AUTEUR TEORİ BAĞLAMINDA EMİN ALPER SİNEMASININ DEĞERLENDİRİLMESİ

2025
YÜKSEK LİSANS TEZİ
YENİ MEDYA VE İLETİŞİM

Ulaş Can ATAŞ

Tez Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi Musa AK

AUTEUR TEORİ BAĞLAMINDA EMİN ALPER SİNEMASININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Ulaş Can ATAŞ

Tez Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi Musa AK

T.C.
Karabük Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Yeni Medya Ve İletişim Anabilim Dalında
Yüksek Lisans Tezi
Olarak Hazırlanmıştır

KARABÜK
Haziran 2025

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER 1
TEZ ONAY SAYFASI 3
DOĞRULUK BEYANI 4
ÖNSÖZ 5
ÖZ 6
ABSTRACT 7
ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ 9
ARCHIVE RECORD INFORMATION 10
ARAŞTIRMANIN KONUSU 11
ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ 11
ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ 12
ARAŞTIRMA HİPOTEZLERİ / PROBLEM 12
EVREN VE ÖRNEKLEM 12
KAPSAM VE SINIRLILIKLAR/KARŞILAŞILAN GÜÇLÜKLER 13
GİRİŞ 13
1. SİNEMADA AUTEUR TEORİ 19
1.1. Andre Bazin 19
1.2. Peter Wollen 23
1.3. Andrew Sarris 25
1.4. Alexandre Astruc 28
1.5. Fransız Yeni Dalgası 30
2. AUTEUR TEORİ BAĞLAMINDA TÜRK SİNEMASI 36
2.1. 1990 Öncesi Türk Sinemasında Auteur Yönetmenler 36
2.2. 1990 Sonrası Türk Sinemasında Auteur Yönetmenler 42
2.3. Türk Sineması İçerisinde Emin Alper'in Yeri 45

3. EMİN ALPER FİLMLERİNİN AUTEUR TEORİ BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ 48
3.1. Tepenin Ardı Filminin Analizi 49
3.1.1. Tepenin Ardı Filminde Öteki Kavramı 49
3.1.2. Tepenin Ardı Filminde Sinematografi 52
3.1.3. Tepenin Ardı Filminde Zamansızlık ve Mekansızlık 54
3.1.4. Tepenin Ardı Filminde Kadraj Dışının Kadraj İçine Etkisi 56
3.2. Abluka Filminin Analizi 57
3.2.1. Abluka Filminde Öteki Kavramı 58
3.2.2. Abluka Filminde Zamansızlık ve Mekânsızlık 60
3.2.3. Abluka Filminde Sinematografi 62
3.2.4. Abluka Filminde Kadraj Dışının Kadraj İçine Etkisi 64
3.3. Kız Kardeşler Filminin Analizi 66
3.3.1. Kız Kardeşler Filminde Öteki Kavramı 66
3.3.2. Kız Kardeşler Filminde Zamansızlık ve Mekânsızlık 69
3.3.3. Kız Kardeşler Filminde Kadraj Dışının Kadraj İçine Etkisi 71
3.3.4. Kız Kardeşler Filminde Sinematografi 74
3.4. Kurak Günler Filminin Analizi 76
3.4.1. Kurak Günler Filminde Öteki Kavramı 76
3.4.2. Kurak Günler Filminde Zamansızlık ve Mekansızlık 79
3.4.3. Kurak Günler Filminde Kadraj Dışının Kadraj İçine Etkisi 80
3.4.4. Kurak Günler Filminde Sinematografi 82
SONUÇ 84
KAYNAKÇA 88
ŞEKİLLER LİSTESİ 93
ÖZGEÇMİŞ 94

TEZ ONAY SAYFASI

Ulaş Can ATAŞ tarafından hazırlanan "AUTEUR TEORİ BAĞLAMINDA EMİN ALPER SİNEMASININ DEĞERLENDİRİLMESİ" başlıklı bu tezin Yüksek Lisans Tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Dr. Öğr. Üyesi Musa AK .....

Tez Danışmanı, Yeni Medya Ve İletişim Anabilim Dalı

Bu çalışma, jürimiz tarafından Oy Birliği ile Yeni Medya Ve İletişim Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir. 20/06/2025

Ünvanı, Adı SOYADI (Kurumu) **İmzası**

Başkan : Doç. Dr. Mehmet KÖPRÜ (ERÜ) .....

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Musa AK (KBÜ) .....

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Bedirhan KARAKURLUK (KBÜ) .....

KBÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulu, bu tez ile, Yüksek Lisans Tezi derecesini onamıştır.

Doç. Dr. Zeynep ÖZCAN .....

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

DOĞRULUK BEYANI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum bu çalışmayı bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı herhangi bir yola tevessül etmeden yazdığımı, araştırmamı yaparken hangi tür alıntıların intihal kusuru sayılacağını bildiğimi, intihal kusuru sayılabilecek herhangi bir bölüme araştırmamda yer vermediğimi, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserlere metin içerisinde uygun şekilde atıf yapıldığını beyan ederim.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak ahlaki ve hukuki tüm sonuçlara katlanmayı kabul ederim.

Adı Soyadı: Ulaş Can ATAŞ

İmza :

ÖNSÖZ

Sinema tarihi boyunca, yönetmenin sanatsal vizyonunu merkeze alan auteur yaklaşımı, sinema kuramları içerisinde hem üretim biçimi hem de estetik değerlendirme açısından ayrıcalıklı bir yer edinmiştir. Bir filmi yalnızca teknik bir ürün değil, aynı zamanda bir anlatı, bir dünya görüşü ve kişisel bir imza olarak gören bu yaklaşım, özellikle modern ve çağdaş sinemada yönetmen kimliğini yeniden tanımlamıştır. Bu bağlamda, Türk sinemasının son dönem önemli yönetmenlerinden biri olan Emin Alper, politik arka planla örülmüş anlatıları, boğucu atmosferleri ve karakterlerinin iç dünyasına dair derinlikli çözümlemeleriyle dikkat çeker. Alper'in filmleri, yalnızca içerdiği temalarla değil, aynı zamanda biçimsel tercihleri ve anlatı yapılarıyla da auteur sinemanın güncel bir temsilini sunar. Bu çalışma, auteur kuramının temel ilkeleri çerçevesinde Emin Alper'in sinemasını ele alarak, onun filmografisinde süregelen belirli temaları incelemeyi amaçlamıştır. Böylece hem Türk sinemasında auteur yaklaşımlarının nasıl biçimlendiği hem de Alper'in bu bağlamdaki özgün konumu daha görünür kılınacaktır.

Çalışmam boyunca her zaman yanımda olan ve bana her türlü desteği veren başta tez danışmanım değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Musa AK'a, yine bana her türlü desteğini hissettiren tez jürimde yer alan değerli hocalarım Dr. Öğr. Üyesi Bedirhan KARAKURLUK' a ve Doç. Dr. Mehmet KÖPRÜ' ye teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca fakültemde bulunan ve bana desteği olan diğer hocalarıma da teşekkür ederim. Bana her türlü imkânı sağlayan ve bu süreçte sürekli yanımda olan sevgili babam Nihat ATAŞ'ı ve sevgili annem Demet ATAŞ'ı bütün kalbimle kucaklar ve onlara sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

ÖZ

1950’li yıllarda ortaya çıkan auteur kuramı, Fransız Yeni Dalga akımıyla birlikte *Cahiers du Cinéma* çevresinde şekillenmiş; François Truffaut'nun “Politique des Auteurs” başlıklı yazısıyla teorik bir zemin kazanmıştır. Bu kuramsal bakış, yönetmeni bir sanat eseri üzerindeki belirleyici yaratıcı güç olarak tanımlamış ve sinemayı kişisel bir anlatım biçimi olarak yeniden değerlendirmiştir. 1960’larda Andrew Sarris, bu yaklaşımı Amerikan sinema kuramına uyarlayarak auteur teori kavramını sistematik hale getirmiş; yönetmenin sinemasal imzasını kendine has biçim, özgün bir sinema dili ve kişisel üslup bağlamında açıklamıştır. Türk sinemasında 2000'li yıllardan itibaren belirginleşen bağımsız sinema geleneği içinde, özgün üslubuyla ve auteur kimliğiyle öne çıkan isimlerden biri olan Emin Alper dir. Filmlerinde özellikle otorite, iktidar, öteki, toplumsal korkular, paranoya, travma, hafıza ve kadın temsilleri gibi meseleleri işleyerek sinemasını eleştirel bir bakış açısıyla şekillendirir. *Tepenin Ardı* (2012), *Abluka* (2015), *Kız Kardeşler* (2019) ve *Kurak Günler* (2022) gibi filmlerinde Alper, yalnızca bireysel ya da ailevi çatışmaları değil, bu çatışmaların ardındaki tarihsel, siyasal ve ideolojik yapıların izini sürer. Ayrıca, sinemasal anlatım dili açısından da gerçekçilik ile alegori arasında kurduğu denge, zamansızlık-mekânsızlık onun yönetmenliğini klasik anlatı sinemasından ayrıştırarak özgün bir sinema dili ortaya koymasına olanak tanır.

Çalışma kapsamında, öncelikle auteur kuramının kuramsal temelleri ve sinema tarihinde nasıl şekillendiği tartışılmış; ardından Türk sinemasında auteur yaklaşımının dönüşümü ve bağımsız sinemanın yükselişi ele alınmıştır. Bu kuramsal arka plan doğrultusunda amaçlı örneklemle belirlenen Emin Alper filmleri hem tematik hem de biçimsel düzlemde betimsel analiz yöntemiyle çözümlenerek, yönetmenin çağdaş sinemadaki yeri ve etkisi değerlendirilmiştir. Alper’in filmografisinin bireysel yaratıcılık ile toplumsal gerçeklik arasında kurduğu bağ sayesinde, Türk sinemasında özgün bir auteur yönetmen olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Auteur Teori, Sinema, Emin Alper, Türk sineması

ABSTRACT

The auteur theory, which emerged in the 1950s, took shape around Cahiers du Cinéma with the French New Wave movement and gained a theoretical ground with François Truffaut's article titled ‘Politique des Auteurs’. This theoretical perspective defined the director as the decisive creative power over a work of art and re-evaluated cinema as a form of personal expression. In the 1960s, Andrew Sarris adapted this approach to American cinema theory and systematised the concept of auteur theory, explaining the director's cinematic signature in terms of a unique form, a unique cinematic language and a personal style. Emin Alper is one of the prominent figures with his unique style and auteur identity within the independent cinema tradition that has become prominent in Turkish cinema since the 2000s. His films deal with issues such as authority, power, the other, social fears, paranoia, trauma, memory and representations of women, shaping his cinema from a critical perspective. In films such as *Tepenin Ardı* (2012), *Abluka* (2015), *Kız Kardeşler* (2019) and *Kurak Günler* (2022), Alper traces not only individual or family conflicts but also the historical, political and ideological structures behind these conflicts. Moreover, in terms of cinematic narrative language, the balance he establishes between realism and allegory, timelessness and spatiality distinguish his direction from classical narrative cinema and allow him to create a unique cinematic language.

Within the scope of the study, firstly the theoretical foundations of auteur theory and how it was shaped in the history of cinema are discussed; then the transformation of the auteur approach in Turkish cinema and the rise of independent cinema are discussed. In line with this theoretical background, Emin Alper's films, which were selected by purposive sampling in line with this theoretical background, are analysed both thematically and stylistically by means of descriptive analysis method, and the director's place and influence in contemporary cinema are evaluated. It is concluded that Alper is a unique auteur director in Turkish cinema thanks to the link between individual creativity and social reality in his filmography.

Keywords: Auteur Theory, Cinema, Emin Alper, Turkish cinema

ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ

Tezin Adı	Auteur Teori Bağlamında Emin ALPER Sinemasının Değerlendirilmesi
Tezin Yazarı	Ulaş Can ATAŞ
Tezin Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Musa AK
Tezin Derecesi	Yüksek Lisans
Tezin Tarihi	20/06/2025
Tezin Alanı	Yeni Medya ve İletişim Anabilim Dalı
Tezin Yeri	KBÜ/LEE
Tezin Sayfa Sayısı	94
Anahtar Kelimeler	Auteur Teori, Sinema, Emin Alper, Türk Sineması

ARCHIVE RECORD INFORMATION

Name of the Thesis	Evaluation of Emin ALPER Cinema in the Context of Auteur Theory
Author of the Thesis	Ulaş Can ATAŞ
Advisor of the Thesis	Assist.Prof.Dr. Musa AK
Status of the Thesis	Master's Degree
Date of the Thesis	20/06/2025
Field of the Thesis	New Media and Communication Department
Place of the Thesis	UNIKA/IGP
Total Page Number	94
Keywords	Auteur Theory, Cinema, Emin Alper, Turkish Cinema

ARAŞTIRMANIN KONUSU

Emin Alper, ulusal ve uluslararası film festivallerinde elde ettiği başarılarla günümüz Türk Sinemasının en önemli yönetmenlerinden birisi olarak dikkat çekmektedir. Alper, filmlerinde yarattığı derinlikli atmosfer, kullandığı metaforlar, politik ve toplumsal meselelere yaklaşımıyla yenilikçi bir üsluba sahiptir. Emin Alper'in filmleri incelendiğinde öteki kavramı, otorite eleştirisi, sinematografik unsurlar, zamansızlık ve mekânsızlık gibi yinelenen temalar dikkat çekmektedir. Bu bağlamda araştırmanın konusunu yapmış olduğu filmlerle Türk Sinemasında dikkat çeken ve farklı bir yerde duran, her filminde biçim ve içerik anlamında benzer temaları yineleyen ama farklı anlatım unsurlarını da her filminde ortaya koyan Emin Alper'in sinemasının auteur kuram bağlamında değerlendirilmesi oluşturmaktadır.

ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Bu araştırmanın temel amacı, Emin Alper sinemasını Andrew Sarris, Andre Bazin, Peter Wollen ve Alexandre Astruc gibi auteur teorisyenlerin yaklaşımlarını referans alarak derinlemesine analiz etmek ve filmlerinde biçim ve içerik anlamında yinelenen temaların ve öğelerin neler olduğu belirlemeye çalışmaktır. Bu bağlamda elde edilen veriler sonucunda Emin Alper'in auteur bir yönetmen olup olmadığını araştırmaktır.

Tezin amacı doğrultusunda aşağıda belirtilen soruların cevapları aranacaktır:

1. Yönetmenin filmlerinde tekrar eden temalar nelerdir?
2. Yönetmenin filmlerinde özgünlüğünü ortaya koyan, auteur olarak değerlendirilebilecek biçim ve içeriksel özellikler nelerdir?
3. Emin Alper auteur bir yönetmen midir?

Son dönem Türk Sinemasına bakıldığında bağımsız yönetmenlerin sayısının artmasıyla birlikte auteur teori bağlamında yapılan akademik çalışmaların sayısı da artmaya başlamıştır. Yapılan literatür taraması sonucunda Emin Alper sineması üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde ise auteur teori bağlamında bir çalışmanın olmadığı görülmüştür. Bu çalışma Emin Alper sinemasını auteur teori bağlamında değerlendirmesi nedeniyle özgün bir yerde durmaktadır. Bu bağlamda Türk Sineması literatürüne katkı yapması nedeniyle önemlidir.

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu araştırma kapsamında Nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. "Nitel araştırma, nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir" (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s.41). Yönetmenin filmlerinin analizine geçmeden önce araştırmanın kuramsal çerçevesinin oluşturulabilmesi adına literatür taraması yapılmıştır. Örneklem olarak seçilen filmlerdeki ortak temalar ve öğelerin belirlenebilmesi için filmler tekrar tekrar izlenmiş ve veriler bu şekilde toplanmıştır. Elde edilen veriler sonucunda ortaya konulan temalar betimsel analiz yöntemiyle analiz edilmiştir. Betimsel analiz yönteminde "elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. Bu amaçla elde edilen veriler, önce sistematik ve açık bir biçimde betimlenir. Daha sonra yapılan bu betimlemeler açıklanır ve yorumlanır, neden-sonuç ilişkileri irdelenir ve birtakım sonuçlara ulaşılır" (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s.239-240).

ARAŞTIRMA HİPOTEZLERİ / PROBLEM

Bu araştırmanın problemi, ulusal ve uluslararası film festivallerinde aldığı ödüllerle Türk Sinemasının gelişimine katkı sunan Emin Alper'in filmlerini auteur teori bağlamında değerlendirmek, filmlerindeki ortak temaları ortaya çıkarmak ve auteur yönetmen olup olmadığını sorgulamaktır.

Auteur teorinin günümüzde film analizlerinde kullanılabilecek, geçerli bir yöntem olduğu var sayılmaktadır.

Emin Alper'in yaptığı filmlerle Türk Sineması içinde özgün bir sinema dili oluşturduğu varsayılmaktadır.

EVREN VE ÖRNEKLEM

Bu araştırmanın evrenini Türk Sineması oluşturmaktadır. Örneklemini ise Emin Alper'in yönetmenliğini yapmış olduğu uzun metraj sinema filmleri olan *Kurak Günler (2022), Kız Kardeşler (2019), Abluka (2015) ve Tepenin Ardı (2012)*

oluşturmaktadır. Filmler amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenmiştir. "Amaçlı örnekleme, örnekleme seçilen kişilerin ya da objelerin, araştırmacının amaçlarına en uygun yanıtı verebilecek birey ve objelerden seçilmesidir" (Aziz, 2008, s.55).

KAPSAM VE SINIRLILIKLAR/KARŞILAŞILAN GÜÇLÜKLER

Bu araştırma Emin Alper'in yönetmenliğini yapmış olduğu uzun metraj sinema filmleri olan *Kurak Günler* (2022), *Kız Kardeşler* (2019), *Abluka* (2015) ve *Tepenin Ardı (*2012) filmleriyle sınırlandırılmıştır. Yönetmenin çekmiş olduğu *Mektup* (2005)*, Rıfat* (2006) adlı kısa filmleri ile daha çok ticari yapımlar olan *Alef* (2022) ve *Arayış* (2023) adlı dizileri çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur.

GİRİŞ

Lumiere kardeşlerin 1895 yılındaki ilk film gösterimiyle birlikte sinema toplu halde izlenen ve kitlelere hitap eden bir kitle iletişim aracı olmuştur. Kimi zaman ticari kaygılarla kimi zaman propaganda aracı olarak varlığını devam ettirmiştir. Ancak tüm bu süreçlerde sinema, yönetmenlerin estetik kaygılarıyla varlığını sürdürmüş hem ticari hem de bir sanat olarak yoluna devam etmiştir. "Lumiere'in kameraya kazandırdığı biçim sayesinde, film kamerası kolaylıkla taşınabiliyordu ve kamera operatörü bir fotoğrafçının sahip olduğu özgürlükle çalışabiliyor, yaşamla karşı karşıya gelmek ve kendi çevresindeki insanları ve durumları incelemek için çıkabiliyordu" (Armes, 2011, s.26). Lumiere kardeşlerin kamerası çekim yaptığı karakterlere müdahale etmeden gündelik yaşamı kayıt altına alma yoluna gitmiştir. Kurmaca sinemanın babası olarak bilinen Melies ise "büyülü fener ve özel aydınlatma efektlerini içeren sahnedeki çalışmaları, onu, sinematograftaki –ciddi bir iş adamı olan Lumiere için akla hayale sığmayacak olan-çok farklı potansiyelleri görme konumuna taşıdı ve sinematografa ilk kez seyirlik boyutu katan o oldu" (Armes, 2011 s.26). Böylece kamera salt gündelik hayatı kaydetmekten sıyrılarak bir hikâye anlatma aracına dönüşmüştür. Sinema farklı ülkelerde farklı yönetmenlerin bakış açılarıyla estetik bir boyut kazanmış ve böylece farklı anlatım olanakları ortaya çıkmıştır.

Kültür endüstrisinin merkezi olarak bilinen Hollywood, ticari kaygılarla izleyicileri sinema salonuna çekmek için beyazperdenin büyülü dünyasını etkili bir

biçimde kullanmıştır. Adeta bir fabrika gibi çalışan bu sistemin içerisinde oldukça katı hiyerarşik kurallar hakimdir ve filmlerde söz sahibi olanlar ise yapımcılar ve starlardır. Yönetmeler ise bu ticari döngünün içerisinde kendi estetik kaygılarından ziyade stüdyo kurallarının matematiğine uygun filmler yapan memur yönetmenlerdir. Ancak stüdyo sisteminin içinde kendini ön plana çıkaran ve yaratıcı yönetmen olarak adlandırılabilecek yönetmenlerde vardır. Bunlar Alfred Hitchcock, John Ford ve Orson Welles gibi filmlerine kendi imzalarını atan auteur yönetmenlerdir.

Cahiers du cinéma dergisinde yazılar yazan ve daha sonra Fransız Yeni Dalga sinemasını ortaya çıkaracak olan François Truffaut, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Claude Chabro Andre Bazin gibi isimler İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımı yönetmenlerinive Alfred Hitchcock, John Ford ve Orson Welles gibi Hollywood stüdyo sistemi içerinde kendi, özgün bakış açılarını inşa eden yönetmenleri Auteur yönetmenler olarak değerlendirmişlerdir. Bu bağlamda, auteur teori Andre Bazin, Alexandre Astruc, Peter Wollen ve Andrew Sarris gibi teorisyenlerin düşünceleriyle gelişmiştir. Kuyucak Esen'in de ifade ettiği gibi auteur teoride "her yönetmenin kendi biçemine önem verilir, çünkü ancak bu şekilde bir filmin içerdiği asıl anlamı yakalamak olasıdır; bu bir kişiliğin, kişiselliğin işaretidir" (Kuyucak Esen, 2014 s.14).

Türk Sinemasına bakıldığında ise sinemacılar dönemi olarak adlandırılan 1950-1970 arası dönemde Lütfi Ömer Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz ve Halit Refiğ gibi yönetmenler Tiyatrocular Dönemi'nin etkisinden kurtularak biçimsel ve içeriksel anlamda kendi özgün sinema dillerini ortaya koymuşlar ve auteur (yaratıcı yönetmen) olarak kabul edilmişlerdir. Bu dönemde filmlerdeki starlar oyunculardan daha çok filmleri yapan yönetmenler tanınmaya başlamıştır. Başka bir ifadeyle yönetmen sineması ortaya çıkmıştır. Toplumsal problemleri filmlerine konu alan bu yönetmenler İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni dalga sinemasından da etkilenmişlerdir.

"Özellikle 90'lı yılların ikinci yarısından itibaren televizyonun sinemaya bir gösterim alanı sunması, ortak yapımlar, Kültür Bakanlığı desteği, Euroimages, video ve festival gibi olanaklar ile sinemacıların ticari kaygı taşımadan, kendilerini daha rahat ifade edebildikleri yapımlara imza attıkları görülmektedir" (Uğur, 2017, s.234). Bu anlamda Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoğlu, Reha Erdem, Derviş Zaim ve Semih Kapanoğlu gibi yönetmenler kendi özgün sinema dilini oluşturmuş ve auteur yönetmenler olarak dikkat çekmişlerdir.

2000 sonrası dönemde ise dijital teknolojinin imkanlarının artmasıyla birlikte genç kuşak yönetmenler olarak değerlendirilen Tolga Karaçelik, Mahmut Fazıl Coşkun, Özcan Alper ve Emin Alper gibi yönetmenler; kendinden önceki kuşağın yönetmenlerinden farklı bakış açısıyla filmler yapmaya başlamışlardır. Andrew'in de ifade ettiği gibi, "yönetmen bir hikâye, bir argüman ya da bir hissiyat farkı gözetmeksizin hepsinin sınırlarını aşan bir vizyonla çekeceği kareleri düzenler; özetle, sinema sadece bir bakış değil, bir bakış açısı iletir (Andrew, 2018, s.52). Özellikle Emin Alper, filmlerinde yarattığı derinlikli atmosfer, kullandığı metaforlar, zaman ve mekân kullanımı, otorite eleştirisi, politik ve toplumsal meselelere yaklaşımıyla kendine özgü yenilikçi bir üsluba sahip yönetmen olarak dikkat çekmektedir.

Çalışma kapsamında, ulusal ve uluslararası film festivallerinde elde ettiği başarılarla son dönem Türk Sinemasında dikkat çeken yönetmenlerden biri olan Emin Alper'in auteur bir yönetmen olup olmadığı araştırılacaktır.

Bu bağlamda çalışmanın birinci bölümünde literatür taraması yapılıp, auteur kuram teorisyenlerinden bahsedilecek olup, bu kuramın sinemayı nasıl şekillendirdiği göz önüne alınacaktır.

Kuramcıların fikirsel çatışmaları bağlamında auteur kuram ortaya çıkmıştır. Bu kurama göre yönetmen, yalnızca bir uygulayıcı ya da teknik bir koordinatör değil, filmin sanatsal anlamda yazarıdır. Yönetmenin film üzerindeki biçimsel ve tematik kontrolü, onun bireysel tarzının ve dünya görüşünün bir yansımasıdır. Auteur kuramı, sinemayı tıpkı edebiyat ya da resim gibi kişisel bir ifade alanı olarak ele alır. Kuramın gelişiminde özellikle Alexandre Astruc, André Bazin, Andrew Sarris ve Peter Wollen gibi eleştirmen ve kuramcıların fikirleri belirleyici olmuştur. Alexandre Astruc, 1948 tarihli ünlü makalesi "La caméra-stylo" (Kamera-Kalem) ile bu düşünce biçiminin ilk tohumlarını atmıştır. Astruc, sinemanın yavaş yavaş bir anlatı dili hâline geldiğini ileri sürerken, kameranın tıpkı bir kalem gibi sanatçının kişisel düşüncelerini ifade edebileceği bir araç olduğunu savunmuştur. Ona göre yönetmen, edebiyatçının kalemle yaptığını kamerayla yapmalı; yani sinema, felsefi ve bireysel fikirlerin estetik olarak dile getirildiği bir yaratım alanına dönüşmelidir. Bu görüş, yönetmenin kişisel vizyonunun sinema sanatındaki yerini öne çıkararak auteur kavramının ilk kuramsal zeminini oluşturmuştur. Astruc'nun bu öncü yaklaşımı, kısa sürede *Cahiers du Cinéma* çevresindeki eleştirmenler tarafından benimsenmiştir. Ancak auteur kuramının

gelişiminde bir başka önemli figür olan André Bazin, kuramın daha dengeli bir yorumunu sunmuştur. Bazin, sinemayı kolektif bir sanat olarak görmekle birlikte, büyük yönetmenlerin filmlerinde özgün bir tarz ve düşünsel tutarlılık taşıdığını kabul etmiştir. Özellikle Jean Renoir, Orson Welles ve Roberto Rossellini gibi isimlerin filmlerinde gözlemlenen biçimsel devamlılık, Bazin'in auteur kavramını biçimci bir yorumdan ziyade, etik ve gerçeklik ilişkisi üzerinden ele almasına yol açmıştır. Böylece Bazin, auteur'ün varlığını kabul etmekle birlikte, bu kimliği yalnızca stilistik göstergelerle sınırlı tutmamış, daha bütüncül bir bakış açısı geliştirmiştir.

Auteur kuramı, 1960'lı yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'nde Andrew Sarris tarafından yeniden tanımlanarak Anglo-Amerikan sinema eleştirisine taşınmıştır. Sarris, 1962 tarihli "Notes on the Auteur Theory" başlıklı makalesinde auteur'ü tanımlamak için üç temel kriter önerir: teknik yeterlilik, kişisel stil ve yönetmenin dünya görüşünün filmografisine yansıması. Sarris'in katkısı, kuramı sistematik hâle getirerek, özellikle Hollywood sinemasında Howard Hawks, Alfred Hitchcock, John Ford gibi yönetmenlerin auteur olarak değerlendirilmesine imkân tanımıştır. Böylece auteur kuramı, yalnızca sanat sinemasına değil, popüler sinema üretimine de uygulanabilir hâle gelmiştir. Kuramın daha teorik boyutunu genişleten isimlerden biri de Peter Wollen olmuştur. Wollen, 1972 tarihli *Signs and Meaning in the Cinema* adlı çalışmasında auteur kavramını yapısalcı film çözümlemesiyle ilişkilendirmiştir. Ona göre, bir yönetmenin filmografisinde tekrarlayan motifler, anlatı kalıpları ve biçimsel stratejiler, bir anlam sisteminin parçaları olarak çözümlenebilir. Wollen, auteur'ü sadece bireysel ifade değil, bir gösterge üreticisi olarak değerlendirerek, kuramı daha sistematik ve bilimsel bir analize açmıştır.

Bu çalışmada, auteur kuram yukarıda anılan kuramcıların katkıları bağlamında ele alınacak; sinema sanatında yönetmenin konumunun nasıl yeniden tanımlandığı, bu yaklaşımlar ışığında tartışılacaktır. Ayrıca auteur kuramının zaman içinde geçirdiği dönüşümler, kurama yönelik eleştiriler ve günümüz sinemasında auteur figürünün nasıl varlık gösterdiği de değerlendirilecektir. Bu bağlamda, auteur kuramı yalnızca bireysel estetiği değil, aynı zamanda sinema üretiminin ideolojik, kültürel ve yapısal boyutlarını da sorgulayan bir çerçeve sunmaktadır.

Çalışmanın ikinci kısmında ise Sinemacılar Döneminden başlayarak, 1990 öncesi ve 1990 sonrası Türk sinemasının yanı sıra Emin Alper'in Türk sinemasındaki yeri ele alınacaktır.

1950'li yıllardan itibaren belirginleşen ve Sinemacılar Dönemi olarak adlandırılan süreç, Türk sinemasında içeriksel ve biçimsel olarak daha bilinçli ve sinema diline yönelik üretimlerin ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. Lütfi Ö. Akad'ın 1952 tarihli *Kanun Namına* (1952) filmiyle başladığı kabul edilen bu dönem, yönetmenin sanatsal iradesini ön plana çıkaran ve sinemanın kendi diline özgü anlatım olanaklarını kullanan filmlerle şekillenmiştir. Bu dönem, teknik gelişmelerle birlikte sinema sanatının ciddiye alınmaya başlandığı ve popüler anlatı kalıplarının ötesinde, toplumsal gerçeklikleri irdelemeye çalışan bir anlayışın benimsendiği bir kırılma noktasıdır.

