

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

İLETİŞİM BAĞLAMINDA AUTEUR KURAMI VE YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASI

Yüksek Lisans Tezi

ŞEHRİBAN TOPTAŞ

İstanbul, 2020

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

İLETİŞİM BAĞLAMINDA AUTEUR KURAMI VE YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASI

Yüksek Lisans Tezi

ŞEHRİBAN TOPTAŞ
Danışman: DOÇ. DR. ARTUN AVCI

İstanbul, 2020

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Şehriban Toptaş
Anabilim Dalı	: Radyo, Televizyon ve Sinema
Bilim Dalı	: İletişim Bilimleri
Tez Danışmanı	: Doç. Dr. Artun Avcı
Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans – Haziran 2020
Anahtar Kelimeler	: Auteur, Yeşim Ustaoğlu, Sinema, Yeni Dalga

ÖZET

İLETİŞİM BAĞLAMINDA AUTEUR KURAM VE YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASI

Andre Bazin ‘in auteur kuramı ile iletişim arasında ilişki kurmaya çalışan bu tez çalışması, bütün kitle iletişim araçları kadar sinemanın da insanları farklı şekillerde etkileyebileceğini, özellikle auteur yönetmenlerin kişisel stilleriyle yaptığı filmlerin bu konuda öncü olduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Diğer disiplinlere kıyasla sinema, tarih boyunca popülaritesini hep korumuştur ve zaman içerisinde sürekli gelişmiştir. Anaakım sinemaya tepki olarak ortaya çıkan auteur kuram da bu gelişmelerden biridir. Auteur kurama bağlı yönetmenler stüdyodan uzaklaşıp gerçek mekanlarda gerçek hikayeleri çekerek, birçok kuralı hiçe sayarak kendi stillerini oluşturmuşlardır. Yeşim Ustaoğlu da Türkiye’de auteur kurama bağlı kalarak yaptığı filmlerle, sinemanın insan iletişimi ve toplum içerisindeki önemini gözler önüne sermiştir.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Şehriban Toptaş
Field : Radio, Television and Cinema
Programme : Communication Sciences
Supervisor : Artun Avcı
Degree Awarded and Date : Master – June 2020
Keywords : Auteur, Yesim Ustaoglu, Cinema, French New Wave

ABSTRACT

AUTEUR THEORY IN THE CONTEXT OF COMMUNICATION AND YESIM USTAOGU'S CINEMA

This thesis tries to establish relation between Andre Bazin's auteur theory and communication whilst aiming to reveal that cinema can influence people in different ways as well as all media, especially the films made by auteur directors' personal styles. Compared to other disciplines, cinema has always maintained its popularity throughout history and has evolved over time. Auteur theory is one of these developments that emerged in response to mainstream cinema. In fact, auteur theoretical directors are the pioneers for demonstrating how movies can touch the society in various means since they have moved away from the studio to shoot their own stories in real environments, ignoring many rules to create their own styles. Yesim Ustaoglu as one of these artists adhering to the auteur theory in Turkey, has demonstrated the importance of human communication in cinema and society.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ŞEKİL LİSTESİ

v

1.GİRİŞ	1
2. İLETİŞİM NEDİR?	9
2.1. İletişim Kavramı ve Anlamı.....	9
2.2. İletişim Süreci ve Öğeleri.....	11
2.3. İletişim Modelleri.....	12
2.3.1. Lasswell Modeli	13
2.3.2. Gerbner'in Genel İletişim Modeli	15
2.4. İletişim Türleri	17
2.4.1. Sözlü İletişim.....	18
2.4.2. Sözsüz İletişim.....	18
2.4.3. Yazılı İletişim	19
2.5. Kitle İletişimi	20
2.5.1. Kitle Kavramı ve Kitle İletişimi	20
2.5.2. Kitle İletişim Araçları ve İşlevleri.....	22
3. İLETİŞİM VE SİNEMA	25
3.1. Sinemanın Tarihçesi.....	25
3.2. Sinemanın İşlevleri.....	30
3.2.1. Sanat Olarak Sinema	31
3.2.2. Kitle İletişim Aracı Olarak Sinema	33
4. AUTEUR KURAM	35
4.1. Auteur Kuramın Ortaya Çıkması ve Gelişmesi	36
4.1.1. Auteur Kurama Bakış	36
4.1.2. Auteur Kuramın İlk Defa Ortaya Çıkması	37
4.1.3. Auteur Kuramın Gelişimi	39
4.2. Auteur Kuramına Farklı Yaklaşımlar.....	42
4.2.1. Peter Wollen: Auteur Kurama Yapısalcı Bir Yaklaşım	43
4.2.2. Andrew Sarris: Yaratıcı Yönetmenler Politikası'ndan Auteur Kurama.....	46
4.3. Sinemada Auteur Kuram.....	49
4.4. Türk Sineması'nda Auteur Kuramın Yeri.....	56
4.4.1. 2000'li Yıllar Türk Sineması'nda Auteur Yönetmenler	61
5. 'AUTEUR' BİR YÖNETMEN: YEŞİM USTAOĞLU VE SİNEMASI	68

5.1. Yeşim Ustaoglu ve Sinemasının Gelişimi.....	68
5.2. Auteur Kuramı Çerçevesinde Yeşim Ustaoglu Sinemasının İncelenmesi.....	71
5.2.1. Yeşim Ustaoglu Sinemasında Karakterler.....	82
5.2.2. Yeşim Ustaoglu Sinemasında Mekan.....	87
5.2.3. Yeşim Ustaoglu Sinemasında Metaforik Anlatım.....	89
5.2.4. Yeşim Ustaoglu Sinemasında 'Öteki' Kimliklerin Temsili.....	93
6. SONUÇ	102
KAYNAKÇA.....	107



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 1 : İletişim Sürecinin Ögeleri	12
Şekil 2 : Lasswell'in İletişim Modeli.....	14
Şekil 3 : İletişim Araştırması Alanlarını Gösteren Lasswell Formülü	14
Şekil 4 : Gerbner'in Genel İletişim Modeli	16
Şekil 5 : Kinetoskopun 1895 Modeli	27
Şekil 6 : Andrew Sarris'in Auteur Kuramı Modeli	47
Şekil 7 : Ptolemaic Modeli	49
Resim 1 : Cahiers Du Cinema Dergisi Aralık 1957 Sayısı Kapağı.....	38
Resim 2 : Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılma Anı	58
Resim 3 : Zeki Demirkubuz'un "Kader" Filminden Bir Kare.....	64
Resim 4 : Nuri Bilge Ceylan'ın "Üç Maymun" Filminden Bir Kare	66
Resim 5 : İz (1994) Film Afişi	75
Resim 6 : Güneşe Yolculuk (1999) Film Afişi	76
Resim 7 : Bulutları Beklerken (2004) Film Afişi.....	78
Resim 8 : Pandora'nın Kutusu (2008) Film Afişi	79
Resim 9 : Araf (2012) Film Afişi	80
Resim 10 : Tereddüt (2016) Film Afişi	82
Resim 11 : Pandora'nın Kutusu, Mehmet'in Evi.....	88
Resim 12 : Güneşe Yolculuk'un Son Sahnesi	90
Resim 13 : Yeşim Ustaoglu'nun En Son Çektiği Tereddüt Filminden Bir Kare	91

1. GİRİŞ

Bu bölümde; çalışmada hissedilen problemten yola çıkılarak oluşturulan hipotezin yer aldığı “Problem”, araştırmanın genel amacının ve bu genel amaca ulaşmada yardımcı olacak alt amaçların yer aldığı “amaç”, araştırmacının bireysel amacı olarak da adlandırılabilen ve çalışmanın sonunda ulaşılması umulan yararların yer aldığı “önem”, belirlenen amaca ulaşılırken herhangi bir araştırmaya gerek duyulmadan araştırmacı tarafından doğru olarak kabul edilen birtakım yargıların yer aldığı “varsayımlar”, araştırma ve araştırmacıdan kaynaklanan sınırlamanın yer aldığı “sınırlılıklar” ile araştırmada bilgilerin elde edilmesi ve bunların değerlendirilmesinin nasıl gerçekleştirildiğinin ele alındığı “yöntem” tanımlanmaya çalışılmıştır.

Bireyin yaşamının vazgeçilmezi olan iletişim. Şüphesiz ki insanların aile yaşamlarında, iş yaşamlarında, her türlü sosyal alanda başarılı olabilmeleri için iletişimden doğru şekilde yararlanmaları gerekmektedir. Sağlıklı ilişkiler kurmanın ve toplumlar yaratmanın ön önemli aracı iletişimdir.

İletişim ve sinemayı birbirinden bağımsız düşünemeyiz. Bilgi, düşünce, duygu, tutum ve davranış biçimlerinin herhangi bir kaynak aracılığı ile alıcıyla çeşitli yollar sayesinde aktarılma sürecine iletişim denir. Bilgi, düşünce, duygu, tutum ve davranış biçimlerinin aktarılmasında kullanılan yollardan biri de sinemadır. Sinema; kitle iletişim araçlarının haber verme, bilgiyi iletme, kamuoyu oluşturma, eğitme ve eğlendirme gibi işlevlerini dolaylı veya doğrudan yerine getiren bir iletişim aracıdır. Aynı zamanda yaratım sürecine tabi olan sanatsal bir yapıttır. 1930’larda başlayan sinemada yaratıcılık kavramı İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra tavan yapmıştır. Bunda savaş sırası ve sonrasında yaşanan politik, sosyal, ekonomik, siyasal gelişim ve değişimler etkili olmuştur. Bu değişim ve gelişimler sonucunda auteur kuramı ortaya çıkmıştır.

Bu çalışma kapsamında; iletişim bağlamında auteur kuram, bu kavramlar arasındaki ilişki, birbirlerini nasıl etkiledikleri ve bir auteur yönetmen olan Yeşim Ustaoglu filmleri üzerindeki etkisinin ne denli olduğu sorunsalı üzerinde durulmuştur.

Çalışmanın temel amacı auteur kuramın öncüsü olan Andre Bazin'in görüşlerini ve Yeni Dalga'nın öncüleri olan François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer gibi yönetmenlerin oluşturdukları auteur yönetmen tarzını benimseyerek Yeşim Ustaoglu'nun auteur olup olmadığını araştırmak ve yönetmenin sinemasının ayırt edici özelliklerini ve onun auteur olup olmadığını tartışmamızı sağlayan filmlerindeki benzerlikleri ortaya çıkarmaktır.

Bu konu çerçevesinde yapılan diğer çalışmalar incelendiğinde, sinemanın yalnızca sanat olarak değil de bir iletişim aracı olarak görüldüğü çalışmaların azlığı göze çarpmaktadır. Diğer yandan auteur kuram çerçevesinde yapılan filmlerin konularının eğlendirmek kadar iletişim kurmayı da beraberinde getirdiği, hatta filmde sonra tartışacakları bir ortama zemin hazırladığı görüldüğü bir konudur. Yeşim Ustaoglu filmleri üzerinden bunu içselleştirmek hem yaşadığımız kültür hem de toplum yapısı açısından daha anlaşılır olacaktır. Çalışma, iletişim ve sinema literatüründe bir eksiklik olarak görülen bu durumun üzerinde yoğunlaşması bakımından önem taşımaktadır.

Çalışmada Yeşim Ustaoglu'nun bir auteur olup olmadığına yol açılarak yönetmenin filmleri arasında içerik ve biçim açısından ortak öğelerin bulunup bulunmadığı üzerinde durulmaktadır.

Çalışma aşağıda belirtilen sınırlılıklar çerçevesinde gerçekleştirilmektedir:

1-Yeşim Ustaoglu'nun senaryosunu yazdığı (İz filmi hariç) ve yönetmenliğini üstlendiği altı uzun metrajlı filmi bir bütün olarak ele alınmaktadır.

2-Yeni Dalga akımının ve Andrew Sarris'in kuramın niteliklerini belirlediği öncüller benimsenmiştir.

3-Auteur kuramın bir yönetmenin sinemasını incelemek için elverişli olduğu göz önüne alınarak, kurama yöneltilen eleştiriler göz ardı edilmektedir.

İçerik analizi yöntemi ile yönetmenin altı filmi analiz edilmektedir. Yönetmen sineması çerçevesinde yapılan literatür taraması sonrasında elde edilen verileri açıklarken de içerik analizinden yararlanılmaktadır. Bu analiz yöntemi ile yönetmenin sinemasındaki dikkat çeken ortak motifler üzerinden bir analiz gerçekleştirilmiştir.

İnsanın kendini ifade etmesi için zorunlu olan iletişim, bilgi üretme, iletme ve algılama sürecidir. İnsan ilişkilerinin vazgeçilmez bir unsuru olan iletişim; kişinin duruşu, oturması, konuşması, susmasıdır. Kısacası onun her davranışıdır.

İletişim toplumsal, örgütsel ve bireysel yaşamın vazgeçilmezidir. Her insan gündelik hayatında kişilerle, kurumlarla, gruplarla iletişim kurar. Sessizliği seçen insanlar bile vücut diliyle, yüz ifadesiyle etrafına mesaj verir. Bu bağlamda iletişim insanın sosyal süreçlere katılması ve kendini insan olarak gerçekleştirmesi için oldukça önemli ve gereklidir.

Sosyal bilimlerde birçok kavramın tam olarak tanımının yapılamadığı gibi iletişimin de tam bir tanımı yoktur. Yaşamın içinde süregelen bir kavram olduğu için sürekli gelişme ve yenilenme halindedir. Yine de en özet biçimiyle bu şekilde tanımlanabilir.

İnsan duygu, düşünce ve davranışlarının bir sonucu olan iletişim, insandan ayrı düşünülemez. İnsan eylemlerinin sonuçları olan iletişim birçok şekilde kurulabilir. Sözlü, sözsüz, yazılı, kitle iletişim araçlarıyla, çeşitli sanat dallarıyla, bilgi teknolojileriyle iletişim kurulabilir. Kaynağın mesajı anlaşılır bir şekilde hedefe iletmesi olan iletişim, sinema yoluyla da kurulabilir. Bu bağlamda düşünecek olursak her yönetmenin anlatacak bir şeyi mutlaka vardır. Hem sanat hem de kitle iletişim aracı olan sinema uzun yıllardır en etkili iletişim kurma biçimidir. Yönetmen kaynaktır, film mesajdır, izleyici ise hedeftir. Her yönetmenin amacı da mesajı yani filmi, hedefe yani izleyiciye, anlaşılır bir şekilde iletmeektir. Elbette yalnızca eğlence, popcorn diye adlandırdığımız filmler de vardır fakat bu filmlerin bile bir mesajı vardır. Filmin sonuca bağlanması için mesajı olması gerekir. Bu filmlerden ziyade, en sağlıklı iletişim sürecinin gerçekleştiği filmler auteurlerin filmleridir.

Auteur yönetmen ve onların filmleri üzerinde duran auteur kuram incelendiğinde, sinemanın iletişim sürecinin bir aracı olduğu tam anlamıyla anlaşılır. Auteur bir yönetmen çoğu zaman filmlerinde kendi izini bırakır. Stüdyo, kurgu, ses müdahalelerine rağmen bu tarz yönetmenlerin filmlerinde kendilerinden bir şeyler görürüz. Auteur bir yönetmenin filmini izlerken –yönetmenini bilmesek de- o filmin kime ait olduğunu –iyi bir sinema izleyicisi isek- anlayabiliriz. Bu filmler senaryo ve sinema özellikleri bağlamında düşünüldüğünde yaratıcılığın hat safhada olduğu filmlerdir. Bu sebepten auteur kuram, yönetmen sineması olarak da adlandırılır.

Bu çalışma dört ana bölümden oluşmaktadır. “*İletişim Nedir?*” başlıklı ilk bölümde, Latince “communis” kavramından gelen “Communication” yani iletişimin, kavram olarak kökenine inilecektir. İletişim çalışmalarını daha spesifik hale getiren iletişim modelleri üzerinde durulacaktır. İletişim modelleri mesajın anlamlandırılması veya iletilmesi üzerinde dururlar. Birçok tanımı ve birçok şekli olan iletişimin, birçok da modeli vardır. Çalışmanın bu kısmında mesajın iletilmesi üzerinde yoğunlaşan, Lasswell modeli ve Gerbner modeli üzerinde durulacaktır. Disiplinler arası bir alan olan iletişim, çok geniş kapsamlıdır. İletişimin ne anlama geldiği, süreçleri, öğeleri ve modelleri üzerinde çalıştıktan sonra, diğer bir alt başlık olan “iletişim türleri” üzerinde durulacaktır. İkinci bölümün son başlığında ise önceleri toplumu oluşturan tüm kitlelerin yararına hizmet etmesi işlevinde olan, teknoloji geliştikten sonra artık belli kitleleri etkilemek, algı yönetmek, gündem oluşturmak için de kullanılan kitle iletişimi üzerinde durulacaktır.

Çalışmanın “*İletişim ve Sinema*” başlıklı ikinci bölümünde iletişim formu olarak sinema tartışılacak ve alt başlıklar olarak sinemanın tarihçesi ve işlevleri üzerinde durulacaktır. İletişim ve sinemayı birbirinden bağımsız düşünemeyiz. Bilgi, düşünce, duygu, tutum ve davranış biçimlerinin herhangi bir kaynak aracılığı ile alıcıyla çeşitli yollar sayesinde aktarılma sürecine iletişim denir. Bilgi, düşünce, duygu, tutum ve davranış biçimlerinin aktarılmasında kullanılan yollardan biri de sinemadır. Sinema; kitle iletişim araçlarının haber verme, bilgiyi iletme, kamuoyu oluşturma, eğitme ve eğlendirme gibi işlevlerini dolaylı veya doğrudan yerine getiren bir iletişim aracıdır. Sinema kendine özgü bir dili olmasından ötürü sanat dalı olarak kabul görür.

Yaşadığımız bu modern dünyada kitle iletişim araçları, bir araç olmaktan çıkıp hayatımızın bir parçası haline geldiler. Belli toplumsal ve tarihsel koşulların ürünleri olan kitle iletişim araçlarının; haber verme, bilgiyi iletme, kamuoyu oluşturma, eğitime ve eğlendirme gibi işlevleri mevcuttur. Sinema da sanat olduğu kadar; aynı zamanda bu işlevleri yerine getiren, toplumları etkileyebilen, sosyalleştiren bir kitle iletişim aracıdır.

Çalışmanın “*Auteur Kuram*” başlıklı üçüncü bölümünde auteur kuram derinlemesine incelenecek, kuramın ortaya çıkması ve gelişimi üzerinde durulacaktır. Düşüncelerin teoriye veya eyleme geçmesi, çalışmaya dönüşmesi anlamına gelen kuram; sinema ve sanat ile birleşince işte ortaya sinema kuramları çıkmıştır.

II. Dünya Savaşı’ndan sonra sinema farklı bir boyuta evrilmiştir. Sinemada hayal gücü, üretkenlik, yaratıcılık bu dönemden sonra ön plana çıkmıştır; neticede filmler de bunu gerektirmektedir. Bu ögeler film yapım sürecinde çalışan herkesin emeği sayesinde istenilen noktaya gelmeyi başarsa da filmler yönetmeniyle anıldığı için yaratıcı yönetmen kavramı ortaya çıkmıştır. İşte tam burada yaratıcı yönetmen anlamına gelen *auteur* kavramı ortaya çıkmıştır.

1930’larda başlayan sinemada yaratıcılık kavramı İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra tavan yapmıştır. Bunda savaş sırası ve sonrasında yaşanan politik, sosyal, ekonomik, siyasal gelişim ve değişimler etkili olmuştur. Bu değişim ve gelişimler sonucunda Fransa’da Yeni Dalga ve İtalya’da da İtalyan Yeni Gerçekçi akımları ortaya çıkmıştır.

Auteur kuram, Fransa’daki Cahiers du Cinema (Sinema Defterleri) isimli dergide yazı yazan yönetmenler ve eleştirmenlerin kendi ülkelerindeki sinema anlayışına karşı uyguladıkları eleştirel bakış sayesinde kavramlaşmıştır. Bu eleştirel bakış Fransız Yeni Dalga olarak bilinmektedir. Dergi Josep Marie Lo Duca, Jacques Doniol – Valcroze ve Andre Bazin tarafından kurulmuştur. İlk sayısı 1951 yılı Nisan ayında çıkmıştır. François Truffault, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette gibi, geleceğin yönetmenleri olacak yazarlar bu dergide yazmıştır. Andre Bazin bu yönetmenlere kuramsal bir bağlam oluştururken, Henri Langlois de yeni bir estetik dil oluşturmaları için malzeme sağlamıştır. Yeni Dalga artık yeni olmasa

da elli yılı aşkın bir süredir sinemayı ve sinemacıları etkilemeye devam etmektedir. Cahiers du Cinema için yazan bu isimler Yeni Dalga hareketinin çekirdeğini oluşturmuşlardır. Sinemanın duygulara hitap etme kabiliyetinden ödün vermeden, hikaye anlatmanın başka yollarını arayan bu auteur kuram yönetmenleri, bunu yaparken hikayelerinin arkasına ideolojilerini de yerleştirmişlerdir. Bu noktada bir yandan hikaye anlatarak diğer yandan fikir üretmenin olanaklı olduğunu göstermişlerdir. Büyük filmlere ulaşmak için stüdyo desteğine gerek olmadığını ve sinemanın her şeyden çok bir sanat olduğunu savunmuşlardır.

Cahiers du Cinema’da yazan eleştirmenler tarafından geliştirilen auteur kuramının son şeklini almasını sağlayan Fransız Yeni Dalga yönetmenleri olmuştur. Bu bölümde auteur kuramının ortaya çıkması, gelişimi ve dünya sinemasındaki tartışmalarına göz atılacak; kuramın Peter Wollen ve Andrew Sarris tarafından nasıl yorumlanıldığına bakılacaktır. Ayrıca 2000’li yıllar Türk sinemasında, auteur olarak anılan yönetmenlere bakılacaktır.

Diğer bölüme geçmeden önce çalışmanın bu bölümünde son olarak, bir sonraki bölüme zemin hazırlaması açısından Türk Sineması’nda auteur kuramının yeri üzerinde durulacaktır. Türk sineması oldukça zengin bir geçmişe sahiptir. Türkiye’de sinemanın başlangıcından beri en fazla film Yeşilçam döneminde üretilmiştir. Bu dönemin sonlarına doğru gelindikçe daha özgün filmler yapılmaya başlanmıştır. Dünya akımlarından da etkilenmeye başlayan Türk sineması Fransız Yeni Dalga ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nden yıllar sonra da olsa etkilenmiştir. Yeşilçam çöküş dönemine girdikten sonra film sayılarında düşüş yaşanmış fakat birçok yeni nesil yönetmen film çekmeye başlamış ve kendi tarzını beyaz perdeye aktarma fırsatı bulmuştur. Yeşilçam’dan, bağımsız tarzda sinema üretilen döneme geçiş sırasında, tarzı ve özgünlüğü ile adından söz ettiren yönetmen Ömer Kavur olmuştur. Ömer Kavur Türk sinemasının ilk auteur yönetmeni sayılmaktadır.

Son bölüm olan “‘Auteur’ Bir Yönetmen: Yeşim Ustaoglu ve Sineması” bölümünde, yönetmeni tanımak adına onun yaşam hikayesi, sinema ile tanışması ve sinemasının gelişimi üzerine çalışılacaktır. Kars doğumlu yönetmenin, Karadeniz’deki üniversite yıllarından, okuduğu mimarlık bölümünden, ailesinden, fotoğrafçılık yaptığı

yıllardan ve daha sonra İstanbul'a taşınıp sinema ile tanışması hakkında bilgiler verilecektir.

Yönetmenin ilk uzun metraj filminden (İz) başlayarak, bütün filmlerinin (Güneşe Yolculuk, Bulutları Beklerken, Pandora'nın Kutusu, Araf, Tereddüt) özetlerine ve auteur kuram bağlamında değerlendirmelerine yer verilecektir. Filmler içerik analizi yöntemi kullanılarak incelenecektir.

Auteur kuramı dikkate alınarak yönetmenin filmleri ve genel olarak sinemasının derinliklerine inilecektir.

Ustaoglu diğer anaakım yönetmenlerin aksine klasik üretim biçimlerinden kaçınmıştır. Ustaoglu anaakım yönetmenlerin aksine filme, oyuncular veya diğer öğeler ile değil kendi tekniği ile damga vurur. Ustaoglu, teknik açıdan ve her filminde tekrar eden ortak motifler bulunması açısından bakıldığında auteur olarak kendini belli eder. Filmleri bütünüyle kendi ürünüdür ve gerçeği yansıtır. Bu filmlerden birini izleyen seyirci film izlediğini unutmaz ve kendini izlediği filmin içinde hisseder. İzleyici kahraman ile özdeşleşebilir. Kişisel tarzını da filmlerine çok iyi yansıtan Ustaoglu, filmlerini yalnızca teknik olarak ele alan ve yaratıcılıktan uzak filmler yapan yönetmenlerden değildir. Yeni Dalga yönetmenleri gibi uzun çekimlere yer veren yönetmen, özellikle Karadeniz'de geçen filmlerinde, kamera ile adeta doğayı izler. Uzun uzadıya manzarayı, yeşilliği, ormanı, yolları çeker ve bizler filmin geçtiği coğrafya hakkında fikir ediniriz. İzleyicinin filmin geçtiği yeri öğrenmesi için ülkenin ya da şehrin adını yazarak kolaya kaçan anaakım yönetmenler yerine, Ustaoglu o coğrafyayı bize gösterir. Böylelikle filmi hissetmemiz, karakterlerle özdeşleşmemiz, filmin içine girmemiz daha büyümlü bir sürece girer ve kolaylaşır.

Yeşim Ustaoglu bazı filmlerinde senaristlerle ortak çalışma yürütmüş olsa da aşına olduğu öyküleri sinemaya yansıtmaktadır. Bu sayede sinemada kişisel bir dil yaratır. Sineması tutarlı ve gittikçe anlatı dilini ve kendini geliştiren bir yönetmendir.

Yönetmenin filmleri ve sinemasındaki motiflerle, oluşturduğu kişisel tarz ve yaşam öyküsü arasında paralellikler kurulacaktır.

Bu son bölümde Ustaoglu'nun filmlerinde yarattığı karakterler ve özellikleri, kullandığı mekanlar, metaforik anlatım biçimi ve öteki kimliklerin temsili üzerinde durulacaktır.



2.İLETİŞİM NEDİR?

İletişim olgusu oldukça geniş kapsamlıdır. Yalnızca insanlara özgü değildir. Yeryüzündeki bütün canlıları kapsar. Bunun yanında, kuşkusuz insanı diğer canlılardan ayıran en temel özellik konuşmak ve düşündürmektir. Sosyal bir varlık olmasından dolayı insanlar toplu halde yaşama eğilimindedirler. Bu sebeple insanlığın başlangıcından beri kişiler birbirleri ile bir şekilde iletişim kurmaya çalışmışlardır. Tarihi süreçte; dumanla, güvercinle, duvar resimleriyle, çeşitli yazıtlarla iletişim kurma çabaları denenmiştir. Kısacası iletişim tarihine bakıldığında, insanlık tarihi kadar eski olduğu görülmektedir.

John Fiske'ye göre iletişim, “herkesin bildiği ancak çok az kişinin doyurucu biçimde tanımlayabildiği bir insan etkinliği”¹dir. Herkes iletişim kurar, her şey iletişime bağlıdır. Bilgi iletişim ile var olur ve yayılır.

İletişim disiplinler arası bir alandır. Bu nedenle günümüzde iletişim çalışmalarında sosyoloji, siyaset, psikoloji gibi diğer alanların çalışmalarından yararlanılır.

2.1. İletişim Kavramı ve Anlamı

Kutsal kitaplarda yazılanlara göre insanlığın atası olarak bilinen Adem, dil ile iletişim kurmuştur. Bu bağlamda ilk iletişim aracı dil'dir. Dolayısıyla ilk insanlar konuşarak iletişim kurmuşlardır. Daha sonraları çoğalıp, nüfus arttıkça uzaklara gidilmiş ve iletişim kurmak oldukça zor hale gelmiştir. Bu durumda insanoğlu alternatif yöntemler geliştirmiştir. Bunlardan en önemlileri; ateş yakıp, duman çıkarmak ve günümüzde bile kalıntılarına rastlanan, duvarlara resim çizmek olmuştur. İşte bu şekilde başlayan kitle iletişimi; matbaanın icadıyla önemli bir aşama kat etmiştir.

Johann Gutenberg tarafından XV. yüzyılda icat edilen matbaa sayesinde üretilen bilginin yayılması giderek daha olanaklı hale gelmiştir. Aslında birçok siyasi, ekonomik, kültürel gelişmenin matbaanın icadı ve gelişmesine bağlandığı söylenebilir.

¹ John Fiske, **İletişim Çalışmalarına Giriş**, çev. Süleyman İrvan, Bilim Sanat Yayınları, Ankara, 1996, s.15

Öyle ki yirminci yüzyılda gerçekleşen bilimsel gelişmelerin tarihi bile matbaanın icadına bağlanabilir.

İletişim, “Communication” kavramı, Latince “communis” kavramından gelmektedir. Communis kavramının kökeninde common “ortak” sözcüğü vardır ve bu yönüyle iletişimin kurulabilmesi için ortak anlamlı sembollerin ve kavramların bulunmasına ihtiyaç vardır². Sözcükler bizler için ortak semboller halini almıştır. Her kültürün her coğrafyanın kendine özgü sembolleri ve onları ifade eden sözcükleri vardır. Kısacası iletişim anlam arama çabasıdır; duygu, düşünce, fikir ve bilgileri kapsayan anlamların semboller yardımıyla iletilmesidir. Her ne kadar insan davranışlarının bir ürünü olsa da belirli kalıplara bağlıdır.

İnsan davranışlarının tümünün iletişim sürecine dahil olduğunu söylemiştik. Susmak da bir iletişim kurma biçimidir. İletişimin temeli sözcükler olmasına karşın, susmak da onları kullanmamayı tercih etmektir ve bir anlam üretir. Sözler kadar sessiz kalmak da bir şeyi dile getirir. Örneğin bir kişi diğer bir kişiye; “Bana kırgın mısın?” diye sorar da sorduğu kişi cevap vermeyip sessiz kalırsa, buradan kırgın olduğu sonucu çıkarılır. Bazen sessizlik, sestten daha çok anlamın üretilmesini bile sağlayabilir.

İletişim sayesinde insanlar, iç dünyalarında sahip olduklarını kamusal hale getirirler.³ Sözcükler olmadan iki insan arasında sözlü iletişimin kurulması olanaksızdır. İnsanın zihninden gelen sözcükler, bu iletişimin temelidir. İnsanın zihnindeki düşüncelerin bir yansıması olan sözcükler, iletişim sayesinde bir mesaja dönüşür ve alıcı ile buluşur. Bu süreçte alıcı birey, grup veya topluluk olabileceği için mesaj kamusal hale gelmiş olur.

² Hasan Tutar ve Cumhur Erdönmez, **Genel ve Teknik İletişim**, Ankara: Seçkin Yayınevi, 2005, s. 13.

³ Çiler Dursun, **İletişim Kuram Kritik**, İmge Yayınevi, Ankara, 2013, s.15.

2.2. İletişim Süreci ve Öğeleri

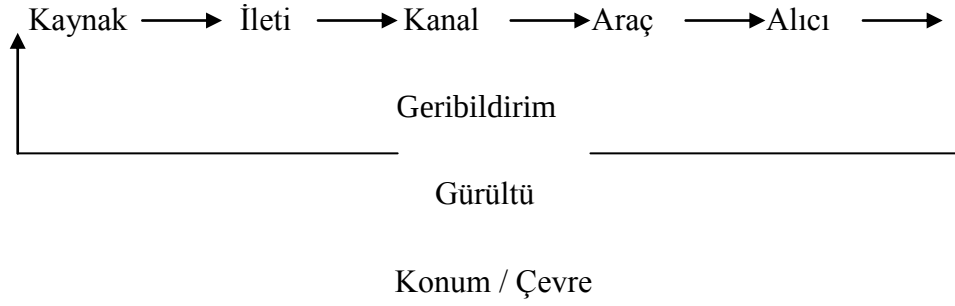
İletişim modellerine geçmeden önce, iletişim sürecinin temel öğeleri olan; kaynak, mesaj, kanal, alıcı, araç ve dönütü bilmekte fayda var.

İletişimi iki insanın birbiri ile konuşması olarak tanımlamanın yanı sıra, kuramlaştırarak açıklamak istendiğimizde de kaynak, mesaj ve alıcı olarak en sade biçimde ifade eden öğelerden bahsederiz. Kaynak bir başlangıç noktası, alıcı ise bir bitiş noktasıdır.

İletişim sürecinin temel ögesi olan kaynak, iletişimi başlatandır. Kaynağa; verici, anlatan veya gönderici de denilebilir. Kaynak mesajı kendisi oluşturur aynı zamanda başka kaynaktan da aktarabilir. Mesaj (ileti) ise kaynağın alıcıya gönderdiği bilgidir. Bu bilgiler yoruma açık olmayacak şekilde aktarılmalıdır. Kanal, mesajın yollanmasında kullanılan araçtır. Örnek verecek olursak; gazete, televizyon, radyo gibi kitle iletişim araçları mesajı gönderen kanallardandır. Alıcı ise kaynağın gönderdiği mesajı alıp, çözümleyendir. İletişim sürecinin son ögesi dönüttür. Döngüsel olan bu süreçte kaynaktan alıcıya, alıcıdan tekrar kaynağa geri bildirim yapılır. Tüm bu sürecin etkin bir şekilde ilerlemesi ise geri bildirimin olumlu olmasına bağlıdır. Bu da mesajın alınması, mesajın algılanması ve doğru yorumlanmasına bağlıdır.

İletişim süreci, iletişimciler tarafından uzun yıllar boyu doğrusal olarak düşünülmüştür. Daha sonraları iletinin alıcıya gittiği zaman sona ermediği ve hatta geri bildirim olarak kaynağa geri döndüğü fark edilmiştir. Böylelikle iletişimin çizgisel ya da doğrusal değil, döngüsel ve çift yönlü olduğu saptanmıştır.

Geri bildirimin negatif sonuçlandığı iletişim süreci tek yönlü iletişime neden olur. Pozitif geri bildirim ise iletişim sürecinin etkin bir şekilde ilerlemesini sağlar. Örneğin iki kişinin konuşması esnasında konuşan kişi kaynak, dinleyen kişi ise alıcıdır. Karşılıklı konuşma devam ettiği müddetçe kaynak ve alıcı yer değiştirebilir.



