



**SİNEMATOĞRAFİK BİR GELENEK OLARAK
AUTEURİZM VE ÜMİT ÜNAL SİNEMASI**

Can KURT

**Yüksek Lisans Tezi
Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı
Doç. Dr. Yusuf YURDİGÜL
2018
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI**

Can KURT

**SİNEMATOGRAFİK BİR GELENEK OLARAK AUTEURİZM VE ÜMİT
ÜNAL SİNEMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Yusuf YURDİGÜL**

ERZURUM – 2018



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



03/08/2018

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "Sinematografik Bir Gelenek Olarak Auteursizm ve Ümit Ünal Sineması" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim *.

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

03.08.2018

Can KURT

* LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE

.....

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

F-83/00/22.12.2016



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç. Dr. Yusuf YURDİGÜL danışmanlığında, Can KURT tarafından hazırlanan bu çalışma 03 / 08 / 2018 tarihinde aşağıda isimleri yazılı jüri tarafından. Radyo, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Yusuf YURDİGÜL

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Adem YILMAZ

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Haldun NARMANLIOĞLU

İmza:

İmza:

İmza:

Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK

Enstitü Müdürü

F-85/01/21.10.2016

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
TABLolar DİZİNİ	V
RESİMLER DİZİNİ	VI
ÖNSÖZ.....	VIII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMATOĞRAFİK ANLATININ KISA TARİHSEL SÜRECİ, SİNEMADA AKIM KAVRAMI, YENİ DALGA VE AUTEURİZM

1.1. SİNEMATOĞRAFİK ANLATININ KISA TARİHSEL SÜRECİ	4
1.2. ALMAN DIŞAVURUMCU SİNEMASI	10
1.3. FRANSIZ İZLENİMCİLİĞİ VE GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜ	12
1.4. FRANSIZ ŞİRSEL GERÇEKÇİLİĞİ.....	15
1.5. İTALYAN YENİ GERÇEKÇİLİĞİ.....	16
1.6. FRANSIZ YENİ DALGA SİNEMASI.....	21
1.7. YENİ DALGA VE SİNEMATOĞRAFİK BİR GELENEK OLARAK AUTEURİZM.....	27
1.7.1. Cinematheque Française.....	30
1.7.2. Cahiers Du Cinema.....	32
1.7.3. Andre Bazin.....	34
1.7.4. Yeni Avant-Garde'ın Doğuşu: Alexandre Astruc	36
1.7.5. Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim - Kalite Geleneğinin Reddi.....	38
1.7.6. Mise En Scene – Metteur En Scene	41
1.7.7. Andrew Sarris: Teknik Yeterlilik, Kişisel Stil ve İçsel Anlam	42
1.7.8. Peter Wollen: Auteurizme Yapısalcı Bakış.....	43
1.8. AUTEURİZMİN ELEŞTİRİLMESİ.....	45
1.9. TÜRK SİNEMASINA AUTEURİST PERSPEKTİFTEN BAKIŞ	46

İKİNCİ BÖLÜM**AUTEUR GELENEK PERSPEKTİFİNDEN ÜMİT ÜNAL SİNEMASI****2.1. ÜMİT ÜNAL'IN HAYATI, SİNEMADA İLK YILLARI VE SENARYO****YAZARLIĞI DÖNEMİ.....49****2.2. ÜMİT ÜNAL SİNEMASINDA TEMA62**

2.2.1. Ümit Ünal Sinemasında Adalet Teması63

2.2.2. Ümit Ünal Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Teması76

2.2.3. Ümit Ünal Sinemasında Yabancılaşma Teması85

2.2.4. Ümit Ünal Sinemasında Ötekileşme Teması.....92

2.3. ÜMİT ÜNAL SİNEMASINDA KARAKTER.....100**2.4. ÜMİT ÜNAL SİNEMASINDA ANLATI106****2.5. ÜMİT ÜNAL SİNEMASINDA DİĞER KARAKTERİSTİK****ÖZELLİKLER.....116****SONUÇ.....128****KAYNAKÇA132****EKLER.....140**

EK 1. ÜMİT ÜNAL İLE TEZ KAPSAMINDA YAPILAN GÖRÜŞME140

ÖZGEÇMİŞ.....149

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SİNEMATOGRAFİK BİR GELENEK OLARAK AUTEURİZM VE ÜMİT
ÜNAL SİNEMASI

Can KURT

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Yusuf YURDİGÜL

2018, 149 Sayfa

Jüri: Doç. Dr. Yusuf YURDİGÜL

Doç. Dr. Adem YILMAZ

Dr. Öğr. Üyesi Haldun NARMANLIOĞLU

1895 yılında sinemanın icadından sonra zamanla çeşitli akımlar ortaya çıkmıştır. İlk yıllarında yalnızca eğlence endüstrisinin bir parçası olarak algılanan sinema ilerleyen yıllarda sanat olarak kabul edilmiştir. Sinemanın bir sanat, yönetmenin de bir sanatçı olarak kabulü çeşitli tartışmaların odak noktası olmuştur. Bu konuda sinema sanatı üzerine en kararlı tartışmalar Fransız Yeni Dalga akımı yıllarında yapılmıştır. Yeni Dalga ekibi eski film yapım pratiklerinden ayrılarak yeni ve modern anlatılar gerçekleştirmek istemiştir. Sinemada köklü bir değişikliğe sebep olan auteurizm ile Fransız Yeni Dalga akımının önemli bir bağlantısı bulunmaktadır. 1950'lerin sonundan itibaren sinemada büyük bir dönüşüm yaşanmıştır. Yaşanan bu değişim dünyanın her yerinden yönetmenler için ilham kaynağı olmuştur. Zamanla pek çok ülkede Yeni Dalga benzeri akımlar ortaya çıkmıştır. Bu sanatçılar yönetmenin sanatsal bağımsızlığını önermiştir. Bu çalışmada Türk sinemasının önemli auteurlerinden biri olan Ümit Ünal'ın sineması auteurizm bağlamında incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Yeni Dalga, Auteur, Türk Sineması, Anlatı

ABSTRACT**MASTER THESIS****AUTEURISM AS A CINEMATOGRAPHIC TRADITION AND ÜMİT ÜNAL'S
CINEMA****Can KURT****Advisor: Assoc. Prof. Dr. Yusuf YURDİGÜL****2018, Page: 149****Jury: Assoc. Prof. Dr. Yusuf YURDİGÜL****Assoc. Prof. Dr. Adem YILMAZ****Assist. Prof. Dr. Haldun NARMANLIOĞLU**

After the invention of the cinema in 1895, various movements emerged in time. In the first years, the cinema perceived only as part of the entertainment industry, was recognized as art in the following years. The acceptance of cinema as an art and the director as an artist have been the focus of various discussions. In this regard, the most decisive debate on cinema was made during the French New Wave movement. The New Wave movement wanted to break out of old filmmaking practices and realize new and modern narratives. There is an important link between the French New Wave movement and auteurism caused radical changes in cinema. From the end of the 1950s a great transformation took place in the cinema. This change has been a source of inspiration for directors all over the world. In time, New Wave-like trends have emerged in many countries. These artists have suggested the artistic independence of the director. In this study, the cinema of Ümit Ünal, one of the important directors of Turkish cinema, will be examined in the context of auteurism.

Keywords: New Wave, Auteur, Turkish cinema, Narration

TABLolar DİZİNİ

Tablo 2.1. Ümit Ünal Filmlerinde Nedensellik İlkesi Tablosu	109
Tablo 2.2. Ümit Ünal Filmlerinde Katharsis Tablosu	111
Tablo 2.3. Ümit Ünal Filmlerinde Saydamlık / Öne Çıkma Tablosu.....	112
Tablo 2.4. Ümit Ünal Filmlerinde Açık-Kapalı Son Tablosu	113
Tablo 2.5. Ümit Ünal Filmlerinde Psikolojik Nedensellik Tablosu	114
Tablo 2.6. Ümit Ünal Filmlerinde Açık-Kapalı Son Tablosu	115
Tablo 2.7. Klasik Dramatik Yapı ve Brecht'in Epik Yapısının Karşılaştırması	125



RESİMLER DİZİNİ

Resim 2.1. Ümit Ünal	49
Resim 2.2. Teyzem Filminin Afişi	52
Resim 2.3. Milyarder Filminin Afişi	55
Resim 2.4. Hayallerim, Aşkım ve Sen Filminin Afişi.....	57
Resim 2.5. Arkadaşım Şeytan Filminin Afişi.....	59
Resim 2.6. Piano Piano Bacaksız Filminin Afişi.....	60
Resim 2.7. Amerikalı Filminin Afişi.....	61
Resim 2.8. 9 Filminin Afişi	68
Resim 2.9. Anlat İstanbul Film Afişi.....	69
Resim 2.10. Gölgesizler Film Afişi	70
Resim 2.11. Nar Filminin Afişi	73
Resim 2.12. Ses Filminin Afişi.....	75
Resim 2.13. Sofra Sırları Filminin Afişi.....	76
Resim 2.14. Nar Filminde Deniz ve Sema Çifti	82
Resim 2.15. Ara Filminin Afişi	83
Resim 2.16. Sofra Sırları Filminden Bir Kare	84
Resim 2.17. Gölgesizler Filminden Bir Kare	90
Resim 2.18. Nar Filminde Asuman ve Deniz	91
Resim 2.19. Sofra Sırları Filminde Neslihan'ın Yabancılaşması	92
Resim 2.20. 9 Filminde Kirpi	94
Resim 2.21. Gölgesizler Filminde Cennet'in Oğlu	98
Resim 2.22. Nar Filminde Kapıcı Mustafa ve Asuman.....	100
Resim 2.23. Nar Filminde Asuman	103
Resim 2.24. Sofra Sırları Filminde Neslihan.....	103
Resim 2.25. 9 Filminde Firuz	103
Resim 2.26. Ara Filminde Veli.....	103
Resim 2.27. 9 Filminde Kirpi	104
Resim 2.28. Gölgesizler Filminde Güvercin	104
Resim 2.29. Nar Filminde Mannak Nuni.....	104



ÖNSÖZ

Bu çalışmada sinemada çok tartışılan auteur (yaratıcı yönetmen) geleneğın tarihsel ve düşünsel arka planı incelenmiş ve Türk sinemasının yönetmenlerden biri olan Ümit Ünal sineması üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın temel motivasyonunu sanatçı hakkında yeterince akademik çalışmanın olmaması ve şahsımın sanatçının filmlerine olan ilgisi oluşturmaktadır.

Her zaman yanımda olan aileme, eğitim hayatım boyunca üzerimde emekleri olan tüm hocalarıma, en zor zamanlarımı benimle paylaşan arkadaşlarıma varlıkları için sonsuz teşekkür ederim.

Erzurum – 2018

Can KURT

GİRİŞ

Sanat, tarihte insan için her zaman kendisini ifade etmenin bir aracı olur. Sinemanın tüm sanat dalları içinde sanat olup olmadığı en çok tartışılan dallardan birisi olduğu söylenebilir. Sinemanın gelişmesi bilim, teknoloji ve diğer sanat dallarıyla olan ilişkisine dayanır. Yanı sıra, sanatçı dışında çok sayıda işgücü ve değişken unsurun da olması sebebiyle sinemanın sanat olarak kabulü üzerine çeşitli tartışmalar yaşanır.

İnsan sanatı dünyada kalıcı bir iz bırakmak için de kullanır. Sinemanın öncüsü olarak kabul edilen fotoğraf, gerçekliği saptamanın ve kalıcı olma isteğinin bir sonucudur. 1826 yılında ilk fotoğrafı çeken Joseph Nicephore Niepce ve ardından pek çok isim bu alanda çalışmalar yaparak katkı sağlar. Önemli çalışmalardan birisi Eadweard Muybridge tarafından yapılır. Muybridge, hayvan hareketlerini gözlemlemek üzere hareketi yakalayan bir düzenek kurmuş ve bu denemesiyle bir atın dört ayağının da yerden kesildiği anı art arda çektiği fotoğraflarla saptar.

Sinema tarihi çeşitli ülkelerden çok sayıda bilim insanı, sanatçı ve girişimcinin hareketli görüntüler üzerine yaptıkları çalışmalara tanıklık eder. Neticede çok sayıda farklı isim tarafından adımlar atılsa da, öncülük Lumiere Kardeşler'e atfedilir. Bu atfın sebebi Lumiere'lerin ortaya koydukları aygıtın hem çekim hem gösterimde kullanılması ve kullanımı pratik kılacak özellikleri bünyesinde barındırmasıdır. Sinematograf aygıtının öncesinde ortaya konulan aygıtların çoğu çekim-gösterim birlikteliğini sağlayamamak, hafif ve taşınabilir olmamak gibi çeşitli sebeplerle geri planda kalır. Lumiere Kardeşler sinemanın parlak bir geleceğinin olmayacağını düşünseler de, ortaya koydukları sinematograf aygıtı bir dönüm noktasını işaret eder. Öyle ki, sinema kelimesi onların aygıtının adının kısaltılmış halidir.

Sinemanın potansiyelini doğru bir şekilde gören ilk kişi, yine sinemanın icat edildiği yerde, Fransa'da ortaya çıkar. Bu isim öykülü ve fantastik filmin öncüsü olarak kabul gören Georges Melies'dir. Tiyatro kökenli olan Melies, sinemaya da bu birikimlerini yansıtır. Maket ve dekor kullanımı, farklı olay ve durumları bir anlatı yapısı içerisinde sunması, gözden kaybetme ve kararına gibi çeşitli film hilelerini gündeme getirmesi sebebiyle Melies sinema tarihinde önemli bir isim olarak anılır.

Sinematografi, sinemanın tüm araçlarını ve anlatım olanaklarını bir anlamlı bütün çerçevesinde organize etmek olarak tanımlanabilir. Sinematografik anlatı ilk

dönemlerinden itibaren sürekli olarak değişim ve gelişimler yaşar. İlerleyen tarihlerde sinema büyük bir endüstri olma yoluna girer ve bu konuda öncü durumda olan ülkeler arasında bir rekabet alanı oluşur. Ayrıca, sinemanın kendisine ait bir dil geliştirmeye başladığı süreçte Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı yaşanır. Sinemada ortaya çıkan akımlar kökenlerini genellikle savaş ortamının koşullarında bulur. Birinci Dünya Savaşı sonrasında Almanya’da dışavurumcu akım, İkinci Dünya Savaşı’nın ardından İtalya’da Yeni Gerçekçilik, Fransa’da Yeni Dalga akımları ortaya çıkar ve bu iki akım sinema tarihine yön verme konusunda temel referans noktalarından olur. İtalya’daki gerçekçi sinema anlayışının kullandığı yapım pratiklerini kendi yapımlarına eklemleyen Yeni Dalga akımının öncüleri auteurizm kavramını öne çıkarır. Yeni Dalga yıllarına kadar sinema filmlerinde sahiplik ilişkisi yapımcı lehinedir. Kendilerinden önceki edebiyat temelli, formüle edilmiş yapım pratiklerine dayanan film geleneğini eleştiren akımın öncüleri sinemayı bireysel bir sanat olarak kabul eder. Yeni Dalga ekibi auteur sinema geleneğini öne çıkarmak için eleştirel tartışmalara girer; yanı sıra, film yapımını dönüştürmek için pratik çabalar da gösterir.

1950’li yıllarda auteur yaklaşım üzerine çeşitli isimler eleştiri ve yorum getirir. Bu isimlerden Alexandre Astruc, sinemanın kendi dilini oluşturma imkânının olduğunu ifade eden yazısıyla tartışma içinde yer alır. Astruc, yönetmenin sinema dilini kullanarak kendi dışavurumunu yaptığını düşünür. Ona göre yönetmen, kamerasını bir yazarın kalemini kullandığı gibi kullanarak filme kişisel imzasını atma şansına sahiptir. Astruc’un bu düşüncesi Yeni Dalga sinema ortamında varlık gösteren düşünceyle aynı eksendedir. Ancak, bu konuda en kararlı ve sert tartışmalara Truffaut girer. Truffaut yazısında Fransız sinemasında varlık gösteren kalite geleneğini hedefe koyar ve eski film yapım usullerini, geleneksel anlatı yapılarını eleştiren yazılar yazar. Geleneksel olmayan, kuralları reddeden ve kişisel bir sinema öneren Truffaut’nun ilgili yazısı akımın bir bildirisi şeklinde okunabilir. Yeni Dalga yönetmenlerinin öncülüğünde olgunlaşan auteur gelenek sinema sanatının çok tartışılan konularından birisidir. Yaklaşım eleştiri getiren isimlerden birisi de Andrew Sarris’dir. Sarris, auteur yönetmeni ilan etmek için teknik yeterlilik, seçilebilir kişilik ve içsel anlam gibi üç ölçüt ortaya atar. Ölçütlerin tamamını taşıyan bir yönetmen sinema sanatında özel bir konum olan auteur seviyesine çıkacaktır. Yeni Dalga hareketinin auteur sinemasının güçlü bir savunucusu olduğu söylenebilir. Akımın yönetmenleri 1950’lerde kazandıkları başarılarla sinema tarihine geçer. Yanı sıra,

sinema filminde yapımcı lehine olan sahiplik ilişkisini yönetmen lehine çevirirler. Bunu yaparken onlara güç veren nokta sinemanın kendi anlatı dili olan bir sanat olması ve tüm yapım koşullarında yaratıcı yönetmenin filme kendi özgün imzasını atabilmesi yönündeki inançları olur.

Türk sinemasına bakıldığında, gerek Yeşilçam geleneğinde gerekse modern Türk sinemasında auteur yönetmenlerin olduğu görülür. 1990 sonrasında Türk sineması belirgin bir dönüşüm yaşamaya başlar. Bu dönüşümün sebebi ağırlıklı olarak sanat filmi çeken bağımsız film yönetmenleridir. Bağımsız sinema yapmaya çalışan yönetmenler düşük bütçelerle ve küçük ekiplerle yaptıkları filmlerde kendi kişisel sorunlarına eğilmekte, içeriksel olarak bireysel oldukları kadar film üretim şekillerinde de bireysel olmaya çalışmaktadır. Türk sinemasının dünya genelinde elde ettiği başarıların genellikle bu dönemde ortaya çıkan girişimlerin sonucu olduğu ifade edilebilir.

Tez çalışmasının amacı sinematografik bir gelenek olarak auteur yaklaşımı tarihsel ve düşünsel anlamda ortaya koymak, bu yaklaşımın ölçütlerini ve kapsamını açıklamak, Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Ümit Ünal'ın kişisel sinemasını bu bağlam içerisinde değerlendirmektir. Bu amaçla örnek olarak seçilen yönetmenin sinema filmleri içerik analizi yöntemiyle incelenecek, anlatı yapısının sanat filmi anlatısıyla olan ilişkisi açıklanacak ve yönetmenin sineması auteur gelenek perspektifinden değerlendirilecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMATOGRAFİK ANLATININ KISA TARİHSEL SÜRECİ, SINEMADA AKIM KAVRAMI, YENİ DALGA VE AUTEURİZM

1.1. SİNEMATOGRAFİK ANLATININ KISA TARİHSEL SÜRECİ

Görüntüleri teknoloji vasıtasıyla kalıcı olarak kaydetme noktasında fotoğraf çalışmalarını önem arz eder. Görüntüleri mekanik olarak kalıcı hale getirmek sinemanın yolunu açan aşamalardan birisini oluşturur. Joseph Nicéphore Niépce, 1826 yılında evine kurduğu düzenele pozlaması saatler alan ilk fotoğrafı çekmeyi başarır. Ardından Louis Daguerre bu çalışmalarını sürdürerek fotoğraf konusunda ilerleme kaydeder. 1826'da Niépce'in bulduğu yöntem, 1839'da Louis Daguerre tarafından özellikle kimyasal anlamda geliştirildikten sonra Fransız Bilimler Akademisi'nde tanıtılır ve yüzyılın önemli buluşlarından birisi olarak kabul edilir (Hepdinçler, 2013: 137-138). Daguerreotype diye adlandırılan yöntem, ışığa duyarlı yüzeyin kullanımını yaygın hale getirir ve bu sayede yüzey üzerine resmetme işlemi insan elinden makineye geçer (Kılıç, 2012: 89).

Fotoğrafların hareketlendirilmesi konusunda önemli çalışmaların başında Muybridge tarafından yapılan çalışmalar gelir. Muybridge, 1872'de bir dizi fotoğraf makinesiyle hızlı pozlama yaparak, koşan bir atın hareketini dondurmaya amaçladığı bir deneme yapar. Hareket halindeki atın hareket aşamalarını saptamak amacıyla yaptığı deneme, atın dört ayağının da yerden kesildiğinin görülmesini sağlar (Teksoy, 2014: 22). Söz konusu bu denemenin sonucu sinemanın geleceği hakkında işaret veren çalışmalardan birisidir. Muybridge'in çalışmaları fotoğraf ve sinema arasında kurduğu bağlantı sebebiyle oldukça önemli görülür. Hayvan hareketlerini saptadığı çalışmalarını genişleten Muybridge'in fotoğrafla ilişkisi bilimsel bir çabadır ve çalışmalarının hareketli fotoğrafla ilgili oluşturduğu fikirler sinemanın haberci adımlarından birisi olarak görülür (Hepdinçler, 2013: 137-138).

1891 yılında Kinetoscope aygıtının patenti Edison tarafından alınır. Üzerindeki bakaç vasıtasıyla tek bir kişiye seyir deneyimi sunan Kinetoscope büyük bir tahta kutudan oluşan bir aygıttır. Çok geçmeden ilk haline göre daha gelişkin hale getirilerek seri üretimine başlanan aygıt, 1894 yılında kendi salonuna kavuşur ve salonlar yaygın eğlence

alanları olur. Bu buluşların ve salonda gösterilen filmlerin hayata geçirilmesinde Edison'un yardımcısı Kennedy Laurie Dickson oldukça önemli yer tutar (Teksoy, 2014: 28-29). Edison, çok geçmeden çalışmalarını perdede çoklu gösterim üzerine yöneltir. Black Maria stüdyosunda çekilen, bir bakaçla aygıtın içine bakarak tek kişi tarafından izlenebilen bu kısa ve öyküsüz seyirlikler çok geçmeden perdeye aktarılacak, 1895 yılında yapılan Cinematograph gösteriminden bir yıl sonra Edison firmasının filmleri de perdede izlenmeye başlanacaktır (Abisel, 2014: 19).

Edison'un ilgiyle karşılanan kinetoskopi kısa sürede yaygın bir araç haline gelir. Aygıtı yoğun talep olur ve ABD'nin yanı sıra Avrupa'da da yaygınlaşır. Görüntü teknolojisine daha çok bilimsel bir bakışları olan Lumiere Kardeşler, aygıt içindeki filmi perdeye aktarmanın yolunu arar. Kinetoscope aygıtının daha gelişmiş bir halini yapmaya çalışan Lumiere'ler çekim, gösterim ve negatif filmi pozitif basma işlemini aynı anda yapabilen bir aygıt tasarlar (Kılıç, 2012: 204). Teksoy, Cinematograph aygıtının bulunuşu hakkında Auguste Lumiere'in anılarında geçen şu ifadeleri aktarır:

“Edison'ın kinetoskopi, bizi kalabalık bir salondaki seyircilere, hareket eden insanları, nesnelere bir perde üzerinde, gerçeğe uygun bir biçimde gösterebilme düşüncesine yöneltti. 1894 yılı sonuna doğru bir sabah kardeşimin odasına gittiğimde, bana rahatsızlandığı için gece uyuyamadığını ve düşündüklerimizi gerçekleştirebilecek bir düzenek tasarladığını söyledi. Görüntü içeren film, kenarlarına açılacak deliklere sırayla girecek turnaklar aracılığıyla, dikiş makinesindeki yöntemle benzer bir biçimde yukarıdan aşağıya doğru hareket ettirilecekti. Kardeşim bir gecede sinematografi bulmuştu” (Aktaran: Teksoy, 2014: 30).

Lumiere'ler hem alıcı hem gösterici işlevi gören aygıtlarını patentledikten sonra ilk gösterimlerini 28 Aralık 1895 tarihinde Paris'teki Grand Cafe'de yapar. Cinematograph, düzeneğiyle saniyede on altı kare oynatabilen, sessiz çalışan, hafif ve işlevsel bir aygıttır. Sinemanın sessiz dönemi için saniyede on altı kare oynatmak bir standart haline gelir (Abisel, 2014: 18). Teksoy, Grand Cafe'de yapılan ilk gösterimin tanıtım cümlelerini şöyle aktarır: *“Auguste ve Louis Lumiere'in icat ettikleri bu aygıt, belirli bir süre boyunca objektifin önünde gelişen hareketleri, birbirini izleyen bir dizi fotoğrafla saptar, sonra bunların görüntülerini perde üzerinde hareketli olarak gösterir”* (Aktaran: Teksoy, 2014: 31). Lumiere'ler gösterimlere olan ilgi arttıkça aygıt sayılarını çoğaltır, fabrikalarındaki çalışanları eğitip dünyanın çeşitli yerlerine gönderir ve çekimler yaptırır. Cinematographe, çağdaşı olan diğer tüm aygıtların önüne geçer ve çabalarının sonucunda

aygıtlarının adının kısaltılmış hali olan sinema kelimesi zamanla kitleler tarafından benimsenir (Makal, 1996: 15). Lumiere Kardeşler'in oldukça kısa süren, siyah beyaz ve kısa görüntülerden oluşan ilk filmleri sinematografik anlamda hikâyeye ve kurgu barındırmayan çekimlerden oluşur. İlk filmler trenin gara girişi, fabrikadan çıkan işçiler, sulama yapan bahçıvan gibi gündelik hayatın görüntülerini yakalayan kısa görüntülerdir.

Sinemanın icadına giden yolda pek çok ülkeden isim katkı sağlar. Söz konusu döneme bakıldığında Almanya, İtalya, Fransa, İngiltere ve Amerika gibi pek çok ülkede eşzamanlı olarak benzer çalışmaların yürütüldüğü görülür. Hareketi kaydetme ve izleme amacıyla yapılan çalışmalarda sıkı rekabetin ticari, sosyal, politik ve ekonomik olarak çeşitli yönleri olabilir. Neticede, hareketi kaydeden ve kitlelere gösterebilen, döneminin ve sonraki dönemlerin en etkili iletişim araçlarından birisi olacak olan sinemanın icadını ilan etmiş olacaktır. Hemen hemen aynı dönemlerde, farklı ülkelerde benzer aygıtlarla görüntü kaydı ve gösterimi yapan çeşitli isimlerden bahsedilse de, sinema tarihçileri sinemanın icadını Lumiere Kardeşler'e atfetmek konusunda hemfikirdir. Lumiere Kardeşler daha pratik bir aygıt yapmaları, ticari kabiliyetleri ve toplu gösterim konusundaki ilgileri gibi sebeplerle bu büyük rekabette öne geçer.

Lumiere Kardeşler sinematograf aygıtını geliştirdikten sonra, aygıtın taşınabilir ve pratik olması sayesinde dünyanın pek çok yerinden alıcı talep gösterir. Aygıtta ilgi gösterenler arasında sinematografiyi geliştiren kişiler de çıkar. Sinematografiyi olgunlaştıran, yaptıklarıyla sinemayı tiyatrodan ayıran isimlerin başında Georges Melies'nin isminden bahsedilebilir. Georges Melies öncesi film çalışmalarının mizansen, kurgu gibi unsurlardan yoksun sıradan çekimler olduğu söylenebilir. Melies, fantastik öğeler içeren filmleriyle sinematografi açısından yeni bir döneme öncülük eder. Lumiere'ler sinemanın geleceğini, potansiyel ve sınırlarını ön görmek konusunda Melies kadar doğru öngöründe bulunmuş sayılmaz. Sinemanın geleceği ve potansiyeli hakkında daha doğru bir öngörüsü olan Melies, Lumier'lerden bir sinematograf aygıtı satın almak ister ancak isteği reddedilen Melies, daha sonra İngiliz optikçi William Paul'ün Bioskop adlı aygıtını alarak evinin bahçesinde ilk filmini çeker. Melies, ayrıca Avrupa'nın ilk stüdyosunu yaptırır (Teksoy, 2014: 33-34). Sihirbazlık, tiyatro vb. çeşitli alanlarda edindiği birikimi sinemaya aktaran Melies, sinematografik anlatının olgunlaşmasında ilk adımı atan isimlerden birisi olur. Sinema tarihinde ilk defa öykü içeren filmler geliştirmeye başlar. 1902 tarihli Aya Seyahat filmi sinema tarihinin ilk bilim kurgusu

olarak kabul görür. Melies bu filmde çeşitli film hileleri uygular. Melies'nin geliştirdiği temel film hilelerini Âlim Şerif Onaran şöyle belirtir:

- ‘‘1. Gözden Yitirme: Makinenin durdurulmasıyla oluşturulur.
2. İkame: Bir kimse veya bir eşyanın, bir başka kimse ya da başka bir eşyaya dönüşmesinden oluşur.
3. Maket Kullanma: Gerçek boyutlarında verilemeyen eşyanın verilmesi ve film hilesiyle büyük izlenimi verecek şekilde çevrimde kullanılmasından oluşur.
4. Üste Bindirim: İki çekimin aynı pelikül üzerinde gerçekleştirilmesi ile sağlanır.
5. Çoklu Çevirim: Aygıtın merceği kapatılarak, aynı kare içinde çeşitli çevirimlerin yer alması sağlanır.
6. Karartma: Mevcut görüntüyü silerek ya da belirsiz hale getirerek yeni bir çekimle açılışı sağlamaktan oluşur’’ (Onaran, 1994: 19).

Sinemanın ilk yıllarında ciddi bir rekabet alanı oluşur. Daha çok ticari koşulların belirlediği bu rekabete belirli ülkeler aktif olarak katılır. Sinema kısa zamanda dünya çapında büyük bir ticari alan olur ve bu alana çok sayıda güçlü şirket girerek uluslararası pazarda pay sahibi olmak için çalışır. Dünyanın pek çok yerine film satan Melies, dönemin güçlü şirketlerinin rekabet gücüne uzun süre karşı koyamaz ve yavaş yavaş sinemadan çekilir (Onaran, 1994: 21). Kurmaca ve öykülü filmin öncülüğünü yapan Melies telif ve kopya sorunları, endüstri haline gelen sinemanın getirdiği yeni gerekliliklere ayak uyduramamak gibi problemler sebebiyle 1912 yılında film yapımını bırakır ancak çalışmaları ve özgün katkıları sayesinde pek çok yönetmene de ilham kaynağı olur (Lanzoni, 2015: 37).

Amerika Birleşik Devletleri'nde sanayi toplumu olmanın ortaya çıkardığı kentleşme ve hızlı nüfus artışı gibi sorunlar ilk Kinetoscope gösterimlerinin gerçekleştirildiği dönemlere denk gelir. Kentleşme ve nüfus artışının yanı sıra Avrupa'dan da milyonlarca göçmenin Amerika'ya gitmesi söz konusudur. 1850 senesinden yüzyılın bitimine kadar ülkeye milyonlarca göçmen akın eder. Kentleşme, yaşam pratikleri ve toplumsal katmanlarda önemli değişimlere yol açan bu durum bir bakıma sinemanın büyük bir izler kitle yakalamasının sebeplerin biri olarak düşünülebilir. Avrupa'nın çok çeşitli yerlerinden gelen milyonlarca göçmenin ortak özelliği İngilizce konusunda sorun yaşamaları olduğundan sosyal yaşamda seçenekleri oldukça azalır ve böylece sessiz yeni seyirlikler olması açısından önce Edison'un aygıtı sonra da sinema

büyük bir halk kitlesinin sosyalleşme aracı olarak işlevselleşir. Bu sebeple sinema ilk dönemlerinde halkın ucuz eğlencesi olarak aydınların ilgi göstermediği ve küçümsediği bir alan olur. Önceden ucuz bir panayır eğlencesi olarak görülen sinema 1900'lü yıllarda kendi özel salonlarına hızla kavuşmaya başlar. Amerikan argosunda giriş biletleri için ödenen beş sente verilen nickel kelimesinden dolayı *Nickelodeon* denilen salonların sayısında zamanla büyük bir artış meydana gelir ve toplumun hemen her kesiminden ilgi gören sinemalar oldukça popüler bir iletişim ve eğlence aracına dönüşür (Teksoy, 2014: 70-72).

Sinema alanında tekelleşme yoluna giren Avrupa kökenli ilk stüdyo Fransız Pathe olur (Özön, 1985: 159). Dünya film pazarını elinde tutmak isteyen Pathe, bu çabaya ilk girişen ve bunu önemli ölçüde başaran ilk stüdyodur. Pathe, özellikle iç pazar rekabetinde Gaumont stüdyosu tarafından takip edilir. Gaumont, 1905 ile 1915 yılları arasında dünyanın en büyük stüdyosuna sahip olur (Pearson, 2008: 47). Birinci Dünya Savaşı öncesinde uluslararası film pazarında başta Fransa olmak üzere Avrupa ülkelerinin baskınlığı söz konusudur. Avrupa ve Birleşik Devletler pazarına giren filmlerin yarısından fazlasını Fransız yapımları oluşturur. Dönemin en güçlü stüdyosu olan Pathe'nin, dünyanın çeşitli yerlerine ofisler kurarak yayılcı anlayışını sürdürmesi ABD pazarında da güçlü bir rekabeti tetikler (Pearson, 2008: 42). Ülke dışındaki pazarlarda üstünlük sahibi olan ilk ülkenin Pathe önderliğinde Fransa olduğunu ifade etmek mümkündür. Ağırlıklı olarak melodram ve komedilerden oluşan yapımlarını pazarlamak amacıyla uluslararası bir ağ kuran Pathe, sinemanın icadını takip eden ilk on yılda Amerika pazarına film ihraç eden en büyük şirket olarak belirir. Fransa menşeli diğer film stüdyoları da yapımlarını uluslararası dolaşıma sokmakta gecikmez. Ancak, Amerikan pazarı çok geçmeden önce kendi içinde, sonra da dış pazarda yapım, dağıtım ve gösterimi bütünlük ve standart bir hale getirerek yarışta üstünlüğünü kurmaya başlar. Yabancı stüdyoların Amerikan gösterim ağına girmesi daha zor hale gelir ve pazarın baskın gücü haline gelen büyük şirketler ticari sinemada üstünlüğü ele geçirmeye başlar (Vasey, 2008: 76).

1908 yılında istikrar, denetim ve çıkar mekanizmalarını denetim altına almak amacıyla ABD'de Edison öncülüğünde kurulan Motion Picture Patents Company (MPPC) bir oligopol işlevi görür. Dağıtım ve gösterimi standardize eden bu yapının film pazarında etkisini göstermesi uzun sürmez. Dönemin egemen stüdyolarını üyesi yaparak

güçlenen MPPC'nin adımları pazar koşullarını ABD lehine düzenler. Yabancı yapımlara kısıtlama getirme yanlısı olan bu tröst, Avrupalı stüdyoların yapım yönelimlerini de şekillendirir. Bu çerçevede, Avrupalı yapım firmalarının Amerika pazarında daha kolay kabul gören türlere yöneldiği söylenebilir (Pearson, 2008: 44). MPPC, pazardaki baskınlığını dağıtım alanında da perçinlemek için General Film Company adlı bir firma daha kurar. Tröstün oluşturduğu haksız rekabet ortamına bağımsızların itirazları gecikmez ve yasal düzenlemeler bu büyük tekelleşmenin önüne geçer. Yapım şirketleri daha eşit koşullarda yeni bir yapılanma içerisine girer. Hollywood'un temelleri de bu dönemde yaşanan gelişmelerle atılmış olur (Teksoy, 2014: 75). 1910'lu yıllarda film stüdyoları Los Angeles'ın batısında bulunan Hollywood'a taşınmaya başlar. Burada kümelenen büyük film stüdyoları yapım, dağıtım ve gösterim olmak üzere sinemanın üç aşamasını tek bir elde birleştirerek tüm dünyada egemen olan stüdyo sistemini oluşturur (Gomery, 2008: 64).

Birinci Dünya Savaşı ekonomik, siyasal ve kültürel alanlarda dengeleri değiştirir. Savaşın Avrupa'ya toplumsal hayatı, ekonomiyi, kültürü ve sanatı kapsayan büyük olumsuz etkileri olur. Söz konusu olumsuz etkilerden sinema da payını alır. Savaştan önce üretim ve dağıtım alanındaki Avrupa egemenliği son bulur. Amerikan film endüstrisi yayılmacı stratejiyi doğru uygular ve sinemanın icadından beri süre gelen ticari yarışta egemenliğini ilan eder (Uricchio, 2008: 85).

Sinemanın ilk yılları önemli bir gelişime tanıklık eder. Hemen her büyük kentte bir yenilik olarak öne çıkan bu iletişim aracı çok geçmeden kendi yapısını olgunlaştıran bir sanat olur. Kısa zamanda izleyici sayılarında ve gösterim salonlarında önemli bir artış gözlenir. İlk başlarda Avrupa'nın elinde olan sinema sektöründeki egemenlik durumu bir süre sonra ABD lehine değişir. Kısa sürede büyük bir pazar olan ve öyle kalan Amerikan film sanayisi Birinci Dünya Savaşı öncesinde egemenliği en azından ticari anlamda tümüyle ele geçirir. Savaş Avrupa sinemasını zayıf düşürürken, Amerikan sineması endüstrinin kontrolünü eline alır (Smith, 2008: 19). Sinemanın icadından Birinci Dünya Savaşı başlangıcına kadar sinema alanında üretim, dağıtım ve gösterim alanında dalgalanmalar görülür. İlk dönemlerden itibaren başlayan kıyasıya rekabette dönemsel dalgalanmalarla birlikte pek çok ülke öne çıkar. Fransa, İtalya, İngiltere, Almanya ve Birleşik Devletler gibi ülkeler sürekli olarak yarışın içinde kalmayı başarır. Bununla birlikte, genel anlamda Avrupa sinema geleneğinin sanatsal yönelimlere ve avangart

girişimlere daha açık bir yapıda olduğunu ifade etmek mümkündür. Fransa’da Film d’art, İtalya’da Film d’arte gibi erken denemeler bu bağlamda değerlendirilebilir. İlerleyen dönemler Avrupa’da hemen her dönem avangart denemelere tanıklık edecektir. Diğer yandan, ABD’nin ise en başından beri sinemanın ticari ve eğlence yönünü öne çıkardığı ifade edilebilir. Zaman içerisinde ABD ticari sinemanın, Fransa da sanat sinemasının temsilcisi olmuştur demek yanlış olmaz. Fransa ve ABD arasında gelişen ayrımın sinemada iki temel geleneği oluşturduğu söylenebilir. Sanat sineması ve ticari sinema arasındaki ayrımın günümüzde de aynı şekilde devam ettiğini söylemek mümkündür.

Birinci Dünya Savaşı ile birlikte Avrupa’da zayıf düşen sinema, Birleşik Devletler’de endüstriyel ve teknolojik anlamda ilerleyişini sürdürür. Savaşın ülkelere pek çok açıdan olumsuz etkileri olur. Dönem şartlarının getirdiği sorunlar çeşitli sanat akımlarına yol açar. Sanat akımlarının tarihsel süreçlerle birlikte değerlendirilmesi gerekir (Keser, 2005: 29). Tüm sanat dallarında olduğu gibi sinema sanatında da çeşitli akımlar gündeme gelir ve bir süre sonra etkisini yitirir. Ancak kimi akımların etkisi bütün bir yerleşik anlayışı değiştirdiği için oldukça uzun soluklu da olabilir.

1.2. ALMAN DIŞAVURUMCU SİNEMASI

Dışavurum, sanat eserlerinde sanatçının düşünsel gerçekliklerinin somutlaştırılması olarak ifade edilebilir (Sözen ve Tanyeli, 1992: 67). Dışavurumculuk akımı 20. yüzyılın başlarında Almanya’da ortaya çıkar. Akımın ilk izlerine resim, heykel, mimari, edebiyat ve tiyatro gibi sanat dallarında rastlanır (Biryıldız, 2016: 20-21). Genel olarak bakıldığında akıma dâhil olan sanatçıların herhangi bir şekilde biçimsel önyargılarının olmadığı görülür (Coşkun, 2009: 72-73). Akım sanatçının içsel dünyasını çizgi ve renklerle ifade etme amacını taşıdığı için deformasyona yönelmeyi ve doğallıktan kopmayı sınırlamaz. Edward Munch’un *Scream (Çılgılık)* adlı eseri akımın sembolik bir örneğidir (Erden, 2016: 143). Dışavurumcular öznel duyguların dışavurumunu sanat anlayışı olarak kabul eder. Dışavurumcu sanat, sanatçının içsel özgürlüğüne dayalı bireysel bir dışavurumu esas alır. Dışavurumcu sanatçılar eserlerinde kendilerine özgü yaklaşımlar sergilese de rengin simgesel kullanımı, biçim bozma ve abartılı perspektif anlayışı gibi ortak noktalarda birleşirler (Antmen, 2009: 34). Her sanat akımında olduğu gibi sinemada da gelişen akımların ülkelerin dönemsel koşulları içinde evrildiği görülür. Sinemada Rusya, İtalya, Fransa gibi ülkelerde gelişen tüm önemli geleneklerde görülen

mevcut koşullara göre şekillenme durumu Alman dışavurumcu sinema geleneğinde de görülür. Almanya’da savaş sonrası siyasal ve ekonomik koşulların oluşturduğu olumsuz atmosfer akımın çıkış noktası olarak işaret edilebilir. Savaşın oluşturduğu hafıza sanatçıların eserlerine doğrudan ya da dolaylı olarak yansır.

Dışavurumcu akımın tematik ve biçimsel öğeleri sinemada ilk olarak savaş öncesi çekilen *Praglı Öğrenci (Student of Prague)* filminde görülebilir (Tolette, 2016: 45). Abisel’in ifadesiyle; “...*Bu film, Alman sinemasında ‘ben’in derinliklerine yönelik bir ilginin yerleşmesine katkıda bulundu*” (Abisel, 2014: 118-119). Ancak, akımın sinemadaki öncüsü, Carl Mayer tarafından yazılan ve Robert Wiene tarafından yönetilen *Doktor Caligari’nin Muayenehanesi (The Cabinet of Dr. Caligari)* adlı film olarak kabul edilir. Film tam anlamıyla dışavurumcu bir estetikle düzenlenmiş dekorlara, plastik görünümüler sunan ışıklandırmalara sahiptir (Onaran, 2012: 140-141). Dışavurumculuğun sinemaya geçişinde filmin kostüm ve dekorlarıyla ilgilenen plastik sanatlar kökenli sanatçıların da önemli bir payı vardır (Teksoy, 2014: 152). Dışavurumcu filmlere bütünsel anlamda bakıldığında da genel olarak gerçeküstü konuların ele alındığı görülür. Bu çerçevede, gerçeküstü içeriği destekleyen eğik kamera açıları, deforme şekiller ve aşırı kontrastlı ışıklar sıklıkla kullanılır. Akımın öncülüğünü yapan ve simgesi haline gelen Robert Wiene’in 1920 tarihli *Dr. Caligari’nin Muayenehanesi* filmi hem iç hem de dış pazarda önemli başarı elde eder. Sonrasında F.W.Murnau’nun *Nosferatu* gibi filmlerinin de gelişi hem bu başarıyı sürdüren hem de Alman sinemasının dış pazarlarda güçlenmesinde fayda sağlayan filmler olarak kabul edilir (Hayvard, 2012: 31-37). Akımın en tipik örneklerinden birisi olan *Doktor Caligari’nin Muayenehanesi* filminde abartılı ve çarpıtılmış biçim, alışılmadık tarzlarda hareket eden yoğun makyajlı oyuncular, aşırı stilizasyon ve mizansene fazlaca yaslanma gibi özellikler görülmesi akımın yönelimlerini doğrudan açıklayan özelliklerdir (Bordwell ve Thompson, 2012: 462). Dışavurumcu biçimi akımın simgesi olabilecek kadar net bir şekilde kullandığı için biçim ve içerik açısından bu filme öykünen diğer yapıtları ifade etmek için de ‘caligarism’ terimi kullanılır (Abisel, 2014: 122).

Siegfried Kracauer’a göre bir milletin filmlerinin tekniği, öyküsel içeriği ve filmlerinin gelişmesi yaşanan dönemin psikolojik koşulları hakkında doğrudan bilgiler içerir (Biryıldız, 2016: 41). Almanya’da Birinci Dünya Savaşı sonrasında somut bir şekilde pek çok sanat eserinde kendini gösteren dışavurumcu eğilimler de bu çerçevede

okunabilir. Savaş sonrasında Almanya’da ekonomik sorunlar, korku ve karamsarlık atmosferi, güvensizlik gibi hayatın hemen her alanına sirayet eden sorunlar yaşandığı göz önüne alınırsa, dışavurumcu filmlerin mizacı ve ortak biçimi dönemin ortamı çerçevesinde anlamlandırılabilir. Dışavurumcu akım da sinemadaki pek çok hareket gibi siyasal, sosyal ve ekonomik çalkantılar etrafında gelişir. Dışavurumcu Alman filmlerinin yinelenen biçim ve içerik yönüyle diğer akımlara oranla daha keskin karakteristik özellikler gösterdiğini ifade etmek mümkündür. 1920’li yılların sonuna gelindiğinde, ömrü çok kısa olan bu akımın etkisi kaybolmaya başlar. Avrupa kökenli avangart sinemanın önemli örneklerinden biri olan akımın etkisi kısa sürse de sinema tarihinin önemli akımlarından birisi olarak kabul edilir.

1.3. FRANSIZ İZLENİMCİLİĞİ VE GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜ

Sinemada sessiz dönemde birkaç avangart film akımının Hollywood karşısında alternatif geliştirdiğini söylemek mümkündür. Bir ölçüde sinema endüstrisinin içinde işleyen, ana akım ticari sinemada kalan izlenimcilik ve endüstrinin büyük ölçüde dışında kalan gerçeküstücü yönelim bu akımların öne çıkanlarıdır. Böylece, 1920’li yıllarda Fransa birden fazla sanat akımına aynı anda ev sahipliği yapar (Bordwell ve Thompson, 2012: 464). Bu yıllarda ABD karşısında rekabet gücünü kaybeden Fransa’da film ihracatı azalırken, sinema salonlarını Amerikan yapımları doldurur. 1920’li yıllar, film yapımının küçük stüdyolarca yürütüldüğü yıllar olarak endüstri görünümü sergilemekten uzaktır. Aydın kesimin sinemaya ilgisini canlı tuttuğu bu yıllarda çok sayıda film üretilmesine de, bağımsız yapımcılık film yapımında deneyelliğe olanak tanır (Abisel, 2014: 213).

1910’lu yıllarda Hollywood yapımlarının egemen olduğu Fransa film pazarı, Hollywood yapımlarına öykünerek rekabete katılmayı amaçlasa da beklenen olmaz. Endüstriyel kontrol artık Amerikan yapımlarındadır. Aynı ortamda ticari film yapımını benimsemeyen yönetmenler de vardır. Bu yönetmenler sinemanın saf bir şekilde kendi doğasına uygun hareket etmesini, edebiyat ve tiyatrodan anlatı ve biçim almamasını önerirler. Onlara göre sinema sanatçının duygusunu betimlediği bir sanat olmalıdır. Sinemayı bir duygu sanatı olarak kavradıkları için yapımlarında psikolojik anlatıyı egemen kılmaya çalışan Abel Gance, Louis Delluc, Germaine Dulac, Marcel L’Herbier, Jean Epstein gibi avangart yönetmenler farklı bir sanatsal yönelimi öne çıkarmayı denerler (Bordwell ve Thompson, 2012: 464). Söz konusu yönelimi öne çıkaran akım

izlenimcilik olarak adlandırılır. İzlenimci yönetmenler fotojeniyeye önem veren, yeni ve farklı bir sinema arzulamaktadır. Savaş sonrasında film yapımında küçük yapım şirketlerinin oluşturduğu bir canlanma görülür. Hareketin arkasındaki ressamlar ve şairler, savaşa sebebiyet veren ideolojilerin temelinde gördükleri ahlaki ve felsefi yönelimlere karşı saçma ve usdışı olanı savunur. Dönem itibariyle, Paris’te yeni sanatsal eğilimlere açık olan bir ortamın bulunması da hareketleri tetikler (Makal, 1996: 30).

Avangart yönetmenler sinemanın sanatsal yönünü kavramayı amaçlamıştır. Sinema eleştirmeni Delluc bu döneme ışık tutan kişilerden birisidir. Dönemin Fransa’sında gösterimdeki filmlerin çoğunu Hollywood yapımlarının oluşturması ve bu yapımların büyük bir hayranı olmasına rağmen Delluc, otuz yıl sonraki Cahiers du cinema eleştirmenleri gibi, edebiyat uyarlamalarının egemenliğinde olmayan bir sinemayı önerir. Delluc diğer eleştirmenler gibi savaş sırasında film yönetmenliğine geçer. 1921 tarihli *Ateş (Fievre)* ve 1922 tarihli *Meçhulden Gelen Kadın (La femme de nulle part)* filmlerinde de görülebileceği gibi fotojenik estetiği sinematografik bir dil olarak önemser (Lanzoni, 2015: 49-50). İzlenimci Fransız sinemasının öncü isimlerinden Delluc, sinema dergilerinde kaleme aldığı kuramsal yazılarla, filmleriyle ve kurduğu sinema kulübünde yeni kuşak sinemacıların oluşturduğu entelektüel ortamla akıma katkı sunar (Makal, 1996: 31). Teksoy’un ifadesiyle Delluc, ‘*Filmin geniş bir seyirciyeye ulaşması gerektiğine inanmasına karşın, filmin seyirciyeye çok sayıda izlenimler sunması, seyircinin de bu izlenimleri bir araya getirmesi gerektiğini savundu*’ (Teksoy, 2014: 173). 1920’li yıllar Fransız sinemasında biçimin içerikten önce geldiği yıllardır. Saf sinemaya ulaşma amacını güden yönetmenlerin bu eğilimlerinin ‘Film d’Art’ anlayışının devamı niteliğinde olduğu söylenebilir. Edebi ve teatral olmayan arı bir sinema arzusunda olan bu eğilimin öncü isimlerinden birisi de eleştirel yazıları ve filmleriyle Germaine Dulac olur (Teksoy, 2014: 172). Öyküye dayalı ve ticari yapımların sinemaya zarar verdiğini düşünen Dulac, öykü örgüsünü yadsıyarak duygulara ve akla hitap edecek biçimlerin kullanımını destekler. Bu filmlerin çok küçük bir azınlığa seslendiği, sinema kulüplerinde gerçekleşen izole bir etkinliğe dönüştüğü de söylenebilir (Makal, 1996: 34-35). Edebi ve teatral etkilerden soyutlanmış arı bir sinema arzulayan yönetmenlerden birisi olan Marcel L’Herbier ise 1921 tarihli *Eldorado* ile başlayan bir dizi filmle döneminde öne çıkar. *Eldorado* filmi bazı sinema tarihçileri tarafından Almanya’da ortaya çıkan ‘Kammerspiel’ anlayışının öncüsü olarak görülür. Yönetmenin filmlerinin teknik özen,

görsel titizlik ve özenli çerçevelerle öne çıktığı söylenebilir (Teksoy, 2014: 174). Sanat için sanat ekolünü benimseyen yönetmenlerden bir diğeri de Jean Epstein'dir. Epstein, kendisini Fransız avangart yönetmenler arasında öne çıkaran 1923 tarihli filmi *Sadık Kalp* (*Coeur Fidele*) ile izlenimci akımın önemli örneklerinden birini sergiler (Makal, 1996: 35). Akımın bir diğeri yönetmeni Abel Gance ise 1923 tarihli *Tekerlek* (*La Roue*) ve 1927 tarihli *Napolyon* (Napoleon) gibi filmleriyle öne çıkar. Filmler sinematografik biçimleriyle izlenimci özellikler gösterir.

1920'li yılların avangart hareketlerinin arkasında ressamlar ve şairler olduğu görülür. Filmlerin ticari niteliklerine karşı çıkan sanatçılar, sinemada biçimi dramatik etkinin önüne koymayı tercih eder (Abisel, 2014: 217-218). İzlenimci sinematografi, öznelliği artırmak amacıyla karakterlerin algısal deneyimini ele alır. Bu çerçevede bakış açısı çekimlerine sıklıkla yer verilir. İzlenimciler karakterin durumunu vurgulamak için yoğun kurgusal denemeler yapmanın yanı sıra yeni objektifler, kamera araçları ve çok görüntülü çerçeveleri denerler. İzlenimci yönetmenler 1920'li yıllarda nispeten bağımsız sinema koşullarında film üretir. Genel olarak kendi şirketleri bünyesinde film yapan yönetmenler bu denemeleri uzun süre yapamaz ve şirketleri kapanır ya da büyük şirketlerin bünyesi altına girer. İzlenimci hareketin biçimsel ve kurgusal denemeleri sonraki yıllara aktarılsa da, akımın 1920'li yılların sonunda yok olduğu ifade edilebilir (Bordwell ve Thompson, 2012: 465-466).

Gerçeküstücü Fransız sinemacılar izlenimci yönetmenlere göre daha izole bir görünüm sergiler. Gerçeküstücü eğilim, edebiyat ve resimde görülen şekliyle sinemada da karşılık bulur. Çağrışımsal bir tasvir anlayışını ve rasyonel olarak anlaşılır olmayan biçimi benimseyen akım, ahlaki ve estetik sınırları kabul etmemeyi ilke edinir. Gerçeküstücü filmlerin rasyonelliğe ve aklın denetimine karşıt oluşu, peşinde nedenselliğin dışlanması da getirir. Gerçeküstücü resmin etkisi altında olan bir mizansen ve eklektik bir stili sunan bu radikal akım, izlenimci filmlere göre karakter psikolojisini de daha az önemser (Bordwell ve Thompson, 2012: 466). Gerçeküstücü sinemanın en önemli temsilcisi 1928 tarihli *Endülüs Köpeği* (*Un Chien Andalou*) filminin yönetmeni Luis Bunuel'dir. Sinemayı rüyaların, duyguların ve dürtülerin ifade edilmesindeki en üstün araç olarak gören Bunuel, filmde gerçekçi imgeleri gerçeküstü bir anlayışla ele alır. Gerçeküstücü ressam Salvador Dali ile birlikte yaptıkları filmde, akımın

genel bir özelliği olan mantıksallığın ve akla uygunluğun ötelenmesi durumu da öne çıkar (Abisel, 2014: 225-227).

