

**T.C.
YALOVA ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**AUTEUR KURAM PERSPEKTİFİNDEN SELÇUK AYDEMİR
SİNEMASI ANALİZİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Serkan DALOĞLU**

**Enstitü Anabilim Dalı: İLETİŞİM VE TASARIMI
Enstitü Bilim Dalı: İLETİŞİM SANATLARI**

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Serkan ÖZTÜRK

ARALIK 2021

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS İNTİHAL YAZILIM RAPORU
BEYAN BELGESİ

Tez Başlığı: AUTEUR KURAM PERSPEKTİFİNDE SELÇUK AYDEMİR SİNEMASI ANALİZİ

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın toplam 100 sayfalık kısmına ilişkin aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan ve 28/11/2021 tarihinde aşağıda ismi yazılı araştırma görevlisi tarafından şahsıma iletilen İthenticate intihal tespit programı raporuna göre tezimin benzerlik oranı %12'dir.

Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç,
2. Alıntılar dâhil,
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç.

Bu bilgiler doğrultusunda tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespiti halinde doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

İmza

Adı Soyadı : Serkan DALOĞLU
Öğrenci Numarası : 197227011
Ana Bilim Dalı : İletişim ve Tasarımı
Programı : İletişim Sanatları
Türü : () Proje (*) Yüksek Lisans Tezi () Doktora Tezi

Danışman
Doç. Dr. Serkan ÖZTÜRK
23.02.2022

ETİK BEYAN

Yalova Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu bildirir, aksinin tespiti halinde doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi taahhüt ve beyan ederim.

Serkan DALOĞLU



ÖNSÖZ

Bu çalışma özelinde kültürümüzde varlığı çok eskiye dayanan mizah sanatının gelişen teknolojiyle birlikte sinemada evrimleşmesini gözlemlenmiştir. Mutlu ve kahkaha dolu salonların, odaların; bir aileyle seyredilen televizyon ekranlarının, sinema perdelerinin kültürümüzün gülümseme dolu yarınlarına ait bir çalışma olması arzulanmıştır. 2000 sonrası Türk Güldürü Sinemasının önemli isimlerinden biri olmaya aday Selçuk Aydemir'in Auteur Kuram perspektifinden incelenmesi, çözümlenmesinin literatüre katkı vermesi hedeflenmiştir.

Çalışma sürecimde bana destek olan ve katkılarını esirgemeyen kıymetli hocam Doç. Dr. Serkan ÖZTÜRK'e teşekkür ederim.

Serkan DALOĞLU

15.12.2021

İÇİNDEKİLER

BEYAN BELGESİ.....	i
ÖNSÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER	iv
TABLOLAR.....	vi
GÖRSELLER.....	vii
ÖZET	viii
ABSTRACT.....	ix
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM.....	6
AUTEUR KURAM	6
1.1. Ana Hatlarıyla Auteur Sinema	6
1.2. Auteur Kuramın Tarihsel Süreci	14
1.3. Yeni Dalga Hareketi ve Auteur Kuram.....	17
1.4. Türk Sinemasında Yeni Dalga Etkisi	20
1.5. Dünya Sinemasında Auteur Kavramı.....	21
1.6. Auteur Kuram Perspektifinde Türk Sineması	30
2. BÖLÜM.....	37
SELÇUK AYDEMİR SİNEMASINA GENEL BAKIŞ	37
2.1. Selçuk Aydemir'in Öz Yaşam Öyküsü ve Sinema Anlayışı.....	37
2.2. Selçuk Aydemir'in Filmografisi.....	41
2.2.1. Çalgı Çengi Film Künyesi	43
2.2.2. Düğün Dernek Film Künyesi	44
2.2.3. Düğün Dernek 2: Sünnet Film Künyesi.....	45
2.2.4. Çalgı Çengi İkimiz Film Künyesi	47
2.2.5. Ailecek Şaşkınız Film Künyesi.....	49
2.2.6. Baba Parası Film Künyesi.....	50
3. BÖLÜM.....	53
YAPISAL ÖZELLİKLERİ BAKIMINDAN SELÇUK AYDEMİR SİNEMASI	
ANALİZİ.....	53
3.1. Çalgı Çengi Film Çözümlemesi	53
3.2. Düğün Dernek Film Çözümlemesi.....	57
3.3. Ailecek Şaşkınız Film Çözümlemesi	61
3.4. Baba Parası Film Çözümlemesi	64
3.5. Selçuk Aydemir Sinemasında Mekân	67
3.6. Selçuk Aydemir Sinemasında Karakter	70

3.6.1.	Çalgı Çengi Filminde Karakter	71
3.6.2.	Düğün Dernek Filminde Karakter	71
3.6.3.	Ailecek Şaşkıınız Filminde Karakter	72
3.6.4.	Selçuk Aydemir Filmlerinde Baba Figürü	72
3.7.	Selçuk Aydemir Sinemasında Taşra Milliyetçiliği	73
3.8.	Selçuk Aydemir Sinemasında Ses ve Müzik Kullanımı	73
3.9.	Selçuk Aydemir Sinemasında Renk Kullanımı	74
3.10.	Selçuk Aydemir Sinemasında Kurgu	76
SONUÇ	77
KAYNAKÇA	80
EKLER	84
ÖZGEÇMİŞ	88

TABLULAR

Tablo 1. Filmlerin Gişe Hasılatları.....	39
Tablo 2. Çalgı Çengi Monomit Adımları	56
Tablo 3. Düğün Dernek Monomit Adımları.....	60
Tablo 4. Ailecek Şaşkınlık Monomit Adımları	63
Tablo 5. Bir Ayırıştırıcı Olarak Kırmızı Kullanımı	75
Tablo 6. Yapısal Özellikler Bakımından Filmlerdeki Benzer Unsurlar	78



GÖRSELLER

Görsel 1. Kahramanın Sonsuz Yolculuğu - Monomit Tezi.....	2
Görsel 2. Andrew Sarris'in Auteur Kuram Modeli.	10
Görsel 3. Citizen Kane Filmi Derin Odak Fotoğrafçılığı.....	22
Görsel 4. Psycho – Auteur Kuram Çerçevesinde Öldürülen Kadın Karakter.....	23
Görsel 5. Çılgın Profesör (1963) Filminden Bir Kare.....	25
Görsel 6. Bir Auteur Oluşturma Kaygısıyla Monument Valley Platosunda Çekim	25
Görsel 7. Howard Hawks - To Have And Have Not (1944) Filminden Bir Kare.....	27
Görsel 8. Scorsese Arka Sokaklar Filminden Bir Sahne.....	29
Görsel 9. Selçuk Aydemir	37
Görsel 10. Çalgı Çengi Film Afışı.	44
Görsel 11. Düğün Dernek Film Afışı	45
Görsel 12. Düğün Dernek 2 Sünnet Film Afışı.....	47
Görsel 13. Çalgı Çengi İkimiz (Çalgı Çengi 2) Film Afışı.	48
Görsel 14. Ailecek Şaşkıncımız Film Afışı.....	50
Görsel 15. Baba Parası Film Afışı.....	51
Görsel 16. Çalgı Çengi - Selçuk Aydemir Sahnesi.	55
Görsel 17. Aydemir, Düğün Dernek Filminde Kinyas Karakterini Canlandırırken	60
Görsel 18. Bir İkonografi Olarak Lale Motifi.	63
Görsel 19. Baba Parası Filmi Sahne Tasarımı.	64
Görsel 20. Çalgı Çengi Filminden Bir Sahne.....	67
Görsel 21. Düğün Dernek Filminden Bir Sahne.	68
Görsel 22. Çetin İsimli Karakterin Otogar Sahnesi.	68
Görsel 23. Düğün Dernek 2: Sünnet. Bebeğin Dünyaya Gözlerini Açışı.	68
Görsel 24. Çalgı Çengi İkimiz Düğün Sahnesi.	69
Görsel 25. Rasim Öztekin'in Filmde İnternet Cafe'de Şevket Çoruh Jeneriği İzlemesi....	70
Görsel 26. Çalgı Çengi Filmi. Salih ve Gürkan Karakteri.	71
Görsel 27. Düğün Dernek Filminde İsmail Karakteri.	72
Görsel 28. İşler Güçler Dizisinden Bir Kare (Ferhan Şensoy ve Sadi Celil Cengiz).....	74

ÖZET

Tezin Başlığı: Auteur Kuram Perspektifinden Selçuk Aydemir Sineması Analizi	
Tezin Yazarı: Serkan DALOĞLU	Danışman: Doç. Dr. Serkan ÖZTÜRK
Kabul Tarihi: 28.01.2022	Sayfa Sayısı: ix (ön kısım) + 87 (tez)
Anabilim Dalı: İletişim ve Tasarımı	Bilim Dalı: İletişim Sanatları
<p>Sinema 1890'lı yılların sonunda Lumier Kardeşler tarafından kamera ve projektörün birlikte kullanılarak belgeleme ve eğlence aracı olarak keşfedilmiştir. Bu süreç içerisinde sinema bir iş kolu olmuş, eğlence endüstrisinde kendine yer bulmuştur. 1950'li yıllar sonunda Fransa'da mevcudiyetini sürdüren André Bazin öncülüğündeki bir kısım sanat yazarı ise "Fransız Yeni Dalgası" isimli bir akımın varlığından bahsetmişlerdir. Auteur kuram ise tam da bu bahisle ortaya çıkmıştır. Bu bahse konu Auteur yönetmen ölçütleri; özgün bir hikâye kurgulayarak; özgün hikayeler, diyaloglar, çekim teknikleri ile birlikte filmlerin bir bütünlük içinde olmasını hedeflemiştir. Yönetmenler, anlatıya esas dışavurumcu bir yaklaşımla karşıtlıklar üzerinde durabilmek amacıyla sinema tekniğinin sunduğu imkanlardan da yararlanarak, kendi sinema dilini oluşturmak istemişlerdir.</p> <p>Ülkemizde ise sinema Fuat Özkınay'ın 1914 yılında çekmiş olduğu <i>Ayestefanos'ta Rum Abidesinin Yıkılışı</i> filmi ile başlamıştır. Sonrasında bu serüven tiyatro kökenli sanatçıların öncülük etmesiyle devam etmiştir. 1960 ile 1975 yılları arasında da Türk Sineması üretim adına altın çağını yaşamıştır.</p> <p>Bu çalışma, esasında 2000'li yıllar sonunda Türk Güldürü Sinemasında etkin rol oynayan yönetmen ve senarist Selçuk Aydemir'in filmleri auteur kuram çerçevesinde incelenmiştir. Araştırma sonucunda Selçuk Aydemir'in bir kitle iletişim ve eğlence aracı olan sinemayı karakter oluşumu, görsel dili, müzik kullanımı ve taşra kültürüyle auteur kurama bağlı kalarak yaptığı gözlenmiştir.</p>	
Anahtar Kelimeler: Auteur, Selçuk Aydemir, Türk Sineması, Fransız Yeni Dalga	

ABSTRACT

Thesis Title: Analysis of Selçuk Aydemir's Films From the Perspective of The Auteur Theory
Thesis Author: Serkan DALOĞLU Advisor: Doç. Dr. Serkan ÖZTÜRK
Date of Acceptance: 28.01.2022 Total Number of Pages: ix (pre-text) + 87 (main body)
Department: Communication and Desing Field of Study: Communication Arts
<p>Cinema was discovered by the Lumiere Brothers towards the end of the 1890s as a way of documentation and entertainment via combining a camera and a projector. In this process, cinema became a field of operation and established a position in the entertainment business. Some art writers, led by André Bazin, who remained in France towards the end of the 1950s, referred to the existence of a "French New Wave" movement. At this very stage, the Auteur theory emerged. The criteria of an Auteur director has been aimed to construct an original story on a unified movie with unique scenarios, dialogues and shooting techniques. The directors intended to develop their own cinematic language by utilizing the opportunities provided by the cinematic technique, which may focus on contrasts while still being expressive in nature.</p> <p>In our country, on the other hand, the beginning of the cinema was marked by Fuat Özkınay's movie: <i>The Destruction of Russian Monumental at Ayestefanos (Ayestefanos'ta Rum Abidesinin Yıkılışı)</i> in 1914. Afterwards, this journey continued with the pioneering of theatre-based artists. Turkish Cinema reached its pinnacle of production between 1960 and 1975. In this research, the films of Selçuk Aydemir, a director and screenwriter who was active in Turkish Comedy Cinema at the end of the 2000s, were investigated using Auteur Theory. As a result of the study, it was discovered that Selçuk Aydemir developed cinema, which is a type of mass communication and entertainment, by adhering to the Auteur Theory in terms of character development, visual language, musical usage, and provincial culture.</p>
Keywords: Auteur, Selcuk Aydemir, Turkish Cinema, French New Wave

GİRİŞ

Bu çalışma “Bir iletişim biçimi olarak sinemanın film tasarlayıcısı tarafından kendi kültür ve benliğine ait özellikleri filmin içeriğine nasıl yansıtır?”, “Tiyatrodan ile bilinen Türk Güldürü geleneğinin sinema ile bağlantısı nedir?”, “Türk Sinema Tarihinde güldürü filmin yeri nerededir?”, “2000 sonrası Türk Sinemasında Selçuk Aydemir bir Auteur müdür?” sorularından yola çıkılarak hazırlanmıştır.

İnsan, yaşamı boyunca var olduğu sürede kendini anlatma ve ifade etme ihtiyacı gütmüştür. En öz hali ile bir mesajı belirli bir alıcıya kendi yöntem ve eylemleriyle ulaştırmaya çalışan insanoğlu, zamanla bu erişim araçları dahilinde kendine yeni metotlar geliştirmiştir. Kimi zaman heyecanlı bir seslenişle bunu ifade eden insanoğlu, kimi zaman ise taşlara çizdiği görsel ifadelerle göstermiştir. Zamanla iletişim araçlarına bir yenisini ekleyen ve anlatı tarzını değiştiren insanoğlu, tam da bu zaman diliminde sinemayı keşfetmiştir.

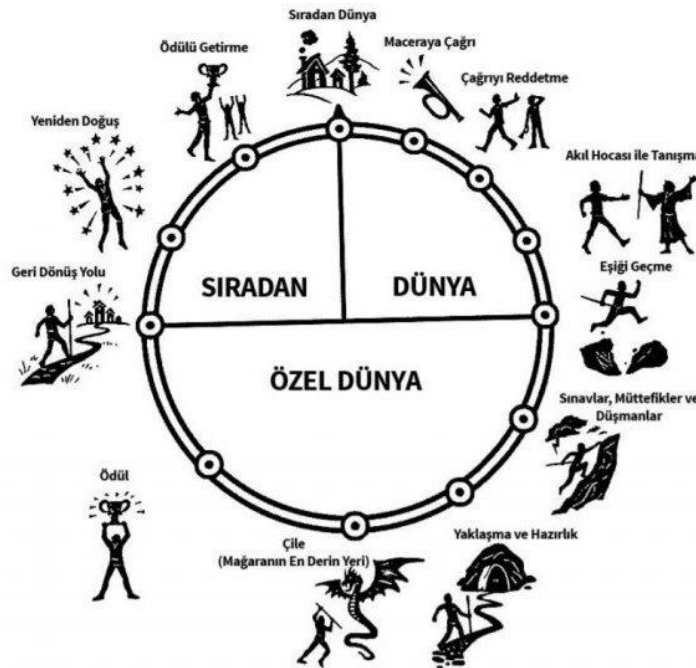
Sinema ilk yıllarında bir olayı belgeleme amacı gütmüş sonrasında ise birçok disiplini içinde barındıran sanat aracı olduğunu hissettirmiştir. Sinema, gerçek ve gerçeküstü durumları; yönetmenin kendi anlatı tarzıyla bütünleştirip kitleye aktardığı bir sanattır. Öncesinde tiyatro, resim, müzik ve sahne sanatları ile ortak noktalar ortaya çıkartan sinema, zamanla kitle iletişim etkisini de kendi gücü üzerinde hissettirmiştir. Bu zaman zarfından itibaren sinema, çeşitli bilim ve sanat insanının da ilgisini üzerinde hissetmiştir. İlgi ve yönelim eleştirilerinin ardından sinema, bir serüven dahilinde kendisini sosyal bir noktada bulmuştur.

Sinemanın kendine yer edinişinin hikayesinde önemli rol oynayan bir grup sinema yazarı; zamanla sinemanın bir bütünlük ve temsiliyeti içinde yönetmen dilinin oluşturulması için teorik kıstaslar ortaya koymuştur. Bu teknik ve kurallar bütünü dahilinde yönetmen sinemasının etkisine açıklık getirmişlerdir. Auteur yönetmen kavramı bu teknik bütünlükler içinde ortaya atılmıştır.

Tez çalışmasının birinci bölümünde sinemanın bir sanat aracı olarak kendine edindiği yer açıklanmaktadır. Sanatın yaratıcılık geçmişi bağlamında tartışılmış, sinemanın diğer sanatlar arasındaki ilişki açıklanmıştır. Yaratıcı olma serüvenindeki sinemanın etkin dili, ideolojisi ve ortak yaratıcıların olması koşulunda eleştirel olarak kontrol edilemezliği anlatılmıştır. Film analizinin doğuş noktası olarak görülen 2. Dünya Savaşı sonrası Auteur Kuram’ın doğuşu ve dönemin egemen araçlarına karşı alternatif bir dışavurum aracı olması üzerinde durulmuştur. Bürokratik baskı ve hegemonyanın sinemanın alternatif bir sanat aracı olmasını sağlayan süreçteki durumu üzerinde durulmuştur. Türk Sinemasının bu temelle sinematografik olarak şekillenışı üzerine Metin Erksan, Halit Refiğ ve Ömer Lütfi Akad’ın özgün stilleri, biçim-içerik bütünlükleri ve teknik yeterlilikleriyle birlikte Türk Sinema Tarihinin “Altın Çağ” olarak nitelendirildiği uluslararası birçok ödülün kazanıldığı dönem anlatılmaktadır. 1980 darbesi sonrası sansüre maruz bırakılan Türk Sinemasının video teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte sınırlı film ürettiği süreç tarif edilmektedir. 1990 ve 2000 yıllarında ise Türk Sinemasından kendi sinema dilini oluşturmayı başaran yönetmenlerden bahsedilmektedir.

Tezin ikinci bölümünde *Çalgı Çengi*, *Düğün Dernek*, *Düğün Dernek 2: Sünnet*, *Çalgı Çengi İkimiz*, *Ailecek Şaşkınsız* ve *Baba Parası* filmlerinin yapım künyeleri, temaları ve çözümlenmeleri bulunmaktadır. Aynı zamanda ikinci bölümde Joseph Cambell'in 1949'da yayınladığı Kahramanın Sonsuz Yolculuğu ileri sürdüğü "Kahramanın Döngüsü" isimli tezi bakımından incelenmiştir. Cambell bu önergeye göre mitolojik hikayelerin farklı zaman, durum ve olaylarda geçseler dahi öz olarak yine hep "Kahramanın Döngüsü"ne maruz kalmaktadır. Tanımlamada ise Monomit ismini vermiştir. Kahramanın Döngüsünde yer alan aşamaları incelenen filmlerdeki noktalarda hikâye örgüsü bakımından tablolaştırılarak sunulmuştur. Anlatım tekniği bakımından Aydemir Sinemasının hangi teknik ve içerik yöntemlerini denediği tartışılmıştır.

Görsel 1. Kahramanın Sonsuz Yolculuğu - Monomit Tezi



Tezin son bölümünde ise Selçuk Aydemir Sinemasının biçim ve içerik bakımından sinemanın anlatım teknikleri ve Auteur kuram ile birlikte değerlendirilerek sonucu saptanmıştır.

Bu çalışma auteur kuram çerçevesinde 2000 sonrası Türk Güldürü Sinemasında etkin rol oynayan yönetmen Selçuk Aydemir'in bir auteur yönetmen olup olmaması fikri üzerine çıkmıştır. Auteur kuram öncüsü Fransız Yeni Dalga Sinemacıların ortaya attığı teorik terimler ile birlikte Selçuk Aydemir'in auteur tarzı benzer ve ayrıştırılabilir unsurların bütünü ele alınmıştır.

Problem Durumu

Sinema, öncesinde bir belgeleme tekniği olarak ortaya çıkmış; zaman içinde bir işkolu, bir endüstri haline gelerek, özellikle Avrupa ve Amerika toplumlarının sinema tarihinde, kültürel ve sosyal bir araç olarak toplum yapısında bir yere sahip olmuştur. Sinema, birçok yönüyle yirminci yüzyılda tüketim toplumu anlayışının yaygınlaşmasına paralel olarak bir

değişime uğramış, toplum, oyuncular, filmin en ünlü tarafı, seyirci açısından cazibe unsuru olarak filmin reklamını yapan kişiler oldukları için, sinema yıldızlarını başarı ve fantezilerinin bir sembolü olarak görmüşlerdir (Güçhan, 1992: 63). Hem görüntü hem de kurgu konusunda birçok gelişme olması, yani sinema dilinin çoğalarak gelişmesi sinemayı sanat eserleri seviyesine yükseltme çabalarına öncülük ederken, filmin en temel yaratıcısı olan yönetmeni de süreç içinde “film yıldızı” unsurunun üstüne taşımaya başlamıştır. Özellikle sinemada sesin de kullanılmasıyla birlikte filmlerin senaryolarına konuşmaların da eklenmesi sinema ile edebiyatı birbirlerine iyice yakınlaştırmış; bu iki alanda emek harcayanları birlikte düşünmeye daha çok birlikte olmasını sağlayan bir ortam yaratmasıyla yönetmen ve senaristin birlikte hareket etmesinin filmin yaratıcılığı ve başarısı bakımından önemi artmıştır. Senaryo yazarı, oluşturulan hikâye ve bu hikâye kahramanlarının öyküsünü temellendirmeyi amaçlamıştır. Ve bu süreçte senaryonun filme aktarabilecek yaratıcı bir yönetmen türünün ortaya çıkmasını sağlayan durum oluşmuştur. Jean Mitry tarafından ortaya konulduğu şekilde, film yapımcıları, gerçeklik algılamalarını olduğu gibi kabul ederek kendi film biçimlerini oluşturarak gerçekliği yeni bir dille aktarmayı başarmıştır. Ne var ki sözü edilen dil, yönetmenin cümleleriyle konuşan bir dile dönüşmüştür. Özet olarak ne kadar da sinemanın kolektif bir yaratıcılık yönü olduğundan söz esilse de filmin yaratıcı dili, ideolojisi, izleyiciyi bu grup ilişkilerinden ortaya çıkan ürünün bir yaratıcılık ürünü ortaya çıkaramayacağını ifade etmeye mecbur bırakmaktadır. Filmin yapımında birçok kişinin emeğinin olması, eleştirel açıdan kontrol edilmesini zorlaştırmaktadır. Bu anlamda da filmi eleştirmek, tanınabilirlik, anlaşılabilirlik durumu, yönetmenin anlaşılabilmesine ve çözümlenmesine bağlı olacaktır. Bu durum II. Dünya Savaşı sonrasında “auteur” kavramının ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Üzerinde anlaşmaya varılmamış bir konu olmakla beraber Metin Erksan’ın Türkiye’de auteur sinemayı başlatan ilk auteur yönetmen olduğu ifade edilmektedir. Dönemin genel kanısının aksine sinemanın bir sanat olduğu düşüncesinde ısrar eden ve filmlerini birer sanat eseri olarak kabul edip üreten Metin Erksan’ın filmleri ve sanat, sinema ve yönetmenle ilgili görüşleri auteur kuramının temel yapısıyla örtüşmektedir. Halit Refiğ, aynı dönemlerde özgün düşüncelerle estetik bütünlüğü harmanlayan Metin Erksan ve Ö. Lütfü Akad’ın Türk sinemasının ilk auteur yönetmenleri oldukları kanısındadır (Güngör, 2014: 30). 1952 yılı Türk sinemasıyla ilgili bir değerlendirme yapan Özgüç (1988: 21) Akad’ın o yıl yönettiği dört filminden biri olan “*Kanun Namına*” filmiyle Türk sinemasında ilk kilometre taşını koyduğunu ifade etmiştir. Gerçekten Akad, bir türlü düzeltemediği anlatım aksaklıklarına rağmen daha yolun başında sayılan bir sinemaya yeni bir soluk getirmiş, yeni bir dil kazandırmıştır. *Kanun Namına* filmini yaşayan tipler, doğal çevrenin kullanımı ve günlük olaylarla tarihsel süreçteki yerine oturtmayı bilmiştir. Bu açıdan Ö. Lütfü Akad, sinemayı sadece bir eğlence aracı olmaktan çıkararak şiir, edebiyat, resim, müzik mimarî gibi bir sanat dalı olarak yapan ilk isim olmuştur. Akad’dan sonra Erksan ilk filmlerinden itibaren öne çıkan üslubu, başarılı roman uyarlamaları ve edebiyatçıların sinemayla ilgilenmeleriyle yönetmenin ürünü film olan bir sanatkâr olduğu düşüncesi pekişmiştir (Yılmaz, 2020: 660-661). Daha sonra Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem gibi yönetmenler “Yeni Türk Sineması”,

“Yeni Dönem Türk Sineması”, “Yönetmen Sineması” veya “Çağdaş Türk Sineması” olarak adlandırılan çerçevede filmler üretmişler kendi tarzlarını oluşturmayı bilmişlerdir.

Son yıllarda yazıp yönettiği film ve dizileriyle öne çıkan isimlerden biri olan Selçuk Aydemir’in auteur bir yönetmen olup olmadığını belirlemek amacıyla çalışmaları ele alınacaktır. Bu çalışmayla Selçuk Aydemir’in sineması incelemenin yanında yönetmenin filmleri arasındaki bağlantılar gösterilmeye çalışılacaktır.

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmayla auteur kuram çerçevesinde Selçuk Aydemir filmlerini analiz etmek suretiyle Aydemir’in auteur bir yönetmen olup olmadığını tespit etmek amaçlanmaktadır. Çalışmada yöntem olarak en başta Sarris’in üç değer kriteri (yönetmenin teknik yeterlilik düzeyi, fark edilebilir kişilik özelliği, içsel anlam ile Peter Wollen tarafından şekillendirilen yönetmenle birlikte eserlere de önem veren yapısalcı yaklaşımı) çerçevesinde Aydemir’in iç anlam evresine hangi düzeyde ulaştığı incelenecektir. Bu bağlamda filmlerde görsel üslup, tematik ilgi odakları ile yinelenen olay ve motifler belirlenerek Smith’in yaklaşımına göre bu motiflerin bir desen oluşturup oluşturmadığı değerlendirilecektir.

Çalışmanın Önemi

Türkiye’de yönetmen sineması ve bu bağlamda auteur kuramı/yönetmenler ile ilgili geniş bir literatür bulunmaktadır. Birincil ve ikincil kaynaklardan meydana gelen bu literatürün, Türk sinemasında yönetmenlik üzerinde duran veya doğrudan yönetmenlerin eserlerini ve biyografilerini ele alan genel çalışmaların dışında; kişilere, belirli tema ya da dönemlere odaklanan, ansiklopedik nitelikte, özel olarak kadın yönetmenleri inceleyen ya da yönetmenlerin kendilerini anlatan metinler olduklarını görülmektedir. Bu bağlamda Ö. Lütfi Akad, Muhsin Ertuğrul, Metin Erksan, Ertem Eğilmez, Halit Refiğ, Ertem Göreç, Atıf Yılmaz, Zeki Ökten, Yavuz Turgul, Ömer Kavur, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim gibi birçok yönetmen eserlerinin kitap, tez ve makalelere konu oldukları ortadadır. Çalışma, sinema literatüründe üzerinde çok fazla çalışma yapılmamış bir yönetmen olan Selçuk Aydemir’i ele alması bakımından önem taşımaktadır.

Araştırmanın Yöntemi

Çalışmada; gazete, dergi, kitap, röportaj, seminer, makale ve tezlerle birlikte yönetmenin filmlerinden kaynak olarak yararlanılacaktır.

Filmlerin analiz edildiği ikinci bölümde filmlerin beraberinde daha çok internet veri tabanlı eski ve güncel film eleştirileri, röportajlar ve seminerlerin kullanılması planlanmaktadır. Nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi kullanılarak, filmlerin derinlemesine çözümlenmesinde göstergelerden faydalanılacaktır. Yönetmenin sinemasıyla ilgili yapılan literatür taramasıyla elde edilen verileri açıklamada içerik analizi kullanılmaktadır. İçerik analizi, verilerde saklı gerçekleri ortaya çıkarmakta ve birbirlerine benzeyen belirli tema ve kavramları bir araya getirmek suretiyle okuyucunun anlayabileceği şekilde

sistemleştiren bir analiz yöntemidir. (Yıldırım ve Şimşek, 2000: 162). Bu yöntemin kullanıldığı çalışmada yönetmenin sinemasında dikkat çeken kavramlar üzerinden bir analiz gerçekleştirilmiş ve belli başlıklar göz önünde bulundurulmuştur.

Yine ikinci başlıkta filmler çözümlenirken endüstriyel sinemada yaygın olarak kullanılan “Kahraman Arketipi” şablonu üzerinden filmlerde değerlemeler yapılarak Selçuk Aydemir’in Auteur kuram çerçevesinde belirli ölçüt ve eşikleri değerlendirilmiştir.

Varsayımlar

Çalışmada Selçuk Aydemir’in bir auteur olduğu, her filmine özgün izler bıraktığı, filmleri arasında göz ardı edilemez bağlantılar olduğu varsayımıyla yönetmenin sineması incelenmektedir.

Sınırlılıklar

Çalışma, Aydemir’in senaryo yazarı veya yönetmeni olduğu *Kurbanlık*, *Çalgı Çengi*, *Düğün Dernek*, *Çalgı Çengi İkimiz*, *Ailecek Şaşkınsız*, *Baba Parası*, *Mahalleden Arkadaşlar* filmlerinin kuram perspektifinden analiziyle sınırlıdır.

Tanımlar

Auteur Kuram: Sinemanın bir dil ve anlatım aracı olduğunu kabul eden genç yönetmen ve eleştirmenler tarafından ortaya atılmış, bir filmin yaratım sürecinde en etkin kişinin yönetmen olduğunu işaret eden ve film sanatının gelişim sürecinde birçok olumlu etkisi olan sinema kuramıdır (Uğur, 2017: 3).

Yönetmen: Bir çevirim senaryosunun görüntü biçimine sokulması için gerekli çalışmalarını yöneten kimse. Bir filmin meydana getirilmesi için senaryocu, görüntü yönetmeni, sanat yönetmeni, teknikçiler, oyuncular arasında iş birliğini sağlayan, bunların çalışmalarını yöneten, filmin bir sanat yapıtı olarak meydana gelmesinden sorumlu olan sanatçı, sinema sanatçısı (Özön, 1963: 46).

Yönetmen sineması: Özgün bir dil yakalamış auteur yönetmenlerin ürettiği filmlerden oluşan bir alandır (Yılmaz, 2020: 643).

1. BÖLÜM

AUTEUR KURAM

1.1. Ana Hatlarıyla Auteur Sinema

Yüzyıllardır insanoğlunun yaşamında yer alan sanat, onun yaşamını güzelleştirmiş ve ona yeni ufuklar açmıştır. Sanatın ortaya çıktığı günden itibaren de yaratıcılık adı verilen, özgün ve benzerlerinden farklı eserler üretme düşüncesi var olmuştur. Sinema, endüstriyel ve teknolojik gelişimlere bağlı olarak ortaya çıkan bir sanat alanıdır. Ortaya çıktığından itibaren sinema, farklı görüşlerin farklı açılarıyla yorumladığı ve üzerine kafa yorduğu alanlardan bir olmuştur. Bu görüşler toplamda sinemanın sanata dönüşme sürecinde en önemli faktördür. Sinema diğer sanat alanlarıyla sürekli bir ilişki içinde olarak gelişmiş, kendisi dışındaki bütün sanatsal eylemlerle birlikte hareket etmiştir. Yıllardır birçok kişi tarafından görsel ve işitsel teknikleri birleştirmesine bağlı olarak en çok tercih edilen alanlardan biri olmasının yanında üzerinde çokça tartışma yapılmış alanlardan biri olmuştur. Sanatın parçalarından biri olarak işlevini hiç yitirmemiş olan bu alanda “yaratıcılık”, kuşku yok ki üzerinde en çok konuşulan konulardan biri olmuştur. Film üretenlerin özgünlük düzeyleri, yani yaratıcılıkları yüzyıllardan beri tartışılmaktadır (Gökmen, 2018: 649).

Sinemanın yaratıcılık yönünün varlığından söz edilmekle birlikte filmin yaratıcı dili, ideolojisi, söz konusu ortak ilişkilerin ortaya yaratıcılık özellikleri öne çıkan eser çıkaramayacağını düşündürmektedir. Filmin yapımında fazlasıyla kişi çalışması ve temel yaratıcılık sürecinin tek bir kişiye ait olmaması halinde, eseri eleştirel bakımdan kontrol edebilmek pek de mümkün olmayacaktır. Bu bağlamda filmin anlaşılabilmesi, eleştirisinin yapılması, analiz edilebilmesi yönetmenin anlaşılması ve analiziyle mümkün olacaktır. Bu durum, II. Dünya Savaşı sonrasında “Auteur” kavramının doğmasını sağlamıştır (Güngör, 2014: 80-81).

Auteur Kuramı, II. Dünya Savaşı sonrası döneminin egemen ideoloji söylemine bağlı olarak gelişen sinema yaklaşımına karşı bir alternatif olarak ortaya çıkmış ve bu zeminde gelişmiştir. Bürokratik bazı baskı ve müdahaleleri aşarak kendi dilini oluşturmayı ve sinemada yapımcı egemenliğini yıkmayı başaran auteur yönetmenlerin varlıkları sinema alanında yeni boy gösteren genç yönetmenlere cesaret vermiştir (Karatay, 2015: 112).