1960'lı yıllar, Türkiye'de hem politik hem de kültürel anlamda bir uyanışın yaşandığı ve sinemada da yansımasını bulduğu bir dönemdir. Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç, Yılmaz Güney gibi yönetmenler aracılığıyla "toplumcu gerçekçi" sinema anlayışı, göç, yoksulluk, sınıfsal eşitsizlikler ve kırsal sorunlar gibi temaları merkezine alan filmlerle güçlü bir temsil kazanmıştır. *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1964), *Umut* (1970) gibi yapıtlar bu bağlamda hem içeriksel derinlikleri hem de biçimsel anlatımlarıyla dönemin önemli örnekleri arasında yer alır. Aynı yıllarda Yeşilçam adı verilen sinema endüstrisi, melodram, komedi ve tarihî filmler etrafında şekillenen bir popüler sinema anlayışıyla geniş kitlelere ulaşmıştır. Ancak 1980 darbesiyle birlikte yaşanan siyasal baskılar, sansür ve ekonomik krizler, sinema üretimini önemli ölçüde sınırlandırmış; 1980'li yıllar, Türk sineması açısından ticari düşüş ve ifade alanlarının daraldığı bir geçiş dönemi olmuştur.

1990'lı yıllardan itibaren Türk sinemasında yeni bir estetik ve anlatı biçimi oluşmaya başlamıştır. Bu dönem, gerek teknik olanakların gelişmesi, gerekse uluslararası festivallerdeki görünürlük sayesinde Türk sinemasının bağımsız bir kimlik kazandığı, kişisel ve özgün anlatıların ön plana çıktığı bir dönemi temsil eder. Bu değişim, genellikle "Yeni Türk Sineması" olarak tanımlanır. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoğlu, Derviş Zaim ve daha sonra Emin Alper gibi yönetmenler, bireysel travmalar, belleğin yapısı, varoluşsal çatışmalar ve toplumsal eleştiriler gibi temalarla yeni bir sinema dili inşa etmişlerdir. Bu yeni kuşak auteur

yönetmenler, anlatının merkezine bireyi yerleştirmiş; sembolik, metaforik ve minimal anlatım biçimlerini tercih ederek klasik Yeşilçam kalıplarından belirgin şekilde ayrılmışlardır. Bu dönemin dikkat çeken yönetmenlerinden biri olan Emin Alper, özellikle politik alegori, paranoya, kolektif bellek ve otorite kavramlarını merkezine alan filmleriyle ön plana çıkmıştır. *Tepenin Ardı* (2012), *Abluka* (2015), *Kız Kardeşler* (2019) ve *Kurak Günler* (2022) gibi yapımlarda Alper, birey-toplum-devlet üçgenindeki çatışmaları sinematografik bir gerilimle işleyerek, Türkiye'nin sosyal ve siyasal dokusunu metaforik anlatımlarla yorumlamıştır.

Çalışmanın üçüncü kısmında Emin Alper filmleri, auteur kuram çerçevesinde belirli konu başlıkları altında değerlendirilecek olup yönetmenin auteur olup olmadığı incelenecektir.

Ancak auteur kimliğinin belirlenmesi yalnızca tematik süreklilik ve estetik tercihlerin varlığıyla sınırlı değildir. Yönetmenin yaratıcı sürece hâkimiyeti, sinemanın anlatı ve teknik unsurlarına olan müdahalesi ve film yapım sürecindeki belirleyici rolü de auteur kavramının temel bileşenlerindendir. Bu noktada, Emin Alper'in sinema pratiği, filmografisi ve sinematografik tercihleri ayrıntılı olarak incelenerek, onun bir auteur olarak konumlandırılmasının ne denli sağlam bir zemine dayandığı değerlendirilecektir.

Bu çalışma, Emin Alper'in filmlerini auteur kuramının temel ölçütleri ışığında analiz ederek, onun sinemasındaki biçimsel tutarlılık, tematik süreklilik ve yaratıcı kontrolü ortaya koymayı hedeflemektedir. Böylece, Alper'in hem Türk sinemasındaki yeri hem de çağdaş auteur kavramı bağlamında taşıdığı anlam daha net biçimde tartışılacaktır.

1. SİNEMADA AUTEUR TEORİ

1.1. Andre Bazin

André Bazin, kısa süren yaşamı süresince sinema üzerine çok düşünmüş ve fazlasıyla makale kaleme almıştır. Orson Welles ve De Sica üzerine yazdığı iki kitapçık dışında başka kitabı olmamasına rağmen makaleleri, bir tanesi kendisi tarafından 1958'de "Qu'est-ce que Le Cinema" ismiyle, üç tanesi de ölümünün ardından dört kitapta toplanmıştır. Bu eserler onun dile getirdiği Gerçekçi Kuram'ı gözler önüne sermektedir. Andre Bazin yazılarıyla ve makaleleriyle sinema üzerine düşünen birçok kişiyi etkisi altına almış, "La Nouvelle Vague" denilen akımın oluşmasında ve "Auter Kuramı"nın ortaya çıkmasında fazlaca etkiye sahip olmuştur.

Kuram, ilk kez II. Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru ortaya çıkmış ve Bazin'in öncülüğünde genç sinema eleştirmenlerinin desteğiyle sinema literatürüne kazandırılmıştır. Bazin ve öğrencileri, sinemanın saygı duyulan bir sanat olarak kabul edilebilmesi için yoğun çaba harcamış ve bu alandaki değerini vurgulamayı hedefleyen çalışmalar gerçekleştirmişlerdir (Özden, 2014, s.126). Bazin kuramcı olarak nesnel gerçekçiliği benimsemiştir. Bazin'in görüşlerinin temelini nesnel gerçekçilik oluşturmaktadır. Ona göre belgesel filmler, henüz deforme olmamış gerçekliğin en saf ifadesidir. Kurgudan ziyade mizansene önem veren Bazin, gerçek sürekliliği ancak mizansenin içerisindeki düzenlemelerle var edebileceğini savunmuş Orson Welles'in alan derinliği çalışmalarına bundan dolayı çok önem vermiştir.

Bazin yaşamı boyunca süren gerçekçi filmlere olan övgüsü nedeniyle diğer eleştirmenler tarafından da zaman zaman eleştirilmiştir. Bazin her zaman varoluşçu olarak ve bazı soyut sistemlerin etkisinde kalarak neyin yapılması gerektiğini belirleyen bir üretim metodu yerine, sinemada neyin yapıldığını betimleyen ve açıklayan bir kuramcı olmaya çalışmıştır. André Bazin'e göre yönetmen film yapım sürecinin bütün kollarında aktif bir rol oynuyorsa ve filme kendi tarzını aktarabiliyorsa "Auteur" gereksinimlerini karşılayabilirdi. Bazin, yönetmenin özgün olması gerektiğini savunmaktaydı ve özgün olmayan yapımın kalıcı olamayacağını düşünüyordu.

André Bazin, düşüncelerinde yönetmene büyük bir önem yüklemesine rağmen, filmdeki diğer unsurların da aynı derecede önemli olduğuna vurgu yapmıştır. Ayrıca

Bazin, sinemanın bir sanat dalı olarak kabul görmesinde, öne çıkan yönetmenlerin ve sanatçıların katkılarının göz ardı edilemeyecek kadar büyük bir değere sahip olduğunu ifade etmiştir. Bu yaklaşım, sinema sanatının kolektif bir üretim süreci olarak ele alınması gerektiğini ortaya koymaktadır (Kuyucak, 2016, s.36).

Andre Bazin liderliğinde 1951 yılında yayınlanmaya başlayan *Cahiers du Cinéma* dergisi sinema tarihi bakımından önemli bir dönüm noktası oluşturmaktadır. O dönemde sinema sanatı üzerine eleştiri yapan yayınlara nazaran kendini daha çok öne çıkartmıştır. *Cahiers du Cinéma* dergisiyle birlikte yeni bir akım kurmak içi Bazin gerekli zemini hazırlamıştır. Fazla zaman geçmeden çevresine genç sinemacılar toplanmaya başlamıştır. Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Pierre Kast, Francois Truffaut ve Claude Chabrol gibi isimler ondan etkilenmişlerdir ve Bazin'den öğrendikleriyle birlikte ilk yapıtlarını ortaya koymuşlardır.

Cahiers Du Cinema'nın, *Sahneye Koyma* ve *Yazarların Politikası* isimli iki temel ilkesi vardır. Daha sonralarda "Auteur Kuram" olarak anılacak olan *Yazarların Politikası* 1950'lerde ününü Amerika'ya kadar yaymıştır. Bazı yazarlara göre bu politika, o sırada Batı Avrupa'da yayılmaya başlayan Amerikan sinemasının emperyalist politikalarını benimsemekten başka bir şey yapmıyordu. Bazin bu tepkiye karşı çıkarak Yazar-Konu-Yapıt denklemini hatırlatmış ve bu denklemin bir ögesi olan konunun hiç önemsenmediğinin altını çizmiştir. Alexandre Astruc'un *Kamera-Kalem* teorisine karşı çıkarak, artık tek bir sinemadan değil sinemalardan söz edileceğini vurgulamıştır.

André Bazin, eserlerinde sinemanın gerçeklikle olan bağını vurgulamış ve sinema sanatını, görsel ve uzamsal yönlerinden yola çıkarak gerçeklikle doğrudan ilişkisi olan bir sanat dalı olarak tanımlamıştır. Ona göre, sinema, nesnelerin uzayda kapladığı üç boyutlu yapıyı kaydedebilen bir ifade biçimi olarak öne çıkar ve bu özelliği sayesinde "tüm gerçek sanatların ilki" unvanını hak eder. Bazin, bu yaklaşımıyla sinemanın hem estetik hem de ontolojik boyutlarını ele almıştır (Andrew, 2000, s.154-155).

Temelde biçeme ve yönetmenin oluşturduğu sinema anlatısına odaklanan auteur kuramı, "sinema dili üzerine geliştirilen söylemin devamlılığı daha sonra bütün sinema öğretisini, sinema tarihini, sinema türlerini ve sinema sektörünü ilgilendirmeye başlar ayrıca sinemanın içindeki problemleri incelemek için bilimsel bir yöntemin

oluşmasına" (Vincenti, 2008, s.129) yol açar. Bazin bazı konularda *Yazarların Politikası* yaklaşımına katılmamakla birlikte buna karşı olmadığını belirtmiştir. İzlenimci eleştirinin yanında yazarların politikasını destekler. Bu Yaklaşımın kişisel özellikleri değerlendirmede faydalı olduğunu belirtir. Yazar olmak Bazin'e göre gereci kullanmaya bağlıdır çünkü yazar senaryonun ne olduğundan bağımsız olarak sürekli aynı öyküyü anlatır. Yazar kötü bir gereci çok iyi bir yapıta dönüştürebilir. Bunun beraber iyi bir senaryodan iyi film, kötü bir senaryodan ise kötü film çıkaran yönetmenler olduğu bir gerçektir. *Cahiers Du Cinema'nın* yazarlarının amacı filmleri değil yönetmenleri değerlendirmektir. Filmleri tek tek uzun uzun çözümlemezler. Yönetmen filmi yaratır ve filme anlamı aktarır. Yani yönetmen sürem ve uzamdan bağımsızdır. Yaratıcılar kuramı sadece yönetmeni veya yazarı tanır.

Bazin, film üzerindeki (yazılı, sesli ve görsel) mutlak kontrolün senaryo yazarı veya yapımcının elinde değil, yönetmenin elinde olması gerektiğini düşünür (Lanzoni, 2015, s.225). Temele ilişkin olarak sinemanın kurallarını oluşturduğu büyük türlerin geniş halk kitlelerinin eğlenmesini sağladığını ve olaya kültürel yaklaşan kesiminde desteğini aldığını ifade ettikten sonra biçim açısında da konularına uygun fotografinin net ve kusursuz hale geldiğini söylemektedir. Görüntü ve ses böyle tam bir uyum içinde olmaktadır.

André Bazin, bir eserin kontrolünün tamamen yönetmenin elinde olmamasının, Hollywood gibi belirli kalıplar doğrultusunda üretim yapan sinema türlerinin ortaya çıkışına zemin hazırladığını belirtir. Bu durumun, "klasik sinema" olarak adlandırılabilecek bir anlayışın gelişmesine yol açtığını ifade eder.

"Bazin'e göre, klasik sinema, resmi bir bakış açısına sahiptir; bu bağlamda filmleri kişisizleştirerek ele alır ve her konuyu benzer bir şekilde işler. Bu yaklaşım, sinemanın bireysel yaratıcılıktan uzaklaşıp daha standart bir biçimde üretilmesine neden olur" (Andrew, 2010, s.276).

Sürekli tekrar edilen sinema dili, resmi politikaların tekel olmasına olanak tanır. Bu bağlamda, izleyicinin filmin içine girmesi engellenir ve teknik hakimiyet öncülüğünde izleyicinin pasif bir duruma düşürülerek hipnoz edilmesi amaçlanır. Sonuç olarak, izleyicinin filmle bütünleşmesi ve aktif bir katılım göstermesi engellenir; bilinçli olarak bir şekilde izleyici faktörü ortadan kaldırılır. Bu yaklaşımda, kullanılan tekniklerin asıl amacı, kendi konumlarını muhafaza etmek ve

güçlendirmektir. Aynı tekniklerin sürekli bir hal alması, bu yapının sistematik bir şekle gelmesini sağlar. Düzenli sinema izleyicisine alışkın oldukları filmlerin sunulması, ticari kayıpları minimuma indirerek ekonomik açıdan başarılı yapımlar elde etmeyi hedefler.

"Bazin, Sarris'in üç ölçüt kriterinin yeterli olmadığını belirtip, tarihsel, kitlesel, ekonomik ve üretimsel birçok etkenin de göz önünde bulundurulması gerekliliğini belirtmiştir" (Güngör, 2014, s.138). Bazin, yönetmen Flaherty'nin *Nanook of the North* (1922) filminde Eskimo'nun balık avlama sürecini tek planda göstermesini örneklendirir. Burada, izleyicinin balığın avlanma süresinin deneyimlenmesinin önemli olduğu için bu seçim yapılmıştır. Bazin, Eisenstein'in aksine, görüntülerin çarpıştırılmaması gerektiğini savunur. Bazin, kurguya karşı değildir; fakat, gerçekliğin önüne geçen kurguyu eleştirir, çünkü bu tür bir montaj gerçekliği filmi belgesel olmaktan çıkarıp kurmacaya dönüştürür (Özarslan, 2013, s.151). Bazin, alan derinliğini ele alırken, bunun yalnızca bir gereklilik veya olasılık olmanın ötesinde, görüntünün yapısına belirsizlik kattığını vurgular. *Citizen Kane*'in yalnızca alan derinliğiyle oluşturulduğuna vurgu yapmak abartı olmayacaktır. Bazin, montajın dışavurumcu sürecini engelleyen kişinin Welles olmadığını, ancak plan-sekanslar arasındaki alan derinliği kullanımının garip bir şekilde yeni anlamlar ortaya çıkardığını ifade eder. Bu sebeple, *Citizen Kane* Bazin'in incelemelerinde önemli bir yer edinmiştir.

"Zamanla daha tehlikeli bir şekilde gözlemlenen olayların uyandırdığı yüce doğallık estetiği, görünmez bir düzenin her daim mevcut olan bir sonucudur. Bu estetiğin meydana gelmesini sağlayan, senaryonun belirgin özelliğidir. Oyuncunun ortadan kalkması, mizansenin ortadan kalkması anlamına gelir mi?" (Bazin, 2022, s.181).

Bazin'in yazılarının birçoğu, sinemanın günümüzdeki örneklerinin tarzını ve biçimini ele almaya odaklanır. Temelde, Bazin bir eleştirmen olarak sinemasal araçlar hakkındaki kendi teorilerinden ve filmlerin yapısı bağlamında amacına yönelik düşüncelerden yola çıkar. Bazin, bir filmin biçimi ile kendi araçları arasında mecburi bir nedensel uyum olduğuna inanır. (Andrew, 2010, s.235). Bazin için algısal nesnellik, mekânsal nesnelliktir; yani görülebilir kavramlar ve bunları ayıran mekanlar. Realist bir kurgu stili, en temel düzeyde, bütün bir mekânın içinde olgunlaşan bir olayı

gösteren bir stil olarak tanımlanabilir. Bazin'e göre, özgün gerçekçi film stili, farklılaştırılmamış mekânın bütünlüğü içinde nesnelerin bağımsızlığını koruyabilen bir stildir.

Bazin'in dediği gibi, "dili hem kullanan hem de yaratan" büyük yönetmenler ve büyük kuramcılar sinema ekseni üzerinde katkılarını yaparak, sinemanın bugünkü çağdaş anlatım tarzına ulaşmasını sağladılar. Sinema dili derinleşti ve gelişti. Ama hala, sinemanın ne olduğu, anlatı yapısının nasıl kurulduğu üzerine olan tartışmalar bitmedi. Sinemadaki anlatıyı özgün kılanın, filmi sanat ve yönetmeni sanatçı yapanın "ne" olduğu hala yanıtını bulamadı.

1.2. Peter Wollen

Peter Wollen, 1969 yılında yayımladığı *Göstergeler ve Anlam* adlı kitabında, Auteur Kuramı hakkındaki görüşlerini dile getirmiştir. Wollen'a için, başlangıçta düzensiz ve plansız bir şekilde ortaya çıkan Auteur Kuramı, kaygan bir zeminde tartışılmıştır ve bu nedenle ilk başlarda birbirinden bağımsız düşünceler ortaya çıkmıştır. Wollen, Auteur Kuram'a yapısalcı bir yaklaşım sergileyen teorisyenlerden biridir. Wollen'dan önce, Auteur Kuramı hakkında fikir belirten eleştirmenler, yönetmeni ön planda tutarken, Wollen, yönetmenin yanı sıra yapıtın da ön planda olması gerektiğini savunmuştur. **"**Daha evvelde bahsedildiği gibi tartışmalar Auteur Kuram üzerinde sürerken iki ana fikir ortaya çıkar; temaya önem verenler ve biçime önem verenler. İki ana fikir de Auteur Kuram için bir gerekliliktir" (Ertaş, 2016, s.22). Bu kuramın gelişmesinde Wollen'in yapısalcı yaklaşımı yeni bir yolun açılmasını sağlamıştır.

Wollen, Howard Hawks'ın filmlerinin auteur kuram için iyi bir malzeme olduğunu savunmaktadır. Hawks, yıllarca Hollywood sisteminde film çeken yönetmenlerden birisidir. Sadece *Çavuş York* (Sergeant York, 1941) adlı filmi eleştirmenlerin övgüsünü kazanmış. Wollen, bu filmin Hawks filmografisinde ayrı bir yeri olduğunu söylemekte ve şöyle devam etmektedir:

> Bütün filmlerinde (Hawks"ın kendisinin de memnun kalmadığı Land of the Pharaohs dışında belki) aynı tematik ilgi odakları, tekrarlanan aynı motif ve olaylar, aynı görsel biçem ve tempo tekrar tekrar karşımıza çıkar. … Hawks bunu bütün filmlerini iki temel tipe indirgeyerek başarmıştır: macera ve çılgın komedi. Bu iki karşıt tür yönetmenin bakış açısının artı ve eksi kutuplarını ifade eder (Wollen, 2004, s.73).

Wollen, bir ticari sinema modeli olarak Amerikan sinemasını eleştirel bir bakış açısıyla incelemeye ve değerlendirmeye yönelik kuramsal bir temel oluşturmayı amaçlamış ve kendini Amerikan örnekleriyle sınırlandırmıştır. Ancak, auteur kuramının Avrupa sinemasına uygulanmamasına dair herhangi bir engel görmemektedir. Wollen, auteur kuramının temel ilkelerinin bazı özgün başarılarına rağmen henüz tam anlamıyla kurulmaması ve kısıtlı bir çevre dışında yayılmaması nedeniyle eleştirilmektedir.

Wollen'a göre (2004, s. 85), yönetmenin etkisi yalnızca filmin yapısında belirlenen sınırlar içerisinde kalabilir. Ancak diğer bir görüş, yönetmenin özgür iradesi ve yaratıcılığının, filmin içinde yer alan karşıtlıkların ilkesine uygun olarak ortaya çıkabileceğini ve motiflerde kendini gösterebileceğini savunur. Bu görüş, yönetmenin yalnızca filmsel yapıya bağlı kalmadığını ve belirleyici bir olgu olarak da görülebileceğini ileri sürer. Filmde görsel anlamın oluşturulması için, tempo, tekrar eden motifler ve tematik kaygıların ele alınmasının gerektiği vurgulanmaktadır.

Wollen bu yeni yaklaşımla, film analizini ortamın dolaysız özelliklerinden stilsel ve tematik özelliklerine, yani soyut bir kavramsal düzeye kaydırmış ve sonuç olarak akademisyenlerin daha geniş bir sosyal ve ideolojik değerlendirmelerle ilgilenmesine olanak tanımıştır. Bu bağlamda, filmdeki ilişkisel boyuttaki karşıtlıkların analizi yapılmalıdır (Çekmeci, 2023, s. 27). Yapıyı göz ardı etmesi nedeniyle Peter Wollen, auteur kurama eleştirel yaklaşmaktadır. Çünkü yapıda, yönetmenin amaçlamadığı ve bilinçli olarak yerleştirmediği anlamlar da olabilir. Seyirci filmden, yönetmenin düşünmediği bazı anlamlar da çıkarabilir. Auteur kurama bu görüşüyle yapısalcı bir yaklaşım getirmiştir. Kurama bakış yönü bu sayede değişmiş, çekilmiş olan filme yani yapıta dönmüştür.

Wollen’in (2004, s. 92) en temel vurgusu, yapısalcı analizin yalnızca benzerliklerin ve tekrarların ortaya konulmasıyla sınırlı kalamayacağı, farklılıklar ve karşıtlıklar sistemini de aynı zamanda içermesi gerektiğidir. Bu yaklaşım, auteur yönetmenlerin filmlerini incelerken her filmde tekrar eden motiflere odaklanmak yerine, farklılıkların da ele alınması gerektiğini savunarak, kendisinden önceki yaklaşımlardan ayrılmaktadır.

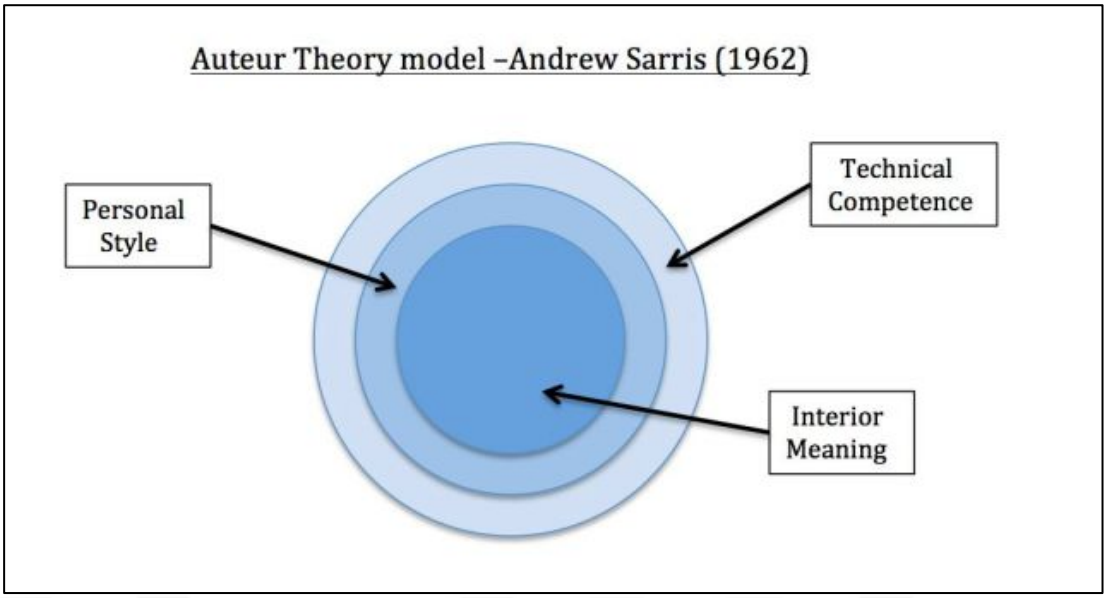
> Yapısalcı bakış açısıyla auteur yönetmenlerin filmleri incelenirken, onların tüm yapıtları benzerlikler ve karşıtlıklar temelinde değerlendirilir. Bu yöntem, yönetmenin daha başarılı ya da daha zayıf bulunan filmleri arasında anlamlı ve tutarlı bir ilişki kurmayı amaçlar. Her

> ne kadar yönetmenin filme katkısı bazı durumlarda net olmayabilir dense de, yönetmen diğer ekip üyelerinden farklı olarak yaratıcı ve sanatsal kimliğiyle öne çıkarılır ve yüceltilir (Tuğan, 2023, s.22).

1.3. Andrew Sarris

1950'lerin ilk yarısında Avrupa kıtasında Fransa'da doğan "auteur kuramı", 1962 yılında Andrew Sarris'in önderliğiyle Hollywood'a ev sahipliği yapan Amerika'ya adım atmıştır. Onun katkılarıyla üç halkalı değer ölçüsüne kavuşmuştur. Ama fazlasıyla eleştiriye maruz kalmıştır. Sarris, eleştirilere rağmen Amerika'da auteur kuram çerçevesinde birçok Hollywood yönetmeninin değerini ortaya çıkararak unutulmaktan kurtarmış, onların diğer sıradan yönetmenlerle birlikte tüketilip yok olmasını önlemiştir.

Auteur kuramı bağlamında Andrew Sarris, yönetmeni değerlendirme ölçütü olarak konumlandırmakta ve bu yolla gerçek auteurlerin belirlenebileceğini ileri sürmektedir. "Bu perspektif, sinema tarihinin sistematik bir yapıya kavuşabileceğini ve sinemanın esasen auteurlerin tarihi olarak okunabileceğini savunur. Sarris'e göre, yönetmenlerin filmografileri aracılığıyla sinema tarihinin kuramsal olarak inşa edilmesi mümkündür" (Büker, 2010, s.278). Sarris, 1962'de yazdığı makalesinde auteur kuramını bir değer biçme aracı olarak tanımlar. " 'Sinema tarihini auteurlerin tarihi olarak ele alarak, değer ölçütlerini üç temel unsurda belirler: teknik açıdan belirli bir örülebilir kişilik, imza olabilecek biçem özellikleri ve üçüncü olarak filmin iç anlamı' şeklinde ifade eder. Bu yaklaşım, yönetmenlerin filmografilerini bir kimlik ve stil üzerinden değerlendirmeyi önerir" (Çelik, 2009, s.51). Bu bağlamda auteur olan yönetmen klasik üretim biçimlerinin aksine oyuncu seçiminden montaja, filmin senaryosundan diğer teknik unsurlara kadar filme parmak izini bırakacak kadar damgasını vurmalıdır.



Şekil 1: Auteur Kuram Modeli - Andrew Sarris (1962)

Sarris'in sistematik yaklaşımında üç ana kriter bulunmaktadır. İlk değer ölçütü, yönetmenin teknik yeterliliğidir. Auteur, neyi ve nasıl anlatacağı konusunda sağlam bir altyapıya sahip olmalıdır. Eğer yönetmenin bu konuda temel bir sezgi veya yetkinlik yoksa, o yönetmen auteur kategorisine giremez. Sarris'in ikinci ölçütü, yönetmenin ayırt edilebilir bir kişiliğe sahip olmasıdır. Filmlerinde tekrarlayan bir biçim, imza niteliğinde karakteristik bir stil sergilemelidir. Üçüncü ve son ölçüt ise yönetmenin kişiliğiyle malzemesi arasındaki gerilimden doğan içsel anlamdır. Bu kavram karmaşık olarak değerlendirilebilir; ancak Sarris, auteur kuramına ilişkin ölçütlerini iç içe geçmiş halkalar biçiminde kurgular. Bu halkaların en dış katmanı, yönetmenin teknik becerisini temsil ederken, orta katman yönetmene özgü kişisel üslubu ve tekrarlayan biçimsel tercihlerin önemini ortaya koyar. En iç halkada ise filmlerin taşıdığı derinlikli ve öznel anlam yer alır. Sarris'e göre, yalnızca teknik yeterliliği aşabilen bir sinemacı teknisyen olarak, biçimsel yetkinliği ortaya koyan ise biçim ustası olarak nitelendirilirken; en derin katmana ulaşabilen sanatçı auteur unvanını hak eder.

Sarris'in modelinde yer alan üç halkadan en değerlisi, onun "iç anlam" (interior meaning) olarak adlandırdığı katmandır. Bu düzey, yönetmenin eserlerinde ortaya koyduğu tutarlı bir düşünce sistemi ya da dünya görüşünü ifade eder. Her ne kadar Sarris bu katmanı "iç anlam" ya da "görüş" olarak tanımlasa da, bu unsur aynı

zamanda yönetmene özgü bir felsefi yaklaşım ya da daha geniş anlatı geleneklerinin kişisel ve tutarlı bir yorumu olarak da değerlendirilebilir. (Kolker, 2011, s.171).

"Sarris'e göre, bir yönetmeni auteur olarak tanımlamak yalnızca üç kriterin varlığıyla değil, bu öğeler arasında tutarlı ve süreklilik arz eden bir yapının bulunmasıyla mümkündür. Nitekim Sarris, nitelikli bir ekibin yönetmensiz de iş çıkarabileceğini belirterek, gerçek bir auteur'ün zamanla ortaya çıkan anlatı ve biçim örüntüleriyle ayırt edilebileceğini vurgular" (Sarris, 2016, s.68). Yönetmen koltuğunda oturan bir şempanze ile gerçek bir yönetmeni ayıran temel noktanın devamlılık, örüntü ve istikrar olduğunu vurgulamaktadır. Bu iddialı benzetme, yönetmenin stilinin ve kişiliğinin zamanla belli bir örüntüye dönüşmesi gerektiğini ifade eder.