Şekil 1: İletişim Sürecinin Ögeleri⁴

2.3.İletişim Modelleri

İletişim üzerine yapılan ilk çalışmalar günümüzdeki kadar spesifik olmasa da iletişim üzerinde çalışanlar tarafından bazı iletişim modelleri oluşturulmuştur. Bu modeller iletişim çalışmalarını daha spesifik çalışma alanlarına ayırmak için yapılmış çalışmalardır. Oldukça geniş bir disiplin olan iletişim, kendi içinde de birçok disiplini barındırır. İletişim modelleri ise gündelik yaşamımızın her anında ve alanında karşılaştığımız iletişim süreçlerini anlamak için oluşturulmuştur. İletişim modelleri genel olarak iletişim süreçleri, iletişim araçları ve toplum arasındaki ilişkiyi açıklamak için oluşturulmuşlardır. Bilindiği gibi gelişen teknoloji neticesinde yaygınlaşan ve her eve, hatta her cebe girmeyi başaran iletişim araçları; en etkili kitle iletişimi sağlayan araçlardandır. İletişim modellerinin çoğuna bu araçlar kanalı ile iletilen mesajın, alıcıyı nasıl etkilediğini saptamak için ihtiyaç duyulur. Aynı zamanda iletişim modelleri sayesinde, iletişim alanındaki birçok çalışma daha kolay yapılmaktadır. İletişim modellerinde daha çok kaynak ile alıcı arasında yaşanan iletişim sürecinin nasıl olduğu üzerinde durulur.

İletişimin basit ve tek bir tanımının olmaması gibi; bu zamana kadar yapılan çalışmalar da iletişimin, sadece tek bir konu üzerine odaklı olmadığını gösterir. Bu yüzden çok spesifik bir alan olan iletişim ve bu süreci anlamak için oluşturulan iletişim modelleri tek başına düşünülmemelidir. Bir süreç içinde düşünülmesi ve üzerinde bu şekilde çalışma yürütülmesi gereken bu olgular, bir bütündür ve birbirinden etkilenir. İnsanın varoluşundan beri süregelen iletişim, üzerine çalışma yapılırken de her konu o

⁴ Aysel Usluata, **İletişim**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1991, s.15.

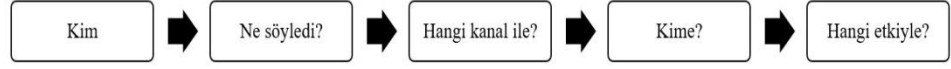
zamanlardan başlayarak ele alınmalıdır. İletişim modelleri de iletişimin toplumsal yapı içindeki yeri, geçmişi, bugünü ve geleceği düşünülerek oluşturulmuş modellerdir. Hangi çalışmada hangi modelin kullanılacağına belirlenmesi de en az modeli oluşturmak kadar önemlidir. Çünkü bu modeller oluşturulurken birbirinden etkilenenler olduğu kadar, birbirini eksik görüp onu geliştiren ve düşüncesini yanlış bulup tersini iddia eden düşünürler de vardır.

Neticede iletişim modelleri, iletişim çalışmalarının sağlıklı ve kapsamlı yapılabilmesi için birer araç niteliğindedir. Bir araştırmada en doğru modeli seçmek araştırmacının işidir. İletişim modelleri, mesajın anlamlandırılması veya iletilmesi üzerinde dururlar. Birçok tanımı ve birçok şekli olan iletişimin, birçok da modeli vardır. Çalışmanın bu kısmında mesajın iletilmesi üzerinde yoğunlaşan, Lasswell modeli ve Gerbner modeli üzerinde durulmuştur.

2.3.1. Lasswell Modeli

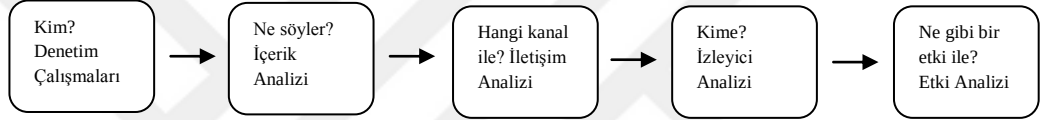
İletişimin süreci üzerinde yoğunlaşan birkaç model vardır. Bunlardan, iletişimin tek yönlü yapılan bir faaliyet olduğunu savunan model Lasswell modelidir. Amerikan siyaset bilimci ve iletişim kuramcısı olan Harold Dwight Lasswell, bu modeli 1948 yılında ortaya koymuştur. Model, iletişim olgusunun bir düzlem üzerinde gerçekleştiği temeline dayanır. Bu modelin merkezinde; mesajın ne olduğu, hangi kanal yoluyla, kime, hangi etkiyle söylendiği yatar.

1948 yılında yazdığı makalede iletişim formülünün en bilinen tanımını ortaya atmıştır. “Bir iletişim eylemi en kolay şekilde şu sorular yanıtlanarak açıklanabilir: Kim? Ne söyler? Hangi kanal ile? Kime? Ne gibi bir etki ile?” Ortaya attığı bu formül, iletişim araştırmaları için Lasswell Formülü olarak tarihe geçmiştir. Bu tek yönlü Lasswell Formülü modele dönüştürüldüğünde ise bu model ortaya çıkar:



Şekil 2: Lasswell'in İletişim Modeli⁵

Lasswell araştırmacıları iletişim süreci çalışmaları ile tanıştıran bu modeli, çeşitli iletişim araştırmalarını göstermek için kullanır. Sorduğu her soruya farklı bir analiz çeşidini atar.



Şekil 3: İletişim Araştırması Alanlarını Gösteren Lasswell Formülü

Lasswell'in iletişim modeli geri bildirim ögesini ele almadığı ve tek taraflı bir iletişim modelini temsil ettiği için eleştirilere maruz kalır. Öte yandan iletişim süreci analiz çalışmalarını başlattığı için önemi yadsınamayacak bir modeldir. Bunun yanında bu model kolay anlaşılır bir modeldir. Özellikle siyasi propaganda analizine oldukça uygun bir modeldir.

Anaakım iletişim modellerinin öncüsü olarak değerlendirilen bu iletişim modelinde, iletişim temelde bir ikna etme süreci olarak değerlendirilir. Lasswell, mesajın daima etkileyici olduğunu savunur. Yani ileti kaynak tarafından gönderilir, kanal sayesinde hedefe ulaşır ve her zaman belli bir yönde değişikliğe yol açar. Lasswell kitle iletişiminin kamuoyunu değiştireceğini ve kitlelerin her görüşe sürüklenebileceğini savunur.

⁵ Kenan Demirel, **Lasswell İletişim Modeli**, 2017
<https://medium.com/@kenan.demirel/laswell-i-CC%87leti%C5%9Fim-modeli-9650ea499260>
 (23 Eylül 2019).

2.3.2. Gerbner'in Genel İletişim Modeli

Macar asıllı Amerikalı kitle iletişim araştırmacısı George Gerbner uygulama alanı oldukça geniş bir model oluşturmuştur. İlk defa 1956 yılında sunulan bu model hem sözel hem de grafik olarak sunulmuştur.

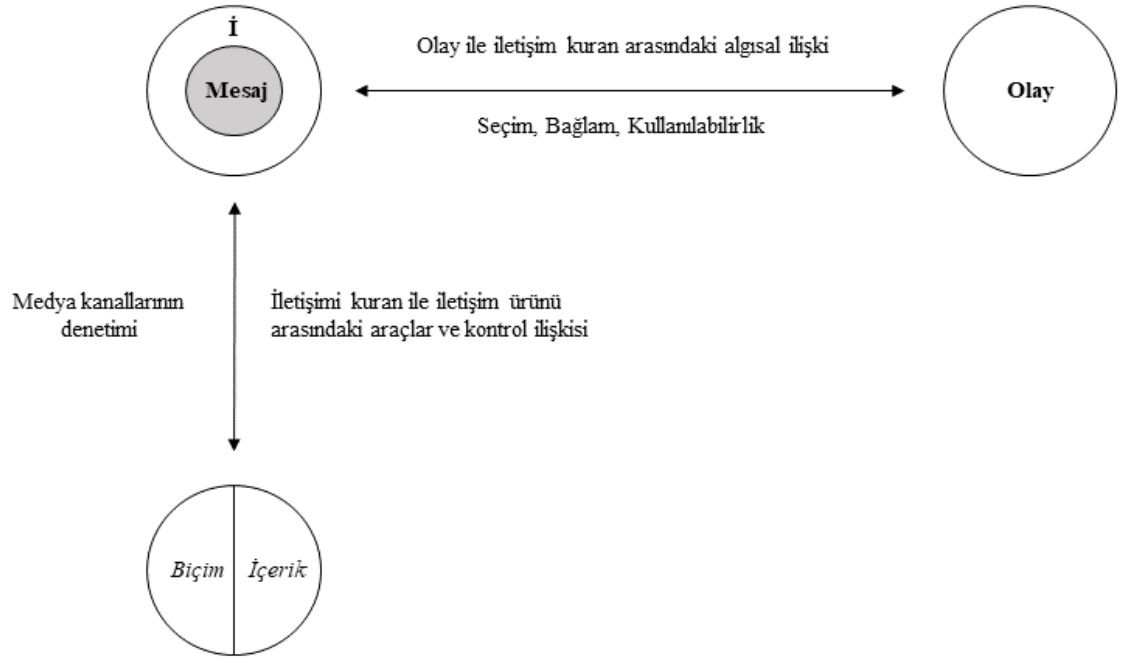
Genel iletişim modelinde algısal boyuta önem verilir. Bu model aynı zamanda hangi iletişim durumunu açıklıyorsa ona göre çeşitli şekillere sokulabilir. Modelin evreleri sözel olarak şu şekilde sıralanabilir:

1. Bir kişi
2. bir olayı algılayıp
3. tepkide bulunduğu
4. belli bir ortamda
5. bazı araçlar yoluyla
6. kullanılabilir bir malzeme hazırlar
7. bunun bir biçimi
8. ve bağlamı vardır
9. içeriği aktararak içerik iletir
10. ve bazı sonuçlara yol açar.

George Gerbner uzun yıllar televizyonun etkileri üzerinde çalışmıştır. Ona göre bir araç olarak kullanılan televizyon; yansıtma görevinden çok, paralel bir evren yaratma görevini üstlenmiştir. Bu bağlamda “Ekme Kuramı”nı geliştirmiştir. Daha sonraları ise iletiyi gerçeklik ile ilişkilendirdiği, genel iletişim modelini geliştirmiştir.

Bu modeli oluşturmaktaki amaç geniş bir uygulama olmasıdır Model farklı iletişim durumlarında farklı biçimlere sokulabilir. Genel iletişim modelinde; kolay iletişim süreçlerinin yanında mesajın üretimi, nasıl oluştuğu, olayların algılanması gibi karmaşık iletişim süreçlerini de açıklamak mümkün olur.

Modelin grafik olarak sunulmuş hali ise şu şekildedir:



Şekil 4: Gerbner'in Genel İletişim Modeli⁶

Bu modelde insan iletişimi sürecinin öznel olduğunu görebiliriz çünkü tüm model insanın - kaynak insan ise - olayı nasıl algıladığı ile başlar. Olay insan tarafından farklı şekillerde algılanabilir, buna da mesaj denir.

Diğer taraftan kaynak bir televizyon ise; televizyonun psikolojik, siyasal ve kültürel etkileri bu yaklaşımın bulguları haline gelir. Aynı zamanda model birkaç amaç için kullanılabileceğinden, insan ve mekanik iletişimi birlikte açıklamak için de kullanılabilir.

Bu model genel olarak iletişimin güvenilirliğini etkileyen etmenlerin analiz edildiği bir modeldir.

Model yatay ve dikey olmak üzere iki boyutta incelenebilir. Yatay boyut birey tarafından algılanan bir olay ile başlar. Fakat bireyin olayı algılaması seçicilik ve kullanıma açıklık nedeniyle gerçekte olan olayın aynısı olmayabilir. Çünkü algılama

⁶ Kenan Demirel, **George Gerbner Genel İletişim Modeli**, 2017, <https://medium.com/@kenan.demirel/george-gerbner-genel-i%CC%87leti%C5%9Fim-modeli-d8ecf2fab0fd> (24 Eylül 2019).

süreci uyaranların basit bir algılaması değildir. Bir etkileşim sonrasında gerçekleşir. Dikey boyut ise farklı algılanmış olayın bir başka kişiye aktarılması sürecidir. Farklı algılanmış olay aktarılırken yeni bir biçim ve içerik kazanır ve iletilecek olan hedefe bu şekilde gönderilir.⁷

Gerbner'in bu modeli oluşturmaktaki amacı geniş bir uygulama alanı olmasıdır. Model farklı amaçlar için kullanılabileceği gibi, bize şunu sormayı olanaklı kılar: Gerçeklik ile kitle iletişim araçlarının gösterdiği gerçeklik arasında ne kadar benzerlik var? İzleyici, kitle iletişim araçlarının gösterdiği gerçekliği ne kadar iyi anlıyor?

İletişim de aynı insan gibi canlı bir süreci kapsar. İletişim çalışmalarında birçok farklı model ve metot vardır. İletişim araştırmalarına sadece bir konu veya model üzerinden bakmak eksik bir araştırma biçimi olur. Nasıl insan bir karar verirken, verilecek bu kararın getirisi olan artı ve eksilerine bakıyorsa; iletişim araştırmalarında da bir konunun tez ve antitezlerine bakılması gerekmektedir.

2.4. İletişim Türleri

İletişim çeşitli perspektiflerden bakılarak türlere ayrılabilir.

İletişim toplumsal ilişkiler sistemi olarak; kişilerarası iletişim, grup iletişimi, örgüt iletişimi, toplumsal iletişim olarak dörde ayrılır.

Kullanılan kodlara göre; sözlü, sözsüz, yazılı olarak üçe ayrılır.

Grup ilişkilerinin yapısına göre; biçimsel olmayan iletişim (informal) ve biçimsel olan iletişim (formal) olarak ikiye ayrılır.

Zaman ve mekan boyutunda; yüz yüze ve uzaktan olarak ikiye ayrılır.

⁷ Handan Güler İplikçi, **İletişimde Temel Modeller ve Kitle İletişim Modelleri**, 2015, https://www.academia.edu/29434083/%C4%B0leti%C5%9Fimde_Temel_Modeller_ve_Kitle_%C4%B0leti%C5%9Fim_Modelleri (24.09.2019), s. 18.

Kullanılan kanal ve araçlara göre; görsel, işitsel, görsel – işitsel, dokunma ile, uzak iletişim ile, kitle iletişim araçları ile, doğal araçlarla, yapay araçlarla olmak üzere sekize ayrılır.⁸

2.4.1. Sözlü İletişim

Kişilerarası iletişim sözlü iletişimdir. Dil ve sese dayanır. Gündelik yaşamda sözlü iletişime başvurulur. Sözlü iletişim karşılıklı konuşma ile gerçekleştirilebildiği gibi iki insanın mektuplaşması ile de gerçekleştirilebilir. Sözlü iletişimde kişiler, karşısındakinin ne söylediğinden ziyade nasıl söylediğine dikkat eder. Farklı iletişim tarzlarından farklı anlamlar çıkarılabilir. Bir sözü yüksek sesle söylemek veya alçak sesle söylemenin farklı anlamları olabilir. Bunun yanında aynı sözü kızgın bir şekilde söylemekle, gülerek söylemenin de farklı anlamları olabilir. Kısacası iletişim sürecinde kaynak ile alıcı arasındaki her konuşma sözlü iletişimdir.

Şüphesiz ki insanların aile yaşamlarında ve iş yaşamlarında başarılı olabilmeleri için iletişimden doğru şekilde yararlanması gerekmektedir. Sağlıklı ilişkiler kurmanın ve toplumlar yaratmanın ön önemli aracı iletişimdir.

2.4.2. Sözsüz İletişim

Sözsüz iletişim, söz kullanılmadan sunumsal kodlar aracılığı ile gerçekleştirilir. Jestler, yüz ifadeleri, el kol hareketleri, mimikler, dış görünüş, duruş gibi bedensel belirtilerden anlam çıkarılmasıdır. Aslında iletişim sürecinde; sözlü iletişimden çok sözsüz iletişimde gönderilen iletiler daha önemlidir. Çünkü iletişim sürecinde sözlü ve sözsüz iletişim bir arada olabilir. Bu iletişim sürecindeki mesajların çoğu da sözsüz iletişim belirtilerinden alınır. Örneğin karşılıklı konuşmada kişilerden biri, yemeği beğendiğini söylüyor ama yüzünü ekşiterek söylüyorsa, bu belirtilerden aslında beğenmediği çıkarılır.

Sözsüz iletişimdeki sunumsal kodlar yalnızca o ana ve o yere ilişkin iletiler verebilir. Bir öğretmenin öğrencilerine karşı davranış şekli ya da ses tonu o anki

⁸ Merih Zillioğlu, **İletişim Nedir?**, 1996, s.19-21.

tutumunu gösterir. Öğretmenin o anda sergilediği tutum, geçen haftaki duyguları hakkında bir mesaj vermez. Dolayısı ile bu kodlar yüz yüze iletişim ile sınırlıdır.

Sözsüz iletişimin işlevlerinden biri belirtisel bilgi taşımasıdır. Bu bilgi ile alıcı, kaynağın kimliği, duyguları, toplumsal konumu ve daha başka birçok özelliği hakkında fikir sahibi olabilir. Diğer bir işlevi de etkileşimi yönetmesidir. Bahsettiğimiz sunumsal kodlar kaynağın diğerleri ile kurmak istediği ilişki biçimini yönetir. Örneğin bir arkadaş grubu içerisinde çeşitli kodlar ile (belli jestler, ses tonu, duruş, göz kontağı vb.) lider konumuna gelebileceğimiz gibi, kodların farklı şekilde kullanılması ile de o arkadaş grubuyla ilişkimizi kesebiliriz.

Sunumsal kodların taşıyıcısı olan bedenimiz; bedensel temas, yakınlık, yönelme, jestler, yüz ifadeleri, baş hareketleri, görünüş, duruş, göz teması ve göz hareketleri ile farklı mesajlar verir.

Sunumsal kodlar farklı kültürlerde farklı mesajlar olarak iletilebilir. Örneğin; dokunarak konuşmak bazı ülkelerde normal karşılanırken, bazı ülkelerde kabul edilemez, kaba bir davranış olarak algılanabilir. Bunun yanında baş hareketleri etkileşimi yönetmekte, iletişim süreci esnasında konuşmak için karşı taraftan sıra almakta oldukça etkilidir.

Sunumsal kodlar belirtiseldir, kendilerinden başka bir şeyi temsil edemezler. Kaynağın durumunu ve toplumsal konumunu gösterirler. Sözsüz iletişimin temel taşı niteliğindedirler.

2.4.3. Yazılı İletişim

Yazılı iletişim yüz yüze olamayan iletişim türüdür. Bu iletişim türünün ortaya çıkması ilk çağlarda kullanılan, ilk insanların iletişim kurmak ve haberleşmek için kullandığı duvar çizimlerine kadar uzanır. Günümüzde kaynak ve alıcının arasında mesafenin olduğu iletişim süreçlerinde kullanılır. Yazılı iletişimin pozitif sonuçlanması için kullanılan dilin açık, sade ve anlaşılır olması gerekmektedir. Mektup, gazete, afiş, raporlar yazılı iletişim araçlarındandır.

Sonuç olarak bütün iletişim türleri birbirleri ile bağlantılıdır. Bu iletişim türleri taşıdığı amaca göre tek başına yeterli olabileceği gibi, bir arada kullanıldığında da mesajı güçlendirirler. Örneğin sözlü iletişimin kullanıldığı iletişim süreçlerinde, sözsüz iletişimin sunumsal kodları ile kullanılarak daha güçlü bir iletişim süreci gerçekleştirilebilir. Sözlü iletişim ve sözsüz iletişimin bir arada kullanıldığı iletişim süreçlerine verilebilecek en doğru örneklerden biri iş başvurularından sonra yapılan mülakatlardır. Bir mülakat sırasında sözlü ve sözsüz iletişim bir arada doğru kullanıldığında, muhtemelen pozitif sonuçlanacak bir iletişim süreci yaşanır. İş başvurusunda bulunan kişinin mülakat sorularına verdiği cevapların yanında; ses tonu, mimikleri, el hareketleri de o kişinin işe uygun olup olmadığı konusunda fikir verir. Sözsüz iletişimin sunumsal kodları o kadar güçlüdür ki yeni tanışan iki insanın el sıkışmasından bile farklı mesajlar elde edilebilir. İletişimcilere göre, ilk tanışmada el sıkışmak bırakılan izlenim açısından oldukça önemlidir. El sıkışırken, eller ne fazla sıkılmalı ne de çok gevşek bırakılmalıdır. Samimiyeti belli edecek biçimde orta derecede sıkılmalıdır. Tokalaşırken bir taraf diğer tarafın elini daha fazla sıkıp, birkaç saniye bırakmıyorsa bana güvenebilirsiniz mesajı vermeye çalışıyordur. Bunun yanı sıra bir taraf diğer tarafın elini sıkarken kendi elini üste çeviriyor, karşısındakinin elini altta bırakıyorsa, ben senden üstünüm mesajı vermeye çalışıyordur.

Kısacası sözsüz iletişimin sunumsal kodları birçok anlam yaratır. İletişimde oldukça önemli olan bu kodlar sayesinde insanlar hakkında fikir edinilebilir. Bu kodlara, farklı kültürlerde farklı anlamlar yüklenebileceği de unutulmamalıdır.

2.5. Kitle İletişimi

2.5.1. Kitle Kavramı ve Kitle İletişimi

Kitle din, ırk, cinsiyet ayrımı yapmadan birçok insanın bir amaç için bir araya gelerek oluşturduğu toplumsal yapıdır. Kitleler bir topluluğu veya bireyi temsil edebilir. Kitlelerin oluşmasının en büyük nedeni aynı amaç ve hedefe sahip olmalarıdır. Bu hedefe ulaşabilmek için dil, din, ırk, cinsiyet gibi farklılıkları bir ayrım olarak görmemeleri ve ayırmamaları gerekmektedir. İletişim ise belirli araçlar aracılığı ile karşılıklı anlam oluşturma sürecidir ve iletişim türleri ayrılmıştır. Bunlardan biri de

kitle iletişimidir. Kitle iletişimi kavramı yeni bir kavramdır. Bu kavramdan yalnızca günümüz modern toplumlarında söz edebiliriz. Çünkü sanayi devrimi sayesinde ve teknolojinin ilerlemesi ile kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması neticesinde kitleler kitle iletişim araçları ile kitleselliğe ulaşabilirler. Kısacası kitle ve kitle iletişimi kavramları birbiri içinde bir döngü halindedir.

İnsanlık tarihi kadar geçmişe sahip olan yüz yüze iletişim, uzun yıllar genel iletişim türü olarak kullanılmıştır. Hala daha günümüzde en çok tercih edilen iletişim türüdür. Yüz yüze iletişim yaşamın her anında, bir günün tüm zaman dilimlerinde kullanılan iletişim türü olmakla beraber, aynı zamanda gündelik hayatımıza yön veren bir iletişim türüdür.

Yüz yıllar içinde çeşitli teknolojik gelişmelerle birlikte iletişim türleri de gelişti ve değişime uğradı. Farklı iletişim modelleri ortaya çıktı. Teknolojinin gelişmesi, teknolojik iletişim araçlarının üretilmesi ve gelişmesine olanak tanıdı. İletişim yüz yüzelikten çıkıp kitlelere hitap eden bir alan olmaya başladı. Fakat teknolojiye bağlı üretilen kitle iletişim araçlarını üreten kişiler ve kurumlar, iletişimin kitlelere hitap etmesini kendi çıkarları doğrultusunda kullanmaya başladılar. Bunun sonucu olarak kitle iletişimi toplumu oluşturan tüm kitlelerin yararına hizmet etmesi işlevini yerine getiremez oldu. Bu bağlamda kitle iletişimi; belli kitleleri etkilemek, algı yönetmek, gündem oluşturmak için de kullanılır hale geldi.

İnsanlık tarihi içerisinde dilin ve sözün gelişmesinden günümüzün karmaşık elektronik ve dijital kitle iletişimi sistemlerinin geliştirilmesine kadar geçen süre evrimci yaklaşımın iddia ettiği gibi düz ve çizgisel bir süreç değildir. İnsanlık tarihi nicel gelişmelerin belirli noktalarda toplumsal devrimler aracılığıyla nitel dönüşümlere yol açtığı sıçramalardan oluşan karmaşık ve diyalektik bir süreçtir. İnsanlar üretimin etkisiyle sözü, resmi, yazıyı bulmuşlardır. Zaman içerisinde basım tekniklerini, fotoğrafı, telgrafı, telefonu, radyoyu, sinemayı, televizyonu ve bilgisayar sistemlerini geliştirmişlerdir.⁹

⁹ Levent Yaylagül, Kitle **İletişim Kuramları**, Ankara, Dipnot Yayınları, 2013, s.18.

Bilimsel ve teknolojik alandaki gelişmeler doğal olarak kitle iletişiminin gelişmesini sağlamıştır. Sonuçta her yeni bir buluş, beraberinde farklı yenilikleri de getirir. Örneğin matbaa icat edilmemiş, basım teknikleri geliştirilmemiş olsaydı günümüzdeki kitle iletişim sistemleri de var olmazdı.

2.5.2. Kitle İletişim Araçları ve İşlevleri

İ.Ö. 4. yüzyılda yazının bulunması, 15. yüzyılda matbaanın ortaya çıkması, 19. yüzyıldan itibaren telgraf, radyo, sinema, televizyon, bilgisayar gibi modern teknolojilerin hayatımıza girmesi iletişim tarihinde birer devrim niteliğindedir. Her devrim insan yaşamında değişiklikleri ve farklı kültürleri de beraberinde getirmiştir. İletişim dünyasında yaşanan bu devrimler, aynı tabiatta yaşanan ufak bir değişimin tümünden bir değişime neden olacağı gibi tamamen bir değişime neden olur. Neil Postman’ın da önemle üstünde durduğu gibi iletişim dünyasında “yeni bir teknoloji ne bir şey ekler ne de bir şeyi ortadan kaldırır, her şeyi değiştirir”.¹⁰ Doğada yeni bir canlı türünün ortaya çıktığını düşünelim. Bu tür sadece ortaya çıkmakla kalmaz ya da sadece başka bir canlı türünü yok etmez. Ortaya çıkan bu yeni tür başka bir türün besin kaynağı olur ve de başka bir canlı türü onun besin kaynağı olur. Yani doğanın işleyişinde bir değişikliğe yol açar. Bu bağlamda ortaya çıkacak yeni bir teknoloji de her şeyi değiştirir. Bilgisayarın kitap okuma alışkanlığını, internetin yüz yüze iletişimi ciddi anlamda azalttığı gibi yeni bir teknoloji de başka sonuçlar doğuracaktır. Matbaanın ortaya çıktığı Avrupa artık matbaa artı Avrupa değildir, matbaanın değiştirdiği yeni bir Avrupa’dır. Yeni bir kitle iletişim aracı da dünyayı tamamen değiştirecektir.

Şüphesiz ki kitle iletişim araçlarının tarihi Gutenberg’in matbaasına kadar gider. Gutenberg’in bu icadı iletişimde önemli bir devrime sebep olmuştur. Ünlü Amerikan tarihçi Myron Gilmore’e göre “oynar başlı harfli matbaanın icadı ve gelişimi Batı uygarlığının entelektüel yaşamında en köklü devrime neden olmuş, düşüncelerin biçimlenmesi ve yaygınlaşmasında yeni ufuklar açmıştır. Ve etkisi eninde sonunda insan davranışlarının her alanında kendisini göstermiştir”.¹¹

¹⁰ Neil Postman, **Teknopoli Yeni Dünya Düzeni**, Çev. Mustafa Emre Yılmaz, Paradigma Yayınları, 2006, s.238.

¹¹ Massimo Baldini, **İletişim Tarihi**, Çev. Gül Batuş, İstanbul, Avcıol Basım Yayın, 2000, s.59.

Matbaanın icadı ve basımın; bilginin yayılması, iletişimin kolaylaşması gibi olumlu sonuçları olmasının yanında elbette olumsuz sonuçları da olmuştur. Gutenberg baskı makinesini icat ederken, tahmin edemeyeceği sonuçlar doğuracağını elbette bilmiyordu. O hareket eden harfleri mürekkeple boyarken; yazılı metinlerin çoğalacağını, kitapların dünyanın her yerine yayılacağını ve çok sonraları internetin bulunacağını, matbaaların kapanacağını, e-kitapların çıkacağını ve artık kitap okuma alışkanlığının bile git gide azalacağını aklının ucundan geçirmiyordu.

Basım nedeni ile başta el yazmacıları işsiz kaldı. Yeni çıkan cep kitapları, her zaman her yerde okunabilir olma özelliğinden dolayı kitap okuma eylemini genelleştirdi ve bireyciliğe neden oldu. Eski çağlarda da var olan sansür arttı. Sansür; eskiden sansür uygulanan eserlerin başka kopyasının bulunmaması ve bunun nedeni olarak da insanları etkileyememesi açısından, basımdan sonra olduğundan daha az etkili olmuştur.

Matbaanın gelişimi hızla ilerledi ve birçok yeni gelişme yaşandı. Basım profesyonelleşti, hızlandı -hatta günümüzde fabrikalarda uygulanan seri üretimin temelleri Gutenberg'in matbaasına dayandığı söylenebilir-. El yazması haberlerden gazeteye geçiş de gecikmedi. İlk gazeteler matbaadan yaklaşık iki yüz yıl sonra 1613 ile 1618 arasında Amsterdam, Viyana, Londra ve Paris'de basılmışlardır. İlerleyen zamanlarda ise gazete artık üst sınıfın olmaktan çıkıp herkesin olmuştur.

Kitle iletişim araçları belli toplumsal ve tarihsel koşulların ürünleridir. Haber verme, bilgiyi iletme, kamuoyu oluşturma, eğitime ve eğlendirme gibi işlevlere sahiptir. Kitle iletişim araçları, kültürel, ekonomik, eğitim, siyasi, eğlence, haber gibi birçok kamusal görevi üstlenerek toplumda bir güç unsuru haline gelmişlerdir. Batılı ülkelerden bazıları yasama, yürütme, yargı gibi kitle iletişim araçlarını da bir güç olarak görmektedirler. Günümüzde ise kitle iletişim araçlarının gücü yadsınamaz hale gelmiştir. Gazete, fotoğraf, sinema, radyo, televizyon, internet ve yeni medya ise başlıca kitle iletişim araçlarındandır.

Kitle iletişim araçları tarafından topluma yayılan içerikler kitle kültürünü oluşturur. Kitle kültürü de kitlelerin ortaya çıkması ile oluşmuştur. Kitle kültürü seçkin kültüre karşı ortaya çıkmıştır ama halk kültürü de değildir. Halk kültürü, halkın

ihtiyaçlarından doğar fakat kitle kültürü ticari üretim ve ticari tüketime dayanır. Kitle kültürünü sanayiciler, iş adamları üretir. Dayatılmış bir kültürdür. Kitle kültürünü tüketmeyi veya tketmemeyi seçmek olanaksız hale gelmiştir. Çünkü kapitalist toplumlarda kitle kültürü hayatın her noktasına yayılmış durumdadır. Bu kültürün hakimiyet gösterdiği kapitalist ülkelerde, kitle kültürü siyasette kullanmak için bir araç haline gelmiştir.



3. İLETİŞİM VE SİNEMA

İletişim ve sinemayı birbirinden bağımsız düşünemeyiz. Bilgi, düşünce, duygu, tutum ve davranış biçimlerinin herhangi bir kaynak aracılığı ile alıcıyla çeşitli yollar sayesinde aktarılma sürecine iletişim denir. Bilgi, düşünce, duygu, tutum ve davranış biçimlerinin aktarılmasında kullanılan yollardan biri de sinemadır. Sinema; kitle iletişim araçlarının haber verme, bilgiyi iletme, kamuoyu oluşturma, eğitime ve eğlendirme gibi işlevlerini dolaylı veya doğrudan yerine getiren bir iletişim aracıdır.

Sinema iletişim formudur ama bir noktada gazete, dergi, televizyon, radyo, yazılı iletişim ve yüz yüze iletişim gibi diğer iletişim araçlarından ve iletişim formlarından ayrılır. Propaganda aracı olarak kullanıldıklarını varsayarsak bu iletişim türlerinin hepsi propaganda aracı olarak uygundurlar. Fakat düşünsel olarak farkları vardır. Sinema; atmosferi, tek bir konuya odaklanması, dikkat gerektirmesi ve bireyin ufkunu açması sayesinde olağanüstü bir biçimde ikna edicidir. Diğer araçlarda ise durum farklıdır. Dikkat dağıtıcı etkenler oldukça fazladır ve onlar için zaman ayırmak gerekmez. Bu nedenle sinema olağanüstü bir ikna ediciliğe sahipken, örneğin televizyon yalnızca ikna edicidir. Bunun yanında sinemadaki konular eğlendirmek kadar iletişim kurmayı da beraberinde getirir. Sinema izleyici için filminden sonra tartışacakları bir ortama zemin hazırlar.

3.1. Sinemanın Tarihçesi

Neredeyse her alanda icatlar, teorik ve pratikteki gelişmeler insanların duygu, düşünce, gözlem ve eylemlerinin sonucunda ortaya çıkmıştır. İnsan gözleminin bir sonucu olarak ortaya çıkan sinemanın icat edilme ve gelişme sürecini anlamak için de tarih öncesine bakmak gerekmektedir.

İlk çağlarda insanlar şahit oldukları, gözlemledikleri her şeyi içinde yaşadıkları mağaraların içine çizmişlerdir. Kuzey İspanya'nın Santander ilindeki Altamira Mağarası'nda 1879'da paleolitik dönemden kalma renkli duvar resimleri ortaya çıkarıldı. Resimler başta bizon olmak üzere at, geyik ve yaban domuzu resimleriydi.¹² Çevresinde

¹² Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi**, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2005, s.15.

gördüklerini duvarlara resmeden insan, o zamanlardan beri gördüklerini kalıcı hale getirmek isteğinde olmuştur. Kaydedilmiş ya da çizilmiş durağan görüntülerden hareket yanılması sağlama düşüncesi bilim adamlarının aklını hep meşgul etmiştir. Akli bu düşüncelerle dolu olan mucitler önemli buluşlara imza atmışlardır. Sinema yolunda en önemli icatlar; karanlık oda, büyülu fener, tomatrop, fenakistiskop ve fotoğrafın bulunmasıdır.

Sinemanın tarihi kesin olarak Lumiere Kardeşler ile başladı. İçinde geliştiği çağın bir ürünü olan sinemayı anlamak için o döneme bakmakta fayda vardır. O sıralarda, 19. yüzyıl sonlarında, dünyada özellikle Avrupa’da önemli gelişmeler yaşanuyordu. Avrupa denilince akla sömürgecilik ve kapitalizm ile elde edilen büyük bir güç gelmekteydi. Bir yanda bu güce sahip ve sürekli gelişip ilerleyen, zenginleşen devletler diğler yanda ise bu devletlerin sömürdüğü yoksul, sürekli sömürülen devletler bulunuyordu. Bilim, sanat, düşünce alanında dünyayı başka bir çağa atlatacak önemli gelişmeler yaşanuyordu. Ekonomi, sanat, askeri, bilim, teknoloji alanlarında yenilikler ciddi düzeylere ulaşmıştı. Sömürgeciliği iyice arttıran Avrupa gücüne güç katıyordu. Yeni askeri ordular kuruluyordu. Teknoloji ve bilim sayesinde bu ordulara o zamana kadar görülmemiş yeni silahlar üretiliyordu. Demiryoluna oldukça önem veriliyordu. İlk benzinli motor icat edilmiş, ilk otomobil üretilmişti. Nobel ödülleri verilmeye başlanmıştı. Freud, Nietzsche düşünce ve kuramlarıyla; felsefe ve düşünce tarihine damga vuruyordu. Pablo Picasso, Paul Gauguin gibi ressamalar resim alanında yeni ufuklar açıyordu. Bütün bu yeniliklere rağmen 20. yüzyıla geçmek için gereken bir şey daha vardı, o boşluğu da sinema doldurdu.

