapılabilir evlere girdik her zamanki tavır Türk sinemasında evlerden giyişi topladık. Eşya topladık evleri düzenledik orada ki gecekondu bölgesiyle son derece bütünleşmiş bir çalışma oldu. Ve de iyi bir netice aldık zannediyorum gayet keyifli bir iş yaptık. Benim için bu buluşma hayatımın en önemli buluşmalarından bir tanesiydi birincisi o güne kadar iyi bildiğimi sandığım kültürüne sahip olduğum sinemaya ilk defa değdim dokundum. Çünkü çok iyi bir dokunma oldu usta bir yönetmenle dokundum. Onun o deneyimli ve korkusuz tavrını gördüm kamera arkasındaki yetkinliğini gördüm. Müthiş bir şeydi bilmiyorum daha sonra görmüş olman lazım Atıf Yılmaz'ın benim projelerimden birine çok büyük bir katkısı vardır.

P.F.: Hangisine hocam?

G.K.: Erkek Ağlamaları. Oraya yönetmen olarak davet ettiğimde buna son derece açık bir şekilde evet dedi. Benim hayatımdaki en önemli işlerden birinin orta çıkmasına yardımcı oldu. Dolayısıyla böyle bir alama verme işi de var aramızda.

P.F.: Dayanışma da var yani.

G.K.: Müthiş bir dayanışma var zaten Atıf bir dayanışma insanıydı.

P.F.: Peki sanat yönetmenliğiniz 6yıl kadar diye sürmüş bir bilgi okudum ama doğru mudur?

G.K.: Evet yani dönem dönem tabi onun hemen arkasından teklifler geldi. Başar Sabuncu ile iki iş yaptık. Başar, Atıf'ın tam tersi son derece titiz çok farklı bir yönetmendi tiyatrodan gelen bir yönetmendi onunla çalışmamın da inanılmaz bir zenginliği oldu benim için çünkü onun mizansen oyuncu yönetimi vs. bunları görebilmek müthişti yani Atıf her ne kadar o Yeşilçam'ın müthiş güçlü bir şekilde hızlı film çekmeyi başaran yönetmense Başar'da onun tersi son derece titiz oyuncularıyla özel olarak ilgilenen mekan düzenlemesinde son derece titizlik gösteren zor bir yönetmendi. Ama onunla

çalışmamız yine çok çok iyi sonuç verdi. Biri Kupa Kızı ikincisi Asılacak Kadın olmak üzere yine sinema tarihinde iz bırakan iki film yaptık birlikte. Ondan sonra Fûruzan ile aslında gerçekten yakınlaşmamızı sağlayan Gecenin Öteki Yüzü televizyon dizisi fikri geldi önümüze Okan Uysaler ile birlikte Okan çok ısrar etti benim başka işlerim vardı aslında fakat beni ikna etti o filmde Fûruzan süpervizör olarak vardı. Bende sanat yönetmeni olarak.

P.F.: Senaryosunun Fûruzan yazdı öyle mi?

G.K.: Onu hatırlamıyorum tam.

O: Öyle bir kitabı var kitabından mı uyarlama?

P.F.: Doğru Fûruzan'ın olması lazım.

G.K.: Evet evet ama senaryoyu hatırlamıyorum.

P.F.: Onu ben hatırlıyorum biz konuştuğumuzda böyle bir şey söylemişti evet evet tamam.

G.K.: onun dışında Okan'la çalışmamız bir hayli gerilimli ve zor oldu. Yani bir televizyon dizisi farklı bir şeydi onun süreci yayılma biçimi çekim adabı değişti. Dolayısıyla kendimi en zor konumda hissettiğim çalışmalardan biri odur. Ama sonuçta çok iyi bir iş çıktı çok iyi bir oyuncu kadrosu ile beraberdik. Ve o sırada Fûruzan ile bu yakınlaşma doğdu çünkü onunla ne olması ne yapılması gerektiği çok iyi bir sohbetimiz vardı. Ve sonuçta sinema buysa yapabiliriz diye karar aldık ve iyi bir karar mıydı kötü bir karar mıydı

P.F.: Çok iyi bir karardı.

G.K.: Biraz zor ortaya çıktı ama yani sonuçta bir filme sahip olduk.

P.F.: Şimdi hocam doksanlarda bilmiyorum Benim Sinemalarım'ın fon bulma aşamasında var mısınız ama?

G.K.: Bence Fûruzan anlatmıştır bunları.

P.F.: O da size pasladı Gülsün anlatır Gülsün anlatır diye.

G.K.: Eyvah eyvah fon bulma aslında en dramatik şey oydu. Kısaca anlatayım. Eğer o da anlattıysa birlikte şey yaparsınız. Bize bu teklifi aslında biz böyle laf arasında konuşurken öbür filmin sanat yönetmenliği noktasında karşılıklı konuşurken bir prodüktör

P.F.: Kadri bey.

G.K.: Kadri bey duydu ya biz bir film çekeriz birlikte lafını duyunca hemen onun üstüne atladı aman tamam ben size para bulurum ve de allah aşkına bunu çekin. Güldük ettik

ama onun arkasından hakikaten ciddi teklifle ve bir parayla karşımıza geldi. ve biz o kadar saftık ki bu paranın bu işi toparlayabileceğine inandık. Yani çünkü ekonomik boyutu hakkında hiçbir fikrimiz yok. Peki ne yapalım işe başlayalım oturduk planlarımızı yaptık toplantılarımızı yapmaya başladık. Füzuran'ın kızı Aslı Selçuk o aslında hepimizden daha deneyimli bir sinemacı çünkü okulunu okumuş o geldi bize bütün bilgilerini aktardı. Birlikte çalışıyoruz ondan sonra iki asistanımız oldu onlar bize geldi Birisi Zeki Demirkubuz diğeri Ayşegül soyadını şimdi hatırlamıyorum. İkisi geldiler bir aya sonra gülerek bizden ayrıldılar. Dediler ki siz bu filmi çekemezsiniz iyi tamam ama biz çekmeye azimliyiz dur bakalım nereye kadar ama hakikaten biz çocukların paralarını ödeyemiyoruz ve de gayet haklı bir biçimde biz gidiyoruz dediler ve gittiler. Onun arkasından işte biz işe başladık startı verdik çekimlere başladık hadi bir gün iki gün bir ay para bitti. Ne olacak çekimleri durduruyorsun o arada kameraman değişti bir süre şey oldu o arada Kadri iyi niyetli Kadri dünyanın en yumuşak huylu adamlarından biri. İnandı yapacağız bu işi diye bizde ona bağlı inanıyoruz durun bakalım işte ara verildi tekrar toparlanıldı Kadri telefon etti para buldum diye işte ekip değişiyor altyapı değişiyor dayanabilenler devam ediyor bu böyle baya iki buçuk seneye yayılarak sürdü. En sonunda büyük sıkıntılar çektikten sonra Cannes Film Festivali'nden bir haber aldık ki Mehmet Basutçu bu işle uğraşmış bu işin özgünlüğünü orada anlatmış Türkiye'den bir yazar ve bir ressamın yan yana gelerek bir film yapmasının önemini Fransızlara anlatmayı başarmış ve de filmi onlara gönderdiğimizde kabul edildi. Ve bu aslında şimdi bakıyorum bütün festival filmlerini gösteriyor belli kanallar o konumda çok yüksek bir yer. Camera D'or şeysiydik adayydık ve Semaine de la Critique'de gösteriliyordu filmimiz altı tane film vardı ve o altı filmin içinde baya ağırlıklı yer tutuyordu. Dolayısıyla o dönemde Cannes'e gitmek kırmızı halıda yürümek onunla birlikte filmimizin promosyonunu yapmak ve orada bulunmak harika bir duyguydu. Hemen arakasında ilgi gelmeye başladı. Hemen ardında Toronto Film Festivali, Kahire Film Festivali, Los Angeles gibi müthiş bir liste oluştu festivale katılımı ilgili. İran'a gittik seyahatler yaptık İran'da da Fecr Film Festivalinde Özel Jüri Ödülü aldık. Bu ödülle de sinema tarihinde bir yeri oldu filmimizin bundan daha iyi bir sonuç olamaz herhalde çok sıkıntılarla çekilmiş zorluklarla çekilmiş filmin hikayesi böyle bitiyorsa başarılı bir iştir diye düşünüyorum.

P.F.: Peki bu noktaya fondan başladık ya oraya geri dönüyorum o yüzden doksanlarda kadın yönetmenlerin sayısında artış var bu ekonomiye bağlı olarak mı arttı ya da toplumsal bir şeye mi dönüştü neye bağlayabiliriz bunu?

G.K.: Şimdi ben doksanlardaki sinema olayını çok enteresan buluyorum çok farklı bir yerden bakmak istiyorum doksanlarda Atıf Yılmaz ve ekibinin de yarattığı bir aurayla birçok kesimden sinemacı olsun olmasın sinemaya el attı. yani sinemacı olmayan tiyatrocusu vs. müzikçi gibi daha başka alanlardan gelen ama sinemayı düşleyen sinemayı seven sinemada elinden geleni yapacak bir kesim kalktı film çekmeye cesaret buldu bu kelime önemli. Yani o dönemde pek çok kişi cesaret bulmuştur. Yani Şahin Kaygun fotoğrafçı olarak kendini ispat etmiş birisi kalkıp film çekmek istedi Selim İleri kendi edebiyatını sinemada görmek istedi biz bir araya gelip bir şeyi ispat etmek bunun yapılacağını anlatabilmek ve de görmek istediğimizi sinemada göstermek için yola çıktık. Başar bir tiyatrocusu olarak yola çıktı ve filmini yaptı eğer bu açıdan bakarsanız ne kadar çok sinema içinden olmayan diğer disiplinlerden gelen kişilerin film yaptığının listesini çıkarabilirsiniz bu sizin için çok enteresan olur. Çünkü bu kişiler arkasında sinemaya devam etmediler belli bir yerden sonra bu zorluklar sıkıntılar belli bir yerden sonra onlara istediğini vermeyen ortam bütün bunlar belli bir küskünlük yarattı ve pek çok kişide orada bıraktı. Kadın yönetmenlerde cesaret bulma anlamında bu dönemde kendilerini ifade etmek için kendilerini ortaya attılar. Yani birçoğunun açık aydınlık kendini ifade edebileceğin bir ortam oluşmuş o noktada herkes bir şey anlatmaya kalkıştı. Ve onların katılımları da o dönemlerde ama bunların içinde şeyi tenzih ediyorum daha önceden deneyimlerini olan ondan sonra eğitimleri olan orduya katılan kadın yönetmenlerimizi ama yani kadın yönetmenlerin cesaret bulma aşaması bu doksanlarda yükseliyorsa bana kalırsa onun herkese sunduğu cesaret ortamı destekliyordu. O noktada herkese sunulan cesaret ortamı kadın yönetmenlere de cesaret verdi benim düşüncem bu.

