

T.C.  
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



POSTMODERN ÇAĞIN SİNEMASINDA TÜRKİYE'DE  
AUTEUR KAVRAMINI YENİDEN DEĞERLENDİRMEK:  
CEM YILMAZ SİNEMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Turgay YAVAŞ

Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı  
Televizyon ve Sinema Bilim Dalı

OCAK, 2024



T.C.  
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



POSTMODERN ÇAĞIN SİNEMASINDA TÜRKİYE'DE  
AUTEUR KAVRAMINI YENİDEN DEĞERLENDİRMEK:  
CEM YILMAZ SİNEMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Turgay YAVAŞ  
(Y2112.380010)

Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı  
Televizyon ve Sinema Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Selin KİRAZ DEMİR

OCAK, 2024



**ONAY FORMU**





## ONUR SÖZÜ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum ‘‘Postmodern Çağın Sinemasında Türkiye’de Auteur Kavramını Yeniden Değerlendirmek: Cem YILMAZ Sineması’’ adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadar ki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim.

Turgay YAVAŞ





## ÖNSÖZ

“Her Şey Çok Güzel Olacak” filmiyle sinema yolculuğuna başlayan Cem Yılmaz, 26 yıl boyunca oyunculuk, senaristlik, yönetmenlik ve yapımcılık anlamında çok sayıda yapıtlara imzasını attı. Komedyen kimliğiyle tanınan, yıllarca kapalı gişe ve stand up şovlarına imza atan Cem Yılmaz’ın Türk sineması içerisinde bu kadar çok yer almasının sorgulanması ve bilimsel açıdan konumunun belirlenmesi gerektiğini inandım.

Bu çalışmada bilgi ve fikirleriyle bana yeni bakış açıları kazandıran, tez sürecim boyunca yanımda olan, desteklerini esirgemeyen, bana her zaman inanan ve güvenen değerli danışman hocam Doç. Dr. Selin Kiraz Demir’e gönülden teşekkür ederim. Aynı zamanda, tez jürimde bulunan bilgi ve deneyimlerini cömertçe benimle paylaşan Prof. Dr. Okan Ormanlı ve Doç. Dr. Serdar Kuzey Yıldız’a teşekkürü borç bilirim.

Beni büyüten, iyi ve başarılı bir insan olmam için her türlü fedakarlığı yapan, kariyer yolcuğumda bana güvenen, en zor kararlarımda bana destek olan anneme, babama ve abime teşekkür ederim. Sadece tez sürecinde değil her konuda nazımı çeken, yardımlarını, dostlukları ve desteklerini benden esirgemeyen Nurgül Soydaş, Berkant Yılmaz, Tansu Özçam’a teşekkürü bir borç bilirim.

Çalışmamı, Cem Yılmaz filmlerinin repliklerini çok konuştuğum ve her defasında birlikte kahkahalara boğulduğum, yakın zamanda kaybettiğim kalbi güzel kendi güzel Halil Taşkın YILMAZ dostuma ithaf ediyorum.

Ocak, 2024

Turgay YAVAŞ



# POSTMODERN ÇAĞIN SİNEMASINDA TÜRKiYE'DE AUTEUR KAVRAMINI YENİDEN DEĞERLENDİRMEK:

## CEM YILMAZ SİNEMASI

### ÖZET

Bir filmin izleyiciye ne kattığı hangi özelliklere sahip olduğu ve ne anlattığı konusu Lumière kardeşlerin Paris'te yaptığı ilk film gösteriminden bugüne dek sürekli tartışılmıştır. Bu tartışmalar çerçevesinde Méliès dekor kurmuş, Griffith öyküleştirmiş, Eisenstein kurgulamış, Astruc ve Bazin üzerinde değerlendirmeler yapmış, Wollen ve Sarris ise sinemaya çeşitli kriterler getirmiştir. Her filmde kendisine ait izler barındıran ve o film izlendiğinde kendisine ait olduğu bilinen yönetmenlerin, auteur yönetmen olarak anılması tanımlanmıştır.

Teknolojinin gelişimi, bilgisayarların hayatımızın bir parçası olması sinemanın da postmodern çağın etkisi altına girmesini hızlandırmıştır. Postmodern sinemaya ait filmlerde zaman ve mekân kavramının anlamı değişmekte, metinlerarası geçişler ile sinemadaki nostaljik öğeler günümüzde yeniden canlandırılmakta, karakterlerin kahramanlık özelliklerinin anlamı azalmakta ve daha çok gündelik hayatımızda karşımıza çıkan sıradan insanlar haline gelmekte, filmin akışı giriş, gelişme ve sonuç olmaktan çıkarak ihtimaller çerçevesinde öykülerle tamamlanabilmektedir. Bu özellikleri sadece yeni sinemacılar değil, modern sinemanın auteur yönetmenleri de filmlerinde kullanmaktadır.

Bu çalışmada Luc Godard'ın günümüzdeki auteur yaklaşımından yola çıkarak, modern çağın sinemasından postmodern çağın sinemasına geçiş süreci incelenmiştir. Bu incelemede 1998'den bu yana 4 filmin yapımcılığını üstlenen, 12 filmin senaryosunu yazan ve senaryosunu yazdığı filmlerin 7'sinde yönetmen olan ve 18 filmde de oyuncu olarak yer alan Cem Yılmaz filmleri örneklem olarak alınmış, Yılmaz'ın Türk sinemasındaki yeri belirlenmeye çalışılmış ve bu filmlerin Türkiye'de

postmodern sinema açısından gösterdiği etkiler incelenmiştir. Bu bağlamda Yılmaz'ın “Karakomik Filmler” serisinde yer alan “İki Arada”, “Kaçamak”, “Deli” ve “Emanet” filmleri postmodern sinema özellikleri ve Sarris'in auteur bir yönetmen olunması için koyduğu üç kriter bakımından çözümlenmiştir. Sonuç olarak, Cem Yılmaz'ın postmodern bir yönetmen olma yolunda ilerlediği tespit edilmiş, filmlerinde ortak özelliklere sahip tekrarlanan öğelere rastlanılmış, teknik açıdan yeterlilik gösterdiği görülmüş, kendine ait sinema dilinin olduğu ve kişisel hayatıyla sineması arasında bir bağ bulunduğu saptanmıştır. Cem Yılmaz'ın auteur kimliği tartışılmaya açılmış, seçilen filmler çerçevesinde Türk Sinemasındaki postmodern öğeler irdelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Auteur Kuramı, Cem Yılmaz, Postmodernizm, Modernizm, Postmodern Sinema

## **RE-EVALUATING THE CONCEPT OF AUTEUR IN TÜRKİYE IN THE CINEMA OF THE POSTMODERN ERA: THE CINEMA OF CEM YILMAZ**

### **ABSTRACT**

The question of what a film adds to the audience, what characteristics it possesses, and what it conveys has been a continuous subject of debate since the Lumière brothers' first film screening in Paris. Within the framework of these discussions, Méliès created sets, Griffith developed narratives, Eisenstein structured editing, while Astruc and Bazin provided evaluations. Wollen and Sarris, on the other hand, introduced various criteria to cinema. The concept of an auteur director, referring to directors whose films bear their distinctive marks and are recognized as their own when viewed, has been defined.

The development of technology and the integration of computers into our lives have accelerated the impact of the postmodern era on cinema. In films belonging to postmodern cinema, the meaning of time and space undergoes changes, intertextual transitions revive nostalgic elements in contemporary settings, the significance of characters' heroic traits diminishes, making them more like ordinary people encountered in our daily lives. The flow of the film moves away from the traditional structure of introduction, development, and conclusion, allowing stories to be completed within the framework of possibilities. These features are not only utilized by emerging filmmakers but also by the auteur directors of modern cinema in their films.

In this study, the transition process from the cinema of the modern era to the cinema of the postmodern era is examined, taking inspiration from Luc Godard's contemporary auteur approach. As an illustration, films of Cem Yılmaz, who has taken on the production of four films since 1998, written the screenplay for 12 films, directed seven of the films for which he wrote the screenplay, and also acted in 18 films, are analyzed. The goal is to determine Cem Yılmaz's place in Turkish cinema and explore the impact of these films on postmodern cinema in Türkiye.

In this context, Cem Yılmaz's films "İki Arada," "Kaçamak," "Deli," and "Emanet" from the "Karakomik Filmler" series have been analyzed in terms of postmodern cinema characteristics and the three criteria set by Sarris for being an auteur director. As a result, it has been determined that Cem Yılmaz is progressing towards becoming a postmodern director. Common features with repeated elements in his films have been identified, technical competence has been observed, and it has been noted that he possesses a unique cinematic language with a connection between his personal life and cinema. The auteur identity of Cem Yılmaz has been opened for discussion, and within the framework of the selected films, postmodern elements in Turkish cinema have been examined.

**Keywords:** Auteur Theory, Cem Yılmaz, Postmodernism, Modernism, Postmodern Cinema

## İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ .....	i
ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET .....	v
ABSTRACT .....	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xi
ÇİZELGELER LİSTESİ.....	xiii
<b>I. GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>
<b>II. POSTMODERNİZM VE SİNEMA .....</b>	<b>5</b>
A. Modernizme Bir Bakış .....	5
B. Modernizmden Postmodernizme Geçiş.....	8
C. Sinemanın Doğuşu ve Modern Sinema.....	13
D. Postmodern Sinema Kavramı .....	18
1. Postmodern Sinemada Metinlerarası İlişki .....	20
2. Postmodern Sinemada Pastiş ve Nostalji.....	23
3. Postmodern Sinemada Zaman ve Mekân Kavramı .....	25
4. Postmodern Sinemada Karakter Oluşumu .....	29
5. Postmodern Sinemada Olay Örgüsü .....	34
E. Türkiye’de Postmodern Sinema Anlayışı.....	38
<b>III. AUTEUR KURAMI .....</b>	<b>45</b>
A. Auteur Kavramı ve Gelişimi .....	45
B. Yeni Dalga Akımı ve Auteur Kuramı İlişkisi .....	52
C. Auteur Kuramının İlk Temsilcileri.....	54

1. André Bazin .....	54
2. François Truffaut .....	57
3. Peter Wollen .....	59
4. Andrew Sarris .....	62
D. Türk Sinemasında Auteur Kuramı .....	65
E. Postmodernizm Tartışmaları Ekseninde Auteur Kuramını Yeniden Değerlendirmek.....	70
<b>IV. CEM YILMAZ SİNEMASI.....</b>	<b>75</b>
A. Cem Yılmaz'ın Yaşam Öyküsü ve Filmografisindeki Postmodern Özellikler....	75
B. Amaç, Yöntem ve Sınırlılıklar.....	80
C. Karakomik Filmler Serisinin Postmodern Sinema Unsurları Çerçevesinde Analizi .....	82
1. Karakomik Filmler 1: İki Arada .....	82
2. Karakomik Filmler 1: Kaçamak .....	87
3. Karakomik Filmler 2: Deli .....	93
4. Karakomik Filmler 2: Emanet .....	98
D. Cem Yılmaz Filmlerinin Auteur Kuram Çerçevesinde Analizi .....	105
1. Karakter Özellikleri.....	106
2. Zaman Kavramı ve Mekanlar .....	108
3. Kamera Açılımları ve Hareketleri.....	110
4. Kurgu ve Olay Örgüsü .....	110
5. Yönetmenin Sinema Bilgisi.....	111
6. Oyuncu Seçimi.....	112
7. Konu Seçimi .....	113
8. Reklam ve Sponsor Kullanımı.....	114
<b>V. SONUÇ.....</b>	<b>117</b>
<b>VI. KAYNAKÇA .....</b>	<b>127</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>143</b>



## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Muybridge'in At Hareketlerini Kayıt Etme Çalışması (Campany, 2008:23) .....	14
Şekil 2: Bir Trenin Gara Girişi Filminden Bir Sahne (Bergan, 2011:12) .....	15
Şekil 3: Un Chien Andalou (Çanğa ve Uğur, 2015:148).....	19
Şekil 4: Taksi Şoförü, Martin Scorsese ve Polis, Onur Ünlü (Aydın, 2019: 101).....	21
Şekil 5: The Fifth Element ve G.O.R.A. (Kalıpcı, 2016: 74).....	22
Şekil 6: Matrix ve G.O.R.A. (Kalıpcı, 2016: 75). .....	24
Şekil 7: Romeo ile Juliet parodisi, Sen Aydınlatırsın Geceyi (Aydın, 2019: 134-135).....	25
Şekil 8: Cemal'in zamanı durdurulması, Sen Aydınlatırsın Geceyi, (Aydın, 2019: 136). .....	28
Şekil 9: Joker (Sönmez ve Batur, 2022: 334) .....	32
Şekil 10: The French Lieutenant's Woman, Fransız Teğmen'in Kadını (Karadoğan, 2005: 150).....	36
Şekil 11: Basic Instinct, Temel İçgüdü (Karadoğan, 2005: 151). .....	37
Şekil 12: Reha Erdem, Koca Dünya (Kule ve Gülaçtı, 2023: 194) .....	40
Şekil 13: Reha Erdem Koca Dünya (Kule ve Gülaçtı, 2023: 194) .....	41
Şekil 14: G.O.R.A. (Kalıpcı, 2016: 75-76) .....	42
Şekil 15: Andrew Sarris'in Auteur Yönetmen Belirleme Teorisi (Mevlütöğlü, 2018:20) .....	62
Şekil 16: Ayzek (Netflix.com) ve Isaac (Youtube.com) .....	83
Şekil 17: Mülakatçı ve Ayzek (Netflix.com) .....	83
Şekil 18: Songül ve Ayzek (Netflix.com) .....	84
Şekil 19: Ayzek (Netflix.com) ve Isaac (Youtube.com) .....	84

Şekil 20: Kaçamak (Netflix.com)- Her Şey Çok Güzel Olacak (Youtube.com) .....	88
Şekil 21: Alpay, Kaçamak (Netflix.com) .....	89
Şekil 22: Arrival (Boxofficeturkiye.com)- Kaçamak (Netflix.com) .....	90
Şekil 23: Arrival (Boxofficeturkiye.com)- Kaçamak (Netflix.com) .....	90
Şekil 24: Arrival (Boxofficeturkiye.com)- Kaçamak (Netflix.com) .....	91
Şekil 25: Arrival (Boxofficeturkiye.com)- Kaçamak (Netflix.com) .....	91
Şekil 26: Independence Day (Boxofficeturkiye.com)- Kaçamak (Netflix.com) .....	92
Şekil 27: Güven (Netflix.com) .....	94
Şekil 28: Tuncay Uğurlu (Netflix.com).....	96
Şekil 29: Joker (Tv.Apple.com)- Deli (Netflix.com).....	97
Şekil 30: Güven (Netflix.com) .....	97
Şekil 31: Selim ve Birol Deneli (Netflix.com) .....	100
Şekil 32: Emanet (Netflix.com).....	102
Şekil 33: Ayhan Kumacı Dans Grubu (Netflix.com).....	103
Şekil 34: Yetenek Siziniz (Youtube.com)- Emanet (Netflix.com) .....	104
Şekil 35: Deniz ve Birol (Netflix.com) .....	104

## ÇİZELGELER LİSTESİ

Çizelge 1: Modernizm ile Postmodernizm arasındaki şematik farklar (Hassan, 1985: 123-124).....	9
Çizelge 2: Postmodern koşullar ve tanımları (Fırat ve Shultz, 1997) .....	12
Çizelge 3: Cem Yılmaz'ın Filmografisi (Box Office, 2023) .....	76
Çizelge 4: Cem Yılmaz Filmlerinin Auteur Kuram Kodları .....	106



## I. GİRİŞ

1895 yılında Auguste ve Louis Lumière kardeşler kamera, projektör ve bir yazıcı özelliği taşıyan “The Cinématographe” ile Fransa’nın başkenti Paris’te bir gösterim sunmuş ve sinema tarihini başlatmışlardır. Üzerine çeşitli fikirler sunulan sinema, her çağda kendini farklı bir bakış açısıyla yenilemiş, geliştirmiş, üzerine birçok yorum yapılmış ve kuramlar oluşturulmuştur. Modern çağın popüler bir anlatım aracı olan sinema, postmodern çağda büyülü dünyasını daha da genişletmiştir.

Modern sinemada Lumière kardeşler ortaya belge niteliğinde filmler sunmuş, Georges Méliès sinemanın gücünü keşfederek biçimi geliştirmiş, dekor ve efektler katmıştır. David Llewelyn Wark Griffith öykü ve masal dünyasının kapısını aralamış, Aristoteles’in Poetika’sından esinlenen Hollywood, sinemaya klasik anlatıyı kazandırmıştır. Dziga Vertov ve Sergei Eizenstein gibi Sovyet yönetmenler ise kurgunun üzerine eğilerek gerçeklik algısıyla oynamıştır.

1948 yılına gelindiğinde Alexandre Astruc, “Le Camera-stylo” (Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera Kalem) makalesiyle sinemada Auteur kavramını tartışmaya açmış, bu tartışmanın ışığında ortaya çıkan “Les Cahiers du Cinema” dergisinde kuramcı André Bazin, yönetmenin bir film çekiminde en önemli role sahip olduğunu vurgulamıştır. Bazin, “La Politique des Auteurs” (Yaratıcı Yönetmenler Politikası) isimli makalesiyle de Auteur bir yönetmenin ne olduğunu anlatmış, François Truffaut, Peter Wollen ve Andrew Sarris, bir yönetmenin Auteur olarak değerlendirilmesinin kriterlerini ortaya koymuştur.

1970li yıllarda ise sinemada postmodern çağın izleri görülmeye başlamıştır. Postmodernizm her sanat dalında olduğu gibi sinemaya da birçok yenilik getirmiştir. Getirdiği bu yeniliklerle yönetmenin anlatım dilini farklılaştırmıştır. Metinlerarasılık özelliğiyle filmlerde yapılan göndermeler eşliğinde geçmişteki edebi eser ya da klasik filmlerle bağ kurulmuş, pastiş ve nostalji özelliğiyle eserlere yeni yorumlar katılmış,

zaman kırılmalarıyla kurgu başka bir boyuta taşınmış, alışlagelmiş mekânların dışına çıkılmış, karakterler günlük hayatımızda karşımıza çıkan insanlardan esinlenilmiş ve anti-kahraman çizgisine taşınmış, olay örgüsü ya sekteye uğratarak aradaki boşlukları birleştirmek ya da beklenmedik bir sonla bitirilerek finali oluşturmak izleyicinin düşünce dünyasına bırakmıştır.

Sinemanın tanımı icadından günümüze sürekli tartışma konusu olmuş, bu tartışmalar bir yandan devam ederken diğer yandan teknoloji gelişim göstermiş, sosyo-ekonomik ve toplumsal olaylar yaşanmış, savaşlar ve siyasi değişimler hayatın akışına etki etmiştir. Sinemayı popüler kültürün bir ürünü ve eğlence dünyası olarak gören yönetmenler bu konulardan uzak durmuş, sinemaya sanatsal bir kaygıyla yaklaşan yönetmenler ise dönemin tüm sorunlarına değinmiştir. Auteur yönetmenler, bu sorunlara kendi yaşadıkları deneyimlerle değinmiş ve her filminde teknik ve kişisel üslup yönüyle ortak özellikler göstermişlerdir. Postmodern sinemanın özelliklerine sık sık yer veren yönetmenler ise kendi günlük yaşamı içerisinde rastladığı sorunları beyaz perdeye taşımıştır. Auteur yönetmenlerin filmlerinde postmodern sinema özelliklerine yer verildiği gibi postmodern sinema özelliklerini sık sık kullanan yönetmenlerin de auteur bir yönetmen olma özellikleri taşıdığı görülmüştür.

“Postmodern Çağın Sinemasında Türkiye’de Auteur Kavramını Yeniden Değerlendirmek: Cem Yılmaz Sineması” başlıklı bu çalışmada, filmlerinde sık sık postmodern sinemanın özelliklerine rastladığımız Cem Yılmaz’ın hem yönettiği hem senaryosunu yazdığı hem de başrolde ana karakter olarak yer aldığı, diğer filmlerinden farklı bir açıdan ele alınan “Karakomik Filmler” serisini detaylıca incelenmektedir. İnceleme neticesinde Cem Yılmaz bir auteur yönetmen olup olmadığı tartışılmakta postmodern çağda auteur kavramı yeniden değerlendirilmektedir.

Çalışmanın ilk bölümünde, “Postmodernizm ve Sinema” başlığı altında modernizme değinilmekte, modernizmden postmodernizme geçiş aktarılmaktadır. Sinemanın tanımı konusunda geçmişten günümüze yapılan değerlendirmeler gözden geçirilmekte, modern çağın sinemasından bahsedilmektedir. Postmodern sinema kavramını açarak, postmodern sinemada yer alan metinlerarasılık, pastiş, nostalji, zaman ve mekân kullanımı, karakter yaratımı, olay örgüsü özellikleri incelenmekte ve Türkiye’de postmodern sinema anlayışına bakış açısı ele alınmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde “Auteur Kuramı” başlığı altında auteur kavramının çıkış noktasından yola çıkarak gelişimden bahsedilmekte, Yeni Dalga akımının auteur kuramıyla olan ilişkisi gözden geçirilmekte, kuramın ilk temsilcileri André Bazin, François Truffaut, Peter Wollen ve Andrew Sarris’i ayrı alt başlıklar altında incelemektedir. Türk sinemasında geçmişten günümüze yer alan Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ, Yılmaz Güney, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim gibi auteur yönetmenlere değinilmekte ve Türkiye’de auteur kuramının kullanımı açıklanmaktadır. “Postmodernizm Tartışmaları Ekseninde Auteur Kuramını Yeniden Değerlendirmek” alt başlığında ise hem auteur hem postmodern yönetmen olarak değerlendirilen Reha Erdem ve Ümit Ünal ile auteur bir yönetmen olarak kabul gören Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinde rastlanılan postmodern sinema özelliklerine değinilmektedir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde “Cem Yılmaz Sineması” başlığı altında Cem Yılmaz’ın filmografisine bakılmaktadır. Cem Yılmaz’ın “Karakomik Filmler” öncesinde senaryosunu yazdığı, yönettiği ve oynadığı filmlere kısaca değinilmektedir. “Karakomik Filmler” serisine ait “İki Arada”, “Kaçamak”, “Deli” ve “Emanet” filmleri postmodern sinema özellikleri kapsamında detaylıca irdelenmektedir. “Cem Yılmaz Filmlerinin Auteur Kuram Çerçevesinde Analizi” alt başlığında Cem Yılmaz’ın filmlerinde karakter özellikleri, zaman kavramı, mekân kullanımı, kamera açıları, kamera hareketleri, kurgu, olay örgüsü, seçtiği konular, sinema bilgisi, oyuncu seçimi, reklam ve sponsor kullanımı Andrew Sarris’in teknik açıdan yeterlilik, kişisel biçem ve iç anlam perspektifinden incelenmekte ve tüm filmleri arasındaki benzer özelliklerin bulunup bulunmadığına bakılmaktadır.

Çalışmanın sonuç bölümünde ise tüm başlıkların incelenmesi neticesinde postmodern bir yönetmen olan Cem Yılmaz’ın tartışmaya açılan auteur yönetmen olup olmadığı konusuna açıklık getirilmekte, postmodern çağın sinemasında auteur kavramına yeni bir bakış açısıyla değerlendirilmektedir.





## II. POSTMODERNİZM VE SİNEMA

### A. Modernizme Bir Bakış

Günümüz dünyasıyla modernizmi iyi analiz edebilmek adına “yeniden doğuş” anlamına gelen, Orta Çağ sonrası Avrupa’yı 15 ile 17. yüzyıllar arasında etkileyen Rönesans dönemine kadar dönüp incelemek gerekmektedir. Rönesans, bilimden sanata, politikadan mimariye, kültürden eğitime hayatın her alanında yer etmiştir. Batılı ülkeler tarafından keşfedilen barut, matbaa ve pusula hem ekonomik anlamda hem de düşünce yapısında Avrupa’yı değiştirmiştir. Ulus-devlet anlayışının yer kazanması, enformasyonun kilisenin kontrolünden kurtulması, deniz aşırı keşiflerin olması Avrupa’nın tüm çehresini ve anlayışını yenilemiştir (Cevizci, 2002: 715).

Kavram olarak modernizm, Latince “modo” ve “hodiernus” kelimelerinden türeyen “modernus”tan gelmektedir (Kumar, 1999: 88). Latince “modo” kelimesinin karşılığı “son zamanlar, tam şimdi” demektir. “Hodiernus” ise “bugün” anlamına gelmektedir (Cevizci, 2002: 715). Modernitenin ilk ve önemli düşünürlerinden biri olan Charles Baudelaire, 1863 yılında yayınlanan “Modern Hayatın Ressamı” denemesinde moderniteyi anlık, geçici ve sanatın yarısı olarak yorumlamış, geri kalan kısmının sonsuz ve değişmez olduğunu ifade etmektedir (Aktaran Harvey, 2019: 23). Baudelaire açısından mutlak bir güzellikten bahsedilmez, modern olan her şey tıpkı modernizm kelimesinin kökenleri gibi, tam da şimdi, bugün ve burada bahsedilmektedir. Bu Baudelaire’e göre modernizmin estetik ilkesidir (Baudelaire, 2013:193-194).

20’nci yüzyılın ortasına kadar yaşamın her alanına etki eden modernizm tanım olarak; aydınlanma, çağdaşlaşma, eskiden kopma, yeniyi ve yeni olanı

benimseme anlamlarına gelmektedir (Kızılçelik, 1996: 9). Berman (1982: 15), modernleşmeyle birlikte tüm coğrafi sınırların, etnik köken farklılıklarının, sınıfsal oluşumun, din ve ideolojik yapının ortadan kalktığını savunmaktadır. İnsanın kendisine ve dünyaya ait olan her şeyin bir dönüşüme girdiğini ifade etmektedir.

Modernleşme, yaşadığımız gündelik hayatın rutin bir hal almasını, gündelik hayatın akışında dini ritüellerin azalmasını, yaşayış biçimlerinin eskiden daha farklı bir tarza bürünmesini, bireyin ön plana çıkmasını, kentleşmenin artmasını, bilim ve teknolojinin hayatın her alanında yer etmesini, kapitalist anlayışın ekonomi üzerinde etkili olmasını istemektedir. Modernizm bu haliyle hayatımızı çepeçevre kuşatmaktadır. Yeni bir dünya düzeni vardır ve o dünya düzeninde örf, adet, gelenek, eski alışkanlıklar, inanca göre hayatı planlama yoktur. Modernizmin sunduğu bu yeni dünya, yeni bir sosyal hayat tarzı olmaktadır (Giddens and Pierson, 2001: 27). Bu sosyal hayat tarzına uyum sağlayanlar aydın, entelektüel, çağdaş bireyler olarak kabul görmektedir. Uyum sağlayamayanlar ise geçmişe bağımlı, yeniliğe kapalı, gündelik hayatın ihtiyaçlarına cevap verebilecek bilgi ve deneyime sahip olmayan bireyler olarak toplumdaki dışlanmaktadır.

Max Weber modern olmayı, batılılaşma olarak görmektedir. Weber, doğu toplumlarının sorun yaşadığı kanısında ve modern olmak için batı toplumların örnek alınması gerektiğini savunmaktadır (Weber, 2013:22). Frankfurt Okulu'nun eleştirel kuramı öncülerinden Jürgen Habermas (1983: 9) modernizmi "*bir modernite projesi*" olarak ifade etmektedir. Bu proje, şahısların bireysel olarak özgür bir biçimde düşüncelerini aktarıp, yaratıcı bilgiler sunarak, özgürlüğe katkıda bulunmayı ve gündelik hayatı zenginleştirmeyi amaçlamaktadır. Doğanın gücünü keşfederek ona hükmetmeyi vaat etmektedir. Destansı hikayelere, dini ritüellere, inanca göre hareket etmeye, iktidarın başına buyruk karar almasına karşı gelmektedir. Bunların yerine akli ön planda tutmak, bilime bağlı olarak hareket etmek, toplumu ve düşünce tarzını geliştirmek, insanları karanlıktan aydınlığa ulaştırmak

hedeflenmektedir. İnsanlığın ancak bu proje sayesinde evrenselliğe ulaşabileceği vurgulanmaktadır.

Modernizm, batı ülkelerinin kendi politikalarını, toplum yapısını, ekonomik düzenini ve kültür anlayışlarını diğer ülkelerin üzerinde kapsamlı bir biçimde kullanmaktadır (Giddens and Pierson, 2001: 83). Modernleşme, toplumu üreticiden tüketici konuma taşımakta, üretimin sayısını arttırmakta ve üretim türlerini farklılaştırmaktadır. Böylece çeşitli tüketim türleri ortaya çıkmaktadır. Bu durum, toplumların geleneksel yapısını değiştirmektedir. İnsan yeniye daha düşkün hale gelmekte, yenilikçi olmaktadır. Olaylar ve yaşadığı sorunlar karşısında yüzünü geçmişe değil geleceğe çevirmektedir. Artık planlı yaşamakta ve hayatın öngörülebilir olduğunu görebilmektedir (Demir, Sesli, Yılmaz, 2008: 79) Modernite ile insan bir birey haline gelmekte, iletişim ise kişilerarası olmaktadır.

David Harvey'e göre modernizm, Birinci Dünya Savaşı sonrası kendini göstermiştir; makineleşme, fabrikalaşma, kentleşme, yeni ulaştırma ve haberleşme araçlarının icadı, reklamcılık, popüler kültürün etkisiyle yeni tüketim alanlarının ortaya çıkması sonucunda var olmuştur. Modern toplumların düşünce dünyasındaki karşılığı modernizm olmuştur (Harvey, 2019:37). Mattei Calinescu, teknik ve bilimselliği temsil eden modernlik ile estetik ve kültürel yönlü modernliğin sürekli kavga durumunda olduğunu belirtmektedir (Calinescu: 2010: 48-49).

Sanayi Devrimi, Fransız İhtilali, Matbaanın İcadı, Reform, Rönesans, coğrafi keşiflerden telefon, radyo, televizyonun icadı ve internetin hayatımıza dahil olması ve hızla hayatımızın içerisinde büyük bir alan kaplaması her toplumda modernleşme süreçlerini farklı bir şekilde etkilemiştir. Her yaşanan yeni süreç insanlığı bir başka dönüşüme doğru itmiştir. Kimi toplumlar modernleşme evresini bitirmeye yaklaşırken kimi toplumlar ise bu sürecin farklı bir evresine geçişi sağlamıştır. Modernist toplumlarda bireyselleşen insanlar, modernizmin içerisinden postmodernizmi doğurmuştur.

## B. Modernizmden Postmodernizme Geçiş

İlk olarak sanat ve mimari alanda kendini gösteren postmodernizmi incelemeden önce “post” kavramına ve önüne “post” gelen kavramların yarattığı farklılıklara bakmak gerekmektedir. 2004 yılından itibaren Oxford Üniversitesi, bir önceki yılın en iyi kelimesini seçmektedir. 2016 yılında ise bu kelime “post-truth” olmuştur. Bu kelimenin Türkçe karşılığı çeşitli kitle iletişim araçlarında birden fazla anlam içererek yer almıştır. Bunlar, gerçeğin ötesi, sonrası veya aşımı, hatta gerçeğin önemsiz hale gelişi ve bükülmesi olarak kullanılmıştır (Terzi, 2020: 81).

“Post” kelimesi batı dillerinde bir kökün önüne gelerek o kökü “sonra, sonrası” anlamında yapmaktadır. Başına post kelimesi gelerek oluşan tanımlar, aşma durumu olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin; Post-marksizm, kuram ve ideolojik olarak Marksizmin sonrasına geçilmiş, aşılmış anlamı içermektedir (Şaylan, 2020: 38-39). Bir başka örnekte ise Colin Crouch (2016:7); politikanın sunumuyla kapalı kapılar ardından yaşananların farklı olduğunu vurgulayarak ortaya post-demokrasi kavramını atmıştır.

1870’te İngiliz ressam John W. Chapman postmodern kavramını ilk kez kullanmıştır. Chapman’ın kullandığı kavram anlam olarak tam da karşılık bulmamıştır. 1930’lara geldiğinde Frederico de Onis yazdığı şiirlerinde bu kavrama değinmiştir. 1950’li yıllarda ise Arnold Toynbee’nin “Study of History” eserinde Fransa-Prusya savaşının başlangıcını postmodern çağın başladığı dönem olarak nitelemiş, aydınlar arasında kavram konuşulmaya başlanmıştır (Anderson, 2002).

Modernizm sürecini tamamlanması ve bir daha ona geri dönülmemesi postmodernizmin önkoşulunu oluşturmaktadır. Modernitenin getirmiş olduğu yaşam biçimini yaşamış olmak gerekmektedir. Eğer moderniteyi yaşamadan postmodernizme geçiş yapmış olursa bu bir taklittir ve bireyliğin kişiliği yok etmektedir (Erinç, 1994:36). Postmodernizm, moderniteye karşı gelmekte olup modernizmden de izler taşımaktadır.