Lumiere Kardeşlerin sinemasına gelinceye kadar birçok mucit sinematografik izleme için oldukça etkileyici ve sinemaya yön verici çalışmalar yapmışlardır. Bu çalışmalardan; kimi düşünürler tarafından sinemanın başlangıcı olarak kabul edilen, Thomas Edison’ın icat ettiğı, hareketi izlenebilir kılan ilk alet kinetoscoptur. Kinetoskop sinema filmi sergileme aracıydı. Edison’ın bu icadı hareket yanılması sağlasa da görüntüleri perdeye aktarmada yetersiz kalıyordu. Kinetoskopta bir kabine giren izleyici kulaklığını takıp, silindir bir delikten bakıp bu kısa görüntüleri izleyebiliyordu. Fakat kinetoskopta toplu bir izleme yapılamıyordu. Sinemayı sinema

yapan perdeden izleme etkinliği bir türlü sağlanamıyordu. Edison'ın icat ettiği alet, çekilen videoları toplu bir şekilde izleme imkanı sunamasa da bugünkü sinemanın var olması için en büyük adımdır.



Şekil 5: Kinetoskopun 1895 Modeli¹³

Sinema tarihçilerine göre sinemanın babası olan Auguste Lumiere (1862 – 1954) ve Louis Lumiere (1864 – 1948) kardeşler, Edison'ın kinetoskopunu geliştirip sinematografi icat ettiler. Fotoğrafçı ve fotoğraf malzemeleri üreten bir babanın çocukları olan Lumiere Kardeşler, babalarının yanında üretimle yetinmeyerek, fotoğrafın bilimsel kısmıyla da ilgileniyorlardı. Hareketli fotoğrafları büyütüp perdeye yansıtmının hayalini kuruyorlardı. İş gezisi için Paris'e giden babalarının Londra'ya dönerken Edison'ın kinetoskopundan satın alıp getirmesinden sonra bu hayalleri daha da alevlenmişti. Sonunda bir gece uyuyamayan Louis Lumiere bu hayallerini gerçeğe dönüştürmenin yolunu bulmuştu. Auguste Lumiere sinematografin bulunmasını şöyle anlatıyor: “Edison'ın kinetoskopu, bizi kalabalık bir salondaki seyircilere, hareket eden insanları, nesneleri bir perde üzerinde, gerçeğe uygun bir biçimde gösterebilme

¹³ Harald Sack, **The Kinetoscope and Edison's Wrong Way to Invent the Cinema**, 2014, <http://scihi.org/kinetoscope-edison-wrong-way-invent-cinema/> (16 Ekim 2019).

düşüncesine yöneltti. 1894 yılı sonuna doğru bir sabah kardeşimin odasına gittiğimde, bana rahatsızlandığı için gece uyuyamadığını ve düşündüklerimizi gerçekleştirebilecek bir düzenek tasarladığını söyledi. Görüntü içeren film, kenarlarına açılacak deliklere sırayla girecek tırnaklar aracı lığıyla, dikiş makinesindeki yönteme benzer bir biçimde yukarıdan aşağıya doğru hareket ettirilecekti. Kardeşim bir gecede sinematografi bulmuştu.”¹⁴

1894 yılında Lumiere Kardeşler işe koyulup sinematografi icat etmişlerdir. 28 Aralık 1895 tarihinde Paris'te Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'nin alt katında bulunan Salon des Indiens'de halka açık ilk sinematograf gösterisi düzenlemişlerdir. 13 Şubat 1895'de de sinematograf için buluş belgesi almışlardır. İlk sinema gösterimini “Lyon'daki Lumiere Fabrikasından İşçilerin Çıkışı” isimli filmle yapmışlardır. Bu film fabrikadan çıkan işçilerin yalnızca bir dakikalık görüntüsüydü. İnsanlar arasında merak ve ilgi uyandıran film gösterimleri, Lumiere Kardeşleri daha fazla film çekmeye yöneltti. Zaman geçtikçe ünü yayılan sinematograf tüm dünyaya yayılmaya başlamıştır. 1896 yılında sinematograf önce Londra ve Brüksel'de, ardından Berlin ve Madrid'de, daha sonra da Sırbistan, Rusya, Romanya ve İstanbul'da seyirciyle buluşmuştur.

Seyirciyle buluşan filmler kısa ve öyküsü olmayan görüntülerden oluşuyordu. Lumiere Kardeşler sinematografin geçici bir heves olduğunu ve ilerleyen zamanlarda popülerliğini kaybedip, silinip gideceğini düşünüyorlardı. Bu sebeple kendilerine sinematograf satın almaya gelen George Melies'ı reddetmişlerdir. Melies de reddedilmenin hırsıyla kendi kamerasını üretip ve sokaklara düşmüştür. Öykülü filmin başlatıcı olan Melies ilk filmini evinin bahçesinde çekmiştir. Melies'in meslek hayatındaki dönüm noktası da bir rastlantı sonucu gerçekleşmiştir. Paris'de çekim yaparken kamerası tutukluk yapmıştır ve kısa bir duraklamadan sonra çekim devam etmiştir. Daha sonra görüntüleri izleyen Miles şans eseri kesme kurgusunu keşfetmiştir. Daha sonra bu tekniği daha sonra çektiği filmlerde de kullanmıştır. Miles kesme sayesinde sinemada ilk efekti yapan kişi olmuştur. İlerleyen zamanlardaki tüm efektler de bu sayede ortaya çıkmıştır. Diğer sinemacılar gibi yalnızca görüntü çekmek yerine konulu filmler çeken Miles, öykülü filmin başlatıcısı olmuştur. Yaratıcılık konusunda

¹⁴ Teksoy, s.30.

sınır tanımayan Miles; canavarlı, yaratıklı filmler çekmiştir. 1902 yılında da “Aya Yolculuk” filmini çekmiştir. Fakat Miles’ın filmlerinde kamera hep sabitti ve çekim için yalnızca stüdyo kullanılmıştır.

Stüdyo ortamında sıkışıp kalan çekimlere Edwin Porter son vermiştir. Porter elektrikçi ve film göstericisi olarak sinemaya başlamıştır. Edison’ın yapımevinde çalışmıştır. Sinemanın başlangıç yıllarının en önemli yönetmenlerinden olmuştur. Sokağa çıkıp film çekmeye başlayan Porter, kamera ile ilk pan hareketini yapan kişi de olmuştur. Porter çektiği “The Great Train Robbery” filmiyle ilk western filme de imza atmıştır.

O zamana kadar sinema dört duvar arasına sıkışıp kalmıştı. Milies kendi inşa ettiği stüdyoda çekimlerini gerçekleştirirken, diğer sinemaya meraklılarda kapalı alanlarda, evlerinde veya stüdyolarda çekim yapıyorlardı. Porter’dan sonra sinema artık sadece görüntülerden oluşan ya da dört duvar arasına sıkışıp kalan bir şey olmaktan çıkmıştı. Sinemanın büyüsü de buradaydı zaten; gerçek hayatı, gerçek insanları yansıtmak. Dolayısı ile sinema aslında hayatın bir simülasyonudur. Sinema ile sanal bir dünya kurulabildiği gibi, kaynağını hayattan da alabilir.

Edison’ın kamerasıyla çektiği görüntüleri kinetoskopundan izletmesi, Lumiere Kardeşlerin sinematograf ile filmleri perdeye yansıtması, Milies’in öykülü ve kurgulu filmler çekmesi, Edwin Porter’ın da sinemayı dört duvar arasından kurtarıp dışarıya çıkarması ile başlayan sinema serüveni; birçok sinema meraklısının yeni çekim teknikleri, kurgu yöntemleri, yeni film türleri ve daha birçok şeyi ortaya çıkarması ile devam etmiştir.

Hayatın yansıması olan sinema doğal olarak hayatın içindeki olaylardan da etkilenmiştir. Toplumsal değişimler, savaşlar, çatışmalar başlı başına sinemanın konusu olmuştur. Bu olayları farklı teknikler ve üsluplarla yorumlayan yönetmenler de sinemanın dönemlere ayrılmasında öncü olmuşlardır.

Sinema, onunla teknik açıdan ilgilenenlerin yanı sıra bilimsel alanda da ilgi odağı olmuştur. Sinemanın hem pratiğinde hem de teorik ve kuramsal kısmında birçok eğitilmiş ve nitelikli kitle var olmuştur. Çeşitli sinema türleri ortaya çıktıkça, bu türler

üzerine kuramlar geliştiren, sinemanın kitleleri nasıl etkilediği üzerine kafa yoran düşünürler ortaya çıkmıştır. Sinema büyüdükçe onunla ilgilenen kitle de çoğalmıştır. Kısacası sinema tarihine; mucitler, dünyayı değiştirecek icatlar, yönetmenler, filmler, kuramcılar ve kuramlar yön vermiştir. Sinema; Lumiere Kardeşlerin düşüncesinin aksine, yüz yılı aşkın süredir yani sinemasının var oluşundan beri popülerliğini asla yitirmemiştir. Bu da sinemanın dünya ve insanlık için öneminin göstergesidir. Sinema ilginç bir eğlence aracı iken süreç içinde başlı başına bir anlatım aracı konumuna yükselmeyi başarmıştır.

3.2. Sinemanın İşlevleri

Büyük bir potansiyele sahip olan sinemanın; ekonomik, ideolojik ve estetik olmak üzere üç temel işlevi vardır. Bu işlevler muhalif ve anaakım sinemanın içeriğini belirlemede oldukça etkilidir. Sinema sanat olarak, kitlelerle iletişim kurma olarak, bilgiyi aktarma, eğlendirme ve farkındalık yaratma olarak çeşitli etkilerle karşımıza çıkar. Bu eylemler sinemanın işlevleri olduğu gibi aynı zamanda sinemanın amaçlarıdır. Çoğunlukla amaçlar ve işlevler örtüşür. Bir eylem hem amaç hem de işlev niteliği gösterebilmektedir. Sinemada herkesin de bildiği gibi birçok tür ve alt tür vardır. Her sinema izleyicisinin de ilgisi doğrultusunda tercih ettiği bir veya birkaç tür vardır. Bu türler drama, suç, aksiyon, macera, animasyon, komedi, epik, aile, fantezi, korku, müzikal, gizem, gerilim, aşk, spor, doğa üstü, bilim kurgu ve western'dir. Herkesin kendine hitap eden bir veya birkaç tane beğendiği tür vardır. Her bir tür, sinemanın kitlelerle iletişim kurma, sanat yaratma, bilgiyi aktarma, eğlendirme ve farkındalık yaratma işlevlerinden bir veya birkaçını yerine getirebilir. Örneğin, bir gerilim filmi hem eğlendirip hem de farkındalık yaratma işlevine sahip olabilir.

Sinemanın eğlendirme işlevinden bahsedecek olursak; ortaya çıkma amacının ve uzun bir süre bu amaç doğrultusunda gelişmeye devam ettiğini söyleyebiliriz. Bir merak sonucu ortaya çıkan sinema, uzun yıllar ticari gelir beklentisi ile varlığını sürdürmüştür. Film gösterimleri bu gösterimleri yapana para kazandırırken, aynı zamanda izleyiciyi de eğlendirmiştir. Edison zamanında tek başına bir odaya girip, mercekten bakarak hareketli görüntüleri izleyen izleyici, sinemadaki daha sonra yaşanan gelişmeler sayesinde toplu bir şekilde perdeden film izleyebilir hale gelmiştir. Hareket

eden bir treni, fabrikadan çıkan işçilerin yürümesini vs içeren video şeklindeki görüntüler sinemada gösterilirken, amaç yalnızca insanları eğlendirmektir. Zamanla yeni sinema meraklılarının çoğalması, farklı fikirlerin ortaya çıkması ve film çekmenin maliyetli bir iş olmaktan çıkması ile sinemanın bir işlevi bir amacı olması düşüncesi oluşmuştur. Bu doğrultuda da sinema, amacı olması gereken bir yapıya dönüşmüştür.

Sinemanın işlevleri elbette yazılı bir kural gibi ortaya çıkmamıştır. Gündelik hayat, bu hayatın zorlukları, güzellikleri, savaşlar, savaşların geride bıraktığı tahribat, verdiği hasar, siyasi olaylar, bu olayların doğurduğu sonuçlar, insan ilişkileri ve hislerini sinemaya yansıtmak, sinemanın işlevlerini meydana getirmiştir.

Konumuz açısından üzerinde özellikle durulması gereken sinemanın temel işlevleri; sanat olarak sinema ve kitle iletişim aracı olarak sinema başlıklarıdır.

3.2.1. Sanat Olarak Sinema

Sanat ve sinema ilişkisini anlamak için öncelikle sanatın ne olduğunu bilmekte fayda vardır. Sanat kavramsal olarak sözlüklerde; bir duygunun, tasarımın, güzelliğin dışavurumunda veya anlatımında kullanılan yöntemlerin tümü diye açıklanmaktadır. Sanat elbette sezgi, duygu ve arzularımızın ifade ediliş biçimidir ama bundan daha kişiseldir.

İnsanlığın var oluşundan beri sanat da belirli noktalarda kendi varlığını göstermiştir. Sanat, insanla birlikte sürekli gelişme göstermiştir. İnsanın ihtiyaçlarını gösteren sanat insanla birlikte gelişerek, kendini ifade etme aracına dönüşmüştür. Hayatı deneyimleyişin paylaşılmasıdır. Elbette hayatı deneyimleyen insan, bunu paylaşmak için ilk önce dili kullanır. Fakat bazen dilin yetersiz kaldığı zamanlar olabilir ya da farklı yöntemlerle paylaşmak tercih edilebilir. İşte o anda devreye sanat girer.

Sanat uygarlıkların ortaya çıkmasından öncesine dayanır. Estetik kaygı ile oluşturulmuş olmasa da ilk sanat eserleri; günümüzden kırk bin yıl öncesine dayanan mağaralardaki çizimler, kaya resimleri ve heykellerdir. Sanatı geliştiren yeni tekniklerin ortaya çıkması değildir. Sanat insan ile bir bütün olduğu için, insan geliştikçe sanat da gelişmiştir.

İnsanın eğlence aracı olarak geliştirdiği sinema da zaman içinde duyguları, arzuları, güzelliği ifade etme aracı haline gelmiştir. Başta bilimsel bir buluş olarak ortaya çıkan sinema zamanla oldukça etkili bir sanat üretim alanına dönüşmüştür.

Sinema sanat özelliğini kendine özgü bir dili olmasından alır. Her sanat dalının olduğu gibi sinemanın da duygu, arzu, güzelliği anlatmak için farklı araçları vardır. Bu araçlar çekim açıları, kamera hareketleri, kurgu, dekor, oyuncular, ses ve ışıktır. Sinemada görüntüler anlam üretimi sağlar; ses, ışık, efekt vb. de bu anlam üretim sürecine katkı sağlar, bir bakıma anlamı pekiştirir. Her yönetmen sinemanın sanat olmasını sağlayan bu araçları farklı şekilde kullandığından, farklı sanat eserlerini ortaya çıkarmış olurlar. İzleyenler de adeta farklı Rönesans tablolarına bakıyormuşçasına; izledikleri her filmde farklı izlenim elde ederler.

Toplumsal bilinç ve bellek üzerindeki işlevleri tartışılan anaakım sinema sanat yaratma amacı olmayan sinemadır. Her ülkenin yatırım yaptığı büyük bütçelerle çekilen anaakım sinema filmleri, bütün izleyici kitlesine hitap eder. Bu filmler genellikle popüler konuları işlerler. Bu akımın sinemacıları, sinemayı sanat yaratma ya da kendini ifade etme biçimi olarak görmezler. Büyük bütçelerle çekildiği gibi, pazarlama taktikleri de büyük bütçelerle yapılır ve genellikle yine aynı şekilde geri dönüş alınır. Dünya çapında filmi yayma konusunda oldukça başarılıdırlar. Büyük salonlarda, yüzlerce kişi tarafından izlenecek şekilde gösterilirler.

Anaakım sinemanın aksine bağımsız sinema, sinemayı kendi ifade etme biçimi olarak görür. Popüler konular yerine sıra dışı konuları ele alırlar. Düşük bütçelerle çekilirler ve izleyici kitlesi anaakım sinemaya göre oldukça azdır. Anaakım sinema gibi birçok ülkede bağımsız sinema temsilcileri vardır. İzleyici kitlesi sinema açısından daha bilinçli bir kitle olan bağımsız sinemanın en fazla temsilcisi yine Amerikan yönetmenlerdendir. Martin Scorsese, Quentin Tarantino, Christopher Nolan ve Bryan Singer bağımsız sinemanın en önemli yönetmenlerindendir.

Sanat sineması ise anaakım sinemanın tam karşısında durarak “sanat sanat içindir” düşüncesini benimser. Sanat sinemasının filmleri ise ticari sinemalarda kendilerine yer bulamayarak çok az sayıda izleyiciye ulaşabilirler. Bunun sonucunda da

yeni filmler için ekonomik bütçe sıkıntısı yaşarlar. Sanat sineması filmleri gelirlerini genellikle festivallerden, aldıkları ödüllerden ve çeşitli desteklerden oluştururlar. Sinema adına düzenlenen birçok önemli festival sanat sineması filmlerinden oluşur. Düşük bütçeli ve diğer filmlere göre süreleri daha kısa filmlerdir. Temsilcileri başta Avrupalı sinemacılar olmak üzere dünyanın her yerindendir. Michael Haneke, Stanley Kubrick, David Lynch, Ingmar Bergman, Andrei Tarkovsky ve Orson Welles sanat sinemasının önde gelen temsilcilerindendir. Sanat filmlerine örnek olabilecek filmler ise Citizen Kane (Yurttaş Kane), Andrei Rublev, A Clockwork Orange (Otomatik Portakal) ve Mulholland Drive (Mulholland Çıkmazı) filmleridir.

3.2.2. Kitle İletişim Aracı Olarak Sinema

Hiç kimsenin elinden bırakamadığı, neredeyse bitişik yaşadığı telefonların daha doğru teknolojinin ele geçirdiği modern toplumumuza, kitle iletişim araçlarının önemi oldukça büyüktür. En küçüğümüzden en yaşlımıza kadar neredeyse herkes yediği yemeği, içtiği kahveyi, gezdiği yerleri, çalıştığı işi, okuduğu kitabı kısacası her anını kitle iletişim araçları sayesinde kaydedip, paylaşır oldu. Yaşadığımız bu modern dünyada kitle iletişim araçları, bir araç olmaktan çıkıp hayatımızın bir parçası haline geldiler. Belli toplumsal ve tarihsel koşulların ürünleri olan kitle iletişim araçlarının; haber verme, bilgiyi iletme, kamuoyu oluşturma, eğitme ve eğlendirme gibi işlevleri mevcuttur. Sinema da sanat olduğu kadar; bu işlevleri yerine getiren, toplumları etkileyebilen, sosyalleştiren bir kitle iletişim aracıdır. Elbette günümüzde, sinemanın en popüler olduğu ve film üretiminin zirvede olduğu zamanlar kadar ilgi görmemektedir. Araştırmalara göre sinemaya olan ilgi Amerika’da 1995 yılından bu güne değin en düşük seviyesine gerilemiştir. İzleyici sinema salonlarına gitmek yerine, internet üzerindeki platformlardan film izlemeyi tercih eder hale gelmiştir. Yine de filmler izlenmekte ve sinema bir şekilde hayat içinde varlığını sürdürmektedir.

Sinema insanlık tarihinde kullanılan propaganda araçlarından biridir. Propaganda sinemasının, güçlü bir şekilde kamuoyu oluşturma ve insanları etkilemesi dikkate alındığında; en yaygın kitle iletişim aracı olduğunu söyleyebiliriz.

Sinema insanların tutumlarını, davranışlarını ve düşüncelerini değiştirebilmekte, kamuoyu oluşturabilmek ve modalar yaratabilmektedir. Bu nedenle sinema egemen sınıfın düşüncelerinin aktarılmasının bir aracısı olduğu kadar, muhalif olanların da muhalifliklerini ifade ettikleri önemli bir araçtır.¹⁵ Kısacası sinema ifade özgürlüğü sunan bir araçtır.

Filmler olayları canlı yayınlamadıkları, haber vermedikleri halde; sinema kitlesel bir iletişim aracı olarak nitelendirilir. Kitle iletişim aracı kabul edilmesinin nedenleri ise şunlardır;

Sinema; birçok konuda kamuoyu yaratan, gündemi belirleyen gazete, dergi, kitap gibi medya kültürünün bir ürünüdür. Toplumların birçok alanda modalarını etkiler. Sinemanın ilk günlerinden beri oyuncular rol model haline gelmişlerdir. İzleyiciler, bir filmde rol alan aktörün veya aktrisin saç modelinden, saç renginden, giyim tarzından, konuşma biçiminden, hareket ve tavırlarından etkilenip bu özellikleri moda haline getirirler. Bunun yanında sinema, kitlelere ucuz bir eğlence sunar. Her sınıftan insan yalnızca bilet parası ödeyerek sinemaya gidebilir. Tüm dünyada ve özellikle Amerika’da endüstrileşen sinema kolayca elde edilebilen bir eğlence biçimine dönüşmüştür.

Günümüzde ise interneti olan herkes filmlere ulaşabilir ve izleyebilir hale gelmiştir. Birçok online yayın platformu ortaya çıkmış ve bu platformlarda yayınlanan içerikler sıkça tüketilir olmuştur. İzleyici açısından hızlı bir tüketim ağının olduğu günümüz sinemasında da sinemacılar daha fazla iş çıkarmaya başlamıştır. Elbette bu filmlerin çoğu anaakım filmleridir. Bu filmleri izleyen, bu platformlara üye olan ve bu sanal deneyimi yaşayan izleyici de mutlaka bir sinema severdir. Bu nedenle film hızlı tüketiliyor, talep fazlalaşıyor ve üretim de bir o kadar artıyordu.

¹⁵ Ertan Yılmaz, **1968 ve Sinema**, Ankara, Kitle Yayınları, 1997, s.11.

4. AUTEUR KURAM

Genel olarak sinemanın sanat olduğunu kanıtlamak için ortaya çıkan kuramlar; spesifik bir alan üzerindeki düşüncelerin teoriye dönüşmesidir. Sinema sanatındaki akımlarda biçime ya da gerçekliğe odaklanılır. Kimi kuramcı sinemanın gerçekliğin kopyası olmadığını ve yönetmenin biçimsel olarak onu değiştirmesi gerektiğini düşünürken kimi kuramcı ise sinemanın gerçekliği nesnel olarak yansıtması gerektiğini düşünür. Sinemanın gerçekliği nesnel olarak yansıtması düşüncesini benimseyen kuramcılar, diğer sanat dallarına göre daha çok sinemanın en özgün biçimde gerçekliği yansıtabileceğini düşünürler. Onlara göre sinema biçimsel özellikleri de tamamen hiçe saymadan gerçekliği olduğu gibi yansıtmalıdır. Bu kuramcılara göre içerik ön plandadır. Bu düşünceye sahip kuramcıların başında Andre Bazin gelir. Bazin gerçeklik ve nesnelliği savunduğu gibi sinemada aşırıya kaçan dekorları, büyüleyici kostümleri, abartılı makyajı, gerçeklikle uyuşmayan ışıklandırmaları ve diyalogları reddetmiştir. Bu özellikleri taşıyan tiyatro ile sinemanın ayrımı üzerine de araştırmaları mevcuttur.

Fransalı sinema eleştirmeni Bazin kurucusu olduğu Cahiers du Cinéma dergisinde sinema üzerine çokça yazı yazmıştır. Önceleri filmler üzerine eleştiriler yazan Bazin, yazdıkça ve sinema üzerine düşündükçe, sinemanın asıl amacı ve sinemanın aslında ne olduğu düşüncesine eğilmiştir. Önceleri eleştirmen olan Bazin sinema üzerine yaptığı birçok çalışmadan sonra zamanla bir düşünüre dönüşmüştür. Kendinden sonra gelecek olan ve daha sonraki zamanların önemli Fransız yönetmenlerinden Truffaut, Godard gibi isimleri etkilemiştir. Aynı dergi ve benzer düşünceler etrafında toplanan bu isimler ilerleyen zamanlarda Fransız Yeni Dalga akımını kurmuşlardır. Düşüncelerin teoriye veya eyleme geçmesi, çalışmaya dönüşmesi anlamına gelen kuram; sinema ve sanat ile birleşince işte ortaya sinema kuramları çıkmıştır.

“Yapılan her film sanat değeri taşır mı?”, “Sinemanın da kendine ait bir dili var mıdır?”, “Her film bir anlatı yapısına sahip midir?” gibi sorular sinemayı anlamaya ve tanımaya yardım eder. Sanat olarak yapılan sinemayı anlamlandırmaya yardımcı olur. Bu tür sorularla sinemayı yorumlayıp, onun derinliğine varabileceğimiz kuramlardan bir tanesi de auteur kuramıdır.

Yapılan her filmin sanat olmadığı gibi, her yönetmen de auteur değildir. Auteur kuramı; yönetmenin hangi özellikleri sayesinde auteur olduğunu, filmlerinin ne gibi özellikleri taşıması gerektiğini ve yönetmenin sinema sanatı üzerindeki etkisini tartışır.

Chiers du Cinéma’da yazan eleştirmenler tarafından geliştirilen auteur kuramının son şeklini almasını sağlayan Fransız Yeni Dalga yönetmenleri olmuştur. Bu bölümde auteur kuramının ortaya çıkması, gelişimi ve dünya sinemasındaki tartışmalarına göz atılacak; kuramın Peter Wollen ve Andrew Sarris tarafından nasıl yorumlanıldığına bakılacaktır. Ayrıca 2000’li yıllar Türk sinemasında, auteur olarak anılan yönetmenlere bakılacaktır. Aynı zamanda Yeşim Ustaoglu’nun hayatı, sinemacı kimliğinin oluşması ve Türkiye sinemasındaki yeri üzerinde durulacaktır. Filmleri ve filmlerin auteur kuramı çerçevesinde değerlendirmelerine yer verilecektir.

Türkiye’nin önemli yönetmenlerinden olan Yeşim Ustaoglu ve filmleri üzerine şimdiye kadar çok fazla çalışma olmaması, bu konu üzerinde bir çalışma yapma ihtiyacı oluşturmuştur.

4.1. Auteur Kuramının Ortaya Çıkması ve Gelişmesi

4.1.1. Auteur Kurama Bakış

Tarihsel süreç boyunca, insanoğlu varolduğundan beri, sanat da birçok farklı alanda kendini göstermiştir. İnsanlık tarihi kadar eski olan sanat, insanoğlunun duygularını, heyecan ve arzularını gösterme biçimi olmuştur. Yaratım becerileriyle beraber çeşitli araçlarla - resim, heykel, mimari - bunu başaran insanoğlu, zaman geçip de teknoloji de gelişmeye başladıkça kendine daha farklı ifade alanları bulmuştur. Bunlardan bir tanesi de ifade alanları içinde günümüzde en yetkin özelliğe sahip olan sinemadır.

Sinema sanat dalları içinde en birleştirici ve kitlesel güce sahip olanıdır. Dolayısıyla daha fazla kitle barındırdığı için çeşitliliği de beraberinde getirmiştir. Gelişen zaman ve değişen egemen ideolojiler sanata yön vermiş; savaşlar, akımlar ve icatlar farklı fikirleri doğurduğu için sinemacıları ve sinema sanatını etkilemiştir.

Sinemada yönetmen genellikle her şeyi bilen tanrısal bir üslupla “anlatıcı” konumunda bulunur. Bir çok kez hikayenin içinde yer almaz ama hem izleyiciye sunduğu kamera açısıyla, hem de anlatım tarzının taşıdığı fıkırsel bakış açısıyla özel sahnelerini aktarır. Çektiği sahneler, seçtiği diyaloglarla kendisini izleyiciye unutturarak mümkün olduğunca doğal bir ortam sunduğu derecede izleyiciyi kendi dünyasına alabilir.¹⁶

Sinemada birçok akım ve tür mevcuttur. Bunlardan biri de hiç kuşkusuz diğer tüm akım ve görüşlerden farklı ve sinema dili oluşturmada en yetkin özelliğe sahip auteur kuramıdır.¹⁷

Yönetmen, bir senaryoyu filme dönüştürme sorumluluğu olan sinema bileşenidir. Sinemanın ilk dönemlerinde yapımın tüm aşamalarından sorumlu olan yönetmendir. 1950’lerde ortaya çıkan auteur kuram ile birlikte yönetmenin uygulayıcı özelliğinin yanı sıra sanatsal/yaratıcı ekibin içindeki yerinin de farkına varılır. Türk dilindeki “yazar” kelimesinin Fransızca karşılığı olan Auteur terimi Fransız film eleştirmenlerinin birçok çalışmada kullanması ile yaygınlaşmaya başlamıştır.¹⁸

4.1.2. Auteur Kuramın İlk Defa Ortaya Çıkması

Fransa’da ortaya çıkan auteur kuramın öncüsü Andre Bazin’dir. Auteur kuram Fransa’daki Sinema Defterleri (Cahiers du Cinema) isimli dergide yazı yazan yönetmenler ve eleştirmenlerin kendi ülkelerindeki sinema anlayışına karşı uyguladıkları eleştirel bakış sayesinde ortaya çıkmıştır. Bu eleştirel bakış Fransız Yeni Dalga olarak bilinmektedir. Dergi Josep Marie Lo Duca, Jacques Doniol – Valcroze ve Andre Bazin tarafından kurulmuştur. İlk sayısı 1951 yılı Nisan ayında çıkmıştır. François Truffault, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette gibi, geleceğin yönetmenleri olacak yazarlar bu dergide yazmışlardır.

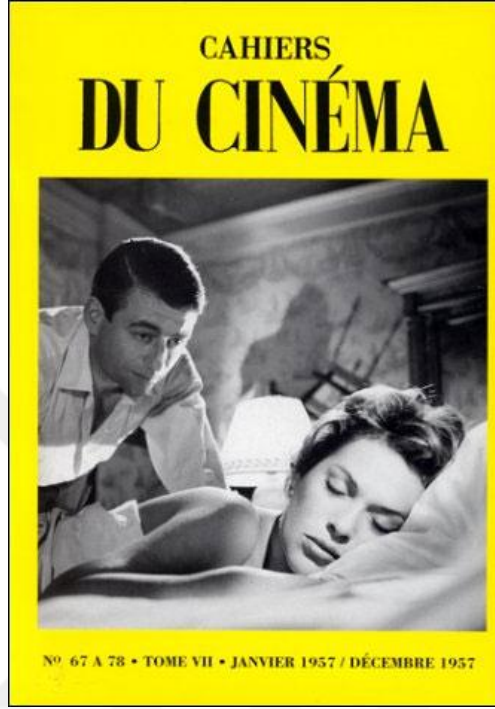
Sonuçta yönetmen bağlamında ortaya konulan sanat sineması son noktasına 1950’den itibaren ulaşmıştır. Bu bağlamda auteur kavramı önce dolaylı olarak Amerika

¹⁶ Cengiz T. Asiltürk, **Sinemada Yaratıcı Yönetmen**, Kalkedon Yayınları, İstanbul, 2014, s.174.

¹⁷ Ali Karatay, **Miyazaki Sineması ve Auteur Kuramı**, İdil, 2015, s.112-122.

¹⁸ Susan Hayward, **Cinema Studies: The Key Concepts**, Routledge, 2010, s.102-103.

ve Fransa arasındaki ekonomik-politik nedenlerden direkt olarak da Amerikan sineması üzerine düşünen ve yazan kendi ülke sinemasına tepki gösteren bir grup entelektüelin çabası sonrasında ortaya çıktı.¹⁹



Resim 1: Cahiers Du Cinema Dergisi Aralık 1957 Sayısı Kapağı.

Derginin kurucusu olan kuramcı Andre Bazin ve dergi bünyesinde çalışan eleştirmen/yönetmenleri etkileyen Alexandre Astruc'un görüşleri olmuştur. Astruc'un düşünceleri etrafında şekillenen bu kuram "yönetmen sineması" olarak adlandırılrsa da kendini yönetmenin filmin ana yazarı olduğu düşüncesiyle sınırlamamıştır. Astruc'a göre yönetmen anlatım aracı olan kamerasını özgürce kullanabilmeli ve duygu, düşüncelerini istediği gibi ifade edebilmelidir.

Alexandre Astruc'un "L'ecran Frabcalse"da 30 Mart 1948 tarihinde "Kamera – Kalem" (Du Stylo a la caméra et de la caméra au stylo) başlığıyla yayımlanan makalesinde yazıya döktüğü bu düşüncelerinde tam olarak ifade ettiği aslında; "bir yazarın kalemi neyse, yönetmenin kamerası da o'dur" olmuştur.

¹⁹ Robert Kolker, **Film, Biçim ve Kültür**, Deki Yayınevi, 2011, s.168.

Asıl meseleye gelirsek; sinema tıpkı diğer sanatlar -özellikle resim ve roman- gibi, bir ifade aracına dönüşmektedir. Önceleri bir fuar alanı etkinliği, ardından da sokak tiyatrosuna benzer bir eğlence veya bir çağın imgelerini koruma aracı olan sinema, yavaş yavaş bir dil haline gelmektedir. Benim dil sözcüğüne bu bağlamda yüklediğim anlama göre dil, bir sanatçının ne kadar soyut olursa olsun düşüncelerini ifade ettiği veya tıpkı günümüz roman ve denemelerinde yapıldığı gibi takıntılarını aktardığı bir biçimdir. Bu sebeple ben bu yeni sinema çağını kamera-kalem diye nitelendirmek istiyorum.²⁰

Auteur bir yönetmen çoğu zaman filmlerinde kendi izini bırakır. Stüdyo, kurgu, ses müdahalelerine rağmen bu yönetmenin filminde kendisinden bir şeyler görürüz. Auteur bir yönetmenin filmini izlerken -yönetmenini bilmesek de- o filmin kime ait olduğunu anlayabiliriz. Bu filmler senaryo ve sinema özellikleri bağlamında düşünüldüğünde yaratıcılığın çok olduğu filmlerdir. Bu sebepten kuram, yönetmen sineması olarak da adlandırılır.