P.F.: Peki sizde bu cesaret aldınız Füzuran ile birlikte olmak daha da cesaret verdi neden Benim Sinemalarım'ı yapalım dediniz nasıl çıktı bu fikir ortaya?

G.K.: Benim Sinemalarım son derece sinematografik bir şeydi hatta yani benim ısrarımda oldu düşünüyorum Füzuran'ın öncelikle Füzuran'ın eserlerine dokunmak bir yabancı olarak kolay değildir. Ama öyle bir cesareti eğer yazarı yanıdaysa bulabilirsin. Bütün işlerinde müthiş bir sinematografik doku vardır. Ve bu dokuya en yakın hikayelerden biri Benim Sinemalarım'dır. Ve yazarı da yanımızdayken ve bu sinematografik dokuyu

kaybetmeden onu sinemaya aktarma cesaret bulabilecekken bence hiçbir sakıncası yoktu böyle bir eseri alıp yani benim düşünceme göre Benim Sinemalarım sinemaya en yakışan ve en iyi değerlendirilebilecek hikayelerinden biriydi Fûruzan'ın.

P.F.: Peki siz o dönem yada şimdi bir film tasavvur etseniz karakteri hani sizin birazcık daha farklı ya kendi işlerinize baktığımızda Nesibe daha kentli yoksul sizin karakteriniz nasıl olurdu merak ediyorum ondan soruyorum sadece?

G.K.: Yani nasıl?

P.F.: Yani nasıl bir başkahramanınız olurdu yine kentli mi olurdu nasıl?

G.K.: Yani o dönem mi bu dönem mi?

P.F.: O dönem diyelim o zaman doksanlarda.

G.K.: Doksanlarda birincisi tabi ilk soru böyle bir şeye kalkışır mıydım böyle bir özlem duyar mıydım? İkincisi sinema yapmayı istediğimi ve düşündüğümü hatırlıyorum. O dönemde bir şey vardı kafamda ama daha sonra onu hiçbir şekilde tamamlayamadım. Bir Hale Asaf filmi çekmeyi düşünüyordum. Yani Hale Asaf'ın ressam olarak dramı Hale Asaf'ın insan olarak dramı onun uyuşturucu bağımlılığı ile olan ilişkisi yalnızlığı bir kadın olarak terk edilmişliği ressam olarak terk edilmişliği vs. fakat hatta kaynaklara kadar ulaştığımı ama sonradan kaynakların belirsizliğinden dolayı bunu çok fazla kurcalamam gerektiğini düşündüğümü hatırlıyorum. Yani eğer sorarsan o dönemde böyle bir şey vardı kafamda. Daha sonra dönmedim o düşünceye şimdi de dönmem mesela.

P.F.: Peki biz...

G.K.: Yok yok bütçe deme sonradan kendi filmlerim için onu anlatmam lazım yani ondan sonraki sinema olmasa da video film serüvenimde ben bütçeyle çalışıyorum ve çok iyi bütçelerle çalışıyorum ve ekiple çalışıyorum ve istediğimi yapıyorum. Benim Sinemalarım'la o korkuyu yaşadktan sonra ve de şeyi kestikten sonra Fûruzan da kendi işine döndü bende kendi işime döndüm. Fakat video meselesi aslında o dönem çok kullanılan çok gündemde olan bir şeydi. Fakat görüntü hala analog görüntü. Düşünebiliyor musunuz sinemada pelikülün duyarlılığı sinema filminin 35mm çekmiş birinin dönüp de zayıf bir görsellekle uğraşmasını kendime yediremedim. Ve el atmadım. Evet ancak dijital görüntü geldi dijitale dönüştü ilk kameram dijitaldir mesela. Bir analog vardı aldım onu oynadım hiçbir şey yapamadım. Fakat dijital kameraya dönünce onun sinema görüntüsüne olan yakınlığı beni tekrar ona el atmaya yönlendirdi. Ona geçtiğimde de çok güzel bir şey oldu. Birden bire sinema deneyimim ortaya çıktı. Bunun ne kadar

önemli bir şey olduğunu gördüm bugün video işlerimde iki tür çalışma var birincisi diğer video sanatçılarının da yaptığı gibi el kameramla rast gele çektiğim gayet rahat ve doğal çekim kullandığım işler vardır bir de tam anlamıyla sinemasal kurgusu olan sinemasal biçimi olan ekiple çalıştığım işler vardır. Şimdi Vimeo'yu gönderirsem size orada görürsünüz ne şekilde olduğunu ondan sonra da ve de o noktada kendimi birden bire çok donanımlı hissettim bu da dünyada her yerde gösteriliyor tek modernde şuanda bir sergide gösteriliyor işte birçok yerde belli bir süreler halinde gösteriliyor. Bu video işlerin hep sorulan soru şuydu bu el kamerasının yanında çok profesyonel kalıyor seninki neyden kaynaklanıyor işte tamamıyla sinema deneyiminden geliyor. Onu çek değerli buluyorum ve de işte bütçe meselesi falan bu alanda son derece kolay hallediliyor. Sinema gibi değil tabi daha küçük bütçeler ama bütçe istediğin zaman bulabiliyorsun. Tabi onlar onun gibi de işlerim ama zaman zaman kendi yaptığım kurgu var o iş eğer onu gerektiriyorsa kurguyu kendim yapıyorum ama bu iş profesyonelliği gerektiriyorsa harika bir ekip kuruyoruz birden güzel kameramanlarımız var hepsi geliyor ekip duygusuyla çekim yapıyoruz.

P.F.: Kimlerle çalıştınız hocam?

G.K.: VAV grubu var bilmiyorum biliyor musunuz sadece sanatsal şeyler yapıyorlar. Ekip son derece iyi şeyle çalıştım Taksim Exens sonra Doğan Sarıgüzel ile çalıştım ama bunlar size yabancı heralde. Bunlar çok seçkin ama sanat işlerimi yapıyorlar yani şey jeneriklerimi izleyebilirsiniz

P.F.: Tamam. Peki şeyi sorsam sette o güne kadar gelen sistem var ya pek çok işi erkek yapıyor ama burada iki kadın kameranın arkasında sette böyle bir problem yaşadınız mı nasıldı bu kadar çok erkeklerle çalışmak ve onları idare etmek?

G.K.: Aslında çok da kolay değildi o Yeşilçam'ın geleneğinden gelen onların kendilerine has bir aurası vardı ama yine de saygıyı hiçbir zaman yitirmedik. Zaman zaman biraz baskın olmayı seçtik zaman zaman iyi polis kötü polisi oynayarak birimiz daha iyi birimiz daha kötü olarak ikisini iyi dengeledik ve hepsi çok iyi arkadaşlarımızdı. Hepsi olağanüstü destek verdiler yaptıkları işin bilincindeydiler. İyi bir iş yaptıklarının bilincindeydiler dolayısıyla destekleri olağanüstüydü. Çekimlerde öyleydi çekimler çok eşitti Aslı her zaman bizimleydi onun katkısı çok büyüktür bütün film boyunca asistanımız yönetmen yardımcısı olarak onun daha çok deneyimi vardı ekiplerle ve de çalışanlarla ilgili. Benim tabi şey vardı daha önceden tanıdığım kişilerle sanat grubundan

ilişkilerim vardı yani hiçbir şekilde problemsiz son derece sevecen bir şekilde götürdük zaten bir ekip olduğu zaman küçükte bir ekip bugünde gördüğünüz gibi öyle jenaratörler falan bizim yemeğimiz için bir tane şeyimiz vardı prodüksiyon şefimiz vardı gider üç tane salatalık iki tane domates alırdı doyardık falan tahmin ettiğiniz bugünkü setler gibi değildi. Ama dayanışma çok güzeldi ve dayanışma sonucunda bir problemimiz olduğunu hatırlamıyorum.

P.F.: Peki bu dönemin kadın yönetmenlerine baktığımızda genellikle yardımcılarını yönetmen yardımcılarını hepsi tesadüf diyor ama en son Işıl Özgentürk de dedi ama hepsi kadın seçmiş yani nu kadar erkek egemen sette yardımcının kadın olması böyle bir destek dayanışma sağlamıyor mu?

G.K.: Yok bizimki Aslı'nın bizimle çalışması fu fikri oluşturduğumuz ilk andan beri olması gereken bir şeydi. Aslı hem annesi olması sebebiyle hem de hikayeye duyduğu yakınlıkla vs. bir de kendisinin sinemanın içinden gelen bilgi ve görgüsüyle bizimle olması doğaldı yani hiçbir şekilde seçim meselesi değildi. Onun dışında kadın eleman olarak kostümcümüz çok sevgili kostümcümüz vardı ama eski Yeşilçam ekibiydi o da Kadri Yurdatap'ın ekibiydi zaten. Onun dışında özel kadın seçimi diye bir şey yoktu.

P.F.: Ertunç Bey mi görüntü yönetmeni?

G.K.: Evet.

P.F.: Onu da mı Kadri beyin tavsiyesiyle?

G.K.: Evet evet.

P.F.: Onula çalışmak nasıl görüntü yönetmeni önemlidir ya kamerada?

G.K.: Yani iyi bir görüntü yönetmeniydi ve korkusuz bir görüntü yönetmeniydi. Şeyi istiyorum burda plonje istiyorum dediğimde iki kalası üst üste koyup tavandan çektiği olmuştur. Yani gerçekten oradan düşebilir bir şey olabilir ama onlar da çok güzeldi. Yani onlar özel insanlardır Yeşilçam insanları onlar özverili insanlardır yaptıklarının karşılığında çok büyük şeyler almıyorlardı ve inanan insanlardı.