İlk olarak, bir yapıtın gerçekten bir film olup olmadığı ve sinemasal anlatımın gereklerini yerine getirip getirmediği sorgulanmalıdır. Sarris'in önerdiği şekilde, bu sorulara "evet" yanıtı veriliyorsa, yönetmenin rolü üzerinde durulur. Film üretiminin farklı aşamalarında başka kişilerin görev alması mümkün olsa da, senaryonun nasıl çekileceği, hangi açılardan görüntüleneceği, hangi renklerin ve müziklerin kullanılacağı, bu müziklerin nerede ve nasıl duyulacağı ve kurgunun nasıl yapılacağı gibi temel kararlar yönetmene aittir. Nihai karar mercii yönetmendir. Eğer yönetmen bu sorumluluğu üstlenerek filme kendi varlığını, bir dünya görüşünü, farklı bir yorum ya da anlam katabiliyorsa, auteur olma koşullarını karşılamış sayılır.

"Sarris, sinema tarihine genel bir bakışla, Charlie Chaplin, Robert Flaherty, John Ford, D.W. Griffith, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Buster Keaton, Fritz Lang, F.W. Murnau, Max Ophuls, Jean Renoir, Josef von Sternberg ve Orson Welles gibi yönetmenleri eleştirel açıdan önemli bulmakta ve onları auteur olarak değerlendirmektedir" (Kablamacı, 2014, s.69). "Ayrıca Sarris'in kuramı kısmen Hollywood sinemasının baskın durumunu öne sürerek alt metinlerinde milliyetçi bir tutum da takınmıştır" (Stam, 2014, s.100). Sarris, Hollywood sinemasının da Avrupa sineması kadar iyi olduğunu ve auteur yönetmenlerin özdeşiminin bundaki iyi bir şeyi betimlemenin bir yolu olduğunu öne sürer. Dahası, bu auteurlerin tarih aynı zamanda Hollywood'un tarihidir. İyi filmler iyi yönetmenler tarafından, kötü filmler kötü yönetmenler tarafından çekilir (Butler, 2011, s.39). Sarris'in Auteur Kuramı hakkındaki fikirleri ilk başlarda kabul görse de, daha sonraları kuramın auteur yönetmeni belirlemede yetersiz kaldığına dair eleştiriler yapılmıştır. Ancak bütün bu

eleştirilere rağmen, auteur kuramının Amerika'ya taşınmasında ve orada benimsenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Dolayısıyla Andrew Sarris, auteur kuramının gelişmesinde en etkili eleştirmenlerden biri olarak öne çıkmaktadır.

1.4. Alexandre Astruc

Alexandre Astruc, 1948 yılında *L'Écran Français* dergisinde yayımladığı *Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem* (Le Camera-stylo) makalesinde, sinema sanatının bir dönüşüm içinde olduğunu belirtir. Bu dönüşümün, eleştirmenlerin gözünden kaçan bir süreç olduğunu vurgular. Eleştirmenlerin gözünden kaçan nokta ise, sinemanın da diğer sanat dallarında olduğu gibi bir ifade aracına dönüşmesidir. Astruc, sinemanın bir anlatım dili olarak geliştiğini ve yönetmenlerin, sinemayı kendi kişisel ve sanatsal ifadelerini ortaya koymak için kullanmaya başladığını savunur.

Makalede, "sinemasal yazının" yazınsal yazı kadar esnek, özgür ve açıklayıcı olması gerektiği savunulmakta; yazar için kalemin taşıdığı anlam ne ise, yönetmen için de kameranın aynı anlamı taşıması gerektiği görüşü öne çıkarılmaktadır (Horton ve Magretta, 1981, s.3).

Alexandre Astruc'a göre, sinema sanatı bir dönüm noktasındadır ve bu dönüm noktasını getiren filmler, eleştirmenler tarafından yeterince önemsenmemiştir. Bu dönüm noktasından kastettiği ise, sinemanın diğer sanat dallarında olduğu gibi bir ifade biçimi aracına dönüşmesini sağlayan filmlerdir. Astruc, bu dönüşümün sinemanın sanatsal bir dil olarak kabul edilmesini sağladığını ve yönetmenlerin sinemayı kişisel ifadelerini aktarabilecekleri bir araç olarak kullanmaya başladığını vurgular (Astruc, 2021, s.22). Genel olarak, bu tür filmler, yönetmenin düşüncelerini kamera aracılığıyla ifade ettiği bir dil niteliği taşımakta ve bu dil, yönetmenin birikimini ortaya koyacak biçimsel özelliklere sahip olmaktadır.

> Özellikle resim ve romanda olduğu gibi, yönetmenin elindeki kamera da onun ifade aracına dönüşmektedir. Astruc, sinemanın edebiyatla olan bağlarını koparark, yönetmenin bağımsız bir sanatçı olması gerektiğini savunur. Yönetmen artık "ben" diyebilmelidir. Film yapımına bir eylem olarak değer vererek, yönetmenin sadece hazır bir metni görselleştiren bir görevli ya da zanaatçı değil, yaratıcı bir sanatçı olduğunu belirtir. Bu yaklaşım, yönetmenin sinemada kendi sanatsal ve kişisel dilini oluşturmasını sağlamayı amaçlar (Stam, 2014, s.94).

> Astruc, makalesinde "Sinema yavaş yavaş bir dil halini almıştır. Öyle bir dil ki . . . sanatçı en soyut düşüncelerini yansıtabilir, bugün romanda ve denemede olduğu gibi saplantılarını ortaya koyabilir. Bundan dolayı sinemanın bu yeni çağına kamera kalem çağı diyorum" şeklinde düşüncelerini belirtmiştir (Astruc'ten akt. Esen, 2016, s.34).

Yönetmenin sinemadaki rolü konusunda başlayan tartışmalar *Paris Sinemateki*'nde ayrıntılı olarak ifade edilebilecek ortamı bulmuştur.

> Sinema, yavaş yavaş bir dil haline gelmiştir. Öyle bir dil ki, sanatçı bu biçimle veya bu biçim içinde en soyut düşüncelerini yansıtabilir, tıpkı romanda ve denemede olduğu gibi saplantıları ortaya koyabilir. Astruc, bu nedenle sinemanın bu yeniçağını *kamera-kalem* (Caméra-Stylo) olarak nitelendirir. Bu metafor, sinemanın görselliğin egemenliğinden, görüntü için görüntü düşüncesinden ve anlatının katı taleplerinden uzaklaşarak, yazı dili kadar esnek ve incelikli bir yazı aracı haline gelmesi gerektiğini ifade eder. Sinemanın büyük bir potansiyele sahip olmasına rağmen, sadece gerçekliği yansıtarak ve popüler romandan miras aldığı toplumsal fantezi tarzını sürdürerek ilerleyemeyeceğini belirtir. Sinema, her tür ve konuyu ele alabilmeli ve insanlığın üretim, psikoloji, metafizik, idealler ve tutkularına dair felsefi düşüncelerinin çoğunun kaynağı olarak kendi sınırları içinde yer bulabilmelidir. Astruc'e göre, çağdaş yaşamın ideaları ve felsefelerine yalnızca sinema tam anlamıyla hakkını verebilir (Astruc, 2010, s.22).

Bu nedenle yeni sinema çağını ‘‘kamera-kalem’’ diye niteler. Alexandre Astruc bu makalesi ile auteur yaklaşımın gündeme gelmesini sağlar (Teksoy, 2009, s.483). Astruc, sinemanın imgelerin gösterildiği bir mecra olmayı bırakarak, tıpkı yazı dili kadar esnek ve incelikli bir yazı aracı haline geldiğini ileri sürer. Bu savını bir adım öteye taşıyarak, çağdaş fikir ve felsefelerin yalnızca sinema aracılığıyla tam olarak ifade edilebileceği iddiasında bulunur. Astruc, sinemanın sanat ve düşünceyi ifade etme biçimi olarak, yazılı dilin sahip olduğu esneklik ve derinlikle benzer bir potansiyel taşıdığına inanır (Gül, 2018, s.16).

Alexandre Astruc'ın *"kamera-kalem"* makalesi, sinema anlatımının daha yumuşak ve ustaca bir yol izlemesinin önünü açmış ve film yapımcıları olarak görülen yönetmenlerin konumunu yazar statüsüne yükseltmiştir. Astruc, sinemayı bir ifade aracı olarak tanımlayarak, yönetmenlerin de tıpkı bir yazar gibi, kişisel bir anlatım dili geliştirmeleri gerektiğini savunmuştur. Bu görüş, yönetmenleri sadece teknik işlevleri yerine getiren kişiler olmaktan çıkarıp, sanatsal ve yaratıcı yönleriyle tanınan yazarlar olarak kabul edilmesini sağlamıştır (Cook, 1986, s.33). Bu anlamda "Alexandre Astruc'un sinemanın diğer sanatlar gibi dili olabileceğini içeren manifestosu Cahiers du Cinéma eleştirmenleri tarafından kısa sürede benimsendi" (Wiegand, 2011, s.15).

Astruc, makalesinde bazı senaristleri, Balzac veya Dostoyevski gibi yazarların eserlerini uyarlarken sinemanın psikolojik ve metafizik unsurları aktarmaya gücünün yetmediğini iddia ettikleri için eleştirir ve bu görüşe katılmadığını belirtir. Astruc, bu

tür senaristlerin, Balzac ve Dostoyevski gibi derinlikli eserleri olabildiğince sığ bir şekilde uyarladıklarını savunur. Bunun nedenini ise tembellik ve hayal gücü eksikliği olarak açıklar. Astruc, sinemanın bu tür derinlikli eserleri başarılı bir şekilde uyarlamak için yeterli potansiyele sahip olduğunu ve senaristlerin bu potansiyeli kullanmaları gerektiğini vurgular. *"Kamera-Kalem"* makalesi, sinemada anlatılan öykünün ana kaynağını edebiyata dayandırarak mevcut sinema modeline karşı yeni bir ifade geliştirmektedir. Astruc, sinemanın özlemlenen anlatımında, diğer sanat dallarında olduğu gibi ifadenin bir aracı konumuna gelmesi gerektiğini savunur.

Edebiyatın kalemle ifade ettiği işlevi, sinemada kamerayla yerine getirecek bir yaklaşımı benimser. "Astruc, yönetmenin dünya görüşünü ve hayat üzerine geliştirdiği felsefi bakışını filmlerine yansıtarak, sinemayı bir ifade biçimi olarak kullanmasını bekler. Bu, yönetmenin sinemayı yalnızca teknik bir araç değil, aynı zamanda kişisel ve sanatsal bir dil olarak kullanması gerektiğini vurgular" (Gerstner, 2003, s.6). Astruc'un bu görüşlerinden, eserin yaratıcısıyla anlam kazanabileceği çıkarımı yapılabilir. Yönetmenin sinema aracılığıyla ifade ettiği dünya görüşü ve felsefi bakış, eserin anlamını derinleştirir. Ayrıca, sinemanın yalnızca öykü anlatmakla sınırlı kalmaması gerektiğine ve filmin öyküsünün çok önemli olmadığına dikkat çeker. Astruc, o güne kadar senaristlerin hâkim olduğu sinema alanında, yönetmenlerin asıl yaratıcılar olması gerektiğini savunarak, başta André Bazin olmak üzere birçok sinema kuramcısının ve yönetmenin görüşlerini etkilemiş, sinemaya dair yenilikçi fikirleriyle auteur kavramının oluşmasında ve Fransız Yeni Dalga'sının temellerini atan kuramcılardan biri olmuştur. Bu yaklaşım, yönetmenin sanatsal yaratım sürecinde merkezi bir rol üstlenmesini sağlamış ve sinemanın sanat olarak kabul edilmesinde önemli bir dönüm noktası olmuştur.

1.5. Fransız Yeni Dalgası

Dünya sinema tarihine bakıldığında, farklı dönemlerde ve farklı ülkelerde çeşitli akımlar ve anlayışlar ortaya çıkmıştır. Bu akımların kuşkusuz en önemlilerinden biri Fransız Yeni Dalga sinemasıdır. Fransız sinemasına bakıldığında, savaş sonrası Amerikan filmlerinin Fransa'da gösterim yasağının kalkması, sinemada yeni bir anlayışın başlangıcına yol açmıştır. Fransız yönetmenler, Henri Langlois tarafından kurulan Sinematek sayesinde savaş yıllarında izleyemedikleri Amerikan filmlerini

izleyebilmiş ve bu filmler hakkında görüşlerini *Cahiers du Cinéma* dergisinde paylaşmışlardır. Fransız sinemasında yaşanan bu gelişmeler, Yeni Dalga akımının ortaya çıkmasına zemin hazırlamış ve auteur kuramı, bu akımın önemli yönetmenleri tarafından geliştirilmiştir. Bu süreç, sinemanın sanatsal bir ifade biçimi olarak kabul edilmesinde ve yönetmenin yaratıcılığının ön plana çıkmasında önemli bir rol oynamıştır. Fransa'da sinemanın gelişimi, Avrupa'daki Birinci ve İkinci Dünya Savaşları ile bağlantılı olarak ilerlemiştir. Yeni Dalga sineması ve diğer ülkelerdeki sinemalarda görülen gerçeklik ve olabildiğince sadelik anlayışı, Fransız sinemasında da belirgin bir şekilde görülmektedir. Sinema, bilindiği üzere Fransa'da ortaya çıkmıştır. İlk halka açık film gösterimi, 1895 yılında Lumière kardeşlerin Paris'te bir kafede gösterimlerini yaptıkları *Trenin Gara Girişi* filmiyle gerçekleştirilmiştir. Bu gösterim, dünyada sinema sanatı ile ilk tanışan Fransız halkı tarafından izlenmiştir. Sonraki yıllarda sinemanın kitleler ve bireyler üzerindeki etkisi anlaşılmış, kısa bir süre içinde farklı ülkelerde de yaygınlık kazanmıştır. Bu bağlamda, ülkelerin toplumsal ve kültürel yapıları ile yönetmenlerin estetik kaygıları doğrultusunda sinema alanında farklı akımlar ve anlayışlar ortaya çıkmıştır. Bu akımlar, sinemanın sadece bir eğlence aracı olmanın ötesinde, derin toplumsal ve kültürel mesajlar iletme gücüne sahip bir sanat formu olarak gelişmesine yol açmıştır.

Sinema aynı zamanda farklı sanat dallarından da kaçınılmaz olarak etkilenmiştir. "Empresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Ekspresyonizm ve Sürrealizm akımları İtalyan Yeni Gerçekçi sineması, Alman Dışavurumcu sineması ve Fransız Yeni Dalga sinemasının düşünce yapılarının sanatsal boyutunu oluşturmaktalardır" (Sucu, 2012, s.119).

İkinci Dünya Savaşı sırasında Almanya'nın işgali altındaki Fransa'da, Vichy Hükümeti'nin yönetimiyle birlikte ülkede birçok alanda özgürlüklerin kısıtlanması söz konusu olmuştur. Bu siyasi ve toplumsal değişiklikler, Fransız sinemasında da derin etkiler yaratmış ve yeni bir dönemin başlangıcını işaret etmiştir. Vichy Hükümeti, savaş sırasında Amerikan filmlerinin Fransa'da gösterilmesini yasaklamış, bu durum Fransız sinemasının uluslararası alandaki etkisini sınırlamıştır. Savaş öncesinde altın çağını yaşayan Fransız sineması, işgal ve bu yasaklarla birlikte gerileme dönemine girmiştir. Film yapımında da önemli bir azalma yaşanmış, sinema sektörü zor bir döneme girmiştir. Bu dönemde, sinema daha çok propaganda amacıyla kullanılmakla

birlikte, Fransız sinemasının geleceği, savaş sonrasında yaşanacak toplumsal ve kültürel dönüşüme bağlı olarak şekillenecektir.

Ehrlich (1985, s. 82) ortaya çıkan bu durumla ilgili olarak şu şekilde bir değerlendirme yapar:

> Bu dönemde nitelikli film yapımında azalma görülmesine karşın Fransa'da sinema izleyicisi sayısında artış gözlenmektedir. Bunun belli nedenleri vardır. Öncelikle Naziler tarafından plajlar ve restoranların çoğu kapatılmış ve halkın günlük aktivitelerini gerçekleştirmesi engellenmiştir. Ekonomik zorluklarla mücadele eden halkın, yakıt sıkıntısı çekmesi ve uzun dönemli elektrik kesintileri yaşaması ucuz ve sıcak mekânlar olan sinema salonlarını cazip kılmıştır. Ayrıca filmler seyirciyi savaşın gerçeklerinden uzaklaştırarak onların keyif almasına imkân sağlamıştır.

Ehrlich'in de ifade ettiği gibi, ortaya çıkan toplumsal durumlar sinemanın yapısı ve seyir deneyimi üzerine bir etkiye neden olmuştur.

"Fransız sineması, Amerikan sinemasının rekabetine rağmen, köklü kültürel birikimiyle hızla iç pazarda yeniden üstünlük sağlamış ve yabancı pazarlarda da ilgi görmüştür. Savaş sonrası, Amerikan filmleri için getirilen kota kaldırılmış ve sinema salonlarına %37 Fransız filmi gösterme zorunluluğu getirilmiştir" (Teksoy, 2005, s.395). "1943'te Marcel Herbier tarafından kurulan Yüksek Sinema Araştırmaları Enstitüsü (IDHEC), Fransız Hükümeti tarafından sinema tarihi, kuramı ve eleştirisi alanlarında eğitim vermek amacıyla kurulmuştur. Enstitü, birçok önemli sinemacının yetişmesine katkı sağlamış ve günümüze kadar varlığını sürdürmüştür" (Odabaş, 2006, s.192).

1950'lerin sonlarına doğru, pahalı yapımların yönetmenleri, örneğin Claude Autant-Lara'nın filmleri, izleyiciyi sinema salonlarına çekmekte zorlanıyordu. Bunun farkına varan yapımcılar, büyük harcamalar yerine genç yönetmenlere destek vererek, düşük bütçeli filmlerle izleyicinin ilgisini çekmeyi başardılar. Bu genç yönetmenler, yapımcılar ve devlet desteğiyle ilk filmlerini çektiler (Derman, 1994, s.49). Yeni Dalga, 1950'lerin sonlarında *Cahiers du Cinema* dergisinde yazan genç eleştirmenlerin sinema konusunda kendilerini yetiştirip yönetmenliğe adım atmasıyla ortaya çıkmıştır. Bu genç yönetmenler, sinema tarihi açısından eğitim almış ilk yönetmenlerdir.

"Bu yönetmenler, Fransız Sinematek'inde sinema tarihine dair kapsamlı bir eğitim almış ve Cahiers du Cinéma dergisinde teorik ile eleştirel yazılar kaleme alarak sinema dünyasına adım atmışlardır. İlk filmlerini çekmeye başladıklarında ise,

sinemayı bir sanat formu olarak derinlemesine anlamış durumdadırlar" (Çapan, 1986, s.37).

"1951'de sinema kuramcısı André Bazin öncülüğünde kurulan Cahiers du Cinema (Sinema Defterleri) dergisi, Yeni Dalga Akımı'nın başlamasında önemli bir adım olmuştur. Bu dergi etrafında toplanan genç sinema tutkunları, Bazin'in etkisiyle İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Amerikan sinemasını tanımış ve bu sinemalardan Fransız sinemasını kurtaracak formüller elde etmişlerdir" (Coşkun, 2003, s.169). Derginin eleştirmenleri arasında ileride Fransız sinemasına önemli eserler kazandıracak olan Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette gibi isimler yer alır.

"Cahiers du Cinéma'nın öncülüğünü yaptığı bu görüş, büyük yönetmenlerin yüceltilmesini mümkün kılmış; ayrıca, eski ustaların yanı sıra daha önce ihmal edilen Robert Flaherty ve Jean Vigo gibi uygulamacıların da meşrulaştırılmasına olanak sağlamıştı" (Bickerton, 2012, s.27). Yeni Dalga sineması, dönemin sinemacılarının üç ana grupta toplandığı bir akımdır: Sinema Defterleri Grubu, Sol Yaka Sinemacıları ve Astruc Grubu. Bu gruplar, geleneksel anlatı yapısını reddederek kişisel üsluplarını geliştirip farklı filmler ortaya koymuşlardır. Ancak, form, stil, hikaye anlatımı, mizansen kullanımı ve ortak özellikler gibi birçok benzerlik de gösterirler. Ses ve kamera çalışması, bu akımın prensiplerini tanımlamada önemli bir rol oynamıştır (Biryıldız, 2000, s.88).

Yeni Dalga hareketinin yükselmesinde önemli bir etken, Fransa'nın İkinci Dünya Savaşı sonrası kültürel ortamının yanı sıra, sinema eleştirmeni André Bazin'in yazıları, öğretisi ve rehberliğidir. Bazin, yalnızca sinema eleştirileriyle tanınmakla kalmamış, aynı zamanda filmler üzerine toplumsal alanlarda tartışmaların yapılmasını teşvik ederek bu alandaki entelektüel atmosferin şekillenmesine katkı sağlamıştır (Neupert, 2016, s.80).

Yeni Dalga'nın doğuşunu simgeleyen ilk önemli yapıt, dergide yazılar yazdıktan sonra yönetmenliğe adım atan Claude Chabrol'un 1958 yılında kendi olanaklarıyla çektiği *Yakışıklı Serge* (Le Beau Serge, 1958) filmidir. Bu film, pek çok sinema tarihçisi tarafından Yeni Dalga'nın başlangıcı olarak kabul edilmekte ve genç yönetmenlere ilham vererek cesaret kazandırmıştır. Ayrıca, Roger Vadim'in *Ve Tanrı*

Kadını Yarattı (Et Dieu Crea La Femme) filmi de sinemadaki dönüşümün ilk işaretlerini veren önemli yapımlar arasında yer almaktadır (Gökçe, 1997, s.169).

1959'dan itibaren François Truffaut, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Éric Rohmer ve Jacques Rivette ilk uzun metrajlı filmlerini çekerek Fransız Yeni Dalgası'nın gelişimine öncülük etmişlerdir. Truffaut'nun *400 Darbe* (*Les Quatre Cents Coups*), Godard'ın *Serseri Âşıklar* (*À Bout de Souffle*), Resnais'nin *Hiroşima Sevgilim* (*Hiroshima mon Amour*), Rohmer'in *Aslan Burcu* (*Le Signe du Lion*) ve Rivette'in *Paris Bizimdir* (*Paris nous appartient*) adlı filmleri, Yeni Dalga'nın sinemasal anlayışını yansıtan başlıca örnekler arasında yer almaktadır.

"Akımın önde gelen örneklerine ve temsilcilerine bakıldığında, bu yönetmenlerin ortak ve bütüncül bir üslup etrafında birleştiğini söylemek güçtür. Her bir Yeni Dalga yönetmeni, geleneksel sinema anlayışına karşı duruşunu, kendi özgün sinemasal yaklaşımı çerçevesinde bir tür manifesto niteliğinde ortaya koymuştur" (Onaran, 1986, s.146).

"Yeni Dalga, sinemanın başlangıcından günümüze kadar hâkim olan klasik-gerçekçi anlatım sinemasının görsel dil kodlarının belirlenmesi ve yerleşmesinde önemli bir kırılma noktası oluşturmuştur. Bu akım, filmlerin özgün dil ve ifade biçimleriyle yapılan arayışlara yeni boyutlar kazandırarak, sinemanın anlatım tarzında devrimsel bir değişim yaratmıştır" (Şentürk, 2011, s.133). Yeni Dalga'nın sinemada yeni bir dil anlayışını benimsemesindeki en büyük etmen ise auteur kuramıdır.

Monaco (2008, s.304), Alexandre Astruc'un 1948 yılında yazdığı *alıcı-kalem* makalesinin amacının, sinemanın stereotipik üretimden kişisel bir dışavuruma yönelmesini sağlamak olduğunu ileri sürmektedir. Bu arzu, 1950'lerin sonlarına doğru auteur kuramını benimseyen Yeni Dalga ile gerçekleşmiştir. *Alıcı-kalem* esnekliğinin, yeni bir sinema gerçekçiliği anlayışına zemin hazırladığı bu makale, Yeni Dalga yönetmenlerinin sinema anlayışını şekillendiren temel metinlerden biri olmuştur. Filmlerinin öykülerini bizzat oluşturan ve senaryolarını büyük bir titizlikle hazırlayan Yeni Dalga yönetmenleri için senarist, yönetmenin düşüncelerini hayata geçirmesinde ona yardımcı olan bir teknisyen konumundadır. Bu yaklaşımın benimsenmesinde, Alexandre Astruc'un "kamera-kalem" makalesi ile auteur anlayışını savunan politikaların etkisi belirleyici olmuştur.

Tunalı (2010, s. 33) Yeni Dalga yönetmenlerinin klasik bir öykü anlatımını tercih etmediklerini ve böylelikle modernist sinemanın yolunu açarak, belleği çoğaltan, düşünce üretmeyi ve sorgulamayı gerektiren, farkındalığı arttıran bir üslup arayışına girdiklerini dile getirmektedir.

Sevgen bu durumu şu şekilde değerlendirir:

> Hollywood sinemasında hâkim olan dramatik yapının yeni biçimini vurgulamak amacıyla kurgu teknikleri kullanılmıştır. Öykünün sürekliliğine karşı çıkılmış ve karakterlerin iç dünyasını yansıtabilmek için görüntüde deformasyonlara yer verilmiştir. Yeni Dalga yönetmenlerine göre, yaşam, uyum içinde ilerleyen ve kolayca anlaşılabilen bir öykü değildir. Bu bakış açısıyla, filmlerin akışında olay sıralamaları her zaman mantık çerçevesinde ilerlemez (Sevgen, 2005, s.90).

Truffaut, Godard, Rohmer, Rivette, Chabrol gibi yönetmenler, ünlü oyuncular yerine kendilerine özgü görünümleri ve tazelikleriyle dikkat çeken yeni yüzlere yer vermişlerdir. Bu yöntem, yapım maliyetlerini düşürerek, pazarlanabilirliği kolay olan filmler çekmelerini sağlamıştır. Ayrıca, gerçek mekânlarda, özellikle Paris sokaklarında çekimler yaparak stüdyo anlayışını reddetmiş ve doğal ışık kullanımına özen göstermişlerdir.

> Yeni Dalga'nın en belirgin özelliği, filmin başına "Bir... filmidir" ifadesinin yazdırılabilmesidir. Bunun nedeni, filmin tasarımından senaryosuna, çekiminden kurgusuna kadar her aşamada yönetmenin ön planda olduğunun vurgulanmasıdır. O dönemde yönetmenler, seyirci açısından genellikle fazla öne çıkmazken, bu yaklaşım sadece Fransız sineması için değil, tüm dünya sinemaları için büyük bir yenilik oluşturmuştur (İdrisoğlu, 1994, s. 94).

2. AUTEUR TEORİ BAĞLAMINDA TÜRK SİNEMASI

2.1. 1990 Öncesi Türk Sinemasında Auteur Yönetmenler

1950'li yıllarda, Türk sinemasında film dilinin belirli bir yetkinliğe ulaştığı ve bu dönemin "Sinemacılar Dönemi" olarak adlandırıldığı görülmektedir. Coşkun'a (2009, s. 26) göre, bu dönemin yönetmenlerini öne çıkaran en önemli özellik, doğrudan sinema dilini kullanan ilk örnekleri ortaya koymaları ve sinemasal anlatımı Türk sinemasına taşımalarıdır. Bu dönemin, Lütfi Ömer Akad'ın *Kanun Namına* (1952) adlı filmiyle başladığı genel kabul görmektedir. Onaran'a göre, Türk sinemasında kameranın ilk kez *Kanun Namına* filminde son derece ustaca kullanıldığı görülmektedir. Aynı başarının, bizzat Lütfi Ömer Akad tarafından gerçekleştirilen kurgu ile sürdürüldüğünü belirten Onaran, bu sayede dört dörtlük bir filmin ortaya çıktığını ve söz konusu filmin Türk sinemasında "Sinemacılar Dönemi"ni başlatan bir dönüm noktası olarak kabul edildiğini ifade etmektedir (1997, s. 13). Benzer şekilde, Kanun Namına'nın "Türk Sineması'nda bir dönüm noktası" olduğunu belirten Halit Refiğ'de, kendisi için Türk Sineması'nın bu filmle başladığını (1996, s. 180) ifade etmektedir. Akad'ı takip eden yönetmenler arasında; Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Orhan Elmas, Memduh Ün, Osman F. Seden, Ertem Göreç ve Halit Refiğ'i saymak mümkündür. Bu isimlerin, Akad ile birlikte, Sinemacılar Döneminin önemli filmlerini ürettikleri görülmektedir.

"Yeşilçam Sineması, izleyici taleplerine uygun konular seçerek popülerlik kazanmaya yönelik bir yaklaşım benimsemiştir. Bu yönüyle, Yeşilçam, geleneksel Türk sözlü kültürüne ve ticari kaygılara dayanan, anonim bir yaratım sürecinin öne çıktığı, geniş kitlelere hitap eden bir popüler sinema türüdür" (Ayça, 1996, s.144). Bu çerçevede, Yeşilçam Sineması, halkla olan yakın ilişkisi sayesinde Türkiye'nin toplumsal ve kültürel değerleri doğrultusunda şekillenmiştir. Bu nedenle, "Yeşilçam Sineması, her yönüyle Türk toplumunun bir sinemasıdır ve onun kültürel kimliğini yansıtır" şeklinde bir değerlendirme yapılabilir (Ayça, 1996, s.133). Amerikan sinemasındaki "yıldız oyuncu" sistemini benimseyen Yeşilçam'ın, halkın özeneceği ve yücelteceği oyuncular yaratarak belirli kalıpları sürekli tekrarladığını söylemek mümkündür.