Bir anlamda “yönetmenler politikası, sanatsal yaratım içinde başvuru kriteri olarak kişisel faktörünü okumaktan ibarettir. Ardından gelecek olan farklı bir eser olsa dahi bu kişisel sürekliliğin peşinden gider”.²¹

4.1.3. Auteur Kuramın Gelişimi

1930’lardan itibaren ortaya çıkan “sanat sineması” büyüme ve gelişme sürecine girmiştir. Bu esnada politik etkilenmelerle birlikte Fransız Yeni Dalga ve İtalyan Yeni Gerçekçi akımları doğmuştur. “Sonuçta yönetmen bağlamında ortaya konulan sanat sineması son noktasına 1950’den itibaren ulaşmıştır. Bu bağlamda auteur kavramı önce dolaylı olarak Amerika ve Fransa arasındaki ekonomik-politik nedenlerden direkt olarak da Amerikan sineması üzerine düşünen ve yazan kendi ülke sinemasına tepki gösteren bir grup entelektüelin çabası sonrasında ortaya çıktı”.²² Bilimsel (kuramsal) ölçütlere dayalı film eleştirisi de bu süreçte kendini göstermiştir. Fransa’daki siyasal ve toplumsal

²⁰ Ali Karadoğan, **Sanat Sineması Üzerine** (Du Stylo a la caméra et de la caméra au stylo, Çeviren Nagihan Özer), Deki Yayınevi, 2010, s.21-36.

²¹ André Bazin, **Sinema Nedir**, Doruk Yayınları, İstanbul, 2011, s.112.

²² Kolker, s.168.

etmenlerden biri Vichy Hükümetinin İkinci Dünya Savaşı'nda Alman işgali sırasında Amerikan filmlerinin ülkeye girmesini yasaklaması olmuştur. Savaş sonrası yasağın kalkması Amerikan filmlerine talepleri artırmıştır. İkinci etmen ise Fransa'da her alanda bulunan entellektüellerin katkısı özellikle de Henri Langlois'nın Ciné-Club (sinema kulübü) kurması olmuştur. Bu sayede Fransızlar her türlü filmi izleme ve değerlendirme olanağına sahip olmuşlardır. İyi sinema ve kötü sinema arasında tartışmaların yaşandığı bu dönemde Cahiers du Cinéma dergisinde başlayan bu tartışmalar Andre Bazin'in başında olduğu grup (Truffaut, Godard, vb.) auteur sözcüğünün yönetmenler için kullanılması gerektiğini söylemiştir. Cahier du Cinema'da "yönetmenler politikası" kısmında yer alan yeni yönetmenlik tartışmaları, Giorgio Vincenti'nin (1993) de belirttiği gibi filmde yönetmenin biçimine önem verilmesini vurgulamıştır çünkü bu kişiselliğin göstergesidir. Kısacası yönetmenin kişisel söylemidir.²³ "Yönetmenler Politikası sanatsal yaratım içinde başvuru kriteri olarak kişisellik faktörünü okumaktan ibarettir. Ardından gelecek olan farklı bir eser olsa dahi bu kişisel sürekliliğin peşinden gider".²⁴ Ama sinemanın sadece yönetmenden ibaret olmadığını, ortak bir eser olma özelliği taşıdığını da düşünerek farklı boyutları da öne süren eleştirmenlerden biri olan Peter Wollen'a göre (2008) bu durum eleştirmen açısından bir "gürültü" oluşturur. Filmdeki birçok özellik bu sebeple okunamayabilir. Bu durum eleştirmeni öznel olmaya iter.²⁵

Auteur kelimesi dünya lügatine ilk olarak 1950'lerde Andre Bazin tarafından armağan edilmiştir. Auteur kelimesini ilk defa Sinema Defterleri isimli dergide kullanmıştır. Dergide sık sık yazılar yazan Bazin bu kelimeyi de sıkça kullanmaya başlamıştır ve Fransız eleştirmen/yönetmenler arasında da gittikçe yaygınlaşmaya başlamıştır. Birçok yönetmen de yaptıkları çalışmalarla bu terimin yaygınlaşmasına katkı sağlamıştır. François Truffaut, Jean-Luc Godard gibi yönetmenlerin de bunda büyük etkisi olmuştur. Zaten bu dergide yazan isimler özellikle Truffaut Bazin'in düşüncelerini oldukça etkilemiştir. Bazin bir kültür ürünü olarak eserin değerini ortaya koymak gerektiğine yönelik düşüncesini yani tarihsel, toplumsal, ekonomik, üretimsel,

²³ Bazin, s.124.

²⁴ Bazin, s.112.

²⁵ Bazin, s.93.

pek çok değişkenin filmi belirlediği bir ortamda her filmin aynı koşulda yapılmadığı fikrini ortaya atmıştır.

Auteur kuramın Amerika’da yaygınlaşmasını ise Amerikan eleştirmen Andrew Sarris sağlamıştır. 1960’lar sonrasında birçok ünlü yönetmen auteur olarak anılmaya başlanmıştır. O sıralar Hollywood sineması yapımcılar tarafından yönetildiği için auteur kuram popüler olamamıştır. Ticari kaygılar nedeniyle yapımcılar ne tarz film isterlerse yönetmenler onu çekmek zorunda bırakılmışlardır. Filmlerde uzunca bir süre Hollywood stüdyo sistemi ön planda olmuştur. Auteurleri stüdyo yönetmenlerinden ayıran ise filmlerine kendi izlerini bırakmaları olmuştur. Bazı stüdyo yönetmenleri ise istisna olarak tarihe geçmiş, Charles Chaplin ve Alfred Hitchcock gibi yönetmenler de auteur olarak kabul edilmiştir.

Konu sinema ve yönetmenler olduğunda ortaya birçok tartışma konusu çıkmış ve her eleştirmen farklı görüş bildirmiştir. Sarris ise “günümüzde sinema tekniği hakkında hiçbir bilgisi olmayan, kurgu ve görüntüden anlamayan birisi de yönetmen olabilir” demiştir.

Ona göre yönetmenleri sahip oldukları özelliklere ve içinde bulundukları rollere göre teknisyen, stilist, ve auteur olarak kataloglamak gerekir.²⁶ Bu sebeple Sarris’in yaklaşımı iyi yönetmeni kötü yönetmenden ayırmak için bir değer üçlüsü ve yöntem olarak ortaya çıkar.²⁷

Sarris’in önerisinde auteur olmak için üç ölçü vardır.

1) Yönetmen teknik yeterliliğe sahip olmalıdır. Auteur her sanat için geçerli olduğu gibi sinema için de temel bir sezgiye sahip olmalıdır ki yönetmenler mabedinde iyi bir yönetmen olarak yer alabilsin.

²⁶ Andrew Sarris, **Auteur Kuram Üzerine Notlar**, Ed. Ali Karadoğan, Sanat Sineması Üzerine, Deki Yayınevi, Ankara, 2010, s.44.

²⁷ Seçil Büker, **Auteur Kurama Giriş**, Ed. Seçil Büker ve Gülhan Topçu, Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri, Kırmızıkeci Yayınları, İstanbul, 2010, s.278.

2) Yönetmenin ayırt edilebilir bir kişiliği olmalı ve bunu filmlerinde biçem özellikleri olarak sergilemelidir. Filmin görünüşü ve seyri, yönetmenin düşünceleri ve hisleri ile ilgili izler taşımalıdır.

3) Yönetmen kişiliğiyle film arasındaki gerilimden oluşan bir iç anlam üretmelidir.²⁸

Ona göre ancak bu üç kıstası geçmeyi başaran yönetmenler auteur olmayı başarabilirler.

Bu bağlamda auteur kuram Sarris'in de dediği gibi "sinemanın gizemini çözme yolunda son durak olmaktan ziyade ilk adımdır".²⁹

4.2. Auteur Kuramına Farklı Yaklaşımlar

Evrende var olan her kavram, düşünce, kuram, fikir ve olgular – doğruluğu kabul edilsin veya edilmesin – yanında olup onaylandığı gibi, karşısında olup eleştirilebilir. Bunlardan ziyade ortaya atılan bir olgu, fikir, kuram başka birisi tarafından geliştirilebilir.

Sinema üzerine ortaya atılan tüm kuramların eksik kaldığı, hepsinin değiştirildiği ya da beraber düşünüldüğü söylemler her daim olmuştur. Auteur kuramı da ortaya çıktığından beri farklı yaklaşımlara konu olmuş ama güncelliğini hep korumuş aynı zamanda tartışılmaya devam edilen bir kuram olmuştur.

Andrew Sarris auteur kurama yönetmen odaklı bir sinema çerçevesinden bakarken, Pauline Kael buna karşı çıkmış ve kuramı eleştirmiştir.

Auteur kuramın yönetmenin kişiliğini odağa almasına sanatçıdan çok sanat yapıtına ağırlık vermesi gereken bir bakış açısıyla Pauline Kael karşı çıkar.³⁰ Sarris'in üç kıstasından ikincine de karşı çıkarken dayandığı önerme ise bir yönetmenin iyi

²⁸ Sarris, s.42-43.

²⁹ Sarris, s.289.

³⁰ Zafer Özden, **Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi**, İmge Yayınları, Ankara, 2004, s.132.

çalışmalarıyla beraber kötü çalışmalarını övmektir. Ona göre bu yönetime yapılan bir hakaret konumundadır. Kael yönetmenin kişiliğini değersiz bularak, kişiliğini en çok yansıttığı film en kötü filmidir düşüncesini taşır.

Bernard Dick'in yaklaşım için belirlediği kriterler tür eleştirisine yakın bir forma sahiptir. Ona göre tüm 'auteur'lerin, başkalarıyla işbirliği yapmak, çalışmada farklılık aramak, motifleri yinelemek, daha önceki çalışmalarını ima etmek ve filmlerini zenginleştirmek için geçmişten ödünç almak gibi belli ortak noktalara sahip olması gerektiğini belirtir.³¹

4.2.1. Peter Wollen: Auteur Kurama Yapısalcı Bir Yaklaşım

Peter Wollen 1938 Londra doğumlu sinema kuramcısıdır. Oxford'daki Christchurch College'da İngiliz Filolojisi eğitimi görmüştür. Antonioni'nin "Yolcu" adlı filminin senaryosuna katkıda bulunmuştur. Laura Mulvey ile "Pentesilea (1974)", "Riddles of the Spinx (1977)", "Crystal Gazing (1982)" adlı filmler yapmıştır. Tek başına "Friendship Death (1987)" adlı filmi yönetmiştir. Avrupa'da birçok üniversitede film kuramı üzerine dersler vermiştir. Los Angeles'taki California Üniversitesi'nde Film, Televizyon ve Yeni Medya bölümü başkanlığı yürütmüştür.

Wollen'in yazdığı 1969 yılında yayınlanan "Sings And Meaning In The Cinema" kitabı Türkiye'de Metis Yayınları tarafından Sinemada Göstergeler ve Anlam adıyla basılmıştır. Kitapta 1930'ların Hollywood sinemasından ve Sovyet sinemasından örneklerle başlayıp, Yeni Dalga filmlerine kadar gelen ve daha çok film analiz kuramlarına, göstergebilim doğrultusunda giriş niteliği bulunan bir kitaptır.

Auteur kuramı tartışmalarına gelecek olursak, Peter Wollen bu konuya anlam ve biçim çerçevesinde katkı yapmıştır. Filmlerin anlambilimsel kadar sözdizimsel öğelerinin de ele alması gerektiğini belirten Wollen, bu tartışmada auteurün yapıtında temayla ilgili motiflere, anlam odaklarına önem veren ve biçimi vurgulayan iki temel ayrım üzerinden dikkat çeker. Bu ayrım kendi duygu ve düşünceleri ile filmi "yazar" auteur ve "senaryo yazarının yazdıklarını görselleştiren" metteur en scene arasında

³¹ S. Ruken Öztürk, **Kader: Zeki Demizkubuz**, Dost Yayınları, Ankara, 2006, s.60.

kurulur. Auteur, kamera hareketleri, biçemi ve çerçevede oluşan görüntüyü düzenlemesi ile filme kişiliğini yansıtırken metteur en scene, senaryo, kitap ya da oyun gibi bir metni, sinemasal kod ve kanallar birleşimine sokarak konu hakkındaki ustalığını ve becerilerini yansıtmaktan öteye gidemez.³² Metteur en scene sadece bir metnin sinemasal araçlarla ifade edilmesi ile sınırlıdır. Auteur ise kişisel anlatım yetenekleri ile gereçleri dönüştüren kişidir.

Wollen'e göre auteurün eserinde bir anlam boyutu vardır. Ona göre auteurün filmlerinin anlamı 'a posteriori' olarak inşa edilir. Metteur en scene'in filmlerinde ise anlam 'a priori' olarak var olur.

Wollen yönetmenlerin sadece kendi filmleri bağlamında yaklaşmanın eleştirel düzlemi zayıflatacağını düşünür. Yönetmen filme kendi dışavurumsal öğelerini sonradan çözümlemesi için bilinçsizce serpiştirmemektedir. Aksine türsel geleneğin motiflerini bilinçli olarak kullanır. Bu noktada Wollen'e göre yönetmenin kişiliği, biçem ve mizansenden değil yarattığı temaya ait motiflerden izler taşır.³³

Auteur eleştiri Hollywood filmlerine –Amerikan sinemasının popüler filmlerini üreten yönetmenlerin değerlerini belirleme isteği duyulan eleştirel ilgi nedeniyle çıkışından itibaren düzensiz bir şekilde gelişir. Bu konuya dair düzenli manifestoların ya da kolektif bildirilerin yayınlanmasına yönelik çabaların olmaması auteur kuramının geniş çapta yorumlanmasına ve uygulanmasına neden olur.³⁴

Auteur kuramı Wollen'e göre filmin yapılarını analiz eder. Bu iş için gereksiz olan, mantıksız olan gözden çıkarılabilir, üstünde durmaya değmez olarak nitelendirilir.³⁵

Auteur kuramın bu denli geniş çapta yorumlanması doğal olarak farklı kuramların da ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Bunlardan bir tanesi de sinemada "tür kuramı" olmuştur.

³² Büker, s.277.

³³ Özden, s.135.

³⁴ Peter Wollen, **Godard ve Karşı Sinema: Doğu Rüzgarı**, Sinemasal, 2002, s.68.

³⁵ Wollen, s.93.

Wollen 6nemi yadsınamaz boyuttaki d6ş6nce ve fikirleri ile auteur kurama yeni bir boyut kazandırmıştır. Auteur kuramı ile yapısalcılığı birleştirmış ve g6r6şlerini bu 6er6evede şekillendirmiştir. Auteur bir y6netmenin bilin6altı, i6inde bulunduğu toplum, ge6mişi, yetenekleri doğal olarak filmine de yansır. Bilin6sizce filmin i6ine işler ve fark edilir hale gelir. Bu da auteur ile yapısalcılığın i6 i6e ge6tiğinin g6stergesi haline gelir.

Wollen “Godard ve Karşı Sinema” kitabında, bir ticari sinema modeli olarak Amerikan sinemasını eleştirel a6ıdan incelemeye ve değerlendirmeye y6nelik kuramsal bir temelin 6atısını oluşturmaya 6alışıyor ve kendini Amerikan 6rnekleriyle –Ford ve Hawks- kısıtlıyor, fakat auteur auteur kuramının Avrupa sinemasına uygulanmamasına da hi6bir sebep g6rm6yor. Wollen yazının devamında, auteur olmanın yalnızca pop6ler sinemada olabileceğini s6ylemek istemediğinin altını 6izerek, “Auteur kuramının s6rekli vurgulanmasının nedeni, sanat filmlerinin değer ve 6neminin b6y6tmeye karşı kendiliğinden gelişen bir eğilimde yatar” demiştir.

Wollen, kitabın sonunda kendisiyle yapılan s6yleşide auteur kuramı 6zerine d6ř6ncelerini şu şekilde dile getirmektedir:

“Auteur’c6 panteon, temelde Hollywood st6dyo y6netmenlerini derecelendirmenin bir yoluydu. Klasik st6dyo sistemi yıllarının sonlarında geliştirildi. Ama form6le edilir edilmez mutasyon ge66irmeye başladı; bu da st6dyo sisteminin 6atırdamaya başladığı d6neme denk gelir. Hawks ve Hitchcock 6zerindeki vurgu Sam Fuller ve Nicholas Ray’e kaydı. Ki ikisi de bağımsız y6netmenler haline gelmiş ve st6dyolar ayaklarının altında ufalanırken kendilerini Paris’e atmışlardı. Auteur’c6 60’lı yıllara girerken durum buydu ve Fransa’da da Yeni Dalga y6kselişe ge6mişi bile...”

Wollen, auteur kuramı temel ilkelerinin bazı kendine 6zg6 başarılarının dışında hen6z kurulmamış ve kısıtlı bir 6evre dışına taşmamış olmasıyla eleştirmektedir.³⁶

³⁶ Wollen, s.13-20.

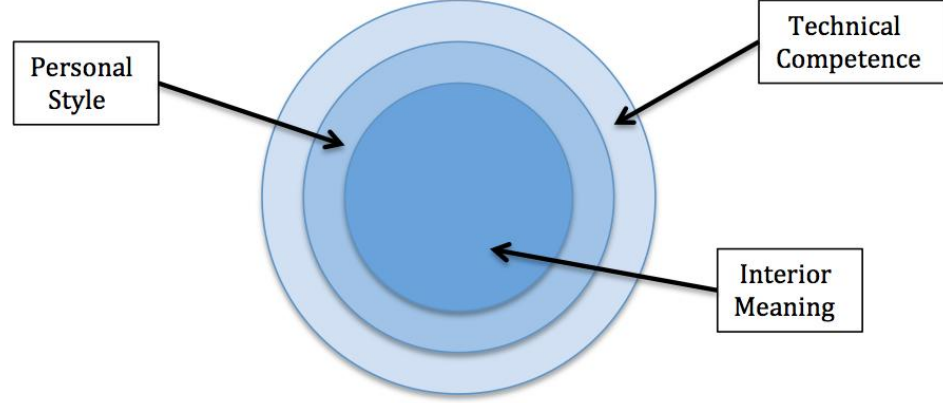
4.2.2. Andrew Sarris: Yaratıcı Yöntemler Politikası'ndan Auteur Kurama

Andrew Sarris 1928'de Amerika'da dünyaya gelmiştir. Sinema eleştirmeni ve auteur kuramının başta gelen destekçisidir. “Notes on the Auteur Theory in 1962” isimli makalesinde auteur yönetmenleri diğer yönetmenlerden ayıran özellikleri ortaya koymuştur. Sarris'e göre auteurleri diğer yönetmenlerden ayıran en belirleyici özellikler içsel anlam, teknik ustalık ve kişisel stildir.

Sinema tarihinin en önemli eleştirel yöntemi “auteurler politikası”nı Amerika'ya “Auteur Kuramı” olarak taşıyan ve üniversitelerde bir kavram olarak yerleştiren film tarihçisi ve akademisyen Andrew Sarris, “ Notes on the Auteur Theory in 1962 ” adlı makalesinde bir yönetmenin auteur olup olmadığını üç ölçüt üzerinden değerlendirmektedir. “Üç halka” olarak görselleştirilebileceğini söylediği şemada en dışta olan birinci halka “teknik ustalık”(Technical Competence) yani film dilini uygulayabilme yeteneği, ikinci halka yönetmenin ayırt edici bir karaktere sahip olması özelliğidir “Kişisel Tarz”(Personel Style) (kendi filmlerinin bütünündeki ortak özellikler) yani yönetmenin kişisel stilidir, imzasıdır. En derinde yer alan üçüncü halka ise “içsel anlam” olarak adlandırılır. İçsel anlam yönetmenin kişiliği ile onun malzemesi arasındaki gerilimden doğar. Yani yönetmenin felsefesini yansıttığı, tutarlı, önemli kişisel anlatısıdır. Sarris'e göre bu özelliklere sahip auteur yönetmenler kendi dönemi açısından: Chaplin, Welles, Dreyer, Rossellini, Bunuel, Bresson ve Vigo'dur.³⁷

³⁷ Ali Karatay, **Miyazaki Sineması ve Auteur Kuramı**, İdil, 2015, s.83.

Auteur Theory model –Andrew Sarris (1962)



Şekil 6: Andrew Sarris’in Auteur Kuramı Modeli.³⁸

Bu üç halka içerisinde Sarris’e göre en önemlisi “iç anlam”(Interior Meaning): “tutarlı bir dünya görüşü, tutarlı bir düşünceler dizisidir.” Sarris buna “iç anlam” ya da “görüş” der ama buna bir dünya görüşü, bir felsefe ya yönetmene özgü ya da daha büyük anlatı geleneklerinin önemli ve tutarlı bir çeşitlemesi olan bir tür kişisel anlatı da denilebilir”.³⁹

Bir film yapımcısı teknik açıdan yetkin olmalıdır. (Technical Competence/A Technician)

Filmlerine belirli bir sanatçı imzası olmalıdır. (Personel Style/A Stylist)

Film yapımcısının kişiliği, yaşamı ve etkileri ile filmin şekillendirilmesi arasındaki kişisel savaşlar duygusu olmalıdır. (Interior Meaning/An Auteur)

Sarris’in “Notes on the Auteur Theory in 1962” adlı makalesinde dediği gibi auteur kuramı kendi içinde sürekli bir akış içindedir. Güneş sistemi ve dünyanın hareketlerini anlamak için 2.yüzyılda Roma’da yaşayan astronomi ve coğrafya bilgini

³⁸ Karatay, s.84.

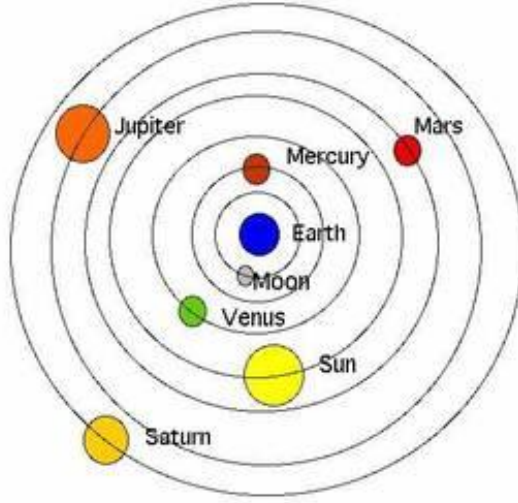
³⁹ Robert Kolker, **Film, Biçim ve Kültür**, Deki Yayınevi, 2011, s.171.

Claudius Ptolemy, “Ptolemaic Modelini” oluşturdu. Sarris’de auteur kuramını bu model üzerinden irdeledi.

Ptolemy, zamanının en etkili Yunan gökbilimcileri ve coğrafyacılardan olmuştur. Ancak yüzyıllar sonra onun teorilerinin çoğunun daha sonra yanlış olduğu kanıtlanmıştır. 87-150 yılları arasında yaşamış olmasına rağmen, 1400 yıl boyunca hakim olan coğrafi teoriyi icat etmiştir; bu teori o kadar uzun süredir var olmuştur. Ptolemy, Dünya’nın bir küre olduğunu ve düz bir disk olmadığını biliyordu. Bu, daha yüzyıllarca kabul görmeyen gerçeklerden biriydi. Ayrıca birçok takımyıldızını isimlendirmek ve karmaşık yıldız şemaları ve dünya haritaları oluşturmakla ünlüydü. Yaklaşık 2000 yıl önce Güneş’in ve gökyüzündeki gezegenlerin görünen hareketlerini açıklamaya çalıştı. Gözlem altında sadece gökyüzünü çizmek için astrolabe adında algılayıcıya benzeyen ve açılar da ölçen bir alet kullandı. Dünya merkezli bir evren modelini öne sürdü. Gökyüzü küresi olarak adlandırdığı bu modelin merkezinde, yörüngeler olarak adlandırılan etrafında döndürölen sekiz merkezli küredeki sabit konumdaki tüm gezegenleri ve yıldızları içeren Dünya vardı.

Ptolemy, Dünya’nın hareket etmediğini ve evrenin merkezinde olduğunu belirtti. Yunan kültürü, gezegenlerin ve yıldızların sürekli olarak mükemmel yuvarlak yörüngelerle taşındığına inanıyordu. Ayrıca gezegenlerin, Güneş’in ve Ay’ın Dünya’daki geniş yörüngelerinde gezinirken küçük çevrelerde hareket ettiklerini de önermişti. Gerçekten anlattığı şey, evren değıl, güneş sistemimizin bir modeli idi aslında. Tabi o zamanlar çoğu insan galaksilerin varlığını anlamıyordu. Ptolemy’nin modeli, astronomların, insanlara dünyada gezinmek için bir yöntem olduğunu açıklayarak ilk Hristiyan takviminin de oluşturmasını sağladı. Nicolaus Copernicus fikrini reddetmeden ve kendi helyosentrik sistemini geliştiren kadar evrenin bu tanımının geçerliliği 1000 yıldan fazla sürdü.⁴⁰

⁴⁰ “Claudius Ptolemy”, *Theories on the Nature of the Solar System*, <http://luandsan2.weebly.com/claudius-ptolemy.html> (20 Ekim 2020)



Şekil 7: Ptolemaic Modeli.⁴¹

Andrew Sarris makalesinde bu düşünceye göre çalışan yirmi isimlik bir “auteur listesi” de yapmıştır. Bunlar; Ophuls, Renoir, Mizoguchi, Hitchcock, Chaplin, Ford, Welles, Dreyer, Rossellini, Murnau, Griffith, Sternberg, Eisenstein, von Stroheim, Bunuel, Bresson, Hawks, Lang, Flaherty, Vigo.

4.3. Sinemada Auteur Kuram

Sinema şüphesiz ki en büyük dönüm noktalarından birini kurgunun bulunması ile yaşamıştır. Bunun yanında sesin sinemaya dahil olması, görüntünün gelişmesi ve farklı sinemasal dillerin ortaya çıkması sinemanın ticari ve eğlencelik bir oluşum olmanın yanında sanatsal bir faaliyet olarak da kabul görülmesini sağlamıştır. Sinemayı o noktaya getirenler elbette senaristler ve yönetmenler olmuştur. Daha önceleri sinema dendiğinde ön planda meşhur oyuncular varken artık filmlere yönetmenler için de gidilir olmuştur. Sinemanın gelişmesi neticesinde, sinema izleyicisi de kendini geliştirmiş ve artık oldukça bilinçli izleyiciler oluşmaya başlamıştır. Bu bilinçli izleyiciler sinemayı üreten kadar izleyicinin de önemli olduğunu herkese göstermiştir. Neticede sinema izleyicisiz bir hiçtir. Sinema salonlarını dolduran bazı izleyici kitleleri bir süre sonra o

⁴¹ “Claudius Ptolemy”, *Theories on the Nature of the Solar System*, <http://luandsan2.weebly.com/claudius-ptolemy.html> (20 Ekim 2020)

eğlencelik, düşündürücülük yanı pek fazla olmayan popcorn filmlerden sıkılacaktı, burada izleyicinin imdadına sanatsal diye adlandırılan yönetmen sineması yetişmiştir.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra sinema farklı bir boyuta evrilmiştir. Sinemada hayal gücü, üretkenlik, yaratıcılık bu dönemden sonra ön plana çıkmıştır; neticede filmler de bunu gerektirmektedir. Bu ögeler film yapım sürecinde çalışan herkesin emeği sayesinde istenilen noktaya gelmeyi başarsa da filmler yönetmeniyle anıldığı için yaratıcı yönetmen kavramı oluşmuştur. İşte tam burada yaratıcı yönetmen anlamına gelen auteur kavramı ortaya çıkmıştır.

1930'larda başlayan sinemada yaratıcılık kavramı İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra tavan yapmıştır. Bunda savaş sırası ve sonrasında yaşanan politik, sosyal, ekonomik, siyasal gelişim ve değişimler etkili olmuştur. Bu değişim ve gelişimler sonucunda Fransa'da Yeni Dalga ve İtalya'da da İtalyan Yeni Gerçekçi akımları ortaya çıkmıştır.

Asıl ismiyle Neo Realismo yani İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Mussolini ve Hitler'in faşist rejimi nedeniyle dünyayı büyük bir savaşa sürüklemesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Savaştan en çok etkilenen elbette halk olmuştur. Bir sürü insan ölmüş ve geriye; yıkılmış, parçalanmış, yoksullukla savaştan bir insanlık kalmıştır. İşte Yeni Gerçekçilik de bu yoksulluk ve zorlukla mücadele eden halkın sorunlarını anlatmak için ortaya çıkmış bir akımdır.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra İtalya'da ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı, "Cinema" dergisi etrafında toplanan eleştirmenlerce, o dönemde "beyaz telefon" olarak adlandırılan filmlere tepki duymuştur. İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı öncülerine göre beyaz telefon filmleri; faşist rejim etkisiyle, yalnızca izleyiciyi etkileme odaklı ve aşırı derecede duygusallık içeren melodram filmlerinden ibaretti. Onlara göre insanları uyuşturan, gerçeklikten uzaklaştıran bu filmler İtalyan sineması için yetersizdi. Böylece gerçek hayata daha yakın, daha nesnel filmler yapma ihtiyacı oluştu. Bu akım da işte bu ihtiyaçtan sonra ortaya çıkmıştır. Bu akımın en belirleyici özellikleri arasında çekimlerde stüdyo kullanımının dışına çıkılmış olmasıdır. Aynı zamanda popüler, herkes tarafından bilinen oyuncular yerine; gerçek hayatın izlerini taşıyan oyuncular

kullanılmıştır. Bu akımla beraber o zamana kadar sorulmayan soru olan “sinemanın asıl amacı nedir?” sorusuna yanıt aranmıştır. Çekim mekanlarının stüdyolardan sokaklara taşınmasının ardından diyaloglar da daha gündelik olmuştur, hatta bazen doğaçlama yapılmıştır. Üzerinde çok uğraşılmış, çeşitli tekniklerle zenginleştirilmiş kurgu teknikleri yerine, çekimler üzerinde fazla kesme işlemleri yapmadan kurgu teknikleri tercih edilmeye başlamıştır.

İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının beyaz perdeye yansıyan konuları ise toplumsal sorunlar olmuştur. Bu akım İtalya’da savaş ve faşist rejim sonrası insanların çektiği zorluklar, işçi sınıfının yaşadığı zorluklar, yoksul çocuklar, gündelik hayat ve gündelik hayatın zorluğunu konu edinmiştir. Bu akımın öncülerine göre izleyici, kamera karşısında kurgu değil gerçekleri görmek ister. Yönetmenler de gerçeği, gerçek insanların gündelik hayatını perdeye aktarmakla yükümlüdür.

Maliyetli çekimlere, efektlere, büyük bütçelerle kurulan stüdyolara, ünlü oyunculara yer verilmeyen bu akımın mekanları savaştan harap olmuş, yıkık dökük, bombalanmış evler ve sokaklardır. Işık, doğal ışıktır. Diyaloglar ağdasız ve yalındır. Karakterler ise yoksulluk çeken, ezilen ama daima güçlü kalabilen tiplerdir. Bu akımın en temel amacı gerçekliği filme yansıtmak olduğu için oyunculardan da rol yapmamaları beklenir.

Bu akımın ilk filmi olarak Roberto Rossellini’nin “Roma, Citta Aperta” (Roma, Açık Şehir) filmi kabul edilir. İşgal altındaki bir toplumu konu edinen filmde, şehir gerçekten de işgalden henüz kurtulamamıştır. Daha sokaklar savaşın etkisinden çıkamamışken çekimler yapılmıştır. Akımın amacını fazlasıyla üstlenen bu film Yeni Gerçekçilik’in en önemli temsilcilerinden sayılır.

Akımı temsil eden en önemli yönetmenler arasında Federico Fellini, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti ve Pietro Germi vardır. Auteur kuramının temellerini oluşturan bu akım; Fransız Şiirsel Gerçekçiliği’nden etkilenirken, kendinden sonra ortaya çıkan Fransız Yeni Gerçekçilik akımını etkilemiştir.

Fransa, Lumiere Kardeşlerin 1895 yılındaki ilk film gösteriminden sonra sinemanın doğduğu ülke olarak tarihe adını kazınmıştır. Fransız toplumu da sinema ile

tanışan ilk toplum olmuştur. Böylelikle dünya sinemasının öncüsü olan Fransız sineması, daima gelişmeye devam etmiştir. Fransız sineması Fransa'nın siyasi, politik yapısından etkilenecek gelişme göstermiştir. Sinemayı en çok etkileyen etmenlerden biri de kuşkusuz savaşıdır. Daha I. Dünya Savaşı'nın etkileri yeni yeni geçmeye başlamışken patlak veren II. Dünya Savaşı da ülkeleri ve insanları olduğu kadar sinemayı da etkilemiştir. Yeni sinema akımları ortaya çıkmıştır. O dönemlerde oldukça popüler olan Hollywood sinemasının da bu savaştan etkilenmesi kaçınılmazdı. Artık çoğunlukla savaş filmleri çekilir ve bu filmler her yerde gösterilir olmuştur.

1950'li yılların sonlarına doğru ortaya çıkan, kısmen İtalyan Yeni Gerçekçi akımından etkilenen Fransız Yeni Dalga, kimi kesim tarafından sinemada kuralları yıkmaya olarak tanımlanır. Fransa'da Amerikan yapımı filmlerin yayılması, her yerde izlenmeye başlaması bu akımın ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Savaş döneminde Hollywood işgali altındaki Fransa'da her yerde Amerikan filmleri gösterilmiştir. Kendi kültürüne oldukça bağlı olan Fransızlar bu filmler içinde sıkışıp kalmışlardır. Yeni filmler çekmek istemişler, ancak yine Hollywood filmleri ile yarışacak ve yine Hollywood filmleri etkisi altındaki büyük bütçeli filmler çekmekten ileri gidememişlerdir.

Avrupa'da sinema tartışmaları sürerken 1951 yılında André Bazin tarafından yayınlanmaya başlayan Cahiers du Cinema dergisi sayesinde birçok sinema meraklısı, genç yönetmenler ve deneyimli yönetmenler biraraya gelme fırsatı bulmuştur. Burada biraraya gelen sinema meraklıları Fransa'da sinemanın sorunları ve çözümleri üzerine konuşma ve tartışma fırsatı bulmuşlardır. Deneyimli yönetmenler ve sinema eleştirmenlerinin yanında gençler de sinema hakkında düşüncelerini bu dergide yayınlama fırsatı bulmuşlardır. Böylelikle yeni ve farklı fikirler ortaya çıkmaya başlamıştır. Fransız sinemasının kurtuluşu için çalışmalar başlamıştır.

Amerikan filmlerini izleyen Fransız yönetmenler, eleştirmenler bu filmlerin eksiklerini görmüş ve bunlardan bağımsız olan, bir derdi anlatmayı hedefleyen filmler çekme girişiminde bulunmuşlardır. O zamana kadar yapılan filmler kendi kültürleri, kendi sosyal ve siyasi durumları ile ilgili bir şey anlatmıyordu ve onlar da tüm bu eksikleri gidermek için kolları sıvadılar.