P.F.: Peki oyuncu seçimine gelelim burada Kadri Bey'in bir şeyi var mı Hülya Avşar nereden çıktı başka bir tasavvur vardı galiba oyuncu seçiminde.

G.K.: Aslında şöyle bir şey hatırlıyorum Hülya Avşar olsun dediğimizde telefon edildi ve oldu. Yani o kadar basit yani Hülya'nında bu kadar sevinçle ve heyecanla işe katılması işi çok yükseltti. Yani bütün ekibi de aynı heyecanla seçtik kime dediysek evet dediler. Yaman Okay'ın orada olması hala beni çok etkiliyor çünkü Yaman öldü Meral Okay'ın

eşi evet yani Yaman hem çok iyi bir oyuncu hem çok sevgili bir arkadaş yani onun orada olması Sema'nın orada olması bence casting son derece düzgün ve iyidir. Onunla ilgili nasıl çalıştığımızı unuttum ama her şeyin bizi tatmin ettiğini hatırlıyorum. Hiçbir kuşku taşımadık doğru kişilerdi tüm oynayanlar. Yer yer oyuncumuz olmadığı zaman zorda kaldığımızda Kadri'yi oraya koyuyorduk. Böyle böyle idare ediyorduk.

P.F.: Filme baktığımızda zaten Yaman bey falan zaten çok usta oyuncular ama Hülya Avşar da çok güzel uymuş güzel oyun vermiş tam olmuş.

G.K.: Yani sanıyorum o da duygu olarak bize çok bağlandı ve çok iyi bir şey oynadı müthiş saf ve güzel bir şey oynadı. Bilmiyorum Füzan anlattı mı?

P.F.: Makyajını silip gelmiş falan.

G.K.: Hayır makyajını gelip de aynı anda biz filme başka bir kesintide yaptık çünkü İbrahim Tatlıses Hülya ile bir film çekmek istedi ve hülyayı bize vereceksin dedi biz yine filmi durdurduk Hülya'yı gönderdik o orada saçları baya kabarık aşk filmi çekti.

P.F.: Hangi film hocam hatırlar mısınız?

G.K.: Hiç hatırlamıyorum ama öyle bir film çekip bize geldi duygusunu yitirmemişti biz ondan korktuk yani İbrahim'le oynayınca başka bir kız geri gelmesin diye yok ciddiyetle ele aldı çok iyi bir oyuncuydu ve çok gençti tabi çok çok gençti.

P.F.: Bu plaj sahnelerinin kışın çekilmesi, para bittiği için. Titreyerek çekmişsiniz Füzan onları anlattı değil mi? Film 88'de başlıyor 90'da devam ediyor sonra para bitiyor Kadri Bey'in yaz sahneleri kışın titreyerek falan doğrudur bunlar?

G.K.: Evet yeniden plaj yaptık falan kömür odun koymuşlardı plaja temizlettik öyle yani.

P.F.: Kurguyu konuşalım biraz film enteresan çünkü hikayenin sonunu bilerek başlıyoruz film açıldığında Nesibe çoktan gitmiş bu kurguyu nasıl düşündünüz?

G.K.: Füzan yazdı senaryoyu o öyle yaptı.

P.F.: Çekim senaryosu da öyleydi.

G.K.: Evet çekim senaryosu öyleydi yalnız filmin sonunu uzun süre neden olduğunu bilmiyorum ama bu televizyonlarda ve ayrıca Boyut Yayınları'nın yaptığı CD'de filmin sonunda bir bölüm vardır ki kırmızılı kadın salınır o bizim çok önem verdiğimiz sahneydi.

P.F.: Sinemanın içindeki kırmızılı kadın mı?

G.K.: Evet sinemaya girdikten sonra belli bir düre kadın dolaşır o bölümü kesmişlerdi birde televizyonda gösterirken baba dayağını kesmişlerdi.

P.F.: Çok manasız kesmeleri.

G.K.: Banyoları kestikten kelli birde baba dayağını kesiyorlardı bunun neden olduğunu katiyen çıkartamadım fakat şimdi Digitürk'te bütün film var ve elden geçmiş durumda ben ona çok heyecan duydum tertemiz bir kopya filmin tamamı Digitürk'te istediğin zaman görebilirsin internette çok güzel bir şey hiç değilse bütün bir kopya var ellerinde ben zannettim ki orayı kestiler o kadar film ortada dolaştı ki Kadri öldükten sonra hiç sahipsiz öyle bir dönem yaşandı ki çok şeydi.

P.F.: Ben filmi Mithat Alanda buldum orada da arşivlemişler.

G.K.: Digitürk'te şu anda var gösteriliyor da arada gösteriliyor.

P.F.: Peki şeye gelirsek Atıf Yılmaz da çekti çok kadın filmi ama o dönemde kadın yönetmenler tarafından çekilmiş kadın filmleri var çok ayrı bir yerde Nesibe inanılmaz ayrı inanılmaz iyi bir karakter olmuş siz bu filmi diğer filmler arasında konumlandırmak isteseniz nerde olur?

G.K.: Şimdi bu film hakikaten unique tekil bir film. Atıf'ın yaptığı filmler bir bütündür işte Mine'ydi İki Kadın vs. vs. Hatta onu yaparken bir izdüşümü takip ettiğini de biliyorum Ahh Belinda onun arkasından bütün bu filleri yaparken biri bittiğinde öbürünü de düşündüğünü hatırlıyorum. Pek çok kadın filmi yapıldı o dönem hepsi bir kadın karakter üzerine dramı üzerine hatta hatta Zeki Demirkubuz'un CBlok filmi de bu kadın filmleri arasına konumlanabilir ama bu unique bir şey bu bir edebiyat eseri uygulaması ve sanıyorum ki bununla aynı pakette girecek film yok gibi şeyi düşündüm belki Işıl'ın Rosa'sı ama bunun yine farklılığı var yazarın kendisi yorumluyor orada bir farklılık var dolayısıyla bunun diğer kadın yorumlarının arasında tutmamak lazım ki zaten konuşulduğunda da hiçbir zaman aynı grup içerisinde konuşulduğunu hatırlamıyorum.

P.F.: Anımsattığınız iyi oldu Rosa ile Nesibe'yi bir kadın şekillendirdiği için bu benim yorumum hani Nesibe yoksul bir aileden geliyor ama çok güçlü bir kadın aslında bu kameranın içine bakışında bile var keza Rosa da bir gün kalkıyor falan çıkıyor gidiyor evden kocasını terk ediyor umurunda falan değil ama bu konuştuğumuz erkeklerin filminde kadınlar pek öyle değiller anlata biliyor muyum?

G.K.: Yok yok ama Atıf'ın filmleri de çok güçlü kadınlar var onları yeniden gözden geçirirsen çok sağlam kadınlar tümüne bak bakalım çok isyankar kadınlar öyle sıradan eşlerin gölgesinde değil.

P.F.: Ya yok bir gelişme var kadına bakışta eskisi gibi toplumsal cinsiyete uyan değil ama belki de şeyde diyebiliriz daha çok cinsel özgürlüğünü yaşayan kadınlar var erkeklerin filminde ama Nesibe kimseye tutunarak çıkmadı evden mesela.

G.K.: Tabi tabi orada ama edebiyat eserinin gücünde bu önceden yazılmış bir veri olarak bizim elimizde var olan bir şeyin üstüne gidildi bu havadan yeni yazılmış bir senaryo değil diğerleri hepsi yeni yazılmış senaryolar bir de dediğim gibi yani hala edebiyatçının sinema çekiminde varlığını korumasıdır.

P.F.: Peki bu daha sonra gösterime girdi mi hocam festivallerde falan gösterime girdi de?

G.K.: Türkiye de herhalde gösterildi ben izini kaybettim hiç hatırlamıyorum yani dışarıda festivallerde gösterirdi Türk Sinema Günleri'nde falan ama doksandan sonra hiç izini süremedim bu filmin bir tek içimi acıtan kesilerek gösterilen son derece kötü görüntülerdi şimdi işte Digitürk'te temiz bir koya gördükten sonra bir daha da uğraşmam.

P.F.: Peki siz çekimler sırasında bitecek bir müddet bu film izleyiciyle buluşacak izleyici üzerinde yoğun bir etki bırakır diye düşünmüş müydünüz?

G.K.: Yaptığımız işe inanıyorduk zaten bizim üzerimizde kalktıkça ve dışlaştırdıkça bundan etkilenmeyecek bundan bir şey demiyorum mükemmel bir film demiyorum birçok eksiklikleri var meseleleri var ama bir bütün olarak baktığında çok değerli diye düşünüyorum.

P.F.: Bir de şöyle bir şey var buradaki kötü bir dille beğenilmemiş eleştiriler garip eleştiriler var Türkiye'de ama Türkiye dışında birileri çok iyi de anlıyor bu filmi Fransa'da falan bu önünü açıyor ama Türkiye'de bir türlü beğenilmiyor eleştirmenler saygın olduğunu düşündüğümüz kişiler bile üslupsuz yorumlar yapmışlar ne diyorsunuz?

G.K.: Ben şimdi iyi niyetli bakacağım ona beklentileri farklıydı herhalde böyle bir şey çıktığı zaman olabilir beklentileri farklı olabilir olmadı bu diye değerlendirilebilirler. Biliyorsunuz Orhan Pamuk içinde aynı şeyler yapılıyor bir takım daha farklı şeyler. Aslı Erdoğan'ın kitapları da çok farklı değerlendiriliyordu yabancı bir gözle bakıldığında bu önyargılardan uzak bakıldığında daha farklı değerlendiriliyor.

P.F.: ama sinemanın bilirkişileri bunlar bir de atılan başlıklar da çok sevimsiz. İşte boş sinemaları Füzûzan'ın gibi.

G.K.: Boşver onları hiç dinlemezsın geçersin.

P.F.: Ama hocam bu insanlar yazmışlar Türkiye'deki sinema tarihini?