Bu dönemde çekilen ve ilerleyen yıllarda sinema tarihçilerince önemli kabul edilen bazı filmler bulunmaktadır. Örneğin, Memduh Ün'ün *Üç Arkadaş* (1958), Metin

Erksan'ın *Dokuz Dağın Efesi* (1958) ve Atıf Yılmaz'ın *Bu Vatanın Çocukları* (1959) gibi yapımlar bu dönemin öne çıkan örnekleri arasında yer almaktadır. Halit Refiğ'in, "50'ler, oluşum ve arayış dönemiydi. Teatral bir anlatımdan sinemasal anlatıma geçiş, popüler taleplere karşılık verirken sanatçı kişiliklerinin de ilk defa filizlenmeye başladığını görüyoruz" (Akt. Hristidis, 2007, s.75) şeklindeki ifadeleri, dönemin sinemasal dönüşümüne dair önemli bir perspektif sunmaktadır.

Türk sinema tarihinde Sinemacılar Dönemi'nin önemli bir özelliği, 27 Mayıs 1960 ihtilalinin bu döneme denk gelmesidir. 1961 Anayasası ile yeniden şekillenen toplumsal ve kültürel ortam, sinema alanına da yansımıştır. Bu bağlamda, "1960 yılı, hem Türk toplumsal yaşamı hem de Türk sineması için bir dönüm noktasıdır. 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük ortamı, sinemamızın o zamana kadar neredeyse göz ardı ettiği toplumsal gerçeklerle nihayet ilgilenme fırsatını doğurmuştur" şeklinde bir değerlendirme yapılabilir. (Güçhan, 1992, s.81). Böylece, bu dönemde ülke sorunlarına gerçekçi yaklaşan ve sosyal problemlere yönelen filmler üretildiği görülmektedir.

"1960'lı yıllarda, topluma yönelen ve toplumsal sorunları merkeze alan bir sinema anlayışı öne çıkmıştır. Bu dönemde, göç olgusu, işçi ve işsizlik problemleri, köy yaşamı ile halkın gündelik sıkıntılarını konu edinen filmler beyaz perdeye aktarılmıştır" (Pösteki, 2012, s.16). Bu döneme ait filmler arasında Metin Erksan'ın *Yılanların Öcü* (1962) ve *Susuz Yaz* (1964), Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* (1964), Ertem Göreç'in *Karanlıkta Uyananlar* (1964) ve Atıf Yılmaz'ın *Murad'ın Türküsü* (1965) gibi yapımlar öne çıkmaktadır. Bu filmler, 27 Mayıs 1960 sonrasında Türkiye'de yaşanan toplumsal, ekonomik ve siyasal dönüşümlerin sinemaya yansıyan örnekleri olarak değerlendirilebilir. Her biri, topluma belirli açılardan yöneltilmiş bir eleştiri niteliği taşımakta ve mevcut olumsuzlukları görünür kılmayı amaçlamaktadır (Coşkun, 2009, s. 35). "Bu bağlamda, 'toplumsal gerçekçilik' kavramı çerçevesinde değerlendirilen bu filmler, Yeşilçam'ın anlatım dilinden farklı olarak, sinemanın eğlence dışında, gerçek sorunlar üzerine düşünce paylaşımını gerçekleştirebilen bir araç olduğunu göstermesi bakımından önemlidir" (Esen, 2010, s.73). Bu değerlendirme, söz konusu filmlerin sinemayı toplumsal eleştiri ve düşünce üretme aracı olarak nasıl dönüştürdüğünü vurgulamaktadır. Bu süreç, yönetmenlerin sinemayla olan ilişkilerini entelektüel açıdan derinleştirmelerine yol açmıştır. Türk Sineması'nın hangi konuları nasıl anlatması gerektiği ve Türkiye'de özgün bir sinema

tarzının mümkün olup olamayacağına dair çeşitli görüşler ortaya çıkmıştır. Bu görüşler doğrultusunda, Halk Sineması, Ulusal Sinema, Millî Sinema ve ilerleyen yıllarda Devrimci Sinema olarak adlandırılan dört farklı yaklaşım öne çıkmıştır. Bu akımlar, Türkiye'nin sosyo-kültürel gerçekliğine uygun, yerli ve özgün bir sinema anlayışı geliştirmeyi amaçlamıştır. Halit Refiğ, kendisiyle yapılan bir söyleşide bu yaklaşımı destekler nitelikte şu ifadeyi kullanmıştır: "Batı'nın değer yargılarıyla kendimizi değerlendirmek ya da açıklamaya çalışmak doğru değildir. Biz farklı tarihsel özelliklere sahip olduğumuz için, bizim değer kıstaslarımız da farklı olmak durumundadır" (Akt. Akpınar, 2009, s. 88). şeklinde bir görüş ifade etmiştir. Ulusal Sinema anlayışını savunan yönetmenler arasında Lütfi Ömer Akad, Metin Erksan ve Atıf Yılmaz gibi isimler de sayılabilir.

Türk Sineması'nda 1960'larla birlikte çekilmeye başlanan toplumsal gerçekçi filmler, Ulusal Sinema anlayışının bir pratiği olarak değerlendirilebilir. Bu filmler, genellikle kırsal alandaki sorunları ele almıştır. Ancak, Türkiye'nin sosyal, politik ve ekonomik değişimleriyle paralel olarak, ilerleyen yıllarda köyden kente göç temasının ön plana çıktığı ve modern şehir yaşamının sorunlarını konu alan filmler ortaya çıkmıştır. Halit Refiğ'in 1964 yapımı *Gurbet Kuşları* ile başlattığı bu temayı, Lütfi Ömer Akad'ın *Gelin* (1973), *Düğün* (1974) ve *Diyet* (1975) gibi filmlerinde geliştirdiği "göç üçlemesi" ile sürdürdüğü görülmektedir. Akad, sinemayı Türk toplumu ve kültürünün güncel özelliklerini yansıtan bir araç olarak kullanarak bu dönemin toplumsal yapısını sinemada somutlaştırmıştır.

"Türk Sineması'nın kente göçü konu edinen filmlerinin incelenmesi, sinema ile toplumsal yaşam arasında karşılıklı bir ilişki bulunduğunu göstermektedir. Bu filmler, Türk Sineması'nın toplumun gündeminde yer alan önemli olguları tespit edip sorguladığını ve bu konular üzerinde düşünmeye yönelttiğini ortaya koymaktadır" (Güçhan,1992, s.177). Bu yönden, kırsaldan Büyükşehir'e göç eden insanların kentteki durumlarını aktaran filmlerin, Türkiye'nin modernleşme sürecini de yansıttığı söylenebilir. Bu dönemde öne çıkan bir diğer yaklaşım ise Devrimci Sinema'dır. Bu anlayışı benimseyen sinemacılar, éYeşilçam ve Hollywood'un ticari sinemasına karşı, toplumsal sınıf çatışmalarını yansıtan, ezilen kesimlerin haklarını savunan, geri kalmışlık ve yoksulluğu sorgulayan ve derinlikli bir anlatım diline sahip olan bir sinema önermişlerdir" (Esen, 2010, s.74). Devrimci Sinema anlayışını savunanların fikirlerine uygun eserler olarak, Yılmaz Güney'in filmleri örnek gösterilebilir.

Yeşilçam'da avantür türündeki filmleriyle tanınan ve bir dönem yıldızlaşan Güney, Seyyit Han (1968) ve Umut (1970) gibi yapımlarla, senarist, oyuncu ve yönetmen olarak Devrimci Sinema akımının en önemli temsilcilerinden biri haline gelmiştir. (Teksoy, 2007, s.56). Yılmaz Güney'in başını çektiği Devrimci Sinema fikrinin, Şerif Gören, Erden Kıral, Zeki Ökten, Ali Özgentürk gibi yönetmenlere de yol gösterdiğini söylemek olasıdır.

> Bu dönemde, bir yandan yeni sinema anlayışlarının şekillendiği, diğer yandan ise Yeşilçam tarzı üretimin sürdüğü süreç, Türk Sinema tarihi açısından "en verimli dönem" olarak tanımlanmaktadır. Bu döneme dair yapılan değerlendirmelere göre, "Türkiye'de sinemanın kültürel hayat açısından en önemli olduğu yıllar 1960-1975 arasındadır. Yıllık film üretiminin yüzleri aşması, artan sinema salonu sayısı, sektörde çalışan kişi sayısı ve seyirci kitlesinin büyümesiyle sinema, önemli bir ekonomik alan ve popüler kültür biçimi haline gelmiştir." (Pösteki, 2012, s.33).

1970'lerin ortalarından itibaren, Türk Sineması'nda belirgin bir durgunluk dönemi başlamıştır. Bu dönemde, Türkiye'nin siyasal ve toplumsal hayatındaki gerilimler, Kıbrıs sorunu, ekonomik sıkıntılar ve televizyonun yayına girmesi gibi faktörler, seyircilerin sinema salonlarından uzaklaşmasına yol açmıştır. Seyirci ilgisini yeniden çekmek amacıyla bazı yapımcılar, seks filmleri akımını başlatarak genç erkek izleyiciyi sinemaya çekmeye çalışmışlardır. Genel bir bakışla değerlendirildiğinde, 1950'lerde başlayan Sinemacılar Dönemi, ülkenin siyasal ve toplumsal dinamikleriyle paralel bir dönüşüm geçirmiş ve 1980'lere kadar devam etmiştir. Bu süreçte, sinemanın sanat yönünü vurgulayan bazı yaklaşımlar ortaya çıksa da, hâlâ egemen olan sinema anlayışı Yeşilçam'ın ticari odaklı tarzı olmuştur.

1980 öncesi Türk Sineması'nda auteur kuramıyla en çok ilişkilendirilen yönetmenlerden biri Metin Erksan'dır. Erksan, özellikle *Susuz Yaz* (1964) ile Berlin Film Festivali'nde kazandığı ödülle dikkat çekmiştir. Bu ödül, yönetmenin sinematik biçimciliği ve sürekli olarak benzer temaları işleyişiyle de ilişkilidir. Erksan'ın sinemasında, birbirleriyle bağlantılı dört temel tema öne çıkmaktadır: mülkiyet, suç, tutku ve cinsellik. Güngör, bu temaların farklı biçimlerde işlenmesinin, Erksan'ın diğer Türk yönetmenlerine göre sinemasındaki özgünlüğün belirgin bir göstergesi olduğunu vurgulamaktadır (2014, s.97).

> Metin Erksan, birçok söyleşisinde yönetmenin filmin tek ve asli yaratıcısı olduğuna dair bilinçli bir tavır benimsediğini açıkça ifade etmiştir. Özellikle Sinemayı Sanat Yapanlar adlı belgeselde yönetmeni "Tanrı-kral" olarak tanımlayan Erksan, bu yaklaşımını şu sözlerle dile getirmiştir: "Sinema, bir tek kişinin iradesi ve isteği dâhilinde yapılan bir sanattır." Bu ifadeler, onun sinemada auteur (yaratıcı yönetmen) anlayışına olan güçlü inancını ortaya koymaktadır (Şenyücel, s.1996) demektedir.

Bu bağlamda, Erksan'ın sinemayı "kolektif bir sanat" olarak görmediği söylenebilir. Aynı belgeselde, Erksan, aktaracağı mesajları bir yazarın kalemiyle cümle kurmasına benzer şekilde, kamerayı bir kalem gibi kullanarak "yazmak" istediğini ifade etmektedir. Bu düşünce, Astruc'un "kamera-kalem" kavramına bir atıfta bulunarak, Erksan'ın yönetmenlik anlayışını net bir şekilde ortaya koymaktadır. Erksan, sinemayı kişisel bir ifade biçimi olarak kullanmış ve yönetmenliğini, bir yazarın yazınsal süreçlerine benzetmiştir.

> Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (1965) filmi, auteur kuramı ile ilişkilendirilen önemli bir yapımdır. Film, bireysel çıkışsızlığı farklı bir estetik tarzda sunarak, auteur sinemasının özelliklerini barındırır. Derinlikli diyalogları, atmosfer yaratma çabası ve geleneksel Yeşilçam anlatı kalıplarının dışına çıkarak sunduğu şiirsel anlatım, *Sevmek Zamanı*'nı dönemin Avrupa sanat sinemasındaki yapımlara benzer bir konumda kılar. Bu özellikleriyle, film hem yerel sinema anlayışından farklılaşmakta hem de uluslararası sanat sinemasıyla benzerlikler taşımaktadır (Sivas, 2011, s.144).

Bundan dolayı filmlerinde toplumsal ve kültürel gerçeklikten yararlanarak, auteur sinemasının yaratıcı-yönetmen tavrını sergilediği söylenebilir. Benzer bir yaklaşım, Yüksel Aksu tarafından Yılmaz Güney'in sineması için de dile getirilmiştir. Yılmaz Güney, Türk sinemasında genellikle toplumcu ve devrimci sinemanın bir parçası olarak görülse de, Aksu, Güney'in bu akımlar içinde kendine özgü bir biçim ve üslup geliştirdiğini savunmaktadır. Bu bağlamda, Aksu, Güney'in sinemasını sadece ideolojik bir ifade değil, aynı zamanda yaratıcı bir sinematik anlatı olarak tanımlar (2016, s. 80). 1960-1980 yılları arasındaki dönemde, bazı Türk yönetmenlerinin Yeşilçam'ın geleneksel üretim anlayışının dışında kalmış eserler ortaya koyduğu gözlemlenmektedir. Bu filmler, Avrupa sinemasındaki auteur kuramına tam anlamıyla uymasa da, belirli bir bağımsızlık taşıyan ve auteur kuramı çerçevesinde incelenebilir nitelikte eserlerdir. Ancak bu incelemenin, her ülkenin sinemasının toplumsal bağlamını dikkate alarak yapılması gerektiği unutulmamalıdır. Bu dönemde, Türkiye'nin koşullarına göre film üreten ve auteur kuramı perspektifinden değerlendirilebilecek yönetmenler mevcuttur. 1980 sonrası dönemde ise, Türkiye'nin sosyal, ekonomik ve toplumsal dönüşümüne paralel olarak, auteur kuramının özgün içeriğiyle daha uygun bir sinemacı kuşağının ortaya çıktığı görülmektedir.

12 Eylül 1980 askeri darbesi, Türkiye'deki toplumsal yaşamın tüm alanlarını etkileyen ve ülkenin demografik yapısında köklü değişimlere yol açan bir müdahale olmuştur. Bu bağlamda, 12 Eylül darbesi, günümüz Türkiye'sinde hızla yaşanmakta

olan toplumsal dönüşüm sürecini anlamlandırmak açısından önemli bir tarihsel dönüm noktasıdır.

> 1980'ler, Türkiye'de demokrasinin askıya alındığı, siyasi ve toplumsal baskıların arttığı bir döneme işaret etmektedir. Bu dönemde, özellikle sol muhalif hareketlerin susturulması, insan hakları ihlalleri ve demokratik özgürlüklerin kısıtlanması yaygınlaşmıştır. 1983'ten itibaren sivil bir hükümetin iktidara gelmiş olmasına rağmen, 1982 Anayasası'nın darbe yönetimi tarafından hazırlanmış olması ve antidemokratik zihniyetin devamı, 1990'lar ve sonrasında da etkisini sürdürmüştür (Suner, 2006, s.19).

1980 sonrasında, Türkiye'de serbest piyasa ekonomisine geçişle birlikte tüketim kültürü güçlenmiş ve bu değişim, Türk Sineması'nda da belirgin bir etki yaratmıştır. Sinema sektöründe yapım, dağıtım ve gösterim koşulları, serbest piyasa uygulamalarıyla uyumlu şekilde yeniden şekillenmiştir. 1987'de yapılan Yabancı Sermaye Kanunu değişikliği, yabancı film şirketlerinin Türkiye'ye girişini kolaylaştırmış ve Türk sinemasını koruyan düzenlemelerin ortadan kalkmasına yol açmıştır. Bu değişiklik, yabancı şirketlere doğrudan şirket kurma, dağıtım ve gösterim yapma imkânı tanımıştır (Arslan, 2010, s.19). 12 Eylül sonrasında, siyasetin ve yasaların yeniden şekillendirilmesiyle toplumsal unsurların azaltılmasının yanı sıra, serbest piyasa ekonomisinin etkisiyle kişisel tüketim kültürünün ön plana çıkması, Türk Sineması'nda bireyi merkeze alan anlatıların güçlenmesine yol açmıştır. Bu dönemde, sinema eserleri daha çok bireysel temalar, kişisel duygular ve bireysel hikâyeler üzerine odaklanarak, toplumsal sorunların ve kolektif değerlerin ön plana çıkmasından uzaklaşmıştır.

Pösteki'nin ifadesiyle, "1980'lerde dünya ve Türkiye'deki liberal akımlar, yeni sağ politikaların sonucundaki depolitizasyon, birey ve sorunlarının önemsenmesine neden olurken; bir yandan da bireysel çıkarların da ön planda olması sonucunu doğurmuştur. Türk Sineması da bireyi konu alan filmler yapmıştır" (2005, s. 9). 1980'lerde, yabancı şirketlerin Türkiye'deki sinema pazarında hakimiyet kurmasına rağmen, Türk Sineması zorlu koşullara rağmen film üretimine devam etmiştir. Bu dönemde, bireysel temalar ve anlatılar üzerine yoğunlaşan yönetmenler, Ömer Kavur, Yavuz Özkan, Atıf Yılmaz ve Orhan Oğuz gibi 1980 öncesinde yetişen isimler olmuştur. Özellikle Kavur, Oğuz ve Özkan'ın eserlerinde, darbe sonrası dönemin etkisiyle bireyin içe kapanması ve yalnızlık temalarının işlenmesi dikkat çekmektedir. Bu filmler, toplumsal ve politik gerilimlerin bireysel düzeydeki yansımalarını, karakterlerin içsel çatışmalarını ve yalnızlıklarını derinlemesine işler.

> Bu yıllarda, Fransız Yeni Dalga akımının etkisiyle Türkiye'de auteur yönetmen anlayışının gelişimine yönelik bir çaba görülmüştür. Bu bağlamda, Ömer Kavur ve Yavuz Özkan gibi yönetmenler, "auteur" yani "yaratıcı yönetmen" olarak nitelendirilmiştir. Özellikle, Ömer Kavur'un 1987 yapımı *Gece Yolculuğu* filmi, auteur kavramı ve sineması üzerinde yoğun bir tartışma başlatmıştır. Bu film, Kavur'un sinemasal tarzını ve yönetmenlik anlayışını yansıtarak, auteur anlayışının Türk Sineması'ndaki yerini belirleyen önemli bir örnek olmuştu (Coşkun, 2009, s.86).

1980'lerde Türk Sineması'nda öne çıkan yönetmenlerden biri olan Ömer Kavur, 1970'li yıllarda Yeşilçam ekolünün dışında kalmaya çaba göstererek sinemaya adım atmıştır. İlk iki filmi *Yatık Emine* (1974) ve *Yusuf ile Kenan* (1979), toplumsal içerik taşıyan yapımlar olarak dikkat çekerken, Kavur'un 1980'lerdeki sinema anlayışında tematik olarak bireyi merkez alan filmler ön plana çıkmıştır. Bu dönemde, Kavur, toplumun genel sorunlarından ziyade bireyin içsel dünyasına ve yalnızlığına odaklanarak, daha derin ve kişisel anlatılara yönelmiştir. Ömer Kavur, Türk Sineması'nda 1990'ların ikinci yarısında film üretmeye başlayan Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim gibi yönetmenlerin öncüsü olarak kabul edilebilir. Kavur'un filmografisi, özellikle bireyi ve insanın içsel dünyasını derinlemesine ele alması açısından bu yeni yönetmen kuşağına ilham kaynağı olmuştur. Benzer bir şekilde, 1980 öncesinde toplumsal ve siyasi temalarla dikkat çeken Yavuz Özkan da, 12 Eylül sonrası dönemde bireyi ve psikolojik temaları merkeze alarak Kavur'un izlediği yolun izinden gitmiştir. Özkan, *Maden* (1978) ve *Demiryol* (1979) gibi filmleriyle toplumsal sorunları ele alırken, 12 Eylül sonrası dönemde daha çok bireysel ve psikolojik temalarla derinleşmiştir. Kendisiyle yapılan söyleşide Özkan, şöyle bir değerlendirme yapar:

> 12 Eylül'den sonra çok ağır müdahalelerle sınıf mücadelesinin önü kesildi. Sendikalar işlevsiz hale getirildi, zorunlu uygulamalar başladı, işte o zaman herkes kendisiyle baş başa kaldı. Bu baş başa kalma noktasında, bu ülke bireyinin buna hazırlıklı olmadığı ortaya çıktı. Daha doğrusu, bireyin bunu tek başına kaldırabilecek bir ruh hali yoktu. O nedenle insanlar dar alanlara, kapalı mekânlara hapsoldular (Akt. Akpınar, 2009, s.68–69).

2.2. 1990 Sonrası Türk Sinemasında Auteur Yönetmenler

1990'lı yıllarda, 1980 sonrası serbest piyasa ekonomisinin ve tüketim kültürünün etkisiyle Türk Sineması'nda önemli bir dönüşüm yaşanmıştır. İzleyici kitlesinin sayısı ve beğenisini esas alan ticari-popüler sinema, Yavuz Turgul'un *Eşkıya* (1996) filmiyle büyük bir çıkış yakalamıştır. Bu dönemde, Ömer Faruk Sorak, Ezel Akay, Sinan Çetin, Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz, Taylan Biraderler ve Çağan Irmak

gibi yönetmenler, yüksek gişe gelirleri elde eden filmler üretmişlerdir. Ancak, 1990'ların Türk Sineması'nda ticari sinemayla birlikte, sanatsal amaç güden filmler de varlığını sürdürmüştür. Bu filmler, "Sanat Sineması", "Yeni Türk Sineması", "Bağımsız Sinema" ve "Festival Sineması" gibi farklı etiketlerle adlandırılmıştır. Bu alanda Zeki Demirkubuz'un *C Blok* (1994), Yeşim Ustaoğlu'nun *İz* (1994) ve Derviş Zaim'in *Tabutta Röveşata* (1996) gibi eserler ön plana çıkmış ve sinema, sanatsal amaçlar doğrultusunda farklı bir yönelim kazanmıştır.

"Bu dönemde, örgütlü ve bilinçli bir çıkış olmaksızın kişisel sermayelerle her şeye rağmen sinema adına üretim yapma isteğinin kaçınılmaz sonucu olarak ilk filmlerine imza atan yönetmenlerin ortaya çıkışıyla Bağımsız Türk Sineması tartışması gündeme gelmiştir" (Sivas, 2011, s.123). 1990'ların ortalarından itibaren, Türk Sineması'nda bağımsız film üretimi yapan yeni bir sinemacı kuşağının ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoğlu, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Tayfun Pirselimoğlu, Reha Erdem ve Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerden oluşan bu kuşak, Bağımsız Türk Sineması olarak tanımlanabilir. Her biri biçimsel olarak farklı yaklaşımlar benimsemiş olsa da, bu sinemacıların ortak noktası, üretim koşullarında bağımsızlık anlayışını benimsemeleri ve sinemanın sanatsal yönünü ön planda tutmalarıdır. Bu yönelim nedeniyle, söz konusu yönetmenlerin filmleri, ticari sinemanın yaygın dağıtım ağlarında genellikle yer almamıştır.

"Türk sineması söz konusu olduğunda, sanat sinemasının büyük ölçüde festivaller aracılığıyla izleyiciyle buluştuğu söylenebilir" (Karadoğan, 2010, s.16). Özellikle yurt dışındaki festivaller, bu tür filmlerin dikkat çekmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bağımsız film yönetmenlerinin birçoğu, önce uluslararası festivallerde elde ettikleri başarılarla tanınmış ve ardından Türkiye'de daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşmıştır.

> Çeşitli festivallerde Türk Sineması'na yeni bir boyut kazandıran bu filmlerin, uluslararası alanda "Yeni Türk Sineması" başlığı altında değerlendirildiği gözlemlenmektedir. Tarihsel kayıtlara bakıldığında, "New Turkish Cinema" (Yeni Türk Sineması) teriminin, Türkiye'den ve Türkçe'den çok daha önce, özellikle İngilizce gibi Batılı dillerde kullanılmaya başlandığı anlaşılmaktadır. Türkiye'de bu terim Türkçe olarak yerleşmeden önce, Batı dillerinde ve özellikle festivallerde, "New Turkish Cinema" terimi artık tanınan ve yaygın bir ifade halini almıştır. (Atam, 2011, s.83).

Yeni Türk Sineması adı altında değerlendirilen filmler, biçimsel ve tematik açıdan Yeşilçam dönemine göre belirgin farklılıklar göstermektedir. Bu değişim, hem sinema dili hem de ele alınan temalar bakımından önemli bir dönüşümü işaret

etmektedir. Dolayısıyla, Türk Sineması tarihindeki bu kişisel ve özgün yapımlar, yalnızca anlatı biçimlerini değil, aynı zamanda film tarzlarını da köklü bir şekilde değiştirmiştir. Bu dönemdeki filmler, sinemanın sanatsal yönünü öne çıkararak, geleneksel sinema anlayışından ayrılmaktadır (Arslan, 2010, s.20). 1990'ların ortalarından itibaren yükselen Yeni Türk Sineması'nda, auteur kuramına uygun bir yaklaşım sergileyen yönetmenler belirginleşmiştir. Bu yönetmenler, kişisel yaşam deneyimleri ve sanatçı kimlikleriyle sinemalarını şekillendirmiş, böylece özgün ve derinlemesine anlatılar ortaya koymuşlardır. Müjde Arslan'ın belirttiği gibi, Yeşim Ustaoğlu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Tayfun Pirselimoğlu ve Reha Erdem gibi yönetmenler, sinemalarına kişisel ve özgün bir yaklaşım getirerek, "yönetmen sineması"nı Türkiye'de gündeme getirmişlerdir. Bu yönetmenlerin eserlerinde, biçimsel özgünlük, derinlikli karakter çözümlemeleri ve toplumsal ya da bireysel meseleler üzerine yoğunlaşma gibi auteur özellikler açıkça görülebilir. Dolayısıyla Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Tayfun Pirselimoğlu'nun sinemalarında nihilizm teması ve bireyin modern kültürdeki varoluşsal temsilinin, Semih Kaplanoğlu ve Derviş Zaim'in sinemasından farklılık taşıdığı doğru bir gözlem olabilir. Bu yönetmenlerin filmlerinde benzer temalar ve karakter temsilleri bulunsa da, sinemalarının karakteristik özellikleri büyük ölçüde yönetmenlerin kişisel yaşam deneyimlerinden, dünya görüşlerinden ve toplumsal bağlamlarından beslenmiştir. Zeki Demirkubuz'un sineması, genellikle bireyin içsel çatışmaları, suçluluk duygusu ve varoluşsal yalnızlık üzerine yoğunlaşır. Bu, onun yaşamındaki trajik deneyimlerin ve bireysel arayışlarının etkisiyle şekillenen bir yaklaşımdır. Nuri Bilge Ceylan ise görselliğe büyük önem vererek, insanın doğa ile olan ilişkisini ve toplumsal yalnızlığını ele alır. Ceylan'ın sineması, daha çok estetik ve felsefi bir derinlik taşır ve bireyin iç yolculuğuyla doğanın arasında kurduğu metaforik bağlar öne çıkar. Tayfun Pirselimoğlu ise daha çok toplumsal ve bireysel yabancılaşmayı işler, ancak onun sinemasında, bireylerin içsel dünyalarını çözümlemeye yönelik bir bakış açısı da yer alır. Kaplanoğlu ve Zaim ise daha çok bireyin doğayla, kültürle ve geçmişle olan ilişkisine odaklanırlar, ve bu bağlamda daha çok mistik ve metafizik bir bakış açısı benimserler. Demirkubuz, Ceylan ve Pirselimoğlu'nun sinemasındaki varoluşsal sorgulamalar daha çok bireyin yalnızlık, suçluluk ve existential boşluk gibi temalar üzerinden şekillenirken, Kaplanoğlu ve Zaim'in sineması daha çok içsel arayış, geçmişin izleri ve bireyin evrensel anlam

arayışı üzerine yoğunlaşır. Bu yönetmenlerin sinemalarını auteur kuramı çerçevesinde incelemek, sinemanın sanatsal ifade biçimlerinin ve tematik derinliklerinin, yönetmenlerin bireysel deneyimleriyle nasıl şekillendiğini anlamada önemli bir rol oynar.