Gerçeküstücü sinema genel izleyiciye ulaşamadığı gibi ana akım sanat eleştirmenlerince de eleştirilir. Küçük bütçeli filmlerle endüstriye dâhil olamayan, yalnızca verili estetik anlayışını ve toplumsal tabuları kabul etmeyerek öne çıkan işlevsiz bir deneme olarak görülür. Öte yandan, 1920'lerin avangardı yönetmenin film üzerinde entelektüel payının yüksek olduğu filmlerden oluştuğu için 1950'lerin Yeni Dalga akımının sıkıca sahiplendiği auteur geleneğe de göz kırpar (Lanzoni, 2015: 50). Gerçeküstücü yönetmenlerin bazıları sonrasında bireysel işlerini sürdürse de, akımın 1930'lu yıllarda etkisini kaybettiği söylenebilir (Bordwell ve Thompson, 2012: 467).

1.4. FRANSIZ ŞİİRSEL GERÇEKÇİLİĞİ

Şiirsel Gerçekçilik akımına dâhil olan yönetmenler hem sinemanın kendine özgü bir dili olması gerektiğini hem de yedinci sanatın toplumsal konuları da öne çıkarmasını ve geniş bir seyirci kitesine ulaşılmasını amaçlar. Akımın sanatsal kaygılarla ideolojik, siyasal ve kültürel içeriği aynı potada eriten bir hareket olduğunu söylemek mümkündür. Bu filmler toplumsal ve politik konuları odağına alan ve sorunları gerçekçi bir yaklaşımla işlemeyi seçen özgürlükçü filmlerdir (Teksoy, 2014: 265). Ancak, söz edilen gerçekçilik bir belgesel filmin gerçekçilik duyarlılığını ifade etmez. Söz konusu gerçekçilik hayatın içinde somut karşılıkları olan sorunları ve sosyal hayatta yeri olan gerçek konuları ele almak noktasında belirginleşir. Jean Renoir, Marcel Carne, Jean Vigo gibi yönetmenlerin öncülük ettiği akım, mizansenden kaynaklanan şiirsel üslup ve hayatın gerçeklerinden kaynaklanan gerçekçi temaları bütünleşik bir anlayışla kavrar. Kendilerinden sonraki yıllarda ortaya çıkacak olan Yeni Dalga akımının aksine, Şiirsel Gerçekçilik akımının yönetmenleri politik konulara uzak durmamaya çalışır. Yönetmenler politik, ekonomik, sosyal sorunları ve çoğunlukla karamsar konuları şiirsel bir görsel üslup çerçevesinde merkeze alır. Filmlerde sahneler genel olarak şiirsel betimlemelerin sinematografik dile dönüştürülmesini andırır. Biçimsel olarak şairane bir stilizasyon barındıran filmlerin, içeriksel olarak dönemin gerçeklerini yansıtarak aslında uzlaşmaz gibi görünen şiirselliği ve gerçekçiliği uzlaştırma girişimi olduğunu da ifade etmek mümkündür.

Şiirsel Gerçekçilik akımının en öne çıkan yönetmenlerinden biri olan Renoir, Yeni Dalga yönetmenlerinin kabul ettiği tek eski kuşak yönetmendir denebilir. 1924 yılında sinemaya başlayan ve sanatçının toplumsal sorunlar karşısında içten bir duyarlılık hissetmesi gerektiğini düşünen Renoir, çoğu uyarılma olan filmleriyle ön plana çıkar. Bu filmler arasında Emile Zola'dan uyarlanan 1926 tarihli *Nana*, sonraki yıllarda Yeni Dalga akımını haber veren filmlerden biri olarak görülecek olan 1932 tarihli *Sulardan Kurtarılan Boudu (Boudu sauve des eaux)* ve 1936 tarihli *Hayat Bizimdir (La Vie est a Nous)* gibi filmler vardır (Makal, 1996: 50-52). Sinemanın işlevinin gerçekliği yansıtmak olduğunu düşünen Marcel Carne ise akımın en uç temsilcisidir. Sinemada daha çok biçim üzerine yoğunlaşan yönetmenin filmlerine kötümser bir tavır egemendir. Filmlerinde uzun süre boyunca Fransız senaryo yazarı ve şair Jacques Prevert ile işbirliği içinde olan Carne, döneminde çok sayıda öncü ve önemli filme imza atar. 1938 tarihli *Sisler Rıhtımı (Quai des Brumes)*, 1939 tarihli *Gün Doğuyor (Le Jour se Leve)* gibi filmler bunlardan bazılarıdır (Teksoy, 2014: 279-280). 1933 tarihli *Hal ve Gidiş Sıfır*, 1934 tarihli *L'Atalante* gibi filmleriyle akımın özelliklerini gösteren Jean Vigo, 1937 tarihli *Cezayir Batakhaneleri (Pepe le Moko)* filmi ile Julien Duvivier gibi isimler de öne çıkan yönetmenlerden bazılarıdır (Biryıldız, 2016: 58-60).

1.5. İTALYAN YENİ GERÇEKÇİLİĞİ

Tüm sanat akımlarının mevcut siyasal, ekonomik ve toplumsal koşullarla bağlantılı olarak ortaya çıktığı düşünülürse elbette İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı da bu gerçeğin dışında bırakılamaz. Sinema tarihinde önemli yeri olan akımların savaş öncesi ve sonrası koşullardan büyük ölçüde etkilendiğini söylemek mümkündür. Sinemanın bir propaganda aracı olarak işlevsel yönlerinin olması bu sanatın dönem dönem bir iktidar mücadelesi alanına dönüştürülmesini de sağlamıştır.

İkinci Dünya Savaşı öncesinde İtalya'da iktidarda olan Mussolini'nin faşist yönetiminin sinemaya yatırım yapması ve yoğun denetim uygulaması söz konusudur. Bu çerçevede Sinema ve Eğitim Birliği Kurumu (L'Unione Cinematografica Educativa) denetim altına alınarak sinematografik bir enformasyon tekeli oluşturulur (Morandini, 2008: 406). 1930'lu yılların başında sansür kurulu tarafından tüm senaryoların kontrol edilmeye başlaması sinema alanındaki ciddi devlet denetiminin göstergesidir. 1930'lu yılların ortalarında ise yönetmenleri eğitmek amacıyla hükümet tarafından Centro

Sperimentale adlı bir film okulu açılır (Biryıldız, 2016: 66). Öte yandan, 1937 yılında Roma'da Cinecitta (Sinema Kenti) adında büyük bir stüdyo kompleksi oluşturulması (Sivas, 2004: 31) sinemanın bir propaganda aracı olarak ne derece önemsendiğinin bir başka göstergesidir. Yani, *“Bizim için sinema en güçlü silahtır”* (Aktaran: Morandini, 2008: 407) diyerek sinemaya ne açıdan baktığını gösteren Mussolini'nin döneminde sinema hükümet denetimine tabidir. Faşizm döneminde iktidarın sinemaya yaptığı finansal destek İtalyan sineması için niceliksel anlamda bir yeniden doğuş anlamına gelse de, bu dönemde yapılan filmler hükümetin çizdiği ideolojik sınırların dışına çıkmayı mümkün kılmaz. İktidarın ideolojik propagandasını yürütme işlevi öngördüğü sinemada yönetmenler baskı ve denetim altında film çeker (Sivas, 2004: 32).

Savaş öncesi dönemin 'beyaz telefon filmleri' diye adlandırılan yapıtlarının genel olarak gerçekçilik içermeyen, melodramatik imgeleri yoğun olarak barındıran filmlerle güldürülerden oluştuğu söylenebilir. Filmlerde abartılı kıyafetler, ihtişamlı dekorlar, lüks ve zenginlik içinde yaşayan karakterler vardır. Karakterler sürekli olarak ihtişamın bir simgesi haline gelen beyaz telefonlarla konuştuğu için bu dönemin filmleri 'beyaz telefon filmleri' olarak anılır (Morandini, 2008: 410).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında İtalya sinemasında önemli dönüşümler yaşanmıştır. Söz konusu dönüşümün başlangıcı faşist rejimin yıkılmasına dayanır. Bu dönemde sinema toplumsal sorunlara eğilmeye başlar ve konularını sıradan insanların yaşamlarından alır. Savaşın etkilerinin, siyasal ortamdaki değişimlerin ve ekonomik sorunların yaşandığı bir ortam söz konusudur ve İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı böyle bir ortamda şekillenmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında İtalya'da faşizmin yerini demokratik düzene bırakması sinemanın toplumsal sorunları yeni bir bakış açısıyla işlemesine zemin hazırlamıştır (Teksoy, 2014: 327). Savaş sonrasında sansürün de zayıflamasıyla başta Rosellini, De Sica, Visconti olmak üzere yönetmenler eski şartlar altında olumsuz yaklaşılan konuları ele alabilecek bir ortam bulmuştur. Savaşın etkileri, yoksulluk gibi konuların üzerine giden akımın yönetmenleri bunu eleştirel bir bakış açısı içerisinden gerçekleştirmiştir (Bondanella, 2016: 65). Yeni Gerçekçilik akımına dâhil olan yönetmenlerin halkın içinde bulunduğu durumu gerçekçi ve abartısız bir şekilde aktardığını ifade etmek mümkündür. Yönetmenlerin bu anlayışları çerçevesinde melodram öğelerinden kaçınmayı ilke edindiği ve dönemin yansımalarını aktarırken yer yer belgesel gerçekçiliğine yaklaştıkları da belirtilebilir.

Teksoy, Yeni Gerçekçilik terimini sinema için kullanan kişinin Luchino Visconti tarafından yönetilen *Ossessione (Tutku, 1943)* filminin kurgucusu olan Mario Serandrei olduğunu belirtmektedir (Teksoy, 2014: 327). 1942 tarihli bir film olan Tutku Yeni Gerçekçilik akımının özelliklerini ilk gösteren film olarak görülebilir. Visconti'nin uluslararası arenada da ses getiren filminin antikonformist ve antifaşist bir reflekse sahip olduğu söylenebilir (Sivas, 2004: 44). Yeni Gerçekçilik izlerinin faşizm döneminde Luchino Visconti, Vittorio De Sica ve Alessandro Blasetti gibi yönetmenler tarafından çekilen kimi filmlerde görülebilirse de (Teksoy, 2014: 327) Roberto Rossellini'nin 1945 tarihli *Roma Açık Şehir (Roma Citta Aperta)* filmi akımın başlangıcını haber veren film olarak kabul edilir. Rossellini filmin yapıldığı dönemdeki İtalya'nın durumunu şöyle ifade eder:

“1944'te, savaştan hemen sonra, İtalya'da hemen her şey yıkıldı. Başka alanlarda olduğu gibi sinemada da, film yapanların hemen hemen topu ortadan silinmişti. Gerçi şurada burada bazı denemeler vardı, ama bu gibilerin davranışları da pek sınırlıydı. Düzenli bir sanayiinin yokluğu, göreneğe çok az bağlı girişimlere yol açtığından, uçsuz bucaksız bir özgürlük baş göstermişti. Atılan her adım iyiydi. Bizi, deneysel işlere atılmaya iten de bu durum oldu. Zaten çabukça anlaşıldı ki, bu filmler görünüşlerine karşın, kültür alanında olduğu kadar ticaret alanında da çok önemli yapıtlardır” (Aktaran: Coşkun, 2009: 178-179).

Roma Açık Şehir filmiyle Yeni Gerçekçilik akımını resmen başlattığı kabul edilen Rosellini'nin de belirttiği gibi savaş koşulları dönemin yönetmenlerini deneysel yapımlara yönlendirmede etkili olur. Stüdyo koşullarının dışında, genel olarak profesyonel olmayan oyuncularla çekilen film akımının neredeyse tüm karakteristik özellikleri taşımaktadır. Bazin'in yönetmen hakkındaki ifadesiyle; “Onun estetiğinin kuralları göz alıcılıktan uzaktır. O, dünyayı dolaysız olarak bir mizansen içinde çerçeveye aktarmaktadır” (Bazin, 2013: 183). Rosellini, *Roma Açık Şehir* filminin ardından 1946 yılında *Paisa*, 1948 yılında da *Germany Year Zero* filmleriyle savaş üçlemesini sonlandırır. Yine 1948 tarihli bir diğer film olan Luchino Visconti imzalı *Terra Trema (Yer Sarsılıyor)* akımın öne çıkan filmlerinin başında gelir. *Yer Sarsılıyor* filminde de akımın karakteristik yönlerinin tümünü görmek mümkündür. Yeni Gerçekçilik akımının öncü yönetmenlerinden birisi de Vittorio De Sica'dır. Oyunculuktan yönetmenliğe geçiş yapan De Sica'nın 1948 tarihli *Bisiklet Hırsızları (Ladri di Biciclette)* filmi belki de akımı en iyi temsil eden filmidir. Akımın kuramcılarında olan Cesare Zavattini ise De Sica'nın ortak çalışma yürüttüğü bir isimdir. De Sica'nın hem Yeni Gerçekçilik akımını yansıtmaları

açısından hem de uluslararası sanat arenasında elde ettiği başarı açısından senarist Cesare Zavattini ile yaptığı işbirliği önemli görülmektedir. Bazin, De Sica'nın başarısında Zavattini'nin rolünü açıklamak için şu ifadeleri kullanır: “*De Sica, Zavattini’yi en iyi anlayan yönetmendir. De Sica olmadan Zavattini’nin kendi başına çektiği çok önemli çalışmalar vardır fakat Zavattini olmadan De Sica’yı düşünmek mümkün değildir*” (Bazin, 2013: 184).

Savaş sonrasında film stüdyolarının kullanılamaz duruma gelmesi gerçeğiyle birlikte, nadiren de olsa stüdyo dışında, gerçek mekânlarda film çekmek stüdyoda çekmeye kıyasla daha pahalıya gelse de, kameralarını insanların neler yaşadığını anlatmak için kullanma eğiliminde olan yönetmenler filmlerini sokağa taşımayı ortak bir üslup haline getirir (Bondanella, 2016: 66). Film stiline farklı bir yaklaşım getiren Yeni Gerçekçilik, savaşın Cinecitta gibi büyük stüdyo komplekslerini bile işlemez hale getirdiği, film teçhizatına ulaşmanın zor olduğu bir ortamda geliştiği için akımın mizansenini gerçek mekânlara ve belgesel film pratiklerine yakınlaşır (Bordwell ve Thompson, 2012: 473). Yani, Yeni Gerçekçilik akımını başlatan yönetmenler söz konusu dönemin koşulları çerçevesinde stüdyo dışı çekim geleneğini oluşturur. Böylece gerçek sorunları gerçek mekânlarda ele alırlar. Film yapımını dış mekânlara taşıma gereksinimi hem ekonomik sebeplere dayanmakta hem de sinematografik anlatıda arzuladıkları gerçekçiliğe erişmenin bir parçasını oluşturur. Yönetmenlerin gerçekçi sinema eğilimleri çerçevesinde profesyonel oyuncular yerine amatör oyunculara yer verdikleri, kitleleri ilgilendiren sorunları ele alırken siyah-beyaz anlatımı kullanma yoluna gittikleri görülür. Makal, Yeni Gerçekçi filmlerin özelliklerini şöyle sıralar:

- “1) *Yeni-Gerçekçi filmler, belgesel-röportaj filmleri değildir. Açık havayı, doğal yöreni kullanmasıyla böyle bir nitelik oluşmaz.*
- 2) *Yeni-Gerçekçi filmler genellikle büyük boyutlu, aşırı sanatsal çabalara girişmemiştir.*
- 3) *Yeni-Gerçekçilik psikolojik olguları yadsımaz. Çünkü psikolojik durumlar da gerçeğin bir parçasıdır.*
- 4) *Yeni-Gerçekçi filmlerde yalın ve özlu bir anlatım yolu seçilmiştir. Bu nedenle kurgu ve görüntü düzenlemesinin çarpıcılığından kaçınılmıştır.*
- 5) *Yeni-Gerçekçi filmler oluşturulurken, olabildiğince az profesyonel oyuncu kullanmak amaçlanmıştır”* (Makal’dan akt. Yılmaz, 2009: 91).

Girift olay örgülerine sahip ‘beyaz telefon’ dramalarını yadsıyan Yeni Gerçekçi filmler anlatı biçiminde esnekliği de gündemine alır. Filmler klasik nedensellik ilkesine yaslanmaz. Epizodik ve sonuçsuz oluşları, olayların bütün bilgisini aktarmayı kabul etmeyen belirsiz, açık uçlu sonları bu filmlerin karakteristik özelliklerinden bazılarıdır (Bordwell ve Thompson, 2012: 474).

1930’lu yıllarda sinemadan önce figüratif sanatlar ve edebiyat için kullanılan Yeni Gerçekçilik terimi (Morandini, 2008: 411) 1945-1955 yılları arasında İtalya’da gelişen gerçekçi film yapım yönelimini ifade eder. Rosellini’nin *Roma Açık Şehir*, Visconti’nin *Yer Sarsılıyor*, De Sica’nın *Bisiklet Hırsızları* gibi akımın vitrini haline gelmiş filmler döneme damgasını vurur. Yıkılmış kent görünümleri arasında devinen karakterler, kameranın diyagonal kullanımı, gri tonların hâkimiyeti gibi görsel unsurlar akımın temel karakteristik özelliklerine örnek olarak gösterilebilir. Gerçekçilik sinema tarihinde sık tartışılan konulardan birisidir. Sinemanın ilk günlerinden günümüze kadar biçimcilik ve gerçekçilik gelenekleri üzerine yaklaşımlar gelişir. Bazin’in de yaklaşımı gerçekçilik üzerine kuruludur. Bazin, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Fransa’da oluşan sinema ortamına yazılarıyla katkı sağlamıştır. Yeni Dalga düşüncesini etkileyen eleştirmenin Robert Flaherty, Erich von Stroheim, Jean Renoir, William Wyler ve Orson Welles gibi yönetmenlerin gerçekçilik yaklaşımlarını olumlar. Ancak, kendi düşüncesini haklılaştırdığını düşünmesi sebebiyle İtalya’da gelişen Yeni Gerçekçilik akımını daha fazla ön plana çıkarır (Kolker, 2010: 17-19).

Dönemin siyasal, sosyal ve ekonomik ortamı akımın doğuşuna nasıl zemin hazırladıysa sona ermesine de sebep olur. Yeni Gerçekçilik akımının eleştirel filmleri savaş sonrasında toparlanmaya başlayan hükümeti rahatsız etmeye başlar ve gerçekçiliği temsil eden yönetmenlerin hayatına 1949’dan sonra devlet baskısı ve sansür yeniden dâhil olur. Büyük bütçeli ticari İtalyan filmlerinin yeniden baskın olmaya başladığı ve yönetmenlerin toplumsal konulardansa daha bireysel konulara yönelmeyi tercih ettiği bir dönem gündeme gelmeye başlar (Bordwell ve Thompson, 2012: 474-475). İtalya’da, 1945 yılında *Roma Açık Şehir* filmiyle başlayan hareketin çok uzun sürmediği ve 1952 yılında Vittorio De Sica tarafından yönetilen *Umberto D* filmiyle son bulduğu söylenebilir. Yeni Gerçekçilik diğer ülke sinemalarını ve çok sayıda yönetmeni etkiler, yönetmenleri stüdyo sistemi dışında, küçük ekiplerle ve düşük bütçelerle film yapılmasının mümkün olduğuna inandırır. Akım kısa sürse de sinema sanatına kattıkları

sayesinde köklü bir gelenek olarak tarihte yerini alır. İtalya’da gelişen gerçekçilik hareketi bir okul ya da akım olmaktan ziyade, dönem koşullarına bakışın bir parçası olarak da görülebilir (Morandini, 2008: 411-412). ‘Yeni Dalga’ yönetmenleri, ‘Yeni Gerçekçi’ yönetmenlerden etkilenir. Etkilendikleri isimlerin başında Rosellini gelir. Bu konuda Truffaut; *‘Paris’e her geldiğinde bizlerle bir araya geldiği, amatör filmlerimizi seyrettiği, ilk senaryolarımızı okuduğu doğrudur. 1959’da hazırlık aşamasındaki filmlerin listesini keşfettiklerinde yapımcıları şaşırtan bütün bu yeni isimler Rossellini tarafından uzun zamandır biliniyordu: Rouch, Reichenbach, Godard, Rohmer, Rivette, Aurel. Gerçekten de Yakışıklı Serge’in ve 400 Darbe’nin senaryolarını ilk okuyan Rosellini olmuştur’’* (Truffaut, 2015: 340) ifadelerini kullanır. Ömrü kısa sürse de, Yeni Gerçekçilik akımı hem sinema tarihine kazandırdığı miras hem de Yeni Dalga akımını etkilemesi açısından oldukça önemli bir konumdadır.

1.6. FRANSIZ YENİ DALGA SİNEMASI

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, Fransa’da eski sinema anlayışını kabul etmeyen, yeni bir sinematografik yaklaşım isteyen sinofil bir grup ortaya çıkar. Fransa’da çıkan sinema dergilerinde eleştirmenlik yapan ve sinema yapmak isteyen grup, sinemada yeni bir anlayışın hâkim olmasına sebep olacak girişimler yapar. Böylece, eski film yapım pratiklerini eleştiren, yeni ve yönetmenin bireyselliğine dayanan anlatılar oluşturmak isteyen Truffaut, Godard gibi yönetmenlerin öncülüğünde kabul gören bir sinema geleneği oluşur. Çok sayıda ülkeden yönetmeni etkileyen akım Yeni Dalga olarak isimlendirilir.

Sinema tarihinde Fransa’nın hemen her dönem öncü konumda olduğunu söylemek mümkündür. Lumiere’lerin sinematograf aygıtını burada geliştirmesi, sinematografik anlatımın sınırlarının anlaşılmasına etki eden Melies gibi öncü isimlerin burada ortaya çıkması, başlangıcından beri sinemayı bir sanat olarak kavrama eğilimiyle Fransa’nın bu konumu belirginlik kazanır. Çoğu kez bir okul olma nitelikleri taşımadığı söylene de aktif ömrü oldukça kısa süren bu akım diğer tüm sanatsal hareketler gibi belirli koşulların bir araya gelmesiyle mümkün olmuştur. Akımın oluşmasını mümkün kılan şartları kullanarak kendi sanatsal ve estetik anlayışlarını öne çıkarmayı arzulayan grup tutkulu sinemacı 1950’li yılları ana akım sinema anlayışından ziyade kişisel, özerk ve modernist bir perspektifi savunur.

Bir sanat akımının ya da düşüncesinin oluşması belirli koşullara bağlıdır. Birinci Dünya Savaşı'yla bağlantılı olarak Almanya'da ortaya çıkan dışavurumcu sinema, İkinci Dünya Savaşı'yla bağlantılı olarak İtalya'da gelişen gerçekçi sinema gibi akımlar da mevcut koşullar içerisinde şekillenir. Sanat akımları hem kültürel ve sosyal durum hem de ekonomik koşullardan etkilenir. Yeni Dalga sinemasının oluşması noktasında da dönemin koşullarına bağlı birden fazla etken göze çarpar. Yeni Dalga'nın sinema endüstrisini yakalaması 1959 yılına denk gelir. Akımın doğuşunda çeşitli etkenler söz konusudur. Bu etkenler siyasal, sosyal, ekonomik ve kültürel eksendedir.

Batı'da 20. yüzyılın başlarında sinemanın özerk bir sanat formu olduğunu düşünme eğilimi Fransa'da karşılık bulur. Aslında böyle bir eğilimin izleri Fransa'da önceki tarihlerde de varlık gösterir. Birinci Dünya Savaşı öncesindeki yıllarda Ricciotto Canudo, Abel Gance, Marcel L'Herbier gibi avangard isimler bu duruma örnek olabilir (Maccabe, 2011: 59-61). 1920'lerin sonunda sinemaya sesin gelişi önemli bir dönüşüme yol açar. Sinema sanatına dönük entelektüel ilginin kaybolması anlamına gelen bu gelişmenin temelini filmlerin ulusal dillerde yapılması atar. Sesin sinemaya girişi diğer yandan yapım maliyetlerini de artırmasıyla Hollywood'un egemenliğini sağlar. Ticari kaygıların sinemaya egemen olması entelektüel ilgideki olumsuz tavrı pekiştiren bir unsur olur. Kısa sürede sesli filmler sessiz filmlerin yerine tamamıyla geçer. Değeri kaybolan sessiz filmlerin imha edildiği bir ortamda Yeni Dalga yıllarının önemli sinemalarından olan Henri Langlois devreye girer (Maccabe, 2011: 63-64). Cahiers du Cinema'nın Amerikan filmlerini inceleme arzusu ve Cinematheque'te organize olan film kültürü dönemin sineması açısından oldukça önemlidir. Sinematek gibi kurumlar etkin sanatsal ortamlar oluşturur ve sinefiller böyle ortamlarda kendilerini geliştirme imkânı bulur. 1940'lı yıllarda genç entelektüellerin film izlediği ve tartıştığı çeşitli sinema kulübü vardır. Kulüplerin en önemlilerinden birisi Henri Langlois öncülüğünde açılan Cinematheque Française'dir. Sinematek hem bir sinema salonu gibi hem de bir sinema okulu gibi işlev görür (Wiegand, 2011: 11).

İkinci Dünya Savaşı yıllarında Alman işgali altında olan Fransa'da sosyal hayatın her alanında olduğu sinemada da işgalin etkileri görülür. İşgalin etkileri özellikle kısıtlanan özgürlükler noktasında kendini gösterir. Söz konusu ortam aynı zamanda Fransız sineması için de yeni bir dönemin başlangıcını işaret eder. Fransa pazarına 1940'lı yılların sonu ve 1950'li yılların başlarında girebilecek olan Amerikan filmlerinin savaş

sırasında Alman işgali altında olan Fransa'da gösterilmesi yasaklanır (Biryıldız, 2016: 90). İşgal döneminde Amerikan sineması tecimsel yönden Fransa'dan öndedir. Nazilerin propaganda unsuru olarak önemsedikleri bir sanat olan sinema özgür bırakmadıkları görülür. Bu anlamda tüm sanat yaşamını kontrol altında tutmak için çeşitli düzenlemeler yaparlar. Söz konusu dönemde kimi yönetmenler ülkesini terk ederken kimileri de Nazi yönetiminin kontrolü altında filmlerini yapar. Bu filmler güldürü, melodram gibi izleyiciyi oyalayarak işgal altındaki insanları dönemin gerçeklerinden uzak tutmayı amaçladığı gibi açık ya da dolaylı olarak Nasyonal Sosyalist düşüncenin propagandasını yapan filmleri de kapsar (Makal, 1996: 69-70).

Amerikan sinemasında 1930'lu yıllarda tür filmleri, stüdyo ve yıldız sistemi gibi unsurlar ve ekonomik yönü ön plana çıkar. Bu yıllar Avrupa sinemasının ön planda olduğu yıllar değildir. İkinci Dünya Savaşı'nın uzantısı olan sosyal, ekonomik ve siyasi ortamla yaratıcı film yapımının yaşadığı durgunluk arasında bir ilişki söz konusudur. 1950'li yıllar, Avrupa'da ortaya çıkan yeni sinema yönelimlerinin yükselişine ve Amerikan sinemasına karşı bir alternatif olarak kabul edilmesine tanıklık eder (Kolker, 2010: 22). Savaş sonrasında ise yeniden önceki konumunu yakalamak isteyen Fransız sineması, Amerikan sinemasının sert rekabetine rağmen kısa sayılabilecek bir sürede iç pazarda egemenliği eline geçirir ve dış pazarlarda da varlık göstermeye başlar. Sinema alanında görülen canlanmada hükümetin destekleri de etkili olur (Teksoy, 2014: 395). Öte yandan, 1943 yılında Fransa'da Yüksek Sinema Araştırmaları Enstitüsü'nün kurulması, yeni bir sinemacı kuşağın gelişine zemin hazırlar (Onaran, 2012: 153).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında film yapımı konusunda başlatılan devlet destekleri yeni filmlerin çıkması için uygun ortamı sunar. Yazar ve sinemacı Malraux'nun Kültür Bakanlığı'na getirilmesi, filmlere maddi fon sağlayan Film Yardım Yasası gibi gelişmeler dönemin önemli gelişmeleri arasındadır (Makal, 1996: 98). Hollywood'un kültürel ve ekonomik baskınlığına karşı güçlü bir alternatif oluşturma fikrine ve bu bağlamda yerli endüstrinin önünü açmaya sıcak bakan bir siyasal bağlam söz konusudur. *Avance sur recettes* denen, bilet satışlarından alınan vergiyle yeni yönetmenlere fon sağlayan yasanın yürürlüğe girmesi yeni yönetmenler için bir fırsat olur (Graham, 2008: 651). Ancak, Cahiers du Cinema etrafında toplanan ve sanatsal yenilik konusunda ısrarcı olan yönetmenler, sanatsal tutumları sebebiyle mevcut sinema hafızasına hitap eden filmlerin gölgesinde kalır. Bu sebeple Truffaut, Godard, Chabrol ve Rivette gibi yönetmenler bir

süre bu desteklerden yararlanamaz. Yeni Dalga yönetmenlerinin idealize ettiği sinematografik anlayışı kabul eden yenilikçi yapımcıların sinemaya girmesi sayesinde filmlerini yaparlar (Bickerton, 2012: 52). Hollywood ile kültürel ve ekonomik anlamda rekabet edebilmek için ortaya konulan, bilet satışından alınan vergiyi yapım fonu olarak kullanan '*avance sur recettes*' adlı destek sisteminde sonraları değişimler yaşanır. Önceden yalnızca yapımcının kullanımına açık olan sistem, yönetmenlerin kullanımına da açılacak şekilde yeniden düzenlenir. Bu çerçevede, ilk filmini çekecek yönetmenler için de ayrı bir fon düzenlenir (Graham, 2008: 651). Fransa film endüstrisinin ivme kazanması amacıyla Hollywood yapımlarına karşı konulan kotalar ve yapımcılara verilen kredilerin yanı sıra 1946 yılında kurulan Ulusal Sinema Merkezi (Centre National de la Cinematographie) ise sürecin parçalarından birisi olur (Biryıldız, 2016: 92).

Fransa'da 1950'li yıllarda etkin olmaya başlayan yeni, bağımsız ve modernist bir yönetmen kuşağı ortaya çıkar. 'Yeni Dalga' olarak isimlendirilen bu kuşak egemen film yapım sisteminin aksine kendi yapım pratiklerini işleme koyar, yeni biçimler ve modern anlatılar kurmayı dener. İlk defa L'Express adlı dergide Françoise Giroud tarafından yayımlanan bir yazıda rastlanan 'Yeni Dalga' ifadesi sinema sanatında yeni bir döneme gönderme yapar. Eskiye film pratiklerinin ve yüksek bütçeli prodüksiyonların yerine yapımcıların da bir süre sonra olumlu karşılayacağı şekilde düşük bütçeli ve daha az riskli, dolayısıyla daha fazla kişisel olma potansiyeli taşıyan ve yeni denemelere açık olan bir sinema anlayışı yerleşmeye başlar. Bu dönem yönetmen ve film sayısının artışa geçtiği bir dönem olur (Makal, 1996: 97). Fransız sineması komedi, drama, polisiye gibi geleneksel türlerle de diğer Avrupa ülkelerinin sinemalarına oranla daha ileride olsa da asıl ivmesini Yeni Dalga senelerindeki auteur filmlerle yakalar (Graham, 2008: 652).

1950'lerde TV yaygınlaşmaya başlar. Televizyonun yaygınlaşması sinemada izleyici sayısını düşüren bir sebep olur. Bu sebeple, sinemanın ticari yönünün düşüşe geçtiği bir dönem yaşanır ve çok sayıda salon ve stüdyo kapanır (Şenyapılı, 2003: 18). 1950'lerin sonuna doğru sinema endüstrisi bir krizin içinden geçer. Yeni Dalga sinemasının düşük bütçeli filmlerinin bağımsız bir şekilde finanse edilerek yapılma fikri dönem koşullarında olumlu karşılanır ve iyi sonuç verir.

Yeni Dalga akımının ortaya çıktığı yıllarda film araçları ucuzlar, daha hafif ve pratik kameralar yaygınlaşır, az ışıkla da sonuç verebilen filmler geliştirilir, ses

teknolojisinde gelişmeler olur ve ışık ekipmanları daha pratik hale gelir. Yönetmenler stüdyo bağımlılığından kurtulabileceklerini anlayarak çalışmalarını doğal ışığa ve gerçek mekânlara taşır (Wiegand, 2011: 17). Genç yönetmenlerin filmlerini mütevazı koşullarda kotarabileceğini kanıtlayan örneklerin olması yapımcıların tutumunu ‘Yeni Dalga’ fikrinsel ortamının arzulayacağı yönde değiştirir. Özellikle, Roger Vadim’in gişede başarı sağlayan 1956 tarihli *Ve Tanrı Kadını Yarattı* filmi yapımcıların algısını değiştiren yapımların başında gelir (Graham, 2008: 651).

1958’de *Yakışıklı Serge (Le Beau Serge)*, 1959’da *Kuzenler (Les Cousins)* filmleriyle Claude Chabrol, 1959’da *400 Darbe (Les Quatre cents coups)* filmiyle Truffaut’nun Yeni Dalga’yı ilan eden filmlerinin ardından diğer Cahiers eleştirmenlerinin de onları takip etmesi akımın başlangıcını işaret eder. Claude Chabrol ve François Truffaut’nun ardından filmlerini çıkaran Eric Rohmer, Jacques Rivette ve Jean-Luc Godard akımın öncülüğünü üstlenir. Ana akım sinemanın pratiklerini kabul etmemeleri, senaryoya sıkıca bağlanmamaları ve tercih ettikleri kurgusal üsluplar bu yönetmenlerin ortak özellikleridir. Yeni Dalga ismi ise onları ve arkalarından gelen Cahiers bünyesi dışındaki yönetmenlerin tümünü ifade eder (Graham, 2008: 652-653).

Sinema yazılarında Yeni Dalga yönetmenlerinin üç grupta incelendiği görülür. Birincisi; Cahiers du Cinema çevresinde toplanan isimlerdir. Eleştirmenlikten sinemaya geçen bu isimler; Chabrol, Truffaut, Godard, Rivette, Rohmer şeklinde sayılabilir. İkincisi; Agnes Varda, Resnais gibi sol yaka sinemacıları diye adlandırılan, ticari sinemada çalışmaktan kaçınan yönetmenlerdir. Üçüncüsü; sinema sektörünün içinden gelen Roger Vadim, Louis Malle ve Astruc gibi isimlerdir (Abisel ve Eryılmaz 2010: 47-48).

Yeni Dalga hareketini; “*Yeni Dalga ne bir akım, ne bir okul ne de bir gruptur, o öyle bir niceliktir ki, her yıl yeni yönetmenlerden ancak üç ya da dördüne kapısını açan bu mesleğe, son iki yılda ortaya çıkmış elli yeni adın dâhil edilmesi için basın tarafından konmuş kolektif bir slogandır*” (Aktaran: Makal, 1996: 97) diyerek açıklayan Truffaut başta olmak üzere, tüm Cahiers eleştirmenleri 1950’li yılların stüdyo bağımlısı ve formüle olan ana akım nitelik geleneğini saldırgan bir tavırla karşılar (Graham, 2008: 625). Objectif, Positif, L’Ecran Français, La Revue du Cinema gibi çok sayıda derginin aktif olduğu bu kültürel ortama Cahiers du Cinema’nın katılması Yeni Dalga hareketi

açısından bir dönüm noktası anlamına gelir. Lo Duca, Jacques Doniol-Valcroze ve Andre Bazin öncülüğünde kurulan derginin 1951 yılında çıkan ilk sayısı ile birlikte artık Fransız sinemasının ‘yeni’ eğilimi güçlü bir sese kavuşur (Teksoy, 2014: 483).

Yeni Dalga yıllarında Yeni Gerçekçilik akımının estetik mirasının taze olması ve bu birikimi kendi yapımlarına eklemeyecek, ana akım film yapım pratiklerinin getirdiklerini tepkiyle karşılayan, yeni yöntemler arayan heyecanlı bir yönetmen kuşağının mevcut olması da önemlidir. Önceki yıllarda Yeni Gerçekçi akımın yönetmenlerinin test ettiği gibi daha küçük bütçelerle ve küçük ekiplerle film yapabileme özgürlüğü yönetmenlere anlatı, kurgu, doğaçlama gibi noktalarda yeni denemeler yapma şansı vermiştir. Yeni Dalga sinemacıları arasında Rosellini başta olmak üzere Yeni-Gerçekçi yönetmenlere karşı bir hayranlık vardır. Dış çekim, doğal ışık gibi gerçekçi mizansenleri kendi sinemalarına yansıtmasında bunun etkisi görülebilir (Bordwell ve Thompson, 2012: 476). Yeni Gerçekçiliğin aksine siyasal ve toplumsal temalara değinmeyen, her yönetmenin kendi iç dünyasını anlattığı Yeni Dalga bir okula dönüşme de sinemaya getirdiği yeni ve radikal yaklaşım sayesinde pek çok ülke sinemasında etkiler yaratmıştır (Teksoy, 2014: 485). Yeni Dalga hareketinin diğer avangard akımlar gibi, sinemada süregelen Amerikan stüdyo geleneğinin egemenliğine karşı bilinçli bir alternatif oluşturma çabasının varlığından söz edilebilir. Bu anlamda sadece içerik ve anlatı yöntemleri değil, üretim ve dağıtım koşulları da bu çabanın içinde yer alır (Clarke, 2012: 157).

Söz konusu dönemde Fransız entelektüel ortamında sinema, felsefe, edebiyat gibi düşünsel zemini olan her değer alıcı bulmaktadır. Jean-Paul Sartre, Albert Camus gibi isimlerin etkin olduğu bir ortam söz konusudur. İkinci Dünya Savaşı öncesinde *Bulantı* ve *Duvar* gibi yapıtlarını yayımlamasıyla ilgili düşünsel ortamda bir figüre dönüşen, 1943’te yayımlanan eseri *Varlık ve Hiçlik*’te bireyin kendisini gelenekten kurtarmasını vurgulayan varoluşçuluğu öne çıkaran Sartre, bir filozof ve yazar olmasının yanı sıra dönemin sinemasıyla da yakından ilgilidir. Bu anlamda L’Ecran François’in editörler kurulunda olması da dikkat çekicidir (Maccabe, 2011: 75-76). Yani, İkinci Dünya Savaşı öncesinde Jean-Paul Sartre ve Albert Camus’nün varoluşçuluk anlayışları da Yeni Dalga hareketi için esin kaynakları arasında sayılabilir (Lanzoni, 2015: 228). Gelenekçiliği ve eskiyi reddeden, bireyi vurgulayan şeyleri çabucak kabul etme eğilimi gösteren dönemin

gençlerinin düşün dünyasında söz konusu yılların entelektüel, düşünsel ve kültürel birikimlerinin etkisini görülebilir.

Film yapımına eleştirilenlikten geçen ve Fransız sinemasında yeni bir hareketi başlatan yönetmenler daha mütevazı bir anlatı tekniği üzerine yoğunlaşır. Bu tip bir yoğunlaşmanın ilk izlerinden biri 1949 yılında Jean-Pierre Melville tarafından yapılan *Denizin Sessizliği (Le Silence De La Mer)* adlı filmde görülebilir. Melville bu yapıtında, bağımsız sinemanın karakteristik özelliklerini yansıtan düşük bütçe, küçük ekip, yıldız olmayan oyuncular kombinasyonunu kullanır. Yeni Dalga akımının sinyallerini vermesi sebebiyle Melville akımın manevi öncülerinden birisi olarak kabul edilebilir (Lanzoni, 2015: 216). Benzer şekilde bir yapım pratiği Yeni Dalga'nın tüm öncü yönetmenlerinde görülebilir. Maccabe'nin, Godard'ın *Serseri Aşıklar*'ı ile ilgili "*Serseri Aşıklar'ın ekibi o kadar küçüktü ve öylesine hızlı çalışıyordu ki, Champ Elysess'den geçmekte olanlar ekibin orada olduğunu bilmiyordu. Çoğu kez günlük çalışmayı zamanında tamamladılar ki bu da normal bir film çekiminin tantanalı tereddütlerine alışmış birisi için neredeyse inanılmazdı*" (Maccabe, 2011: 141) diyerek ifade ettiği gibi, pek çok Yeni Dalga filmi bu türden bir yapım ilkesini benimser. Yeni Dalga yıllarında idealize edilen bu anlayış, pek çok ülkeden yönetmeni etkiler. Auteur perspektifin ilk yöneldiği nokta Hollywood'un katı endüstriyel koşullarına rağmen kendisine has özellikler gösteren filmler olsa da, yönetmene film sanatında bağımsızlık atfetmek isteyen en kararlı kitlenin Fransa'da olması ve Yeni Dalga akımının film pratiğini oldukça mütevazı, kişisel ve sanatçı odaklı olarak kabul etmesiyle auteur geleneğin başta Fransız sineması olmak üzere Avrupa sinemasıyla özdeşleştiği söylenebilir.

1.7. YENİ DALGA VE SİNEMATOGRAFİK BİR GELENEK OLARAK AUTEURİZM

İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa'nın sosyal ve kültürel ortamında gelişen Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga gibi akımlar sinemanın daha önceki yılların kabul gören anlayışından sıyrılan yeni bir forma kavuşacağıнын sinyalleri olarak görülebilir. İtalyan Yeni Gerçekçi yönetmenlerinin biçim, içerik ve anlatı yönelimlerini kendi yenilikçi sinematografik anlayışlarında sürdüren Yeni Dalga akımı önemli bir dönüm noktası olur.

Sinemada mevcut olan geleneksel kalıpların dışına çıkmak isteyen, ulusal sinemalarındaki nitelik geleneğini sert bir şekilde eleştiren genç sinema tutkunları Bazin öncülüğünde kurulan Cahiers du Cinema’da birleşerek bu dergiyi düşüncelerinin resmi yayın organına dönüştürür. Önerdikleri yeni sinema anlayışı yazar ve yapımcı egemenliğindeki ana akım ticari sinemanın özelliklerini dışlayan, tamamen yönetmen merkezli bir anlayıştır. Kendi yazdıkları senaryoları filme alan yönetmenleri destekleyen ve sinemada yazar-yönetmen olmayı idealize eden, yani yönetmeni bir yazarla eş konuma çıkararak, sanatçının kişiselliğini birincil öneme taşıyan bu anlayış auteur kuramı besleyen ana kaynak olur. 1954 yılında Truffaut’un Cahiers du Cinema’da yazdığı *A Certain Tendency In French Cinema (Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim)* başlıklı radikal ve eleştirel yazısı auteurizm için bir bildiri yazısı niteliğine bürünür. Söz konusu anlayış pek çok eleştirmen ve yönetmenin fikir ve uygulamalarıyla ilerler.

Auteur gelenek, sinemanın yaratım boyutunda yönetmenin bağımsızlığını ön plana çıkarır. Bu anlayış ile sonraki yılların sanat sineması anlayışı örtüşür. Sinemada yönetmenin sanatsal anlamda bağımsız olma fikri önceki yıllarda yer yer varlık gösterse de, tam anlamıyla kabul gören bir durum değildir. Bu anlayışın baskınlaşmaya başladığı Fransa’da bile 1957 yılından önce filmin sahiplik ilişkisi yapımcı lehinedir (Kovasc, 2016: 217). Auteur geleneğin temel yönelimi, filmin anlam taşıyan bir eser ortaya çıkmasında, esere imzasını atan ve dolayısıyla etki ve sorumluluk anlamında birincil olan yönetmeni öne çıkarmaktır. Bu yaklaşıma göre içerik, biçim ve tutarlılık noktasında yönetmen merkeze alınır. Çünkü bir auteur, filminde bir dışavurum sergiler. Auteur geleneğini sahiplenen eleştirmen ve yönetmenler, ilk başlarda Hollywood sistemi içerisinde genelde tür filmi üreten yönetmenleri örnek alır. Bu anlamda tür filmleri ile auteur yaklaşım arasında bir ilişkiden söz edilebilir. Tür filmleri yalnızca endüstriyel eğlence araçları değil, sanatsal değeri de olabilen, üzerinde yönetmenlerinin imzaları olan filmler olarak kabul edilir. Auteurist eleştirmenler, yönetmenin eserlerinde karakteristik özellikler ve temasal anlamda özgünlük arar (Özden,2004: 126-128).

Auteur sinema geleneğinin olgunlaşması ve karakteristik yönlerinin önemli ölçüde kabul edilmesi sinemaya pek çok yönden yeni açılımlar getirir. Bunlardan en önemlisi yapımcı egemenliğinde olan, dolayısıyla ekonomik etkenlerin sanatsal etkenlerin önüne geçtiği bir sinematografik geleneğin reddedilmesidir. Bu reddediş, sinemayı sanat olarak kabul eden ve bu sanata aktarılacak kişisel ve estetik öğelerin yönetmene ait olduğuna

inanılan yeni sinemacıları etkiler. Bu sebeple, her biri farklı sanatsal yaklaşımları ve yöntemleri benimseyen bu yönetmenleri tek bir akımın etrafında birleştiren güç burada aranmalıdır. Auteur yönetmenlerin kendi film dillerini ortaya koyarken temel motivasyonları, kendi bakış açılarıyla, kendi hikâyelerini tam bir yönetmen hâkimiyetiyle kurmak olur. Andrey Tarkovski filmde yönetmen hâkimiyetinin gerekliliğini şu şekilde anlatmaktadır:

‘‘Ne zaman ki bir yönetmen elinde tuttuğu taslakta, hatta filmin kendisinde, başkasının izini taşımayan, kendine özgü bir görüntü yapısı ortaya çıkarır, sonradan, en gizli düşlerini paylaştığı seyircilerinin kararına terk edeceği dünyanın gerçekliğiyle ilgili yorumları belirginleşir, işte o zaman sanatçı sıfatını da hak etmiş olur. Ancak olayları kendi açısından sunabilmeyi, yani bir tür filozof olmayı başardığında yönetmen gerçek bir sanatçı, sinematografi de film sanatı sayılır’’ (Tarkovski, 2008: 47).

Auteurizm Fransa’da film yapımında yeni bir kanal açmak amacıyla da kullanılır. Böylece film yapmak isteyen yönetmenler katı hiyerarşik yapım koşulları arasında kendilerine yer açma şansını yakalar. Auteur yaklaşım hem bir strateji hem de ilham kaynağı işlevi görür. Auteur gelenek 1950’li yıllarda olgunlaşsa da, aslında temelleri daha eski tarihlerde de görülebilir (Stam, 2014: 96-98). Ancak, auteur sinema geleneği en kararlı ve tutkulu ilgiyi gösteren Fransa’da olgunlaşır ve film çalışmalarında bir referans haline gelir. Kovasc, 1952 yılında Cannes Film Festivali’nde kurulan Uluslararası Auteur Yönetmenler Federasyonu’nun şu sözlerini aktarır:

‘‘Kendi temel haklarını savunarak auteur yönetmenler yalnızca kendi kaderlerini değil, aynı zamanda bir hizmetçi olmaya son verip bir sanat olarak ve yalnızca bir endüstri adını hak edecek sinemanın kaderini de savunmayı istiyorlar. Kendi özgürlüklerini koruyarak auteur yönetmenler sinemayı, onun özgün erdemlerini, kültürel ve toplumsal işlevini koruyacaklardır... Bizim sayemizde sinema bir sanattır’’ (Aktaran: Kovasc, 2016: 38).

Tarihsel anlamda bakıldığında, Avrupa sinemasının Amerikan sinemasına göre her zaman daha bireysel olduğu söylenebilir. İkinci Dünya Savaşı’nın öncesinde Avrupa’da da büyük stüdyo ve şirketler olmasına rağmen bunların Hollywood ölçeğinde olduğunu söylemek zordur. Avrupa usulü genellikle küçük ekiplerden oluşan bağımsız sinema geleneği üzerine kurulmaktadır. Bağımsız sinema fikrinin ortaya çıkmasında Jean Renoir, Marcel Carne, Fritz Lang ve F.W.Murnau gibi Avrupalı yönetmenlerin etkisinin olduğu

ifade edilebilir (Kolker, 2011: 167-168). Hollywood, büyük film stüdyolarının egemenliğinde büyük bütçeli filmlerin çekildiği bir alandır. Bu da kurulu büyük bir sektöre dışarıdan girişin zor olacağı anlamını taşır. Sanatçı dışındaki değişkenler ne kadar çok olursa, sanat da bireysel olabilme özelliğini o kadar kaybedecektir. Bu auteur geleneğin arzulanmadığı bir durumdur. Bireysel anlatımların olduğu, ticari yönü ön planda olmayan, kalabalık ekiplerin olmadığı bir yapım pratiği auteur geleneğin yaklaşımını daha iyi tanımlar. 1950'lerin Fransa sanat ortamı bunu radikal bir alternatif olarak uygulamaya koyar. Sonraki yılların sanat sinemasında en geçerli görüş auteurist düşünce çerçevesinde olur. Auteurist bakışın kişisellik önerisi, yönetmenin bir belgesel film duyarlılığıyla kendi hayatını anlatması değil, ayırıcı kişisel özelliklerini ve bir sanatçı olarak içsel birikimlerini eserine kodlamayı bilmesidir.

Tarkovski'nin ifadeleriyle: *“Bir yönetmenin katkısını bir senaristin katkısından ayırmak giderek zorlaşıyor, bütün sorun bu. Çağdaş sinema sanatında yönetmen, ‘yönetmen filmi’ne giderek daha büyük bir eğilim gösteriyor, bu ise bugün bir senaristten çok daha fazla yönetmenlik bilgisine sahip olmasını beklemek kadar doğal. Bir yaratıcılık çalışmasının en normal değişkeni, bu durumda, ana düşüncenin yarıda kalmaması, şekil bozukluğuna uğramaması, aksine canlı bir şekilde gelişmesi olurdu. Bu da ancak bir filmin yönetmeni kendi senaryosunu yazdığı ya da bir senarist film çekimini kendi üstlendiği takdirde gerçekleşir”* (Tarkovski, 2008: 62). Sinema tarihinin önemli auteur yönetmenlerinden birisi olan Tarkovski'nin ifadelerine göre, yönetmenin ve senaristin filme katkısını ayırmak zordur. Bu zorluk yönetmenin, yönetmen filmi geleneğine yaklaşarak hem senaristlik hem de yönetmenlik yapmasıyla aşılabılır. Tarkovski'nin sözleri auteur geleneğin temel meselesini anlamak açısından örnek teşkil eder. Godard'ın *“Film çekmeye başlamadan önce hepimiz eleştirmendik ve ben sinemanın her çeşidini sevdim –Ruslar, Amerikalılar, Yeni-Gerçekçiler. Bizim –en azından benim- filmler yapmamızı sağlayan sinemaydı. Sinemanın aracılığı hariç yaşama dair hiçbir şey bilmiyordum”* (Thomson ve Bordwell, 2012: 475) diyerek ifade ettiği gibi, auteurizm sinema tutkusunun antropomorfik bir biçimi olarak da düşünülebilir (Stam, 2014: 98).

1.7.1. Cinematheque Française

Yeni Dalga hareketinin arkasındaki önemli isimlerden biri olan Henri Langlois, 1935 yılında Georges Franju ile beraber Cercle du Cinema adlı sinema kulübünü,

ardından 1936 yılında Yeni Dalga hareketinde özel bir konum atfedilen Cinematheque Française’i kurar. 1940’lı yıllarda Fransa’da önemli bir sinema birikiminin organize edilmesi noktasında katkıları olan Langlois, o yıllarda ülkedeki sinema kültürünü canlı kılmak için çalışır (Bickerton, 2012: 12-13). İkinci Dünya Savaşı sonrasında Amerikan filmlerine uygulanan yasağın kalkmasıyla çok sayıda Hollywood filmi Fransa’ya girmeye başlar. Böylece, çok sayıda Hollywood yapımı film izleme olanağı bulan sinefiller ayrıntılı film okuması yapacak ortamı bulur. İşgal döneminde oynatılmayan Amerikan filmleri, kurtuluş sonrasında oynatılmaya başlar ve büyük ilgi görür. Cahiers du Cinema’nın Amerikan filmlerini inceleme arzusu ve Sinematek’te organize olan film kültürü dönemin sineması açısından önemlidir (Büker, 1989: 39). Söz konusu film okumaları sayesinde ticari Hollywood sinemasının katı şartları altında bile bazı özel yönetmenlerin kendi kişisel sinemalarını oluşturabildiği konusunda fikir birliğine varılır. Bu fikir birliğinin sonucu olarak, “La Politique des Auteurs” (yaratıcı-yönetmenler politikası) görüşünü merkeze alarak Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Orson Welles gibi yönetmenlerin sinemaları inceleme konusu yapılır. Wollen’ın ifadesiyle; *“Sinematek’in politikası maksimum sayıda film göstermek, geleceğin sinemasının boy atmasına yarayacak kültürü kurmak için geçmişin ürünlerini tekrar gösterime sokmaktı. İşte bu olay Fransız sinemaseverlerine Hollywood’un tarihsel boyutları ve her yönetmenin çalışması hakkında eşi görülmemiş bir anlayış derinliği kazandırdı”* (Wollen, 2008: 68).

Döneminde diğer ülkelerdeki benzer girişimcilerin aksine Langlois filmleri toplamak ve korumakla ilgilendiği kadar göstermekle de ilgilenir. Filmler arasında ayırım yapmadan koruma ve gösterme sorumluluğunu üstlenen Langlois, kapsamlı bir koleksiyon politikası yürütür (Maccabe, 2011: 65-66). Döneminde ayırım yapmaksızın tüm filmleri toplamak, göstermek ve korumak gibi bir görev üstlenen Langlois’nin kurduğu kulüp sinefillerin uğrak yeri olur. Yeni Dalga ve yönetmenleri hakkında genel anlamda bir referans kabul edilen bu kuruluş dönem itibariyle genç sinema tutkunları için ortak bir kültürel paylaşım alanı olarak işlev görür. Kolker, Sinematek hakkında şunları ifade eder:

“Sinemanın içinde yer aldılar, sinemayla kendilerini geliştirdiler, Bazin’in sinema kulüplerinde ve Henri Langlois’nin Cinematheque’inde saatlerce, günlerce ve haftalarca film izlediler. Film izlemediklerinde sinema üzerine tartıştılar ve yazdılar. Filmi yaratmadan önce araştırarak

film biçimini öğrendiler. İşte burada onların eğitiminin önemi yatar. İmgeleri ve anlatıları prodüksiyonun baskısı, verili bir geleneğin taleplerinin, çok kullanılan, kolayca yapılan ve anlaşılabilir biçimlerin sorgusuz kabulü koşullarında filmi oluşturmayı öğrenmekten çok, ilk olarak bu biçimleri öğrendiler. Ve vardıkları sonuç şaşırtıcıydı” (Kolker, 2010: 146).