Aşağıdaki tabloda modernizm ile Postmodernizm arasındaki farklar yer almaktadır:

Çizelge 1: Modernizm ile Postmodernizm arasındaki şematik farklar (Hassan, 1985: 123-124)

<i><b>MODERNİZM</b></i>	<i><b>POSTMODERNİZM</b></i>
Romantizm/Simgencilik	Parafizik / Dadacılık
Form (Birleştirici, Kapalı)	Antiform (Ayrııcı, Açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Rastlantı
Hiyerarşi	Anarşi
Hâkimiyet / Logos	Tükenme / Sessizlik
Sanat Nesnesi / Bitmiş Yapıt	Süreç / Performans / Happening
Mesafe Yaratma/Bütünselleştirme/Sentez	Katılım
Mevcudiyet	Yaratmayı İmha/Yapıbozum/Antitez
Merkezlenme	Yokluk
Tür/Sınır	Dağılma
Semantik	Metin / Metinlerarası
Paradigma	Retorik
Hipotaksi	Sentagma
Mecaz	Parataksi
Seçme	Mecazı Mürsel
Kök/Derinlik	Bileşim
Yorum/Okuma	Rizom / Yüzey
Gösterilen	Yoruma Karşı / Yanlış Okuma
Okunaklı (Okuyucuları)	Gösteren
Anlatı/Büyük Tarih	Yazılabilir (Yazarları)
Ana Kod	Anlatı Karşısı / Küçük Tarih
Belirti	İdiyolekt (Kişisel Dil)
Tür	Arzu
Tenasül Uzuvarları /Fallik	Mütasyona Uğramış
Paranoya	Çok-Biçimli / Androjin
Köken/Neden	Şizofreni
Tanrı Baba	Fark-Fark / İz
Metafizik	Ruhülkudüs
Belirlenmişlik	İroni
Aşkılık	Belirsizlik

Postmodernizm söylemi, üslup ve temsil olarak 1970'lerde yaşanan krizler sürecinde yeni yaşam koşullarıyla etkili olmuştur. Bilim, felsefe ve sanat başta olmak üzere birçok alanda “post” kelimesinin kullanımı yeni bir söylemin oluşmasına yol açmıştır. Nietzsche ve Heidegger'ın düşünsel anlamda açtığı yolu Derrida, Rorty, Lyotard, Foucault, Baudrillard gibi postmodernistler takip etmiştir. Postmodernizm, yoğun eleştirilerin hedefi olan yeni siyasal, toplumsal yaklaşım fikirlerini ortaya atmış, toplumbilim kuramlarını ve anlayışlarını kökten yok saymıştır. Bir bölüm aydın ve akademisyenlerin geçici bir heves ya da kısa süreli bir moda olarak yorumladığı postmodernizmi diğer bir bölüm aydın ve akademisyenler, tutuculuğa farklı bir bakış açısı olarak değerlendirmiştir (Şaylan, 2020: 25, 31-33).

Postmodernizm kavram olarak; özgürlük, yeni toplumsal oluşumlar, yeni siyasal yaklaşımlar şeklinde açıklandığı gibi aynı zamanda toplumsal bir çaresizlik, umutsuzluk olarak da yorumlanmaktadır. Postmodernizm bu açıdan bir karmaşıklık ve belirsizlik içermektedir. Bu karmaşıklık ve belirsizliğin yarattığı kaos ortamı postmodern kavramının popülerliğinin artmasını sağlamaktadır. Postmodernizm, çok farklı görüşleri içerisinde barındıran geniş kapsamlı bir söylem olarak karşımıza çıkmaktadır. Baudrillard'a göre postmodernizm, hayatımızda iletişimin bulunduğu konumu yansıtmaktadır (Şaylan, 2020: 31-34-35). Manuel Castells ise üretim alanında *bilgisel üretime* geçildiğini ifade etmektedir (Castells, 1996: 35).

Postmodernizm üzerine makaleler, bildiriler, kitaplar yazılmakta, toplantılar, konferanslar, sempozyumlar düzenlenmekte fakat nihayetinde ortaya bir tanım koyma konusunda fikir birliğine varılamamaktadır. Genel kanı, modernizmi, rasyonelliği ve bilimsel temsili felsefeyi yok saydığı üzerinde durulmaktadır (Jenckes, 1992). Modernizme ait kabul edilen kalıplardan dışarı çıkılmakta, her toplum kendi içerisinde ve her birey de kendi dünyasında yaşamının gerçekleriyle yüzleşmektedir. Bu yüzleşme kimileri için korkularıyla kimileri için ise umutlarıyla olabilmektedir. Böylece herkes kendi modernitesini oluşturduğu, bir postmodernizm ortaya çıkmaktadır.

Modernizm, merkezine yaratıcı bir ilah alan kutsal düzene karşı gelmiş ve yerine merkeze insanı yerleştirmiştir. Postmodernizmde ise merkezine ne insanı ne de yaratıcıyı almıştır. Merkezliliği benimseyen postmodern düşüncede insan bütüncül bir

akla sahiptir. Olayların içerisinde hem etkileyen hem etkilenen farklı konumdadır. Birbirinden farklı duygu ve düşünceler içerisinde hareket edebilmektedir (Sallan ve Boybeyi, 1994: 316). Dünyada gerçekleşen her gelişme karşısında insan kendi bireysel duygularını ön plana çıkararak karar vermektedir.

Modernizmin temelinde kitle kültürü ve kitle tüketimi vardır. Üretimde yaşanan süreç, tüketimde belli kalıpların olmakta ve aynı düşüncelerle hareket edilmektedir (Christensen vd., 2005:157). Postmodernizm de ise sadece tüketime dayalı bir kültür bulunmaktadır. Postmodern tüketimde, sosyal statü kavramı yoktur. Birey, sosyal statüsü kendisinden daha iyi olan bir başka bireyi taklit etme yoluna gitmemekte, kendi tüketim alışkanlıklarını ve tarzını oluşturmaktadır. Bu açıdan tüketimde sosyal statüye göre oluşan kalıplar postmodernizmde ortadan kalmaktadır. Postmodernizm ile görünmeyen farklı tüketim tarzları oluşmaktadır (Bocock, 2005:86-87).

Yeni icatlar, yeni bilimsel çalışmalar ve yeni teknolojik gelişmeler insan hayatının yönünü değiştirmiştir. Buhar makinesinin hayata dahil olması makine ile üretimi hızlandırmış, insan gücünün yerini almıştır. Elektriğin üretimi, çalışma hayatımızı farklılaştırmıştır. Gün ışığından yararlanan insan gece elektrik enerjisi sayesinde günün tamamında üretken hale gelmiştir. Evde kullandığımız aletler, ulaşımda kullandığımız araçlar dahil geniş çapta yeni ürünler insan yaşamına katılmıştır. Zamanla hem bilişim hem de iletişim alanında yeni gelişmeler yaşandıkça insanların bilgi, tutum ve davranışları denetlenebilir olmuştur (Şaylan, 2020: 29-31). Postmodernizm bu sayede her alanda etkisi hissettirmiştir. Mimari alanda modern yapıların beton yığını olduğu, soğuk ve çirkin durduğu üzerine eleştiriler yapılmış, bu sayede iki veya ikiden fazla mimari stilin birlikte kullanıldığı eklektik mimarinin temeli atılmıştır. Yapıların inşaatında bina süslemesi, kabartmalar ve heykeller birlikte kullanılmıştır (Yılmaz, 2013: 209-210). Postmodernizm etkisi görülen tiyatrodaki ise zaman, mekân ve ışık ile oynanarak bütünlük bozulmuş, batıyı merkez alan metinler çıkartılıp yeni metinler oluşturulmuş, yapı sökülme kavramı olarak sahneye uyarlanmıştır. Müzik ve koreografi öğeleri postmodernizm ile tiyatrodaki daha çok yer bulmuştur (Yıldız, 2007: 120). Aşağıdaki tabloda postmodern düşüncenin temel kuralları yer almaktadır:

Çizelge 2: Postmodern koşullar ve tanımları (Fırat ve Shultz, 1997)

Açıklık/Tolerans	Farklı tarzları ve yaşam biçimlerini önyargısız değerlendirmelerden azadebiçimde kabul etme
Hiper-gerçeklik	Sosyal gerçekliğin simülasyonlar yoluyla kurulması
Aralıksız şimdiki zaman	Her şeyi (geçmiş ve gelecek dâhil) şimdiki zamanda, “burada ve şimdi”yaşamaya yönelik eğilim
Mantıkdışı birliktelikler	Karşıt, çelişkili ve temelde ilgisiz öğelerin bir araya getirilme pratiği
Parçalanma	Yaşam ve benlik duygusundaki ayrık ve kopuk anların ve deneyimlerin heryerde bulunması
Bağlılık kaybı	Herhangi bir fikre, düşünceye veya büyük anlatıya karşı isteksizlik
Merkezsizleşen özne	Modern geleneğin, özneyi biçimlendiren merkeziliğinden uzaklaşılması
Tüketim ve üretimin tersine çevrilmesi	Değer üretiminde tüketimin belirleyici konuma yükselişi
Biçime yapılan vurgu	Anlam (lar)ın belirlenişinde içerik yerine tarzın öne alınışı
Düzensizliğin kabulü	Düzen, kriz ve dengesizlikten ziyade ortak varoluş halleri ve nihayetinde bu durumun normal kabul edilmesi

Postmodernizmin özgürleştirici yapısı düşünürler açısından en etkileyici yanı olmuştur. İşçi sınıfı, kadınlar, azınlıklar, siyahiler ve sömürge altında yaşamı sürdüren insanlar; emperyalist modernliğin kendilerini tek bir sesin altında tutmasına karşı gelmiştir. Toplumun her kesimi, kendilerini kendi ismi ve sesleriyle ifade etme fırsatı bulmuştur. Huysens, kendisinden farklı olanı anlamaya çalışmayı postmodernizmin özgürleştirici ruhuna bağlamıştır. Postmodernizmde öteki olana ve farklı dünyalara ilgi artmıştır. Foucault, “heterotopia” kavramıyla birbirinden farklı dünyaların imkânsız bir mekânda bir araya getirilişini aktarmıştır. Bu anlayış sanatta kendini modern sinemanın klasik bir eseri olan “Citizen Kane” (Yurttaş Kane, 1941) filminde göstermiştir. Filmde muhabir olan Kane karakteri, kendi hayatını ve kişiliğini çözmek istemiştir. Bir fotoğraftan anılarına yolculuk eden Kane, birçok farklı mekânı, birçok farklı dünya görüşüyle bir araya getirmiştir. “Blue Velvet” (Mavi Kadife, 1986) filminde ise Amerika’nın geleneksel kasaba yaşamı ile şiddet, uyuşturucu ve sapık insanların hüküm sürdüğü yeraltı dünyası arasında yolculuk eden ana karakterin yaşadığı iki farklı dünya konu edilmiştir. Bu iki farklı dünya aynı mekân ve zaman içerisinde olması olanaksız olarak aktarılmıştır (Harvey, 2019: 64-65).



Geleneksellikten, modernizme sonrasında postmodernizme olan yolculuk, zaman içerisinde teknolojinin de gelişmesiyle insan hayatı içerisinde her daim yerini almıştır. İnsan hayatı kalabalıklaştıkça kendi özgür dünyasını yansıtmaya gereksinimi duymuştur. Teknolojinin gelişmesiyle, kısıtlı imkanlarla sağlanan olanaklar herkesin daha kolay erişebileceği ürünler haline gelmiştir. Örneğin telefon ile kamera birbirinden farklı amaçlara sahip araçlar iken, günümüz dünyasında iç içe geçmiştir. Bir yerden başka bir yere taşınması kolay olmayan iki aygıt şimdi ikisi bir arada bir cihaz olarak bir pantolon cebine dahi sığabilmektedir. Herhangi bir zaman diliminde herhangi bir mekânda yaşanan anı kaydedebilme ve kaydedilen görüntüleri hızlı bir biçimde ulaştırabilme gücüne bu cihazlar sayesinde sahip olunmuştur. İletişimin yeni araçlarıyla kaydedilen anlara tanık olan insanlar kendi yorumlarıyla yaşanan an içerisine başka bir mekândan kendilerini de o mekâna dahil etmişlerdir. İnsanlar bu cihazlar sayesinde çektikleri videoları kurgulayarak kendi anlatılarını yaratmıştır. Bireysel yapımlar, Fransızların katı kurallarına sahip olan Cannes Film Festivali'nin dahi dikkat çekmiştir. Kırmızı halıda dahi öz çekim yapmaya izin vermeyecek kadar katı kurallara sahip olan Cannes Film Festivali yetkilileri, 17 Mayıs 2022'de düzenlenen festival için popüler kültürün en tartışmalı sosyal medya uygulaması olan TikTok ile sponsor anlaşması imzalamıştır. Sponsor çalışmasının en dikkat çekici yanı ise, kısa film yarışması olmuştur. Uygulama içerisinde 30 saniye ile 3 dakika arası uzunlukta #TikTokShortFilm hashtgiyle paylaşılan filmler, bir ön jüri ile değerlendirmeye alınması ve Cannes'da yönetmen Thierry Frémaux'un elinden ödül alması kararlaştırılmıştır (ntv.com.tr, 2022).

Postmodernizm, medya ve sanat alanında değer kavramlarını da değişime uğrattığı görülmektedir. İnternet teknolojisi sayesinde herkesin erişim sağlayabildiği medya, bireylerin kendi yaratıcılığını sergilediği ortama evrilmektedir. Sanat dünyası bu değişime kayıtsız kalmayarak bu yaratıcılıkları da ödüllendirmektedir.

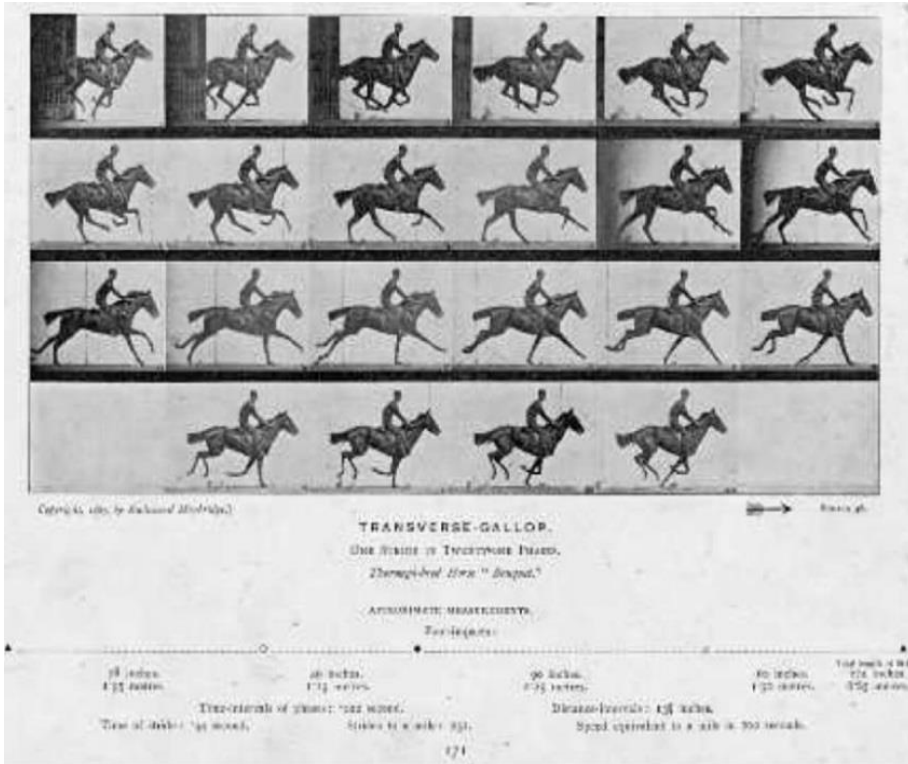
### **C. Sinemanın Doğuşu ve Modern Sinema**

Fotoğrafın üzerine uygulanan deneylerin neticesinde içerisinde ışığa karşı duyarlı olan kimyasal bir film yardımıyla görüntüleri kaydeden aygıt, teknik bir icat olmuştur. Andre Bazin 19. yüzyılda toplumsal ve kültürel yapının bir sonucu olarak bilim, ekonomi ve endüstride yaşanan gelişmelerin bir tesadüf olmadığını, birbiri

ardına gelen teknik icatların nihayetinde sinemanın ortaya çıktığını ifade etmiştir (Bazin, 2022:25).

Modernizmin en önemli icatlardan biri olan sinemanın ne olduğu sorusuna, geçmişten günümüze farklı yorumlar ve değerlendirmeler yapılmıştır. Lumière kardeşler, sinemaya gerçekçi yaklaşımla bir belge niteliğinde bakmıştır. Georges Méliès ise sinemaya sihirli dokunuş yapmış hayal dünyasına bir pencere açarak (Kuyucak Esen, 2016: 33) dekor kurmuş, efektler kullanmıştır. Méliès'in bu çalışmaları sinemanın biçimci yönünü ortaya çıkarmış, Hollywood sinemasına giden yolu açmıştır (Armes, 2011:30). Sinema için Andre Bazin (2022: 27) ise “*idealist bir fenomen*” tanımı yapmıştır.

1877-1880 yıllarında Eadweard James Muybridge, bir atın hareketlerini bir aletle kaydetmesi tarihin ilk sinematografik çalışması olmuştur. Daha modern kameraların üretilmesi ve selüloz şeritlerin kayıt işlemleri için kullanılabilir olmasıyla Lumière kardeşler de hareketleri kaydetmeyi başarmıştır (Bazin, 2022: 28). Auguste ve Louis Lumière kardeşler, 22 Mart 1895'te kamuya açık ilk film gösterimini gerçekleştirmiştir. Ücret karşılığında kamuya açık film gösterimi ise ilk kez Paris'te Grand Cafè 28 Aralık 1895'te başlamıştır (Betton, 1989:6).



Şekil 1: Muybridge'in At Hareketlerini Kayıt Etme Çalışması (Company, 2008:23)

Lumière kardeşlerin, “L’arrivée d’un Train en Gare de la Ciotat” (Bir Trenin Gara Gelişi, 1895) filmi tek plan halinde ve 50 saniye uzunluğundadır. Seyirciler gösterim esnasında trenin gerçekten üstlerine geldiğini düşünerek, kimi koltuklarının altına sığınmak durumunda kalmış kimi ise kaçarak uzaklaşmıştır (Bergan, 2011:12).



Şekil 2: Bir Trenin Gara Girişi Filminden Bir Sahne (Bergan, 2011:12)

Sinemanın ilk yıllarında edebiyat ve tiyatronun devamı niteliği taşıdığını görülmüştür. Yapımcılar, hedef kitlesi olarak tiyatro seyircisini belirlemiştir. Buna göre filmler çekilmiş ve ortaya “*filmleştirilmiş tiyatro*” deyimini çıkmıştır (Bazin, 2022: 59-60). Antik Yunan çağının tiyatro anlayışından yola çıkan sinema anlatısı, klasik anlatı olarak tanımlanmıştır. Teknolojinin gelişmesiyle sinema anlatısı zamanla farklılaşmış; modern anlatı, çağdaş anlatı ve postmodern anlatı ortaya çıkmıştır (Raftali, 2023: 16).

Sinemada izleyici ilk olarak haber niteliği olan kısa belgesel filmler izlemiştir. İzleyici, sinemaya film izleme tecrübesiyle beraber dünyada yaşanan gelişmelerden de haberdar olma isteğiyle gitmiştir. İzleyicinin bu bakış açısını ülke liderleri sinemayı bir propaganda aracı kullanarak değerlendirmiştir. Modern sinemaya geçişle birlikte filmler eleştirel bir yapıya bürünmüştür. Bu filmler, auteur kavramının ortaya çıktığı dönemde oluşmuş, politik mesaj içeren ve toplumsal eleştirilerde bulunan yapımlar

ortaya konulmuştur (Wollen, 2017: 102). Modern yapımlarda üç ana yöntem değişmiştir. Birincisi insanın etrafındakilerle bir araya gelmiştir. İkincisi gerçeklik yeniden anlamlandırılmıştır. Üçüncüsü ise gerçekliğin arkasındaki hiçlik düşüncesi açıklanmıştır (Kovacs, 2010: 215). Böylece sinema, insanın kendini ifade edebilme aracına dönüşmüştür.

Modern birey, hızla gelişen ve değişen dünyada izleyiciye dönüşmüştür. Kendisini birtakım güçler tarafından yönetildiğini düşünmüştür. Modernizm, bireye akli ön planda tutarak hareket etmesi gerekliliğini vermesine karşın yaşanan bu değişim karşısında güçsüz ve edilgen bir kimliğe geçmiştir. Eskiden küçük bir mahallede yaşamını sürdüren bireyin yaşadığı mahalle büyümüş, kent göç almış ve tanımadıklarıyla birlikte yaşamak durumunda kalmıştır. Kentin hareketliliği gündelik yaşamı oluşturmuştur. Modern kent biçiminin ortaya çıkardığı topluluk ise kitleyi meydana getirmiştir (Gürbüz, 2014: 164). Mario Pezzela (2006: 14), sinema ile modern toplum arasındaki ilişkiyi insanların, nesnelere ve doğanın bir film karesinde kaçış halinde olan karakterleri olarak yorumlamıştır.

Sinemanın klasik anlatısının kökeni Aristoteles'in Poetika'sına dayanmaktadır (Aristoteles, 1987). Masallara ve efsanelere benzeyen bir anlatıya sahip olan klasik anlatılarda film bir olay örgüsü içerisinde gelişmektedir. Serim, düğüm ve çözümden oluşan bu klasik anlatı ile sinemanın klasik anlatısı birbirine benzerlik göstermektedir. Klasik anlatı, Hollywood tarzı anlatım olarak da kabul edilmektedir (Ersümer, 2013: 43).

Sinema, gerçekliği yansıtan bir belgeleme türünden çıkmış, sanatsal bir anlatı diline sahip olmasıyla kısa süre içerisinde popüler hale getirmiştir (Bazin, 2022: 61). Bu yönüyle sinema ile modernite arasındaki bağlar zamanla çok daha kuvvetlenmiştir.

Klasik anlatı geliştirilmiş, kurgu teknikleriyle modern sinema anlatısının üslubu oluşturulmuştur. Serim, düğüm ve çözüm yerini giriş, gelişme ve sonuca dayalı modern bir anlatı biçimine bırakmıştır (Gürbüz, 2014: 166).

Sinema, montaj tekniğiyle oluşan anlamlı görüntüleri arka arkaya koyarak kent hayatını anlatmıştır. Rudolf Arnheim, sinemanın birebir gerçeği yansıtmadığını ve izleyicinin de sinemadan gerçeklik beklentisi olmadığını ifade etmiştir. İzleyici, film ile gerçeklik arasında uyum aramamakta, izleyicinin gerçek hayatta bilmemesi

gerektiği kadarını bilmekle yetinmiştir. Sadece bilinmesi gerekenlerin üretilmesiyle sanatsal bir izlenim edinilmiştir. (Arnheim, 2010:31). Modern birey, sinema izleyicisi gibi çevresinde gelişen olayları başka olaylarla birleştirerek açıklayabilmiştir.

Sovyet Rusya’da kurgu tekniğini gerçekliği bozarak farklı kullanmıştır. 1920’li yılların Sovyet Rusya’sında edebiyatta kullanılan biçimci özellik sinemaya da uyarlanmıştır. Bu yönüyle özgün, bilimsel olmakta, çözümsel ve yapmacıktan daha uzakta durmuştur. Ayrıca sanatta özgün tarz kadar fonksiyonel olmanın da önemini vurgulamıştır (Monaco, 2011: 379).

Dziga Vertov’un “Tchelovek s Kinoapparatom” (Kameralı Adam, 1929) modern sanatın önemli bir özelliği olan kendine gönderme unsuru yansıtılmıştır. Filmde, çekim ve filmin montaj sahneleri yabancılaşma ögesi olarak yer almıştır. Film, öyküden uzaklaşmış ve yaşamın gerçekliğine odaklanmıştır. Vertov, kamerasını alıp sokağa çıkarak insanların yaşantısını hiçbir müdahale yapmadan kayda almıştır. Kurguda yaptığı kesmelerle akışa müdahale eden, Vertov, nesnel bir bakış getirerek seyirci ile oyuncu arasındaki özdeşleşme bağı koparmıştır. Çağdaş sinema anlayışıyla yapılan filmleri izleyen seyircinin, kendi düşünce dünyası içerisinde olması istenmiştir (Özgür, 2017: 79). Bir başka yönetmen Sergei Eizensten ise filmlerinde modern sanatın simgeler kullanarak düşündüren yöntemiyle kurgu yapmıştır. Eizensten kurgularında sinema seyircisini aktif bir katılımcı olarak vermiştir. Seyircinin onun filmde simgelerden yola çıkarak akıl yürütmesi kurgusunun temelini oluşturmuştur (Gürbüz, 2014: 169).

Modern döneme ait filmler, kurgu, montaj, simgesel imgeler, ekspresyonizm ve gerçeküstücülük gibi unsurlarla gelişmiştir. Postmodern filmler, sinema alanındaki modern işlere ve onların kurallarına bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Postmodern sinema, filmin tüm işlevlerini sorgulamakta ve açık bir şekilde sunarak anlatmaktadır (Woods, 1999).

1970 ve 1980’li yıllarda sinemada yeni bir anlatı getiren postmodernizm, edebiyatta, mimaride, tiyatrodaki, müziklerde, dansa, Şekilve sahne sanatlarının ardından sinemada da etkili olmuştur. Günlük yaşamımız ile sanat arasında çizdiğimiz çizgilerin ortadan kalkması, kitle kültürü ile yüksek kültür veya popüler kültür olarak adlandırdığımız sıralamanın yok olması, üslubun değişmesi, parodi, pastiş, ironi gibi

öğelerin yüzeysel olarak kullanımı, sanatçının özgün olmasının önemini kaybetmesi postmodernizm ile kendini göstermiştir (Featherstone, 2005: 28; Huyssen, 2000: 209). Gösterişten uzak bir anlatım isteyen Postmodernizm, iletiyi, fayda sağlamak amacıyla aktarmayı, sanatın popüler kültürle birlikte yükselmesini hedeflemektedir. Postmodernizm anlatıda realite ve optimist yaklaşım yerine nostalji ve parodi, derinlik yerine yüzeysellik yer almaktadır. İmge ile gerçeklik arasındaki çizgi kaybolmuştur (Hall and Jaques, 1995: 111). Sinemaya metinlerarasılık, pastiş, nostalji gibi özellikler getiren postmodernizm, sinemada klasik ve modern anlatıya eleştiri getirmektedir.

#### **D. Postmodern Sinema Kavramı**

Postmodernizmin sinemaya olan etkisi 1980'lere dayansa da 1919 yılından 1930'a kadar süren Alman Dışavurumcu sinema ve gerçeküstücülük akımı postmodernist sinemaya giden yolu açmıştır. Dekorun gerçeküstü oluşturulması, ışık kullanımında gölge çalışması, yapay oyunculuklar, gerçekliği ortadan kaldıran kameranın aşırı üslubu Dışavurumcu Alman Sinemasının öne çıkan özellikleridir. Filmlerde "ben" duygusunun derinliklerine inilmiş, Birinci Dünya Savaşı sonrası Alman toplumunda yaşanan bunalım, umutsuzluk ve psikolojik huzursuzluk verilmiştir (Biryıldız, 2022: 40-41).

Gerçeküstücülükte bilinçaltında oluşan hikayeler senaryo haline getirilmiş, görüntüler herhangi bir mantık ilişkisine dayanmadan kurgulanarak filmler ortaya konulmuştur (Aydın, 2019: 71). Luis Buñuel'in yönetmenliğini yaptığı, Salvador Dalí ile senaryosunu yazdığı bir gerçeküstücü akımına ait "Un Chien Andalou" (Bir Endülüs Köpeği, 1929) filmi buna en iyi örnektir. Buñuel, gördüğü bir rüyanın filmin konusunda çıkış noktası olduğunu anlatmıştır. Buñuel rüyasında Ay'ı kesen ince uzun bir bulut ve usturayla yarılan bir göz gördüğünü Salvador Dalí'ye anlattığını ve birlikte bir senaryosunu yazarak film haline getirdiğini ifade etmiştir (Buñuel, 1986: 129).

Aynı önünden geçen ince bir bulut ile jiletle kadının gözünün kesilme sahnesindeki paralel kurgu bugün hala unutulmazlar arasında yerini almaktadır.



Şekil 3: Un Chien Andalou (Çanğa ve Uğur, 2015:148)

Kovacs (2010: 17-18), Alman Dışvurumcu Sinemasının eserleri ile Luis Buñuel ve Salvador Dali'nin filmlerini tıpkı futurist yönetmen Vertov ve Dadacı yönetmenlerin eserlerinde olduğu gibi sinemadaki en erken modernist yapımlar olarak gördüğünü ifade etmiştir.

Postmodernizm, 20. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak birçok sanat dalını etkilemiş, sinemada da yoğun olarak görülmüştür. Postmodernizm, modernliği eleştirmiş, modernizme bir başkaldırı olmuştur. Modernizmin getirdiği sonuçları kabul etmemiş, modernizmin yok saydığı tüm değerleri benimsemiştir.

Postmodernizmin sinemada; metinlerarasılık, pastiş, nostalji, zaman kırılmaları gibi özelliklerine rastlanılmaktadır. Postmodern metinlerin bir mesaj içermek, gerçeği göstermek, ütopya gibi amaçları yoktur. Bu amaçları da yok ettiğinden dolayı metne dair olan biçim, göstergeler, kurgu, metinler arasındaki geçiş süreçleri bir arada kullanılmaktadır (Çolak, 2006: 89-90). Postmodernizmde parodi, pastişe dönüşmüştür, gizli bir amacı yoktur. Pastiche, tıpkı parodide olduğu gibi eşsiz bir üsluba

sahip, özgün bir dilde yapılan anlatıdır (Jameson, 2011: 56). Postmodern sinemada zaman, anlaşılmaz ve karmaşıktır. Zamanın işleyişi sekteye uğrar, geçmişiyile gelecek iç içe geçecek şekilde ilerler ve bu şekilde izleyicinin zaman algısı farklılaşır (Gürata, 2016: 102). Postmodern filmlerde kahramanlık anlayışı da değişime uğramıştır. Kahramanlar sıradan, yumuşak ve kırılğan insanlardır. Bu karakterlerle seyircinin özdeşleşmesi zordur. Karakterler karar vermek istediklerinde özgür değildir, bağımsız olarak davranamazlar, yönlendirilmeye müsaittirler (Erdemir, 2011:31-36).

Postmodern filmlerin; metinlerarasılık, pastiş, nostalji, zaman ve mekân kavramı, karakter oluşumu ve olay örgüsü özellikleri aşağıda detaylı olarak anlatılmaya çalışılmıştır.

## **1. Postmodern Sinemada Metinlerarası İlişki**

Postmodernizmle birlikte yaygın kullanılmaya başlanan metinlerarasılık kavramı ilk kez Julia Kristeva tarafından 1965 yılında ortaya atılmıştır (Kristeva, 1972: 345). Metinlerarasılık, edebi bir metnin tam olarak bir yapıya oturması için başka bir edebi ya da başka bir alandan bir metnin parçası alınarak dahil edilmesi olarak ifade edilmiştir (Akalin, 2011: 1667). Metinlerarasılık; başka metinlere gönderme yapma, yeniden o metni yazma yöntemleri ile açıklanabilmektedir. Umberto Eco, yeni oluşturulan metnin bir önceki metnin bir yansıması olduğunu ifade etmiştir. Metinler, daha önce yazılmış metinlerden yararlanmakta ve yaşamını sürdürmektedir. Metinlerarasılık kuramında kelimeler, yeni metinlerde kendilerine yeni bir söylemle bulunmaktadır (Öğeyik, 2008: 22).

Modernizmde metinlerarasılık, kurgu yoluyla gerçekliği yönetmenin duygu, düşüncesine göre öznelleştirerek kullanılmaktadır. Postmodernizm ise gerçeğin veya hakikatin peşine düşmemekte, onu yok saymaktadır (Sazyek, 2002: 96). Modernizmde metinler, gerçekliğe bağlıdır. Okura, insanın yaşadığı trajik olayları görmesini istenmektedir. Postmodernizmde ise, gerçeği göstermek yerine gerçeği yalnızca biçimsel olarak aktarmayı amaçlanmaktadır. Postmodern metinleri, bir mesaj içermek, gerçeği göstermek, ütopya gibi amaçları olmadığı ve bu amaçları da yok ettiği için metne dair olan biçim, göstergeler, kurgu, metinler arasındaki geçiş süreçleri bir arada kullanılmaktadır (Çolak, 2006: 89-90).