Sinema sanatının yaratıcılık yönü üzerinde duran yönetmen odaklı düşünce akımı, eserin kendisinden ziyade, üreticisine odaklanmaktadır. Sinemanın bir sanat olduğunu ve üreticisinin de doğal olarak bir sanatçı olarak değerlendirileceğini iddia etmektedir. Sinema sanatında yaratıcı kişi, filmin yönetmenidir ve filmleri bir sanat eserine dönüştüren de onun özgün kişiliğidir. Yönetmenlerin hepsinin auteur olamayacağını ileri süren bu eleştiri, auteur yönetmeni belli ölçütler çerçevesinde değerlendirmektedir. Auteur yönetmen ölçütleri; özgün bir öykü kurabilmek ve özgün diyaloglar oluşturabilmek, filmlerini temasal bir bütünlük içinde oluşturabilmek, dahice bir yaklaşımla karşıtlıklar üzerinde durabilmek ve sinema tekniğinin sunduğu imkanlardan yararlanarak, kendi sinema dilini kurabilmektir (Ertaş, 2016: 2).

Sinemada kimin auteur olduğunun belirlenmesi söz konusu olduğunda, öncelikle kimin yönetmen olduğunu açıklamak gerekmektedir. Film yönetmeni, film yapımında oyuncular ve film ekibini yöneten kişidir. Teknik ekip ve oyunculara rehberlik ederken, bir filmin sanatsal ve dramatik yönlerini kontrol ederler. Bu tanımdan da anlaşılacağı gibi, bir kişinin yönetmenlik süreci, kontrol etme ve yönlendirme becerilerinin gerekliliği vurgulanmakla birlikte, yönetmenliğin film sürecindeki disiplinlere hakimiyet gerektiğini belirtmek gerekir. “Auteur” söz konusu olduğunda, öncelik bireyin yönetmenlik becerilerinden ziyade yaratıcı yeteneklerine verilmektedir. Bir yönetmenin ne tür yaratıcı yeteneklere sahip olması gerektiğini daha net anlatılabilmek için öncelikle başta da vurguladığı iki “yazma” biçimine odaklanmak gerekir. Bir senaryoyu “yazmak” tema/içerik ile ilgilidir ve bir pelikül üzerine “yazmak” üslup/biçem ile ilgilidir. (Atam, 2010: 251). Aslında hem tema hem de üslup, bir yönetmenin auteur olarak adlandırılabilmesi için gereken nitelikleri anlamak için analiz etmemiz gereken temel kavramlardır

Sinemanın bir “yüksek sanat” olup olmadığı konusundaki ilk tartışmalar, yönetmenin bir “sanatçı” olarak statüsüne ilişkin başka bir tartışmayı tetiklemiştir. Film çalışmalarının başlangıcından bu yana, yaratıcı bir gücün, yani kutsanmış bir bireyin/bir “sanatçı” anlamına gelen, ancak çeşitli şekillerde fotoğraf oyunu ustası, film yapımcısı, film yazarı, yönetmen, yazar, yazar-yönetmen, kamera- kalem, sinema yazarı veya auteur- film yapım faaliyetinde yer alan. 1915’te *Vachel Lindsay The Art of the Moving Picture* adlı kitabında, “bir gün şimdi olduğu gibi farklı fotoğraf oyunu ustalarını bir gün ayırt edeceğiz” diyerek daha sonra bir auteur olarak adlandırılacak şeyi öngörür. O. Henry ve Mark Twain’in ayrı ayrı ağzından zevk alıyorum.” (Akt. Demiray, 2012: 13).

Fransız sinemacı Jean Epstein, 1921 tarihli “*Le Cinema et les lettres modernes*” adlı makalesinde auteur terimini yönetmen için ilk kez kullanmış olsa da (Stam 2000: 33), François Truffaut’un ilk kez 1954’te yayımladığı “Fransız Sinemasının Belli Bir Eğilimi” makalesi kullandığı kabul edilmektedir. Terim, Truffaut’un makalesi auteurizm ve auteur teorisinin doğuşunda bir dönüm noktası haline geldiğinden beri film araştırmalarında, film eleştirisinde ve film tarihinde yaygın olarak kullanılmaktadır. Truffaut, auteur terimini belirli bir tür yönetmene atfederek, onu sadece bir film sanatçısı olarak değil, aynı zamanda film sanatçısının üstünde veya ötesinde olarak vurgulamıştır.

“Yönetmen” ve “auteur” arasındaki fark, filmlerinin külliyatındaki üslup ve temanın kalıcılığını analiz ederken ortaya çıkar. Auteur kavramına yönelik arayışlar onlarca yıldır devam etmektedir. Lapsey ve Westlake’in (1988: 127) varsaydığı gibi, bir yanda “auteurler”, diğer yanda “anonim yönetmenler kitlesi” vardır. Her filmin bir yönetmeni vardır ama her yönetmen yönettiği filmin “otoritesi” değildir; çünkü bir film, yönetmeninin filmin oluşturulma sürecindeki seçimlerini ve kararlarını belirleyen müzik, şiir, resim, nesir için diğer sanatsal yeteneklerden oluşan “imzası” ile bireysel tarzın, dünya görüşünün, ruhsal kavrayışın, kendi zanaatının yetkinliğinin karışımının taşıyıcısı olmalıdır. Elbette yönetmenlerin kararları ve seçimlerinde, yönetmenin üslubunda ve temada bir tutarlılık olmadığında, herhangi bir yönetmenin filmlerinin bir külliyatında herhangi bir “otorite” ya da “tutarlılık”tan söz edilemez.

Auteur yönetmenin seçimlerini ve kararlarını etkileyen sosyal, politik, ideolojik, teknik ve ekonomik belirleyiciler de vardır. Bu noktada, bir “otorite” ve filminin “benzersiz yaratıcısı” olarak “auteur” kavramı birçok tartışmaya yol açar. James Naremore (2005: 22) (auteur) yazarların bir dizi tarihsel, kurumlar, sanatçılar ve belirli koşullar arasındaki karmaşık, dinamik, sosyal ve kültürel belirleyici tarafından “yazıldığı” kabul eder ve “yazar” kavramının diyalektik olarak anlaşılması gerektiğini vurgular. Naremore, yazarların (auteurlerin) seçimlerine özel bir önem vererek, bunların belirli koşullara bağlı olarak yapıldığını kabul eder. Lapsey ve Westlake (1988: 107), “auteuristler”in Mozart ve Michaelangelo gibi bazı sanatçılara başvurduklarını hatırlatarak, yazarlık işlevini ve “otoriteyi” çeşitli koşullar altında koruma yeteneğine bir başka örnek verirler. Kurumsal kısıtlamalara maruz kaldı” ve ayrıca filmlerinde inkâr edilemez bir stil ve tema kalıcılığı sergileyen Hollywood yönetmenlerine işaret etmektedir.

Bütün bunlar, auteurlerin bireyselliğini etkileyen veya sınırlayan çeşitli belirleyicilerin olduğunu göstermeye başlar. Ancak auteur, kendi üslubuyla kendi çalışmasına dışsal etkiler/belirlemeler/kısıtlamalar uygulayan ya da vazgeçmeyerek ve kendi özerkliğini kabul edilebilir sınırları içinde koruyarak kısmen bunlara uyum sağlayan sanatçının üstünde veya ötesinde bir noktadadır. Bir sanatçının özerkliği, “ona yakın” olsun ya da olmasın, her durumda ancak sanatçı tarafından korunabilir. Sanatçı hiçbir zaman kurallara, ideolojilere, türlere tamamen hapsedilemez, çünkü yaratıcılık insan zihninde oluşur ve kimse onu kontrol edemez. Stam’ın sözleriyle (2000, s. 84), “şartlar ne olursa olsun gerçek yetenek dışarı çıkacaktır”. Bir auteur bazen tamamen kendi koşullarına teslim olmuş ya da tamamen onların içine girmiş gibi görünebilir, ancak tüm eserlerinde her zaman bireysel bir şeyler işler. Filmlerinde her koşulda üslubunun ve temalarının göze çarpan tutarlılığı onu yapıtının “otoritesi” yapmaktadır. Auteur, filmlerinin üslup ve temalarında bütünlük sağlayan bir bireydir. Film yapım sürecinde; prodüksiyonun her adımını kontrol eden ve seçimleri ve kararlarıyla onlara liderlik eden tek otoritedir (Demiray, 2012: 11).

Kolektif bir çalışmaya odaklanmaktan uzak duran auteur eleştiri, yazarların düşünceleriyle ilerlemiştir. Sarris’e (2010) göre auteur yönetmen, eserlerinde teknik ustalık, içsel anlam ve kişisel biçimden meydana gelen farklı üç kriteri taşımaktadır. Wollen’in (2004) bu konuya yaklaşımı ise auteur yönetmenin sinemasını yapısalcı bir bakış açısıyla değerlendirmek yönündedir. Bazin’e (2011) göre eleştiri, toplumsal, tarihsel, kültürel ve ekonomik değişkenleri önemsizleştirmeden esere yaklaşmalıdır. Truffaut ise yazar ile yönetmen birlikteliğine vurgu yapmaktadır (Ertaş, 2016: 2).

Auteur sinemanın gelişim sürecinde, bir tür etki-tepki ilişkisiyle birçok gelişme yaşanmıştır. İdeolojik ve sanatsal çeşitli akımlar, savaşlar, buluşlar gibi bütün dünya üzerinde etkili olan olaylar ve durumlar, doğal olarak sanat üzerinde de etkili olmuştur. Diğer sanat dallarına göre genç bir disiplin olan sinema, sözü edilen gelişmelerden de fazlasıyla etkilenmiş; kitlesel olma özelliğinden dolayı daha farklı dönüşümler yaşamıştır. Bu bağlamda hâkim ideoloji ve yayılmacı siyasi düşüncenin arka planındaki güç olan Amerikan sinema endüstrisine bir tepki olarak kendini gösteren birçok sayıda ulusal sinema ve akım gelişmeye başlamıştır. Bu akımlardan birisinin diğer bütün görüş ve akımlardan

farklı olan, farklı ve yeni bir sinema dili oluşturma düşüncelerini vurgulayan, en yetkin özelliklere sahip olan kuram auteur kuramı olduğu ifade edilebilir (Karatay, 2015, 114-115). Andrew Sarris'in Politique des Auteurs'deki adlandırmasıyla auteur kuramı, Cahiers du Cinema'daki yazıları sayesinde dergiyi dünya genelinde ünlü bir sinema dergisi haline getiren Wollen'ın (2004) deyiimiyle “gevşek dokulu” birçok eleştirmen tarafından geliştirilmiştir. Wollen'a (2004: 68) göre auteur kuramı;

...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 bir auteur'ler yığını tarafından yapılmış olduğu inancından doğdu. O dönemin Paris'inde bu doğuşu kolaylaştıran bazı özel koşullar vardı. Bunların en önemlisi Fransa'da Vichy hükümeti ve Alman işgali sırasında Amerikan filmlerinin gösteriminin yasaklanmış olmasıydı. Yasak filmler özgürlükten sonra tekrar ortaya çıktıklarında Anglosakson ülkelerde özellikle eksik olan ateşli bir ilgi ve duygusallıkla karşılandı. İkinci önemli etmen ise Fransa'da sinemayla entelektüeller arasında her zaman varolan yakın ilişkiye (burada Jean Cocteau ve Andre Malraux'yu akla getirmek açıklayıcı olur) bağlı olarak gelişmiş başarılı bir cine-club akımının var olmasıydı.

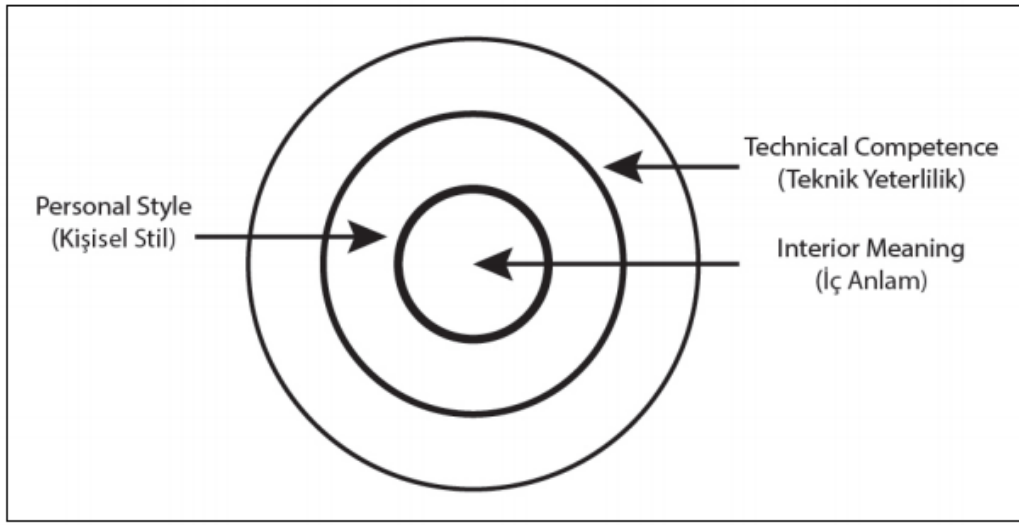
Cine-club akımı, İsviçreli ve Fransız sinema eleştirmeni ve yönetmeni Jean-Luc Godard'ın “büyük auteur” olarak adlandırdığı, Dünyanın en zengin sinema arşivinin sahibi Henri Langlois tarafından kurulan Paris Sinematek'i içinde gelişmiştir. Sinematek'in temel stratejisi olabildiğince çok film gösterimi yapmak, sinemanın gelecekte de büyümesine yardımcı olacak kültürel bir akım oluşturmak amacıyla eski eserleri yeniden gündeme getirmektir. Bu yaklaşım, Fransız sinema izleyicilerine Hollywood Sineması ve yönetmenleri ve onların eserleri hakkında eşit benzeri olmayan bir anlayış derinliği kazandırmıştır (Wollen, 2004, 68).

Büker ve Topcu'ya (2010: 277) göre, Auteur yaklaşımının romantik estetik temeli üzerinde şekillenmektedir ancak yaklaşımı sadece romantik estetik üzerinden açıklamak mümkün değildir. Özellikle savaş yıllarında Fransız sineması üzerinde büyük etkileri olan psikolojik gerçekçilik, Fransız film dergisi Cahiers du Cinema'daki yazan eleştirmenlerinin “la Politique des auteurs” (Yaratıcı Yönetmenler Politikası) oluşturmalarını sağlamıştır. İlk yıllarda bir kuramdan söz edilemezken, auteur politikaları vurgulanmıştır. Tanınmış senaryo yazarlarının söze dayalı sinema filmleri ile psikolojik gerçekçilik eleştirilirken; Jacques Tati, Robert Bresson Max Ophuls, Jean Renoir gibi filmlerin diyaloglarını kendileri üreten ve hatta öyküsünü de kendileri oluşturan yönetmenler “auteur” olarak kabul edilmektedir. “...yönetmenler stratejisi, sanatsal yaratım çerçevesinde başvuru ölçütü olarak kişisel etkenini okumaktan ibarettir. Daha sonra gelecek olan farklı bir eser olsa bile bu kişisel sürekliliği takip eder (Bazin, 2011).

Sinema tarihinde eleştiri yöntemlerinden en önemlileri içinde sayılan “auteurler politikası”nın ABD'ye “Auteur Kuramı” olarak geçmesini sağlayan ve bu kavramın akademik çalışmalarda yer alması konusunda büyük gayretleri olan akademisyen ve sinema tarihçisi Andrew Sarris, “Notes on the Auteur Theory in 1962” (2000) adlı makalesinde bir

yönetmeni değerlendirmekte üç ölçütten yararlanmakta ve yönetmenin auteur özellikler taşıyıp taşımadığını bu temelde değerlendirmektedir. Sarris'in "Üç halka" ile şekillendirdiği şemada en dıştaki birinci halka "technical competence" (teknik ustalık) yani film dili oluşturabilme yetisi, ikinci halka ise yönetmenin ayırt edici bir karaktere sahip olmasıyla ilgilidir. "Personel style" (kişisel tarz) kendi filmlerinin tümünde yer alan özellikler, bir başka ifadeyle yönetmenin bireysel stili, imzasıdır. Üçüncü halka ise en derinde yer almakta "içsel anlam" olarak belirlenmektedir. İçsel anlam, yönetmenin kişiliğiyle kullandığı materyalin karşılıklı geriliminden doğmaktadır. Bir yönüyle yönetmenin düşüncelerini ortaya koyduğu, farklı, tutarlı, önemli bireysel anlatısıdır. Sarris kendi dönemi açısından bu özellikleri olan auteur yönetmenleri: Chaplin, Dreyer, Welles, Bunuel, Rossellini, Vigo ve Bresson olarak sıralamaktadır (Karatay, 2015: 116).

Görsel 2. Andrew Sarris'in Auteur Kuram Modeli.



Kaynak: Kalender, 2021.

Sarris, sıraladığı üç halka içinde en çok "Interior Meaning" (iç anlam) olarak adlandırıldığı bölümü önemsemektedir. İç anlam "dünya görüşünün, düşünceler dizisinin tutarlı olması" olarak açıklanmaktadır. Sarris'in ifadesiyle bu, "görüş" veya "iç anlam" olarak tanımlanmaktadır. Öte yandan bu kavrama bir felsefe, bir dünya görüşü, ya yönetmene ait olan veya daha önemli anlatı türlerinin tutarlı içinde birlikteliğiyle meydana gelen bir tür kişisel anlatı da denilebilir" (Güngör, 2014: 84).

André Bazin, Sarris tarafından belirlenen kişisel nitelik kriterlerine tarihsel, toplumsal, ekonomik ve üretimle ilgili birçok değişkeni de kurama ilave etmiştir. Auteur analizini yapısalcı yaklaşım temelinde ele alan Claude Levis Strauss ise yönetmenlerin filmlerindeki ortak unsurlar ve tekrarların yanı sıra karşıtıklara ve farklılıklara dikkat çekmiştir (Güngör, 2014: 79).

Auteur kuramı, büyük ölçüde düzenli olmayan bir şekilde gelişmiştir. Bu konuda, ortak bildiriler veya sistemli manifestolar çıkarmayı amaçlayan çalışmalar hiçbir zaman gerçekleşmemiştir. Bundan dolayı auteur kuramı, çerçevesi geniş tutularak yorumlanabilir ve uyarlanabilir bir hale gelmiştir; esnek bir düzlemde kolektif yaklaşım gösteren çeşitli

eleştirmenler, farklı yöntemler ortaya çıkarmışlardır. Kuramın sözü edilen dağınık ve net kuralları olmayan yapısı özellikle ABD ve İngiltere'deki eleştirmenlerde büyük sayılabilecek yanlış anlaşılmalara neden olmuştur. Bunlardan bazıları; cahillik, yabancı düşüncelere karşı düşmanlık sergileme, karikatürleştirmedi. Buna karşın auteur kuramıyla ortaya çıkan yeni bakışın etkileri, en kısır sanat ürünlerine sahip ülkelerde bile hissedilmeye başlanmış, çeşitli gelişmelere imkân sağlamıştır. Örneğin National Film Theatre'da düzenlenmiş olan *Don Siegel Toplu Gösterisi* sırasında İngiliz eleştirmenlerle yapılan bir tür gayri resmi oylamada elde edilen sonuçlara göre, çok beğenilen Amerikalı yönetmenlerden Budd Boetticher, Howard Hawks ve Samuel Fuller'in de aralarında yer aldığı bir grup yönetmen, en başarılı olarak belirlenen Ford, Welles ve Hitchcock'tan hemen sonra gelmiş; Söz konusu grup, Billy Wilder, Preston Sturges ve Josef von Sternberg'ten meydana gelen grubun da önüne geçmiştir (Wollen, 2004: 69).

Alexandre Asbuc, 1948'de tıpkı daha eski diğer sanatlar, özellikle de resim ve roman gibi sinemanın da günden güne bir anlatıya dönüştüğünü belirtmiştir. Yönetmen, bundan sonra duygu ve düşüncelerini, özgürce kamerayı kalem gibi kullanarak yazabilmektedir. 1950'lerde Cahiers du Cinema adlı Fransız sinema dergisinde yazılar yayımlayan eleştirmenler, auteur kavramını filmleri yazan senaristler yerine yönetmenlerin yaratıcı sürecini tarif etmek üzere kullanmışlardır.

Bu nokta kesin ayrımı belirtmek için "auteur" ile "metteur en scene" arasında ayrıma dikkat çekmişlerdir. Auteur, filmini bireysel duygu ve düşünceleriyle "yazmaktadır", metteur en scene ise senaryo yazarı tarafından yazılanları sahneye koymaktadır. (Büker, 2010: 277). Metteur en scene'in çok yetenekli olması da mümkündür ancak onun filmine aktardığı yalnızca ustalığıdır; yoksa kişiliğini ve bu konudaki yeteneğini aktarmamaktadır. Auteur ise kendisine ait, özgün görüntü düzenlemesi, diyaloglar ve kamera hareketleri gibi farklı yönleriyle filmde kişiliğini ortaya koymaktadır. Filmin içine birey olarak girmekte ve yarattığı biçiminin sayesinde auteur olmaktadır

"Metteur en scene" kavramı Türkçede, "sahneye koyan" ya da "sahneleme ustası" olarak kullanılmaktadır. Sahneleme ustası; bir metnin sinema araç gereçlerini kullanarak sahneye aktarılmasını sağlamaktadır. Auteur ise bireysel üslubu sayesinde sinema malzemesine farklılık katan kişidir. Metteur en scene tarafından yapılan filmler, senariste ait filmlerdir. Bununla birlikte auteur filmleri, özgün öykü ve diyaloglar geliştirmeyi başarabilmiş yönetmen filmleri olarak kabul edilmektedir. Mise en scene'de sahne düzenlemeleri, ışık, ses, koreografi, gibi kamera hareketleri sahneye ilgili bütün öğeler bulunmaktadır. Aslında mise en scene (mizansen) ile, auteur yönetmenler kişisel stillerini oluşturabileceklerdir (Kablamacı, 2011: 66- 82).

Zamanla özgün kuramın dağınıklığı nedeniyle temel iki auteur eleştirmen ekolü gelişmiştir: biri temayla ilgili motiflere, anlam odaklarını önemserken; diğeri biçim ve mise en scene'i vurgulamaktadır. ... Auteur'ün eserinde bir anlam boyutu bulunmaktadır, tamamen biçimsel değildir; öte yanda metteur en scene'in yapıtı ise bir sahne gösteriminden, daha önceden var olan bir metni; senaryo, kitap oyun ya da gibi bir metni özel, sinemasal kod ve kanallar

bileşimine sokmaktan öteye gitmez. Göreceğimiz gibi bir auteur'ün filminin anlamı a posteriori olarak inşa edilir; mette ur en scene'in filminin anlamıysa- dışavurumcu ya da biçemci açıdan değil, anlambilimsel açıdan- a priori olarak varolur. Bazı somut durumlarda bu ayırım her zaman açık değildir. Bazı yönetmenlerin auteur mü yoksa metteur en scene mi oldukları tartışılan bir konudur (Wollen, 2004: 69).

Sinema sanatında film, doğal olarak bir ekip çalışmasının ürünüdür fakat ekibi temel amaç çevresinde yönlendiren ve motive eden kişi de yönetmendir. Sahneye koyan (metteur en scene), filmi sadece prodüksiyonun istediği çerçevede çekerken, auteur yönetmen film senaryosunun yazılması, oyuncuların ve ekibin belirlenmesi gibi konulara kadar birçok boyutta tek belirleyici konumundadır (Güngör, 2014: 83). Buckland (2013: 85), sinema filmlerinde bir tema ve stil tutarlılığına sahip yönetmenleri, "yaratıcı yönetmen" olarak tanımlamaktadır. Filmlerinde tema ve stil tutarlılığını oluşturamamış yönetmenleri ise metteur en scene (sahneye koyan) ise terimini kullanmaktadır. Bu tarz yönetmenleri sanatçıdan ziyade, bir tür teknisyen olarak düşünmektedir. Auteur eleştirmenler, metteurs-en-scene yönetmen ve auteur yönetmen ayrımı üzerinde dururken yaratıcı yönetmenlerin kötü bir senaryoyu iyi bir film haline getirebildiklerini, sahneye koyan yönetmenlerin ise kötü senaryoyu, yine kötü bir filme dönüştürebildiğini ifade etmektedirler. Eleştirmenler, auteur yönetmenlerin Hollywood filmleri tarafından belirlenen çizgileri ve engelleri aşmak suretiyle tema ve stil tutarlılığına ulaşabildiklerini ifade etmektedirler (Buckland, 2013: 85).

Metteurs-en-scene yönetmen ve auteur yönetmen iki farklı bakış açısı sinamaktadır. Yönetmene bir filmin tamamının yaratıcısı rolü yüklemenin hangi düzeyde doğru olduğu, bu ayırımdaki temel sorudur. Yaratıcı eleştirmenler sinemanın ortak bir faaliyet alanı olduğuna dair genel kabulleri bulunmaktadır; bu etkinlikte yapımdan önce, yapım sırasında ve yapımdan sonra aşamalarda birçok insan yer almaktadır. Buna karşın kamera açıları, çerçeveleme, çekimlerin ayrıntıları gibi konulardaki bütün unsurların ekranda nasıl görselleştirileceğini ele alan mizanpaj (ekranda bütün görünenlerin tamamını belirtmek amacıyla kullanılan tekniklerdir. Mizansenini yani filme çekilen olayların nasıl film görüntüsü biçiminde dönüştürüldüğüyle ilgilidir) unsurları belirleyen de yönetmendir. Mizanşat ile ilgili konular, yaratıcı eleştirmenler tarafından vurgulanan noktadır, çünkü bir filmi diğer filmlerinden ayıran, onu farklı noktaya koyan temel şeyin gizli olduğu yer de burasıdır (Buckland, 2013: 85)

Auteur kuramına bugünkü biçimi Geoffrey Nowell-Smith tarafından verilmiştir (akt., Wollen 2004):

Kuramın gelişimi sırasında ortaya çıkan can damarlarından biri şudur: Bir yazarın eserinin tanımlayıcı özellikleri ilk bakışta kesinlikle görülebilen özellikler değildir. Bunun için eleştirmenin amacı konunun ve konuyu ele alış biçiminin yüzeysel karşıtlıktan arka planında yatan temel ve anlaşılması güç motiflerin çekirdeğine inmektir. Bir yazarın eserine söz konusu özgün yapıyı veren şey, bu motifler tarafından oluşturulan desendir; bu, eseri içsel olarak tanımladığı gibi bir eseri öteki eserden ayırt etmeye de yaramaktadır.

Auteur kuramına göre yönetmen sadece daha önce yazılmış bir metni yorumlamaz; metteur en scene değildir ve öyle olması da beklenmez. Özgün roman veya senaryonun bölümleri ve yaşanmış olaylar tıpkı katalizör gibi işlemekteler; auteur'ün zihninde yer alarak orada auteur'ün kendi yapıtlarının tema ve motifleriyle bir etkileşime girmektedirler. Yönetmenler, kendilerini başka bir yazara mahkûm etmezler. Yönetmenin tek kaynağı, aracıdır. Aracı görevindeki sanatsal metin, yeni bir yapıt haline getirilmek üzere, yönetmenin kendisinin üzerinde durduğu konularla iç içe geçmiş sahneleri, katalizörleri sağlamaktadır (Wollen, 200: 102). Böylece konunun ele alınış biçimi gösterildiği, yorum izleyicilere aktarıldığı zaman, aslında bir auteur olarak yönetmenin, diğer metnin arka planında gizli kalmış yepyeni bir metni ortaya çıkardığı göz ardı edilmektedir.

Yaratıcı film, senaryonun düz bir çizgide, farklılıklar yaratmadan, olduğu biçimde filme aktarılmasından ziyade, yönetmenin senaryoyu kişiselleştirilmiş ve öznel bir bakış açısıyla yeniden oluşturmasıdır. Film yapım faaliyetinde senaryonun sadece bir araç olduğunu söylemek mümkündür. Yaratıcı film, senaryonun kendisinden çok, senaryonun filme aktarılmasıyla ilgili süreçleri önemsemektedir (Buckland, 2013, 88). II. Dünya Savaşı sonrasında bol miktarda Amerikan filmi izleyen *Chairs Du Cinema* isimli Fransız Dergi Yazarları, Amerikan filmlerinin ve sinemasının da derinlemesine incelenmesinin önemine işaret etmektedirler. Bu alanda birçok başyapıtın gizli kaldığını belirtmektedirler. Onlar, geleceğin sinemasına ulaşmanın geçmişten geçerek mümkün olabileceğini düşünmektedirler. Paris' te bu dönemde "Cinematheque" kurulmuş, eski filmler gösterime girmiştir (Büker, 2010: 277).

Chiers du Cinema dergisinin eleştirmenleri; Hitchcock, Orson Welles, Douglas Sirk, Howard Hawks, Orson Welles, John Ford, Nicholas Ray ve Sam Fuller gibi Hollywood'un film yapımcıları tarafından yapılmış çalışmaları yüceltmişlerdir. Eleştirmenler, söz konusu isimlerin stüdyolar tarafından kendilerini mahkûm eden senaryolara karşı duruş sergilemişlerdir (Buckland, 2013: 88).

John Caughie bu konudaki düşünceleri şöyledir: "Yaratıcı yönetmenler, kendilerine sunulmuş materyali mizansen aracılığıyla dönüştürmektedirler; yaratıcı yönetmen mizansen aracılığıyla -sahnenin yerleştirilmesinde, kameranın yerleştirilmesinde, kamera hareketinde, çekimden çekime geçiş hareketlerinde- filme kendi bireyselliğini yazar." (akt. Buckland, 2013: 89).

Bu konuda Movie grubundan Victor Perkins'in düşünceleri de aşağıdaki gibidir:

Yönetmenin en önemli kontrol alanı, görüntünün içinde ne olduğu üzerinedir. Eylem üzerindeki kontrolüyle detay, vurgu ve organizasyon seçimleri, senaryonun koşuluna kişisel bir biçimde yaklaşmasını mümkün kılar. Bazen bu yaklaşım senaryoda yazılı olan tutumların tam tersini oluşturabilecek kadar kişisel olabilmektedir (akt. Buckland, 2013: 89).

Auteur kavramı, ağırlıklı olarak Amerikan sinemasının analiz edilmesine, ticari amaçlarla üretilen ve kitlesel reklam çalışmaları yapamayan başarılı yapıtların ve sanatçıların özgün perspektiflerini ortaya koyabilecekleri ve bir sinema dil yaratabileceğini göstermesi

bakımından sık sık başvurulan bir konu olmuştur. Ne var ki bu kavramdaki en önemli eksiklik, onu takip eden çeşitli sinema yazarı ve aydınlar tarafından kolektif olarak sahiplenilmemiş olmasıydı. Auteur’le ilgili öncü ve programlı manifestolar yayımlanmamış olması, bu kavramın çok çeşitli anlamlarda yorumlanmasına yol açmış, kimi zamanlar ana bağlamından uzaklaştırılmıştır (Wollen, 2017: 68-69). Sinema eleştirmeleri için sorun teşkil eden şey, auteur kavramından ziyade; auteur’ün neye ve kime göre olduğudur.

Auteur kavramı üzerine yapılan araştırmalar ve üretilen eserlerin çözümlemeleri sayesinde dünya sineması, yönetmenin belirli kalıplar ve çizgiler dâhilinde film üretme zorunluluğunda olmadığını görmektedir. Sözü edilen kavramın, filmi değerli kılanın sadece ünlü aktör ve aktrisler olmadığını, yönetmenin filme bütün aşamalarında dokunarak filmi değerli bir sanat eserine dönüştürebileceği duygusunu sinema dünyasına kazandırmıştır. Daha açık bir şekilde ifade etmek gerekirse; mevcut toplum ve kültürden izler taşıyan sanat dalı yalnızca sinema değildir. Sanatla ilgili her şey esas olarak toplumsallığın bir bütünü olduğu için yaratıcı yönetmen de zorunlu olarak bunun bir paydaşı konumundadır. Çekilen filmin bütün nitelikleri auteur’ün zihnindeki düşüncelerin işlenmesi olarak kabul edilebilir fakat auteur’ün zihin yapısını oluşturan unsur ise onun içinde yaşadığı bulunduğu toplumun bir mensubu olmasından geçmektedir. Fakat bu durum auteur’ün yaratıcı, özgün, hatta yıkıcı olabilme durumuna engel olamaz.

Sonuç olarak auteur, sinema perdesine düşen ışığın insanlarda oluşturduğu imgeyi değiştirebilir, kendi filmleriyle diyalektik bir bütünlük oluşturabilir, önceden denememiş teknikler üretebilir ve belki de en önemlisi hegomonik sosyal düşüncelerin yıkılmasında öncülük edecek bir unsur haline getirebilir. Aki Kaurismaki, Ken Loach, François Truffaut, Fernando Ezequiel Solanas, Jean-Luc Godard ve Yılmaz Güney gibi çeşitli auteur yönetmenin yaptıkları bunun iyi bir örneğidir (Kalender, 2021).

1.2. Auteur Kuramın Tarihsel Süreci

Auteur kuramı, Fransa’da Andre Bazin’in öncülüğünde ortaya çıkmış bir kavramdır. Auteur kuramı Fransa’daki Cahiers du Cinema (Sinema Defterleri) adlı dergideki yazar, yönetmen ve eleştirmenlerin kendi ülke sinema anlayışına eleştirel bakışları sayesinde ortaya çıkmıştır. Dünyanın en tanınmış film dergisi Cahiers du Cinéma, 1951 yılında aralarında Fransa’nın en saygın eleştirmeni ve teorisyeni, 33 yaşındaki André Bazin ile Josep Marie Lo Duca ve Jacques Doniol-Valcroze adlı üç yazar tarafından kurulmuştur. Sık sık aşırı, bazen mistik terimlerle ifade edilen tutkulu görüşleri olan bir grup genç adamı kendine çekmiştir. Saygın edebi sinemaya (la qualité française) ve eski neslin zevklerine (le cinéma du papa) saldırdılar ve bazı yönetmenleri, özellikle Hawks, Hitchcock, Preminger ve Walsh gibi eski “Hollywood ustaları” (la politique des auteurs) olarak yüceltmişlerdir. Siyasetle pek ilgilenmeyen bu gençler, sinemayı bir din, eleştiriye de teoloji olarak gören ahlaki estetistlerdi. François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer gibi, geleceğin yönetmenleri olacak yazarlar bu dergide yazmışlardır (Topbaş, 2020).

Sonuç olarak bir yönetmen bağlamında oluşturulan sanat sineması en ileri noktasına 1950 yılından itibaren ulaşmıştır. Auteur kavramı, ilk başlarda Amerika ve Fransa'nın ekonomik-politik sebeplerden olaylı olarak; Amerikan sineması hakkında düşünceler üreten ve bunları yazan, kendi ülkelerinde üretilen sinemaya tepkili bir grup aydının doğrudan çabasıyla ortaya çıkmıştır (Kolker, 2011: 168).