Yeni Dalga 1958-1962 yılları arasında ortaya çıkan ve doruk noktasına ulaşan, sinemanın geleneksel anlatı yapısına karşı tepki duyan bir grup genç sinemacının eleştirileri ve sonrasında yaptığı filmleriyle oluşturduğu, Modern Fransız Sineması'nın başlangıcı olarak kabul edilen yeni bir sinemadır.⁴² Yeni Dalga sinemasal birçok kuralı hiçe saymıştır. Sinema eleştirmenlerince bu akım ile silkinme, kendine gelme dönemine girilmiştir. Onlara göre Yeni Dalga gerçek hayatı, toplumun temellerini anlatacağı için görsel efektlerden arınmış film ile izleyici arasında yalnızca sinema perdesi olmalıydı. Filmde izleyici kendi sosyal çevresini bulmalıydı. Hal böyle olunca sinema devrimci, isyankar bir hal aldı. Yeni Dalga siyasi ve ahlaki birçok tabuya meydan okumuştur. Artık sokaklar mekan haline gelmiştir. Popüler oyuncular yerine amatör, tanınmayan oyuncular kullanılmaya başlanmıştır. Hatta Yeni Dalga yönetmenleri filmlerinden kendi arkadaşlarını bile oynatmaktan çekinmemişlerdir. Karakterler artık stüdyo dışındadır. Uzun, karmaşık, ağdalı senaryolar yerine basit hikayeler yazılmıştır. Hareketli, doğal çekimler için küçük kameralar, hareketli mikrofonlar gibi çözümler üretilmiştir. Bunun yanında sinema okulları ve ulusal filmlere mali destek veren yasanın çıkarılması da özgün filmler yapmanın önündeki engellerin tamamen kalkmasında etkili olmuştur.

Elbette bu genç kuşağı cesaretlendiren başka gelişmeler de yaşanmıştır. Bunlardan en önemlisi de daha önceleri ismi duyulmayan genç bir yönetmen olan Roger Vadim'in Et Dieu Crea La Femme “Ve Tanrı Kadını Yarattı” isimli filmi olmuştur. Film beklenenden fazla sükse yapmış ve çok beğenilmiştir. Roger Vadim'in elde ettiği bu başarı genç sinemaseverler ve genç yönetmenleri de cesaretlendirmiştir. Bütün bu gelişmelerden sonra Yeni Dalga tüm dünyaya yayılmış ve kullanılmaya başlamıştır.

Auteur kuram yönetmen sineması olarak görülmektedir. Yönetmen sinemasına tekniği ve sanatsallığı ile bir şeyler katarken; auteur kuramda kendi bireysel kimliğinden de bir şeyler katmaktadır. Yazdıkları ve çektikleri kendi kişiliği, yaşadıkları, geçmiş ve hayatından izler taşımaktadır. Film üretim sürecinin her safhasında belirleyici yönetmendir. Yeni Dalga yönetmenlerinin filmlerinde ele aldıkları konular ve tarzları farklı olsa da konuları ele alma şekilleri, kamera, ses ve diğer teknik özellikler açısından benzerlik gösterir. Filmlerinde doğal ışıktan başka ışık kullanmamış, Paris sokakların

⁴² Meltem Çatalkaya (2009), **Doksanlı Yıllar Ve Sonrası Fransız Sineması**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir. s.47

doğal ışıklarını kullanmışlardır. Alışlagelmemiş kurgu tekniklerini kullanıp, seslerle oynamışlardır. Yeni Dalga filmlerinde genellikle bir sonraki sahnede ne olacağı tahmin edilemez. Daha önce çekilen filmlere göndermeler yapmışlardır. Hatta bazı filmlerde, önceden çekilen ve gönderme yaptıkları filmlerden kesitler göstermişlerdir. Kısacası Yeni Dalga yönetmenleri bir roman yazarı gibi her yönden filmin belirleyicisi olmuşlardır. Bu akım Fransa’da yeni bir sinema dilinin oluşmasının sağlamıştır.

Fransız Yeni Dalga ilerleyen zamanlarda yalnızca Fransa ile sınırlı kalmamış, bütün dünya sinemasını etkilemiştir. Sinemaya farklı bir bakış açısı getirmiş; teknik ve estetik anlamda birçok yenilik kazandırmıştır.

Birçok yeni ve genç yönetmene işlerini gösterme fırsatı veren Yeni Dalga’nın en önemli temsilcileri Claude Chabrol, François Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer ve dünya sinemasından önemli bir yere sahip olan Jean-Luc Godard’dır. Bu dönemde yönetmenler filmin temel taşı haline gelmişlerdir. Kendi kişisel dışavurumlarını ön plana alan Yeni Dalga yönetmenleri auteur yönetmen diye adlandırılmışlardır. Sinemacılar farklı tarzlar denemişlerdir. Ünlü oyuncular yerine günlük hayata daha yakın oyuncular kullanmışlardır. Fakat karakterlerin yaptıklarına anlam vermek zorlaşmıştır. Yönetmen anlatmak istediğini anlatabilmek için farklı, anlamsız diyaloglara; başka film veya kitaplardan alıntılara; film esnasında karşımıza çıkan yazılara, bağlantısız kesme kurgularına başvurmuştur. Bu tarzda anlatıma en iyi örnek olabilecek yönetmenlerden biri de Godard’dır. Godard filmlerinde günlük hayatın beklenmedikliğine rastlamak mümkündür. Normal hayatta her an ne yaşanacağını belli olmadığı gibi Godard filmlerinde de bir sürerken ne yaşanacağını kestirmek zordur. Hep özgürlük ve yenilik peşinde koşan Godard sayesinde sinema daha özgür hale gelmiş ve ufkunu genişletmiştir. İlk filmi À bout de souffle (Serseri Aşıklar) ile Fransız sinemasına geri dönüşü olmayan bir sanatsallık getirmiştir. Godard, sinema üzerine kendisinin düşündüğü kadar seyircinin de düşünmesini bekler. Filmlerinde izleyiciyi ayakta tutacak, pür dikkat izlemelerini sağlayacak zıtlıklar vardır. Godard, o zamana kadar benzerine rastlanmamış bir tarzda filmler yapmıştır. Gangsterlerin boy gösterdiği gerilim filmleri, aşk filmleri ve siyasi filmlere imza atmıştır.

Yeni Dalga'yı yönetmenler ile sınırlayan kitlenin göz bebeği yönetmenlerden bir diğeri de François Truffaut'dur. Yeni Dalga akımının kurucularından biri olan Truffaut da sinemada özgürlük savunucularındandır. Akımın, kurallara meydan okuyan bir akım olmasının nedenlerinden biridir. Truffaut erken yaşlarda Andre Bazin ile tanışması sayesinde sinema kariyerinde önemli bir dönüm noktası yaşamıştır. Andre Bazin'in kurucusu olduğu Cahiers du Cinema dergisinde yazarlık ve sinema eleştirmenliği yapmıştır. Yazarlık ve eleştirmenlikten sonra sinema serüveni başlayan Truffaut, sinemanın kaderini değiştiren ve şekillendiren adımlar atmıştır. O zamana değin devam eden stüdyo çekimlerinden ziyade gerçek mekanları kullanmaya başlamıştır. Her ne kadar sinemanın o zamana kadar varsayılan kurallarını yıkan bir sinema anlayışını benimsemiş olsa da; Hitchcock hayranı olan Truffaut'nun sinemasında, onun etkilerine rastlamak mümkündür. Fransız Yeni Dalga akımının tanımı elbette bu yönetmenler ve filmleri sayesinde şekil almıştır. Yönetmenin içsel dışavurumuna rastlayabileceğimiz bu akımda, elbette Truffaut'nun da kendi iç dünyasını yansıttığını görebiliriz. Bazı eleştirmenlerce, 1959 yılında çektiği ilk film Les 400 coups (400 Darbe)'deki baş karakterin, Truffaut'nun kendi hayatından beslendiği söylenmektedir. Truffaut'ya sadece bir yönetmen demek eksik kalır. O ve Godard Fransız sinemasına farklı bir bakış getirmekle kalmamış, dünyada sinemasal bir hareketin başlamasını sağlamışlardır.

Yeni sinema anlayışı oluşturma çabası ile Fransa'da ortaya çıkan auteur kuramı sayesinde birçok yeni yönetmen ortaya çıkmış ve adı duyulmayan, değeri bilinmeyen birçok yönetmen de artık daha tanınır hale gelmiştir. Sinemada yaratıcı yönetmen anlamına gelen auteur, yalnızca ortaya çıktığı Fransa ile sınırlı kalmamış başta İtalya olmak üzere bütün dünyaya yayılmıştır. Elbette ki Türk sineması da auteur teorisine etkisi altında kalmış ve birçok yönetmen auteur kategorisine yükselmiştir. Bunun yanında yeni yetişen sinema meraklıları ve genç yönetmenler auteur teorisinden etkilenmiş, çalışmalarını bu kuram üzerinden devam ettirmişlerdir.

Auteur kuram kavramı Fransa'da Andre Bazin öncülüğünde yayınlanan Cahiers du Cinema dergisinde duyulmuştur. Bu dergide yazılar yazan birçok eleştirmen ve sinema meraklısı gibi Truffaut da kuram hakkında düşüncelerini belirtmiştir. Daha

ortaya çıkmadan önce bile yönetmenlere yaratıcılığını göstermesi için özgür bir alan tanınması gerektiğini söylemiştir. Diğer anaakım sinemacılar gibi başka birinin yazdığı senaryoyu, başkasının tasarladığı düşünceyi ve başka bir ekibin kontrolündeki çekim teknikleri üzerinden film çekmek yerine; kendi senaryosunu yazan ve kendi kafasındakileri, istediği biçimle filme çeken yeni bir yönetmen sineması olması gerektiği düşüncesi oluşmuştur. Neticede de auteur kuram ortaya çıkmıştır.

Dünya sinemasındaki yeri ve izleyici kitlesi oldukça büyük olan auteur kuram, yönetmen için sinemada özgürlüğü getirirken, izleyici için ise alternatif oluşturmıştır. Yaşamın içinden ve yaşamı konu alan filmler sayesinde izleyici, içinde kendini bulacağı filmleri tercih eder hale gelmiştir. Dünya genelindeki auteur yönetmenlere bakıldığında ise dikkat çekici çoğunluğun toplumsal sorunlarla ilgilenen politik yönetmenler olduğunu görürüz. Bu çoğunluğun varlığı da bize auteur kuramın, yönetmen için kişiliğini yansıtabileceği özgür alan oluşturmaya gerektiği noktasında başarıya ulaştığını gösterir. Sonuçta dünya genelinde politik konular, toplumsal sorunlar, baskılar filmlerde olması gereken konulardır fakat bu tarz konuların yer aldığı filmler ülkelerin kendi kurallarına göre uyguladıkları sansüre maruz kalmaktadır. Auteur kuram bu düşüncenin karşısındadır ve asıl bu konuların filmlerde işlenmesi gerektiğini savunur. Sonuçta baskılar, ekonomik sorunlar, politik kavgalar, geleneksel baskıcı tutumlar, bozuk aile yapısı, eğitimsizlik, yoksulluk gerçek yaşamda karşılaştığımız sorunlardandır. Bunları filme çekmek ise auteur bir yönetmenin birinci görevidir çünkü toplumu bilinçlendirmek ve gizli tutulması istenilen gerçekleri ortaya çıkarmak bu kuramın temel taşlarındandır.

4.4. Türk Sineması'nda Auteur Kuramın Yeri

Türk sinemasında auteur kurama geçmeden önce, sinemanın Türkiye'ye ne zaman ve nasıl geldiğine bakmak gerekir.

İlk film gösterimlerine dair bilgiler ve belgeler bulunsa da belirli bir başlangıç tarihi hakkında bilgi vermek neredeyse olanaksızdır. Bilindiği gibi sinema, yani sinematograf Lumiere kardeşler ve daha birçok meraklı mucidin çabaları sayesinde, 22

Aralık 1895 günü Paris'teki Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'de gerçekleştirilen gösteri ile doğmuştur.

1895 Paris'inde Lumiere kardeşlerin icat ettiği sinematograf, hızla dünyaya yayıldı ve çok geçmeden de Osmanlı'ya kadar ulaşmıştır. Sinemanın başlangıcından önce İstanbul Beyoğlu'nda büyülu fener, optik tiyatro ve daha birçok gösteri yapılmıştır. Fakat sinematografa dair hiçbir gelişme olmamıştır. Sinema ile tanışmamız ise Lumiere Kardeşler'in ilk gösteriminden bir yıl sonra 1896'da başlamıştır. Farklı kaynaklara göre; sinemanın ilk önce Bertrand adlı bir Fransız tarafından Saray'a geldiğini, Lumiere Kardeşlerin temsilcileri tarafından gösterimler düzenlendiğini, Sigmund Weinberg tarafından Lumiere Kardeşler'in filmi olan Bir Trenin La Ciotat Garı'na Giriş filminin gösterildiğini anlamaktayız. Ancak sinema Türkiye'ye değil, İstanbul'a hatta İstanbul'un Beyoğlu semtine girmiştir. İzleyicilerin büyük bir kısmını da Beyoğlu'ndaki yabancı asıllı insanlar oluşturmuştur. Gösteri tanıtımlarının yer aldığı el ilanları bile Fransızca, Almanca, Ermenice veya Rumca yazılmıştır. Ardından dünyanın her yerinden gelen sinemacıların ülkeye girişi, belli başlı yerlere sinema salonlarının açılışı, ilk sinema gösterileri gibi gelişmeler ülkenin sinema ile tanışmasını sağlamıştır ve sinema bir ilgi alanı olarak yerini almaya başlamıştır.

Sinemanın Türkiye'ye gelmesi (1896-1897) hızlı olmuştur fakat uzun yıllarca İstanbul ile sınırlı kalmış, ülkenin geri kalanına yayılamamıştır. Sinemanın ülkeye gelmesi ve ilk sinema salonlarının kuruluşu arasında on, on bir yıllık bir süre vardır. Ancak bu süreç de hala Türk sinemasından söz etmek mümkün değildir çünkü sinema İstanbul ile sınırlı kaldığı gibi filmler yabancılar tarafından çekilip gösterilmiştir ve de izleyicilerin çoğu yabancılardan oluşmuştur. Bu durum sinemanın başlangıcından itibaren on sekiz yıl böyle devam etmiştir.

İstanbul'da uzun yıllar sinema Weinberg'in elinde kalmıştır. Sinema salonları açmış, film gösterimleri yapmış, filmler çekmiştir. Sarayda, konaklarda, liselerde film gösterimleri gerçekleştirilmiştir. Weinberg'in bu okul gösterimlerinde yeni sinema meraklıları yetişmeye başlamıştır. Bunlardan biri de ileride "ilk Türk sinemacısı" olacak olan, Fuat Uzkınay'dır.

Weinberg'in film gösterimleri gerçekleştirdiği sırada İstanbul Erkek Lisesi'nde çalışan Uzkınay, Weinberg ile konuşma ve film makinesinin işleyişini görme fırsatı elde etmiştir. Daha sonraları bir film makinesi satın alan Uzkınay, tedarik ettiği filmleri insanlara göstermeye başlamıştır. 6 Temmuz 1914'de Sirkeci'deki Ali Efendi Sineması'nı açmıştır fakat sinema işletmeciliği işi, askere alındığı için fazla uzun sürmemiştir.

Birinci Dünya Savaşı başladığı için 11 Ağustos 1914'de askere alınan Uzkınay, orduda yedek subay olarak görev yapmıştır. Bu süreçte nihayet film makinesinin arkasına geçmiştir. Rusların Ayastefanos'a (Yeşilköy) diktiği anıtın daha sonra yıkılışını, kendi kamerasıyla filmle alıp ve bu tarihi belge niteliğindeki görüntü "ilk Türk filmi" olmuştur.



Resim 2: Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılma Anı.⁴³

Uzkınay, "Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı"nın ilk yüz elli metresini çekerek tarihteki önemini kazanmıştır.

⁴³ <https://tr.pinterest.com/pin/453878468675683106/>, (12 Kasım 2020), s.10.

Ruslar tarafından zafer anıtı niteliğinde inşa edilen bu anıtın yıkılması kararlaştırıldığı zaman, bunu filme almak için önce Avusturya-Macaristan'dan bir yapım şirketi görevlendirilmiştir. Daha sonra bir Türk'ün bu görevi üstlenmesinin daha uygun olacağı düşünülüp, bu konuda bir uzman araştırmaları başlamıştır. O dönemde bu konuda bilinen tek uzman Fuat Uzkınay olduğu için bu çekimi yapması için o görevlendirilmiştir. Böylece Türk sinemasının ilk sinemacısı 14 Kasım 1914'de ilk filmini çekmiştir.

İlerleyen zamanlarda devreye Sovyetler Birliği ve Almanya'da oyunculuk yapan ve film çeken Muhsin Ertuğrul girmiştir. Muhsin Ertuğrul'dan önce de birçok film çevrilmiştir fakat bu filmlerde yabancı etkisi oldukça göze çarpar niteliktedir. Örneğin; 1916'da çekilen, ilk konulu film olan "Himmat Ağa'nın İzdivacı" filmi bir Molière uyarlamasıdır. O yıllar için bir üstyapım sayılabilecek, 1917'de çekilen "Binnaz" filmi de Victor Hugo'dan esinlenilerek çevrilmiştir. Muhsin Ertuğrul ise Türk sinemasını bambaşka boyutlara taşımıştır. 1922 yılından başlayarak 1953'e kadar tam 30 film yönetmiştir. Filmleri teatral ve ağır melodram içeriklidir. Bir süre tek yönetmen olarak Türk sinemasında egemenliğini sürdürmüştür. Yerli ve yabancı kaynakları kullanarak sinemaya birçok yenilik getirmiştir. Diğerlerinin aksine gerçek bir olaya dayanan, özgün hikayelerle filmler çekmiştir. Stüdyoda çekilen kurgusal filmler yerine hayatın içinden filmler yapmıştır. Tiyatrocu olmasının etkisi olacak ki edebiyat ile sinemayı iç içe düşünmüş ve filmlerinde edebiyat ve edebi eserlerden dikkat çekici derecede yararlanmıştır. Türk edebiyatından Yakup Kadri, Halide Edip, Peyami Safa, Faruk Nafiz gibi önemli isimlerden yararlanmıştır. Profesyonel bir yönetmen ve oyuncu ve tiyatrocu olan Ertuğrul sinemasına beyazperde değil, yalnızca perde demek mümkündür çünkü filmleri hareket halinde olan bir tiyatro sahnesi niteliği taşır.

Yaklaşık yirmi yıl boyunca sinema tek bir kişinin, Muhsin Ertuğrul'un elinde kalmıştır. O süreçte ondan başka sinema ile ilgilenen olmamıştır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasına gelindiğindeyse Türk sineması auteur yönetmenlerinden olan; Halit Refiğ, Ömer Lütfi Akad ve Metin Erksan gibi yönetmenler, yeni bir sinema dili arayışına girdiler. Sonuçta dünya değişiyordu, sinemanın da değişime uğraması şarttı. Dünya tarihindeki, yüz milyondan çok askerin

katılımıyla gerçekleşen en büyük savaştır. Dünyanın her yerini etkisi altına almış bir savaştır. İkinci Dünya Savaşı boyunca Türkiye'nin savaşa girmeme kararı nedeniyle, birçok politik değişiklik yaşanmıştır. Sinema tarihine göz atıldığında savaş filmlerinin sinemada büyük bir önem taşıdığını görürüz. Tüm dünyaya yayılması gibi yaşananların verdiği tahribat ve kayıplar da beraberinde dilden dile dolaşan birçok hikayeyi getirmiştir. Türkiye'de resmi olarak savaşa katılmasa da, asker göndermiştir. Savaşın kaçınılmaz sonu olarak kayıplar da vermiştir. Askerlerin geride bıraktığı aileler, kayıplar, savaş dolayısıyla uygulanan politik baskılar doğal olarak sinemaya yansımıştır. Bahsettiğimiz yönetmenler de daha gerçek ve hayatın içinden filmler yapma arzusu ile bu konuları filmlerinde kullanmışlardır.

Türk sineması en parlak dönemini ise 1960-1970 arası Yeşilçam dönemi olarak adlandırılan dönemde yaşamıştır. Film üretiminde zirveye ulaşılırken, seyirci oranları da oldukça yüksektir. Üslup açısından olmasa da bu etkenler devreye girince Yeşilçam, Türk sinemasını dünyaya tanıtmıştır. Yeni sinema çizgilerinin oluşmasına tanıklık eden bu dönemde; toplumsal gerçekçi, milli, ulusal ve devrimci çizgiler oluşmuştur.

1970'ler sonu itibariyle, Türk sineması büyük bir kriz sürecine girmiştir. Televizyonun her eve girmesi, film üretme maliyetlerinin artması bu krize sebep olmuştur. Bu kriz döneminde, sinema okullarının henüz açılmadığı, mesleğin ustadan çırağa pratik olarak öğretilip aktarıldığı bir sinemanın içerisinde Fransa'ya gidip "Conservatoire Independent du Cinéma Français ve de Sorbonne"da bu işin ciddi bir şekilde eğitimini alan ilk yönetmen Ömer Kavur olmuştur. Türk sinemasının ilk okullu yönetmeni olan Ömer Kavur, çöküş halindeki sinema döneminde ilk uzun metrajlı filmi "Yatık Emine"yi (1974) çekmiştir.

Kasaba atmosferi, toplumun baskı altına aldığı kadın imajı, özenli çevre tasviri Ömer Kavur sinemasının tipik özellikleridir. Kavur sineması bu özellikler ile çektiği "Yusuf ile Kenan", "Ah Güzel İstanbul", "Kırık Bir Aşk Hikayesi", "Körebeye", "Amansız Yol" gibi filmleriyle belirginleşmiştir. Yeşilçam sineması içinde, tür sinemasının kalıplarından sıyrılarak, filmlerinin içine kişisel şeyler yerleştirmeyi başarmıştır.

Ömer Kavur’u tam anlamıyla auter yapan 1986 yılında çektiği, Yusuf Atılgan’ın romanından uyarladığı “Anayurt Otel” filmi olmuştur. Kavur, o zamana kadar Türk sinemasında yapılan en usta karakter analizini bu filmde yapmıştır. Bu film aynı zamanda Kavur özelliklerinin tam anlamıyla altını çizdiği filmidir. Film çoğu filmin aksine İstanbul’da değil Anadolu’da çekilmiştir. Anadolu kasabalarını ve o coğrafyanın sıkıcılığı içinde gizli kalmış karakterleri araştırmıştır. Kendi tarzını yansıttığı motifleri geliştirerek kullanmıştır.

Daha sonra 1990’ların ikinci yarısından başlayarak, 2000’ler ve günümüze kadar süre gelen bir sinema dönemine girilmiştir. Toplumun “öteki” kesimlerine eğilen, kentten taşraya, modernlikten gelenekselliğe yönelen “ Yeni Türk Sineması” dönemi başlamıştır. Bu sinema döneminde ise Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim öne çıkan yönetmenlerdendir.

Yeni Türk Sineması dönemi toplumda dışlanmış, ötekileştirilmiş; insana, bir gruba ve bir topluluğa yönelmişse de yönetmenler birey üzerinden konuları ele almışlardır.

4.4.1. 2000’li Yıllar Türk Sinemasında Auteur Yönetmenler

Sinema toplumun içinden gelen bir olgudur. Dolayısıyla toplumu etkiler ve aynı zamanda toplumdan etkilenir. Özellikle Türkiye geleneklerine bağlı bir ülke olduğu için Türk sineması da bu etkenlerden fazlasıyla nasibini alır. Türk sineması oldukça zengin bir geçmişe sahiptir. Özellikle Yeşilçam döneminde, Türkiye’de sinemanın başlangıcından beri en fazla film üretilmiştir. Hollywood sinemasından etkilenen Türk sineması zaman geçtikçe, Türk kültürünü de işlemeye başlamıştır. Gittikçe daha özgün filmler yapılmaya başlanmıştır. Dünya akımlarından da etkilenmeye başlayan Türk sineması Fransız Yeni Dalga ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nde yıllar sonra da olsa etkilenmiştir. Yeşilçam çöküş dönemine girdikten sonra film sayılarında düşüş yaşanmış fakat daha özgün işler ortaya çıkmaya başlamıştır. Birçok yeni nesil yönetmen film çekmeye başlamış ve kendi tarzını beyaz perdeye aktarma fırsatı bulmuştur. Yeşilçam’dan yeni bağımsız tarzda sinema üretilen döneme geçiş sırasında, tarzı ve özgünlüğü ile adından söz ettiren yönetmen Ömer

Kavur olmuştur. Ömer Kavur Türk sinemasının ilk auteur yönetmeni sayılmaktadır. Paris’de sinema eğitimi alan Ömer Kavur, ülkesine dönerek film yapmış ve oldukça başarılı olmuştur. Yönetmen 1980 sonrası dönemde yeni biçim ve içerik denemeleri yapmıştır. O zamana kadar çekilmiş ama sükse elde edememiş olan bağımsız, psikolojik filmler Ömer Kavur’un Anayurt Otel filmi ile bir dönüm noktası yaşamıştır. Yusuf Atılgan’ın Türk edebiyatına kazandırdığı önemli bir roman olan Anayurt Otel yayımlandığı dönemde büyük ses getirmiştir. Ömer Kavur da sinema uyarlamasını yazıp, yönetmiştir. Film de en az roman kadar ses getirmiştir. Ömer Kavur’un o zamana kadar yapılan filmlerden farklı bir film yapmasında, elbette Paris’de eğitim almasının da etkisi vardır.

O dönemden sonra sinema farklı boyutlara evrilmiştir. Hem sanat sineması hem de popüler sinema konusunda gelişen Türk sineması, kişilik sorunsalı üzerinde duran yönetmenler sayesinde gelişmiştir. 2000’den önce gerçekleşen siyasi olaylar, 2000’den sonra filmlere de konu olmuştur. Özellikle filmlerde, 1980 yılında yaşanan darbe ve toplumsal etkileri işlenmiştir. Bunun yanında toplumsal meseleler (darbe, göç, sürgün), aidiyet, kültürel baskı, gelenekler, ekonomik krizler, yönetimdeki iktidarsızlık filmlerde dikkat çekici şekilde yer almıştır.

Her ülke sinemasının halen yazılmakta olan bir hikayesi vardır. Bizimkinin de öyle. Bizim hikayemizi bol dönemeçli ve trajikomik bir drama benzetebiliriz. Yazılan bu hikayenin bizim rast geldiğimiz, yakından takip edebildiğimiz son dönemlerinde olan bitenler ise gelecek için umut vaat ediyor. Filmlerimiz yüksek itibarlı uluslararası festivallerden ödüllerle dönüyor; Türkiye sineması her yerde daha fazla ciddiye alınmaya başlanıyor.⁴⁴

Türk sinemasının bu noktaya gelmesinde yönetmenlerin payı büyüktür. 2000 sonrası yönetmenlerinin Türk sinemasına katkısı göz ardı edilemeyecek kadar büyüktür, bu yönetmenler Türk sinemasını başka boyutlara taşıdılar. Sinemaya farklı bakış açılarıyla baktılar ve her anlamda farklı filmler ortaya koydular. Dünya sinemasının genelinde olduğu gibi Türk sinemasında da başlarda sinema ticari kaygılar güden bir konumdaydı. İnsanları eğlendirmek ve para kazanmak tek amaçtı. Özellikle Türk

⁴⁴ Kaan Karsan, <http://eksisinema.com/turkiye-sinemasinin-2000leri/> (6 Kasım 2019).

sinemasının en çok film yapılan dönemi olan Yeşilçam sineması zamanlarında ticari kaygı hat safhadaydı. Aslına bakılacak olursa auteur kuramının ilk örneklerine de o dönemde rastlamak mümkündür. Sinema adına altın çağın yaşandığı 60lı yıllar auteur kuramının Türk sinemasında yer etmeye başlamasının yıllarıdır. Başarılı yönetmenlerden Yılmaz Güney İtalyan Yeni Gerçekçilik akımından etkilenmiş ve onun filmlerinde bu akımın etkileri görülmektedir. Toplumsal gerçekçi filmler yapan Güney, Türk sinemasının ilk auteur yönetmenlerindendir. Yılmaz Güney gibi Halit Refiğ de auteur bir yönetmendir. Onlar dönemin diğer yönetmenlerinin aksine sanat adına da filmler yapmışlardır. Kendi anlatı tarzlarını oluşturup neticede auteur mertebesine ulaşmışlardır.

Ülkemizde son yıllarda sinemamızı dünyaya tanıtan ve kazandıran, auteur olarak adlandırılan, bir elin parmaklarını geçmeyecek sayıda yönetmen vardır. Nuri Bilge Ceylan, Metin Erksan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Serdar Akar, Yeşim Ustaoglu bu dönemde sinemaya girip yeni sinema anlayışlarıyla ürünler veren yönetmenlerin başında gelir.

1990 sonrasında Türk sinemasının kendine çizdiği farklı yolda yeni kuşak sinemacıların umut olduklarını söylemek mümkündür. Dünyaya duruşları farklıdır, çoğu son yıllarda ilk filmlerini çekmiş bu yönetmenlerin sinemaları Yeşilçam'a yeni görünümünü kazandıracak gibi görünmektedir.⁴⁵

2000'li yıllarda geçmişe nazaran sinemaya yapılan maddi destek konusunda bir artış yaşanmıştır. Maddi desteğin yanında çeşitli sanatsal etkinlikler, projeler düzenlenmeye başlanmış ve yurt dışındaki festivallere katılım için teşvikler verilmeye başlanmıştır. Bu olumlu gelişmeler neticesinde sinema da gelişmeye zorlanmıştır. Auteur olarak nitelendirdiğimiz yönetmenler özellikle yurt dışındaki festivallerde Türk sinemasını olumlu anlamda tanıtmış ve birçok ödülle Türkiye'ye geri dönmüştür. 2000 öncesinde Şerif Gören, Yılmaz Güney, Ömer Kavur gibi yönetmenler; 2000 sonrasında ise Yeşim Ustaoglu, Nuri Bilge Ceylan, Emin Alper, Zeki Demirkubuz birçok önemli sinema festivalinden ödülle dönmüştür.

⁴⁵ Nigar Pösteki, **1990 Sonrası Türk Sineması**, Es Yayınevi, 2004, s.42.

Zeki Demirkubuz'un kendine özgü oturmuş bir sinema dili vardır. Öyküsünü filmlerinde yarattığı kahramanların yaşamlarına uygun yavaş ve uzun çerçevelerle anlatır. Çok az kullandığı müzik, ışık gibi sinemasal öğelere filmin temasını anlatacak kadar yer verir. Dünyaya ve hayatlarına öfkeli, nihilist insanların öz hesaplaşmalarını merkeze alan bir sinema dili vardır.

Demirkubuz, filmlerinde küçük insanları ele almakta ve toplumu sorgulayan, birbirine yabancılaşan insanları konu edinmektedir. Filmlerin kendi finans etmesi ve düşük bütçeli filmler çevirmesiyle de ilgi çeken Demirkubuz, oyuncu seçiminde de isim yapmamış kişileri tercih etmektedir.



Resim 3: Zeki Demirkubuz'un “Kader” Filminden Bir Kare.

Metin Erksan (Şenyücel, 1995, s.29)kendine ve izleyenlerine tüm anlatmak istediklerini kamerayı bir “kalem” gibi kullanarak anlatmaya çalıştığını söylemektedir. Bu sözleri Metin Erksan'ın kendi yönetmenliği, sinemacı üslubuyla ilgili kendi tarafından yapılmış önemli bir tespittir. Kendisinin auteur özelliğini Alexandre Astruc'un “kalem kamera” kavramıyla örtüşecek biçimde ortaya koyduğu görülmektedir. Alexandre Astruc ilk kez sinemanın dil olduğunu, romanda en soyut Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması 85 düşünceler nasıl ifade edilebiliyorsa filmde de düşüncelerin doğrudan aktarılabilir olduğunu belirtmiştir. Astruc'un “kalem

kamera” çağı olarak adlandırdığı dönem on yıl sonraki “auteur” kavramıyla özdeşleştirilmiştir.⁴⁶

Reha Erdem uzun yıllar kısa filmler çekmiştir ve 1998 yılında ilk uzun metrajlı filmine imza atmıştır. Erdem kısa zamanda Türk sinemasında auteur sıfatına layık az sayıda yönetmenden biri olmuştur. Reklam filmleriyle başlayan sinema serüveni “A Ay”la devam etmiştir. Sonrasında uzun bir ara verip reklam filmleri ve diğer çalışmalarıyla edindiği maddi kaynakla “Kaç Para Kaç”ı çekti. Kaç Para Kaç ve A Ay filmleriyle kendine bir perspektif/sinemasal kategorizasyon sağlamıştır. Filmleri bağımsız yapımlardı ve böylelikle baskı altında kalmadan zihnindekileri kendine has görseiliğiyle sinemaya yansıtmaya fırsatı bulmuştur. Kaç Para Kaç’tan sonra 2004 yılında “Korkuyorum Anne”yi çekmiştir. Son filmi “5 Vakit”in ise 2006 İstanbul Film Festivalinde ilk gösterimi gerçekleştirilmiştir.

Serdar Akar başarılı kısa filmleri ve senaryolarını yazdığı Gemide ve Laleli’de Bir Azize filmleri ile adını duyurmuştur. Bu filmlerde çok düşük maliyetle çalışmıştır ve önemli başarılar elde etmiştir. Bu iki film bazı ortak sahneleri ve oyuncularını paylaşmaktadır. Filmlerinde yolsuzluk, mafya, sömürü öğelerini işler, bir bakıma İstanbul’un nasıl yozlaştığını anlatır.

Nuri Bilge Ceylan filmlerinde genellikle yalın bir anlatımı tercih eder. Kişisel ve içine kapanık bir sineması vardır. Filmlerinde sıradan, mütevazı bir dünya yaratır. Düşük bütçe ve tanınmamış oyuncular ile çalışır genellikle. Filmlerinde oyuncu olarak kendi ailesinden kişileri de kullanır. Kasaba adlı filmde anne ve babası rol almıştır. Filmin ilk gösterimi Şubat 1998’de Cannes Film Festivali’nde yapılmıştır. Nuri Bilge Ceylan’ın fotoğrafçı kimliğinin de katkısı ile Kasaba filmde olduğu gibi diğer filmlerinde de her sahne bir fotoğraf karesi gibidir. Filmleri özgün bir sinema dilini barındırır.

Ceylan filmlerinde ses ve görüntü efektlerini kullanmayarak sinemanın esas mantığı olan görüntüye dayalı sinema tekniğini benimser. Gerçek hayatın sıkıcılığını

⁴⁶ Oğuz Makal, **Fransız Sineması**, Kitle Yayınları, Ankara, 1996, s.99.

sinemasal bir konuyla dağıtmak yerine, bundan bir duygu çıkarmayı ve bunu izleyene vermeyi amaçlayan bir yönetmendir.



Resim 4: Nuri Bilge Ceylan'ın “Üç Maymun” Filminden Bir Kare.