Sinemada metinlerarasılık, filmin bir sahnesinin başka bir filmin sahnesinden birebir uyarlayarak ya da o sahneye bir alıntı yapıp göndermede bulunarak gerçekleştirilmektedir (Edgar-Hunt vd., 2012: 70). Filmlerde yararlanılan metinlerarasılık diğer filme saygısını gösterme, onu alaya alma, eleştirme ya da yorumlama amaçlarından birini veya birkaçını hedeflemektedir. Kullanılan alıntılar yönetmenin sanatsal kimliğiyle de ilgili olabilmektedir (Aktulum, 2018: 38). Mario Puzo'nun "The Godfather" (Baba, 1972, 1974, 1990), Stephenie Meyer'in "Twilight" (Alacakaranlık, 2008), Johannes Vermeer'in "Girl with a Pearl Earring" (İnci Kúpeli Kız, 2003), Lev Tolstoy'un "Anna Karenina" (2012), John Steinbeck'in "Of Mice and Men" (Fareler ve İnsanlar, 1992) filme uyarlanan edebi eserlere sadece birkaç örnek teşkil etmektedir.

Sinemada metinlerarasılık denilince akla gelen ilk isim; Quentin Tarantino olmaktadır. Metinlerarasılık, Tarantino'nun kendi filmlerinde çok sık başvurduğu bir yöntemdir. Tarantino'nun bir suç drama filmi olan "Pulp Fiction" (Ucuz Roman, 1994) filminde metinlerarasılık bakımından birçok örnek vardır. Tarantino bu filminde Robert Wise'in "The Set-Up" (Demir Yumruk, 1949) filmine gönderme yapmaktadır. Böksör Butch mağlubiyeti kabullenemez, bu karakter bize "The Set-Up" filminde Stoker karakterini hatırlatmaktadır. Butch'ın kaybetmeyi kabullenmediği sahne, Stoker'ın kaybettiği kısımdan başlamaktadır. Tarantino, yaptığı bu yöntemle "The Set-Up" filmini bize hatırlatmakta, "Pulp Fiction" filmiyle birbirinden bağımsız olarak algıladığımız iki filmin birbirini tamamladığı hissiyatı vermektedir (Çolak, 2006: 94). Tarantino ayrıca aynı filmde Jean-Luc Godard'ın "Bande a Part" (Çete, 1964) filmine de gönderme yapmaktadır. "Pulp Fiction" filminin oyuncusu Uma Thurman'ın saç ve makyajı "Bande a Part" filminin oyuncusu Anna Karina'yı çağrıştırmaktadır (Dowwel, Fried, 1997: 88).



Şekil 4: Taksi Şoförü, Martin Scorsese ve Polis, Onur Ünlü (Aydın, 2019: 101)

Fimlerinde postmodernizm örnekleriyle öne çıkan yönetmen Onur Ünlü de metinleraraslık yönteminden sıkça faydalanmaktadır. 2007 yapımı “Polis” filminde Ünlü, Martin Scorsese'nin “Taxi Driver” (Taksi Şoförü, 1976) filminin Travis Bickle karakterine göndermede bulunmaktadır. “Taxi Driver” filminde Travis aynaya bakarak "Bana mı dedin?" sorusunu kendisine yöneltilmektedir. Bu sahne “Polis” filminde Musa Rami karakteri üstünden yeniden canlandırılmaktadır. Musa Rami, bir kasap dükkânının önünde vitrin camından yansıyan haline bakmakta, aynı soruyu kendisine üç defa sormaktadır (Koç ak, 2012). Bir başka sahnede Musa Rami, doktordan iki aylık ömrü kaldığını öğrendikten sonra sinemaya gider, burada “The Message” filmini izlemektedir. Ebu Talib’in ölüm anı sahnede gösterilmektedir. Musa Rami karakteri, Mustafa Akkad’ın “The Message” (Çağrı, 1979) filmindeki Hz. Muhammed’in amcası Ebu Talib’in ölümünün ardından Hz. Muhammed’in yaşayacağı yalnızlık hissiyatıyla özdeşleştirilmektedir (Aydın, 2019: 101).



Şekil 5: The Fifth Element ve G.O.R.A. (Kalıpçı, 2016: 74)

Cem Yılmaz da filmlerinde birçok göndermeye başvurmuştur. Yönetmenliğini Ömer Faruk Sorak’ın yaptığı senaryosunu Cem Yılmaz’ın kaleme aldığı “G.O.R.A.” (2004) filminde, “Matrix” (1999) ve “The Fifth Element” (Beşinci Element, 1997) filmlerine yaptığı göndermeler ön plana çıkmaktadır. “G.O.R.A.” gezegenini kurtarmak isteyen Arif karakteri, ateş topundan kurtaracak formülü bilmektedir. Arif, dört element ile beşinci element olarak bir kızı öpmesi, “The Fifth Element” filmine bir gönderme oluşturmaktadır. Matrix filminde Morpheus ile Neo arasındaki usta ve öğrenci ilişkisine, Arif ile Garafel usta arasındaki ilişkiye gönderme yapmaktadır. Garafel

ustanın Arif'e dövüş sanatı becerileri yüklemesi için kullandığı Commodore 64 de "Matrix" filminden alıntılanmaktadır (Kalıpçı, 2016: 74-75).

Filmler ve metinlerarasındaki geçişler ve göndermeler, filmlerin yönetmenlerine senaristlerine ve dönemlerine yeni bir yorum getirmektedir. Yeni yorumlarla birlikte karakterler, olay örgüleri, zaman ve mekânda farklılaşmalar yaşanmaktadır. "The Set- Up"ın karakteri yıllar sonra başka bir karakterle başka bir olay örgüsünde başka bir zamanda bize kendini göstermekte ve yeni bir tasarım zihnimizde oluşmaktadır. Matrix'in bilgisayar evreninde yaşananlar "G.O.R.A." filminde uzayda bir gezegende yer bulmaktadır. Travis Bickle'nin aynada kendisiyle hesaplaşması, Musa Rami'nin vitrindeki yansımasına evrilmektedir.

Sinema dünyasında filmler arasında yapılan bu geçişler bize boyutlar atlatmakta ve anlam bütünlüğünü sorgulatmaktadır. Her film tıpkı bir kelime oyunu gibi bir oyun içerisine girmekte metinlerarasında yeni bir yapıt ortaya koyma yarışında olmaktadır (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997: 29).

## **2. Postmodern Sinemada Pastiş ve Nostalji**

Antik Yunan döneminde ilk kez kullanılmaya başlanan parodi yöntemi zaman içerisinde değişimlere uğramıştır. Önce destansı şiirlerin komik taklidi olarak kabul gören parodi, sonraki dönemlerde komik alıntılar ve komik alıntıların taklidi olarak yapılmıştır. Modernizmde ise, parodi bir eseri eleştirmek için onu gülünç ve alaycı bir hale getirilmesiyle kullanılmıştır (Rose, 2016: 375). Frederic Jameson'a göre parodi, postmodernizm ile dönemini tamamlamış ve yerini pastiş almaktadır. Pastiş anlatımında, parodiden farklı olarak alaycı güldürülerin olmadığı, gizli bir amaç güdülmediği, farklı bir üslubun hâkim olduğu, yalın ve basit bir dilin kullanıldığı görülmektedir (Jameson, 2011: 56). Postmodernizm, modernizmin özgün anlayışına ve geleneklere karşı sırtını dönmesine pastiş ve nostaljiyle yanıt vermektedir. Böylece postmodernist sanatlarda olduğu gibi postmodernist sinemada da farklı sanat anlayışlarına ait öğelerinden esinlenerek yeni bir düşünce oluşturan bir yapı ortaya çıkmaktadır (İspir, Kaya, 2011: 85).

Postmodern sinemada, pastişe çok sık başvurulmaktadır. 1981 yapımı olan "Body Heat" (Sıcak Vücutlar, 1981) ve "The Postman Always Rings Twice" (Postacı

Kapıyı İki Kere Çalar, 1981) filmleri birbirini tekrar eden ve tamamlayan niteliktedir. “Body Heat” filminde “The Postman Always Rings Twice”ın sahneleri üstü kapalı bir gönderme ile pastiş olarak kullanılmaktadır. “The Postman Always Rings Twice”ta tamirci ve benzinlik sahibinin eşi arasında geçen sahneler “Body Heat” filminde avukat ile iş adamının eşi arasında yaşanmaktadır (Yamaner, 2007:63).

Postmodern etkisi görülen filmlerde geçmişe sık sık dönülmektedir. Pastiş, bazı filmlerde geçmişten sadece bir gönderme içermekte, bazı filmlerde ise eser yeni bir yorum katmak amacıyla yapılmaktadır (İspir, Kaya, 2011: 85). “Matrix” (1999), filminde gördüğümüz farklı bir boyuttaki sanal aleme geçiş olarak kullanılan kırmızı ve mavi hapları, “G.O.R.A.” (2004) filminde Garafel ustanın ağrı kesicisi olarak karşımıza çıkmaktadır (Kalıpçı, 2016: 75).



Şekil 6: Matrix ve G.O.R.A. (Kalıpçı, 2016: 75).

Yönetmenliği ve senaristliğini David Lynch’in yaptığı “Blue Velvet” (Mavi Kadife, 1986) filmi de pastiş öğeler içermektedir. Kara film, korku ve erotik türleri bir arada işleyen film, klişe tema, olgu ve imajlar ile gönderme yapmaktadır. “Blue Velvet”, Alfred Hitchcock’un “Shadow of a Doubt” (Şüphenin Gölgesi, 1943) filmini, seri cinayetler işlenen bir kasaba ile bize anımsatmaktadır. Sinemayı keşfeden Lumiere Kardeş ler’in Arrose filmine ise açılış sahnesiyle atıfta bulunmaktadır. “Blue Velvet” filmi yaşanan tüm öykünün Jeffrey karakterinin bir rüyası olduğunu final sahnesinde göstermesi “The Wizard of Oz” (Oz Büyücüsü, 1939) filmini akla getirmektedir. Ayrıca filmde kullanılan müzikler de Blake Edward’ın “Experiment in Terror” (Korku Çemberi, 1962) film müziğini hatırlatmaktadır (Çolak, 2006:100).

Onur Ünlü’nün Sen Aydınlatırsın Geceyi (2013) filminde birçok parodileşme unsuruna rastlanılmaktadır. Cemal ile Yasemin karakteri William Shakespeare’in

yarattığı “Romeo ile Juliet” karakterine benzetilmektedir. Filmde “Romeo ile Juliet” eserinden bir sahneyi Cemal ile Yasemin üzerinden canlandırılmaktadır. Böylece film içerisinde tiyatrodan bir bölüm yer almaktadır. Cemal ile Yasemin’in evinin balkonu ve bahçesi bu sahne için kullanılmıştır. Bir köy evi olması, Cemal’in yerel şiveyle tiradı okuması, heyecanlanıp bazı bölümleri unutması tiyatrodan yer alan sahneyi hem parodi haline getirmekte hem de sahnenin yeniden yorumlanıp o sahneye bizi yabancılaştırmaktadır. Cemal’in babasının sahneye girmesi parodileşmeye ve yabancılaşmaya yardım etmektedir (Aydın, 2019: 134-135).



Şekil 7: Romeo ile Juliet parodisi, Sen Aydınlatırsın Geceyi (Aydın, 2019: 134-135).

Postmodern sinemada pastiş ve nostalji öğeleri, metinlerarasılıktan farklı olarak geçmişe yolculuk etmemektedir. Geçmiş iki yönüyle bize anımsatmaktadır. Bizim önümüze geçmiş ya olduğu gibi getirir ya da onu kendince farklı bir yorum eklemektedir. İki film arasındaki bu bağlantı geçmişte bir filmin devamı niteliğinde gözümüzde canlanmaktadır.

### **3. Postmodern Sinemada Zaman ve Mekân Kavramı**

Zygmunt Bauman’a göre zaman, moderniteyle varolmuştur. Zaman ve modernizm birlikte hareket etmektedir. Bütün zaman dilimleri kendi içerisinde bir

modernizm olmaktadır. Modernizm, yaşanan zamanın bir tarihini oluşturmaktadır (Bauman, 2019: 168). Modernizmde zaman katı ve akışkandır. Bunlar birbirinin zıttı değildir. Modernite bu iki durumla da iç içedir. Katı zaman, akışkan zamanı bulma çabası sonucunda oluşmaktadır (Bauman, 2019: 13). Modernite, katı anlayışa sahip gelenekleri yıkarken, kendi katı modern kurum ve kuruluşları meydana getirmektedir. Aslında modernizm geçmişi tüm katılıklarını atmak niyetiyle doğmakta, yeni bir başlangıç yapmak hedeflenmektedir (Bauman, 2018: 41).

David Harvey'e göre ise ulaşımda ve iletişimdeki teknolojik gelişmeler zaman ve mekânı yok etmiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısından 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar ulaşımın etkin aracı olan atlı arabalar, saatte 100 kilometrenin üstüne çıkabilen uçaklara evrilmesi bunun ilk aşamasını oluşturmuştur. İletişim teknolojilerinin gelişimi insanlara global bir dünya yaratmış, böylece "zaman-mekân sıkışması"yla karşı karşıya kalınmıştır. Bu sıkışma bireyleri, heyecanlandırabilmekte, strese sokabilmekte, kışkırtabilmekte ya da tedirgin edebilmektedir. Bireyler üzerindeki bu etki, farklı politik, kültürel ve toplumsal tepkilere yol açmaktadır. Toplumsal olguların değişim hızının artması toplumun benimsediği yeni ilkelerin, yeni kuralların, yeni değerlerin ve yeni ilişkilerin oluşmasına neden olmaktadır. İnsan yaşamında her şeyin tüketim hızının artması ve istediği mekânda bulunmasının kolaylaşması sıkışma kavramıyla açıklanabilmektedir (Harvey, 2019: 270-271).

Keith Jenkins, zamanı açıklarken tarihin tanımı üzerinde durmaktadır. Jenkins'e göre, tarih birilerinin dünya hakkında söylediklerinden ibarettir. Geçmiş, şimdiye ve kendi bakış açımıza bağlıdır. İnsanlar, bugünü ve geleceği geçmişte aramaktadır. Toplumda gücü elinde bulunduranlar bugünü ve yarını geçmişte yaşananlarla açıklamaktadır ve tarih böyle oluşmaktadır (Jenkins, 1997: 1-37). Postmodern tarihte; insan, zaman ve mekân bir bütün haline gelmektedir. Zaman ve mekân gibi tarih de artık kültürelidir. Tarih, bize sunulan değil bizim inşa ettiğimiz yapı olmaktadır (King, 1995:117). Postmodern yaklaşıma göre mekân, değişim ve gelişim göstermektedir. Toplumsal ilişkiler geniş bir alana yayıldıkça mekânlar da yeniden oluşturulmaktadır. Mekân, birbirine ters düşen kimliklerin, geçmişin, şimdinin ve geleceğin ne olacağı üzerine yapılan tartışmalarla oluşmaktadır. Bu nedenle bugünkü mekânın özgün olmayışını anlayabilmek adına o mekânın gelecekteki haliyle bağlantı kurulması gerekmektedir. Düzeni farklılaştırmak amacıyla oluşturulan

mekânın geçmişteki, şimdiki ve gelecekteki durumu arasında bağlantı kurulmalıdır (Massey, 1993: 66-68).

Alışlagelmiş Hollywood sineması bize önce ana karakterleri ve mekânları tanıtan bir giriş sahnesi göstermekte, doğrusal bir zaman akışı çerçevesinde sahneler akmaktadır. “Şimdi” zaman perspektifinde ilerleyen film, bazen kurgu yardımıyla geriye dönerek (flashback) ya da ileri sararak hikâyeye düzenini etkilemektedir. Fakat bu durum zamansal bir kırılmaya yol açmak için değil, karakterin farklı özelliklerini ya da yeni bakış açılarını göstermek için kullanılmaktadır (Gürata, 2016: 98-99).

Postmodernizmde zaman, anlaşılmaz ve karmaşıktır ve işleyişi sekteye uğratar, geçmiş ile gelecek iç içe geçecek şekilde ilerletir. Bu şekilde izleyicinin zaman algısı farklılaşmaktadır (Gürata, 2016: 102). Önceden olaylar tahmin edilememekte, beklenmedik bir yerde başlayıp beklenmedik bir şekilde olaylar gelişmekte hatta bir olay gerçekleştiğinde başka bir olay da aynı anda gerçekleşebilmektedir. Postmodern filmler, klasik anlatıdan farklı ve değişime uğramış masalsı biçimde bir anlatıma sahiptir (Şentürk, 2007: 346). Postmodern filmlerde sıkça rastladığımız nostaljik ve pastiş unsurlar, filmin zaman anlayışında hızlı değişimlere neden olmaktadır (İspir ve Kaya, 2011: 86).

Bu bağlamda postmodern sinemada zaman ve mekân kavramları bir bütün değildir. Zaman ve mekân birbirinden tamamen parçalanmış haldedir (Kaya, 2011: 59). Fredric Jameson'a göre postmodernizmde bugün, nostalji ile iç içe geçmiş, tarihsel dönemler ortadan kalkmıştır. Postmodern filmler, pastiş unsuruyla yitirilen geçmişi kazanmaya yönelmiş, şimdiki zamanı bir çırpıda silmiştir (Jameson, 2011: 56-58). Kovacs da postmodern filmlerin zamansal kırılmayla farklı bir dünyaya geçtiğini belirtmiştir (Kovacs, 2010: 75-81).

Baudrillard, sinemasal gerçekliğin tarihi yeni baştan yazdığını düşünmektedir. Sinemanın, tarihi yok eden bir gerçeklik yaratmasının kendisini de imha ettiğini savunmaktadır. Tarih türüne ait bir filmin; sadece ses- görüntü, dublaj ve altyazı işlemleri yapmak olduğunu ifade etmektedir (Baudrillard, 2013: 124). Bu açıdan nostaljik yapımlar tarihe ışık tutmak yerine postmodernist yöntemlere benzer bir biçimde geçmiş sembolize ve taklit etmektedir. Jameson, nostaljik filmleri üç bölüme ayırmaktadır. Birincisi, “American Graffiti” (Gençlik Yılları, 1973) ve “Chinatown”

(Çin Mahallesi, 1974) gibi geçmişte yaşananları konu edinen ve o zaman diliminde geçen filmler, ikincisi “Star Wars” (Yıldız Savaşları, 1977), “Riders of the Lost Ark” (Kutsal Hazine Avcıları, 1981) gibi geçmişte yaşananları yeniden üreten filmler, üçüncüsü ise “Body Heat” (Vücut Isısı, 1981) gibi günümüzde yaşanan fakat geçmişte çağırılan filmlerdir (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997: 26- 27).

“Blue Velvet” (Mavi Kadife, 1986) filmi postmodern filmlerin nostaljik unsurlarından yola çıkarak bize zaman kırılması ve mekân bütünleşmesine bir örnektir. Film, 1980’li yılların güvensiz, muhafazakâr, bugünkü halimizle geleceği yorumlayan bir gözle 1950’lerdeki isyankâr ve masum rock and roll neslin kaybolan gerçekliğine bakmaktadır. Polisiye, dram ve gerilim türleri iç içe geçen film, geçmişin kültürünü yeniden ele alarak ortaya salt bir görünüş bırakmaktadır (Çolak, 2006: 117).

Zaman kırılmalarını filmlerinde sık sık kullanan yönetmen Onur Ünlü, “Sen Aydınlatırsın Geceyi” (2013) adlı filminde de bu unsura başvurmuştur. Defne karakteri filmde iki defa zamanı durdurmuştur. Filmin ana karakteri Cemal, bu durumu fark etmiş, eşi Yasemin’in gidişini durdurabilmek için Defne’nin ellerini keserek, eşinin İstanbul’a giden uçağını havada zamanla birlikte durdurmuştur (Aydın, 2019: 136).



Şekil 8: Cemal’in zamanı durdurulması, Sen Aydınlatırsın Geceyi, (Aydın, 2019: 136).



Quentin Tarantino'nun "Reservoir Dogs" (Rezervuar Köpekleri,1992) filminde flashback sahneleri ve "Pulp Fiction" (Ucuz Roman,1994) filminde ise son sahnelerde başlangıç noktasına dönülmesi yönetmenin zamansal kırılmalar ögesine başvurduğunu göstermektedir (Gürata, 2016: 102).

Postmodern sinema, zaman kavramını zihinlerimizde parçalayıp, yıkarak şimdiye sıkıştırmıştır. Nostalji ve pastişle de mekân, zamanından koparmıştır. Modernizmin geçmişe sırtını dönen ve popüler olanın şimdi olduğu, gelecekte olmayacağı yapıya karşı gelmiştir.

#### **4. Postmodern Sinemada Karakter Oluşumu**

Geçmişten günümüze kadar değişime uğrayan kahramanlık olgusu üzerindeki yorumlara bakarak sinemada nasıl değerlendirildiğini görmek faydalı olmaktadır.

Joseph Campbell'ın yorumuna göre, yaşadığı konumun ve şahsi geçmişin sınırlarıyla çatışıp aşabilen kadın ya da erkeğe kahraman denilmektedir (Champbell, 2000: 30). Erich Fromm için kahraman, cesurdur. Sıradan insanlar sahip olduklarıyla yetinir, kaybetmekten korkar. Kahraman olanlar için sahip olduklarının bir önemi yoktur. Evini, yurdunu ve ailesini terk ederek bilmediği yerlere gidebilmektir (Fromm, 2003:150). Sigmund Freud için ise kahraman mitolojide totemik bir canavar olan babayı öldüren kişidir (Forrester, 1999: 46-47).

Kahramanlık üzerine yapılan tanımların ortak bulunduğu nokta; sonunu düşünmeden korkmadan cesurca davranabilmektir. Sinemada da tıpkı mitolojiler, masallar, destanlar, öykülerde olduğu gibi kahraman mevcuttur. Bu kahramanlar her alanda aynı zorlu süreç ve aşamalardan geçmektedir. Kahramanlar, bu süreçte kendi yaşadığı dünyasından çıkmakta bir amaç uğruna doğaüstü bir boyuta geçmekte, çeşitli güçlüklerle karşılaşmakta ve kendini bu güçleri mağlup ederek ispat etmektedir. Kahraman kendi dünyasına daha güçlü bir şekilde dönmekte ve yaşadığı deneyimleri insanlara anlatmaktadır (Campbell, 2000: 41 –42).

Ayrıca kahramanlar bu süreç içerisinde içsel bir yolculuk da yapmaktadır. Bu sayede kahramanlaşan kişi, kendi kişisel gelişim sürecinde bilgiler edinmektedir. Önce isteksiz tavırlarıyla dikkat çeken kahraman, zamanla kendine ve yapabileceklerine olan inancı artmaktadır. Kahramana bu inancı aşıl原因 bir yol gösterici de mevcuttur.

O özel kişi, kahramanı gündelik yaşamından koparmakta, yolculuğunda ona eşlik etmektedir (Tecimer, 2005:110 -117).

Sinemada kahramanlar iki anlatıya sahiptir. Birincisi öyküye dayalı olan anlatılardır. Burada kahraman önemli değildir. Kahramanın anlatıda işi öyküyü ilerletmektir. Belirgin, öne çıkan bir veya iki özellikle seyirciye tanıtılmaktadır. Kahramanlar bu özellikler çerçevesinde kalmakta, öykünün akışına göre davranışları belirlenmektedir. Kahraman, özgür değildir. İkincisi ise kişiye dayalı anlatılardır. Kahramanlar kendi hikayesini oluşturmakta, hikâye onların hayatı üzerine dönmektedir. Bu anlatıda detaylı olarak kahramanın tutumuna, davranışına, dünya görüşüne, ideallerine dair birçok özelliğini tanıma fırsatımız olmaktadır. Kahramanın bu hikâyede seçme şansı vardır. Onun seçimiyle hikâyeye ilerlemektedir (Onaran, 1997: 115).

Klasik Amerikan sinemasında, erkek karakter öne çıkartılmaktadır. Amerikan yaşam tarzına özendiren erkek kahramanlar hem aile ferdi hem de politik duruşla bir idol olarak sergilenmekte, böylece Hollywood sinemasında erkek egemenliği hüküm sürmektedir. Kahramanlar, ülkesine ve tüm dünyaya kendi ideolojisini benimsetmeyi amaçlamaktadır (Ryan and Kellner, 1997: 335).

Amerikalı oyuncu James Dean, 1950’li yıllarda asi genç imajıyla yer almıştır. 1960 ve 1970’lere gelindiğinde ise güçlü karakter imajı, orta sınıf, beyaz tenli bir kahramandır. 1980’lerde ise karşısındaki acı veren, ruhsal olarak da acı çekmeyi seven, otoriteye karşı gelen, kendini beğenen, herkesten üstün gören ve giyim tarzından zenginliği ön plana çıkaran erkek kahramana evirilmiştir (Erinç, 1994: 43; Ryan and Kellner, 1997: 338).

Klasik sinemada karakterler iyi ya da kötü olarak kodlanmıştır. İyi olan karakter net bir şekilde iyidir kötü olan karakter de net bir şekilde kötüdür. Filmin hikayesinde seyirciye düşünme fırsatı verilmez, karakterler kesin olarak iyi ya da kötü sıfatlara sahiptir (Parkan, 1983:15).

Modern sinemada ise karakterlerde kesin özellikler yoktur; ama bazı sıfatları belirlemektedir. Kahramanlar, şehir hayatında orta veya üst sınıflardan birine aittir. Bu kahramanlar filmlerde geçimini sağladığı işleriyle değil kişisel kültürleriyle öne çıkmaktadır. Hareket alanı çok geniş olması gerektiği için yoğun kahramanın bir iş

temposu olmamaktadır. Entelektüel bir kimliği sahiptir. Yoksul kahraman yoktur, kahraman zengindir veya maddi sorunlar filmin ana konusu değildir. Kahramanın cinsiyeti genelde önemli değildir. Kahraman kendi içsel dünyasındadır ve yaşamın genel işleyişiyle ilgilenmektedir. Kalabalık ve büyük şehirlerin yalnız insanlarıdır, kimi zaman ise birer gezgindir. Fakat modern sinemada filmlerin tamamı böyle değildir (Kovacs, 2010: 71-72-73).

Postmodern sinemada kahramanlık anlayışı değişime uğramıştır. Güçlü ve sert bir kişiliği olan, savaşçı ruha sahip karakter yerini kaotik bir dünyanın içerisinde yer alan, kimseye güveni olmayan, orta veya alt sınıfta yer alan, zayıf düşmüş, suçla iç içe geçmiş karaktere bırakmıştır. Sıradan, yumuşak ve kırılabilir insanlardır ve bu karakterlerle seyircinin özdeşleşmesi zordur. Karakterler karar vermek istediklerinde özgür değildir, bağımsız olarak davranamazlar, yönlendirilmeye müsaitlerdir (Erdemir, 2011:31-36).

Quentin Tarantino, “Jackie Brown” (1997) filmi başrol karakteri için bir kadın oyuncu tercih etmiştir. Tarantino için bu bir ilk olmuştur. Filmin de adını taşıyan Jackie Brown’a hayat veren kadın oyuncu Pam Grier olmuştur. Bir havayolu şirketinde hostes olarak görev yapan Jackie Brown, Meksika’dan Amerika’ya kaçak para ve uyuşturucu taşıdığı için polislerle kovalamaca yaşamıştır. Jackie Brown filmde anti-kahraman özellikleriyle ön plana çıkmıştır. Tarantino, “Siyah değiller, beyaz da değiller, farklı kişilikler” olarak yorumlamıştır. Film, eşi için önce uyuşturucu taşıyıp yaptığı fedakarlıkla mağdur görülen daha sonra geçimini sağlamak için uyuşturucu satarak suçlu duruma geçiş yapan Jackie Brown karakterinin yaşadıklarını her bireyin yaşayabileceği üzerine değişkenliklerle kurgulanmıştır. Postmodern anlatı içeren film klasik anlatı türünde mutlu sonla tamamlanmıştır (Keough, 2010: 229).

Ridley Scott’ın “Thelma and Louise” (1991) filmi anti-kahraman olarak kadın karakterlerinin olduğu filmlere en iyi örneklerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde modern hayatın getirdiği süreçten bunalan iki kadının yol hikayesi anlatılmaktadır. Thelma’nın cinsel saldırıya uğradığı gören Louise’in onu kurtardıktan sonra tecavüz girişiminde bulunan adamı öldürmesi hayatlarında kırılma noktası olmuştur. Polisten kaçan Thelma ve Louise kovalamacada devam ederken hırsızlıklar yaparak anti-kahraman dönüşmüşlerdir. Hem kadın hem erkek karakterlerin anti-kahraman çizgisine geçişi “yoldan çıkmaları” için bir nedenin oluşmasıdır. İzleyici

kendi tutum ve davranışlarına göre karakterle özdeşleşmektedir. Anti-kahramanlar yaşam içerisinde tüm olumsuzluklara karşı aktif bir biçimde mücadele etmektedir. Cinsiyeti farkı yoktur, erkek ve kadın tüm karakterler için bu mücadele mevcuttur. Erkek karakterin anti-kahraman olması altında yatan sebepler toplum tarafından kabul görmemiş, ötekileştirilmiş ve iletişime kapalı olmasıdır. Kadın karakterlerin ise, daha çok erkeklerle yaşanan ilişkiler ve sorunlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Anti-kahraman karakter, toplumsal cinsiyet kalıplarından çıkmış olarak görülmektedir (Demir, 2022: 62-63).



Şekil 9: Joker (Sönmez ve Batur, 2022: 334)

Hollywood sinemasının öne çıkan yapımlarından olan “Batman” filmlerinden bildiğimiz Joker karakteri, Todd Phillips’in yönetmenliğindeki “Joker” (2019) filminde postmodern bir kahraman olarak karşımıza çıkmaktadır. Film, Joaquin Phoenix’in canlandığı Arthur Fleck karakterinin anti-kahraman Joker’e dönüşümünü anlatmaktadır. Fleck, toplum tarafından dışlanmış, psikiyatrik sorunları olan, bir dönem hastanede tedavi gören, strese girdiğinde gülerken tepki veren, hayatında başarısız olan, yoksul ve mutsuz biridir. Ünlü bir komedyen olma hayali kuran Fleck’in günlüğüne yazdığı “ölümüm yaşamımdan daha anlamlı olur umarım” cümlesi, yaşadığı ruhsal problemi ortaya koymaktadır. Postmodern filmlerin karakterlerinde gördüğümüz anti-kahraman unsuru Joker’de çok belirgindir. Bu açıdan bu karakter üzerinde durmak gerekmektedir. Çünkü modern bir yaşam içerisinde suçlu olarak karşılık bulacak eylemleri neden-sonuç ilişkisi

içerisinde değerlendirerek normalleştiren Joker, tabuları yıkıp anti kahramana dönüşmektedir. Joker, katıldığı televizyon programında “*Hayatım bir komediden ibaret. Komedi görecelidir. Çok şey bilen bu sistemde, doğruya da yanlışta da siz karar veriyorsunuz. Aynı şekilde komik olana da olmaya da yine siz. Artık herkes korkunç bence. Bu herkesi delirtmeye yeter*” sözleriyle sistemi eleştirdikten sonra kendisiyle önceki programda dalga geçen spikeri öldürmektedir. Fakat bu cinayet canlı yayında yayınlanmasına rağmen sokaklarda Joker maskeli protestocular vardır ve karakteri desteklemektedir. Polis aracının üstüne çıkan Fleck, kanlı gülümsemesiyle artık Joker’e dönüşmüştür. Artık, kendi gerçekleri kendi kuralsızlıkları olan postmodern bir dünyadadır (Sönmez ve Batur, 2022: 331- 334).

Joker filminde tek bir karaktere odaklanmış olarak gördüğümüz postmodern karakter örnekleri Onur Ünlü’nün “Sen Aydınlatırsın Geceyi” (2013) filminde birden fazla karakterde görülmektedir. Ünlü’nün yarattığı karakterlerde doğüstü güçlerin kişinin kendisine zarar verdiğini görülmektedir. Cemal, duvarlardan geçebilmekte, duvarın arkasını görebilmektedir fakat Cemal duvarın arkasında gördükleri yüzünden Yasemin’den ayrılmıştır. Yasemin ise nesnelere uzaktan hareket ettirebilme özelliğine sahiptir fakat hayatında sürekli kaybeden taraf olmuştur. Babası, annesini öldürmüş ve hapse girmiştir. Bu yüzden Yasemin kötü bir çocukluk yaşamıştır. Yasemin, hayalini kurduğu İstanbul’a giderken ise Cemal tarafından uçağı havada durdurulmuş ve asılı kalmıştır. Dünder karakteri ölümsüzdür ama ölmekten şikayetçi ve mutsuzdur. Doktor İrfan sürgün olarak bir kasabaya tayin edildiğı için gözünden kan akmaktadır. Kanı silse de üzüldükçe sadece kan akmaktadır. Nazım karakteri bir devdir ama türünün tek örneğı olduğu için yaşamını sürdürmekte zorluk çekmektedir. Doğa üstü güçler olarak görülen her özellik filmde karakteri mutsuz, umutsuz ve çaresiz bırakmaktadır (Aydın, 2019: 139-140).