Alexandre Astruc'un düşünceleri, derginin kurucu isimlerinden ve kuramcılarında Andre Bazin ile dergide çalışan diğer yönetmen ve eleştirmenleri etkilemiştir. Astruc'un düşüncelerini temel alarak şekillenen auteur kuramı "yönetmen sineması" ismiyle öne çıksa da kendisini filmin ana yazarının yönetmen olduğu düşüncesiyle sınırlamaktan kaçınmıştır. Astruc'a göre yönetmenler; duygu ve düşüncelerini istedikleri gibi belirtebilmeli ve temel anlatım araçları olan kamerayı özgürce kullanabilmelidir. Alexandre Astruc'un 30 Mart 1948'de L'ecran Frabcalse deşisinde Du Stylo a la caméra et de la caméra au stylo (Kamera-Kalem) başlığıyla yayımladığı makalesinde açıkladığı bu düşüncelerinde ortaya koyduğu gibi aslında; "yönetmenin kamerası, bir yazarın kalemi gibidir."

Buradaki asıl mesele; sinema resim ve roman başta olmak üzere tıpkı diğer sanatlar gibi bir ifade aracına dönüşmekte olmasıdır. İlk başta bir fuar alanı etkinliği, daha sonra da sokak tiyatrosu benzeri bir eğlencelik ya da bir dönemin imgelerini koruma aracı olarak kendini gösteren sinema, zaman içinde kendi dilini oluşturmayı başarmıştır. Bu bağlamda sanat dili, bir sanatçının hangi soyutluk düzeyinde olursa olsun sanatçının düşüncelerini belirttiği ya da bugünün roman, öykü ve deneme türlerinde yapıldığına benzer şekilde takıntılarını yansıtıldığı bir biçimdir. Bundan dolayı bu yeni sinema dönemini, Astruc'un ifadesiyle "kamera-kalem" diye nitelendirmek yanlış olmayacaktır (Karadoğan, 2010).

Auteur bir yönetmen, filmlerinde genellikle kendi izini bırakır. Kurgu, stüdyo, ses ve efekt müdahalelerine karşın filmde yönetmenin kendisinden bir şeyler görmek mümkündür. Auteur bir yönetmenin filmi, yönetmenini bilmeden izlerken, o filmin kime ait olduğunun anlaşılmasına imkân vermektedir. Söz konusu filmler, senaryosu ve sinemasal özellikleri bağlamında yüksek yaratıcılık özelliklerine sahip filmlerdir. Bundan dolayı kuram, "yönetmen sineması" olarak da adlandırılmaktadır. Bir anlamda, yönetmenlerin politikaları, sanatsal yaratım çerçevesinde başvuru ölçütü olarak bireysellik etkenini okumaktan ibarettir. Bunun ardından gelen eser, farklı olsa bile bu kişisel sürekliliği takip etmektedir (Bazin, 2011).

"Sanat sineması" 1930'larda ortaya çıkarak bir gelişme ve büyüme sürecine girmiştir. Bu süreçte politik etkilenmelere bağlı olarak İtalyan Yeni Gerçekçi ve Fransız Yeni Dalga akımları da kendini göstermiştir. Sonuç olarak yönetmenin merkezde olmasıyla ortaya çıkan sanat sineması 1950'lerden itibaren zirvesine ulaşmıştır (Kolker, 2011). Kuramsal (bilimsel) ölçütlerle oluşturulan sinema eleştirisi de sözü edilen süreçte ortaya çıkmıştır. II. Dünya Savaşı'nda Alman işgalinin yaşandığı Vichy Hükümeti döneminde Amerikan filmlerinin Fransa'ya girmesinin yasaklanması, toplumsal ve siyasal faktörlerden biri olmuştur. Savaşın sona ermesiyle Amerikan filmlerine talepte büyük bir

artış olmuştur. İkinci faktör ise Fransa’da bütün alanlardaki entelektüel sınıfın katkısı, en başta da Henri Langlois tarafından Ciné-Club (sinema kulübü) adlı bir sinema izleme sisteminin kurması olmuştur. Bu kulüp sayesinde Fransızlar, çeşitli türlerde filmleri izleme ve değerlendirme imkanına kavuşmuşlardır. “İyi sinema” ve “kötü sinema” tartışmalarının zirveye çıktığı bu dönemde; devrin önemli dergisi Cahiers du Cinéma’da başlayan tartışmalar; Andre Bazin’in öncüsü olduğu ve Truffaut, Godard gibi isimlerin yer aldığı grup, “auteur” teriminin yönetmenleri ifade etmek için kullanılmasının daha uygun olduğunu söylemiştir. Cahier du Cinema dergisinde “yönetmenler politikası” bölümünde yapılan yeni yönetmenlik tartışmaları, yönetmen ve sinema yazarı Giorgio Vincenti’nin (1993) de ifade ettiği gibi; filmlerde, kişiselliğin bir göstergesi olarak yönetmenin biçiminin önemsenmesi vurgulanmıştır. Kısaca bir filmi, yönetmenin kişisel söylemi olarak görmek gerekir (Bazin, 2011: 124). Öte yandan sinemanın yalnızca yönetmenle sınırlı olmadığını, kolektif bir yapıt özelliğine sahip olduğunu da düşünerek farklı boyutlarını da ortaya koyan eleştirmenlerden Peter Wollen’a (2008), eleştirmen açısından bu durumun bir gürültü oluşturduğunu ortaya koymaktadır. Bundan dolayı filmlerdeki özelliklerin birçoğu okunamayabilir. Durumun böyle olması eleştirmenleri önelliğe itmektedir.

“Auteur” terimi, dünya sözlüğüne ilk kez 1950’li yıllarda Andre Bazin tarafından katılmıştır. Auteur kelimesini ilk kez Cahiers du Cinéma adlı dergide kullanmıştır. Bazin, dergide yazdığı yazılarda bu kelimeyi sık sık kullanmış ve böylece Fransız yönetmen ve eleştirmenler arasında da her geçen gün yaygın biçimde kullanılmaya başlamıştır. Yaptıkları çalışmalarla çeşitli yönetmen de bu terimin yaygınlaşmasında etkili olmuşlardır. Bunda Jean-Luc Godard ve François Truffaut gibi yönetmenler de büyük ölçüde etkili olmuştur. Zaten bu dergi yazarları, özellikle Truffaut Bazin’in düşünceleri üzerinde bir hayli etkilemiştir. Bazin, kültürel bir ürün olarak yapıtın değerini belirlemek gerektiği hakkındaki düşüncesini; yani toplumsal, tarihsel, ekonomik, üretimsel birçok değişkenin filmi hatlarını tespit ettiği bir ortamda bütün filmlerin aynı şartlarda yapılmadığı düşüncesini ileri sürmüştür.

Amerikalı yazar ve eleştirmen Andrew Sarris, Auteur kuramının ABD’de yaygınlaşmasını sağlamıştır. 1960’lardan sonra ünlü birçok yönetmen “auteur” terimiyle tanımlanmaya ve anılmaya başlanmıştır. Hollywood sineması, o dönemde yapımcıların yönetiminde olduğu için auteur kuram, hak ettiği popülerliğe ulaşamamıştır. Ticari kaygılarından dolayı yapımcılar, hangi tarzda film istiyorsa yönetmenler o filmi çekmek durumunda kalmışlardır. Filmlerde uzun yıllar boyunca Hollywood stüdyo sistemi ağırlıklı olarak uygulanmıştır. Filmlerinde kendi izlerini bırakmaları, auteur yönetmenleri, stüdyo yönetmenlerinden ayıran temel özellikleri olmuştur. Stüdyo yönetmenlerinin bazıları ise istisna olarak tarihe geçmeyi başarmışlardır; Alfred Hitchcock ve Charles Chaplin gibi yönetmenler de bu süreçte “auteur” olarak kabul edilmişlerdir (Sarris, 2010).

Sinemanın, yönetmenlerin merkezinde olduğu zaman diliminde konu ile ilgili bir çok tartışma çıkmış ve bütün eleştirmenler bu konuda farklı düşüncelerini ifade etmiştir. Sarris ise bu konuda farklı ifadeleriyle öne çıkmış; bugün sinema tekniğiyle ilgili hiçbir bilgi

sahibi olmayan, görüntü ve kurgudan anlamayan birinin de yönetmen olabileceğini ifade etmiştir. O, yönetmenleri özelliklerine ve içinde buldukları rollerine göre auteur, teknisyen ve stilist olarak kataloglamak gerektiği düşüncesindedir. Bundan dolayı Sarris'in bu yaklaşımı "iyi yönetmen" ile "kötü yönetmen"i ayırabilmek için kullanılan bir yöntem ve değer üçlüsü olarak ortaya çıkmaktadır (Büker, 2010: 278).

Sarris'in auteur olmak ya da bunu belirlemek amacıyla temel üç ölçüt önermektedir (Sarris, 2010):

1) Yönetmenin bütün teknik yeterliliklere sahip olması gerekmektedir. Auteur, bütün sanatlar için geçerli olduğu üzere sinemada da temel bir sezgi sahibi olması, iyi bir yönetmen olmasının temek koşuludur.

2) Yönetmenin ayırt edilmesi mümkün bir kişiliğe sahip olması ve bu kişiliğini biçim özellikleri olarak filmlerinde sergilemesi gerekmektedir. Filmin görünümü ve seyri, yönetmenin duygu ve düşünceleriyle ilgili izler taşımalıdır.

3) Yönetmenin kişiliğiyle film arasındaki gerilimin oluşturduğu bir iç anlam üretmesi gerekmektedir.

Sarris'e göre ancak bu üç ölçütü geçmeyi başarmış yönetmenler, auteur olabilirler. Bu çerçevede auteur kuramı; sinemanın gizemini çözme sürecindeki son durak olmaktan çok ilk adım olarak görülmektedir (Sarris, 2010).

1.3. Yeni Dalga Hareketi ve Auteur Kuram

1946 yılında II. Dünya Savaşı bitmesiyle Fransa'daki Nazi sansürü de sona ermiştir. Yabancı filmler bir kez daha Fransız sinemalarında izlenmeye başlanmış ve bununla da kalmamış, Jean Renoir'ın filmleri gibi daha önce yasaklanmış olan Fransız filmleri de halka halka açık hale gelmiştir. Fransız halkı nihayet Hollywood harikalarının filmlerini izleyebilmeye başlamış; Alfred Hitchcock, John Ford ve Orson Welles gibi film yapımcıları yine Fransız sinemaseverlerine ilham kaynağı olmuştur.

Fransız sinema dergileri, Hollywood'un bu harikaları gibi film yapımcılarının sanatçı oldukları fikrine katılmaya başlamışlar ve çalışmalarını stüdyoların ürettiği bir film olmaktan çok, film tuvalinde tamamlamışlardır. Bu bağlamda bir Hitchcock filminin, bir Paramount Pictures filmi değil, bir Hitchcock filmi olduğu kanısı yaygınlaşmıştır (Kovacs, 2010: 230).

Filmleri tek bir sanatçının vizyonu olmaya çağıran ilk denemelerden biri, film eleştirmeni Alexandre Astruc'un *The Birth of a New Avantgarde* başlıklı makalesiydi. Bu makalede yazar, İçinde bir kamera sakini, boya fırçası veya daktilo gibi tek bir sanatçının kullandığı bir aletmiş gibi "kamera kaleminden" söz etmektedir (Monaco, 2013: 304).

1951'de film eleştirmeni ve teorisyeni André Bazin, sonunda dergi için deneme yazarları olarak François Truffaut ve Jean-Luc Godard'ı kullanacak olan Cahiers du cinema (veya

Notebooks on Cinema) adlı bir derginin kurucularından olmuştur. Daha sonra Éric Rohmer, Jacques Rivette ve Claude Chabrol da Cahiers için yazmaya başlamışlardır. Cahiers yazarlar denilen auteur Teorisi ilkelerine listesiyle gelen auteur politikasını, daha sonra da Fransız Yeni Dalgası'nın temel ilkelerini oluşturmuşlardır. Mizansen gerçekçiliğine kapsamlı bir vurgu gibi ilkeler. Alman Dışavurumculuğundan farklı olarak, Fransız Yeni Dalgası filmleri izleyicilere dünyaya nesnel bir bakış açısı vermiş; bu, setler inşa edilmek zorunda olmayacağından son derece düşük bütçelerle çalışmak için önemli bir yardımcı olmuştur. Bazin, Sean Martin'in Sinemada Yeni Dalgalar adlı kitabında yazdığı gibi, uzun çekimler ve derin odaklanma kullanan bir gerçekçiliği savunan "Film Dilinin Evrimi" adlı bir makale yazarak izleyiciyi daha aktif ve etkin hale getirmeyi ve gördüklerini daha iyi yorumlamalarını sağlamayı amaçlamıştır. Ona göre bir film her şeyden önce, "auteur ve izleyicisi arasındaki bir konuşma"dır ve böyle olmalıdır (Bazin, 2011).

"La politique des auteurs" hakkında Truffaut, bu tarzda filmlerin olmadığı fikrindedir; ona göre elbette, filmler bütün bir ekip tarafından yapılır, ancak ya birinin söyleyecek bir şeyi vardır ya da birinin yaşam, sinema ya da dünya hakkında kesin fikirleri vardır. Bu yüzden bazı filmler diğerlerinden daha iyi olsa bile tanınmış birinin yaptığı her şey ilginçtir; bir başka ifadeyle isimsiz çalışan biri, pek ilgi çekici değildir (Wiegand, 2011).

Fransız Yeni Dalgası, 1950'lerin sonlarında film sahnesine çıkan çığır açan yönetmenlerden oluşan bir grup tarafından başlatılmıştır; Hollywood'un hızlı kesimlerini felsefi eğilimlerle birleştirerek sinema geleneklerinde devrim yaratmıştır. Canlandırıcı sinematik anlatıya vurgu yapan Fransız Yeni Dalga Sineması, hikâye anlatımının geleneksel doğrusal mecazlarını reddetmiş ve yeni bir film dili yaratmıştır. Hem İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin ortak, alt sınıf işçilerinin hem de Hollywood'un sevilen "Altın Çağı"nın tasvirlerinden esinlenen Fransız Yeni Dalgası, uluslararası sinema üzerinde bugün hala hissedilen canlı bir etki haline gelmiştir (Teksoy, 2005).

Auteur Teorisi'nin sanatsal felsefesinden yola çıkarak; Film, yönetmenin mutlak yaratıcı ve ilham veren estetik vizyonunun bir ürünü olarak kabul eden bir kavram olan Yeni Dalga film yapımcıları, yazarlar ve ressamlar ile eşit düzeyde bir sanatsal ikon olarak yönetmen kültürüne ilham vermişlerdir. 1951'deki ilk yayını, birçok ünlü Fransız senarist ve yönetmenin hayatında çok önemli bir anı işaret etmiştir. Sinemanın entelektüel bir sanat olduğuna inanan Bazin, sinemanın popüler eğlenceden çok daha fazlası olduğuna inanan titiz bir sinema akademisyeniydi. Bazin'in bir yönetmenin, kendi estetik ve anlatı vizyonunu ekrana uygulayan sanatsal yaratıcının hayati rolüne yaptığı vurgu, Cahiers du Cinéma'nın çeşitli makalelerinde, özellikle 1954'te François Truffaut tarafından yayınlanan "Fransız Sinemasında Belirli Bir Eğilim" başlıklı bir denemede tartışılmış, sorgulanmış ve araştırılmıştır (Lanzoni, 2015).

Yeni Dalga Akımı, modern sinema hareketinin ilk örneklerindedir ve II. Dünya Savaşı sonrası yapılan Fransız filmlerine bir tepki olarak ortaya çıkmıştır (Biryıldız, 2012: 89). Yeni Gerçekçilik akımının tam tersi olarak Yeni Dalga apolitik bir sinemadır. Siyasal ve toplumsal konularla sınırlı ilişkisi, Yeni Dalga'nın en önemli özelliğidir: Cezayir ve

Çinhindi savaşları gibi ülkede sarsıntılar yaratan olaylar, General de Gaulle'ün iktidara gelmesini sağlayan toplumsal çelişkiler veya kurumsal bunalımlar, emekçi ve göçmenlerin sorunları, genellikle bu sinemanın ilgi alanının dışında kalmıştır. Ülke ölçeğinde Cezayir ve Çinhindi konusunda benimsenmiş olan sömürgeci bakış tarafından körüklenen aşırı milliyetçilik, yeni yönetmenler tarafından hiç değilse bu konulara değinmemek yoluna gidilerek benimsenmiştir (Teksoy, 2005: 485).

Yeni Dalga hareketinin özelliklerini genel olarak Teksoy (2009: 484-485) tarafından şöyle sıralanmaktadır: Filmlerin taşınabilir kameraların kullanılması gibi dar bütçeli olmaları, edebiyat uyarlamalarının tercih edilmemesi, senaryoyu genellikle yönetmenin yazması, stüdyodan ziyade doğal ortamın, buna bağlı olarak yapay ışıktan çok doğal ışığın kullanımı, çekimler sırasında doğaçlamaya yer verilmesi, profesyonel oyunculara yer verilmemesi, toplumsal ve siyasal konuların ele alınmaması, kurgunun yerine uzun planların tercih edilmesidir.

Biryıldız (2012: 95-97) ise Yeni Dalga yönetmenleri tarafından sergilenen ortak özellikleri şöyle sıralamaktadır: Neredeyse bütün filmlerde mekan olarak tercih edilen Paris'in Yeni Dalga filmlerinde "star" konumunda yer alması, kurguda sonsuz imkanların kullanılması, filmlerde daha çok amatör oyuncu tercihi, kamera çalışması, mizansen ve ses le oynamaları, öyküleyici bazı sahnelerin birbirini anlamlı bir şekilde takip etmemesi, sevilen filmlerden alıntılara yer vermeleri, seyircinin diğer sahnede olacakları hiçbir zaman öngörememesi, toplum ile birey arasında mevcut sınırlı ilişki kurulması, karakterleri anlaşabilecekleri dar kalıplar içine sıkıştırılmaması ve net bir kapanışın filmlerin çok azında yapılmasıdır.

Erus'a (2001) Yeni Dalga filmlerinde konudan ziyade biçim ve tekniğin öne çıktığını düşünmektedir. Yönetmen, böylece kendine özgü bir sinema dili yaratmayı bilmiştir. Biryıldız (2002: 96-97) ise Yeni Dalga'nın genç yönetmenlerin ortak niteliklerine; yönetmenlerin sevilen bazı filmlerden alıntılar yapmasını, sahnelerin birbirlerini anlamlı şekilde izlememesini, çok az sayıda filmin kesin bir sonla bitmesini de eklemektedir.

Makal (1996: 10), Yeni Dalga yönetmenleri tarafından geliştirilen birçok özelliği devrin ekonomik koşullarından bağımsız değerlendirilemeyeceğini belirtmektedir. Küçük bütçelerle film çekmek zorunda olan genç sinemacılar, filmlerini buna bağlı olarak elde taşıyabilen kameralarla çekmişlerdir. Sinemada ışık anlayışını değiştirerek kameraman/ışıkçı kuşağın yetişmesini sağlamışlardır. Ancak bu durum negatif sonuçlar yaratmamış ve Godard örneğinde olduğu üzere bir süre sonra yapmak istedikleri için farklı şeyler yapmış olmaları onların özgünleşmelerini sağlamıştır. Filmlerde genç yönetmenlerin kullandıkları sıçramalı kesme tekniği süreci şöyle açıklamaktadır:

1917 devrimi sonrası Sovyet film yönetmenleri gibi ellerinde yeterli hammadde olmadığı için bir sahneyi bir kez çekmek zorundaydılar. Düzeltilemeyecek hatalar yapınca da onarımı kurguya bıraktılar, ortaya ister istemez mantıksal gelişmeler ve süreklilikten uzaklaşmış sahneler çıkmıştır. Sıçramalı kesme yöntemi kullanılarak oyuncu görüntü yönetimi hataları örtülmeye çalışılmıştır.

Ancak bunlar, ortaya onların düşünüp cesaret edemedikleri veya istedikleri sonuçları çıkarmıştır (Makal, 1996: 10).

Ancak birçok özelliğine karşın Yeni Dalga filmler yönetmenlerinin aurasını yansıtmakta başarılıdır. Bu nedenle filmler “biricik” olma deneyimlerini ortaya koymuşlardır. Yönetmenler, mekân olarak çok iyi bildikleri ortam ve mekanları kullanmışlar, iyi bildikleri günlük sorunlara yoğunlaşmışlar, filmlerinde yönetmenlerin kendi hatıralarını, özlemlerini ve tecrübelerini aktarmaktadırlar. Bütün yönetmenler kendi dünyalarını aktardıklarından dolayı, Yeni Dalga bir film ekolüne dönüşmemiş ve ortaya bireyci bir sinema anlayışı çıkmıştır (Teksoy, 2009: 485)

1.4. Türk Sinemasında Yeni Dalga Etkisi

1960’larda özellikle Fransız sineması sayesinde başlayan modern sinema yaklaşımı auteur, o dönem Türk sinemasını da etkileyerek auteur yönetmenlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu dönemde toplumsal gerçekçilik anlayışına sahip ulusal sinema kuramları çerçevesinde eserler veren Metin Erksan, Halit Refiğ ve Ömer Lütfi Akad gibi yönetmenler özgün stilleri, biçim-içerik bütünlükleri ve teknik yeterlilikleriyle yaratıcı yönetmen (auteur) kapsamında değerlendirilmektedir. Türk Sineması, bu yıllarda daha özgürlükçü bir ortam içinde ve tiyatrocuların etkisinden kurtulmak suretiyle dilini oluşturmayı başarmıştır. Fransız Yeni Dalga ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği bütün dünya sinemaları üzerinde etkili olurken; Türkiye’de de özgün anlatım tarzını geliştirmeyi başaran bir grup sinemacının ortaya çıktığı görülmektedir. Kurama yakından, tüm yönleriyle sıkı sıkıya bağlı olmasalar bile kendi bireysel üsluplarını geliştiren ve sinemasal yeni bir dil kullanma çabasında olan bu yönetmenler, ticari filmlerle birlikte “*Sevmek Zamani*”, “*Gelin-Düğün-Diyet*” üçlemesi “*Gurbet Kuşları*” gibi önemli eserler oluşturmayı başarmışlardır (Yılmaz, 2020: 643).

Yeni Dalga Sinemasıyla eşzamanlı olan ve Türk Sineması’nın “altın çağı” olarak isimlendirilen 1960’lar yurt dışında da birçok ödülün kazanıldığı dönemdir. Sözü edilen yönetmenlerle birlikte Yılmaz Güney gibi İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasından etkilenmiş ve sosyal gerçekçi filmler yapan anlatım biçimleri, daha sonra auteur olarak kabul edilecek yönetmenlerin sayısını arttırmaktadır. Özgün anlatı dili oluşturmasıyla özellikle Metin Erksan başta gelmektedir. Halit Refiğ ve Yılmaz Güney de Türk sinema tarihinin ilk auteur yönetmenleri arasında kabul edilmektedir. Film ürettikleri dönemde Yeşilçam üretim şartları altında gişe başarısına ulaşmak için halka yönelik sinema yapma zorunluluğunun yanında sözü edilen yönetmenler, kendi kişisel üsluplarını ortaya koyan sanat filmleri de yapmışlardır. Dönemin şartları içinde sermayesini halkın karşıladığı Türk Sineması, genellikle melodram tarzı öyküler anlatmayı tercih etmiştir; fakat buna karşın Necati Cumalı’nın romanından uyarlanan *Susuz Yaz* ile Fakir Baykurt’un romanından uyarlanan *Yılanların Öcü* bu sürecin sinemacılar dönemi olarak anılmasını sağlamıştır. 1960’lar ile 1990’lar arasındaki süreçte televizyon ve videonun yaygınlaşmasının neden olduğu olumsuzluklara rağmen başta “*Umut*”, “*Yol*” ve “*Duvar*” ile Yılmaz Güney sinemasında yaşanan yükselme, gelecekte kendi öykülerini anlatacak ve kendi tarzını oluşturmuş auteur sinemacıların öncülük etmiştir (Boz, 2019).

1980'lere gelindiği zaman 1980 Askeri Darbesi nedeniyle sansür uygulamalarına maruz kalan Türk Sineması, içsel yolculuğu ele alan ve yabancılaşma, iletişimsizlik temalarını işleyen çalışmalarla yönetmen odaklı filmler üretmiştir. Konu olarak kadın ve göçüm sık sık işlendiği bu dönemde yönetmenin merkezde olduğu "kişisel" olarak adlandırılması mümkün sinema çalışmaları öne çıkmıştır. Sansürün ve oto sansürün ağır kısıtlamalara neden olduğu anlatı biçimlerine karşın söz konusu dönemde Erden Kıral, Ömer Kavur, Şerif Gören ve Atıf Yılmaz gibi kendi tarzını oluşturmayı bilen yönetmenler sayıları sınırlı olsa da film üretebilmişlerdir. Özellikle 1990'ların ortasından itibaren televizyonun sinema gösterimi için bir alan olması, ortak yapımların yapılması, Kültür Bakanlığı'nın destekleri, Euroimages, festival ve video gibi çeşitli olanaklarla birlikte; sinemacıların ticari kaygıdan uzak, kendilerini daha rahat ortaya koyabildikleri yapımlar ürettikleri görülmektedir. Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenler yazar/auteur yönetmen olarak kabul edilmektedir. 1990 ve 2000'ler ise Türk Sinemasında sinema okumuş ve bir sinema birikimlerine sahip, bunların yanı sıra kendi sinema dillerini oluşturmayı başaran birçok yönetmene sahne olmuştur. Bu dönemde Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim gibi isimler önde gelmektedir. Sözü edilen yıllarda Yeşilçam tarzı üretim devam ediyor olsa da televizyonun sinemaya olumsuz etkilerine rağmen devlet desteği ve yabancılarla ortak yapılan yapımlarla sinemacılar, düşük bütçeyle çektikleri filmlerle kendi tarzlarını ortaya koymuşlardır. Genel itibariyle auteur olarak kabul edilen bu yönetmenler tarafından oluşturulan anlatı yapıtları ve bu dönem "Yeni Türk Sineması", "Yeni Dönem Türk Sineması", "Modern Türk Sineması" veya "Yönetmen Sineması" gibi terimlerle anılmaktadır. Sözü edilen yönetmenler ve ürettikleri eserleri üretildikleri dönemde yeterli gişe başarısına ulaşamamış fakat yeni bir anlatım dili oluşturmayı başarmış, Türk halkıyla buluşamamasına karşın geleneksel sinema anlayışına pek uymayan ancak yeni bir yaklaşım geliştirmek suretiyle kendi sinema dillerini yaratmayı bilmişler ve yurt dışında önemli birçok ödül almışlardır (Toptaş, 2019).

1.5. Dünya Sinemasında Auteur Kavramı

Auteur teorisi 1940'larda Fransa'da özellikle eleştirmen André Bazin tarafından tanıtılmıştır. Bazin 1943'te "Yönetmenler filmin yazarlarıdır ve kendi imza stillerini yaratmalı ve verilen senaryodan tamamen etkilenmemelidir," diye yazmıştır. Auteur teorisi, mizansen etrafında odaklandı, başlangıçta "sahneye yerleştirme" anlamına gelen bir sahne terimi olarak kullanılmıştır. Film yapımında, bir filmin görsel sunumuna katkıda bulunan her şey- konum ve set tasarımı, oyuncuların görünüşleri ve hareketleri, kamera yerleşimi ve engelleme, çerçeve ve kamera açısı seçimi, ışıklandırma, bir sahnedeki tüm öğelerin uzamsal ilişkileri için bir genel durum haline geldi. Ve kameraya yakınlıkları gibi birçok unsur bu kavramın içindedir. Auteur teorisi, Fransız sinemasındaki Yeni Dalga hareketinin temel bir unsuruydu ve en saf veya "sanat evi" biçiminde, auteurlerin mizansenin tüm bileşenlerini kontrol etmesi gerektiğini ileri sürmüştür (Butler 2006: 429).

Teori, Hollywood'un "rüya fabrikaları" olarak adlandırılan Stüdyo Sisteminin film yapım sürecinden önemli bir sapmaydı. 1927'de sesin ortaya çıkmasıyla birlikte Hollywood,

diyalog kurabilecek ve yazabilecek yazarları işe almıştır. F. Scott Fitzgerald, William Faulkner, John Steinbeck, Dashiell Hammett, Lillian Hellman ve Raymond Chandler gibi edebi aydınlar bile, edebi vizyonları film görselleri için yönlere çevirebilen stüdyo senaryo yazarlarıyla iş birliği yapmıştır. Senaryolar sadece film hikayeleri ve diyaloglar sağlamakla kalmamış, aynı zamanda çekimler de etkili olmuştur. Bu arada stüdyo sözleşmeli yönetmenler, aktörlerin birlikte iyi oynamalarını ve bunu zamanında ve bütçe dahilinde yapmalarını sağlamaya odaklanmıştır.

Bununla birlikte, 1960’larda bazı Hollywood yönetmenlerini auteur olarak tanımlayan auteur teorisyenleri ve savunucuları da vardı. Savunucuları arasında New York film eleştirmeni ve Fransız yönetmen François Truffaut’un arkadaşı Andrew Sarris de vardı. 1962 tarihli “Auteur Teorisi Üzerine Notlar” adlı makalesi, auteur teorisi terimini icat eden Sarris, Amerika Birleşik Devletleri’nde auteur teorisini popüler hale getirmesiyle tanınmıştır. Altı yıl sonra Sarris, Hollywood’daki en büyük film yönetmenlerini belirlediği *The American Cinema: Director and Directions 1929-1968* isimli eserini yayımlamıştır. O zamana kadar, auteur tanımı birçok eleştirmen ve film yapımcısı için geçerliydi. Yönetmenlerin film yapımında yaratıcı güç olması gerektiği halde, onlar, girişimin bir yönetmenin başarılı bir şekilde mikro-yönetmesi için çok karmaşık olduğuna ve bunun yerine bir ekip çalışması gerektirdiğine inanıyorlardı. Bir yönetmen, bir filmin mesajını yönetmenin yaratıcı imzasıyla ilettiği ölçüde mizansenin kontrol etmelidir (Berger, 1995: 93).

Hollywood’da auteur olarak ilan edilen yönetmenleri ele almak gerekirse; Orson Welles bu isimlerin başında gelecektir.

Görsel 3. *Citizen Kane* Filmi Derin Odak Fotoğrafçılığı



Orson Welles’in yönettiği “*Citizen Kane*” (*Yurttaş Kane*, 1941), sinema eleştirmenleri için onu Hollywood auteur yönetmeni olarak tanıtmalarına vesile olmuştur. Filmin hikayesini geliştirmek, kendi oyuncu kadrosunu ve ekibini seçmek, herhangi bir kurguyu veto etmek ve final cut ayrıcalığını uygulamak için Hollywood stüdyo müdahalesinden emsalsiz bir özgürlüğe sahip olan bir yönetmen tarafından film yapımının yeni bir tarzı olarak

selamlanmıştır. Bununla birlikte, Welles'in beğenisi şu soruyu sordu: “Bir auteur nasıl olur da bir sinema filmini hiç yönetmemiş veya başka bir şekilde üzerinde çalışmamış biri olabilir?” Daha da önemlisi: “Nasıl olur da acemi bir yönetmenin imzası, sinemanın en büyük görsel anlatım teknikleri orkestrasyonu olabilir?”, örneğin: (1) kameradan 18 inç ila 200 fit arasındaki her şeyin aynı anda keskin odakta olmasına izin veren derin odaklı fotoğrafçılık; (2) bir Hollywood ses sahnesinde fotoğraflanan ilk tavanları içeren düşük açılı çekimler ve (3) farklı karakterlerin bakış açısından tamamen geriye dönüşlerle anlatılan bir hikâye. Bugün genel olarak filmin görsel anlatımı için kredinin Welles, görüntü yönetmeni Gregg Toland ve senaryo yazarlarından Herman J. Mankiewicz tarafından paylaşıldığı kabul etmektedir. Gerçek şu ki, filmin sanatsal kontrolü yalnızca Welles'te bulunuyordu (Guneratne, 2008).

Alfred Hitchcock'un “Gerilimin Ustası” lakabı, yönetmenlik damgasının duyguları uyandırdığını göstermektedir. Bu içgörü, auteur kuramı ile saygıdeğer bir yazarlık kuramı arasında bir paralellik önermektedir. Halkla ilişkiler ilkesi, yani basılı haberler öncelikle akla, televizyon haberleri ise öncelikle duygulara hitap etmektedir. Baskıyı diyalogla eşitlersek, paralellik dikkat çekicidir. Hitchcock senaryolarını kendisi yazmamış ya da yazılmasına katkıda bulunmamıştır. Bunun yerine, kendi görsel hikâye anlatımı tarzına uygun olay örgüleri ve temalar içeren senaryolar ısmarlamış, ardından bu senaryoları, sinemaya katarmıştır. Tüm Hollywood yönetmenleri arasında Hitchcock muhtemelen en önde gelen auteur olarak kabul edilir. Hitchcock'un kişisel olarak finanse ettiği “*Psycho*” (1960), eleştirmen Andrew Sarris tarafından yapılan bir incelemede, anlatım yönüyle övülmüştür. Sarris daha sonra incelemesinin gelenekçi okuyucularını şaşırttığını kaydetmiştir. Hitchcock, genel olarak, ünlü kendine has dokunuşlarını kalıplaşmış filmlere damgalayarak gerilim türüne giren filmlerde çalışmış ve yönetmiştir. Hitchcock'un film yapım sürecinin çok önemli bir parçası olarak çalışma tarzı, onu bir “auteur” olarak anmaya katkıda bulunmuştur (Martin ve Wikstrom, 2001).

Hitchcock'un en popüler filmleri arasında *Vertigo*, *Psycho*, *Rear Window* ve *The Birds* sayılabilir. Bu bağlamda, Hitchcock'un adı, film yapımının bu yönünde devrimler yarattığı için genellikle “gerilim” türüne atfedilmiştir. Bunun bir nedeni, odaklandığı tür olmasının yanı sıra, onları nasıl bir araya getirebilmek için kullandığı çekimler doğrultusunda konuyu ele alışında film boyunca sergilediği beceridir (Truffaut ve Scott, 2003).