Yeni Dalga yönetmenleri için adeta bir okul işlevi görür ve dönemin heyecanlı sinefillerin uğrak yeri olur. Bu yönüyle sanatsal bir kültürün taşıyıcılığını yaparak sinema tarihinde önemli izler bırakan bir anlayışın yerleşmesinde önemli pay sahibidir. Dünyadaki en önemli film arşivi olarak görülen kurum film incelemelerini, eleştirel düşüncüyü ve filmlerin dağıtımını desteklemiştir. Günümüzde de binlerce film, senaryo, el yazmalarını barındırmanın yanı sıra kuramsal işlevini de sürdürmektedir (Lanzoni, 2015: 224-225).

1.7.2. Cahiers Du Cinema

Andre Bazin ve Jacques Doniol-Valcroze öncülüğünde kurulan, kısa zamanda film eleştirisinde önemli bir referans haline gelen dergi bağımsız bir sanat, bir dil olarak sinema için yeni standartlar belirleme misyonuyla hareket eder (Lanzoni, 2015: 222-223) ve sinema tarihinde auteurizmin ilerlemesinin temel organı olarak yerini alır (Stam, 2014: 95). Derginin söz konusu sanatsal tartışmalar etrafında olgunlaşmasında önemli yeri olan iki isim François Truffaut ve Jean-Luc Godard’dır. Godard’ın ifadesiyle, *“kendini alıcı karşısında doğrulamak isteyen birinin özel günlüğü, not defteri ya da tek başına konuşması”* (Godard’dan akt Makal, 1996: 98) şeklinde algıladıkları film yapma usulüyle yönetmenin bağımsız bir sanatçı olarak kişiliğini bir yazar gibi ortaya koyması desteklenir.

Cahiers eleştirmenleri Astruc’un düşüncesini geliştirerek Howard Hawks, Fritz Lang, Alfred Hitchcock gibi yönetmenlerin sinemalarını bu bakış açısıyla inceler. Yanı sıra, daha az bilinen yönetmenlerin sinemalarına da aynı bakış açısıyla bakarak ekonomik gerekliliklere ayak uydurarak da özgün nitelikler taşıyan filmler üretilebileceğini belirtirler. Bazin’in yaratıcı yönetmenler politikası (la politique des auteurs) olarak ifade ettiği ilkeler Yeni Dalga’nın temelini atar. Yeni Dalga hareketine dâhil olan yönetmenler küçük bütçeli filmler, yazar-yönetmen olarak ön plana çıkan sinemacılar, edebi uyarlamaları reddeden bir tavır, stüdyo çekimi yerine gerçek mekânlara taşınan çekimler

ve tanınmayan oyunculara yer verme gibi kalıplaşmış özellikleri yansıtır (Teksoy, 2014: 484).

Sinemanın kendi başına bir sanat değil de edebiyat ve tiyatronun çok da güçlü olmayan bir uzantısı olduğu yönünde varlık gösteren düşünce reddedilir. Filmlerin sanat eseri nitelikleri taşıyabileceği şeklinde o dönemde pek de geçerli olmayan bir düşünceyi kabul ettirmek için bir araya gelen Andre Bazin, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, François Truffaut gibi isimler derginin etrafında toplanır. Dergi sinemayı sanatlar dünyasına sokmak amacıyla başlatılan modernist bir projenin mimarı olur (Bickerton, 2012: 2). Söz konusu yıllarda Paris'te önemli bir film kültürünün varlığından söz edilebilir. Sinema üzerine yazan dergiler ve sinema kulüpleri yaygındır. Söz konusu dergilerden birisi de Sartre, Malraux ve Camus gibi isimlerin bünyesinde bulunduğu L'Ecran Français'dir (Bickerton, 2012: 14). Düzenli aralıklarla çıkmaya bile, bu alanda varlık gösteren diğer bir önemli dergi de Godard, Jacques Rivette ve Eric Rohmer öncülüğündeki La Gazette du Cinema'dır (Wiegand, 2011: 12). Cahiers du Cinema'dan bir sene sonra kurulan Positif de dönemin bir diğer dergisidir (Lanzoni, 2015: 224). Söz konusu dönemde sinema üzerine yazan dergilerin çoğalması artan bir sinema kültürü ve sanatsal eğilimin varlığını kanıtlar niteliktedir. Yeni Dalga akımının pratik anlamda öncülüğü başta Truffaut, sonra da diğer Cahiers yazarlarına atfedilir. 1950'li yıllarda stüdyo sistemine dayalı anaakım kalite geleneği Yeni Dalga öncüleri tarafından tepkiyle karşılanır ve akımın ilanı olarak kabul edilen 1959 yılında, Claude Chabrol ve Truffaut ilk filmleriyle piyasaya çıkar.

Cahiers yazarlarına göre auteurizm bir kuramdan ziyade yeni bir yapım stratejisine dönük eleştirel bir uygulamadır. Truffaut bu sebeple yaratıcı yönetmenlik kuramı ifadesini değil yaratıcı yönetmenler politikası ifadesini kullanır. Sinemada başlı başına bir auteur kuramından söz etmek zordur. Bu yaklaşım, kişisel üslubunu ortaya koyabilen kimi yönetmenlerin eserlerinin tümünde yinelenen ayırt edici özellikleri belirleyen bir yöntem gibi işlev görür (Kovacs, 2016: 219). Cahiers du Cinema'nın auteur anlayışının radikal ama kuralcı olmayan bir yönünün olduğu, Astruc'un auteur yaklaşımının ise kuralcı bir yönünün bulunduğu söylenebilir (Kovasc, 2016: 222-223).

Auteurizm, 1951 yılında Cahiers du Cinema adlı derginin çıkmaya başlamasıyla birlikte kendisine güçlü bir destek bulmaya başlamış olur. Bu derginin bünyesinde

birleşen sinemacılar sinematografik yönelimleri nasıl olursa olsun, filmin birincil sorumluluğunu yönetmene verme konusunda aynı fikirdedir. Böylece Yeni Dalga, sinematografik anlatıya biçim ve içerik yönünden yaptıkları katkının dışında, filmin sahiplik ve sanatsal sorumluluk ilişkileri açısından da farklı bir pencere açar. Dergide yazan eleştirmenlerin bazıları sinemaya yönetmen olarak geçiş yapar. Farklı düşünce ve geleneklerden gelen ekip, yönetmeni sinema sanatının birinci adamı ilan etmek ve sinemaya var olan kanallar dışında radikal bir alternatif koymak noktasında aynı fikirdedir. Bu anlamda, Cahiers dergisi etrafında toplanan sinema tutkunu eleştirmen ve yönetmenlerin mevcut sinemasal birikimden ayrılmayı idealize ettikleri söylenebilir.

1.7.3. Andre Bazin

Ticari sinema ilişkilerinin dışında olan bir auteurist bakış ilk kez 1950’li yılların başında Bazin tarafından ortaya atılır. Bazin, filmin tüm katmanlarında birinci söz sahibi olarak filmin yaratıcı yönetmenini (auteur) öne çıkarır (Lanzoni, 2015: 225). 1950’li yıllarda eserlerin ve sanatçıların tartışıldığı canlı bir sanat ortamında Yeni Dalga hareketinin başlamasında etkili olan Bazin, yazılarıyla savaş sonrası Fransa’nın kültürel yapısına etkide bulunur. Eleştirmenliğin yanı sıra Çalışma ve Kültür Bakanlığı bünyesinde de görevli olan Bazin, düzenlediği sinema kulüpleriyle tutkulu bir sinemasever kitlenin organize olmasına yardımcı olur (Neupert, 2016: 80). Sinemaya entelektüel ilginin yönelmesindeki önemli etkenlerden biri olan Bazin eleştirmenlik yaptığı süre boyunca 17.000 sayfa yazı kaleme alır (Maccabe, 2011: 81).

1918-1958 yılları arasında yaşayan Bazin, Yeni Dalga sinemasının önemli temsilcileri olan Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer, Rivette gibi isimleri de bünyesinde barındıran Cahiers du Cinema’da geniş kitlelerde ilgi uyandıran yazılar yazmıştır. Bazin’in düşüncesinin ardında nesnel gerçekçilikten izler bulunur. Düşüncesi kapsamında belgesel filmleri gerçekliğin ifadesi olarak algılayan Bazin, kurgunun karşısına mizansen koymakta ve gerçek sürekliliğin mizansene bağlı düzenlemelerle elde edilebileceğini düşünmekte, bu bağlamda Orson Welles’in yaklaşımını dikkate alır (Odabaş, 2013: 155-158). Kendi ideal sinematografik yaklaşımını Welles örneği üzerinden şöyle açıklar: *“Klasik alıcının merceği birbiri ardından sahnenin değişik yerlerine çevrildiği halde, Orson Welles’in alıcısının merceği dramatik alanda bulunan bütün görsel alanı aynı seçiklikle kapsar. Artık, herhangi bir nesneye önsel bir anlam*

vererek, göreceğimiz nesneyi bizim için seçen kurgulama değildir; perdeyi kesit olarak alan sürekli gerçeğin paralel yüzünde sahneye özgü dramatik tayfi seçmek zorunda kalan seyircinin zihnidir'' (Bazin'den akt. Makal, 1996: 100).

Bazin'in sinemada gerçekçiliği önceleyen yaklaşımını anlamak için biçimci geleneğin öncüsü olan Eisenstein da anlaşılmalıdır. Eisenstein'a göre çekim, doğanın yaratıcı olarak yeniden biçimlendirilmesinde güçlü bir yol olan montaja hizmet eder (Eisenstein, 1985: 17). Kurgunun gücünü izleyicinin coşku ve usunu oluşturmasında bulan Eisenstein, kurgu yoluyla, imge kurulurken sanatçının izlediği yolu izleyicinin de takip etmek zorunda kalacağını düşünmektedir. Ona göre bu, yazarın duygu ve düşüncesini izleyiciye tam anlamıyla iletmenin etkili bir yoludur (Eisenstein, 1984: 43). Bazin, gerçekliği bölünmez bir bütün olarak ele almaktadır. Bazin'in düşüncesinin altında olgu kavramı vardır. Bu sebeple, Eisenstein'ın filmsel inşayı çekim ve sahne gibi teknik niceliğe bağlama fikri Bazin'de karşılık bulmaz. Bazin'e göre filmsel inşa teknolojiyi aşan ve önceden var olan olgu üzerine kurulur. Bazin montajı tamamen yadsımaz ancak filmsel anlamın temelini montaj yerine filmi yapan kişinin ontolojik mevcudiyetini koyar (Elsaesser ve Hagener, 2014: 59). Eisenstein biçimci gelenek üzerinde ne kadar etkiliyse, Bazin de gerçekçi gelenek üzerinde o kadar etkilidir. Biçimci gelenek, İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar ciddi bir karşı çıkışa denk gelmemiştir. Biçimci geleneğe karşı güçlü bir alternatif sunulmamasının sebebi biçimci yaklaşım ve geleneksel sanat kuramları arasında bir uyumun söz konusu olmasıdır. Andre Bazin biçimci geleneğe güçlü bir şekilde itiraz eden ilk kişidir. Bazin, imgelerin üzerindeki sanatsal kontrolün gücüne değil, kaydedilmiş imgelerin çıplak gücüne inanır (Andrew, 2010: 225). Bazin, Eisenstein'ın kurgu anlayışının olayı göstermekten çok anımsatmaya dönük olduğunu ve filmin anlamını görüntünün kendi gerçekliğinden bağımsız olarak kurgudaki düzenlenişin ortaya çıkardığını söylemektedir (Bazin, 1966: 46).

Yönetmen sinematografik donanımını ve sanatsal tavrını ortaya koyma yeteneğine sahipse, kamera bir yazı aracı gibi kullanılabilir. Bu düşünce Yeni Dalga sinema ortamının düşünsel yapısını destekler bir nitelik taşımaktadır. Sinema dili konusunda Bazin'in düşünceleri şöyledir:

“Şüphesiz her sanat, sanatçının söyleyebilecek bir şeyi olduğu ve bunu bu araçla söylediği ölçüde, kendine göre bir dildir. Bir tablo da bir şiir gibi bir işaretler düzenlemesidir; sonucu, duyguları ve düşünceleri aktarmaktır.

Sinema bu yüzden öbür sanatların bir devamı olmaktan başka bir şey değildir. Ancak, sinemanın anlatım olanakları geleneksel sanatlarınkinden öylesine zengin ve değişiktir ki, sinemayı ayrıca ele almak ve konuşma diliyle gerçekten boy ölçülebilen tek anlatım tekniği saymak daha yerinde olur'' (Bazin, 1966: 19).

Bazin'in ifadeleri sinemanın anlatım olanaklarının geniş olması sebebiyle kendi başına bir dil ve anlatım tekniği olduğu düşüncesini açıklar. Bu ifadeler Yeni Dalga akımının, yönetmenin filmin özgün dilini oluşturan kişi olduğu yönündeki ısrarlı tavrını destekleyen bir nitelik taşımaktadır.

1.7.4. Yeni Avant-Garde'nin Doğuşu: Alexandre Astruc

1950'li yılların sonundan itibaren film eleştirisinde en çok ön plana çıkan ve tartışılan konu auteurist eleştiri olur. Auteur yaklaşım hakkında fikir belirten isimlerin başında yazar ve sinemacı olan Alexandre Astruc gelir. Sinemanın da kendi bünyesinde tıpkı roman gibi anlatım olanaklarına sahip olduğunu belirttiği yazısını 1948 tarihli makalesinde "Birth of a New Avant-Garde: The Camera-Pen" (Yeni Avant-Garde'nin Doğumu: Kamera-Kalem) başlığıyla kaleme alır. Astruc, bu yazısında sinemanın bir dil olduğunu açıklamak amacıyla kamera-kalem ismini ortaya atar. Buna göre yönetmen yazılı bir metni sinemanın görsel diline çevirmenin ötesinde bir iş yapmakta, kendi adına yaratıcı bir sanatçı olarak varlık göstermektedir (Stam, 2014: 94).

Astruc'a göre sinemada yönetmen birinci anlam kurucu olmalı ve bir roman yazarı gibi benliğini ortaya koyabilmelidir. L'ecran Français adlı dergide auteur kurama dönük düşüncelerini ifade ettiği yazısında şunları ifade eder:

"...Sinema yavaş yavaş bir dil halini almıştır. Öyle bir dil ki bu biçimiyle ya da bu biçim içinde sanatçı en soyut düşüncelerini yansıtabilir, bugün romanda ve denemede olduğu gibi saplantılarını ortaya koyabilir. Bundan dolayı sinemanın bu yeni çağına kamera-kalem çağı diyorum. Bu deyim keskin bir anlamı vardır. Bunun anlamı, sinema sadece fotoğrafların seçim alanı haline getirilmediği zaman, yavaş yavaş görüntünün tiranlığından, görüntü için görüntüden, ani buluşlardan, somutluktan kurtulacak, yazılı dil kadar derin ve ince bir anlatım aracı olarak, her çeşit olanakları bulunan ama ön yargıların esiri olan bu sanat, artık sonsuz olarak gerçekçiliğin ya da toplumsal fantazinin, halk romanlarının sınırları içinde ona uygun görülen küçük alanın dışına çıkacak demektir. En derin anlamlar, üretim üzerine bir görüş, ruhbilim, metafizik düşünceler, tutkular sinemanın gerçek alanıdır'' (Astruc'dan akt. Esen, 2013: 34).

Alexandre Astruc'un öne sürdüğü düşünceye göre yönetmen sinema dilini kullanarak kendi kişisel dışavurumunu yapar. Dışavurumunu yaparken sinematografik anlatı unsurlarını kullanarak kendine has bir anlatı oluşturabilir. Yazısında yönetmenin, kamerasını roman yazan bir yazarın kalemini kullandığı gibi kullanmasını açıklamaya çalışır. Kameranın bir roman yazarının kalemi gibi kullanılabileceğini belirten Alexandre Astruc'a göre artık tek bir sinema değil, farklı yönetmenlerin sinemalarından söz etmek mümkündür (Odabaş, 2013: 157). Astruc, makalesinde yönetmenin roman yazarıyla eş durumda olduğunu, sinemanın kendi dil ve anlatı sınırlılıklarıyla en derin konuları bile ifade edebilecek olanaklarının bulunduğunu açıklamak amacıyla şu örnekleme kullanır:

“Combat gazetesinde yazdığı bir makalesinde Maurice Nadeau, ‘Eğer Decartes bugün hayatta olsaydı roman yazardı’ demiştir. Nadeau’ya saygısızlık etmek istemem ama, bugün bir Decartes yanına bir 16 mm kamera ve biraz da film alarak kendisini yatak odasına kilitler ve düşün dünyasını filme alırdı. Decartes’in Yöntem Üzerine Konuşma (Discours de la Methode) eseri bugün sadece sinemanın tam anlamıyla hakkını vererek ifade edebileceği bir eser olurdu” (Astruc, 2010: 22).

Astruc'a göre sinema tüm duygu ve düşünceleri işleyebilme, kendisini bir düşünce aracına dönüştürebilme kapasitesine sahiptir. Bir roman ve filmin anlamsal olarak aynı derinliği sağlayabileceğini ifade etmek için Malraux'nun kendi romanından uyarladığı ve yönettiği *Umut (L'Espoir)* filmini yazın dilinin sinemadaki karşılığı olarak işaret eder (Astruc, 2010: 24). Astruc'un yönetmeni yazarla eşit kabul eden düşüncelerini sinema kuramcısı Andre Bazin de destekler. Cahiers du Cinema'da Bazin bu konu üzerine şu ifadeleri kullanır:

“Başka bir deyişle sessiz sinema zamanında kurgu, yönetmenin söylemek istediğini duyuruyordu. 1938'de kurgulama betimliyordu, nihayet bugün yönetmenin sinemada doğrudan doğruya yazdığı söylenebilir. Görüntü-plastik yapısı, zaman içinde düzenlenişi – çok daha büyük bir gerçekliğe dayandığı için, gerçeği içinden değiştirmek, eğmekte çok bol aracı vardır. Sinemacı artık yalnızca ressamın ya da oyun yazarının rakibi olmakla kalmaz, romancıyla da eş duruma geçer” (Bazin'den akt Esen, 2013: 35).

1950'li yıllar, sinemada yaratım sürecinde yönetmenin rolünün öne çıkmaya başladığı yıllardır. 1960'lar ve 1970'lerin sanat sinemasına egemen olacak olan bu görüş sinemada yapımcı ya da yazardan ziyade filmin gerçek yaratıcısı olan yönetmeni merkeze alır. Genel kabul görmese de, yönetmenin sanatsal özerkliği düşüncesi önceki yılların avangard sinemasında varlık gösterir. Ancak auteurü düşüncenin olgunlaştığı Fransa'da

bile filmde sahiplik ilişkisi 1957 senesine kadar yapımcı lehinedir. Alexandre Astruc ise 1948 tarihli yazısında film yaratıcısını yönetmen yerine yapımcı olarak kabul eden sinema endüstrisine yazısında eleştiri yöneltir. Film yönetmenine dönük ilk kuramsal girişim olarak öne çıkan Astruc'un düşünceleri bağlamında, yönetmenin ve yazarın sanatsal yaratıcılık niteliklerinin birbirine benzer olduğu, her ikisinin de bir çeşit dışavurum olduğunu kabul edilir. Sinemada gerçek bağımsızlık yazan ve yönetenin aynı kişi olduğu durumlarda ortaya çıkar (Kovasc, 2016: 217-218).

Gerek sinemada yaratıcı yönetmen (auteur) geleneğini kuramsal anlamda desteklemesi gerekse bir sinemacı olarak 1950'lerin söz konusu tartışmalarına içeriden bir bakış açısı getirmesi açısından Astruc'un görüşleri önemlidir. Sinema tarihinin akışı, özellikle Yeni Dalga yönetmenlerinin katkılarıyla, '*Düşüncenin anlatımı sinemanın temel sorunudur*' diyen Astruc'un düşüncelerini doğrulamış görünmektedir (Makal, 1996: 99).

1.7.5. Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim - Kalite Geleneğinin Reddi

Truffaut 1954 yılında, Cahiers du Cinema dergisinde '*Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim*' başlığını taşıyan yazısında eski film yapım pratiklerini, genel kabul gören sinematografik gelenekleri, ticari başarının ön planda tutulmasını eleştirir. Yazısında Jean Delannoy, Claude Autant-Lara gibi yönetmenlere ve Jean Aurenche, Pierre Bost gibi senaristlere sinematografik anlayışlarının eskimiş olduğunu, imgelemden yoksun ve teatral olduğunu, ticari başarıya odaklandığını söyleyerek eleştiri yöneltir. Bu yazı Fransız sinemasındaki dönüşümü tetikleyen bir adım olarak görülür (Lanzoni, 2015: 223-224). Söz konusu ortamda çabucak kabul edilen ve ısrarlı bir şekilde savunulan yeni sinematografik yönelim auteurizm olur. Truffaut bu yazısında sinemada varlık gösteren kalite geleneğini hedef alır. Ona göre kalite geleneği klasik Fransız edebiyatını formüle edilmiş filmlere dönüştürmekle sınırlıdır. Kalite geleneğinin senaryo yazarlarının egemenliğinde olan sinemada sürmesini eleştirisinin odak noktası yapan Truffaut, geleneksel olmayan Nicolas Ray ve Orson Welles gibi yönetmenleri över. Sinemayı senaryonun birebir çevirisine indirgediği düşüncesiyle kalite geleneğini eleştiren Truffaut için film yapımı yaratıcı bir mizansen içinde açık uçlu bir süreç olmalıdır. Film, yönetmenin kişiliğini yansıtan tarzıyla yaratıcısına benzemelidir (Stam, 2014: 94-95). Yazısında Fransız sinemasında az sayıda yönetmenin filmin yapımında önemli bir yerinin

olduğunu ifade eden Truffaut, iyi yönetmenlerin yapıtlarında biçimsel ve içeriksel anlamda tutarlılık olduğunu söyler. Bir auteur, kendi sinematografik görüşüne sahip olmalı ve tema, stil, anlatı ve tekrarlanan motifler aracılığıyla bu görüşü filmlerine yansıtmalıdır (Kabadayı, 2013: 110).

Truffaut: *“Kalite Geleneği olarak uzun süredir var olan, imgeyi ilgilendiren sorunları ses bandıyla halletme, perdede yalnızca karmaşık ışıklandırma, çok özenli bir fotoğraf; zorlukları kotarmak için ortaya konmuş eşdeğerlik denen şey korkak bir kurnazlıktan başka bir şey değildir”* (Truffaut, 2010: 34) sözleriyle kalite geleneğini sert bir şekilde eleştirir. Yeni Dalga öncesinde belirgin bir şekilde varlık gösteren kalite geleneği ekonomik ve sinematografik olarak yapımcılarını tatmin eden örnekler verse bile klasik edebiyata fazlasıyla yaslandığı için sinemada özgünlüğün olmayışı açısından eleştirilir. Akademik geleneğe sıkıca bağlı olan, yapımcılardan sürekli olarak artan bütçeler talep ederek izleyici beklentisini karşılamaya çalışan ve zamanla özgün sanatsal yaratıcılıktan uzaklaşan yönetmenleri ortaya çıkaran bu sinema senaristler sinemasıdır (Lanzoni, 2015: 169-171). Fransız yazar Marcel Pagnol auteurist yaratım hakkında şunları belirtir:

“Eğer onlar (yönetmenler) başka birisinin kitabından bir film yapıyorlarsa, yalnızca başkalarının emrindedirler... Yönetmenleri kınamıyoruz, tersine Jean Renoir, Rene Clair, Duvivier, Carne Fransız sanatına büyük katkı sağladılar. Ancak eğer başkasının el yazmasına gereksinim duyuyorlarsa, onlar sadece yönetmendir, auteur değil. Onların yaratımı ikinci derecedendir, auteurün yaratımını bitirmeden önce çalışmaya başlayamazlar” (Pagnol'den akt. Kovacs, 2016: 218-219).

Sinemada senarist ve yapımcı egemenliğine savaş açan Truffaut, filmin yönetmenin kendisine has kişiliğini eserine yansıtması gerektiğini düşünür. Kalite geleneğine dayanan filmleri senaryonun mekanik olarak perdeye aktarılması olarak gören Truffaut, bu filmlerin başarı ve başarısızlığını yalnızca senaryoya bağlı olduğunu ifade eder (Buckland, 2013: 87). *“Bir uyarılmanın yalnızca bir sinema insanı tarafından yazıldığında değerli olduğunu düşünüyorum”* (Aktaran: Bordwell ve Thompson, 2011: 475) diyen Truffaut, yazıları ve pratik öncülüğüyle Yeni Dalga akımını etkileyen isimlerin başında gelir.

Ronald Bergan'ın Truffaut ile yapılan röportajları derlediği kitabın sunuş kısmında Truffaut'nun Art dergisinde geleceğin sineması hakkında belirttiği görüşler şöyle aktarılır:

‘Bana öyle görünüyor ki, yarının filmi, bireysel ve otobiyografik bir romandan ziyade daha kişisel olacak, bir itiraf ya da bir günlük gibi. Genç yönetmenler kendilerini birinci tekil kişi olarak ifade edecek, başlarından geçenleri anlatacaklar. İlk aşkları ya da son aşklarının hikâyesi, siyasal uyanışlarının hikâyesi olabilir bu; bir gezinin, bir hastalığın, askerlik hizmetlerinin, evliliklerinin, son tatillerinin hikâyesi... ve eğlenceli olacak, çünkü hakiki ve yeni olacak... Yarının filmi kamera memurlarınca yönetilmeyecek, film çekmenin kendi paylarına harika ve heyecan verici bir macera olduğu sanatçılarca yönetilecek. Yarının filmi onu yapan kişiye benzeyecek, izleyici sayısı da yönetmenin sahip olduğu arkadaş sayısıyla oranlı olacak. Yarının filmi bir aşk işi olacak’ (Truffaut'dan akt. Bergan, 2010: xiii).

Truffaut ve diğer Cahiers eleştirmen-yönetmenleri sinemanın katı endüstriyel şartları altında film yapımının tüm yönlerinde özerk olmanın yolunu arar. Yaratıcı yönetmenler politikası, söz konusu dönem sinemasının kapalı ve katı endüstriyel şartları için oldukça zor olan bu isteklerinin ifadesi olur. ‘La Politique des Auteurs’ yani ‘Yaratıcı-Yönetmen Politikası’, Yeni Dalga akımı için büyük önem taşır. Akım çerçevesinde film yapan yönetmenler için ortak bir ilkeler bütünü olarak düşünülebilir. La Politique des Auteurs, film yapımı konusunda kişisel bir yaklaşım sunan bakış açısını kapsar. Film yapımında kişiselliği ön plana koyan auteur politikası Yeni Dalga hareketi için önemli bir referans kaynağı olmuştur. 1950’li yıllarda radikal bir yaklaşım olarak görülse de zamanla özümseir. Yönetmenlerin ikinci plana koyulduğu 1950’li yıllara kadar filmler yapımcının ya da stüdyonun ürünleri olarak kabul görür. Yeni Dalga eleştirmen ve yönetmenleri bu sahiplik ilişkisini yönetmen lehine çevirecek girişimleri sonucunda başarılı olur (Wiegand, 2011: 15).

Truffaut'nun *‘Yeni Dalga ne bir akım, ne bir okul ne de bir gruptur, o öyle bir niceliktir ki, her yıl yeni yönetmenlerden ancak üç ya da dördüne kapısını açan bu mesleğe, son iki yılda ortaya çıkmış elli yeni adın dâhil edilmesi için basın tarafından konmuş kolektif bir slogandır’* (Truffaut'dan akt Makal, 1996: 97) sözleriyle de ifade ettiği gibi, Yeni Dalga'nın sinemaya en büyük katkısı yapımcı ve yazar egemenliğini ilelebet filmin gerçek yaratıcısı olan yönetmene devretmiş olmasıdır. Büyük yapım şirketlerinin egemenliğinde olan sinemaya yeni isimlerin katılması oldukça zorlu bir

süreçten geçmeyi gerektirir. Bu türde bir zorluk diğer sanat dallarında görülmez. Sinemanın stüdyoların egemenliğinden alınması daha fazla sinemacı için bu alanın açılması anlamına gelir. Daha fazla sinemacı da, auteur yaklaşımın istediği gibi daha fazla kişisel üslup için uygun zeminin hazırlanması demektir. Başta Truffaut olmak üzere, Yeni Dalga ve auteur geleneğini savunanlar için sinema kişisel bir sanattır ve bu kişiselliği destekleyen durumlar olurlar.

1.7.6. Mise En Scene – Metteur En Scene

Auteurist düşünce, yönetmenleri metteur en scene (sahneye koyan) ve auteur (yaratıcı yönetmen) olarak ikiye ayırır. Sinemanın tekniğini iyi düzeyde kullanarak senaryoyu sinematografik görsele çeviren yönetmen metteur en scene olarak tanımlanırken, filmini kendi duygu ve düşünce dünyasını yansıtan kişisel bir esere çevirebilen yönetmenler auteur olarak tanımlanır. Bu ayırım, bir sanat olarak sinemayı tekniker, yapımcı ve senarist egemenliğinden alma fikriyle hareket eden düşünceyle birlikte anlamlı hale gelir. Truffaut önderliğinde Cahiers yazarları bu yaklaşıma sıkı sıkıya sahip çıkar. Çünkü mizansen, bir yönetmenin kişisel stilini ortaya koyacağı düzenlemeler bütünü olarak ele alınır. Bir yönetmenin auteur kabul edilip edilmeyeceği konusundaki tartışmaların odak noktasında ‘mise en scen’, ‘metteur en scen’ ve ‘auteur’ kavramları vardır. Auteur yaklaşıma göre mise en scen yönetmenin tam kontrolü altında düzenlenmeli, yaratıcı-yönetmen kendi özgün anlatısı doğrultusunda kendi mizansenini oluşturma özgürlüğüne sahip olmalıdır.

Mise en scene (mizansen), sahnede bir yeri olan tüm unsurları kapsayan Fransızca bir kelimedir. Sinemadaki anlamı kamera hareketleri ve kurgu dışındaki dekor, aydınlatma, kostüm gibi tüm değişkenleri kapsar (Corrigan, 2008: 70). Mizansen, film analizinde en çok kullanılan terimlerden birisidir. Tasarım, ışık gibi tüm sahneleme öğelerini ifade eden bir kelimedir (Buckland, 2013: 3). Kovasc, ‘*Mizansenle ilgili bütün sorun yönetmenin yapımcının egemenliğinden estetik ve ahlaki bağımsızlığına döner. Burada söz konusu olan sinemanın endüstriyel, ticari ve sanatsal uyuşumlarının ve klişelerinin yerini tek bir auteurün kişiliğinin başlı başına egemenliğinin almasıdır. Filmin birinci önemdeki niteleyicisi olarak mizansene yapılan vurgu yönetmenin estetik ve ahlaki özerkliğine dair doğrudan bir taleptir*’ diyerek konuyu açıklar (Kovasc, 2016: 221).

Auteur kelimesi Cahiers du Cinema etrafında birleşenler için senaryo yazarını değil, filmi çeken yönetmeni ifade eder. Onlara göre yönetmen ve senarist ayrımının yerini auteur-matteur en scene ayrımı alır. Kendi duygu ve düşüncelerini, kendine özgü anlatısıyla sunan kişi auteur olarak kabul edilirken, başkası tarafından yazılan senaryoyu sinemanın görsel diline dönüştüren kişi ise matteur en scene olarak değerlendirilir. Fransız Yeni Dalga sinemasının yükseldiği ortamda değer atfedilen, yönetmenin kendi yazılı metnini görsel dile aktarırken tam yetkinliğinin olması ve filme kendi özel birikimlerini kodlamasıdır. Çünkü bu akım, filmleri senarist ve yapımcı egemenliğinden alıp yönetmen egemenliğine vermeyi idealize eder (Karadoğan, 2010: 5). Yaratıcı yönetmenler politikasının kendi içinde tutarlı ölçütler sunma gerekliliğinin bir sonucu olarak mizansen kavramı ortaya atılır. Auteur sıfatını film yönetmenine atfeden bu düşünce yönetmenin eseriyle olan ilişkisini yaratıcılığın temel ölçütü olarak işaret eder. Filmsel mizansen senaryonun edebi yönüyle değil, çekim düzeni ile ilişkilidir. Mizansen vurgusu yönetmenin bağımsızlık ilanının bir ögesi olarak görülebilir (Kovasc, 2016: 220-221).

1.7.7. Andrew Sarris: Teknik Yeterlilik, Kişisel Stil ve İçsel Anlam

Auteur yaklaşım ilk ortaya atanlar tarafından kuram olarak değerlendirilmez. Auteur eleştiriyi Amerika'ya taşıyan isim olan Andrew Sarris ise, kavramı bir yaklaşımdan öte görerek kuramsal bir çerçeve içerisinde değerlendirmek ister. Sarris, auteur kuramı terimini ilk kez 1962 yılında "Notes on The Auteur Theory" başlığıyla yayınlanan yazısında kullanır. Sarris; *"Bu yazı mütevazı, tereddütlü, deneysel olduğunu düşündüğüm bir tarzda yazıldı. Kesinlikle bu konuda son söz olması istenmedi"* (Sarris, 2011: 195) ifadelerini kullanır. Bahsedilen tereddüt diğer yazarların yazılarında da görülmektedir. Yaklaşımın bütüncül ve sistematik olmaması çeşitli tartışmalar doğurur. Bu sebeple auteurizm kimileri tarafından kuram olarak, kimileri tarafından da yöntem, gelenek gibi isimlerle anılır. Hangi kelime en uygun düşerse düşünün esas vurgu yönetmen üzerinedir.

Sarris, auteurist tartışmalara ortaya koyduğu üç ölçütü katılır. Ona göre, birinci ölçüt yönetmenin teknik yeterliliğe sahip olmasıdır. İkinci ölçüt, yönetmenin seçilebilir kişiliğidir. Üçüncü ölçüt, iç anlamın varlığıdır (Büker ve Topçu: 2010: 278). Sarris'e göre yönetmenin tekniği, kişisel üslubu ve iç anlamı ayrı değerlendirilmelidir. Bu ölçütler

yönetmenin sanatsal anlamda saygınlık derecelendirmesi gibi görülebilir. Auteur yaklaşım çerçevesinde idealize edilen yönetmenin başlıca özelliği teknik yeterliliğe sahip olmasıdır. Yaklaşımın en önem verdiği konu olan eser üzerinde tam yönetmen kontrolünün gerçekleşmesi birincil olarak buna bağlıdır. Auteur yaklaşım, temelinde sinemayı diğer sanatlar kadar kişiselleştirme eğiliminde olduğu için yönetmenin fark edilebilir kişiliği de ön plana çıkar. Bu anlamda, yönetmenden eserine kendi birikimini ve sanatsal kişiliğini ifade eden özgün bir imza bırakması beklenir. Bir auteur sinematografik tekniğe hâkim olmasının yanı sıra içsel anlamı da eserine eklemek durumundadır. Bu aşamaların tamamı bir yönetimde bulunursa auteur olarak kabul edilmesi mümkündür. Bir auteur sinematografik anlamda pek çok şeyi kendi bakış açısı ve birikimi içerisinden üreterek ve sinemasını kişiselleştirerek kendi anlatısını kurma yolunu seçer. Yüksek bütçeli stüdyo filmlerinde yönetmenin sanatsal ve düşünsel anlamda kendi birikimlerini aktarması daha zordur. Yönetmen bu noktada çok fazla hareket alanına sahip değildir. Film ticari bir amaç doğrultusunda tasarlandığı şekliyle yapılmak durumundadır. Auteur sinema geleneğinin daha çok endüstriyel sinemanın ekonomik ölçülerinin altında olan bağımsız filmlerle özdeşleştirilmesinin sebeplerinden birisi budur. Auteur kelimesine sinema sanatı çerçevesinde yüklenen anlam oldukça özeldir. Çektiği filmin senaryosunu da yazan herkes auteur kabul edilmez. Sinemanın anlatım unsurlarını kullanım biçimi farklı ve kişisel öğeler barındıran şekilde oldukça yaratıcı yönetmen söz konusu olabilir. Sinematografik anlatının unsurlarını kendine has kullanan yönetmen filme imzasını atmış olur. Auteur yaklaşım sinemayı en az diğer sanat dalları kadar kişiselleştirme yönünde çalışır.

1.7.8. Peter Wollen: Auteurizme Yapısalcı Bakış

Film kuramcısı Peter Wollen, auteur eleştirisine katkıda bulunan isimlerden birisidir. 1969 yılında basılan *Signs and Meaning in the Cinema (Sinemada Göstergeler ve Anlam)* kitabı bu konuda önemlidir. Kuramın gelişimine ve eksikliklerine eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşan Wollen, yönetmenden ziyade yapıt eksenli düşünerek yapısalcı bir yaklaşım sunar. Kuramın gelişmesine ilişkin şu ifadeleri kullanır: “*Bu kuram, Amerikan sinemasının derinlemesine incelemeye değer olduğu; üstün yapıtların yalnızca ticari pastanın üstünde bir krema tabakası oluşturan kültürlü bir elit, yani küçük bir grup yönetmen tarafından değil, çalışmalarını dışlanıp unutulmuş bırakılmış auteur’ler yığını*

*tarafından yapılmış olduğu inancından doğdu'' (Wollen, 2017: 68). Auteurist görüşe göre yönetmenin filmlerindeki ortak özellikler ve yinelenen benzer temalar öne çıkarılmalıdır. Yönetmeni filmin yaratıcısı olarak işaret eden auteurist bakış yalnızca bu noktada sınırlı kalmaz ve geri planda kalmış değerleri deşifre etmeye çalışır (Wollen, 2017: 69). Wollen'ın söz ettiği deşifre operasyonu sinema tarihinde görmezden gelinen önemli yönetmenleri ön plana çıkarır. Godard ise; *'Biz, Hitchcock'un bir filminin Aragon'un bir kitabı kadar önemli olduğunu kabul eden ilkeyi benimseyerek kazandık zaferi. Film auteur'leri sanat tarihine kesinlikle bizim sayemizde girmişlerdir''* (Bickerton, 2012: X) ifadeleriyle konuya yaklaşımını açıklar.*

Geoffrey Nowell-Smith'in auteur kuramına bugün bilinen biçimini verdiğini söyleyen Wollen, şu sözleri aktarır:

'Kuramın gelişimi sırasında beliren can damarlarından biri şudur: Bir yazarın yapıtının tanımlayıcı özellikleri mutlaka ilk bakışta görülebilen özellikler değildir. Bunun için eleştirinin amacı konunun ve konuyu ele alışın yüzeysel karşıtlıkları ardında yatan temel ve anlaşılması güç motiflerin çekirdeğine inmektir. Bu motiflerin oluşturduğu desen... bir yazarın yapıtına o özgün yapıyı veren şeydir, eseri hem içsel olarak tanımlar hem de bir eseri ötekenden ayırt etmeye yarar'' (Smith'den akt. Wollen, 2017: 72).

Peter Wollen, sinemada yönetmeni öne çıkaran düşünceye itiraz eder. Wollen, auteur kuramın düzensiz olarak geliştiğini, bütüncül bir manifestolarının olmadığını ve bu sebeple de geniş ölçüde yoruma açık bir yapı gösterdiğini düşünür (Wollen, 2017: 68). Kuramın tartışmalı yönlerine dikkat çeken Wollen, yönetmenin eser üzerinde mutlak denetiminin olmadığını söyler. Film yapımında çok sayıda etken vardır ve yönetmen bunlardan yalnızca birisidir. Söz konusu etkenlerin belki de en baskını yönetmen olsa da, film diğerlerinin de etkisiyle oluşur. Filmin analizi noktasında diğer etkenlerden dolayı oluşabilecek bir gürültü kavramından söz eden Wollen, auteur yaklaşımının yalnızca yönetmen odaklı olduğunu, böylece birincil olmayan tüm unsurların geri plana itildiğini belirtir (Wollen, 2017: 93). Wollen, auteur kuramının yaratıcı kişilik önermesine katılmamakta, bunu yönetmenin yüceltilmesi olarak görmekte ve bundan kurtulmanın gerekli olduğunu düşünmektedir (Wollen, 2017: 149).

1.8. AUTEURİZMİN ELEŞTİRİLMESİ

Auteurist yaklaşım pek çok yönden olumlandığı gibi çeşitli eleştirilerin de odağındadır. Yaklaşımın düzensiz gelişmesi, kuramsal zemine gerçek anlamda oturmaması, eksiklikleri ve bazen de aşırılıkları eleştirilen yönleri arasındadır. Yeni Dalga akımının ve auteur yönetmenlerin yükselişini fikirsel anlamda destekleyen Andre Bazin'in "kişilik kültürü" eleştirisi, Pauline Kael'in yönetmene atfedilen birinci adam konumunu reddetmesi gibi eleştiriler öne çıkan eleştirilerden bazılarıdır. Kael, yönetmenin kişiliğini auteurist perspektifin merkezine koyan Sarris'e karşı çıkararak sanat yapıtını merkeze koyar. Kael'e göre yaratıcı yönetmenin (auteur) malzemesi ile kişiselliği arasında herhangi bir ilişki yoktur ve kişilik vurgusu anlamsızdır (Kablamacı, 2011: 72). Kael, auteurist yaklaşımda yönetmene atfedilen özel konumu kabul etmez ve filmi yalnızca yönetmenin özgün kişiliği üzerinden değerlendirmenin katı ve yanlış bir tutum olduğunu ifade düşünür (Özden, 2004: 130). Yaklaşımın bazı yönleri Bazin'in bakış açısına göre de tartışmaya açık bir yapı gösterir. Bazin, auteurizmin kişilik kültürü oluşturmasına karşı eleştirel yaklaşır (Stam, 2014: 99). J. Dudley Andrew'e göre de, yönetmenleri bir değer hiyerarşisi içinde ele alan bu yöntem bir kuram değildir. Sistemik olmayan bu eleştiri gerçek anlamda bir teorik zemine oturmasa da, kendi amacı çerçevesinde bireysellik barındıran filmlerin değerlendirilmesinde faydalı bir yöntemdir (Andrew, 2010: 46).

Auteurizm, katı endüstriyel stüdyo sistemlerinin bireyselliği yok edip tek tipliği doğurmasına karşı bir dengeleme politikası olarak da etkili olur. Bahsedilen sistem bir filmi hangi yönetmen çekerse çeksün sonuç ürünün aynı olmasını mecbur kıldığı için, bağımsız sanatçı kimliği törpülenen yönetmen bir teknik eleman olmanın ötesine geçemez. Bu anlamda, auteurizm söz konusu katı şartlarla mücadelenin önemli bir parçasını oluşturur ve yönetmenin kendi dünyasını sinematografik anlatı olanakları içerisinde bağımsız bir sanatçı olarak kurabileceğine dönük bir inancı yerleştirir (Esen, 2002: 16). Auteur tartışmalarının nihai bir uzlaşım ile noktalanmama sebebinin sinemanın endüstriyel ve sanatsal olarak birbirinden ayrılması zor olan ikircikli yapısı olduğu söylenebilir. Başka hiçbir sanat sinemada olduğu kadar büyük ekonomik temele ve teknik işgücüne ihtiyaç duymaz. Tam da bu noktada tartışmaya açık bir yapı belirgin hale gelir. Kuramsal boyutunun belirli sorunlarının olmasının yanı sıra, sinemanın sanatsal yönünü

“kişiselleştirmesi” ve var olan tutucu yapım pratiklerini radikal bir şekilde değiştirmesi ve alternatif geliştirmesi yönünden oldukça önemlidir. Bu sebeple auteurizmin, yönetmeni bağımsız bir sanatçı olarak öne çıkaran “sinematografik bir gelenek” olarak ele alınması daha doğru olur. Sinemanın ilk yıllarına bakıldığında da bu görüşün izlerini görmek mümkündür. Sinemanın erken dönemleri, özellikle ileri endüstrileşmenin başlamadığı yıllar sinemada yönetmenin film üretiminin her alanında başat yeri olduğu görülebilir. Bu anlamda, sinemanın bir yönetmen sanatı olduğu gerçeğinden hareketle, auteur sinema geleneğinin “sinema sanatının özüne bir dönüş” olduğu söylenebilir.

1.9. TÜRK SİNEMASINA AUTEURİST PERSPEKTİFTEN BAKIŞ

Yeni Dalga ve auteur yaklaşım Avrupa'nın pek çok ülkesinde etkili olduğu gibi Türkiye'de de etkili olur. Hemen her zaman sorunlu bir alan olan Türk sinema endüstrisinde yönetmenin konumu da tartışmalıdır. Katı endüstriyel stüdyo sistemi içinde bile filme kendi imzasını atabilen özel yönetmenleri ortaya çıkarmak amacıyla -ortaya çıktığı şekliyle- auteur yaklaşım üzerinden Türk sinemasına bakılırsa, benzer ve ayrıksı yönlerin birlikte varlığı göze çarpar. Söz konusu katı endüstri şartları 1960-1970'li yıllarda Türk sinemasında da geçerlidir. Star sisteminin egemen olduğu Yeşilçam dönemi ağırlıklı olarak filmlerin tecimsel yönüyle öne çıktığı yıllardır. Yeni yönetmenlerin film çekebilmek için uzun yıllar boyunca beklemek zorunda olduğu kapalı ve hiyerarşik yapısıyla da auteurist eleştirinin ana odağı olan geleneksel, katı ve hiyerarşik sinema endüstrisiyle benzerlikler görülebilir. Ayrıksı yön ise Türk sinemasının endüstrileşmesinin hiçbir zaman Hollywood stüdyo sistemi ya da geleneksel Fransız sineması kadar ileri düzeyde ve sistematik olmayışından doğar. Yani, ortada sistemli bir şekilde tüm çarkları doğru işleyen bir endüstri yoktur, ama endüstrinin kaotik etkileri vardır. Bu durumda yönetmenin bir teknik eleman olmakla bağımsız bir sanatçı olmak arasında bocaladığı söylenebilir. Bununla birlikte, sinemasını içsel dünyasında karşılıkları olan konular etrafında geliştirerek söz konusu ‘kişisel stili’ ve ‘içsel anlamı’ ortaya koyan yönetmenler de vardır. Metin Erksan, Yılmaz Güney, Ömer Lütfi Akad, Halit Reriğ, Ömer Kavur, Atıf Yılmaz gibi isimler ilk akla gelen örneklerdir. Ancak, bu önemli yönetmenlerin bağımsız sanatsal kimliklerinin bile dönemin sorunlu endüstriyel sinema yapısı tarafından yutulduğunu söylemek mümkündür.

1990'lı yıllar ise, Türk sinemasının kabuğundan çıkma döneminin başlangıcı olarak görülebilir. Türkiye'de sanat sineması ve auteur filmlerinin yükselişinin eşzamanlı olduğu söylenebilir. 1990'lı yıllar, hem sinematografik anlatı yöntemlerinin hem de film üretme pratiklerinin radikal bir şekilde değişmeye başladığı yıllar olarak Türkiye'nin "Yeni Dalga" döneminin başlangıcına işaret eder. 1990'larda başlayıp günümüze kadar süren sinemasal dönüşüm Fransız Yeni Dalga yıllarını pek çok yönden andırır. 1990'larda başlayan dönüşümle birlikte film araçlarının ucuzlaşması, yaygınlaşması gündeme gelir. Sinemadaki dönüşüm senarist, yönetmen ve yapımcı kimliklerini bütünleştiren isimlerin yolunu açar. Filmin yerini dijital teknolojinin almasıyla temel film üretim maliyeti önemli oranda düşürülebilir hale gelir. Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim gibi yönetmenler bile 35 mm filme karşı başlangıçta var olan tutkularını yavaş yavaş dijital teknolojiye kaydırır. Sinemadaki yeni yönelimlerin öncüsü olan yönetmenler oldukça düşük bütçelerle başarılı filmler yapılabileceğini kanıtlar. Sinemanın kültürel-politik bir alan olarak kabul edilmesiyle devlet destekleri biçimlenmeye başlar. Pek çok film uluslararası film festivallerinde başarı kazanır. Ticari kaygıdan uzak ve pek çok yönden minimalist bir anlayışın hâkim olduğu bu "yeni sinema" dönemi neredeyse her yönetmenin kendi 'sinema dilini' aradığı bir dönemdir. Yönetmenlerin film çekebilmek için katı hiyerarşik koşullarda senelerce beklemesi gereken geleneksel film yapımının etkileri auteur sinemasının yükselişi ile kırılır ve nitelikli filmler gelmeye başlar. Türk sinemasında ticari sinema ve auteur yönetmenlerin elinde yükselen sanat sineması arasında pek çok ülkeye göre çok daha keskin çizgiler oluştuğunu ifade etmek mümkündür. Yönetmenler ya tümüyle gişe başarısını hedefleyen ticari filmlere ya da tamamen kişisel öğeler içeren sanat filmlerine yönelmiştir. 1990 sonrası Türkiye'de bağımsız auteurler yabancılaşma, ötekileşme, varoluşçuluk, nihilizm, ahlak felsefesi gibi uluslararası sanat sinemasında da çokça kabul gören yüksek temalara odaklanır. Auteur geleneğinin Avrupa sinemasının temel karakteristik özelliklerine daha uygun olduğu, yerli yönetmenlerin de sinemadaki dönüşümle birlikte yüzünü Avrupa geleneğine çevirdiği ifade edilebilir. Yazar, yönetmen ve yapımcı olarak filmlerinin tek sahibi olma yoluna giden sanatçılar düşük bütçe, küçük ekip, kişisel temalar, deneysel yöntemlere açık olma gibi karakteristik özellikler gösterir. Ümit Ünal'ın senaryo yazarlığı yaptığı Yeşilçam geleneğinden kopuşu ve kişisel, bağımsız, modern bir sinemaya yönelmesi de bu döneme denk gelir.

İKİNCİ BÖLÜM

AUTEUR GELENEK PERSPEKTİFİNDEN ÜMİT ÜNAL SİNEMASI

1950’li yıllardan itibaren sinemada auteur geleneğinin olgunlaştığı görülür. Söz konusu yıllar bu geleneğinin olgunlaşması için uygun ortamı sunar. Eleştirmenler, kuramcılar ve idealist bir grup yönetmen de pratik katkılarıyla kolektif bir sinema geleneğinin birer parçası olur. Alexandre Astruc, kamera-kalem yaklaşımıyla sinematografik anlatıyı oluşturan yönetmeni bir roman yazarı gibi düşünür. Ona göre, bir yaratıcı yönetmen, en derin duygularını ve en derin düşüncelerini bile kamerasını bir kalem gibi kullanarak sinema diliyle görsel olarak yazabilir. Auteurizm için düşünsel bir temel oluşturan bu fikir, yönetmenin bağımsızlığını ilan etmek isteyen ısrarlı ve idealist sinemacılar tarafından ilgiyle karşılanır. Auteur geleneğinin temel eğilimi, bir yönetmenin sinematografik anlatı unsurlarını kullanma olanaklarıyla bir roman yazarının ifade gücü ve anlatım olanaklarını eşit seviyede görmektir. Truffaut’nun Cahiers du Cinema’da yayınlanan ve kalite geleneğini eleştiren yazısı da bir bakıma geleneğin manifestosu olarak kabul edilir. Truffaut, eleştirel yazısında yeni bir sinema anlayışını idealize eder. Öte yandan; Andrew Sarris’in teknik kapasite, kişisel stil ve iç anlamı kapsayan ölçütlerinin de auteur geleneği değerlendirmek için uygun düştüğü söylenebilir. Bu sinema geleneği üzerine yapılan tüm tartışma, öneri ve pratik göstergeler sinemanın anlam kurucusu olarak işaret edilen yönetmenin ortak özelliklerini öngörür. Bu anlamda, yönetmenin tutarlı bir sanatsal yaklaşımı olmalıdır. Kişisel itkilerle eserini ortaya koyan, sanatı bir çeşit dışavurum olarak kavrayan yönetmenler auteur geleneğinin birinci adımını atmış olur. İkinci adım ise, yönetmenin biçim ve içerik açısından tutarlı ve diğerlerinden ayrılan bir üslup oluşturmalarıdır. Türk sinemasında bunu başarabilmiş yönetmenler az da olsa vardır. Ümit Ünal bu yönetmenlerden birisidir. Sinema hayatında çok sayıda önemli filme imza atmış, senaryo yazarlığından yönetmenlik hayatına kadar imza attığı hemen her filmde kendi kişisel yaklaşımını belirgin kılmıştır. Ancak tamamen kendi eseri olarak gördüğü filmler; *9*, *Ara*, *Nar* ve *Sofra Sırları*’dır. Yönetmenin tam bir auteur hâkimiyetiyle ortaya koyduğu eserlere bakıldığında çeşitli ortak özellikler göze çarpar.

2.1. ÜMİT ÜNAL'IN HAYATI, SİNEMADA İLK YILLARI VE SENARYO YAZARLIĞI DÖNEMİ



Resim 2.1. Ümit Ünal

“Bence Sinemanın En İdeal Durumu Yönetmenle Yazarın Aynı Kişi Olması”

Sinematografik bir gelenek olarak auteurizm ile sanatçının ilişkisini anlamak ancak sanatçının içinde yetiştiği ortam ve koşulları anlamakla mümkündür. Çünkü her insan gibi sanatçının da duygu ve düşünce dünyasının biçimlenmesi kendi hayat deneyimi çerçevesinde gerçekleşir. Bir sanatçının ‘işsel anlamının’ izleri ancak kendi hayat öyküsünde bulunabilir. Yapıt, sanatçısından ayrı düşünülemezse, sanatçı da kendi yaşam öyküsünden ayrı düşünülemez. Auteur bir yönetmenin öz yaşam öyküsü kişisel sinemasının izlerinin sürülmesi anlamında önem teşkil eder.