Postmodern filmlerde oluşturulan karakter özellikleri, klasik ve modern sinema anlayışında gördüklerimize karşı gelmektedir. Belli başlı kriterlere dayalı karakter oluşturma artık yoktur. Dil, din, ten, ırk, cinsiyet ve tercihlere göre bir ötekileştirme söz konusu değildir. Her karakter aynı sorunlarla boğuşabilmekte, aynı umutları besleyebilmekte, aynı hedefler için çaba gösterebilmekte, aynı güçlere sahip olabilmekte ya da aynı zorlukların üstesinden gelebilmektedir. Böylece karakter oluşturmada ötekileştirme kalkmaktadır. Her kesimden izleyici filmin içerisine girebilmektedir.

## 5. Postmodern Sinemada Olay Örgüsü

Olay örgüsü, kurmaca metinlerin önemli ögesi ve olmazsa olmazıdır. Sinema, edebiyattan ve diğer sanatlardan farklı bir biçimde anlatı kavramına sahiptir. Filmlerdeki anlatı olay örgüsü, hikâye ve karakter gibi edebiyata benzer öğeler içerir ama ses, müzik, karakterler arasındaki konuşmalar ve görüntü sunum biçimini farklılaştırmaktadır (Lothe, 2002: 8). Sinema izleyicisi olay örgüsünü, filmdeki anlatının mekân, zaman, izlediği sahneler arasındaki bağlantılar ve görüntülerin neden-sonuç ilişkilendirmesiyle tanımlamaktadır. Böylece izleyici hikâyenin sonu hakkında çıkarımlarda bulunmaktadır. Bu çıkarımlar beklenildiği gibi sonuçlanmadığında izleyicinin filmdeki beklentisinde gerilim oluşmaktadır (Rowe, 1996: 112).

Sinema anlatısında bir denklem bulunmaktadır. Bu denklemler hikâyenin izleyici açısından kolay şekilde algılanması ve anlamlandırılması için kullanılmaktadır. Fakat bu denklem evrensel değildir. Örneğin Amerikan Hollywood sineması ile Hindistan'ın Bollywood olarak adlandırdığımız popüler sinemasının hikâyeyi anlatım biçimleri birbirinden farklılık göstermektedir. Filmler biçimsel olarak farklı çeşitlere sahiptir (İşler, 2023: 475).

Film anlatısında olay örgüsü hikâyenin sürdüğü mekândadır. Mekân olgusu, neden-sonuç ilişkisi ve zaman kadar önemli bir yere sahiptir. Film, izleyicinin kimi zaman hikâyenin farklı bir yerde sürdüğünü olay örgüsüne bakarak anlamasını istemektedir. Örneğin bir karakter ceza evinde yaşadığı süreci anlatırken cezaevi görüntüye yansımaz ama izleyici cezaevini zihninde imgelemektedir (Bordwell and Thompson, 2011:80-90).

1950'li yıllara kadar sinema, klasik anlatının dramatik yapısı olan giriş, gelişme ve sonuç kısımlarından oluşmaktadır. Filmde anlatılan bir öykü vardır, olay örgüsü ise neden-sonuç ekseninde izleyiciyi meraklandıracak şekilde tasarlanmaktadır. Nesnel bir izleyici olarak seyrettiğimiz filmin akışında hikâye bir sorun ile giriş yapmakta, neden-sonuç çerçevesinde gelişme göstermekte ve çözüme kendiliğinde ulaşmaktadır (Topçu, 2009: 58-59).

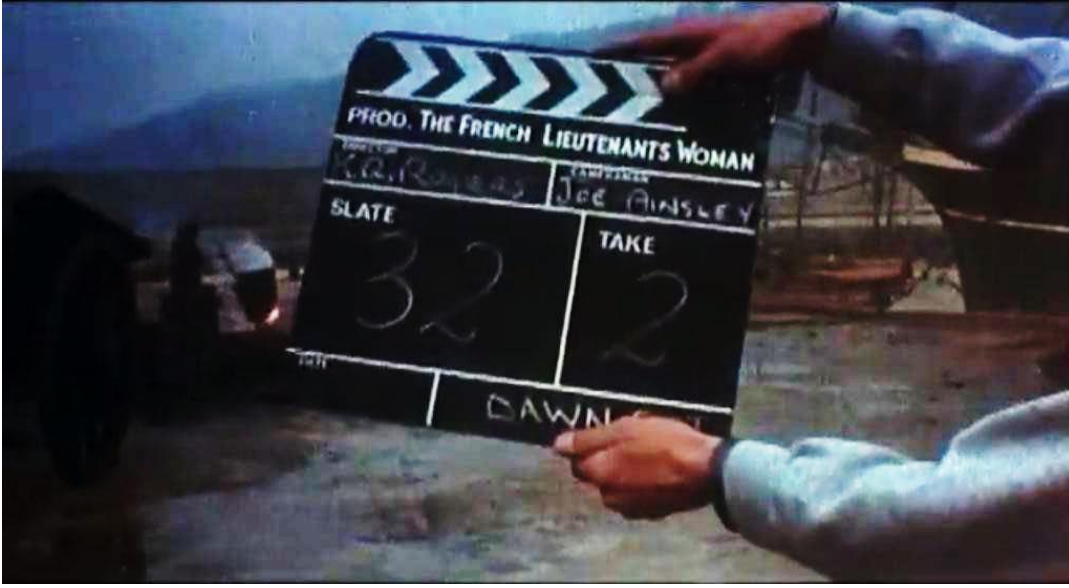
Klasik film anlatılarında izleyicinin olay veya karakterle bütünleşmesi önemlidir. İzleyici, doğrusal bir zaman içerisinde işleyen olay örgüsünde hikâye ve

karakterle kendini özdeşleştirmektedir. Karakterle duygusal bir bağ kurulmakta, olayların gerilimi içerisinde kendini farklı bir dünyada bulmaktadır. Filmin giriş kısmında anlatılan sorunun çözüme kavuşmasıyla seyirci bu gerilimden çıkmaktadır (Parkan, 1983: 16).

Başta Michelangelo Antonioni ve Alain Resnais olmak üzere birçok yönetmenle, 1950'lilerden sonra hikâye anlatımına dayalı sinema anlayışı yıkmıştır. Modern sinema örneklerinde karakterlerin psikolojik çözümlemesi yapılmıştır. Bu anlatıyı güçlendirmek için zaman ve mekân kullanımını kurgu yapılarak gerçekleştirilmiştir (Gürbüz, 2014: 177).

Modern sinema anlatısı, ihtimallere bağlı olarak gerçekleşen tesadüfi olaylara yönelmektedir. Neden-sonuç ilişkisine karşı gelen bu anlayış, olayların tahmin edilemez olasılıklar üzerinde durmaktadır. Modern filmlerin olay örgüsünde çeşitli seçenekler bulunmakta ve olayların akış yönü değişkenlikler gösterebilmektedir. Olması gereken ya da beklenen gelişmeler yerine olay örgüsü gidebileceği en farklı durumlara kadar sürüklenebilmektedir. Postmodern sinemada da ihtimaller üzerine gerçekleşen olay örgüsü bulunmaktadır. Postmodern filmlerde bu anlatı, her şeyi düzenleyen tek bir gerçektir. Bu yüzden olay örgüsü her biri gerçek olan paralel birçok dünyada geçmektedir (Kovacs, 2010: 75-81).

Postmodern filmlerde Michel Foucault'un bahsettiği "*heterotopya*" uzamı gibi çeşitli evrenler birlikte bulunmaktadır. Karmaşık zaman akışı ve film içinde yeni bir film algısı yaratması olay örgüsünün düzenini etkilemektedir. Hikâye ve zaman birbirine girmekte ve hangi hikâye hangi zamana ait olduğu kesinliğini kaybetmektedir. Böylece filmin olay örgüsünde konular derinlemesine işlemek yerine yüzeysel devam etmektedir. Örneğin işlenen bir cinayetin soruşturması yüzeysel olarak polisin suçluyu yakalama oyununa dönmektedir (Karadoğan, 2005: 150-151).



Şekil 10: The French Lieutenant's Woman, Fransız Teğmen'in Kadını (Karadoğan, 2005: 150).

Karel Reisz'ın "The French Lieutenant's Woman" (Fransız Teğmen'in Kadını, 1981) filmi kendi çevresinde set ekibi bulunan bir kadının yürüyüşü, ardından klaketin filmin ismi söylendikten sonra çakılmasıyla başlamaktadır. Bu sahneyle film anlatısındaki gerçek ile kurmaca arasındaki bağlantıyı koparmaktadır (Karadoğan, 2005: 150).

Paul Verhoeven'ın "Basic Instinct" (Temel İçgüdü, 1992) filmin olay örgüsü bir polisiye romanı yazarının ekseninde gerçekleşmektedir. Film bir süre sonra romanda yer alan kurmaca öykülerin gerçeğe dönüşmesiyle anlatının gerçek ile kurmaca arasında fark kalmamaktadır. Böylece farklı evrenler iç içe geçmektedir (Olivier, 1997: 43).

Postmodern film anlatısında klasik sinemada gördüğümüz karakter ya da olaylarla özdeşleşmesi yoktur. Çeşitli unsurlarla bu özdeşleşme kesintiye uğratılmaktadır (Karadoğan, 2005: 153). Filmlerin ulaşmak istediği amaç yoktur. Seyirci, filmin ne anlatmak istediğine ya da sonunda beklentisinin gerçekleşip gerçekleşmediğine değil, yüzeysel gerçekleşen olay örgüsündeki metinler üzerinden gerçekleşen olaya yönlendirilmektedir. Bu açıdan film anlatısında özdeşleşmeye yer ayrılmamaktadır (Şentürk, 2007: 346).



Onur Ünlü'nün "Beş Şehir" (2010) filmi bağımsız üç öyküden oluşmaktadır. Üç bağımsız öykü arasında kesişmeler olsa da her öykünün kendi ana karakteri üzerinden olaylar takip edilmektedir. Böylece filmin anlatısı birden fazla ihtimal içermekte, anlaşılmayı güçleştirmekte ve seyirci ile filmin karakterleri arasında bir özdeşleşme sağlanmadan öyküler yüzeysel olarak işlenmektedir (Aydın, 2019: 128).



Şekil 11: Basic Instinct, Temel İçgüdü (Karadoğan, 2005: 151).

Paul Verhoeven'in "Basic Instinct" (Temel İçgüdü, 1992) filminde olay örgüsü bir cinayet şüphesine üzerine ilerlemektedir. Roman yazarı Catherine Tramell'in işlediği cinayet kendi romanında yazmaktadır. Film bu haliyle kurmacanın gerçeğe dönüşmesini anlatmaktadır. Böylece film gerçekliğin derinine inmemekte, konuyu yüzeysel olarak incelemektedir. Cinayet ne tamamen araştırılmaktadır ne de olayların nedenleri üzerine durulmamaktadır. Filmin yüzeyselliği birbirinden tutarsız ve şaşırtıcı diyaloglarla daha da belirgin hale getirilmektedir (Karadoğan, 2005: 151).

## E. Türkiye’de Postmodern Sinema Anlayışı

Türk sineması 1950 ve 1960’larda seyirciyle bağını kuvvetlendirmiştir. Göç sorunu, işçilerin sıkıntıları, yaşanan işsizlik ve geçim derdi, köy yaşantısı filmlerde konu edilmiştir. 1970’li yıllarda sıkıntılı bir döneme girilmiş, seks filmleriyle bir çıkış aranmıştır (Pösteği, 2012: 15-17). 1980’lere gelindiğinde Türkiye’de 12 Eylül darbesinin yarattığı karamsar atmosfer sanatçıların eserlerine de yansımıştır. Bu dönemde çekilen filmlerde yönetmenler kendi iç dünyasını yansıtmaya gereği duymuş ve seyirciden ilgi görmemiştir. Amerikan filmlerine olan yönelim Türk sinemasında postmodernizm izlerinin görülmesine yol açmıştır. Yüzeysel işlenen konular, zamanın parçalanması ve mekânın zamandan koparılması unsurları Türk filmlerinde rastlanılan ilk postmodernizm özellikleri olmuştur (Konaklı, 2005: 81-86-87).

Metin Erksan’ın “Sevmek Zamanı” (1966) filmi dönemin Türk sineması ruhuna aykırı bir örnek teşkil etmekte ve Türkiye’de postmodern sinema özelliklerinin ilk örneklerini içerisinde barındırmaktadır. Ustasıyla birlikte İstanbul Adalar’da boyacılık işiyle uğraşan Halil, evlere gidip boya yapmaktadır. Halil, bir köşkün boyasını yaparken duvarda asılı duran bir kadının resmine âşık olur ve evi sık sık gizlice girerek, resme bakar. Resmini gördüğü kadın Meral, bir gün köşke döner ve Halil’in resme baktığını görür. Meral, kendisinin bulunduğu resme Halil’in âşık olduğunu öğrenince bu durumdan etkilenir ve o da Halil’e âşık olur. Fakat Halil, Meral’e değil Meral’in resmindeki suretine âşık olmuştur.

Metin Erksan, filmde Halil karakterinin duvarda asılı olan resimdeki surete olan aşkıyla, aşka yeni bir bakış açısı getirmiştir. Aşk konulu filmlerde rastlanılmayan absürt bir durum ortaya konulmuştur. Fiziksel aşka, soyut bir kavram getirilmiş, aşkın başka bir hali anlatılmıştır. Erksan, toplumsal sorunlar ve işçi hakları üzerine çok sayıda filmlerin üretildiği 60’lı yılların Türk sinemasında hem aşkı merkez alan farklı bir konuya eğilmiş hem de aşka farklı bir perspektiften bakmıştır. Bu açıdan, Türkiye’de postmodern sinemanın ilk örneklerinden sayılabilmektedir.

Türkiye’de postmodern sinemanın ilk örneklerinden bir diğeri de Atıf Yılmaz’ın yönettiği *Aaahh Belinda* (1986) filmidir. Film, Türk toplumunun 1980 sonrasındaki değişimi ve kadının toplumdaki yerini konu etmektedir. *Aaahh Belinda*, filmde reklam çekimleri yapıldığı esnada bir anda evin banyosuna geçiş mekân algısını izleyici üzerinde bozmaktadır (Aydın, 2019: 90). Film konuyu hem toplumsal gerçekçi bakış açısıyla irdelemekte hem de fantastik türünün unsurlarıyla yaklaşmaktadır. Böylece film türler arası bir geçiş yapmaktadır (Saydam, 2008). Film bu özellikleriyle postmodern olarak nitelendirilmektedir.

Ömer Kavur’un “Gizli Yüz” (1991) filmi de postmodern filmler arasına girmektedir (Konaklı, 2005: 89). Filmin öykü anlatımında ve mekânlarında parçalanmalar ve kopmalar olmaktadır. Filmde saatler ve yüzler arasında karmaşık bir ilişki vardır. Bu karmaşık ilişkinin yorumunu izleyiciye bırakan film, ayrıca izleyiciyi masalsı bir dünyada içerisine de çekmektedir. Filmde geçen öykü ve diyaloglar zamansal kırılmalarla anlaşılmalıdır. Ayrıca filmde yer alan metaforların yorumu seyirciye bırakılarak anlatıya çoğulculuk katılmaktadır (Konaklı, 2005: 95-96).

Mustafa Altıoklar’ın “Ağır Roman” (1997) filmi içerisinde de birçok postmodern sinemanın unsurları bulunmaktadır. Filmde her karakterin kendine ait bir trajik öyküsü bulunmaktadır. Bu öyküler filmde parça parça verilip bir bütün haline gelmektedir. *Kolera sokağı*, filmde karakterlerinin yanında kendi doğal ses ortamıyla bir karakter gibi işlenmektedir (Genco, 2000). *Kolera sokağı* ayrı bir dünya olarak ele alınmaktadır. Sokak, zaman ve mekândan kendini soyutlayarak, izleyiciyi içerisine çekmektedir. Böylece izleyici öyküyle ve karakterlerle özdeşleşmemektedir. Filmde olaylar yüzeysel bir biçimde anlık olarak gerçekleşmektedir (Konaklı, 2005:103-104).



Şekil 12: Reha Erdem, Koca Dünya (Kule ve Gülaçtı, 2023: 194)

Türk sinemasının yeni üretilen filmlerinde daha sık postmodern unsurlara rastlanılmaktadır. Reha Erdem'in "Koca Dünya" (2016) adlı filminde bir sahnede Türkan Şoray'ın duvarda asılı posterini görmektedir. Bu posterle filmde, postmodern sinema öğelerinden metinlerarasılık kullanılmaktadır. Bu sahne, başrolde Türkan Şoray'ın oynadığı nostalji filmlerinde geçen aşk öykülerine bir gönderme niteliği taşımaktadır. Günümüzde yaşanan aşklarla geçmişte yaşanan aşkların olgusal olarak karşılaştırılması yapılmaktadır (Kule ve Gülaçtı, 2023: 194).



Şekil 13: Reha Erdem Koca Dünya (Kule ve Gülaçtı, 2023: 194)

Aynı filmde bir aynada kendine bakmakta olan Zuhâl, sahnede silik ve orada değilmîş gibi görünmektedir. Aynada yansıyan Zuhâl'in hangi zaman dilimine ait olduğu anlaşılması zordur. Burada zaman parçalanmakta dün, bugün ve gelecek kavramı kaybolmaktadır (Kule ve Gülaçtı, 2023: 194).

İnternet ve sosyal medya günümüzde insanları sokakta, iş yerinde ya da evde bulunduğu mekândan kopararak sanal ortamda iletişim kurmasını sağlamaktadır. Baudrillard'a göre (2013:119), insanlar gerçek deneyimlerden uzakta kalmakta, iletişimini sanal alem ortamlarında imgeler üzerinden yapmaktadır. 2019'da Mahmut İlkay Yılmaz'ın "2000 Sonrası Türk Sinemasında Taşranın Yeniden İnşası: Postmodern Bir Taşralı İmgesi Olarak Recep İvedik" adlı yüksek lisans tezinde, Şahan Gökbakar'ın "Recep İvedik" film serisindeki postmodern dönemde görülen bir kişinin benliğindeki parçalanmayı Recep İvedik karakteri üzerinden belirtilmektedir. Recep, tüm ortamlarda herkesle iletişim kurabilmekte ama kendi evreninde yalnız kalmaktadır. Film serisinde olaylar düzensiz bir şekilde gerçekleşmekte ve öykü yüzeysel anlatılmaktadır. "Recep İvedik" filmleri, herhangi bir toplumsal temayı öne çıkarmamakta, izleyiciyi sadece eğlendirmeye yönlendirmektedir (Yılmaz, 2019: 67).



Şekil 14: G.O.R.A. (Kalıpçı, 2016: 75-76)

Senaryosunu Cem Yılmaz'ın yazdığı ve Ömer Fauk Sorak'ın yönettiği “G.O.R.A.” (2004) filminde de birçok postmodern unsur ele alınmaktadır. Müge Kalıpçı'nın (2016: 75-76) metinlerarası öge bakımından incelediği filmde “E.T.”, “Yasak Bölge 9” ve “Yaratık” gibi film serilerine gönderme yapılmaktadır. Cem Yılmaz'ın canlandığı Arif karakteri filmin sonunda Amerikan yapımlarının uzaylıları kötü ve çirkin göstermesine “*Amerikan sineması sözüm sana. Yıllarca uzaylıyı başka tanıttın. Onu bir öcü gibi gösterdin! Ama unutma; uzaylı da olsa insan, insandır*” sözleriyle eleştiride bulunmaktadır.

Türk sinemasında ilk zamanlar yönetmenlerin sadece birkaç filmlerinde örneklerine rastladığımız postmodernizm öğeleri günümüzde artık yöntem olarak kullanılmaktadır. 2019'da Hüseyin Aydın'ın “Postmodern sinema bağlamında Onur Ünlü Sineması” adlı yüksek lisans tezinde postmodern sinemanın metinlerarasılık, parodi, pastiş, nostalji, zaman kırılması gibi unsurları bakımından Onur Ünlü'nün “Polis” (2007), “Güneşin Oğlu” (2008), “Beş Şehir” (2009) ve “Sen Aydınlatırsın Geceyi” (2013) adlı filmleri incelenmiştir. Yapılan araştırma nihayetinde Onur Ünlü'nün filmlerinde postmodern özelliklere rastlanılmıştır (Aydın, 2019).

Bu araştırmadan bir yıl önce, 2018 yılında Zelal Mevlütoğlu, “Onur Ünlü filmlerinin auteur kuram çerçevesinde incelenmesi” adlı yüksek lisans tezinde Onur Ünlü’nün hem senaryosunu yazdığı hem de yönettiği “Çocuk” (2008), “Güneşin Oğlu” (2008), “Beş Şehir” (2009), “Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi” (2011), “Sen Aydınlatırsın Geceyi” (2013), “İtirazım Var” (2014), “Cingöz Recai” (2017), “Manyak” (2018) filmleri, Şekilbiçem, tekrarlanan tematik ilgi odakları, motif ve olaylar ile yönetmenin öz yaşam öyküsü dikkate alınarak incelenmiştir. Bu araştırmada Onur Ünlü’nün auteur yönetmen özelliği taşıdığı sonucuna varılmıştır (Mevlütöğlu, 2018). Onur Ünlü, bilimsel açıdan hem auteur yönetmen olma özelliği taşımakta, hem de filmlerinde postmodern öğeler barındırmaktadır.

Hem auteur yönetmen özellikleri hem de filmlerinde postmodern unsurların araştırıldığı bir başka yönetmen de Reha Erdem olmuştur. 2019 yılında Özge Boz’un “Auteur kuram çerçevesinde Reha Erdem sineması” adlı yüksek lisans tezinde Erdem’in auteur yönetmen olduğu kanısına varılmış, filmlerindeki ortak noktalar maddeler halinde tezde sunulmuştur (Boz, 2019). 2023 yılında ise Sercan Kule ve İsmail Erim Gülaçtı, “Reha Erdem filmlerinde postmodern yansımalar: Kosmos, Şarkı Söyleyen Kadınlar ve Koca Dünya” adlı bir makale yayınlamıştır. Yapılan araştırma sonucunda Reha Erdem filmlerinde göstergeler ve kodlar aracılığıyla postmodern sinema unsurlarına rastlanılmıştır (Kule ve Gülaçtı, 2023).

2020 yılında Abdullah Demir, “Auteur bağlamında metinlerarasılık: Nuri Bilge Ceylan’ın kış uykusu filmi üzerine bir inceleme” adlı yüksek lisans tezinde bir auteur yönetmen olan Nuri Bilge Ceylan’ın Kış Uykusu (2014) filmini postmodern sinemanın metinlerarasılık unsuru üzerinden incelemiştir. Bu tezde Ceylan’ın filminde metinlerarası ilişkiyi bilinçli bir tercih olarak kullandığı anlaşılmış, filme kattığı anlam üzerinde durulmuştur (Demir, 2020: 136).

Ayrıca dünya sinemasında da benzer duruma rastlanılmaktadır. 2016 yılında Vedat Mutlu’nun “Quentin Tarantino sinemasında postmodern kavramlar” adlı yüksek lisans tezinde bir auteur yönetmen olan Quentin Tarantino’nun filmlerinde postmodern öğelerden metinlerarasılık, pastiş, zaman ve mekân değişiklikleri, yüzeysellik gibi kavramlar incelenmiştir. Araştırmada, Tarantino filmlerinde hem postmodern özelliklere rastlanılmış hem de modern sinemanın birçok özelliğinin de devam ettiği

görülmüştür. Tarantino filmlerinde postmodern bir kopuşun yaşanmadığı sadece filmlerin postmodern özellikler barındırdığı sonucuna ulaşılmıştır (Mutlu, 2016).

Lumiere kardeşlerin bir belgeleme niteliğinde yaklaştığı sinemanın yol hikayesine Georges Méliès'in sanatsal yaklaşımı yeni bir yön vermiştir. Masalsı anlatım sinemaya klasik anlatı diliyle giriş, gelişme ve sonuç olarak geçmiştir. Olayları çözen karakterler kahraman olarak ön plana çıkmış, mutlu sonla biten popüler filmler ve yönetmenlerin kendi iç dünyasını anlattığı sanatsal filmler üretilmiştir. Bu haliyle sinema, modernizmin en önemli icadı haline gelmiştir.

Teknolojinin gelişmesi kuşkusuz sinemayı da etkilemiştir. Zaman ve mekân kavramı ortadan kalkmış, eski yeniden yorumlanarak sunulmuş, kahramanlar herkesin yaşayabileceği olumsuzluklarla karşılaşmış ve izleyiciyle arasına mesafe koymuş, olay örgüsü yüzeysel işlenmiş ve belirsiz bir sonla noktalanmıştır.

Bu bağlamda yapılan çalışmalarda, bir yönetmenin hem modern sinema çağının auteur yönetmeni olarak değerlendirilmesi, hem de filmlerinin postmodern öğeler taşıdığı sonucuna varılması, postmodern çağının etkisine giren dünya ve Türk sinemasının modern sinemayı tamamen reddetmediğini göstermektedir. Postmodern sinema, modern sinemanın tüm izlerini silmeden yeni yorumlar katarak farklılaştırmıştır.



### III. AUTEUR KURAMI

#### A. Auteur Kavramı ve Gelişimi

“Sinema nedir” sorusu, 1895 yılında dünya sineması tarihinin başlangıcı olarak kabul edilen Lumière Kardeşler’in Paris, Grand Cafe’de “Cinematographe Lumière” adlı gösteriminden günümüze dek sürekli sorgulanmıştır. Lumière Kardeşler’in belgesel gerçekçilik olarak baktığı sinemaya Méliès, fantastik bir hayal gücüyle yaklaşmıştır. Méliès’in, dekor ve efektler eklemesi Hollywood’ın sinemayı eğlence aracı olarak görmesinin yolunu açmıştır (Armes, 2011: 30). Griffith’in de öykü ve masal dünyası yaratması sinemanın anlatım diline sihirli bir dokunuş sağlamıştır.

Amerika, sinemayı popüler kültürün bir parçası olarak onu bir eğlence aracı, bir ticari iş olarak görmektedir. Avrupa ise sanat akımlarıyla sinema kendine bir yön bulmaktadır. 1908’de Fransa’da “Film d’art” ismiyle sanat sineması anlayışı ortaya çıkar ve sinemanın bir sanat olarak kabul görmesinin yolu açar. Fransız yapımcılar, ticari kaygılarını da düşünerek hareket eder, tiyatro ile sinemayı birbirine yakınlaştırarak sinemada bir akımın öncüsü olurlar. “Film d’art” sinemada tiyatro oyuncularına ve yönetmenlerine daha çok yer verir. Aydın kesin bu dönemde sinemaya ilgisi artar. Sinema ciddi bir iş olarak görülür (Demirbilek, 1994:41). “Film d’art” döneminin en önemli yapımı “L’Assassinat du duc De Guise” (Guise Dükü’nün Öldürülmesi, 1908) için Paris’in Charras Salonu’nda bir gala düzenlenir ve böylece tiyatro gibi sinema filmleri için de gala yapılabileceğini izleyicilere gösterir (Teksoy, 2005:40).

Birinci Dünya Savaşı’ndan en çok etkilenen ülkelerden biri olan Almanya’da savaşın getirdiği ekonomik sorunlar ve siyasi gelişmeler ülke sinemasını da etkisi altına almıştır. Ülkenin yaşadığı krizle birlikte doğan Ekspresyonizm (dışavurumculuk) akımı sinemaya iz bırakan eserler kazandırmıştır. Alman

sinemasının Ekspresyonist akımıyla, toplumun içerisinde gelen sanatçının yaşadığı duyguları sinemaya aktarmasını sağlamıştır (Coşkun, 2011: 78). Robert Wiene'nin "Das Kabinett des Doktor Caligari" (Doktor Caligari'nin Muayenehanesi, 1920) sinemada dışavurumculuk akımını başlatan önemli film olarak tarihe geçmiştir (Teksoy, 2005:153).

Sinema tarihine baktığımızda Fransa ve Almanya kadar İtalya'da adından sıkça söz ettirmektedir. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından yaşanan siyasi ve ekonomik elişmeler İtalyan sinemasını da diğerleri gibi etkilemiştir. 1919'da "Unione Cinematografica Italiana" (İtalyan Sinema Birliği) kurulmuştur. Birliğin amacı ülkenin sinema endüstrisini ayakta tutmak olsa da ömrü uzun sürmemiştir. İtalya'da etkisini arttıran faşizm kendisini sinemada da hissettirmiştir. Faşist yönetimin 1926'da kurduğu "L'unione Cinematografica Educativa" (Sinema Eğitim Birliği) ile filmleri denetlemiş ve sansür uygulamıştır (Sivas, 2010: 26). Yeni Gerçekçilik akımı öncesinde İtalyan sineması, faşist Mussolini'nin şahsi çıkarlar doğrultusunda filmler çekmiştir. Sinemanın kitleleşme gücünün farkına varan Mussolini, sektöre özel bir bütçe ayırmış ve "Cinecitta" ismiyle on altı stüdyodan oluşan bir kompleks açmıştır (Biryıldız, 2016:66).

İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalya'da Mussolini faşizmi yıkılmış, ülke sil baştan bir yenilenme sürecine girmiştir. Siyasi olarak değişime girilmesi kuşkusuz sinemayı olumlu yönde etkilemiştir. Savaştan yeni çıkmış olan İtalyan halkı ekonomik zorluklar ve işsizlikle mücadele etmekteydi. Yeni Gerçekçilik akımını da böyle bir ortamda oluşmaya başlamıştır. İtalyan aydınların "Cinema" isimli dergide Mussolini döneminde yapılan filmleri eleştirmiş ve akımın doğmasına adım atmıştır. 1942'de Luchino Visconti'nin "Osessione" (Tutku) filmi Yeni Gerçekçiliğin doğuşunu haber vermiştir. "Osessione" filminin başarısı tüm dünyada yankı uyandırmıştır (Sivas, 2010: 47). 1948'de Luchino Visconti "La Terra Trema" (Yer Sarsılıyor) filmiyle akımın en önemli yapıtına imza atmıştır. Visconti, filmde burjuvaziyi ustaca bir anlatım ve akımın kendine özgü üslubuyla eleştirmiştir. Filmde balık tüccarlarla finansal ilişkisini anlattığı balıkçı karakteri, gerçek hayatta da bu işle uğraşmıştır. Mekânlar doğal ortamlardan seçilmiştir. Film belgesel ve estetik gerçekçilik harmanlanarak hayata geçirilmiştir. Gerçek hayatın izlerini taşıyarak sinema diline uyarlanmıştır (Bazin, 2022:165). Yedi yıl süren İtalyan Yeni Gerçekçiliği 1952'de

Vittorio De Sica'nın "Umberto D." Adlı filmiyle sona ermiş ama akımın izleri kendisinden sonraki gerçekçi filmlere ilham olmuştur.

Sovyetler Birliği'nin genç sinemacılarından Kuleşov, sinemanın temelinde kurgu olduğunu savunmuş ve kurgu yoluyla sinemanın anlatı diline katkı sağlamıştır (Kuyucak Esen, 2016: 33). Kuleşov'un öğrencisi Pudovkin, film yönetmenlerini şairlerle kıyaslamıştır. Yönetmenler çektikleri görüntüleri, tıpkı şairlerin doğru sözcükleri iyi tasarlanması gibi seçip, kesip, atıp kurgulayarak bir araya getirip yarattığını ve ortaya bir film çıkardığını söylemiştir (Pudovkin, 1995: 16). Fransız André Malraux, 1939 yılında kaleme aldığı eserinde sinemanın bir öykü anlattığı, romanla yarıştığını ve tüm gücünü de öykü anlatımında bulduğunu ifade etmiştir. 1947'de Umberto Barbaro ise yönetmenin senaryoyu aktarım biçimi olarak kullandığı kamerayı ressamın elindeki fırçaya benzeterek tanıtmış ve kameranın yaratıcı yönetmenin bir aracı olduğunu ifade etmiştir (Türk Dili Dergisi, 1968: 350-363).

Sinema zaman içerisinde ortaya sürülen birçok yeni fikir ve kuram sayesinde hem teorik olarak hem teknik olarak büyük bir gelişim göstermiştir. Kendinden önceki sanat dalları gibi sinemanın da bir anlatım aracı olduğunu belirten Alexandre Astruc, 1948'de yayımlanan "Le Camera-stylo" (Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera Kalem) makalesinde "İnsanların o eserleri kimin yarattığı ve kimin yazdığını ayırt edebilmesi mümkün olabilir mi?" sorularına dikkat çekerek auteur kavramına zemin hazırlamıştır.