G.K.: Şimdi şöyle bakacaksın bu film nerede duruyor nasıl kategorize edildi nasıl paketlenip kaldırıldı yani şu anda geçen epey oldu da sinema televizyonun bir Türk sineması tarihi ile ilgili bir film gördüm işte ödül alan filmler kategorize etmişler kadın filmleri falan bütün bu kategorilerde dönüp dolaşıp Benim Sinemalarım'a geliyorlar. Yur dışında ödül almış filmler kategorisinde Benim Sinemalarım var denenmemiş bir ressam ve yazar sineması bir nevi auteur sinemadır bu onun deneyiminde var. İşte birçok konuda dönüp dolaşıp bunun tekilliği tescil edilmiş durumda bunu oturup da daha detaylı bence işte beklentiler farklı oluyor yazarlardan o beklentiler karşılanmayınca böyle bir şeyler oluyor. Bunu da demiyorum olağanüstü mükemmellik içinde demiyorum onun zayıflıklarını eksikliklerini bende Füzüzan da fark ediyor ama başka bir noktaya koyduğunda başka bir açıyla baktığında değeri bilinmeli diye düşünüyorum.

P.F.: Sonrasında sizin kendinizi şunu söyle çekseydik dediğiniz Füzüzan ile pişmanlık yaşadığınız sahneler oldu mu?

G.K.: Yok zaten çekebileceğimizi çekmiştik başka bir şansımız yoktu.

P.F.: Son bir şey soracağım.

G.K.: Son bir şey sor bitirelim çok konuştum.

P.F.: İki soru var pardon bu gelen eleştirileri okudunuz mu Türkiye'deki

G.K.: Yok hiç dikkat etmedim.

P.F.: İyi yapmışsınız.

G.K.: Merak ettim şimdi.

P.F.: Şimdi ben bunları tez olarak da yazıyorum ya mecburen bir kim ne demiş okuyorum yani.

G.K.: Tabi tabi elbette.

P.F.: Bir de son olarak size ne sorulsun isterdiniz sizin eklemek istediğiniz?

G.K.: Çok güzel konuştuk daha fazla bir şey istemiyorum.

P.F.: Çok teşekkür ederiz hocam.

G.K.: Ben çok teşekkür ederim.

P.F.: Bu yönetmenler soruyoruz artık çekimimiz bitti soru sormayacağım setlerden fotoğraflar çünkü bulamıyoruz sizin kameranın arkasında çekilmiş fotoğraflarınızı.

G.K.: Yok gazetelerde mazetelerde çıktı bende yok. Harika ama sizi tanımaktan çok memnun oldum.

P.F.: Ben aslında aklımda bir şey kaldı Sinematek gibi oluşumların içinde yer almayı düşündünüz mü?

G.K.: Şimdi Sinematek sırasında ikinci yılımdı Akedemi'de 20 yaşındaydım ancak bir izleyici olarak katılabılırdım daha sonra nasıl oldu İKSV'nin Türk Sineması Bölümü'nde jüri üyeliği yaptım. O çok değerliydi benim için.

P.F.: Festivalde mi?

G.K.: Festivalde ondan sonra Ankara'da kadın filmleri festivali söyleşilere yani sinema ile ilgili hemen hemen bir çok iletişimim var.

P.F.: İşte bu karar mekanizmalarında bulunmak karar ve yönetimlerde seçen olmak.

G.K.: İşte jüri dedim bir de mesela geçen gün attım eski dergilerimi sinema dergisi miydi ne dergisiydi ona mesela yazı yazmışım sinema resim ilişkisi ile ilgili demek ki o derecede ilgileniyordum.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Abisel, Nilgün (2005). "Türk Sinemasında Film Yapımı Üzerine Notlar". N. Abisel içinde, **Türk Sineması Üzerine Yazılar** (s. 103-134). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Açık, Necla (2007). "Ulusal Mücadele, Kadın Mitosu ve Kadınların Harekete Geçirilmesi: Türkiye'deki Çağdaş Kürt Kadın Dergilerinin Bir Analizi. A. Bora, & A. Günel (Dü) içinde, **90'larda Türkiye'de Feminizm** (s. 279-308). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adanır, Oğuz (2003). **Sinemada Anlam ve Anlatım**. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti.
- Adorno, Theodor W. (1972). **Aesthetic Theory**. (G. Adorno, & R. Tiedermann, Dü) London: Routledge.
- Adorno, Theodor W., & Horkheimer, Max (2014). **Aydınlanmanın Diyalektiği**. (N. Ülner, & E. Ö. Karadoğan, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Ahmad, Feroz (2012). **Modern Türkiye'nin Oluşumu**. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Althusser, Louis (2006). **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki.
- Aquila, Pieter (2014b). "Esrarengiz Kadınların Filmleri". G. Kelly, & C. Robson (Dü) içinde, **Dünya Kadın Sinema Yönetmenleri** (N. Pakkan, Çev., s. 170-180). İstanbul: Agora.
- Arnheim, Rudolf (2002). **Sanat Olarak Sinema**. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Atakul, Satı (2007). "Kadın Çalışmaları Öğrencisi Olmak". A. Bora, & A. Günel (Dü) içinde, **90'larda Türkiye'de Feminizm** (s. 307-322). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Azkan, İlhan (2001). **Ulusal Sorunlar ve Ekonomik Çözüm Yolları**. İstanbul: Ekin Yayınları.
- Bahiana, Ana Maria (2014). "Latin Amerika'nın Kadın Yönetmenleri". G. Kelly, & C. Robson (Dü) içinde, **Dünya Kadın Sinema Yönetmenleri** (N. Pakkan, Çev., s. 60-78). İstanbul: Agora.
- Barthes, Roland (1993). **Mythologies**. (A. Lavers, Çev.) London: Vintage.

- Bazin, Andre (1967). **What Is Cinema?** (H. Gray, Çev.) Berkeley: University of California Press.
- Beauvoir, Simone de. (1993). **The Second Sex**. London: Everyman's Library.
- Benjamin, Walter (2007). "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağdaş Sanat Yapıtı". **Pasajlar** (A. Cemal, Çev.). içinde İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Berger, John (2010). **Görme Biçimleri**. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis.
- Biryıldız, Esra (2012). "50'lerden 90'lara Film Eleştirisi". D. Yavuz (Dü.) içinde, **Türkiye Sinemasının 22 Yılı** (s. 36-48). İstanbul: Antrakt Sinema Kitaplığı.
- Biryıldız, Esra (2013). **Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002)**. İstanbul: Beta Basım A.Ş.
- Bora, Aksu (2007). "Bir Yapılabilirlik Olarak Ka-Der". A. Bora, & A. Günel (Dü) içinde, **90'larda Türkiye'de Feminizm** (s. 109-124). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bora, Tanıl (2007). "Türkiye'de Siyasal İdeolojilerde ABD/Amerika İmgesi". B. Tanıl, & M. Gültekingil (Dü) içinde, **Modernleşme ve Batıcılık** (Cilt 3, s. 147-169). İstanbul: İletişim.
- Boratav, Korkut (2010). **Türkiye İktisat Tarihi**. Ankara: İmge Yayınları.
- Bordwell, David, & Thompson, Kristin (1997). **Narration in Fiction Film**. USA: McGraw Hill.
- Bordwell, David, & Thompson, Kristin. (2011). **Film Sanatı**. (E. Yılmaz, & E. S. Onat, Çev.) Ankara: De Ki Basın Yayın LTD.
- Bozgan, Özgen Dilan (2011). "Kürt Kadın Hareketi Üzerine Bir Değerlendirme". S. Sancar (Dü.) içinde, **Birkaç Arpa Boyu... 21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar** (s. 757-800). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Butler, Alison (2002). **Women's Cinema: The Contested Screen**. London and New York: Wallflower.
- Butler, Andrew M. (2011). **Film Çalışmaları**. (A. Toprak, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

- Chaiworaporn, Anchalee. (2014a). "Atılım - Kadın Yönetmenler ve Güneydoğu Asya Sineması". G. Kelly, & C. Robson (Dü) içinde, **Dünya Kadın Sinema Yönetmenleri** (N. Pakkan, Çev., s. 150-170). İstanbul: Agora.
- Chaiworaporn, Anchalee (2014b). "Güney Kore'nin Kadın Yönetmenleri". G. Kelly, & C. Robson (Dü) içinde, **Dünya Kadın Sinema Yönetmenleri** (N. Pekkan, Çev., s. 180-187). İstanbul: Agora.
- Chaudhuri, Shohini (2006). **Feminist Film Theorists**. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Cobb, Shelley (2011). "'I'm Nothing Like You!' Postfeminist Generationalism and Female Stardom in the Contemporary Chick Flick". M. Waters (Dü.) içinde, **Women on Screen Feminism and Femininity in Visual Culture** (s. 31-44). London: Palgrave Macmillan.
- Deren, Seçil (2007). "Kültürel Batılılaşma". B. Tanıl , & M. Gültekingil (Dü) içinde, **Modernleşme ve Batıcılık** (Cilt 3, s. 382-427). İstanbul: İletişim.
- Dmytryk, Edward, & Dmytryk, Jean Porter (2011). **Sinemada Yönetmenlik, Oyunculuk, Kurgu**. (İ. Şener, Çev.) İstanbul: Doruk.
- Dorsay, Atilla (2004). **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dorsay, Atilla (2014). **100 Yılın Türk Filmi**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dursun, Çiler (2011). "Türkiye'de 1975-2010 Arasında Haber, Habercilik ve Gazetecilik Çalışmalarında Kadın Sorularına Bakış ve Feminist Yaklaşımlar". S. Sancar (Dü.) içinde, **Birkaç Arpa Boyu... 21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar** (s. 603-648). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Ellerson, Beti (2014). "Afrikalı Kadın Yönetmenler". G. Kelly, & C. Robson (Dü) içinde, **Dünya Kadın Sinema Yönetmenleri** (N. Pakkan, Çev., s. 1-9). İstanbul: Agora.
- Eraslan, Sibel (2007). "Uğultular... Silüetler..." A. Bora , & A. Günel (Dü) içinde, **90'larda Türkiye'de Feminizm** (s. 239-278). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erus, Zeynep Çetin (2005). **Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar**. İstanbul: Es Yayınları.