Yeşim Ustaoglu 1960'da Sarıkamış'da doğmuştur. Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nden mezun olmuştur. İlk kısa filmi olan “Bir Anı Yakalamak”ı 1984'de çekmiştir. 1987'de “Magnafantagna”, 1990'da “Düet” ve 1991'de “Otel”i çekmiştir. 1994'de ilk uzun metrajlı filmi “İz”i çekmiştir. Daha sonra 1998'de “Güneşe Yolculuk”u, 2003'de de “Bulutları Beklerken”i tamamlamıştır. 2008'de “Pandora'nın Kutusu”, 2012'de “Araf” ve 2016'da da “Tereddüt” filmini seyirciye sunmuştur.

2000'li yıllar Türk sinemasında film üretim konusunda uzun zamandan sonra büyük bir artış olmuştur. Özellikle anaakım sinemada büyük bir artış olmasının nedenleri arasında televizyon – sinema arasındaki ilişki sayılabilir. Türkiye’de oldukça popüler olan dizi oyuncular, şovmenler, jöner ve popüler aktrisler; kısacası televizyonda tanınan yüzler sinema filmlerinde kullanılmaktadır. Örnek verecek olursak; Şahan Gökbağar, Ata Demirel gibi şovmenler televizyonda çok izlenip popüler olduktan sonra film çekmeye, filmlerde rol almaya başlamıştır. Televizyonda popüler yüzlerin seyirci kitlesi de hazır olduğundan sinema filmlerine de rağbet artmıştır.

Sonucunda da daha çok film yapılmaya başlanmıştır. Anaakım sinemada hal böyleyken, auteur yönetmenlerin filmleri de anaakım sinemadan uzaklaşan izleyici kitlesinin alternatifi haline gelmiştir. Küreselleşen dünyada bütün kültürlerin entegre olmaya başlamasından Türk sineması da payını almıştır ve yurt dışında düzenlenen sinema festivallerinde daha fazla yer edinmeye başlamıştır.

Genel olarak bireyi konu alan Türk sinemasında auteur kuramının gelişmesi ve kullanılması kaçınılmazdır. Çünkü auteur yönetmenler kişisel konulara yoğunlaşır, kendi içsel dünyasını ele alır ve birey odaklı film yaparlar. 2000’li yıllarda da içinde bulunduğu toplumun gerçeklerinden oluşan bireyleri ele alan auteur yönetmenler artmıştır.

5. 'AUTEUR' BİR YÖNETMEN

YEŞİM USTAOĞLU VE SİNEMASI

5.1. Yeşim Ustaoglu ve Sinemasının Gelişimi

Yeşim Ustaoglu 18 Kasım 1960 tarihinde Kars, Sarıkamış'da doğmuştur. Babası göz doktoru, annesi ise edebiyatçıdır. Aslen Trabzonludurlar fakat doktor olan babasının işi gereği farklı şehirlerde yaşamışlardır.

1966 yılında başladığı Trabzon 24 Şubat İlkokulunu 1971 yılında bitirmiştir. 1971 yılında başladığı Trabzon Cumhuriyet Ortaokulunu 1974 yılında bitirmiştir ve ardından okuduğu Trabzon Lisesini de 1977 yılında bitirdikten sonra 1977 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümüne girmiştir. Karadeniz Teknik Üniversitesi'nde okuduğu sırada, bir dönem mimarlıkla ilgili burs alarak Avusturya'ya gitmiştir. Orada sahne sanatlarıyla ilgili çalışmalar yürütmüştür. Oradan döndükten sonra İstanbul Yıldız Teknik Üniversitesi, Restorasyon Bölümü'nde mastırını tamamlamıştır. Ustaoglu, İstanbul'da öğrencilik yaptığı zamanlarda ise muhabir olarak çalışmıştır.

Yeşim Ustaoglu sinemasından bahsetmek elbette çektiği ilk kısa filmlere dayanmaz. Ustaoglu, sinemaya kısa filmler çekerek giriş yaptı. Zaten ilgili olduğu sinema, onun için git gide bir tutku haline gelmeye başladı. Başarılı kısa filmlerinden sonra, uzun metrajlı filmler de çeken Ustaoglu, yurt içi ve yurt dışında birçok ödül aldı. Ustaoglu'nun kısa ve uzun metrajlı her filmi bir mesajı ve sorunsalı olan filmlerdir. Ustaoglu sinemasından bahsetmek işte tüm bu filmler ile mümkün olmuştur. Her filminde ortak metaforik öğeler olması ise onu auteur yapan en büyük etkenler arasındadır. Auteur kuramda filmin yaratıcısı olan yönetmen diğer herkesten farklı bir stilde filmi sahiplenir. Ustaoglu da filmleri incelendiğinde görüleceği gibi auteur kurama bağlı kalarak, kendine diğer yönetmenlerden farklı bir stil yaratmıştır. Auteur kuramı çerçevesinde çekilen bir filmin hangi yönetmene ait olduğunu tahmin etmek güç değildir. Ustaoglu filmlerinden birini izlediğimizde de filmdeki belli başlı bazı motiflerden, filmin ona ait olduğu tahmin edilebilir. Yönetmenin hayata karşı duruşu ve

sanatçı kimliği filmlerine de yansır. Ustaoglu'nun tüm filmleri düşünüldüğünde kendine has bir sinematografik dili olduğu görülür. Aynı zamanda yönetmenin auteur kuram çerçevesinde karakterlerine nasıl yön verdiği de önemlidir. Filmin yani senaryonun en önemli kısmı olan karakter yaratımı, auteur kuramda her film için benzerlikler gösterir. Yönetmenin içsel kimliğini yansıttığı filmlerinde karakterler de onu ve onun hayatından gelmiş geçmiş kişileri yansıtabilir. Yeşim Ustaoglu sineması da tüm bu öğelerin harmanlanması ve belli bir süreç içinde yoğrulması ile meydana gelmiştir.

Çektiği ilk kısa metraj filmi 'Bir Anı Yakalamak' ile 1984 yılında İFSAK Kısa Film Yarışması'nda ödül aldı. Çektiği ikinci kısa filmi 'Magnafantagna' ile Oberhausen ve Chicago film festivallerine katıldı. 1991 yılında çektiği 'Düet' filmi Yunus Nadi Kısa Film Yarışması'nda birincilik ödülü aldı.

1992 yılında çektiği "Otel" isimli kısa filmi 14. Akdeniz Montpellier Festivali Büyük Ödülü aldı. 1994 yılında "La Trace" ve 1999 yılında "Le Voyage au Soleil" isimli kısa filmleri yönetti. 1995 yılında Montpellier Film Festivalinde en iyi görüntü ödülünü aldı.

1994 yılında yaptığı ilk uzun metraj filmi 'İz' ile 4. Köln Türk Filmleri Festivali'nde (Almanya) En İyi Film ve 14. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde En İyi Türk Film Ödülü aldı.

İkinci uzununu "Güneşe Yolculuk" ile 1999'da Berlin'de En İyi Avrupa Film Ödülü ve Barış Ödülü'nün yanı sıra, İstanbul Film Festivali'nde En İyi Film, En İyi Yönetmen, FIPRESCI Ödülü ve Seyirci Ödülü'nü kazandı.

2002 yılında 59'uncu Uluslararası Venedik Film Festivali'nin uluslararası yarışma bölümü jürisinde görev yaptı.

Berlin Film Festivali Panaroma bölümünde ilk gösterimini yapan "Bulutları Beklerken" Sundance/NHK Uluslar arası Film Yapımcıları Ödülü'nü kazandı. 2003'te Bulutları Beklerken'in hazırlık ve çekim aşamasında da "Sırtlarındaki Hayat" belgeselini çekti.

“Pandora’nın Kutusu” ile San Sebastian Film Festivali’nde, Altın İstiridye (En İyi Film) ve Gümüş İstiridye (En İyi Kadın Oyuncu – Tsilla Chelton) başta olmak üzere ulusal ve uluslararası pek çok festivalden ödül aldı.

2012’de yönettiği ve Venedik’te ilk gösterimini yapan “Araf”, Abu Dhabi ve Split Mediterranean film festivallerinde “En İyi Film” seçilirken, Moskova, Tokyo, Pune gibi festivallerden kadın oyuncu dalında ödüller kazandı.

Ustaoğlu son filmi “Clair Obscur/Tereddüt”ü yakın zamanda tamamladı. İlk gösterimi 11 Eylül 2016’da yapıldı.

Yeşim Ustaoğlu, 1984’te sinema hayatına başladığından beri şimdiye kadar dört kısa film, altı uzun metrajlı film ve bir belgesel olmak üzere toplam on yapıma imzasını atmıştır. Bu filmler:

1984 – Bir Anı Yakalamak (kısa film)

1987 – Magnafantagna (kısa film)

1990 – Düet (kısa film)

1992 – Otel (kısa film)

1994 – İz

1999 – Güneşe Yolculuk

2003 – Bulutları Beklerken

2004 – Sırtlarındaki Hayat (belgesel)

2008 – Pandora’nın Kutusu

2012 – Araf

2016 – Tereddüt

Yapımcısı olduğu filmler:

2016 – Tereddüt

2016 – Kaçış (Yönetmen: Kenan Kavut)

2012 – Araf

2010 – Üç Mevsim Bir Ömür Karadeniz Yaylaları (Yönetmen: Murat Erün)

2008 – Pandora’nın Kutusu

2004 – Sırtlarındaki Hayat

2004 – Bulutları Beklerken

1992 – Otel

1990 – Düet

1987 – Magnafantagna

1984 – Bir Anı Yakalamak

Senaryosunu yazdığı filmler:

2016 – Tereddüt

2012 – Araf

2008 – Pandora’nın Kutusu

2004 – Sırtlarındaki Hayat

2004 – Bulutları Beklerken

1999 – Güneşe Yolculuk

1992 – Otel

1990 – Düet

1987 – Magnafantagna

1984 – Bir Anı Yakalamak

Türkiye sinemasının auteurlerinden Yeşim Ustaoglu, 1990’lar Türkiye’si’nin erkek egemen sinema ikliminde; karakterleri, hikayeleri ve görsel diliyle hem yeni bir bakış açısı getirmiş hem de ardından gelen genç yönetmenler ve sinema meraklıları için bir ışık olmuştur. Ustaoglu, 1984 – 1992 yılları arasında 4 kısa film ve 1994’den bu yana birbirinden çarpıcı 6 uzun metrajlı filme imza atmıştır.

5.2. Auteur Kuramı Çerçevesinde Yeşim Ustaoglu Sinemasının İncelenmesi

Yönetmen bir senaryoyu filme dönüştürme sorumluluğu olan sinema bileşenidir. Sinemanın ilk dönemlerinde yapımın tüm aşamalarından sorumlu olan yönetmendir. 1950’lerde ortaya çıkan auteur kuramı ile birlikte yönetmenin uygulayıcı özelliğinin yanı sıra sanatsal/yaratıcı ekibin içindeki yerinin de farkına varılır.⁴⁷

⁴⁷ Hayward, s.102-103.

Auteur özellikleri taşıyan yönetmenlerin yapıtlarında mutlaka bir anlam boyutuna rastlanır. Auteur yönetmenlerin elinden çıkan filmler tamamıyla biçimsel değildir. Biçimsellikten kopmadan, filme anlam boyutunu da kazandırmak auteur yönetmenlerin işidir.

Auteur yönetmenlerin en belirgin özelliği olan kendi çizgileri olması ve filmlerine bunu çeşitli yollarla yansıtma larıdır. Bir auteurün tüm filmlerinde mutlaka ortak bazı öğeler bulunur. Auteursların filmlerinde aynı tematik ilgi odakları, tekrarlanan aynı motif ve olaylar, aynı görsel biçem ve tempo tekrar tekrar karşımıza çıkabilir.

Bir yazarın yapıtının tanımlayıcı özellikleri ilk bakışta görülebileceği gibi auteur bir yönetmenin filminin ışık kullanımı, çekim açısı, mekan kullanımı gibi teknik özelliklerini de mutlaka görebiliriz. Bu filmleri yönetmenini bilmeden izlediğimizde mutlaka kafamızda bir model oluşur, belki de kimin filmi olduğunu bile anlarız. İşte auteur kuram yönetmen sinemasına işaret eden bir düşünce çerçevesinde geliştirilmiştir.

Jean-Luc Godard, Ingmar Bergman, Ömer Kavur, Federico Fellini, Metin Erksan gibi Yeşim Ustaoglu da yaptığı işlerle bir auteur yönetmen olduğunu kanıtlamıştır.

Yeşim Ustaoglu sinema hayatına başladığından beri sanatsal filmler ve bunun yanında, toplumumuzun kanayan yaraları olan konular üzerinde durarak filmlerini çekmiştir. Gerek senaryolarını yazarken gerek çekim aşamalarında kendi kırmızı noktalarını geçmemiş, belli bir çizgide devam etmiştir. Filmlerinin her aşamasıyla kendisi ilgilenmiştir. Verdiği röportajlarda ona daha çerezlik ve popüler kültüre yakın filmler çekmeyi düşünüp düşünmediği sorulduğunda ise bunun aklından hiç geçmediğini söylemiştir. Kendine ait etkin bir sinema dili ve net bir tarz oluşturmuştur.

Güneş'e Yolculuk filminde yönetmen, sömürge sonrası etnik ve kimlik sorunsalı üzerinde durmuştur. Bu noktada üretim, dağıtım, tüketim tarzlarıyla anaakım sinemadan farklı olan Aksanlı Sinema terimi akla gelir. Aksanlı Sinema, egemen sinema anlatısının karşısında, azınlık diyalektiğiyle konuşan, kendini bağımsız ve

dolaysız konumlayan bir sinema örneğidir.⁴⁸ Ustaoglu; vatanlarından zorla koparılmış, sürgün edilmiş veya kendi isteğiyle ayrılmış yani yeni bir yere yerleşme ihtiyacı hissetmiş yönetmenlerin sineması olarak kabul edilen Aksanlı Sinema'nın bir temsilcisi sayılmaz. Yine de auteur stille; sinemada birçok akımın başka akımlardan ilham aldığı ya da yönetmenlerin birbirinden etkilendiği gibi, merkezine sürgün travmasını ve vatan özlemini alan Aksanlı sinemadan beslendiği söylenebilir. Sinema da zaten ancak bu şekilde gelişme ve ilerleme kaydeder.

Yeşim Ustaoglu çektiği her yeni filmle adından sıkça söz ettiren, henüz çektiği ilk kısa filmlerden itibaren yurt içi ve yurt dışında birçok ödüle kavuşan başarılı bir auteur yönetmendir. Çektiği son filmi Tereddüt ile ilk filminden bu yana yıllardır oluşturduğu anlatım biçimini bir defa daha vurgulamıştır ve üzerine yeni şeyler katarak daha da geliştirmiştir. Yeşim Ustaoglu, filmlerinde izleyicisinin toplumda her an karşılaştığı ve karşılaşılabileceği fakat görmezden geldiği hikayeleri anlatır. Üzerinde düşünmek istenilmeyen yaşamdan hikayeleri tüm çıplaklığıyla gözler önüne serer. Filmlerinde net bir sona ulaşmayan olay örgüsü de aslında bize, üzerinde düşünmek için bir yer bırakır. Auteur yönetmenlerin sık rastlanan özelliği olan; izleyiciyi de işin içine katmaya ve düşünen bir izleyiciyi tercih etmeye, Ustaoglu filmlerinde de rastlanır. Fransız Yeni Dalga yönetmenlerinden Godard gibi sinema üzerine kendisinin düşündüğü kadar seyircinin de düşünmesini bekler. Bazı filmlerinde izleyiciyi ayakta tutacak ve onların pür dikkat izlemelerini sağlayacak zıtlıklar vardır. Yönetmenliğin yanında senaryo da yazan Ustaoglu, filmler ve senaryolar arasında gidip gelir.

Yeşim Ustaoglu kariyerine Otel (1992) adlı kısa filminin elde ettiği uluslararası başarıyla güçlü bir başlangıç yaptı. İlk uzun metraj filmi İz (1994) İstanbul Film Festivali'nde En İyi Film dalında ödüllendirildi. Senaryosunu Tayfun Pirselimoglu'nun yazdığı İz, Yeşim Ustaoglu'nun güçlü sinemasının sesini yankılasa da yönetmenin kendisine has anlatı diliyle en net karşılaştığımız filmin Güneşe Yolculuk olduğu söylenebilir.

⁴⁸ Neslihan Kültür, **Aksanlı Sinema ve Fatih Akın**, Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 2017, s.5.

Kars'da doğan yönetmen eğitime Karadeniz Teknik Üniversitesi'nde devam etti ve Karadeniz'de geçirdiği süre içinde yaşadığı topluma dışarıdan değil de aksine tam da merkezinden bakan Ustaoglu, gözlemlediği hayatları ve dikkat çeken hikayeleri filmlerine tüm gerçekliğiyle aktardı. O gerçeklerden kaçmak yerine üstlerine gitti, Türk toplumunun kanayan yaralarına dikkat çekerek onları anlayan birilerinin olduğunu göstermek istedi ve filme almaya başladı. İlk filminden sonra artık bu yönde devam edeceğini anlayan Ustaoglu ilk filminin de zor bir film olduğunu söylüyor.

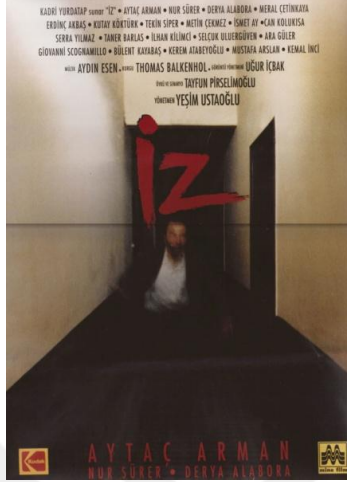
İlk uzun metrajlı filmi olan İz'i 1994 yılında çekmiştir. Senaryosu Tayfun Pirseliimoğlu'na aittir. İz dışındaki diğer bütün filmlerinin senaryosunu kendisi yazmıştır. İz gizemli hikayesi ile dikkatleri çeken bir filmidir. Gizem, metafizik ve gerilimin kusursuz harmanlandığı, kalite ve teknik düzeyiyle insanı duvara çarpacak bir filmidir. Ustaoglu bu filmin zor bir film olduğunu söylerken birçok mekan kullanımının da bu zorluğa sebep olduğunu anlatıyor. Filmin net bir sona ulaşmayışı, Ustaoglu'nun seyirciyi de işin içine katma isteğinden doğar. İstanbul'a benzemeyen ama İstanbul'da geçen film değişik, gizemli karakterlerle doludur. Bu film, bundan önce çektiği kısa filmlerinde olduğu gibi, yine Kafkavari havasını yansıtır. Film boyunca bir emniyet mensubunun kuytu sokaklar, eski binalar arasında kesik parmaklı birini aramasına şahit oluyoruz. Arayış sürdükçe arayan adam, aradığı adamla özdeşleşiyor.

Giovanni Scognamillo'ya göre; "Yönetmen gerilimi, belirsizliği, bir nebze doğaüstücülüğü, gizemi büyük bir ustalıkla kullanarak, salt kendi ilk filmini değil bir türün ilk örneğini de imzalıyor."⁴⁹

Ustaoglu çoğu filminde olduğu gibi "Mehmet" ismini bu İz'de de kullanıyor. Babasını erken kaybeden Ustaoglu, babasının ismini filmlerinde yaşıyor. Yine baba figürünün yokluğu diğer filmlerindeki gibi bu filmde de kendini gösterir. Film bir ölümle başlar. Evinde ölü bulunan müzisyen Cezmi Kara bir babadır ve ölmüştür. Emekliliği yaklaşan komiser Kemal da bu gizemli ölümü araştırmak ister. İntihar olduğunu söyleyip, davayı kapatmak isteyen polislerin aksine komiser Kemal olayın cinayet olabileceğini düşünür ve kendi yöntemleri ile araştırmaya başlar. İstanbul'da Beyoğlu'nda izbe evlerde, dar sokaklarda bu gizemli ölümü araştırır. Araştırmasını

⁴⁹ Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998, s.495.

derinleştirdikçe karmaşık olayların içinde kendini bulur. Filmin sonunda aranan adamın, arayana dönüştüğünü görürüz.



Resim 5: İz (1994) Film Afişi.

İkinci uzun metrajlı filmi Güneşe Yolculuk 1999 yılında çekilmiştir. Ustaoglu bu film için kendini tamamladığı film diyor. Filmde oyuncu analizine odaklandığını ve bunun sinema için çok önemli olduğunu söylüyor. Film biri ülkenin batısı diğeri doğusundan İstanbul'a gelmiş iki gencin dost oluşuyla başlar. Filmde Mehmet'in masum bir gençken nasıl dönemin olaylarının içine çekildiği anlatılıyor. Aynı zamanda Mehmet'in Türk kimliği ile Berzan'ın Kürt kimliğinin başlarına bir sürü dert açtığı dramatik bir yapımdır.

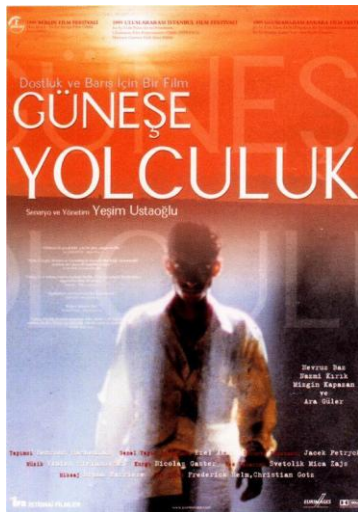
Mehmet aslında ülkenin doğusundan Tire'den İstanbul'a gelmiştir. Ten renginin koyuluğu yüzünden birçok zorluk yaşar. Bir sevdiği vardır ve tek hayali onunla olmaktır ama hayat şartları onu izbe yerlerde tanımadığı kişilerle yaşayıp, zor şartlar altında hayatta kalmaya zorlar. Berzan ise doğudan Zorluç'dan gelmiştir. Babası bir baskında öldürülmüştür, o da köyden kaçma ihtiyacı duymuştur. Orada köyünde sevdiği vardır ve ileride Zorluç'a geri dönerek sevdiği ile evlenme hayalleri kurar. Hayatları ve hayalleri bir olan, zor şartlar altında kaderleri birleşen Berzan ve Mehmet'in kopmayacak bir dostlukları başlar.

Mehmet bir gün eve dönerken bindiği minibüste polis çevirmesine takılırlar ve kimlik kontrolüne tabi tutulurlar. Mehmet koyu ten rengi nedeni ile doğulu

sanılmasından sebep haksız yere tutuklanır. Bir hafta sonra serbest bırakılır fakat çıktıktan sonra hem evini hem de işini kaybeder. Berzan ona yardım edip kalacak yer verse de hayata karşı umutları yavaş yavaş tükenmeye başlar. Beraber zor da olsa hayata tutunmaya çalışırlar fakat Berzan bir gün katıldığı sokak eyleminde gözaltına alınır ve polis tarafından darp edilir. Berzan'a bu yaşadıkları ağır gelir ve babasının kaderini yaşayarak beyin kanamasından ölür. Umutları kararan Mehmet artık bambaşka birine dönüşmüştür ve dostu Berzan'ın cenazesini Zorluç'a götürmeye karar verir. Arkadaşını hayallerine ulaştırmak için uzun bir yolculuğa çıkan Mehmet'in bu yolculuğu, güneşe yolculuğudur.

Ustaoglu filmde yine Mehmet ismini baş karakterde kullanır. Baba figürü ise Berzan'ın babası ile çıkar karşımıza. Berzan sürekli babasından bahseder ama hiç göremeyiz babasını. Bu Ustaoglu filmlerindeki baba figürünün kasıtlı yokluğudur.

Diğer filmlerinde de karşılaştığımız başka bir ortak özellik olan su imgesi yoğun olarak karşımıza çıkar. Suyu hayatın ve ölümün simgesi olarak tanımlayan yönetmenin Güneşe Yolculuk filmi su birikintilerine yansıyan evlerin arasında taşınan bir tabut görüntüsü ile başlar. . Yine filmin sonunda da Berzan'ın cenazesini Zorluç'a götüren Mehmet, köyün sular altında kaldığını görür ve dostunun tabutunu suya gönderir.



Resim 6: Güneşe Yolculuk (1999) Film Afişi.

Karadeniz'in dalgalı ve hırçın yanını, kadınların gücünü ve aynı zamanda güçsüzlüğünü filmlerine ince ince işleyen Ustaoglu, 2004'de çektiği Bulutları Beklerken adlı filmde Osmanlı Devleti'nin yıkılması ile yaşanan travmalardan birini konu alıyor. I. Dünya Savaşı sırasında 1900'lü yılların başında gerçekleşen Rumların Karadeniz'den güneye göçe zorlanmalarını konu alarak, Ayşe'nin yani Eleni'nin hikayesini anlatıyor. Ustaoglu sinemasındaki diğer ortak özellik televizyonun kullanılması Bulutları Beklerken filminde de karşımıza çıkar. Özellikle dört uzun metrajlı filminde de televizyonu kullanan Ustaoglu, bu yöntemle filmin temasını ve anlatı yapısını güçlendirmeyi amaçlar. Televizyon kullanımı filmlerinin alt metnini daha da kuvvetlendirir. Bulutları Beklerken filminde Ayşe'nin evinde nüfus sayımı yapan devlet memurları içeri girdiğinde televizyon açıktır ve Sovyet kanalında, Sovyet bir siyasi lider konuşma yapmaktadır. İçeriye giren memurlar bundan hoşlanmaz ve televizyonu kapatmasını isterler. Burada yönetmen, izleyicinin 1978 yılının Tirebolu'su hakkında çıkarım yapmasını sağlar.

Kişisel bir kimlik arayışını filmlerinde ortak bir motif olarak kullanan yönetmenin Bulutları Beklerken filminde seyirci, Osmanlı'nın yıkılışının getirdiği travmalardan birine tanık olur. I. Dünya Savaşı sırasında; doğup, büyüyüp, yaşadıkları vatanlarını bırakıp, göçe zorlanan Rum ailelerden birinin kızı olan Ayşe'nin kimlik sıkıntısı konu ediliyor. Eski adı Eleni olan Ayşe ailesinden ayrı düşer ve onu evlatlık edinen Mersin'deki aile ile büyür. Ayşe, yıllardır kendi kimliğini gizleyerek yaşayan bir kadındır ve tüm hayatı bunun mecburiyetinde geçmiştir. Tek başına bir dağ evinde mücadele etmiş ve yıllarca ablasına bakmıştır. Geride kalan tek yoldaşı ablası olan Ayşe, ablasını da kaybedince yaşadıklarını ve yaptığı hataları düşünmeye başlar. En sonunda bir kimlik arayışına çıkma cesareti gösterir ve memleketine doğru yola çıkar.



Resim 7: Bulutları Beklerken (2004) Film Afişı.

Pandora'nın Kutusu (2008) annelerinin kaybolduğunu haber alan üç orta yaşlı kardeşin, ailesinin yaşadığı yer olan Batı Karadeniz'e giderek onu bulup, İstanbul'a getirmeleri ve karşılarna çıkan bu beklenmedik gelişme etrafında, yaşamlarını yeniden kurma zorunluluğunun farkına varmaları üzerine bir filmidir. Üç kardeşi bir araya getiren bu yolculuk insan ilişkilerini Pandora'nın Kutusu'ndaki gibi "iyi ve kötü" diye ortalığa saçıyor.

Filmde bir araya gelen kardeşlerin yanı sıra annanne ile torun bir araya gelir. Annanne ölmeyi hedef haline getirmiştir. Kendi tercih ettiği yerde ölmeyi isteyen annanne ile baş başa kalan torun ondan çok şey öğrenir. Hayatta amaçsızlığın içinde yaşayan torun, bir amacın -bu ölmek bile olsa- nasıl olabileceğini görür. Filmde ergen çocuk ve orta yaşlı ebeveyn arasındaki kuşak çatışmasının, annanne sayesinde durulduğu gösterilir. Bu hayatın içinde de böyledir. Her genç, ebeveyni ile sorun yaşar ve büyük anne büyük baba da kendi çocuğuyla o zamanlar aynı sorunları yaşadığı için bilgelik durumunda sayılabilir. Bu da çocuğu ve torunu arasındaki sorunları anlamasını ve çözüme kavuşturmalarını sağlar.

Pandora'nın kutusunda film deniz kenarında başlar. Nusret sık sık kaçarak denizi seyrederek. Yine su motifiyle yaşamı ve ölümü bir araya getiren Ustaoglu suyu adeta insanın varoluşunun bir yansıması olarak kullanır diyebiliriz.

Ustaoğlu için sinemada mekan kullanımı, karakter kullanımıyla özdeşleşir. Karakterlerin özellikleri ve psikolojileri yaşadığı evlere de yansır. Bunu net olarak Pandora'nın Kutusu'nda görüyoruz. Çok katlı gökdelenlerden birinde yaşayan Nesrin aynı o gökdelenlerin arasında kaldığı gibi çıkmazda kalmış ve bir o kadar da soğuk bir karakterdir. Kardeşi Mehmet ise yaşadığı ev gibi yalnız ve dağılmış haldedir. Yönetmen, kahramanın eziklik ve bayağılığını mekânın kasveti, loşluğu ve boşluğuyla verir. Nesrin'in annesi ise yaylasındaki evinden sonra İstanbul'a getirilmiştir ve orada adeta kaybolur.



Resim 8: Pandora'nın Kutusu (2008) Film Afişi.

Ustaoğlu köy ve kent arasında kalmış bir kasabada geçen Araf (2012) filminde kentlerde yaşayanların, gazetelerin üçüncü sayfa haberleri deyip geçtiği, iki gencin de baş etmekte zorlanacağı olaylara kamerasını çevirir. Çoğumuzun uzun bir yolculuğa çıktığımızda yanından geçip gittiğimiz ya da ufak bir mola için yalnızca uğradığımız bir dinlenme tesisinde çalışan Zehra, Olgun ve bir kamyon şoförünün hikayesini anlatıyor. Biz bu dinlenme tesislerinden geçerken birileri burada çalışmaktadır. Bu yerler, çoğu yaşam merkezlerine oldukça uzakta olan dinlenme tesislerinde uzun vardiyalarla çalışan kişilerin araflarıdır.

Filmde Zehra ve Olgun'u çalıştıkları yer ve televizyonda izledikleri hayatı yaşamak isteme hayalleri birbirine bağlar. Olgun Zehra'ya aşiktir ve onu etkilemeye çalışır. Zehra da dinlenme tesisine gelen otuz sekiz yaşındaki Mahur'a aşık olur. Bu aşk Zehra'yı bambaşka birine dönüştürür, bütün dengeleri alt üst eder. Mahur uzun bir

yolculuğa çıkmadan önce beraber olurlar ve Mahur gider. Zehra'nın günler boyu Mahur'u bekleyişi sonuçsuz kalır ve Mahur bir daha geri dönmez. Hayatı alt üst olan Zehra'yı artık bambaşka ve zorlu bir hayat bekler.

Araf iki genç üzerinden sıkışmışlık halini, hayata perspektif tutamamayı anlatmaktadır. Film; yaşadıkları yer, duygusal ilişkiler, aile ilişkileri gibi hemen her şeyin arafta kaldığı bir hikayeyi anlatmaktadır. Filmde aynı zamanda Zehra ve Olgun'un hayatlarından kapitalist sisteme ve tüketim kültürüne dair alt metinler de bulunabilir.

Filmdeki baba figüründen bahsedecek olursak, Zehra'nın babası vardır ve filmde çok kısa görünse de film genelinde hiçbir konuda söz sahibi değildir. Anne figürü daha ağır basar.

Mekan olarak kasvetli ortamlar kullanılmıştır. Daha çok karla kaplı uzun yollar görülür. Zehra karakteri camda sevdiği adamı beklerken, gözleri uzaklara dalmış bir bekleyiş içindedir. Bu bekleyiş uzundur ve seyirciye beklenenin gelmeyeceği izlenimi verilir.

Filmde diğer filmlerde de olduğu gibi orta sınıfın tek eğlence kaynağı olan televizyon açıktır. Daha yirmili yaşlarda olan bir genç, önünde bir sürü zaman ve fırsat dururken televizyon yarışmalarına kafayı takmıştır. Bu yarışmalara katılmak ve kolay yoldan para kazanmak tek hayali olmuştur.



Resim 9: Araf (2012) Film Afışı.

Birçok ülke ve toplumların en büyük problemi aile olduğu gibi Türkiye’de de aile yapısı ve yaşantısındaki zıtlıklar temel sorun haline gelmiştir. Ustaoglu Tereddüt (2016) filmi ile psikolojik, fiziksel her türlü şiddet ve iletişimsizliğin ne denli yıkımlara sebep olduğunu bakan bir göz olarak değil, gören bir göz olarak bizlere yansıtmıştır. Film her toplumdaki birçok kesimin içinde bulunduğu; sevilmemek, sevmemek, kendini daha çok sevmek, bir ilişkinin içinde sıkışıp kalmak, bu sıkışmışlık durumunun sorgulamasını bile yapmamak, bu daima süregelen döngünün içinde sürüklenip gitmek gibi birçok temayı barındırıyor. İsmi gibi, Türk toplumundaki kadınların içinde bulunduğu tereddütlü durumun ve onların belli belirsiz yaşadığı gelgitli durumları anlatıyor.

Tereddüt filminin senaryosu karakter odaklıdır. Geleneksel aile yapısında yetişen kadının duygu durumu ve ruh halini oldukça başarılı bir şekilde analiz eden yönetmen, bunu beyaz perdeye de başarılı bir şekilde aktarmıştır. Gerek senaryo gerek de çekim teknikleri açısından kadının iç dünyasına, kadın - erkek ve genel olarak insan ilişkilerine dair çarpıcı anlatım teknikleri kullanmıştır. Bu yoğun ve nüanslarla örülü filmde; farklı geçmişlerin ve temsillerin birer yansıması olan iki kadının hikayesi anlatılıyor. Bu iki kadının hikayesi çarpıştığında ise farklı bedenler aynı ruh içerisinde ters yüz ediliyor.

Yönetmenliğin yanında senaryo da yazan, filmler ve senaryolar arasında gidip gelen Ustaoglu’nun Tereddüt filmi, 2012’de çektiği Araf filminin devamı gibidir. Araf filmindeki kadın karakter olan Zehra’nın yaşadıklarının içsel sıkıntısını ve acısını sanki Tereddüt’deki Elmas çekiyor gibidir. Zehra’nın yaşadığı talihsizliklerden sonra polis, avukat, terapist süreci yaşanmıştır. Daha sonra Zehra kendini toparlamış ve hayata tekrar adapte olmaya çalışırken evlenmiş, bir hayat kurmuştur. Elmas da işte burada devreye girer. Elmas evli, tüm zamanını eşi ve eşinin annesine bakarak geçiren, evden çıkmayan ve bu hayat içinde sıkışıp kalmış bir karakterdir. Fakat Elmas’ın geçmişte yaşadıkları psikolojisini rahat bırakmaz ve başka sorunları da beraberinde getirerek onun hayatını mahvetmektedir. Şehnaz’ın ise yaşamında her şey yolunda, sorunsuz görünürken arka tarafta kendisinin de yüzleşmekte zorlandığı, hapsediği bir taraf vardır. Sosyal yaşamda diğer insanlara karşı oldukça özgür düşünen bir kimliğe sahiptir

fakat düşündüğü gibi yaşayamayan bir karakterdir. Cem ile olan ilişkisinde de farkında olmadığı bir içe dönüklük vardır. Elmas'ı tanıdıktan sonra ise ne kadar çok ortak özellikleri olduğunu anlar.