Şükran Kuyucak Esen'in (2016: 34), aktardığı haliyle Astruc makalesinde şöyle yazmıştır:

*"...Sinema yavaş yavaş bir dil halini almıştır. Öyle bir dil ki bu biçimle ya da bu biçim içinde sanatçı en soyut düşüncelerini yansıtabilir, bugün romanda ve denemede olduğu gibi saplantılarını ortaya koyabilir. Bundan dolayı sinemanın bu yeni çağına kamera-kalem çağı diyorum. Bu deyim keskin anlamı vardır. Bunun anlamı, sinema sadece fotoğrafların seçim alanı haline getirilmediği zaman, yavaş yavaş görüntünün tiranlığından, görüntü için görüntüden, ani buluşlardan, somutluktan kurtulacak, yazılı dil kadar derin ve ince bir anlatım aracı olarak, her çeşit olanakları bulunan ama ön yarguların esiri olan bu sanatı artık sonsuz olarak gerçekçiliğin ya da toplumsal fantazinin, halk romanlarının sınırları içinde ona uygun görünen küçük alanın dışına çıkacak demektir. En derin anlamlar, üretim üzerine bir görüş, ruhbilim, metafizik düşünceler, tutkular sinemanın gerçek alanıdır. Biz diyoruz ki sinema, bir biçim bulmaktadır ve bu biçim içinde sessiz sinemanın en hoşlanılan yönü olan görüntülerin ağır çağrışımlarından geçmeksizin, sinema şeridinde düşünceleri doğrudan doğruya yazabilecek güçlü bir dil olmaya başlamıştır."*

Astruc; yönetmenin kendi yaşantısını, duygu durumlarını ve birikimlerini kamera aracılığıyla aktarmasının ardından sinemanın bir roman kadar etkili bir sanat haline geldiğini savunmakta, romanda yazar kalemini nasıl etkili kullanıyorsa yönetmen de kamerayla aynı işlevi yapabildiğini söylemektedir (Astruc, 2010: 25). Avrupa; yaşanan toplumsal olaylar, savaşlar, siyasi zorluklar ve ekonomik burhanlardan etkilenmiş entelektüel isimlerin bir araya gelmesiyle sinema sektörü akımlarla bir kitlesel güç halini almıştır. Akımların öne çıkan yönetmenleri ve eleştirmenleri sinema nedir üzerine çeşitli tartışmalar ortaya koymuştur. Bu tartışmalarda dekor, ışık, kurgu ve oyuncuların etkili kullanımı ön plana çıkartılmıştır. Bu perspektifte yönetmenin sinemanın sanatsal yönünü yansıtacak en önemli rolü üstlendiği görülmüştür.

Auteur kuramı, filmin gerçek yaratıcısının kim olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Yapımcı ya da senaristten ziyade bu yaratıcı, yönetmendir. Büker'e göre (1989: 37) auteur kuramıyla yönetmen; kendisine ait düşünce dünyasını, kendi duygularını, kendi kişiliğini filme yerleştirir ve diğer yönetmenlerden ayrılmaktadır. Kuyucak Esen (2016: 49) auteur kuramını, bir insanın sistem içerisinde ne kadar standartlaştırılıp denetim altına alınsa da düşünen, hisseden, hayata farklı perspektiften bakan, farklı bir hayatın olduğunu görebilen yaratıcı insanların bunu aşabileceği bilincine sahip olduğunu göstermesine dikkat çekmektedir.

1950'lerin Fransa'sında Fransız Komünist Partisi, sinema kulüplerine çok katı denetimler uygulamıştır. Bu uygulama sinemacılar arasında görüş ayrılığına neden olmuştur. Farklı perspektiflerden bakanların bir kısmı sessiz sinemaya saygılı, Hollywood filmlerine karşı ve yerli yapımları eleştirel olmayacak biçimde benimsemiştir. Diğer kısım ise yani genç sinemacılar olarak "Cahiers du Cinema" projesini oluşturmuştur (Bickerton, 2012: 15).

Alexandre Astruc'un kamera-kalem (camera-stylo) anlayışından yola çıkan "Les Cahiers du Cinema" projesi, Lo Duca, Jacques Doniol-Valcroze ve Andre Bazin birlikte kurmuş olup Nisan 1951'de ilk sayısını çıkartmıştır (Lanzoni, 2015: 223). Jean Luc Godard, François Truffaut başta olmak üzere Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette gibi genç ve geleceğin sinemacıları da yazar kadrosu arasında yerini almıştır (Teksoy, 2014: 483). Sinema sanatında yeni kavramların gelişmesinde öncü olan dergi, ideolojik olarak birbirinden çok farklı düşünen eleştirmenleri bir araya

toplamaştır. Eleştirmenlerin birbirinden farklı düşünmelerine rağmen bir arada bulunmasının en önemli nedeni onların sinemaya olan tutkuları olmuştur (Vincenti, 2008: 118).

İkinci Dünya Savaşı sonrası faşist yönetimden kurtulan, o dönemi eleştiren ve toplumsal sorunları konu alan İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının filmlerini araştıran Bazin, “sinemanın, gerçeğin sanatı olarak bütünlük taşıdığını” dile getirmiştir (Andrew, 2007: 154). François Truffaut, İkinci Dünya Savaşı’nda Alman Nazi işgalini yaşadığı Paris sokaklarındaki çocukluk ve gençlik hikâyelerine filmlerinde yer verdiği görülmüştür (Özer, 2018: 36). Eric Rohmer, filmlerinde maddi olanakların farklı bir hale gelmesiyle burjuva içerisindeki arkadaşlık, güven ve dostluk ortamlarının nereye evirildiğini işlemiş, ataerkil bakış açısıyla olaylara baksa da kadınlar her zaman esas güçlü karakterler olmuştur (Monaco, 2011: 288-289).

Görüldüğü gibi “Cahiers du Cinéma” dergisinin eleştirmenleri auteur kavramı üzerine ilk ortak özellikleri ve estetik kusursuzluğu ararken toplumsal duyarlılıkları da yüksek olmuştur.

Kuramcı André Bazin “Les Cahiers du Cinema” Dergisi’nin ilk sayısında yazdığı makalesinde, görüntülerin artık sinemada kurgu yoluyla bir araya gelmesinden ibaret olmadığını, yönetmenin söylemek istediğini doğrudan aktarabildiğini, bu açıdan romanla eş değerde olduğunu ifade etmiştir (Bazin, 1966: 379). Bazin, sinema hakkında yazdığı yazılarıyla hem kendi çağının sinemacılarını hem de kendisinden sonra gelen sinemacıları etkilemiş, auteur kuramının ortaya çıkmasında önemli bir rol oynamıştır.

André Bazin, İtalyan Sineması’ndan farklı bir bakış açısıyla sinemaya “gerçekçilik” kavramını kazandırmıştır. Giorgio Vincenti, Bazin’in gerçekçilik kavramını teknik ve estetik açıdan olmak üzere ikiye ayırdığını belirtmiştir. Teknik açıdan, sinemanın kendisine özgü olan ve diğer sanat dallarında bulunmayan gerçeğe bağlı kalarak yeniden üretilmesi olarak yorumlarken, estetik açıdan ise sanatçının kendi biçimini ortaya koyması olarak ifade etmiştir. Ayrıca Bazin bir yönetmenin, ancak sinemanın özgün dilini benimseyerek yaptığı filminin gerçek niteliğe kavuşacağını belirtmiştir (Vincenti, 2008: 119- 126).

Auteur; sözcük anlamı olarak yaratıcı yazar anlamına gelmektedir. Sinemada ise yönetmenin kendine özgü kişisel bir üslup oluşturup çektiği filme bunu aktarabilmesi manasına taşımaktadır. “Cahiers du Cinema” dergisi etrafında toplanan genç sinemacılar, kendi ülke sinemasına yönelik yaptığı eleştiriler ve film yapma aşamasında sundukları yeni yaklaşım teorileri ve uygulamaları ile Auteur kavramını ortaya koymuşlardır (Kolker, 2011: 168-169).

İkinci Dünya Savaşı Avrupa Sineması’na ciddi bir darbe vurmuşken, Hollywood altın çağını yaşamıştı. Savaş sırasında Fransa’ya girmesi yasak olan Amerikan filmler savaşın ardından Fransa topraklarına girmeyi başarmış ve genç sinemacıların da bu filmleri bol bol izlemesine neden olmuştur. “Cahiers du Cinéma” dergisinin genç eleştirmenleri filmleri defalarca izlemiş ve kendi filmleriyle kıyaslama yapmışlardır. Hollywood yönetmenlerinin üsluplarını ve bu üslupların farklılıklarını görebilme imkânı sağlamıştır. Hollywood sektörünün çok katı kuralları karşısında dahi bazı yönetmenler kendine has bir anlatım dili geliştirdiklerini gözlemleyebilmişlerdir. Bu gözleme heyecan uyandırmış, “La Politique des Auteurs” (Yaratıcı Yönetmenler Politikası) görüşü geliştirilmiştir. Alfred Hitchcock, Howard Hawks ve Orson Welles gibi Amerikan yönetmenlerin kendi hikayelerini kendi üsluplarıyla farklı biçimde sinema perdesine yansıttıklarını görmüşler ve incelemeye karar vermişlerdir (Kuyucak Esen, 2016: 12-13).

Amerikalı bu yönetmenlerin Fransa’da auteur kuramın gelişimine büyük katkısı olmuştur. Bu gelişim, sadece eleştiri yazıları olarak kalmamış, “La Politique des Auteurs” (Yaratıcı Yönetmenler Politikası) ışığında Cahiers du Cinéma François Truffaut, Pierre Kast, Claude Chabrol ve Eric Rohmer gibi isimler başta olmak üzere çoğu eleştirmenin film çekmesine sebep olmuştur. Sonucunda bu isimler André Bazin’in önderliğinde Yeni Dalga akımının da kurucuları olarak anılmıştır (Andrew, 2010: 226).

Auteur kavramı yönetmeni filmin merkezine koymakta ve o filmin yaratıcısı olarak görmektedir. 1957 yılında Bazin, “La Politique des Auteurs” (Yaratıcı Yönetmenler Politikası) isimli makalesinde, Auteur yaklaşımını, kişisel bir yönünü yaratıcılıkta kullanmak ve her eserinde bunu ilerletip kalıcı hale getirmek olarak özetlemektedir (Stam, 2014: 96). 1954 yılında Truffaut, “Une Certaine Tendence du Cinema Français” (Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim) çalışmasıyla “Yaratıcı

Yönetmenler Politikası” yaklaşımını getirmiş, Sarris’in bu politikaları geliştirmesiyle “Auteur” kuramına dönüştürülmüştür (Büker, 2019).

Auteur bir yönetmen filmiyle iletişim kurmakta, kişisel yaklaşımını filmiyle izleyiciye aktarmaktadır. Kolker, auteur özelliklere sahip yönetmenin sinema bilgisine sahip olarak düşünebilmesine, kamerayı ve oyuncuyu doğru konumlandırabilmesine, kameranın ne zaman durağan ne zaman hareketli olacağına ve kurgunun ne zaman devreye gireceğine iyi karar verebilmesine bakmaktadır (Kolker, 2011: 171). Şükran Kuyucak Esen açısından auteur kavramına baktığımızda Kolker ile benzerlikler görülmektedir. Kuyucak Esen’e göre auteur olan bir yönetmen, düşünsel dünyasını izleyiciye doğru görüntülerle somut olarak vermeli, iletmek istediği mesajı doğru bir şekilde aktarmalı ve sinemanın sanatsal tüm imkânlarından faydalanarak bir bütün olarak sunulmalıdır (Kuyucak Esen, 2016: 36).

Auteur kuramı ile ilgili en karmaşık tanım, Zahit Atam’a aittir. Evreni kendisine göre belirli kalıplarda yorumlayan insana auteur diyen Atam (2015: 10), filmi yapan yönetmenin kendine özgü dünyasını filme aktarmasına da auteur kuramı olarak bakmaktadır. Fakat yönetmenin kendi özgün dünyasını yansıtması yetmemektedir. Çünkü auteur kavramının kuramsallaştırılamayacağını, yapılan denemeler sonucunda bunun bir kuram olmadığına da bir kanıt olduğunu ifade etmektedir. Auteur kuramın bu paradoksun içerisinde kaldığını savunmaktadır. Esra Biryıldız ise auteur yaklaşımını bir yönetmene ait tüm filmlerin ortak noktası olarak, yönetmene ait kişisel görüşlerin ortaya çıkması ve betimlenmesi şeklinde açıklamaktadır (Biryıldız, 2013: 46).

Jean-Luc Godard, yönetmenin yapıtını kendi özel günlüğüne, not defterine ya da büyük bir topluluk karşısında konuşmasına benzetmektedir. Bu şekilde Godard, Auteur’ün yaratıcı sürecini tanımlamaktadır. Godard’ın bu düşüncesini, Astruc’un 1948 yılındaki “kamera-kalem” adlı çalışmasına dayandırmaktadır (Makal, 1996: 98). Günümüze kadar Godard’ın düşünceleri farklılaşmıştır. Godard, 12 Temmuz 2011’de The Guardian’dan Fiacchra Gibbons’a verdiği röportajda *"Ben auteur değilim ya da artık değilim. Zaten cep telefonlarıyla falan artık herkes bir 'auteur'"* ifadesini kullanmıştır (theguardian.com, 2011). Bu bağlamda auteur yaklaşımının zaman içerisinde farklılaştığını ifade etmek mümkündür.

Auteur kuramına olan yaklaşımlarda yönetmenin merkeze alındığını, filmlerinin değerlendirildiğini, üzerinde durulan ortak paydalardan çıkan sonuçta yönetmenin kişiliğini ve kalemini yansıttığı üzerinde durulmaktadır.

## **B. Yeni Dalga Akımı ve Auteur Kuramı İlişkisi**

“Cahiers du Cinema” dergisi Yeni Dalga (Nouvelle Vague) hareketinin başlangıcı olmuştur (Abisel ve Eryılmaz, 2011: 41). 1957’de Paris’te yayınlanan L’Express dergisinde yer alan “La Nouvelle Vague Arrive” (Yeni Dalga Geliyor) başlıklı yazıda ilk kez Yeni Dalga kavramı dile getirilmiştir. İlk modern sinema akımı olma özelliği taşıyan Yeni Dalga Fransa’nın yaşadığı siyasi, ekonomik ve kültürel şartların sonucunda plansız bir şekilde kendiliğinden ortaya çıkmış, kuralları ve manifestosu olmayan bir akım meydana getirmiştir. Özgürce yazıların yazıldığı, teknik bilgiye gerek duyulmadan sinema kültürü olan kişilerin kendi düşüncelerine ait filmler yaptığı bir dönem olmuştur (Teksoy, 2014: 484). François Truffaut, Yeni Dalga’yı bir okul, bir akım veya bir grup olarak nitelendirmemektedir (Makal, 1996: 97).

Fransız Yeni Dalgası’nın en önemli yönetmenleri Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Alain Resnais, Eric Rohmer, Agnes Varda ve Jacques Rivette olarak görülmektedir. Aynı yıllarda film çeken Yeni Dalga yönetmenleri, Fransız sinemasının kalıplaşmış üslubuna ve temalarına başkaldırması yönünden birbirine benzemektedir. Fakat her yönetmenin birbirinden farklı olarak kendisine özgü üslup ve teması da bulunmaktadır (Abisel ve Eryılmaz, 2011: 44).

Yönetmen François Truffaut Yeni Dalga’yı başlatan isim olmuştur. On beş yaşında ve yetimhanede kaldığı dönemde Paris’te bir sinema kulübünü hayata geçirmiş, böylece André Bazin ile tanışmıştır. Önceleri bir eleştirmen olan Truffaut “Arts”, “Le Temps de Paris”, “La Parisienne” gibi dergilerde yazarak üne kavuşmuştur. Truffaut yazılarında Cocteau, Ophüls, Becker, Renoir, Bresson gibi yönetmenleri auteur yönetmen olarak tanımlaması Allégret, Delannoy ve Autant-Lara, Carné gibi yönetmenleri de bu tanımın dışında bırakması büyük yankı uyandırmıştır. “Les 400 Coups” (400 Darbe) filmiyle 1959’da Cannes Film Festivali’nde en iyi yönetmen ödülünü kazanmayı hak etmiştir. François Truffaut’un Cannes Film Festivali’nde en iyi yönetmen ödülünü Yeni Dalga akımının kendini kabul ettirmesi



yönüyle de önemli bir gelişmedir. Ayrıca 1959'da Alain Resnais'in "Hiroshima, Mon Amour" (Hiroşima Sevgilim) yarışma dışında olmasına rağmen büyük beğeni toplaması da bu duruma yardımcı olmuştur (Teksoy, 2014: 484-486). Yeni Dalga yönetmenleri başarılı olan bu filmlerin ardından 1959'dan 1966'ya otuz iki uzun metrajlı film çekmişlerdir (Bordwell, Thompson, 2012).

Chris Wiegand (2011: 19) Yeni Dalga Sinemasının özelliklerini anlatırken öykü anlatımına önemin arttığına, olay örgülerindeki karmaşıklığın giderildiğine, gösterişli teknikler kullanılarak öykü anlatımında sıçramalar yapıldığına, diyalogda doğaçlamanın özendirildiğine, mekanların gerçek olduğuna, filmin spontane ve tahmin edilemez olduğuna vurgu yapmaktadır.

Esra Biryıldız (2022: 95-97) ise Yeni Dalga Sinemasında filmlerde amatör oyuncuların yer almasına, mekân olarak Paris'in her filmde bir yıldız olarak gösterilmesine, kurgunun her olanağından faydalanılmasına, ses ve mizansen oyunlarına, geçmişte beğenilen filmlerden alıntılar içermesine, kameranın konumlandırılmasına, hikâye örgüsünün anlamlı biçimde devam etmesine, kişi ile toplum arasındaki sınırlı ilişkinin aktarılmasına, karakterleri anlayabilecekleri belli kalıplardan çıkartılmasına dikkat çekmiştir.

Oğuz Makal, dönemin ekonomik şartları nedeniyle Yeni Dalga yönetmenlerinin küçük bütçelerle film çektiklerini, ışıkçı/kameraman anlayışını zorunlu olarak getirdiğini söylemektedir. Ancak bu yaşananlar olumsuz etki etmemiştir, onları özgün hale getirmiştir. Yeni Dalga yönetmenleri ellerinde yeterli hammadde bulunmadığı için her sahneyi sadece bir kez çekmek zorunda kalmışlardır. Eğer çekim sırasında düzeltilemeyecek bir hata gerçekleşiyse kurgu yoluyla onarıma gitmişlerdir. Bu durum öykünün mantıksal ilerlemesini ve sürekliliği etkilemiştir. Filmlerde sıçramalı kesme tekniği kullanılarak hatalar en aza indirilmeye çalışılmışlardır. Bunların sonucunda isteyip de cesaret edemedikleri bulgular elde etmişlerdir (Makal, 1996: 10).

Yeni Dalga, Auteur yaklaşımının teorisinden yola çıkan, yönetmenin kendine özgü yaratıcı ve estetik gücünü kullanarak filmi çektiği düşüncesine hâkim bir kavram olmuştur. André Bazin sinemanın popüler kültürün eğlencesinden öteye giden, entelektüel bir sanat olduğuna inanmıştır. Bazin, "Cahiers du Cinéma" dergisinde

yayınladığı makalelerde yönetmenin kendi üslup ve tekniğini sanatsal yaratıcı gücüyle nasıl yaptığına sık sık değinmiştir. François Truffaut da 1954 yılında yayınlanan “Fransız Sinemasında Belirli Bir Eğilim” başlıklı bir denemesinde yönetmenlerin yaratıcılığı üzerinde durmuştur (Lanzoni, 2015).

Yeni Dalga Yeni Gerçekçilik akımının zıttı olarak siyasal ve toplumsal konulara daha az değinen apolitik bir sinema özelliği taşımıştır. Cezayir ve Çinhindi savaşları, General de Gaulle’ün iktidara gelişi, göçmenlerin ve emekçilerin yaşadığı sıkıntılar sinemanın ilgi alanına pek girememiştir (Teksoy, 2014: 485).

İngiliz Free Cinema, ABD’de New York Okulu, Genç Alman sineması, Brezilya’da Cinema Novo ve Orta Avrupa’daki sinema hareketleri Yeni Dalga hareketinden etkilenen sinema akımları olmuştur (Makal, 1996: 112).

Teorik olarak birbirinden farklı yönleri oluşmuştur ama auteur yaklaşımı ve Yeni Dalga akımı iç içe geçmiş bir biçimde birbirini tamamlamaktadır. Auteur yaklaşımı, Yeni Dalga sinemasına nazaran geçmişten sert kopuşlar yaşamamış, Yeni dalga yönetmenlerine sette doğaçlama sınırlı kalmış, kendi alıntılarını sanatın farklı felsefi anlayışlarından ve Fransız edebiyatının düşünsel ve entelektüel süreçlerinden edinmişlerdir (Lanzoni, 2015: 226).

“Cahiers du Cinema” dergisiyle başlayan Yeni Dalga, yönetmenlere değer vermiş, onları hak ettiği değeri bulmasına imkân sağlamış, Robert Flaherty ve Jean Vigo gibi yönetmenlerin herkes tarafından onaylanan bir niteliğe kavuşmasının yolunu açmıştır (Bickerton, 2012: 27). Kendi üslubu, tekniği ve tarzı olan yönetmenlerin tanınmasını sağlamış, böylece auteurleri ortaya çıkarmıştır.

## **C. Auteur Kuramının İlk Temsilcileri**

### **1. André Bazin**

André Bazin, 20. yüzyılın en etkili film eleştirmenlerinden biri olarak kabul edilmektedir. “Cahiers du Cinéma” adlı derginin kurucularından biri olan Bazin, gerçekçi sinema kavramının ve sinemanın doğal akışının savunucusu olmuştur. Bazin’in geliştirdiği sinema anlayışı auteur kavramının ortaya çıkması sağlamıştır. Bazin’e göre yönetmen, filmin yaratıcısı ve belirleyici gücü olmuştur. Yönetmenin kendine özgün

üslubu, öykü anlatım tekniğiyle filmin biçimini şekillenmekteydi. Bu açıdan yönetmenler, tercihleri bakımından sinema içerisinde bağımsız birer sanatçıydı (Kovacs, 2010: 231). Giorgio Vincenti (2008: 119), “kendisinin tamamen bilincinde olan bir sinema tasarlamış olması” sözleriyle Bazin’in önemini vurgulamıştır.

1944 yılında Fransa’da yayınlanan en büyük gazetelerden biri olan “Le Parisien Libere”de Andre Bazin’in sinema üzerine ilk makalesi basılmış ve zaman içerisinde toplamda 600’den fazla yazısını yayınlamıştır. Bazin, “Cahiers du Cinema” dergisi kurulduğunda henüz 33 yaşındaydı ve Bazin’e ilk on yılda Eric Rohmer eşlik etmiştir (Bickerton, 2012: 21- 25)

1950’li yılların ilk yarısında Bazin, filmin senaryosu, sesi ve çekimlerini denetleyen yönetmeni, filmin yaratıcısı olarak görülmesi gerektiğini desteklemiştir (Lanzoni, 2015: 225). Erus’a göre ise, sinemanın gerçekçiliğini savunan Bazin’in, saf gerçekçilikten değil, bu gerçekçiliği ortaya koyan yönetmenin sinemanın tüm tekniklerini kullanarak kendi dünyasının filmin içerisinde yer almasından bahsettiğini söylemiştir (Çetin Erus, 2005: 150). Nowell-Smith’e göre, Bazin Fransız film eleştirmenleri arasında en etkili isimdir. “IDHEC”te dersler vermiş olan Bazin, “Communist Travail et Culture” grubunda çalışmış ve sinemadaki bilgilerini işçi sınıfına anlatmıştır (Vincendeau, 2008: 402).

Amerikalı film kuramcısı James Dudley Andrew, Bazin çalışma sistemini; filmin her detayını, kendine özgü anlatımını ve çelişkisini dikkatlice incelediğine, filmin türüne bakarak onu bir tarz ile bağdaştırdığına, bu tarzın koşullarını belirlerken o film ve benzerlerinden alınmış örneklerle değindiğine ve bu koşulları genel sinema kuramı gözleminde denetlemediğine vurgu yaparak açıklamaktadır (Andrew, 2010: 227).

1957’de “Cahiers du Cinema” dergisinde yayınlanan “La Politique des Auteurs” makalesinde Bazin, auteur kavramındaki “yaratıcı yönetmenler politikası” yaklaşımı “sanatsal yaratımda kişisel faktörü referans ölçütü olarak seçmek ve hatta bir eserden diğerine ilerleyişini ve kalıcılığını varsaymak” sözleriyle açıklamaktadır (akt. Stam, 2014: 96). Bazin’e göre auteur kuramı, sinemanın gizemli dünyasını çözmek adına bir başlangıçtır. (Büker, 2019: 284).

Yaratıcı yönetmen yaklaşımı filmde filmde devam eden ve gelişen bir süreç olduğuna vurgu yapan Bazin, diğer sanatlara nazaran sinemada yönetmenin yaratıcı bir yazar olmasından geçen aşamalar kolay gözlemlenebilen ve saptanabilen bir durum olmadığını, değişkenlerin çok olduğunu, bir filmde diğer filme bunun değişebileceğini ifade etmiştir (Büker, 2019). Bazin, yönetmenlerin ilk yapıtlarında ayakta alkışlanıp, büyük isimler haline getirilmesine karşı çıkmıştır (Hıdıroğlu, 2011: 27). Andrew Sarris'in, ortaya koyduğu üç kriteri zayıf bulmuş, ekonomik, tarihsel, üretimsel ve toplumsal koşulların da incelenmesi gerektiğine vurgu yapmıştır (Güngör, 2014: 138). Bazin, "Konu + Yapıt = Eser" denkleminde konunun dışarıda bırakıldığını ve sadece eseri ortaya koyanın önemli olduğunu söylemektedir. Auteur kavramının kendine özgü bir yetenek barındırdığını fakat sinemanın geçmişteki kültürel değerinin unutulmamasını bu açıdan da sinemanın değerlendirilmesi gerektiğini ifade etmektedir. Orson Welles'in Citizen Kane (Yurttaş Kane, 1941) filminin, Mr. Arkadin (Ölüm Raporu, 1955) filmine nazaran daha üstün niteliğe sahip olduğunu ve yaratıcı yönetmenin tüm filmlerinin aynı anlam ve biçim özelliklerini taşımadığını açıklamaktadır (Büker, 1989: 41).

Kovacs, auteur yaklaşımının filmlere değil, yönetmenlere saygı duyduğunu vurgular ve Bazin'in "kişiliğe estetik tapın" olarak anlamlandığı "yaratıcı yönetmenler politikası"ni eleştirdiğini söyler (Kovacs, 2010: 235). Bazin her ne kadar eleştirmiş olsa da yönetmenin kişisel niteliklerinin incelemenin faydalı olduğunu ifade eder (Odabaş, 2013: 157).

Bazin'in auteur yaklaşımı, sinemanın gerçekçilik ile olan ilişkisine dayanmaktadır. Bazin, sinemanın gerçekçi anlayışıyla, kendisine has özelliklerini ve gücünü en iyi şekilde ortaya koyduğunu, filmlerde olayların akışını ve hayatın gerçek tecrübelerini yansıttığını düşünmektedir. Auteur yaklaşımı, bir yönetmenin, filmdeki içeriğe, temaya, görselliğe ve anlatım tarzındaki özelliklere bakarak, kendi gerçekçi deneyimini yaratmasını vurgulamaktadır. Bazin'in auteur yaklaşımı da sinemanın diğer sanat anlayışlarından çok farklı olduğu görülmektedir. Bazin'e göre, sinema gerçeklikle yakından ilişki içerisindedir. Çünkü kamera, gerçek dünyayı görüntüler ve insanların gerçek hayattaki tecrübelerini yansıtmaktadır. Yönetmen, kendi sanatsal vizyonunu işte bu gerçeklikle aktarmaya çalışmakta ve filmi kendi imzasıyla ortaya koymaktadır. André Bazin, auteur yaklaşımı ile sinemanın gerçekçilikle bağının altını çizmekte, film yönetmeninin filmin yaratıcısı olduğunu savunmaktadır. Bazin'in

düşünceleri, sinema eleştirisi ve yönetmenin bir filme olan etkisinin anlaşılması bakımından geçmişten günümüze önemli bir etkisi bulunmaktadır.

## 2. François Truffaut

Savaşın ardından Fransa’da sinema, 1930’lardaki akademik film anlayışı, kara filmler ve Yeni Dalga hareketinin ortaya çıkmasında etkili olan geçiş sineması olmak üzere üç farklı kategoriye ayrılmıştır. Bu ayrışma sinemaya karşı farklı yaklaşımlar nedeniyle görülmüştür. Fransız sineması savaş sonrasında sinemanın sanat yönüyle uğraşan bir azınlık ve geleneksel anlatıyı geliştiren birbirine karşı iki yaklaşım olmuştur. Geleneksel anlatıyı geliştirdikleri sinemada komedi, drama/edebi uyarlama türünden eserler ortaya koymuştur. Zaman içerisinde bu türler akademik bir sinema olarak gelişim göstermiş, ayrıca edebi uyarlamalar ve bu uyarlamaların getirdiği sinematografik koşullar nedeniyle yönetmenler psikolojik mesajlar içeren uzun senaryolar ve keyif alınması zor filmler üretmişlerdir (Lanzoni, 2015: 162-168).

20. Yüzyılın en önemli Fransız yönetmenlerinden biri olan François Truffaut, yaşamı boyunca birçok ödül kazanmış, sinema tarihine büyük katkılar sağlamıştır. Truffaut, 1954’te “Cahiers du Cinema Dergisi”nde yayınlanan “Une Certaine Tendance du Cinema Français” (Fransız Sineması’nın 16 Belirli Bir Eğilimi) adlı makalesinde dönemin Fransız sinemasını eleştirmiştir. O dönem de psikolojik gerçekçilik akımından yola çıkılarak yazılan Fransız filmler, festivaller için üretilmiştir (Ulusay, 1989: 189). Truffaut, filmlerin ticari başarıdan başka bir fayda sağlamadığını ifade etmiştir (Kablamacı, 2011: 65). Edebiyat kökenli yazarlar olan Pierre Bost ve Jean Aurenche yaptıkları uyarlamaları da eleştiren Truffaut, bu uyarlamaların bir sinema kökenli yazar tarafından kaleme alınması gerektiğini ifade etmiştir (Truffaut, 2010: 33)

Truffaut bu filmlerin eski tarzda olduğu, akademik yapıldığı ve senaristlere ait bir sinema olduğu yönüyle eleştirmiştir. Orson Welles, Nicolas Ray ve Robert Aldrich gibi yönetmenlerin filmlerini eleştirdiği yapıtların karşına koymuştur. Truffaut, filmlerin senaristlere değil, yönetmenlere ait olması, yönetmenlerin kendi has özelliklerini filme aktarması, sinema filmlerinin bunları üreten yönetmenlere benzemesi gerektiğini savunmuştur (Stam, 2014: 95). Böylece Truffaut, auteuru sinemada ilk kez dile getiren isim olmuştur. Truffaut’a göre bir yönetmen hem

senaryodan hem de diyalogdan sorumlu olmalıdır. Jean Renair, Jacques Berker, Max Ophuls, Robert Bresson, Jacques Tati, Jean Cocteau ve Roger Leenhardt gibi isimler hikâyeyi ve diyalogları oluşturması yönüyle birer auteur yönetmen olarak anılmıştır (Ulusay, 1989: 189).

Robert Stam (2014: 97), Truffaut'un ilk filmi "Les Quatre Cents Coups" (Dört Yüz Darbe, 1959) ile onun film yapımı konusundaki vizyonunu açılış sahnesinde çocukların yazı yazması, Antoine'nin iyi bir şekilde el yazısını taklit edebilmesi, intihal suçlamalarını açıklığa kavuşturan Balzac potpurisinin tesadüfen olmadığını ve kuvvetli metaforlar barındırdığını vurgulayarak anlatmaktadır. Truffaut eserlerin değil yazarların önemine vurgu yapmakta, bu yüzden bir sinema filminin değil, film yönetmeninin iyi ya da kötü olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Sanatçı yazdığı eserin nasıl tüm her aşamasına hakimse yönetmen de çektiği filmin aynı sanatçı gibi tüm aşamasına hâkim olması gerektiği düşüncesindedir.