- Esen, Şükran Kuyucak (2002). **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**. İstanbul: Naos Yayınları.
- Esen, Şükran Kuyucak (2012a). "On Yönetmen İki Film": Dayanışma. Ş. K. Esen (Dü.) içinde, **Her Şeye Rağmen Ayakta - 90'lı Yıllar Türkiye Sineması** (s. 118-125). AKSAV.
- Esen, Şükran Kuyucak (2012b). "Türkiye Sineması'nın 90'lı Yılları: Amerikalı Eşkiya Güle Güle!". D. Yavuz (Dü.) içinde, **Türkiye Sinemasının 22 Yılı** (s. 30-35). İstanbul: Antrakt Sinema Kitaplığı.
- Field, Tania (2014). "Alice Guy-Blache: Gerçek Bir Öncü". G. Kelly, & C. Robson (Dü.) içinde, **Dünya Kadın Sinema Yönetmenleri** (N. Pakkan, Çev., s. 250-258). İstanbul: Agora.
- Friedan, Betty (2001). **The Feminine Mystique**. New York: Norton.
- Füruzan. (1973). **Benim Sinemalarım**. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Füruzan. (2011). **Gecenin Öteki Yüzü**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Göle, Nilüfer (1991). **Modern Mahrem**. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, Nurdan (2001). **Vitrin'de Yaşamak 1980'lerin Kültürel İklimi**. İstanbul: Metis.
- Gürbilek, Nurdan (2012). **Kötü Çocuk Türk**. İstanbul: Metis Yayınları
- Gadamer, Hans Georg (1994). **Truth and Method**. New York: Continuum.
- Geuens, Jean Pierre (2000). **Film Production Theory**. Albany: State University of New York Press.
- Gilligan, Sarah (2011). "Performing Postfeminist Identities: Gender, Costume, and Transformation in Teen Cinema". M. Waters (Dü.) içinde, **Women on Screen Feminism and Femininity in Visual Culture** (s. 167-184). London: Palgrave Macmillan.
- Hayward, Susan (2012). **Sinemanın Temel Kavramları**. (U. Kutay, & M. Çavuş, Çev.) İstanbul: Es Yayınları.

- Johnston, Claire (1999). "Women's Cinema as Counter-Cinema". S. Thornham (Dü.) içinde, **Feminist Film Theory: A Reader** (s. 31-40). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kafadar, Osman (2007). "Cumhuriyet Dönemi Eğitim Tartışmaları". T. Bora, & M. Gültekingil (Dü.) içinde, **Modernleşme ve Batıcılık** (Cilt 3, s. 368-381). İstanbul: İletişim.
- Kandiyoti, Deniz (2011). "Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Çalışmaları: Gelecek İçin Geçmişe Bakmak. S. Sancar (Dü.) içinde, **Birkaç Arpa Boyu... 21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar** (s. 41-60). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Karakaya, Serdar (2014). **Doksanlı Yıllarda Türk Sineması**. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Kardam, Filiz, & Ecevit, Yıldız (2007). "1990'ların Sonunda Bir Kadın İletişim Kuruluşu: Uçan Süpürge". A. Bora, & A. Günel (Dü.) içinde, **90'larda Türkiye'de Feminizm** (s. 87-108). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kırel, Serpil (2004). "Kendi Evinde Misafir: Evsizleşen Ulusal Sinemalara Bir Örnek Olarak Türk Sineması". N. Türkoğlu (Dü.) içinde, **Renkli Atlas** (s. 99-124). İstanbul: Babil Yayınları.
- Kırel, Serpil (2005). **Yeşilçam Öykü Sineması**. İstanbul: Babil Yayınları.
- Kırel, Serpil (2007). "İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme". E. Biryıldız, & Z. Ç. Erus (Dü.) içinde, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması** (s. 355-417). İstanbul: Es Yayınları.
- Kırel, Serpil (2012). "Bakışların Bana Biraz Cesaret Versin! Bakış, Toplumsal Cinsiyet ve Sinema". S. Kırel içinde, **Kültürel Çalışmalar ve Sinema** (s. 135-258). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Koçali, Filiz (2007). "Kadınlara Mahsus Gazete Pazartesi". A. Bora, & A. Günel (Dü.) içinde, **90'larda Türkiye'de Feminizm** (s. 73-86). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kozanoğlu, Can (1994). **Cilalı İmaj Devri 1980'lerden 90'lara Türkiye ve Starları**. İstanbul: İletişim.
- Kozanoğlu, Can (1995). **Pop Çağı Ateşi**. İstanbul: İletişim.

- Kripalani, Coonoor (2014). "Popüler Hint Sinemasında Kadın Yönetmenler". G. Kelly, & C. Robson (Dü) içinde, **Dünya Kadın Sinema Yönetmenleri** (N. Pakkan, Çev., s. 187-210). Agora: Agora.
- Mallı, Candan (2012). "Amerikalı: Hem Fiyakalı, Hem Delikanlı". Ş. K. Esen (Dü.) içinde, **Her Şeye Rağmen Ayakta - 90'lı Yıllar Türkiye Sineması** (s. 84-95). AKSAV.
- Mardin, Aslı Davaz (2007). "Görünmezlikten Görünürlüğe: Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı. A. Bora, & A. Günel (Dü) içinde, **90'larda Türkiye'de Feminizm** (s. 183-204). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mascelli, Joseph V. (2007). **Sinemanın 5 Temel Ögesi**. (H. Gür, Çev.) İstanbul: İmge Kitabevi.
- Miller, Jacqui (2014). "Amerika: Sistemin Reddi". G. Kelly, & C. Robson (Dü) içinde, **Dünya Kadın Sinema Yönetmenleri** (N. Pakkan, Çev., s. 78-93). İstanbul: Agora.
- Monaco, James (2001). **Bir Film Nasıl Okunur?** (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık.
- Morva, Ahsen Deniz (2011). "Autuer Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri". **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar** (s. 63-102). içinde İstanbul: Derin Yayınları.
- Mulvey, Laura (1999). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". L. Braudy, & M. Cohen içinde, **Film Theory and Criticism: Introductory Readings** (s. 833-44). New York: Oxford UP.
- Nelmes, Jill (2012). "Gender and Film". J. Nelmes (Dü.) içinde, **Introduction to Film Studies** (s. 262-297). New York: Routledge.
- Onaran, Alim Şerif (1995). **Türk Sineması (II. cilt)**. Ankara: Kitle Yayınları.
- Onaran, Alim Şerif, & Vardar, Bülent (2005). **20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması**. İstanbul: Beta.
- Ormanlı, Okan (2012). "Karartma Geceleri". Ş. K. Esen (Dü.) içinde, **Her Şeye Rağmen Ayakta - 90'lı Yıllar Türkiye Sineması** (s. 24-37). AKSAV.

- Orta, Nermin (2012). "Gemiden ve Laleli'de Bir Azize: 90'larla Gelen Yeni Sinemacılar". Ş. K. Esen (Dü.) içinde, **Her Şeye Rağmen Ayakta - 90'lı Yıllar Türkiye Sineması** (s. 172-187). AKSAV.
- Öncü, Ayşe (2007). "Üniversite Reformu ve Batılılaşma". B. Tanıl, & M. Gültekingil (Dü.) içinde, **Modernleşme ve Batıcılık** (Cilt 3, s. 521-536). İstanbul: İletişim.
- Özön, Nijat (1985). **Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi**. Hil Yayınları.
- Özön, Nijat (1990). **100 Soruda Sinema Sanatı**. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Özbek, Meral (2003). **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özden, Zafer (2004). **Film Eleştirisi**. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Özer, Murat (1997). **Seni Seviyorum Rosa**. İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları.
- Özgüç, Agah (1988). **Türk Sinemasında On Kadın**. İstanbul: Broy Yayınları.
- Özgüç, Agah (1993a). **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması**. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Öztürk, S. Ruken (2004). **Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler**. İstanbul: Om Yayınevi.
- Par, Ayşe Toy (2012). "Güneşe Yolculuk: Yeşim Ustaoglu ve Güneşe Yolculuk". Ş. K. Esen (Dü.) içinde, **Her Şeye Rağmen Ayakta - 90'lı Yıllar Türkiye Sineması** (s. 188-207). AKSAV.
- Pösteki, Nigar (2005). **1990 Sonrası Türk Sineması**. İstanbul: Es Yayınları.
- Saktanber, Ayşe (1993). "Türkiye'de ve Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakar Anne". Ş. Tekeli (Dü.) içinde, **1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar** (s. 211-232). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sancar, Serpil (2011). "Türkiye'de Kadın Hareketinin Politigi: Tarihsel Bağlam, Politik Gündem ve Özgünlükler". S. Sancar (Dü.) içinde, **Birkaç Arpa Boyu... 21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar** (s. 61-120). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

- Sartre, Jean Paul (1956). **Being and Nothingness**. New York: Pocket Books.
- Saygılıgil, Feryal (2013). "Feminist Film Kuramı". Z. Özarslan (Dü.) içinde, **Sinema Kuramları 2** (s. 143-166). İstanbul: Su Yayınevi.
- Scognamillo, Giovanni (2003). **Türk Sinema Tarihi**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sekmeç, Ali Can (2015). **Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler**. İstanbul: ANSET Özel Sağlık ve Eğitim Kültür İnş. Tic. Ltd. Şti.
- Smelik, Anneke (2008). **Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı**. (D. Koç, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Smith, Angela (2011). "Femininity Repackaged: Postfeminism and Ladette to Lady". M. Waters (Dü.) içinde, **Women on Screen Feminism and Femininity in Visual Culture** (s. 153-166). London: Palgrave Macmillan .
- Soysal, Sevgi (2013). **Tante Rosa**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Steger, Manfred B. (2003). **Globalization A Very Short Introduction**. New York: Oxford University Press.
- Suner, Asuman (2006). **Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tekeli, Şirin (1993). "1980'ler Türkiye'sinde Kadınlar". Ş. Tekeli (Dü.) içinde, **1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar** (s. 15-50). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Toby, Miller, Govil, Nitin, Murria, John M., Marxwell, Richard, & Wang, Ting (2005). **Global Hollywood 2**. London: BFI Publishing.
- Tudor, Andrew (1999). **Decoding Culture**. London: SAGE Publications Ltd.
- Türkoğlu, Nurçay (2011). "Psikanaliz ve Sinema Üzerine". M. İri (Dü.) içinde, **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar** (s. 143-156). İstanbul: Derin Yayınları.
- Ünal, Ümit (2012). "Yaz Yağmuru ve Amerikalı". Ü. Ünal içinde, **Işık Gölge Oyunları** (s. 99-104). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Yavuz, Deniz (2012a). "Türkiye Sinemaları". D. Yavuz (Dü.) içinde, **Türkiye Sinemasının 22 Yılı** (s. 120-131). İstanbul: Antrakt Sinema Kitaplığı.
- Yavuz, Deniz (2012b). "Ve Yirmi Yılın 'En'leri". D. Yavuz (Dü.) içinde, **Türkiye Sinemasının 22 Yılı** (s. 132-169). İstanbul: Antrakt Sinema Kitaplığı.
- Yaylagül, Levent (2014). "Türkiye'de Sinema, Toplum ve Siyaset". **Modern Zamanlar** (s. 32-41).
- Yeres, Artun (2005). "Tomris Giritlioğlu". A. Yeres içinde, **65 Yönetmenimizden Yerlilik, Ulusallık, Evrensellik Geriliminde Sinemamız** (s. 277-282). İstanbul: Donkişot Güncel Yayınlar.
- Zürcher, Eric Jan (2000). **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**. (Y. S. Gönen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Waters, Melanie (2011). "Introduction: Screening Women and Women on Screen". M. Waters (Dü.) içinde, **Women on Screen Feminism and Femininity in Visual Culture** (s. 1-16). London: Palgrave Macmillan.