Görsel 4. Psycho – Auteur Kuram Çerçevesinde Öldürülen Kadın Karakter



Bir filminden bir sahne bu becerisine örnek olarak gösterilmektedir. Psycho filmindeki korkunç duş sahnesi, sadece bir dakika içinde 70 benzersiz çekim içermekteydi. Çekimlerin sayısı, montaj ile mizansen arasındaki ayrımı aramakta güçlük çekecek şekilde bir araya getirilmiştir (Nickens, 110).

Hitchcock tarafından yapılan önemli sayıda film, bir Hitchcock'un kısa bir süre için bir otobüse binerken görülmesi, bir avlu boyunca bir apartmanda ayakta durması, sadece bir binanın önünden geçen sahnelerdeki fotoğraflarda görünmesi gibi yönetmenin kendisine verdiği kısacık rolleri içeriyordu. Bu görüntüde eğlenceli hareket, sonunda filmlerdeki Hitchcock imzalarından biri olarak kabul edilmiştir. Ayrıca, Hitchcock, filmdeki sahnelerden birinde, özellikle Strangers on a Train'in (Trendeki Yabancı) başlangıcında yinelenen bir tema olarak bir müzik aleti taşıyacaktır (Martin ve Wikstrom, 2001).

Bu çeşitli unsurların Hitchcock'un filmlerinde yer alması, Hitchcock'un film yapım sürecinde çok büyük bir rolü olduğu ve bu anıtsal rolün kişiliğini filmin temasına kadar genişlettiği gerçeğini göstermektedir. Film yapımcılarının Hitchcock'a önemli bir güveni olduğu için, bu unsurları ya incelikli ya da açık bir şekilde özgürce dahil edebilmiştir. Bu kişisel unsurların Hitchcock'un birçok filmine sürekli olarak dahil edilmesi, sonunda kendine özgü bir imaj oluşturmuştur. Dolayısıyla, bu unsurları öne çıkaran filmlerin hemen Hitchcock'a atfedilmesi ve böylece Hitchcock'un bir auteur olarak yönetmen imajının yaratılması kaçınılmaz hale gelmiştir. Hitchcock'un tüm özellikleri göz önünde bulundurulduğunda, yarattığı filmlerdeki önemli rolü, filmlerde onun kişiliğini ve yaşam tarzını yansıtan unsurlara yer vermesi ve onun kişisel dokunuşlarının etkisinin dikkatlice değerlendirilmesinde bilim adamlarının rolü de göz önünde bulundurulur. Hitchcock'un kelimenin tam anlamıyla bir auteur olduğu söylenebilir (Sarris, 2010).

Jerry Lewis, "*The Bellboy*" (1960) ile ilk yönetmenlik denemesinin ardından Fransa'nın Yeni Dalgası tarafından benimsenmiştir. Paramount, rol aldığı bir filmde Lewis'e tam bir sanatsal kontrol yetkisi vermiştir.

Görsel 5. *Çılgın Profesör* (1963) Filminden Bir Kare



Lewis, senaryonun içinde yer almış, senaryoyu yazarla birlikte yazmıştır. Ancak, Orson Welles'in aksine, Lewis yönetmen koltuğuna ancak birkaç filmde oturmuştur. "*The Bellboy*" filminin görsel şakaları o kadar yüksek ve diyalogları o kadar düşüktü ki Paramount, "sessiz bir filme" yatırım yapamayacağı gerekçesiyle finansmanı geri çekmiştir. Lewis filmi, kendisi finanse etmiş ve başarısıyla birlikte 1960'larda birçok gişe başarısında ortak yazarlık, yönetmen ve başrol oyuncusu olarak yer almıştır. Yaratıcı özerkliğe sahip olan Lewis, Fransız eleştirmenlerin benzersiz bir şekilde öngörülemez, sınırsız ve etkileyici olarak övdüğü fiziksel ve sesli komediyi tamamlamak için film yapım tekniklerinden yararlanmıştı. Eleştirmenler, daha sonra Lewis'i; Woody Allen ve Mel Brooks gibi daha sonraki komedi yazar-yapımcı-yönetmenler için model olarak övmüşlerdir. Bir yönetmen olarak Lewis, teknik kararları kendisi almak için tüm süreci kontrol etmesi gerektiğinin farkındadır. İpuçlarının zamanlamasını veya işaretlerin vurulmasını bir yönetmen yardımcısına bırakmanın bile mümkün olmadığını ifade eden Lewis yönetmenlikten fiziksel terimlerle bahsetmiş; oyunculara "Vücudun kendi kendine konuştuğunu unutuyorsun" dediği söylenmiştir. Lewis, görsel ve sahnesel yaratıcılığın, komik öfkenin, teknik özgünlüğün ve felsefi bakış açısının sanatsal bir dehasıdır; ama aynı zamanda öfkeli, pervasız, gerici, vücudundaki talepler yoluyla karakterinin derinliklerini ifşa eden biridir (Brody, 2015).

En sevdiği yönetmenleri söylemesi istendiğinde Orson Welles: "John Ford, John Ford ve John Ford," diye cevap vermiştir. *Citizen Kane*'i yönetmeye hazırlanırken Welles'in Ford'un "Stagecoach" filmini en az 40 kez taradı bilinmektedir.

Görsel 6. Bir Auteur Oluşturma Kaygısıyla Monument Valley Platosunda Çekim



Kesinlikle hiç kimse bir yer duygusunu John Ford'dan daha iyi ifade etmemiştir. Orson Welles: “John Ford yüzünden hiçbir yönetmen intihalle suçlanma korkusuyla Monument Valley’de çekim yapmaya cesaret edememiştir,”

“Stagecoach” filmindeki dış mekanlar, muhtemelen filmin baş karakteridir ve Monument Valley’in uzun çekimleri, Amerikan Batı Sınırının ikonik görüntüleri haline gelmiştir. Dahası, uçsuz bucaksız çöl manzarasına karşı uzak bir posta arabasının çerçevesi, insanların görkemli olduğu kadar düşmanca bir ortamda hayatta kalmak için karşı karşıya kaldıkları zorluğu çağrıştırmaktadır. Bu görsel tema, “*Arayıcılar*” (1956) ve “*Gazap Üzümleri*” (1940) gibi diğer Ford filmlerinde tekrarlanmıştır. Genel olarak, başka hiçbir yönetmenin görsel duyarlılığı bir ressamınkine bu kadar benzemez. Ve bu benzetmeye sadık kalarak, Ford, filmlerini yalnızca zihninin gözüne dayanarak sırayla çekmiştir; o kadar keskin bir göz ki, stüdyo editörlerine kesecek çok az görüntü bırakmıştır (Eyman, 1999: 188).

Ünlü yönetmen Howard Hawks, çağdaş John Ford’un aksine “yaşam boyu başarı” ödülü aldığı 1974’e kadar hiçbir Oscar ödülü almamıştır. Hollywood, Hawks’ı tamamen göz ardı etmiş olabilir. Ancak Hawks, Yeni Dalga hareketinin ve auteur teorisinin kökeni olan *Cahiers du Cinema*, dergisi için yazan Fransız eleştirmenlerden büyük övgüler almıştır. Stüdyo Sistemini kapsayan ve onu aşan bir kariyer boyunca Hawks, kendi bünyesinde bir yönetmen olarak değil, bağımsız bir yapımcı-yönetmen olarak projeler yönetmiş ve üretmiştir. Stüdyo Sisteminin çöküşüyle ortaya çıkacak bağımsız film yapımcılarının öncüsü olarak sekiz stüdyonun tamamı için filmler yapmıştır. Herhangi bir stüdyoya bağlı olmaması, onu ödül için gerekli stüdyo politik nüfuzunun olmaması onu ödüllerden mahrum etmiştir. Hawks’ın birkaç farklı türde her türün kurallarına uyararak filmler yapmıştır. Bir izleyicinin beklentisini karşılamak ve ticari başarı için stüdyolar tarafından kabul edilen formüllerden uzak kalan Hawks’ın bu tutumu onu stüdyo müdahalesinden korumuştur. Bununla birlikte, her türün yapısal sınırları içinde, Hawks özgürce kendine özgü bir yönetmenlik stili izlemiştir. Bu, yıldırıcı bir direniş karşısında profesyonel ve/veya ahlaki bir göreve kendini adanmış bir adam veya bir grup adam temasını içermektedir. Erkeksi ya da erkeklerle birlikte hareket eden “Hawksian kadını” olarak tanımlanan; eşit

muamele gören, bağımsız ve iddialı bir kadın da ona özgü bir kadın tipidir. Kahramanla olan etkileşimi, sık sık cinsiyetin tersine çevrildiği anları içermektedir. Hawks, ana karakterlerinin etkileşimlerini, genellikle karakterlerinin çizgilerinin örtüştüğü kesik kesik diyalogların ürettiği enerji ve gerçekçilikle daha da beslemektedir (Alexandra, 2011).

Görsel 7. Howard Hawks - *To Have And Have Not* (1944) Filminden Bir Kare



Martin Scorsese, bugüne kadar sürekli olarak auteur ticari uzun metrajlı filmler yapan birkaç New Hollywood yönetmeninden biridir. Pek çok eleştirmen, eşit derecede başarılı ama daha ana akım Steven Spielberg'i de içeren bu yönetmenlerin sanatsal açıdan en başarılısı olduğunu iddia etmektedir. 1970'lerin sonlarında New Hollywood'un düşüşünden sonra, Scorsese bağımsız film dünyasına ve Hollywood film endüstrisine bağlı kalmıştır. Yönetmen olarak ilk günlerinden beri, sanatsal özerklik ve ticari talep arasında müzakere etti. Scorsese'nin bir film yapımcısı olarak yaptığı çağrı, kişisel, dürüst ve yaratıcı filmler yapmaya kendini adanmasını içermektedir. Scorsese'yi bugüne kadar Amerikan bağımsız sinemasının bir ikonu yapan da budur (Lopes, 2019).

Kişisel ve sanatsal açıdan güçlü filmler yapan ama aynı zamanda sadece Hollywood'un sağlayabileceği büyük bütçeler ve kitlesel izleyiciler arayan bir film yapımcısı yapan Scorsese'nin halka açık hikayeler anlatmasıdır. Onun halka açık hikayesi, la politique des auteurs'un somutlaşmış halidir. 1950'lerde ve 1960'larda bu teori, ister Jean Renoir ve Howard Hawks'ın klasik filmleri, isterse Akira Kurosawa ve Jean-Luc Godard'ın savaş sonrası sanat sineması olsun, ticari uzun metrajlı filme kişisel vizyonu dahil eden film yönetmenlerini kutlamıştır. Bu teori Yeni Hollywood Rönesans'ını bilgilendirdi. Öncü deneysel film ile ana akım Hollywood filmi arasında ticari bağımsız film üretme konumunda olan Scorsese, auteur film yapımcısının bir arketipidir. Timothy Rhys'in 2002'de bağımsız bir film dergisi MovieMaker'da Scorsese'nin özerkliğinin böylesine canlı bir tanımını sunması, bu yönetmenin Amerikan bağımsız filmindeki kalıcı ikonik statüsünün kanıtıdır. Auteur politikasına anlatı pragmatik olma kişisel görme, sanat, teknik, risk alma, kural kırma, bağımsızlık ve varlık-yabancı metaforlarına değil, aynı zamanda mecazları içeren, bir oyuncu, bir müzakereci ve marka isteyen bir film yapımcısı büyük Hollywood bütçeleri gerektiren filmler yapmıştır. *Köy Sesi*, 1990'da film eleştirmeni Amy Taubin, Scorsese'nin dışarıdan gelen-içerideki durumuna dikkat çekti:

“Scorsese, çağdaş film yönetmenleri arasında bir anormallik. 20 yıl boyunca, film endüstrisi tarafından finanse edilen tamamen kişisel, derin otobiyografik filmler yapmayı başardı. Hem bir sanat filmi yönetmeni -Bir Buñuel ya da Truffaut’un Amerikan eşdeğeri- hem de Hollywood’da bir ‘oyuncu’. Scorsese, 1996’daki Amerikan sineması belgeselinde, dışarıdan gelen-içerideki statüsü hakkında bir kez daha yorum yaptı: “Bugün bile, Hollywood’da profesyonel veya hatta sanatçı olmak için ne gerektiğini merak ediyorum. Kişisel ifade ve ticari zorunluluklar arasındaki sürekli çekişmede nasıl hayatta kalıyorsunuz?” (Lopes, 2019).

Scorsese, klasik Amerikan ve Avrupa filmleriyle ilgili ansiklopedik bilgisini de vurgulamıştır. Scorsese, röportajlarında sürekli olarak kendine özgü eserlerini oluşturan klasik filmlere atıfta bulunmuştur. Onunla çalışmış olanlar, her yapımdan önce işbirlikçileriyle birlikte ön izlemesini yaptığı çok sayıda klasik filme de işaret etmektedir. Scorsese’nin 1997’de Amerikan Film Enstitüsü Yaşam Başarı Ödülü’nü alırken söylediği gibi, “Bu ödül, stüdyo sisteminin altın çağının ustalarını onurlandırmak içindir. Film dilinin gramerini yaratan öncülerdir. Biz şimdi ne yapıyorsak onlar daha önce yaptılar.” Scorsese’nin Amerikan ve İtalyan filmi hakkındaki belgeselleri, Martin Scorsese ile Amerikan Filmleri Üzerinden Kişisel Bir Yolculuk (1996) ve İtalya’ya Yolculuğum (1999), klasik Amerikan ve Avrupa filmlerine olan bağlılığını kanıtlamaktadır. İngiliz Film Enstitüsü’nün Sight and Sound dergisinin ilan ettiği gibi, “Scorsese, kendi geniş basılı koleksiyonu ve ansiklopedik bilgisi ile ünlü bir sinema tarihçisidir.” Scorsese gibi bir auteur, ticari anlatı sineması geleneğini reddetmez, ancak onu kişisel vizyonu için gerekli olarak benimser. Bu gelenekle “sistem içinde bir dahi” olarak çalışır.

Martin Scorsese, 1969’da New York Times’ın dünyaya New York’tan genç bir yönetmeni tanıtmamasıyla başlamıştır. Büyük beğeni toplayan *Mean Streets’in* (1973) vizyona girmesiyle, Little Italy’deki gençliğinin ayrıntıları halka açık hikayesine ekleniyordu. Zamanla, bir genç olarak yaşam deneyimlerinin film tutkusunu nasıl şekillendirdiği ve filmlerindeki temalar hakkında daha fazla ayrıntı eklenecekti. Bu hikâyede Scorsese, Hollywood klasiği *Duel in the Sun*’ı izleyerek büyülenen dört yaşındaki bir çocuk kadar eski anıları olan bir film yapımcısı olarak dünyaya gelmiştir. Film yapmak onun itici tutkusu ve nihai kurtuluşuydu. Hal Hinson’ın Washington Post’ta yorumladığı gibi 1991’de, “İnsanlar birçok nedenden dolayı film çekiyor, ancak Scorsese onları bağımlısı olduğu için yapıyor. Kanında saf selüloit akıyor,” (Lopes, 2019).

Scorsese’nin İtalya’daki yaşamının sosyal ve kültürel bağlamındaki tecrübeleri ve film dünyasında hayal edildiği gibi bir insanlık deneyimi tarihinin bir ürünü olarak sunulmaktadır. Scorsese’nin sanatında kişisel olan, sadece estetik bir vizyon değil, yaşadığı deneyim, film tutkusu ve filmlerindeki hikayeler arasındaki duygusal bir bağlantıdır. Scorsese’nin 1986’da American Film’de Peter Biskind ve Susan Linfield’a söylediği gibi, “Her zaman kendimi filmde görüp görmediğime bağlı.” Filmleri, yalnızca eleştirmenlerin onları son derece gerçekçi görme biçimiyle değil, dürüst olarak tasvir ediliyor. Scorsese’nin “antropolojik” anlamlarıyla nasıl konuştuğu konusunda gerçekler- bireyler ve sosyal arasındaki bağlantıyı ortaya çıkarmak için karakterleri tarihsel ortamlara yerleştiriyorlar.

Ve sürekli olarak *Charlie in Means Streets*'ten (1973) *Jake in Raging Bull* (1980) e ve *The Aviator* (2002) deki Howard Hughes a kadar film karakterleriyle kişisel bağlantılarından bahsediyor. Scorsese'nin Rolling Stone'a söylediği gibi Anthony DeCurtis 1990'da "Bu yüzden risk almaya istekli olduğum filmlerle ilgili tek kriter, doğru olması, kendi duygularınız konusunda dürüst olması ve çevrenizdeki gerçek olarak bildiklerinize karşı dürüst olması ya da karakterlerin insani durumunun gerçekliği."

Görsel 8. Scorsese *Arka Sokaklar* Filminden Bir Sahne.



Kamuoyuna açık hikayesi, onu doğuştan sanatsal veya doğuştan entelektüel olarak tasvir etmiyor. Timothy Rhys'in 2002'de belirttiği gibi, "Onun söylediğini duymak için Martin Scorsese'nin ihtiyaç duymadığı bir şey 'sanatçı' olarak adlandırılmak. Allah korusun. Hiçbir kırmızı kanlı Amerikalı yönetmen zaten bir sanatçı olduğunu iddia etmedi. Auteur mü?" Ona bir mola ver. 'Auteur'ler Elizabeth Street'ten gelmiyor." Scorsese'nin kişisel olarak yankılanan tek bir sanat formuyla -avangart bir estetik beğeniden çok popüler bir duygusal beğeni- duygusal bir bağlantı vardı (Lopes, 2019).

Scorsese'nin popüler olanı duygusal olarak takdir etmesi, film yapımında kendini gösterir. Scorsese, geleneksel film diline ve tekniğine saygısı ve ustalığıyla ünlüdür. Scorsese'nin bağımsızlığının temelleri, ana akım Hollywood filmlerinde sözde bulunmayan gerçekçilik, dürüstlük ve kişisel bağlılıktır. Scorsese, erken Yeni Dalga sinemasında ve avangart sinemada bulunan geleneksel olmayan teknikleri bir auteur olarak benzersiz vizyonuna entegre etmiş olsa da onu bir film yapımcısı olarak tanımlayan şey, ticari film yapımı geleneğinin reddi veya hikâye üzerinden resmi deneylere yapılan vurgu değildir. Popüler estetik, sanat için sanatı- resmi deneye odaklanan sanatı- gerçeğin sanatı için reddeder. Scorsese'nin dediği gibi, "Ben anlatı geleneğinden geliyorum. Bunlar benim ilk izlediğim filmler ve bende en çok, en büyük etkiyi yaratan filmler bunlar. Hikâye ve anlatı anlamına gelen Amerikan filmleriyle büyüdüm." (Vičević, 2021)

Scorsese'nin halka açık hikayesi de onu bir yabancı olarak sundu. Fast Company'ye söylediği gibi 2011'de New Hollywood Rönesans'ının sona ermesinden bahsederken, "Beni Hollywood'un dışında gördüler. Sen gittin; artık bağımsız sinemadasın, artık

dışarıda.” Ancak Scorsese aynı zamanda ana akım Amerika’nın dışında da tasvir ediliyor. Bir film yönetmeni olarak başlangıcından bu yana hem Scorsese hem de diğerleri, onu ana akım Amerika’dan farklı kılan, işçi sınıfı etnik yerleşim bölgesi Küçük İtalya’daki köklerini vurguladılar. Scorsese’nin bir sanatçı olarak benzersizliği, soyut ilham perisi veya entelektüel gündemden çok, Küçük İtalya’daki yaşam deneyimiyle ilişkilendirilir. Bu halka açık hikâyede Scorsese, kendisini Sanat’a yabancı biri olarak bile konumlandırıyor. “Bana göre Bohemyalılar, siyah beyaz filmlerdeki, siyah balıkçı yakalı, anlamadığım şiirler okuyan, çok tuğlalı kahvehanelerde konuşan, o kadar havalı değildim” (Lopes, 2019).

Ancak daha da inandırıcı olan şey, ticari olarak başarılı ve son derece ünlü bir Amerikan film yapımcısının kariyeri boyunca sanatsal ve sosyal bir yabancı olarak nasıl tasvir edildiğidir. Scorsese’nin kamusal öyküsünün onu Amerika’daki herhangi bir avangart film yapımcısı kadar yabancı, asi ve özerk bir sanatçı olarak nasıl resmettiği konusunda 20. yüzyıl Amerikan sanatı ve toplumu hakkında ciltler dolusu konuşuyor (Vičević, 2021).

Yarım yüzyıl sonra Ulmer Ölçeği gibi kaynaklar, yönetmenin adının bir film için finansman sağlamada genellikle bir aktör veya senarist isminin çok ötesinde olduğu konusunda hemfikirdir. Başka hiçbir şey olmasa da auteur teorisi Hollywood’da yönetmenin yükselişini ve özellikle George Lucas, Stephen Spielberg, James Cameron, Peter Jackson, Quentin Tarantino ve diğerleri tarafından örneklendiği gibi yapımcı-yönetmenin yükselişini önceden haber vermiştir. Birine sinema filmi yapımcısı-yönetmen denmesinin yeterli olduğu günümüzde auteur terimi çok az kullanılmaktadır (Vičević, 2021).

1.6. Auteur Kuram Perspektifinde Türk Sineması

Türkiye’nin geniş bir yönetmen sineması literatürü vardır. Bu bağlamda auteur kuramı ve/veya yönetmenleri ile ilgili de oldukça geniş bir literatür bulunmaktadır.

Yönetmen sineması kitapları literatüründe auteur sinema üzerine yazılmış eserlerden biri Kuyucak Esen (2015) tarafından kaleme alınan “Sinemamızda Bir ‘Auteur’ Ömer Kavur, adlı çalışmadır. Üç bölümden oluşan bu eserin ilk bölümünde Auteur Kuramı ve Türk Sinemasında Auteur Kuram üzerinde durulmuştur. Çalışmanın ikinci bölümünde Ömer Kavur sineması ele alınmış ve yönetmenin filmleri tek tek Auteur Kuram bağlamında değerlendirilmiştir. Son bölümde ise Ömer Kavur sinemasının genel özellikleri ele alınmıştır

Karadoğan (2020) tarafından yazılan “Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine” aslı kitapta Türk sinemasında “sanat filmi” bilinen filmlere ve sanat sinemasına ait filmler üreten yönetmenlerin eserlerine, sanat sineması tartışmalarının ışığında bakılmaktadır. Bundan dolayı Türkiye’de ağırlıklı film izleyicisinin zihninde genel olarak “sıkıcı”, “bir şey anlatmayan” ve “uzun” film olarak nitelendirdiği sanat filminin öne çıkan özellikleri ele alınarak daha anlaşılır hale gelmesi sağlanmaya çalışılmıştır. Bu çalışmanın amacı; sanat sinemasının gerçeği ortaya koyma gayretinde kullandığı araçları, stratejileri ve anlatı kalıplarını açıkça ortaya koyarak bu sinemanın önemini ortaya çıkarmaktır.

Yılmaz (2020: 643), “Auteur Sinema Bağlamında Türkiye’de Yönetmen Sineması Kitapları Literatürü: Bir Tasnif Denemesi” adlı çalışmasında auteur teorisini, sinemayı edebiyat, mimari, resim, müzik gibi bağımsız bir sanat dalı, yönetmeni ise bu sanat dalında üreten bir sanatçı olarak gören bir yaklaşım olarak açıklamıştır. Ona göre auteur teorisi sonrasında yönetmenin sinemadaki rolünü sorunsallaştıran bu tartışmada sinema tarihini yönetmenler üzerinden ele almak ve konuyu sosyolojik bir zeminde bağlaştırmak mümkün hale gelmiştir. Öte yandan sinemayı bir sanat dalı olarak gören ve kendine özgü bir dile sahip yönetmenleri diğerlerinden ayırmak için “auteur yönetmen” terimi ortaya çıkmış ve bu gruba hangi yönetmenin gireceği tartışmalı olmuştur. Tartışma Türkiye’de de yankı bulmuş ve auteur sinemanın Ö. Lütfi Akad’ın filmleriyle başladığı çoğunlukla kabul edilmiştir. Bu çalışmada bu bilgiler ışığında Türk sineması literatüründe yönetmen sineması üzerine yazılmış kitaplar incelenmiş ve Türk sinemasında yönetmen olgusunun özelliklerine ilişkin yaygın tartışmaya ve genel tartışmaya katkı sağlanması amaçlanmıştır. Ağırlıklı olarak Türkiye Sineması Araştırma Projesi kapsamında oluşturulan veri tabanında yer alan verilerden hareketle öncelikle kavramsal ve tarihsel bağlamı kısaca verilmiş, ardından Türkiye’deki auteur/yönetmen sineması literatürü ile ilgili kitaplar sınıflandırılmıştır.

Akmeşe (2020). “Mizantrop Bir Auteur: Zeki Demirkubuz” adlı çalışmasına insandan nefret eden veya sevmeyen kişi olan “mizantropi” terimini açıklayarak başlamıştır. Zeki Demirkubuz’un ontolojik olarak ahlaksız olduğu ve bu düşünceden hareketle 'bireylere' acı çektirmesi, onları aşağılayıcı durumlara sokması ve küçük düşürmesi fikrinden yola çıkan Demirkubuz’un sinema anlayışı, filmlerinde bu çerçevede anlam kazanmaktadır. Film yönetmeni kategorisinde değerlendirilen Demirkubuz, *C Blok (1994)*, *Masumiyet (1997)*, *Üçüncü Sayfa (1999)*, *Yazgı (2001)*, *İtiraf (2002)*, *Bekleme Odası (2003)*, *Kader (2006)*, *Kıskanmak (2009)*, *Yeraltı (2012)*, *Bulantı (2015)* ve *Kor (2016)* ile çeyrek asrı aşan sinema kariyerine sahiptir. Demirkubuz’un filmlerinde erkek 'karakterler' için kendini aşağılamanın bir sınırı yoktur. Öte yandan, kadın 'karakterler' femme fatale olarak yapılandırılır ve kadın düşmanlığının ifadesi için araç olarak kullanılırlar. Acı, aldatma, alçaltma, aşağılama, depresyon, kin, sevgisizlik, sözlü şiddet, fiziksel şiddet ve yaramazlık, Demirkubuz’un filmlerinde ısrarla üzerinde durduğu kavramlardır. Varoluşçu yazarların eserlerinden uyarlamalar yapan Demirkubuz’un filmlerinde nihilizm, kötülük, kader, bunalım ve absürtlük gibi konulara odaklandığı iddia edilmekte ancak kendisi aslında insana karşı insancıl olmayan tavrını hareket ve zaman bloklarından oluşan sinema aracılığıyla ifade etmektedir. Her sanatsal görüntünün yaratıcısının düşüncelerini yansıttığı ve her sanatçının yarattığı imgelerden ayrı düşünülemediği gerçeğini benimseyen bu çalışmada, Demirkubuz’un insan anlayışı, mizantropi kavramında bağlamında temel motifler üzerinden tartışılmıştır.

Toptaş (2020), tarafından “İletişim Bağlamında Auteur Kuramı ve Yeşim Ustaoglu Sineması” adlı çalışma, Andre Bazin’in auteur kuramı ile iletişim arasında ilişki kurmaya çalışırken, sinemanın insanları ve tüm medyayı, özellikle auteur yönetmenlerin kişisel tarzlarıyla yapılan filmleri farklı şekillerde etkileyebileceğini ortaya koymayı amaçlamıştır. Yazar, sinemanın diğer disiplinlere göre, tarih boyunca popüleritesini her zaman korumuş

ve zaman içinde evrim geçirdiğini ifade ederek auteur teorisinin ana akım sinemaya tepki olarak ortaya çıkan bu gelişmelerden biri olduğunu ileri sürmüştür. Auteur yönetmenlerin kendi tarzlarını yaratmak için birçok kuralı göz ardı ederek kendi hikayelerini gerçek ortamlarda çekmek için stüdyodan uzaklaştıkları için filmlerin topluma çeşitli şekillerde nasıl dokunabileceğini göstermenin öncülerini gören yazar, Türkiye'de auteur teorisine bağlı kalan bu sanatçılardan biri olan Yeşim Ustaoglu'nun sinemada ve toplumda insan iletişiminin önemini ortaya koyan eserlerini incelemiştir.

Mevlütoglu (2018) "Onur Ünlü Filmlerinin Auteur Kuram Çerçevesinde İncelenmesi" adlı çalışmasında sinema tarihine kısaca değinerek sinemanın başlangıç döneminden bugüne anlatım dilinden teknik olanaklara doğru önemli gelişmeler yaşadığını ifade etmiştir. Ona göre bu süre zarfında sinema yavaş yavaş bir dile dönüşen sinemada filmleri kimin yarattığını ayırt edip edemedikleri sorusu, auteur teorisinin kökeni oluşturmuştur. Bu araştırmada auteur kuramının tarihsel gelişimi göz önünde bulundurularak açıklamaya çalışmıştır. Bu araştırmada yönetmenin filmlerinde özel bir dil geliştirip geliştirmediği sorusu değerlendirilmiştir. Bu bağlamda senaryosunu Onur Ünlü'nün yazıp yönettiği uzun metrajlı filmler incelenerek, yönetmenin kendi yaşam öyküsü dikkate alınarak bu filmlerdeki görsel, üslup, tekrar eden tematik odak noktaları, motif ve olaylar incelenmiştir. Bu inceleme sonunda, ölümün varlığı ve buna bağlı olarak, yönetmenin hemen hemen tüm filmlerinde egemen ideoloji ve iktidara karşı eleştirel tutumu, tüm filmlerinde intihar ve kanserin varlığı, dini söylemin egemenliği, anti-kahramanların yaratılması ve filmlerde kadının sınırlı varlığı öne çıkan konuların ağırlıklı olarak işlendiği belirlenmiştir. Yazar, sözü edilen unsurların bir auteur yönetmen olarak Onur Ünlü'nün sinema dilinin alt başlıkları olarak sıralanabileceğini ifade etmiştir.

Aşçı (2019), "Sinemada Auteur Kuram ve Star Sistemiyle İlişkisi: Ferzan Özpetek Sineması Örneğiyle" adlı çalışmasında öncelikle 1940'lı yıllarda ortaya çıkan sinemada auteur kuramını çeşitli yönleriyle açıklanmıştır. Teorinin gelişim sürecinde ilk olarak bir fikir olarak ortaya atılmış ve ilerleyen süreçte siyasete dönüştüğünü; son olarak da Amerikalı akademisyenler tarafından bir teoriye dönüştürüldüğünü ifade etmiştir. Ona göre auteur kuramcılar Yeni Dalga sinemasının öncüsü; Yeni Dalga, auteur kuramının bir pratiğidir. Üstelik auteur kuramı, sinema olgusunun tümünü kapsayan bir oluşumdur. Yıldız kavramı incelendiğinde yazar, sinemanın ilk yılları bu sistemin nasıl oluştuğuna işaret etmektedir. İlk yıllarda sinema, tiyatroya göre daha az talep görüyordu. Ayrıca sinemayla uğraşanlar, tiyatro izleyicisini çekmek için tiyatronun en beğenilen isimlerini sinemaya getirmişlerdir. Daha sonra yıldız sistemi dönemin sinema mantığıyla zamanla bir nevi tüketim kültürüne dönüşmüş; sonuç olarak yıldızlar tüketilen pozisyonda hayat bulmuşlardır. Bu çalışmayla, auteur teorisi ile yıldız sistemi arasındaki ilişkiyi belirlemek amaçlanmıştır.

Gökmen (2018), "Auteur Kuramı ve Bir Auteur Yönetmen Olarak Ömer Kavur" adlı çalışmasında, Türk sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olan Ömer Kavur'un sineması, farklı eleştirmenlerin auteur kuramına bakışları ekseninde incelemiştir. Yaratıcılık kavramı Sarris'in getirdiği teknik ustalık, kişisel üslup ve içsel anlam açısından

yorumlanmış, Ömer Kavur ve filmleri Ömer Kavur'un filmlerindeki teknik ve sinematografik yaratıcılık, film dilinin kişisel üslubun varlığı, içsel anlam, mekân, karakter ve sinemada üretilen tematik nitelikler açısından nitelikleri, sinemanın sinemayı yansıtmaya biçimi sosyal gerçekçilik; olmak üzere üç başlık üzerinden analiz edilmiştir.

Uğur (2017), “Auteur Yönetmen Yaklaşımının Türk Sinemasına Yansımaları: Demirkubuz Sineması” adlı çalışmasında kısaca sinema tarihine değinerek sinemayı, ortaya çıkışından yıllar sonra gerçeği yansıtan ya da yeniden yorumlayan bir pratik olarak kabul gören bir sanat olarak ifade etmiştir. Ona göre öncelikle klasik anlatı yapısını benimseyen sinema bir eğlence olgusu olarak gelişimini sürdürmüştür. Hollywood'un klasik sinema anlatısının aksine İtalya'daki Yeni Gerçekçilik Hareketi ve Fransız Yeni Dalga Hareketi sinemadaki modern anlatı yapısını ortaya koymaktadır. Modern anlatıya göre, bir yazarın kalemi kullandığı yerde, yönetmen kamerasını özgürce kullanmalıdır. Filmin sahibi olan yönetmen, belli bir tarza ve içsel bütünlüğe sahip tek yönetmen olmalıdır. Uğur (2017) çalışmasında Türk Sinemasında auteur olarak kabul edilen yönetmenlerden Zeki Demirkubuz'un sineması auteur kuramı çerçevesinde incelemiştir. Auteur kuramı bağlamında yönetmenin sanatsal ruhunun, ölüm karşıtı bakış açısına sahip filmlerin sinematografik dili, anlatı yapısını, temaları ve karakterleri nasıl biçimlendirdiği auteur kuramı bağlamında tartışmıştır. Yönetmenin sinema dilinin öğelerinden yararlanarak anlatıda yeni katmanlara ulaşmış olduğunu sorgulamıştır. Çalışmanın sonucunda Zeki Demirkubuz'un auteur olsun ya da olmasın filmlerin oluşturulmasında en büyük sorumluluğu taşıyıp taşımadığı, onun filmleri arasındaki ortak karakteristik yapılar göz önünde bulundurularak ortaya konmuştur.