1955'te "Cahiers du Cinema Dergisi"ne Jacques Becker'in "Ali Baba et les 40 Voleurs" (Ali Baba ve Kırk Haramiler, 1954) filminin eleştirini yapan Truffaut, senaryonun kötü olduğunu söylemiş, fakat yaratıcılık bakımından filmi değerlendirdiğinde Becker'in bir auteur olduğunu savunmuştur (Esen Kuyucak, 2013: 40). Truffaut, senaryosunun kötü olduğunu düşündüğü bir filmde dahi yönetmeni yaratıcılık yaklaşımıyla incelemiştir. Yaşanabilecek tüm olumsuzlukları yönetmen kendine has özgünlüğü ve yeteneğiyle varlığını kabul ettirmiştir (Stam, 2014: 95). Truffaut, sinema endüstrisinin varlığını kabul etmiş ama yönetmeni senaryo baskısından kurtarmayı hedeflemiştir. Bunun için 1955'te "Yaratıcı Yönetmenler Politikası" ile auteur yönetmenlerden konu edinmiştir (Kovacs, 2010: 232).

Truffaut'nun gerçekleştirdiği çalışma yalnızca auteur yaklaşımı için bir yazı değil ayrıca Fransız Yeni Dalga hareketinin bir manifestosu olma niteliği taşımıştır (Kablamacı, 2011: 65). "Cahiers du Cinema" dergisi yazarları 1950'li yılların sonuna doğru Fransız Yeni Dalga hareketini başlatmıştır. Bu harekete dahil olan yönetmenlerin kendi imzasını attıkları filmlerini, auteur yaklaşımının gelişmesini ve Yeni Dalga hareketiyle iç içe geçmesini sağlamıştır. Böylece senaristler, yönetmenlerin yaratıcı fikirlerini yazmada yardımcı birer teknisyen haline gelmiştir. Fransız Yeni Dalga hareketinin en başarılı senaryolarını

yönetmenler oraya koymuştur. Bunda yaratıcı yönetmenler politikasının payı çok büyük olmuştur (Çetin Erus, 2005: 151).

Fransız Yeni Dalga hareketinin en önemli aktörlerinden biri olan Truffaut, auteur kavramının tanınmasında önemli katkıları olmuştur. Kendi filmlerinde senaryosunu yazmak, görüntüleri kurgulamak gibi tüm kontrolü ele almış, her filminde tekrar eden temalar, karakterler ve kendisine özgün üsluplar kullanarak kendi imzasını oluşturmayı başarmıştır.

### **3. Peter Wollen**

Peter Wollen, İngiliz bir film teorisyenidir. Auteur kuramı ile ilgili değerlendirmelerini ve yönetmen incelemelerini 1969 yılında yayımladığı “Signs and Meaning in the Cinema” (Sinemada Göstergeler ve Anlam) kitabında yapmıştır. Wollen, kitapta kuramın düzensiz gelişim gösterdiğini, ortak hareket edilebilecek programlı bir manifestosu olmadığını ve bir araya gelerek oluşturulan ortak bir yaklaşım içermediğini ifade etmiştir. Bu bağlamda auteur yaklaşımının geniş ve esnek yorumlardan oluşup uyarlanabileceğini söylemiştir. Wollen, bu yüzden İngiltere ve Amerika’da yer alan eleştirmenler arasında bazı yanlış algıların ortaya çıktığını belirtmiştir. Bu durumun oluşmasının nedenini kuramın, Amerikan sinemasının incelenmesiyle göz ardı edilmiş John Ford, Sam Fuller, Alfred Hitchcock ve Orson Welles gibi auteurs tarafından ortaya çıktığı inancından doğduğunu belirtmiştir (Wollen, 2017: 68-69).

Wollen, kuramın yapıya gereken önemi vermediğini söylemektedir. Wollen’a göre, yönetmenin sinema filmini tam anlamıyla kontrol edemediği ve bir yapıtın birden fazla etmeden oluştuğunu ifade etmektedir. Auteur kuramı filmi incelerken yönetmeni ön plan tutup diğer etmenleri görmezden geldiğinin altını çizmektedir (Wollen, 2017: 93). Filmde yönetmenin hedeflemediği, bilinçsiz olarak ortaya çıkan yeni anlamların var olduğunu dile getirmektedir (Büker, 2019: 267). Bu bağlamda yönetmen filmdeki yapının yaratıcısı değil taşıyıcısı konumunda yer aldığını ileri sürmektedir. Yönetmen, bir ekibin işlerini düzenleyen olmaktadır (Stam, 2014: 134).

Wollen, auteur kuramına eleştirel bir bakış açısıyla eğilmiştir. İncelediği eserleri yapısalcı yaklaşım gözüyle bakmıştır. Çalışmalarını yapıtları esas alarak yapmıştır. Yönetmenin, filme bilinçli olarak aktardıklarının yanı sıra bilinçsiz olarak kattıklarını da değerlendirmiş, yönetmenin içinde yer aldığı koşullar ve bilinçaltı öğelerini de konu edinmiştir. Wollen'ın bu bakış açısı kurama olan yaklaşımı farklılaştırmış, yönetmeni inceleyen kuramcılar filmi incelemeye yönelmiştir (Kuyucak Esen, 2016: 42). Yapısalcılığı auteur kuramının içine sokmasıyla anlam yönetmenden, filme yönelmiştir (Kablamacı, 2013: 80). Wollen, auteur kuramının filmi bütün olarak nasıl işlediğini ortaya koyup filmin kodlarını çözümlediğini ancak daha fazlasını çözümleyebilmek için parça parça diğer kodların da incelenmesine ihtiyaç duyulduğunu, bunun için de filmin kendisine bakılmasını gerektiğini savunmuştur (Kabadayı, 2013: 112). Filme yönelen yapısalcı yaklaşım ile kuram inceleyeceği sınırları genişletmiş ve tutarlı hale gelmiştir (Kuyucak Esen, 2016: 46). Kurama uyguladığı farklı yapısalcı yaklaşım ile Wollen, auteurün sadece bir kişiye bağlı olmasını eleştirmiş, *“daha derin anlamların anahtarı olarak (...) tekrarlanan, tarz belirten figürlere ve ana temalara karşılık gelen, gizli yapı oluşturan zıtlıklara”* yönelmiştir (Stam, 2014: 134). Wollen, sadece yönetmen incelendiğinde filmin eksik olarak değerlendirileceğini görmüştür. Yönetmenin yapıta olan dokunuşu ve filmde bilinçli veya bilinçsiz olarak uyguladığı yöntemler filmin kendisinin incelenmesi sonucunda ortaya çıkacağını savunmuştur.

Özne, metinsel kodların bir sonucu olarak yer almaktadır. Yapısalcı yaklaşıma göre dil, insanların birey olabilmesi adına özne konumunda yer almaktadır. Yapısalcı bakış tarihsel, toplumsal ve ekonomik süreçlerden ibaret varsayılan bireyi, auteur özellikler içerisinde incelenemez olarak görmektedir. Böylece öznenin durumu, auteur yaklaşımını karmaşık bir hale sokmaktadır. Yönetmenin filme olan etkisini diğer yazarlara nazaran sınırlı gören Wollen'ın yapısalcı yaklaşımı, yönetmeni yapıdan bağımsız bir özne olarak değerlendirmemektedir (Güngör, 2014: 84). Ancak yönetmen tamamen ortadan kalkmaz. Film çözümlemesinde yönetmenin bilinçli olarak anlamalar ortaya koyduğundan şüphe duyabilir ama bu durum yönetmeni etkisini yok



sayacağı anlamına gelmez. Aksi halde yanlış sonuçlar elde edilebilmektedir (Özden, 2004: 135).

Wollen, “Signs and Meaning in the Cinema” (Sinemada Göstergeler ve Anlam) kitabının Auteur başlıklı ikinci kısmında auteur eleştirisi için, uzun yıllar Hollywood içerisinde her türden filmler üreten Howard Hawks’ı analiz etmiştir. Hawks, 1943’te savaş türünde “Air Force” (Hava Kuvvetleri), 1946’da korku türünde “The Big Sleep” (Büyük Uyku), 1952’de suç-gizem türünde “Trent’s Last Case” (Korkunç Şüphesiz), 1959’da Western türünde “Rio Bravo”, 1964’te 1983’te gangster türünde “Scarface” (Yaralı Yüz), 1953’te müzikal türünde “Gentlemen Prefer Blondes” (Erkekler Sarışınları Sever) filmler çekmiştir. Hawks’ın filmleri incelediğinde benzer Şekilbiçem, aynı temalar, yinelenen motif ve olaylara rastlandığı sonucuna ulaşmıştır (Wollen, 2017: 73).

Yönetmen, yalnızca metinleri yorumlamamaktadır. Filmler, besteye benzemektedir. Bestenin “a priori” denilen “deneyden önce olan” kısmı senaryo gibidir. “A posteriori” diye adlandırılan “deneyden sonra olan” kısmı ise bir auteurün filmidir. Sinema tasarlanmakta ve yorumlanmaktadır. Hikayesi, çekim planı, senaryosu, oyuncular, görüntüleri, kurgusu gibi birçok unsur içerisinde barındırmaktadır. Yönetmen, sinemanın tasarımı ve yorumu oluşturan bu unsurları komuta altına alarak aralarında ilişki kuran kişidir. Kişisel deneyimler farklı yönlerde doğru gelişim sağlayabilmektedir (Wollen, 2017: 94 – 101). Wollen’a göre auteur kuramı, yönetmeni sadece yazar olmakla sıfatlandırmaz. Bilinmeyen yönleriyle yeni yazarlık alanları ortaya çıkar.

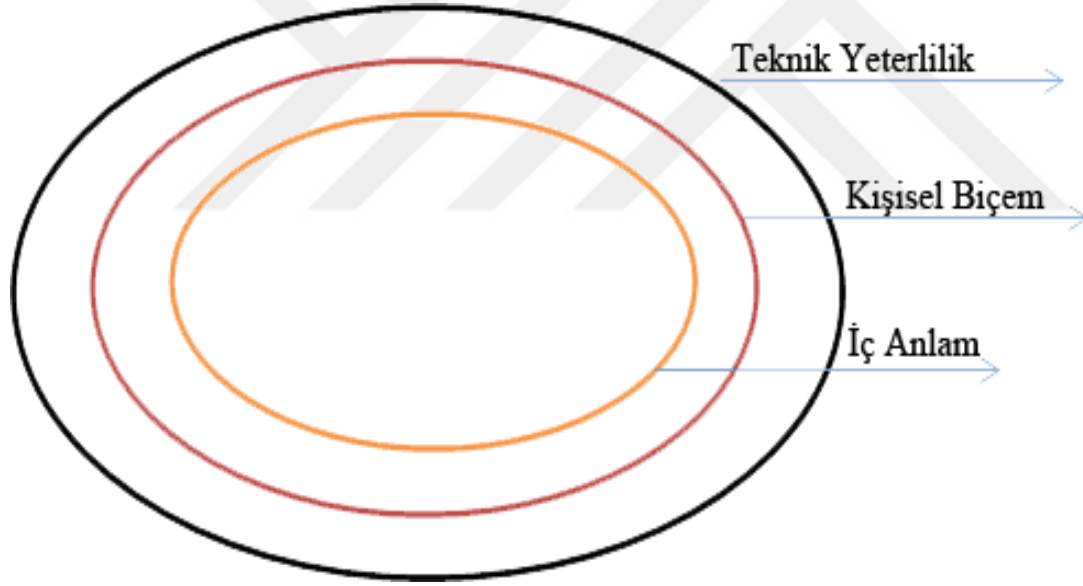
Wollen (2017: 83), sentez noktasının da ele alınması gerektiğini şu sözlerle vurgulamıştır:

*“Bir analiz noktası olduğu gibi bir sentez noktası da olmalıdır. Aksi takdirde yöntem yapısalcı olacağına biçimci bir yönetime dönüşür. Yapısalcı eleştiri benzerliklerin ve tekrarların (aslında fazlalıkların) algılanışı olarak kalmaz, aynı zamanda farklılıklar ve karşıtlıklar sistemini de kapsamalıdır. Böylelikle metinler yalnız evrensellikleri (hepsinde ortak olan şey) aracılığı ile değil, benzeşmeleri (birini ötekenden ayıran şey) içinde incelenebilir”*

Wollen, auteur eleştirisini yönetmen ile senaryo yazarları, sinematograflar, kurgucular ve diğer sinema çalışanları da filmin anlam ve tarzını etkilediğini ve bu katkıların filmin bir auteurun imzası olarak kabul edilebilirliğini savunmuştur. Wollen, auteur yaklaşımını hem eleştirirken hem de genişletirken, sinemanın çoklu katılımcı bir sanat formu olduğunun altını çizmekte, farklı bakış açılarının ve etkileşimlerin filmleri şekillenmesinde yardımcı olacağını söylemektedir.

#### 4. Andrew Sarris

Amerikalı bir film eleştirmeni ve teorisyeni olan Andrew Sarris'e göre bir yönetmenin auteur sayılması için üç kriter önemlidir. Sarris, bu kriterleri "Notes on Auteur Theory" (Auteur Kuram Üzerine Notlar, 1962) makalesinde "teknik yeterlilik, yönetmenin ayırt edilebilir kişiliği ve iç anlam" olarak belirtmektedir (Sarris, 2010: 517).



Şekil 15: Andrew Sarris'in Auteur Yönetmen Belirleme Teorisi (Mevlütöğlü, 2018:20)

Sarris, yönetmenin filmi çekme kabiliyetine bakmaktadır. Sinemasal bir bilgisi olmayan yönetmenin teknik olarak da yeterliliğe sahip olamayacağını düşünen Sarris, yönetmenin kendi karakterini filme yansıtarak diğer yönetmenlerden ayırt edilecek bir imzası olması gerektiğini savunmaktadır. Sarris, iç anlam olarak yönetmenin kendi kişiliği ve çektiği film arasında bir bağ kurması gerektiğini ifade etmektedir. (Sarris, 2010: 42-43).

Kolker'e göre, bu üç kriter yönetmenin bir film çekiminde tüm denetim gücünün elinde olmasının karşılığı olarak ifade etmektedir. Şekilde yer alan modelin en dıştaki daire teknik yeterliliktir. Yönetmenin sinema tekniklerine ait bilgi düzeyinin yeterli olması ve bunu en iyi şekilde kullanmasını içermektedir. Ortada yer alan daire yönetmenin ayırt edilebilir olduğu kişisel biçemidir. Her filmde kendine özgü tanınabilecek kişisel bir üslubu, Şekilve anlatım gücünü ifade etmektedir. Orson Welles'in alan derinliği ve kamera hareketleri, Stanley Kubrick'in inematografik düzeni, Ingmar Bergman'ın karakterlerin duygularını yansıtan yakın çekimleri yönetmenlerin kendine özgü olarak her filmde gördüğümüz kişisel biçemine örnek oluşturmaktadır. En içteki daire ise "iç anlam"dır. Sarris için en önemli kriter olarak yer alan "iç anlam" yönetmenin dünya görüşünü, kendi felsefesini, bir bakıma kişisel olarak anlatısını içermektedir. (Kolker, 2011: 169-171). Sarris, yönetmenin kişiliği ile sinema arasındaki ilişkide iç anlamın ortaya çıktığını söylemektedir (Sarris, 2010: 43).

Sarris, auteur yaklaşımı ile Hollywood yönetmeni birçok ismin hak ettiği değere kavuşmasını sağlamıştır. Onları endüstri içerisinde unutulmaya ve yok olmaya yüz tutmaktan kurtarmaya çalışmıştır (Kuyucak Esen, 2016: 43). Sarris, kurtarma çabasında daha da öteye geçerek auteur kuram tarihini Hollywood sineması tarihi olarak görmüştür (Butler, 2011: 41). Zamanla Sarris, Amerikan sinemasının üstünlüğünü ortaya koymaya çabalamış, "ulusalci" bir kimliğe bürünmüş, yaptığı çalışmaları Hollywood'ın kendine has başarısı olarak aktarma çalışmıştır. Sarris'in bu çabalarıyla auteur kuramı, ABD'de göz ardı edilen yapımların kurtarma operasyonu olarak anılmıştır. Böylece Ingmar Bergman gibi usta yönetmenler ile Samuel Fuller gibi B sınıfı filmler üreten yönetmenler aynı çizgide değerlendirilmeye başlanmıştır (Stam, 2014: 103). Öte yandan ABD'de auteur kavramı marka ismine doğru evrilmiş ve bir filmin pazarlanması adına iş görür düzeye yükseltilmiştir. Bu sayede sinema endüstrisi tarafından onay almış "auteur yönetmenler" umutları, duyguları ve anlamları belli bir yere yönlendirmiştir (Neale, 2010: 109). Böylece, filmin konusu ya da niteliği yerine filmi yapan yönetmen önemli hale gelmiş, bu ilgi endüstrinin maddi kazancına evrilmiştir.

1990'da "Film Comment" dergisinde "Auteurism is Alive and Well and Living in Argentina" (Auteur Kuram Hayatta, İyi Durumda ve Arjantin'de Yaşıyor) adlı çalışmasıyla Sarris, auteur yaklaşımının geçmişle bağ kurup geleceği oluşturmak olarak açıklamıştır. Yazarın kişiliğini filme yansıtması üzerinde duran Sarris, filmin

konusu ya da iletmek istediği mesajın içerisinde bunun mutlaka yer alması gerektiğini ifade etmiştir. Fakat, 1962’de gerçekleştirdiği çalışmaya bir eleştiride bulunarak Orson Welles, Alfred Hitchcock ve John Ford gibi yönetmenlerin başarısız eserlerini yüceltmek için yaptığını itiraf etmiştir (Sarris, 2019: 276-278). Sarris’in bunu yapmasının nedeni filmlerde yapımcıların, oyuncuların ya da senaristlerin yerine yönetmenlerin ön plana çıkmasını istemiş olması ve yapıtların merkezine yönetmenleri yerleştirmesidir (Kablamacı, 2011: 68). Hollywood sinemasının stüdyo kuralları, aynı türde yapılan popüler filmler, yıldız oyuncuların, yapımcıların ve senaristlerin el üstünde tutulmasına karşı gelmek amacıyla ABD’de auteur kuramına önem verilmiştir (Kuyucak Esen, 2016: 44).

Sarris, sinema alanının akademik gelenekten yoksun olmasından dolayı ve sinema öğrencileri için öncelikler oluşturmak adına yönetmenleri sınıflandırmış, kategorilere ayırmış ve onlardan listeler oluşturmuştur. Buna duyulan ihtiyaç auteurü önemli hale getirmiştir. Sarris, auteur kuramını yönetmenlerin kendilerini ifade etme özgürlüğü olarak görmüştür (Ulusay, 1989: 191- 192).

Sarris, auteur eleştirmeninin özelliğini anlattığı “Bir Sinema Tarihi Kuramına Doğru” adlı makalesinde auteur eleştirmeninin bir kuram ya da bir yönetmenin otobiyografisi değil, sanatı ve sanatçıyı bir bütün olarak incelenmesi gerektiğini, yönetmenin filmlerini tek tek ele alsa bile anlamı bir bütünlük olması gerektiğini savunmaktadır (Sarris, 2011: 198).

Sarris, derecelendirme yapmadan ilk yirmi auteur yönetmeni belirlemiştir. Bu isimler; Sergey Eisenstein, Alfred Hitchcock, Max Ophuls, Kenji Mizoguchi, Charlie Chaplin, Orson Welles, Roberto Rossellini, Josef von Sternberg, Friedrich Wilhelm Marnau, Erich von Stroheim, Robert Bresson, Luis Buñuel, Jean Renoir, John Ford, Carl Theodor Dreyer, Howard Hawks, Jean Vigo, Robert Joseph Flaherty ve Fritz Lang olmuştur (Sarris, 2010: 44).

Andrew Sarris, auteur yaklaşımını Amerikan sinemasında popülerleşmesini sağlamıştır. Sarris, bir filmi incelerken, yönetmenin imzasına ve kişisel tarzına bakmış ve yönetmen, filmin başarısında en önemli rol oynayan figür haline gelmiştir. Sarris, yönetmenin filmde kişisel vizyonunu yansıtmasını istemiş, filmde verilmek istenilen mesajın yönetmenin kendi iç dünyasından yola çıkarak olması gerektiğinin altını

çizmiş ve bu sayede filmin değerinin ortaya çıktığını savunmuştur. Sarris sayesinde Hollywood sinemasında da yönetmenlerin önemi artmıştır.

#### **D. Türk Sinemasında Auteur Kuramı**

Fransız sineması auteur yaklaşımını tartışılmaya başladığı 1950'li yıllarda Türk sinemasında özgün bir sinema dili arayışları başlamış, Yeşilçam'da ticari sinemayla birlikte sanat filmlerinin de ilk örnekleri çekilmiştir. İtalya'da Yeni Gerçekçilik, Fransa'da Yeni Dalga, İngiltere'de Özgür Sinema akımları Türkiye'yi de etkilemiş Ömer Lütfü Akad, Metin Erksan, Yılmaz Güney ve Halit Refiğ gibi yönetmenler

Yeşilçam'ın alıştırdığı sinema anlayışından farklı türde yapımlar üretmiştir (Akçora, 2015: 22).

Auteur kuramı tıpkı dünyada olduğu gibi Türkiye'de de sosyo-politik şartların etkisiyle sinemada yer bulmuştur. Ünsal Oskay (1996: 99), Türk sinemasının değişimini; 1960'lara doğru sinemacıların gerçekçi anlatım arayışlarına, denemelerine, halkın toplumsal sorunları fark etmesine ve çözüm aramasına, dışa bağımlı sürecin maddi ve manevi olarak üzerlerinde yük olmasının verdiği tepkiye bağlamıştır.

1959'da Ömer Lütfü Akad'ın "Yalnızlar Rihtımı" filmi kuramların ve toplumsal gelişmelerin dünya sinemasıyla birlikte Türk sinemasına yansıdığına açık bir örneği olarak karşımıza çıkmıştır. Senaryosunu Atilla İlhan'ın kaleme aldığı filmde Fransız Şairane Gerçekçilik filmlerini anımsatmıştır (Kuyucak Esen, 2010: 86). Ömer Lütfü Akad'a ait filmlerde görülen kararar ve açılma efektli sahneler de Yeni Dalga filmlerinden birer örnek olarak görülmüştür (Algan, 2005: 30). Oğuz Makal ise (2011: 84) Ömer Lütfü Akad'ın kendine özgün bir sinema dilini oluşturduğunu ve auteur olarak sayılacak az sayıdaki yönetmenlerden biri olduğunu ifade etmiştir.

Dönemin siyasi koşullarına baktığımızda tek partili sistem bitmiş, İpek Yapım'ın yanına yeni bir yapım şirketi daha kurulmuş, yerli yapımlardan alınan vergilerin yüzdelik dilimi düşürülmüş ve böylece sinema endüstrisine ilgi artmış, karlı bir sektör haline gelmiş, yeni sinema kuşağını ortaya çıkarmıştır (Kaplan, 2003: 741).

Türk Sinema Sanatçıları Derneği ve Gazeteciler Cemiyeti'nin 1959'da birlikte düzenlemiş olduğu Türk Film Festivali'nde gösterilen Osman F. Seden'in "Beraber Ölelim" (1958), Metin Erksan'ın "Dokuz Dağın Efesi" (1958) ve Atıf Yılmaz'ın "Ala Geyik" (1959) filmlerini sosyolog Baykan Sezer, diğer Türk filmlerinden farklı bir yere koymaktadır. Sezer, üç filmin biçimsel olarak ön plana çıktığını ifade etmektedir. Özellikle Seden'in "Beraber Ölelim" filminde Seden'in hem filmin yapımcısı olması hem de sinema dilini sanatsal açıdan geliştirmesi yönüyle yönetmenin bir stil oluşturduğunu belirtmektedir. Auteur kuramının ilk izleri bu eleştiride bulunmaktadır (Karadoğan, 2018: 113).

Zahit Atam (2015: 19), Fransa'daki Sinematek örneğinden yola çıkarak ilk 1982 yılında başlayan İstanbul Film Festivali'nin Türk sinemasında yönetmenleri ön plana çıkardığını ve böylelikle auteur kuramının Türkiye'de yaygınlaştığını savunmuştur.

Festivaller, Hollywood sinemasını arka planda bırakmış, farklı yönetmenler dünya sinemasında etkili olmuştur. Festivaller sayesinde dünya, Hollywood sinemasından dışarı çıkmıştır.

Karadoğan'a göre Şakir Sırmalı'nın "Kamelyalı Kadın" (1957) filmi, yönetmenin dönemin sinemasından farklı bir anlayış getirme çabası ve geleneksel kuralları bozma girişimi onu Türkiye'de sanat sinemasının ilk örneklerinden biri yapmaktadır. Karadoğan, yönetmen Sırmalı'nın modern bir bakış açısıyla film anlatısına yenilik kazandırmaya çalıştığını, neden-sonuç ilişkisini bozan sıçramaları tercih ettiğini, filmde boşluklara müsaade ettiğini belirtmekte, Sırmalı'nın auteur yaklaşımıyla 1950'lerin sonunda Türkiye sinemasına farklılık getirdiğini savunmaktadır. Bu farklılık ilerleyen yıllarda kendini çok geliştirmese dahi bir kırılma yarattığını düşünmektedir (Karadoğan, 2018: 123).

1960'lı yıllar Türk sinemasının altın çağı olarak görülmüştür. Yurt dışından birçok ödül kazanılmıştır. İtalyan Yeni Gerçekçi akımından etkilenen ve toplumsal gerçekçi filmlere imza atan Yılmaz Güney, ilerleyen yıllarda auteur yönetmen olarak sayılmıştır. Metin Erksan sinemada kendi özgün anlatısını oluşturan isimlerin başında gelmiş, Halit Refiğ ve Yılmaz Güney ile Türk sinemasında ilk auteursler olarak kabul görmüştür. Bu yönetmenler ticari filmler yapmak zorunda kalmış olsalar bile kendi kişisel stillerini oluşturan sanat filmleri üretmiştir. Melodram tarzında hikayeler tercih

edilmesinin yanı sıra Fakir Baykurt'un romanından "Yılanların Öcü" (1962) ve Necati Cumalı'nın romanından "Susuz Yaz" (1963) beyaz perdeye uyarlanmasıyla Türk sinemasının içinde bulunduğu dönem "sinemacılar dönemi" olarak adlandırılmıştır. 1960'lı yıllar sonrasında 1990'lara kadar televizyonun yaygınlaşıp etkili olması sinema açısından olumsuz bir dönem olarak geçse de Yılmaz Güney'in "Umut" (1970), "Yol" (1982) ve "Duvar" (1983) filmleriyle kendi sinemasında göstermiş olduğu başarısı gelecekte kendi stillerini oluşturmuş auteur yönetmenlere örnek olmuştur (Boz, 2019: 402). Yılmaz Güney'in yanı sıra sinemayı politik ve toplumsal bir eylem aracı olarak gören Şerif Gören, Erden Kıral, Yavuz Özkan, Zeki Ökten, Bilge Olgaç, Ali Özgentürk ve Ömer Kavur gibi yönetmenler de olmuştur. Bilge Olgaç'ın "Bir Gün Mutlaka" (1975), Yavuz Özkan'ın "Maden" (1978) ve "Demir Yol" (1979) gibi filmler örnek olarak karşımıza çıkmıştır (Karadoğan, 2018: 247).

12 Eylül 1980 askeri darbe sonrası Türk sineması sansürlere maruz kalmıştır. 80'li yıllarda filmler iletişimsizlik, içsel yolculuk ve yabancılaşma temaları içermiştir.

Kadın ve göç sorunu sık sık filmlerin konusu olmuştur. Sansür uygulamalarının ağır kısıtlamaların olduğu bu dönemde Atif Yılmaz, Şerif Gören, Ömer Kavur ve Erden Kıral gibi kendi stillerini filmlere yansıtan yönetmenler az sayıda da olsa film üretebilmişlerdir (Daloğlu, 2021: 21).

1990 yılları Atilla Dorsay, "Türk sinemasının çöküş yılları" olarak tanımlamaktadır. Asuman Suner'in aktarımına göre bu durumun gerekçesi 80'li yılların sonuna doğru politikanın değişmesi ve bununla birlikte Amerikan dağıtım şirketlerinin Türk piyasası içerisinde yer alması, özel televizyon kuruluşlarının çoğalması ve popülerliğinin artması ön planla gelmektedir. Nihayetinde 1990'larda yılda üretilen film sayısı yirmiye bulmamıştır. Fakat yine de 1990'lı yılların ortalarında Türk sineması yeni bir döneme girmiştir. Genç yönetmenler, "Yeni Türk Sineması" olarak isimlendirilen bu dönemin ilk filmlerini üretmiştir. Böylece birbirine zıt olarak sinema ikiye ayrılmıştır. Bunlardan biri, yıldız oyuncularla dolu, yüksek bütçe gerektiren, reklamı sık sık yapılan popüler sinema diğeri ise az bütçeli, amatör oyuncuların daha çok tercih edildiği, yönetmenin filmin tamamını kontrol edebildiği, ödül kazanmasıyla adını dünyaya duyuran sanat sinemasıdır (Suner, 2006: 31-33).

Ümit Girgin, Reha Erdem'in "A Ay" (1988) filmini örnek gösterip, filmin o dönem Türk sinemasından farklı olduğunu, Reha Erdem'in bu filmde yalnızca anlatı olarak sınırlı kalmadığını ve auteur bir yönetmen kimliğiyle hareket ederek sette bir işçi gibi çalıştığını ifade etmiştir (Girgin, 2012: 69). Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Reha Erdem ve Derviş Zaim gibi yeni isimleri 1995'ten bu yana festivallerde ilgi görmeye başlamıştır. 2000'lerde ise Türkiye'de auteur kuramının tartışılmasında başı çekmişlerdir.

Nigâr Pösteği, o döneme yeni bir soluk getiren genç sinemacıların Türk sinemasında olumlu anlamda kırılmaya neden olduğu ifade etmektedir. Bu sinemacıların ortak özellikleri olarak bütçe, mekân, filmin konusu, oyuncu tercihleri bakımından ticari bir kaygı düşünmemelerinin, kendi dünyasını sinemaya tüm kaygılardan uzak olarak yerleştirmenin, geleneksel sinema anlayışının dışına çıkmalarının, yurt dışında ödül almalarının ve Türkiye'de az tanınmalarının altını çizmektedir (Pösteği, 2005, 11).

2000'lerde Semih Kaplanoğlu ve Tayfun Pirselimoglu gibi yönetmenler de sanat sinemasına anlatım özellikleri katmıştır. Bu yıllarda bütçe, filmin konusu, oyuncu tercihleri bakımından ticari bir amaç güdülmemiştir. Modernizm ile gerçekçilik anlayışını ve belgesel ile kurmacayı harmanlayarak yeni bir stil ortaya çıkarılmıştır (Karadoğan, 2018: 247). Ahmet Oktan'a göre; Yeni Türkiye Sineması'nın sinematografisi, düşük bütçeli yapımlardan oluşması, simgelere başvurması, şiirsel gerçeklik yönü ve yavaş hikayeleme bakımından İran Sinemasına ve Fransız Yeni Dalga hareketine benzemektedir (Oktan, 2016: 343).

Auteur yaklaşımıyla üretilen filmler gişede yeterli ilgiyi görmemektedir. Türk sinema izleyicisi popüler yapımlara yönelmektedir. Buna rağmen yönetmenler kendine özgü bir anlatım dili oluşturmakta, yurt dışında önemli ödüller kazanmaktadır. Ayrıca sinemanın anlatım gücünü kullanan yönetmen ve akademik olarak yapılan araştırma sayısı da gün geçtikçe artmaktadır. Auteur olarak isimlendirdiğimiz yönetmenlere yenileri eklenmekte ve Türk sinemasında kuramı geliştirmeye katkıda bulunmaktadır.

2016'da Rıfat Murat Ertaş'ın "Auteur Bir Yönetmen Olarak Çağan Irmak" adlı yüksek lisans tezinde, yönetmen Çağan Irmak, "Cahiers du Cinema" Dergisi yazarları Bazin, Truffaut, Godard'ın makalelerinde auteur yaklaşımı için ortaya koyduğu



kriterler kapsamında değerlendirilmiş, nihayetinde Irmak, Türk sinemasının auteur yönetmenlerinden biri olarak kabul edilmiştir (Ertaş, 2016).

2018’de Can Kurt’un “Sinematografik Bir Gelenek Olarak Auteurizm ve Ümit Ünal Sineması” adlı yüksek lisans tezinde Andrew Sarris, Alexandre Astruc, Peter Wollen, Andre Bazin gibi sinema kuramcılarının yaklaşımları çerçevesinde Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Ümit Ünal’ı incelenmiş, auteur bir yönetmen olduğu sonucuna varılmıştır (Kurt, 2018).