Ümit Ünal, öğretmen bir anne ve babanın çocuğu olarak 14 Nisan 1965 yılında İzmir Tire’de dünyaya gelir. Üniversite yıllarına kadar İzmir’de yaşar (Ünal, 2012: 17). İlkokul, ortaokul ve lisede her zaman başarılı bir eğitim hayatı olur. İçine kapanık bir çocukluk geçiren Ünal, erken yaşlarda sanata ilgi duymaya ve kendini sanatla ifade etmeye başlar. Ortaokul yıllarında sanata olan eğilimi ve yeteneği öğretmenleri tarafından da çabucak fark edilir. Ünal, Gül Yaşartürk’ün hazırladığı *Işık Gölge Oyunları* kitabında, ortaokul birinci sınıf karnesine “*Hikâye anlatma konusundaki yeteneği mutlaka kanalize edilmeli*” yazan Türkçe öğretmeni Tuğrul Alphan’ı ve bir kompozisyon ödevine “*Bunlar nereden aklına geldi?*” sorusunu düşen İngilizce öğretmeni Muzaffer Üngör’ü anmadan

geçmez (Ünal, 2012: 22). Görüldüğü gibi, çocukluk ve gençlik yılları hikâyeler, romanlar, resimler eşliğinde geçen sanatçının “içsel anlam” izleri sanatla ilk tanıştığı çocukluk ve gençlik yıllarına kadar sürülebilir. Bu konuda sanatçının şu ifadeleri de dikkat çekicidir:

‘Dünyayı hep hikâyelerle algıladım. İç kapalılığın doğal bir sonucu olarak, birebir yaşamak yerine hayatın hikâye hali daha çok ilgimi çekti. Kendi kendime hikâyeler anlatır, oturup hikâyeler yazardım. Ortaokulda hikâye defterim vardı mesela. Çok okurdum, bütün çocukluğum sonra da hayatımın çoğu okuyarak geçti. Küçükken, evlerini taksitle aldıkları ansiklopedilerle dolduran bütün öğretmenlerin çocukları gibi, delice ansiklopedi okurdum. Hayat, Resimli Bilgiler, Hayat-Tarih Ansiklopedileri dilleriyle, desenleriyle aklımdan çıkmaz’ (Ünal, 2012: 22).

1970’lerde sinemanın büyük bir düşüş yaşadığı yıllar onun çocukluk dönemine denk gelir. O dönemde sinema bir yaz eğlencesine dönüştüğü için yazlık sinemalarda geneli yerli yapım olan filmler izler. Yazlık sinemalarda izlediği Türk filmleri arasında - seneler sonra sinemadaki ustası olacak olan- Ertem Eğilmez’in *Hababam Sınıfı* serisi de vardır (Ünal, 2012: 26). Çocukluk ve gençlik yılları ülkenin kaotik politik çatışma ortamında geçer. Sağ ya da sol politik kampların hiçbirine fiilen katılmasa da, sol atmosferin olduğu bir evre büyüdüğü için kendini sosyalist hisseder. 15 yaşındayken, 12 Eylül darbesine de tanık olan Ünal, “Gençliğimin ilk yılları o karanlıkta el yordamıyla nerede olduğumu aramakla geçti” diyerek o yıllardan söz eder. Sonraki yıllarda da aktif bir politik yaşamı olmayan sanatçının kimi filmleri politik dünyasını yansıtır (Ünal, 2012: 27). Sanatçının seyircinin bakış açısını yönlendirmemek için çok yönlü ve döngüsel olarak kurduğu anlatılarda bile politik, ahlaki ve felsefi eğiliminin okunabilmesi mümkündür.

İlk olarak resim ve edebiyatla ilgilenmeye başlayan ve ressam olma hayalleri kuran Ünal, annesi ve babası sinema okumasını istemese de, 1981 yılında üniversite tanıtım broşürlerinde gördüğü Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nin Sinema-TV bölümünde okumaya başlar. Okul o dönemlerde Türkiye’nin birkaç sinema bölümünü barındıran üniversitesinden birisidir. 1981-1985 yılları arasında Sinema-TV bölümünü okuyan Ünal, resim yapma tutkusu o yıllarda da devam etse de, kendi deyimiyle “dünyaya ressam olarak değil, hikâyeci olarak” geldiğini anlar. Üniversitenin ilk yılında hocası Oktay Kutluğ’un fakültenin sınırlı olanaklarından sağladığı 8 mm film ile ilk kısa filmini çeker (Ünal, 2012: 28-31). Üniversite hayatı boyunca kısa filmler çekmeye devam

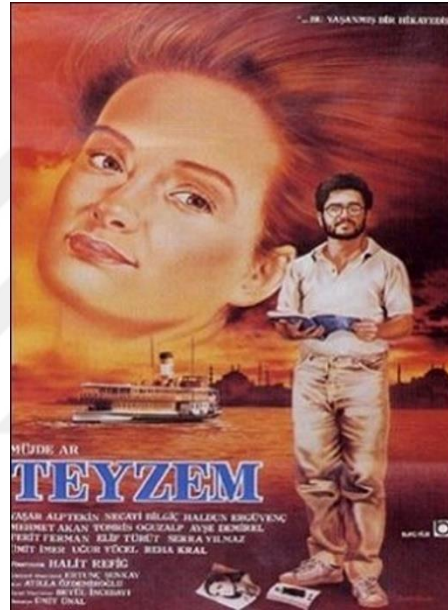
ederek kendini geliştirmeye ve film dilini bulmaya çalışan yönetmen, sinema sektörünün neredeyse tamamen İstanbul'da olması sebebiyle, okuduğu okulun sektöre uzak olmasından dolayı kuramsal ağırlıklı bir eğitim görür. Sanatçı o dönemden şöyle bahseder:

“Üniversitede uygulama olanağı az olduğu için teori tarafı ağırlıklı bir eğitim gördük. Mimar Sinan ve Eskişehir Anadolu Üniversitesi gibi okullarda daha çok alet edevat olduğu için, oradaki öğrencilerin doğrudan pratiğe yönelmesi mümkün oluyordu. İstanbul'da sonradan açılan okullarda da insanlar daha rahat piyasaya açılma fırsatı buldular. İzmir'de piyasaya açılma olanağı da, alet edevatımız da olmadığı için kuram ağırlıklı bir eğitime mecburduk. Ama bundan pişman değilim. Açıkçası, bence öğrenilmesi en zor olan şey zaten kuramsal kısım. Türkiye'de lise eğitimi umutsuz derecede kötü olduğundan, üniversitelerin insanlara temel eğitim vermek gibi bir işlevi var. Kendi adıma, lisede akranlarıma göre daha çok okuyan biri olmama rağmen örneğin üniversiteye geldiğimde Kafka'yı bilmiyordum. Nietzsche'nin adını bile duymamıştım. Freud'u kulaktan dolma bir şekilde elbette biliyordum ama okumamıştım. Hepsini ve başka birçok şeyi üniversitede öğrendim” (Ünal, 2012: 33-34).

Ünal, üniversiteyi bitirdikten bir sene sonra *Teyzem*'in senaryosuyla Milliyet Gazetesi'nin senaryo yarışmasını kazanır ve film Halit Refiğ tarafından çekilir. Böylece oldukça erken bir yaşta sinema kariyeri başlar. Sanatçının sinemadaki ilk durağı Yeşilçam olur. *Teyzem*'den sonra da ticari Yeşilçam filmlerine senaryo yazarak uzun bir süre çalışır ve başından beri amacı yönetmen olmak olduğu için, senaryosunu yazdığı filmlerde yönetmen asistanı olarak da çalışarak önemli bir deneyim kazanır. Sinemadaki ilk yılları Yeşilçam'ın son dönemlerine denk gelir. O dönemlerde Türkiye'de bağımsız sinema koşulları olgunlaşmış değildir ve sinema sektörü periyodik olarak krizlerin içinden geçmektedir. Genç bir yaşta sinemaya hızlı bir giriş yapan Ünal, Atif Yılmaz ve Ertem Eğilmez gibi yönetmenlerin yanında yetişir (Ünal, 2012: 46-53). 1986'da yazdığı, Halit Refiğ tarafından yönetilen *Teyzem* filmiyle Yeşilçam'da başlayan senaristlik süreci 1993 yılında yazdığı, Şerif Gönen tarafından yönetilen *Amerikalı* filmiyle sonlanır. Bu süreçten sonra bir dönem dizi ve reklam senaryoları yazarak, reklam yönetmenliği yaparak kariyerine devam eder (Ünal, 2012: 108-109).

Sinemaya senaryo yazarı olarak giriş yapan Ünal, uzun bir süre kendi istediği filmleri hayata geçiremez ve başka yönetmenler için senaryo yazarlığı yapar. Yazdığı senaryolar sektörel istekler doğrultusunda yazılan ticari senaryolar ve kendi iç

dünyasından izler taşıyan, ticari bağlar düşünülmeden yazılan senaryolar olarak iki ayrı kategori içinde değerlendirilebilir. Kendi kişisel hayatından yansıyan ‘*Teyzem*’ filmi Ünal’ın sinemasındaki karakteristik motiflerin yer aldığı ilk örnektir. Filmde Umur ve teyzesi Üftade’nin hikâyesi anlatılır. Umur karakteri Ümit Ünal’ı, Üftade ise Ünal’ın teyzesini canlandırır. Minimal sayılabilecek yapım koşullarında çekilen *Teyzem*, Ünal’ın sinema yaklaşımının auteur gelenele örtüştüğünü gösteren ilk örnek olarak görülebilir. Ünal, kendi hayatından yoğun izler taşıyan bu hikâyeyi teyzesinin ölümü sonrasında yaşadığı sarsıntıyla baş edebilmek için bir savunma içgüdüyle yazdığını ifade eder (Ünal, 2012: 55).



Resim 2.2. *Teyzem* Filminin Afişi

Teyzem, Ünal’ın tüm filmlerinde değindiği konuların başında gelen adalet temasını özgün bir şekilde ele alır. Ünal, kadını merkeze taşıdığı ve toplumsal yapıya kadın gözüyle baktığı filmlerinin ilkinin *Teyzem*’i yazarak hayata geçirmiş olur. Ulusal sinema akımının öncü isimlerinden birisi olan Halit Refiğ’in yönettiği filmlerde kadının toplumsal yapı içerisindeki konumu üzerine eğildiği görülür. *Teyzem* filmi de Refiğ’in bu yaklaşımının bir devamı niteliğindedir. Ümit Ünal senaristliğinde ve Halit Refiğ yönetmenliğinde çekilen *Teyzem* filminin başarısı böyle bir iş birliğinden doğar. *Teyzem*’den hareketle sanatçının tüm eserlerine bakıldığında kadının hakkını koruma ve yanında yer alma içgüdüyle karşılaşılır. Onun filmleri kadının toplumda konumlandırılma şekline, pasifize edilmesine, edilgen hale getirilmesine ve kadına karşı

yapılan haksızlıklara karşı tepkisel bir tavır içerir. *Teyzem* filmi de söz konusu bu tavrın doğrudan yansımasıdır. Ünal bu konudaki düşüncesini şöyle ifade eder:

“Teyzemin asıl hastalığı manik depresyondur sanırım. Ben hayaller ve halüsinasyonlar ekleyerek, paranoid şizofreni denebilecek farklı bir yere çektim. Gerçek teyzem halüsinasyonlardan söz etmiyordu. Ama çok konuşup, çok hakaret edebiliyor ve birden masayı devirebiliyordu örneğin. Büyük olasılıkla, kesin bilinmiyor elbette, intihar etti. Filmdeki gibi, sabahın altısında bir kamyonun altında kalmıştı. Bursa'nın bir yerel gazetesinde, kocaman bir kamyon resmi koymuşlar. Kamyonun bıyıklı şoförü, köşede de teyzemin başörtülü fotoğrafı. Kocaman başlık: Bir kadın ezildi. Gerçek başlık buydu, olduğu gibi o görüntüyü ve haberi kullandım. Aslında bütün hikâyeyi de özetleyen bir şeydi: Bir kadın ezildi” (Ünal, 2012: 59).

Ünal son derece kişisel bir hikâyeden, kendi hikâyesinden yola çıkarak yazdığı *Teyzem*'in ardından bir dönem Yeşilçam'ın sektörel istekleri doğrultusunda senaryolar yazar. 1986 tarihli *Milyarder* bu doğrultuda hayata geçer. *Milyarder*, Ünal'ın *Teyzem*'den sonra çekilen ikinci senaryosudur. Film Kartal Tibet tarafından yönetilir. Ünal'ın kişisel yaşamından izler taşıyan filmlerde de, tamamen ticari formüllere dayalı filmlerde de kişisellik öğelerini bir şekilde esere aktardığı görülür ancak *Milyarder* filmi bu durumun dışında kalır. *Milyarder* tamamen Yeşilçam estetiği üzerine kurulu bir filmdir. Yeşilçam'ın son dönemlerinde çekilen filmlerden birisi olan film melodramatik öğeler içeren bir komedidir. Film Yeşilçam'ın sıklıkla başvurduğu motiflerden birisi olan “zengin olunca birden ortaya çıkan dost ve akraba” konusunu ele alır ve yine Yeşilçam'da sıkça başvurulan bir diğer motif olan “zenginliğin mutluluk getirmemesi” önermesini de filmin merkezine eklemişler. Mesudiye'de tren istasyon şefi olarak çalışan Mesut, hayatından oldukça memnun olan orta yaşlı bir adamdır. Mesudiye'de yaşadığı kanaatkâr hayatı sürdürmekten başka bir amacı yoktur. Ekonomik anlamda kendisine ve ailesine güçlüklerle yeten Mesut'un hayatında eşinin ve kızının zenginlik arzusu dışında büyük bir sorun yoktur. İşine bağlı, naif, yardımsever ve beldede herkes tarafından sevilen bir adam olan Mesut, yıllarca emek verdiği işine olan saygısı ve bağlılığı ile beldede saygı duyulan birisidir. Milli Piyango çekilişinde kendisine çıkan büyük para sonrası hayatı tamamen değişecektir. Mesut'un en önemli sorunu eşi Ayten'in yaşadıkları maddi zorlukları hayatlarının merkezine koyması ve eşinin bu tavrına kızısı Sema'nın da eşlik etmesidir. Sema beldenin en zengin adamının oğluyla evlenerek zengin olma ve statü atlama peşindedir. Başta eşi ve kızısı olmak üzere hemen herkese karşı güven duyan ve iyi

niyetli davranan Mesut için gerçekleri görmek yıkıcı olur. Mesut'un kızı Sema, zengin bir hayata kavuşmak için beldenin zengini Dombili'nin oğlu olan Halis'in evlenme teklifini kabul eder. Mesut çok istemese de kızını kırmaz ve evlilik gerçekleşir. Düğün sırasında Dombili tarafından Mesut'un gururu kırılır. Dombili filmde bir burjuva temsilidir. Takma ismi ve Yeşilçam'ın sık tekrarladığı zengin profiline uyan bir şekilde oldukça şişmandır. Genel olarak görünüşü, hayata bakışı ve karakteristik özellikleriyle Yeşilçam'ın "kötü ve zengin" adam stereotipini yansıtır. Mesut ise "iyi ve fakir" adam stereotipidir. Dombili'nin, Sema ve Halis'in düğününde yaptığı konuşma Mesut üzerinde bir tahakküm gösterisine dönüşür. Mesut, üzerinde hissettiği baskı yüzünden düğünde olay çıkarır ve kızı Sema çıkan kavgada babasının tarafını tutmaz. Babasına karşı zenginliği ve "sınıf atlamayı" tercih eden Sema, Mesut için büyük bir üzüntü kaynağı olur. Yılbaşı piyango çekilişinde belde halkının çoğu Mahmut Hoca'dan piyango bileti alır. Büyük ikramiyeyi bir rakamla kaçırınlar hasta olur, aklını kaybeder, intihar eder. Belde halkının çoğu aniden gelen büyük bir zenginliğin ihtimaliyle bile kendini kaybeder. Neticede büyük ikramiyeyi Mesut kazanır. Mesut parayı kazandığını öğrendikten kısa bir süre sonra güvenebileceği kimsenin kalmadığını fark eder. O zamana kadar yaşadığı güvene dayalı tüm ilişkilerin bir yanılgı olduğunu anlar. Beldede güvendiği tek kişi emekli öğretmen Mahmut Hoca'dır. Mesut, emekli olduktan sonra geçim sıkıntısı yaşadığı için piyango bileti satmaya başlayan Mahmut Hoca'ya sırrını söyler, akıl danışır. Bir süre sonra para onun için o kadar önemli bir hale gelir ki, etrafındaki kimseye güveni kalmaz. Mesut daha parayı almadan hayatının altüst olduğunu anlar ve her şeyi bırakıp giderken, trende başlayan hikâyeyi bileti yırtarak yine trende bitirir. Yeşilçam'da aile ilişkilerinin, akraba ve sosyal çevre ilişkilerinin tamamen maddi çıkarlar etrafında şekillendiği hikâyeler sıklıkla ele alınır. Melodramatik imgelerin yoğun olduğu bu filmler zengin ve fakir çatışmalarını da sosyo-ekonomik bağlamda tartışmaya açar. Milyarder bir yandan Yeşilçam filmlerinin temel yapısal özelliklerini korurken, diğer yandan Yeşilçam'ın son dönemlerine denk gelen bir filmidir. Ticari sinema kalıpları içerisinde, belirli bir formülasyona dayanan Yeşilçam filmlerinden birisi olsa da, dönemi için önemli bir filmidir.



Resim 2.3. Milyarder Filminin Afişİ

Hayallerim, Aşkım ve Sen 1987 yapımı dram, fantastik ve psikolojik öğelerle bezeli bir filmidir. Film Ümit Ünal tarafından yazılır, Atıf Yılmaz tarafından yönetilir. Kendi döneminde Türk sinemasında çok karşılık bulmayan fantastik öğeleri kullanan filmde Türkan Şoray, Oğuz Tunç, Müşfik Kenter gibi isimler rol alır. Masumiyet, hayal, çocukluk, aşk, geçmişe özlem ve geçmişle hesaplaşma gibi temalar etrafında şekillenen film Ümit Ünal'ın çekilen üçüncü senaryosudur. Filmde genç bir senaryo yazarı olan Coşkun'un bakışından yıldız bir oyuncu olan Derya Altınay anlatılır. Coşkun'un çocukluğunda sinema tutkusunun başlamasına Derya Altınay vesile olur. Onun filmlerini izleyerek büyüyen Coşkun, çocukluğundan beri ona karşı büyük bir aşk besler. Coşkun, Derya Altınay'ı çocukluğunu geçirdiği yetimhane yıllarından beri bir ikon haline getirir ve gençlik yıllarında yıldız oyuncunun oynamasını istediği bir senaryo yazar. Bir yandan bu senaryoyu hayata geçirmenin yollarını arar, diğer yandan da sinema ansiklopedisi satarak hayatını sürdürür. Coşkun sıklıkla hayal ve gerçek arasında gidip gelir, hayatını Derya Altınay'ın eskiden canlandırdığı melodram karakterleri Nuran ve Melek'le geçirir. Nuran ve Melek kendilerini Coşkun'a unutturmamak için çabalarken, Coşkun da yeni yazdığı senaryoda onlardan izler olmaması için onlardan kurtulmaya çalışır. Coşkun,

Derya Altınay'la tanışmak için çok uğraşır ve sonunda ona ulaşarak kendisi için yazdığı senaryoyu okutmayı başarır. Yıldız oyuncu senaryoyu beğendiği için film çekilir. Film 1980'lerde, sinemanın düşüşte olduğu yıllarda çekilir. Video furçasının yaygın olduğu yıllarda halen Yeşilçam'ın yıldız sistemi sürmektedir. Film Yeşilçam'ın yapım pratiklerine karşı eleştirel bir tavır içeren sahneler de barındırır. Yeşilçam'ın işleyişi içerisinde yer almaya başlamak idealist ve şairane bir kişiliği olan Coşkun için hayallerinin yıkılması anlamını taşır. Coşkun'un özenle yazdığı ve inandığı senaryosu yapımcı ve yönetmenin elinde hiç istemediği özellikler taşıyan bir filme dönüşür. Sinemayla ilgili hayallerinin yıkıldığını gösteren son sahnede Coşkun sinemayı ateşe verir ancak kendi çocukluğunda olduğu gibi sinema tutkunu bir çocuk daha alevler içindeki sinemaya girer. Hayal ve gerçek arasında gidiş gelişlerin bolca kullanıldığı, dönemindeki diğer filmlerde pek görülmeyen fantastik öğelere yer verilen önemli bir filmdir *Hayallerim, Aşkım ve Sen*. Sinema aşkının antropomorfik bir izdüşümü olarak beyaz perdeye yansıyan Coşkun karakteri, Ünal'ın hayatından otobiyografik izleri de taşır. Atıf Yılmaz'ın yardımcı yönetmeni Leyla Özalp, *Seni Seviyorum Sinema* adlı kitabında film hakkında şunları ifade eder:

“87 yaz başında, filmin hazırlıklarına ve hemen sonra da çekimine başladık. Türkan Hanım'la çalışmayalı uzun zaman olmuştu. Atıf Bey, kadim dostu ve oyuncusu Türkan Hanım'ı epeydir ihmal etmişti. Şimdi ona güzel bir senaryoyla kendini affettirebilirdi. Ümit'in senaryosu fantastik bir senaryoydu: Genç bir senaryo yazarı, yıllardır filmlerini izlediği ve âşık olduğu ünlü bir stara bir senaryo yazmakta ve en büyük dileği onunla tanışıp senaryosunu vermektir. Fakat yazarın zihninde yaşamlarını sürdüren starın siyah-beyaz film döneminde canlandırdığı iki film karakteri, eğer starla tanışırsa kendilerini unutacağı ve o yüzden de yok olacaklarından korktukları için yazarın starla tanışmasını engellemeye çalışmaktadırlar. Yazar, yazdığı senaryoda da bu güzel ve gizemli kadına âşık bir gençtir. Filmdeki yazarın senaryosunun öyküsü, Demir Özlü'nün Bir Beyoğlu Düşü adlı kitabından alınmıştı” (Özalp, 2002: 235-236).



Resim 2.4. Hayallerim, Aşkım ve Sen Filminin Afışı

1988 tarihli bir film olan *Arkadaşım Şeytan*, TRT’de yayınlanmak üzere hazırlanan bir fantastik dizi projesinin parçası olarak ortaya çıkar. Proje ilk başta 13 bölüm olarak düşünülen, her bölümü kırk beş dakika olarak tasarlanan bir fantastik dizidir. Çok yazarlı ve çok yönetmenli olan projenin her bölümü farklı bir yazar tarafından yazılacak, farklı bir yönetmen tarafından yönetilecektir. Metin Erksan ve Ezel Akay gibi yönetmenlerin de içinde yer alacağı projeden yayıncı kuruluş desteği çekilince yapım üzerinde çeşitli değişikliklere gidilir. Sinema kariyerinin başlarında senaryo yazarlığını yaptığı filmlerde asistan olarak da çalışmak isteyen, bu isteği doğrultusunda *Teyzem* ve *Milyarder* gibi filmlerde asistanlık da yapan Ümit Ünal, *Arkadaşım Şeytan* projesiyle ilk yönetmenlik denemesini yapmak ister. Ancak, projede değişikliğe gidilmesi sonucunda yapımı üstlenen Odak Film, yönetmenliği Atif Yılmaz’a önerir ve Ünal’ın başlangıçta 45 dakikalık bir kısa film olarak tasarladığı senaryo sektörel istekler doğrultusunda uzun metraja dönüştürülür (Ünal, 2012: 82-85). *Arkadaşım Şeytan*, Goethe’nin *Faust*’unda görülen ‘ruhunu şeytana satma’ temasını işler. Fatih müzik yaparak hayatını kazanan bir karakterdir. Müzikle ilgili çok büyük hayalleri olsa da başarısız bir müzisyendir ve yaşamının gidişatından memnun değildir. Memnun olmadığı bu kötü gidişi değiştirmek için bir şeyler yapmak ister ve bu konuda arkadaşlarına sürekli yakınıır. Fatih her istediğinin gerçekleşmesi karşılığında ruhunu şeytana satar ve anlaşmasını yapar. Anlaşmaya göre ruhunu satacak ve belirli bir süre boyunca tüm arzuları gerçeğe dönüşecektir. Anlaşma süresi bittikten sonra ruhuyla birlikte tüm yeteneklerini

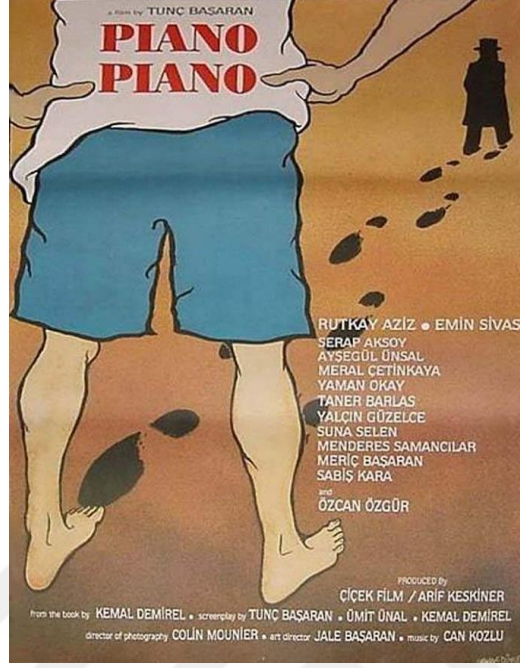
kaybedecek, geriye yalnızca o süre boyunca kazandığı para ve ün kalacaktır. Anlaşma yapılır ve Fatih'in ruhu bir yumurtanın içine hapsedilir. Bundan sonra her isteği bir süreliğine gerçekleşecektir. *Arkadaşım Şeytan*, sinemasını edebiyattan beslenerek oluşturan Ünal'ın bu yönünün yansıdığı filmlerden birisidir. *Faust*, Goethe'nin en önemli eserlerinden birisidir. *Arkadaşım Şeytan* filmi Goethe'nin ünlü anlatısından esinlenerek temayı daha yerel unsurlarla ilişkilendirir. Yerel unsurların filme eklenmesiyle kara mizah öğeleri belirginleşir. Film insani hırslar, elde ettiği gücü kontrol altında tutamayan ya da kötüye kullanan insanlar ve her şeyin metalaşması üzerine fantastik öğeler taşıyan bir kara mizahdır. Filmsel gramer anlamında klasik Yeşilçam filmlerinden farklı olmasa da, tür ve içerik olarak Yeşilçam'daki çağdaşlarından oldukça farklı bir filmidir. Ünal, insan ve para ilişkisini her zaman sorunsallık temelinde ele alır. Senaristliğini yaptığı *Milyarder*, *Arkadaşım Şeytan* gibi filmlerde de, hem senaryosunu hem de yönetmenliğini üstlendiği *Ara*, *Nar*, *Sofra Sırları* gibi filmlerde bu yaklaşımı ortaya çıkar. Onun filmlerinde para insanın zaaflarını ortaya çıkaran, karakterini dönüştüren, tahakküm aracı olarak işlev gören bir unsurdur. *Ara*'da uzun bir süreç içinde parayla kurdukları ilişkiden dolayı değişen, tüketim kültürüne entegre olan insanlar, *Nar*'da hem toplumsal ölçekte sınıf çatışması hem de maddi değer bir çiftin arasında baskı aracına dönüşmesi, *Sofra Sırları*'nda paranın insanı ele geçirmesine dair göndermeler söz konusudur. Bu anlamda, senaryo yazarı olarak çalıştığı kariyerinin ilk yıllarından beri filmlerine yansıyan tutarlı bir bakış açısı vardır. 1988 yapımı bir Atıf Yılmaz filmi olan *Arkadaşım Şeytan*, Yeşilçam'da örneğine çok rastlanmayan fantastik öğelerle bezeli bir film olmasının yanı sıra, Atıf Yılmaz'ın sinemasında da oldukça az karşılaşılan türde bir filmidir. 1987 yapımı *Hayallerim*, *Aşkım* ve *Sen*'de de olduğu gibi yine bir Ümit Ünal ve Atıf Yılmaz işbirliğinden doğan film, Ünal'ın çekilen dördüncü senaryosudur.



Resim 2.5. Arkadaşım Şeytan Filminin Afışı

1991’de ise Kemal Demirel’in *Piano Piano Bacaksız* adlı eseri aynı isimle sinemaya uyarlanır. Kemal Demirel, *Piano Piano Bacaksız*’ı gerçek hayat hikâyelerinden yola çıkarak yazar. Yazar romanın merkezine yerleştirdiği masumiyet temasını 1940’lı yıllardaki İstanbul’da ele alır. Yazar kitabında İkinci Dünya Savaşı öncesindeki İstanbul’un yoksul semtlerindeki yaşama odaklanır. Birbirinden oldukça farklı karakterlere sahip insanların hikâyelerini bir konakta birleştiren yazar, merkeze Kemal’in masumiyetini koyar. Eski bir konakta yaşayan yoksul insanların hikâyeleri dönemin sosyal ve ekonomik yapısını da yansıtır. Yönetmen Tunç Başaran’ın, Feride Çiçekoğlu tarafından yazılan *Uçurtmayı Vurmasınlar*’ı da benzer bir anlatım biçimiyle sinemaya aktardığı, bu yaklaşımının *Piano Piano Bacaksız*’da da değişmediği görülür. 1991 tarihli *Piano Piano Bacaksız*, yönetmen Tunç Başaran’ın isteği üzerine Ümit Ünal tarafından senaryolaştırılır. Tretman yazıldıktan sonra ortaya çıkan sonuçtan hem yönetmen hem de senarist memnun olsa da, sonrasında yönetmenin istekleri ile senaristin istekleri arasında büyük farklılıklar oluşur. Bu anlaşmazlıklar eserin genel yapısı, karakterlerin kişilik yapıları, onları canlandıracak oyuncular, karakterlerin filmdeki etkinlikleri gibi çeşitli durumları kapsar. Sürecin sonucunda yönetmen ve yapımcının tercihleri doğrultusunda senaryo yeniden yazılır ve yazdığı ilk senaryonun seyirci beklentilerine göre değiştirilmesi Ünal’ı hayal kırıklığına uğratar. Ünal, yapılan değişiklikler sonucunda

kitabın ruhundan uzaklaştığı için çok daha iyi bir film olabilme ihtimalinin kaçırıldığını düşünür (Ünal, 2012: 91-93).



Resim 2.6. Piano Piano Bacaksız Filminin Afişi

1993 yılında, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Yaz Yağmuru* adlı eseri aynı adla sinemaya uyarlanır. Filmin yönetmenliğini Tomris Giritöglü, senaryo yazarlığını da Ümit Ünal üstlenir. Ünal, *Yaz Yağmuru* filmiyle aynı yıl Şerif Gören yönetmenliğinde çekilen *Amerikalı* filmi de yazar. Film, *Yol* ve *Yılanların Öcü* filmleriyle sinematografik anlamda bir anlayış ortaya koyan Şerif Gören'in ticari beklentileri ön plana alarak çektiği bir filmidir. Gören'in beklentileri üzerine, ana fikrin ve hikâyenin önceden belirlenmiş olduğu filmin senaryosu Ümit Ünal'a yazdırılır. Neticede bir kısmı Ünal'ın yazdığı senaryodan, büyük bölümü de Gören'in doğaçlama diyaloglarından ortaya çıkan film, beklentileri karşılayamaz ve dönemin mizah dergilerinde eleştirilir (Ünal, 2012: 102-103).



Resim 2.7. Amerikalı Filminin Afişi

Ünal, sinema hayatının başlangıcından beri Yeşilçam'ın ticari ve endüstriyel yapısının getirdiği sorunları büyük ölçüde deneyimler. Bu sorunların en önemlisi dönemin sinemasındaki ticari yönelimlerle birlikte gelen sanatsal ve estetik kayıplardır. Sinema hayatının senarist ve asistan olarak geçirdiği dönemde özgün fikirlerin, senaryoların ve sanatsal yaklaşımların ticari beklentilerle geri plana atılmasıyla karşılaşır. Diğer yandan, yalnızca ticari beklentileri karşılayacak senaryo taleplerinin gelmesi de bu sorunların farklı bir boyutunu oluşturur. Yeşilçam'ın genel yapısına ve işleyişine bakıldığında endüstrileşme çabası içinde olan bir sinema anlayışı görülse de, istenilen endüstrileşme gerçekleşmez. Gerek ticari gerekse sanatsal anlamda başarılı yapımların da olduğu Yeşilçam, yapımcıların sorunlu ticari anlayışlarından payını alır. *Yaz Yağmuru* ve *Amerikalı* filmleri Ünal'ın sektörel istekler doğrultusunda yazdığı son filmler olur. Sanatçı bu tarihten sonra senarist ve yönetmen olarak kendi filmlerini yapmaya başlar. Kendi kişisel sineması içerik, üslup ve anlatı açısından ticari sinemada senaryo yazarlığını yaptığı filmlere göre oldukça farklı bir yapıdadır. Senarist ve yönetmen olarak yaptığı filmlerde Yeşilçam'ın ve ticari sinemanın izlerine rastlanmaz. Sanatçının filmleri tecimsel, biçimsel ve içeriksel olarak geleneksel ana akım sinemadan bir hayli uzakta konumlanır. Sanatçı sinemanın yapım, dağıtım ve gösterim koşullarını Yeşilçam'da öğrense de, kendi sanat anlayışı başından beri farklıdır. Sinemayı bir yönetmen sanatı olarak kavrayan Ünal, ticari sinema koşullarının yönetmeni teknik bir eleman gibi

konumlandırılan, sanatsal özgürlüğünü kısıtlayan yönlerini içselleştirmemiştir. İlk filmi 9'dan itibaren farklı bir sinema anlayışıyla üretim yapmaya başlar ve sanat hayatına senarist-yönetmen olarak devam eder. 2002 yılında “9”, 2004 yılında “*Anlat İstanbul*”, 2007’de “*Ara*”, 2008’de “*Gölgesizler*”, 2009’da “*Kaptan Feza*”, 2010’da “*Ses*”, 2011’de “*Nar*” ve 2017’de “*Sofra Sırları*” filmleriyle izleyicinin karşısına çıkar. Sinemada bitmek bilmeyen okullu ve alaylı tartışmasının her iki bölümünü de deneyimleyen Ünal’ın *Teyzem*’den itibaren yazdığı ve yönettiği hemen her filmde kendi kişisel hayatından izler, otobiyografik öğeler görülür. Onu ilk bakışta auteur sinema geleneğine yaklaştıran da kişisel hayatından ve içsel dünyasından hareket ederek yaptığı sinemasındaki bu tutarlılıktır. Yıllar içinde ilk sanat eğilimini ortaya çıkaran resim ve edebiyatla olan ilişkisini de koparmayan sanatçının çeşitli resim sergileri ve yayınlanmış dört kitabı bulunur. Ancak, asıl kendisini bulduğu sanat, yaklaşık otuz beş yıldır içinde olduğu sinemadır. Yönetmen halen aktif olarak film üretmeye devam etmektedir.

2.2. ÜMİT ÜNAL SİNEMASINDA TEMA

Her senaryonun bir teması bulunur. Tema, yazar için bir çıkış noktasıdır. Tema kavramı Türk Dil Kurumu’nun *Türkçe Sözlüğü*’nde “...öğretici veya edebi bir eserde işlenen konu, düşünce, görüş...” (TDK, 2005: 1945) şeklinde tanımlanır. Özakman’ın tanımına göre ise; “*Tema, yazarın, izleyiciye iletmek istediği, eserini yazıp bitirene kadar da uymak zorunda olduğu ana düşünceyi belirten bir cümledir*” (Özakman, 2007: 55). Pudovkin’e göre tema, sanat üstü bir kavramdır. Her kavramın sinemada bir tema olarak belirebileceğini söyleyen Pudovkin’e göre temanın seyirci açısından işlevsel olup olmadığı sorusu önemlidir (Pudovkin, 1995: 31). Sinema tarihinde yönetmenin bir sanatçı olarak varlığını belirleyen tartışmalar tema kavramı üzerinden başlamıştır. Truffaut ve diğer Yeni Dalga öncülerinin Hitchcock, Orson Welles gibi yönetmenleri incelemeleri ve bu gibi bir grup yönetmenin filmlerinde yinelenen temaların olduğunu belirlemeleri auteur geleneğin en temel özelliklerinden birisini ortaya koyar. Auteur sinema geleneğinde bir yönetmenin kişisel stilini ve içsel anlamını yansıtması belirli temaları yinelemesiyle mümkündür. Yinelenen temalar yönetmenin kişisel hayatında ve düşünce dünyasında karşılıkları olan konuları kapsmalıdır. Ümit Ünal sinemasına bir bütün olarak bakıldığında tüm filmlerin benzer temalar etrafında toplandığı; adalet, toplumsal

cinsiyet, ötekileşme ve yabancılaşma temalarının düzenli olarak tekrarlandığı görülmektedir.

2.2.1. Ümit Ünal Sinemasında Adalet Teması

Yönetmeni yalnızca senaryoyu film diline çeviren teknik bir eleman olmanın dışında, bağımsız ve kendine özgü bir sanatsal dili olan sanatçı olarak algılayan Yeni Dalga akımının öncüleri yönetmene bağımsız bir sanatsal üretim alanı açma çabasına girmiştir. İlk olarak Hollywood filmlerini inceleyen ve 1950'lerin başında film eleştirileri yazan grup, ticari stüdyo filmlerinde bile belirli yönetmenlerin kendine has özelliklerini filme katabildiklerini görür. Cahiers du Cinema'da yazan sinema tutkunu eleştirmenler yönetmenlerin kendi kişisel imzaları olarak ele aldıkları bu özelliklerin başında da her filmde yinelenen temaların olduğunu düşünür. Sinemanın icadının üzerinden henüz daha elli yıl kadar geçmişken ortaya atılan bu düşünce yıllar boyunca çok sayıda yönetmen tarafından doğrulanır. Kişisel bir sinema yapmaya çalışan yönetmenlerin hemen hepsinde hayatlarında ve düşünce dünyalarında karşılığı olan konuları filmlerinde yineleme eğilimi görülür. Bu bağlamda da filmograflerinde belirli temalar sürekli olarak yinelenir. Türk sinemasının önemli auteurlerinden olan Ümit Ünal'ın da kendine özgü kişisel bir sineması vardır ve 'adalet' teması onun filmlerinin temasal çatısını oluşturur. Konuya yönelik eleştirel ilgisi filmlerinde periyodik olarak varlığını korur.

Adalet kavramı tarihte her zaman insanoğlunun temel sorunsallarından birisi olmuştur. Toplumsal hayatın hangi katmanında olursa olsun, adaletin yokluğu önemli bir sorun olarak ortaya çıkar. Adalet kavramı herkesin hakkının tanınmasını, kişiler arası hakların korunmasını ifade eder (Şafak, 2002: 5). Başka bir deyişle, birbirine zıt yararları uygun bir denge içinde gözetmek olarak da ifade edilebilir (Yılmaz, 2010: 24). Adalet kavramı Ahmet Cevizci'nin *Büyük Felsefe Sözlüğü*'nde "*Bir toplumda, değerlerin, ilkelerin, ideallerin, erdemlerin cisimleşmiş, somutlaşmış, hayata geçirilmiş olması durumu*" (Cevizci, 2017: 20) olarak tanımlanır. Tarih boyunca insanlığın temel istekleri arasında olan ancak hiçbir zaman gerçek anlamıyla karşılık bulmayan adalet kavramı düşünürlerin de ilgisini çekmiştir. Örneğin; toplumların adil bir şekilde yönetilmeleri için yöneten kişilerin adaletli olmaları gerektiği düşüncesinden hareketle, filozofların yönetici olmalarını ya da yöneticilerin felsefeyle ilgili olmalarını öneren Platon'un adalet anlayışında politik güç ve felsefenin beraberliği odak noktasındadır (Höffe, 2008: 49).

Adaleti esas erdem olarak ele alan Platon, eşyanın nihai amacı olan adaletin gerçekleşmesini devletle ilişkilendirir (Weber, 2015: 76). Aristoteles ise, *Politika*'da; “Devletle amaçlanan iyilik adalettir, buysa bütün topluluğun iyiliği için olandır. Şimdi, bir toplulukta adaletin herkesin iyiliği demek olduğu besbellidir” diyerek adaletle ilgili yaklaşımını ifade eder (Aristoteles, 2013: 215). Elbette ki, pek çok kavramda olduğu gibi adalet kavramının da tarihsel süreçte algılanışı değişir. Düşünce tarihinin ilk dönemlerinden beri üzerinde tartışmalar olan kavramlardan birisi olan adalet, tarihsel dönemlerde farklı anlamlar ve bağlamlarda değerlendirilmiştir. Adalet kavramı üzerine değerlendirmeler ve sorgulamalar felsefede de, sanatta da karşılık bulmaya devam etmektedir.

Adalet kavramı çeşitli boyutlarıyla sinemada da sıklıkla ele alınır. Ümit Ünal sinemasına bakıldığında, ilk baskın tema olarak haksızlığa uğrayan karakterler adına bir adalet arayışı göze çarpar. Bu tema, yönetmenin sinemasında yinelenen temaların başında gelir. Yönetmenin kişisel sinemasının temasal çatısını adalet kavramının oluşturduğu söylenebilir. Haksızlık kavramını hayatın her noktasında gören yönetmenin filmleri birer adalet arayışıdır. Bu arayış kimi zaman bireysel kimi zaman da toplumsal boyuttadır. Ancak her ne olursa olsun tüm filmlerinde bir şekilde hak ve adalet kavramları mevcuttur ve merkezdedir. Sanatçının sinema yapmaktaki temel motivasyonunun adalet arayışı olduğunu söylemek mümkündür. Filmlerinde haksızlık bir tema olarak sabit kalır ve haksızlığın odak noktaları değişerek sunulur. *Teyzem*'de varoluşunu kendisi ve yeğeni Umur dışında kimsenin bilmediği küçük, merdiven altı bir odaya hapseden Üftade'nin benliğini yok eden bir yabancılaşmayla sarmalanması, *9*'da Kirpi'nin başına gelen korkunç olayın yol açtığı tartışma, *Nar*'da bireylerden yola çıkarak toplumsal boyutta adalet kavramının tartışmaya açılması, *Gölgesizler*'de masumiyetin simgesi olan Güvercin'in kaçırılması ve Cennet'in oğlunun öldüresiye dövüldükten sonra aklını kaybetmesi, *Ses* ve *Sofra Sırları*'nda eril tahakkümün sınırlarına kapatılarak hayatları altüst edilen kadınların yanında yer almasıyla yönetmenin adalet arayışını içselleştirerek sanatsal bir tavır ortaya koyduğu görülür.

Türk sinemasının tamamı dijital kamerayla çekilen ve 35 mm filme aktarılan ilk filmi olan *9*, 2002 tarihli bir yapımdır. Ümit Ünal'ın ilk defa yönetmen koltuğuna oturduğu film deneysel denebilecek bir stille izleyici karşısına çıkar. İstanbul Film Festivali'nde En İyi Film ödülünü alan yapımda Serra Yılmaz, Ali Poyrazoğlu, Fikret

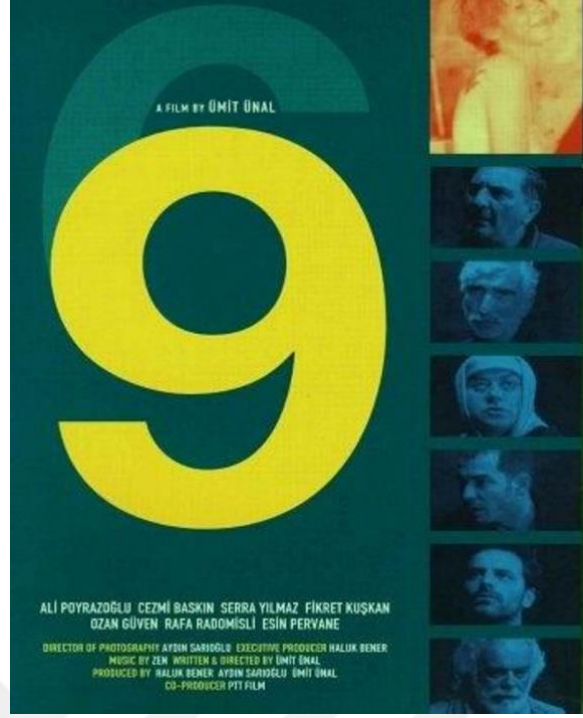
Kuşkan, Cezmi Bakın, Ozan Güven gibi oyuncular rol alır. Filmde İstanbul'un "varoş" mahallelerinden birisinde Kirpi lakaplı genç bir kadının öldürülmesi üzerine cinayetle ilgisi olabilecek şüpheliler sorguya alınır. Çapraz kurgu tekniğiyle karakterlerin birbirlerini çürütmelerini vurgulayan film "gündüz vakti sessiz, sakin olan" mahallenin geceleri nasıl bir karanlığı doğurabileceğini çarpıcı bir şekilde işler. Yönetmen 9 filminin ilhamını bir "üçüncü sayfa" haberinden alır. Aslında hiçbir şey olmuyor gibi görünen toplumsal mekânların ne kadar büyük bir karanlığı gizleyebileceği düşüncesinden hareketle yazdığı 9, Türk sinemasında sık yer bulan, iyi insanların egemen olduğu tozpembe sıcak mahalle temsiline karşı daha gerçekçi, daha rahatsız edici bir temsil sunma çabasıdır (Ünal, 2012: 112). Yönetmenin bu konudaki ifadesi şöyledir:

"9, Türk toplumunun benim durduğum yerden bir panoramik görüntüsünü çekme ve bunu polise bir örgü içinde aktarma deneyidir. Filmdeki her karakter bir kesimin temsilcisidir. Yenik asiler, kayıp gençler, Türkiye'de kadın varoluşunun en uç noktasında duran iki kadın, iktidara en yakın gibi görünen ama en uzakta duran bir yalnız adam... Hepsinin günlük hayatta birçok benzeri bulunabilir" (Ünal, 2012: 116).

Film Kafka'nın *Ceza Sömürgesi* adlı ürpertici, tedirgin edici ve bir o kadar da karanlık kısa öyküsünden bir alıntıyla başlar. Alıntı şöyledir: "...ama çıt çıkmıyordu, en küçük bir uğultu bile duyulmuyordu. Makine böylesine sessiz çalıştığı için dikkatinizi çekmiyordu." Kafka'nın eserlerinde tekinsiz, karanlık, bilinmezlik hissi uyandıran atmosferler ve huzursuz edici alegoriler sıklıkla görülür. Kafka'nın karakterleri genellikle anlamsız ve karanlık bir dünyanın koşullarında ezilen ve yok olan 'silik' kişilerdir. Kafka'nın *Ceza Sömürgesi* isimli öyküsünde tedirginlik verici ve karanlık bir atmosfer hâkimdir. Kafka'nın karanlık atmosferi 9'a da benzer şekilde yansır. Filmde kimsenin kimseye güveninin olmadığı bir yerde, bir suç etrafında toplanan insanların birbirlerini çürütme çabalarına tanıklık edilir. Kafka'nın *Ceza Sömürgesi*'nde suç, ceza ve adalet kavramları üzerinde tartışma yürütülür. Ümit Ünal filmlerinin de temel çatışması adalet ve haksızlık kavramları üzerine kuruludur. 9'da kafkaesk bir bakış açısıyla adalet kavramı üzerine bir tartışma açan yönetmen, Kirpi karakteri üzerinden mahallede geçen bir olayı toplumsal düzeye doğru genişletir. Salim'in "Anlatayım, her bir şeyi anlatayım. Yalnız baştan söyleyeyim ha... Bu pis bir hikâye. İsterseniz dinlemeyin, canınız sıkılmasın" ifadeleriyle yönetmenin seyirciye rahatsız edici bir hikâye anlatacağının ilk göndermesi yapılır. Salim, Firuz, Tunç, Amerikalı, Saliha, mahallenin manavı, Kaya'nın eski nişanlısı ve Kaya sorguya girer. "Değişmiş buralar. Aynalı pencereler menceleler... Desenize

küçük Amerika olduk. Seneler önce bu binada bana elektrik verdiler. Artık elektrik falan yok mu? Demek sadece psikolojik olaylar... Dayak da yok mu?” ifadeleriyle sorguya başlayan Salim’in bu replikleri eskiden otoriteyle sorunlu bir ideolojiden geldiğini belirtir. Salim gençliğinde “mühim meseleler” için Ankara’ya gitmiş, üniversite okurken de politik çatışmalara katılmış bir “eski solcu” dur. Eskiden işlettiği kitapçıyı yalnızca okul kitapları satılan bir kırtasiye dükkânına çevirmiş, zaman içinde apolitikleşerek hiç çıkmadığı dükkânına umutsuzca hapsolmuş bir karakterdir. Firuz eşcinsel olduğunu toplumdaki gizlemek zorunda olan, kimliğinin kabullenilmeyeceğini bildiği bir toplumda yaşayabilmek için toplumun ideal erkeklik tanımlamasına uygun bir rolü, mazbut aile babası rolünü üstlenen bir insandır. Tunç ise eril, sert ve kötücül söylemler üreten, gerçek anlamda bir ideolojik birikimi olmasa da kendisini politik bir bağlamda sanan bir gençtir. Amerikalı on üç yıl Amerika’da yaşadıkdan sonra annesinin hastalığından dolayı Türkiye’ye dönmüş, maddi anlamda tüm varlığını kaybetmiş, kimilerinin bir bilge, kimilerininse tehlikeli bir “öteki” olarak gördüğü birisidir. Saliha ise istemediği bir evliliğe zorlanan, ataerkil toplum yapısı tarafından benliği yok edilerek yabancılaşan bir kadındır. Kaya ise Tunç’un en yakın arkadaşıdır. Sorgulama başladığında karakterler cinayet hakkında hiçbir şey bilmediklerini ifade eder. Amerikalı “born to be wild” şarkısını mırıldanarak, Salim ise *“Hiçbir şey çıplak gözle görüldüğü gibi değildir. Bu pis, bu tozlu sokakların altından kızgın bir lav tabakası akar”* ifadeleriyle aslında kimsenin olaydan habersiz olmadığını, gerçeklerin tozlu sokakların altında akan kızgın lavlar gibi yakıcı olabileceğini ima eder. Nitekim gerçekten de öyledir. Filmdeki karakterler için mahalle güvenli ve huzurlu yaşamı sağlayan yerdir. Oysa karakterler konuşmaya devam ettikçe mahallenin aslında güvenli ve huzurlu bir yer olmadığı anlaşılır. Suç ve kötülük mahallenin dışında olan kavramlar değil, içinde yaşanan, gizlenmiş kavramlar olarak tasvir edilir. Filmde tüm karakterlerin olayı kendi açılarından anlatmaları o ana kadar seyircinin aklında beliren ‘gerçeği’ yıkar ve yeniden şekillendirir. Karakterlerin hepsi kendilerini kurtarmak için bildiklerini gizleme, çarpıtma ya da başkalarına iftira atma eğilimindedir. Sorgulama ilerledikçe her karakterin karanlık yönleri açığa çıkmaya ve toplumsal süreçte edindikleri maskeler düşmeye başlar. Karakterler çözüldükçe hiçbir şeyi umursamadan olayı çarpıtmaya ve birbirlerini çürütmeye başlar. Bir süre sonra cinayet yalnızca fonda duran bir olaya dönüşür. Cinayetin gerçek failinin kim olduğu konusunda cevapsız soruların bırakılması Kirpi’yi

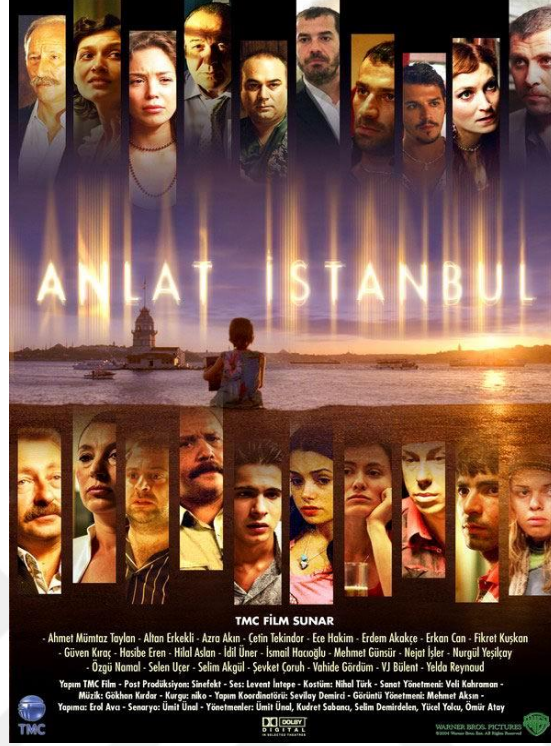
yok edenin toplumun karanlığı olduğunu vurgular. Suçlu herkeştir. Toplumsalın tüm karanlığının resmini çekmek üzere bu karakterleri bir araya getirense Kirpi'dir. Karakterlerin sorgulamada verdiği ifadeler suçun sürekli olarak el değiştirmesine yol açar. Ancak filmin sonunda Kirpi'nin kolyesinin Firuz tarafından sorgu odasının merdiveninde bulunması yeniden tüm gerçekliği tersine çevirerek polisi de suç ihtimallerine dâhil eder. Polis sorgulamayı bitirip herkesi sorgu odasından çıkartır. "Makine" sessiz sedasız çalışmaya devam eder. Filmin sonunda katilin kim olduğu cevaplanmamış bir soru olarak kalır. Yönetmen toplumsal yapı ve insan ilişkileri üzerine sorgulamasını seyirciyle paylaşır. Böylelikle, '9' seyircinin bakış açısına göre 9 olarak da, 6 olarak da anlaşılabilir. Kafka'nın *Ceza Sömürgesi* öyküsünde olduğu gibi, 9'da olan olay da her yerde olabilir. Bu noktada mekân önemini kaybeder. Önemli olan insanlar arasında birbirlerini yok etmek üzere belirginleşen tahakküm kavramıdır. Filmde mahalle kavramı üzerinden toplumun şiddet üreten yapısı tartışmaya açılır. Bu noktada 9'daki mahalle belki bir ülkenin, belki de dünyanın mikro örneğidir. Ünal'ın filmlerinde yalnızca kişisel dünyasında içselleştirdiği konular yer bulur. 9 filmi de bu kişisel dünyada en çok sorgulanan konuların başında gelen adaletsizlik ve haksızlık kavramlarının üzerine kuruludur. Haksızlık kavramını hayatın her noktasında gören yönetmenin filmleri birer adalet arayışıdır denebilir. Bu adalet arayışı kimi zaman bireysel kimi zaman da toplumsal boyutta ele alınır. Ancak her ne olursa olsun tüm filmlerinde bir şekilde hak ve adalet kavramları odak noktasındadır. Tek mekânda geçen ve polis sorgulamasındaki insanların anlattıkları üzerine bir film olan 9, tek mekânda ve neredeyse tek kadrajda geçen bir film olmasına rağmen izleyiciyi kısa sürede içine alan, çok katmanlı tartışmasına seyirciyi de katan bir yapıdır. Filmde toplumdan bahsedilebilen, toplumsal olanın görünmeyen kurallarının işlediği hemen her yerde karşılaşılabilecek bir olay ele alınır. Ele alınan bu örnek olay üzerinden insanın ve toplumun çeşitli yönleri açılır. 9 filminde sorgulanan karakterlerin her biri toplumsal yapıda karşılıkları olan insanları yansıtır. Karakterlerin stereotipik denebilecek kadar keskin çizgilerle belirlendiği filmde ele alınan olay üzerinden insanın, toplumsalın ve adaletin çeşitli yönleri açılır. Yönetmenin eğildiği konunun temelinde 'suçun her yerdeliği' ve 'adaletin hiçbir yerdeliği' vardır. Sinemasının temasal anlamda omurgasını oluşturan adalet kavramına ilişkin cevapsız bıraktığı sorularla pek çok ahlaki ve vicdani kararı izleyicini yorumuna bırakır. Yönetmenin bu tavrı her filmde yinelenen bir tavidir.