Sürelî Yayınlar

- Açar, Mehmet (1997, Ocak). "Gizli Kontrat Artık Feshedildi". **Sinema Gazetesi**(26).
- Akınerdem, Feyza (2012). "Dindar Kadınlar ve Feminizm - Yakınlıklar ve Uzaklıklar". **Amargi - Feminizm Tartışmaları**, (s. 83-120).
- Aksoy, Ümit (2010, Ocak-Şubat). "Dünden Sonra Yarından Önce Politik Ol(a)mayan Sinema". **Hayal Perdesi**, (s. 48-53).
- Aktar, Ayhan (1999, Kasım 28). "Malın Var mı, Derdin Var!". (s. 13.) **Radikal Gazetesi**.
- Aligül, & Gülkan. (2012). "Transfeminizm". **Amargi - Feminizm Tartışmaları**, (s. 253-294).
- Altyazı. (2014, Ocak). "Rastgele". **Altyazı Dergisi**(135), (s. 90).
- Antrakt. (1991). "Robert'ın Filmi: Varoluşun ve Ölümün İkilemi". **Antrakt Dergisi**(3), (s. 56-57).
- Antrakt. (1995, Ekim). "Altın Koza'nın Sinema Yaprağı". **Antrakt Dergisi** (49), (s. 11).
- Antrakt. (1995, Aralık). "Sokaktaki Adam". **Antrakt Dergisi**.

- Arslan, Eylem (2011). "2000'li Yıllar Öncesi ve Sınrasında Türk Sineması'nda Kullanılan Yapım Kaynaklarının Değerlendirilmesi". **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**(25), (s. 17-32).
- Arslan, Tunca (1992). "Birbirimizi Paspas Gibi Çiğneyelim!". **Antrakt Dergisi** (11), (s. 41).
- Arslan, Tunca (1993, Eylül 7). "Şehvetten Kuduranların İntihar Öyküsü. (130). **Aydınlık Gazetesi**.
- Arslan, Tunca (1999, Ekim 11). "Kayıkçının Yüreği...". 22. **Radikal Gazetesi**.
- Arslan, Tunca (2000, Mart 7). "Gerçek ve Güneş Yanığı". 22. **Radikal Gazetesi**.
- Arslan, Tunca (2013). **Altın Portakal'da 50 Yıllık En İyi Filmleri ve En İyi Yönetmenleri**. Konya: AKSAV.
- Arslanbay, Hülya (1993a). "Bahattin Demirkol: Türkiye'de 'Jaws' Gibi Film Çekilebilir". **Antrakt Dergisi** (26), (s. 16-17).
- Arslanbay, Hülya (1993b). "Bu Bir Ekip Filmidir". **Antrakt Dergisi** (27).
- Arslanbay, Hülya (1994a, Nisan). "Bu Film İçin Her Şey Söylenir". **Antrakt Dergisi**, (s. 13).
- Arslanbay, Hülya (1994b). "Babam Askerde". **Antrakt Dergisi** (30), (s. 13-14).
- Arslanbay, Hülya (1994c). "Hayata Asılı Kalan İnsan İzleri". **Antrakt Dergisi**, (s. 52-53).
- Arslanbay, Hülya (1995). "Madalyonun Öteki Yüzü". **Antrakt Dergisi**, (s. 34-37).
- Arslanbay, Hülya (1996, Ocak). "Seyirci Türk Filmine Gelmiyorsa, Film Seyircinin Ayağına Gider...". **Antrakt Dergisi** t, (s. 8-9).
- Atikoğlu, Ayşe (1988, Eylül 23). "Filmimiz Bir Çağı Anlatıyor". 10. **Milliyet Gazetesi**.
- Atilla, Ziyet (tarih yok). "Büromuzda Ünlü İsimleri Ağırladık...". (s. 42.)
- Ayça, Engin (1994, Mayıs). "Babam Askerde Para Bekliyor". **Antrakt Dergisi**, (s. 6-9).
- Ayça, Engin (1996, Temmuz 19). "Sinemamız Üstüne Bilinenleri Yinelemek". **Cumhuriyet Gazetesi**.
- Baran, Tamer (1992, Eylül 19-25). "Ben de Seviyorum... Ben de...". 7. **Sinema Gazetesi**.

- Baran, Tamer (1996, Ocak). "Gerçek Yaşamlardan Sinemasal Meze Aşk Ölümünden Soğuktur". **Antrakt Dergisi** (52), (s. 26.)
- Baran, Tamer, Yavuz, Saim, & Arslanbay, Hülya (1993). "Pek de Parlak Değildin '92". **Antrakt Dergisi** (16), (s. 74-78.)
- Birkiye, Atilla (1999, Ekim 7). "Gel, Gel Kayıkçı...". **Cumhuriyet Gazetesi**.
- Burul, Zümrüt (2007, Mayıs). "Seçkin Yasar Bu Filmi Bir Kuşağın Temsilcisi Olarak Yaptım". **Altyazı Dergisi**, (s. 26-27.)
- Cinemascope. (2007, Nisan). "Sevgilim İstanbul". **Cinemascope**(8), (s. 10.)
- Citron, Michelle, Lesage, Julia, Mayne, Judith, Rich, Ruby, Taylor, Anna Marie, Fehervary, Helen, & Shults, Nancy Vedder (1978). Women and Film: A Discussion of Feminist Aesthetics. **New German Critique**(13), (s. 83-107.)
- Cumhuriyet Gazetesi. (1990, Haziran 3). "Avrupa'lı The European Okur". **Cumhuriyet Gazetesi**.
- Cumhuriyet Gazetesi. (1990, Mayıs 4). "Ütü Bizim Olsun, Anneme Çiçek Alalım". (s. 3). **Cumhuriyet Gazetesi**.
- Cumhuriyet Gazetesi. (1990, Mart 9). "Kadınlar Laikliği Korunmalı". **Cumhuriyet Gazetesi**.
- Cumhuriyet Gazetesi. (1990, Şubat 1). "Türkbank'tan 500.000 TL'den 10.000.000 TL'ye Kadar Özel Kredi". (s. 2). **Cumhuriyet Gazetesi**.
- Cumhuriyet Gazetesi. (1998, Temmuz 13). **Cumhuriyet Gazetesi**.
- Cumhuriyet Gazetesi. (1998, Temmuz 13). "Eski Fotoğraflar" Sinemada. (s. 11). **Cumhuriyet Gazetesi**.
- Cumhuriyet Gazetesi. (1999, Şubat 21). "Mesajıyla Ödül Alabilir". (s. 14). **Cumhuriyet Gazetesi**.
- Cumhuriyet Gazetesi. (2001, Aralık 3). "TRT, filmi Sansürleyip Öyle Göstermiş". **Cumhuriyet Gazetesi**.
- Çalışkan, Mehmet (1998, Kasım 15). "Yunan Güzeli Büyüledi". **Sabah Gazetesi**.
- Çapan, Sungu (1984, Kasım 1). "Bir Yudum Sevgi". **Milliyet Sanat Dergisi**, (s. 44).
- Çapan, Sungu (1993, Eylül 10). "İhanetin Rengi Sarıdır Sarı". (s. 3). **Cumhuriyet Gazetesi**.

- Çapan, Sungu (1995, Aralık 15). "Erkeğin Elinin Kiri Kadın, Nedir Senin Göbek Adın?". (s. 14). **Cumhuriyet Gazetesi**.
- Çapan, Sungu (1996, Aralık 13). "Doğuştan Ruhlu Bereli, Kimsesizin Teki". (s. 15). **Cumhuriyet Gazetesi**.
- Çokyiğit, Coşkun (1998, Kasım). "Sinemanın Antalya Sınavı: Kimin 'En İyi'si Daha İyi?". **Türk Edebiyatı Dergisi**(301), (s. 58-59).
- Dönmez-Colin, Gönül (1999, Eylül 9). "Majidi'ye İkinci Kez Büyük Ödül". (s. 14). **Cumhuriyet Gazetesi**.
- Dönmez-Colin, Gönül (2010, Ocak). "Women in Turkish Cinema Their Presence and Absence as Images and as Image-Makers". **Routledge**(24), (s. 91-105).
- Dinçkal, Ferruh (2005). "Yorumsuz 12 Eylül Belgeleri". **Kültürel Yapılanma Grubu**.
- Dorsay, Atilla (1990, Mayıs 18). "Amatör İş Bir Film". **Cumhuriyet Gazetesi**.
- Dorsay, Atilla (1992, Eylül 25). "Estetik, Zevkli Kartpostallar Albümü". (s. 11). **Cumhuriyet Gazetesi**.
- Dorsay, Atilla (1995, Nisan 28). "Dolaylı Siyasal Sinema Örneği: Babam Askerde". **YeniYüzyıl Gazetesi**.
- Dorsay, Atilla (2000, Mart 4). "Bir Kardeşlik Öyküsü". (s. 11). **Sabah Gazetesi**.
- Durdu, Betül (2016, Ocak-Şubat). "Toplumsal Belleğin Sinematografik Tezahürleri". **Hayal Perdesi**(50), (s. 78-79).
- Erçetin, Gül (1999, Eylül 12). "Yaşam Siyah Beyaz Değildir". (s. 15). **Cumhuriyet Gazetesi**.
- Erdem, Tuna (1999, Kasım 27). "Hani Bu Gerdanlığın İlk Sahibi". (s. 4). **Cumhuriyet Gazetesi**.
- Erkılıç, Hakan (2009). "Düş Şatolarından Çoklu Salonlara Değişen Seyir Kültürü ve Sinema". **Kebikeç**, (s. 143-162).
- Erkılıç, Hakan, & Toprak, Ayşe Gül (2012). "Belgesel Sinemanın Alternatif Dağıtım ve Gösterim Olanağı Olarak İnternet". **The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication**(2), (s. 10-16).
- Erus, Zeynep Çetin (2007). "Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü". **Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi**(4), (s. 5-16).