Kadın odaklı filmlerin; anlatmak istediği temadan ve vermek istediği dersten saparak bambaşka yönlerle doğru gittiği günümüz sinemasında, Tereddüt bu konuya dair ders niteliğinde bir filmidir. Şiddet içeriğinden sıyrılamayan filmlerin aksine bu filmde; kurban ya da katile dönüşebilecek iki kadının, birbirinin yaralarını saran iki bireye dönüştüğünü görürüz.

Ustaoglu'nun ustalık işi sayılabilecek bu film bütün öğeleri ile bütünselliğe ulaşmış, özü itibari ile oldukça önemli ve cesur bir filmidir.



Resim 10: Tereddüt (2016) Film Afişi.

5.2.1. Yeşim Ustaoglu Sinemasında Karakterler

Sinemada en önemli öğelerden bir tanesi de karakterlerdir. Auteur kuramda karakterler de gerçek hayatın içinden olmalıdır. İzleyiciyi filmin içine çekmesi için senaryonun etkileyiciliği yanında, etkin karakterlerin olması da oldukça önemlidir. Senaryo yazarken karakter yaratma süreci en kritik süreçtir. Auteur kuramda senaryoyu da yazan yönetmen, yarattığı karakterlerin her birine bir anlam yükler. Anaakım filmlerde olduğu gibi klişe karakterleri kullanmayan Ustaoglu, ilginç, merak uyandıran, gizemli karakterler yaratır. Merak uyandırırken de inanılır olmak zorundalardır.

Davranışları, kişilikleri, düşünceleri tutarlı ve uyum içinde olmalıdır. En önemlisi de oyuncunun film boyunca bir karaktere dönüşmesidir. Bu bazen kısa sürede bazen de zamanla gerçekleşir. Oyuncunun karakter olmaya başlaması birçok kritere bağlıdır. Gerçekçi olması, tutarlı olması, her duyguyu verebilmek için çok yönlü olması, gizemini korumak için bilinmeyen taraflarının olması gerekmektedir. Ustaoglu filmlerinde karakterleri basitçe iyi ya da kötü olarak ikiye ayırmak mümkün değildir. Onun yarattığı karakterler gridir. Kötü adamlar bile yalnızca kötü şeyler yapmaz. Gerçek hayattaki insanların iyi veya kötü yanları olduğu gibi onun karakterlerinde de buna rastlanır. Yaşamı yansıtan bu filmlerde karakterler de öyle olmalıdır. Bilinmezlik ilkesi de bu noktada önemlidir. Karakterin ne zaman nasıl davranacağı, hangi olayda nasıl tepki vereceği bilinemez olmalıdır. Gerçek hayatta da yaşadığımız olaylar karşısında ne tepki vereceğimiz tahmin edilebilir olsa da, o anki duygu durumuna göre farklı tepkiler de ortaya çıkabilir. İşte auteur olan Ustaoglu'nun karakterleri de her an her yerde karşılaşılabileceğimiz karakterler olduğu için bu bilinmezlik en belirgin özellikleridir.

Diğer yandan filmleri boyunca Ustaoglu'nun karakterlerinin bütün davranışlarının altında bir neden yatar. Onun karakterleri hiçbir şeyi öylesine yapmaz. Onlar, klişe karakterler gibi basit ve ne yapacağı tahmin edilebilir değildir. Hayat içinde fazla öne çıkan kişiler değillerdir. Hatta onun karakterleri kaybolmuş, kendini gizleyen, geri planda kalmış kişilerdir. Gerçek hayatta da rastladığımız bu kişiler içinde bir gizem barındırır. Onları hiç ön planda göremeyiz, kendilerini öne atmadan yaşarlar. İşte bu tarz karakterler merak uyandırır. Baskın, belirgin karakterlere genelde anaakım sinemada rastlanır. Onların günün sonunda katil veya kahraman olacakları filmin başından bellidir.

Ustaoglu'nun yarattığı karakterleri yavaş yavaş tanırız. Onun filmlerinde yavaş gelişen karakterler sağlam bir etki bırakırlar. Filmin gidişatı ile onları tanırız. Tanımanın en iyi yolu da onları kendi başlarıyken görebilmektir. Kendi mekanlarında, kendi atmosferlerini yaratırlar. Kısacası tanımanın en iyi aracı da mekanlardır. Bunaltıcı, karanlık atmosferlere sahip mekanları kullanan Ustaoglu'nun karakterlerinin ruhu da bu mekanların atmosferi gibidir.

Film boyunca karakterler değişim ve gelişim yaşarlar. Onlarda izlediğimizden daha fazlası olduğu duygusuna kapılırız. Bu da başarılı karakter yaratımı yapan yönetmen sayesinde gerçekleşir. Tereddüt filmindeki Elmas'ı yavaş yavaş tanıdığımız gibi, tanıdıkça onunla daha fazla ilgilenmeye devam ederiz.

Birey ve kişilik odaklı filmler yapan ve kadın karakteri merceğe alan Ustaoglu'nun kadın karakterleri için bir tarafta gelenek, görenekler, toplum baskısı varken diğer tarafta ise hayalleri, istekleri, gerçekte olduğu kişi gibi davranma çabaları vardır. Aslında Ustaoglu kadın sorunları üzerinden, Türkiye'nin genel sorunu olan; eğitimsizlik, ırkçılık, kültürel ve ekonomik eksiklik sorunlarına işaret eder. Onun filmlerini izleyen izleyici karakterin film boyunca yaşadığı dönüşümler üzerinden bir farkındalık elde eder. Neticede bu yalnızca karakter odaklı değil genele yayılan bir farkındalık olur.

Yeşim Ustaoglu'nun bir auteur oluşunun katmanlarından biri şüphesiz ki filmlerinde baba imgesinin yokluğunun büyük bir yer kaplaması. Bu noktada filmlerini yönetmenin hayat hikayesinden ve deneyimlerinden bağımsız bir şekilde feminist yahut psikanalize başvurabilirsek de yönetmenin yaşam öyküsüne bakmak da Yeşim Ustaoglu filmlerini okumak açısından bize farklı kapılar aralayacaktır. Bir göz doktoru olan babasını henüz 27 yaşındayken kaybeden Yeşim Ustaoglu, filmlerinde babanın özneleştirilmesinden kaçınır gibidir. Belki de bir baba karakteri yaratarak genç yaşta kaybettiği babasının yokluğuyla yüzleşmekten kaçınmaktadır. İz filminde henüz hikayenin başında ölen Cezmi Kara, bir babadır. Güneşe Yolculuk filminde Berzan babasından söz etmektedir ancak babasının varlığına dair herhangi bir kanıt izleyiciye sunulmaz. Pandora'nın Kutusu'nda baba başka bir kadınla kaçmış ya da dağda ölmüştür. Babanın yokluğu çocuklarının hayatı tanımlaması üzerinde varlığını yoğun olarak korur. Araf filminde baba çok kısa olarak görünse de filmin genelinde hiçbir söz sahibi değildir. Filmde her zaman annenin yoğunluğu ağır basmaktadır ve son olarak Tereddüt filminde ise Elmas sık sık babasından bahsetmektedir bir rüya eşliğinde dahi olsa annesini gördüğümüz halde film boyunca Elmas'ın babası bir gizli özne olarak filmi şekillendirmeye devam eder. “Kendisiyle yapılan röportajda babasının, hayatını kurtardığını tekrarlar iki kez; Karadeniz Teknik Üniversitesi'nde okurken iki defa

gözünden ağır yaralanır; birisinde gözü patlar ve iris dışarı fırlar. Göz doktoru olan babası Mehmet Cenap Ustaoglu gözünü geri verir bir bakıma.” Babası sayesinde gözüyle ilgili yaşadığı problemi atlatan Yeşim Ustaoglu son filmi Tereddüt’te garip bir rüya sekansı ile izleyicisini baş başa bırakır. Bu rüyanın sonunda Elmas’ın annesi elinde Elmas’ın yerinden çıkmış gözünü tutmaktadır.

Yeşim Ustaoglu’nun filmografisine baktığımızda – son dönem filmleri ayrı tutularak- filmlerinde hep bir Mehmet karakterinin varlığı göze çarpar. İz filminde komiser Mehmet, Güneşe Yolculuk’ta Berzan’ın tabutunu Zorluç’a taşıyan Mehmet, Bulutları Beklerken filminde küçük kardeş Mehmet ve Pandora’nın Kutusu filminde geçmişini hatırlamayan alzheimer hastası Nusret’in oğlu Mehmet... Tüm bu karakterler art arda sıralandığında Mehmet isminin kullanımının bir tesadüf olmadığı açıkça ortadadır. Bu noktada yeniden bakışımızı Yeşim Ustaoglu’nun hayatına çevirdiğimizde genç yaşta kaybettiği babasının isminin Mehmet olduğunu görürüz. Öyleyse denebilir ki, bir baba karakteri yaratmaktan özenle kaçınan bu sayede babanın yokluğuyla yüzleşmekten kaçınan Ustaoglu kurguladığı her bir Mehmet karakteriyle aynı zamanda babasını yaşatmaya devam etmektedir.⁵⁰

Ustaoglu filmlerinde genellikle güçlü kadınlara yer veriyor. Filmlerindeki kadın karakterlerin çoğu kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan ve bazıları da bunu becermiş karakterler oluyor. Onun filmlerindeki kadınlar, daima hayatta bir gayesi olan kadınlardır. Onların hayatta yapmak istedikleri ve hayalleri vardır. En kötü durumlardan bile zor da olsa sağ salim çıkmayı becerebilirler. Kiminin ailesi yüzünden kiminin de hayatına giren adamlar yüzünden başına bir şeyler geliyor ama onlar bu durumlardan çıkmayı başarabiliyorlar.

Araf’ta Zehra umutları ve hayalleri olan bir kızdır. Kasabaya sıkışmış kalmış ama oradan çıkmak tek hayalidir. Tır şoförü bir adama aşık olması da aslında onun sıkışıp kaldığı hayatından kaçması için bir yol gibidir. Bu kaçış beklediği gibi olmaz ve bir daha dönmeyecek olan o adamdan hamile kalır. Bu durumu herkesten gizler ve hastane tuvaletinde bebekten tek başına kurtulmaya çalışır. Sonunda da birçok insandan

⁵⁰ M. Müjde Arslan, **Yeşim Ustaoglu: Su, Ölüm ve Yolculuk**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2010, s.110.

beklenebilecek davranışları ya da kaçış yolu gibi gözüken intiharı seçmez ve sağlığına tekrar kavuşmaya çalışır.

Güneş Yolculuk'ta gördüğümüz Arzu karakteri de aslında filmde etkisi büyük karakterlerdendir. Sevdiği adam talihsizce kötü durumlara düşerken hep yanındadır ve ona çıkış yolları bulmasında yardımcı olur. Ailesine rağmen onun yanında olmayı tercih eder. Onun gücü Mehmet'e de güç verir ve arkadaşını memleketine götürme görevini yerine getirmeyi başarır.

Bulutları Beklerken'de seyirci, Osmanlı'nın yıkılışının getirdiği travmalardan birine tanık olur. I. Dünya Savaşı sırasında; doğup, büyüüp, yaşadıkları vatanlarını bırakıp, göçe zorlanan Rum ailelerden birinin kızı olan Ayşe'nin kimlik sıkıntısı konu ediliyor. Eski adı Eleni olan Ayşe ailesinden ayrı düşer ve onu evlatlık edinen Mersin'deki aile ile büyür. Ayşe, yıllardır kendi kimliğini gizleyerek yaşayan bir kadındır ve tüm hayatı bunun mecburiyetinde geçmiştir. Tek başına bir dağ evinde mücadele etmiş ve yıllarca ablasına bakmıştır. Geride kalan tek yoldaşı ablası olan Ayşe, ablasını da kaybedince yaşadıklarını ve yaptığı hataları düşünmeye başlar. En sonunda bir kimlik arayışına çıkma cesareti gösterir ve memleketine doğru yola çıkar.

Araf filmindeki kadın karakter olan Zehra'nın yaşadıklarının içsel sıkıntısını ve acısını sanki Tereddüt'deki Elmas çekiyor gibidir. Zehra'nın yaşadığı talihsizliklerden sonra polis, avukat, terapist süreci yaşanmıştır. Daha sonra Zehra kendini toparlamış ve hayata tekrar adapte olmaya çalışırken evlenmiş, bir hayat kurmuştur. Elmas da işte burada devreye girer. Elmas evli, tüm zamanını eşi ve eşinin annesine bakarak geçiren, evden çıkmayan ve bu hayat içinde sıkışıp kalmış bir karakterdir. Fakat Elmas'ın geçmişte yaşadıkları psikolojisini rahat bırakmaz ve başka sorunları da beraberinde getirerek onun hayatını mahvetmektedir. Şehnaz'ın ise yaşamında her şey yolunda, sorunsuz görünürken arka tarafta kendisinin de yüzleşmekte zorlandığı, hapsediği bir taraf vardır. Sosyal yaşamda diğer insanlara karşı oldukça özgür düşünen bir kimliğe sahiptir fakat düşündüğü gibi yaşayamayan bir karakterdir. Cem ile olan ilişkisinde de farkında olmadığı bir içe dönüklük vardır. Elmas'ı tanıdıktan sonra ise ne kadar çok ortak özellikleri olduğunu anlar.

Kadın odaklı filmlerin; anlatmak istediği temadan ve vermek istediği dersten saparak bambaşka yönlere doğru gittiği günümüz sinemasında, Tereddüt bu konuya dair ders niteliğinde bir filmidir. Şiddet içeriğinden sıyrılamayan filmlerin aksine bu filmde; kurban ya da katile dönüşebilecek iki kadının, birbirinin yaralarını saran iki bireye dönüştüğünü görürüz.

5.2.2. Yeşim Ustaoglu Sinemasında Mekan

Önceleri sadece dekor olarak kullanılan sinema mekânları daha sonra bilinçli şekilde üretilen mekânlara dönüşmüştür. Fritz Lang'ın kült filmi Metropolis'i hatırlayalım örneğin. Bu film için devasal bir film platosu kurulmuş, iç mekânlar mimari bir biçimde tasarlanmıştır. Bu mekânlar dekor, aksesuar, ışık kullanımıyla dönemine göre oldukça farklı bir mekân kullanımı göstermiştir.⁵¹

Citizen Kane (Yurttaş Kane) için Orson Welles tarafından inşa edilmiş şatovari mekanı düşünelim. İçinde barındırdığı nesneler, mekanın dekorasyonu ile metaforik bir anlam kurulmuş ve mekan çok etkin bir biçimde kullanılmıştır. Welles'in Yurttaş Kane tasarımıyla sonra özellikle gerilim ve korku filmi türleri için mekan tasarımları elzem hale gelmiştir. Çünkü bu türler için seyirciyi etkilemenin ve seyirci üzerinde ürperti ve korku yaratabilmenin en müessir yolu mekanın doğru bir biçimde tasarlanmasıdır. Hitchcock'un Karşı Pencere'si, Ridley Scott'un Blade Runner'ı, Tarkovsky'nin Stalker'ı ya da Kubrick'in The Shining'i... Her filmde yönetmenler yaratmak istedikleri duygu doğrultusunda mekanlarını üretmişlerdir. Çünkü her yönetmen filminde yeni bir dünya kurar ve tasvir etmek istediği şekilde düzenler bu dünyayı.⁵²

Mimarlık fakültesi mezunu olan Ustaoglu “Mekânlar, karakterler kadar önemlidir ve “karakterin yaşantısı ile kültürel değerleri”, mekân üzerinden belirlenir.” der.

Sinemada mekan kullanımı Ustaoglu için karakter kullanımıyla özdeşleşir. Karakterlerin özellikleri ve psikolojileri yaşadığı evlere de yansır. Bunu net olarak

⁵¹ Feride Çiçekoglu, **Vesikalı Şehir**, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s.40-46.

⁵² Görken Uzunali, **Zeki Demirkubuz Sinemasında Mekan Kullanımı**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2015.

Pandora'nın Kutusu'nda görüyoruz. Çok katlı gökdelenlerden birinde yaşayan Nesrin aynı o gökdelenlerin arasında kaldığı gibi çıkmazda kalmış ve bir o kadar da soğuk bir karakter. Kardeşi Mehmet ise yaşadığı ev gibi yalnız ve dağılmış haldedir. Kahramanın eziklik ve bayağılığını mekânın kasveti, loşluğu ve boşluğuyla verir Yeşim Ustaoglu. Nesrin'in annesini evine getirdikten sonra annesinin evde yalnız kaldığı sahnelerde ise gökdelenlerin arasında nasıl da korktuğu ve tedirgin olduğunu görüyoruz. Yaylasındaki evinden İstanbul'un merkezine gelen kadın orada adeta kaybolur.



Resim 11: Pandora'nın Kutusu, Mehmet'in Evi.

Ustaoglu'nun filmleri genel olarak aslında dış mekanlarıyla daha çok ön plana çıkar. Karadeniz'i kullandığı filmlerinde, orayı tüm doğallığıyla izleyiciye gösterir. Pandora'nın Kutusu'nda Karadeniz'in o bol yeşilli dağları, engebeli yolları, yağmurlu ve kasvetli havası izleyiciyi karşılar. Aslında Ustaoglu genelde bungenin atmosferleri ve kasvetli havaları seçer. Karakterleri günlük hayattan insanlardan seçtiği gibi onların yaşadıkları da her insanın başına gelebilecek olaylardan oluşur. Tereddüt'de de hiç görmediğimiz kadar bungenlik, kasvet ve fırtınalı bir atmosfer görürüz. Elmas'ın yaşadıklarının bir yansımasıdır belki de o fırtınalı hava. Araf'ta ise zaman geçer ama bir türlü yaz gelmez, hep kar hep yağış vardır. Atmosfer, küçük kasabada sıkışıp kalan insanları, adeta oraya daha da hapsetmeye çalışır. Yönetmen belki de kendi içsel

dünyasını filmlerine yansıtır. Türk filmlerinde auteur yönetmenlerin bunalım konulu filmlere yakın olduğu bilinen bir gerçektir. Bu tarz filmlere sıklıkla rastlanmaktadır. Yeşim Ustaoglu yanında Reha Erdem, Zeki Demirkubuz, Serdar Akar, Ömer Kavur da bu tarzda filmler yapan yönetmenlere örnektir.

Güneşe Yolculuk'ta yine İstanbul'un en ücra en izbe yerleriyle karşılaşırız. Mehmet bazen tek bir odada üç, dört kişi ile yaşamak zorunda bazen de sokakta uyumak zorunda kalır. Sabahın ilk saatleri ve geceler kullanılır film boyunca. Hep bir kasvet havası hakimdir filmde. Belki de mekanlar ve atmosfer Mehmet'in başına gelecek talihsizliklerin de habercisidir.

Yeşim Ustaoglu'nun İstanbul'da geçen filmlerinde mekan; ürkütücü, bilinenden farklı, bazen nostaljik ve hiç aşına olmadığımız bir İstanbul'u yansıtır. Bu da daha önce bahsettiğimiz gibi yönetmenin Kafkavari tarzının bir göstergesi olarak ekrana yansır. Bu tarz mekanlarda ise karakterler sıkışmış ve yabancılaşmış hissederler.

5.2.3. Yeşim Ustaoglu Sinemasında Metaforik Anlatım

Aynı babanın imgesinin kasıtlı yokluğu gibi su imgesi de Yeşim Ustaoglu filmlerine bakıldığında yoğun olarak karşılaşacağımız motiflerden biridir. Bir röportajında suyu hem hayatın hem de ölümün simgesi olarak tanımlayan Ustaoglu, filmlerini bir su berraklığında anlatmakla kalmayıp suyun gücünü deniz, akvaryum, yağmur, fırtına su birikintisi gibi detaylarla destekler.

Magnafantagna'da su kenarında oturan çocuklar ölüm üzerine konuşurlar. Otel'de akvaryum, akıtan tavan yüzünden sürekli dolar ve cüce filmin final sahnesinde su dolu akvaryumu içindeki balıkla birlikte otelin üst katlarından yere bırakır, akvaryum paramparça olurken, su etrafa saçılır.

Bulutları Beklerken filminde yönetmen Selma'nın cesedini taşıyan küçük kalabalığı yine bir su birikintisinin önünden geçirir.⁵³

⁵³ Arslan, s.117.

Güneş Yolculuk filminin açılış sekansında bir su birikintisine yansıyan evlerin önünde bir tabutun taşındığını görürüz. Film sona yaklaştığında bu sahneye geri döner. Mehmet, çalıştığı iş gereğince elindeki aletle yer altından geçen suyu dinler. Berzan'ın cenazesini Zorluç'a götürdüğünde Mehmet köyün sular altında kaldığını görür ve Berzan'ı tabutuyla birlikte köyünü yerle bir eden suya bırakır.



Resim 12: Güneş Yolculuk'un Son Sahnesi.

Bunların dışında başta İstanbul olmak üzere, sokakların genel kültürel atmosferleri korunmaya çalışılır. Göstergibilimsel olarak Güneş Yolculuk incelenirse, aslında bütün film boyunca Mehmet “bilmediği toplumsal doku” hakkında öğrenirken, seyirci için de bu doku anlatılmaktadır. Aynı şekilde, seyirciye yönetmenin yansıtmak istediği Mehmet'in dönüşüm sürecinden bir pozitif kimlik türetmektir, bu anlamda yönetmenin “toplumun ötekisine” yakın durduğu da filme kodlanmıştır. Mehmet'in bilmediği Doğu kültürel olarak Güneş'le kodlanmıştır, olumlu bir amaç olarak görselleştirilir.⁵⁴

Pandora'nın kutusunda film deniz kenarında başlar. Nusret sık sık kaçarak denizi seyrederek. Su motifiyle yaşamı ve ölümü bir araya getiren Ustaoglu suyu adeta insanın varoluşunun bir yansıması olarak kullanır diyebiliriz.

⁵⁴ Gönül Cengiz, **Yeşim Ustaoglu Sinemasının Kamusal Alan Bağlamında İçerik Analiz Yöntemiyle İncelenmesi: “Güneş Yolculuk” ve “ Bulutları Beklerken” Film Örnekleri**, Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi, 2015.

Suyun her zaman var olduğu yönetmenin filmografisine bakarak rahatlıkla söylenebilse de belki de hiçbir filminde Tereddüt'te kullandığı kadar yoğun bir su kullanımı göze çarpmaz. Bu kez karakterlerinin kapana kısılmışlığını, içlerinde kopan fırtınaları hatta bir kadın olarak cinselliklerini tamamen su üzerinden anlatan Yeşim Ustaoglu filmine yine dalgalı bir deniz eşliğinde başlar. Alt ve üst sınıftan iki ayrı kadının kendileriyle yüzleştikleri anlar denizin kenarında başlar. Bu kez yaşam ve ölümden daha ziyade cinsel bir anlam yüklendiğı söylenebilecek olan yağmur, deniz ve fırtına erkeklerin kışkacında iki farklı kadını buluştukları ortak paydanın aynılığı üzerinden inceler.



Resim 13: Yeşim Ustaoglu'nun En Son Çektiğı Tereddüt Filminden Bir Kare.

Yeşim Ustaoglu'nun hayatına filmleri üzerinden bakmak aslında tekrar eden motiflerin, yolunu kendiliğinden çizdiği bir yolculuk gibidir. Yönetmenin hayat ve ölümlle olan derdi, yokluğa karşı tutumu ve gözlemleri filmlerinin her karesine derinden yansır. Filmlerinde hep bir ölüm vardır ölüm hem bir yolculuk olarak tanımlanırken hem de karakterler fiziksel olarak bir yerden bir yere gidiyordur.

Güneşe Yolculuk'ta Mehmet'in Berzan'ın tabutuyla çıktığı yolculuk aslında kendiyile yüzleşme toplumda ötekileşerek öteki'ye bakışını değiştirme sürecinin bir yolculuğı gibidir. Fiziksel yolculukların, karakterlerin içsel yolculuğunu ve akabinde değişimini vurgulayan Yeşim Ustaoglu'nun karakterleri bir arayış içinde gibidir. Bu arayış genellikle hayatın anlamı ve ölüm üzerine yoğunlaşır. Bu sebeple karakterlerin yolculuklarının ölümün anlamını sorgulayan bir yanı da bulunmaktadır.

Pandora'nın Kutusu adlı filmde ise anneyi arayış ile birlikte aslında ortaya çıkan babanın yokluğu ve bir geçmiş arayışı sunulur izleyiciye. Bu filmde de kırsaldan şehre ve şehirden kırsala bir yolculuk söz konusudur. Arayış, yolculuk ve ölüm yine iç içedir. Yeşim Ustaoglu'nun son filmi Tereddüt'te ise bu arayış ve yolculuk yine içseldir. Elmas ve Şehnaz'ın birbirini iyileştirmeye başlayacağı bu yolculuğa çıkışlarının temelinde yine ölüm yatmaktadır.

Ölümün getirdiği değişimle karakterler de bir sorgulama sürecine girer ve bu süreç onları kendi içsel yolculuklarına çıkarır. Hayatın anlamını arayan karakterler, tüm bu arayışın vardığı noktada gerçekleşen açık uçlu finallerle izleyiciyi bu sorgulamayı ve arayışı bir kez daha sorgulamaya iter. Karakterin nasıl bir değişim yaşadığı, hangi yöne gittiği ya da nasıl bir cevap bulduğu tamamen izleyiciye kalmıştır. Nasıl bir hayat yaşadığımız da belki bu sorulara vereceğimiz cevaplarda gizlidir.

Yeşim Ustaoglu suyun temsil ettiğine inandığı yaşam ve ölüm kısılcasında özgürleşmeye çalışan karakterlerinin aynılığını beyaz perdeye yansıtırken toplumda karşı karşıya kaldıkları ayrımcılığın da altını çizmekten geri durmaz. Kimlikler ve etnisite üzerinden uygulanan ayrımcılığın her türlüsüyle derinden bir derdi olan yönetmen Bulutları Beklerken filmde Rumlar'ın göçe zorlanışından Güneşe Yolculuk filmde Kürt halkına yönelik hayatın her alanında uygulanan ayrımcılığa kamerasını çevirirken son filmi Tereddüt'te kadına yönelik fiziksel, cinsel ve psikolojik şiddete odaklanır.

Ustaoglu bütün karakterlerine yaşam ve ölümün gelgitlerinde aynı mesafede yaklaşıp da toplumun bakışını da eleştirel bir biçimde sunarak içinde yaşadığımız toplumun tüm yanlışlarını bir sosyolojik gözlemler bütünü halinde tartışmaya açar.

Esmer olduğu için Türk olduğuna inanılmayan Tireli Mehmet ve Zorluç'a köyüne dönüp sevdiğine kavuşma hayalleri kuran Berzan'ın Kürt oluşunun ötesinde bir dostluk kuran ve sınırları, git gide hızlanan danslarıyla yıkıp geçen iki dostun hikayesinde Yeşim Ustaoglu karakterleri arasındaki ayrımcılığı kaldırırken toplumun bakışı eşliğinde bu etnik ayrımı incelemeye devam eder. Bulutları Beklerken filmde

Eleni, kendini uzun yıllar boyunca herkese Ayşe olarak tanıtır ve ait olmadığı bir kimlikte olmadığı birini yaşamaya zorlanır.

Sonuç olarak, Yeşim Ustaoğlu'nun kendine has sinemasını oluşturan etmenlerin, yönetmenin hayatı ve hayatı algılayış biçimiyle doğrudan ya da dolaylı olarak bağlantılı olduğu söylenebilir. Tekrar eden bu motifler yönetmenin son filmi Tereddüt'te daha da olgunlaşmış ve kendinden emin bir şekilde karşımıza çıkarken, modern şehir ve kırsal hayatın içerisinde kadının farklı koşullarda aynı hikayeyi yaşayışını Ustaoğlu'nun gözlemleriyle yeniden anlamlandırıyoruz. Yaşam ve ölüm arasında yaşanan tüm bu kargaşanın bazen dalgalı bazen durgun bir deniz, bazen küçük bir su birikintisi bazense şiddetli bir yağmur olarak resmedildiği tüm bu filmlerde böylesine savunmasız hissetmek, kendimizi ve seçimlerimizi beyaz perdede bütün çıplaklığıyla görmek sindirilmesi zor bir deneyim olsa da Yeşim Ustaoğlu'nun son filmi Tereddüt de dahil olmak üzere izleyicisine ufuk açan hikayeler sunması Türkiye sinemasında çok önemli bir noktada durduğunu bir kez daha kanıtlıyor.

5.2.4. Yeşim Ustaoğlu Sinemasında 'Öteki' Kimliklerin Temsili

Filmleri peş peşe izlendiğinde bir yönetmenin en gizli yanıyla, en çıplak kuytu köşesiyle yüzleşiliyorsa o yönetmen autordür. Ressamın sanat yapabilmek için aracı boyası ve fırçaları, bestecinin notaları, şairin duyguları ve kelimeleri ise autordün de fikirleridir. Auteurs yönetmen, bir filmi yalnızca yöneten değil, ilk fikrin doğuşundan sinemada gördüğümüz zamana kadar geçen sürede o filmi yazandır.

Yeşim Ustaoğlu sinemasını anlamak için birçok ögeye, sinemada birçok akıma bakmak gerekir. Bu tarz üzerinde durulması gereken konulardan bir tanesi de sinemada "öteki" kavramıdır. Yaşadığımız coğrafya ve toplumu anlamamız; yine yaşadığımız toplumun siyasi, sosyal, ekonomik özelliklerine bağlıdır. Bu toplum ve kültürel yapı içerisinde yaşanan olaylar olumlu sonuçlar doğurabildiği gibi; yine bu yaşanan olaylar ve sahip olunan farklılıklar insanları ötekileştirebilir. Bir birey kendi kendine toplumda ötekileşmez, bizler onu ötekileştiririz. Bir kadın, bir erkek, bizimle aynı dili konuşmayan bir yabancı, ten rengi bizden farklı biri ya da dini inancı olmayan biri

ötekileştirilir. Gündelik hayatta sık sık karşılaştığımız farklılıkların öteki olarak görülmesi, yani ötekileştirmenin sinemanın ilgi alanına girmesi kaçınılmazdır.

Sinemada öteki kavramı oldukça popüler konulardan biridir. Özellikle medyanın toplumu etkileyen en önemli araç olduğunun farkına varan Amerika'daki Hollywood sinemasında bu kavrama sıkça rastlanır. Politika ile iç içe olan bu kavram siyasi ayrışmalardan doğan sonuçlar sonucu ortaya çıkar. Sinema eleştirmeni ve tarihçisi Paul Rotha'nın sinema politikadan ayrı düşünülemez düşüncesinin doğruluğu Hollywood sinemasındaki politik ve ötekileşme konularının çokça işlenmesi ile ispatlanır niteliktedir. Günlük hayatın içinde rastlanan bu ötekileşme kavramının Dünya sinemasında etkilerine rastlandığı gibi, Türk sinemasının da bu konudan etkilenmesi kaçınılmazdır. "Öteki" ve "kimlik" kavramları Türk sinemasında, özellikle Ustaoğlu sinemasında karşımıza çıkar. Ustaoğlu bu konuları kendine tema edinmiştir. Türkiye'de kimlik ve öteki birer sorun olarak karşımıza çıkar. Gerek siyasi gerek de toplumsal yapıda bu kavramlar ülkemizde birer sorundur. Ustaoğlu da gerçek hikayeleri ele aldığı için bu sorunlara yer verir. Özellikle kadının ötekileştirilmesini konu alan Ustaoğlu'nun, toplum tarafından kendisine uygun görülen kimliğe bürünen kadın karakterleri vardır. Bu kadın karakterler aslında güçlü ama bastırılmış bireylerdir. Çevresindekilerin uygun gördüğü, kendileri için biçilen rolleri üstlenirler. Hayat içinde rol yaparlar. Ustaoğlu onları oynadıkları rolden süreç boyunca uzaklaştırır ve kendilerini bulmalarını sağlar.

Ustaoğlu sinemasında en belirgin ortak özelliklerden bir tanesi de toplumsal kimlik incelemelerinin sineması olmasıdır. Türk toplumunu ele aldığımızda cumhuriyetin kurulmasından bu yana devlet sürekli tek tip bir kamusal alan oluşturmaya çalışmıştır. Homojen bir toplum yapısı oluşturmak istenmiştir ve hakim hegemonya ve iktidara muhalif olup bu şekilde düşünenler ve bu şekilde yaşayanlar ötekileştirilmiş ve görmezden gelinmişlerdir.

Yeşim Ustaoğlu birçok filminde ötekileştirilen, alternatif yollardan düşündüğünde dışlanan, cinsel kimliği nedeniyle hor görülen kişileri sinemasında işler. Egemen anlatıda ve sinemada yer almayan hikayeleri anlatır. Bu hikayelerin Türk sinemasında işlenmemesini büyük eksiklik gören birçok kesim vardır. Psikanalize

indirgediğimizde bu hikayelerin sinemada kullanılması birçok insanı rahatsız edebilir. Görmezden geldikleri yaşam tarzları ve dışladığı insanları sinemada izlemek bu insanların tepkisine neden olabilir.

Ustaoğlu sinemasına bu yönünden bakıldığında Yılmaz Güney sinemasının 2000’ler sonrasındaki devamı niteliğindedir.

Yeşim Ustaoğlu sineması büyük oranda ‘atmosfer’in, ‘çerçevelerin’ ve ‘toplumsal kimlik incelemelerinin sinemasıdır. Yönetmenin filmlerinde çok kültürlülüğün ve farklılığın vurgulanması, görmezden gelinen farklı kimliklerin kendini ifade etmeye başlaması, kadınların, eşcinsellerin, göçmenlerin kamusal alanda tanınma talebinde bulunmalarına neden olmuştur.⁵⁵

Filmlerinde siyasi düşünceleri nedeniyle toplumda reddedilen kişileri de işler Ustaoğlu. Bunu en belirgin şekilde Güneş’e Yolculuk filminde izleyiciye aktarmıştır. Filmde esmer olduğu için herkesin onu Kürt sandığı Mehmet işlemediği bir suç yüzünden siyasi örgüt üyesi sanılarak hapse atılıyor. Olaylar bu döngü etrafında gerçekleşirken filmde, iktidar siyasi görüşe muhalefet olan, alternatif siyasi görüşteki insanların kapılarına tek tek kırmızı çarpı işareti çiziliyor. Bu durum net olarak ötekileştirilmeyi vurguluyor.