Resim 2.8. 9 Filminin Afışı

Ümit Ünal sinemasında temasal çatı olan adalet kavramının ele alındığı bir diğer film *Anlat İstanbul*'dur. 2005 tarihli *Anlat İstanbul*; büyük bir şehrin bilinmezliğini, kanunsuzluğunu, yeraltı dünyasını, kirli güç ilişkilerini, karanlığın kurallarını karamsar bir masal atmosferiyle harmanlayarak adalet temasını işler. Senaryo yazarlığı Ünal tarafından üstlenilen film, aslında tam anlamıyla epizodik bir film olmasa da, Ünal dâhil beş yönetmen tarafından bölümler halinde yönetilir. Ünal, *Anlat İstanbul* filmiyle 1993 tarihli *Amerikalı*'dan sonra ilk defa başka bir yönetmen (yönetmenler) için senaryo yazar. Ümit Ünal, Kudret Sabancı, Yücel Yolcu, Selim Demirdelen ve Ömür Atay'dan oluşan yönetmen kadrosu filmi bölümler halinde çeker. İstanbul'da bir gecede geçen, birbirine bağlanan beş hikâye anlatılır. Beş karakterin hayatını bir ana hikâyede birleştiren film, Ümit Ünal sinemasının temasal anlamda bütünlüğünün bir parçasını oluşturur. Film ticari sinema kalıpları içinde çekilse de, Ünal'ın tüm filmografisinde yinelenmesiyle kişisel dünyasında karşılıkları olduğu anlaşılabilir meselelere eğilir. Söz konusu temel mesele adaletsizliktir. Yönetmenin sinema yapmaktaki temel motivasyonlarından birisi olan 'adalet arayışı' her filminde farklı karakterler dolayısıyla ortaya çıkar. *Anlat İstanbul*'da öylesine adaletsiz bir hayat tasviri vardır ki, asırlardır dilden dile aktarılan masal kahramanları bile karanlık hikâyelerin ve adaletsizliğin kurbanı olur. Adaletsiz bir

dünyada masalların naifliği bile kirlenir ve masal kahramanları daha iyi bir hayat yaşayabilecekleri bir yer bulmak umuduyla şehri terk eder.



Resim 2.9. Anlat İstanbul Film Afişi

Hasan Ali Toptaş'ın aynı adlı romanından uyarlanan 2009 tarihli *Gölgesizler* filmi ise, yine Ümit Ünal'ın filmografisinde temasal çatı olan adalet kavramı ile doğrudan ilişkilidir. Bir berberin İstanbul'dan Gölgesizler köyüne gelerek köyün eski berberi olan Nuri'nin dükkânını kiralamasıyla başlayan film insan ruhunun karanlık yönlerini inceleyen bir belgesel aurası taşır. İstanbul'daki berber dükkânı ile köy arasında geçişlerle devam eden film sebepsiz, amaçsız ve açıklanamayan kayboluşlara odaklanır. Birer birer kaybolan karakterlerin geri dönmemesi üzerine köyde bir sorgulama başlar. Bir süre sonra bu kayboluşlara köyün en güzel kızı Güvercin de katılır. Güvercin'in kaybolması üzerine devleti temsilen Muhtar ve silahlı adamı Bekçi tüm köyü sorguya çeker. Muhtar suçu köyün şair ruhlu gencine yıkmaya çalışır. Cennet'in oğlu olan bu genç sorguda öldüresiye dövülür ve aklını kaçarır. Köyde Güvercin'le birlikte masumiyeti temsil eden diğer bir karakterin başına gelen bu adaletsizlikle birlikte artık masumiyet anlamını yitirmiş bir kelimedir. Devleti temsil ettiği için köylü tarafından suçlu olabileceği düşünülmeyen Muhtar, gerçek hayatta sıklıkla karşılaştığı gibi en güçsüz olanı seçip suçu ona yükler.

Kimilerinin görmediği, kimilerinin görmezden geldiği bu adaletsizlik köyde giderek büyüyen ve insanın kayboluşuna yol açan adaletsizliktir. Sorguda gördüğü işkence yüzünden aklını kaybeden Cennet'in oğlu aslında tüm masum-güçsüzleri temsil eder ve ironik bir şekilde isimsizdir. Bu karakter suçun üzerine yıkılma biçimi ve adaletsizliğin üzerinin kapatılması yönünden 9 filmindeki Kaya karakterine denk düşer. Yönetmenin dördüncü filmi olan *Gölgesizler*, romanın aslına sadık ya da aslından uzak bir uyarlama olarak değerlendirilmemelidir. Ünal, romanın belirli katmanlarını öne çıkarıp kendince yorumlayarak serbest bir uyarlama yapma yoluna gider. Rahatsız edici, sorgulatan, sarsan bir arayış romanı olan *Gölgesizler* sinema diline uyarlamanın oldukça zor olduğu bir eserdir. Film varoluşa, topluma ve adalet kavramına yönelik derin soruların altını çizerek tedirgin edici bir atmosfer kurar. Uzaklarda, hayali bir dünya olan köy ötekileşmeye, yabancılaşmaya, adaletsizliğe, kısacası insanın 'kayboluşuna' sahne olur. *Gölgesizler* köyü aslında minyatür bir dünyadır. Adaletsizliği üreten görünmez mekanizma burada da sessizce çalışmaya devam eder. Ünal'ın ilk roman uyarlaması olan *Gölgesizler* filmi, yönetmenin tamamı birbiriyle bağlantılı ve tutarlı olan filmik dünyasının önemli bir parçasıdır.

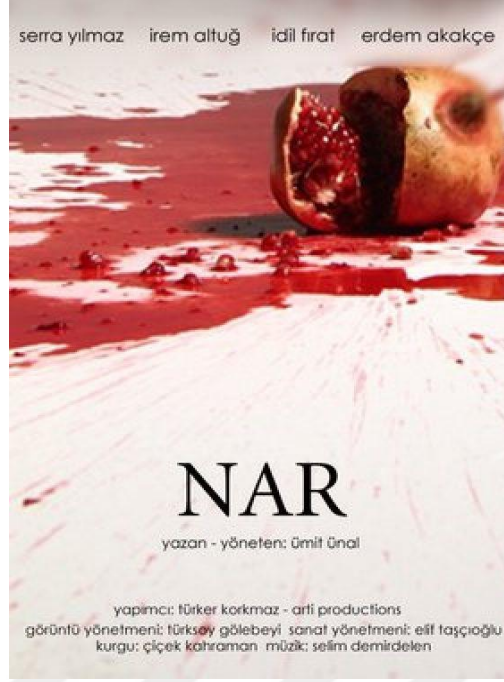


Resim 2.10. Gölgesizler Film Afişi

2011 tarihli *Nar*, dört farklı insanın tek bir evde ve kısa bir zamanda yaşadıkları gerilim üzerinden adalet kavramını sorgulayan bir filmidir. Serra Yılmaz, Erdem Akakçe, İdil Fırat ve İrem Altuğ'un rol aldığı film, yaşadığı büyük acılardan sonra adalet dâhil her

şeye inancını yitiren Asuman'ın hikâyesini anlatır. Asuman, İstanbul'da bir gecekondu semtinde kızı Selin ve yatağa mahkûm olan hasta eşiyile birlikte yaşayan, hayatını ev temizliği yaparak ve fal bakarak sürdüren bir kadındır. Hayatı boyunca kızının okuması ve hayatta başarılı olması için uğraşmıştır. Hayatını kariyerine adayan, elde ettiği güce, ekonomik refaha ve statüye sıkıca sarılan Sema ise genç bir doktordur. Arnavutköy'de deniz manzaralı bir apartmanda sevgilisi Deniz ile birlikte yaşar. Deniz ise üniversitede Sümerce okumuş, amatör olarak oyunculuk yapmak dışında bir işle uğraşmayan, kendisini neredeyse tamamen sevgilisi Sema'nın gölgesine teslim etmiş genç bir kadındır. Mustafa ise Sema ve Deniz'in oturduğu apartmanda kapıcılık yapan, Sema'nın güç alanında kendisine pay edinmek isteyen, sınıf bilinci olgunlaşmamış orta yaşlı bir adamdır. Asuman adalet arayışının, Sema statü ve güç zehirlenmesinin, Deniz saf romantizmin, Mustafa ise üst sınıfın güç alanına eklemlenmeye çalışan alt sınıfın temsilcilerini sunar. Farklı hayatlardan, düşüncelerden, inançlardan ve sınıflardan gelen bu dört insanı bir araya getirense, Sema'nın *“doğa böyle işliyor, gücün kadar varsın”* diyerek rasyonalize ettiği adaletsizlik durumudur. Asuman'ın hikâyesi farklı inanç ve sosyal sınıflardan olan dört insanın vicdani ve ahlaki hesaplaşmalarının derinliğine inilmesini sağlar. Asuman'ın arayışı kendisi dışında üç kişinin daha hayatında temel sarsıntılar oluşturur. Asuman'ın torunu Menekşe, Sema'nın sorumlu olduğu kadın doğum servisinde yanlış müdahale sonucu hayatını kaybetmiştir. Sema ise bebeğin annesini kusurlu bulan bir rapor düzenleyerek olayın üzerini kapatır. Bunu kaldıramayan Selin'in tüm hayatı alt üst olur. Saliha'nın amacı yeni bir rapor düzenletip kızının kusurlu olmadığını kanıtlayarak kızını bunalımdan kurtarmaktır. Adalet arayışı için her şeyi deneyen ancak adalet güç karşısında ufalandığı için her kapıdan dönen Asuman bunun üzerine raporu yeniden düzenletmek için Sema'nın evine fal bakmak bahanesiyle girer ve Sema sandığı Deniz ile Mustafa'yı rehin alır. Apartman kapıcısı Mustafa da, Sema'nın sevgilisi Deniz de Sema'nın bu raporu düzenlediğine inanmaz. Çünkü Sema onlara göre iyi, tanınan, dürüst bir doktordur. Ancak onların körü körüne inandıkları gerçekler tıpkı adalet gibi esnektir, eğilip bükülebilir. Sema sebep olduğu ilk adaletsizlikten sonra yeniden olayı kendince *“makul bir yoldan”*, para karşılığında kapatmaya çalışır. Omzunda onlarca başka kişinin yükü olduğunu söyleyen, gücünü ve kariyerini kaybetmenin kendisini bitireceğini düşünen ve *“bazen doğru olan yanlıştır. Bazen daha büyük kötülükler olmasın diye küçük kötülüklere izin verilir”* diyerek, suçunu mantığa

büründürme eğiliminde olan Sema aslında hayatın ne kadar ince bir çizgide ilerlediğinin, her an her şeyin değişebileceğinin bir figürüdür. Yönetmen toplumu bir arada tutan hassas ‘‘Nar’’ kabuğunun çatlamasının sonuçlarını ele aldığı filmde, adaletin güç karşısında eridiğini, mutlak adaletin mümkün olmadığı gibi nispi adaletin de ağır yaralı olduğunu anlatır. Yönetmen *Nar*’da adalet temasını işlerken alegoriye başvurur. Nar, filmin alegorisidir. Düşünce, gerçeklik ya da kavramların figüratif bir simge olarak betimlenmesini ifade eden (Sözen ve Tanyeli, 1992: 18) alegori, yönetmenin sinemasında yer yer görülen bir ögedir. Yönetmenin kurduğu alegoriye göre insanlar nar taneleri, narın kabuğu ise onları bir arada tutan yapıdır. Narın kabuğunun çatlaması; toplumda ayrışmanın yükselişi ve güvensizlik atmosferinin hâkim olması, adaletin yok oluşu, toplumsal adalet duygusunun kaybı olarak ele alınır. Ünal: ‘‘*Hepimiz nar taneleri gibi birbirimizden ayırız: Hem çok benzeriz, hem de çok farklıyız. Ama açılmamış bir bütün nar gibiyiz aynı zamanda. Bence bir narın tanelerini bir arada tutan kabuk gibi, bizi bir arada tutan şey, birbirimize duyduğumuz inançtır*’’ (Ünal, 2012: 179-180) diyerek nara yüklediği anlamı özetler. *Nar* filmi toplumda adalet duygusunun kaybolması ve insanlar arasında güvensizlik oluşmasının sebepleri ve olası sonuçları üzerine açılan bir tartışmadır. Film bu tartışmanın etrafını suç, vicdani hesaplaşma, haksızlık kavramları ile doldurur. Filmin finalinde Asuman ve Deniz’in hayatlarının yer değiştirdiği görülür. Yani, adaletsizliğin figürü herkes olabilir. Ünal’ın filmlerinde her zaman böyle bir finalle karşılaşılır. Karakterler, düşünceler, duygular, hayatlar kolayca birbirlerinin yerini alabilir. Yönetmen bu tip finalleri anlattısını döngüsel hale getirmek amacıyla yapar. Yönetmen adaletin sağlandığı izlenimini seyirciye hiçbir zaman vermez. Onun filmleri adaleti aramanın süreçleridir.



Resim 2.11. Nar Filminin Afişi

Genel anlamda yönetmenin filmografisinde kapladığı yer bakımından, özel olarak da temasal tutarlılık anlamında ayrı bir parantez açılması gereken *Ses* ise, Ünal'ın yalnızca yönetmenlik yaptığı ilk ve tek filmidir. Film, türü açısından da yönetmenin ilk kez denediği bir türdür. Türk sinemasında korku türüne uzunca bir süre mesafeli bir duruş söz konusudur. Sinemada dijital teknolojinin ve efekt teknolojisinin gelişmesi ve Türkiye'de de uygulanmaya başlamasıyla korku türünde eskiye oranla daha fazla film üreilmeye başlanmıştır. Korku sineması Türkiye'de 2000'li yılların başlarında bir tür olarak olgunlaşmaya başlar. Ticari yönelimli ilk korku filmlerinin elde ettiği gişe başarısı çok sayıda korku filminin çekilmesine uygun zemin hazırlar. Bir süre sonra art arda gelen korku filmlerinin dünyanın her yerinde olduğu gibi Türkiye'de de belirli bir izleyici kitlesine sahip olduğu anlaşılır. Türk sinemasında korku türüne bütüncül olarak bakıldığında, türün neredeyse tamamen dini öğeleri referans aldıkları görülür. Bu noktada hemen her ülkenin korku sinemasında kültürel korku birikimleri ve inanç eğilimlerinin etkin olduğu söylenebilir. Öte yandan, diğer ülke sinemalarının korku türünde alternatif yaklaşımlarının da olduğu görülür. Söz konusu alternatif yaklaşımlarla Türk korku filmlerinde yok denecek kadar az karşılaşılır. Yoğun makyaj, özel efekt ve ses efektlerine dayanan ve düzenli olarak aynı konuları ele alan korku filmlerinin belirli bir doyuma ulaştığı söylenebilir. Genel olarak bakıldığında, kaynağını dini konularda bulan korku

filmlerinin diğ er tür korku filmlerine oranla niceliksel üstünlüğ ünün oldukça fazla oldu ğ u söylenebilir. Dini temalara dayanan korku filmlerinin dışında kalan az sayıda psikolojik gerilim filmi vardır. Yönetmenin senaryo yazarı olarak çalıştığı dönemlerde de, senarist-yönetmen olarak çalıştığı dönemlerde de korku/gerilim türüyle ilişkili olmadığı görö lür. Tür olarak yönetmenin ilk defa denediği bir tür olsa da, içerik ve anlatı noktasında diğ er filmleriyle tutarlılık gösterir. 2010 yılında gösterime giren *Ses*, Türk korku sinemasında büyük çoğ unluğ u oluşturan filmlerin temasal anlamda dışına ç ıkar. Doç aüstü öğ eler içermeyen, dini korku öğ elerinden beslenmeyen bir gerilim filmi olan *Ses*, bir kadının psikolojik durumundan hareketle gerilim öğ elerini ortaya koyma ç abasındadır. *Ses*'in önemli yönlerinden birisi de alt metin kaygısı taşımasıdır. Gerilimi sunma konusunda başarılı bir atmosfer ve sinematografi örneği göstermesinin yanı sıra, ele aldığı toplumsal ve kişisel bir sorun vardır. Bu sorun kadının toplumsal yapı içerisinde kendisini “kaybetmesi” ve “bulması” üzerinedir. Ülkenin en çok adaletsizliğe uğ rayan kitlesini kadınlar olarak gören ve bu adaletsizliğe üreten yapının ataerkil toplumsal düzen olduğ unu düşün en yönetmen, kadının yaş adığı adaletsizliğe her filminde merkez konulardan birisi yapar. *Ses*'te de, Derya karakterinin toplumsal yapı içinde kendi bireyselliğ iyle var olmasını, her şeyin yeniden baş layacağına dair umudun varlığını hissettirmek ister. Bu durum filmin sonunda Derya'nın üzerine güneş doç masıyla simgesel hale gelir. Kadın karakterleri farklı bağ lamlar ve hikâyeler içinde değer lendiren yönetmenin bu filmde de temasal tutarlılığını sürdürdüğü görö lür. Yönetmenin sinema anlayışına çok da yakın olmamasına rağ men bu filmi çekmesindeki sebep bu tutarlılıktır. Yönetmen bu durumu şöyle açıklar:

“Ses'te ilk kez kendimden baş ka birinin senaryosunu çekmeye cesaret ettim. Uygur şirin'in senaryosundaki dünyayı, benim daha önceki işlerimde kurduğum dünyaya hayli yakın buldum. Teyzem'den beri yaş adığımız toplumda kadınların uğ radığı haksızlıklara karşı durmaya çalış an işler yapıyordum. Teyzem bir kadının başına gelenler karşısında gerçek bir öfkeden ve acıdan yola çıkıyordu. 9 da, daha çok erkekler arasında geçen bir hikây e olmasına rağ men bir yönüyle, kadınların ezilmesi, yabancılaş tırılması üzerine kuruluydu. Hikây enin merkezinde biri eve kapatılıp canavarlaş tırılmış, diğ eri kullanılıp sokağ a atılmış, “ötekileş tirilmış” iki kadın vardı. Ses de üç kuş ak boyunca bastırılmış, susturulmuş kadınlardan, onların sessizliğ inden ve birinin “iç sesinin” her şeyi ele geçirmesinden bahsediyordu” (Ünal, 2012: 174).



Resim 2.12. Ses Filminin Afışı

Yönetmenin sinemasında temasal çatı olan adalet kavramının tartışıldığı bir diğer film ise 2017 tarihli *Sofra Sırları*'dır. *Teyzem*'den *Sofra Sırları*'na kadar yinelenen adalet temasının yönetmenin filmografisinde önemini hiç yitirmediği görülebilir. *Sofra Sırları* da yine adalet teması üzerine kurulan, erkek egemen toplum yapısında kadının durumunu irdeleyen bir filmidir. Film yönetmenin filmografisinde kara mizah öğelerinin en yoğun görüldüğü yapımdır. Film hayatını eşine adayan, eşini mutlu etmek için tüm uğraşları boşa çıkan, mutsuz olduğu evinde benliğine yabancılaşan ve adeta bir mutfak robotuna dönüşen Neslihan'ın bir seri katile dönüşmesini anlatır. Kocasının dünyasında yaşamak zorunda olan, bu yüzden de kendisine yaşamak için hayali bir dünya kurarak televizyon programlarında yaşayan Neslihan için hayat dar bir kıskaçtır. Erkek dünyasında nesneleşen ve herhangi bir ev eşyasından farkı kalmayan Neslihan bir yanıyla *Teyzem*'in Üftade'sine, bir yanıyla da *Nar*'ın Asuman'ına benzer. Bu üç karakteri birbirine benzeten şey farklı şekillerde yaşadıkları adaletsizliklerdir. Bir yanıyla Üftade gibi yapacak hiçbir şeyi olmayan, bir yanıyla da Asuman gibi harekete geçen Neslihan, sebep olduğu ya da göz yumduğu cinayetler sonrasında evde yapılan sorgulamada "Bak ben adaletin bir adamı olarak söylüyorum sana. Adalet diye bir şey yok" diyen komişere "Şunlardan alın birazcık, bir yerleriniz şişecek" diyecek kadar yabancılaşmış bir kadındır. *Sofra Sırları*;

yabancılaşmanın, ötekileşmenin, toplumsal cinsiyet rollerinin ve tüm bunları kapsayan adalet temasının işlendiği son Ümit Ünal filmidir.



Resim 2.13. Sofra Sırları Filminin Afışı

2.2.2. Ümit Ünal Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Teması

Sosyologlar biyolojik cinsiyet (sex) ile toplumsal cinsiyet (gender) kavramları arasındaki ayrıma dikkat çeker. Kadın ile erkeğin doğasından kaynaklı özellikleri biyolojik cinsiyeti, toplumlar tarafından oluşturulan rol, görev, kimlik ve sorumlulukları ise toplumsal cinsiyet kavramını ifade eder (Ersöz, 2016: 20). Toplumsal yapının kadına ve erkeğe yüklediği görevler ve sorumluluklar toplumsal cinsiyet rollerini belirler. Her toplumda cinsiyetler üzerinde idealize edilmiş özelliklerin ve beklentilerin varlığından söz edilebilir. Toplumsallaşma sürecinde bireylere öğretilen davranış biçimleri toplumsal cinsiyet yaklaşımı ile ilişkilidir (Bozatay, 2011: 129). Toplumsal cinsiyet kavramını sosyoloji terminolojisine Ann Oakley sokar. Oakley, erkek ve kadın arasındaki biyolojik farklılığı tanımlayan cinsiyet kavramının yanı sıra, toplumsal anlamda kadınlık/erkeklik rollerini ve eşitsiz bölünmeyi ifade eden toplumsal cinsiyet kavramının üzerinde durur. Kavram, birey kimliğinden sembolik düzeyde cinsel işbölümüne kadar geniş bir çerçeveyi kapsar (Doğan, Özyurt ve Boztoprak, 2009: 91). Ümit Ünal sinemasında toplumsal cinsiyet kavramı sürekli olarak tartışmaya açılan bir konudur. Ümit Ünal

sinemasında kadın merkezi bir öneme sahiptir. Filmlerinde her zaman haksızlığa uğrayan, baskılanan, susturulan kadınlar görülür. Yönetmenin kadın karakterleri kimi zaman yaşadıkları karşısında sessiz kalır, kimi zaman da *Sofra Sırları*'ndaki Neslihan, *Nar*'daki Asuman gibi yaşadıklarını değiştirmek için harekete geçer. Yönetmenin *Teyzem*'den *Sofra Sırları*'na kadar her eserinde yinelenen temalar aynıdır ve bu temaların başında kadına dair olanlar gelir. Ataerkil toplumlarda kadına yüklenen toplumsal cinsiyet kalıplarına karşı eleştirel bir tavrı vardır. Ağırlıklı olarak kadın için çizilen toplumsal cinsiyet kalıplarını ele alsa da, kimi filmlerinde cinsiyet rollerinin LGBT bireyler üzerindeki etkilerine de değinir. Yönetmenin filmlerinde konuyu ele alış biçimleri toplumsal cinsiyet kavramına olan yaklaşımı ortaya çıkarır. Cinsiyet rollerini ve toplumsal etkilerini ele alma şekli bakımından da yönetmenin sinemasında temasal tutarlılığın varlığından bahsedilebilir. *Teyzem*'de Üftade'nin üvey babasının evinde yaşadığı eril baskının hayatını zorlaştırdığı görülür. Üftade'nin sürekli olarak ailesinin kendisinden beklediği gibi davranması gerekir. Evden çıkarken ya da dönerken sürekli olarak sorgulanan Üftade'nin gidebileceği yerler bile üvey babasının izniyle belirlenir. Hayatının tüm sınırlarını çizen kişi bir erkektir. Üftade'nin evden dışarıya çıkmasına yalnızca yanında yeğeni Umur olduğunda izin verilir. Bu noktada Umur'a yüklenen görev, Üftade'nin ailenin çizdiği 'sınırların' dışına çıkmasını engellemektir. Yani, yaşından bağımsız olarak, teyzesini 'koruma' rolü yalnızca erkek olduğu için Umur'a verilir. Umur, henüz çocuk yaşta toplumun belirlediği 'erkeklik' rollerini öğrenmeye başlarken, Üftade ise toplumun çizdiği 'kadınlık' rolünü oynamak zorunda kalır. Böylece sanatçının toplumsal cinsiyet rollerine ve bu rollerin yüklenmesiyle kadının yaşam sınırlarının daralmasına yönelik ilk eleştirel tavrı senaryo yazarlığını üstlendiği *Teyzem* filminde görülmüş olur.

Toplumsal cinsiyet konusunda yapılan çalışmalar uzun bir süre boyunca feminizm bağlamında değerlendirilmiştir. Feminizm, en genel anlamıyla kadın haklarını savunan bir düşünce akımı olarak ifade edilebilir (Kılıçaslan ve Işık, 2016: 21). Feminist düşünce, modern endüstri toplumlarında devam eden erkek egemenliğinin kadınlara kabul ettirilme şeklini sorgulayan eleştirel yaklaşımla öne çıkar. Eril güç ilişkilerini sorgulayan bu eleştiriler; kadın cinselliğini denetleyen bekâret, namus gibi kavramların erkek üzerinden kavranması, kamusal yaşamda kadınların eşit katılım şansı yakalayamaması gibi çeşitli noktalara uzanır (Sancar, 2013: 35). Toplumsal cinsiyet rollerinin yeterince

sorgulanamadığı, ataerkil düşüncenin halen egemen olduğu ve bu bağlamda kadına yüklenen en önemli rollerin yine erkek üzerinden tanımlanarak iyi bir eş, iyi bir anne olmak olduğu görülebilir (Cindoğlu'dan akt. Kılıçaslan ve Işık, 2016: 121). Saliha, 9'da polislin “anlat!” emrine “*Ne anlatayım evladım? Anneyim ben işte, ana... Herkes anaları sever, herkes anaları sayar. Siz analık nedir bilir misiniz?*” ifadeleriyle karşılık verir. Olayla ilgili bildiklerini anlatması gerekirken doğrudan “analık kalkanı”nı kullanması dikkat çekicidir. Saliha bütün mahallenin annesi gibi görülür. Ancak kendisi için uygun görülen “ana” tanımlamasının dışında bir karakter çizer. Saliha, mahallenin tüm kinini içinde taşırcasına oğlu Kaya dışında herkese nefret saçma, herkesi suçlu ilan etme eğilimindedir. Muhafazakâr ve anaç bir karakter çizen Saliha, cinayetle ilgili olmadığını belirtmek için “*Ben kuzuların, tavukların bile kesilmesine dayanamam*” dese de Kirpi'nin başına gelen vahşeti “*Bir meczup, bir sokak köpeği kız, ölmüşse ölmüş ne yapalım. Her gün sinek gibi ölüyorlar*” diyerek korkunç bir duyarsızlıkla normalleştirir. Sorgulama sırasında Salim eskiden mahallede işlenen başka bir cinayeti daha gündeme getirir. İfadesine göre bir davulcu, Kamil adında kumar ve borç batağında olan bir adam tarafından vurularak öldürülür. Ancak Saliha'nın bu olaya yaklaşımı da aynı şekildedir. Saliha, “*Bir erkeği vezir de eden, rezil de eden kadındır. Kamil gibi delikanlı, düştü bir şırfıntının eline, hayatı kaydı*” sözleriyle bu suçu da kadına yükler. İfadeleriyle eril tahakkümü her seferinde onaylayan Saliha karakteri erkek egemen toplumun canavarlaştırdığı bir kadinken, bu egemenliği yeniden üreten bir figüre de dönüşür. Çünkü erkek egemen toplumlarda kadının bedeni kadar düşünce dünyası da eril tahakküm altındadır. Saliha da bu tahakkümün sınırları altında “oluşturulmuş” bir karakterdir. Simone de Beauvoir'ın “*Kadın doğulmaz kadın olunur*” ifadesinin ima ettiği gibi, toplumsal cinsiyet kültürel bir inşa sürecidir (Özküralpli, 2016: 215). Saliha, Beauvoir'ın ifade ettiği gibi, toplumsal bir üretim sürecinin sonunda “kadın” olmuştur. *Teyzem*'de Üftade'yi yabancılaştıran düzen 9'da Kirpi'yi kurban seçer, Saliha'nın da benliğinin üzerine “erkeklik betonu” döker. Saliha, oğlu Kaya'nın durumunu babasının yokluğuna bağlar. “*Kadın halimle hem analık hem babalık ettim*” derken de kadın olmayı güçsüzlükle bağdaştırır. Kaya'nın gerçek babası Salim'dir. Ancak Salim “daha mühim meseleler” dediği siyasi kavgası için Ankara'ya gittiğinde Saliha kendisinden oldukça yaşlı bir adamla zorla evlendirilir ve Kaya'nın kendi oğlu olmadığını senelerce evli olduğu kişiden gizler. Adamın evi terk etmesi üzerine de oğlu Kaya'ya babasının öldüğü

yalanını söyler. İstemediği bir evliliğe mahkûm edilmesi, çocuğunun başkasından olduğunun bilinmesi halinde toplumsal bir linçe uğrayacağı düşüncesiyle senelerce yaşaması Saliha'yı ataerkil toplumun bir kurbanı yapar. Yaşadığı baskı onu vahşileştirir ve kendisine toplumsal kabul sınırları içinde rahat edebileceği maskeler bulur. *“Mahallemiz huzur ve güvenin hâkim olduğu bir yerdir. Herkes işine gücüne bakar. İt kopuk giremez zaten, barındırmayız”* diyerek “koruyucu erkek” rolünü üstlenen Tunç ise toplumun çizdiği erkeklik rollerine sıkı sıkıya sarılır. Sürekli olarak “delikanlı”, “fedakâr”, “sert”, “vatansever” olduğunun altını çizer. *“Bizim mahallede bir otoritemiz vardır”* diyerek kendini mahallede huzurun ve güvenin bekçisi ilan eder. İrrite edici bir gülümsemeyle, *“Birkaç ay önceydi. Bu kız gelmiş bizim mahalleyi bulmuş. Öyle dolaşiyor ortalıklarda, yaratık! Ha... Bir ara Amerikalı bunu kulübesine almış. E tabi yani Amerikalı deyip geçmemek lazım. Onun da ihtiyaçları var”* ifadelerini kullanan Tunç için kadınlar “ihtiyacını görmek” dışında bir anlam taşımaz. O, erkekliği delikanlılık, sertlik gibi özellikler üzerinden kurduğu kadar kadınlarla olan ilişkisi üzerinden de tanımlayan kötücül bir zihniyeti ortaya koyar. Sorgulamaya alındığı andan çıkarıldığı ana kadar sürekli olarak ifadelerinde “biz” vurgusunu yapar. *“Bizi mahalleye sorun”, “Olayla bizim ne alakamız olabilir?”, “Bizim mahallede bir otoritemiz vardır”* gibi sözleri Tunç'un benliğini toplumsal bir kurallar bütünüyle, “biz” ile değiştirdiğini belirtir. “Erkeklik” rollerine sıkıca sarılarak toplumsal konfor alanında kalmaya çalışsa da, sorgulamanın sonlarına doğru yakın arkadaşı Kaya ile birlikte “harçlık çıkarmak için” para karşılığı Firuz'la ilişkiye girmeyi kabul etmesi “erkeklik maskesi”ni düşürecektir. Bu sahne yönetmenin toplumsal cinsiyet rollerine olan eleştirisinin en belirgin olduğu sahnelerden birisidir. Söz her kendisine geldiğinde “delikanlı” söylemler üreten Tunç, Kaya'yı da “en harbi delikanlı” arkadaşı olarak işaret eder. Tunç'un eril söylemin en uçlarında dolaşan ifadeleri film boyunca tekrarlanırken aslında ne kendini ait sandığı ideoloji ne de karşısında konumlandığı ideoloji hakkında entelektüel bir birikiminin olmadığını altı çizilir. Tunç için eril söylem ve ideoloji sınırları güvenli alanda kalmayı, toplumsal kabul ve onay almayı sağlayan birer araçtır. Firuz ise sorgu odasına alınır alınmaz, “mazbut aile babası” rolünün kendisini kurtaracağını umarak, *“Ya ben evli bir adamım, iki tane çocuğum var, aile babasıyım ben, mazbut bir insanım. Beni ne getirdiniz buraya, ben ne yaptım, benim burada ne işim var”* diyerek oldukça tedirgin bir şekilde konuşur. Toplumsal kabul maskelerinin bireyi tahrip edici yönü Firuz karakterinin sorgunun

başlarında kullandığı şu ifadelerle vurgulanır: *“Bizim mahalle İstanbul’un ortasında bir ada gibidir. Çok iyi bir halkı vardır. Herkes beni sever, ben de onları. Güler yüzlü insanların oturduğu bir mahalledir. Herkes benim fotoğrafhaneye en az bir kere uğramıştır. Sünnet resmi çekerim, okul için resim çekerim, evlilik, nişan resimleri falan... Herkes beni tanır, ben de onları tanırım. Saklarım negatifleri, biriktiririm, çekmecelerde hep biriktiririm. Herkesin yüzü bende saklı”*. Toplumsalın karanlık yönünü, mahallenin maskelerini vurgulayarak filmin kodlarını açan bu replikler önemlidir. Aslında Firuz’un dediği gibi herkes herkesi tanımaz, herkes herkesi sevmez. Ortada zaten tek bir yapı vardır: Herkes. Toplum, toplum dışı olanı ya öteler ya da kendisine benzer kılar. Çeşitli maskeler takıp herkes gibi “görünmek” konformist çizgileri aşmamak kişilere toplumsal bir süreçte öğretilir. Firuz karakteri de bunu en iyi öğrenen kişilerden birisidir. Yaşadığı yerde kendisine uygun görünen toplumsal cinsiyet rollerini kabul etmek, “mazbut bir aile babası” olmak zorundadır. Ancak Firuz bir eşcinseldir ve Kaya’ya âşıktır. Sorgulamanın sonunda *“Kaya bana gel biz senle gidelim, başka bir yerde yaşayalım deseydi ben onla dünyanın bir ucuna bile giderdim. Kaya katil olamaz. Size ille itiraf edecek biri lazımsa ben itiraf edeyim. Kaya katil olamaz, katil benim”* diyerek hem aşkını itiraf eder hem de suçun Kaya’ya yüklenmemesi için suçu üstlenmeyi bile dener. Toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde bu sahneye bakılırsa, sahnenin Türk sinemasında ne derece radikal ve ayrıksı bir yerde durduğu görülür. Erkek ya da kadın yönetmenlerin filmlerinin büyük çoğunluğunda bir eşcinsel karakterin böylesine bir aşk itirafına denk gelinmez. Eşcinsellik büyük çoğunlukla tipik olarak ve aşırı karikatürize bir şekilde temsil edilir. Yönetmen bu sahnenin önemini şöyle vurgular: *“Türk filmlerinde eşcinsel karakterler çoğunlukla “macho” yönetmenlerin elinde dışarıdan bir bakış açısıyla, çoğunlukla karikatürize tipler olarak hayat bulabilir. Firuz, sinemamızda bir derinliği olan ve kendini cesaretle ifade edebilen ender eşcinsel karakterlerdendir. Daha önce Türk sinemasında Firuz’un filmin sonunda yaptığı gibi açık ve samimi bir eşcinsel ilan-ı aşk gördüğümü hatırlamıyorum”* (Ünal, 2012: 114). 9, Ünal’ın filmlerinde görülen dört temel temayı (adalet, toplumsal cinsiyet, ötekileşme, yabancılaşma) eriyik hale getiren bir filmidir. Yönetmenin toplumsal cinsiyet rollerine olan eleştirel tavrının da somut bir şekilde öne çıktığı bir filmidir. Yönetmenin bu konudaki tavrı *Ara*, *Nar* ve *Sofra Sırları* gibi filmlerde de aynı şekilde devam eder.

Yönetmenin toplumsal cinsiyet rollerini gündeme getirdiği bir diğer önemli yapıyı 2011 tarihli *Nar* filmidir. Yaşadığı büyük acılardan sonra benliğine yabancılaşmış, ötekileşmiş, her şeye inancını kaybetmiş bir kadın olan Asuman'ın adalet arayışını merkeze alarak “eski bir kelime” olan vicdanı, sınıf çatışmasını ve adaleti irdeleyen yönetmen, filmde ikincil ancak kilit bir fon olarak LGBT bireyleri konumlandırır. Sinemasında LGBT bireyleri görünür kılmaya gayret eden, onları en “olduğu gibi” temsil etme çabasını güden sanatçının filmleri bu temsillerin yinelemelerine çokça yer verir. Söz konusu temsilleri eril bakış açısının hükmünde oluşturulan egemen toplumsal cinsiyet rollerinin işaret ettiği gibi değil, içeriden bir bakış açısıyla, biçimlendirmeden ele alır ve öteki olarak kodlamadan, karikatürize ve karton hale getirmeden sunar. Sanatçının bu tavrının en net örneği *Nar*'dır. Egemen sinemada ana karakterlerin ikisinin de eşcinsel olduğu filmlerde genel olarak çiftin homoseksüellik durumu sıradan bir temsilin önüne geçerek filmin eklem yerlerinden biri haline gelir. Eğer toplum standartlarına göre “normal” olmayan bir çift temsili varsa bu çiftin “anormal” durumu filmsel bir motif olarak ele alınır. *Nar*'da Sema ve Deniz çifti de ana karakterdir ancak onların homoseksüel olmaları filmin kilit noktalarından değildir. *Nar* bu konuda egemen sinemadan da, sanat sinemasında görülen eleştirel temsillerden de farklı bir yolda ilerler. *Nar*, lezbiyen çiftin ilişkisini, ele aldığı toplumsal çürüme ve adaletsizlik konularıyla alaka kurmadan yansıtır. Çiftin ilişkisi fonda duran, son derece sıradan bir ilişki olarak bir süre sonra seyircinin dikkatini bile çekmeyen bir temsil olarak kalır. Yönetmenin çifti “gizlice” öne çıkarması toplumsal cinsiyet rollerine olan eleştirel bakışını da bir kere daha ortaya koyar. Yönetmenin LGBT bireylerin görmezden gelinmesine ya da ötekileştirilmiş kartonize temsillerine dönük eleştirel yapımlarının önemli halkalarından biri olan ve antikonformist bakış açısından izler taşıyan film, lezbiyen çiftin temsili açısından Türk sinemasında örneğine neredeyse hiç rastlanmayan bir yapımdır. 9'da Firuz'un Kaya'ya olan aşkını itiraf ettiği sahnenin bir ikizi de *Nar*'da görülür. *Nar*'da da benzer bir şekilde, Deniz'in “*Sema benim her şeyim, ev arkadaşım, hayat arkadaşım, eşim, dostum, karım, kocam, canım, ciğerim, kızım, oğlum, kardeşim, kedim, kuşum, çiçeğim, her şeyim*” diyerek aynı itirafı yapması 9 ve *Nar*'ın temasal katmanları arasındaki bağlantının altını çizer. Bir auteur olarak temasal tutarlılığı her filminde sürdüren yönetmenin tüm eserlerinde bu türden bağlantılar göze çarpar.



Resim 2.14. Nar Filminde Deniz ve Sema Çifti

Feminist düşüncede kişinin cinsiyeti, toplumsal cinsiyeti ve cinselliği birbirlerinden ayrı olarak değerlendirilir. Toplumsal cinsiyet yaklaşımları kadınlar ve erkeklerin hayatlarında toplumsal beklentileri karşılayacak ‘uygun’ davranış kalıpları üretir (Stone, 2016: 13). Feminist görüşe göre toplumsal cinsiyet, cinsiyetin kültürel olarak yorumlanmasından oluşur. Toplumsal cinsiyetin kültürel bir inşa süreci olduğu görüşüne göre, anatomik açıdan farklı bedenlere toplumsal cinsiyet anlamları belirli bir determinizmle sunulduğu için bu bedenler kültürel yaşamda edilgen konuma geçer (Butler, 2008: 53). Erkek ve kadın biyolojilerinin farklı psikolojik, davranışsal, toplumsal özellikleri bireylere dayattığı düşüncesi ile toplumsal cinsiyet rolleri meşrulaştırılır (Sancar, 2013: 23-24). Kadınlık da, erkeklik de kültür ve toplumun bir uzantısı olarak toplumsal cinsiyet kategorileridir. “Kadın olmak” gibi “erkek olmak” da toplumsal bir öğretiye dayanır. Cinsiyete dayalı toplumsal roller, örneğin ataerkil toplumların çizdiği “erkeklik” kalıpları normatif olarak öğrenilir ve içselleştirilir (Arık, 2016: 232). “...Erkeklik, ziyadesiyle ilişkisel bir kavramdır: erkeklik, diğer erkeklerin önünde ve onlar için, kadınlığa karşıt olarak ve her şeyden önce kişinin kendi içindeki bir tür dışıl korkusu içinde inşa edilmiştir” (Bourdieu, 2018: 71). Yönetmenin dört ana karakter üzerinden bir kuşağın dönüşümüne ve yabancılaşmasına baktığı 2007 tarihli *Ara* filmi, toplumsal cinsiyet rollerine dönük eleştirisini de filmin alt katmanlarına yerleştirir.

Filmde toplumsal cinsiyet rollerinin eleştirisi Veli karakteri üzerinden yapılır. Eşcinsel olan Veli, kimliğini en yakın arkadaşı da içlerinde olmak üzere tüm toplumdan gizlemeye çalışan bir karakterdir. 9'da toplumsal kabul sınırlarının dışına itilmemek için aile babası rolünü giyinen Firuz gibi, *Ara*'da da Veli aynı sınırların dışına itilmemek için heteroseksüel ilişkisini sürdürür. Eşcinsel olduğunun ortaya çıkmasının yalnızlığa mahkûm olmak anlamına geleceğini düşünen Veli'nin tavrı toplumsal yapıda karşılığı olan bir tavidir. Özellikle toplumsal cinsiyet rollerini keskin çizgilerle “erkeklik” ve “kadınlık” üzerinden kuran toplumlarda eşcinselliğin gizlenme eğiliminde olduğu bilinen bir durumdur. Bu açıdan, 9'un Firuz'u ve *Ara*'nın Veli'si benzer çizgide ilerleyen karakterlerdir. *Ara*, yönetmenin temasal tutarlılığını sürdürdüğü ve ele aldığı temaların bir zincirin halkalarını oluşturduğunu kanıtlandığı bir filmidir.



Resim 2.15. Ara Filminin Afışı

Erkekler ve kadınlar toplumsal yapıda eşitsiz konumlanır. Bu eşitsizliklerin statü, iktidar, maddi kaynaklar gibi çok çeşitli yönleri açılmak üzere daha çok kadın aleyhine olduğu söylenebilir. Söz konusu eşitsizlikleri üreten mekanizmanın biyoloji değil toplumsal örgütlenme biçimi olduğunu söylemek mümkündür. “İnsan doğası” söylemiyle toplumsal eşitsizlikler yeniden üretilir. Feminist düşünce cinsiyetin toplumsal inşasına dikkat çekerek cinsiyet ile toplumsal cinsiyeti birbirinden ayırır (Elçik, 2016: 192). Özel yaşamdan kamusal yaşama kadar hemen her alanda erkek egemenliğinin farklı biçimleri görülür. Eril baskı mekanizmasının kadını tahakküm altına alarak nesneleştirdiği söylenebilir. 2017 tarihli *Sofra Sırları* ise yine ataerkil toplum yapısında

kadına yüklenen rolleri eleştiren bir filmidir. Yönetmenin senaryo yazarlığını yaptığı ilk film olan *Teyzem*'den 2017 tarihli *Sofra Sırları* filmine kadar ataerkil toplum yapısıyla bir hesaplaşma içinde olduğu görülür. *Sofra Sırları*'nın başkarakteri olan Neslihan toplumsal yapıda çok sayıda karşılığı olan bir kadın temsilidir ve eril tahakkümün nesneleştirdiği kadınları stereotipik bir şekilde yansıtır. Tam da toplumsal cinsiyet çalışmalarının eleştiri alanına girdiği şekliyle, yönetmenin de erkek egemen toplum yapısında kadını eve/özel alana yerleştiren zihin yapısını eleştirdiği görülür. Hayatının tüm sınırları kocası tarafından çizilen Neslihan, *Teyzem*'in Üftade'si ile benzer özellikler taşır. *Teyzem*'in Üftade'si de, *Sofra Sırları*'nın Neslihan'ı da ataerkil toplum yapısının yabancılaştırdığı, benlikleri yok edilen, bir nesneye, eşyaya dönüşen kadınların temsilidir. Neslihan'ın sürekli olarak mutfakta olması, ancak yemek yaparak rahatlaması toplumsal süreçte kendisine yüklenen 'kadınlık' rollerini yansıtır. Hapsedildiği eril tahakkümün sınırları içinde, hiç çıkmadığı mutfaka ait bir robota dönüşen Neslihan, hayatından memnun olmasa da, sırf bir 'yuvası' olduğu için eşinin erk alanında yaşamaya devam etmek ister. Bir yandan da yalnızca kurduğu hayal dünyasında mutlu olabilen birisi olan Neslihan, içten içe kendisine çizilen sınırları aşmak ister. Filmde Neslihan dışındaki kadın karakterler de yalnızca eşlerinin "himayesinde" var olabilir. Onlar da tıpkı Neslihan gibi aldatılan, yabancılaştırılan, kimlikleri yok edilen ya da yalnızca eril baskı mekanizmasına "hizmet" için var olan karakterlerdir. Onları var eden, bir evin sınırları içinde olmaları, 'kadınlık' rollerini oynamaya devam etmeleridir. *Sofra Sırları*, yönetmenin kadını ev içinde bir nesne, bir cinsel obje ya da bir erkeğe "emanet" bir eşya gibi gören zihniyeti eleştiren yapımlarının devamıdır. Böylece yönetmenin tüm filmlerinde yinelenen temaların başında toplumsal cinsiyet rolleri konusundaki eleştirel bakış açısı yeniden belirginleşir.



Resim 2.16. Sofra Sırları Filminden Bir Kare

2.2.3. Ümit Ünal Sinemasında Yabancılaşma Teması

Uzun süre felsefenin bir sorunsalı olarak ele alınan yabancılaşma kavramı sosyolojide içsel anlamdan yoksunluk, bireyin öz benliğinden uzaklaşması ve soyutlanma gibi çeşitli anlamlarda kullanılır. Yabancılaşma kavramı farklı kuramlar ve yazarlar tarafından farklı şekillerde yorumlanır. Kuramcılar yabancılaşmanın temeline ekonomi, inanç, politika, toplum ve birey gibi farklı değişkenler koyarak değerlendirir. Marx'tan önce de yabancılaşma kavramını ele alan düşünürler olsa da, kavrama ilk ciddi kuramsal boyutu kazandıran Marx olur. Felsefeyi dünyanın yaşam koşullarını değiştirmeye yönelik anlamlandıran Karl Marx'a göre, yabancılaşma belirli zaman ve mekânsal bağlamlarda, ekonomik ve sosyal koşullar altında ortaya çıkan bir olgudur (Kızıltan, 1986: 19-20). Marx'a göre yabancılaşma; işçinin emek ürününe yabancılaşması, üretim eylemine yabancılaşması, kendi doğasına yabancılaşması ve kapitalist sistemde insan ilişkilerinin pazar ilişkilerine dönmesi sebebiyle başka insanlara yabancılaşma gibi farklı görünümlere sahiptir. Yabancılaşma kavramı çağdaş sosyolojide de ilgi gösterilen bir kavramdır. Kişinin yaşadığı topluma, dünyaya ve kendisine yabancılaşmasını söz konusudur. Yabancılaşma kavramının ekonomik, teknolojik, toplumsal, felsefi ve bireysel sebepleri olabilir (Cevizci, 2017: 1959-1960). Kavram, çalışma çerçevesinde bireyin yaşadığı toplumla ve içsel anlamda kendi varlığıyla olan bağlarının kopmasını ifade eder şekilde kullanılmaktadır. Yabancılaşma kavramı bireysel ya da toplumsal bağlamda ele alınabilir. İnsanın yaşadığı topluma yabancılaşması, kendisine yabancılaşması, bir cinsiyete ya da maddi bir unsura yabancılaşması olasıdır.

Ünal'ın filmlerinde yabancılaşma konusu farklı karakterler üzerinden işlenir. İlk olarak, Ünal'ın filme çekilen ilk senaryosu olan *Teyzem*'de yabancılaşma teması göze çarpar. Umur ve teyzesi Üftade'nin arasındaki bağı merkeze alan film, kadının ataerkil toplumdaki konumlandırılma şekline karşı eleştirel bir tavır içerir. Üftade annesi ve üvey babasıyla yaşayan bir kadındır. Yıllar önce evden ayrılan ablasının yeniden eve oğlu Umur'la birlikte dönmesi Üftade'nin hayatında önemli bir yere sahiptir. Bir süre sonra Üftade'nin hayatında en özel bağ kurduğu kişi yeğeni Umur olur. Ünal'ın kendi hayatından esinlenerek yazdığı film Türk sinemasında oldukça önemli bir yere sahiptir. *Teyzem*'deki yabancılaşma teması bir kadının kendi kimliğine ve ailesine yabancılaşmasını kapsar. Temelini Umur ve teyzesi Üftade'nin ilişkisinin oluşturduğu,

Umur'un gözünden teyzesinin hikâyesini anlatan filmde yabancılaşma ana konulardan birisidir. Annesi ve üvey babasıyla birlikte yaşayan Üftade, özellikle üvey babasının baskıcı tavırları sebebiyle zor günler geçirir ve yaşadığı evde gördüğü baskı onu kendi benliğinden uzaklaştıracak boyutlara ulaşır. Yalnız başına yaptığı her şey evde sorgulanır. Onunla içten bir bağ kurabilen tek kişi yeğeni Umur'dur. Umur, evden her çıkışında sorgulanan Üftade'nin kendisine küçük de olsa bir özgürlük alanı açmasını sağlar. Teyzesi Üftade'nin gittiği yerlere Umur da gönderilir. Üftade'nin evden çıkışlarının sebebi âşık olduğu kişiyi görmektir. Üftade yaşadığı evde özgürlüğü elinden alındığı için kendisine, anlaşılmadığı ve bağ kuramadığı için de ailesine yabancıdır. Öyle ki, kendisi olabildiği tek yer evde merdiven altına yaptığı ve Umur dışında kimsenin bilmediği küçük ve gizli bir odadır. Üftade evde baskı altında yaşayan, kimliğine yabancılaşmış bir nesneye dönüştürülür. Ünal'ın bu konudaki ifadeleri şöyledir:

‘‘Teyzem çok genç yaşta evlenmiş ve bir yıl içinde kucagında çocuğuyla ailesinin yanına dönmüştü. Evde tutucu bir üvey baba ve hastalıklarıyla uğraşmayı bir tür şefkat arayışına, ilişki biçimine dönüştürmüş bir anne vardı. Annem, anneannem ve üvey dedemle çatışmaları yüzünden, ailesiyle ilişkilerini çok gevşek tutuyordu. Bu yüzden teyzemi ilk defa yedi yaşında görmüştüm. Kendisini ev işlerine ve benden üç yaş küçük kızına adanmış sessiz sedasız bir kadındı. Sessiz sedasızlığı sonraki yıllarda daha zehirli bir içe kapanmaya dönüştü ve teyzem, anneannemin feci bir tutkuyla koltuklar, sehpalara, büfeler, aynalar, kadife perdeler, cam biblolar vesaireyle tıka basa doldurduğu evde kimsenin dikkatini çekmeyen, varlığı yokluğu bir eşyalardan birine dönüştü’’ (Ünal, 2012: 54).

Yönetmenin yabancılaşma temasını ele aldığı ilk filmi 9'dur. 9'daki yabancılaşma teması, yabancılaşma kavramının pek çok yönünü kapsar. Bireyin kendi benliğine yabancılaşması, bireyin topluma yabancılaşması, bireyin anlamsızlık duygusu içinde olması, bireyin devlete ya da sınıfsal durumuna ilişkin yabancılaşması gibi pek çok yabancılaşma türü filmde işlenir. Filmde örnek olarak seçilen mahalle pek çok yönden stereotipik denebilecek karakterleri bir araya getirir. Ünal, mahalleyi insanlığın ya da toplumun küçük bir yansıması olarak ele alır. Mahallede herkesin toplumdan sakladığı başka bir yüzü, karakteri vardır. 9, yönetmenin bu yaklaşımının metaforudur. 9'da yabancılaşma teması farklı karakterlerde farklı şekillerde ele alınır. Mahalle bireylerine ayrı ayrı bakıldığında hepsinin farklı konularda yabancılaşma yaşadığı anlaşılır. Kendisini yalnızca kırtasiye malzemesi sattığı dükkânına umutsuzca kapatan Salim'in

politik yabancılaşması, eşcinsel olduğunu gizlemek için rol yapan Firuz'un cinsel kimliğini gizleme zorunluluğu hissetmesi dolayısıyla benliğine yabancılaşması, Amerikalı'nın hayatına yalnızlık ve anlamsızlığın egemen olmasıyla yaşadığı yabancılaşma, Saliha'nın erkek egemen toplumda benliğinin yok edilmesi ve vahşileştirilmesi şeklinde beliren yabancılaşma bu örneklerden bazılarıdır. Yönetmen filmde yabancılaşma kavramının bir toplumun içinde farklı bireylere farklı yansımalarını net çizgilerle ortaya çıkarır. Tüm mahalleli değersizlik, anlamsızlık, öz benliklerinden kopuş, arada kalmışlık ve kaybolmuşluk gibi durumlarla yabancılaşma içinde görülür.