2.3. Türk Sineması İçerisinde Emin Alper'in Yeri

Emin Alper, 13 Ağustos 1974 tarihinde Konya'da doğmuştur. Boğaziçi Üniversitesi'nde ekonomi ve tarih okuduktan sonra 'Modern Türk Tarihi' alanında doktora derecesi almıştır. Şuan İstanbul Teknik Üniversitesi'nde dersler vermektedir. Uzun metraj filmlerinin yanı sıra *Mektup* (2005) ve *Rıfat* (2006) isminde iki tane kısa filmi mevcuttur. Daha sonra Kültür Bakanlığı'nın desteği ve yakın arkadaşı yönetmen Seyfi Teoman ile birlikte yapımcılığını üstlendiği ilk uzun metraj filmi olan *Tepenin Ardı'nın* (2012) çekimlerini 2012 yılında tamamlamıştır. Dünya prömiyerini yaptığı 62. Uluslararası Berlin Film Festivali'nde büyük beğeniyle karşılanan Tepenin Ardı, festivalin en prestijli ödülü olarak gösterilen Caligari Ödülü ve En İyi İlk Film Mansiyon Ödülü'nün sahibi olmuştur. *Tepenin Ardı* (2012), yurt içi ve yurt dışı film festivallerinden (31. İstanbul Film Festivali, 24. Ankara Film Festivali, 19. Palic Avrupa Film Festivali, 7. Asya Pasifik Film Ödülleri gibi festivallerde En İyi Film Ödülü'nün sahibi olmuştur) pek çok ödül kazanmıştır. Emin Alper yeni dönem Türk sinemasının önde gelen yönetmenlerinden biridir. Filmlerinde özellikle politik ve toplumsal konuları derinlemesine işlemektedir. Belirlediği ortak temalar sayesinde kendine özgü bir sinema dili oluşturmuş ve filmleri kendine has bir izleyici kitlesi kazanmıştır. Alper, aynı zamanda kadraj içindeki ustalığını kadraj dışında da kullanmaktadır. Yönetmen, çoğu zaman kadraj dışı etkiyle yorumu seyirciye bırakmaktadır. Sinemasında genellikle bireyin devletle ve toplumla olan çatışmasını öne çıkarmaktadır. Alper'in devletin otoriter ve izleyici yapısı ön plandadır. Özellikle *Abluka* (2015) filminde bu tema baskın bir şekilde işlenmektedir. Filmde, devletin kolluk güçleri aracılığıyla insanlar üzerindeki kontrolü ve toplum üzerinde yaratılan baskı ortamı detaylıca anlatılmıştır. Film, otoritenin birey üzerinde kurduğu baskıyı ve yaşattığı psikolojiyi karanlık bir atmosferle sunmaktadır. Benzer şekilde *Tepenin Ardı* (2012) filminde de Anadolu kırsalında geçen bir öykü üzerinden bireysel, toplumsal ve etnik çatışmalar detaylıca incelenir. Bireylerin birbirleri arasında yaşadığı

yabancılaşma duygusu ön plana çıkarılır. “Tepenin Ardı’ndaki düşman, yalnızca dışsal bir tehdit değil; aynı zamanda toplumun kendi içindeki bastırılmış şiddet ve paranoyanın bir yansımasıdır” (Suner, 2006, s.162). Bireyin hem iç dünyasında yaşadıkları hem de dış dünyası izleyiciye gergin bir mizaçla anlatılır.

Kız Kardeşler (2019) filmi ise taşrada yaşayan üç kız kardeşin yaşadığı çıkmaz üzerinden hem bireysel hem de sınıfsal bir hikâye anlatmaktadır. Sert bir anlatımla kurgulanan film, ataerkil düzenin kadınlar üzerindeki baskısını ve taşra gerçekliğini etkileyici bir sinema diliyle işler. Film, hayal ve gerçek arasındaki geçişlerle Emin Alper’in sinemasına özgü şiirsel ve gerilimli atmosferi sürdürmektedir. *Kurak Günler* (2022) ise Alper’in en doğrudan politik filmlerinden biridir. Film, küçük bir Anadolu kasabasına atanan genç bir savcının, çürümekte olan yerel iktidar yapısıyla ve hukuk sisteminin içindeki çelişkilerle yüzleşmesini konu alır. Hukuk, adalet ve iktidar ilişkisi üzerinden Türkiye’nin güncel politik atmosferine güçlü göndermeler içeren film, Alper’in sinemasındaki birey ve otorite çatışmasın ortaya koyar.

Emin Alper’in sinemasında ayrıca bireylerin çevrelerine ve kendilerine karşı duyduğu güvensizlik ve tedirginlik duygusu da önemli bir yer tutar. Filmlerdeki karakterler çoğunlukla toplum tarafından dışlanmış veya dışlanmaya meyilli bireylerdir. Bu durum, sadece bireylerin psikolojisinin bir sonucu değil ayrıca toplumun bireylere yansıttığı davranışı temsil eder. Yönetmen, karakterlerin bu yabancılaşmasını desteklemek için kullandığı çevrenin gri ve boğuk atmosferinden ayrıca uzun sabit planlardan yararlanmaktadır.

Yönetmen, mekan kullanımı açısından ise özellikle taşra ortamını oldukça sık tercih eder. Bu tercihinde Türkiye’nin yaşadığı sosyal dönüşümleri ve bu süreçte ortaya çıkan toplumsal çatışmaları görselleştirmek amacıyla yapar. Kırsal alanlar, karakterlerin psikolojisini yansıtan sert ve kapalı mekanlar olarak belirmektedir bu da filmlerdeki baskı ve tedirginlik duygusunu körüklemektedir. Emin Alper’in sinemasının en önemli özelliklerinden biri de politik bilinçle harmanlanmış anlatımıdır. Yönetmenin filmleri yalın bireysel hikayeler anlatmakla kalmamakla birlikte aynı zamanda Türkiye’nin tarihsel ve toplumsal sorunlarına dair evrensel eleştiriler getirir. Bu açıdan, Alper’in sineması hem yerel hem de global bağlamda güçlü bir söyleme sahiptir. Yönetmenin aldığı ulusal ve uluslararası ödüller bunları kanıtlar niteliktedir.

Sonuç olarak, Emin Alper'in sineması Türkiye'deki toplumsal ve politik gerilimleri, birey-devlet çatışmasını ve insanın toplumsal yapılar karşısındaki yalnızlığını gerçekçi ve anlamlı bir biçimde yansıtan, özgün bir sinema biçimidir. Yönetmen, hem içerik hem de biçim açısından Türk sinemasına yeni bir soluk getirmiş, uluslararası arenada da tanınan önemli bir figür olarak öne çıkmıştır.

3. EMİN ALPER FİLMLERİNİN AUTEUR TEORİ BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

Emin Alper'in *Tepenin Ardı (2012), Abluka (2015), Kız Kardeşler (2019)* ve *Kurak Günler (2022)* filmleri, onun auteur kimliğini belirginleştiren, tematik ve biçimsel tutarlılıklar taşıyan dört önemli yapıttır. Bu filmler aracılığıyla Alper, yalnızca Türkiye'nin toplumsal ve politik yapısına dair eleştiriler getirmekle kalmaz, aynı zamanda kendi sinemasal evrenini yaratmaktadır. Yönetmenin filmleri, bireyin psikolojisinden hareketle toplumun genel ruh haline ulaşmayı hedefleyen, semboller ve metaforlar üzerinden ilerleyen özgün bir anlatım barındırır. Her şeyden önce Alper'in sinemasında süreklilik gösteren başlıca temalardan biri "öteki" yaratma pratiğidir. *Tepenin Ardı*'nda bu tema, kırsal bir aile yapısı içinde hayali bir düşman üzerinden kurulur. Ailenin ataerkil yapısının sürekliliği, dışsal bir tehdit yaratılmasıyla sağlanır. Burada "öteki", iktidarın kendi içindeki çatışmaları bastırmak için inşa ettiği bir figürdür. *Abluka*'da ise bu "öteki" daha soyut, devletin tanımsız düşmanları üzerinden şekillenir ve şehir, paranoyanın merkezine dönüşür. Bu filmde otorite, bireyin zihinsel bütünlüğünü bozan bir yapıya evrilmiştir. *Kız Kardeşler*, kız çocuklarının köydeki sınıfsal yapıya ve ataerkil düzene sıkışmışlıkları üzerinden bir başka "öteki"lik hâlini işler. *Kurak Günler* ise politik manipülasyonun ve kurumsal çürümenin, bireyi ve toplumu nasıl çıkışsızlığa sürüklediğini göstererek otoritenin farklı bir yüzünü yansıtır. Biçimsel anlamda Alper'in sineması, yavaş ritimli anlatımı, bastırılmış gerilimi ve güçlü atmosfer yaratımıyla tanımlanabilir. Kadraj dışının etkin biçimde kullanılması, seyircide sürekli bir tehdit ve huzursuzluk duygusu yaratır. Özellikle *Abluka* ve *Kurak Günler* gibi filmlerde ses kullanımı, müzik ve atmosferik gürültüler aracılığıyla karakterin içsel dünyası seyirciye aktarılır. Diyaloglar çoğu zaman suskunluklar, bakışlar ve boşluklarla tamamlanır. Bu durum, Alper'in biçimsel tercihlerini karakter odaklı psikolojik derinlik yaratma amacıyla kullandığını gösterir. Bu nedenle Alper'in sineması, auteur kuramı çerçevesinde değerlendirmeye oldukça elverişlidir.

3.1. Tepenin Ardı Filminin Analizi

Tepenin Ardı (2012) filmi, Emin Alper'in sinemasal anlatımıyla şekillenen, psikolojik gerilim ve politik alegori arasında gezinen çarpıcı bir yapıdır. Taşrada, doğadan yalıtılmış bir yayla evinde geçen hikâye, yüzeyde basit bir aile içi huzursuzluğu konu alıyor gibi görünse de, derin katmanlarında toplumsal yapıya dair eleştiriler barındırır. Film, görünmeyen ama sürekli hissedilen bir "öteki" tehdidi etrafında örülmüştür. Ailenin yaşadığı yaylada hiçbir zaman doğrudan görülmeyen yörükler, sürekli bir tehlike unsuru olarak sunulur. Ancak bu tehdit, somut bir varlıktan çok, karakterlerin zihinlerinde büyüttükleri bir paranoya haline gelir. Film, bu haliyle, toplumsal kutuplaşmanın ve ötekileştirmenin psikolojik kaynaklarını ve nasıl bir iç şiddete dönüştüğünü gözler önüne sermektedir.

3.1.1. Tepenin Ardı Filminde Öteki Kavramı

Türk Sineması'nda başlangıcından beri süregelen, toplumu etkisi altına alan ve zamanla değişen bir öteki kavramı vardır. Bu kavram ülkemizdeki toplumsal olaylardan etkilenmektedir. Zengin-fakir, köylü-şehirli, sağcı-solcu ve ırksal ayrımlar öteki kavramı altında sinemamızda önemli bir yer tutmuştur.

Film dış dünyadan izole olmuş bir çiftlikte geçmektedir. Film; Faik, oğlu Nusret, Nusret'in çocukları Zafer ve Caner, Faik'in yardımcısı ve kahya rolünde Mehmet, Mehmet'in karısı Meryem ve çocukları Sülü ile Aliye etrafında şekillenmektedir. Faik'in oğlu Nusret ve torunları tatil için Faik'in çiftlik evine gelirler. Faik çiftliğinin tepenin ardında bulunan ve film boyunca görmediğimiz yörükler tarafından tehdit altından olduğunu iddia etmektedir. Film Faik'in kümesinden tavuk çalınmasıyla başlar. Faik ve Mehmet kontrol etmeye dışarı çıktıklarında Faik suçu direk yörüklere atar ve yörük korkusunu filmin en başında öğrenmiş oluruz. Mehmet ise Faik'in tersine tavuğu çalanın sansar olabileceğini söyler ve bu konuda Faik kadar paranoyak olmadığını görebiliriz. Faik yörükleri çoktan düşman ilan etmiş ve öteki olarak görmeye başlamıştır. Filmin ilerleyen sürecinde tepenin ardından olduğu belirtilen yörüklerin gerçek bir düşman olup olmadığı belirsizliğini korumaktadır. Faik aileye de bu tedirginliği aşılamaya çalışarak onları da kendisiyle birlikte yörüklere karşı önlem alması konusunda sürekli teşvik etmektedir.

Faik otoriter bir karakterdir çevresini o yönetir ve kararları da o almaktadır. Mehmet ve ailesini maddi olarak sindirmiş kendine bağımlı hale getirmiştir.

Babasından kalan topraklara yerleşmiştir ve o toprakları yörüklere karşı savunulması gereken bir bölge olarak görmektedir. Yanındakilerin sürekli jandarmayı ara söylemlerine karşıda düşmanla sadece kendilerinin baş edebileceğini dile getirmektedir. Bu esnada büyük torunu Zafer'de askerden kalma trajedileriyle uğraşmaktadır. Hayali olarak gördüğü asker arkadaşları Zafer'ide hayali bir düşmana karşı hazırlamaktadır. Faik'in yaşadığı kendi gerçekliğinde tepenin ardında olanlar yörüklerdir. Kendisinden olmayan veya olmadığına inandığı kişileri böyle ötekileştirmiştir. Mehmet ve ailesi de bu senaryoda Faik'in yardımcılarıdır. Mehmet uysal ve dingin bir kişidir, Faik'e karşı gelmez ve her dediğini yapma eğilimi gösterir. Meryem'in bir sahnede belirttiği gibi o ailede yörüktür fakat Faik onları kendi himayesine alarak asimile etmiştir.

Filmde oğlu gibi sahiplendiği görünse de öyle olmadığı ve ondan borcunu istediği bir sahne görürüz. Faik'in bir diğer ötekileştirdiği hedefi Mehmet'tir. Mehmet, sahipsiz ve arafta kalmış bir piyon gibidir. Mehmet'in karısı Meryem ise sürekli ev işleriyle uğraşan erkek hegemonyasındaki sistemde piramitin en altını simgeler. Toplumsal olarak dayatılan sistemden ötürü oda öteki olarak kalmış ve sadece hizmet eden bir karaktere dönüşmüştür.



Şekil 2: Zafer'in cesedinin başında Mehmet, Faik ve Nusret ardında yörüklerin bulunduğu tepeye bakıyorlar.

Faik'in oğlu Nusret dertleşme bahanesiyle gidip Meryem'e tecavüz eder. Erkeklerin hakim olduğu çiftlikte Meryem'de öteki olarak kalmıştır. Hatta tecavüzden sonra hayatına hiçbir şey olmamış gibi devam edebilmektedir. Çiftlikte Faik ve ailesi kendinden olmayan yörüklere ayrıca Mehmet ve ailesine istediği gibi davranabilmektedir. Faik'in torunu Sülü'nün köpeği paşayı öldürür. Nusret, Meryem'e tecavüz eder. Faik, Mehmet'i adeta kölesi gibi kullanır. Yönetmen, büyük ölçüde izole bir çiftlikte geçen filmi karakter derinlikleriyle beslemektedir. Dağın başındaki bu mekan paranoya ve ötekileştirme duygularını besler. Çiftlik, karakterlerin gerçek dünyadan kopmuş yaşamlarını ve sürekli bir tehdit altında olmaya zorlanan duygularını güçlendirmektedir. Çevredeki doğa, meçhul ve kontrol edilemeyen bir unsur olarak, sürekli bir dış tehdit algısını canlı tutar. Filmde sıkça gördüğümüz ve adeta bir karakter haline dönüşen tüfek sembolik olarak karşıdakini ötekileştirme anlamı taşır. Aynı zamanda karakterlerin korku ve savunma mekanizmalarını somut bir hale getirir.

"Ötekine karşı duyulan merak 'ben'i tedirgin eder. 'Ben'liğimi ayırt edici kılan, aynı zamanda 'ben'liğime karşı bir tehdit unsurudur. Üst orta sınıfın ve onların arzularını izleyen daha kalabalık orta sınıfların, hem ekonomik çıkarlarını sağlama almak hem de tehdit edici bulunan "ötekilere", devlet mantığını yeniden üreten saldırgan reflekslerle karşı durma konusunda ortak bir zemine yerleşmiş" (Ahıska, 2012, s.225). olmaları durumu filmde kendini göstermektedir. Film boyunca sürekli mücadele halinde olunan yörüklerin asla gösterilmemesi, uçsuz bucaksız olan kırsalın verdiği güvensizlik öteki olarak tanımlanan olguların varlığını simgeleştirmektedir. Sinemada işlemekte olan öteki karakterler, kendilerini var etmek veya inkar etmek için direniş gösterebilirler. Filmin hikayesinde şahit olduğumuz ötekileştirilen bireyler karakter gelişimi açısından büyük önem vurgulamaktadır. Faik'in yörüklerle olan çatışması, aslında ülkemizde bulunan yöresel ve etnik farklılıkların nasıl ötekileştirildiğini de yansıtmaktadır.

Zafer'in askerlik sonrası yaşadığı travmalar ülkede askerin ve sivil vatandaşın yaşadığı hayatı sorgulatır. Filmin, ötekilik olgusunu somut ve gerçekçi bir düzlemde işlemesi ve karakterlerin iç dünyalarına derinlemesine inmesi yönetmenin izleyiciye vermek istediği mesajın bir son

3.1.2. Tepenin Ardı Filminde Sinematografi

Tepenin Ardı (2012) filminde Emin Alper öncelikle filmin hemen açılışında ve devamında filmin genelinde her şeyi yutup yok edebilecek bir boşluk/hiçlik duygusu ile gerçeği görsel olarak kurar. Örneğin filmin açılışında "kamera birisini takip etmektedir, aslında çerçevede olan ama görünmeyen bu kişi hırsla kavak fidanlarını kırmaktadır" (Gündoğdu,2013, s.18). Kameranın bu kullanımı ile birlikte yönetmen izleyiciye fidanları parçalamayı takip ettirerek onları aynı zamanda hem bu olayı takipte kalan hem de olayı icra eden kişi konumuna getirir ve olayı meydana getiren mi yoksa olayı izleyen mi olunduğu belirsiz olan bir alan yaratır. Olayı takip eden ya da bunu yapma sebebi bilinmediği için ne olduğu, nereden geldiği belirsiz olan ve önünde duranı yok edebilecek bir tehlike algısı açılıştan itibaren filmde kurulmaya başlanır. Bu haliyle de filmin genel atmosferinde her daim bir şeyin olabileceği, takip edilmenin veya takip etmenin belirleyici olacağı şüpheci bir atmosfer yaratılır.

Bu atmosfere en büyük katkıda bulunan ise yönetmenin sık sık kullandığı özellikle yukarıdan çekilen geniş açı görüntülerdir. Örnek verecek olursak filmin başında Faik elinde silahıyla koşarak evden çıkar, devamında genel planda Mehmet de ona eşlik etmiştir ve kırsalda birlikte koşarken kuşbakışı açıdan görüntülenmişlerdir. Bunun gibi geniş ölçekle, özellikle de yukarıdan çekilen genel planlar Faik'in yaşadığı arazinin büyüklüğünü ve güvensizliğini gözler önüne sermektedir. Arazinin bu kadar uçsuz bucaksız olup da düşman olan yörüklerin genel planlarda bile gözükmemesi yaratılan hayali düşmanın dışarıda değil de sanki içeride olduğu izlenimini vermektedir. Kamera sık sık nesnel bir pozisyonda konumlanıp karakterlerin ne çok yakınına girer ne de uzak kalır, bu da izleyiciye "tanık olma" hissi vermektedir. Kameranın duygusuz gözlemi, karakterlerin iç dünyasıyla uyum içinde görünmektedir.

Karakterler bazen çerçevenin dışında konuşur veya arkası dönük kadraja girer bu da izleyicide bir mesafe hissi ve rahatsızlık yaratabilir. Kamera çoğu zaman tripod üzerinde sabit kalır ve ani hareketler çok nadirdir. Bu durağanlık, filmdeki gerilimin yavaş ve sinsi bir biçimde tırmanmasına katkı sağlar. Seyirci, olayların değil atmosferin içine çekilir.



Şekil 3: Zafer, hayali bir şekilde operasyonda olan askerleri görüyor.

Kameranın bazı açılarda olan sahne tekrarları dikkat çeker. Örneğin; mutfağın içi, evin verandası ve ormanın belli noktaları hep benzer açılarla gösterilir. Bu görsel tekrarlar, karakterlerin bir döngü içinde sıkıştığını ve olayların dairesel olarak geliştiğini ima eder. Filmde yakın plan yok denecek kadar az kullanılmıştır. Kamera genelde orta ya da geniş plandadır. Bu bilinçli mesafe, izleyiciyi karakterlerle özdeşleşmek yerine, onları çözümlemeye teşvik etmektedir. Karakterin bakış açısından yani subjektif çekim olmaması seyircinin taraf tutmasını engellemektedir, herkesin anlatısı eşit mesafede aktarılmaya çalışılmıştır. Bazı sahnelerde kamera, olan biteni açıkça göstermek yerine bilinçli olarak eksik bilgi verir. Örneğin: Ormanda duyulan bir ses, kadraj dışından gelir ve kamera dönmez. Bu belirsizlik, gelirimi doğrudan göstererek değil, hissettirerek kurmaktadır. Filmde genellikle doğal ışık kullanılmıştır. Bu tercih, sahicilik hissini artırmaktadır. Gece sahnelerinde gölge kullanımı, karakterlerin içsel karanlığını yansıtır. Özellikle Faik'in yüzü zaman zaman tamamen karanlıkta bırakılmaktadır.

Yönetmen çiftlikteki karakterlerin paranoyalarını aslında takip hareketleriyle vermek istemektedir. Faik'in bahçesine zarar verildiği zamanda nasıl takipteysek Zafer'inde tek başına dolaştığı esnada 'kim var orada?' dediği zaman kameranın izleyiciye dönmesi bunu kanıtlar niteliktedir. Karakterlerle özdeşleşmeye izin

vermeyen Alper, izleyicinin genelde karakterleri düşman konumundan göstermesiyle birlikte bu ince çizgiyi ayırmaktadır.

3.1.3. Tepenin Ardı Filminde Zamansızlık ve Mekansızlık

Tepenin Ardı filminde zamansızlık ve mekânsızlık, filmin atmosferini belirleyen ve anlatının alegorik gücünü artıran temel öğelerdendir. Emin Alper, anlatısını belirli bir tarihsel veya coğrafi bağlama sabitlemek yerine, kasıtlı olarak zamandan ve mekândan yalıtır. Bu tercih, filmin sadece belirli bir olayı ya da topluluğu değil, evrensel insan hallerini, toplumsal paranoyayı ve otorite ilişkilerini temsil etmesini mümkün kılar. Zamansızlık, filmin geçtiği dönemle ilgili hiçbir kesin ipucu verilmemesiyle başlar. Karakterlerin kıyafetleri, kullandıkları araç-gereçler, konuşma biçimleri ya da çevreleri herhangi bir dönemi işaret etmez. Cep telefonu, internet, televizyon gibi çağdaş dünyanın neredeyse hiçbir izi yoktur. Bu yokluk, hikâyeyi geçmiş bir döneme aitmiş gibi hissettirebilir; ancak aynı zamanda onun bugüne de, hatta geleceğe de ait olabileceği izlenimini yaratır.

Bu belirsizlik, izleyiciyi filme tarihsel bir belge ya da sosyal gerçeklik izlenimiyle değil, daha çok bir psikolojik durum, bir ruh hali ya da belirsiz bir bilinç hâliyle yaklaşmaya zorlar. Filmde zaman düz bir çizgi gibi değil, sıkışmış bir döngü gibi işler; olayların gelişiminde tekrarlar, devinimsizlik ve çözülmemişlik duygusu hâkimdir. Bu döngüsellik, karakterlerin ruhsal hâline de yansır: geçmişlerini aşamazlar, aynı korkular ve öfkeler etrafında dönüp dururlar.

Benzer şekilde, mekân da soyutlanmıştır. Film boyunca hiçbir yer adı anılmaz; ne köyün, ne dağın, ne de yörüklerin yaşadığı yerin bir ismi vardır. Bu isimsizlik, o mekânları herhangi bir yer olmaktan çıkarır ve her yer hâline getirir. Seyirci, karakterlerin yaşadığı toprakların Türkiye'nin doğusunda mı, batısında mı, iç Anadolu'da mı olduğunu asla öğrenemez. Çünkü bu bilgi gerekli değildir; esas olan, mekânın topografyası değil, onun sembolik işlevleridir. Bu izole mekân ormanla çevrili, dış dünyayla bağlantısı kesilmiş bir kır evi hem fiziksel bir kapanmışlık hissi yaratır hem de metaforik bir anlam taşır: burası dışarıya kapalı bir bilinç alanıdır. Dağlar ve tepeler, bastırılan korkuların üzerine örtüldüğü zihinsel bariyerleri temsil eder; orman ise bilinçdışının, kontrol edilemeyen dürtülerin alanıdır. Tepenin ardı, bilinmeyeni ve tehdit olarak kurgulanan ötekiyi barındırır. Ancak seyirci asla bu

tepenin arkasını görmez. Kamera oraya geçmez; çünkü “tepenin ardı”, fiziksel bir yer değil, sembolik bir bilinç bölgesidir bastırılmış olanın mekânı.



Şekil 4: Faik ve yanındakiler Yörüklerin peşine düşmüşken diğer üyeler evde onları bekliyor.

Bu zamansız ve mekânsız yapı sayesinde, filmdeki hikâye bir örnek olaydan çok daha fazlasına dönüşür. Yörüklerin temsil ettiği düşman figürü somut bir grup değil, sistematik olarak dışlanan, korkulan, bastırılan herhangi bir öteki olabilir. Faik’in kurduğu otorite, belirli bir dönemin babalık ya da devlet modeli değil, evrensel bir tahakküm pratiğinin yansımasıdır. Film, bu nedenle yalnızca Türkiye bağlamında değil, otorite, bastırma, paranoya ve şiddet üretimi üzerine evrensel bir anlatı kurar. Bu açıdan Mehmet hem Faik için hem de Yörükler için ötede kalandır. Hiçbir yere tam olarak ait olamayarak yersiz yurtsuzlaşmıştır. “Yersiz yurtsuzlaşma”, hem dayanağından kopmama hem de tam anlamıyla geçmişine bağlı olmamaktır” (Uysal, 2017, s.240). Zamansızlık ve mekânsızlık, izleyiciyi sadece dışsal gerçekliği izlemeye değil, temsil edilen yapıların evrenselliğini düşünmeye zorlar. Film bir noktadan sonra gerçekçilikten uzaklaşır ve neredeyse düşsel bir düzleme kayar. Bu düşsellik, karakterlerin gerçeklik algısının kırılmasıyla da desteklenir. Kim haklı, kim suçlu, kimin gördüğü doğru, kimin uydurduğu belli değildir. Tıpkı düşlerde olduğu gibi,

zaman ve mekân çözülür, geriye sadece ruh hâli kalır: tedirginlik, huzursuzluk, baskı ve korku.

Sonuç olarak, *Tepenin Ardı*'ndaki zamansızlık ve mekânsızlık, filmin alegorik boyutunu büyütür. Karakterleri ve olayları sadece belirli bir bağlamın ürünü olmaktan çıkarır, insan doğasının evrensel karanlık yönlerini özellikle de öteki yaratma ihtiyacını ve şiddeti meşrulaştırma arzusunu soyut bir düzlemde ele alır. Bu yönüyle film, zamandan ve mekândan soyutlandıkça daha evrensel ve daha sarsıcı bir anlatıya dönüşür.

3.1.4. Tepenin Ardı Filminde Kadraj Dışının Kadraj İçine Etkisi

Filmde *Tepenin Ardı* fiziksel bir alan olduğu kadar algısal bir boşluk ve psikolojik bir tehdit alanıdır. Bu alanı seyirciye hiçbir zaman doğrudan göstermez; orada yaşayan yörüklerin yüzünü görmeyiz, gündelik hayatlarına tanıklık etmeyiz, hatta konuşmalarını bile duymayız. Onlar sürekli kadrajın dışındadır. Fakat bu gösterilmeyen alan, filmin içinde en çok etki yaratan unsurdur. Emin Alper bu alanı izleyicinin zihninde kurar: Kamera hep tepede durur, evin çevresini ya da ormanı gösterir ama tepenin ardı hep dışarda kalır. Bu, seyircide sürekli bir merak, huzursuzluk ve kuşku yaratır. Orada ne var? Oradakiler gerçekten Faik'in söylediği gibi tehlikeli mi? Yoksa bu sadece Faik'in bir tür paranoyası mı? Bu sorulara yanıt verilmeyerek, seyirci de karakterlerle birlikte aynı belirsizlik içinde tutulur.



Şekil 5: Ev ahalisi tarlayı yörüklerden korumaya gidiyor.

Kadraj dışı tehdit, kadraj içindeki algıyı sürekli manipüle eder. Örneğin taş atma, silah sesi, çalılıklarda bir hareket... Tüm bunlar doğrudan gösterilmez, ancak izleyici bunların sonuçlarını ya da karakterlerin bu olaylara verdikleri tepkileri görür. "Temsili kimliklerin alan dışı üzerinden inşa edilmesi temsilin işaret ettiği kimliğin toplumsal bellekteki yerleşik görünümlerine ve onun diegetik sunumuna göre farklı manipülasyonlara neden olabilmektedir" (Köprü, 2020, s.18). Bu tür sahnelerde kamera bilinçli olarak dışa çevrilmez; olan biten sadece yüz ifadelerinden, vücut dilinden, ses tasarımından izlenir. Bu durum, filmin ana temasına, yani "düşmanın gerçekliğini biz mi kuruyoruz?" sorusuna çok güçlü bir katkı sunar. Kamera bize hiçbir zaman yörüklerin "saldırgan" olduğunu kanıtlamaz. Ama Faik'in yorumları, Zafer'in panik hâli, ailenin kolektif suskunluğu ve tedirginliği, kadraj içini bu yorumlarla birlikte şekillendirir. Böylece kadraj içi, kadraj dışındaki boşluğu doldurmak için karakterlerin ve seyircinin zihniyle biçimlenir. Görülenle algılanan arasındaki fark, burada politik bir meseleye dönüşür: Görmediğin bir şeyi tehdit olarak tanımlıyorsan, bu gerçeklik değil, bir inşa sürecidir.

"Paradoksal olarak öznenin gerçeklikten ve gerçeklikteki varlığından kopuşuyla eşdeğer olan o an aynı zamanda asıl görmenin sağlandığı andır. Fantezi ve onun sağladığı çarpık bakış bu kopuşu engellemekte ve bireyin her an yok olabileceği gerçekliğini savuşturmaktadır" (Gündoğdu, 2019, s.46). Kamera, kimi zaman karakterlerin öznel görüşüne yakınlaşır; örneğin Zafer'in nöbet tuttuğu sahnelerde gördüğümüz hareketlenmeler onun zihninin ürünü mü, yoksa gerçek mi, bunu asla bilemeyiz. Kamera bu tür anlarda açıkça göstermediği hâlde, karakterlerin duyduğu sesi ya da baktığı yönü takip eder. Bu da kadraj dışının, karakterlerin zihni üzerinden kadraj içine sızdığı anlamına gelir. Bir anlamda kadraj dışı, film boyunca sadece fiziksel bir alan değil, aynı zamanda bastırılmış duyguların ve korkuların toplandığı bir zihinsel depodur. Kamera oraya yönelmez, çünkü orası karakterlerin bilinçaltıdır. Bu nedenle dışardan gelen her ses, her çatırtı, her kıpırtı; aynı zamanda karakterlerin iç dünyasının çatırdamasıdır.