Karatay (2015), “Miyazaki Sineması ve Auteur Kuramı” adlı çalışmasında sinemanın kavram olarak tartışıldığı ortamda fikir, teori, teknoloji, teknik gibi başlıklar altında pek çok farklı fikir ortaya atıldığını ifade ederek konuyu ele almıştır. Sinemanın sanatsal etkinliklerle yakından ve açıkça bağlantılı olan disiplin olduğu için her zaman gündemdeki yerini koruduğunu iddia etmiştir. Ona göre süreç içerisinde mevcut sinema anlayışına tepki ve alternatif olarak üretilen Auteur Kuramı'na bağlı olan yöntemler, belirli bürokratik zorunluluklarla başa çıkarak kendi dillerini oluşturmuş ve yapımcı sinema anlayışını ortadan kaldırmayı başarmıştır. Studio Ghibli ve Miyazaki'nin de dönemin hâkim animasyon sektörüne ve konseptine karşı benliklerini koruyarak kendi tarzlarını bulma yolunda attıkları bu adım ve geliştirdikleri ve ortaya koydukları bu tavır aralarındaki benzerlik nedeniyle eşdeğerdir. Miyazaki Sineması, filmlerinde kullandığı tüm unsurları son derece ince ayrıntılarla süsleyen ve ayrıntılarda son derece uzmanlaşmış olan Miyazaki Sinemasının ilgili dönem açısından farklı bir konumda dursa da bütüncül yaklaşımla değerlendirilebilecek bir değere sahip olduğunu belirtmiştir. Hem genel izleyici kitlesine hitap etmeyi hedefleyerek hem de hayali bir perspektiften sapmadan bu kadar kaliteli işler ortaya koyabilmek oldukça dikkat çekicidir. Özellikle birçokları için korku nedeni olan didaktik olma konusu Miyazaki'yi hiç ilgilendirmez ve filmlerindeki söylemini gençlere önemli kilometre taşları döşeyerek didaktik olma kaygısı taşımadan değer verdiği ve öğüt verdiği kişileri başka bir boyuta yani geleceğe taşımıştır.

Boz (2019) tarafından yapılan “Auteur Kuram” Çerçevesinde Reha Erdem Sineması” adlı çalışma, Reha Erdem'in filmografisini oluşturan uzun metrajlı filmlerin yapısal analiz yöntemi kullanılarak çözümlenmesi sonucunda yönetmeni auteur yapan unsurların belirlenmesinden oluşmaktadır. Bu kapsamlı çalışmada “auteur teorisi” rehber olarak belirlenmiştir. Birinci bölümde auteur kuramının ne olduğu, nasıl ortaya çıktığı ve geliştiği, kuram ve kuramın mevcut durumu hakkında tartışmalara yer verilmiştir. İkinci bölümde yönetmenin biyografisi, dönemin sosyo-ekonomik, siyasi, kültürel ve teknolojik yapısı ve Reha Erdem ile aynı kuşağı paylaşan diğer yönetmenler incelenmiştir. Yönetmenin filmleri hakkında detaylı bilgiler içermektedir. Filmlerdeki görsel ve işitsel kodlar göstergeler aracılığıyla çözümlenmeye çalışılmıştır. Reha Erdem sinemasının kendine has özellikleri ön plana çıkarılmış ve kaynaklar yardımıyla somutlaştırılmıştır. Analizler sonucunda Reha Erdem'i auteur yapan filmlerin ortak paydaları belirlenmiştir. Bu çalışma, Reha Erdem hakkında bugüne kadar yapılmış en kapsamlı araştırmadır.

Güngör (2014) tarafından yapılan “Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması” adlı çalışma, sinema sanatında bireysel yaratıcılık kavramının her zaman tartışıldığı belirtilerek başlamaktadır. Ona göre filmin yapım sürecinde, işbirlikçi grubun yaratıcılığı, bireylerin işbirlikçi yeteneklerini gösterme yeteneğine bağlıdır; yönetmen, film yapım sürecinde tartışmasız en yaratıcı bireysel kişi olmalıdır. Böyle bir bağlamda, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde auteur kavramı üzerine çeşitli tartışmalar gündeme gelmiştir. Amerikalı eleştirmen Andrew Sarris, auteur yönetmenlerin ayırt edici özelliklerini teknik ustalık, kişisel üslup ve içsel anlamlar olarak belirtmiştir. Bazin, Sarris'in bu tür kişisel niteliklerine birçok tarihsel, sosyal, ekonomik ve üretken değişkenlerini eklemiştir. Claude Levis Strauss'un yapısalcı yaklaşımı auteur analizi ile birlikte düşünüldüğünde; filmlerdeki benzerlikler, tekrarlar, farklılıklar ve zıtlıklar üzerinde durulmuştur. Çalışmada, Türk sinemasının önde gelen yönetmenlerinden Metin Erksan'ın yaratıcılığı yukarıda belirtilen kriterlerine göre analiz edilmiştir. Ayrıca Wollen'in yapısalcı bakış açısı ve Bazin'in deneyim, tarih, siyaset, toplum ve kültürün sinemanın sanat yapıtı üzerindeki etkilerini dikkate alan auteur analizi de bu analize dahil edilmiştir. Erksan'ın teknik ustalığının özellikleri, film dilinin üslup özellikleri; sinemasının içsel anlamları, mekânı, karakteri ve tematik özellikleri; *Yılanların Öcü*, *Susuz Yaz*, *Sevmek Zamanı*, *Gecelerin Ötesi*, *Kuyu* ve *Kadın Hamlet* filmlerinin analizi yoluyla edebiyat ve toplumsal gerçekçilikle ilişkisi araştırılmıştır.

Velioğlu Metin (2019), “Gerçek ve Gerçekdışının Sınırlarında: Auteur Eleştiri Çerçevesinde Tolga Karaçelik Sineması” çalışmasında Fransa'da II. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan auteur eleştiri yaklaşımının, yönetmenin gerçek değerini ölçmede eleştirmenlere yol göstermek üzere tasarlandığını ifade etmiştir. Ona göre bu yaklaşım, film yapım süreçlerinde ikincil öneme sahip olduğu düşünülen yönetmenleri daha değerli kılmakta ve bu değerli kişileri filmlerin yegâne yaratıcısı olarak görmektedir. Bu yaklaşım kapsamındaki analizler, bağımsız ve sanatsal açıdan değerli filmler yaratan ve ortak temel güdülerini ortaya koyan yönetmenlerin yanı sıra filmlerde iz bırakmış olup olmadıklarını da kapsamaktadır. Bu çalışmayla, erken dönem Türk sinemasının seçkin yönetmenlerinden Tolga Karaçelik'in filmlerinin kendi izlerini taşıyıp taşımadığını, bu filmlerin etrafında

ortak bir örüntü ve üslubun ortaya çıkıp çıkmadığını ve filmlerin auteuristik özelliklere sahip olup olmadığını belirlemek amaçlanmıştır. Yönetmenin uzun metrajlı filmlerinin ele alındığı araştırma, Karaçelik'i tüm uzun metrajlı filmleriyle incelemesi ve bu analizleri auteur eleştirisi çerçevesinde yapması nedeniyle önemlidir. Çalışmada Karaçelik ve filmleri, auteur eleştirisinde tekrar eden temaların yanı sıra anlatı biçimleri, zaman ve mekân; karakterler, kullanılan ve tekrarlanan ortak metaforlar; filmlerindeki referanslar ve atıflar, yönetmenin sinematografik tarzı ve görsel kalıpları bakımından değerlendirilmiştir. Ancak bu çalışma yapılmaya kadar yönetmenin sadece üç film yönetmiş olması nedeniyle yönetmeni auteur olarak tanımlamanın kolay olmayacağı için bir dezavantaja sahiptir; yönetmenin auteur seviyesine ulaşip ulaşamayacağını sonraki dönemde yapacağı filmler kanıtlayacaktır.

Yeni Türk Sineması'nın auteur yönetmenlerinin filmlerindeki bireylerin temsillerini nihilizm açısından irdelemek ve sanat ürünleri ile sanatçı arasındaki ilişkiyi toplumsal ve kültürel değişimler bağlamında çözümlemeyi amaçlayan Işıklar (2017). “Türk Sinemasındaki ‘Auteur’ Yönetmenlerin Filmlerinde Nihilizm ve Birey: Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Tayfun Pirseliimoğlu Örneği” adlı çalışmasına anlam ve değerlerin yokluğunu çağrıştıran bir kavram olan nihilizmi açıklayarak başlamıştır. İnsanla ilgili varoluşsal bir durum olması bakımından evrensel düzeyde ortaya çıkabilen nihilizm, önemli sayıda edebiyat ve sinema eserinde de görülmektedir. 1990'ların ortalarında ortaya çıkan Yeni Türk Sineması'nın bazı yönetmenleri, filmlerini nihilizm açısından bireylerin anlam sorunlarına dayandırmaktadırlar. Bu çalışmanın ilk bölümü, tarihsel süreç içerisinde birey kavramını etkileyen Batı kültüründeki değerlerin değişiminin boyutunu ele almayı amaçlamaktadır. Bunu yaparken nihilizm üzerine farklı dönemlerdeki önemli felsefi yaklaşımlar incelenmiştir. Ayrıca nihilizm kavramı, tarihsel bağlamda anlamı, kökeni ve gelişimi açısından incelenmiştir. Çalışmanın ikinci bölümü, Türkiye'nin modernleşme deneyiminin Türk sinemasına yansımalarına odaklanmaktadır. Bunu auteur kuramının incelenmesi ve Türk sinemasındaki gelişimi izlemektedir. Üçüncü bölümde, yakın dönem Türk sinemasının yönetmenlerinin filmlerindeki birey temsilleri; Zeki Demirkubuz (*Yazgi, Bekleme Odası, Bulantı*), Nuri Bilge Ceylan (*Uzak, İklimler, Kış Uykusu*) ve Tayfun Pirseliimoğlu (*Rıza, Pus, Saç*) nihilizm kavramı açısından ayrıntılı olarak incelenmiştir. Çalışma, bireyin temsil ediliş biçimlerini ortaya koymuş ve Türk toplumunun dönüşümüne bağlı olarak değişen anlam kalıpları yukarıda bahsedilen filmlerde anlatılmıştır.

Çelik (2009), “1990 Sonrası Türkiye’de ‘Yönetmen Sineması’ Alanında Film Üretim Süreci” adlı çalışmasına 1990 sonrası “auteur sinema” alanının, sinema dili ve üretim koşulları açısından nitelikli yapıtlara dönüştürülebilecek bir farklılaşmanın yaşandığı bir alanı temsil ettiğini ifade ederek başlamıştır. Ona göre auteurlerin bireysel yükselişleriyle şekillenen bu sinema, Türkiye’de de uluslararası düzeyde kendini göstermiştir. Türkiye’de bu alanda çalışan yönetmenlerin sayısı artsa da auteur sinemanın üretim koşullarının üretim olanaklarının ulusal düzeyde sınırlılığı ve üretimde uluslararasılaşma gibi iki sorunlu özelliği vardır. Sinemanın ekonomik, estetik, ideolojik, tarihsel, jeopolitik, kültürel gelişme ve dönüşümün yaşandığı tüm dünyada tutumsal açılarından geniş bir bağlamda ele alınması gerektiği görüşünden hareketle, film yapım sürecinin bileşenlerinin bütünüyle diğer

ülkelerdeki üretim koşulları ve ekonominin yarattığı ilişki sistemleri ile değerlendirilmesi gerekmektedir. 1990 sonrası “auteur sinema” alanında yer alan yönetmenler ve film yapım süreçleri üzerinde durularak ve bu süreçlerin belirleyici dinamikleri sinema dili ve yapım koşulları açısından değerlendirildiğinde, alanı oluşturan koşulların olduğu gözlemlenmiştir. Çelik’e (2009) göre Türkiye’de “auteur sinema” anlayışı üretim bileşenlerinin sayısını artırarak yapısal bir değişime yol açmış ve yeni üretim yapısında uluslararası bağımlılık ilişkileri belirleyici olmuştur.



2. BÖLÜM

SELÇUK AYDEMİR SİNEMASINA GENEL BAKIŞ

2.1. Selçuk Aydemir'in Öz Yaşam Öyküsü ve Sinema Anlayışı

Görsel 9. Selçuk Aydemir



Selçuk Aydemir, İstanbul'da 6 Haziran 1982 tarihinde doğmuştur. Süleyman Nazif Anadolu Lisesi'nde mezun olduktan sonra İstanbul Teknik Üniversitesi Uçak ve Uzay Bilimleri Fakültesinden Uçak Mühendisliği bölümüne girmiş, bu okuldan 2004 yılında mezun olmuştur. Kısa bir süre Türk Hava Kurumu'nda çalıştıktan sonra sinemaya yönelmiştir. 2003 yılında kameraman içinde yer aldığı belgesel nitelikli kısa film *Nemrut* ile dizi ve sinema dünyasında yer almaya başlamıştır. İlk dizisi, senaryosunu Burak Aksak ile birlikte yazdığı “*Ramazan Güzeldir*” (2009) adlı eserdir. Ramazan kavramı çevresinde otuz bölüm olarak çekilerek yayımlanan dizi, yayımlandığı dönemde, devrin birçok yapımdan senaryo, yönetmenlik ve oyunculuk kalitesiyle öne çıkmıştır.

“Sinemaya ilk kurgu masasında başladım, kurguladığım görüntüler bir planın nasıl çekilmesi ya da çekilmemesi konusunda fikirler verdi. Sonrasında yazdıklarımı çekme istediği doğdu. Yazarken kafamda bir dünya kurup, sette onu yakalamaya, kurguda onu düzenlemeye gayret gösteriyorum. 2000 sonrası güldürü sinemamızda yazıp, yönetip, kurguya da merak duyan çok fazla meslektaşım yok. Bu da beni belki bir disiplinde uzmanlaşmaktan alıkoymuyor, haliyle iyi bir yönetmen, iyi bir senarist ya da iyi bir kurgucu değil de iyi bir güldürü hikayesi anlatıcısı olma konusunda heveslendiriyor. Kendimi komik hikayeler sunan bir anlatıcı olarak görüyorum.” (Selçuk Aydemir, kişisel görüşme, 21.02.2022).

2011 yılında senaryosunu yazdığı ve yönettiği televizyon dizisi “*Üsküdar’a Giderken*” adlı çalışmada; Tülin Özen, Erkan Can, Erdal Tosun, Murat Cemcir, Öner Erkan, Reha Özcan, Berrin Arısoy, Murat Sarı, Deniz Arna, Funda Postacı ve Nora Tokhosepyan görev almıştır. Dizide fedakâr bir ev hanımını anne ile hayalperest ve keyfine düşkün bir aşçı baba ve onların iki çocuklarının öyküsü anlatılmıştır: (“*Üsküdar’a Giderken* dizisi konusu ve oyuncuları,” 2011). Aydemir (2011), ancak 13 bölüm yayımlanan “*Üsküdar’a Giderken*” hakkında şu ifadeleri kullanmıştır:

Kaç projenin başına AB grubunda 3. olup TOTAL grupta 30. olmak gelmiştir bilmiyorum. Ama bizim dizimiz genele hitap etmiyordu biz de hiç taviz vermedik. İşin uzun ömürlü olması için senaryoyu totale yaklaştırabilirdik ama imtina ile kaçtık. Bir iki çapaklı bölüm hariç de proje hep içimize sindi her bölümü izledikten sonra birbirimizi tebrik ettik. Ama olmadı. Yapacak bir şey yok. Kanal kanal gezip işin kıvamını kaçırmaktansa final yapmayı tercih ettik (Aydemir, 2011).

2011 yılında senaryosunu yazıp yönettiği ve başrollerinde Ahmet Kural ile Murat Cemcir ‘in oynadığı “*Çalgı Çengi*” adlı filmi yapmıştır.

2012’de yine senaryosunu yazdığı ve yönetmenliğini yaptığı “*İşler Güçler*” dizinin başrollerinde Ahmet Kural, Sadi Celil Cengiz ve Murat Cemcir görev almıştır. *İşler Güçler*, farklı kariyerlere sahip üç oyuncunun birlikte bağımsız film çekmek için yaşadıkları kısır döngünün trajik ve komik öyküsünü anlatmaktadır. Başrol oynadığı günleri özleyen Ahmet, başarılı günlerinin unutulmasından şikayetçidir. Mesleğini bir hataya düşmeden icra etmeye çalışan Murat, ayrıldığı eski sevgiliyle birlikte çalışmanın zorluklarını yaşamaktadır. Oyunculuk yapabilmek için gümrük memurluğundan ayrılan Sadi, aile sorunları ve parasızlıkla uğraşmaktadır. Figüranlık yaptığı dizi dışında başka bir gelire sahip olmayan Sadi için ücretlerini almaları ve “*Meslek Hikayeleri*” adlı çalışmasının yayımlanması iki önemli şeydir (“*İşler Güçler Dizisi: Konusu-Oyuncular-Fragmanlar-Bölümler-Video*,” 2021).

Başrollerinde Ahmet Kural, Murat Cemcir, Erdal Tosun, Rasim Öztekin ve Şinasi Yurtsever ‘in oynadığı 2013 yılında çekilen *Düğün-Dernek* filminin senaryosunu yazmış ve filmi yönetmiştir. Çekimleri Sivas’ta yapılan film, köylünün İsmail Abi’sinin dışarıda okuyan oğlu Tarık’ın aniden bir gün köye gelmesi ve aynı ülkede çalışabilmek için Letonyalı kız arkadaşıyla en kısa sürede evlenmeleri gerektiğini söylemesiyle başlamaktadır. Oğluna en kısa sürede örf ve adetlere uygun bir düğün yapmak isteyen İsmail Abi; Muallim Saffet, Tüpçü Fikret ve Tövbekâr Çetin’in yardımlarıyla bir düğün yapmak için çalışmaya başlamasıyla devam etmektedir.

2015’de geleneksel Türk tiyatrosunun doğaçlama tekniğinin modern tiyatroya bir tür uygulama çalışması niteliğindeki Mahşer-i Cümbüş Tiyatro Grubu’nda yönetmenlik yapmıştır.

Selçuk Aydemir, 2015 yılının sonlarında vizyona giren “*Düğün Dernek 2: Sünnet*” filmini de başrollerde Murat Cemcir, Ahmet Kural, Şinasi Yurtsever ve Rasim Öztekin yer almıştır. Maceralı bir süreçten sonra oğlunun düğününü yapan, İsmail, şimdi de oğlu Tarık







ve Letonyalı gelininin çocuklarının sünnet düğününü yapmanın heyecanı içindedir. Fikret ve Çetin arkadaşlarla birlikte başlayan macera, sonu gelmeyen aksiliklerle devam etmektedir.

Çalgı Çengi 2 (Çalgı Çengi İkimiz), Selçuk Aydemir'in senaryosunu yazdığı ve yönettiği 2017 yılında vizyona giren filmidir. Oyuncu kadrosunda Ahmet Kural, Murat Cemicir, Şinasi Yurtsever, Ayhan Taş ve Rasim Öztekin yer almaktadır.

Selçuk Aydemir'in yönetmenliğinde Murat Cemicir, Ahmet Kural, Saadet Işıl Aksoy, Günay Karacaoğlu ve Cengiz Bozkurt'un başrollerinde yer aldıkları "*Ailecek Şaşkıncınız*" adlı film 2018 yılında vizyona girmiştir. Film, aile şirketinin başına CEO olarak geçen Ferhat ile şirkete finans müdürü yaptığı çocukluk arkadaşı Gökhan'ın öyküsünü anlatmaktadır.

Selçuk Aydemir'in yönettiği ve başrollerinde Murat Cemicir, Ahmet Kural, Yağmur Tanrısevsin, Devrim Yakut ve Rasim Öztekin'in rol aldıkları *Baba Parası*, 2020 yılında vizyona girmiştir. Baba Parası, çok zengin bir iş insanlarından birinin gayrimeşru çocukları olduklarını öğrenen birbirinden çok farklı karakterlere sahip kardeşlerin, sadece bir kişiye kalacak yüklü mirası elde etme çabalarını anlatmaktadır.

Tablo 1. Filmlerin Gişe Hasılatları

Filmin Adı	Vizyon Tarihi	T. Hasılat	T. Seyirci
 Çalgı Çengi UIP Türkiye	18.02.2011	₺520.522	59.736
 Düğün Dernek UIP Türkiye	06.12.2013	₺68.917.965	6.980.070
 Düğün Dernek 2: Sünnet CGV Mars D.	04.12.2015	₺69.422.924	6.073.364
 Çalgı Çengi İkimiz Pinema	06.01.2017	₺32.540.648	2.798.016
 Ailecek Şaşkıncınız CGV Mars D.	02.03.2018	₺44.688.478	4.034.858
 Baba Parası CJ ENM	01.01.2020	₺31.736.151	1.872.347

Kaynak: Box Office Türkiye

<https://boxofficeturkiye.com/kisi/selcuk-aydemir--2647>. (Erişim tarihi: 21.02.2022)

Selçuk Aydemir, 2007 yılında Sinepark Kısa Film Festivali'nde (*Ayrılık (2)*) adlı kısa film ile "Övgüye Değer Senaryo" ödülünü almıştır. Selçuk Aydemir, 2013 yılında Antalya Televizyon Ödülleri'nde "*İşler Güçler*" adlı dizisiyle Komedi Dizisi alanında En İyi Yönetmen ödülünü almıştır. *İşler Güçler*, aynı zamanda "Yeni Sezon En İyi Komedi Dizisi" ödülünü almıştır. Yine Ahmet Kural ve Murat Cemicir, Komedi dalında "En İyi Erkek Oyuncu" ödülleri almışlardır (Kısmet, 2013).

Selçuk Aydemir'in 2015 yılında "Mahalleden Arkadaşlar" isimli kitabının piyasaya çıkmasıyla yeni bir alanda boy göstermiştir. Mahalleden Arkadaşlar, dokuz yaşlarındaki bir çocuğun para kazanmak için bulduğu inanılmaz yöntemlerini ve işleri anlatmaktadır. Burada anlatılanlar, 1990'larda Küçükçekmece'de küçük bir mahallede Selçuk'un bu uğurda yaşadıkları, hayal kırıklıklarını, fakat her durumda başarmaya olan inancıdır. O dönemin ruhunu başarılı bir şekilde yansıtan "Mahalleden Arkadaşlar", ö dönemdeki bakkalı, manavı, diğer esnafları, terk edilmiş evleri, tozlu sokakları, tatlı rekabetin hâkim olduğu ilişkileri, mahallenin dedikoducu kadınlarını, her şeye el atan ağır abileri, halı saha maçlarını ve sinemaları herkese yeniden anımsatmaktadır (Aydemir, 2019).

Selçuk Aydemir, 2017 yılında "Liseden Arkadaşlar" isminde yeni bir kitap çıkarmıştır. Bu kitap, okurları yine defa mahalle kültürünün son demlerine götürmektedir. Mahalleden Arkadaşlar'ın dokuz yaşındaki kahramanı Selçuk'un lise dönemine odaklanmaktadır. İlk arkadaşlıkların okuldan ziyade apartmandan kurulduğu, sokaklarda oynanan zamanlarda Küçükçekmece'nin küçük mahallesinde büyüyen Selçuk'un "süper" lise ile hayatında yeni bir döneme başlama hayallerini anlatmaktadır. Beladan uzak durmak isteyen Selçuk, arkadaşları Mete, Serkan ve İsmet'le birlikte kendisini belanın tam ortasında bulacaktır. Anlatılan Selçuk ve arkadaşlarının okulun en belalı adamlarıyla mücadelesidir. Selçuk Aydemir, 15 yaşlarındaki bir gencin gözünden ilk aşkları, hayalleri, arkadaşlıkları, mahalleyi ve aile hayatını anlatmaktadır (Aydemir, 2021).

Selçuk Aydemir, sinema alanında yaşadıklarını eğlenceli bir dille Evrak Kürek & Sektörden Arkadaşlara Giriş 101 adlı kitabında anlatmıştır. Mahalleden Arkadaşlar ve Liseden Arkadaşlar ile hayatından izler aktarılan Selçuk artık büyümüş, uçak mühendisliği okumuş ve şimdi kendi hayallerini gerçekleştirmenin peşine düşmüştür. Bu eser, Selçuk Aydemir; yönetmen, senarist ve yapımcı olmak isteyenlere öneriler sunarak hayat hikayesini anlatmaktadır (Aydemir, 2019).

Türk Güldürü Sinemasının Dünyadaki yerini parlak bulmayan Aydemir, görselin metine göre daha öne geçtiği film türlerinin komediye oranla daha fazla seyredilebilir halde bulunduğunu, kültürel anlatıların tam olarak doğru bir biçimde çevirisinin yapılamamasından dolayı başka dillere anlamlandırılabilir mizah olmamasından bahsetmektedir. Her ne kadar bunun zorluğu olduğunu bilse de nesnel bir gerçeklikle komedi sineması yapmaya özen göstermektedir.

Aydemir, film yapım sürecinde ilk öncelikli olarak perdede görmek istediği şeyi çekmek olan yönetmen bu durumun hikayesini fikrine güvendiği bir denek grubuna okutmayı tercih etmektedir. Projenin ilk taslağını mutlak olarak belirli bir denek grubuna okutup onların görüş ve önerileri doğrusunda ikinci bir revizeye gitmektedir. Filmi vizyona sunmadan önce de benzer bir teknikle bağımsız denek gruplarına izleten Aydemir, filmi perde testine sokmaktadır. Bu test sonucunda ise bazı teknik optimizasyonlar yaparak vizyona girmektedir.

Geleneksel Türk Tiyatrosu ile ilişkisini "güldürü sinemamızın atasıdır" olarak açıklayan Aydemir günümüz sinemasının en çok izlenen filmleri arasında tiyatro uyarlamalarının

(Hababam Sınıfı, Şekerpare, Tosun Paşa) olması nedeniyle tiyatronun organik yapısının sokağın nabzını tutmakta diğer disiplinlerden daha mahir olmasının güldürüde güncelliği yakalamasından kaynaklandığını düşünür. (Selçuk Aydemir, 21.02.2022, Kişisel Görüşme).

“Komedinin çok özel bir yeri var insan hayatında. “Güldüren de ağlatan da Allah’tır” diye bir ayet var. Bir şeyin sıralamasına öncelik veriliyorsa bir ayette o daha önemlidir. Düşünün ki Allah ağlamayı ve gülmeyi aynı anda bir ayetin içinde kullanırken gülmeye öncelik vermiş. Burada çok başka bir şey var insanlara anlatamadığım. Gülmenin, güldürmenin, insanları o mizah frekansına sokabilmenin bende tarifsiz bir hazzı var. Öyle böyle değil. Bir delilik haline sokabiliyor beni. Üç ay bir yere kapatıp, bir şey yazdırabilir. Sette istemediğim bir ortama beni sokup, aylarca o sette uğraştırabilir. Çok para kaybettirebilir. Çok para kazandırabilir. Bir sürü insanla ilişkimi bozabilir. Bin tane şey yaptırabilir bana. Yapmak istemediğim şeyleri bana yaptırtan budur, mizahın gücüdür bu. Ben birbirini hiç tanımayan insanları karanlık bir odaya sokup, o insanlara aynı eğlenme duygusunu yaşatmayı seviyorum. Ve varoluşumla alakalı baktığımda da evet buymuş diyorum çünkü bundan daha çok haz veren başka bir şey yok benim için. Haz da değil tam tanımı. Çünkü bunun bir eşdeğeri yok.” (Türkiye’nin En Hızlı Çeken Yönetmeni; Selçuk Aydemir, Milliyet, 18.09.2018)

Aydemir, güncel ve samimi anlatı oluşumunun öncüsü olma yolunda çaba sarf etmektedir. Etkisinde kaldığı ekolleri bir okul gibi filmlerinde göstergesel bütünlükle anlatmaya çalışan Aydemir, filmlerinde ve dizilerinde Zeki-Metin’den Devekuşu Kabare’yi, Nejat Uygur Tiyatrosunu, Levent Kırca Tiyatrosunu ve Ferhan Şensoy oyunlarından etkilendiğini belirtir. Bu bağlamda 1970 ve 80 dönemi arası sanatçıların eserlerinden faydalandığından bahsetmektedir. Kendini bir auteur yönetmen olarak görmekte olan yönetmen tek bir türden üretim yaptığı için diğer yönetmenlerle ayrılmaktadır. Sektöre kurgucu olarak başlamasının bir nedeni olarak gözlemlenen bu durumun post prodüksiyon aşamasında da filmi için oldukça vakit geçirmektedir.

2.2. Selçuk Aydemir’in Filmografisi

Yönetmen

2006: Ayrılık (2) (Kısa Film)

2007: Yüzük (Kısa Film)

2008: Kurbanlık (Sinema Filmi)

2009: Ramazan Güzeldir (TV Dizisi)

2011: Üsküdar’a Giderken (TV Dizisi)

2012: İşler Güçler (TV Dizisi)

2013: Düğün Dernek (Sinema Filmi)

2014-2015: Kardeş Payı (TV Dizisi)

2015: Mahşer-i Cümbüş (Televizyon Programı)

2015: Düğün Dernek 2: Sünnet (Sinema Filmi).

2017: Çalgı Çengi İkimiz (Çalgı Çengi 2) (Sinema Filmi)

2018: Ailecek Şaşkınız (Sinema Filmi)

2020: Baba Parası (Sinema Filmi)

Senaryo:

2006: Ayrılık (2) (Kısa Film)

2007: Yüzük (Kısa Film)

2008: Kurbanlık (Sinema Filmi)

2011: Çalgı Çengi (Sinema Filmi)

2009: Ramazan Güzeldir (TV Dizisi)

2011: Üsküdar'a Giderken (TV Dizisi)

2012: İşler Güçler (TV Dizisi)

2013: Düğün Dernek (Sinema Filmi)

2014-2015: Kardeş Payı (TV Dizisi)

2015: Düğün Dernek 2: Sünnet (Sinema Filmi)

2017: Çalgı Çengi İkimiz (Çalgı Çengi 2) (Sinema Filmi)

2018: Ailecek Şaşkınız (Sinema Filmi)

2020: Baba Parası (Sinema Filmi)

Görüntü Yönetmeni:

2006- Ayrılık (2) (Kısa Film)

Kurgu:

2006: Ayrılık (2) (Kurgu) (Kısa Film)

2007: Dünyanın Savaş Hali (Kurgu) (Kısa Film)

2007: Melce (Kurgu) (Kısa Film)

2007: Yüzük (Kurgu) (Kısa Film)

2008: Kurbanlık (Kurgu) (Sinema Filmi)

2009: Ramazan Güzeldir (Kurgu) (TV Dizisi)

Kamera Ekibi:

2011: İznik Ayasofya (Kameraman) (Kısa Film)

2003: Nemrud (Kameraman) (Kısa Film)

Yapım Ekibi:

2014-2015: Kardeş Payı (Proje Tasarım) (TV Dizisi)

2.2.1. Çalgı Çengi Film Künyesi

Yönetmen: Selçuk Aydemir

Senarist: Selçuk Aydemir

Görüntü Yönetmeni: Gökmen Tosun

Kurgu: Evren Çan

Müzik: Alper Atakan, Mehmet Erdem.

Oyuncular: Murat Cemcir, Ahmet Kural, Tuna Orhan Erdal Tosun, Şinasi Yurtsever, Hazal Kaya, Cahit Gök, Aykut Kösel, Bora Akkaş.

Yapımcı: CMYLMZ Fikirsanat, Fida Film

Yapım Yılı: 2010

Özellikler:

Süre: 90 dakika

Ülke: Türkiye

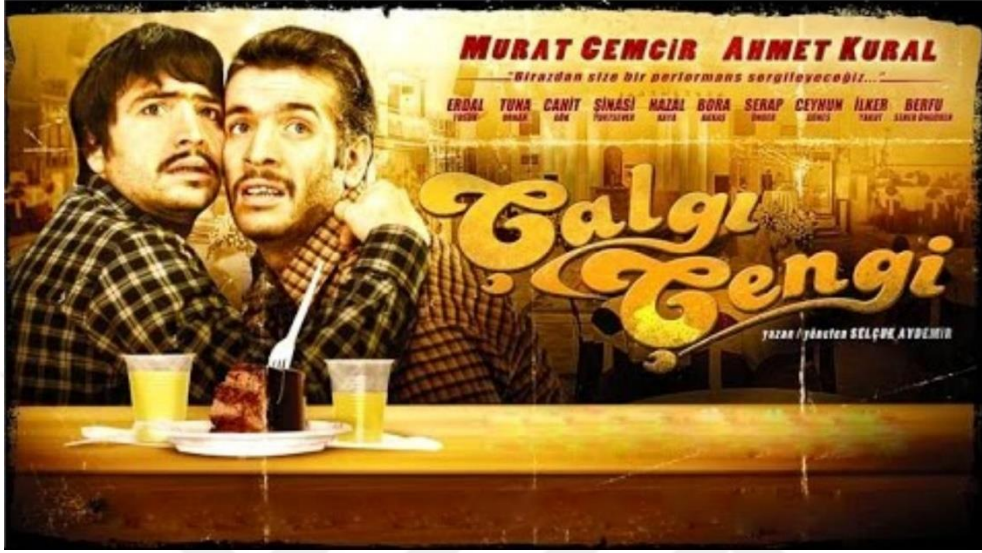
Dil: Türkçe

Vizyon Tarihi: 18 Şubat 2011

Özet:

Düğünlerde ve kına gecelerinde müzisyenlik yaparak hayatlarını kazanan Salih ve Gürkan adlı Ankaralı iki teyze oğulları, İkili, bir gece sahne alacakları bir düğün salonuna gitmek için yola çıkarlar. Düğüne hazırlık yaptıkları bodrum katında, bir cinayete şahit olmalarıyla bir dizi komik olay başlayacaktır.

Görsel 10. Çalgı Çengi Film Afişi.



2.2.2. Düğün Dernek Film Künyesi

Yönetmen: Selçuk Aydemir

Senarist: Selçuk Aydemir

Görüntü Yönetmeni: Gökmen Tosun

Kurgu: Çağrı Türkkan

Müzik: Alper Atakan, Mehmet Erdem.

Oyuncular: Murat Cemcir, Ahmet Kural, Selçuk Aydemir, Rasim Öztekin, Devrim Yakut, İnan Ulaş, Barış Yıldız, Zerrin Sümer, Jelena Bozic, Juris Strenga.