Yabancılaşma temasının işlendiği bir diğer Ümit Ünal filmi 2007 tarihli *Ara* filmidir. Film tek bir mekânda ilişkilerin farklı boyutlarını anlatmak üzerinedir. Ünal, tiyatronun dilinden ve anlatım olanaklarından önemli ölçüde yararlanan bir yönetmendir. Yine bir tek mekân filmi olan *Ara*, dört arkadaşın arasındaki ilişkileri tek bir evin içinde, zamansal sıçramalar yaparak anlatır. Ünal'ın filmlerinde her zaman arada kalmışlık durumları tasvir edilir ve insanın mutlaka kuşatılmış, sıkışmış ve yabancılaşmış olduğu görülür. İnsanın yabancılaşmasının figürü kimi zaman toplum, kimi zaman ilişkiler, kimi zaman para, kimi zamansa otorite olabilir. Ünal yapımcı, yönetmen ve senarist olarak çektiği *Ara* filminde ikili ilişkilerin arka planına kendi kuşağının yaşadığı toplumsal dönüşümü koyar ve bu dönüşümün onları nasıl bir insan yaptığını irdelemeye çalışır. Filmdeki karakterler her açıdan arada kalmışlığın bir yansımasıdır. 1970-1980'li yıllarda ekonomik anlamda daha zor koşullarda yaşayan insanlar, 1980 sonrası değişen koşullarla birlikte yaşam alışkanlıklarını değiştirir. Yönetmen filmde tüketim kültürünün nesnesi haline gelmiş, hiçbir konuda tatmin olmayan, hiçbir aidiyet ilişkisi içinde yer almayan bireylerin hayatlarını temel alır. Karakterlerin yaşadıkları yabancılaşma onları sevgisizliğe, utanç duygusunun kayboluşuna ve doyumсуuzluğa götürür. Ender'in "*O sızı hiç geçmeyecek, biz hiç doymayacağız*" sözü ile de vurgulanan durum filmin geneline yayılır. Veli'nin eşcinsel olduğunu gizlemek için ilişkisini sürdürmesi, cinsel tercihini en yakın arkadaşı olan Ender'den bile tepki alacağı düşüncesiyle gizlemesiyle benliğine ve ilişkilerine karşı bir yabancılaşmanın içinde olduğu anlaşılır. Ender ise en yakın arkadaşı olan Veli'nin eşi Selda'yla bir ilişki içindedir. Ender kendi benliğine o kadar yabancıdır ki, kendisine olan güvensizliğiyle sırf sevgilisinin kendisini aldatabileceği ihtimaline karşı onu aldatır. Gül ise Fransa ve Türkiye arasında kültürel anlamda bir aidiyet sorunu yaşar ve her iki ülkeye de belirli bir yabancılık mesafesinde durur. Filmdeki dört

karakterin yaşadıkları tatsizlik arka planda daha büyük bir boşluğun varlığına gönderme yapar. Karakterler içlerindeki manevi boşluğu dolduramamaktadır. Yönetmen *Ara*'da karakterlerin yaşadıkları boşluk hissi, hayatlarında öncelikleri maddi öğeler ve tüketim kültürünün nesnelere olmaları üzerinden yabancılaşma konusunu gündeme getirir. Sosyolojik anlamıyla anlamsızlık, soyutlanma, yabancılaşma kavramlarının *Ara*'da ve diğer Ümit Ünal filmlerinde yinelenen temaların başında geldiğini söylemek mümkündür.

2010 yapımı bir gerilim filmi olan ve Ümit Ünal'ın hem ilk defa kendisine ait olmayan bir filmi yönetmesi hem de türü açısından diğer filmlerinden oldukça farklı bir yerde durmasıyla öne çıkan *Ses*, yabancılaşma temasını kadın kimliği bağlamında açar. Filmde nereden geldiği belli olmayan ürkütücü bir sesin yönlendirdiği Derya'nın hayatındaki sırların açığa çıkış süreci ele alınır. Annesiyle aynı evde yaşayan Derya'nın hayatı duymaya başladığı sesle altüst olur. Kadının kendi benliğini bir erkek üzerinden tanımlamak zorunda olduğu toplumsal yapıyı her filminde eleştiren yönetmen, yabancılaşma temasını *Ses* filminde de ataerkil toplumda kadın kimliği üzerinden kurar. *Ses* filminin ana karakteri olan Derya'nın annesi olarak tanıdığı kişi aslında anneannesidir. Bu büyük sır duymuş olduğu sesin yönlendirmeleriyle açığa çıkar. Derya'nın annesi, babası tarafından öldürülür ve bu sır kendisinden bir ömür boyu saklanır. Anneanne, anne ve Derya'nın hayatlarını olumsuz yönde etkileyen olayın öznesi bir erkektir. Anneanne kendisini bu suçu gizlemek zorunda hisseder. Anneannenin bu mecburi 'sessizliği' Derya'ya da yansır. *Ses*, üç farklı kuşaktan kadının bastırılmış hayatlarını ve bu hayatın Derya'da görüleceği gibi, kadın psikolojisinde oluşturduğu hasarları aktararak yabancılaşma kavramını işler. Derya'nın duyduğu sesin aslında kendi iç sesi olduğunu anlaması, ancak kendi iç sesinin yönlendirmesiyle gerçeklerle yüzleşebilmesi anlamındadır. Yani, ancak kendi sesine kulak verdiği sürece benliğini bulabilecektir.

Ümit Ünal'ın ilk edebi uyarılama denemesi olan *Gölgesizler*, kafkaesk bir atmosfer kurarak yabancılaşma temasını işlemektedir. 2009 tarihli film, Hasan Ali Toptaş'ın aynı adlı eserinden uyarlanmıştır. Modern Türk edebiyatının önemli yazarlarından birisi olan Hasan Ali Toptaş, romanlarında özgün bir kurgusal yapı ve çok katmanlı bir derinliğe ulaşmakta, ulaşmak istediği derinliğin merkezine bireylerin iç dünyalarından ve arayışlarından yansımalar koymaktadır. Toptaş'ın eserleri açık metin kategorisine

girmektedir. Açık metin kavramı, Erol Mutlu'nun *İletişim Sözlüğü*'nde "okuyucu ile buluştuğunda ortaya çıkabilecek alternatif anlamları kapatmaya çalışmayan ve kolayca elde edilebilen tek bir anlamın altını çizme talebi olmayan, tersine zengin ve karmaşık okumalara olanak sağlayan" (Mutlu, 2012: 13) metinler şeklinde tanımlanır. Yıldız Ecevit'in "Türk edebiyatında avangart romanın ana duraklarından biri" olarak andığı Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*'de modern insana ait sorunları modernist/postmodernist bir üslupla kırsala taşır ve kimlik sorunlarını işler (Ecevit, 2004: 93). Postmodern romanda birbirinden farklı gerçekliklerle aynı anda karşılaşan, metin içi ve metin dışı olarak iki düzlemde okuma yapan okur için parçalı yapı, çoklu imgeler söz konusudur. Postmodern romanda parçalı bir anlatı yapısı, çoklu sonuç, nedensellik ilişkisinin olmayışı, beklenmedik değişimler gibi özellikler bulunabilir. Romanın tamamlanmış bir bütün olan yapısı kırılabilir (Eliuz, 2016: 98-99). Hasan Ali Toptaş romanlarında da bu tür özelliklere sıklıkla rastlanır. *Gölgesizler* de söz konusu özellikleri barındıran bir romandır. Hasan Ali Toptaş'ın çok katmanlı romanlarından birisi olan *Gölgesizler*'i aynı isimle sinemaya uyarlayan yönetmen, eserin yalnızca belirli katmanlarını sinematografik anlatısına aktarır. Belirsiz bir zaman ve mekânda geçen hikâyeye pek çok açıdan yabancılaşma temasını ele alır. Neresi olduğu bilinmeyen bir yerde devlet tarafından 'unutulmuş' insanların politik yabancılaşması ve sürekli tekrarlanan kayboluşlarla vurgulanan bireyin benliğine yabancılaşması anlatı içerisinde çeşitli boyutlarda açılır. Zamansal atlamalar, mekânsal değişimler, karakterler arasındaki diyaloglar, bazı karakterlerin tekrarladığı sorular ve aforizmalar yabancılaşma temasının farklı vurgularını oluşturur. *Gölgesizler* romanı muğlaklık, bilinmezlik ve değişmeceli öğelerin yoğun olduğu bir romandır. Romandaki olaylar ve ayrıntıların satır aralarında çoklu yorumlara açık anlamlar görülebilir. Bu anlamların okuyucunun bakış açısına göre değişebilirliği söz konusudur. Romanın bu yapısı yönetmenin sinematografik anlatısına uygun düşer. Ümit Ünal'ın sinemasında izleyici için yorumlanabilir katmanlar açmak önemli bir konudur. Bu anlamda yönetmenin kendi yorumlamasını seyirci üzerinde bir yönlendirici unsura çevirmediği söylenebilir. Onun filmlerinde önemli olan izleyicinin aklına soru işaretleri bırakmaktır. Bu çizgiyi yakalamak amacıyla da filmlerini net bir sonla bitirmemekte ve açık sonlar kullanmaktadır. *Gölgesizler* romanının yapısı içinde yönetmenin ilgisini çeken boyut politik anlamdır. *Gölgesizler* kayboluş, akıl ve delilik, iyilik ve kötülük, vicdan, yalnızlık, yabancılık, hak ve suç gibi konular etrafında

şekillenen bir romandır. Romanın ele aldığı konular filmde de karşılık bulmaktadır. Ümit Ünal filmlerine bakıldığında genellikle benzeri konuların işlendiği görülmektedir. Bu noktada yönetmenin *Gölgesizler*'i filme çekme sebebi anlaşılabilir. *Gölgesizler* romanı da Ünal'ın filmlerinin tema anlamında yakınında durmakta, yönetmenin filmografisi hemen hemen aynı tema ve motiflere gönderme yapan filmlerden oluşur. Böylece yönetmenin filme aldığı konuların kendi kişisel birikimleriyle ilişkili olması konusundaki tavrı ortaya çıkar.



Resim 2.17. Gölgesizler Filminden Bir Kare

2011 tarihli *Nar* da yabancılaşma temasına yer veren bir başka Ümit Ünal filmidir. Yönetmenin toplumsal adalet duygusunun kayboluşu düşüncesinden hareketle çektiği filmde yabancılaşma kavramını doğuran unsur lezbiyen bir çiftin ilişkisidir. Ancak buradaki yabancılaşma ilişkinin kendisinden değil, çiftin birbirlerine yaklaşım şekline dolaylı olarak ortaya çıkar. Yönetmen çifti karikatürize etmeden, herhangi bir ilişkinin temsil şekliyle aynı çizgide sunar. Filmde yabancılaşma kavramının yansıması, bir kadının diğerinin egemenlik alanını tamamen kabul etmesi, büyük ölçüde ekonomik güçten kaynaklanan bu egemenlik alanında kendisini pasifize etmesi şeklinde gözlemlenir. Filmdeki lezbiyen ilişki baskın erkek/pasif kadın ilişkisinin kalıplaşmış özelliklerini yansıtır. Filmin ana karakterlerinden olan ve amatör olarak oyunculuk yapmak dışında hiçbir işle uğraşmayan Deniz, varlığını sevgilisi Sema üzerinden tanımlama eğilimi içindedir. Kendisini Sema'nın güç alanında var olmaya tamamen adapte etmiştir. Doktor Sema'nın sorumlu olduğu bir hastane biriminde Asuman'ın torununun ölmesi üzerine adalet ve haksızlık kavramları üzerine bir sorgulama gerçekleştiren filmde, Deniz'in Sema'ya duyduğu 'sorunlu' güven yabancılaşmayı ortaya çıkaran unsur olarak seyircinin

karşısına çıkar. Deniz'in güveninin sorunlu olması gerçekte yüzleşmemek için kendisini kandırmaya çalışmasından kaynaklanır. Sema'yla ilgili kafasında oluşturduğu karakterin güvenilirliğini kaybetmek istemez çünkü o güvenilirliği kaybederse gerçekte yüzleşecek ve konfor alanından çıkmak zorunda kalacaktır. Deniz'in gerçekte bağlantısını kaybetmesi ve bir birey olarak varlığını neredeyse tamamen başka bir insana tabi kılması şeklinde iki ayrı boyutta yabancılaşması söz konusudur. Sema ise maddi güç alanını, iktidar ilişkilerini kaybetmemek adına birtakım insani değerleri görmezden gelme eğilimi içinde, ekonomik gücün belirlediği bir yabancılaşmanın figürü olarak belirginleşir. Deniz ise öylesine Sema'nın dünyasına tabidir ki, adeta cam bir fanusta yaşar gibi dış dünyaya ve kendi benliğine yabancılaşmış, gerçeklerden uzak ve izole bir hayat sürer. Sema ise kendisi için oluşturduğu kimlikle gerçek kimliği arasında derin bir uçurum olan, adeta güç zehirlenmesi yaşayan ve bu sebeple de yabancılaşma yaşayan bir karakterdir. Asuman doğru bildiği ve sıkıca tutunduğu tüm değerlere uzaklaşan, anlamsızlık ve tükenmişlik duygusuyla yabancılaşan bir kadındır. Kapıcı Mustafa ise Sema'nın güç alanına eklemlemeye çalışan, sınıfsal meselesinin farkında olmayan ve bu sebeple de yabancılaşma yaşayan bir diğer karakterdir. *Nar* filmindeki dört karakter de farklı biçimlerde yabancılaşma sorunu yaşayan bireyleri temsil eder.



Resim 2.18. Nar Filminde Asuman ve Deniz

2017 tarihli *Sofra Sırları*'nda ise yine bir kadın hikâyesi merkezdedir. Neslihan bir birey olarak varlığını tamamen eşinin mutluluğuna adanmış, daha doğrusu adamak zorunda kalmış bir kadındır. Film kendi halinde, sessiz ve yorgun bir kadın olan Neslihan'ın yaşadığı eril baskı altında bir seri katile dönüşme sürecini yönetmenin

sinemasında sıklıkla görülen kara mizah öğeleriyle anlatır. Neslihan sürekli olarak hayaller kurmaktadır ve bunu gerçek dünyadan kaçışın bir yolu olarak tekrar eder. Gerçek dünyadaki varlığı oldukça pasif, bezgin ve amaçsız kişilik özelliklerinden oluşan Neslihan, ancak hayal dünyasında aslında olmak istediği insan olabilir. Neslihan eşinin sorumsuz, ilgisiz ve baskıcı tavırlarına sırf ‘yuvası’ olarak kabul ettiği evdeki hayatına devam edebilmek için katlanır. Neslihan için kendisi olabildiği, rahatlayabildiği tek yer mutfaktır. Yemek yapmayı bir tür terapiye dönüştüren Neslihan’ın gerçek dünya olarak algıladığı tek yerin mutfak oluşu ve asıl benliğini ancak hayal dünyasında yansıtabilmesi onu kendisine yabancılaştırır. Ataerkil toplum yapısında benliğini tamamen kaybederek yabancılaşma yaşayan Neslihan, olmak istediği ve gerçekte olduğu iki karakter arasında bir kimlik arayışı içindedir. Ancak evliliğinde yaşadığı problemler onun her iki karakter yapısıyla da gerçek bir özdeşlik kurmasını engeller. Neslihan’ın temel hayat motivasyonu eşine kendisini kabul ettirmektir. Yalnızca bu şekilde kendisine bir varlık alanı açabileceğini düşünür. Yönetmen ataerkil toplum yapısında erkeğin güç alanını kullanım biçimini yabancılaşma kavramının sebebi olarak ele almakta ve bu konudaki yaklaşımı *Teyzem* filmiyle aynı çizgide görünmektedir. Yönetmenin hemen her filminde yabancılaşma temasıyla ilgili olduğunu görmek mümkündür.



Resim 2.19. Sofra Sırları Filminde Neslihan’ın Yabancılaşması

2.2.4. Ümit Ünal Sinemasında Ötekileşme Teması

Ümit Ünal sinemasında düzenli olarak yinelenen temalardan birisi de ötekileşmedir. Filmlerinde ne şekilde olursa olsun toplumsal kabul sınırları içine girmeyen insanlara karşı ilgilidir. Toplumsal hayatta herhangi bir şekilde ‘öteki’ sayılan insanlar filmlerinde odak noktasındadır. Sinemada yeteri kadar temsil edilmeyen insanları filmlerinde merkeze alır.

Öteki kavramı; sosyoloji ve kültürel çalışmalarda, bir kişiden veya gruptan farklı yönleri olan kişileri tanımlamak için kullanılır. Genellikle karşıda konumlandırılan ‘öteki’ değersiz görüleni tanımlar. İnsanlar ve toplumlar kendi bireyselliklerini ‘öteki’ dolayısıyla yapılandırır. Toplumda farklılıklarla olan ilişkiyle doğan kimlik kavramı, kişinin seçimlerinden çok onun nasıl tanındığını kapsar. Kimlik ve öteki kavramları arasında bir ilişki söz konusudur. Bu ilişki; kötü, anormal, tehlikeli şeklinde nitelenen ‘öteki’ olanı kurmaya yönelik çalışabilir. Böylece, öteki olarak kodlanan grup diğer kimliklerin varlığını da kurmanın bir parçası olur (Connolly, 1995: 92-95). Öteki ve başkalığı tanımanın insanda merkezde olma ve varlık duygusunu değişime uğratacağı söylenebilir (Chambers, 2005: 39). Yani, öteki kavramı bireyin ve toplumun kendi varlığını tanımlamanın bir boyutunu oluşturur.

Sinemada öteki kavramının beslenmesine yönelik eleştirel seslerin varlığından söz edilebilir. Türk sinemasında bu konuda Ümit Ünal güçlü bir sesi yansıtır. Yönetmenin eleştirel ilgisi toplumun dışında kalan, haksızlığa uğrayan, herhangi bir şekilde ötekileşmiş olana dönüktür. Onun filmlerinde karakterler ve olaylar değişse bile ana temalar aynılığını korur. Karakterlerini sıklıkla toplumun bir şekilde dışına itilmiş insanlardan seçer. Ancak filmlerinde ötekileşme kavramını beslemez. Genel anlamda alt katmanlarda iyi-kötü çatışmasının ilerlediği filmlerinde iyi olanı ‘öteki’ olan olarak kodlar. Sanatçının ilk yönetmenlik ve yapımcılık denemesi olan 9’da en belirgin tema ötekileşmedir ve bu temasal tutarlılığı tüm filmografisine yayılır. Söz konusu temasal tutarlılıktan ötekileşme konusunun yönetmenin kişisel hayatında önemli bir yer kapladığı ve bu temayı ele alışının içsel bir zorlamadan doğduğu anlaşılabilir. Yönetmen filmleriyle, ötekileştirilen ve toplumun dışına itilen insanların yanında yer almayı seçer. 9’da masumiyeti simgeleyen, mahalle içinse yaşam hakkı bile tanınmayan ‘öteki’ Kirpi’dir. Filmde sorgulama sahnesinde karakterlerin hepsi Kirpi hakkında duyularını ifade eder. Bu duyuların hepsi mahallelinin gözünde onu ötekileştirmek için yeterli ölçütlerdir. Tunç karakteri “*Kirpi geberip gitmiş... Meseleyi bu kadar büyütmeye değer mi?*” dedikten sonra “*Ha... Bir de Yahudi!*” diyerek genç kadının başına gelen vahşeti kimliği üzerinden önemsizleştirirken, Firuz ve Saliha da benzer ifadeleri sürdürür. Saliha’nın “*deli kız, pis mahlûk, tekinsiz*” olarak ifade ettiği Kirpi, Firuz tarafından “*uzaylı*” ya da “*dünyaya düşmüş bir melek*” olarak anılır. Firuz’un, saçlarından dolayı Kirpi lakabının takıldığını söylediği Kirpi, simgesel bir şekilde, “*dikenli*” bir “*öteki*”

olarak konumlandırılır. Salim ise “*Cinayete kurban gidene kadar kızcağızın kim olduğunu kimse bilmedi. Öldü, sırrını da beraber götürdü*” diyerek “öteki”nin toplumsal kabul sınırlarının ne derece dışında kaldığının altını çizer. Amerikalı, Kipri’nin nereden ve neden geldiğini, etnik ve dini kökeninin ne olduğunu sormayan, merak etmeyen tek kişidir. Mahallede Kirpi’yle samimi ve gerçek bir ilişki kuran tek kişi filmin diğer ötekisi olan Amerikalı’dır. 9, yönetmenin toplumsal yapıda başka olana, herkes gibi olmayana dönük ötelemeye ve öfkeye karşı ciddi refleksleri olan bir yapıdır. Yönetmenin toplumsal yapıda “ötekiler” üretilmesine dönük eleştirel tavrının belki de en net ortaya çıktığı filmidir. Onaran ve Vardar’ın ifadeleriyle: “*Belki de masumiyetin son halkası olan evsiz Yahudi kız, ülkemizdeki ötekiye olan tahammülsüzlük salt bize benzemeyen, bizden olmayandan öte, kendimize dönük bir öfke nöbetine dönüşüyor ‘9’da*” (Onaran ve Vardar, 2005: 314).



Resim 2.20. 9 Filminde Kirpi

Ünal tarafından yazılan, beş farklı yönetmenin bölüm bölüm çektiği *Anlat İstanbul* da Ünal’ın filmografisinde yinelenen temaların başında gelen ötekileşme temasını ele alır. Film; *Fareli Köyün Kavalcısı*, *Uyuyan Güzel*, *Pamuk Prenses* ve *Yedi Cüceler*, *Kırmızı Başlıklı Kız* ve *Külkedisi* gibi ünlü masalları İstanbul’a uyarlar. Masallar İstanbul’a uyarlandığında, cüceler farklı yerlere dağılır ve ‘erkek dünyası’na yenilir. Kavalcı aldatılır. Külkedisi transseksüel bir fahişeye dönüşür. Masallarının ışıltılı dünyasının yerini gerçek hayatın karanlığı alır. Masal kahramanları İstanbul’un karanlık yüzüyle karşılaşır ve hepsi hayatın kaybedeni, ezileni, haksızlığa uğrayanı, ötekileştirileni olur. Öteki sorununu toplumsal yapıda somut karşılıkları olan konuların içerisinde ele alan

yönetmen, *Anlat İstanbul*'da da yine aynı şeyi yapar ancak konuyu masal dünyası içinde ve sürreal bir tarzda işler. Yeraltı dünyasının kralı İhsan'ın ölümü tüm karakterlerin hayatını altüst eder. Yönetmen, dünyada tüm insanların, tüm hayatların görünmez bir bağ ile birbirine bağlı olduğu düşüncesinin altını karamsar bir masallar örgüsüyle çizer. “Öteki dünyanın dilini” konuştuğu söylenen Kürt karakter Musa'dan, asıl adı Muhsin olan eşcinsel Mimi'ye kadar tüm karakterler toplumsal hayatta karşılıkları olan kişileri ve sorunları yansıtır. Film etnik açıdan, cinsiyet açısından, güçlü-güçsüz ilişkisi açısından ve sınıfsal açıdan olmak üzere öteki sorununun pek çok boyutuna dokunur. Yönetmenin en çok etkilendiği sanat akımlarının başında gelen sürrealizm akımının en çok etkisinin görüldüğü filmi olan *Anlat İstanbul*, masal dünyasının ikonik kahramanlarını büyük bir şehrin tüm bilinmezliği içinde, adaletsiz bir düzende ve ‘karanlığın’ kurallarının işlediği izbe sokaklarda devindirir. Diğer bir ifadeyle, bir geceliğine de olsa ‘ötekileri’ masal kahramanı yapar. Yönetmenin tüm filmlerinde yinelenildiği gibi, iyi-kötü çatışmasında ‘iyi’ tarafında olanlar yine ötekiler olur.

Ünal, ‘öteki’ sorununu cinsiyet kavramı üzerinden de ele alır. Erkek egemen toplumda kadının ve LGBT bireylerin hayatının sınırlarını belirleyen temel unsurlardan birisini ‘erkeklik’ kavramı olarak görür ve toplumca belirlenen erkeklik rollerine sıkı sıkıya bağlı olan erkeklerin dünyasının ötekileşmeyi ortaya çıkardığını düşünür. Filmlerinde devamlı olarak erkeğin ‘ötekisi’ olarak kadının ve LGBT bireylerin belirmesi yönetmenin bu düşüncesinin bir yansımasıdır. Erkek egemen yaşam düzeninde öteki cins olarak kodlanan bireyler, Ünal'ın sinemasında, çoğunluğun ahlakının ve değerlerinin çizdiği bir çerçevede yaşam sürerek konfor alanında kalmayı, toplumun güvenli sınırlarında yaşamaya zorlanan ancak bunu başaramayan karakterler olarak izleyicinin karşısına çıkar. Böylece, bu tip bir ötekileşme bireylerin benliğine yabancılaşmasının da sebebi olur. 9, erkek egemen toplumda birisi en temel yaşam hakları gasp edilen bir kadını, diğeri de özgürlüğü ve benliği yine aynı toplumsal yapıda çalınarak ötekileştirilen bir kadını merkeze alır. Kirpi de, Saliha da eril tahakkümün sınırlarında hapsolarak ötekileştirilen iki kadın karakterdir. Yönetmen bu karakterler üzerinden toplumsal bir soruna parmak basar. Erkek egemen toplumlarda kadının, erkeğin ötekisi olarak konumlandırılmasına ve erkeklik rollerinin kadın üzerinden inşa edilmesine karşı eleştirel bir tavır sergiler. Yönetmen, erkek egemenliğinin LGBT bireyler üzerindeki ötekileştirici etkilerini de filmlerinde ele alır. 9, yönetmenin filmografisinde bunun ilk örneğidir. Her

ne kadar mahallenin kabul gören bir üyesi olsa da, toplumsal cinsel kimlik tanımlamasının dışında kalmasıyla Firuz da ötekiliğin başka bir boyutunda yer alır. Kimliğini saklama zorunluluğu hissetmesi onu da ‘öteki’ olarak konumlandırır. Kirpi’den farkı, Kirpi hiçbir şeyin farkında olmayan, yalnızca kendi hayatını yaşamaya çalışan bir karakterken; Firuz’un toplumsal rollerini içselleştirmiş gibi görünerek kendisini gizlemesi ve mahallenin bir üyesi olmaya devam etmeye çalışan bir karakter olmasıdır. Firuz gerçek kimliğini açıkça ifade etmenin toplumdan dışlanmak anlamına geleceğinin farkındadır ve bu sebeple bir ötekidir. Böylece, “erkek toplumunda” eşcinsel olmak ötekileşmenin sebebi olarak ortaya çıkar. Toplumsal bir rol olarak erkekliğin inşa edilme sürecinde, LGBT bireylerin dışarıda ‘ötekiler’ olarak kalışına gönderme yapan bir diğer Ümit Ünal filmi *Ara*’dır. Eşcinsel olduğunu en yakın arkadaşı dâhil herkesten gizlemek zorunda olan Veli, erkeklik rollerinin oldukça katı olduğu ve sosyal hayatta pek çok sınırı bu rollerin belirlediği bir toplumda yaşamının zorluğunun altını çizer. Bu açıdan, Veli de egemen erkeklik rollerinin kurulumunda ve korunmasında işlevi olan bir ötekidir. Erkek egemenliğinin ileri seviyelerde olduğu tüm toplumlarda öteki cins olarak kadına ve LGBT bireylere toplumsal ve sosyal hayatta büyük baskılar uygulandığı bilinen bir gerçektir. Ünal, tüm filmografisinde bu gerçeğe bir savaş halindedir. Yönetmen, kadınları ve eşcinsel bireyleri en çok hakkı gasp edilen ve ötekileştirilen gruplar olarak filmlerinde öne çıkarır ve eril baskıyla bir mücadele içine girer. 2011 tarihli *Nar* filmi ise yönetmenin LGBT bireyleri öteki cins olarak konumlandıran anlayışa karşı eleştirel tavrını yansıtır. Ünal, *Nar*’da lezbiyen bir çifti tüm sıradanlığıyla merkeze alır ve çiftin ilişkisi üzerine hiç yorum yapmaz. Bu, yönetmenin ‘ötekileri’ tüm ‘normallığı’ ile yansıtma denemesidir. Sinemada LGBT bireyler hakkında yapılan filmlerden çok azının yorumsuz ve ötekileştirmeden yapıldığı görülür. *Nar* bu anlamda Türk sinemasında özel bir yeri olan filmlerdendir. Film bir erkeğin ya da kadının gözünden, dışarıdan bir bakış açısıyla değil içeriden bir bakış açısıyla seyirciyi karşılar. Lezbiyen çiftin ilişkisi filmin eklem yerlerinden birisi gibi algılanacakken, yönetmen ilgiyi başka bir konuya çekerek çiftin ilişkisini fonda son derece sıradan bir şekilde duran herhangi bir temsile çevirir. Böylece, hem yönetmen hem de seyirci konuya son derece alışık oldukları bir temsile bakar gibi yaklaşır. *Nar*, Ünal’ın LGBT bireyleri cinsel kimlik anlamında öteki olma durumundan çıkardığı önemli filmlerden birisidir. Yönetmenin 2017 tarihli filmi olan *Sofra Sırları* da tüm sinema hayatında ısrarlı bir şekilde ele aldığı konuların başında gelen

kadın haklarına, kadın yabancılaşmasına ve eril tahakkümün sınırlarında ötekileştirilen kadına yer verir. Filmde tüm kadın karakterlerin hayatlarına şekil veren karakterler erkektir. Neslihan başta olmak üzere tüm kadın karakterler yalnızca kocalarını mutlu etmek için var olan, yaşam alanları mutfak ve yatak odası olan, erkeğin fikirleriyle şekil alan bireylerdir. Yani kadın, erkeğin bakış açısı ve düşüncesi çerçevesinde inşa edilen bir varlık olarak erkeğin ötekisidir. Sanatçının konuya yaklaşımı *Teyzem*'den *Sofra Sırları*'na tüm eserlerinde aynılığını korur.

Yönetmenin ötekileşme konusuna olan eleştirel ilgisine karşılık gelen bir diğer film ise *Gölgesizler*'dir. *Gölgesizler*'de varoluşsal sorgulama ve arayış akıl sağlığı olmayan bir karaktere, Cennet'in oğluna yüklenir. Cennet'in oğlu köyde Güvercin'le birlikte masumiyeti temsil eden karakterdir. Bu noktada isminin vurgulanmaması rastlantısal değildir; o bir anlamda köyün ötekisidir. Vicdan, adalet ve masumiyet toplumsal anlamını yitiren ve dışlanan birer kavram olarak ele alınır. Ünal'ın filmlerinde iyi ve kötü mücadelesinde iyinin tarafında olan ötekilerden birisi de Cennet'in oğludur. Bu karakter akıl sağlığından yoksun olmasının yanı sıra toplum tarafından da dışlanmış bir karakterdir. Varoluş düşüncesinin insan aklının sınırlarını aşan bir konu olup olmadığı konusunda izleyicinin yorumuna açık olarak betimlenen karakter başka hiç kimsenin ilgilenmediği bir sorunun peşindedir. Bu soru eserin hem en basit hem de en zor sorusu olarak görülebilir. Karakter sürekli olarak “*Kar neden yağar?*” sorusunu sorar. *Gölgesizler*'in paradoksal yapısını açıklamak anlamında yerinde bir repliktir. Cennet'in oğlu, yönetmenin filmlerinde sıklıkla işlenen ötekileşmenin bir parçasıdır. Bu ‘ötekilik’, toplum nezdinde olduğu kadar devlet nezdinde bir ötekiliği de kapsar.



Resim 2.21. Gölgesizler Filminde Cennet'in Oğlu

Yönetmen kapitalizm ve sınıf çatışmasını da ötekiliği ortaya çıkaran unsurlardan biri olarak işler. Kapitalizm en genel tanımıyla özel mülkiyete ve kişisel karlılığa dayanan ekonomi sistemidir (İşgüden ve Turanlı, 1992: 177). Kapitalist ekonomide temel ilke üretim araçları üzerindeki mülkiyet ilişkisinin birey lehine olmasıdır (Erkan, 1990: 58). Kapitalizm öncesi dönemlerde de gücün toprak sahipliğiyle ilintili olduğunu söyleyen Marx'a göre, kapitalist sistemde güç ilişkileri mülkiyet kavramından doğar (Erim, 2011: 89). 19. ve 20. yüzyıllar iktisadi, kültürel ve siyasi alanlarda hızlı değişimlerin olduğu dönemleri kapsar. Avrupa'da pek çok alanda önemli dönüşümlerin olduğu bir ortamda yaşayan Marx, sınırlı sayıda insanın servetinin arttığını, diğerlerinin yoksullaştığını ve bunun da sürekli olarak bir sınıf çatışmasını ortaya çıkardığını düşünür (Ersoy, 2012: 342-343). Toplumsal yapının tarihine materyalist felsefeyle bakan, diyalektik yöntemi kuramına temel oluşturan Marx (Topses ve Topses, 2010: 41), Hegel diyalektiğinin tersine alt yapının (ekonomi) üst yapıyı (ahlak, hukuk, din) belirlediğini düşünür. Şimdiye kadar var olan tüm toplumların sınıf toplumu olduğunu düşünen Marx, özel mülkiyet ve sömürü kavramlarını sınıf mücadelesinin temeline koyar (Arslanoğlu, 2017: 43). Kapitalist sistemin oluşturduğu sorunlar ve sınıf çatışması sinemada sıklıkla işlenen konulardan birisidir. Bu konuya Türk sinemasında da ilgi gösterilir. Ünal'ın filmlerinde de insanın parayla kurduğu ilişkinin bir sorunsal olduğu görülür. *Ara*'da ülkenin sosyal

ve ekonomik hayatta geçirdiği dönüşüme ayak uyduran ve tüketim kültürüne uyum sağlayan, doyumsuzlaşan, kayıtsızlaşan ve yabancılaşan bir kuşağı temsil eden karakterler vardır. *Nar*'da ekonomik gücü elinde tutanların adalet kavramını kendi isteğince kullanabilmeleri, *Sofra Sırları*'nda ise paranın insanı ele geçirmesi ve kuşatması, insanın maddiyat uğrunda yapabileceklerine dair göndermelerle yönetmenin konuya dönük ilgisi belirginleşir. Yönetmen kapitalist sistemin bireyler üzerindeki kuşatıcı etkilerinin yanı sıra, yabancılaşma kavramını ortaya çıkarma ve öteki yaratmada da etkili olduğunu düşünür. *Nar* filmi bu düşüncesinin bir karşılığı olarak görülebilir. Yönetmenin beşinci filmi olan *Nar*'da sınıf çatışması öteki kavramını üreten kaynak olarak belirir. İstanbul'un ekonomik anlamda farklı iki ucundan karakterleri bir olayda birleştiren *Nar*, adalet ve haksızlık tartışmasının arka planına öteki sorunsalını eklemeler. Film, Asuman'ın adalet arayışına odaklanır. Torunu bir hastanede doktorun hatasıyla ölen Asuman, bu olaydan kızıyla birlikte oldukça kötü etkilenir. Asuman torununun ölümüyle ilgili anneyi hatalı gösteren bir rapora imza atan Doktor Sema'yla hesaplaşmak ister. Olaydan sonra kızı akli dengesini kaybeden Asuman, Sema'nın raporu düzeltmesini ister. Böylece, Doktor Sema'nın anneyi hatalı gösteren raporu düzeltmesini isteyen Asuman için adalet bir nebze de olsun yerini bulacaktır. Ancak Sema'nın başka hesapları vardır. Sema için raporu düzeltmesi demek tüm kariyerini, parasını, saygınlığını kaybetmesi anlamına gelmektedir. Sema her olaya yaklaştığı gibi bu olaya da maddi eksende yaklaşır. Onun düşüncesine göre vereceği küçük bir miktar para Asuman'ı arayışından vazgeçirecektir. Sema ve Deniz için Asuman 'öteki' olandır. Asuman'ın hayatı, istekleri ve hakkı onların ilgi alanına girmez. Sema ve Deniz kendi gözlerinde sınıfsal durumundan dolayı öteki olan Asuman'ın adalet arayışına cevap vermez. Sema ve sevgilisi Deniz'in kendi dünyaları ve görece izole bir yaşamları vardır. Hangi yönden olursa olsun onların yaşam alanları dışında kalanlara karşı kayıtsız kalırlar. Anlatının sonunda gerçeklerle yüzleşen Deniz'de belirgin bir çözülme olsa da, Sema aynı kalır. Yönetmen böylece, *Nar*'da öteki temasına sınıf çatışması üzerinden eğilmiş olur.



Resim 2.22. Nar Filminde Kapıcı Mustafa ve Asuman

2.3. ÜMİT ÜNAL SİNEMASINDA KARAKTER

Karakterler sinemada yönetmenin söylemek istediklerini yansıtan sembollerdir. Karakterler bir senaryonun ve dolayısıyla filmin temelleridir. Filmin bir eser olarak yüzeysel kalmasına sebep olan ya da derinleşmesini sağlayan en önemli unsur karakterdir. Karakterler fiziki, psikolojik ve toplumsal yönleri bilinerek yazar tarafından üç boyutlu olarak biçimlendirilmelidir (Foss, 2016: 137-138). Auteur gelenek çerçevesinde sinemada karakter unsuru ise yönetmenin kişisel dünyasını yansıtan araçlar olması, kişisel bir sinema olduğundan dolayı karakterlerin de yönetmenin içsel özelliklerinden kopan parçalar olabilmesi sebebiyle önem taşır. Bir auteur, büyük olasılıkla karakterlerini kendi kişiliğini, duygu ve düşüncelerini yansıtan semboller olacak şekilde kuracaktır. Ümit Ünal sinemasına bakıldığında, tüm karakterlerin bir şekilde sanatçının kişisel dünyasından koptuğu görülür. Karakterleri düşüncelerini yönetmenin birincil unsuru olarak tasarlayan yönetmenin hemen her filminde karakterler onun ağzından konuşur. Bu durum, yönetmenin filmlerinde düzenli olarak birbirine benzer özellikler taşıyan, benzer düşünceleri ileten, benzer duyguların kıskacında kalan, benzer kuşatılmışlıkları olan karakterlerin perdeye yansımalarından anlaşılabilir. Yönetmen bu durumu şu ifadelerle açıklar:

“Gustave Flaubert, meşhur sözünde; ‘Madame Bovary, benim’ der ya... Yıllar önce 9’da ülkücü, ırkçı Tunç dâhil her karakterin benden iz taşıdığını söylemişim. Ara’da da kadın karakterler dâhil olmak üzere, hepsinin ağzından elbette ben konuşuyordum. Kendisini değersiz bulduğu için, sevgilisini çok sevdiği halde, kötü davranan ve aldatan ‘O sızı hiç geçmeyecek, biz hiç doymayacağız’ diyen ‘macho’ erkek Ender de, olabilecek en gizli şekilde gay hyatı yaşayan Veli de benim korkularımı, pişmanlıklarımı dile getiriyorlardı” (Ünal, 2012: 141)

Ümit Ünal sineması bir “karakter sineması”dır. Sinemasında karakterleri kurma şekli bakımından da kendine has özellikler gösteren sanatçının her karakteri esas karakterdir ve bu özellik tüm filmlerinde yinelenir. Sanatçının sinematografik anlatı yapısının neredeyse tamamen karakterler üzerine kurulu olduğunu söylemek mümkündür. Düşünsel ya da duygusal anlamda tüm filmsel katmanları karakter edimleri üzerine kuran yönetmenin filmlerinde karakterlerin mutlaka bilinmeyen, toplumdan gizlediği (gizlemek zorunda bırakıldığı) yönleri vardır ve bunlar yavaş yavaş açılır. Anlatının sonunda, kendisiyle ya da toplumsal yapıyla hesaplaşma içine giren karakterler tüm yönleriyle açığa çıktığında artık seyircinin karşısında kusurları, zaafı, endişeleri olan her yönüyle basit ve kuşatılmış insanlar vardır. Toplumsal yapıya adapte olmaya çalışan ancak öz itibarıyla bu adaptasyonu sağlayamayan, toplumsal kabul alarak konfor alanında kalmaya çalışan, çeşitli maskelerle öz benliğini gizleyen ve bu sebeple de benliğine yabancılaşmış karakterlere yer verir. Onun karakterleri çıkmazda, kaybeden, arada kalmış karakterlerdir. Antikonformist tavrını her filminde sürdüren yönetmenin karakterlerinin toplumsal olanla gerçek bir aidiyet kuramaması, yabancılaşması ve ötekileşmesi söz konusudur. Bu da yönetmenin dilemmalarını karakterler dolayısıyla ortaya koyan bir göstergedir. Yönetmen kolay özdeşlik kurulamayacak karakterler kurarak izleyici ve karakter arasına mesafe koyar. Başta özdeşleşme kurulabilir gibi görünen karakterler bile anlatı içindeki genel durumlarıyla seyirciyi özdeşlikten uzak tutar ve rahatsızlık etkisi oluşturur. Kahraman karakterlere, kahraman karakterlerin yolculuklarına yer vermeyen yönetmenin filmlerinde karakterlerle ilgili en öne çıkan durumların başında tüm karakterleri eşit ağırlıkta konumlandırması gelir. Sanatçının tüm filmleri birlikte ele alındığında ‘merkez karakter’ kavramının yokluğu dikkat çeker. Onun filmlerinde karakterler birbirlerine psikolojik nedensellik bağlarıyla bağlıdır. Filmlerinde psikolojik nedensellik bağlarını kuran karakterler her zaman kadın karakterler olur. Söz

konusu nedensellik bağlarını oluşturan karakterlerinin tümünün kadın karakterler olması sebebiyle, sinemasına ‘kadın sineması’ demek de mümkündür. Filmlerinde anlatının başlamasına sebep olan olayların temel kaynağı her zaman kadın karakterlerdir. Bu karakterler, psikolojik nedensellik bağlarını ortaya çıkaracak olayların merkezinde yer alarak adalet, ahlak, vicdan, yabancılaşma, ötekileşme gibi konuların tartışılmasını ve açılmasını sağlar. 9’da merkezi bir eylemsellik sürdürmese de, anlatıyı başlatan olayın merkezinde olmasıyla, söz konusu tartışmalar Kirpi karakteri dolayısıyla açılır. *Nar*’da birbirinden farklı dört hayatı ortak bir mesele etrafında toplayan ve karakterler arasındaki psikolojik nedensellik bağlarını oluşturan kişi Asuman’dır. *Gölgesizler*’de de Güvercin merkezi bir eylemsellik içine değildir ancak yapının derinlikli tartışmalarını başlatan ve dolayısıyla karakterler arasındaki bağlantıları kuran karakter Güvercin’dir. Yönetmen bu yaklaşımını her filminde sürdürür.

Yönetmenin sinemasında karşıt karakterler, yardımcı karakterler ve gölge karakterler de yer almaz. Dramatik akışın başlamasına etki ederek ana karakteri eylemde bulunmaya zorlayan karşıt karakterler, ana karakter eylemde bulunmaya başlayana kadar filmsel çatışmayı sürdürme işlevi gören yardımcı karakterler ve ana karakterin açılmasını sağlayan gölge karakterler (Foss, 2016: 183) Ümit Ünal sinemasında birkaç film dışında hemen hemen hiç görünmez. Onun filmlerinde karakterlerin neredeyse tamamının filmsel anlatıyı bir yere taşımaya yarayan eşit ağırlıkta rolleri vardır. Bu açıdan filmlerinde oyuncu sayısı kadar esas karakter vardır demek mümkündür. Yönetmenin filmlerine epizodik olarak bakılırsa, anlatının bir aşamasında merkezi bir rol üstlenen karakterin başka bir aşamada yerini diğer karakterlere kolayca bıraktığı görülür. Böylece; ana karakter, yardımcı karakterler, gölge karakterler ve karşıt karakterlerden oluşan bir ‘karakteristik’ yapının yerine yalnızca anlatı bütünlüğüne doğrudan ya da dolaylı olarak katkı yapan eşit derecede aktif karakterlere yer verir. Tüm karakterler aynı derecede önemli ya da önemsiz olarak belirir.

Ümit Ünal sinemasında karakter yaratımında görülen en belirgin özelliklerden birisi de düzenli olarak aynı karakterlerin farklı şekillerde yinelemesidir. Yani, aslında anlatılan kişiler hep aynıdır ancak farklı anlatılarda yeniden seyircinin karşısına çıkarlar. *Teyzem*’in Üftade’si ile *Sofra Sırları*’nın Neslihan’ı arasında ataerkil toplum yapısında nesneleşmiş kadını yansıtmak üzerine kurulu benzerlikler olduğu gibi, *Sofra Sırları*’nın Neslihan’ı ile *Nar*’ın Asuman’ı arasında da adalet arayışlarıyla benzerlikler vardır.

Üftade, Asuman ve Neslihan bir karakterin çeşitlemesi gibidir. 9'un Kirpi'si, *Gölgesizler*'in Güvercin'i ve *Nar*'ın Mannak Nuni'si de büyük adaletsizliklerin figürü olan, masumiyeti yansıtan karakterler olmaları yönüyle benzerlik gösterir. Bu karakterler arasında akli dengeden yoksun olma, güzel ve masum olma, haksızlığa uğrama gibi ortak noktalar vardır. Cinsiyet rolleri gereği, toplumsal konfor alanında kalmak için kimliklerini gizlemek zorunda hisseden 9'un Firuz'u ve *Ara*'nın Veli'si de aynı karakterin yinelenmesini yansıtır. İkisinin de ortak 'kaderi' eşcinsel olduklarını herkesten gizlemek ve 'erkeklik' maskeleriyle yaşamak zorunda olmalarıdır. Yönetmenin sinemasına genel olarak bakıldığında, karakterlerin aslında tek bir özden çoğaldığı, o özü yinelediği ve çeşitlediği görülür. Yani, aynı karakterler farklı hikâyelerde farklı biçimlerde yeniden ortaya çıkar. Bu anlamda, yönetmenin karakterlerine "reenkarne karakterler" de denebilir. Buradan hareketle, yönetmenin belirli aynılıklarla yeniden yeniden yarattığı karakterleri kendi benliğinden çıkararak seyirciyle buluşturduğunu ifade etmek mümkündür. Sanatçı bu anlamda da auteurist bir yönelim içindedir.



Resim 2.23. Nar Filminde Asuman



Resim 2.24. Sofra Sırları Filminde Neslihan



Resim 2.25. 9 Filminde Firuz



Resim 2.26. Ara Filminde Veli



Resim 2.27. 9 Filminde Kirpi



Resim 2.28. Gölgesizler Filminde Güvercin



Resim 2.29. Nar Filminde Mannak Nuni

Yönetmenin karakterleri arayışları, sorunları, sorgulamaları ve çıkmazları olan karakterlerdir. Tiplemeye filmlerinde yer vermeyen yönetmen, karakterlerini gerçek hayattaki insanlar gibi iyi ve kötü, ahlaki ve ahlak dışı yönleri olan, tek boyutlu olmayan karakterler olarak ele alır. Ona göre iyilik ve kötülük kavramları izafi kavramlar olduğu için karakterlerin iyilik-kötülük durumlarını da çeşitli insanlık durumlarına göre değişkenlik içinde ele alır. Sinemada karakter ve tip sıklıkla birbirine karıştırılan kavramlardır. Karakter çok boyutlu insan özelliklerini yansıtırken, tip ise kişinin özelliklerinin bir ya da birkaç yönünü yansıtır. Nutku'nun *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*'nde "*Kişileştirme işleminde derinlemesine ele alınan kişi; kendine özgü nitelikler içinde ruhsal gelişimi olan oyun kişisi*" (Nutku, 1983: 77) şeklinde tanımlanan karakter, tipten farklı olarak insanın pek çok yönünü, gerçek hayatta olduğuna daha yakın şekliyle, karikatürize etmeden ortaya koyar. Tip ise kişinin kalıplaşmış özelliklerini ortaya koyar. Özön'ün ifadesiyle tip; "*Bir topluluktaki belirli özellikleri taşıyan bir kimseyi, bilinen kalıplar içinde yansıtan oyun kişisi*" (Özön, 2000: 711) olarak tanımlanır. Özakman'a göre; kişisel, genel ve evrensel yönleriyle yansıtılan kişiler

karakter yalnızca genel ve evrensel yönleriyle yansıtılanlar da tip olarak ortaya çıkar. Tipler mesleki, sınıfsal vb. yönlerden belirli özellikler taşıyan ancak kişisel ve psikolojik derinliklerden yoksun kişiler yansıtır (Özakman, 2007: 114). Sinematografik anlatıda aksiyonu var eden temel unsur insan olduğundan dolayı, sinemada karakter ve tip ayrımı anlatıda ulaşılmak istenen derinliğin basamaklarından birisidir. Aksiyon buradaki anlamıyla, Akalın'ın ifadesiyle "*Roman, hikâye, tiyatro ve benzeri türlerde konuyu genişleten asıl olaylar*" (Akalın, 1966: 8) anlamında kullanılmaktadır. Sinemada çoğu zaman iyi olanı temsil eden oyuncunun film boyunca iyi, kötü olanı temsil eden oyuncunun film boyunca kötü olarak yansıtıldığı görülür. Böyle bir kullanım 'tip' kullanımındır. Stanislavski, bir karakterin genel hatlarıyla canlandırılmasının olası olduğunu, çünkü bu genel hatların yaşamdan alınan klişeleri kapsadığını söyler. Bir askerin yüksek ve sert bir tonla konuşmasını, bir aristokratın sürekli olarak silindir şapka ve eldiven kullanmasını örnek vererek anlatıda tip kullanımının derinlikten yoksun olduğunu açıklar (Stanislavski, 2011: 23). Karakterlerin çeşitli insani yönlerini açıklamak, karikatürize etmeden sunmak anlatıda belirli bir derinliğe ulaşmanın adımlarından birisidir. Ünal'ın karakterleri de iyiyi ve kötüyü bir arada gösteren, gerçek hayatın gerçek sorunlarını yaşayan, zıtlıklar, çelişkiler ve açmazlar ortaya koyan karakterlerdir. Filmlerinde stilize karakterler yoktur. Karakterleri tüm insani yönleriyle, çok boyutlu bir şekilde sunma eğiliminde olan yönetmenin sinemasında tiplene neredeyse hiç görülmez. Yönetmen, sinemasında filmsel kahramanlara da yer vermez. Filmlerinde yer alan her karakterin hemen hemen eşit derecede etkinliği bulunur. Karakterlerin net amaçları ve amaç için yaptıkları filmsel yolculuklar söz konusu değildir. Filmlerinde eşit derecede önemli olan ve birbirleri üzerinde etki oluşturan karakterlerin varlığı görülür. Karakterler bir amaç uğrunda çizgisel bir sürecin değil psikolojik açımların ve felsefi yaklaşımların parçasıdır. Ünal'ın sinemasında karakterler her zaman bir suçun, ahlaki ve vicdani bir meselenin etrafında devinir. Bu ve benzeri yüksek temaları ele alırken anlatıyı yüzeysellikten kurtarmak noktasında karakter yaratımının önemi ortaya çıkar. Anlatıda belirli bir derinliğe ulaşmanın en önemli yolu karakter dizaynidir. Filmsel kişilikler anlatının başından sonuna kadar rolüne uygun davranışlar sergilerse tek boyutlu ve yüzeysel kalma sorunuyla karşılaşılabilir. Bu noktada, açık karakterler ve kapalı karakterler gündeme gelir. Kapalı kişilikte çok boyutlu olmayan, gerçek hayattaki insanın tutarsızlıklarını, açmazlarını ve gelgitlerini yansıtmayan

yüzeysel ve sabit bir kişilik temsili söz konusudur. Rol işlevlerini anlatının tümüne tutarlı bir şekilde yayan kapalı kişilikler genellikle klasik anlatı yapısında karşılık bulur. Anlatı yapısının dramatik çatısının kurulumunda bu kişiliklere yüklenen özellikler büyük oranda değişmezlik gösterir. Filmsel kişiliğin anlatıda nasıl karakter ortaya koyacağı, nasıl davranacağı, hangi düşünceleri ve duyguları taşıdığı önceden bir ölçüde kestirilebilen bu kişilikler kapalı kişiliklerdir. Modern anlatıda ve sanat sinemasında ise daha çok açık karakterler yer bulur. Açık karakterler çelişkileri ve anlaşılmaz yönleri fazla olan, daha hassas ve derinlikli dramatik eylemler için uygun olan, böylece anlatıda belirli bir derinleşmeye olanak sunan karakterlerdir. Açık karakterlerin davranışları, ileti ve deneyimleri izleyicinin algılamasına göre farklı bakış açılarını gündeme getirebilir (Foss, 2016: 140). Ünal'ın filmsel karakterlerinin büyük çoğunluğu açık karakter özelliklerini gösterir. Karakterler çoğu zaman kendisinden bekleneni yapmaz. Anlatının herhangi bir aşamasında beklenmedik bir sıçrayış yaparak dengeleri bozan ve yeniden kuran karakterler açık karakter olarak belirir.

2.4. ÜMİT ÜNAL SİNEMASINDA ANLATI

Sinema tarihsel sürecinde her zaman Avrupa'da ve Amerika'da farklı algılanır, farklı değerlendirilir ve gelişir. Sinemanın icadı sürecinde önemli katkıları olan bu ülkeler en başından beri iki farklı geleneğin temsilcisi olur. Sanatsal sinema akımlarının genellikle Avrupa'da ortaya çıktığı görülür. Sinemanın olgunlaşmaya başladığı ilk yıllarda Fransa'da ilk olarak *cinema d'art* (sanat sineması) anlayışı gündeme gelir. Aynı yıllarda Amerika'da büyük bütçeli ticari film mekanizması yerleşmeye başlar. Yüksek bütçe ve yüksek hâsılat ekseninde, eğlence endüstrisinin parçası olarak düşünülen bir sinema anlayışı yerleşir. Fransa'da olgunlaşan sanat sinemasını İtalya'daki *film d'art* anlayışı takip eder. Fransa ve İtalya ağırlıklı gelişen bu sanat akımlarını Almanya'da ortaya çıkan Alman Dışavurumculuğu devam ettirir. İlerleyen yıllarda İtalya'da Yeni Gerçekçilik, Fransa'da Yeni Dalga akımları ile sinemada Avrupa geleneği olgunlaşır. Avrupa kökenli sanat sineması akımları diğer ülke sinemalarını da biçim, içerik ve anlatı yapısı yönüyle etkiler. Avrupa sinemasının tarihinde her zaman sanat sinemasına, Amerika sinemasının da ticari ve endüstriyel sinemaya daha eğilimli olduğu görülür. Avrupa merkezli sanat sinemasının belirgin karakteristik özellikleri vardır. Amerika'da gelişen ticari sinema da kendi yapım formüllerini ortaya koymuş ve böylece sinemada

başlangıcından beri süregelen iki ayrı gelenek meydana çıkar. Bağımsız sinema ve sanat sineması anlayışını en fazla etkileyen akımlar Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga akımları olur.