2019’da Burcu Güven Çitoğlu’nun “Auteur Teori Açısından Pirselimioğlu Sineması’nın İncelenmesi” adlı yüksek lisans tezinde auteur kuramı kriterlerine göre yönetmen Pirselimioğlu’nun kendine özgü stilistik unsurlarını ortaya koymak amaçlanmış, nihayetinde yönetmenin filmleri; “yalnızlık, arayış, yolculuk, kimlik değişimi, aidiyet yoksunluğu, ölüm, vicdan, ötekileşme gibi temaları tekrarlayan; işsizlik, göçmen sorunu, kayıp, iletişimsizlik, tüketim açlığı” gibi toplumsal sorunları kendine özgü bir tarzda eleştirel bir perspektifte kurguladığı ve auteur bir yönetmen olduğu anlaşılmıştır (Çitoğlu, 2019).

2021’de Serkan Daloğlu’nun “Auteur Kuram Perspektifinden Selçuk Aydemir Sineması Analizi” adlı yüksek lisans tezinde yönetmen Selçuk Aydemir’in filmleri auteur kuram çerçevesinde incelenmiş ve nihayetinde Aydemir’in karakter oluşturma, kullandığı Şekildil, film müzikleri ve taşra kültürü bakımından auteur kurama bağlı kaldığı sonucuna varılmıştır (Daloğlu, 2021).

2022’de Emin Paftalı’nın “Türk Sinemasında Auteur ve İdeoloji: Yeşim Ustaoglu ve Derviş Zaim Örnekleri” adlı yüksek lisans tezinde Derviş Zaim ve Yeşim Ustaoglu’nun toplam 14 filmine mercek altına alınmıştır. Künyede yer alan isimler, karakterler, filmin konusu, filmin olay örgüsü ve çatışmalardan elde edilmiş bu bilgileri “Liberalizm, Sosyalizm, Muhafazakarlık, Milliyetçilik, Faşizm, Anarşizm, Feminizm, Çevrecilik” gibi siyasi ideolojiler ve alanyazında bu ideolojilere karşılık gelen kavramlar bağlamında değerlendirilmesi yapılmıştır. Sonucunda, Derviş Zaim ve Yeşim Ustaoglu’nun filmlerinde hem desteklenen hem de eleştirilen ideolojiler bakımından benzer bir tutarlılıklar görülmüştür (Paftalı, 2022).

Türk sineması Metin Erksan, Ömer Lütfi Akad, Yılmaz Güney gibi auteur olarak kabul gören az sayıdaki yönetmenlerden sonra uzun bir dönem üretken olamamıştır.

Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim gibi yönetmenler bu arayışa bir son vermiş ve kendi üslubunu ortaya koyan yönetmenlerin önünü açmıştır. Bazin, Truffaut, Wollen ve Sarris'in çizdiği anlayıştan yola çıkarak kendi imzalarını oluşturan filmler çekmiştir.

Günümüz sinemasında sadece kuramın yaratıcıların izinden gitmekle kalmayan, kuramın açtığı yolda kendi yorumunu ve anlayışını katarak auteur yaklaşımına dönemin teknolojik, ekonomik ve sosyo-psikolojik özellikleri perspektifinde yenilikler getiren yönetmenler ortaya çıkmaktadır. Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu, Onur Ünlü gibi yönetmenler çağın postmodern anlayışında kendi üsluplarını yarattığı anlatım dilleri yaratmıştır. Karakter oluşturma, olay örgüsü, kamera hareketleri, zaman ve mekân anlayışları geçmiş örneklerle göre değişikliğe uğratan yeni denemeler yapılmaktadır.

Bu bağlamda, 17 filmin başrol oyunculuğunu yapmış, 4 filmin yapımcılığını üstlenmiş, 10 filmin senaryosunu kaleme almış ve senaryosunu da kendi yazdığı filmlerin 6'sında yönetmen koltuğuna oturarak Türk sinemasında yer edinmiş Cem Yılmaz filmlerinin çözümlemesi gerçekleştirerek tez çalışmasında postmodern çağın sinemasında Türkiye'de auteur kavramını yeniden değerlendirmek hedeflenmiştir.

### **E. Postmodernizm Tartışmaları Ekseninde Auteur Kuramını Yeniden Değerlendirmek**

Postmodernizmin etkileri tüm sanat alanlarında olduğu gibi özellikle son yıllarda sinemada da görülmektedir. Bu durum, Türk filmlerine de yansımış, popüler sinemanın alternatifi olarak modern filmler üretilse de özellikle 1990'lı ve 2000'li yıllarda postmodern sinema özelliklerine dahil edilecek filmlerin sayısı artmıştır. Auteur olarak kabul gören yönetmenler de postmodern sinemanın özelliklerinden faydalanmıştır. Ayrıca son dönemde postmodern sinema özellikleriyle yapılan filmlerle kendine özgün bir dil oluşturan yönetmenler güncel tartışmaların odağındaki auteur kavramını kapsayan niteliklerde eserler üretmeye başlamışlardır.

Türk sinemasında günceli takip eden ve gerek karakter oluşumu gerekse hikayelerinin sıra dışı yapısı nedeniyle Türk Sineması'na farklı bir bakış açısı getiren yönetmenlerden Reha Erdem sinemasında postmodern örneklerle

rastlanılmaktadır. Erdem'in 2016 yapımı "Koca Dünya" filminde Ali karakterini anti-kahraman olarak yansıtmaktadır. Ali, klasik anlatının bize sunduğu kahramanlardan farklıdır. O, karşımıza günlük hayatta rastlayabileceğimiz bizden biri olarak çıkar. Kusurları olan zayıf bir karaktere sahiptir. Kasabada bir evde yaşayıp, zengin olmayı hayal eder. Fakat kendisini kandıran kadına parayı çaldırır. Ali, diğer yandan da kardeşine bakmakta, ona kıyafet ve yemek getirmektedir. Bir kahramanın yükselişi onda yoktur. Ali, günlük yaşamdaki bir insanın öyküsüdür. Reha Erdem'in anti-kahraman karaktere yer verdiği diğer bir başka filmi de kendisine 25.Uluslararası Ankara Film Festivali'nde En İyi Yönetmen ödülü kazandıran, 2013 yapımı "Şarkı Söyleyen Kadınlar" filmindedir. Filmin erkek karakterleri çaresiz, zayıf, hastalıklı ve takıntılılardır. Kadın karakterler tüm yükü omuzlayan, yardım eden, güzeli temsil eden olarak karşımıza çıkmaktadır (Kule ve Gülaçtı, 2023: 196-197). 2009 yapımı "Kosmos" filminde yarattığı anti- kahraman Kosmos karakteri için Reha Erdem, "işlevi olmayan, abuk sabuk bir adam" değerlendirmesini yapmıştır (Tabak ve Turan, 2013). Konusu geçen Reha Erdem'in üç filminde, postmodern unsurlar göze çarpmaktadır. Erdem, sinemanın klasik anlatısından ayrılmış, günlük hayattaki insana yönelmiş, onu görüldüğü gibi aktarmıştır. Kültür çatışmaları, zaman ve mekânın kopması, anti kahraman karakterler, metinlerarası göndermeler filmlerinde rastlanan postmodern özelliklerdir (Kule ve Gülaçtı, 2023: 201).

Ayrıca Reha Erdem; filmlerinde zaman ve mekân kullanımı, karakterlerin özellikleri, kurgu ve çekim teknikleri, ses ve müziğin kullanımıyla ön plana çıkmış, ayrıca polis ve polis sirenleri, asker ve askeri marşlar, komiserler ve komutanlar, jet uçakları ve karakolları iktidarı temsil eden birer simge olarak yansıtmış, rüyalardan metaforlar üretmiş, hayvanlara yer vermiş, dinsel motifleri kullanmıştır. Reha Erdem kendi sinemasında oluşturduğu bu anlatımla Auteur bir yönetmen olarak gösterilmiştir (Boz, 2019: 415).

Filmleri Auteur kuram çerçevesinde değerlendirilen Nuri Bilge Ceylan ise postmodern sinema unsurlarından biri olan metinlerarasılığa sıkça başvurmuştur. Nuri Bilge Ceylan sinemasının hem anlatım hem de biçim yönüyle başka metinlerden yararlandığı görülmektedir. Ceylan, edebiyatı çok sevdiğini ve bu sanat dalından çok faydalandığını söylemektedir (Erden, 2016: 66). Edebiyattan bölümler ya da anekdotları Ceylan'ın filmlerinde rastlanılmaktadır (Alam, 2019: 244). Rus

edebiyatına, özellikle de Çehov'a ilgisi belirgindir. Ceylan, Çehov sayesinde hayata bakmayı öğrendiğini ve hayatı onun bakış açısıyla gördüğünü ifade etmektedir (Göktürk ve Çapan, 2003: 113). Buna rağmen Ceylan, Çehov'dan ne kadar uyarılma yapmak istese de hikâyenin özgün bir hal aldığını da söylemektedir (Ciment and Tobin, 2016: 122). Ozu, Tarkovsky, Bresson, Antonioni ve Bergman gibi yönetmenler, Nuri Bilge Ceylan'ı kişisel dünyasını oluşturmada ve kendi sinemasını etkilemektedir. Boş çerçeveler, uzun çekimler ve ölü zamanlarla filmlerinde oluşturduğu Şekilbiçeminde bu yönetmenlerin izi bulunmaktadır. Ceylan, kendi filmlerine de göndermeler yapmaktadır. Ceylan, “Koza” (1995) filminden “Uzak” (2002) filmine doğru biri diğerine bağlanmış hikayeleri, küçük farklılıklarla hayatlarını devam ettiren karakterleri, bir filmin görüntüsünü diğerinde görünür kılarak anlatmayı tercih etmektedir (Akbulut, 2005: 55-61-62).

Nuri Bilge Ceylan, “Kasaba” (1997) ve “Mayıs Sıkıntısı” (1999) filmlerinde önceki filmlerine gönderme yapmakta, onlarla metinlerarası kapsamında bağ kurmaktadır. Ceylan, “Kasaba” filminde ablası Emine Ceylan'a ait olan “Mısır Tarlası” öyküsünden metinlerarası olarak faydalanmaktadır. “Mayıs Sıkıntısı” filminde ise Muzaffer karakteri kameraya aldığı görüntüleri televizyonda yansıtırken bu sahneler bize Ceylan'ın “Koza” filmini anımsatmaktadır. Çehov'u referans aldığı bölüm ise Vişne Bahçesi oyunudur. “Kasaba” ve “Mayıs Sıkıntısı” filmlerinde bu oyun yer almaktadır. Topluma yabancılaşan, sadece kendisi için ön plana çıkan olayları anlatan ama karşı tarafı dinleme nezaketi göstermeyen, gittikçe bireyselleşen insanları bu oyunla gözler önüne sermektedir (Akın, 2017: 62).

Ümit Ünal hem Yeşilçam sinemasında hem de modern Türk sinemasında emek veren, yapımların tüm zor koşulları da dahil her aşamasında bulunan bir yönetmendir. Sinemasında edebi eserlerden yararlandığı, tiyatronun anlatımından etkilendiği görülmektedir. Ümit Ünal filmlerinde teknik ve içerik bakımından tutarlılığa sahip olmakta, karakter oluşturma, tema belirleme konusunda kendi kişisel hayatından izler taşıdığı görülmektedir. Bu bağlamda Ümit Ünal, auteur bir yönetmen olarak değerlendirilebilir (Kurt, 2018: 131).

Ümit Ünal, modern Türk sinemasını takip edip film üretmekte ayrıca filmlerinde postmodern sinema unsurlarına da rastlanılmaktadır. 2017 yapımı “Sofra Sırları” filmi Anti-kahraman karakter, zaman kırılması ve mekân bulanıklığı unsurlarıyla ön plana

çıkılmış bir filmidir. Filmin ilk sahnesinde filmin de ismini taşıyan “Sofra Sırları” isimli bir televizyon programı başlar. Jeneriğin ardından filmin ana karakteri Neslihan Yılmaz anons edilir ve gelir. “Hoş geldiniz” diyerek seyirciyi selamlar. Burada aslında izleyiciyi de selamlamaktadır. Neslihan diye bir erkek sesi gelir ve kocası ekranda görülür ardından Neslihan’ı sofranın başında televizyon izlerken görürüz. Neslihan’ın hayalinin içerisinden gerçeğe döneriz. Bu zaman kırılması ve mekân bulanıklığını film boyunca ara ara izleriz. Neslihan yaşadıklarını izleyiciye bu anlarda aktarmaktadır. Böylece izleyici ile karakter arasında bir bağ kurulmaya çalışılır. Ancak kocasının kendisini aldattığını öğrendiğinde onun öldürmek ister, o an kocası yediği bir lokma boğazında kalır, Neslihan ona yardım etmez ve ölümünü izler. Neslihan’ın bu hareketi izleyiciyle kendi arasında bir mesafe koymasını sağlar ve yönetmen izleyiciyle karakterinin özdeşleşmesine izin vermez. Neslihan karakteri postmodern sinemada ana karakter unsurlarında rastladığımız gibi anti kahramandır. Kocasını seven, ona çeşit çeşit yemek yapan, işten her geldiğinde içkisine kadar her sunumu gerçekleştiren, günlük hayatın içerisindeki bizden biri gibi görünen bir ev hanımıdır. Kocasının ölümünün ardından evde kocasının şirketten çaldığı milyonlarca lira dolu çantayı bulur ama kendi küçük dünyasında yaşamaya devam eder.

Sarris ya da Wollen’ın alışıl gelmiş auteur yönetmen kriterleri yerine Astruc’un “Kamera Kalem” yazısında yer alan “*İnsanların o eserleri kimin yarattığı ve kimin yazdığını ayırt edebilmesi mümkün olabilir mi?*” sorusuna bir cevap olarak Onur Ünlü, kendisine özgü eserler üreterek auteur bir yönetmen olarak kabul edilmektedir

(Mevlütöğlü, 2018: 99). Onur Ünlü kendisine özgü bir stili postmodern sinemanın metinlerarasılık, parodi, pastiş, nostalji, zamansal kırılmalar ve anti kahraman karakterlerin kullanımıyla yakalamaktadır. Bu açıdan Ünlü, postmodern bir yönetmen olma özelliği de taşımaktadır (Aydın, 2019: 148).

Film üretimlerinde postmodern sinema özelliklerinden faydalanılması ve yönetmenin bu tarzda kendine özgün bir stil oluşturması filmlerin incelenmesinde postmodern kriterler oluşmasına yol açmıştır. Bu sayede gişe filmleri olarak değerlendirilen popüler sinemanın, auteur kuramı bağlamında incelenip incelenmeyeceği bir tartışma konusu olmuştur.



## IV. CEM YILMAZ SİNEMASI

### A. Cem Yılmaz'ın Yaşam Öyküsü ve Filmografisindeki Postmodern Özellikler

23 Nisan 1973'te İstanbul'da doğan Cem Yılmaz, Boğaziçi Üniversitesi Turizm ve Otelcilik bölümünde öğrenciyken, mizah dergisi *Leman*'da karikatürist olarak çalışmaya başlamıştır. İlk stand-up gösterisini 1995 yılında *Leman Kültür*'de gerçekleştirmiştir. Günümüze kadar 4 binden fazla sahne alan Yılmaz, hemen hemen hepsinde kapalı gişe oynamış, ayrıca hem Avrupa ülkelerinde hem de Amerika'da sahneye çıkmıştır (Haberler, 2023).

Cem Yılmaz'ın sinema kariyeri ilk kez 1998 yılında başlamıştır. Ömer Vargı'nın yönettiği "Her Şey Çok Güzel Olacak" filminde Mahzar Alanson ile başrolü paylaşan Cem Yılmaz, bu filmde iki yıl sonra Yılmaz Erdoğan'ın "Vizontele" (2000) filminde oynamıştır. Cem Yılmaz senaryosunda kendi imzası bulunmadığı diğer oyunculuk deneyimleri; "Av Mevsimi" (2010), "Şahane Misafir" (2012), "Son Umut" (2014), "İftarlık Gazoz" (2014), "Deli Aşık" (2017) filmleridir. (Box Office, 2023).

Cem Yılmaz kendi adına en büyük atılımı 2004 yılında gerçekleştirmiştir (Beyazperde, 2023). Yılmaz'ın hem yazıp hem oynadığı "G.O.R.A." filmi, o yıl sinema seyircisinden büyük ilgi görmüştür. Resmi rakamlara göre 4 milyon bin 177 kişinin izlediği film, 7 milyon 400 bin Türk lirası hasılat elde etmiştir (Box Office, 2023).

Çizelge 3: Cem Yılmaz'ın Filmografisi (Box Office, 2023)

FİLMLER	SENARYO	YÖNETMEN	OYUNCU	SESLENDİRME
Her Şey Çok Güzel Olacak (1998)	X		X	
Vizontele (2000)			X	
G.O.R.A. (2004)	X		X	
Organize İşler (2005)			X	
Hokkabaz (2006)	X	X	X	
Arı Filmi (2007)				X
A.R.O.G. (2008)	X	X	X	
Yahşi Batı (2010)	X		X	
Av Mevsimi (2010)			X	
Şahane Misafir (2012)			X	
CM101MMXI Fundamentals (2013)	X		X	
Pek Yakında (2014)	X	X	X	
Son Umut (2014)			X	
Ali Baba 7 Cüceler (2015)	X	X	X	
İftarlık Gazoz (2016)			X	
Zootropolis: Hayvanlar Şehri (2017)				X
Deli Aşk (2017)			X	
Arif V 2016 (2018)	X		X	
Karakomik Filmler 1: İki Arada/Kaçamak (2019)	X	X	X	
Karakomik Filmler 2: Deli / Emanet (2019)	X	X	X	
Do Not Disturb (2023)	X	X	X	

Cem Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı filmleri incelediğimizde postmodern sinema özellikleri taşıyan birçok örneğe rastlanmaktadır. İlk yönetmenlik deneyimini Ali Taner Baltacı ile “Hokkabaz” (2006) filminde yaşayan Cem Yılmaz'ın bu filmde anti-kahraman karakterlere yer verdiği görülmektedir. Çocukluğundan itibaren



sihirbazlığa meraklı olan ve birçok sihirli denemeler yapan İskender için bir türlü işler istediği gibi gitmemektedir. Sihirbaz olduğunu iddia eden İskender'e sadece en yakın arkadaşı ve yoldaşı Maradona lakabıyla Orhan inanmaktadır. Maradona haricinde başta babası Sait olmak üzere herkes ona "Hokkabaz" demektedir. Babası Sait, oğlu İskender'i hiçbir zaman takdir etmemekte ve onunla gurur duymamaktadır. Başarısız iki sihirbaz İskender ve Maradona ameliyat olup gözlüklerden kurtulmak ve başta ev sahibi olmak üzere alacaklılarından kaçmak için Anadolu turnesine çıkar ve yanlarına babalarını da almak zorunda kalırlar. Baba Sait'in isteği ise Çanakkale'ye giderler. Sait, yanına aldığı mezar taşıyla hayatına orada son vermek istemektedir. Turne yolculuğunda denk geldikleri bir düğünde sahne alan İskender ve Maradona, bir sihir gösterisinde gelini yok eder ve gelin kaybolur. Gelin, İskender ve Maradona'nın arabasında ortaya çıkar ve istemediği biriyle evlendirilmek zorunda kaldığına herkesi ikna eder. Daha sonra gelin Fatma ve abisi Aslan'ın insanları kandırarak altınları çalan bir suç çetesi olduğunu anlaşılır. Anti-kahramanlardan oluşan Hokkabaz filminde dram ve komedi ile suç türünü birlikte görmekteyiz. Filmin, türler arası bir kolajında olduğunu söylemek mümkündür.

Cem Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı ikinci filmi ise 2008 yapımı "A.R.O.G."tur. "A.R.O.G." filminde yerli ve yabancı birçok filme yaptığı göndermeyle postmodern filmlerinin metinlerarasılık, pastiş, nostalji ve zaman kırılması gibi özelliklerini kullandığı görülmektedir. Cem Yılmaz'ın senaryosunu yazdığı "G.O.R.A." (2004) filminin karakterlerinin yer alması bakımından bir anlamda devam filmi niteliği taşımakta olan "A.R.O.G." filminde Komutan Logar hapishanede kaçır ve dünyaya gelip Arif'i bulur. Logar, Arif'e kendisinin iyi bir insan olduğuna ikna ederek onu 1 milyon yıl öncesine gönderir. Zamanda kırılmasını filmin sonunda Arif'in kendi zamanına geri dönüp Logar'ın 1 milyon yıl öncesine gelmesiyle tekrar yaşanmaktadır. Arif'in film boyunca paralel evrende kaç dakika geçtiğini dile getirmesi de zaman kırılmasını izleyiciye sık sık hissettirmektedir. Logar, Arif'i 1 milyon yıl öncesine gönderdiği sahnede ise arka arkaya göndermeler bulunmaktadır. Sesini Arif'in sesine benzetmek isteyen Logar "Bana şu Tom Cruise'un filmde kullandığı aleti ver" sözleriyle "Minority Report" (Azınlık Raporu, 2002) filmine, ses değişimi için kullandığı alet öncesi Tom Cruise'un baloda taktığı maskeyi deneyerek "Eyes Wide Shut" (Gözleri Tamamen Kapalı, 1999) filmine, yine aynı sahnede ses

denemesi yaparken “Seni çok seviyorum yavrum, yarın gelip seni babandan isteyeceğim” sözleriyle de Yeş ilç am sinemasına göndermede bulunmaktadır. 1 milyon yıl öncesine giden Arif, maymunlarla karşılaşır ve onları eğiterek insanlaştırmak ister. Bunda başarısız olduğunu anlayınca Arif, maymunların arasında ayrılıp gitmeye karar verir. Arif’in arkasını dönüp gittiği sahnede gökten siyah bir cisim dik bir şekilde maymunların önüne düşer. Bu sahne izleyiciye “A Space Odyssey” (2001: Bir Uzay Destanı, 1968) filmindeki maymunların gelişmesini sağlayacak cismin bulunduğu sahneyi hatırlatmaktadır. Maymunların yanından ayrılan Arif, bir dinozorla karşılaşır ve “Abi bü tü n filmlerinizi izledim. Jurassic 1, Jurassic 2, Jurassic 3” repliğiyle “Jurassic Park” film serisine gönderme yaptığını açık açık belirtmektedir. Filmde ayrıca Komutan Logar’ın hapseden “Dahşan affıyla çıktım” sözleri kelime oyunu yapılarak izleyiciye Türk siyasetinde “Raşan Affı” olarak anılan “Şartla Salıverme ve Erteleme Yasası”nı hatırlatmaktadır. “A.R.O.G.” filmi komedi türünün yanında absürt olayların da yer aldığı fantastik bir tür de içermektedir. Türler arasında kolaj bu filmde de yer almıştır.

Cem Yılmaz, “Pek Yakında” (2014) filmiyle üçüncü kez yönetmen koltuğuna oturur. Bu filmde de metinlerarasılık, pastiş, nostalji, mekân sıkışması gibi postmodern film unsurlarına rastlanmaktadır. “Pek Yakında” filmi, Türk sinemasında en çok ses getiren “Eşkîya” (1996) filminin final sahnesinin kamera arkasıyla başlar. Zafer karakteri polis figüranı olarak kendini göstermek ister ama arka planda kalmakta ve o kamerada dahi görülmemektedir. Doğaçlama bir oyun oynamak isteyen Zafer, izleyiciye filmin başlangıç sahnesinde “Eşkîya” filminin final sahnesini yeni bir yorum getirmektedir. Kamera arkası olarak görülen sahne tekrar baştan çekilmek üzere iptal edilir böylece “Eşkîya” filminin final sahnesinin yeni bir yorum getirilmeden geçmişte olduğu gibi kalması gerektiğine bir gönderme yapılmaktadır. Filmde, Yeşilçam sineması ve aktörlerine gönderme birçok kez yapılmaktadır. Ejder karakterinin dükkanında “Hababam Sınıfı” (1975) filmlerinde Hafize Ana’nın kullandığı zil, Badi Ekrem’in beden derslerinde giydiği eşofmanın üstü ve Sadri Alışık’ın filmlerinde taktığı şapka yer almaktadır. Dükkânda yer alan eserler arasında “Süt Kardeşler” (1976) filminden de hatırladığımız “Gulyabani” de vardır. “Süt Kardeşler” filminde “Gulyabani” başta Melek Hanım’ı konaktan kaçırmak anlamında kötü bir amaç için kullanılsa da filmin sonunda Şaban, Ramazan ve komutanları Hüsamettin kendilerine

komplo düzenleyen Kerami Bey'i korkutup kaçırmak adına iyi bir amaca çevirmektedir. Cem Yılmaz da "Pek Yakında" filminde "Gulyabani" kostümünü film içinde çektikleri "Şahika" yapımının tüm görüntülerini içeren kaynağı korsancılardan eline veren Suat'ı korkutup kaçırmak adına iyi bir amaç için kullanmaktadır. "Gulyabani" kostümü yıllar sonra tekrar benzer bir yorumla gönderme yapılarak filmde yer almaktadır.

"Pek Yakında" filmi postmodern sinemanın özelliklerini taşımasına rağmen olay örgüsü mutlu sonla tamamlanmaktadır. Filmin mutlu bir sonla tamamlanması Yeşilçam filmlerinin melodram yapısına bir gönderme olarak kullanılmaktadır. Postmodern sinema özellikleri taşıyan film, modern sinema özelliği taşıyan bir unsurla çatışmaktadır. Cem Yılmaz, Yeşilçam filmlerinin yanı sıra en belirgin göndermelerden birini de 1998'de senaryosunu yazdığı "Her Şey Çok Güzel Olacak" filmine yapmaktadır. Filmde yer alan hastane sahnesi 16 yıl sonra aynı oyuncular ve benzer repliklerle gönderme yapılarak tekrar yorumlanmaktadır. "Her Şey Çok Güzel Olacak" filminin başrolünde yer alan Mahzar Alanson, "Pek Yakında" filminde kendi olarak rol almakta, Zafer'in "Mahzar abi, yeni albüm var mı?" sorusuna "Bilemiyorum Altan, bilemiyorum" diye cevaplayarak filme direkt bir gönderme yapmaktadır.

Cem Yılmaz, "Ali Baba 7 Cüceler" (2015) filminde pastiş ve nostaljik unsurlara rastlanılmaktadır. Bulgaristan'da bir fuara katılan iki iş adamı yanlış anlaşılması sonucunda kendilerini bir insan avı içerisinde bulur. "The Hunger Games" (Açlık Oyunları, 2012) filmine yeni bir yorum ve bakış açısı getirmektedir. "The Grand Budapest Hotel" (Büyük Budapeşte Hoteli, 2014) filminde yer alan lobi görevlisi çocuğun görülmesi ve "Predator" (Av, 1987) filminde komandoların saklandığı gibi saklanmak için karakterlerin yüzlerine çamur sürmesi filmde nostaljik unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca, Kenan Memedov'un vurulduğu sahnenin arka fonunda Kazım Koyuncu'nun 'Hayde Gidelum' adlı şarkısının çalması ve Memedov'un arkadaşlarına olayı aydınlatmak için bakış açılarını değiştirmesi gerektiğini işaret diliyle anlatması seyirciye Cem Yılmaz'ın "Av Mevsimi" filminde kendi oynadığı sahneleri hatırlatmaktadır. Bu kez sahneleri Cem Yılmaz yerine Zafer Algöz kendi performansıyla sunup pastiş yaparak yeni bir yorum getirmektedir.

Cem Yılmaz 2018 yılında “G.O.R.A.” filminin devamı niteliğinde çektiği “Arif V 216” ile 4 milyon 968 bin 462 seyirciye ulaşarak kendi seyirci rekorunu kırmıştır. Yılmaz bu filmde 62 milyon 986 bin 200 Türk lirası hasılat elde etmiştir. Bu filmin ardından sinema seyircilerinin pek alışık olmadığı bir tarza yönelen Yılmaz, tek bir seansta iki film gösterime sunmuştur. 2019 yılında “Karakomik Filmler 1: İki Arada / Kaçamak”, 2020 yılında “Karakomik Filmler 2: Deli / Emanet” filmlerini çekmiştir (Box Office, 2023).

2022 yılında Cem Yılmaz’ın senaryosunu yazdığı, başrolde oynadığı ve yönetmenliğini üstlendiği ilk dizi çalışması “Erşan Kunter” ve son filmi “Do Not Disturb” bir dijital platform olan Netflix’te yayınlanmıştır (Box Office, 2023).

Cem Yılmaz’ın yönetmenliğini üstlendiği filmlere baktığımızda postmodern sinema özelliklerinin hemen hemen hepsine başvurduğunu görmek mümkündür. Postmodern sinema özelliklerini yakalamak filmler arasındaki bu bağlantıyı kurmaktan geçmektedir. Sinema izleyicisi, bu bağlantıyı kurmak adına yerli ve yabancı film izleme deneyimine sahip olması gerekmektedir. Cem Yılmaz, kendi filmlerinde bu unsurları kullanırken sinemayı çok iyi bilen bir kitleye seslenmek istediği görülmektedir.

Bu bağlamda Cem Yılmaz, sinemanın popüler kısmından kopmadan sinemanın sanat kısmına doğru kendince geçiş yaptığı “Karakomik Filmler” serisinde postmodern sinema unsurlarını kullanmaya devam etmektedir.

## **B. Amaç, Yöntem ve Sınırlılıklar**

Postmodern sinema anlayışı, dünya sinemasının ardından Türk sinemasında da etkisini göstermiş, Türk yönetmenler filmlerinde metinlerarasılık, pastiş, nostalji, zaman kırılmaları, mekân daralması gibi unsurları kullanmıştır. Günümüzde bu kullanımlar hem popüler sinema hem sanat sinemasında kendine yer bulmuştur. Bu bağlamda araştırmanın amacı, postmodern sinema unsurlarına filmlerinde çok sık yer veren yönetmen Cem Yılmaz’ın sineması üzerinden auteur kuramını yeniden değerlendirmek ve Cem Yılmaz’ın auteur yönetmen özelliklerine sahip olup olmadığı ya da ne kadarına sahip olduğu konusunu tartışmaya açmaktır. Cem Yılmaz; 4 filmin

yapımcılığını üstlenmiş, 11 filmin senaryosunu yazmış ve senaryosunu yazdığı filmlerin 7'sinde yönetmen koltuğuna oturmuş, yönetmen olduğu filmler dahil olmak üzere toplam 18 filmde de oyunculuk yapmıştır. Türk sinemasına 1998'den bu yana yapımcı, yönetmen, senarist ve oyuncu olarak katkıda bulunan Cem Yılmaz'ın filmlerinin çözümlemesi gerçekleştirerek onun daha iyi kavrama ve tanıma fırsatı elde edilmiştir. Böylece Cem Yılmaz'ın bilimsel bir çerçevede Türk Sineması'ndaki kimliği oluşturulmuş, yeri belirlenmiştir.

Araştırmanın yöntemi olarak, Cem Yılmaz filmleri, postmodern sinemanın özellikleri olan metinlerarasılık, pastiş ve nostalji öğeleri, zaman kırılmaları, mekân bulanıklığı, olay örgüsü ve karakterlerin oluşumu perspektifinde analiz edilmiştir. Bu kapsamda analiz edilen filmler, Andrew Sarris'in üç değer kriteri çerçevesinde; Cem Yılmaz'ın teknik açıdan yeterliliği, kişisel biçemi ve iç anlamına ulaşıp ulaşmadığı görülmüştür. Tüm bu veriler ışığında postmodern çağda auteur kavramını yeniden değerlendirmek ve Cem Yılmaz'ın auteur bir yönetmen olup olmadığını anlamak için, Astruc'un "Kamera Kalem" yazısında yer alan "*İnsanların o eserleri kimin yarattığı ve kimin yazdığını ayırt edebilmesi mümkün olabilir mi?*" sorusuna Luc Godard'ın "*Ben auteur değilim ya da artık değilim. Zaten cep telefonlarıyla falan artık herkes bir 'auteur'*" ifadesini üzerinden Cem Yılmaz ve auteur kavramı arasındaki ilişkiye cevap aranmıştır.

Bu araştırmanın evrenini Cem Yılmaz'ın filmografisinde yer alan Yılmaz'ın yönetmeni olduğu filmler oluştururken, araştırmanın örnekleme ise amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenen "Karakomik Filmler 1: İki Arada/ Kaçamak" ve "Karakomik Filmler 2: Deli/ Emanet" filmleridir. Amaçlı örnekleme sık sık faydalanılan bir yöntem olup, bu yöntemle bir konu ayrıntılarıyla incelenip, tercih edilen olay ile diğer değişkenlerle arasında ilişkiyi kurmaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2008:107). Bu bağlamda çalışmanın Cem Yılmaz'ın, Okan Bayülgen'in TV 100 kanalında sunduğu "Uykusuzlar Kulübü" (2022) programında yaptığı; "*Benim hedefim eğlence sinemasıyla ödüllü denilerek keskin bir şekilde ayrılan filmleri kaynaştırmak*" açıklamasıyla Cem Yılmaz'ın filmografisinde farklı bir yere konumlandırabileceğimiz "Karakomik Filmler" serisine ait 4 filmle sınırlandırılmıştır.