Yapımcı: Necati Akpınar

Yapım Yılı: 2013

Süre: 106 dakika

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Vizyon Tarihi: 6 Aralık 2013

Düğün Dernek 2: Sünnet – 2015

Özet:

Sivas'a bağlı Esenyurt köyünde yaşamakta olan İsmail'in oğlu Tarık yurt dışından bir gün köyüne gelir. Bu geri dönüş ilk başta olağan memleket hasretine bağlı olarak bir geri dönüş gibi görünse de bir süre sonra ziyaretin altında yatan gerçek neden ortaya çıkacaktır. Görev yaptığı Letonya'da Monica adlı bir kızla birlikte olan Tarık, aynı zamanda bu ülkede çalışmasının ve kalmasının için tek yolu olduğu için Monica ile evlenmek istemektedir. Kendisinden onay almaya gelen oğlunu düğün yapmadan evlendirmek istemeyen İsmail, kısa süre içinde bir düğün yapma telaşına girmiştir. Ama bu duruma karşı bir hazırlığı yoktur. Buna rağmen; "Ben oğluna düğün yapamadı dedirtmem!" diyerek büyük bir azimle Tüpçü Fikret, köyün öğretmeni Saffet ve arkadaşları Çetin'den yardım isteyerek elde avuçta bir şey yokken; on gün içinde sazlı-sözlü bir düğün yapma hazırlığına başlamıştır.

Görsel 11. Düğün Dernek Film Afışı



Sivas'taki 'bağlantılarını' kullanan Fikret, önce bir otelde düğün yapma söz verse de işler istedikleri gibi gitmeyince ve köy meydanında yapılacak mütevazı bir düğün için hazırlık yapmaya başlarlar. Tam her şeyin çözüldüğü düşünülürken, gelinin devenin sırtında kaybolması, gelini geri götürmeye gelen Rus mafyası gibi düğün gecesinde yaşanan; işleri çığırından çıkaracaktır. Bu türden birçok bela ile en çok Tüpçü Fikret ile Çetin mücadele edecektir.

2.2.3. Düğün Dernek 2: Sünnet Film Künyesi

Yönetmen: Selçuk Aydemir

Senarist: Selçuk Aydemir

Görüntü Yönetmeni: Özgür Polat

Kurgu: Çağrı Türkkan

Müzik: Aytekin Ataş.

Oyuncular: Murat Cemcir, Ahmet Kural, Rasim Öztekin, Erdal Tosun, Şinasi Yurtsever, İnan Ulaş Torun, Devrim Yakut.

Yapımcı: Necati Akpınar

Yapım Yılı: 2015

Süre: 112 dakika

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Vizyon Tarihi: 4 Aralık 2015

Özet:

Oğlunu evlendirmeyi başaran, Tüpçü Fikret ve Çetin'in desteğiyle işler sarpa sardığında dahi her şeyin altından kalkmayı başaran İsmail, bu defa bir torun heyecanı yaşamaktadır. Oğlu Tarık ile Letonyalı gelininin çocukları onu çok mutlu etmekle birlikte yeni bir sıkıntıya da sürükleyecektir. İsmail, bu defa da “bizde âdettendir...” ile başlayan meşhur anlayışıyla tekrar heveslenerek “sünneti baba tarafı yapar,” diyerek yeni bir keşmekeşin içine girer. Fikret ile Çetin gibi iyi arkadaşlarıyla maceraya atılan ekip, sünnetçi peşinden yollara düşmeleriyle başlayan bitmek bilmeyen aksiliklerin içine girerler.

Görsel 12. Düğün Dernek 2 Sünnet Film Afışı



2.2.4. Çalgı Çengi İkimiz Film Künyesi

Yönetmen: Selçuk Aydemir

Senarist: Selçuk Aydemir

Görüntü Yönetmeni: Özgür Polat

Kurgu: Aykut Yıldırım

Müzik: Aytekin Ataş

Oyuncular: Ahmet Kural, Murat Cemcir, Rasim Öztekin, Ayhan Taş, Burak Satıbol, Ahmet Gülhan, Ayşe Kökçü, Nur Erkul, Tuna Orhan, Cahit Gök, Barış Yıldız, Korhan Herduran, Şinasi Yurtsever, Zihni Göktay, Cemil Şahin

Yapımcı: Necati Kocabay

Yapım Yılı: 2016

Süre: 114 dakika

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Vizyon Tarihi: 6 Ocak 2017

Özet:

Müzik alanında dünyada isim yapmak için Tarkan'ın izinden giderek düğün şarkıcılığını bir basamak olarak kullanmayı amaçlayan iki müzisyen kuzen Salih ve Gürkan, üst basamaklara çıkmayı bir türlü başaramazlar. Müzikten başka hiçbir özel yetenekleri olmayan iki kuzen ünlü olmak için çıktıkları yolda talihsizlikleri yüzünden kendilerini bir şekilde mafya dünyasının içinde bulmuşlardır. Kısa süre içinde orada da yararlı olamadıkları fark edilince mafyanın moral ekibinde yer alarak mafya mensuplarının düğünlerinde şarkıcılık yapmak zorunda kalırlar. Nasıl içine girdiklerini bile bilmedikleri mafyadan ayrılmak istedikleri zaman kendilerine bir anlaşma sunulmuştur. Mafya bünyesinde İlk kez gerçek bir görev alarak sahneye çıkacakları düğüne gelecek nikâh memurunu düğünde kaçırmaları istenmiştir. Nikâh memuru ise yıllar önce yine bir düğünde şarkı söylerken Tarkan'ı keşfeden kişi çıkmış ve iki kuzene onlara yıldız olmaları için yardımcı olmak istediğini ifade etmiştir. Mafyadan kurtuluşlarının anahtarı olan adam, bir yandan da yoksulluktan kurtuluşun anahtarıdır. Onların şimdi bir tercih yapmaları gerekmektedir.

Görsel 13. Çalgı Çengi İkimiz (Çalgı Çengi 2) Film Afışı.



2.2.5. Ailecek Şaşkıncı Film Künyesi

Yönetmen: Selçuk Aydemir

Senarist: Selçuk Aydemir

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Kurgu: Engin Behlül.

Müzik: Kedi Müzik

Oyuncular: Ahmet Kural, Murat Cemcir, Saadet Işıl Aksoy, Cengiz Bozkurt, Günay Karacaoğlu, Bihter Dinçel, Çağlar Ertuğrul, Mustafa Alabora.

Yapımcı: Murat Cemcir, Necati Kocabay.

Yapım Yılı: 2018

Süre: 113 dakika

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Vizyon Tarihi: 2 Mart 2018

Babasının şirketini CEO olarak yönetme görevine başlayan Ferhat, şımarık bir adamdır. Ferhat inşaat şirketlerinin başına babasının emekli olmasından sonra geçer ve şirketi yönetirken kendi yöntemlerini kullanmaya başlar. Para ve iş disiplini öncelikli amaçları olarak belirleyen Ferhat, babası başta olmak üzere bütün çalışanları çileden çıkartmaktadır. Çocuksu yapısıyla öne çıkan Ferhat'ın çocukluk arkadaşı Gökhan, onun hem sağ kolu hem de şirketin finans müdürüdür. İkisinin en dikkat çeken özellikleri, şirket personeline pek de nazik davranmamalarıdır. Bir gün şirket çalışanlarına yemek servisi amacıyla gittikleri bir restoranın sahibiyle arkadaş olurlar. Ferhat, restoranın sahibinin kızı Elif'e gönlünü kaptırır, ona çok âşık olur. Ne var ki Elif, Ferhat'ın düşündüğü gibi saf, narin ve kıvrılgan bir kız değildir. Özel eğitim almış ve çeşitli alanlarda başarılarla dolu Mono mit kariyeri, kıvrak zekâsı ve sert karakteri ile Ferhat'ı bir hayli zorlamaya başlayacaktır.

Görsel 14. Ailecek Şaşkıncınız Film Afışı.



2.2.6. Baba Parası Film Künyesi

Yönetmen: Selçuk Aydemir

Senarist: Selçuk Aydemir

Görüntü Yönetmeni: Ferhat Uzundağ

Kurgu: H. Haluk Urus, Engin Behlül.

Müzik: Kedi Müzik

Oyuncular: Ahmet Kural, Murat Cemcir, Rasim Öztekin, Yağmur Tanrısevsin, Devrim Yakut, Özgür Emre Yıldırım, Demir Karahan, Osman Alkaş, Ayhan Taş, Deniz Barut.

Yapımcı: Murat Cemcir, Necati Kocabay, Furkan Yeşilnur.

Yapım Yılı: 2020

Süre: 110 dakika

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Vizyon Tarihi: 1 Ocak 2020.

Görsel 15. *Baba Parası* Film Afışı.



Ülkenin en zengin insanlarından birinin gayrimeşru çocukları, babalarının ölümünden sonra büyük bir mirasın sahibi olurlar. Karakter, kültür ve yaşam tarzı birbirlerinden farklı olan kardeşler, kendi paylarını almak üzere harekete geçtikleri zaman hiç

beklenmeyen bir durumla karşılaşrlar. Yasal varis olmalarına rağmen mirasın tamamına kardeşlerden ancak biri, en kötü olanı sahip olabilecektir. Babalarının mirasını sakladığı kasanın şifresini bulan, bütün mirasa sahip olacaktır. Şifre ancak ölen zengin baba gibi açgözlü, acımasız, sahtekâr, çapkın ve zeki olan biri tarafından bulunabilecektir. Kasanın şifresini bulmak için büyük bir yarış içinde olan kardeşler, bu süreçte beklenmeyen birçok durumla karşı karşıya kalırlar.



3. BÖLÜM

YAPISAL ÖZELLİKLERİ BAKIMINDAN SELÇUK AYDEMİR SİNEMASI ANALİZİ

3.1. Çalgı Çengi Film Çözümlemesi

Film, şaşkın adımlarla kulis ismi verilen bir mekâna yönelen iki düğün şarkıcısının bakımsız bir depoya yönelimi ile başlamaktadır. İlk görüntüyü damlatan bir su gideri oluşturmaktadır. Filmin başlangıcında bu iki karakterin derme çatma bir yaşam sürdüğünü anlarız. Bulunan ortam hiç steril değildir. Filmin ilk sahnelerinden birinde bir balta görüntüsü vardır. Filmde cinayet motifi merkezdedir. Gürkan ve Salih'in kulise girişi ile başlayan sahne funky beat müzik ile harmanlanmıştır. Kullanılan müzikler bütününde, yaşanacak olay örgüsünün güldürü imgeler barındırdığı izlenimi yaratmaktadır. Filmdeki karakterlerin böylesinde özensiz mekânda bulunması filmin devamlılığında geçimi günlük işlerle kazanan iki insanın öyküsünü net bir biçimde seyirciye yansıtmıştır. Kısa süreli çekim planlarıyla sadece ekonomik değil, psikolojik bir problem olduğunu da hissettirmektedir. Gürkan sahnenin özensizliğini tanımlayabilmek için mekânın çok kötü koktuğunu söylemektedir. Salih ise bir kedi ölüsü olduğunu söyleyerek seyrin devamında cinayete yatkın, elverişli bir mekân olduğu hissiyatını vermektedir. Kahramanlardan Gürkan'ın burada fare vardır deyişi; Salih'in ise "Korkutma beni, ne faresi" diyerek vurması aslında kahramanların karakter dünyasında zayıf, korkak bir imaj çizmesinde etkin rol oynamaktadır. Korkan karaktere katlanmak zorunda olduğunu bildiren Gürkan, aslında bir tür motivasyon sağlamaktadır. Tarkan'ın düğün şarkılarında söylediğini, düğün motifinin imgelemesinde hissetmekteyiz. Kahramanın serüvene yolculuğunda bu imgeleme kahramanların bir başarı, mutlu sona dönüşme arzusu Tarkan imgesiyle gözlemlenmektedir. Her şeyin bir sırası olduğu figürü, düğün şarkıcılığında kariyer basamaklarını çıkmakla tarif edilmektedir. Seyirciye henüz ilk sahneden başarılı olmak isteyen, bu yolda her şeyi yapabilecek iki müzisyenin öyküsü içinde bulunduğu hissettirilmiştir.

Filmde kir ve kötü koku önemli bir motiftir. Temel göstergelerde kötü kokunun ve kirin bulunduğu ortamlardan daha steril yaşam koşullarına erişmek isteyen karakterlerin var bir yaşam mücadelesi içinde rutin geçim kaygılarıyla yaşamaya çalıştığı betimlenmiştir. Esasen karakterlerin erişmek istediği yer steril ortam ve uygun koşullardır. Pekte uygun olmayan bu koşullarda yine de sanatlarını icra etmeye çalışan karakterler, bir gün mutlaka başarıya ulaşacağı hissiyatı içinde kendilerine yaşam mücadelesi paradigması hazırlamışlardır. Modern yaşam koşullarında kaşlarını aldırma isteyen, dişlerini yaptırmak isteyen Gürkan ve Salih, alt kültürlerinden bir sonraki basamağa adım atmanın hayaliyle yaşamaktadır. Diyaloglar içerisinde gelecek zaman kiplerine yaygın biçimde yer veren karakterler gelecekte yaşamayı arzuladığı evrenden sıklıkla bahsetmektedirler.

Filmde kullanılan balta, birçok açıdan görüntülenmektedir. Aydemir, bu balta ikonografisi ile birlikte ölüm metaforunun filmin devamlılığında var olacağını, serüvenin bir kısmında

birilerinin öleceğini bildirmektedir. Filmde lise çağlarında iki gencin kömürlüğe girişi ve bu iki gencin Gürkan ve Salih'e kömürlükte ne yapacağını sorması ise hikâyenin güncelliğinde mizahi çeşitlilik yapıma amacıyla kullanılmıştır. Gürkan ve Salih filmde birçok kez kullanılan “birazdan bir performans sergileyeceğiz” repliği ile filmde yer alan tiplere kendilerinin eşcinsel olduğu hissettirmektedir. Oysa ki onlar alt kültürün birer üyeleri olmakla beraber bu cinsel motivasyonu hiçbir zaman kendilerinde hissetmemişlerdir.

Cinsel kimliği ile ilgili film boyunca atıfların yer aldığı bir diğer karakter ise Mafya'dır. Mafya karakteri kontrollü bir kişisel davranışlar bütünü sergilemesiyle beraber otokontrolü olmayan bir başka anti karakterle ise film boyunca sahnelenmiştir. Zıtlığın göstergesel bütünlüğünü hissettirmek isteyen Aydemir, Mafya karakterlerinin tanıtımı için diyalog ile birbirinden çok farklı olduğunu anlatmaya çalışmıştır. Zıt karakterin banka görevlisini öldürdükten sonra gereken kontrollü tavrın karakterin yapısında mevcut olmadığını göstermiştir.

“-Ne yaptın? Ne yaptın?

-Tepemin tasını attırdı abi. Ne yapayım?

-Senin problemin ne biliyor musun? Sen duracağın yeri bilmiyorsun. Finale kadar çok güzel gidiyorsun ama bir yerden sonra senin sigortalar atıyor, çıkartıyorsun belinden silahı insanları öldürüyorsun. Bu böyle olmaz bebeğim. Biraz sabret.

-Öğreneceğiz abi, zamanla. İnaniyorum abi.

-Tamam da bebeğim bu hafta öldürdüğün 7. Banka güvenlik görevlisi. Hayır millet kullanmaya başlayacak. Neyse kimse duymamıştır inşallah.”

Film, müzikal sahne geçişleriyle birlikte çevresel koşulları da plan dahilinde göstermeye gayret etmiştir. Sahne geçişlerinde mevcut düğün temalı şarkı çekimleri, oyun havası oynayan insanların mizansenleriyle birlikte gösterilmektedir. Seyirciyle bütünleşen sahnelerin bütünü olarak gözlemlediğimizde sinema ve müzik disiplininin etkin kullanımı film boyunca kendisini hissettirmiştir.

İnternetin sıklıkla kullanılmadığı dönemlerde yönetmenlerin izleyiciler gözünde isimden başka bir biçimde hayal edilememesi sanatçı egosuna sahip olan bir insana huzursuzluk veren bir durumdur. Bu nedenle yönetmenlerin bir kısmı filmde bazı sahnelerde kendilerine yer vermektedir. Bu eylem bütünlüğünün temel ismi Cameo tekniğidir. (Yılmaztürk, 2016: 1)

Görsel 16. Çalgı Çengi - Selçuk Aydemir Sahnesi.



Cameo tekniğinin bütünsel olarak incelediğimizde, edebi eser ve resimlerde sanatçının içeriğe kendini katma sanatı olarak nitelendirilmektedir.

Dünya Sinemasının en ikonik yönetmeninden birisi olan Alfred Hitchcock sinemaya Cameo tekniğini katan yönetmendir. Hitchcock çekmiş olduğu 3. uzun metraj filminde *The Lodger: A Story of the London Fog* (1927) kameraya sırtı dönük bir biçimde bakan ofis çalışanı olarak görünmektedir. Sinema tarihinin Cameo tekniği planlanarak çekilen ilk filmi olarak değerlendirilen bu eserde Hitchcock tanınırlıktan ziyade sinemaya olan saygı ve tutkusunu seyirciye hissettirmek istemiştir.

Aydemir'in, Cameo tekniği kullanarak ilk filminde görüntülenmek istemesinin temel motivasyonlarından biri bu olduğu düşünülmektedir. Bir diğer değerlendirme ise Quentin Tarantino'nun ilk filminde yer alan (tıpkı Aydemir gibi) maddi yetersizlik nedeniyle koşulların oluşamaması ve oyuncu için farklı bir bütçe ayrılmak istenenmesi durumu ile düşünülebilir. Fakat Tarantino, ilk filmi olan *Reservoir Dogs* (1992) filmi yaylandıktan sonra mali durumlarını düzeltmesi ile birlikte çektiği diğer filmlerde de kendisini filmin içerisinde göstermektedir. Tarantino'nun bu tekniği kullanarak benimsemesi 90'lı yıllarda hız kazanan endüstriyel sinema içinde Cameo tekniğinin kullanılmasına yardımcı olmaktadır.

Filmin devamında dünya ile bağlantısı zayıf görünen, pekte sosyal yaşam koşulları içinde bulunmayan Salih ve Gürkan'ın oluşan cinayet motifinde korkan ve çekinen tipler olduğu gözlemlenmektedir. Kendilerine iş alanında "akıl veren" bir karakterin de filmin devamında görünmesiyle beraber karakterler yol izleme bakımından filmin serüvenine istemese bile dahil olmuşlardır.

Karikatürize geçişler filmde oldukça fazla yer almaktadır. Mekân ve durum değişikliğini izleyiciye hızlı bir biçimde hissettirmek isteyen Aydemir, karikatür tekniğinin yardımıyla farklı sekansları birleştirmede kendisine oldukça fazla avantaj sağlamıştır.

Monomit durumlarından birisi olarak görünen akıl hocası Organizatör Nihat, Gürkan ve Salih'in müzik yaşamlarının bir döneminde planlayıcısı olarak görünmektedir. Nihat, Gürkan ve Salih'in sahnelerinde mevcudiyetini sürdüren fade inler sahnelerin durumları dışında yaşanan olayların geçmişe dayanarak canlandırıldığı gözlemlenmektedir. Fade-in canlandırmalar ikili arasında geçen diyaloglarda belirgin bir şekilde göze çarpan teknik durumdur.

Salih'in Gürkan'a tokat atması ile birlikte görünen Salih karakterinin şiddet eğilimi filmin devamında Salih'in benliğine sahip olduğu alt kültür imgelemesi görünmektedir. Toplumsal olarak ait olduğu çevrenin de alt kültürden olduğunu seyirciye hissettirme telaşındaki karakterler cinayet cesedini taşıırken komşuları için "Şengül teyze kesin kapıya çıkacak ondan sonra kesin soracak bu adam kim diye? Bık bıık ötecek." Alt kültür motiflenmesinde ait olan her şeye karışma ve öğrenme telaşı komşu karakterin, Salih tarafından çözümlenmesinde yardımcı olmuştur. Şiddete eğilimli modellemelerle gözlenen Salih, film boyunca hissedilen öldürme yetisinin ve güdülenmesinin örüntüsü olarak kendini hissetmiştir. Benzer alt kültür imgelemesi nakliyatçıların "siz mahallenin bebelerisiniz diye yardım istedik" repliğinde kendini hissettirir. Nakliyatçılar Anadolu'dan geldiğini belirterek pragmatist bir tavırla her şeyin bir karşılığı olduğunu ait olduğu modern toplumun etkisinde kalarak pragmatist davranma zorunluluğunu karakter incelemesinde hissettirir.

Tablo 2. Çalgı Çengi Monomit Adımları

Monomit Adımı	Filmdeki Durum
Sıradan dünya	Gürkan ve Salih'in her zamanki gibi bir düğün salonunda müzisyen olarak iş almaları
Maceraya çağrı	Gürkan ve Salih'e bir cinayete ait cesedin Mafyalar tarafından zimmetlenmek istemesi
Çağrıyı reddetme	Gürkan ve Salih'in bu teklifi reddetmesi
Akıl hocası ile tanışma	Gürkan ve Salih'in organizatörleriyle görüşmesi, sonrasında ise bir camii avlusunda bulunan bir adam ile karşılaşmaları
Eşiği geçme	Gürkan ve Salih'in cesedi bir çekyatın içinde teslim alarak eve gelmeleri
Sınavlar, müttefikler ve düşmanlar	Aynı binada 12 numarada oturduğunu iddia eden Nakliyeciler ile tanışmaları ve Nakliyecilerden önce dayak yiyip sonra yaşanan durum konusunda ortak olmaları müttefiklik. Cesedi saklamaya çalışmaları

	sınav, nakliyeciler ile birlikte mafyalara karşı olan tutumu da düşmanlık
Yaklaşma ve hazırlık	Cesedin ortaklar tarafından keşfedilmesi
Çile	Mafyalardan dayak yeme ve cesedin tekrar zimmetlenmesi
Ödül	Mafyanın, Gürkan ve Salih'in tanık olduğu cinayet sonrası karakterlerden ölmediği anlaşılan güvenlik görevlisini tekrar öldürmesini istemesi
Geri dönüş yolu	Bir nokta olarak Salih ve Gürkan'ın Mafyalar tarafından öldürülmeyeceğini anlamaları güvenlik görevlisinin Bulgaristan'a kaçması
Yeniden doğuş	Bir kamyonun mafyalar tarafından Salih ve Gürkan'ın evinin önüne gelmesi
Ödülü getirme	Eve dönüş

3.2. Düğün Dernek Film Çözümlemesi

Düğün Dernek, Selçuk Aydemir'in kendi filmleri içinde en kapsamlı oyuncu grubu bulunan ve absürt mizah barındıran filmidir. Filmin öncelikli teması taşra sosyal birliği ve geleneksel komedidir. Sivas'ın Esenyurt köyünde dış dünyadan izole bir biçimde yaşayan kendi sosyal yapısındaki bir grup köylüyü anlatmaktadır. Film, taşra birliğine ve geleneğine sahip çıkmaya çalışan, oğlunun düğününü kendi yapmak isteyen bir baba figürü üzerinde şekillenmiştir. Fazlasıyla hızlı plan geçişi barındıran film dikkatli bir biçimde ele alınmakta zorlanılmaktadır. Taşra muhafazakarlığı filmin temel noktasıdır. Film, Fikret karakterinin tüp dağıtma sahnesi ile başlar. Gazete dağıtıcısı çocuk, Fikret'in daha sonra tüp bırakacağı aboneye gazete fırlatarak "günaydın bayım demektedir." Bunun üzerine Fikret: "Kime şekil yapıyorsunuz, kime? Söyleyin bir daha o çocuğa kapıya sıkıştırın gazeteyi bir dahakine büyük tüpü atarım" demektedir.

Filmin henüz ilk sahnesinden köylü muhafazakarlığı, gazete dağıtan çocuğa karşı egemen bir biçimde kullanılmaktadır. Gazete dağıtım sahnesi esasında modern ve popüler kültüre karşı öz kimliğine sahip çıkmak isteyen bir kitle metaforudur. Aydemir, bu metafor oluşumunda filmin içeriği hakkında bir ipucu vermek istemiştir. Köylüler kapalı toplum yapısıyla kendine ait kültürel değerleri korumaya çalışmaktadır. Filmde ana karakterlerden biri olan Muallim, çocuklara bayramlık almış ve köye doğru dönmektedir. Filmin temel

temalarından biri olan taşra milliyetçiliği, bu sahne özelinde şu diyaloglarla incelenmektedir.

“Muallim! Sığır gibi yayılmışsınız yola, değnekle sırtınıza mı vuralım illa ki. Oğlum bir de şehir görmüşsün, bir tane Sivas var oğlum. Başka Sivas yok. Ne öğreneceksen burada!”

İsmail, Muallim Saffet’e aslında bastırılmış kimliğini hissettirmeye çalışmaktadır. Kendine ait öz kültürü dışarıdan bir öğretime karşı savunma hassasiyeti güdülenmiştir. Şehirlerinin bir tane olduğunu özümseyen kişilik, başka bir benzeri olmadığı noktasında eğitilmiş, öğretmen olmuş Saffet’e baskı aracı olarak kullanılmaktadır.

Filmde Sivas’ta Ramazan’ın gelişini imgelemek için geniş plandan Ulu Camii manzarası görüntülenmiştir. Mahyada yer alan Güle Güle Ramazan yazısı ile birlikte izleyiciye Ramazan ayının bittiğini, bayramın gelişini hızlı bir biçimde hissettirilmek istenmiştir. Ramazan Bayram namazı için camiye yetişmeye çalışan başrol karakterleri, camiye ulaştıktan sonra hızlıca dışarıda safa durmaktadır.

Kendisini film boyunca süreklilik arz eden şekilde hissettiren taşra tutuculuğu, filmin bu sahnesinde Çetin’in aşağıda mevcut diyalogu ile yer almaktadır.

“Gardaş. Mübarek bayram sabahı ayıp oluyor ama! Adamı dinden imandan çıkartmayın gözünü yediğim. Bu buzdolabı kutusu yabancı sermaye. Ben bunun üstünde secde etmem.”

Kapitalist sermayenin taşraya, bayram namazı için dışarda saf tutmak isteyen cemaate kadar erişmesi Çetin’i oldukça rahatsız etmektedir. Bir motif olarak değerlendirdiğimizde bu durum Akdoğan (2016: 16) tarafından şöyle anlatılmaktadır.

“Taşra öfkelerini güldürü için kullanan Dügün Dernek, değişen Türkiye’de sahnenin gerisine düşenlerin büyük kopuşunu ifade eder. Bu güldürünün çok sayıda izleyici tarafından izlenmesinin nedenlerinden biri, geleneksel kimliğin öz değerlerinin “dışarıdakiler”e karşı güçlü ifadesinin kıymetli hale getirilmesiyle bağlantılıdır. Tarihsel olarak tepki ve direnç, kentliliğin temsil ettiği değerlere, okumuşluğa ve modernizmle ilişkili olanlara yönelir.”

Taşra fanatizmi ile orantılı şekilde devam eden filmde Çetin karakteri, hiç hasır kalıp kalmadığını sorarak bağırır. Bu sırada gürültüyü duyan İmam vaazını yarıda keserek, Çetin’e doğru yönelir. Çetin bireyciliğin, sorgulamanın tasviridir. Filmin sonralarında karakter oluşum sürecinde görüldüğü biçimde Çetin, sonradan inançlı biri haline dönüşmüştür. Bu nedenle yapılan ibadetlerin biçimsel olarak sorgulayıcısı olarak filmde karşımıza çıkmaktadır. Filmde herkesin safta oturup, İmam’ın vaazını dinlemesi yerine aykırı bir tutumda bulunarak sorgulayan, eleştiren Çetin taşra kimliğinin muhafazası yönüyle de geri adım atmamaktadır. Eğitilmiş ve eğitimsizin iletişim kopukluğu filmde sirkülasyon olarak sürekli karşımıza çıkmaktadır. Tartışmaların temel boyutunda, eğitilmişlerin sorgulamayan; eğitimsizlerin ise bilen kişilikler olduğu görünmektedir. Eğitimsizlerin başkaldırı şekli daha ve argümanları oldukça acemiymen, eğitilmişler ise itaat etme taraftarı olarak görünmektedir. Bayram namazının nasıl kılındığını, faziletlerinin

neler olduğunu söyleyen İmam, Çetin tarafından “Hocam sen de hep aynı şeyleri anlatıyorsun” ifadesi ile karşı karşıya kalır. Bir diğer eğitimli ve bayram namazında bulunan karakterlerden biri olan Muallim Saffet, İmam’ı savunmak için “Baktı ki anlamamışız, tekrar anlatıyor” repliği ile savunur. Bu sırada sıcak dayanışmayı da film esasen hissettirmiş bulunmaktadır. Sorgulayan karakter Çetin köyün İmam’ına bağış topladığını ve bu bağışların nereye gittiğini sorar. Sıcak dayanışma içinde bulunan Muallim Saffet ise cevaben klima alındığını, halı kaplandığını söyler. Muallim bunun üzerine saygısızlık yapmamasını, sorgulamamasını, eleştirmemesini ifade edencesine Çetin’e yönelerek “Sen de hocayla konuşuyorsun, edepli ol. Lütfen” der.

Filmde şark kurnazlığının belirgin bir biçimde hissedilmesini isteyen Aydemir, filmin devam sahnelerinden biri olan bayram namazı bağış sahnesinde “Az çok demeyelim, boş geçmeyelim. Ne verirsen elinle, o gelir seninle” ifadeleri ile bağış toplamaya çalışan vaizin bağırışlarını seyirciye göstermektedir. Filmde daha sonra esnaf karakterini oynayan Burak Satıbol, 5 lira uzatarak “Biz 5 arkadaş bağış yapacaktık, şunu bir bozarsan” demektedir. İsmail ise sıra ona geldiğinde ceplerini karıştırır ve bozuk para yokmuşçasına devam eder. Tüpçü Fikret, yere bozuk para düşürmüş gibi yaparak Vaiz’in yere yönelmesiyle biriken bozuk paraları avuçlar. Tüm bu mizansenler olurken Çetin yine aykırı bir karakter duruşuyla cümleye başlar. “Vay babanın derdine ya. Bağışı topladığınız kutu bile yabancı sermaye kutusu hemî.” Diyerek cemaatin makbuz almasını öğütler. Süregelen bu durumda taşra, aslında muhafaza etmeye çalıştığı kimlik ve öz benliğini her ne kadar korumaya çalışırsa çalışsın; uyanık olmak zorundadır. Kendini ve kimliğini koruma çabasında olan taşra insanı, sorgulayan tarafta değildir. Sorgulayan daimî olarak aykırı görünmüştür. Kimi zaman hak verme yetisine bürünen taşra insanı, genelde ise bu kişiyi reddetmiş; fikirlerini savunmasına rağmen kendi sosyal aidiyetinden bir anlamda aforoz etmiştir.

Aydemir, bir önceki filmi *Çalgı Çengi*’de olduğu gibi bu filmde de kendini göstermiştir. Cameo Görüntü (kısaca Cameo) bir oyun, film, video oyunu, televizyon gibi gösteri sanatlarında insanlar tarafından çok bilinen birisinin kısa olarak görülmesine denir. (Pehlivan, 2015) Cameo tekniği ile bir süre düğün sahnelerinin birinde yer alan Aydemir filmde Tarık’ın sağdııcı rolünü üstlenmektedir. Auteur yönetmen olma ısrarı Aydemir’i bu filmde de hissettirmiştir.

Görsel 17. Aydemir, *Düğün Dernek* Filminde Kinyas Karakterini Canlandırırken



Filmde dış ses Tarık karakterinin ağzından seslendirilmektedir. Hikâyenin akışını hızlandırmak için çeşitli bilgilendirmelerle devreye giren Tarık, olay örgüsünde yer almakta güçlük çekilen noktaları açıklamaktadır. Örneğin: Karakter tanıtımları için, hepsiyle birer birer fade – in planları yapılmış, Tarık seslendirmesi ile de betimlenmiştir.

Karakterlerden biri olan Çetin, sahnelerden birinde yeşil perde teknolojisiyle birlikte rüya görmektedir. Çetin'in rüyasına seyirci ister istemez dahil olur. Rüyasına molla dedesi gelir ve Çetin'e dayak atar. Rüyada gördüğü yaratılış motifi Çetin'in hayatındaki birçok şeyi değiştirmesine neden olmuştur. Hayatın genel akışına aykırı görünen bu sahne ile birlikte Aydemir, klasik Türk Edebiyatında mevcudiyeti bulunan anlatı sonrası öğrenim kurgusunu oluşturmuştur.

Tablo 3. *Düğün Dernek* Monomit Adımları

Monomit Adımı	Filmdeki Durum
Sıradan dünya	Esenyurt köy sakinlerinin günlük rutin işlerine devam etmesi
Maceraya çağrı	Tarık'ın evlenerek, düğün yapacak olması
Çağrıyı reddetme	Hatice'nin ve Tarık'ın bir düğün için böylesine ehemmiyet yüklenmemesini gerektiren tavırda bulunarak öylesine bir şey yapmak istemeleri
Akil hocası ile tanışma	İsmail karakterinin, köy kahvesinde yakın arkadaşlarıyla görüşerek toplantı yapması ve fikir alması

Eşiği geçme	Arkadaş grubunun bu düğünü yapabilecekleri konusunda hem fikir olması
Sınavlar, müttefikler ve düşmanlar	Düğün için ekonomik gerekliliklerin oluşması ve gelinin Letonya'dan eski nişanlısının düğünü basmak için Sivas'a gelmesi
Yaklaşma ve hazırlık	Düğün için organize biçimde Sivas Otelle görüşülmesi. Bankadan kredi istenmesi. Beyaz eşyacı tanıdık ile iletişime geçilmesi ve düğün yerinin ayarlanması
Çile	Gelinin devenin kaçması ile birlikte kaybolması. Düğün vakti gelmişken kaotik bir ortam oluşması.
Ödül	Çetin'in Letonya'dan gelenleri dövmesi, İsmail'in antika arabasını Tarık'a hediye etmesi ve düğünü yaptırmak için Tarık'a para vermesi
Geri dönüş yolu	Tarık ve Marika'nın Sivas'tan Letonya'ya geri dönüşü
Yeniden doğuş	Tarık'ın Letonya'da evlenişi
Ödülü getirme	Çetin, Fikret ve Saffet'in Emel Sayın'dan sünnet düğünü için söz alması

3.3. Ailecek Şaşkıncınız Film Çözümlemesi

Aydemir'in, kendine özgü bir mizah ekolü oluşturduğunu hissettiren *Ailecek Şaşkıncınız* filmi tarihte bir gün kurgusuyla başlamaktadır. Karakterlerin çocukluklarını ilk sahneden seyirciyle buluşturan Aydemir, karakter tanıtımı için yine tek ve kolay sahnelik bir yol seçmiştir. Çocukluklarıyla birlikte filmde yer alan karakterlerin gelecek hayatlarına dair ön izlenimler elde edilebilecek bir serüvenin yolculuğuna çıkmıştır. Aydemir, bir önceki filmlerine göre durum komedisini anlatımında bariz belirginleştirmiş ve olayların abartılarak mizahi anlatıma dönüşmesi uğraşında başarılı olmuştur. Ferhat karakterinin çalışanlara uyguladığı psikolojik şiddet ve mobbing filmde bir güldürü uslubu ile birlikte abartılarak verilerek şiddet imgesini yerini kara mizaha bırakmıştır.