- Fehervary, Helen, Lenssen, Claudia, & Mayne, Judith (1981-1982). "From Hitler to Hepburn: A Discussion of Women's Film Production and Reception". **New German Critique**(24-25), (s. 172-185).
- Grivas, Alexis (2000, Şubat 11). "Turkey, Greece Unite Through Film". **6. Screen International**.
- Güçlü, Özlem (2007). "Yeni Türk Sineması'nda Kadın Sessizlikleri". **Cinemascope**, (s. 68-71).
- Hamuloğlu, Cem (1990, Şubat 27). "Turizmde 90 Umudu". **Cumhuriyet Gazetesi**.
- Hakan, Ali (1990, Mayıs 19). "Büyük Kentin Kıyılarında Yitirdiklerimiz". (s. 12). **Sabah Gazetesi**.
- İpekçi, Handan (2002, Nisan 20). "Ses Verin, Hata mı Ettim!". **Radikal Gazetesi**.
- İpekçi, Handan (2007, Kasım). "Babam Askerde: Çocukların Gözünden 12 Eylül". (s. 121). (M. Kara, Röportaj Yapan) **Cinemascope**.
- Kalyoncu, Cemal A. (2000). "Sinemanın Devrimci Kızı". **Aksiyon**, (s. 267-270).
- Karaca, Nihal Bengisu (2013, Eylül 25). "Büyüklerin Oyunu". **Aksiyon**(260).
- Kerestecioğlu, İnci, Zengin, Aslı, & Özakalın, Ülkü (2012). "Farklılıklarımızla Yan Yana (mıyız?)". **Amargi - Feminizm Tartışmaları**, (s. 367-410).
- Kesler, Nejat (1995a, Aralık). "Sinemanın 100. Yılında Asyalılar Film İzlemeyi Bilmiyor(!)". **Antrakt Dergisi**(51).
- Kesler, Nejat (1995b, Eylül). "80. Adım". **Antrakt Dergisi**, (s. 44-45).
- Kolay, Hale (2015, 04 24). "Kadın Hareketinin Süreçleri, Talepleri ve Kazanımları". **Kadın Bülteni**, (s. 5-11).
- Kutlar, Onat (1988). "Türk Sineması İçin Tehlikeli Düşünceler". **Milliyet Sanat**(190), (s. 5-6).
- Manyaslı, Nalan (1993, Eylül 6). "Bir Yazarın 'Zorunlu' Yaz Kaçamağı". **Aydınlık Gazetesi**.
- Mayne, Judith (1981-1982). "Female Narration, Women's Cinema: Helke Sander's The All-Round Reduced Personality/Redupers". **New German Critique**(24-25), (s. 155-171).

- Midilli, Seher (2016, Aralık 2).” Fransız Yeni Dalga Sinemasının Eril Üretim Ortamında Bir Kadın Yönetmen: Agnes Varda Ve Sineması”. **Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi**(2), (s. 216-224).
- Milliyet Sanat. (1998). "Turizm Bakanlığı 'Off-Shore Media Project' Genel Müdürlüğü Bildirisi. (190), (s. 4-5). **Milliyet Sanat**.
- Nokta Dergisi. (1993, Ağustos-Eylül). "Her Kadın Bir Faşiste Tapar". **Nokta Dergisi**, (s. 80-83).
- Öz, Yasemin, Çakmak, S., & Akdeniz, A. (2012). "Anayasa Tartışmaları". **Amargi - Feminizm Tartışmaları**, (s. 411-446).
- Özbek, Meral (2000). "Walter Benjamin Okumak - III". **Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi**, 55(4), (s. 83-110).
- Özgüç, Agah (1993b, Ekim 13). "Sarı Tebessüm Çalıntı Mı?". **Tempo Dergisi**, (s. 41).
- Özguven, Fatif (1999, Kasım 28). "Salkım Hanım Sorunu". (s. 13). **Radikal Gazetesi**.
- Özgentürk, Işıl (2000, Ekim 8). "Bir Film Kimindir". (s. 20). **Cumhuriyet Gazetesi**.
- Özgentürk, Işıl (2002, Mart 10). "İki Kadın: Türkan Şoray, Handan İpekçi". (s. 20). **Cumhuriyet Gazetesi**.
- Paşa, Esin Cengiz (2009, Mart). "Tarihe Seyirci Kalmak". **Altyazı**, (s. 88-89).
- Pehlivanoğlu, Serdar (1994, Haziran). "Sinemamızda Yeni Yapılanmalara Doğru". **Antrakt Dergisi**.
- Radikal Gazetesi. (2003, Eylül 24). "İzlandalı Annenin Zaferi". (s. 3). **Radikal Gazetesi**.
- Radikal, Gazetesi (1999, Ekim 8). "Sınır Ötesi Bir Aşk". **Radikal Gazetesi**.
- Rich, Adrienne (1977, Spring). "It is the Lesbian in Us". **Sinister Wisdom**, Vol: 3.
- Rich, Ruby (1980). In the Name of Feminist Film Criticism. **Heresies**, Vol: 3(2).
- Saylan, Türkan (1990, Şubat 11). "Çağdaş Kadın İtici Olmamalı". (s. 12). (Ş. Ketenci, Röportaj Yapan) **Cumhuriyet Gazetesi**.
- Soner, Ahmet (1993, Mayıs 28). "Amerikan Tekelleri Ulusal Sinemaların Düşmanlarıdır". **Özgür Gündem**.
- Soyarslan, Mehmet Emin (1996, Eylül 16). "Artık Yeter!". **Yeniüzyıl Gazetesi**.

- Şenyapılı, Önder (1992, 6). "Son Dönem Türk Filmlerinin Ana Sorunu". **Antrakt Dergisi**, (s. 70-71).
- Taşçıyan, Alin (1995, Nisan 21). "Babam Siyasi Tutuklu". (s. 21). **Milliyet Gazetesi**.
- Tankuter, Korkut (1994, Eylül 17). "Amerikan Tekeli ve Türk Sineması". **Milliyet Gazetesi**.
- Tanrıöver, Hülya Uğur (2016). "Women as Film Directors in Turkish Cinema". **European Journal of Women's Studies**, (s. 1-15).
- Taraf Gazetesi. (2014, Aralık 4). "Mahkeme 'Senaryo Ustaoğlu'nun' Dedi". **Taraf Gazetesi**.
- Taylan, Durul (1992). "Robert's Movie". **Antrakt Dergisi** (5), (s. 16).
- Tezel, Mevlüt (1999, Ekim 9). "Kayıkçı". **Hürriyet Gazetesi**.
- TİB. (2006). Türkiye'de Kadının Sosyo-Ekonomik Durumu. **Tüm İktisatçılar Birliği**(13), (s. 75-81).
- Toptaş, Nilgün (1992, Eylül 9). "Diziye Uygun Bir Yönetmen Değilim". (s. 2). **Cumhuriyet Gazetesi**.
- TRT. (2008). **Geçmişten Geleceğe Belgeler... Bilgiler... 1968/2008**. (N. Karadağ, Dü.) Ankara: Aydoğdu Ofset Matbaacılık .
- Türk, Ezgi, & Alper, Emin (1997, Bahar). "İstanbul Kanatlarımın Altında ve Eşkiya Üzerine Düşünceler". **Görüntü**.
- Uz, Ayşegül, & Sönmez, Necati (1992). "Işıl Özgentürk İle Yönetmenlik Serüveni ve 'Rosa' Üzerine". **Antrakt Dergisi**(118), (s. 17-19).
- Varlık Dergisi. (1996, Ocak). "Yazar ve Yönetmen Gözüyle Edebiyat-Sinema İlişkisi". **Varlık Dergisi**(1060), (s. 11-15).
- Yeni Yüzyıl Gazetesi. (1995, Mart 25). "Bir Kart Bin İmkan!". **YeniYüzyıl Gazetesi**.
- Yeni Yüzyıl Gazetesi. (1995, Mart 26). "L & M. Sınırsız Özgürlüğü Yaşayın!". **Yüzyıl Gazetesi**.
- Yılmaz, Atif (1995, Ağustos 26). "Sinema Vakfına ve Çatlak Seslere Dair". **Yüzyıl Gazetesi**.
- Zaim, Derviş (2008, Kasım). "Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul - 1. Bölüm". **Altyazı**(78), (s. 48-55).

Zaim, Derviş (2008, Aralık). "Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul - 2. Bölüm". **Altyazı**(79), (s. 40-47).

Tezler

Alkuş, Mücahit (2016). "Handan İpekçi Sineması'nda Temsil". **Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi**. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Tv ve Sinema Anabilim Dalı Sinema Bilim Dalı.

Atam, Zahit (2010). "Yeni Sinemanın Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan". **Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi**. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı Sinema Bilim Dalı.

Çelik, Tülay (2009). "1990 Sonrası Türkiye'de 'Yönetmen Sineması' Alanında Film Üretim Süreci". **Yayımlanmış Doktora Tezi**. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı İletişim Bilimleri Bilim Dalı.

Erkılıç, Hakan (2003, Haziran). "Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri". **Yayımlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi**. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Tv Ana Sanat Dalı Sinema-Tv Programı.

Gözübüyük, Esra (1999). "Türk Sinemasında Bir Kadın Yönetmen, Bilge Olgaç ve Sineması". **Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi**. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo - Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı Radyo - Televizyon Bilim Dalı.