Yeni Dalga akımının önemli figürlerinden birisi Truffaut, diğeri de Godard'dır. Truffaut ve Godard Yeni Dalga akımının da auteur sinema geleneğinin de en kararlı savunucularıdır. Yönetmenin sanatsal bağımsızlığını ilan etmek için özgün ve modern anlatılar denemişlerdir. Godard'ın radikal bir şekilde ortaya koyduğu karşı sinema yaklaşımı Peter Wollen tarafından 'sinemanın yedi büyük günahı' ve 'sinemanın yedi büyük erdemi' başlıklarıyla şöyle kıyaslanır (Wollen, 2010: 113).

Sinemanın Yedi Büyük Günahı

Geçişli Anlatı
Özdeşleşme
Saydamlık
Tek Anlatım
Son
Hoşlanma
Kurmaca

Sinemanın Yedi Büyük Erdemi

Geçişsiz Anlatı
Yabancılaşma
Öne Çıkma
Çok Anlatım
Açık Uç
Rahatsız Olma
Gerçek

Godard'ın sinema anlayışını değerlendiren Wollen, yaptığı kıyaslama ile sanat sineması ve bağımsız sinemanın, Hollywood filmlerinin ana yapısını oluşturan klasik anlatı yapısı ile farklılıklarının bir özetini yapar. Wollen'ın ayrımı sanat sineması ve gişe sinemasının genel özelliklerini de ifade eder.

Mutlu'nun "*Mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline getirilen iki ya da daha fazla olayın (ya da bir durum ile bir olayın) aktarılması*" (Mutlu, 2012: 27) olarak tanımladığı "anlatı" kavramı sinema sanatının önemli sorunsallarındandır. Sinematografik anlatımın gelişmesi ve çeşitlenmesi uzun zaman alır. Diğer sanat dallarında olduğu gibi, sinematografik anlatım olanakları da toplumsal, kültürel, ekonomik öğelerin etkisi altında şekillenir. Sinemanın anlatım olanakları tarihsel sürecinde iki temel geleneği oluştursa da, sinemayı sanat yapabilen yönetmenler kendi özgün anlatım yöntemlerini ve sinematografi dillerini ortaya koyar. Sinematografik anlatı, sinemanın teknik ve estetik olanaklarının yönetmenin sanat algısını somutlaştırmak için organize edilmesi olarak tanımlanabilir.

Sinematografik anlatıda klasik anlatı ve sanat sineması anlatısı olarak iki temel anlatsal ayırmadan söz etmek mümkündür. Her yapının olduğu gibi, sanat yapısının da onu oluşturan ilkeleri vardır. Sinemadaki farklı geleneklerin de idealize ettikleri anlatım tarzlarının kendilerine ait yapısal özellikleri bulunur.

Klasik anlatı sinemasında her sahne kendisinden sonraki sahneyle ilgili gerekçeler taşır. Sahneler arasında neden ve sonuç ilişkisine bağlı kapalı bir yapı söz konusudur. Anlatıdaki ileri doğru hareketliliği oluşturan ilişki neden-sonuç ilişkisidir. Geçişli anlatı, neden-sonuç ilişkisine dayanan çizgisel bir film akışı içinde yer tutar. Buna göre filmde her olay kendisinden sonra olacakları hazırlayan bir anlatı ögesi olarak yer bulur. Hollywood filmleri çoğunlukla geçişli anlatıyı kullanır. Klasik anlatıda olduğu gibi salt öykü merkezli olmayan sanat sinemasında ise genellikle geçişli anlatının kullanılmadığı ve bilinçli olarak kırıldığı görülür. Klasik anlatıda nedensellik ilkesi korunurken, sanat sinemasında nedenselliğin kırıldığı, öykünün bölündüğü ve çizgisel ilerlemenin sahnelerdeki sıkı ilişkinin bozularak ele alındığı görülür (Wollen, 2010: 115). Nedensellik ilkesi bağlamında Ümit Ünal filmlerinde bakıldığında, sanatçının filmlerinin bu ilkeyle sıkı bir şekilde bağlantılı olmadığı görülebilir. Nedensellik ilkesinin sıkı olmadığı filmlerinde çizgisel bir ilerleyiş görülmez. Filmlerinde olaylar kendilerinden sonraki olayları hazırlamak üzere sıralanmaz. Karakterler bir tartışmanın, sorgulamanın, ikilemin ve kuşatılmışlığın figürü olarak belirginleşirler. Olayların arasında nedensellik ilkesini, sıralı sahne dizimini ve çizgisel ilerlemeyi aşan zamansal sıçramalarla birlikte neden-sonuç ilişkisini esnek tutan bir yapı bulunur. Yönetmen böylece filmlerinde geçişli anlatıyı değil, geçişsiz anlatıyı kullanmış olur. Klasik anlatı yapısının temel ilkelerinden birisi olan nedensellik bağlarının en gevşek olduğu Ümit Ünal filmlerinin *9*, *Ara*, *Nar* ve *Gölgesizler* olduğu söylenebilir.

Tablo 2.1. Ümit Ünal Filmlerinde Nedensellik İlkesi Tablosu

Filmin Adı	Geçişli Anlatı / Geçişsiz Anlatı
9	Geçişsiz Anlatı
Anlat İstanbul	Geçişli Anlatı
Ara	Geçişsiz Anlatı
Gölgesizler	Geçişsiz Anlatı
Kaptan Feza	Geçişli Anlatı
Ses	Geçişli Anlatı
Nar	Geçişsiz Anlatı
Sofra Sırları	Geçişsiz Anlatı

Klasik anlatı sineması ve sanat sineması arasındaki önemli ayrımlardan birisi de özdeşleşme ve yabancılaşma kavramlarını kapsar. Klasik anlatıda öykü ve karakterler izleyicinin özdeşleşme kurması için düzenlenir. İzleyici film karakterlerinden birisini seçer ve özdeşlik kurar. Sanat sinemasında ise özdeşleşme dışlanır, yerine yabancılaşma konur. Sanat sineması, klasik anlatı sinemasından kopuşunu seyirciyi bir hikâyenin içinde oyalamaktan ziyade düşünsel bir etkinliğe davet ederek gerçekleştirir (Hayward, 2012: 412). Bu konudaki tartışmalar Aristoteles'in *Poetika*'sına kadar uzanmaktadır. *Poetika*, Yunan dram sanatının ortaya çıkışıyla ilgili en eski belge olma özelliğini taşır (Brockett, 2000: 27). Aristoteles'in sanat teorisi kapsamında olan eseri aslında edebiyat sanatıyla ilgilidir. Eserde tragedya, şiirsel yaratım, sanatın işlevi ve amacı gibi konuları felsefi açıdan irdelenir (Cevizci, 2014: 453). Aristoteles, sanatın insan ruhunu sıkıştıran etkileri temizlemesini, yani katharsisi yüksek bir amaç olarak görür (Vorlander, 2004: 161). *Poetika*, tiyatro ve edebiyat teorilerinde bir öncüdür. Eserin temel kavramları yüzyıllar boyunca güncelliğini ve önemini koruduğu için Batı tiyatrosunun Aristoteles'le başladığı kabul edilir (Carlson, 2008: 15). Eski Yunan edebiyatını tümevarım metoduyla değerlendirerek ilk edebiyat eleştirisini yapan Aristoteles, *Poetika*'yla klasik akımın temel özelliklerini oluşturur ve kendinden sonraki tüm anlatıları etkiler (Kantarcıoğlu, 2009: 20). Aristoteles, *Poetika*'da anlatıyı tragedya, epos (destanlar) ve komedyâ şeklinde üçe ayırır. Tragedya hem Aristoteles için hem de Eski Yunan'da genel olarak en saygın kabul edilen türdür (Akerson, 2010: 63). Aristoteles tragedyanın amacı olarak katharsis kavramını görür. Katharsis kavramı izleyicinin sahnedeki kişi ve olaylarla özdeşleşerek

duygusal olarak arınmasını ifade eder. Bertolt Brecht'in 'Aristotelesçi oyun sanatı' olarak adlandırdığı özdeşleşme klasik anlatının temel bir parçasıdır (Brecht, 2011: 49-50). Platon ve Aristoteles bu konuda temel bir düşünsel ayrımdadır. Platon'a göre dram sanatının insanın kontrol altında tuttuğu eğilimleri uyaran bir yönü vardır ve bu eğilimlerin uyarılması insanın sağlıklı düşünmesini engelleyici niteliktedir. Aristoteles, Platon'un bu düşüncesinin karşısına katharsis sayesinde uyarılan izleyicinin duygusal arınmasını koyar (Arıkan, 2006: 234). Platon'a göre, akıl ve sağduyu temeline dayanması gereken devlet düzeninde bireyler heyecanlarını dizginlemelidir. Ona göre bireyin yaşadığı sorunları aşmasında yol gösterici olan duygu değil, akıldır. Platon'a göre, sanat duyguları ve heyecanları ortaya çıkarır. Bilgelikle kontrol altına alınmayan zevkin insanın zaaflarını güçlendireceğini düşünen Platon, tragedyayı zararlı bulur (Şener, 2008: 21-22). Platon'un aksine, Aristoteles'e göre dram sanatı ortaya çıkması gereken heyecanı uyandırır. Aristoteles'in düşüncesine göre sanat denetli ve ölçülü olarak duyguları ve heyecanı ortaya çıkarmayı amaçlayan bir araçtır. Bunu *Poetika*'da şöyle ifade eder: "Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir" (Aristoteles, 1961: 12). Klasik anlatı sinemasının yapısal ilkeleri Aristoteles'in *Poetika*'da ortaya koyduğu dramatik yapıya dayanır ve Aristoteles'in yaklaşımı İlkçağ'dan beri bir estetik ölçüt olarak yaygın kabul görür. *Poetika*'da belirlenen kurallara karşı ilk ciddi sorgulama Brecht'in kuramıyla gelir (Ersümer, 2013: 41). Brecht özdeşleşme ve katharsis merkezli klasik anlatıyı eleştirir, yabancılaşma etkisinin izleyiciyi düşünsel bir sürece dâhil ettiğini düşünür. Yabancılaşma modern toplumda insanla ilgili anlamların kayboluşu anlamını taşır. İnsanın bilinen bir değerden ziyade bir inceleme konusu olduğunu düşünen Brecht, kaybolan bu anlamları bulmak için yabancılaştırma etkisinden bahseder. Çağdaş dünyanın ideolojisini öğretmek için seyircinin sahnede olan olayla bağının koparılması gerektiğini düşünen Brecht'e göre seyirciden duygusal ortaklık beklenmez. Yabancılaştırma etkisi seyirci ile sahnelenen olay arasına bir mesafe koyarak, seyircide nesnel bir izleme ve yargıya varma dürtüsü uyandırır (Nutku, 2011: 196). Sanat sineması ve klasik anlatı sineması ayrımında özdeşleşme ve yabancılaştırma etkisine bakıldığında, Ümit Ünal filmlerinde katharsisin arzulanmadığı, bunun yerine yönetmenin yabancılaştırma etkisini kullanmaya çalıştığı görülür. Yönetmen yabancılaştırma etkisini izleyiciyi filmde kopararak değil, izleyici ve film karakteri arasına belirli bir mesafe koyarak gerçekleştirme yoluna gider.

Karakterlerin bakış açılarıyla seyircinin bakış açılarının paralel olmasını istemez. Oluşturduğu karakterlerin hiçbirinin tarafını tutmadan düşünsel bir kapı açmaya çalışır. Onun için yabancılaştırma etkisi izleyici ile film arasına mesafe koyarak filmi seyirci için bir sorgulama arasına çevirmektir. Filmlerinde seyircileri düşünsel bir etkinliğe davet eden yönetmen bu noktada da sanat sineması anlatımına daha yakın durur. Filmlerinde duygusal arınma yerine seyircinin aklına çeşitli sorular düşürmeye çalışan yönetmen, seyirciden duygusal ortaklık değil zihinsel ortaklık bekler. Klasik anlatı sinemasının en temel parçası olan katharsise filmlerinde oldukça az yer verir. Bunun yerine, seyirciyi tüm karakterlere eşit mesafede tutarak zihinsel bir karmaşa ve sorgulama yaratmaya çalışır. Seyirciyi bir hikâyeye içerisinde oyalamaktan ziyade, o hikâyenin içindeki sorgulamalara çekmeye çalışan yönetmenin filmlerinde sanat sinemasının özellikleri görülür.

Tablo 2.2. Ümit Ünal Filmlerinde Katharsis Tablosu

Filmin Adı	Katharsis
9	Yok
Anlat İstanbul	Var
Ara	Yok
Gölgesizler	Yok
Kaptan Feza	Var
Ses	Var
Nar	Yok
Sofra Sırları	Yok

Klasik anlatı sinemasının temel özelliklerinden birisi de film parçalarının görünmezliğini sağlayan saydamlıktır. Bir film binlerce çekimin bir araya gelmesinden oluşur. Farklı zamansal parçalar, farklı mekânlardan parçalar, farklı olaylar ve oyunculuklardan elde edilen parçalar tek bir bütünün anlamına hizmet edecek şekilde birleştirilir. Söz konusu bu filmsel gramere göre, biçimsel ve yapısal unsurların tamamı birbiri içinde eriyerek saydam bir alımlama süreci oluşur. Böylece izleyici için kolayca içine girilebilir, akıcı ve kolay anlaşılır bir görsel oluşur. Klasik anlatı sinemasının anlatım yöntemi böyle bir saydamlığı önerir. Sanat sinemasında bu yaklaşımı bozan

unsurlara rastlanır. Doğrudan kameraya bakan, izleyiciyle konuşan karakterler ya da filmin kolay anlaşılır akışını bozan hareketlerle saydamlık bozulur. Klasik anlatıda izleyicinin kolay ve akıcı izleme süreci korunur. Yani, film kendisini geri planda tutarak biçimini görünmez olarak sunar (Kolker, 2011: 62). Ünal'ın filmleri saydamlık ölçütü açısından daha çok klasik anlatı sinemasına yakındır. Büyük ölçüde sanat sineması özelliklerini taşısa da, klasik anlatının da birkaç özelliğini taşıyan yönetmenin filmlerinde saydamlık genellikle korunur ancak az da olsa saydamlığın bozulduğu sahnelere rastlanır.

Tablo 2.3. Ümit Ünal Filmlerinde Saydamlık / Öne Çıkma Tablosu

Filmin Adı	Saydamlık / Öne Çıkma
9	Öne Çıkma
Anlat İstanbul	Saydamlık
Ara	Saydamlık
Gölgesizler	Öne Çıkma
Kaptan Feza	Saydamlık
Ses	Saydamlık
Nar	Öne Çıkma
Sofra Sırları	Saydamlık

Klasik anlatı sinemasında filmin güçlü bir final ve net bir sonla bittiği görülür. Nedensellik zinciri tamamlanır, hemen her karakterin durumu netleştirilir, gizemler açıklanır ve çatışmalar sonuçlanarak film bitirilir (Bordwell ve Thompson, 2009: 95). Sanat sinemasında ise anlatının sonunun açık uçlu bırakılması idealize edildiği için genellikle net sonlar görülmez. Böylece izleyici, yönetmenin filmde koymuş olduğu sınırların dışına bakabilir, olayın ve karakterlerin durumunu kendisine göre yorumlayabilir. Nijat Özön, ‘‘Belirli bir konuyu, sorunu ortaya koyan, ancak herhangi bir çözüm sunmayarak bunu tartışmaya açık bırakan sinema yapısı’’ (Özön, 2000: 19) diyerek açık uçlu filmi tanımlar. Filmlerin net finallerinin olması ya da açık uçlu olarak bitirilmesi de aslında katharsis kavramıyla ilişkilidir. Film kahramanının filmin sonunda olumlu ya da olumsuz bir sonuca ulaşması seyircide duygusal arınma ve tatmin oluşturur. Filmle ilgili cevaplanmamış sorular bırakmak klasik anlatı sinemasının özelliklerinden birisi değildir. Bu nedenle de klasik anlatı sinemasında büyük ölçüde tüm sorular

cevaplanır, nedensellik bağlantıları kurulur, kahramanın yolculuğu tamamlanır ve film net bir finalle bitirilir. Daha çok sanat sineması anlatısının özelliklerini gösteren Ünal'ın filmleri de açık uçlu filmlerdir. Yönetmen, izleyicinin kendi bakış açısını aktif hale getirmesi için filmleri çok ihtimalli ve açık uçlu sonlarla bitirir. Yönetmen sinemasında döngüsellığı arzular. Filmlerinin net finallerle bitmemesi yönetmenin sinemasında tekrarlayan özelliklerin başında gelir. Filmleri hem içeriksel olarak hem de finalleriyle izleyiciden yorum bekleyen filmlerdir.

Tablo 2.4. Ümit Ünal Filmlerinde Açık-Kapalı Son Tablosu

Filmin Adı	Son
9	Açık Uçlu Son
Anlat İstanbul	Kapalı Son
Ara	Açık Uçlu Son
Gölgesizler	Açık Uçlu Son
Kaptan Feza	Kapalı Son
Ses	Kapalı Son
Nar	Açık Uçlu Son
Sofra Sırları	Açık Uçlu Son

Karakterlerin birbirlerine olan etkilerinin merkezi bir önem taşıdığı sanat sinemasında psikolojik nedensellik ön plandadır. Klasik anlatı sinemasında ise psikolojik nedensellik bağlantıları sanat sinemasında olduğu kadar sıkı değildir. Klasik anlatı daha çok kahramanların net ve tanımlı amaçları üzerine kuruludur ve karakterler bu amaçlar için hareket ederler. Sanat sinemasında karakterlerin hareket çerçeveleri bu tip bir çizgisellikle örülmez (Bordwell, 2010: 74). Sanat sinemasında kahramanlar ve karakterler ön plana çıkmaz. Genel olarak tüm karakterler eşit derecede önemlidir ve karakterlerin devinimleri birbirleri üzerinde sürekli olarak etkilidir. Karakterler daha çok psikolojik yönleriyle ve filmsel katmanlara eklemledikleri tartışmalarla var olur. Ünal'ın filmlerinde de tek bir karakter ön plana çıkmaz. Filmlerinde bütün karakterler eşit derecede önemlidir. Bir karakterin amacı ve yolculuğu değil, tüm karakterlerin içinde olduğu birincil tema ve anlatı önemlidir. Karakterleri genellikle psikolojik durumları, çelişkileri

ve tartışmalarıyla öne çıkararak birbirlerini etkiler. Bu etkiler diğer karakterleri çözme, çürütme, dönüştürme, tahakküm altına alma gibi şekillerde ortaya çıkmaktadır.

Tablo 2.5. Ümit Ünal Filmlerinde Psikolojik Nedensellik Tablosu

Filmin Adı	Psikolojik Nedensellik
9	Psikolojik Nedensellik Ön Planda
Anlat İstanbul	Psikolojik Nedensellik Ön Planda Değil
Ara	Psikolojik Nedensellik Ön Planda
Gölgesizler	Psikolojik Nedensellik Ön Planda
Kaptan Feza	Psikolojik Nedensellik Ön Planda Değil
Ses	Psikolojik Nedensellik Ön Planda Değil
Nar	Psikolojik Nedensellik Ön Planda
Sofra Sırları	Psikolojik Nedensellik Ön Planda

Klasik anlatı sinemasında katharsis kavramına dayanan bir ‘hoşlanma etkisi’ söz konusudur. İzleyicinin ilgisini çekmek, hoşuna gidecek ve ona duygusal anlamda tatmin yaşatacak bir yapı vardır. Giriş, anlatıyı başlatan olay, aksiyonun yükselişi, doruk noktası, aksiyonun düşüşü ve çözülmeden oluşan aşamaların tamamlanmasıyla anlatı yapısı kurulur. Filmin başlangıcında karakterin karşısına çıkan engel ve karakterin bu engeli aşma arzusu, filmin sonunda izleyiciye katharsis yaşatır. Sonuç olarak izleyicide duygusal bir rahatlama ve hoşlanma etkisi oluşur. Sanat sineması izleyicide hoşlanma etkisini oluşturmaz; aksine, anlatısını izleyiciyi rahatsız etmek için düzenler. Sanat sinemasının izleyiciyi rahatsız etmesi gerçekte yüzleştirme amacına hizmet eder. Klasik anlatının izleyicide hoşlanma, duygusal arınma ve eğlenceli vakit geçirme özelliklerinin karşısına rahatsız etme ve gerçekte yüzleştirme özelliklerini koyan sanat sineması, uyandırdığı rahatsızlık hissiyle daha farklı bir etkiyi açığa çıkarmayı hedefler. İzleyiciyi düşünsel bir sürece davet etmek için rahatsızlık verme yolunu seçer. Buna bağlı olarak da seçtiği konular genellikle gerçek hayatta karşılığı olan konulardır. Ünal’ın filmlerinde seyirci hoşlanma etkisiyle karşılaşmaz. Yönetmen anlatısını genellikle izleyiciyi rahatsız etmek üzerine kurmayı tercih eder. Bir auteur olarak yalnızca kendi denetiminde gerçekleşen filmler göz önüne alındığında yönetmenin izleyicinin ilgisine dönük bir sinematografik yaklaşım sergilemediği görülür. Duygusal tatmin ve hoşlanma etkisini geri plana atarak

izleyiciyi rahatsız eden, yüzleştiren, sorgulatan ve dönüştüren filmler yapmaya çalışmaktadır. Yönetmenin kendisini de yazmaya ve film yapmaya iten de bir tür ‘rahatsız olma’ halidir. Seyirciye istediği tatmini sunan, seyirciyi yalnızca anlık etkileyen, dönüştürmeyen filmler yerine duygusal tatmin ve arınmayı dışlayan, seyircinin zihninde uzun süreli bir etki oluşturmayı amaçlayan, sorunu işaret eden ve tartışan, izleyicisini dönüştürme derdinde olan filmler yapmayı tercih eder. Tüm bu özellikler sebebiyle yönetmenin sanat sineması anlatısına daha yakın olduğu söylenebilir.

Tablo 2.6. Ümit Ünal Filmlerinde Açık-Kapalı Son Tablosu

Filmin Adı	Hoşlanma Etkisi / Rahatsızlık
9	Rahatsızlık
Anlat İstanbul	Hoşlanma Etkisi
Ara	Rahatsızlık
Gölgesizler	Rahatsızlık
Kaptan Feza	Hoşlanma Etkisi
Ses	Hoşlanma Etkisi
Nar	Rahatsızlık
Sofra Sırları	Rahatsızlık

Yönetmenin bir auteur hâkimiyetiyle yaptığı filmler anlatı yapısı açısından incelendiğinde, sanat sinemasının karakteristik özelliklerinin çoğunu sergilediği görülebilir. Sanat sinemasının özelliklerini taşımayan filmleri ise daha çok ticari beklentilerle ve sektörel zorunluluklarla yapılmış, denetimin tamamen yönetmenin elinde olmadığı filmlerdir. Yanı sıra; kendisinin yazmadığı, ticari beklentilere uygun olarak tasarlanan *Ses* ve *Gölgesizler* gibi filmleri bile kişisel unsurlar taşıyan sanat filmleri gibi ele alması da sinemaya bakışını ve sanatsal algısını gösterir. Yönetmenin senaryo yazarlığı döneminden sonra ilk filminden itibaren kişisel özellikler taşıyan, bağımsız yapım pratiklerini benimsemiş sanat filmi anlatısına yakın duran filmler yapması içselleştirdiği sanat yaklaşımının bir sonucudur.

2.5. ÜMİT ÜNAL SİNEMASINDA DİĞER KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLER

Ümit Ünal sinemasının her filmde yinelenen belirgin ve değişmez ortak özellikler barındırdığını söylemek mümkündür. Auteur yönetmenlerin genel anlamda otobiyografik filmler yapma eğilimlerinin varlığından söz etmek mümkündür. Ümit Ünal sinemasında da ilk göze çarpan özellik otobiyografik öğelerin filmografisine tutarlı bir şekilde yayılmasıdır. Ünal'ın gerek ilk dönem filmlerinde gerekse son dönem filmlerinde otobiyografik öğeler sıklıkla yer bulur. *Teyzem*'i çok daha iyi yapım koşullarında ve tamamen kendi yönetiminde yeniden çekme isteğini “*yükünü yıllardır taşıdığı bir mecburiyet*” (Ünal, 2012: 69) olarak işaret etmesi de, kendi kuşağının dönüşümünü ve yabancılaşmasını anlattığı *Ara* hakkında “*...bu filmi mutlaka çekmek istiyordum, çünkü hayatımı ilgilendiren, çok kişisel bir hikâyeydi. Bazı şeyleri söylemezseniz çatlayacak gibi olursunuz ya, bazı filmler de öyledir bence, insanın kendi sağlığı için yapması gerekir*” (Ünal, 2012: 143) ifadeleriyle açıklaması da yönetmenin sinemayı kişisel dünyasını açmaya yarayan bir sanat olarak kavradığını ortaya koyar. 9'dan *Sofra Sırları*'na kadar tüm filmlerinde söz konusu otobiyografik öğeler sıklıkla yer alır. Bahsedilen otobiyografik öğeler bir belgesel duyarlılığıyla doğrudan sanatçının hayatını ele almasını değil, hayatını şekillendiren duygu ve düşünce dünyasını kendi anlatı yapısına göre ele almasını kapsar. Dahası, ticari beklentiler üzerine, gişe başarısı düşünülerek çekilen filmlerde bile kendi kişisel sinemasında yinelenen temalara ve içeriğe yakın olan yapımlara imza atması bu tutarlılığı pekiştiren bir durumdur. Sanatçının filmografisine bütüncül bir bakış, onun, sinemasında kendi içsel birikimleri dışında bir çizgiye hiç kaymadığını gösterir. Bu, bir auteurden beklenen ilk sanatsal anlayıştır.

Sinemasında bağımsız sinemanın temel karakteristik özelliklerini yansıtan yönetmenin filmlerinin iki grupta incelenmesi mümkündür. Birinci grup; ticari sinema için tasarlanan, yönetmenin tam kontrolünü güçleştiren ve tam olarak kendisine ait hissetmediği filmlerdir. İkinci grup ise, yönetmenin tamamen kişisel dünyasında karşılık bulan meseleler üzerine yazdığı ve yönettiği “*kişisel*” filmlerdir. Ancak her iki gruptaki filmlerin de ortak noktası, yönetmenin ısrarlı bir şekilde ilgisini sürdürdüğü temaların etrafında şekillenmesidir. Bu açıdan, yönetmenin imzası bulunan, gişe hedefiyle yapılan filmleri bile kişisel öğelerin ön plana çıktığı sanat filmleri gibi ele alması auteur gelenek çerçevesinde önemlidir. Her iki gruptaki filmleri ele alarak, yönetmenin sinemasındaki

öne çıkan temaların adalet, toplumsal cinsiyet, ötekileşme ve yabancılaşma temaları olduğunu ifade etmek mümkündür. Yönetmen filmlerinde türleri birbirine karıştırdığı gibi, temaları da eriyik hale getirir. Bir sanatçının her eserinde aynı temalara değinmesi, o temaların, sanatçının iç dünyasında karşılıklarının olduğu anlamına gelir. Sanatçının sinemayı kişisel meselelerini ele aldığı bir ‘yönetmen sanatı’ olarak kavradığı buradan anlaşılabilir. Andrey Tarkovski’nin deyişiyle; *“Bir sanatçının konusunu ‘aradığı’nu söylemek yanlış olur. Konu, onun içinde tıpkı bir tohum gibi olgunlaşır ve şekillendirilmeyi bekler. Bu tıpkı bir doğuma benzer”* (Tarkovski, 2008: 32). Yani, kendi içsel dünyasının itkileriyle hareket etmeyen, kendi duygu ve düşünce evreninde karşılığı olmayan konularla sinema yapan bir yönetmenin ‘auteur’ kabul edilmesi mümkün değildir. Çünkü *‘İnsan sanatta gerçeği, öznel deneyimler sonucu sahiplenir’* (Tarkovski, 2008: 28). Auteur sinema geleneğinde bir yaratıcı yönetmenden beklenen, onun, filmografisinde anlatı, biçim, içerik gibi çeşitli değişkenleri kişiselleştirerek kendine özgü kılması ve sinematografik anlamda bir tutarlılık ortaya koymasıdır. Sinema gibi hem sanatsal hem tecimsel yönü olan bir sanatı “kişisel” hale getirmek, sanatçıyı diğerlerinden ayırması kılacak özellikleri olgunlaştırmak oldukça karmaşık bir süreçtir. Bu anlamda, yönetmenin tüm sanatsal organizasyonu, teknik işgücünü ve ekonomik dengeleri gözetirken sanatsal kayıplar vermemesi ise film yapımının hem en zorlu hem de yönetmenin yeteneğini en çok ortaya koyan durumudur. Bir filmi sanatsal kayıplar vermeden düşük bütçeyle kotarabilmek ya da filmi en başından düşük bütçeye göre tasarlamak sinematografik tekniğe ve anlatı yöntemine iyi derecede hâkim olmakla ve yaratıcı çözümler üretmekle mümkün olabilir. Bağımsız sinema pratiğinin çok sayıda önemli auteur yönetmeni ortaya çıkarması söz konusu yaratıcı-yönetmen yeteneklerinin belirginleşmesi için uygun zemini sunmasından dolayıdır. Sinemanın yapım, dağıtım ve gösterim olmak üzere üç temel ayağının ticari ilişkilerin ve tekelleşmenin boyunduruğu altında olması, söz konusu ticari ilişkiler sinemayı kalıplara ve belirli formülasyonlara mecbur bıraktığı için, sanatın aurasına zarar vermektedir. Ticari sinemanın yanı sıra, sanat sineması organizasyonlarında bile bile çeşitli formüllere dayalı yapımların desteklenmesi söz konusu olabilmektedir. Bu durumda bağımsız, özgür ve özgün bir sinemadan, anlatı yapısından bahsetmek zorlaşır. Ünal’ın ifadeleriyle; *“Elindeki adaletsiz tanıtım gücüne rağmen Hollywood bile özgün fikirlerle, özgün bir dille, samimiyetle yarışamaz. Pazarın gürültüsü geçtikten sonra elimizde gerçek bir filmle ve onun seyircide yaratacağı birebir*

etkiyle baş başa kalırız. Zaman içinde bazı filmler kalır, bazısı unutulur'' (Ünal, 2012: 67). Ünal'ın sineması bağımsız sinemanın ve sanat sinemasının temel karakteristik özellikleriyle büyük ölçüde örtüşür. Endüstriyel sinemanın katı ticari ilişkilerinden, sinema sanatına dayattığı kalıplardan mümkün olduğunca uzak, ticari beklentileri önceleyerek gişede karşılığı olan temalara, hikâyelere ve anlatı yöntemlerine yönelmeyen, seyirciyi haz anlamında etkileyecek hilelere başvurmayı anlamsız bulan, düşük bütçe-küçük ekip ve kişisel tema kombinasyonuna dayanan bir sinemadır. Yönetmene göre, düşük bütçe ile film yapmak *''Hayallerinizi tümüyle gerçekleştiremeyeceğiniz için kısıtlar. Ama düşük bütçeye göre kurduğunuz bir hayale kimse karışmayacağı için özgürleştirir.''* Ticari sinemanın yapım ve dağıtım koşullarının, sinema sanatının aurasını yok ettiğini düşünerek ana akım sinemanın uzağında konumlanan yönetmen, filmlerinde kişisel, zaman zaman radikal ve genellikle antikonformist bir atmosferi aktif kılar. Yapım koşulları anlamında olduğu kadar temasal, içeriksel ve anlatsal olarak da ana akım sinemanın dışındadır. 1990 sonrası Türk bağımsız sinemasında en azından biçem anlamında görülen 'arı sinema' anlayışından da uzak olan yönetmenin sinemasında fotojenik atmosferden çok edebiyat ve senaryo ilişkisi egemendir. Yönetmenin edebiyat etkisinde ve çoğunlukla karamsar bir sinema yaptığı ifade edilebilir. Yönetmenin filmsel katmanlara eklediği düşünce ve tartışmalarda Franz Kafka'dan Vladimir Nabokov'a, Gabriel Garcia Marquez'den Harold Pinter'a kadar pek çok yazarın etkileri görülür.

Yönetmenin sinemasında ortak özelliklerden birisi de senaryo yaklaşımı konusunda belirginlik kazanır. Onun sineması büyük oranda senaryoya, senaryo metninin gücüne dayanır. Bu, onun için sinemada ideal olan sanatsal üretim şeklidir. Filmografisinde başka bir yazar tarafından yazılan tek filmi *Ses*'tir. Filmin yapım aşaması başlamadan sinematografik anlatısını her boyutuyla senaryo aşamasında inceliklerle tasarlayarak çalışır ve sete oldukça az alternatif olanağı bırakır. Sinemada birisi tamamen senaryo üzerine kurulan, diğeri ise senaryoyu yadsıyan ya da daha az önemseyen iki temel eğilimden bahsedilebilir. Senaryoya bütünüyle sadık kalarak çekim yapan ve senaryoyu yalnızca bir çıkış kaynağı, yol gösterici ya da hatırlatma notu olarak kullanan farklı çalışma ilkelerini benimsemiş yönetmenler vardır. Senaryoya dayalı bu çalışma tarzı filmin temel yöneliminin de altını çizer. Hikâye temelli film ve atmosfer temelli film tarzları ilk olarak senaryodaki yaklaşımla belirlenir. Senaryodaki yaklaşım da kamera ve kurgu gibi öğelere

nasıl yaklaşılacağına belirleyicisi olacağından, bir sinemacının senaryo konusundaki bakış açısı bütün sinematografik üslubunu etkiler. Ümit Ünal: “*Film çekmek onlarca kişilik bir kabileyi vahşi bir ormanda uzun bir yolculuğa çıkarmak gibidir. Senaryo ise elinizdeki tek yol haritanızdır. Değişen koşullara göre haritadan biraz sapabilirsiniz ama haritayı ve varacağınız hedefi değiştirmeye kalkarsanız o yol genelde felaketle biter*” (Ünal, 2012: 104) diyerek senaryoya yaklaşımını özetler. Onun sineması diğer tüm sinematografik anlatım unsurlarından daha çok senaryoya dayanır. Ümit Ünal için senaryo yazarının, yönetmenin ve yönetmene sanatsal anlamda özgürlük alanının açılmadığı durumlarda yapımcının aynı kişi olması sinemasal üretimde ideal olandır. Böylece, onlarca farklı değişkenin olduğu film yapım sürecinde yönetmene daha büyük bir özgürlük alanı açılır. Ünal, senaryoya sadık kalmayı sinematografik başarının anahtarı olarak görür. Bu bakış açısında sinemadan önce edebiyatla tanışmasının ve yoğun bir şekilde edebiyatın etkisi altında olmasının yansımalarının olduğu söylenebilir. Yazın sanatının gücünü ve sınırlarını daha geniş ve hatta sınırsız olarak kabul eden sanatçı, sinemada bu sınırsız anlatım gücünün ve olanaklarının kullanımının fazlasıyla ekonomik güce dayanması sebebiyle edebiyata bir adım daha yaklaşır. Ancak, senaryonun ve sinemanın diğer tüm sanatsal olanaklarının tek bir amaç çerçevesinde eşit derecede etkili ve iyi kullanılmasının gerekliliğini daha fazla ön plana alır.

Sanatçının sinemasında öne çıkan özelliklerden birisi de tür kavramına olan yaklaşımıdır. “*Sanat ve iletişimde özgül anlatım biçimleri*” (Mutlu, 2012: 309) şeklinde tanımlanabilen tür kavramı, sinemada yönetmenin anlatı, tema ve içeriksel bütünlüğü ele alış şeklini etkiler. Sinemanın erken dönemlerinde görülen kısa filmlerde tür kavramının varlığından söz etmek mümkün değildir. İlerleyen zamanlarda sinemanın gelişim süreci tarihi, melodram, gerilim, western, bilim-kurgu gibi çeşitli film türlerini ortaya çıkarır. Sinemanın ilk dönemlerinden günümüze kadar yönetmenlerin pek çoğu bir ‘tür’ ile özdeşlik içinde olur. Pek çok yönetmen daha ilk filminden itibaren bir türe yönelir ve tüm filmografisini o yöneldiği tür çerçevesinde sürdürür. Kimi yönetmenlerse her filminde farklı bir tür denemeye çalışır. Bazı yönetmenlerse filmlerinde her türden parçalar barındırır. Yani film türlerini eriyik hale getirir. Ünal’ın sinema yaklaşımı da bu şekildedir. Yönetmen her filminde pek çok film türünden öğeyi birbirine karıştırır. En ciddi anlarda mizah öğelerine, en sıradan anlarda gerilim öğelerine yer vererek türleri tek bir film içinde eriyik hale getiren yönetmenin filmleri tek bir türün çerçevesine girmez.

Genel anlamda karamsar bir sinema yapan yönetmenin her filminde kara mizah öğelerinin belirmesi türleri ele alış biçiminin bir parçasıdır. Bu, yönetmenin hayata karşı çok açılı, esnek ve saydam bir bakış açısının olmasından kaynaklanan bir durumdur. Hayatta insanın karşısına çıkan her durumun bir film türünde karşılığı olduğu düşünülürse, bu noktada yönetmenin filmlerini hayata benzetme çabasından söz etmek mümkündür.

Yönetmenin sinemasında çeşitli sanat akımlarından izler görmek mümkündür. Sürrealizm (gerçeküstücülük) bu akımların başında gelir. Sürrealizm, 1920’li yılların başlarında Paris’te Andre Breton adlı şairin öncülüğünde başlayan bir akımdır. Dadacı akımın usdışı ve özgürlükçü anlayışını devam ettiren gerçeküstücü hareket, Freudyen psikanalizle, Marksist düşünceyle, özdeksel niteliği olmayan unsurlarla yakından ilgilidir ve sanatın ahlaki, estetik, mantıksal unsurlarla biçimlendirilmeden bilinçaltından açığa çıkanları yaratım alanına almasından yanadır (Little, 2008: 118). Dada akımının savunduğu düşünceleri daha somut bir zemine oturtan gerçeküstücü hareket, Andre Breton tarafından 1924 yılında akımın varlığını ilan eden manifestonun yayımlanmasıyla resmileşir. Gerçeküstücü hareketin geleneksel sanata ve burjuva değer yargılarına karşı belirgin bir tavrı vardır. Toplumsal ve kültürel yapıda ahlaki anlamda bir çöküş gören hareketin sanatçıları aklın ve gerçeğin ötesine geçmeyi amaçlar. Toplumsal düzeni bir baskı aracı olarak kavrayan sanatçılar, Freud ve Marks’ın düşüncelerini temel alır. Gerçeküstücü hareket, sanatçıyı burjuva ahlakının karşısında romantik bir devrimci gibi konumlandırır (Antmen, 2010: 133-135). Dadacı hareketin yıkıcılığının yerine bir kod sistemi ve özdevinimi koyan akım, sanatta gerçekle düşsel olanın giriftliğini önerir (Eroğlu, 2015: 104). Sürrealizm akımının genel düşünce, biçim ve anlatı yapısına bakıldığında, Ümit Ünal sinemasında akımın karakteristik özelliklerinin karşılığının olduğu görülür. Yönetmenin filmlerinde en sık yinelenen özelliklerin başında gerçek ve kurguyu birbiri içinde eriterek belirsizlik yaratmak gelir. Yönetmen bunu yaparken rüya ve hayal sahnelerine sık sık başvurur. Genel olarak filmsel gerçekliği bütünüyle kurgusalılık içinde eritir. Ünal’ın gerçeküstücü sanat kavrayışı ile sinemayı duyguların ve rüyaların ifade edilmesindeki en üstün araç olarak gören, gerçekçi imgeleri gerçeküstü bir anlayışla ele alan Luis Bunuel’in (Abisel, 2014: 225-227) sanat anlayışının benzer özellikler gösterdiğini söylemek mümkündür. Ünal da gerçek hayata ait gerçek sorunları gerçeküstü öğelerle bezeyerek kurgusal bir yapı içinde ele alır. 9’dan *Sofra Sırları*’na

kadar, sürekli olarak toplumsal yapıda varlık gösteren ciddi sorunları ele aldığı filmlerinde gerçek ve kurgusal olanın birbiri içine geçişiyle karşılaşılır. Gerçekçi sanata en yakın olan filminden en uzak olan filmine kadar hemen hepsinde gerçeküstü öğeler yerini alır. Filmlerinde bireysel sorunlardan ve bireysel hikâyelerden yola çıkarak genel toplumsal tabloya bakmayı amaçlayan yönetmenin, sürrealist sanatın izlerini neredeyse tüm eserlerinde taşıdığını ifade etmek mümkündür.

Yönetmenin, sinemasını kişiselleştirmesinde etkisi olan sinematografik anlatı unsurlarının en önemlilerinden birisi zamandır. Yönetmenin, sinema sanatının en önemli anlam kurucu öğelerinden birisi olan zaman kavramına yaslanma biçimi onun sinematografik üslubunu belirleyen değişkenlerden birisidir. Zaman mefhumunu ele alış biçimi anlatıdan anlatıya, türden türe, filmde filme değişiklik gösterir. Sinemada zaman ve uzam ilişkisi filmin üslubunu oluşturan omurgalardan birisidir. Yönetmenin zamanı ele alma biçimi anlatıda taviz verilmesi mümkün olmayan öğelerin başında gelir. Sinema sanatının belki de en kayda değer özelliği zamanı dondurma, zamanın bir parçasını kurtarma, saklama, dönüştürme yetisidir ve sinema sanatını diğer sanat dallarından ayıran en önemli özelliklerden birisi de budur. Andrey Tarkovski sinemanın bu ilkesi hakkında şu ifadeleri kullanır:

“Bu ilkeyle insan, sanat ve kültür tarihinde ilk kez, zamanı ilk elden dondurma ve zamanı istediği sıklıkta yeniden yansıtma imkânına, yani istediği sıklıkta, aklına estikçe zamana geri dönme imkânına kavuşmuştur. Böylece insana, gerçek zamanın bir kalıbı verilmiş oldu. Artık görülmüş ve kaydedilmiş zaman, uzun bir süre (hatta teorik olarak sonsuza dek) metal kutularda muhafaza edilebilecekti” (Tarkovski, 2008: 48).

Sinema sanatının zamanı istediği ölçüde esnetme ve daraltma imkânı olduğu için, yönetmenin filmde zaman kavramını kullanma şekli doğrudan sanatsal anlamın üretimiyle ilişkilidir. Ümit Ünal sinemasında zamanın kullanımı her filmde benzer özellikler gösterir. Yönetmenin filmleri zamanı kavrayış şekli açısından da belirgin bir tutarlılık gösterir. Ünal’ın filmlerinde zaman anlatı içinde eriyik hale gelen bir öğedir. Zamanla oynamaya, zamansal sıçramalara ve zamanın doğrusal olmayan bir çizgide kullanımına filmlerinde sıklıkla yer veren yönetmenin, zamanı belirsizleştirerek zihinsel bir karmaşa yaratma cabasından söz etmek mümkündür. Yönetmenin filmleri anlatsal açıdan doğrusal bir süreci takip etmez. Filmleri çizgisel değil döngüsel ve zamanı bu

döngüsellik içinde belirsiz bir kavram olarak işlemeye gayret eder. Yani, yönetmenin filmleri bir bakıma ‘‘zamandan muaf’’ filmlerdir. Geçmiş, şimdiki ve geleceği birbirine karıştırarak sinemasal zamanı kronolojik olmayan bir şekilde kullanan yönetmenin filmlerinde söz konusu bu yaklaşım önemli yer tutar. Ünal’ın filmleri klasik anlatının üç perdeli yapısındaki gibi giriş, yükselen aksiyon, zirve aksiyon, düşen aksiyon ve sonuçtan oluşan bir omurgaya sahip olmadığı için, zamanı kullanım şekli de klasik anlatı yapısının aksine oldukça esnek bir çizgidedir. Zamanı kullanım şekli, filmlerinde doğrusal olmayan şekilde düşen-yükselen dramatik eğriyi destekler şekilde saydamdır.

Sinematografik anlatım unsurlarının en önemlilerinden birisi de mekândır. Filmlerini tasarladığı mekânlar ve mekânları kullanım biçimi yönetmenin kişiselliği ile ilgili bilgiler verir. Yönetmen tiyatronun anlatım olanaklarından sıklıkla yararlanarak mekânı sinematografik bir anlatı aracı olarak kullanır. Mekânı kendine has bir şekilde karakterize eden yönetmenin sinemasında düzenli olarak yinelenen özelliklerinden en belirgin olanı filmlerinin tek mekânda ya da sınırlı mekânda geçmesidir. Bu mekânlar genellikle kapalı mekânlardır ve dramatik çatıyı oluşturan filmsel çatışma bu kapalı mekânlarda gerçekleşir. Karakterler kapalı mekânların dışına oldukça nadir çıkış yapar. Anlatının geçtiği mekânın filmsel dili desteklemesi gerekir. Ümit Ünal filmleri mekân anlamında da yönetmenin kişiliğinden yansımalar gösterir. Genellikle tek mekânda film çeken yönetmenin bu yaklaşımı sinemanın ekonomik koşullarının yanı sıra bilinçli bir tercihin de sonucudur. Filmleri genellikle ya tek mekân ya da sınırlı mekânlarda geçen Ünal, tek mekân kullanımını bütçeye dayalı sorunları aşmanın bir yolu olarak ele alır. Öte yandan, tek mekânda geçen film anlatısını her filminde başarılı bir şekilde uygulaması sebebiyle, yönetmenin iç dünyasından izler taşıyan bir dışavuruma dönüşecek konuları kapalı mekânlarda bulduğu da söylenebilir. Çünkü yönetmen, mekânı filmsel atmosferik bir araç olarak değil, bir hesaplaşma alanı olarak, ahlaki ve vicdani tartışmaları açımlayan bir alan olarak kullanır. Seyirci onun filmlerinde tek mekân estetiğinin kusursuz inşasına tanık olur. Ötekileşmiş, yabancılaşmış, kuşatılmış karakterlerin suç, vicdan, adalet, iyilik-kötülük, ahlak gibi kavramların çevresinde deviniminin bir parçası olan mekân genellikle evdir ve mekân bu sebeple insanı çevreleyen esas sorunların önüne geçmez. Mekân kullanımına en az senaryo yazımı kadar önem veren yönetmen, mekânı ağırlıklı olarak karakter psikolojisini öne çıkaran bir unsur olarak ele alır. Yönetmen 9’da ötekileşmeyi, toplumsal yapının karanlık yönlerini, yabancılaşmayı, adaletin yerini bulmayı tek

mekânda, bir polis sorgu odasında tartışmaya açar. Filmin tamamının geçtiği mekândan karakterlerin ve anlatının çözümlenmesinden sonra çıkılır. Benzer bir mekân kullanımıyla *Ara* filminde de karşılaşılır. Yönetmenin kendi kuşağının dönüşümünün yalnızca maddi eksende gerçekleştiğini, bir tüketim nesnesi haline gelen bireylerin giderek tek boyutlu hale gelerek yalnızlaştığını ve yabancılaştığını anlattığı *Ara* da filmin finali dışında tek mekânda geçer. Toplumsal adalet duygusunun yok oluşunu, sınıfsal uçurumun ötekileşme kavramını ürettiğini ve yine sinemasının eklemlerinden birisi olan yabancılaşma temasını işlediği *Nar* da, yaşamsal mekânların sınıfsal farklılığı vurguladığı ilk tanıtıcı sahne ve Deniz karakterinin gerçeklerle yüzleşerek şoke olduğu final sahnesi dışında neredeyse tamamen tek mekânda geçer. Ataerkil toplum yapısının kadın benliğini yok edişi, kadını özel alana ait bir nesne haline getirişi üzerinden adalet temasını açtığı *Sofra Sırları*'nda da çok küçük birkaç sahne dışında mekân değişimi olmaz. Yönetmenin tamamen kendine ait olarak gördüğü, tümüyle kendi denetimi altında çekilen ve kendi kişiliğini aktardığı bu dört filmin ortak noktası tek mekânda geçmesi, ahlaki ve vicdani tüm tartışmaların tek bir mekâna eklemlendiği filmler olmasıdır. Endüstriyel beklentilere de cevap vermek üzere çekilen, tamamen kendi denetiminde çekilmeyen filmlerinde bile mekânı kullanım biçimi kendi öz sinema anlayışına yakındır. Bunun sebebi ise, yönetmenin mekânı minimize ederek, sınırlı bir alandan, daha geniş bir alana bakmak üzere işleyen sinematografik mantığıdır.

Yönetmen karakterleri toplumsal panoramalar çerçevesinde ele alır. Filmlerinde yer bulan karakterlerin izleyiciye anlattıkları kişisel durumları aslında kişisel gerçekliklerden çok toplumsal gerçekliklere ışık tutar. Yani, sanatçının işlediği temalar ve anlattığı hikâyeler bireysel görünümlü toplumsal sorunlardan oluşur. En bireysel filmi gibi görülen *Ara*'da bile aslında anlatılan toplumsal bir sorundur. Sanatçının bu tavrı *Teyzem*'den *Sofra Sırları*'na kadar aynı şekilde sürer. 9; topluma, mahalle kavramına, gündelik faşizme, öteki sorununa ve yabancılaşmaya, ataerkilite ve erkek dünyasına karamsar ve gerçekçi bir bakış atan politik bir filmidir. *Anlat İstanbul*'da karanlık güç ilişkilerin yol açtığı adaletsizlikler ünlü masallar üzerinden kafkaesk bir atmosfer içinde sunulur. Film pek çok ciddi toplumsal sorunu anlatının omurgası yapar. *Ara*'da apolitik hale gelen ve maddi dünyaları değişse de içsel dönüşümlerini ağır aksak yaşayan bir neslin portresi çizilir. *Nar*'da toplumsal adaletin çöküşü üzerine kendi adaletinin peşine düşen bireylerin açabilecekleri olası yıkımlar ve bu yıkımlar üzerinde büyüyecek olan adaletsizlik temel

alınır. Adaletsizliğin temeline sınıf çatışmasını koyması ile de yine politik göndermelerle bezeli bir film olarak izleyicinin karşısına çıkar. Yönetmenin, Hasan Ali Toptaş'ın aynı adlı romanından uyarladığı, ilk edebiyat uyarlaması olan filmi *Gölgesizler*'de bile eserin çok katmanlı yapısına rağmen politik katmanı öne çıkarması da politik temaların onun için önemini gösterir. *Sofra Sırları* ise, yönetmenin her filminde tekrar eden toplumsal sorunlardan birisini, ataerkil zihniyetin kadını öteki cins olarak kodlamasını, eril tahakkümün sınırlarını ve kadının yabancılaşarak benliğinin kaybolmasını ele alır. Görüldüğü gibi, yönetmenin tüm filmografisi toplumsal ve politik konulardan oluşur. Yönetmen bunu yaparken kişisel bir tavrı merkeze alır. Bireysel konuları toplumsal ölçüğe genişleterek, küçük örneklerden yola çıkar ve genel toplumsal resmi irdelemeye çalışır. Ünal'ın sinemasını politik ve toplumsal sorunlardan uzak olarak okumak mümkün değildir.

Brecht estetiğinin tiyatrodan sinemaya yansıyan özelliklerinin modern sinemada da karşılıkları bulunabilir. Sinematografik anlatı yapısını etkileyen bu özellikler, genel olarak klasik dramadan radikal bir kopuşu gündeme getirir. Brecht estetiğinin sinemadaki etkileri izleyicinin bilişsel aktivitelerini harekete geçirmek üzere çalışır. Klasik dramadan tamamen farklı özellikler gösteren epik dramanın modern avangard sinemada da temsil fırsatı bulduğunu ifade etmek mümkündür. Ümit Ünal sinemasında da Brecht estetiğinin izlerine rastlanır.

Alman sanatçı Erwin Piscator, politik tiyatroyu kuramsal ve uygulamalı bir zeminde ilk ele alan isimdir. Politik tiyatro anlayışını Marksist düşünce sisteminin üzerine kuran Piscator, anlatı yapısının dramatik değil epik olmasını savunur. Marksist düşünce sisteminde yer bulan tarihsel maddecilik ilkesini temel alan politik tiyatro, izleyicinin yaşadığı dünyayı daha farklı bakış açılarıyla görmesini hedefler. Bu hedef, burjuva sanat anlayışının ve kalıp toplumsal değerlerin karşısında konumlanarak, sanatı bir yeniden bilinç inşasının aracı olarak kavrar. Piscator'un görüşleri Brecht estetiğinin gelişmesine katkı sağlar (Karabulut, 2014: 113). Brecht, Aristoteles'in düşüncelerine karşı çıkar ve bu karşı çıkışın temeline katharsis kavramını koyar. Seyircinin arınmasını hedefleyen katharsis, Aristoteles'in aksine, Brecht'e göre olumlu bir durum değildir. Katharsisle gelen duygusal arınmayı zararlı bulan Brecht, estetik anlayışının merkezine akli ve düşünceyi yerleştirir (Nutku, 2011: 193). Brecht'in Aristoteles karşıtı anlayışına göre, izleyiciyi özdeşleştirmek ve arındırmak değil, hayatın çelişkilerini ortaya koyarak

izleyiciyi koşulları değiştirmeye itecek bir aktiflik içine almak gerekir (Arıkan, 2006: 56). *“Bertolt Brecht’in yabancılaştırma etkileri, temsillerin toplumsal olarak üretilmiş olduğunu izleyiciye anımsatan bir toplumsal ve ideolojik kesintiler dizisini harekete geçirir. Yabancılaştırma etkisi algımızın kapılarını açan bir estetik araç olmaktan çok, bizzat toplumsal gerçekliği yeniden düşünme ve en sonunda değiştirme aracıdır”* (Mutlu, 2012: 322).