Yine bu filmde Eminönü’nde Berzan’ın kaset satarken Kürtçe şarkı açması, Kürtlerin “artık biz de buradayız, biz de varız” söyleminin bir göstergesi niteliğindedir. Dikkat çeken diğer bir nokta da filmde Kürtçe konuşulan yerlerdir. Kamusal alanlarda Kürtçe konuşmaya çekinen Berzan’ın telefon kulübesinde telefonla konuşurken Kürtçe konuştuğunu görüyoruz. Bir başka Kürtçe konuştu yer ise bodrum katıdır. Arkadaşıyla orada Kürtçe konuştuğunu duyarız. Genel olarak baktığımızda Kürtçe konuşulan yerler dar, kapalı, sıkışık mekanlardır. 1990’lı yıllara kadar Kürtçe konuşmanın yasak olmasını bu şekilde anlatmaya çalışmış Ustaoğlu. Gizli, korkarak, kapalı alanlarda konuşulan dil, ötekileştirilen kimlikler gibi ötekileştirilmiş bu filmde.

⁵⁵ Pınar Yıldız, **Yeşim Ustaoğlu Sinemasında Kimlik**, Yüksek Lisans Tezi, Danışman, Doç. Dr. Ruken S.Öztürk, Ankara Üniversitesi, 2008, s.4.

Ustaoğlu, Güneşe Yolculuk filminde 1990'ların ötekisi "Kürtleri" anlatırken, Bulutları Beklerken filminde 1970'lerin ötekilerini gayrimüslimleri ve komünizmi ele alır. Yönetmen, sinemasal deneyimlerini özellikle bu iki filmde kavramsal olarak "kimlik" üzerine oturtur. Diğer filmlerinde de kişisel bir kimlik arayışı vardır ancak bu iki film daha ziyade etnik kimlik üzerinedir. "Güneşe Yolculuk"ta "Kürtlük", "azınlık", "öteki'lik" üzerine düşündürtür, "Bulutları Beklerken" ise Türkiye'deki gizli etnik gruplar, kimliklere dikkat çeker, bu filmdeki Ayşe/Eleni 50 yıl boyunca Rum olduğunu gizlemiş, Ayşe olarak "hayatta kalmaya" çalışmıştır. Bu aynı zamanda gizlenen, dönüşen, kimliğini yok etmek zorunda kalan binlerce başka insanın da hayatıdır, sadece Rum'un değil, Ermeni, Yahudi, Süryani, Kürt olanın da sıklıkla yaşadığıdır. İsimleri Türkçeleştirilen çok sayıda Kürt ve Ermeni çocuğa rastlanabilir. Asimilasyon politikası sebebiyle günümüzde etnik gruplarını ayırt etmek bile güçtür.⁵⁶

Trabzon'da büyüyen Ustaoğlu, bir röportajında bütün çocukluğunun yolu izleyerek geçtiğinden bahsetmiştir. Yolu izleyerek büyüyen yönetmen en sonunda kendi yolculuğuna sinema sayesinde çıkmıştır. Bütün filmlerinde ortak nokta yoldur. Her filminde karakterler kendi içine döndüğü yolculuklara çıkarlar. Filmlerine kendi kişiliğinden izler bırakan Ustaoğlu, aktif bir izleyiciyi ister. Hikaye ile özdeşleşmenin yanında daha çok ne olacağını ne olduğunu düşünen, tartışan izleyici ister. Ustaoğlu, gerek sinema gerek diğer sanat dallarında eserin kalıcı ve zaman içinde eskimeyen bir eser olabilmesi için izleyicinin düşünce sistemini tetiklediğini söyler. Eserlerini ortaya çıkartırken kendi dünyası ile kendi algısı ile ve sahip olduğu bakış açısı ile ortaya çıkaran yönetmene göre; izleyici de kendi dünyası, deneyimleri, bakış açısı ile filmi izlerken yeniden üretme sürecine girer. Bu izleyicinin özne olduğu ikinci üretimdir. Yönetmen kendi bakış açısıyla çektiği filmi empoze etmeye çalışmaz, izleyici kendi kapasitesine göre filmi yeniden anlamlandırır.

Ustaoğlu sinemasında kadın karakterler genellikle beklentiler ve hayaller arasında gidip gelen bir hayata sahiptir. Kadın, erkeğin himayesi ve koruması altındadır ama aslında her kadının da birey olmaya çalışma çabası vardır. Kadın karakterler

⁵⁶ Gönül Cengiz, **Yeşim Ustaoğlu Sinemasının Kamusal Alan Bağlamında İçerik Analiz Yöntemiyle İncelenmesi: "Güneşe Yolculuk" ve "Bulutları Beklerken" Film Örnekleri**, Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi, 2015.

güçlüdür fakat baskı altındadır. Taşralısı aile ve toplum baskısına açıkça maruz kalırken, modern hayatı simgeleyen kadın da dolaylı olarak baskıya maruz kalır. Kısacası aynı baskı bütün kadın üstünde dolaylı ya da doğrudan etki gösterir.

Filmlerde genelde birbirinden uzak hayatlara sahip karakterler vardır. Aslında birbirinden uzak gibi görünen bu hayatlar, psikolojik olarak analiz edildiğinde uzak olduğu gibi bir o kadar da birbirine yakın hayatlardır. Örneğin Tereddüt filminde Elmas evde hizmet eden rolünü üstlenmiştir. Şehnaz ise çalışan, ev işleri ile ilgilenmeyen bir konumdadır. Film ilerledikçe iki karakteri daha iyi tanımaya başladığımızda ise bu iki karakterin aslında aynı varoluşsal sıkıntıları yaşadığını görürüz.

Çoğu filminde; ataerkil aile yapısına sahip ve Türk aile yapısının en önemli ferdi olan “baba” figürü bulunmaz. Karakter ya babasını görmek istemez ya hiç görmemiştir ya da babasını korumak için ondan uzak durmak ister.

Yeşim Ustaoglu’nun bütün filmlerinde yas tutan karakterler ve kayıplar vardır. İz filminde komiser Kemal, kaybettiği kimliğinin ve yüzünün matemindedir. Filmin başında ölen müzisyen Cavit Kara’nın kim olduğunu araştırırken, kendi hayatını ve belki de ölümünü araştırır. Komiser Kemal’in, Cavit Kara’nın ölü bedeniyle bütün hayatı yas havasına bürünür, yaptığı hiçbir şeyden zevk almaz. Belki de kendi ölümünün yasındadır.

Bulutları Beklerken filminde Ayşe yıllardır tek başına baktığı ablası Selma’yı kaybeder ve onunla birlikte eski kayıpları olan ailesinin de yasını tutmaya başlar. Aslında tüm hayatı matem havasında geçen Ayşe hiç evlenmemiş ve hiç çocuk yapmamıştır. Kısacası hayattan zevk almamıştır.

Güneşe Yolculuk filminde ise daha filmin ilk sekansında verilen tabut görüntüsü tüm filme matem havasını yaymıştır. Bu filmde ölen Berzan olmuştur. Mehmet de onun matemi içinde, son dileğini yerine getirme gayesiyle, onu sular içinde kalmış memleketine götürmek için bir yolculuğa çıkar.

Pandora'nın Kutusu'nda da kaybolan babadır ve bu kaybın etkisi çocuklar ve anne üzerinde oldukça büyük olmuştur. Tüm hayatları –özellikle annenin- bir matem içinde geçmiştir.

Tereddüt'te film başında kayıplar üzerine kurulmuştur aslında. Yaşadığı kayıplar nedeniyle akli dengesini yitirmek üzere olan Elmas, bu kayıpların yükünü taşıyamamaktadır. Şehnaz'ın hayatında ise fiziksel olmasa da psikolojik kayıpları vardır.

Yeşim Ustaoglu ilk kısa filminden bu yana -İz filmi dışında- bütün filmlerini senaryo yazımını kimi zaman tek başına, kimi zaman ortak senaristlerle üstleniyor. İz filminde Tayfun Pirselimoglu'nun senaryosunu çekti. Bulutları Beklerken ve Pandora'nın Kutusu filmlerinde ortak senaristlerle çalıştı. Ustaoglu, senaryoların ilk versiyonları, bazen ikinci versiyonları bittikten sonra ortak senaristlerle çalışmaya başladığını vurguluyor. Yönetmen aynı zamanda filmin senaristi olmasını önemsiyor belki bu yüzden İz'i tam anlamıyla kendi filmi gibi hissetmiyor. Güneşe Yolculuk filminin senaryosunu yazdığı zamanları, “Hiçbir sınır koymadım kendime, ne düşündüysem, ne hissettiysem, ne biliyorsam bende ne fırtınalar olup bittiyse hepsini döktüm kağıda. Kağıtla yani kompitürümle çok kavga ettim, yazdım bozdum, tekrar tekrar. Tüm duygularımı dışarı çıkartmak istedim ve çıktı. Zaman zaman ben kendim bile okurken çok duygusal anlar yaşadım,” sözleriyle ifade etmektedir.⁵⁷ Bu aslında bütün senaryo yazım süreçleri için geçerlidir, çünkü kendisi ile yapılan röportajda senaryo yazım sürecini ne kadar içselleştirdiğini şu sözlerle anlatmaktadır:

Benim yazarken en önemli yazma edimim, oynuyorum ben. Onu oynayabilmem lazım, karakteri yaşarım, oynarım, ondan sonra sahnemi yazarım. Bu kadar hissetmem lazım, bu içselliği yaşayamazsam onu yaratamam. İster erkek karakter olsun, ister kadın. O ilişkiyi, teması, o içselliği kuramazsam kendimi oynamayacak kadar hissetmezsem çok yaratıcı hissetmem. Benim bildiğim bir konuyu yönetmem çok daha kolay olur.⁵⁸

⁵⁷ Nilgün Toptaş, **Her Film Yeni Bir Hayal**, Yeşim Ustaoglu ile söyleşi, Radikal İki, 9 Mayıs 1999.

⁵⁸ Arslan, s.144.

Ustaoğlu sinemasında bir diğer ortak özellik de televizyonun kullanılmasıdır. Özellikle dört uzun metrajlı filminde de televizyonu kullanan Ustaoğlu, filmin temasını ve anlatı yapısını güçlendirmeyi amaçlar. Televizyon kullanımı filmlerinin alt metnini daha da kuvvetlendirir. Örneğin, Bulutları Beklerken filminde Ayşe'nin evinde nüfus sayımı yapan devlet memurları içeri girdiğinde televizyon açıktır ve Sovyet kanalında, Sovyet bir siyasi lider konuşma yapmaktadır. İçeriye giren memurlar bundan hoşlanmaz ve televizyonu kapatmasını isterler. Burada yönetmen, izleyiciyi 1978 yılının Tirebolu'su hakkında çıkarım yapmaya çağırır.

Güneşe Yolculuk filminde ise televizyonda cezaevi görüntülerine yer verilir. Filmin temasını güçlendiren bu görüntüler, gerçekçi anlatı yapısını da geliştirir. Bize, filmin ne zaman ve nasıl bir Türkiye'de geçtiğini anlatan bu görüntüler, filmin ilerleyen sahnelerinde yerini siyasi eylem görüntülerine bırakır.

Pandora'nın Kutusu filminde Nusret'in evinde kısa ama etkili bir televizyon görüntüsü ile karşılaşırız. Annesini evine getiren Nusret, annesini evde yalnız bıraktığı zamanlarda canı sıkılmasın diye televizyonu açık bırakıp gider. Televizyonda orta sınıfın eğlencesi olan evlilik ve eğlence programları vardır. Televizyonun seni rahatsızlık verecek kadar çok açıktır. Akşam olduğunda da televizyondan, milliyetçilik propagandası yapan haberlerin sesi gelir. Bu programlar annenin ilgisini çekmez.

Araf filminde de aynı şekilde orta sınıfın tek eğlence kaynağı olan televizyon açıktır. Daha yirmili yaşlarda olan bir genç, önünde bir sürü zaman ve fırsat dururken televizyon yarışmalarına kafayı takmıştır. Bu yarışmalara katılmak ve kolay yoldan para kazanmak tek hayali olmuştur.

Kimlik ve birey üzerinde duran bağımsız auteur yönetmen olan Ustaoğlu, özellikle kadın kimliği üzerinde durmuştur. Kadını, kadının içsel kimliği, sıkıntıları, toplum içindeki yeri, yaşadığı kültürel çıkmazları konu edinmiştir. Yalnızca bilinçsiz, taşra kadını değil her statüden kadının yaşadığı sıkıntıları filmlerine yansıtmıştır. Genel olarak taşra kadınının yaşadığı mahalle baskılarını konu alan klasik tarzda filmler yerine; varoluş sancılarını, sıkışıp kalmışlıklarını, hayallerini, yaşadıklarını ve yaşayamadıklarını yansıtır. Kendine has sinema dilini daha 1990'lı yıllardaki ilk kısa

filmlerini çekmeye başladığından beri oluşturmaya başlayan Ustaoglu, daha o zamanlarda bile yeni Türk sinemacılar arasında önemli bir yere geleceğinin sinyallerini vermiştir.

Ustaoglu diğer anaakım yönetmenlerin aksine klasik üretim biçimlerinden kaçınmıştır. Ustaoglu anaakım yönetmenlerin aksine filme, oyuncular veya diğer öğeler ile değil kendi tekniği ile damga vurur. Auteur yönetmen olarak teknik açıdan birçok öğeden senaryosuna, montajından oyuncu seçimine kadar her şeyi ile kendini belli eder. Filmleri bütünüyle kendi ürünüdür ve gerçeği yansıtır. Bu filmlerden birini izleyen seyirci film izlediğini unutmaz ve kendini izlediği filmin içinde hisseder. İzleyici kahraman ile özdeşleşebilir. Filmlerinin senaryosunu kendi yazan Ustaoglu, aynı şeyleri yaşayan ya da yaşamış olan bir izleyiciyi kendine hayran bırakır çünkü analiz yeteneği kuvvetli olan yönetmen, filmlerine de bunu oldukça iyi yansıtır. Kişisel tarzını da filmlerine çok iyi yansıtan Ustaoglu, filmlerini yalnızca teknik olarak ele alan ve yaratıcılıktan uzak filmler yapan yönetmenlerden değildir. Yeni Dalga yönetmenleri gibi uzun çekimlere yer veren yönetmen, özellikle Karadeniz’de geçen filmlerinde, kamera ile adeta doğayı izler. Uzun uzadıya manzarayı, yeşilliği, ormanı, yolları çeker ve bizler filmin geçtiği coğrafya hakkında fikir ediniriz. İzleyicinin filmin geçtiği yeri öğrenmesi için ülkenin ya da şehrin adını yazarak kolaya kaçan anaakım yönetmenler yerine, Ustaoglu o coğrafyayı bize gösterir. Böylelikle filmi hissetmemiz, karakterlerle özdeşleşmemiz, filmin içine girmemiz daha büyümlü bir sürece girer ve kolaylaşır.

Farklı bir anlatı yapısına sahip olan Ustaoglu, filmlerinde sahneler arasındaki neden-sonuç ilişkisini ikinci planda tutar. Onun için içerik değil, biçim daha önemlidir. Filmlerinde genellikle gerçek mekanları kullanarak yaşamın içinden filmler yapan Ustaoglu için, filmlerde de olaylar hayattaki gibi kronolojik olarak ilerlememelidir. Düşük bütçeli filmler ile auteur stilde filmler yapan Ustaoglu’nun filmleri genellikle dünya çapında oldukça önemli festivallerde yer alır. Gişe başarısı elde etmek için film yapmadığından filmleri bazen sinema salonlarında kendine yer bulamaz. Hatta bazı filmleri ülkemizde sansür yasağına bile uğramıştır. Her ülkenin bu tarz eserlerini denetleyen bir kuruluş olduğu gibi, Türkiye’de de filmler RTÜK tarafından incelemeye tabi tutulur. Ustaoglu filmleri de hayatın içinden ve hayatı yansıtan filmler olduğu için,

gerçek hayatta insanların kaldıramayacağı olaylar olduğu gibi bu olaylar onun filmlerinde de mevcuttur. Bu nedenle filmlerinin bazıları sansüre tabi tutulmuştur. Aslında o hayatın ta kendisini filme alır ve beyaz perdeye aktarır.

Filmlerinde tekrar eden konular ve diğer ortak metaforik özellikler barındıran yönetmenin kendine has bir dil oluşturmadaki en önemli etken de budur. Onun filmlerinde bazen uzun monologlar vardır bazen de karakterler hiç konuşmaz. Genellikle film atmosferine uygun olarak doğal ışık kullanılır. Ortamlar çoğunlukla boğucu ve karanlıktır. Karakterlerin yaşadığı ruhsal durumları kullandığı bunun gibi teknik özellikler ile yansıtır.

Genel olarak bakıldığında Ustaoglu filmleri aktif seyirciye dönüktür. Seyircinin bakan değil, gören olmasını gerektiren filmler çeker. İzleyicinin karakterleri kavramasını ve sorgulayan, soran konumunda olmasını ister. Sinema dili, ilk kısa filminden, çektiği son uzun metraj filmi olan Tereddüt'e kadar aynıdır ve hep öyle devam eder.

5. SONUÇ

Bu çalışmada iletişim ve iletişim süreci derinlemesine incelenmiştir. İnsan eylemlerinin sonucu olan iletişim, iletişim süreci ve araçları ele alınarak; sinemanın da iletişim sürecindeki mesaj olduğu saptanmıştır. Yönetmen sineması olan auteur kuramı ise güçlü bir iletişim sürecinin oluşmasında büyük önem taşır. Dolayısı ile iletişim bağlamında auteur kuramı üzerinde durulmuştur.

Auteur kuramının ortaya çıkması ve gelişimi anlatılmıştır. Dünyadan farklı kuramcıların auteur kuramı üzerine görüş ve eleştirilerine yer verilmiştir. İletişim bağlamında auteur kuramının daha net anlaşılabilmesi için auteur bir yönetmen olan Yeşim Ustaoglu ve filmleri incelenmiştir. Yeşim Ustaoglu 1980'lerin ortalarında kısa filmler çekmeye başlasa da 2000'lerde daha çok uzun metraj çekerek sinemadaki yerini sağlamlaştırmıştır. Bu nedenle bu çalışmada 2000'ler Türk sineması üzerinde durulmuştur.

Çalışmada sinemaya adım attığı zamandan bu yana yıllar içinde kendine özgü bir sinema dili oluşturan ve Türk Sineması adına yeni bir boyut oluşturan Yeşim Ustaoglu'nun senaryosunu yazıp -İz filmi hariç-, yönetmenliğini yaptığı altı uzun metrajlı filmi üzerinde, auteur kuramı çerçevesinde çalışılmıştır.

Ustaoglu'nun eserleri Andre Bazin tarafında yürütülen Cahiers du Cinema dergisi sayesinde kuram olarak sinemada oldukça önemli bir yer edinen auteur kavramı ve auteur kuramının pratikte uygulanmasını sağlayan Yeni Dalga öncülerinin çalışmaları perspektifinden incelenmiştir.

Bu çalışma dört ana bölümden oluşmaktadır. “İletişim Nedir?” başlıklı ilk bölümde, Latince “communis” kavramından gelen “Communication” yani iletişimin, kavram olarak kökenine inilmiştir. İletişim çalışmalarını daha spesifik hale getiren iletişim modelleri üzerinde durulmuştur. İletişim modelleri mesajın anlamlandırılması veya iletilmesi üzerinde dururlar. Birçok tanımı ve birçok şekli olan iletişimin, birçok da modeli vardır. Çalışmanın bu kısmında mesajın iletilmesi üzerinde yoğunlaşan, Lasswell modeli ve Gerbner modeli üzerinde durulmuştur. Disiplinler arası bir alan olan iletişim, çok geniş kapsamlıdır. İletişimin ne anlama geldiği, süreçleri, öğeleri ve

modelleri üzerinde çalıştıktan sonra, diğer bir alt başlık olan “iletişim türleri” üzerinde durulmuştur. İkinci bölümün son başlığında ise önceleri toplumu oluşturan tüm kitlelerin yararına hizmet etmesi işlevinde olan, teknoloji geliştikten sonra artık belli kitleleri etkilemek, algı yönetmek, gündem oluşturmak için de kullanılan kitle iletişimi üzerinde durulmuştur.

Çalışmanın “*İletişim ve Sinema*” başlıklı ikinci bölümünde iletişim formu olarak sinema tartışılmıştır ve alt başlıklar olarak sinemanın tarihçesi ve işlevleri üzerinde durulmuştur. İletişim ve sinemayı birbirinden bağımsız düşünemeyiz. Bilgi, düşünce, duygu, tutum ve davranış biçimlerinin herhangi bir kaynak aracılığı ile alıcıyla çeşitli yollar sayesinde aktarılma sürecine iletişim denir. Bilgi, düşünce, duygu, tutum ve davranış biçimlerinin aktarılmasında kullanılan yollardan biri de sinemadır. Sinema; kitle iletişim araçlarının haber verme, bilgiyi iletme, kamuoyu oluşturma, eğitme ve eğlendirme gibi işlevlerini dolaylı veya doğrudan yerine getiren bir iletişim aracıdır. Sinema kendine özgü bir dili olmasından ötürü sanat dalı olarak kabul görür. Yaşadığımız bu modern dünyada kitle iletişim araçları, bir araç olmaktan çıkıp hayatımızın bir parçası haline geldiler. Belli toplumsal ve tarihsel koşulların ürünleri olan kitle iletişim araçlarının; haber verme, bilgiyi iletme, kamuoyu oluşturma, eğitme ve eğlendirme gibi işlevleri mevcuttur. Sinema da sanat olduğu kadar; aynı zamanda bu işlevleri yerine getiren, toplumları etkileyebilen, sosyalleştiren bir kitle iletişim aracıdır. Elbette sinemanın bu iletişim formlarından ayrılan birçok özelliği de mevcuttur.

Çalışmanın “*Auteur Kuram*” başlıklı üçüncü bölümünde auteur kuram derinlemesine incelenmiş, kuramın ortaya çıkması ve gelişimi üzerinde durulmuştur. Düşüncelerin teoriye veya eyleme geçmesi, çalışmaya dönüşmesi anlamına gelen kuram; sinema ve sanat ile birleşince işte ortaya sinema kuramları çıkmıştır.

II. Dünya Savaşı’ndan sonra sinema farklı bir boyuta evrilmiştir. Sinemada hayal gücü, üretkenlik, yaratıcılık bu dönemden sonra ön plana çıkmıştır; neticede filmler de bunu gerektirmektedir. Bu öğeler film yapım sürecinde çalışan herkesin emeği sayesinde istenilen noktaya gelmeyi başarsa da filmler yönetmeniyle anıldığı için yaratıcı yönetmen kavramı ortaya çıkmıştır. İşte tam burada yaratıcı yönetmen anlamına gelen *auteur* kavramı ortaya çıkmıştır.

1930’larda başlayan sinemada yaratıcılık kavramı ve bu düşünceyi benimseyen yönetmenlerin sayısı, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra tavan yapmıştır. Bunda savaş sırası ve sonrasında yaşanan politik, sosyal, ekonomik, siyasal gelişim ve değişimler etkili olmuştur. Bu değişim ve gelişimler sonucunda Fransa’da Yeni Dalga ve İtalya’da da İtalyan Yeni Gerçekçi akımları ortaya çıkmıştır.

Auteur kuram, Fransa’daki Cahiers du Cinema (Sinema Defterleri) isimli dergide yazı yazan yönetmenler ve eleştirmenlerin kendi ülkelerindeki sinema anlayışına karşı uyguladıkları eleştirel bakış sayesinde kavramlaşmıştır. Bu eleştirel bakış Fransız Yeni Dalga olarak bilinmektedir. Dergi Josep Marie Lo Duca, Jacques Doniol – Valcroze ve Andre Bazin tarafından kurulmuştur. İlk sayısı 1951 yılı Nisan ayında çıkmıştır. François Truffault, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette gibi geleceğin yönetmenleri olacak yazarlar bu dergide yazmıştır. Yeni Dalga artık yeni olmasa da elli yılı aşkın bir süredir sinemayı ve sinemacıları etkilemeye devam etmektedir. Cahiers du Cinema için yazan bu isimler Yeni Dalga hareketinin çekirdeğini oluşturmuşlardır. Bu düşünceyi benimseyen yönetmenler bir yandan hikaye anlatarak diğer yandan fikir üretmenin olanaklı olduğunu göstermişlerdir. Büyük filmlere ulaşmak için stüdyo desteğine gerek olmadığını ve sinemanın her şeyden çok bir sanat olduğunu savunmuşlardır.

Cahiers du Cinema’da yazan eleştirmenler tarafından geliştirilen auteur kuramının son şeklini almasını sağlayan Fransız Yeni Dalga yönetmenleri olmuştur. Bu bölümde auteur kuramının ortaya çıkması, gelişimi ve dünya sinemasındaki tartışmalarına göz atılmış; kuramın Peter Wollen ve Andrew Sarris tarafından nasıl yorumlanıldığına bakılmıştır. Ayrıca 2000’li yıllar Türk sinemasında, auteur olarak anılan yönetmenlere bakılacaktır.

Dünya akımlarından da etkilenmeye başlayan Türk sineması Fransız Yeni Dalga ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nden yıllar sonra da olsa etkilenmiştir. Yeşilçam çöküş dönemine girdikten sonra film sayılarında düşüş yaşanmış fakat birçok yeni nesil yönetmen film çekmeye başlamış ve kendi tarzını beyaz perdeye aktarma fırsatı bulmuştur. Yeşilçam’dan, bağımsız tarzda sinema üretilen döneme geçiş sırasında, tarzı ve özgünlüğü ile adından söz ettiren yönetmen Ömer Kavur olmuştur. Ömer Kavur

Türk sinemasının ilk auteur yönetmeni sayılmaktadır. Ömer Kavur'u auteur kuramı benimseyen Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu gibi isimler takip etmiştir.

Son bölüm olan “*'Auteur' Bir Yönetmen: Yeşim Ustaoglu ve Sineması*” bölümünde, yönetmeni tanımak adına onun yaşam hikayesi, sinema ile tanışması ve sinemasının gelişimi üzerine çalışılmıştır. Kars doğumlu yönetmenin, Karadeniz'deki üniversite yıllarından, okuduğu mimarlık bölümünden, ailesinden, fotoğrafçılık yaptığı yıllardan ve daha sonra İstanbul'a taşınıp sinema ile tanışması hakkında bilgiler verilmiştir.

Yönetmenin ilk uzun metraj filminden (İz) başlayarak, bütün filmlerinin (Güneşe Yolculuk, Bulutları Beklerken, Pandora'nın Kutusu, Araf, Tereddüt) özetlerine ve auteur kuram bağlamında değerlendirmelerine yer verilmiştir. Auteur kuram dikkate alınarak yönetmenin filmleri ve genel olarak sinemasının derinliklerine inilmiştir.

Ustaoglu diğer anaakım yönetmenlerin aksine klasik üretim biçimlerinden kaçınmıştır. Ustaoglu anaakım yönetmenlerin aksine filme, oyuncular veya diğer öğeler ile değil kendi tekniği ile damga vurur. Ustaoglu, teknik açıdan ve her filminde tekrar eden ortak motifler bulunması açısından bakıldığında auteur olarak kendini belli eder. Filmleri bütünüyle kendi ürünüdür ve gerçeği yansıtırlar. Bu filmlerden birini izleyen seyirci film izlediğini unutur ve kendini izlediği filmin içinde hisseder. Kişisel tarzını da filmlerine çok iyi yansıtan Ustaoglu, filmlerini yalnızca teknik olarak ele alan ve yaratıcılıktan uzak filmler yapan yönetmenlerden değildir. Yeni Dalga yönetmenleri gibi uzun çekimlere yer veren yönetmen, özellikle Karadeniz'de geçen filmlerinde, kamera ile adeta doğayı izler. Uzun uzadıya manzarayı, yeşilliği, ormanı, yolları çeker ve bizler filmin geçtiği coğrafya hakkında fikir ediniriz. İzleyicinin filmin geçtiği yeri öğrenmesi için ülkenin ya da şehrin adını yazarak kolaya kaçan anaakım yönetmenler yerine, Ustaoglu o coğrafyayı bize gösterir. Böylelikle filmi hissetmemiz, karakterlerle özdeşleşmemiz, filmin içine girmemiz daha büyümlü bir sürece girer ve kolaylaşır. Bu son bölümde Ustaoglu'nun filmlerinde yarattığı karakterler ve özellikleri, kullandığı mekanlar, metaforik anlatım biçimi ve öteki kimliklerin temsili üzerinde durulmuştur.

Yeşim Ustaoglu'nun hayat hikayesi ve filmlerindeki benzerlikler auteur kuramın sunduğu bağlam kapsamında incelenmiştir. Varılan sonuçlar ise şunlardır:

Yeşim Ustaoglu'nun bütün filmleri birbirinin devamı gibi okunur. Filmlerinde edebiyattan ve resimden faydalanır. Bazen sanatın bu alanlarına da gönderme yapar.

Ustaoglu çok başarılı bulunan karakterler yaratır. Yaratığı karakterler kolay kolay unutulmayan, yıllar sonra bile akılda kalan sinemasal karakterlerdir. Çektiği filmlerde, mekanlarla karakterleri özdeşleştirir.

Seçtiği iç mekanlar karakteri yansıtmaya ve tasarım açısından oldukça başarılı bulunur. Bunda seçtiği mekanlar için tek tek ve titizlikle hazırladığı ışığın payı büyüktür.

Yönetmenin ölüm, matem, su ve yolculuk gibi dinamikleri bir araya getiren sineması, zaman geçtikçe motif halini almıştır. Kaçtığımız, karşılaşmaktan korktuğumuz her şeyi bize hatırlatır. Görmezden gelmeyeip üstüne gitmemizi sağlar. Onun sineması hayata soru sorarak yaklaşır, izleyicinin de yaklaşmasını bekler. Ustaoglu sinemasını bu şekilde özetleyebiliriz.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- ARSLAN M. Müjde, **Yeşim Ustaoglu: Su, Ölüm ve Yolculuk**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2010.
- ASİLTÜRK Cengiz T. , **Sinemada Yaratıcı Yönetmen**, İstanbul, Kalkedon Yayınları, 2014.
- AYDOĞAN Filiz, **İletişim Çalışmaları**, İstanbul, Derin Yayınları, 2015. (makale: Aksanlı Sinemada Bahram Ghobadi: Anavatanımın Şarkıları Filmi İncelemesi, Alıcı Birgül.)
- BAZIN André, **Sinema Nedir**, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011.
- BÜKER Seçil, **Auteur Kurama Giriş**, Ed. Seçil Büker ve Gülhan Topçu, Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri, İstanbul, Kırmızıkeci Yayınları, 2010.
- ÇİÇEKOĞLU Feride, **Vesikalı Şehir**, İstanbul, Metis Yayınları, 2010.
- DURSUN Çiler, **İletişim Kuram Kritik**, Ankara, İmge Kitabevi, 2013.
- FISKE John, **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Çev. Süleyman İrvan, Ankara, Bilim Sanat Yayınları, 1996.
- HAYWARD Susan, **Cinema Studies: The Key Concepts**, Routledge, 2010.
- KARADOĞAN Ali, **Sanat Sineması Üzerine**, Du Stylo a la caméra et de la caméra au stylo, Çev. Nagihan Özer, Ankara, Deki Yayınevi, 2010.
- KOLKER Robert, **Film, Biçim ve Kültür**, Ankara, Deki Yayınevi, 2011.
- MAKAL Oğuz, **Fransız Sineması**, Ankara, Kitle Yayınları, 1996
- MCQUAIL Denis, Windahl Sven, **Kitle İletişim Modelleri**, Ankara, İmge Kitabevi, 1997.
- ONG Walter J., **Sözlü ve Yazılı Kültür Sözü Teknolojileşmesi**, Çev. Sema Postancıoğlu Banon, İstanbul, Metis Yayınları, 1999.
- ÖZDEN Zafer, **Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi**, Ankara, İmge Yayınları, 2004.
- ÖZTÜRK S. Ruken, **Kader: Zeki Demirkubuz**, Ankara, Dost Yayınları, 2006.
- PÖSTEKİ Nigar, **1990 Sonrası Türk Sineması**, İstanbul, Es Yayınevi, 2004.

SARRIS Andrew, **Auteur Kuram Üzerine Notlar**, Ed. Ali Karadoğan, Sanat Sineması Üzerine, Ankara, Deki Yayınevi, 2010.

TUTAR Hasan, YILMAZ M. Kemal, ERDÖNMEZ Cumhur, **Genel ve Teknik İletişim**, Ankara, Nobel Yayın Dağıtım, 2003.

USLUATA Aysel, **İletişim**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1991.

YÜKSEL Erkan, **Medyanın Gündem Belirleme Gücü**, Konya, Çizgi Kitabevi, 2001.

ZILLIOĞLU Merih , **İletişim Nedir?**, İzmir, Cem Yayınevi, 1996.

WOLLEN Peter, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çev. Bülent Doğan, Zafer Aracagök, İstanbul, Metis Yayınları, 2004.

Dergiler

WOLLEN Peter, Godard ve Karşı Sinema: Doğu Rüzgarı, İletişim Çalışmaları Dergisi, çev. Öğr. Gör. Hasan Gürkan, 2002, Sayı 3.

KARATAY Ali, Miyazaki Sineması ve Auteur Kuramı, İdil Dergisi, 2015, Sayı 18.

KÜLTÜR Neslihan, Aksanlı Sinema ve Fatih Akın, Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 5 Ekim 2017.

Tezler

UZUNALİ Görken, “Zeki Demirkubuz Sinemasında Mekan Kullanımı”, **Yüksek Lisans Tezi**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.

YILDIZ Pınar, “Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kimlik”, **Yüksek Lisans Tezi**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.

İnternet Kaynakları

CENGİZ Gönül, Yeşim Ustaoglu Sinemasının Kamusal Alan Bağlamında İçerik Analiz Yöntemiyle İncelenmesi: “Güneşe Yolculuk” ve “ Bulutları Beklerken” Film Örnekleri, Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi, 2015 <https://dergipark.org.tr/en/pub/abuhxbd/issue/32944/366035> (12 Eylül 2019).

Demirel Kenan, Lasswell İletişim Modeli, 2017, <https://medium.com/@kenan.demirel/laswell-i-%CC%87leti%C5%9Fim-modeli-9650ea499260> (23 Eylül 2019).

Demirel Kenan, George Gerbner Genel İletişim Modeli, 2017, <https://medium.com/@kenan.demirel/george-gerbner-genel-i%CC%87leti%C5%9Fim-modeli-d8ecf2fab0fd> (14 Ekim 2019).

İplikçi Handan Güler, İletişimde Temel Modeller ve Kitle İletişim Modelleri, 2015, https://www.academia.edu/29434083/%C4%B0leti%C5%9Fimde_Temel_Modeler_ve_Kitle_%C4%B0leti%C5%9Fim_Modelleri (16 Ekim 2019).

KARSAN Kaan, 2017, <https://eksisinema.com/turkiye-sinemasinin-2000leri/> (06Kasım 2019)

Sack Harald, The Kinetoscope and Edison's Wrong Way to Invent the Cinema, 2014, <http://scihi.org/kinetoscope-edison-wrong-way-invent-cinema/> (6 Aralık 2019).

Claudius Ptolemy, *Theories on the Nature of the Solar System*, <http://luandsan2.weebly.com/claudius-ptolemy.html> (20 Şubat 2020).