Hidroğlu, İrfan (2010). "Türkiye'de 1980 Sonrası Sinema Politikaları". **Yayımlanmış Doktora Tezi**. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı.

Küçük, Özkan (2002). "Doksanlı Yıllar Türkiye Sineması". **Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi**. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı Radyo Televizyon Bilim Dalı.

Soydan, Murat (2008). "Postyapısalcı Bir Okumayla Euroimages Destekli Türk Filmlerinin Çözümlemesi". **Yayımlanmış Doktora Tezi**. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Tv Sinema Anabilim Dalı.

Şen, Nurcan (2006). "Füruzan'ın Hayatı ve Edebi Eserleri". **Yayımlanmış Doktora Tezi**. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı.

Yıllıklar ve Sözlükler

Evren, Burçak (1995). "Türk Sineması Bitiyor mu, Değişiyor mu?". **Sinema Yıllığı 95/96**, (s. 91-93).

Evren, Burçak (2010). **Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Sözlüğü**. Ankara: Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı-Dünya KİV Yayınları.

Füruzan. (2008). "Ben Yazarım. Kadınım ve Yazarım". **Sinema Söyleşileri 2007 Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2007**, 549-578. (Y. Okur, Röportaj Yapan, & M. A. Merkezi, Düzenleyen) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Kuzu, Hüseyin (1997). "Cine-5: Sinemaya Gitmeyin! Fida Film: Sinemaya Gidin!". **Sinema Yıllığı 96/97**, (s. 11-116).

Özgüç, Agah (2012). **Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü**. Horizon International.

Sadoul, Georges (1972). **Dictionary of Film Makers**. (P. Morris, Çev.) Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Temizyürek, Mahmut (2015). "Didem Zamanı (ve Kadın ve Şair)". **Didem Madak Sempozyumu**. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.

Türsak Sinema Yıllığı. (1993). "Türk Sineması 93 - En Çok Seyirci Toplayan 10 Film". **Türsak**.

Görüşmeler

Aytuna, Sunar Kural (2016, Kasım 28). (*telefon görüşmesi*).

Aytuna, Sunar Kural (2016, Kasım 13). (P. Fontini, Röportaj Yapan) İstanbul, Gümüşsuyu.

Evcimen, Canan (2016, Aralık 25). (P. Fontini, Röportaj Yapan) İstanbul, Ulus.

Füruzan. (2016, Kasım 19). (P. Fontini, Röportaj Yapan) İstanbul, Büyükçekmece.

Gerede, Canan (2017, Ocak 27). (P. Fontini, Röportaj Yapan) İstanbul, Nişantaşı.

Giritlioğlu, Tomris (2017, Mart 04). (P. Fontini, Röportaj Yapan) İstanbul, Fenerbahçe.

İlhan, Biket (2016, Aralık 10). (P. Fontini, Röportaj Yapan) İstanbul, Cihangir.

İlhan, Biket (2017, Ocak 24). (*telefon görüşmesi*).

- İpekçi, Handan (2017, Nisan 22). (P. Fontini, Röportaj Yapan) İzmir, Foça.
- Karamustafa, Gülsün (2016, Aralık 25). (P. Fontini, Röportaj Yapan) İstanbul, Cihangir.
- Motan, Fide (2017, Şubat 5). (P. Fontini, Röportaj Yapan) İstanbul, Cihangir.
- Özgentürk, Işıl (2016, Aralık 19). (P. Fontini, Röportaj Yapan) İstanbul, Bostancı.
- Özgentürk, Işıl (2017, Ocak 26). (*telefon görüşmesi*).
- Uğurlu, Necef (2017, Şubat 26). (*elektronik yazışma*).
- Uğurlu, Necef, & Övür, Jülide. (2017, Şubat 3). (N. Abbasoğlu, Röportaj Yapan) İstanbul, Moda.
- Ustaoğlu, Yeşim (2017, Mayıs 26). (P. Fontini, Röportaj Yapan) İstanbul, Cihangir.
- Yasar, Seçkin (2017, Ocak 8). (P. Fontini, Röportaj Yapan) İstanbul, Beşiktaş.

İnternet Kaynakları

- Anap Seçim Müziği - Mesut Yılmaz.* (1990). 01 27, 2017 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=XN-gWug4YLE&t=189s> adresinden alındı
- Annunciation, Domenico Veneziano.* (1445). 12 4, 2016 tarihinde Roma Üniversitesi Kütüphanesi: <https://www.mat.uniroma2.it/pls/Silvia/LezioneVIII.html> adresinden alındı
- Benim Sinemalarım.* 05 07, 2017 tarihinde Wikipedia: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Benim_Sinemalar%C4%B1m_\(film\)#/media/File:Benim_Sinemalar%C4%B1m_\(film\)_-_afi%C5%9F.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Benim_Sinemalar%C4%B1m_(film)#/media/File:Benim_Sinemalar%C4%B1m_(film)_-_afi%C5%9F.jpg) adresinden alındı
- Biket İlhan.* 05 03, 2017 tarihinde IMDB: http://www.imdb.com/name/nm0407648/?ref_=fn_al_nm_1 adresinden alındı
- Çelo.* 03 08, 2017 tarihinde IMDB: http://www.imdb.com/title/tt5172298/?ref_=nv_sr_6 adresinden alındı
- Deborah, Young (1998, Temmuz 20). "*Review: 'The Sea Was Waiting'*". 10 28, 2016 tarihinde variety.com: <http://variety.com/1998/film/reviews/the-sea-was-waiting-1200454357/> adresinden alındı
- Deniz Bekliyordu - Afış.* 11 27, 2016 tarihinde www.tsa.org.tr: [http://www.tsa.org.tr/film\(ekip/8045/deniz-bekliyordu](http://www.tsa.org.tr/film(ekip/8045/deniz-bekliyordu) adresinden alındı

- Doubting Thomas, Caravaggio.* (1445). 12 4, 2016 tarihinde <http://www.caravaggio.org/the-incredulity-of-saint-thomas.jsp> adresinden alındı
- Eurimages.* (1990). 02 14, 2017 tarihinde http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/History/Coproduction/1990coproductions_EN.asp adresinden alındı
- Eurimages.* (1991). 12 30, 2016 tarihinde http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/History/Coproduction/1991coproductions_EN.asp adresinden alındı
- Eurimages.* (1993). 02 14, 2017 tarihinde http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/History/Coproduction/1993coproductions_EN.asp adresinden alındı
- Eurimages.* (1997). 02 14, 2017 tarihinde http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/History/Coproduction/1997coproductions_EN.asp adresinden alındı
- Eurimages.* (1998). 12 24, 2016 tarihinde http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/History/Coproduction/1998coproductions_EN.asp#TopOfPage adresinden alındı
- Fürüzan.* 05 26, 2017 tarihinde kitap.ykykultur.com: <http://kitap.ykykultur.com.tr/yazarlar/furuzan> adresinden alındı
- Festival De Cannes. (1982). *Yol.* Şubat 11, 2017 tarihinde <http://www.festival-cannes.fr/en/archives/ficheFilm/id/79333B8A-49B8-486F-95E5-C719A64CD093/year/1982.html> adresinden alındı
- Güz Sancısı.* 05 06, 2017 Türk Sinema Araştırmaları: <http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2804/guz-sancisi> adresinden alındı
- Geçmiş Gazete.* (1975, Aralık 28). 01 03, 2017 tarihinde <http://www.gecmisgazete.com/haber/seks-filmi-ceviren-ilk-kadin-rejisor-13976> adresinden alındı
- Kayıkçı.* 12 29, 2016 tarihinde Türk Sinema Araştırmaları: <http://www.tsa.org.tr/film/filmgoster/2106/kayikci> adresinden alındı
- Mavi Gözlü Dev.* 03 08, 2017 tarihinde IMDB: http://www.imdb.com/title/tt0929775/?ref_=nv_sr_1 adresinden alındı
- Salkım Hanım'ın Taneleri.* 05 06, 2017 tarihinde Türk Sinema Araştırmaları: <http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2159/salkim-hanimin-taneleri> adresinden alındı

- Sarı Tebessüm*. 05 06, 2017 tarihinde Türk Sinema Araştırmaları:
<http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/1046/sari-tebessum> adresinden alındı
- Seni Seviyorum Rosa*. 01 09, 2017 tarihinde Sinematurk:
<http://www.sinematurk.com/film/1120-seni-seviyorum-rosa/fotograflar/>
adresinden alındı
- Sevgilim İstanbul*. 05 06, 2017 tarihinde Türk Sinema Araştırmaları:
<http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2156/sevgilim-istanbul> adresinden alındı
- Tansu Çiller Tanıtım Filmi - Haydi Türkiyem İleri*. (1995). 01 27, 2017 tarihinde
<https://www.izlesene.com/video/tansu-ciller-tanitim-filmi-haydi-turkiyem-ileri/8447059> adresinden alındı
- The Three Crosses, Peter Paul Rubens*. (1620). 01 01, 2017 tarihinde
http://www.artable.com/artists/peter_oaul_rubens/paintings/the_three_crosses
adresinden alındı
- Turgut Özal - 90'lı Yılların Türkiyesi*. (1988). 01 27, 2017 tarihinde
<https://www.izlesene.com/video/turgut-ozal-90li-yillarin-turkiyesi-yasakli-kaset-1988/9510686> adresinden alındı
- Sokaktaki Adam*. 12 29, 2016 tarihinde Türkçe Altyazı:
<http://www.turkcealtyazi.org/mov/0311833/sokaktaki-adam.html> adresinden
alındı
- Handan İpekçi*. 05 01, 2017 tarihinde Yeni film Yapım:
<http://www.yeniyapimfilm.com/index.php/tr/hakk-nda> adresinden alındı
- Yarım Kalan Mucize*. 03 08, 2017 tarihinde IMDB:
http://www.imdb.com/title/tt2858034/?ref_=nv_sr_2 adresinden alındı
- Yazer, Hamide. 12 30, 2016 tarihinde TSA - *Biket İlhan*:
<http://www.tsa.org.tr/kisi/kisigoster/6560/biket-ilhan> adresinden alındı
- Yeşim Ustaoglu*. 05 26,2017 tarihinde Yeşim Ustaoglu: <http://www.yesimustaoglu.com/>
adresinden alındı