Klasik dramatik yapı ile Brecht’in epik anlatı yapısının öne çıkan özellikleri aşağıdaki gibi tablolandırılabilir (Nutku, 2011: 194; Karabulut, 2014: 130).

Tablo 2.7. Klasik Dramatik Yapı ve Brecht’in Epik Yapısının Karşılaştırması

Klasik Dramatik Yapı	Brecht’in Epik Yapısı
İzleyici anlatıda aksiyona katılır	İzleyici gözlemci olarak konumlandırılır
İzleyicinin etkinliği uyarılmaz	İzleyicinin etkinliği uyarılır
Duyguların açığa çıkarılması önemlidir	Zihin aktivitesi önemlidir
İzleyicinin özdeşleşme yaşaması arzulanır	Özdeşleşme reddedilir
İnsanın bilinen bir varlık olduğu kabul edilir	İnsan bir irdeleme konusudur
İnsanlar değişmez	İnsanlar değişebilir
İzleyicinin ilgini anlatı sonuna odaklanır	İzleyicinin ilgisi anlatım sürecine odaklanır
Sahneler diğer sahneler için vardır	Sahneler kendi içlerinde ayrı ayrı anlamlıdır
Anlatı akışı çizgiseldir	Anlatı akışında çizgisellik bozulur
İzleyicinin karşısında bir yaşam bulunur	İzleyicinin karşısında bir dünya görüşü vardır

Klasik dramatik yapıda izleyicinin aksiyona katılması istenirken, epik anlatı yapısında izleyici adeta olayı dışarıdan seyreden bir gözlemci olarak konumlandırılır. Klasik anlatıda izleyicinin aksiyona katılması ve ana karakterle birlikte filmik akışı yaşaması gerekir. Epik yapıda izleyici filmik akışı daha genel bir gözle takip eden bir gözlemci gibi konumlandırıldığı için, seyirci ve karakter arasındaki ilişki daha farklıdır.

İzleyicinin etkinliğini açığa çıkarmakla ilgilenmeyen, daha çok, duyguyu açığa çıkarmaya dönük çalışan klasik dramatik yapının aksine; zihin aktivitesini etkinleştirme amacıyla olan epik yapıda izleyicinin düşünsel etkinliğini uyarabilmek önemlidir. Ünal'ın filmlerinde izleyicinin karakterle birlikte aksiyona katılması değil, olayı dışarıdan gözlemleyen bir gözlemci gibi konumlandırıldığı görülür. Yönetmen, olayı gözetleyen bir gözlemci gibi konumlandığı izleyicinin duygularını açığa çıkarmayı değil izleyici etkinliğinin uyarılmasını ve zihinsel aktivitenin öne çıkmasını ister. Klasik anlatının seyirciden emek beklemeyen yaklaşımının aksine; seyirci, Ünal'ın filmlerinde düşünsel bir sürece davet edilir. Zaten auteur gelenek çerçevesinde bir yönetmenden beklenen de seyircinin pasif durumdan aktif duruma geçirilmesidir. Ünal'ın filmlerinde seyirci her karaktere eşit mesafede tutularak özdeşleşme reddedilir. Çünkü, özdeşleşme zihinsel aktiviteden çok duygusal tatminle ilgilidir. Ünal'ın filmlerinde seyircinin özdeşleşme kurması arzulanan bir durum değildir. Yönetmen, filmlerinde katharsisle gelen bir rahatlama yerine, rahatsız edici unsurlarla izleyicinin sarsılması ve dönüştürülmesine önem verir. Kendisinin de film yapma arzusu bir tür 'rahatsız olma' halinden ortaya çıkar. Brecht'in "Verfremdung" dediği, seyircinin anlatı içeriğine daha geriden ve farklı bir bakış açısından bakmasını amaçlayan özdeşlik kırma teknikleri izleyicinin seyir deneyimine düşünme olanağı bularak katılmasını ve irdeleme etkinliğinin uyarılmasını amaçlar (Foss, 2012: 205). Klasik dramatik yapıda anlatı akışının büyük çoğunlukla çizgisel olduğu görülür. Epik yapıda çizgisel anlatının yerini, anlatı yapısında sapmalar olan, doğrusal olmayan bir anlatı biçimi alır. Ünal'ın filmlerinin hiçbirinde çizgisel bir ilerleyişle karşılaşılmaz. Yönetmenin tüm filmleri anlatı akışında sapmalara yer veren, çizgiselliği bozan yapımlardır. Klasik dramatik yapının en sık rastlanan özelliklerinden birisi de insanın tüm yönleriyle bilinen bir varlık olduğu kabulüdür. Oysa, epik yapıda insan bir irdelemenin konusudur. Epik anlatının yaklaşımına göre insan önceden bilinen bir varlık değildir. İnsanın farklı durumlarda farklı yönlerinin açığa çıkabileceği ve insanın açınlanması gereken bir süreç olduğu epik anlatının temel düşüncelerindedir. Buna bağlı olarak, klasik anlatıda insan değişmeyen bir varlıkken, epik yapıda insanların değişebileceği ve dönüşebileceği ihtimalleri vardır. Ünal'ın filmlerine bu anlamda bakıldığında da epik yapının izlerine rastlanır. Ünal, insanı önceden tüm yönleri bilinen bir varlık olarak değil, bir irdelemenin konusu olarak, anlaşılması gereken bir süreç olarak ve sonunda dönüşme olanağı bulunan bir varlık olarak ele alır. Klasik dramatik yapıda

izleyicinin ilgisi anlatının sonuna yönlendirilir. Epik yapıda ise izleyicinin ilgisi doğrudan anlatı sürecine yönlendirilir. Ünal'ın filmleri izleyicinin ilgisini “bir süreç olarak sanat eserine” çekmeyi dener. Yönetmenin filmlerinde anlatının sonu önemli değildir. Filmin anlam katmanları anlatı akışı içerisinde açılır. Böylece, filmin kendisi bir süreç olarak izleyicinin karşısındadır. Filmsel kodlar anlatı sürecinde açılır, iletiler ise izleyici tarafından filmin sonunda değil ilgili aşamalar boyunca alınır. Klasik anlatıda her sahne kendisini bağlayan diğer sahneler için vardır. Epik anlatıda ise sahneler kendi içlerinde ayrı ayrı anlamlı olabilir. Klasik anlatıda izleyici bir yaşamla ya da yaşamın bir parçasıyla muhataptır. Epik anlatıda ise izleyicinin karşısında bir dünya görüşü, bir bakış açısı vardır. Ünal'ın sinemasında izleyiciyi karşılayan yaşam kesitleri yalnızca fonda duran ve asıl tartışmaların yürütülmesine ışık tutan olayları kapsar. Yönetmen filmlerinde izleyiciye çeşitli yaşamları değil, bakış açılarını sunar.

SONUÇ

Bu çalışmada, hayatının yaklaşık otuz beş yılında Türk sinemasına emek veren, hem Yeşilçam sinemasının hem de modern Türk sinemasının işleyişine tanıklık eden, her türlü yapım koşulunda çalışmış bir sinemacı olan Ümit Ünal'ın eserleri incelenerek auteur kuram perspektifinden değerlendirilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın temelini Andrew Sarris, Alexandre Astruc, Peter Wollen, Andre Bazin gibi sinema kuramcılarının yaklaşımları ve Truffaut, Godard gibi isimlerin öncülüğünde başlayan Yeni Dalga hareketinin pratik katkılarıyla olgunlaşan bir sinematografik gelenek olan auteurizm kavramı oluşturmaktadır. Çalışma kapsamında ele alınan yönetmenin sinemasının sanat sinemasının anlatı özelliklerini gösterip göstermediği ve auteur sinema perspektifine dâhil olup olamayacağı sorularına cevap aranmıştır.

Çalışmanın birinci bölümde sinemanın tarihine kısaca değindikten sonra sinematografi ve sinematografik anlatı kavramlarını açıklanmış, sinematografik anlatıyı olgunlaştıran isimlerden kısaca söz edilmiştir. Ardından, Alman Dışavurumcu sinemasından Fransız Yeni Dalga sinemasına kadar Avrupa kökenli başlıca avangart sinema akımlarından söz edilmiş ve Yeni Dalga akımı ile auteur sinema geleneği arasındaki ilişki açıklanmıştır. Bu nedenle; öncelikle Andre Bazin'in düşünceleri, Alexandre Astruc'un kamera-kalem yaklaşımı, François Truffaut ve Yeni Dalga hareketinden arkadaşlarının yaratıcı yönetmenler politikası, Andrew Sarris'in auteur ölçütleri ve Peter Wollen tarafından yapılan eleştiriler çerçevesinde değerlendirme yapılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde ise; Türk sinemasında auteur (yaratıcı yönetmen) geleneğinin en önemli temsilcilerinden birisi olan Ümit Ünal'ın hayatı, sanata bakışı, senaryo yazarlığı dönemi, yönetmenliğini yaptığı filmlerin ana temaları, karakterleri, temel karakteristik özellikleri ve anlatı yapısının analizi yapılarak auteur sinema geleneğiyle olan ilişkisi açıklanmıştır.

Hayatının her dönemi sanatla iç içe geçen, resim ve edebiyatla başlayan sanatçı kimliğini sinemada sürdüren Ünal için sanat bir dışavurumdur. Filmlerinde görülen temasal tutarlılık, sanatı kişisel dertlerini ve toplumsal sorunları anlatmada bir araç olarak kullandığını göstermiştir. Yönetmen her filminde aynı temaları ele alsa da biçimsel arayışı filmde filmde değişiklik göstermektedir. Aynı temayı farklı türde ve biçimsellik

içinde ele almak yönetmenin yeteneğini ve teknik yeterliliğini ortaya çıkaran bir durumdur.

Yönetmenin filmlerinde bir soruna işaret etmek, o sorun üzerine izleyicinin kafasında soru işaretleri oluşturmak gibi bir amacının olduğu anlaşılmaktadır. Yani, sinemasında önemli olan cevaplar değil sorular olarak ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple de çok katmanlı, açık uçlu, özdeşleşme kurdurmayan, rahatsız edici –dolayısıyla sorgulatan- ve döngüsel filmler yaptığı anlaşılmıştır. Sinemasında temel meseleler; toplumsal cinsiyet rolleri, yabancılaşma, ötekileşme ve adaletsizlik sorunu olarak belirginlik göstermektedir. Filmlerinde her zaman haksızlığa uğrayan kimseler için bir adalet arayışı söz konusudur.

Ünal, sanatçıyı olan bitenleri ilk hissedenerler olarak, toplumların sinir uçlarına benzettirir. Ona göre; aklını kaybeden, toplumla bağları kopan ya da madde bağımlısı olan kimi sanatçıların yaşadıklarının temelinde ‘sinir ucu’ olmanın verdiği bu aşırı duyarlılık vardır. Bu sebeple, sanatsal yeteneği bir ayrıcalık değil bir görev olarak düşünmektedir. Sanatçının tüm mevcut kısıtlara rağmen düşündüklerini açıkça söylemek gibi bir yükümlülüğü vardır (Ünal, 2012: 66). Ona göre sanatçı çözüm üreten değil sorunu işaret edendir. Ancak, sorunu işaret etmek de çözümün bir parçası olacaktır. Sanatçı, eseriyle toplumu dönüştürme gücünü her zaman elinde tutar.

Auteur sinema geleneği söz konusu olduğunda bu geleneği diğer tüm etken ve ortamlardan bağımsız olarak Avrupa sanat sineması üzerinden okumak gibi bir eğilim görülmektedir. Oysa bu yaklaşımı sistematik hale getirmeye çalışan eleştirmen ve yönetmenler ilk başta Hollywood sistemi içerisinde film üreten isimleri değerlendirmiştir. Hollywood stüdyo sistemi gibi katı ticari koşullar altında bile filmlerine kendi kişiliklerini ekleyerek onları özgün kılan yönetmenlerin varlığı göze çarpmıştır. Bu geleneğin daha çok Avrupa sineması ile ilintili düşünülme sebebi, en yoğun ve kararlı ilgiyi gösteren kitlenin Fransa’da olması ve dönemin koşullarını da arkalarına alarak bu farklı bakış açılarını organize etmeleridir. Bu sayede auteur gelenek önce Avrupa’da, sonra tüm sinema geleneklerinde varlık göstermiştir. Bu sinema geleneği çerçevesinde temasal tutarlılık ve içeriksel bütünlük yönetmenin kişiselliği ile bağlantılı olan unsurlar olduğu için önemsenir. Auteur gelenek özünde sinemayı kişiselleştirmek gibi bir eğilim göstermektedir. Ümit Ünal’a göre de sinemada ideal sanatsal üretim biçimi senarist ve yönetmenin aynı kişi olduğu durumlarda ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple, senaryosunu

yazdığı ve başka bir yönetmen tarafından çekilen filmleri ya da başka bir senaryo yazarının yazıp kendisinin çektiği filmleri tam olarak kendisine ait hissetmemektedir.

Ünal, genellikle küçük ekiplerle ve düşük bütçelerle film çekmektedir. Çalışma kapsamında yapılan görüşmede kendisi için düşük bütçeli film çekmenin sanatsal özgürlük anlamında iki boyutu bulunduğunu ifade etmiştir. Birincisi; düşük bütçeli film çekmek, sinema üretim anlamında pahalı bir sanat olduğu için yönetmenin istediği her şeyi sahneleyemeyeceği anlamına gelir ve bu açıdan kısıtlar. İkincisi; düşük bütçeli film çekmek bağımsız sinemanın üretim koşullarını yaratacağı için, ticari beklentilere cevap vermek zorunda olmayan yönetmen için özgürlük anlamına gelir.

Genellikle kişisel hikâyeler, sorunlar, temalar ve düşüncelerden yola çıkarak film yapan yönetmenlerin eserleri gişede geniş kitlelere hitap etmediği için ekonomik anlamda üretim ilişkileri çok daha hassas dengeler üzerine kurulur. Çünkü böyle filmlerin gişe beklentileri yüksek olmadığı için genellikle tek maddi geri dönüşleri neredeyse sadece film festivallerinden olur. Yönetmen, hem kendi estetik ve sanatsal kaygılarını hem de yapımcının beklentilerini karşılayacak zor bir dengeyi bulmaya çalışır. En küçük bütçeli filmlerde bile filme yatırılan paranın geri dönüşünün olmayışı yapımcısını olumsuz etkiler. Bağımsız sinema yapan yönetmenler bu sebeple genellikle filmlerinin yapımcılığını da kendileri yapar. Büyük oranda tek mekânda geçen filmlerin yapımında mekân sınırlamasından kaynaklı olarak sinematografik anlatı unsurları azalır. Tek bir mekânın içinde bir hikâyeyi anlatmak çeşitli imkânlardan feragat etmek anlamına gelir. İzleyenin ilgisini açık tutmak için kullanılabilir her unsur bir mekânın içindedir. Ünal, bu sebeple tüm devinimi senaryo üzerine kurmaktadır. *9, Ara, Nar* üçlemesi ve *Sofra Sırları*'nda neredeyse tüm anlatının tek mekânda geçtiği görülmektedir. Zaman zaman ana mekân dışında sahneler olsa da bu sahneler filmlerin çok küçük parçalarını oluşturur ve filmlerin esas meseleleri tek bir alanda kurulur. Ünal'ın filmleri tek mekân ağırlıklı olsa da, asıl hedefi çok katmanlı ve derinlikli tartışmalara kapı açmaktır. Bu da sinemanın anlatım olanaklarına hâkim olmasıyla mümkün olur.

Çalışma kapsamında yapılan inceleme sonucunda sanatçının filmlerinin sanat sineması özellikli filmler olduğu anlaşılmıştır. Yanı sıra, çekim şartlarını oluşturması ve anlatım öğelerini kurmasıyla da bağımsız sinema koşullarına yaklaşmaktadır. Bu koşulları oluşturma çabası ticari sinemanın beklentilerine cevap vermeyecek olan kişisel

konuları ele almak istemesinden ileri gelmektedir. Ancak yönetmen söz konusu kişisel konuları ele alırken arka planda toplumsal panoramaları sergilemek amacını da gütmektedir.

Ümit Ünal hem Yeşilçam ortamına ve üretim koşullarına hem de günümüz Türk sinemasına tanıklık etmiştir. Bu anlamda her iki sinema algısını, yaklaşımını, üretim koşullarını ve pratiklerini bilmektedir. Ancak, bir senarist ve yönetmen olarak yalnızca kendi denetimi altında gerçekleşen filmlerine bakıldığında rahatlıkla Yeşilçam geleneğine ait olmadığı söylenebilir. Ünal, kendi iç dünyasının özgün birikimlerini, fikirlerini ve ilhamını yansıtarak kişisel bir sinema yapmaktadır. Kendi kişisel sinemasını oluştururken çıkış noktası sinemanın kendisinden daha çok edebiyat olur. Filmlerinde çoğu kez edebi eserlerden aldığı ilhamın yansımaları görülmekte; yanı sıra, tiyatrunun anlatım olanaklarından da etkilenerek filmlerine bu etkiyi yansıtmaktadır. Ümit Ünal sinemasına genel olarak bakıldığında, teknik ve içeriksel özelliklerin tüm filmografisinde tutarlılık içinde olduğu görülmektedir. Temalarını, karakterlerini, filmsel katmanları ve tartışmalarını neredeyse tamamen kendi kişisel hayatında yer tutan konulardan almasıyla da bir yaratıcı yönetmenden beklenen tutarlılığı pekiştirmektedir. Auteur yaklaşım üzerine yapılan tartışmalar ve yaklaşımın özellikleri bütüncül olarak ele alındığında, bu sinema geleneğinin temel karakteristik özellikleri ve Ümit Ünal'ın kişisel sinema yaklaşımının iç içe olduğu görülmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Abisel, N., Eryılmaz, T. (2010). “Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga”. Murat İri (Ed.), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (ss.28-66) içinde. İstanbul: Derin Yayınları
- Abisel, N. (2014). *Sessiz Sinema*. Ankara: De Ki Basım Yayım
- Akalın, L.S. (1966). *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Varlık Yayınları
- Akerson, E.F. (2010). *Edebiyat ve Kuramlar*. İstanbul: İthaki Yayınları
- Andrew, J.D (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. (Çev.: Zahit Atam). İstanbul: Doruk Yayıncılık
- Antmen, A. (2009). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Arık, E. (2016). “Erkeklik Çalışmaları”. Feryal Saygılıgil (Ed.), *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*. (ss.231-248) içinde. Ankara: Dipnot Yayınları
- Arıkan, Y. (2006). *A'dan Z'ye Tiyatro Kılavuzu*. İstanbul: Pozitif Yayınları
- Aristoteles (1961). *Poetika*. (Çev.: İsmail Tunalı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi
- Aristoteles (2013). *Politika*. (Çev.: Murat Temelli). İstanbul: Ark Kitapları
- Arslanoğlu, İ. (2017). *Sosyolojiye Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları
- Astruc, A. (2010). “Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem (Le Camera Stylo)”. Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar*. (ss.21-26) içinde. (Çev.: Nagihan Özer). Ankara: De Ki Basım Yayım
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (Çev.: Nijat Özön). Ankara: Bilgi Yayınevi
- Bazin, A. (2013). *Sinema Nedir*. (Çev.: İbrahim Şener). İstanbul: Doruk Yayınları
- Bergan, R. (2010). *François Truffaut*. (Çev.: Ebru Kılıç). İstanbul: Agora Kitaplığı

- Bickerton, E. (2012). *Cahiers du Cinema'nın Kısa Tarihi*. (Çev.: Selim Özgül). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Biryıldız, E. (2016). *Sinemada Akımlar*. İstanbul: Beta Basım Yayım
- Bondanella, P. (2016). “İtalyan Yeni Gerçekçiliği-İtalyan Sinemasının Savaş Sonrası Rönesansı”. Linda Badley, R.Barton Palmer, Steven Jay Schneider (Ed.), *Dünya Sinemasında Akımlar*. (ss.61-78) içinde. (Çev.: Selin Yılmaz). İstanbul: Doruk Yayınları
- Bordwell, D., Thompson, K. (2009). *Film Sanatı*. (Çev.: Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat). Ankara: De Ki Basım Yayım
- Bordwell D. (2010). “Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması” Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine*. (ss.71-82) içinde. (Çev.: Yeşim Özben). Ankara: De Ki Basım Yayım
- Bordwell, D., Thompson, K. (2012). *Film Sanatı*. (Çev.: Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat). Ankara: De Ki Basım Yayım
- Bourdieu, P. (2018). *Eril Tahakküm*. (Çev.: Bediz Yılmaz). İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- Bozatay, Ş.A. (2011). *Sosyoloji*. İstanbul: Beta Basım Yayım
- Brecht, B. (2011). *Epik Tiyatro*. (Çev.: Kamuran Şipal). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Brockett, G.O. (2000). *Tiyatro Tarihi*. (Çev.: Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda B. Öndül, Beliz Güçbilmez). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Buckland, W. (2013). *Sinemayı Anlamak*. (Çev.: Tufan Göbekçin). İstanbul: Optimist Yayım Dağıtım
- Butler, J. (2008). *Cinsiyet Belası, Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (Çev.: Başak Ertür). İstanbul: Metis Yayınları
- Büker, S. (1989). *Film ve Gerçek*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı Eğitim, Araştırma ve Bilimsel Yayınları Dizisi
- Büker, S., Topçu, Y.G. (2010) *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi

- Carlson, M. (2008). *Tiyatro Teorileri, Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme*. (Çev.: Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım). Ankara: De Ki Basım Yayım
- Cevizci, A. (2014) *İlkçağ Felsefesi*. İstanbul: Say Yayınları
- Cevizci, A. (2017). *Büyük Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları
- Chambers, L. (2005). *Göç, Kültür, Kimlik*. (Çev.: İsmail Türkmen, Mehmet Beşikçi). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Clarke, J. (2012). *Sinema Akımları, Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler*. (Çev.: Çağdaş Eylem Babaoğlu). İstanbul: Kalkedon Yayınları
- Connolly, W.E. (1995). *Kimlik ve Farklılık*. (Çev.: Ferma Lekesizalın). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Corrigan, T. (2008). *Film Eleştirisi El Kitabı*. (Çev.: Ahmet Gürata). Ankara: Dipnot Yayınları
- Coşkun, E.E. (2009). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi
- Doğan, S.M., Özyurt, S., Boztoprak, G. (2009). *Sosyoloji Çarşısı*. Samsun: E Yazı
- Ecevit, Y. (2004). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Eisenstein, M.S. (1984). *Film Duyumu*. (Çev.: Nijat Özön). İstanbul: Payel Yayınevi
- Eisenstein, M.S. (1985). *Film Biçimi*. (Çev.: Nijat Özön). İstanbul: Payel Yayınevi
- Elçik, G. (2016). “Beden, İki Nokta Üst Üste”. Feryal Saygılıgil (Ed.), *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*. (ss.187-212) içinde. Ankara: Dipnot Yayınları
- Eliuz, Ü. (2016). *Oyunda Oyun Postmodern Roman*. Ankara: Kesit Yayınları
- Elsaesser, T., Hagener, M. (2014). *Film Kuramı, Duyular Yoluyla Bir Giriş*. (Çev.: Berhan Soner, Barış Yıldırım). Ankara: Dipnot Yayınları
- Erden, O. E. (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Eroğlu, Ö. (2015). *Modern Sanat*. İstanbul: Tekhne Yayınları
- Ersöz, G.A. (2016). *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*. Ankara: Anı Yayıncılık
- Ersümer, O.A. (2013). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Erim, N. (2011). *İktisadi Düşünce Tarihi*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları

- Erkan, H. (1990). *Ekonomi Politikasının Temelleri*. İzmir: Aydın Yayınevi
- Ersoy, A. (2012). *İktisadi Düşünceler Tarihi*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık
- Esen, K. Ş. (2002). *Sinemamızda Bir Auteur – Ömer Kavur*. İstanbul: Alfa Basım Yaym
- Esen, K. Ş. (2013). “Sinemada Auteur Kuramı” Zeynep Özarslan (Ed.), *Sinema Kuramları 2, Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* (ss. 33-50) içinde. İstanbul: Su Yayınevi.
- Foss, B. (2016). *Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*. (Çev.: Mustafa K.Gerçeker). İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Gomery, D. (2008). “Hollywood Stüdyo Sistemi”. Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi*. (ss.64-75) içinde. (Çev.: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Graham, P. (2008). “Fransız Sinemasında Yeni Yönelimler”. Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi*. (ss.651-662) içinde. (Çev.: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. (Çev.: Uğur Kutay, Metin Çavuş). İstanbul: Es Yayınları
- Hepdinçler, T. (2013). “Devinim ve Durağanlık: Sinemada Fotoğrafik Temsil”. Gül Yaşartürk (Ed.), *Ve Sinema* (ss.137-168) içinde. İstanbul: Doruk Yayıncılık
- Höffe, O. (2008). *Felsefenin Kısa Tarihi*. (Çev.: Okşan Nemlioğlu Aytolu). İstanbul: İnkılâp Kitabevi
- İşgüden, T., Turanlı, R. (1992). *Ansiklopedik Ekonomi Sözlüğü*. İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi, Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Kablamacı M.D.A. (2011). “Auteur Eleştiri Işığında Bilge Olgaç Filmleri”. Murat İri (Ed.), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. (ss. 63-102) içinde. İstanbul: Derin Yayınları
- Kantarcıoğlu, S. (2009). *Edebiyat Akımları*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık
- Karabulut, T. (2014). *Modern Tiyatro*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları

- Karadoğan, A. (Ed.) (2010). *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Keser, N. (2005). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınları
- Kılıç, Levend. (2012). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Kılıçaslan, C.S., Işık, T. (2016). *Toplumsal Cinsiyet ve Efsaneden Gerçeğe Türkiye’de Kadın*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık
- Kızıltan, S.G. (1986). *Çağımızda Yabancılaşma Sorunu*. İstanbul: Metis Yayınları
- Kolker, P. R. (2010). *Değişen Bakış – Çağdaş Uluslararası Sinema*. (Çev.: Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım
- Kolker, R. (2011). *Film, Biçim ve Kültür*. (Çev.: Fırat Ertınaz, Ali Güney, Zeynep Özen, Onur Şakır, Berivan Tokem, Dilek Tunalı, Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım
- Kovacs, B.A. (2016). *Modernizmi Seyretmek*. (Çev.: Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım
- Lanzoni, F.R. (2015) *Başlangıcından Günümüze Fransız Sineması*. (Çev.: Ertan Yılmaz). İstanbul: Küre Yayınları
- Little, S. (2008). *İzmler - Sanatı Anlamak*. (Çev.: Derya Nüket Özer). İstanbul: YEM Yayın
- Maccabe, C. (2011). *Godard, Sanatının Yetmiş Yaşında Bir Portresi*. (Çev.: Ertan Yılmaz). Ankara: Dipnot Yayınları
- Makal, O. (1996). *Fransız Sineması*. Ankara: Kitle Yayınları
- Morandini, M. (2008). “Faşizmden Yeni-Gerçekçiliğe İtalya”. Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi* (ss.406-415) içinde. (Çev.: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Mutlu, E. (2012). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Kıta Basın Dağıtım Yayıncılık

- Neupert, R. (2016). “Fransız Yeni Dalgası – Yeni Anlatılar, Biçimler ve Auteursler”. Linda Badley, R.Barton Palmer, Steven Jay Schneider (Ed.), *Dünya Sinemasında Akımlar* (ss.79-95) içinde. (Çev.: Selin Yılmaz). İstanbul: Doruk Yayınları
- Nutku, Ö. (1983). *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları
- Nutku, Ö. (2011). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları
- Odabaş, B. (2013). “Andre Bazin” Zeynep Özarslan (Ed.), *Sinema Kuramları 1, Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar* (ss. 155-184) içinde. İstanbul: Su Yayınevi
- Onaran, Ş.A. (1994). *Sessiz Sinema Tarihi*. Ankara: Kitle Yayınları
- Onaran, Ş.A., Vardar, B. (2005). *20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması*. İstanbul: Beta Basım Yayım
- Onaran, Ş. A. (2012). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Özakman T. (2007). *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özalp, L. (2002). *Seni Seviyorum Sinema*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi
- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları
- Özön, N. (2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Özkürüplü, İ. (2016). “Querr Teori”. Feryal Saygılıgil (Ed.), *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*. (ss.213-229) içinde. Ankara: Dipnot Yayınları
- Pearson, R. (2008). “Geçiş Sineması”. Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi*. (ss.42-63) içinde. (Çev.: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Pudovkin, I. V. (1995). *Sinemanın Temel İlkeleri*. (Çev.: Nijat Özön). Ankara: Bilgi Yayınevi
- Sancar, S. (2013). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*. İstanbul: İletişim Yayınları

- Sarris, A. (2011). ‘‘Bir Sinema Tarihi Kuramına Doğru’’. Ertan Yılmaz (Ed.), *Filmde Yöntem ve Eleştiri*. (ss.189-205) içinde. (Çev.: Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım
- Sivas, A. (2004). *İtalyan Sineması*. İstanbul: Es Yayınları
- Smith, N.G. (2008). ‘‘Giriş’’. Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi* (ss.19-21) içinde. (Çev.: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Sözen, M., Tanyeli, U. (1992). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (Çev.: Selda Salman, Çiğdem Asatekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Stanislavski, K. (2011). *Bir Karakter Yaratmak*. (Çev.: Suat Taşer). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Stone, A. (2016). *Feminist Felsefeye Giriş*. (Çev.: Yonca Cingöz, Bilge Tanrısever). İstanbul: Otonom Yayıncılık
- şafak, A. (2002). *Ansiklopedik Hukuk Sözlüğü*. Ankara: Selim Kitabevi
- şener, S. (2008). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- şenyapılı, Ö. (2003). *Sinema ve Tasarım*. İstanbul: Boyut Yayıncılık
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (Çev.: Selda Salman, Çiğdem Asatekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman*. (Çev.: Füsün Ant). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Teksoy, R. (2014). *Dünya Sinema Tarihi, Cilt 1*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık
- TDK, Türkçe Sözlük, 2005. 10. Baskı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara: 2005
- Tolette, P. J. (2016). ‘‘Alman Dışavurumculuğu, Sinematik / Kültürel Bir Sorun’’. Linda Badley, R.Barton Palmer, Steven Jay Schneider (Ed.), *Dünya Sinemasında Akımlar* (ss.39-59) içinde. (Çev.: Selin Yılmaz). İstanbul: Doruk Yayınları
- Topses, G., Topses, D.M. (2010). *Toplumbilime Giriş*. Ankara: Anı Yayıncılık

- Truffaut, F. (2010). “Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim”. Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (ss.27-40) içinde. (Çev.: Rana İğneci Süzen). Ankara: De Ki Basım Yayım
- Truffaut, F. (2015). *Hayatımın Filmleri*. (Çev.: Ayşe Meral). İstanbul: Alfa Basım Yayım
- Uricchio, W. (2008). “Birinci Dünya Savaşı ve Avrupa’da Kriz”. Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi*. (ss. 85-94) içinde. (Çev.: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Ünal, Ü. (2012). *Işık Gölge Oyunları*. Gül Yaşartürk (Ed.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Vasey, R. (2008). “Sinemanın Dünya Çapında Yaygınlaşması”. Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi*. (ss.75-85) içinde. (Çev.: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Vorlander, K. (2004). *Felsefe Tarihi*. (Çev.: Mehmet İzzet, Orhan Saadeddin). İstanbul: İz Yayıncılık
- Yılmaz, E. (2009). *68 ve Sinema*. İstanbul: Hayalet Kitaplığı
- Yılmaz, E. (2010). *Hukuk Sözlüğü*. Ankara: Yetkin Yayınları
- Weber, A. (2015). *Felsefe Tarihi*. (Çev.: H. Vehbi Eralp). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık
- Wiegand, C. (2011). *Fransız Yeni Dalga Sineması*. (Çev.: Serdar Güneri). İstanbul: Kalkedon Yayınları
- Wollen, P. (2010). “Godard ve Karşı Sinema”. Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (ss.113-125) içinde. (Çev.: Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım
- Wollen, P. (2017). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Çev.: Zafer Aracagök, Bülent Doğan). İstanbul: Metis Yayıncılık

İnternet Kaynakları

<http://asyadada.blogspot.com/>

<https://www.imdb.com/>

EKLER

EK 1. ÜMİT ÜNAL İLE TEZ KAPSAMINDA YAPILAN GÖRÜŞME

Yeşilçam'ın işleyişiyle günümüz sinema sektörünü karşılaştırsanız neler söylersiniz? Üretim koşullarının değişmesi anlatım unsurlarını nasıl etkiledi sizce?

Yeşilçam bir şekilde tüm Türkiye'ye seslenen bir endüstriydi. TV'nin yokluğu, insanları sinemalara çekiyordu ve yüzlerce filme ulaşan yapım sayısıyla Yeşilçam insanların eğlence ihtiyacını karşılıyordu. Bugünle kıyaslayınca yapım koşulları oldukça ilkeldi. Senaryolar çoğunlukla birbirinin kopyasıydı, teknik kalite de çok zayıftı. Ama 1970'lere kadar Yeşilçam filmleri inanılmaz ilgi görüyordu ve Türkiye'nin her yerine ulaşıyordu. Bugün dünya standartlarında filmler yapılıyor, dünya festivallerinde ödüller alan filmlerimiz var. Ticari filmlerimizde de teknik standart oldukça üst düzeyde ama seyirciye o ilkel eski filmlerin ulaştığı ölçüde ulaşabilen çok az film var.

Sizi film yapmaya iten şeyler nelerdir?

İki tür mecburiyet: Biri dışsal bir mecburiyet. Sinema (genelde sanat) benim mesleğim. Yazmak, çizmek, insanlarla hikâyelerimi düşüncelerimi paylaşmak... Bunun dışında bir iş bilmiyorum. Geçimimi 18 yaşımdan beri hep farklı alanlarda yazarak-çizerek ve film çekerek sağladım. Yaşayabilmek için bunu yapmaya mecburum. İkincisi ve aslında daha önemlisi içsel bir mecburiyet. İçimden bir ses sürekli hikâyeler uyduruyor, sürekli görüntüler yaratıyor, sürekli yaşadıklarımı, gördüklerimi, hissettiklerimi açıklamak ve yeniden yorumlamak çabası içindeyim, insanlara sürekli “öyle değil böyle” ya da “bir de bu açıdan bakmaya ne dersiniz” demek istiyorum sanki. Bu mecburiyet ya da ihtiyaç nereden kaynaklanıyor bilmiyorum, herhalde kalıtımsal, psikolojik bir sürü sebebi vardır.

Bir filmi yazarken ya da çekerken seyirciyi, seyircinin tepkisini ya da beğenilerini düşünerek kendinizi şekillendirir misiniz? Yoksa her ne olursa olsun film yalnızca sizi bağlayan bir kişisel süreç midir?

Bir ressam sadece kişisel itkilerle yola çıkabilir, resminin alıcısını düşünmeyebilir, bir şair ya da edebiyatçı da öyle... Ama sinemacı ister istemez seyirciyi, filmin sonrasını düşünmek zorunda. Öncelikle, filme başlayabilmek için bir sürü insanı ikna etmek, filmin

yapımı sırasında yüzlerce insanın yeteneğini bir araya getirip onları sürekli ikna ve teşvik etmek zorunda. Bugüne kadar sadece 9 ve Ara filmlerim sırasında seyirciyi büyük ölçüde unuttuğumu ve kendimi tamamen içgüdülerime, “içimden gelen ses”e bıraktığımı söyleyebilirim. Çünkü o filmlerde yapımcı da bendim, bütçeleri çok çok küçüktü, maddi risk çok küçüktü. Diğer filmlerde, özellikle *Anlat İstanbul* ya da *Ses, Gölgesizler* vb. gibi büyük bütçeli filmlerimde, hep yapımcıların taleplerini de gözeterek çalışmak durumundaydım, o filmleri çekerken, sonrasını yani seyirciyi hep düşündüm, düşünmek zorundaydım.

Sizce Türkiye’de özellikle sinemada neden bir sanat akımı oluşmuyor?

Sanat akımı oluşabilmesi için birlikte hareket edebilecek bireyler gerek. Bizde birlikte hareket edecek iki sinemacı bulmak bile zor. Yeşilçam döneminde bile bugüne göre daha fazla paylaşım, ortak çalışma vardı. Senaryolar elden ele gezer, okunur, değerlendirilirdi. Bugün öyle bir ortaklık, ortak zemin arayışından bahsetmek imkânsız. Benim kuşağımın sinemacıları hep yalnız birer kurt gibi takılıyor, birbirini düzenli gören, sohbet eden az sanırım. Benim de festivaller dışında görüştüğüm sinemacı, senaryocu arkadaşım çok az.

Sinemanızda sizi en mutlu eden şey ne oldu? Yapmak istediklerinizi yapabildiniz mi?

Filmlerimin zaman içinde seyircide yarattığı etki beni çok mutlu ediyor. Yazdıktan 30 küsur sene sonra bile *Teyzem*'in değişik yaşlarda pek çok insanın hayatında önemli bir yer kapladığını görebiliyorum. Ya da mesela, çektikten 17 yıl sonra 9 filmimi ne kadar sevdiğini söyleyen insanlarla karşılaşıyorum. Diğer çoğu filmim için de aynı. Bu manada yapmak istediğim, hayal ettiğim şeyi gerçekleştirdim denebilir. Eksikliğini hissettiğim tek şey şu: Yurt dışında istediğim ölçüde ilgi uyandırmayı başaramadım. Filmlerimin dile, Türkçe diyaloglara çok dayalı olması bunun sebebi olabilir. Yurt dışı pazarların en az yurt içi ticari sinema gibi belli beklentilere yönelik olması, benim de o beklentilere hiç uymadan film yapıyor olmam bir diğer sebep olabilir. Bundan sonrası için hedefim uluslararası planda ilgi uyandırabilecek işler yapabilmek.

Sinemanın kişisel bir sanat olması hangi ölçütlere bağlanabilir?

Yukarıda da söylediğim gibi bir yönetmen çalışırken bir ressam, bir yazar ya da şair gibi tek başına değil. Filmi çekmeden önce, çekerken, çekim sonrası yüzlerce insanı ikna etmek ve onlarla birlikte çalışmak zorunda. Yapımcılar, oyuncular, kameramandan sanat yönetmeni ve kurgucuya kadar tüm teknik ekip... Hepsini yaptığı işin değerine inandırmak ve onların heyecanını sürekli besleyerek onların yeteneğine yaslanmak durumunda. Ama bir yandan şu çelişkili durum da var: Mükemmel bir film ekibi ve mükemmel teknik koşullar düşünün. O ekibin başına A yönetmeni gelse başka bir film çıkar, B yönetmeni gelse bambaşka bir film çıkar. Bir oyuncunun ya da görüntü yönetmeninin yeteneğini ortaya çıkaran ve ona gerçek değerini kazandıran yönetmenin vizyonu ve her şeyi bir araya getiren birleştirici gücüdür. Yani bir ressam fırçasını ve boya paletini nasıl kullanıyorsa aslında yönetmen de emrindeki devasa teknik yapıyı ve insan gücünü aynı şekilde bir araç olarak kullanır. Bunu başarabilen, sinemanın teknik, parasal, insan yönetimine dayalı karmaşasına yenilmeyen ve elindeki dev mekanizmayı bir sanat aracı gibi kullanabilen yönetmenler kişisel bir sinema yaratabilirler. Bazısı da o dev mekanizmanın içinde kaybolur, yerine başkası da konsa fark etmeyen bir yedek parça, bir çark olur sadece.

Size sinema bir yönetmen sanatı mıdır?

Evet. Bir önceki soruda bunu cevapladım sanırım. Ama sinemanın her alanında, her yönetmen sanatçı mıdır, düşünmek gerek. Mesela TV dizilerinde yönetmen sık sık değişiyor, çoğu dizi iki üç yönetmenle çekiliyor ama seyirci fark etmiyor bile. Amerikan dizilerinde her bölümü farklı yönetmen çekiyor, o işlerde yönetmen kolayca değişebilecek bir teknik adam. Dizilerde asıl söz sahibi olan senaryo yazarları, yapımcılar ve oyuncular. Bu bazı sinema filmlerinde de geçerli. Bazı filmler anonim türkülere, manilere benziyor. Kimin söylediği, kimin konuştuğu fark etmiyor. Ama “fark yaratan”, seyirciyi sarsan, dönüştüren filmlerin arkasında hep bir gerçek yönetmen var.

Sinemada auteur gelenek hakkında ne düşünüyorsunuz? Fransız Yeni Dalga akımı olmasaydı da auteur gelenek gelişir miydi? Yani, aslında sinemanın özü bu türden bir kişiselliğe mi dayanır?

Yönetmenin sadece teknik bir eleman olarak görüldüğü ve sinemanın bizim dizi dünyamızdaki gibi yapımcıların, oyuncuların vs. başını çektiği bir endüstri olduğu dönemlerde, bazı eleştirmenler ve sinemacılar ortaya çıktılar ve dediler ki, “Hayır, sinemayı asıl yaratan yönetmendir, bir filmin iyi ya da kötü olmasını sağlayan şey yönetmenin bakış açısıdır”. Fransa'da Yeni Dalga, yönetmeni tıpkı bir yazar gibi saygın bir yaratıcı düzeyine yükseltti. Ama Yeni Dalga olmasaydı da, Fellini, Antonioni, Bergman, Bunuel, Renoir, Tarkovski, Welles, Wilder gibi yönetmenler “auteur” yönetmenler olacaktı. Yeni Dalga onlara Fransızca bir isim koydu diyelim. Sonuçta sinema bir endüstri ve bir sanat. Eğlence endüstrisinin bir parçası olduğu zaman yukarıda andığım biçimde yapımcılar, yazarlar, oyuncular bir filmin kaderini belirleyebiliyor. Ama “sanat”a yaklaştığı durumlarda hep baskın olan yönetmen. Sinema bir yönetmen sanatı. Çünkü şöyle düşünün, bir sette verilecek yüzlerce karar var. İlan-ı aşk eden, “Seni seviyorum” diyen bir genç adamı ve karşısındaki kadını hayal edin. Bunu nasıl çekeceksiniz. Sececeğiniz kamera açısı, objektif, kamera hareketi, ışık üslubu, ölçek... Bunların hepsi hayati kararlar. Sağdan yumuşak bir ışık verdiğinizde “Seni seviyorum” romantik bir anlam kazanır, alttan sert bir ışık verince birden mahallenin sapığı gelmiş gibi olur. Aynı şekilde alt açıdan çekerseniz başka, üst açıdan çekerseniz başka, dümdüz karşıdan çekerseniz başka. Sonra o planın rengi, kamera hareketi, üzerine düşecek ses efektleri, müzik, kurguda nereye-hangi uzunlukta konacağı... Bunların hepsi o “seni seviyorum”un anlamını değiştirir. Bütün bu kararları bir bütünlük içinde veren ve uygulayan yönetmen olduğuna göre, elbette sinema bir yönetmen sanatıdır. Ama dizi sektöründen verdiğim örnek gibi, her yönetmen “auteur” değildir. Ancak kendi dilini ve üslubunu geliştirebilen yönetmenler “auteur” olur.

Filmler yönetmenlerine benzer diyebilir miyiz? Diyebilirsek, filmleriniz size ne kadar benziyor?

9, Ara, Nar, Sofra Sırları gibi filmlerimde istediklerimi tam manasıyla yapabildim. Senaryodan kurguya, ses tasarımına kadar her aşamada hesabını verebileceğim işlerim. Bu filmlerim bana benzer. Ama kontrolün elimden kaçtığı filmler de oldu, dolayısıyla her filmim için aynı şeyi söyleyemem.

Bir yapımcıyla çalışmakla yapımcı-yönetmen olarak çalışmak arasında üretim koşulları ve sanatsal yaklaşım arasında ne gibi farklar görüyorsunuz?

Bir yapımcı bir filme para yatırırken o parayı geri kazanmanın yollarını biliyor, ya da bildiğini düşünüyor. İster istemez sizi o yollara uydurmaya çalışıyor. Bu aşamada eğer yapımcıyla yaratıcı bir yönetmen arasında saygıya dayalı doğru bir işbirliği kurulursa verimli bir sonuç ortaya çıkabilir. Ama yapımcı yönetmeni, görüşlerini dikte edeceği bir memur gibi görürse sonuç genellikle felaket olur. Bunu dünyanın en büyük sinema endüstrisi sayılabilecek Hollywood'a baktığımızda da görürsünüz. Yönetmenin kendi yapımcısı olması, elbette özgürlük sağlıyor ama çok da yıpratıcı bir iş. Hele sanatçı ruhlu insanların genelde hesap-kitaptan hiç anlamadığını düşünürsek o da zor bir yol. En güzeli bir yönetmenin anlaşacağı bir ekip kurması ve onlarla ilerlemesi.

Sizin dışınızda değişkenlerin olduğu setlerde sinemanızın kişiselliğini korumak için mücadele tarzınız nasıldır? Yapımcı baskısını nasıl aşarsınız, bu tipte bir baskının olduğu setlerde filme kişisel imzanızı atmak zorlaşır mı?

Kişisel imza atmak dediğimiz şey bir sanatçı tamamen özgür olduğunda bile zor. Sinemayı bir an için unutup, bir kâğıt başında basit boyalarla resim yaptığımızı düşünün. O zaman bile özgün bir iş çıkarmak çok zor bir iş. Sinemada para baskısı, zaman baskısı, teknik zorluklar ve aksaklıklar varken bunu başarmak elbette çok çok zorlaşıyor. Yapımcı baskısı denen şey benim başıma gelmedi. Benimle çalışmayı seçen yapımcılar baskıcı ve yönetmeni memur gibi gören insanlar değildi. Bazı konularda anlaşmazlığa düştüğümüz ve benim taviz verdiğim durumlar olmuştur. *Gölgesizler*'de içime sinmeyen bir müzik dünyasını, filmin sonunda jeneriğe eşlik eden bir klibi kabul etmek zorunda kaldım. Klipli bir jeneriğin filme çok zarar verdiğini söyledim ama kabul ettiremedim. Bu konularda

dengeler çok ince ve imza attığınız sözleşmeler aslında hep yapımcıyı haklı kılıyor. Eğer ikna gücünüz yetmiyorsa yapacak bir şey yok.

Yapımcılık ve yönetmenlik birlikte olduğunda sanatçı ve ticari kimlikler birbirine karışıyor mu?

Ben iki filmimde aynı zamanda yapımcılık yaptım. 9 ve ARA. Benim açımdan sanatçı ve ticari kimlikler karışmadı. Başka yönetmenleri bilemem herhalde herkes kendine özgüdür bu konuda.

Yazmadığınız bir filmi yönetmek ya da sizin yazdığınız bir senaryoyu başka bir yönetmenin çekmesi nasıl süreçler? Senarist ve yönetmenin ayrı kişiler olması ana mesajın bölünmesi, eksilmesi ya da kaybolması anlamına gelir mi, yoksa başka bir tür sanatsal zenginliğin kapısını açar mı?

Bence sinemanın en ideal durumu yönetmenle yazarın aynı kişi olması. Zaten aslında her yönetmen senaryoyu harfiyen çektiği durumlarda bile kendine göre yeniden yorumluyor, sinema diline tercüme ediyor sonuçta. Çok iyi anlaşılan yazar-yönetmen ekiplerinin yarattığı başyapıtlar da var sinema tarihinde.

Kalabalık ekiple çalışmak mı? Küçük bir ekiple çalışmak mı? Hangisi size daha uygun?

Bu projenin gereklerine göre şekillenen bir durum. Mesela *Anlat İstanbul* gibi bir filmi daha küçük bir ekiple çekmeye imkân yoktu. Orada çalışan 70-80 kişilik ekibin tümü gerekliydi. Ama 9'un setinde sanırım 7-8 kişiydik orada da daha fazla insanın olmasına imkân ve gerek yoktu. Şahsen küçük ve rahat kontrol edebildiğim projeleri seviyorum ama her projeyi öyle gerçekleştirmek imkânsız.

Teknik yeterlilik bir yönetmen için ne demektir?

Sürekli öğrenmek demektir. Çünkü sinemada teknik inanılmaz bir hızla geliyor. Sinemaya başladığım 1985'ten günümüze tanık olduğum teknolojik değişiklikleri saymaya kalksam baş döndürücü bir şey olur. Bir de bir noktada işi ehline, yani birlikte çalıştığınız görüntü yönetmenlerine, ışıkçılara, sesçilere, özel efektçilere bırakmak ve güvenmek şart. Çünkü bir yönetmenin bütün o teknik gelişmeyi adım adım takip etmesi

imkânsız. Ama temel prensipleri iyi anlamak ve elinizdeki malzemeyle neler yapabileceğinizi iyi bilmek şart.

Aynı görüntü yönetmeniyle çalışmanın olumlu yönleri nelerdir? Sizce bir yönetmen aynı zamanda görüntü yönetmenliği de yapmalı mı, bu sinemasını daha da kişiselleştirmenin bir yolu mudur?

Birkaç filmde aynı görüntü yönetmeniyle (Türksoy Gölebeyi) çalıştım. Bu sette ortak bir dil gelişmesine ve birbirimizi çok daha çabuk anlamaya yardımcı oluyor elbette. Ekibi tanıdığım insanlardan kurmaya gayret ediyorum. Bazen onların zamanları ya da bütçeler uygun olmayabilir elbette.

Yönetmenin aynı zamanda görüntü yönetmeni olması hoş bir durum, ama her projede yürümez. Küçük, az oyunculu, az mekânlı sorunsuz bir işte yönetmen aynı zamanda kamerayı da kullanabilir, ışıkları da ayarlayabilir. Ama büyük bütçeli kalabalık, karmaşık bir sette yönetmenin kendi işi başından aşkın oluyor bence. Görüntü yönetmenliği gibi zor bir teknik sorumluluğu da üstlenmesi işi aksatabilir.

Genelde ne kadar ham görüntü çekersiniz? Set sizin için olabildiğinde fazla malzemenin biriktiği bir yer mi, yoksa kafanızdaki şablonu harfiyen uyguladığınız bir yer midir?

Senaryoya mümkün olduğu kadar sadık kalıyorum. Filmin anlatımını senaryoda kurmaya gayret ediyorum. Set elbette malzeme toplanan bir yer ama vakit kaybına ve gereksiz yorgunluğa da yer yok. İstisnası vardır elbette ama genelde bir planı en fazla 6-7 tekrarda çekerim.

Kurgu sinemanızda nasıl bir yer tutuyor? Kurgu aşamasında ne kadar vakit harcarsınız?

Bugüne kadar 1 aydan fazla süren kurgu yapmadım. *Sofra Sırları*'nda asıl kurgu bittikten 2 ay sonra filmin başlangıcı için aklıma yeni bir sıralama geldi ve yeniden kurguya girdik, 3-4 günlük bir düzeltmeden sonra bitirdik. Ama bu çok istisnai bir olay. Genelde 20-25 günde final kurguya ulaşıyorum çünkü sahnelerin kurgusunu sette çözüyorum ve çok az alternatifli çekiyorum.

Sinemanın en önemli aşamalarından biri olan kurgu auteur yönetmenler tarafından genellikle kendi yapmaları gereken bir şey olarak görülür. Siz kurguda kurgucudan ne beklersiniz, ona bir özgürlük alanı açar mısınız?

Benim filmlerimin kurgusu genellikle senaryoda ve sette çözülmüş oluyor. Film kurgucuya bırakan yönetmenlerden değilim. Kurgu başladığında sıfırdan itibaren masa başında oturuyorum ve çoğu zaman kare kare ne kesilmesi gerektiğini söylüyorum. Ama bu kurgucuya özgürlük alanı açmıyorum demek değil. Her tür öneriye açığım elbette.

Filmlerinizde ana mesaj ya da alt metin olarak bir şekilde iyi ve kötü kavramları tartışılıyor. Sizce kötülük şeffaf bir kavram mı?

Ben saf iyi ya da saf kötünün varlığına inanmıyorum. Hepimiz yer yer iyi, yer yer kötü olabiliyoruz. Bazı insanlara karşı iyi, bazı insanların gözünde kötü olabiliriz. Bunlar çok izafi kavramlar.

Açık bir şekilde olmasa da filmlerinizin çeşitli katmanlarında ahlak kavramına dair yaklaşımlar var. Ahlak kavramına felsefi bir yaklaşım görülüyor. Genelde bir konunun ahlaki yönünü tartışmaya açıyor ve tartışmaya açtığınız konunun karşısına bir şey konumlandırmıyorsunuz, bu sizi amoral yapar mı?

Sanat çözüm öneremez, sorunu bulur gösterir. Çözüm önermek bilimin işi. Zaten işaret ettiğim sorunlara bir çözümüm olsa, film yapmak kadar zahmetli bir işe girişmek yerine, o çözümü hayata geçirmek için emek harcamak çok daha mantıklı olurdu. Filmlerimde ahlaki sorular ya da sorunlar ortaya konuyor ama yargılayıcı veya çözüm bulucu değilim, işaret etmekle insanların kafasında bende beliren soruları canlandırmakla yetiniyorum. Bu beni “amoral” yapmaz, hayatta çoğu moral konuda seçimlerim, durduğum yer belli. Ayrıca ahlaki sorunlar da iyilik-kötülük gibi son derece izafi kavramlar.

Düşük bütçeli film yapmak yönetmeni özgürleştirir mi, kısıtlar mı?

Hayallerinizi tümüyle gerçekleştiremeyeceğiniz için kısıtlar. Ama düşük bütçeye göre kurduğunuz bir hayale kimse karışmayacağı için özgürleştirir.

Eser ortaya çıktıktan sonra sanatçısından bağımsız olarak kendi başına var olan bir şeye dönüşür mü?

Evet. Sanat yapıtı iki kere yaratılır, 1 Sanatçı onu yaratırken, 2 İzleyicisi onu izlerken (yeniden yaratırken). Sanatçının elinden çıktığı andan itibaren izleyenler, okuyanlar, görenler, dinleyenler, sanat yapıtını kendi kavrayışları, anlayışları çerçevesinde yeniden yaratırlar. Değişik zaman ve değişik mekânlarda sanat yapıtının anlamı da değişir. Sanatçı ne anlatmak isterse istesin, seyirci ondan kendi anlayabileceği-anlamak istediği şeyi anlayacaktır.

08.04.2018**Yönetmenle mail yoluyla görüşme**

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Can KURT
Doğum Yeri ve Tarihi	Ankara – 21.10.1991
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi - Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü - Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	Avşar Film
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E-Posta Adresi	caankurtmail@gmail.com
Tarih	03.08.2018