Filmde yer alan Gölge Arketipi temel anlatımla karanlık tarafı temsil ederek karakterin bastırılmış, örselenmiş, anlaşılmayan yönlerini anlatmaktadır. Ferhat bir gölge arketipi

olarak babasının kendine emanet ettiği şirketi babasına, çalışanların huzurlu bir iş ortamında olduğunu düşündürmek istemektedir. Oysa ki bu bastırılmışlığın dışında Ferhat, maskesinden arınarak babasına karşı gayet uysal, iş arkadaşlarıyla iyi ilişkileri olan biri olarak kendini tanıtmak istemektedir. Anlaşılmayan yönleri bulunan Ferhat karakteri, yine bir durum komedisi biçimiyle beraber olayları absürtize etmektedir.

Geçmişe dönük sahnelerin sıkça yer aldığı filmde Aydemir, klasik anlatı tarzını sürdürmektedir. Karakterlere ait olayları fade-in tekniğiyle beraber kullanarak seyircinin durumlar karşısında kafa karışıklığını önlemek istemektedir.

Feminist kuram özelinde Komiser karakterine baktığımızda, Muzaffer'in hep erkek evladının olmasını istemesi ile birlikte kızını bir erkek gibi yetiştirmesini görmekteyiz. Erkek egemen toplumda, kadın olarak bir yer kazanabilmek için kriminolojik durumlarla savaşıyor, mücadele eden ve onları bir kahraman tasviriyile adalete teslim eden Komiser esasında içselleştirilmiş biyolojik cinsiyetini yaşamamaktadır. Komiser, babasının çocukluktan beri öğretilerini adım adım izleyerek bir erkek gibi yetişmek zorunda kalmıştır. Polis okuluna girmiş, genellikle toplumda erkeklerin yapacağı bir iş gibi görünen mesleklerden biri olan polisliği tercih etmiştir. Hırsız ve olay çözümlemesinde atıf olarak kadın-erkek mücadelesini de hissettirmektedir. Kadına atfedilen geleneksel yargıları kıran Komiser, zeki ve başarılı bir kadındır. Kendisini küçümsemeye kalkan erkek egemen söyleme karşı her zaman cevap vermiştir.

Muzaffer, bir soytarı arketipi olarak filmde sıklıkla mevcudiyet kazanmaktadır. Gülmeyi ve güldürmeyi çok seven bir izlenim yaratan Muzaffer, tembeldir ve oldukça açgözlüdür. Kızını zengin bir kocayla evlendirme arzusuyla hayat bulan Muzaffer, aracını satmak için dahi olsa muziplikler yapmaktadır. Senaryo döngüsünde mizahi girişlerine oldukça ihtiyaç duyulduğu anlaşılmaktadır. Kaotik durumlardan çıkmak için Muzaffer karakterinin absürtize cümleleri yer alır. Sahne kapanışlarını bir başka kara mizah döngüsüyle bağlamak için yine Muzaffer karakterinin doyumsuzluğu gösterilir.

Filmde Ferhat, Komiseri etkilemek için odasını laleler ile birlikte kaplamıştır. Komiserin lale sevdiği bilgisini Muzaffer'den alan Ferhat, esasında Muzaffer'in hep bir erkek evlat isteme dualarına kavuşmasının tasviridir. Muzaffer kızlarının doğumu sırasında ve sonrasında hep bir erkek evlat hayali içindedir. Allah'a bunun için yalvarır. Özellikle islam tasavvufunda lale, aşkı temsil eder.

Görsel 18. Bir İkonografi Olarak Lale Motifi.



Ferhat, Komiser ile buluşmaya beyaz at ile birlikte gelmiştir. Beyaz at bir motiftir. İncilde yer alan beyaz at tasviri kutsallığı simgeler. Beyaz ata binen kişi, yay taşır. Ok atarak mücadele eder ve sonuç olarak zaferi kazanır. Film öyküsüne bu durumu entegre ettiğimiz taktirde kahraman arketipimiz türlü mücadelelerin sonunda beyaz at ile birlikte gelerek prens olduğunu betimlemek istemekte ve zafere ulaşacağını ipuçlarını vermektedir.

Tablo 4. Ailecek Şaşkınlık Monomit Adımları

Monomit Adımı	Filmdeki Durum
Sıradan dünya	Ferhat'ın rutin işlerine devamı
Maceraya çağrı	Hırsızın eve girmesi, Komiser ile tanışma
Çağrıyı reddetme	Çiftlikten atın çalınarak olay yerine aynı Komiserin gelişi
Akıl hocası ile tanışma	Komiserin babası ile catering hakkında görüşme
Eşiği geçme	Seyisin izinden çalınan atı takip etme
Sınavlar, müttefikler ve düşmanlar	Doktor ile Komiserin ilişkisinin keşfi, akıl hocasının desteği
Yaklaşma ve hazırlık	At hırsızının yakalanması, Ferhat ve Komiserin yaklaşması
Çile	İhale dosyalarının basit hırsızlık gösterilerek çalınması
Ödül	Komiserin, Ferhat'a aşık olması
Geri dönüş yolu	Esas hırsızın yakalanması
Yeniden doğuş	Ferhat'ın işi bırakıp restoran açması

3.4. Baba Parası Film Çözümlemesi

Film bir yalıda başlar. Yalı, Aydemir'in klasik anlatı tarzının ötesinde taşra dilinden uzak yaşam süren zengin bir babanın modellemesi ile perçinleşmiştir. Baba karakteri Selçuk Aydemir'in daha önceki filmlerde yaptığı gibi sahiplenici ve geleceğini düşünen bir kişilik yapısında değildir. Egoist ve bencil bir yapıya bürünmüştür. Henüz ilk sahnede görsel imgeleri incelediğimizde narsist biri olduğunu çözümlememiz için sahne tasarımına baba karakterinin bulunduğu tablolar sahneye yerleştirilmiştir.

Görsel 19. Baba Parası Filmi Sahne Tasarımı.



Baba karakteri, Aydemir filmlerinde daha önce görülmemiş bir sorumsuzluğa sahiptir. Tablolardaki figürasyonlar, babanın Jung'un Kişilik Arketipleri tezine göre Hükümdar Arketipinde olduğu gözlemlenmektedir.

Filmde Aydemir, kullanıldığı dil bakımıyla taşra şivesinden bir karakterde de olsa kaçınmamıştır. Söylem tarzı olarak klasik Türk Tiyatrosunda yaygınlıkla kullanılan halk komedisi unsurlarını film içerisinde barındırmaktadır.

Görsel unsurlar bakımından incelediğimizde bulunduğu atmosferin yapısında karakterler hep eziyet çekmiş, parası kalmış ve sefaletle boğuşmuştur. Oysa ki baba karakteri bunun tam zıttı olarak varlık ve zenginlik içinde yaşamaktadır. Yönetmen, zıtlığın çekimiyle beraber filmde zengin olmak isteyen yoksulların mücadelesine yer vermiş; zengininin ise öleceğini imgelemiştir. Bencil bir yaşamın dahi sonunun olduğunu, fiziksel yaşamdan kalanların hiçbir şekilde dönüştürülemeyeceğini tarif etmiştir. İnsan yaşamının öyküsünü filmde belirgin bir motifle canlandırmıştır.

Aydemir, insan ilişkileri bakımından pekte samimi olmayan duygu durumlarını da bu filmiyle hissettirmiştir. Filmde karakterler kaos çıkarımlarına karşı yaşanan sorunları birbirlerine yüklemledirerek geçiştirmeye çalışmaktadır. Cennet ve cehennem metaforu etkili bir silah olmasına karşı karakterler "haram para" yemenin kendileri için hiçte mühim

olmadığını babalarına söylemişlerdir. Olgusal olarak etik duruş sergilemekten kaçınan karakterler aslında cennet-cehennem anlatısına da aykırı bir tutum göstermektedir. Baba güçlü, zengin biri olması nedeniyle çocuklarına dahi uysal davranmaz. Sosyal yaşamın kendisine ait hissettirmiş olduğu kötü duygu ve çıkarıcı kişiliği ile davranır.

“Tatminsiz, (“açgözlü”) homo economicus varsayımı, iktisadi akılcı insanın belirli bir sepet dâhilinde kendisine yeterli olacak kadarını elde etmiş olmasına rağmen “her vakit çoğu aza tercih edeceği” prensibine dayanır.” (Özkazanç vd. 2003: 21-22)

Filmde sahne tasarımı konusunda çeşitli göndermeler de bulunmaktadır. Gustav Klimt, Paul Rubens gibi ressamın tablolarındaki çoğulcu ve komün yaşam; tabloların figürasyonu ile oynanarak bireyciliği tariflemektedir. Filmde yer alan imam ise teolojik olarak İslam dininde yer alan baba-oğul öğretisi gereği “Hayırlı evlat” duasında bulunmaktadır. Hayırlı evlat olamayan 3 kardeş filmde Saffet dayının repliğinde de mevcut olduğu gibi büyük günahlardan biri olan açgözlülüğü kişiliklerinde barınmaktadır.

“Diğer kardeşleriniz babanızın teklif ettiği parayı kabul ettiler, aldılar gittiler. Siz 6 kardeş, aç gözlü çıktınız. Aza tamah etmediniz. Madem benim teklifimi kabul etmiyorlar, iyi olan kazansın dedi.”

Devamında ise vasiyet mektubunu okuyan avukat: “Evlatlarım, aç gözlülük sizin kanınızda var. Kendinizi üzme. Biliyordum olacakları.”

“Üç Semavi dine göre, hayatın amacı “Allah’ın rızasını kazanmak”tır. Bu nedenle, “dünyevi mülkü elde etme” nin mutlak amaç haline gelmesi aykırıdır. Semavi dinler açısından iktisadi kazanç elde etmenin itici gücü “para sevgisi” ya da “maddesel haz” değildir. Semavi dinlerin iktisadi öğretileri incelendiğinde, insanın sahip oldukları kendisine yetse bile her vakit daha fazlasını tercih etme eğiliminin “açgözlülük”ten ileri geldiği görülebilir.” (Madi, 2015: 159)

Babanın cenaze merasimi sahnesinde Kemal Sunal’ın 7 Bela Hüsnü filmine atıfla, filmdeki karakterlerin isimleri yazmaktadır. Bu da sinemada bir selam geleneği olarak daha önce Aydemir’in, Rock Müzisyeni Gökhan Semiz’e ve Ferhan Şensoy’a yaptığı gibi bir anma şeklidir.

Monomit Adımı	Filmdeki Durum
Sıradan dünya	Karakterlerin günlük yaşamlarına devamı
Maceraya çağrı	Babalarının öleceği bilgisinden sonra legal olmayan paraya talip olmaları ve serüvenin başlangıcı
Çağrıyı reddetme	Avukat ile konuşarak legal parayı sahiplenmeleri koşulunda az miktarda da olsa yeterli miras kalması
Akıl hocası ile tanışma	Annelerinin 1 milyar dolarlık mirasın peşine düşmeleri gerektiğini söylemesi

Eşği geçme	Avukat ve dayılarının tekliflerini reddederek zorlu koşullarla maceraya girişmeleri
Sınavlar, müttefikler ve düşmanlar	Dayılarıyla, Avukat ve başka kadınlardan olma çocuklar ile mücadeleleri. Bu süre zarfında kardeş gibi eylem birliğinde bulunmaları.
Yaklaşma ve hazırlık	Babalarının ölmesi
Çile	Kalan mirasın bir kasada tutulması ve şifreyi kimsenin bilmemesi
Ödül	Kardeşlerin her birinin ortak paydada buluşması
Geri dönüş yolu	Vazgeçmek üzereyken edinilen yeni bilgiler
Yeniden doğuş	Kasanın şifresinin bulunması
Ödülü getirme	Her kardeşe aynı oranda dağıtılması

3.5. Selçuk Aydemir Sinemasında Mekân

Sinemada mekân en önemli araçlardan birisidir. Tarihte çekilen ilk film olan “*Bir Tren’in Gara Gelişi*” eserinden beri uzanan sinemanın serüveninde mekanlar en önemli odak nokta olmuştur. Hikâye bütünlüğü sağlamak, karakterlerin kişilik özelliklerini seyirciye yansıtılabilmek, görsel disiplini koruyabilmek ve ikonografi için mekânın önemi her zaman önemli olmuştur.

Sanatçılar her dönem sanat eserlerini gerekçelendirecek bir ifade ve bütünlük kaygısında olmuştur. Mimari disiplinlere benzer olarak mekanlar sinemada da zaman, kavram, duyuşsal mevcudiyetini sürdürmüştür.

Yönetmenler kimi zaman bir mimar gibi sanat yönetmenleri ile birlikte çalışarak senaryonun dahilinde istediği anlatı biçimini en uygun şekilde yansıtacak mekân arayışında bulunmuştur.

Selçuk Aydemir’in ilk filmi olan *Çalgı Çengi*’de şüphesiz filmin yapım maliyetinin çok düşük olması filmde kullanılan mekanların da sınırlı kalmasına neden olmuştur. Mekanlardan çok kullanılan depo ve düğün sahnesi olarak göze çarpmaktadır. Depo filmin içinde sanatçıların düğün öncesi hazırlanmak amacıyla kullandığı “Kulis” olarak nitelendirilmiştir. Düğün salonu karakterlerin müzisyen olması nedeniyle birkaç sahnede yer almaktadır.

Görsel 20. *Çalgı Çengi* Filminden Bir Sahne.



Öte yandan bir süreliğine Cami sahnesi görmekteyiz. Düğün Dernek filminin açılış sahnesinde de mevcut olmak üzere Aydemir teolojik mimari eserlerine filmlerinde yer vermektedir. Aydemir, filmde yer alan ev sahnesinin ise bütçenin kısıtlı olması nedeniyle akrabasının evinde çekildiğini belirtmiştir.

Düğün Dernek filmi genel olarak Erzincan’ın Kemaliye ilçesinde çekilmiştir. Filmin introsunda Sivas’ın tarihi ve kültürel mekanları drone ile görüntülenmiştir. Taşra girişini yansıtılabilmek adına yapılmış olduğu düşünülmektedir. Camii sahnesi ise filmin ilk sahnelerinden biri olarak yer almıştır.

Görsel 21. Düğün Dernek Filminden Bir Sahne.



Taşra gerçekliğini seyirciye aktarabilmek adına köy evleri, köy kahvehanesi mevcuttur. Filmdeki mekanlardan birkaçı ise Sivas Otel, Tüpçü Fikret'in dükkânı, banka ve beyaz eşya dükkânı olmuştur. Dış çekim bu eserde oldukça fazladır.

Aynı zamanda Çetin isimli karakterin filmde yoğun ışık kullanılmış bir sahnesi mevcuttur. Sahnede Çetin, babasının söylediği "senin gibi bir oğlum yok" cümlesine kırılmış ve bu kırgınlığı yansıtabilmek; kişilik değişimine girebildiğini göstermek adına bu sahne kullanılmıştır.

Çetin'in rüya gördüğü bu sahnede yapım yeşil perde teknolojisi kullanılarak çekilmiştir.

Görsel 22. Çetin İsimli Karakterin Otogar Sahnesi.



Yapımcılığı BKM tarafından yapılan Düğün Dernek 2: Sünnet filmin jeneriği bir bebeğin dünyaya gözlerini açması ile başlar. Letonya ve Sivas'tan olduğu belirtilen görüntüler eşliğinde isim listesi görüntülenmektedir.

Görsel 23. Düğün Dernek 2: Sünnet. Bebeğin Dünyaya Gözlerini Açışı.



Uçak, akıl hastanesi, kahvehane ve kır düğün salonu filmin göze çarpan mekanlarındandır. Yoğun oyuncu ile çekilmiş bulunan düğün sahnesi uzun bir süre film boyunca varlığını sürdürmektedir.

Çalgı Çengi İkimiz filmi bir restaurantta başlar, düğün sahnesi ile devam eder. Sahne, klasik bir Selçuk Aydemir sahnesi olarak göze çarpmaktadır. Auteur kuram perspektifinden değerlendirdiğimiz zaman düğün; çalgılı, eğlenceli bir evlilik törenini ifade etmektedir. Selçuk Aydemir mekân olarak düğün salonu kullanımını bu filmde de sürdürmüştür.

Görsel 24. Çalgı Çengi İkimiz Düğün Sahnesi.



Filmde Çalgı Çengi filminde de mevcut olan depo sahnesi yine görüntülenmektedir. İlk filme oranla dış mekân çekimleri daha fazla olduğu gözlemlenen filmde; bolca farklı iç mekâna da yer verilmiştir.

Ailecek Şaşkıınız filminde çekimler Mudanya, Nilüfer ve Trilye’de yapılmıştır. Eserin başlıca mekanları restoran ve şirket olarak göze çarpmaktadır. Aynı zamanda sahnelerin

arasında at çiftliğe de mevcuttur. Şehir sahneleri fazlasıyla kullanımda olmasına karşın kır mekanları da bulunmaktadır. Dış çekim yoğun olarak kullanılmıştır.

İstanbul'un farklı semtlerinde çekilen Baba Parası filminin giriş sahnesinde mekân olarak bir köşk kullanılmıştır. Selçuk Aydemir'in tarzında alışkın olmadığı mekân olarak göze çarpmaktadır. Reklam anlaşması karşılığında yapılan teknoloji mağazası da bulunmaktadır.

Görsel 25. Rasim Öztekin'in Filmde İnternet Cafe'de Şevket Çoruh Jeneriği İzlemesi.



Bilindiği üzere Geleneksel Türk Tiyatrosunun önemli sembollerinden biri olan Kel Hasan Efendi'nin kavuğu, Rasim Öztekin tarafından Şevket Çoruh'a devredilmiştir. Bu kavuğun henüz verilmeden önce bir sahnede Rasim Öztekin'in Şevket Çoruh jenerikli bir dizi izlemesi dikkat çekmektedir.

3.6. Selçuk Aydemir Sinemasında Karakter

Karakter: Fransızca kökenli Caractère ve Yunanca kökenli Kharakter kelimelerinden gelen bu terim; metale kazanmış damga, mühür, çizmek, nitelik, görünüş anlamına gelmektedir. (Nişanyan, 2002)

Sinemada karakter olgusu filme izleyicinin de dahil olması ile birlikte endüstriyel kaygılarla oluşmuştur. Seyirci kendisini gösteri evreninde hissettiren karakterlere yakınlık hissetmiş ve melodram anlatılarını, duygularını alımlaması kolaylaşmıştır.

Türk Sineması'nın dönüm noktalarından biri olan tiyatral temelli sanatçıların film çekmeye başlaması ile karakter zenginlik kazanmış ve ülkemizdeki sinema serüveninin hızlanmasına neden olmuştur. Gösteri toplumuna, mizaha çokta uzak olmayan coğrafyamız, güldürü konusunda da kendini önemli bir yerde bulmuştur. Kavuklu ve pişekar, Hacivat ile Karagöz, Ortaoyunu gibi mevcudiyetini sağlayan Türk Tiyatrosu, Sinema için de güldürünün temellerini oluşturmuştur. Bağlaşık karakter izleyicinin kimi zaman rol model edindiği, kimi zaman ise benzer duyguları yaşamayı arzuladığı bir imge haline bürünmüştür. Tüm bu ölçütlerde Selçuk Aydemir Sinemasında belirgin göze çarpan karakterler incelenmektedir.

3.6.1. Çalgı Çengi Filminde Karakter

Gürkan: İncesulu'dur. Salih ile teyze oğludur. Klarnet çalmaktadır. Geçimini müzisyenlikle sağlayan Gürkan karakterinin, parayı seven bir yapısı vardır.

Salih: İncesuludur. Org çalmaktadır. Geçimini sıradan işlerle sağlamaktadır. Salih karakterinin antisosyal güdülenmeleri de mevcuttur. Filmde karakteristlik yapı olarak sık sık feedbackler ile birlikte söylemek istediklerinden ve yapmak istediklerinden bahseder.

Görsel 26. Çalgı Çengi Filmi. Salih ve Gürkan Karakteri.



Nihat: Organizatördür. Salih ve Gürkan'a günlük işler vermektedir. Gürdal Tosun tarafından canlandırılmıştır. Çok sigara içen bir yapısı olan Nihat, ana karakterlerin sorunlarını pek önemsememektedir.

Mafya: Tuna Orhan tarafından canlandırılmaktadır. Bebeğim diye seslenmektedir. Sakin birisidir. Mafya olmasına karşın, küfürü sevmemektedir. Naif bir yapısı vardır.

3.6.2. Düğün Dernek Filminde Karakter

Tüpçü Fikret: Sivas – Esenyurt'ta yaşamaktadır. Tüpçü esnafıdır. Ani kararlar alan bir yapısı vardır. Gamsızdır. Üç evlilik yapmıştır. İlk iki eşini kanser nedeniyle vefat etmiştir. Her olay karşısında soğukkanlılığını korumuştur. Askerliğini topçu olarak tamamlamıştır. Tüpçü Fikret, askerlik arkadaşı olan Sırrı ile yapılacak olan düğünü Sivas Otelinde yapma amacıyla görüşmeye gitmiştir.

Çetin: Esenyurt'ta yaşamaktadır. Boks eğitmenidir. Eskiden daha hovarda bir yapısı varken, tüm köyü haraca bağlamışken şimdilerde ise tamamen değişmiştir. Değişimi ise şu anki arkadaş grubunda bulmuştur. Bu değişimin temel kaynağı babasıdır. Babası, hacca gitmeden önce “benim senin gibi oğlum yok” demiştir. Bir gece Molla dedesi tarafından rüyasında dayak yemiştir ve bir daha ağzına içki sürmemiştir.

Muallim Saffet: Köyün ilkokul öğretmenidir. İdealisttir. Devlet parası yatılı okuyarak büyümüştür. Köyde okuma yazma bilmeyen herkese okuma yazma öğretmiştir. Yalandan nefret eden bir yapısı vardır. Emel Sayın'ın kuzenidir.

İsmail: Esenyurt'ta yaşamaktadır. Evlenecek olan Tarık'ın babasıdır. Gelenekçidir. İkna kabiliyeti oldukça yüksektir.

Görsel 27. *Düğün Dernek* Filminde İsmail Karakteri.



3.6.3. Ailecek Şaşkıncı Filminde Karakter

Ferhat: Filmin başlangıcında Ferhat karakterinin çocukluğu Bursa'da Mudanya Kaymakamı olarak 23 Nisan'da görülmektedir. Ferhat sonrasında babasının inşaat şirketinin başına geçmiş, yönetimi devralmıştır. Fakat hala babasının söyledikleri dışına çıkamamaktadır. Ferhat bencil, çalışanlarına hor davranan, işkolik ve egoist biri olarak görünmektedir.

Gökhan: Ferhat'ın çocukluk arkadaşıdır. Şirkette Finans Müdürlüğü yapmaktadır. Murat Cemcir tarafından canlandırılmaktadır.

3.6.4. Selçuk Aydemir Filmlerinde Baba Figürü

Düğün Dernek ve *Düğün Dernek 2*: Sünnet filminde geleneksel değerlerin dışarıdakilere karşı savunumu gözlemlenmektedir. Sırf bu nedenden dolayı ilk filmde oğlunun düğününü yapmak üzere, ikinci filmde ise torununun sünnetini yapmak üzere bir serüvene çıkar. Aydemir'e göre baba, evin direğidir. Düğünde, cenazede ve geleneksel eylemlerin tamamında bulunması; yön vermesi gereken kişidir. "Ve babam yine başarmıştı. Bir karar almıştı ve ardına da dostlarını takmıştı. İster şeytan tüyü ister ikna kabiliyeti, babamda huydur bu" (Düğün Dernek, 2013).

Ailecek Şaşkıncı isimli filmde baba karakterinde emekli olmuş, günlük hobilerle ilgilenen bir adamı görmekteyiz. Buna rağmen baba her zaman oğlunu kontrol altında tutmayı amaçlamaktadır. Yaptıklarından sorumlu tutamaz. Daha iyisini yapmasını ister. Şirket kar elde etse bile Ferhat babası karşısında hala küçük bir çocuk gibidir.

Baba Parası filminde 3 çocuğu olan baba vefat etmiş ve gerisinde büyük bir servet bırakmıştır. Babalarının gayri meşru çocukları olan 3 kişi, kasanın anahtarını bulmak üzere kıyasıya rekabete başlarlar. Bu sırada babalarıyla yaşayamadığı çocuklukların da özlemine taşırılar.

3.7. Selçuk Aydemir Sinemasında Taşra Milliyetçiliği

Çalgı Çengi filminde nakliyecilere çekyat taşıma karşılığı lahmacun ısmarlayan Gürkan ve Salih, nakliyatçıların;

“Biz aşağıda 12 numarada oturan nakliyatçılarız. Anadolu denen garip yerden geldik biz. Terimiz toprak kokar. Sevgimiz acı olur, susmamız...”

Repliğini söylerken, Gürkan devamında;

“Anadolu’dan gelmişmiş, biz nereden geldik? Bizans çocuğu muyuz biz. Şu tipe bi bakale. Ankaralyım ben.” şeklinde cevap vermiştir.

Bu konuda Akdoğan (2017)’in fikri şu şekildedir: Düğün Dernek filmindeki taşra gelenekçiliği 1990’lı yıllar sonrası artmakta olan taşra hincinin bir yansıması olarak görülmektedir. Taşra hincinin güldürü sinemasında kullanan Aydemir, değişmekte olan popüler külte adaptasyon sağlayan Türkiye’de kadraj arkasında kalanların uzaklaşmasını belirtir. Bu eserin fazla seyirci almasının durumlarından biri olarak, gelenekçi karakterin değerlerine ait durumu “dışarıdakilere” karşı savunmasını ve güçlü durması ile paydaştır.

3.8. Selçuk Aydemir Sinemasında Ses ve Müzik Kullanımı

Müzik, hikâye anlatıcılığında sinema ile ayrılmaz bir bütündür. Film izleyicileri gösterime giren ilk sinema filminden itibaren müzik ile birlikte sinemasal anlatımlara tanık olmuştur. İlk etapta gösterimde yer alan projektör gürültüleri kapatma kaygısı güden sinema ve müziğin ilişkisi sonrasında bir ihtiyaç olarak kullanılmaya başlandı. (Sözen, 2015: 35)

Sinema eserlerinde müzik kullanımı Lumier Kardeşlerin çektiği ilk film olan “*Arrival of a Train at La Ciotat*” dan beri vardır. Bir trenin istasyona gelişini anlatan bu film, Grand Cafe bodrumunda piyano eşliğinde gösterilmiştir.

Selçuk Aydemir, filmlerinde müzik kullanımına etkin yer veren yönetmenlerden birisidir. Genellikle filmlerin çıkışı için bir parçayı başrol oyuncularına seslendiren Aydemir, filmin halkla ilişkiler kampanyasında da bu şarkıyı oldukça yoğun kullanmaktadır.

Çalgı Çengi filminin outrosunda 1998 yılında hayatını kaybeden Gökhan Semiz anısına olduğu belirtilmiştir. Aynı zamanda Salih isimli karakter Gökhan Semiz’i anmak için birkaç replik söylemiştir. “Elvan Dalton” isimli parça *Çalgı Çengi* isimli filmin en göze çarpan müziklerinden biri olmuştur. Filmin başrolleri Murat Cemcir ve Ahmet Kural tarafından seslendirilmiştir.

Düğün Dernek filminin müziklerini yapan Aytekin Ateş tarafından 2013 yılında Doğan Müzik şirketinden “*Düğün Dernek Film Müzikleri*” isimli albüm çıkmıştır. Albümde 8 şarkı bulunmakla beraber “Entarisi Dım Dım Yar” isimli esere klip çekilmiştir. Şarkı yine başrollerde oynayan Murat Cemcir ve Ahmet Kural tarafından seslendirilmiştir.

Düğün Dernek 2: Sünnet filminin müzikleri yine Aytekin Ateş tarafından yapılmış olup “Şamama” ve “Yumurtanın Sarısı” klipleri filmin kampanyası boyunca kullanılmıştır.

Çalgı Çengi İkimiz filminde ise ilk kez yabancı dilde bir şarkıya yer verilmiştir. Aydemir’in tarzı olduğu üzere başroller şarkıyı seslendirmişlerdir. Muhabbet tarafından yazılan “Sie Liegt In Meinen Armen” isimli şarkıdan ziyade filmin promosyonunda “Çıldır Çıldır” isimli şarkıya klip çekilmiştir.

Ailecek Şaşkıncınız filminde Burhan Çaçan’ın 1987 yılında yayınlamış olduğu Memik Oğlan albümünden “Yaradana Kurban” isimli parça kullanılmıştır. Parçanın promosyon klipi 22 milyon (netd müzik, 2018) seyredilmiş olup, şarkıda ve klipte insan sesiyle oluşturulmuş müziğiyle tanınan Boğaziçi Acapella Grubu da yer almıştır. Enstrüman kullanılmayan bu şarkıyı, filmin başrol oyuncularını Ahmet Kural ve Murat Cemcir seslendirmiştir.

Görsel 28. *İşler Güçler* Dizisinden Bir Kare (Ferhan Şensoy ve Sadi Celil Cengiz)



Selçuk Aydemir, *Baba Parası* filminde bir değişikliğe giderek Türk Halk Müziği dışında ilk defa başka bir tarzda müzik kullanımına yönelmiştir. Manga ile birlikte öncesinde Rüçhan Çamay’ın 1976 yılında “Çocukluğum” isimli albümünde yer alan “Para Para Para” isimli şarkıyı başrol oyuncularını Ahmet Kural ve Murat Cemcir seslendirmiş olup, şarkıda orijinali dışında rock müzik soundu kullanılmıştır. Stüdyo görüntüleri ve film kesitleriyle oluşturulan klip sosyal platform olan YouTube üzerinden 450 bin izlenmiştir. (netd müzik, 2020)

3.9. Selçuk Aydemir Sinemasında Renk Kullanımı

Sanatın birçok disiplininde renk uyumu göstergesel tasarımın en önemli ve temel unsurlarından birisidir. Her rengin kendine ait bir anlamının bulunması ve tasarım

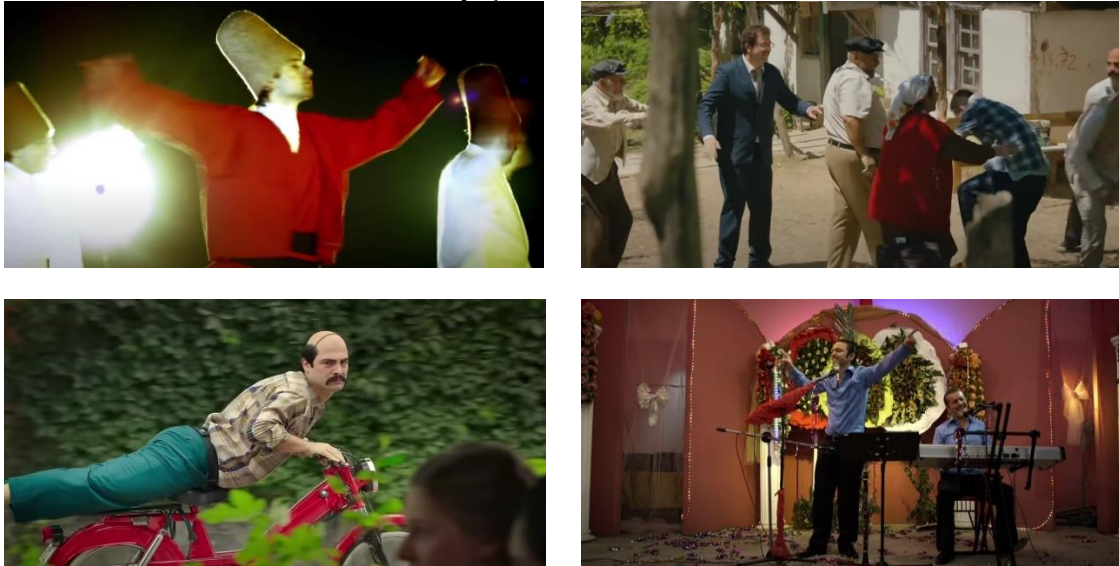
ortamında yer alması, renklerin bir anlatı aracı olarak da görünmesine yardımcı olmaktadır. Şüphesiz ki renklerin tek başına kullanılması kadar, bir ahenk içinde renklerin bir kısmının kullanımı da sinema ve yönetmen açısından önemlidir. Yönetmen, bir tasarımcı olarak auteur perspektif açısından düşünüldüğünde rengin ve tonun kullanımına önem veren konumundadır. Renklerin bir bütünlük ve kompozisyon biçiminde kullanılması seyirci ve filmin yönetmeni açısından önem teşkil etmektedir. Bir anlatı unsuru olarak renk göstergelerin bütünü ile ilgili seyirciye bilgi verme aracı da taşımaktadır. Göstergesel durumlarda uyumsuz renkler bir araya geldiğinde göz rahatsızlık duymaktadır.

Keskinok (2013: 16)'ya göre: Renkli bir görselde bulunan aynı büyüklük ve renklilik (chroma) iki karşıt rengin beraber bulunduğu taktirde rahatsız edici bir ortam oluşur. Çünkü her ikisi de görselde mutlak hakimiyeti elde edebilmek için bir savaş içerisine girmiştir. Bu nedenle iki karşıt ve iki bağdaşık rengi bağlamak için bir takım ayrıştırıcıların kullanımı zorunlu olmuştur.