3.2. Abluka Filminin Analizi

Abluka (2015), Emin Alper'in ikinci uzun metraj filmi olarak, politik paranoya, bastırılmış şiddet, devlet-şiddet ilişkisi ve bireyin bu atmosferdeki yalnızlığı üzerine

karanlık ve çarpıcı bir anlatı kurar. Film, şehirdeki görünmez ve adım adım yayılan bir baskı rejiminin birey üzerindeki yıkıcı etkisini işler. Mekânın, zamanın ve karakterlerin giderek birbirine dolandığı bir anlatım içinde, toplumsal şiddetin kişisel paranoyaya nasıl dönüştüğü izleyiciye aktarılır. Film boyunca gerçekle kurgu, düşle gerçeklik, içerisiyle dışarısı arasındaki sınırlar gittikçe silinir.

3.2.1. Abluka Filminde Öteki Kavramı

Filmde 20 yıldır hapiste olan Kadir, muhbirlik yapması amacıyla şartlı tahliye olarak hapisten çıkar. Kadir'in küçük kardeşi Ahmet ise belediyede sokak köpeklerini öldüren bir birimde çalışmaktadır. Ahmet yıllar sonra hapisten çıktıktan Ahmet'in yanına gider. Kadir muhbir olarak abluka altındaki bir mahalleye göreve verilmiştir görevi de çöpleri karıştırıp bomba yapımında kullanılabilecek materyalleri toplamaktır. Resmi olarak devlet adına çalışmıyor olarak gözükecek ve geçimini de çöpten topladığı ürünlerle yapacaktır. Diğer yandan Ahmet'te eşi ve çocukları tarafından terk edilmiş olup tek başına yaşamaktadır. Kadir bomba yapımında kullanılan kimyasal maddeleri verilen eğitim sonunda öğrenir. Kadir ve yanındakilerden bu maddeleri koklayarak rapor etmeleri istenir.

Ahmet abisi Kadir'e Ali ve Meral isimli iki arkadaşının üst katına taşınması konusunda yardımcı olur. Öte yandan filmde adı geçen ortanca kardeş Veli vardır. Veli, 10 yıl önce ortadan kaybolmuş ve bir daha görünmemiştir. Kadir, Veliden nefret ederken küçük kardeş Ahmet ise Veliyi hala özlemektedir. Kadir emirlerini polis olan Hamza'dan alır. Hamza gecekondu mahallesinde yaşayanlardan bilgi almak için kurulan istihbaratın başındaki kişidir. Kadir çöplerden topladıklarının yanında insanlar hakkında gözlemde yapmaya başlar fakat günler içinde mahalledeki devlet baskısını görünce neyin peşinde olduğu konusunda ikilemler yaşamaya başlar. Filmde iki kardeşte iktidar tarafından şüpheci ve paranoyaklaştırılmıştır. Polis şefi Hamza Kadir'i tekrar hapise girmekle tehdit ederek bir nevi el altından hükümetin sopasnı göstererek baskı altında tutmaktadır.

Ötekileştirilen bu mahalledeki karanlık atmosfer karakterlerin içlerinde bulunduğu durumu özetler niteliktedir. Hatta Kadir'in üst kat komşusu Ali ve Meral'de polislerin hedefindeki kesimdedir. "Meral'in özellikle kendinden emin tavrı ve bir

“yabancı” erkek olarak Ahmet’e olan yakınlığı filmin çeşitli bölümlerinde Kadir’in dikkatini çekmektedir. Bu, düpedüz muhafazakâr cenahın “solcu, seküler, hafifmeşrep kadın” önyargısının bir tezahürüdür. Yönetmenin burada, söz konusu önyargıyı kullanarak veya işleyerek onu bir manipülasyon aracına dönüştürdüğü açıktır” (Sancar, 2023, s.20). Yönetmen mahalleye yapılan bu ablukanın nedenini açıklamak yerine ucu açık bırakmayı tercih etmiştir. Kadir 20 yıl sonra içeriden çıktığında bu manzaraya fazlasıyla şaşırmıştır. Ali’yle mahallenin kaçak meyhanesinde içtikleri sırada önceden insanların geçim derdinde olduğunu şu an ise can derdinde olduğunu vurgulamıştır.



Şekil 6: Kadir ve Meral arasında bir etkileşim oluyor.

Filmde her kesimin ötekileştirdiği ve düşman gördüğü bir hedefi vardır. Kadir, Veli’yi öteki görür ve onu gördüğünü iddia edip peşinden gitmeye çalışır. Ahmet olarak öteki ise filmde hiç görmediğimiz eşi ve çocuklarıdır, eşini başka bir adama kaçmakla suçlar. Ahmet bunun yanında sokak köpeklerini de öldürerek onları karşı duygusuz olduğunu göstermiştir ama evine gelen köpek onun duygularını değiştirmiştir.

İktidar, mahalledekileri öteki olarak nitelendirir ve onların üstünde her türlü devlet aygıtını kullanarak baskı ortamı oluşturmaktadır. Mahalledeki şüpheliler için ise öteki olan iktidar ve polistir. Ahmet’in kendi psikolojik mücadelesinde duyduğu stres ve filmdeki seslerin kullanımı bunu açıklamaktadır. Mahalledeki meyhanenin kaçak

olması içki içmenin bile kriminal bir olay olduğu dünyayı bize gösterir. Operasyon sahnelerindeki herkesin denetlenmeye tabi tutulması ve maskeli polisler çevredeki gecekonduların düşmanlaştığını göstermektedir. Öteki olarak görülen Ahmet filmin sonunda polislerin evine yaptığı operasyon neticesinde öldürülür. Bir diğer öteki muhbirlik yapan Kadir ise yine filmin sonunda Ahmet'in evine gittiği zaman onun üyesi olarak iddia edilen örgüt üyelerince kafasına silah dayanarak ölüme gittiği gösterilmiştir.

3.2.2. Abluka Filminde Zamansızlık ve Mekânsızlık

Distopik sayılabilecek bir evrende geçen filmde zaman algısı yok denecek kadar kısıtlıdır. Filmin geçtiği tarihi izleyici bilmez. Kadir'in kaç yılında hapise girdiği kaç yılında çıktığı muammadır. Sadece 20 yıl içeride kaldığını, Veli kaybolalı 10 yıl olduğunu ve Kadir hapise girdiğinde Ahmet'in 7 yaş civarlarında olduğunu biliriz. Televizyonda sürekli gösterilen operasyon görüntüleri sanki bütün Türkiye'nin filmdeki gecekondu mahallesine dönüştüğünü bize göstermeye çalışır. Ahmet'in gerçek dışı gördüğü hayaller kendisinin zamandan ve mekandan yer yer soyutlandığına işaret eder. Filmde hem Ahmet'in katlettiği köpeklerin üzerine geldiği ve koşarak yanından uzaklaştıkları hem de Meral'in polis baskınından kaçarak sığındığı kümesten Kadir tarafından kurtarıldığı sahnelerde ve özellikle de filmin son sahnesinde Kadir'in polis baskınında öldürülen Ahmet'in evine gelerek örgüte teslim olduğu sahnede tamamen düşsel bir gerçeklik söz konusudur.

> Abluka'da karakterlerin iktidarla ilişkisi ve iktidarın karakterlerle ilişkisi önemlidir. Yönetmen, karakterlerin iktidarla olan ilişkilerinin onların kaderlerini şekillendirdiğini, iki kardeşin delirme ve paranoyaklaşmasına neden olan, iktidarla yüz yüze geldikleri sahnelerin filmin genelinde de bir dönüm noktası olduğunu belirtir. Ahmet'in yanlışlıkla belediye başkanı tarafından suçlanmasının ve Kadir'in polis şef tarafından sürekli sıkıştırılmasının iki kardeşin de iktidar tarafından paranoyaklaştırılmasına örnek teşkil ettiğini gösterir (Yüksel, 2016, s.515-516).

Günümüz dünyasında gökdelenlerle tasvir edilen İstanbul, varoş bir gecekondu semti olarak gösterilmektedir. Filmin karanlık atmosferi sanki zamanın ve mekanın artık önemli olmadığı izleniminde ilerlemiştir. Kadir'in topladığı şişeleri satmaya götürdüğü pazar adeta yok oluş filmlerindeki distopik pazarlardan hallicedir. Karakterlerin kendileri için verdikleri kimlik savaşı aslında filmdeki zamansızlığı ve mekansızlığı beslemektedir. Önemli olan tek şey kendi ruhlarını rahatlatıp üzerlerinde

bulunan yüklerden kurtulmaktır. Yönetmen, kullandığı mekanlarla bu karanlık atmosferi desteklemiş ve filmi gri bir hava üstüne kurmuştur. Özellikle gece çekimleri mahallenin bütününe yayılmıştır. Gecenin karanlığının insan üzerinde bıraktığı negatif etki karakterlere umutsuzluk olarak yansıtılmıştır. Buradan hiç kurtulamayacakları hissi onları birer birer yalnızlığa itmiştir. Sanki İstanbul'un karanlık tarafı gibi gösterilen mahalle, karakterleri de içine alan bir kara delik gibi onların hayatlarını yutmuştur. Karakterlerin içinde bulunduğu bu sıkışmışlık hissiyle mahalleyi ayrı düşünmek yönetmenin o bölgeye atfettiği distopik kargaşayı görmezden gelmek olur.



Şekil 7 : Ahmet, hayal ve gerçeklik arasında köpek sürüsünün ortasında kalıyor.

Verilen bu varoluş savaşında güçlünün istediği gibi şekillenen zaman ve mekan, yöneticilerin mahalle sakinleri üstünde kurmak istedikleri umutsuz ve kaygı dolu atmosferi nitelemektedir. Örgüt üyeleri yüzünden onlardan farklı bir hayat yaşamayan mahalleli zamansız olan operasyonlardan nasibini almaktadır. Kadir'in polis şefine verdiği raporda dikkat ettiği memleket üzerinden kişisel tahlil yapma durumu filmin geneline ideolojik olarak yayılmıştır. Sadece ideolojilerin önemli olduğu bu iktidar yanlısı veya iktidar karşıtı olarak ikiye ayrılmaktadır. Gecekondu mahallesi iktidar karşıtı ve terörist olarak tanımlanmış, bize karşı gelirseniz yaşayacağınız hayat bu izlenimi verilmektedir. Alkol alınan meyhanenin bile kaçak olması kendi mekanını kendin oluşturmanın zorunluluğuyla seyirciyi karşı karşıya

getirmiştir. Filmde daha çok Ahmet karakterinin üzerinden verilmek istenen bu durum zamanının çoğunu evde geçiren ve kendisiyle hesaplaşma halinin getirdiği psikolojik sorunlarla kendisini gerçek yaşamdan soyutlamaya çalışan Ahmet'in zihninde yaşadığı dünyanın bir nedeni görülebilir.

Kadir'in memleket ne hali gelmiş tanımlamasında da filmdeki yılı bilmediğimiz için şuan mı, geçmiş mi yoksa gelecek mi olduğu bilinmezliğini korurken yönetmenin vermek istediği mesaj yine seyirciye bırakılmıştır.

3.2.3. Abluka Filminde Sinematografi

Filmin sinematografisi, filmin akışını ve karakterini büyük ölçüde etkilemiş ayrıca yönetmenin kullandığı çekim açıları ve planlar filmin karanlık yapısına hizmet etmiştir. Filmdeki yakın planlar genellikle karakterlerin yüz ifadelerindeki korku ve çaresizliği gösterirken takip planları ise karakterlerin sürekli izleniyor hissi oluşturulmasında başarılı olmuştur. Takip planlarında, iktidar tarafından baskı altında izlenimi verilen karakterler bu etki sayesinde sürekli telaş ve koşuşturma halinde görünmektedir. Kameranın konumlandırılması ve hareketleri de filmin genel ruh halini yansıtır niteliktedir. Filmde hızlı veya dinamik kamera hareketlerine çok az rastlanır. Aksine, sabit ya da yavaşça takip eden kameralar tercih edilir. Bu, izleyicide hem karakterlerle birlikteymiş hissi yaratır hem de onların sıkışmışlıklarını görsel olarak yansıtır. Özellikle ana karakter Kadir'in takip ettiği insanlara uzaktan baktığı sahnelerde, kamera da onunla birlikte gözetleyen konumundadır. Bu durum, izleyiciye sadece bir izleyici değil, sistemin bir parçası gibi hissettirmeyi amaçlar.

Filmde yönetmenin kullandığı '*Chiaroscuro tekniği'* ışıktaki karanlık ve aydınlığın zıtlığını temsil etmektedir. Karakterlerin karanlık taraflarını daha baskın gösterip aydınlık taraflarını daha geri plana atabilir. Yönetmenin sadece karakterler üzerinde değil aynı zamanda mekanlar üzerinde de kullandığı bu teknik istenilen mekanı zıtlıktan yararlanıp köhne veya iyi bir yer olarak göstermektedir. Filmdeki dışavurumcu ışık kullanımının bu bağlamda filmin anlam dünyasını genişlettiğini söylemek mümkündür. Mizansenleri çok keskin bir şekilde parçalayan aydınlık ve karanlık, *Abluka*'ya bir kara film estetiği katmaktadır. Bilinmeyenin, gizemin ve bunlardan doğan korkunun görsel karşılığı olarak görebileceğimiz karanlık, filmin görsel dokusunu belirleyen en önemli öğe diyebiliriz.

“Görsel olarak Abluka filminin karanlık olması da hem anlatısal yapı hem de mise-en-scene ile doğru orantılıdır. Yönetmen, filmde anlattığı hikayenin bir tür karabasan hikayesi olmasından dolayı, filmin ilerledikçe görsel açıdan daha karanlık bir hal almasını, daha kasvetli olmasını bilinçli olarak tercih ettiğini söyler” (Çiftçi ve Göl, 2015, s.24). Özellikle filmin ilerleyen zamanlarında, karakterlerin kendi dünyalarında kaybolmaya başlamasıyla beraber filmdeki gece sahnelerinin artması da bunun dikkat çekici yönlerinden birisi. Film görsel olarak karanlıklaşmaya başladıkça Kadir ve Ahmet giderek karanlığa gömülüyor ve sonunda birer siluete dönüşüyorlar yani kelimenin tam anlamıyla karanlığın içinde kayboluyorlar. Karakterlerin yanında mahalleyide geniş planlarla gösterilen sahnelerde gökdelenlerin ve tokilerin arasında kalmış bir gecekondu semti izlenimi verirken görüyoruz. Filmde özellikle Kadir’in sahnelerindeki yakın planlarda polisler ve onu görevlendiren komiser tarafından izlendiği ve ona göre davrandığı görülüyor. Ahmet ise sürekli gözetim altında tutulduğu paniğinden kendine eve kapatarak kurtulmaya çalışıyor. Bunun en büyük nedeni ise evde olduğu sürece beslediği köpek ve belediyedeki işinin tam tersine ona duyduğu sevgi denilebilir. Kadrajlama, filmde çok katmanlı bir anlam taşır. Kadir’in evinin küçük pencereleri, koridorlar, kapı aralıkları gibi dar çerçeveler, görsel olarak karakterlerin hem fiziksel hem de zihinsel olarak kuşatılmış olduğunu gösterir. Karakterler genellikle çerçevelerin içinde hapsedilmiş gibidir. Bu, filmin adının “Abluka” olmasını da görsel olarak pekiştirir: Kadir’in yaşadığı şehir değil, onun ruh halidir abluka altında olan.



Şekil 8: Ablukaya hayır yazılı duvar.

Ayrıca filmde gerçeklik ile hayal arasında sürekli geçişler yaşanır. Bu geçişler sinematografik olarak keskin bir şekilde değil, yumuşak bir biçimde yapılır. Işık, renk, kamera açısı gibi unsurlardaki küçük değişiklikler, izleyiciye bir sahnenin gerçek mi, yoksa karakterin zihninin ürünü mü olduğunu sorgulatır. Özellikle Kadir'in psikolojik çözülme yaşadığı anlarda, bu görsel geçişler oldukça etkileyicidir. Gerçekliğin yerini halüsinasyonlar almaya başladıkça, görsel stil de daha da boğucu bir hâl alır.

3.2.4. Abluka Filminde Kadraj Dışının Kadraj İçine Etkisi

Filmde izleyiciye sunulan görüntüler çoğu zaman sınırlıdır. Kamera karakterlerin çevresine sabitlenmiş gibidir ve onların neyi görebildiğini biz de görürüz. Ancak kadraj dışında kalan alanda ne olup bittiğine dair sürekli ipuçları verilir. Bu ipuçları genellikle seslerle, gölgelerle ya da karakterlerin bakış yönüyle sağlanır. Örneğin, bir patlama sesi duyulur ama patlamanın nerede ve nasıl gerçekleştiği gösterilmez. Birileri bağırır, bir koşuşturma olur, ancak kamera oraya dönmez. Bu tür tercihler, izleyicide sürekli bir eksiklik hissi yaratır. İzleyici ne olduğunu tam olarak bilemez ama bir tehdit algılar. Bu da karakterlerle seyirci arasında güçlü bir empati

köprüsü kurar çünkü karakterler de tam olarak neyle karşı karşıya olduklarını bilmemektedir.

Özellikle başkarakter Kadir'in yaşadığı paranoya, kadraj dışının etkisiyle daha da derinleşir. Kadir, gözlemlediği insanların "şüpheli" olduğuna inanır ama hiçbir zaman kesin bir bilgiye ulaşamaz. Kamera da bu belirsizliği korur: Kadir birini takip ederken, izlediği kişinin ne yaptığı çoğu zaman net biçimde gösterilmez. İzleyici de onun gibi bir şüphe halinde bırakılır. Kamera Kadir'in bakış açısına hapsolmuştur ve kadrajın dışındaki gerçek, asla tam olarak görünür kılınmaz. Böylece filmin bütün görsel dili, Kadir'in güvensizlik dolu ruh halini yansıtır. Filmin geçtiği şehir de bu anlamda önemlidir.



Şekil 9: Kadir, polise muhbirlik yapıyor.

İstanbul, filmde tanıdık bir metropol değil, boş sokaklar, yarım kalmış yapılar ve inşaatlarla dolu, neredeyse post-apokaliptik bir yer olarak gösterilir. Bu şehirde her yer izole edilmiş, her bina sanki gizlenmiş bir şeyler barındırıyor gibidir. Kamera çoğu zaman dar alanlardan çeker: koridorlar, pencereler ve kapı aralıkları. Bu dar kadrajlar, kadraj dışında kalan mekânı daha tehditkâr hale getirir. Seyirci, kameranın gösterdiği şeyin hemen dışında, tehlikeli bir olayın yaşandığı hissine kapılır. Bu hissin hiç eksilmemesi, film boyunca gerilimin sürekli yüksek kalmasına neden olur.

“Ahmet’in evi, mahalle, sürekli işitilen köpek havlaması, patlayan silah, ambulans ve polis arabası sesleri, yine aynı şekilde polislerin, onlara ait zırhlı araçların filmde düzenli görünmesi, ateşe verilen çöpler, karıştırılan çöpler filmin gözetleyen, denetleyen bakışını somutlaştırır. Bu bakışın öznesi filmin genel anlatısal yapısında zaman zaman değişse de temel argümanı değiştirmez” (Erişen, 2019, s.77). Bu bağlamda, "Abluka"da kadraj dışı, sadece gizlenen değil, bilinçli olarak gösterilmeyen bir gerçektir. Seyircinin gözünden saklanan bu alanlar, izleyiciyi karakterlerle aynı bilinmezliğin ve korkunun içine sokar. Aynı zamanda bu yaklaşım, devletin görünmeyen ama her an hissedilen gözetim mekanizmasını da temsil eder. Filmde doğrudan bir otorite figürü ya da baskıcı devlet ajanı gösterilmez; ancak her şeyin izlendiği, her an birinin takip edildiği hissi baskındır. Kadraj dışı, bu görünmeyen gücün sahnesidir. Otoritenin yüzü yoktur ama varlığı her kadrajın dışında hissedilir.

3.3. Kız Kardeşler Filminin Analizi

Kız Kardeşler (2019), Emin Alper’in üçüncü uzun metraj filmi olarak, Anadolu taşrasına yerleşmiş bir anlatı üzerinden aile, kader, sınıfsal eşitsizlik ve kadınlık halleri gibi temaları çok katmanlı biçimde işler. Film, üç kız kardeşin baba evine geri dönüşlerini ve bu geri dönüş üzerinden geçmişin, toplumsal düzenin ve bireysel arzuların açığa çıkışını konu alır. Taşra melodramı ve masal arasında gidip gelen atmosferiyle, hem gerçekçi hem de gerçekdışı bir anlatım benimsemiştir.

3.3.1. Kız Kardeşler Filminde Öteki Kavramı

Kız Kardeşler (2019) filmi, taşrada yaşayan üç genç kadının şehirle ve köyle olan gerilimli ilişkilerini anlatırken “öteki” kavramını çok katmanlı bir şekilde işler. Film, yalnızca bireylerin birbirine karşı önyargılarını değil, aynı zamanda sistemin belli toplumsal grupları özellikle kadınları nasıl dışladığını, görünmezleştirdiğini ve bastırdığını ortaya koyar. Bu bağlamda ötekilik, sadece farklılık temelinde kurulan bir karşıtlık değil, aynı zamanda güç ilişkileriyle yeniden üretilen bir konumdur. Film boyunca karakterlerin davranışları, konuşmaları ya da sessizlikleri, onların bu ötekilik konumunda nasıl yer aldığını ya da nasıl buna itildiklerini yansıtır.

Üç kız kardeşten en büyüğü olan Reyhan, şehirde besleme olarak gönderildiği evde bir erkeğin çocuğunu doğurduğu için köye geri yollanır ve bu durum onun hem şehirdeki hem de köydeki yaşamdan dışlanmasına neden olur. Reyhan'ın dışlanması, yalnızca yaptığı ahlaki olarak değerlendirilen bir hatadan değil, onun kadın bedeninin arzularına sahip çıkmasından kaynaklanır. O artık toplumun gözünde bozulmuş, adı çıkmış bir kadındır. Bu damgalama, Reyhan'ı sadece toplumun değil, aile bireylerinin de gözünde sessizliğe mahkûm eder. Filmde Reyhan çok az konuşur; bu suskunluk onun edilgenliği değil, konuşma hakkının, itiraz etme hakkının elinden alınmasının bir göstergesidir. Toplum, Reyhan'ın geçmişini affetmez, onun varlığı bir tür sürekli hatırlatma, bir utanç kaynağı olarak görülür. Bu yüzden Reyhan, köyde yaşamasına rağmen toplumsal aidiyeti ellerinden alınmış, görünürde var ama aslında sürekli dışlanan bir figür haline gelir.

Ortanca kardeş Nurhan ise ötekiliği daha aktif bir şekilde deneyimler. Nurhan'ın ötekileştirilmesi, geçmişten gelen bir damgaya değil, geleceğe dair kurmak istediği hayallere dayanır. Şehirdeki hayatına dönmek, kendi kararlarını vermek isteyen Nurhan, taşra düzenine ve erkek egemen sistemin beklentilerine uymayı reddeder. Bu reddediş, onu daha da yalnızlaştırır. Böylece Nurhan, yalnızca toplumun değil, bireylerin de gözünde giderek istenmeyen bir karakter haline gelir. Bu durum, ötekiliğin sadece büyük yapıların değil, gündelik ilişkilerin içinde de üretildiğini gösterir.

En küçük kız kardeş Havva ise henüz ötekileştirilmemiş gibi görünse de, onun da aynı yola sürüklendiği açıktır. Havva, besleme olarak şehirdeki bir eve gönderilmek üzeredir. Reyhan ve Nurhan'ın yaşadıklarını gözlemlemesine rağmen bu kaderi değiştirme şansı yoktur. Havva'nın sessizliği, onun bir tercihi değil, henüz sistemin çarkları arasında ezilmemiş bir birey olarak çaresizliğidir. O da diğer kardeşleri gibi bir başkasının evinde, başkasının düzeninde yaşamaya, hizmet etmeye gönderilecektir. Henüz bir öteki haline gelmemiştir ama onun ötekiliği çoktan kurgulanmıştır. Film bu noktada ötekiliği yalnızca yaşanmış travmalarla değil, planlanmış hayatlarla da ilişkilendirir. Sistem, Havva gibi bireyleri daha baştan hangi konuma yerleştireceğini bilir ve buna göre şekillendirir. Bu da ötekiliğin sadece sonuç değil, bir süreç olduğunu gösterir.



Şekil 10: Şevket, Veysel, Reyhan ve Havva yemek yiyor.

Erkek karakterler açısından bakıldığında ise ötekiliği üreten ve sürdüren yapı daha görünür hale gelir. Baba Şevket, görünürde edilgen ve çaresiz bir figürdür. Ancak kızlarını besleme olarak gönderme kararı da onları evlendirme girişimi de onun elindedir. Yani sessizliği ve edilgenliği, sistemin içinde ona biçilen rolü oynamasına engel değildir. Onun bu hali, ataerkil yapının yalnızca otoriter babalarla değil, sessiz onaylarla da sürdürüldüğünü gösterir. Veysel ise daha aktif bir figürdür; Reyhan'ı sahiplenmek ister, onu kendi düzenine dahil etmek ister. Ancak Reyhan'ın birey olma talebiyle karşılaştığında öfke duyar, dışlayıcı olur. Veysel'in bu tutumu, erkekliğin, kadının iradesini yok sayarak kurduğu iktidarın nasıl duygusal bir maske altında sürdürüldüğünü açık eder. Böylece kadın ötekileştirilirken, erkek de bu düzenin yeniden üreticisi olur.

Filmde ötekiliği belirleyen unsurlardan biri de mekândır. Şehir, görünürde daha özgürlükçü bir alan gibi dursa da, kız kardeşlerin şehirde yaşadıkları tecrübeler, orada da birer hizmetkar, birer misafir olarak görüldüklerini gösterir. Onlar şehre ait değildir; sadece orada geçici olarak bulunurlar. Köy ise hem aidiyetin hem de dışlamanın merkezi olur. Kadınların arzuları, hataları ya da direnişleri bu mekânın düzenini bozar ve onları bir kez daha öteki konumuna iter. Ne şehir tam anlamıyla kucaklar onları, ne

de köy onlara yer açar. Bu mekânsal sıkışmışlık, ötekiliği daha da derinleştirir. Çünkü aidiyet eksikliği, toplumsal dışlanmışlığı güçlendirir.

Sonuç olarak *Kız Kardeşler*, ötekiliği hem toplumsal cinsiyet hem de sınıfsal ve mekânsal bağlamlarda işler. Kadın karakterler, farklı şekillerde dışlanır; ya geçmişleri yüzünden ya da özgürlük arzuları nedeniyle. Erkek karakterler, bu ötekileştirme sürecinin ya doğrudan uygulayıcısı ya da pasif onayıdır. Taşra ise bu düzenin hem zemini hem de meşrulaştırıcısı olarak öne çıkar. Film, ötekiliğin bireysel hikâyelerden çok daha büyük bir sistemsel yapının sonucu olduğunu güçlü bir şekilde ortaya koyar. Her birey, bu sistemin içinde bir şekilde ya bastırılır ya da bastırmaya hizmet eder. *Kız Kardeşler*, bu döngüyü bozmaya çalışan seslerin nasıl susturulduğunu, görmezden gelindiğini ve yalnızlaştırıldığını sakin ama derinlikli bir anlatımla izleyiciye sunmaktadır.

3.3.2. Kız Kardeşler Filminde Zamansızlık ve Mekânsızlık

Filmin başından itibaren zamanın akışı hakkında kesin bir bilgi verilmez. Hangi yılda, hangi mevsimde ya da hangi siyasi ve toplumsal bağlamda geçiyor olduğu belirsizdir. Bu bilinçli tarih dışılık, filmi güncel politik tartışmalardan arındırmaz ama zamanın doğrusal ilerlemesi fikrini yıkmaktadır. Karakterlerin geçmişte yaptıkları hatalar ya da yaşadıkları kırılma anları, zaman içinde bir ilerleme sağlamaz. Bilakis, film boyunca zaman sanki bir daire çizer; geçmiş, geleceği belirlemekle kalmaz, onu iptal eder. Kız kardeşlerin her biri, diğerinin yaşadığı hayal kırıklığının bir tekrarını yaşar. Reyhan besleme olarak gittiği şehirden hamile dönmüştür, Nurhan da aynı yazgıyı yaşamak üzeredir. Havva ise henüz sürece girmemiş olsa da onun da benzer bir rotaya sürükleneceği daha başından bellidir. Bu yapısal döngüsellik, zamanın ileriye doğru değil, kendi içinde sürekli katlanarak aktığını gösterir. Dolayısıyla filmde zaman, sadece belirsiz değil, aynı zamanda kilitlenmiş bir yapıdadır. Zamansal belirsizlik sadece anlatı yoluyla değil, sinematografik tercihlerle de pekiştirilir. Filmde modern zamana ait herhangi bir nesneye telefon, televizyon, ulaşım aracı rastlamak neredeyse imkânsızdır.

"Yönetmenin tercihleri nedeniyle tanımlanamayan ve mekânsal bir ilişkileniş geliştirilemeyen mekanlar belirsiz mekanlardır: Mekanın algılanamaması filmin anlamıyla ilgili bir düşünce geliştirmeyi zorlaştırdığı gibi endişeyi ve sıkıntıyı yaratan

bir öğe olarak da karşımıza çıkmaktadır" (Güngör, 2014, s.158). Bu tercih, mekânın dış dünya ile ilişkisinin kopukluğunu da vurgular. Elektriğin varlığı bile muğlaktır. Karakterler gündelik işlerini ilkel yöntemlerle yürütür; su kuyudan alınır, iletişim doğrudan yüz yüze gerçekleşir, ulaşım ise yürüyerek ya da eşekle sağlanır.



Şekil 11: Necati Bey, Şevket ve Muhtar; Veysel'in anlattıklarıyla dalga geçiyorlar.