Karşıt iki rengin bileşiminde göstergesel anlatımda yapılmak istenen gerilim motifi katmaktır. Görsel çalışmalarda karşıt renklerin mevcudiyeti kimi zaman çalışmayı yapan sanatçının karşıt ve muhalif kişiliğini yansıtmak istese de kimi zaman sahnede bulunan ayrıştırılabilir ve dikkat edilebilir noktaları göstermek istemesinden kaynaklanmaktadır.

“En dinamik, en kuvvetli, dalga boyu en uzun, titreşimi en kuvvetli renk kırmızıdır. Bu renk; canlılık, mutluluk, girişkenlik, dışa dönüklük, irade, güç, cinsel güç, kızgınlık, hırs ve olumluluk gibi anlamlar taşımaktadır. Kırmızı, sevgi ve nefret gibi iki zıt duyguyu da bünyesinde taşımaktadır.” (Kırık, 2013: 73)

Tablo 5. Bir Ayrıştırıcı Olarak Kırmızı Kullanımı





Kırmızı rengi kışkırtıcı, uyandırıcı, etkileyici ve dikkat çekici olması bakımından sinematografik anlatımda belirgin bir etki bırakmakla beraber, insan biyolojisi açısından da gözün retina yapısında yakın temas ile arkasında olması nedeniyle kırmızıya bakan seyirci rengi dikkatle algılar. Göz, biyolojik olarak kırmızı renginin bir ayrıştırıcı olduğunu niteler. “Yapısında egoizm, kendini tatmin, elde etme ve sahiplik öğeleri de barınmaktadır. Kanı, ölümü, ateşi anımsattığı için korku filmlerinde sıkça kullanılmaktadır.” (Üster, 1991: 80-81)

3.10. Selçuk Aydemir Sinemasında Kurgu

Kamera ile yapılan görüntü çekimlerinin çeşitli kural ve tekniklere göre belirli bir sırayla sıralanarak oluşturulan bütüne kurgu denir. Kurgu, filmin yönetmeninin dilidir. (Pudovkin, 1958: 100)

Günümüz sinemasına atıfla kurgu; zaman, mekân ve karakter ruh halini yansıtabilmek için çekim planlarının bir araya geldiği sahneler bütünü olarak tarif edilmiştir. 1930’lu yılların sonunda Sovyet Sinemacıların çalışmaları ile birlikte teknik olarak üst düzey bir sanat haline getirildiği düşünülmektedir. (Özkoçak, 2009: 7)

Çalgı Çengi filminde sahneler öncesi belirli bir süreliğine illüstrasyon geçişleri mevcuttur. Yer alan karikatüristlik geçişlerin benzerleri Aydemir’in daha sonra çekmiş bulunduğu *Üsküdar’a Giderken* isimli dizide de kullanılmıştır. Olay akışının bağlantılanması amacıyla seyircide mekanlar arasında devamlılığın sağlanması kolaylaşmıştır. Bu sonuçla beraber Aydemir, kurgu tekniklerinde hızlı ve bağlayıcı olmayı amaçlamıştır.

Aydemir, dizi ve filmlerin genelinde yaşanmış durum ve olayları dramaturgi olarak yer veren yönetmenlerden biridir. Farklı yapım ve farklı tematik kurgularla bağlantı kurmaktan çekinmemektedir. *İşler Güçler* dizisinde kurgusal bir karakter olan “*Varsayalım İsmail*” diziyeye konuk olarak dahil olmuş; senaryo bütünlüğünü koruyarak drama yapısında yer almıştır.

SONUÇ

1800'lü yılların sonunda başlayan sinemanın serüveni zamanla kendisine bir eğlence ve kitle iletişim aracı olarak yer bulmuştur. Tarihteki ilk sinemacıların durum ve olayı belgelendirme arzusu zamanla büyük bir endüstri ve proje amacı taşımış olsa da içeriği hazırlayan, yöneten kişilerin etkileri her zaman bulunmuştur. Yönetmenlerin, kendilerini anlatı dilinde seyirciye hissettirme isteği zamanla her filmde mevcudiyet göstermiştir. Bu mevcudiyetin etkisiyle Fransa'da bulunan birkaç sanat yazarı Auteur Kuram'ın varlığını keşfetmiş ve incelemeye esas durumun dramaturg oluşum, görsel ve anlatı biçiminden kaynaklı yönetmenin olduğunu savunmuşlardır. Bu hipotez ile birlikte sinema yönetmenler için kendilerini anlatma boyutunda farklı bir duruma evrimleşmiştir.

Hikâye anlatıcılığından bahisle, üslup ve dil her zaman önemini korumuştur. Bir şairin şiir biçimi, bir ressamın çizim biçimi gibi etkenler kendilerini içerikte oldukça fazla yer bulmuştur. Auteur kuram ise tam bu noktada ifade biçimi olarak sinemanın 2. Dünya Savaşından sonra bir kitle iletişim aracından çıkıp, sanat aracı olmasına öncülük etmiştir. Bu çalışma ile birlikte sinema, yönetmenin kitleyle iletişim modeli bağlamında öneminin hakkında durulmuştur.

Türk Tiyatro geleneklerinden biri olan Orta Oyunu'nu Commedia dell'arte' ile bağdaştırmak mümkündür. Orta Oyunu Geleneği 1300'lü yıllara kadar devam eden Türk mizah ve güldürü ekolünün sonrasında Kol Oyunu ismiyle devam ettiği, Cumhuriyet'in kuruluşuna dek sürdürüldüğü kaynaklarda olan bilgilerdir. Orta Oyunu'nda öne çıkan Kavuklu ve Pişekâr karakterlerinin, tarihte çok daha eski bir geçmişe sahip olan Hacivat ve Karagöz karakterleri ile tamamen özdeş olmaları, Orta Oyunu Geleneğinin Türk güldürü kültürüne ait bir ürün olduğunu tarif eder niteliktedir (Şentürk, 2016: 29-30).

Auteur Kuramın sinemada keşfi, yer alması ve uygulanma biçimleri ifade edilmiştir. Kuramın öncüleri ve kuramı uygulayanların düşünce, yapım ve eleştirileri incelenmiştir. Auteur kuram perspektifinde Türk Sinemasında mevcut yönetmenlerin incelenmesinin netliği adına Selçuk Aydemir ve yapımları ele alınmıştır.

2000'li yıllar başında Henüz İTÜ'de üniversite öğrencisiyken hikayelerini anlatmak isteyen Selçuk Aydemir'in zamanla kendi dili ve ifade biçim oluşum sürecini inceleyen çalışma Aydemir'in film ve dizilerini de kapsayarak Auteur Kuram perspektifinde ele alınmıştır.

Çalışmanın içeriğinde bulunan Türk Sinemasının gelişiminde önemli rol oynayan yönetmenlere atıflarla üzerinde durulmuş, güldürü geleneğinin Türk Halkbiliminde öncüllerinden bahsedilmiştir. Türk Halk Tiyatrosu ve güldürü geleneğinin devamında bulunan mevcut iletişim teknolojilerini içerisinde barındıran Türk Sinemasının 2000'li yıllar sonrası önemli çalışmalara imza atan Selçuk Aydemir ve eserlerindeki ikonografik yapıların Auteur Kuram temsiliyeti irdelenmiştir.

Tablo 6. Yapısal Özellikler Bakımından Filmlerdeki Benzer Unsurlar

	Çalgı Çengi	Düğün Dernek	Düğün Dernek 2: Sünnet	Çalgı Çengi: İkimiz	Ailecek Şaşkıncı	Baba Parası
Düzensiz Mekan Kullanımı	Mevcut	-	-	Mevcut	Mevcut	-
Alt Kültür Karakter	Mevcut	Mevcut	Mevcut	Mevcut	Mevcut	Mevcut
Taşra Milliyetçiliği	Mevcut	Mevcut	Mevcut	Mevcut	-	-
Muhafazakâr Baba Figürü	-	Mevcut	Mevcut	-	Mevcut	-
PR Aracı Olarak Müzik Kullanımı	Mevcut	Mevcut	Mevcut	Mevcut	Mevcut	Mevcut
Ayrıştırıcı Olarak Kırmızı Renk ve Tonaaj	Mevcut	Mevcut	Mevcut	Mevcut	Mevcut	Mevcut
Efektik Karikatürize Kurgu	Mevcut	-	-	Mevcut	-	Mevcut

Yapılan çıkarımlarda Selçuk Aydemir'in, düzensiz ve belirgin olmayan mekan kullanımı filmleri üzerinde hakimiyet kurmamıştır. *Çalgı Çengi*, *Düğün Dernek 2: Sünnet* ve *Ailecek Şaşkıncı* filmlerinde mekanların bir önceki sahnelerde mevcut durumu hikaye dahilinde anlatılmazken geri kalan filmlerde ise ipucular ve göstergibilimsel yöntemler ile tahmin edilebilir noktadadır.

Karakter analizi bakımından filmlerin tamamında krimonolojik olaylara yatkın, suçta elverişli alt karakter ve karakterler bulunmaktadır. Olay örgülerinde hukuki açıdan suç teşkil edilebilecek noktalar mevcuttur. Bu da Selçuk Aydemir'in "Suç ve Suçlu Sineması" oluşumuna yatkın olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda bu konuların tamamı absürtize edilerek birer mizah ve güldürü haline dönüştürülmüştür. Toplumsal açıdan örnek teşkil eden bir boyutta olmadığı gözlemlenmiştir.

Sanatçı, ilk dört filminde karakterler aracılığı ile taşra milliyetçiliği ve mikromilliyetçilik unsurlarını filmlerinde belirgin halde gösterirken, son iki filminde bu tür unsurlar görünmemektedir. Belirgin mikromilliyetçiliği şehirler ve karakterler bakımından yakınlıkla hissedilebilir hale getiren Aydemir, kalan filmlerinde olay örgüsünde şehirler ve sakinleri içeriksel yönelimler tercih etmemektedir.

Düğün Dernek, *Düğün Dernek 2: Sünnet* ve *Baba Parası* filmlerinde bulunan baba karakterleri, evlatlarına karşı muhafazakar tutumlarla mevcudiyet bulur. Filmlerde gelenekçi yapıda gözlenen bu babalar, evlatları hakkında her şeyi düşünmekte ve pratik olarak uygulamaktadır. Aydemir, geleneksel baba modellemesinden *Baba Parası* filminde

tamamen uzaklaşmış, kibirli ve narsist bir baba karakteri kullanmıştır. Sanatçının çok çeşitli bir serüvene yolculuğunu son filmde görmek mümkündür.

Endüstriyel sinemada sıklıkla uygulanan bir biçim olan müzik kullanımı Selçuk Aydemir filmlerinin tamamında mevcuttur. Yönetmen, filmlerinin vizyonundan önce müzik klipleri ile birlikte yönettiği halkla ilişkiler kampanyalarında seyircinin dikkat ve ilgisini çekmeyi hedeflemiştir. Filmler çıkmadan kısa bir süre önce dijital mecralar aracılığı ile başrol oyuncularının seslendirdiği şarkıların kliplerini yayınlamaktadır. Yoğun erişim elde eden bu şarkılar filmin de kesitlerinin olduğu klipler ile birlikte analiz edildiğinde aktif bir reklam kampanya süreci izlendiği gözlemlenmektedir.

Aydemir, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Türk Halkbilim özelinde karakterleri taşralardan seçmektedir. Kendi hikayesinin varlığını da eserlerinde bulunduran Aydemir; mekân kullanımı, taşra milliyetçiliği, mikro milliyetçi halk figürleri, müzikleri ve kurgusuyla Türk Güldürü Sinemasında 2000 sonrası önemli bir Auteur Yönetmendir.

KAYNAKÇA

- Agâh Ö. (1988). *Kronolojik Türk Sinema Tarihi (1914-1988)*. Ankara: KTB Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Sinema Dairesi Başkanlığı.
- Akdoğan, Ö. G. (2017). Popüler Sinemada Oedipus: Vay Arkadaş Ve Düğün Dernek'te Babalar Ve Oğullar Üzerine. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 8(1), 79-97.
- Akmeşe, E. (2020). Mizantrop Bir Auteur: Zeki Demirkubuz. *SineFilozofi Dergisi*, Özel Sayı.
- Alexandra, U. (2011, October 5). Howard Hawks. *Frame by Frame*, <https://frame2interlace.wordpress.com/2011/10/05/howard-hawks/>, (Erişim tarihi: 09.10.2021).
- Aşçı, G. (2019). *Sinemada Auteur Kuram ve Star Sistemiyle GliÇkisi: Ferzan Özpetek Sineması Örneğiyle*. Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Atam, Z. (2010). *Yeni Sinemanın Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aydemir, S. (2019). Evrak Kürek- Sektörden Arkadaşlara Giriş 101. İstanbul: Kusura Yayınları.
- Aydemir, S. (2021). Mahalleden Arkadaşlar. İstanbul: Sayfa6 Yayınları.
- Aydemir, S. (2017). Liseden Arkadaşlar. İstanbul: Kusura Yayınları.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* İstanbul: Doruk Yayınları.
- Berger, A. 1995. *Cultural Criticism: A Primer of Key Concepts*. Sage, London.
- Biryıldız, E. (2002). *Sinemada Akımlar*. İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Boz, Ö. (2019). "Auteur Kuram" Çerçevesinde Reha Erdem Sineması. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Brody, R. (2015, October 8). Jerry Lewis the Auteur. *The New Yorker*, <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/jerry-lewis-the-auteur>, (Erişim tarihi: 09.10.2021).
- Buckland, W. (2013). *Sinemayı Anlamak*. (Çev. T. Göbekçin). İstanbul: Optimist Yayınları.
- Butler, J. (2006). *Television: Critical Methods and Applications*. Routledge, New Fetter Lane, London.
- Büker, S. (2010). Auteur Kurama Giriş. Ed. Seçil Büker ve Gülhan Topçu, *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*, İstanbul: Kırmızıkediyayınları.
- Büker, S. ve Topcu, G. (2010). *Sinema, Tarih, Kuram, Eleştiri*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Çelik, T. (2009). *1990 Sonrası Türkiye'de 'Yönetmen Sineması' Alanında Film Üretim Süreci*. Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Demiray, B. (2012). *Traditional Auteurism and Recent Cinema of Turkey: Is Yavuz Turgul an Auteur?* Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ertaş, Rıfat M. (2016). *Auteur Bir Yönetmen Olarak Çağan Irmak*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Erus, Zeynep Ç. (2011). Sinema Roman Etkileşimi Yeni Roman Yeni Dalga. *Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. Sayı 3, s.143-166.
- Eyman, S. (1999). *Print the Legend: The Life and Times of John Ford*. John Hopkins University Press.
- Gökmen, E. (2018). Auteur Kuramı ve Bir Auteur Yönetmen Olarak Ömer Kavur. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 11, S. 58, s. 649.
- Gökmen, E. (2018). Auteur Kuramı ve Bir Auteur Yönetmen Olarak Ömer Kavur. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 11 Sayı: 58, s. 650-658.
- Guneratne, A. R. (2008). Genre, Style, and the Politique des Auteurs: Orson Welles versus “William Shakespeare”. *Shakespeare, Film Studies, and the Visual Cultures of Modernity*, pp 173-210.
- Güngör, Arif C. (2014). Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması. *International Journal of Social Science*, S. 30, s. 79-100.
- Güngör, Arif C. (2014). Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması. *The Journal of Academic Social Science Studies*, S. 30.
- Güngör, Arif C. (2014). Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması. *The Journal of Academic Social Science Studies*, S. 30, 79-100.
- Işıklar, U. (2017). *Türk Sinemasındaki ‘Auteur’ Yönetmenlerin Filmlerinde Nihilizm ve Birey: Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Tayfun Pirselimoğlu Örneği*. Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kablamacı M. D. A. (2011). Auteur Eleştirisi Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri. (Ed. Murat İri), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. İstanbul: Derin Yayınları, s. 63-102
- Kalender, Ahmet B. (2021). Yeni Aşırılığın Auteur Yönetmeni: Bir L’enfant Terrible Olarak Gaspar Noé. *SineFilozofi Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 11.
- Karadoğan, A. (2010). *Sanat Sineması Üzerine*. (Çev. Nagihan Özer), Ankara: Deki Yayınevi.
- Karadoğan, A. (2020). *Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine*. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd.Şti.
- Karatay, A. (2015). Miyazaki Sineması ve Auteur Kuramı. *İdil*, C. 18.
- Karatay, A. (2015). Miyazaki Sineması ve Auteur Kuramı. *İdil*, C. 4, S. 18, s. 111-122.
- Keskinok, A. (2013). *Renkli Televizyon Yapım Tekniği*. TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı Kurs Notları. s. 1-21 Ankara.
- Kolker, R. (2011). *Film, Biçim ve Kültür*. Ankara: Deki Yayınevi.
- Kısmet, S. (2013, Nisan 28). Televizyon ödülleri muhteşem damga, Milliyet, <https://www.milliyet.com.tr/cadde/televizyon-odullerine-muhtesem-damga-1699764>, (Erişim tarihi: 06.12.2021).
- Kovacs, Andras B. (2010). *Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması 1950-1980*. (çev. Ertan Yılmaz) Ankara: De Ki Yayınları.
- Kırık, A. M. (2012). Sinemada Renk Ögesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi. *21. Yüzyılda Eğitim Ve Toplum Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(6), 71-83.

- Kuyucak Esen, Ş. (2015). *Sinemamızda Bir 'Auteur' Ömer Kavur*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Lanzoni, Remi F. (2015). *Başlangıcından Günümüze Fransız Sineması*. (çev. Ertan Yılmaz) İstanbul: Küre Yayınları.
- Lapsey, R. and Westlake, M. (1988). Authorship. *Film Theory: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press, pp. 105-128.
- Lopes, P. (2019). How Martin Scorsese Straddled Hollywood and Auteur Filmmaking. *Literary Hub*, <https://lithub.com/how-martin-scorsese-straddled-hollywood-and-auteur-filmmaking/>, (Erişim tarihi: 07.10.2021).
- Madi, İ. (2015). Homo Economicus'un Doyumsuzluk-"Açgözlülük" Aksiyomunun Semavi Dinler Perspektifinden Değerlendirmesi. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(53), 145-162.
- Makal, O. (1996). *Fransız Sineması*, Ankara: Kitle Yayınları.
- Martin, Jr. G. and Wikstrom, P. (2001). Alfred Hitchcock and the Golden Days of Radio. *The Alfred Hitchcock Presents Companion*. 1st ed: O T R Pub, 2001. 20-23.
- Mevlütöğlü, Z. (2018). *Onur Ünlü Filmlerinin Auteur Kuram Çerçevesinde İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga*. İstanbul: +1 Kitap.
- Naremore, J. (2005). Authorship. *A Companion to Film Theory*. Miller, T. and Stam, R. (Ed.). Oxford: Blackwell Publishing, pp. 9-24.
- Naremore, J. (2005). Authorship. *A companion to Film Theory*. Miller, T. and Stam, R. (Ed.). Oxford: Blackwell Publishing, pp. 9-24.
- Netd Müzik. (2018, 23 Şubat). Ahmet Kural & Murat Cemcir - Yaradana Kurban (Ailecek Şaşkıncınız Film Müziği) [Video] YouTube. (<https://youtu.be/79OJ272y2zU>). (E.T. 12.12.2021)
- Netd Müzik. (2020, 9 Ocak). maNga feat. Ahmet Kural & Murat Cemcir – Para Parra Parrra (Baba Parası Film Müziği) [Video] YouTube. <https://youtu.be/1YIhGuHnJFw> (E.T. 14.12.2021)
- Nickens, C. and Leigh, J. (1995). *Psycho: Behind the Scenes of the Classic Thriller*. 1st ed: Harmony.
- Özkazanç, Önder, Berberoğlu C. Necat, Eren Ercan, Parasiz, İlker, Yıldırım Kemal, (2003), İktisat Teorisi, Editörler: Kemal Yıldırım, Mustafa Özer, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- Özkoçak, Y., & KARS, N. (2009). *Teknolojik Değişimlerin Türk Sinemasında Kurgu Tekniklerine Etkileri* (Doctoral dissertation, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı).
- Özön, N. (1963). *Sinema Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Pudovkin, V.I. (1958). *Film Technique And Film Acting- Memorial Edition*. (I. Montagu, Çev.) Londra: Vision Press. (sy. 100)
- Sarıkaya, S. (2018) *Türkiye'nin En Hızlı Çeken Yönetmeni; Selçuk Aydemir*. <https://www.milliyet.com.tr/pembelar/sevda-sarikaya/turkiye-nin-en-hizli-ceken-yonetmeni-selcuk-aydemir-2745197> (18.09.2018) (E.T. 21.02.2022)

- Sarris, A. (2010). Auteur Kuram Üzerine Notlar, Ed. Ali Karadoğan, *Sanat Sineması Üzerine*, Ankara: Deki Yayınevi.
- Stam, R. (2000). *Film theory: An introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Sözen, M. *Anlatımsal Bir Öğe Olarak Sinemada Müzik Kullanımı Yapılanmalar, İşlevler, Analizler*. the Journal of Academic Social Sciences. Ocak, 2015.
- Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Topbaş, Ş. (2020). *İletişim Bağlamında Auteur Kuramı ve Yeşim Ustaoglu Sineması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Toptaş, Ş. (2019). *İletişim Bağlamında Auteur Kuramı ve Yeşim Ustaoglu Sineması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Truffaut, F. and Scott, H. (2003). "Hitchcock's Final Years." *The Definitive Study of Alfred Hitchcock*. Revised ed. New York: Gallimard.
- Uğur, U. (2017). Auteur Yönetmen Yaklaşımının Türk Sinemasına Yansımaları: Demirkubuz Sineması. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 6, S. 3.
- Uğur, U. (2017). Auteur Yönetmen Yaklaşımının Türk Sinemasına Yansımaları: Demirkubuz Sineması. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 6, S. 3, s. 227-241.
- Üster, Metin Yahya (1996). *Renkler Geri Geliyor*, İstanbul Zöngür Matbaası.
- Velioğlu Metin, Ö. (2019). Gerçek ve Gerçekdışının Sınırlarında: Auteur Eleştiri Çerçevesinde Tolga Karaçelik Sineması. *Egemia Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi*, (5), 4-45.
- Vičević, M. (2021). Martin Scorsese as an Auteur: from Goodfellas (1990) to The Irishman (2019). *University of Rijeka Faculty of Humanities and Social Sciences Department Of English Language And Literature*, <https://zir.nsk.hr/islandora/object/ffri:2354/datastream/PDF/view>,
- Wiegand, C. (2011). *Fransız Yeni Dalga Sineması* (çev. Serdar Güneri) İstanbul: Kalkedon.
- Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Yılmaz, H. (2020). Auteur Sinema Bağlamında Türkiye'de Yönetmen Sineması Kitapları Literatürü: Bir Tasnif Denemesi. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C. 18, S. 36, 2020/2, 643-670.
- Yılmaz, H. (2020). Auteur Sinema Bağlamında Türkiye'de Yönetmen Sineması Kitapları Literatürü: Bir Tasnif Denemesi. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C. 18, S. 36, 643.

EKLER

EK 1: Yönetmen Selçuk Aydemir ile Yapılan Röportaj

Röportaj tarihi 21.02.2022

Serkan DALOĞLU: Türk Güldürü Sinemasının Dünyadaki yerini nasıl buluyorsunuz?

Selçuk AYDEMİR: Güldürü sinemamızın dünyada parlak bir yeri olmadığı aşikâr. Sadece bize has bir durum da değil, ne yazık ki komedi kolay hareket eden bir tür değil. Görselin öne geçtiği türler (Korku, aksiyon, savaş vs...) bu konuda daha şanslı hatta dramlarımız bile. Filmlerin içerdiği mizah dilini doğru aktarabilecek altyazı ya da seslendirmeyi yaptırmaktan da çok uzağız, filmlerimiz ucu ucuna yetişiyor ve kültürel karşılıkları göz önüne bulundurulmadan başka dillere çevriliyor. Haliyle keşfedilmemiş bir dünya eser barındırıyoruz. Tabi bu nesnel gerçeklik, öznel olarak ise iyi bir yerli komediyi dünyanın hiçbir yerindeki mizaha değişmem. Bana, beni, benimle anlatanın değeri kıyas kabul etmez.

Serkan DALOĞLU: Kendinizi 2000 sonrası Türk Güldürü Sinemasında hangi durumda konumlandırıyorsunuz?

Selçuk AYDEMİR: Sinemaya ilk kurgu masasında başladım, kurguladığım görüntüler bir planın nasıl çekilmesi ya da çekilmemesi konusunda fikirler verdi. Sonrasında yazdıklarımı çekme istediği doğdu. Yazarken kafamda bir dünya kurup, sette onu yakalamaya, kurguda onu düzenlemeye gayret gösteriyorum. 2000 sonrası güldürü sinemamızda yazıp, yönetip, kurguya da merak duyan çok fazla meslektaşım yok. Bu da beni belki bir disiplinde uzmanlaşmaktan alıkoyuyor, haliyle iyi bir yönetmen, iyi bir senarist ya da iyi bir kurgucu değil de iyi bir güldürü hikayesi anlatıcısı olma konusunda heveslendiriyor. Kendimi komik hikâyeler sunan bir anlatıcı olarak görüyorum.

Serkan DALOĞLU: Film yapım ve yönetim süreçlerinde rutin olarak uyguladığınız kendinize ait durumlar mevcut mu?

Selçuk AYDEMİR: Evet. İlk önce perdede izlemek istediğim şey ne ise onun peşinde koşmayı seviyorum. Seyirci izlemeden önce yüzlerce kez izleyeceksem filmimi, perdede görmek istediğim bir hikâye olmalı ve benden çokça şey barındırmalı. Ve o hikâye, fikrine güvendiğim denek grubumu da en az benim kadar heyecanlandırmalı. Fikri yazmadan önce dillendirip nabız yoklarım, sonra da yazdıktan sonra ilk taslakları hep aynı isimlere okutur yorumlarını alırım. İkinci taslak için çokça veri toplarım. Bunu yazım sürecinde yaptığım gibi, post prodüksiyon aşamasında da yaparım. Filmi seyirciye sunmadan önce bağımsız denek gruplarında da tepkilerini inceletir sonrasında final kurguyu tamamlarım. Filmleri

galasından önce farklı sinemalarda perde testine sokup, güncel sinema koşullarında teknik optimizasyonlar yapmaya özen gösteririm.

Serkan DALOĞLU: Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Güldürü Sinemasının bağlantısı hakkında ne düşünüyorsunuz?

Selçuk AYDEMİR: Geleneksel Türk Tiyatrosu, güldürü sinemamızın atasıdır. Bugün de seyircinin izlemekten zevk duyduğu birçok Yeşilçam komedisi tiyatro oyunlarından uyarlamadır. Hababam Sınıfı, Şekerpare, Tosun Paşa vs... Tiyatronun organik yapısının, sokağın nabzını tutmakta diğer disiplinlerden daha mahir olması güldürüde güncelliği yakalamanın kapısını açar. Seyircinin beğenisini kazanan tiyatro oyunlarının sinemada şansının yüksek olduğunu gören yapımcılar uyarlamaya yönelmişler. Sanırım günümüz güldürü sinemamızın da en çok ihtiyaç duyduğu şey bu olsa gerek. Güncel ve samimi, seyirci tarafından beğeni toplamış komedisi yüksek oyunlarımız arttıkça sinema için şans yüksek hikayeler de çoğalacak. Filmlerimde ve dizilerimde Zeki-Metin'in Devekuşu kabaresinin, Nejat Uygur Tiyatrosunun, Levent Kırca Tiyatrosunun, Ferhan Şensoy'un oyunlarının katkısı büyüktür. Mizahta zamanlama, tepkinin önemi, doğru sahne sonu tasarımı, merak ögesi tasarlama ve benzeri konularda okul gibi öğretici olmuştur.

Serkan DALOĞLU: 1970 ve 1980 arası Türk Güldürü Sinemasının şu anki sinemamızdan farkları sizce nelerdir?

Selçuk AYDEMİR: 70'li yıllar sinemada, televizyon tehdidinin hissedilmesi ve 61 anayasasının sunduğu yeni imkanlar neticesinde toplumsal gerçekçi güldürünün yer bulduğu bir dönem. Birçok nitelikli ve eleştirel filmler sunduğu gibi özellikle ikinci yarısında seks filmleri furyasına da dönüşmüş durumda (Televizyonda olmayanı seyirciye sunup gişe artırma merakı). Günümüz ile en temel iki farkı bunlar diyebiliriz, seks filmlerinin günümüz dünyasında yeri yok. Toplumsal gerçekçilik günümüz güldürü sinemasında kendine çok yer bulamıyor ama sebebinin bir filmin yazımı, çekimi ve vizyona girmesi arasındaki sürenin uzunluğu ve sosyal medyanın günceli yakalamadaki üstünlüğü olduğunu düşünüyorum. 70li yıllarda film yapım süreçleri çok hızlıydı ve iletişim ağı kısıtlıydı, haliyle filmlerin karşılığı büyüktü ve etken bir rolü vardı. Günümüz insanı bu iletişimi farklı yollardan ve anlık sağlayabilmekte. Diğer etkeninin de, ayrılmış toplum yapımızın bireyleri hem fazla alıngan hem de fanatiklik boyutunda politik hale getirmiş olması olarak görüyorum.

Serkan DALOĞLU: Kendinizi bir auteur yönetmen olarak tanımlıyor musunuz?

Selçuk AYDEMİR: Sanırım evet.

Serkan DALOĞLU: Kendi dışınızdaki yönetmenlere bakış açınız nedir, sizi onlardan ayıran unsurlar nelerdir?

Selçuk AYDEMİR: Ülkemizde birbirinden yetenekli pek çok yönetmen var, filmlerini ve kariyerini ilgi ile takip ettiğim yönetmen arkadaşlarımın filmlerinin de sadık bir izleyicisiyim. Bazı noktalarda ayrışıyoruz. Meslektaşlarım farklı türlerde eserler verirken ben tek türde üretim yapıyorum. Komedi dışındaki tüm türlere uzağım, en temel fark bu sanırım. Komedide eser üretip, genelde kendi yazdıklarımı çekiyorum. Yazacağım konuyu da kendim saptıyorum yani projeyi de kendim tasarlıyorum. Bu hem büyük bir avantaj hem de dezavantaj. Meslektaşlarım daha sektörün içindeler, deneme yapma fırsatları bol, farklı isimler ve disiplinlerle çalışabiliyorlar. Ben biraz kendi halimde ve el yordamıyla ilerliyorum. Diğer yandan post aşamasında çokça zaman geçiriyorum, bu hem kişisel bir merak hem de kurgucu olarak mesleğe başlamamın bir sonucu.

Serkan DALOĞLU: Endüstriyel ve sanat sineması arasındaki noktada sizce nerede duruyorsunuz?

Selçuk AYDEMİR: Endüstriyel sinema yapıyorum. Komedinin yerinin de endüstri sineması olduğunu düşünüyorum.

Serkan DALOĞLU: Filmleriniz endüstriyel anlamda başarılı olmasının temel motivasyonları nelerdir?

Selçuk AYDEMİR: Çaresizlik, sorumluluk bilinci, beklenti vb... O kadar çok sebebi var ki kabaca açıklayayım.

Bir filmin milyonlarca lira maliyeti var. İyi oyuncularla, iyi şartlarda çalışmaya özen gösteriyorum. Post sürecim nispeten uzun. Ekipte de işinde ehil isimlerle çalışıyorum. Haliyle maliyetli filmler çekmiş oluyorum. Filmi finanse eden insanlarda, dağıtımcıda ve hatta sinemacı ayağında da bir beklenti oluşuyor. Film çekip mesleğimi yaparken birilerinin zarar etmesine bile isteye sebep olamam. Kazara bile sebep olmak istemem. Haliyle endüstri filmi yaptığımı unutmadan hareket ediyorum. Genel seyircinin beğenisini dizi yaparken ya da kitap yazarken öncelemem ama sinemada önceliyorum. Sinemada deneyimli isimlerin fikirlerini alıyorum, denek gruplarına müracaat ediyorum. Filmlerimin öznelliğini korumaya gayret ederek kurgu masasında değişimine müsaade ediyorum. Sinemada daha kolektif bir anlayışla ilerliyorum.

Serkan DALOĞLU: Film yapım sürecinde birçok noktada bulunuyorsunuz, kendinizi tam olarak hangi konumda hissediyorsunuz?

Selçuk AYDEMİR: Üzerine çok düşündüğüm bir soru, birkaç tane yazmadığım senaryonun yönetmenliğini üstlendim ve gördüm ki seyirci beni sadece yönetmen olarak kabul etmiyor. Senaryolarımı da başkalarının çekmesine müsaade edemiyorum haliyle ikisi birbirine çok bağlı. Ne senarist ne yönetmen, hem senarist hem yönetmen yani “bir hikaye anlatıcısı” olarak görüyorum.

Serkan DALOĞLU: Filmde cameo olarak yer almanızın temel sebebi nelerdir?

Selçuk AYDEMİR: Böyle bir gayretim yok, işlerimin hepsinde gözüküyorum. Çalgı çengi’de oyuncu sete gelmediği için yer aldım. Düğün Dernek’te hazır sözsüz bir rol anı olsun dedim. Film üretim sürecine dışarıdan bakamıyorum, içinde göbeğimdeyim. Ekip oyununda ne gerekiyorsa yapıyorum. Bu nedenle filmde yer aldığımı unutup izlerken kendimi gördüğümde hala şaşıyorum güzel bir anı oluyor.

Serkan DALOĞLU: Kendinize ait kültür ve benliğin sinemanızda tam olarak yer aldığını düşünüyor musunuz?

Selçuk AYDEMİR: “Tam olarak” değil ama bağımsız da değil. Mckee “yazdığın şey değişsin istiyorsan kendini değiştir” der. Buna inanıyorum. Haliyle filmlerim benden çok iz taşır. Yazdığım film/dizi/kitap/teyatro oyunu benim bir parçam ama beni tam olarak yansıtamaz.

ÖZGEÇMİŞ

İlk ve ortaöğretimi Kayseri’de tamamladı. 2014 yılında girdiği Yalova Üniversitesi İletişim Sanatları Bölümünden 2019 yılında mezun oldu. 2020 yılından beri Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı’nda İletişim Görevlisi olarak görev yapmaktadır.

DİĞER YAYIN VE ESERLER

Daloğlu, S. (2021). “*Kapitalizmin Küreselleşme Arzusu: Çizgi Dizi Endüstrisi*. Kongre Bildirisi. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi. 21.04.2021