Genel planlar taşranın görünür olmayan sınırlarını çizmekte ve karakterlerin orada sıkışmışlığını imlemektedir. "Sinema, gücünü bu imaj yaratma gücünden almaktadır: Çerçevenin dışında bırakılan alan dışı mekanın belirsizliği tedirgin edici ve sıkıştırıcı bir görünüme sahiptir" (Bonitzer,1995, s.14). Bu ortam, taşranın yalnızca coğrafi değil, zaman dışı bir yer olarak inşa edildiğini gösterir. Ne modernleşmenin izleri tam anlamıyla vardır ne de geleneksel yapı tamamen geçmişe aittir. Filmin mekânı olan köy, sıradan bir yerleşim birimi olmanın çok ötesinde, metaforik bir kapanmışlık alanıdır. Bu köy, yalnızca fiziksel olarak ulaşılması güç değil, aynı zamanda sosyolojik olarak da dış dünyaya kapalıdır. Yüksek dağlarla çevrili, sisler içinde bir köy; izole, sessiz ve içe dönük bir evren. Karakterler buraya gelir, buradan gider ama hiçbir zaman tam olarak buraya ait olamazlar ya da buradan kurtulamazlar. Bu aidiyetsizlik hali, mekânsızlık duygusunu yaratır. Şehir, filmde bir umut alanı gibi sunulmaz; tersine, karakterlerin ezilerek döndüğü, hayal kırıklığına uğradığı bir yerdir.

Ne köy tam bir yuvadır, ne de şehir bir gelecek. Bu iki mekân arasında salınan karakterler, yerini bulamayan, köksüz ve yönsüz bireylerdir. Bu nedenle *Kız Kardeşler*'de mekân, karakterleri taşıyan bir zemin değil, onları içine çeken, yönsüzleştiren bir boşluk gibidir.

Zamansızlık ve mekânsızlık, filmde yalnızca estetik bir atmosfer yaratmaz; aynı zamanda varoluşsal bir temaya işaret eder. Karakterler, geçmişlerini silemedikleri gibi, geleceklerini de inşa edemezler. Bu durum, onları zamandan ve mekandan soyutlanmış insanlar haline getirir. Ne bir başlangıç vardır ne de bir bitiş. Reyhan'ın geçmişte yaşadığı olaylar ne unutulur ne de affedilir. Nurhan'ın gelecek hayalleri ne gelişir ne de gerçekleşir. Havva'nın ise yaşamak üzere olduğu hayat, daha başlamadan eski ve geçerli bir kader haline gelir. Film, bu haliyle bireyin zaman ve mekân içinde kendi varlığını kurma çabasının nasıl sistematik biçimde engellendiğini gösterir. Filmde zamansızlık, karakterlerin yaşamlarının değişmezliğini, tekrarlayan döngüsünü ve toplumsal yapıların bireyin üzerindeki belirleyiciliğini vurgular. Mekânsızlık ise bireyin ne kendine ait bir yer ne de yön bulabildiği bir evrende yaşamasını temsil eder. Bu anlamda film, taşrayı yalnızca coğrafi bir yer olarak değil; zaman dışı, mekân dışı, aidiyetin ve dönüşümün mümkün olmadığı bir zihinsel ve toplumsal bir yapı olarak resmeder. Bu yapı içinde var olmaya çalışan kadın karakterler, ötekileştirildikleri gibi yerlerinden de edilirler. Ne geçmiş onlara yer açar, ne gelecek. Böylece film, taşrayı bir sınır olmaktan çok, varoluşsal bir çıkmaz olarak sunar. Bu çıkmazın içine hapsedilen karakterlerin dramı, izleyicide evrensel bir sıkışmışlık duygusu yaratır; yerel olanı küresel, bireysel olanı toplumsal kılmaktadır.

3.3.3. Kız Kardeşler Filminde Kadraj Dışının Kadraj İçine Etkisi

Kız Kardeşler filminde kadraj dışı alanın kullanımı, yalnızca sinemasal bir teknik tercih değil, anlatının tematik derinliğini besleyen güçlü bir anlatı stratejisidir. Film, görünenden çok görünmeyeni, söylenenden çok ima edileni merkeze alır. Bu bağlamda kadraj dışı alanlar, seyircinin karakterler ve mekânla kurduğu ilişkiyi dönüştürürken; kadraj içi görüntünün anlamını da sürekli biçimde yeniden üretir. Yönetmen, kadraj dışını, gerilim, bilinmezlik, bastırılmışlık, otorite ve sessiz şiddet gibi temaları yoğunlaştıran bir sinematografik araç olarak ustalıkla kullanır.

Filmin anlatısında, özellikle kadın karakterlerin yaşadığı bastırılmışlık ve söz hakkı eksikliği, doğrudan kadraj dışının varlığıyla ilişkilendirilebilir. Örneğin Reyhan'ın geçmişiyle ilgili detaylar şehre gönderilişi, hamile kalışı, geri dönüşü doğrudan gösterilmez. Tüm bu olaylar kadraj dışında kalır; yalnızca diyaloglarla, ima yoluyla ya da sessizlikler aracılığıyla seyirciye ulaşır. Bu teknik, izleyiciyi merak ve huzursuzluk arasında tutarken, kadının toplumsal olarak nasıl görünmez kılındığını da sinema diliyle pekiştirir. Reyhan'ın travması, seyirciye açıkça gösterilmez; gösterilmemesi, onun travmasının hem özel bir alanda bastırıldığını hem de toplumun bu tür travmaları nasıl konuşulmaz hale getirdiğini sembolize eder. Benzer biçimde, Veysel karakteriyle ilgili bazı sahnelerde kadraj dışının baskıcı etkisi çok net hissedilir. Veysel'in Reyhan'la olan gerilimli diyalogları sırasında kameranın Reyhan'ı yalnız bırakması, bazen sadece onun tepkisini göstermesi, karşı tarafın fiziksel varlığını dışarıda tutması, izleyicide sürekli bir tehdit hissi yaratır. Veysel'in öfkesinin ya da niyetinin doğrudan gösterilmemesi ama Nurhan'ın gerilen yüzünde okunması, kadraj dışının duygusal etkisini güçlendirir. Veysel, oradadır ama aynı zamanda orada olmaması, onun etkisini daha soyut ve ürkütücü kılar. Bu anlatım biçimi, şiddetin yalnızca fiziksel değil, psikolojik ve yapısal yönlerini de temsil eder.



Şekil 12: Nurhan hasta halde yatarken aile üyeleri başında bekliyor.

Filmin mekân kullanımı da kadraj dışı anlam üretimine büyük katkı sağlar. Taşranın dağlarla çevrili kapalı coğrafyası, sık sık geniş planlarla kadrajın içine alınır. Ancak bu geniş planların ortasında kalan boşluklar, karakterlerin baktığı ama bizim göremediğimiz yönler, sürekli bir dışarısı hissi yaratır. Bu dışarısı, hem bir kaçış arzusu hem de bilinmeyen bir tehdit olarak kodlanır. Özellikle orman sahnelerinde, kamera karakteri izlerken, onların baktığı yön kameranın dışında bırakılır. Seyirci, karakterin gördüğünü göremez ama bir şey hissettiğini bilir. Bu strateji, taşra mekânının klostrofobik doğasını artırırken, bireyin doğayla ya da toplumla kurduğu güvensiz ilişkiyi görselleştirir.

"Filmdeki kız kardeşlerin kaybettikleri yurtları ve bu yurdun sınırlandırdığı kimlikleri veya olası kimlikleri arasındaki köprüler filmde gösterilmeyen imgelerle yıkılmıştır. Bu imgeler diyaloglarla yaratılır" (Murat ve Ulutaş, 2021, s.59). Kadraj dışının bu etkisi, filmin ses tasarımıyla da pekiştirilir. Filmde sık sık, kadrajda olmayan olaylara dair sesler duyulur: bir çığlık, bir bağrışma, rüzgârın uğultusu, hayvanların sesi… Bu sesler, kadrajın sınırlarını aşarak başka bir dünyanın varlığını hissettirir. Bu dünya, çoğu zaman karakterlerin ulaşmak istedikleri ama ulaşamadıkları; ya da kaçmaya çalıştıkları ama kaçamadıkları bir yerdir. Sesin, görüntüyle desteklenmemesi, anlatının eksiklik duygusunu artırır ve seyircinin hayal gücünü tetikler. Böylece film, klasik sinema mantığının görsellik önceliğini kırarak, görünmeyenin de en az görünen kadar anlatıya dahil olduğunu gösterir.

Emin Alper'in sinemasında zaten genel olarak söylenemeyen, gösterilemeyen üzerine kurulu bir atmosfer hakimdir. *Kız Kardeşler* bu atmosferi, kadraj dışı unsurları bilinçli bir suskunluk estetiğine dönüştürerek pekiştirir. Kadın karakterlerin konuşmalarındaki eksiklikler, cümlelerin yarıda kalması ya da cevapların verilmemesi; yalnızca dramatik bir tercihten ibaret değildir. Bunlar, toplumsal olarak bastırılan, bastırıldıkça da görünmeyen hale gelen bir öznelliğin dilidir.

"Birileri ya da bir şeyleri öykü evreninin bir parçası olduğu halde gösterilmiyorsa, bunun arkasındaki anlatısal ya da sinematik nedenleri salt öyküye ya da salt biçime indirgemek hata olur" (Köprü, 2020, s.19). *Kız Kardeşler* filminde kadraj dışı alanlar, yalnızca bir sinema dili unsuru değil; bastırılmışların, konuşulamayanların, görünmeyen ama hissedilenlerin taşıyıcısıdır. Kadraj dışı, baskının ve sessiz şiddetin mekânı haline gelirken; kadraj içi ise bu baskının

yankılandığı, izlerinin taşındığı bir yüzey olarak işlev görür. Böylece Emin Alper, taşra gerçekliğini yalnızca hikâyede değil, sinemanın temel araçlarıyla da kurar. Kadraj dışı, özellikle kadın karakterlerin maruz kaldığı sosyal dışlamayı sinematografik düzlemde temsile taşırken; seyircinin de pasif bir gözlemci olmaktan çıkıp, eksik olanı hissetmeye zorlanan aktif bir tanığa dönüşmesini sağlar.

3.3.4. Kız Kardeşler Filminde Sinematografi

Filmin sinematografik yapısında ilk dikkat çeken unsur, doğayla kurulan ilişki biçimidir. Film boyunca taşra mekânı özellikle dağlık ve ormanlık alanlar yalnızca bir arka plan olarak sunulmaz. Aksine, karakterlerin psikolojisiyle doğrudan bağlantılı, baskılayıcı, içe kapalı bir evren olarak çerçevelenir. Geniş açı çekimlerde doğa, karakterleri yutan, onları küçülten ve yok olmaya zorlayan bir kuvvet gibi resmedilir. Bu tercihle birlikte, taşra yalnızca fiziki bir mekân değil, karakterlerin içine sıkıştığı bir kader olarak görünür. Örneğin, köyün sisli ve puslu atmosferi, yalnızca hava koşullarını değil, karakterlerin zihinlerini kaplayan belirsizliği ve yönsüzlüğü de sembolize eder. “Kamera kullanım teknikleriyle karakterlerin üzerindeki sıkışmışlığı yaratmanın çeşitli yolları vardır. Sıkışıklık durumu çekim ölçekleriyle, çerçeveleme teknikleriyle, objektif kullanımıyla yaratılabilir. Örneğin yakın plan ve açık çerçeve kullanımları filmin anlatısı bağlamında karakter üzerinde bir sıkışmışlık yaratabilir. Yakın çekimlerin egemen olduğu bir filmde bu planlar klostrofobik bir etkinin yaratıcısı konumunda değerlendirilebilir” (Monaco, 2006, s.188). Kameranın kadraj kullanımı da bu bağlamda oldukça anlam yüklüdür. Filmde sık sık kullanılan sabit kadrajlar, karakterlerin durağan hayatlarına ve değişim olasılığının yokluğuna işaret eder.



Şekil 13: Hor görülmeye dayanamayan Veysel, Muhtar ve Şevket'i vurmakla tehdit ediyor.

Kamera çoğu zaman yerinden hareket etmez; karakterler kadraja girer ya da çıkar. Bu teknik, karakterlerin dünyayı kontrol edemeyişlerini, yaşamın onları belirli çerçeveler içine hapsedişini vurgulamaktadır. Ayrıca, karakterlerin çerçeve içindeki konumları kimi zaman kadrajın köşesine itilmiş, kimi zaman ortada ama yapayalnız onların içsel durumlarıyla doğrudan bağlantılıdır. Çerçevede kendine yer bulamayan karakterler, hayatlarında da bir yer tutamazlar.

Kamera hareketleri açısından film oldukça durağan bir anlatıma sahiptir. Pan ve tilt gibi klasik hareketler nadiren kullanılır; bunun yerine uzun ve sabit planlar tercih edilir. Bu hem hikâyenin ritmini yavaşlatır hem de karakterlerin çaresizliklerini daha yoğun biçimde hissettirir. Zaman zaman kullanılan hafif kamera geçişleri, genellikle karakterlerin içsel gerilimlerinin arttığı sahnelerde devreye girer. Bu tür sahnelerde kameranın hafif salınımı, seyirciyi karakterle özdeşleştirerek onların kaygı ve huzursuzluklarını doğrudan yaşatır. Böylece sinematografi, yalnızca göstermekle kalmamakla birlikte izleyiciyi de filmin içine çekmektedir.

Renk açısından film, doğal ama baskın bir solgunluk taşımaktadır. Toprak tonları, grimsi bulutlar, kirli beyazlar ve mat mavi yeşiller hâkimdir. Bu renkler hem taşranın doğasına uygun bir gerçekçilik yaratmakta hem de karakterlerin ruhsal durumlarına uygun bir melankoli atmosferi kurmaktadır. Böylece film, genel olarak hayattan çekilmiş bir enerjiyi, umut eksikliğini ve donukluğu sinematografik düzlemde

üretir. Renkler, yalnızca estetik bir tercih değil, hikâyenin duygusal tonu açısından da belirleyicidir. Filmin ritmiyle görüntüler arasında güçlü bir senkron vardır. Hikâyenin ilerleyişi yavaştır; bu yavaşlık, görüntülerin uzun süreler boyunca sabit kalması ve karakterlerin hareketlerinin neredeyse tiyatral biçimde kontrollü olmasıyla desteklenir. Bu, filmdeki duygusal yoğunluğun bir anda değil, zamana yayılmış şekilde katman katman ortaya çıkmasını sağlar. Seyirci, her planın içine yerleşmeye, her çerçevenin içinde nefes almaya zorlanır. Bu da filmin duygusal etkisini derinleştirir. Bu bağlamda *Kız Kardeşler*, yalnızca konusu ya da karakterleriyle değil; sinematografik diliyle de derinlikli bir taşra trajedisi anlatmayı başarır.

3.4. Kurak Günler Filminin Analizi

Kurak Günler (2022), Emin Alper'in politik sinemasının en sert ve en açık temsilcilerinden biri olarak, hukuk, iktidar, medya, erkeklik ve eşitsizlik kavramlarını taşra gerilimi üzerinden işler. Film, ilk bakışta bir savcının yeni atandığı kasabada yaşadığı zorlukları konu alır gibi görünse de, derin yapısında otoriterleşen rejimlerin toplumsal ve bireysel hayattaki yansımalarını, bastırılmış cinsel kimliklerin çatışmalarını ve gerçeklik algısının medya yoluyla nasıl biçimlendirildiğini anlatır.

3.4.1. Kurak Günler Filminde Öteki Kavramı

Kurak Günler (2022) filmi, taşra düzeninde işleyen adalet sistemine, erkeklik kültürüne ve bastırılmış kimliklere dair çok katmanlı bir eleştiri sunar. Bu anlatı içinde öteki kavramı, yalnızca dışlanan bir figürü işaret etmez; aynı zamanda bastırılan, konuşulamayan, inkâr edilen bir hakikatin temsilidir. Film boyunca öteki, hem bireysel düzeyde kimliğini saklamak zorunda kalan bireyde hem de toplumsal düzeyde sistem dışına itilen, yok sayılan gerçeklerde kendini gösterir. Filmde ötekilik öncelikle Emre karakteri üzerinden kurulur. Genç ve idealist bir savcı olarak kasabaya adım attığı andan itibaren, dışarıdan gelen bir figür olarak konumlanır. Kasabanın yerleşik erkek topluluğu, aralarında organik ve hiyerarşik bir bağ kurmuş olan belediye başkanı, emniyet amiri ve yerel eşraf tarafından Emre'ye temkinli, hatta kuşkulu yaklaşılır. Onun yasa adına konuşması, düzeni sarsacak bir tehdide dönüşür çünkü kasabadaki görünmez iktidar ilişkileri, yasal çerçevenin dışında, erkekler arası sözsüz anlaşmalarla belirlenmiştir. Bu noktada Emre, ilk aşamada hukuki normları temsil ettiği için

ötekidir; daha sonra ise kimliği, cinselliği ve etik duruşu nedeniyle bu ötekilik daha da derinleşir.

> Emre'nin film boyunca konuşulmayan yönü, onun cinsel kimliği ya da yönelimi etrafında örülen ve açıkça ifade edilmeyen ötekilik hâlidir. Film, taşrayı ve iç karartıcı manzarasını herhangi bir şüpheye yer bırakmayacak katılıkta bir olumsuzlama kümesiyle tasvir etmekte. Az gelişmiş, hukuk tanımaz, homofobik, istismarcı, azınlık düşmanı ve patriyarkal olarak tasvir ederken izleyiciye alternatif bir fikir geliştirmesi için hemen hemen hiçbir boş alan bırakmıyor (Küçükkaya, 2022).

Kasabadaki maskülen erkeklik anlayışı, bastırılmış cinselliği görünmez kılar ve bu görünmezlik üzerinden Emre'yi daha da yalnızlaştırır. Gazeteci Murat ile arasında kurulan, hem entelektüel hem de duygusal bir yakınlık, bu ötekiliği daha da belirginleştirir. Ancak bu yakınlık, toplumun tahammül sınırlarının ötesindedir. Filmde bu durum açık biçimde telaffuz edilmez; ama görsel dil, jestler, bakışlar ve özellikle final sahnesindeki yoğun psikolojik gerilim, Emre'nin kimliğinin toplum dışına itildiğini güçlü biçimde ima eder. Emre, yalnızca bireysel kimliğiyle değil, ahlaki pozisyonuyla da ötekidir. Kasabada herkesin göz yumduğu yolsuzluklara, su krizine ve suçlara karşı çıkması; sıradanlaştırılmış çarpıklığı reddetmesi; onu aralarında olmayan bir figür hâline getirir. Bu da onu bir başka düzlemde ötekileştirir. Kurumun temsilcisi gibi görünse de, kurumun işleyişine dahil olamadığı için, sistemin dışına düşer. Bu yönüyle Emre, sistemin içindeki sistem dışı olarak çift yönlü bir ötekidir: hem iktidarın normlarına uymadığı hem de bastırılmış yönünü açık edemediği için iki kez dışlanmıştır.

Kasabanın yerleşik erkek karakterleri belediye başkanı Selim, emniyet amiri, avcılar ve diğer erkekler bir aidiyet üzerinden kimlik inşa ederken, bu aidiyetin dışında kalan her şeyi potansiyel bir tehdit olarak görür. Filmde bu erkekler arasında kurulan hiyerarşik birlik, aynı zamanda ötekileştirme mekanizmasının taşıyıcısıdır. Bu mekanizma, sadece Emre'ye değil, Murat'a da uygulanır. Murat, gazeteci kimliği ve muhalif duruşuyla kasabanın medya iktidarına alternatif bir ses sunmaya çalışır. Bu nedenle, onun da meşruiyeti sorgulanır; gazetesi görmezden gelinir, kendisi alay konusu olur. Murat'ın cinselliği de açıkça dillendirilmez ama Emre ile arasında kurulmaya başlayan yakınlık, onu da aynı ötekilik alanına çeker. Filmin önemli unsurlarından biri olan suskunluk, ötekiliğin en güçlü taşıyıcılarından biridir. Filmde ne Emre'nin cinselliği ne de kasabada dönen dolaplar açıkça söylenir. Herkesin bildiği ama kimsenin konuşmadığı şeyler, tam da ötekilik kavramının nasıl inşa edildiğini

gösterir. Sessizlik burada bir gizleme değil, dışlama aracıdır. Ne konuşulursa toplumun düzeni sarsılırsa, o şey bastırılır; bastırılan ise öteki hâline gelir.



Şekil 14 : Savcı Emre ve Gazeteci Murat, Emre'nin yaşadıkları hakkında konuşuyor.

"Filmin sonlarına doğru kasaba halkı tarafından basılan ve yayınların ateşe verildiği gazete bürosu sahnesiyle Madımak olaylarına gönderme yapılır. Bu sahnede kitle psikolojisine vurgu yapılması ve kalabalıkların bir provokasyona alet olduklarında zapt edilmelerinin imkansız olmasının gösterilmesi açısından önemlidir" (Tamer, 2023). Öteki aynı zamanda kurumsal düzeyde de karşımıza çıkar. Film boyunca adalet, medya ve devletin temsilcileri görünür olsa da, bu kurumların kasaba gerçekliğiyle ne kadar uyumsuz olduğu açıkça gösterilir. Böylece adaletin kendisi de toplumda yer bulamayan, dışlanan bir kavrama dönüşür. Filmin sonunda Emre'nin yaşadığı kriz, yalnızca kişisel değildir; temsil ettiği değerlerin yok sayılması, bastırılması ve hatta cezalandırılmasıdır. Filmde öteki, sadece farklı olan değil; mevcut yapıyı sorgulayan, ona dahil olmayı reddeden ya da dahil olamayan her şeydir. Bu nedenle ötekilik, hem tehdit olarak görülür hem de sistemin kendi devamlılığı için kaçınılmaz bir bastırma nesnesine dönüşür. Emin Alper, bu anlatıyı açık çatışmalarla değil; sessizlik, imâ ve görsel yoğunlukla kurar bu da filmi çarpıcı kılan en önemli unsurlardan biridir.

3.4.2. Kurak Günler Filminde Zamansızlık ve Mekansızlık

Filmde geçen olaylar, günümüzün teknolojik olanaklarıyla iç içe olsa da, taşra kasabasının gündelik yaşamı adeta zaman dışıdır. Bu kasabada modernlik ile geleneksellik arasında bir boşluk vardır. Bir yandan savcı Emre karakteri çağdaş, kentli ve rasyonel bir figürdür; diğer yandan kasabanın yaşam pratikleri ve yerel halkın davranış kalıpları geçmişten günümüze kalma, durağan ve tekrarlayıcıdır. Bu zamanın durağanlığı, kasabanın gündelik rutinlerine sinmiştir: av partileri, köy meydanı dedikoduları, belediyedeki yolsuzluklar ve medya sansürleri sürekli tekrar eder. Her şey sanki yıllardır böyledir ve yıllarca da böyle sürecektir. Bu durum, belirli bir tarihsel kesitin ötesinde, zamansal bir döngü yaratır. Dolayısıyla filmde zaman, ileriye doğru akan stabil bir yapı olmaktan çıkar; tam tersine, geçmişin sürekli tekrarlandığı bir kısır döngüye dönüşür.

Filmdeki kuraklık da bu bağlamda zamansızlığın alegorik bir uzantısıdır. Kuraklık yalnızca fiziksel değil, ruhsal ve toplumsal bir çoraklığı temsil eder. Kuraklık, modern çözümlerle aşılamayan, teknik olarak tanımlanamayan ama kasabanın çürümesini hızlandıran bir doğa sorunu gibi görünürken, aslında zamansal tıkanmışlığın görsel bir metaforudur. *Kurak Günler* 'de geçen kasaba, Türkiye'de herhangi bir yer olabilir; hatta sadece Türkiye'ye özgü olmak zorunda da değildir. Film, izleyiciye bu kasabanın ismini vermez; coğrafi konumu hakkında kesin bir bilgi sunmaz. Geniş, sarı topraklarla çevrili, içe kapanık, tek bir giriş-çıkış yolu olan bir coğrafyada geçen hikâye, gerçek yer isimlerinden arındırılmıştır. Bu kasaba, yalnızca bir taşradır ama bu belirsizlik sayesinde, taşra olgusunun evrensel ve yapısal sorunlarını temsil etmektedir.

Bu mekânsal belirsizlik, karakterlerin davranışlarında da yankı bulur. Örneğin belediye başkanı ya da emniyet amiri gibi figürler, her yerde rastlanabilecek kadar genelleştirilmiş tiplerdir. Emre ise herhangi bir büyükşehirden gelen, devletin merkezinden taşraya gönderilmiş, fakat burada varlık bulamayan yabancı figürdür. Bu yabancılaşma, mekânla kurulan bağın zayıflığına işaret eder. Emre, kasabaya ait değildir; ama kasaba da bir yere ait değildir. Her şey yerinden kopmuş, bağlamından uzaklaşmıştır. Filmin zamansız ve mekânsız yapısı, yalnızca estetik bir tercih değil; aynı zamanda politik bir stratejidir. Bu belirsizlikler, izleyicinin hikâyeyi sadece belirli bir kasaba ya da dönemin sorunu olarak değil, daha geniş bir sistemin ve toplumsal

yapının temsili olarak görmesini sağlar. Filmdeki taşra, otoritenin ve bastırılmış kimliklerin evrensel bir yansımasıdır.



Şekil 15: Savcı Emre, kasabadaki yaşadıklarının gerçekliğiyle yüzleşiyor.

"Bu filmde taşra, belirli bir uzamsallıktan çok sinematografik bir karakter ya da bir kavramı temsil eder. Taşranın sert yapısı, sınırlı iletişimi, bir bölgeye işaret etmemesi gibi anlatılar onu mekânsallıktan çıkarıp belirli bir ruh halinin temsiline indirger" (Özçınar, 2020, s. 2013). Zamansızlık ve mekânsızlık, bu bağlamda, otoriter rejimlerin karakteristik özelliği olan sabitlenmişlik hissini üretir: Değişimin imkânsız olduğu, farklılığın tehdit sayıldığı, alternatifin bastırıldığı bir toplumsal yapı... Emre'nin içsel değişimi ve direnci bu yapıyla çatışır, ama mekânın kendisi bu dirence yanıt vermez. Bu, filmin dokusuna sinmiş bir çaresizlik duygusu yaratmaktadır.

3.4.3. Kurak Günler Filminde Kadraj Dışının Kadraj İçine Etkisi

Filmdeki birçok sahnede doğrudan gösterilmeyen ancak seslerle ya da karakter tepkileriyle varlığı anımsatılan olaylar, izleyicide sürekli bir tetikte olma hâli yaratır. Örneğin Emre'nin travmatik geceye dair yaşadığı olaylar, doğrudan seyirciye gösterilmez. Ancak sonraki sahnelerde Emre'nin ruh hâli, çevresiyle kurduğu mesafe

ve Murat'la ilişkisine dair gergin atmosfer, o gece yaşananların önemli olduğunu sezdirmeye yeterlidir. Böylece kadraj dışı, izleyicinin hayal gücünü devreye sokarak görünmeyeni daha da tehditkâr ve belirsiz bir hâle getirmektedir. Bu gösterilmeyen ama hissedilen, anlatının merkezine yerleşen unsurlar, klasik sinemadaki gösterme ilkesinden uzaklaşarak sezdirme üzerinden işleyen daha derinlikli bir anlatı kurmaktadır.



Şekil 16: Savcı Emre hayal ve gerçeklik arasında git-gel yaşıyor.

Kadrajın dışı aynı zamanda mekânsal olarak da karakterlerin üzerindeki baskıyı artırır. Kasaba, dışarıdan tehditlerin gelebileceği ama izleyicinin göremediği bir sınır hattı gibi kurulur. Dar sokaklar, loş ışıklar, uzak ama duyulan kalabalık sesleri, kasabanın görünmeyen yüzünü daima akılda tutar. Kamera çoğu zaman karakteri çerçevenin ortasına alır ama etrafını görsel olarak sınırlı tutar. Böylece her an dışarıdan bir müdahale, bir tehdit ya da bir gözleme maruz kalma hissi yaratılır. İzleyici, sadece gördüğüne değil, göremediğine de dikkat kesilmek zorunda kalır. Bu da anlatıyı sinemasal olarak derinleştirir. Kadraj dışının etkisi, karakterler arası ilişkilerde de güçlü biçimde hissedilir. Özellikle Emre ile Murat arasındaki ilişkide doğrudan temasların ve duygusal anların hiçbiri açık biçimde gösterilmez. Kamera, bu ilişkiye mesafeli durur. Ancak bu mesafe, ilişkideki gerilimi azaltmaz; tam tersine

yoğunlaştırır. Kadraj dışı burada bastırılan bir arzunun ya da korkunun mekânı hâline gelir. Seyirci ne olduğunu tam olarak bilemez ama bir şeyin olduğu hissi sürekli olarak dolaşır. Bu, karakterlerin içinde bulunduğu sosyal baskı ortamının ve kasabanın denetleyici yapısının da bir göstergesidir. Film, bu şekilde ötekinin bastırıldığı, farklı olanın görünmez kılındığı bir toplumun temsiline dönüşmektedir.

Aynı zamanda sesin kullanımı da kadraj dışını güçlendirir. Kamera bazen sakin bir yüzü ya da durağan bir ortamı gösterirken, dışarıdan gelen bir ses, bir kalabalık, bir silah sesi ya da bir çığlık tüm atmosferi değiştirir. Böylece izleyici, yalnızca gözüyle değil, kulağıyla da dışarıdaki dünyayı algılamaya zorlanır. Bu dış dünya, kameranın çerçevesine alınmamış olsa da anlatının etkili bir parçasıdır. Böylece kadraj dışı, anlatının boşluk değil, tamamlayıcı bir alanıdır. *Kurak Günler*, kadraj dışı ile kadraj içi arasında kurduğu sinemasal ilişki sayesinde yalnızca bir taşra hikâyesi anlatmaz; aynı zamanda bu taşranın ideolojik, psikolojik ve toplumsal gerilimini görünmeyen üzerinden inşa eder. Kadraj dışı, bu filmde sadece gösterilmeyeni değil, bastırılanı, tehdit edileni ve konuşulamayanı temsil eder. Seyircinin göremediği ama sezdiği her şey, anlatının temel taşı hâline gelir. Böylece film, politik alt metnini görünmeyen alanlar üzerinden daha etkili ve evrensel bir biçimde kurmaktadır.

3.4.4. Kurak Günler Filminde Sinematografi

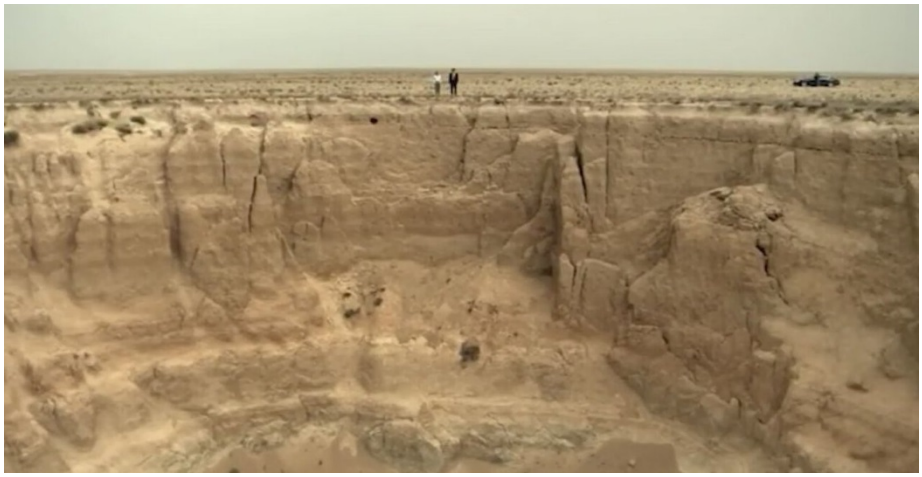
Filmde en belirgin sinematografik özelliklerden biri, taşra kasabasının mekânsal sıkışmışlığının ve içe kapalılığının kadrajlara doğrudan yansımasıdır. Kamera, sık sık dar sokaklarda, düşük tavanlı iç mekânlarda ve sınırlı görüş alanına sahip yerlerde karakterleri takip eder. Bu görsel daralma, sadece fiziki bir kapanmışlık değil; aynı zamanda karakterlerin psikolojik olarak sıkışmışlığının da bir yansımasıdır. Özellikle savcı Emre karakteri, kasabaya adım attığı ilk andan itibaren bu görsel sınırlarla çevrelenir. Kamera onun etrafında dönmez; aksine onu bir çerçeveye alır ve sabit biçimde izler. Bu yaklaşım, Emre'nin içinde bulunduğu denetim altındaki yapıyı, kasabanın dışlayıcı doğasını ve onun üzerindeki baskıyı somutlaştırır.

Kameranın hareketleri de anlatının psikolojik yoğunluğunu destekleyecek şekilde tasarlanmıştır. Filmde genellikle sabit ya da yavaşça kaydırılan kamera tercih edilir. Bu tercihle, hızlı kurgu ya da hareketli çekimlerle yaratılan yapay bir tempo yerine, doğal bir akışa sahip olan ama giderek sıkışan bir atmosfer inşa edilir. Özellikle

Emre’nin karanlık sokaklarda yalnız yürüdüğü sahnelerde ya da kalabalık içinde yalnızlaştığı anlarda, kamera karakterle birlikte hareket etmez; onu uzaktan gözler. Bu da izleyicide izleniyor olma hissini pekiştirir ve kasabanın gözetleyen, denetleyen yapısını sinemasal olarak görünür kılar. Kamera, bazen Emre’nin bakış açısından olayları gösterirken, çoğu zaman da onun yalnızlığını ve çaresizliğini görünür kılmak adına dış bakış açısına geçer.

Renk ve ışık kullanımı da filmin atmosferini büyük ölçüde etkiler. Kuraklıkla özdeşleşen renk tonları hem doğayı hem de kasabanın ruh hâlini temsil eder. Açık alanlarda kullanılan solgun tonlar, kuraklık hissini güçlendirirken; gece sahnelerinde tercih edilen mavi ve gri tonlar, içsel çatışmaları ve bastırılmış duyguları açığa çıkarır. Özellikle gece çekimlerinde ışığın seyrek ve düşük yoğunluklu kullanımı, izleyiciye kasabanın karanlık yüzünü gösterir. Bu tür ışıklandırma, mekânın görsel olarak netleşmesine izin vermez; karakterler tam anlamıyla aydınlatılmaz, gölgeler içinde kaybolur. Bu da filmin politik alt metindeki korkunun görsel karşılığına dönüşür.

Filmin estetik tercihlerinden biri de plan-sekans ve uzun çekimlerin kullanımıdır. Özellikle karakterlerin içsel gerilimlerinin arttığı anlarda kameranın uzun süre sabit kalması ya da tek bir planla olayları vermesi, izleyiciye tanık olma hissi verir. Bu teknik, gerçeğe daha yakın bir izlenim yaratır. Seyirci bir olayın parçası değil; gözlemcisi konumuna getirilir. Ancak bu gözlemcilik pasif değildir; film, seyirciden ahlaki ve duygusal bir pozisyon almasını istemektedir.



Şekil 17: Kasabanın kuraklığını gösteren dev obruk.

Kadrajın kullanımı da anlatıya hizmet edecek biçimde kurgulanmıştır. Kadraj, çoğu zaman karakteri ortalar ama çevresindeki dünyayı kesik kesik verir. Özellikle tehdit unsurlarının hissedildiği anlarda çerçevenin sınırları daraltılır; böylece karakterin etrafında görünmeyen bir tehdit olduğu sezdirilir. Kadraj dışı alanda kalan ve seyirciye doğrudan gösterilmeyen şeyler, aslında anlatının en yoğun bileşenlerinden biri hâline gelir. Bu tercih, filmin tematik yapısıyla doğrudan örtüşmektedir. Sinematografi bu bağlamda sadece bir teknik değil, filmin ideolojik duruşunun bir yansımasıdır. Kamera kullanımı, renkler, ışık ve çerçeveleme yoluyla taşranın baskıcı doğası, bireyin yalnızlığı, otoritenin kuşatıcılığı ve bastırılmış arzular film boyunca sürekli hissedilir hâlde kalır. Film, sinematografisiyle birlikte anlatısını kelimelerden ziyade görüntülerin taşıdığı bir sinema diliyle inşa etmektedir.

SONUÇ

Bu çalışmada, sinema kuramının önemli yapıtlarından biri olan auteur kuramı temelinde, Fransız Yeni Dalgası'nın sinemasal yenilikleri ve Türk sinemasının tarihsel gelişimi ışığında Emin Alper'in yönetmenlik kimliği kapsamlı biçimde incelenmiştir. Auteur kuramı, sinema sanatında yönetmenin yaratıcı kontrolünü, kişisel üslubunu ve tematik sürekliliğini vurgulayan bir perspektif sunmakta; sinema tarihindeki biçimsel ve anlatısal dönüşümlere ışık tutmaktadır. Bu bağlamda, Alexandre Astruc'un kamera-kalem metaforundan başlayıp André Bazin'in gerçekçilik savunusuyla derinleşen, Andrew Sarris'in auteur kavramını sistematikleştirdiği ve Peter Wollen'in yapısal eleştirel yaklaşımıyla zenginleşen kuram, Fransız Yeni Dalgası'nın sinemadaki özgün anlatım biçimleriyle somutlaşmıştır.

Fransız Yeni Dalgası, özellikle sinemacının bireysel yaratıcılığına ve özgün estetik anlayışına vurgu yapması açısından auteur kuramının pratikteki karşılığı olmuştur. Yönetmenler, klasik anlatı kalıplarını sorgulamış, kişisel deneyimlerini ve bakış açılarını sinemasal dile dönüştürerek sinema sanatının sınırlarını genişletmişlerdir. Bu hareket, sinema tarihinin önemli kırılma noktalarından biri olarak kabul edilmekte ve dünya sinemasına önemli bir referans sunmaktadır. Yeni Dalga'nın özgürleştirici anlatım dili, Türk sinemasının kendi kimlik arayışında da etkili olmuş, özellikle 1990 sonrası sanat sineması yönetmenleri üzerinde önemli izler bırakmıştır.

Türk sineması tarihsel süreçte, Sinemacılar Dönemi ile başlayan ve 1990 öncesi ile sonrası olarak iki ana evrede incelenebilecek bir gelişim göstermiştir. 1950'lerden itibaren sinemanın teknik ve anlatısal olarak olgunlaşmaya başlaması, yönetmenlerin kendi seslerini bulmalarına zemin hazırlamıştır. 1990'lar sonrası ise Türkiye'de ekonomik, politik ve kültürel dönüşümlerin etkisiyle daha özgün, cesur ve kişisel sinemalar ortaya çıkmaya başlamış, yönetmenler üretim süreçlerinde daha fazla yaratıcı kontrol sahibi olmuştur. Bu gelişim, auteur kuramın Türk sinemasına uyum sağlamasını kolaylaştırmış ve yeni yönetmenlerin doğmasına olanak tanımıştır.

Emin Alper, bu bağlamda Türk sinemasının çağdaş ve özgün bir temsilcisi olarak öne çıkmaktadır. Yönetmenin filmografisi, sadece biçimsel ve teknik açıdan değil, tematik olarak da auteur kuramının kriterlerini karşılamakta, onun özgün sinema dili ve yaratıcılığını ortaya koymaktadır. Şu ana kadar Tepenin Ardı (2012), Abluka (2015), Kız Kardeşler (2019) ve Kurak Günler (2022) olmak üzere dört film çeken

yönetmenin filmleri öteki kavramı, zamansızlık ve mekânsızlık, kadraj dışının kadraj içine etkisi, sinematografi başlıkları altında değerlendirilmiştir. Çünkü yönetmeni Türk Sineması içinde farklı bir yere konumlandıran, özgün ortak temalar bunlardır. Ayrıca Alper'in filmlerinde devlet otoritesi, birey-toplum ilişkileri, tarihsel bellek ve sosyal adaletsizlik gibi temalar öne çıkar. Bu temalar, yönetmenin kişisel vizyonunun ve ideolojik duruşunun birer yansıması olarak filmlerin her aşamasında belirgin biçimde hissedilir. Böylece, Alper'in sinemasında tematik süreklilik ve anlatısal bütünlük, auteur kavramının temel taşlarını oluşturmaktadır. Yönetmenin filmlerindeki ortak özellikler değerlendirildiğinde, yönetmenin her aşamada senaryo, çekim ve prodüksiyon süreçlerine etkin biçimde müdahil olduğu görülmektedir. Bu da onun yaratıcı kontrolü elinde tuttuğunun ve auteur kuramının temel bileşeni olan yönetmen kişisel imzasını güçlü biçimde yansıttığının önemli bir göstergesidir. Süreklilik ve tutarlılık, onun sinema dili içinde farklı filmlerde aynı dünya görüşünü ve estetik tercihleri sürdürdüğünü göstermektedir. Ayrıca Emin Alper'in sineması, Fransız Yeni Dalgası'nın getirdiği anlatı özgürlüğü ve yönetmen yaratıcılığına vurgu yapan anlayışla paralellik göstermektedir. Bu hareketin klasik anlatı kalıplarını sorgulaması, bireysel bakış açısını ön plana çıkarması, Alper'in kendi kültürel bağlamında yeni ve özgün biçimlerde yeniden yorumlandığı görülmektedir. Bu anlamda, yönetmenin eserleri hem yerel hem de evrensel auteur yönetmenlik kavramının uygulanabilirliğine dair güçlü bir örnek oluşturmaktadır.

Emin Alper'in *Tepenin Ardı* (2012), *Abluka* (2015), *Kız Kardeşler* (2019) ve *Kurak Günler* (2022) filmleri, onun sinemasal kimliğini belirleyen auteur unsurlar taşımaktadır. Alper'in her filminde, biçimsel ve tematik süreklilikler gözlemlenir. Bu süreklilikler, onun auteur yönetmen olarak konumunu pekiştirir. Filmler arasında görünür hale gelen ortak temalar, birey ile iktidar arasındaki gerilim, gözetim, paranoya, taşranın politikleşmesi ve kadercilik gibi olgular üzerinden inşa edilir. *Tepenin Ardı*'nda, dış dünyadan gelen "öteki" tehdidiyle birleşen bir paranoya hali, erkek egemen bir aile yapısında şiddeti meşrulaştıran bir mekanizma olarak görünür olur. Benzer şekilde, *Abluka*'da devletin görünmeyen gözetim aygıtı, bireyin zihninde sürekli bir tehdit olarak varlık gösterir. Burada paranoya artık kolektif değil, bireysel düzeyde içselleştirilmiş bir korku hâline gelir. Bu iki filmde de birey üzerindeki baskı, sessiz ama yoğun bir biçimde işlenir. Alper'in auteur sinemasında belirginleşen bir diğer tema ise taşranın politik doğasıdır. Özellikle *Kız Kardeşler* ve *Kurak Günler*,

kırsal alanları yalnızca bir arka plan olarak değil; bastırılmışlık, sınıf ayrımı, ataerkil tahakküm ve kadercilik gibi yapısal şiddet biçimlerinin üretildiği sahici mekânlar olarak ele alır. *Kız Kardeşler*'de üç kız kardeşin, taşrada kaderleriyle baş başa kalmaları ve aynı döngüsel yazgıya mahkûm edilmeleri, bireysel çıkış olanaklarının yokluğuna işaret eder. Buradaki taşra, pastoral bir manzara değil, kaderin tekrarla pekiştirildiği bir tür sosyo-politik hapishanedir. Aynı şekilde, *Kurak Günler* de taşrayı, siyasi kutuplaşma ve adaletsizlik arasın da sıkışmış bir alan olarak sunar. Bütün bu tematik devamlılıklar, Alper'in biçimsel tercihleriyle desteklenir. Dingin ve uzun planlar, pastoral ama tehditkâr doğa görüntüleri, sessizlikle örülü anlatım, açık uçlu final yapıları ve karakterlerin iç dünyasını dışa vurmayan, hatta bastıran oyunculuk tercihleri, onun sinema dilini tutarlı bir bütünlük içinde kurar. Filmlerindeki bu tutarlılık aynı zamanda estetik düzlemde de yönetmeni belirli bir konuma taşımaktadır.

Türk sinemasının gelişim süreci içinde Emin Alper, yönetmenlik pratiği ve film diliyle, Türk sineması içerisinde önemli bir yer edinmiş, çağdaş sinema üretiminin özgün bir temsilcisi olmuştur. Alper'in filmleri, toplumsal yapıya sinematik bir bakış sunarken, aynı zamanda sinema sanatının evrensel diline katkı sağlamaktadır. Bu durum, auteur kuramının Türkiye'de de geçerliliğini ve Alper'in bu kuramın başarılı bir temsilcisi olduğunu açıkça göstermektedir.

Sonuç itibariyle, Emin Alper'in sineması, biçimsel yenilikleri, yinelenen temaları, tematik derinliği ve yaratıcı yönetmenlik anlayışıyla auteur kuramının standartlarını karşılamakta, onu Türk sinemasının önde gelen auteur yönetmenlerinden biri haline getirmektedir. Alper'in eserleri, Türk sinemasında bireysel yaratıcılık ve estetik tutarlılığın önemli örnekleri olarak hem sinema akademisi hem de eleştirel izleyici kitlesi için değerli referanslar sunmaya devam edecektir. Emin Alper ve auteur teori ilişkisi ile ilgili herhangi bir çalışmaya rastlanmadığı için Emin Alper sineması üzerine yapılan bu çalışma Türk Sinemasında Emin Alper ve auteur teori üzerine yapılacak farklı çalışmalar içinde literatüre katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Ahıska, M. (2012). *"İktidar ve Taşlaşma", Bir Kapıdan Gireceksin*. U. T. Arslan (drl.). Metis Yayınları: İstanbul.

Akpınar, E. (2009). *10 Yönetmen ve Türk Sineması*, İstanbul, Hayal Et Kitaplığı.

Aksu, Y. (2016). *"Trajik Bellekten Mitleşmeye: Yılmaz Güney"*, Psikesinema Dergisi, İstanbul, Art Psikiyatri Tedavi Eğitim Araştırma Yayın, Sayı: 7, ss.78–84.

Altay Erişen, B. (2019). *Görsel İmgelerin Abluka Filminde Yarattığı Panoptik Evren*. Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi, 8(1), 61-78.

Anadolu, B. (2015). *Yeni Arjantin Sineması'nda Bir Auteur: Lucrecia Martel*.

Andrew, J. D. (2000). *Sinema Kuramları*. İbrahim Şener (Çev.). (1. Basım). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. Zahit Atam (Çev.). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Andrew, D. (2018). *Sinema Nedir? Bazin'in Arayışı* (Çev. Melih Tu-men), İstanbul: Küre Yayınları.

Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik Tarihsel Bir İnceleme* (Çev. Zeynep Özen Barkot), İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Arslan, M. M. (2010). *Yeşim Ustaoğlu*, İstanbul, Agora Kitaplığı.

Astruc, A. (2010). *Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem (Caméra-Stylo)*. Ali Karadoğan (Ed), Sanat Sineması Üzerine (Yaklaşımlar Ve Tartışmalar) içinde (s. 21-26). Ankara: De Ki Basım Yayım. Ltd. Şti.

Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*, İstanbul, Cadde Yayınları.

Ayça, E. (1996). *"Yeşilçam'a Bakış", Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, haz. Süleyman Murat Dinçer, Ankara, Doruk Yayımcılık, ss. 129–149.

Aytaş, M, Ulutaş, S. (2011). "*Yuva ve Yersizyurtsuzlaşma Kavramları Çerçevesinde Kız Kardeşler Filmi Üzerine Bir Çözümleme*". idil, s. 53–62.

Aziz, A. (2008). Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Battal, O. (2006). *"Yeni Gerçekçi ve Yeni Dalga Sinemaları'nda Kentsel Tema*", İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi. Sayı no 24: 187-197.

Bazin, A. (2022). *Sinema Nedir?.* İbrahim Şener (Çev.). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Bickerton, E. (2012). *"Cahiers Du Cinéma"nın Kısa Tarihi*. (Çeviren: Selim Özgül). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Biryıldız, E. (2012). *Sinemada Akımlar*. Beşinci basım. Beta Yayınları, İstanbul.

Bonitzer, P. (1995). *Bakış ve ses*. (İ. Yaşar, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Büker, S. (2010). *Auteur Kurama Giriş*. S. Büker ve Y. G. Topçu (Ed.), Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri içinde (ss. 277–280). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Çapan, S. (1986). *"Fransız Yeni Dalgası", Ve Sinema*. Sayı no 3: 24-57, Eylül.

Çekmeci, S. (2023). *Stüdyo Ghibli Filmlerinde Auteur Vizyonu: Hikaye Anlatımının Sınırlarını Aşmak.* Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi, 8(15), 23-33.

Cook, D. A. (1986). *Fransız Yeni Dalgası …Ve Sinema*, 3, 24-56.

Coşkun, E. (2003). *Dünya Sinemasında Akımlar*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırmaları*, Ankara, Phoenix Yayınevi.

Çelik, T. (2009). *1990 Sonrası Türkiye'de Yönetmen Sineması Alanında Film Üretim Süreci.* Yayınlanmış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi SBE.

Çiftçi, A. & Göl, B. (2015). *Distopik Karabasan*. Altyazı, 155, 20-25.

Deniz, B.S (2005). *"Godard on Godard veya JLG Par JLG*", Toplumbilim. Sayı no18, Ocak.

Derman, D. (1994). *Jean – Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu.* Değişim Ajans, Ankara.

Dilek, T. (2010). *"Yeni Roman- Yeni Dalga Sineması Etkileşimi Bağlamında Bir Sanat Yapıtı Olarak Film"*, Sanat Dergisi. Sayı no 18: 27- 36.

Ehrlich, E. (1985). *Cinema of Paradox: French Filmmaking Under the German Occupation*. Colombia University Press, New York.

Ertaş, R. M. (2016). *Auteur Bir yönetmen Olarak Çağan Irmak.* (Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Esen, Ş.K. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, İstanbul, Agora Kitaplığı.

Gerstner, D. (2003). *''The Practices of Authorship''. Authorship and Film*. David Gerstner ve Janet Steiger (Der.). New York: Routledge.

Gökçe, F. (1997). *Yeni Dalga. Sinema Akımları*. Der.: Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam ve Oğuz Onaran, Med- Campus Proje #A126 Proje Yayınları, Ankara.

Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları.

Gündogdu, A. (2013). *Sistemin Özü Tepenin Ardı'nda*. Film Arası, 30, 18- 19.

Gündoğdu, A. (2019). *Varlığın Özü "Tepenin Ardı"nda Emin Alper'den Bir Varol(ama)ma Öyküsü.* Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi, 5(1), 27-52.

Güngör, C.A. (2014). *Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması*. The Journal of Academic Social Science Studies, S.30 s.79-100.

Güngör, Ş. (2014). *Görüntü düzenlemesi*. S. Yıldız (Ed.), Sinema Dili: Beyazperdeyi Yaratanlar (s. 119-170) içinde. İstanbul: Su Yayınları.

Hıdıroğlu, İ. (2011). *Yeşilçam Sinemasında Bir Auteur.* Atatürk İletişim Dergisi, S.1 s.25-44.

Horton, A. & Magreetta, J. (1981). *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation.* New York: Frederick Ungar Publishing.

İdrisoğlu, D. (1994). *Dünya Sinema Tarihi Ders Notları*. Engin Baskı, İstanbul.

Kablamacı, A. D. M. (2014). *Auteur Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Ortaç Filmleri*. M. İri (Ed.), Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar içinde (ss. 63–102). İstanbul: Derin Yayınları.

Karadoğan, A. (2010). *"Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler", Sanat Sineması Üzerin.* ed. Ali Karadoğan, Ankara, De Ki Yayınları, ss. 1–21.

Kolker, R. (2011). *Film, Biçim ve Kültür*. Ed: Ertan Yılmaz, İstanbul: Deki Yayınları.

Köprü, M. (2020). *Gözden Irak, Gönülden Irak: Politik Bir Aygıt Olarak Ekran Dışı Uzay-Zaman.* Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi, 11(1), 7-45.

Küçükkaya, B.S. (2022). *Kurak Günler: Biraz Gerilim, Biraz Oryantalizm*. https://filmhafizasi.com/kurak-gunler-2022-biraz-gerilim-biraz-oryantalizm/ Erişim Tarihi: 09.03.2025.

Kuyucak, E.Ş. (2022). *Ömer Kavur, Sinemamızda Bir Auteur*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kuyucak, E.Ş. (2016). *Sinema Kuramları 2,* Zeynep Özarslan (Ed.). İstanbul: Su Yayıncılık.

Lanzoni, R.F. (2015). *Başlangıcından Günümüze Fransız Sineması*. Ertan Yılmaz (Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga.* İngilizceden çeviren: Ertan Yılmaz. İstanbul: Artı Bir Kitap.

Monaco, J. (2006). *Bir film nasıl okunur?* (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayınları.

Neupert, Richard. (2016). *Fransız Yeni Dalgası: Yeni Anlatılar, Biçimler ve Auteurler*. (Derleyen: Linda Badley, R. Barton Palmer, Steven Jay Schneider, Çeviren: Selin Yılmaz). Dünya Sinemasında Akımlar. İstanbul: Doruk Yayıncılık, 79-95.

Onaran, A.Ş. (1986). *Sinemaya Giriş.* Filiz Kitabevi, İstanbul.

Onaran, A.Ş. (1997). *"Lütfi Ömer Akad ve Sineması", Avrupalı Yönetmenler*, Ankara, Kitle Yayıncılık, ss. 9–27.

Özarslan, Z. (2013). *Sinema Kuramları 1.* Zeynep Özarslan (Ed.). İstanbul: Su Yayıncılık.

Özçınar, M. (2020). *Yeni Türk Sinemasında Yersiz yurtsuzluk Olarak Taşra*. Journal of Turkish Studies, 15(3), 1993- 2015.

Özden, Z. (2014). *Film Eleştirisi.* Ankara: İmge Yayınevi.

Pösteki, N. (2005). *Türk Sinemasına Yeni Bir Bakış: Yönetmen Sineması*, İstanbul, Es Yayınları.

Pösteki, N. (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması*, Kocaeli, Umuttepe Yayınları.

Refiğ, H. (1996). "*Türk Sineması'nın Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler", Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Haz. Süleymân Murat Dinçer, Doruk Yayımcılık, Ankara.

Sancar, M. K. (2023). *Abluka (2015): Postmodern Türkiye distopyası*. ARTS: Artuklu Sanat Ve Beşeri Bilimler Dergisi(10), 9-31.

Sarris, A. (2016). *Auteur Kuram Hayatta, İyi Durumda ve Arjantin'de Yaşıyor*. In A. Karadoğan (Ed.), & T. N., H. (Trans.), Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine (pp. 95–105).

Sivas, A. (2011). *"Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri", Türk ve Dünya Sineması Üzerinde Sentezler,* Ed. Serpil Kırel, İstanbul, Parşömen Yayıncılık, 121–147.

Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sucu, İ. (2012). *Sanat Akımlarının Etkisinde Sinemada Klasik Ve Alternatif Eğilimler*. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 111-125.

Suner, A. (2006). *Hayalet Ev*, İstanbul, Metis Yayınları.

Şentürk, R. (2010). *"Jean- Luc Godard'ın Filmleri ve Estetik Manifestosu"*, Global Media Journal, Volume 1/ 2, s. 133-152.

Şenyücel, K. (1996). *Sinemayı Sanat Yapanlar*, Belgesel Film DVD, 3. Bölüm, İstanbul, TRT.

Tamer, Ş. (2023). *Öteki'nin Bakışı: Kurak Günler*. https://idm.org.tr/otekinin-bakisi-kurak-gunler/. Erişim Tarihi: 17.03.2025.

Teksoy, R. (2005*). Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. Birinci cilt. Oğlak Yayıncılık, İstanbul.

Teksoy, R. (2007). *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*, İstanbul, Oğlak Yayıncılık.

Teksoy, R. (2009). *(Rekin Teksoy'un) Sinema Tarihi.* (3. Baskı). C:1-2. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Tuğan, N. H. (2023). *Yönetmenin Kurgusundan Hayran Kurgusuna: Dijital Sinema Çağında Yönetmenin Yaratıcı Konumu ve Auteur Kuram.* Yeni Medya(14), 17-38.

Uğur, U. (2017). *Auteur Yönetmen Yaklaşımının Türk Sinemasına Yansımaları: Demirkubuz Sineması.* MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6(3), 227-241.

Uysal, E. (2017). *"Gılls Deleuze Felsefesinde "Yersiz-Yurtsuzlaşma" ve "Organsız Beden" Kavramlarıyla Mark Rothko Resimlerine Bakış*". The Journal of Academic Social Science Studies(63), 233-242.

Vincenti, G. (2008). *Sinemanın Yüzyılı*. Ayça Engin (Çev.). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri.* 10.Baskı Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yüksel, E. (2016). *"Didaktizm Sanatı Öldürür" Emin Alper'le Söyleşi.* Moment Dergi, 3(2), 512-516.

Wiegand, C. (2014). *Fransız Yeni Dalga Sineması.* Serdar Güneri (Çev.). İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam.* Zafer Aracagök, Bülent Doğan (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Auteur Kuram Modeli - Andrew Sarris (1962)..... 26

Şekil 2: Zafer'in cesedinin başında Mehmet, Faik ve Nusret ardında yörüklerin bulunduğu tepeye bakıyorlar..... 50

Şekil 3: Zafer, hayali bir şekilde operasyonda olan askerleri görüyor. 533

Şekil 4: Faik ve yanındakiler Yörüklerin peşine düşmüşken diğer üyeler evde onları bekliyor. 555

Şekil 5: Ev ahalisi tarlayı yörüklerden korumaya gidiyor..... 566

Şekil 6: Kadir ve Meral arasında bir etkileşim oluyor. 599

Şekil 7 : Ahmet, hayal ve gerçeklik arasında köpek sürüsünün ortasında kalıyor. 611

Şekil 8: Ablukaya Hayır yazılı duvar. 644

Şekil 9: Kadir, polise muhbirlik yapıyor. 655

Şekil 10: Şevket, Veysel, Reyhan ve Havva yemek yiyor. 688

Şekil 11: Necati Bey, Şevket ve Muhtar; Veysel'in anlattıklarıyla dalga geçiyorlar... 70

Şekil 12: Nurhan hasta halde yatarken aile üyeleri başında bekliyor..... 722

Şekil 13: Hor görülmeye dayanamayan Veysel, Muhtar ve Şevket'i vurmakla tehdit ediyor. 755

Şekil 14 : Savcı Emre ve Gazeteci Murat, Emre'nin yaşadıkları hakkında konuşuyor. 788

Şekil 15: Savcı Emre, kasabadaki yaşadıklarının gerçekliğiyle yüzleşiyor. 80

Şekil 16: Savcı Emre hayal ve gerçeklik arasında git-gel yaşıyor. 81

Şekil 17: Kasabanın kuraklığını gösteren dev obruk..... 833

ÖZGEÇMİŞ

Ulaş Can ATAŞ, Çukurova Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema bölümünden mezun oldu. Karabük Üniversitesi, Safranbolu Türker İnanoğlu İletişim Fakültesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yeni Medya ve İletişim ABD, Medya ve İletişim Çalışmaları bölümünde yüksek lisans eğitimine devam etmektedir. Stajını Bayi Toplantısı (2020) filminde yaptı ve sonrasında '29ON Productions' şirketinde çalışmaya başladı. Çeşitli klip ve reklam projelerinde yapım asistanı olarak çalıştı. 2017 yılında Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali'nde çalıştı. 2023 ve 2024 yıllarında ise Uluslararası Altın Safran Belgesel Film Festivali'nin asistan koordinatörlüğü görevinde bulundu. Hala akademik çalışmalarına devam etmektedir.