## C. Karakomik Filmler Serisinin Postmodern Sinema Unsurları Çerçevesinde Analizi

### 1. Karakomik Filmler 1: İki Arada

“Karakomik Filmler 1” serisinin ilk yapımı “İki Arada” filminde Cem Yılmaz hem senaryosunu yazmış hem yönetmen koltuğuna oturmuş hem de başrolde yer almıştır. Görüntü yönetmenliğini Ahmet Sesigürgan’ın yapmış olduğu filmde Cem Yılmaz’a oyunculukta Ozan Güven, Zafer Algöz, Cemre Ebbuziye, Uraz Kaygıaroğlu, Umut Kurt, Bala Atabek ve Cem Davran eşlik etmiştir.

Film, güzel bir ağız görünümüne sahip olmak için dişlerini yaptırmak isteyen, İDO’da garsonluk yapan Ayzek’in hikayesi anlatılmaktadır. Ayzek, âşık olduğu Songül ile evlilik hayalleri kurmaktadır. Biriktirdiği parasını vapurda sakladığı yerden kaybolduğunu gören Ayzek, kaptanın yüzüğünü çalar ve herkesi kötü niyetli olmakla suçlamaktadır. Ayzek bu yüzden arkadaşlarıyla iyi geçinemez ve onları şirketin yeni sorumlusuna tek tek şikâyet edip, işten kovdurur. Güç ve hırs Ayzek’in başını döndürmektedir. Fakat sevdiği kızın başkasıyla evlendiğini öğrenince kendini kaybeder ve adamı öldürür. İyi olmakla kötü olmanın farkına varan Ayzek, kana bulaşan ellerini yıkamak için girdiği tuvalette geçmişe döner ve kapıldığı hırsın kendisine büyük zarar verdiğini anlayarak, kendisine verilen ikinci şansı iyi değerlendirmek ister.

Film en güçlü metinlerarasılık özelliğini 1977 ila 1986 yılları arasında ABD'nin ABC kanalında 9 sezon olarak yayınlanan “The Love Boat” (Aşk Gemisi) dizisinden aldığı görülmektedir. Filmin içinde de diziyeye hem Şekilhem metinsel olarak göndermeler bulunmaktadır. “İki Arada” filminin ana karakteri Ayzek de “The Love Boat” dizisinin ana karakteri Isaac Washington’dan esinlenilmektedir. Ayzek’in asıl ismi Metin Arıcı’dır. Odasında Isaac fotoğrafı bulundurduğu ve onun gibi bir barmen olmak onun güldüğü gibi gülmek istediği için arkadaşları ona Ayzek lakabını takmıştır.



Şekil 16: Ayzek (Netflix.com) ve Isaac (Youtube.com)

Geminin yeni sahibinin atadığı ve gemide kimin kalıp kimin gideceğine karar verecek olan kişileri belirleyecek olan mülakatçıyla arasında geçen diyalogda Ayzek; *“Gemide filminde bizleri çok kötü gösterdiler. Erkan Can anlamında değil ama daha böyle sevimli, güler yüzlü, o şekilde gösterilebilirdi.”* sözleriyle “Gemide” filminde Erkan Can’ın canlandığı karaktere gönderme yapılmaktadır. Repliğin devamında *“Benim adım Isaac’ten geliyor. Televizyondaki... Onun gibi daha sempatik, tebessümünle, sempatikliğine...”* diyerek Isaac’in filmde yaptığı hareketi gösterir. Ayzek’in *Televizyondaki...* dediği esnada mülakatçı “Aşk Gemisi” dizisinin ismini söylemektedir. Yönetmen, sahnedeki bu diyalog ile “The Love Boat” dizisi, Isaac karakteri ve “The Love Boat” dizisinde kullanılan “Dalgalarla Gülümse” sloganına açık bir gönderme yapmaktadır. Slogan film içerisinde tekrar edilerek belli aralıklarla tekrar gönderme için kullanılmaktadır. Ayrıca Ayzek’in âşık olduğu kadın ile evlenen Ethem karakterinin posterini sloganla birlikte belli aralıklarla görülmektedir.



Şekil 17: Mülakatçı ve Ayzek (Netflix.com)

Gemide geçen bir filmin “Titanic” (1998) filmine gönderme yapması kadar doğal bir durum yoktur. Nitekim Cem Yılmaz da “İki Arada” filminde Ayzek ile Söngül’ü geminin burnunda o klasik sahneye gönderme yapılmaktadır.



Şekil 18: Songül ve Ayzek (Netflix.com)

“İki Arada” filmi “The Love Boat” dizisinin jeneriğinden esinlenerek sonlanmaktadır. “The Love Boat” dizisinde olduğu gibi “İki Arada” filminde de karakterleri canlandıran oyuncular kameraya gülümseyerek el sallar ve aynı anda ekranın altında karakterin adı ve onu canlandıran oyuncunun ismi yazmaktadır.



Şekil 19: Ayzek (Netflix.com) ve Isaac (Youtube.com)



Yönetmen ayrıca geçmişteki kendi filmine de gönderme yapmaktadır. Gemiye bir film çekimi için set kurulur, kurulan seti gören Ayzek, mülakatçıya film çekimi olacağını söyler ve “Bir G.O.R.A. değil” diyerek espri yapar. Yönetmen bu replik ile kendi filmi futbol yorumcusu Rıdvan Dilmen’in futbolcu kıyaslamalarında kullandığı meşhur “Bir Alex değil” sözlerini bize anımsatmaktadır. “Karakomik Filmler 1” serisine ait olan “Kaçamak” filmleri karakterleri de bir sahnede yer almaktadır. Ayrıca yine “Kaçamak” filminde uzaya fırlatılma sahnesini yeryüzünde Ayzek’in gözünden görülmektedir.

Ayzek, kendi halinde yaşayan günlük hayatta karşımıza çıkabilecek biridir. Anti kahraman bir karakter profili çizmektedir. Gülümserken Isaac gibi güzel görünmek için dişlerini yaptırmak istemektedir. Dişlerini yaptırmak için biriktirdiği parayı can yeleklerinin olduğu bölmeye yerleştiren Ayzek, ertesi gün gemide film çekimi yapan yapımcıların can yeleklerini kullandığını görünce hızla soluğu parayı yerleştirdiği yerde alır. Parayı yerinde bulamayan Ayzek, ortalığı birbirine katar hem filmcileri hem yakın arkadaşlarını parayı çalmakla suçlar. Dişlerini yaptırmayı çok isteyen Ayzek, geminin Kaptan’ına kahve götürdüğü esnada Kaptan’ın yüzüğünü çalar ve yüzüğü bozdurduğu parayla dişlerini yaptırır. Bu onun hayatında bir dönüm noktası olur. Kaptanın yüzüğünün çalınmasını konuşan arkadaşlarına kendi parasının kaybolduğu zaman kimsenin ona yardım etmediğini söyleyerek sitem eder. Kendi yaptığı suçu hem gizler hem de kendi vicdanı içerisinde bu durumu normalleştirir.

Arkadaşlarını seven Ayzek, mülakatta işten çıkartılmaktan korkmaktadır. Bu yüzden mülakatçıyla çok yakın ilişki kurar. Mülakatçının uyarısıyla arkadaşlarını gözlemlemeye başlar. Zamanla arkadaşlarına kin duymaya başlayan Ayzek, onlarla yaşadığı her problemin ardından intikam almak istemektedir. Mülakatçının Ayzek’e verdiği güvenle tek tek arkadaşlarının kusurlarını söyleyerek işten kovulmalarını sağlar. Ayzek, gemide tek başına kalıncaya kadar durmaz. Ayzek hem gemi kaptanı olarak gemiyi hareket ettirir, hem büfede servis elemanı olarak tost ve içecek servisine devam eder hem de gemici olarak yerleri temizlemektedir. Gemide kendisinden başka kimse olmayan Ayzek’in, yapayalnız kaldığı görülmektedir. Kimseye güvenmeyen, herkesi kötü niyetli olarak suçlayan, birlikte çalıştığı gemiden herkesi birer bahaneyle kovduran ve tek başına her şeyin sahibi olmak isteyen bir karaktere evrilir. Böylece izleyici, Ayzek ile özdeşleşme kuramaz, olaya odaklanır. Ayzek’in elde ettiği bu güç ona sevdiği kadını kazandırmamaktır. Songül’ün posterde gördüğümüz Ethem ile evlendiği duyan Ayzek, bu duruma çok sinirlenir ve eşinin yanında ikram ettiği tüm tost ve içeceklerin parasını ister. Ethem kendisini tartaklar. Ayzek’in değişen ruh hali

odasının görünümüne de yansımaktadır. Odasında sürekli gördüğümüz Isaac'ın güler yüzlü fotoğrafını olduğu yerden söküp atar. Tek başına gemide görülen Ayzek, geminin içerisinde temizlik yaparken Serap'ı görür. Serap, Ayzek'e Ethem'in kendisine şiddet uyguladığını söyler ve yardım ister. Ayzek, Serap'ı almaya limana lüks arabasıyla gelen Ethem ile boğuşur ve onu öldürür. Ayzek hırsızlık suçuna bir de cinayeti ekler. Songül'ün kendisine katil olduğu söylediği esnada Ayzek, elini yüzünü yıkamak için tuvalete gider. Tuvaletten çıktığında parasının kaybolduğu ana geri döner. Verdiği tüm yanlış kararların sonucunda kendisine yaşanacaklar gösterilmiş halde geçmişe döner ve hayatı için esas önemli olan konuların farkına varır. Ayzek mahcup bir karakter olarak filmi tamamlar.

Film klasik anlatıdan farklıdır, olay örgüsü olarak ilerleme kaydetmeden, kendi ekseni etrafında dönmektedir. Olayların ve Ayzek'in bulunduğu yer ve zaman bir yere ulaşmamaktadır. Hikâye ihtimaller üzerinden ilerlemektedir. Birinci ihtimal Ayzek'in suç işlemesi, arkadaşlarını işten kovdurtarak geminin kaptanlığına kadar yükselmesi, sevdiğinin başkasıyla evlenmesi, cinayet işlemesi olarak karşımıza çıkmaktadır. İkinci ihtimal ise öfkelenmeden sabrederse kaybettiği parası bulunmakta hatta dişlerini şirketin sigortasından yaptırılmasıyla biriktirdiği paranın yanına kâr kalmamaktadır. Bu ihtimalde de sevdiği kadına kavuşamamaktadır ama arkadaşlığın önemini anlamaktadır. Ortada ihtimaller var ama mutlak bir mutlu son yoktur. Hangi ihtimalin filmin gerçek sonu olduğu izleyiciye bırakılmaktadır.

Filmde en belirgin postmodern sinema özelliklerinden bir diğeri ise zaman kırılmasıdır. Ayzek bu zaman kırılmalarının tam da ortasında yer almaktadır. Ayzek, sevdiği kadın Serap'ın evlendiği Ethem'i öldürdükten sonra tuvalete ellerini temizlemek için girer ve vapura çekim için gelen filmcilerin dişlerini yaptırmak için biriktirdiği parasını çaldığını düşünüp, film setini birbirine kattığı ve dişlerini yaptırmak için kaptanın yüzüğünü çalmasından hemen önceki ana geri dönmektedir. Bu zaman kırılmasını Ayzek üzerinden kavramakta ve anlamlandırılmaktadır. Ayzek tuvaletten çıkar ve etrafına bakar. Tüm o yaşanan kötü olaylar Ayzek'in kafasında mı yaşandı ya da ikinci bir şans olarak Ayzek olayların kırılma anına geri mi döndü? Bu cevap izleyiciye bırakılmaktadır. Ayzek zaman kırılmasının sonucu olarak hiç suç işlemeyen düzgün bir hayat sürebileceğine olan inancı artmaktadır.

Film sadece tek bir mekânda geçmektedir. Ayzek, sadece Serap'a tost ve içecek götürdüğünde sahnede geminin dışında fazla uzaklaşmadan limanda görülmektedir. Geminin içerisinde oluşturulan film seti bizde mekân bulanıklığına neden olmaktadır.

Aytek'in film setinde işini en iyi yaptığı garsonlukta rol alır. Aytek'i aynı mekânda film içinde başka bir filmin karakteri haline getirir. Seyirci mekânın gerçekliğinden uzaklaşır, bir filmin kurmaca mekanına geçiş yapar. Aytek'in film setinde yönetmenin arkasında oturup kendi sahnesini beklerken de kurmaca bir mekânın içerisine girerek esas mekândan uzaklaşmaktadır.

Filmde Aytek karakterinin gücü elde etmesi pastiş olarak yansıtılmaktadır. Aytek'in film setinde garson olarak rol alması talep edilince karşılığında 200 lira ve kırmızı ceketi elde eder. "The Love Boat" dizisinde geminin sevilen ismi Isaac karakterinin giydiği kırmızı ceket Aytek için kibrin, arkadaşlarının ayağını kaydırarak yükselmenin, tek başına tüm gemiyi idare etmesinin sonucunda kimse tarafından seilmeyen ve yalnız bırakılan birine dönmesinin simgesi olarak üstünde kalmaktadır. Yönetmen, Isaac karakterine bu şekilde farklı bir yorum getirmektedir.

Filmde türler arası bir kolaj oluşturulmaktadır. Film suç, drama ve romantik-komedi türlerini iç içe barındırmaktadır. Ayrıca Aytek'in tuvaletten çıktığında yaşanan zamanın kırılması ve Aytek, Salih'in kendisine ikram ettiği pet şişedeki alkolden bir yudum alması sonrası kafasının kocaman olması absürt ve fantastik türler içermektedir.

## **2. Karakomik Filmler 1: Kaçamak**

"Karakomik Filmler 1" serisinin ikinci yapımı olan "Kaçamak" filminde Cem Yılmaz yönetmenliğin yanı sıra hem senaryosunu yazmış hem de başrolde de yer almıştır. Görüntü yönetmenliğini Ahmet Sesigürgil'in yapmış olduğu filmde Cem Yılmaz'a oyunculukta Zafer Algöz, Can Yılmaz, Özkan Uğur, Necip Memili, Nilperi Şahinkaya ve Alişan Uğur eşlik etmiştir.

Film; eşlerine yalan söyleyerek yola çıkan, hafta sonunu lüks bir SPA merkezinde geçirmek isteyen dört arkadaşın hikayesiyle başlar. Gittikleri SPA merkezinde ilk gecenin ardından Nevzat kaybolur. Nevzat'ı arayan arkadaşları ve SPA Merkezinin sahibi Alpay, arsanın içerisinde uzay gemisiyle karşılaşır. Nevzat'ı ormanlık alanda çıplak halde bulan arkadaşları onu otel odasına götürür. Uzay gemisinin varlığı tüm dünya tarafından duyurulur ve son dakika olarak haberlere çıkar. Haberlerde uzay gemisinde gramı 27 milyon dolar olan Kaliforniyum bulunduğu bilgisi geçer. O sırada Nevzat küçük bir parça ağızdan çıkarır. Aralarında kavgaya tutuştukları sırada Nevzat'ın köpeği Lucky uzay gemisine ışınlanır. Televizyonda milyonların şahit olduğu ışınlanmanın ardından Lucky'i kurtarmak isteyen Nevzat, arkadaşlarını uzay gemisine girmek için ikna eder. Alpay da gemide bulunan yarım ton

Kaliforniyum almak için bizzat kendisinin önderliğinde uzay gemisine girecekleri bir plan kurar. Fakat önce Amerikan askerlerini geçmeleri gerekir. Alpay kurduğu sinsi bir planla Amerikan ordusunun uzay gemisi etrafından uzaklaştırır ve gemiye girmeyi başarırlar. Uzay gemisine girdikten sonra çokça Kaliforniyum'a rastlarlar. Bu durum dört arkadaş ve Alpay'ı anlaşmazlığa düşürür. Tam o sırada kapı açılır ve içeri bir uzaylı girer. Uzaylı, insanlarla iletişim kurmaya çalışır. Başarısız iletişim sonucu arbede çıkar, Alpay elindeki silahla uzaylıyı öldürür. Uzaydan çıkmak için geminin tuşlarına basan Alpay, geminin uzaya ışınlanmasına neden olur. Amerikan ordusu uzaylıların neden gittiğini merak ederken, Alpay ve dört arkadaş gemide mahsur kalır.

Metinlerarasılık özellik filmin ilk sahnesiyle başlamaktadır. Filmin açılış sahnesinde “*Aytaç abi şaka maka çıktık İstanbul'dan*” sözleri ve geminin kamera açısı bize, “Her Şey Çok Güzel Olacak” (1998) filmindeki aynı kamera açısından Altan'ın abisi Nuri'ye “*Şaka maka geldik İstanbul'a*” repliğini hatırlatmaktadır. “Kaçamak” filmi bize Altan ve Nuri'nin kaçtıkları Bodrum'dan İstanbul'a dönüş anından İstanbul'dan kaçan dört arkadaşın hikayesine çekmektedir. Sahnenin devamında Aytaç'ın “Bilemiyorum” cevabıyla da Nuri'nin Altan'a verdiği “*Bilemiyorum Altan*” cevabına gönderme yapılmakta, böylece sahne hem metinlerarası hem nostalji edilerek yeni bir çerçeve kazanır.



Şekil 20: Kaçamak (Netflix.com)- Her Şey Çok Güzel Olacak (Youtube.com)

Film, ayrıca “Karakomik Filmler 1” serisinin “İki Arada” filminden geçiş yapan sahneyle bağlanmaktadır. Kadrajda “İki Arada” filminden Ayzek elinde tepsisiyle tost satmaya çalışırken görülür. Ayzek'in “Kaçamak” film karakterlerini arkadaşına jest

mimikle göstererek “zamparalığa gidiyorlar” der, geçiş böylece tamamlanır ve “Kaçamak” filmine bağlanır. Bu bağlama önce “İki Arada” filminin devamı gibi algılanır ama yaşanan mekân bulanıklığı karakterler SPA merkezine ulaşınca biter.

Film, başlangıçta köpek Lucky’i de yanına alıp çapkınlığa çıkan dört arkadaşın hikayesini anlatmak üzere konu edinse de gittikleri SPA merkezinin ve o merkezin bulunduğu arsanın sahibi Alpay’ın ilk sahnesi görüntülendiğinde bize olayın başka bir hikâyeye doğru yöneleceğinin mesajı verilmektedir. Alpay’ın içtiği elektronik sigaradan çıkardığı dumanın “Arrival” (Geliş, 2016) filmine yapılan ilk göndermedir.



Şekil 21: Alpay, Kaçamak (Netflix.com)

SPA merkezinde geçirdikleri ilk gecenin ardından kaybolan Nevzat’ı ararken arsanın geniş bir arazisi içerisinde havada asılı olarak duran uzay gemisine rastlarlar. Filmin hikayesinin geri kalanı yoğunluklu olarak “Arrival” filminden esinlenerek ilerlediğini görülmektedir. Filmin hikayesine, karakterlerine yeni yorumlar katarak hem metinlerarası hem pastiş unsuru kullanılmaktadır.

“Arrival” filminde dünyanın on iki farklı noktasına uzay gemisi inmiş, “Kaçamak” filminde ise sadece Türkiye’ye inmiştir. “Arrival” filminde gördüğümüz Amerikan ordusu ve NASA ekibi sadece kendi ülkesinde bulunan uzay gemisine yakın bir yerde konuşlanmaktadır. “Kaçamak” filminde ise Uzay gemisinin Türkiye’de olmasına rağmen yine de Amerikan ordusunun ve NASA ekibinin hemen gelip bölgeye yerleştiğini görülmektedir.

“Arrival” filminde bilim insanlarının uzay gemisinin ne amaçla dünyada bulunduğunu anlamak amacıyla çözmeye çalıştıkları uzaylıların iletişim biçimini Cem Yılmaz “Kaçamak” filminde Alpay ve dört arkadaşının uzay gemisine girmek için kullanmakta bunu elektronik sigarayla sağlamaktadır.



Şekil 22: Arrival (Boxofficeturkiye.com)- Kaçamak (Netflix.com)

“Kaçamak” filminde uzaylıların görünümü konusunda yine “Arrival” filmine gönderme yaptığı ve yeni bir bakış açısı getirdiği görülmektedir. Cem Yılmaz, burada karakterlere keçe giydirerek ışığın yardımıyla uzaylı görünümü kazandırmaktadır.



Şekil 23: Arrival (Boxofficeturkiye.com)- Kaçamak (Netflix.com)

Kostüm konusunda “Arrival” filmine diğer bir gönderme ise, uzaylılarla iletişime geçmeye çalışan yetkililerin giydiği kıyafetlerdir. “Kaçamak” filminde turuncu yerine açık sarı bir renk tercih edilmektedir.



Şekil 24: Arrival (Boxofficeturkiye.com)- Kaçamak (Netflix.com)

Uzay gemisini şekil olarak “Arrival” filminden uyarlansa da yeryüzünde dik değil, “Independence Day” (Kurtuluş Günü, 1996) filminde olduğu gibi yatay olarak durulması tercih edilmektedir.



Şekil 25: Arrival (Boxofficeturkiye.com)- Kaçamak (Netflix.com)

Uzaylı görünümü uzay gemisi içerisinde bu kez “Arrival” filminden değil, “Independence Day” filminden esinlenerek alınmaktadır. Filmde tıpkı Amerikan bilim kurgu filmlerinde olduğu gibi uzaylı sesiyle iletişime geçilmekte, gelen sestene ne dediği anlaşılmadığı için kendisinden korkulmaktadır. “Kaçamak” filminde uzaylının orijinal dilde konuşmasına altyazı eklenir ve “Arrival” filminde olduğu gibi insanlık için dünyaya geldikleri anlaşılır. Fakat, Alpay ve dört arkadaş uzaylı ile iletişim kurmak istemek yerine onunla kavga etmeyi tercih eder.



Şekil 26: Independence Day (Boxofficeturkiye.com)- Kaçamak (Netflix.com)

“Kaçamak” filminde kadın temsili bir karakter olarak NASA bilim insanı Jaclyn karşımıza çıkmaktadır. Jaclyn bize “Captain Marvel” (2019) filminden Carol Danvers’ı anımsatmaktadır. “Arrival” filminde Louise ve Ian ikilisi bu filmde karşımıza Jaclyn ile Rich olarak görülmektedir. Karakter oluşumundaki bir başka gönderme ise Türkçe tercüman olarak Amerikan ordusuna gelen Meryem Uzerli karakteridir. Meryem Uzerli, Alman asıllı Türk oyuncudur ve Türkçesi’nin sıkça Türkiye’de gündem olduğu bilinmektedir. Bu açıdan Cem Yılmaz böyle bir tercüman karakteri seçerek bu tartışmalara bir göndermede bulunmaktadır.

Bir başka karakter göndermesi ise Nevzat ve köpeği Lucky üzerinden John Wick ve köpeğine yapılmaktadır. Köpeği öldürülen John Wick’in intikam almak için kararlı duruşu uzaylıların kaçırdığı Lucky’i canı pahasına kurtarmak isteyen Nevzat’ta görülmektedir.

Filmin olay örgüsü, uzay gemisinde bir anda değişime uğramaktadır. Postmodern sinemada gördüğümüz ihtimaller üzerine son “Kaçamak” filminde de ortaya çıkmaktadır. Uzaylıyla iletişim kuramayan ve onu anlamak istemeyen Alpay elindeki silahla onu öldürür, uzay gemisini indirmek isterken uzay boşluğuna çıkarlar. Gelecekte bu karakterlerin uzay gemisinden nasıl kurtulabilecekleri ya da nasıl yaşamlarını orada sürdürebileceklerine dair herhangi bir son yoktur. Hepsini ihtimaller dahilinde kalır. Sadece yanlışlıkla da olsa Lucky dünyaya ışınlanır. Tek başına Lucky’in durumu ne olacağı da belirsiz olarak kalır.

Cem Yılmaz, filmografisinde senaryosunu yazdığı “G.O.R.A.” (2004) ve Arif V 216 (2018) filmlerinde bilim kurguya olan merakı “Kaçamak” filminde tekrar ön



plana çıkmaktadır. 1999 yılında gerçekleştirdiği “Bir Tat Bir Doku” stand-up şovunda “Türkler Uzay’da” başlığıyla uzay ve bilim kurguya kafa yorduğu bilinmektedir. Yazıp yönettiği “Pek Yakında” (2014) filminin konusu olan “Şahikalar” filmi hem fantastik hem bir bilim kurgudur. Cem Yılmaz, hayatının her döneminde sıkça bilim kurgu filmlerine değinmektedir. “Kaçamak” filmi ile bu kez yönetmen olarak bu konuya yeni bir bakış açısı sunmaktadır.

### 3. Karakomik Filmler 2: Deli

“Karakomik Filmler 2” serisinin ilk yapımı olan “Deli” filminde Cem Yılmaz yönetmenliğin yanı sıra hem senaryosunu yazmış hem de başrolde de yer almıştır. Görüntü yönetmenliğini Ahmet Sesigürgil’in yapmış olduğu filmde Cem Yılmaz’a oyunculukta Özkan Uğur, Cem Davran, Büşra Develi, Hakan Gerçek, Emin Gürsoy ve Can Yılmaz eşlik etmiştir.

Film, bir taksi şoförü olan Güven’in hayat hikayesini anlatmaktadır. Güven, Meral isimli bir kıza aşiktir. Tek isteği onunla tanışmaktır. Güven, “*Bütün ömrümce gözleri gözümde öylece otururum*” sözleriyle arkadaşlarına ona duyduğu aşkı anlatmaktadır. Fakat geç saatlerde durağa dönerken bir alt geçitten taksisine aldığı müşteri onun tüm hayat hikayesini değiştirir. Gideceği yeri tam söylemeyen adam, yolun ilerisinde arkadaşını da taksiye aldırır. Bir ormana giden iki adam taksiden inerek, Güven’e beş dakika beklemesini söyler. Güven tedirgin olur ama bekler. Silah sesleri duyulur. İki adam ormanın içinde kendi kendine belirledikleri alelade bir hedefe ateş etmektedir. Güven, taksiden inip yanlarına gidince taksiye ilk binen adam ona da ateş etmesini söylerler. Başta kabul etmeyen Güven’i ikna eden adam, diğer adamın ölümüne sebep olacak şekilde Güven’in elinden tutarak ateş ettirir. Güven telaşa kapılıp polisi aramak ister ama kafasına aldığı darbeye bayılır. Gittikleri bir çorbacıda cinayete sebep olan adamla beraber oturan Güven, tuvalete elini yüzünü yıkamaya gidip dönmesiyle adam kaybolur ve onun yerinde bir deli oturmuştur. Güven önce kendisinin deli olduğunu anlamasa da Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi’ne taksikle bırakınca farkına varır. Durağa giderken çevirmeye denk gelen Güven, polise teslim olur. Yaşadığı olayı anlatmaya çalışır ama ona inanmazlar ve Güven kendisine zarar vermeye başlar. Bu yüzden akli dengesi yerinde olup olmadığını kontrol etmek amaçlı götürüldüğü Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi’nde çorbacıda tanıştığı ve onu akıl hastanesine kadar taksikle bıraktığı Dışişleri’nden Tuncay Uğurlu

olarak kendisini tanıtan deliyle karşılaşır. Deli Tuncay ve onun hastanedeki arkadaşları ona cinayetten kurtulup hapse girmemesi için Güven'e yardımcı olacağını söyler. Suçsuz olduğu anlaşılan Güven, deli Tuncay'ın kendisini götürdüğü disko adlı bir odada kafasından aldığı elektrik yüzünden akli dengesini kaybeder ve hastaneye yatırılır. Güven'in âşık olduğu kadın Meral ise o hastanede hemşire olarak çalışmaktadır. Güven tekerlekli sandalyede âşık olduğu kadının karşısında oturur. Hemşire Meral, Güven'in yemek yemesine yardım eder. O esnada Güven, Meral'e bakar *“Bütün ömrümce gözleri gözümde öylece otururum”* sözleri arka planda duyulurken film o sahneyle biter.



Şekil 27: Güven (Netflix.com)

“Deli” filminde Güven karakteri ön plana çıkmakta ve anti-kahraman olarak filmde yer almaktadır. Kendi halinde, gariban, sessiz sakın ve iyi niyetli bir taksi şoförü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir gün taksisine binen bir kadına âşık olmuştur. Sürekli onu düşünmekte, ona nasıl aşkını anlatabileceği konusunda kendi kendine düşünmektedir. Fakat henüz ismini bilmemektedir. Bir gün bakkalda onunla denk gelir, kendisine sakız armağan etmek ister ama kadın bu teklifi kabul etmez. Bakkalın önünde tekrar konuşmayı dener, bunda da başarılı olamaz ve o an ismini öğrenmeden kendisiyle vedalaşır. Bakkalın sahibi Güven'e kadının isminin Meral olduğunu söyler. *“Bütün ömrümce gözleri gözümde öylece otururum”* sözleriyle arkadaşlarına Meral'e duyduğu aşkı dile ifade eder. Karşılıksız âşık olan gariban bir karakter profili çizmektedir. Aynı akşam taksisine aldığı iki adam başına bela olup adı bir cinayete

karışınca, hayatı değişir. Olayı dürüstlükle anlatmak ister ama polis elinde bir delil olmayan Güven'e inanmaz. Yaşadığı olay onun karakterinde dönüşüme uğramasını sebep olmaktadır. Sessiz sakin olan Güven, sinirli ve gergin hale dönüşür. Kendisini ifade edemediği için kendisine zarar vermeye başlar. Psikolojik sorunları ön plana çıkar. İyi niyetli ve dürüst olan Güven, bunun çözüm olmadığını düşünmektedir. Bu yüzden hastanedeki kurulu deli olduğuna ikna etmek için yalana ve kurnazlığa başvurmak istemektedir. Cinayeti işleyen adam ortaya çıkıp suçunu itiraf eder ve Güven'in suçsuz olduğu anlaşılır. Fakat Güven, Deli Tuncay'ın kendisine yaptığı teklifi kabul eder. Güven işlemediği bir cinayetten yalanla kurtulmaya çalışmasının bedelini bir ömür akıl hastası olarak ödeyecektir. Güven, aklını kaybetmesiyle beyninin vücuduna komut vermesini de kaybeder. Birinin ona yemek yedirmesi bakması gerekmektedir. Âşık olduğu Meral'i hastanenin hemşiresi olarak görürüz. Meral, Güven'in yemek yemesine yardımcı olur. Böylece Güven'in "*Bütün ömrümce gözleri gözümde öylece otururum*" dileği gerçek olur. Fakat aşkını ilan edemeyeceği için yine kaybeden bir karakter olarak kalmaktadır.

Güven karakterinin hikayesi üzerine kurulu olan "Deli" filminin finali mutlu son gibi görünür ama karakterin bulunduğu durum itibariyle acı bir sonla içermektedir. 'Bundan sonra nasıl olacak?' sorusunun cevabını ise izleyiciye bırakmaktadır. Güven sadece kaybeden değildir, hayatının geri kalan tüm kısmını yok eden bir karakterdir. Âşık olduğu kadınla tanışmak ister, beceremez. Hayatındaki gayesi âşık olduğu kadının gözlerini bir ömür boyunca izlemektir ama bunu başardığı yer hiç de istemeyeceği bir yerdir. Suçsuz olduğu anlaşılır ama Deli Tuncay ve ekibinin dediklerini yaptığı için akıl sağlığını ve özgürlüğü kaybeder. İhtimallere dayanan olay örgüsünde Güven, iyileşip tekrar eski haline döner mi yoksa kalan ömrünü akıl hastanesinde mi geçirir sorularının cevabı izleyicinin Güven'e olan bakış açısına bırakılmaktadır. İzleyici, Güven'i zihninde ister ödüllendirir ister cezalandırır.



Şekil 28: Tuncay Uğurlu (Netflix.com)

Film her ne kadar Güven'in hikayesi üzerine kurulu olsa da Dışışleri'nden Tuncay Uğurlu olarak kendisini izleyiciye tanıtan Deli Tuncay, filmde hikâyenin akışını ve Güven'e olan bakış açımızı değiştirmede ön plana çıkmaktadır. Deli olması nedeniyle izleyici filmin en başından sonuna kadar Tuncay ile özdeşleşmemektedir. Tuncay, anti-kahraman olarak karşımıza çıkmaktadır. Yeşilçam'dan alıştığımız “delisin ama aramızda en akıllısı da sensin” denilen konuştuğu zaman anlamlı konuşan ve insanlara doğruyu gösteren ‘akıllı deli’ profili çizen bir karakter değil, Joaquin Phoenix'in canlandığı “Joker” (2019) filminde Arthur Fleck karakteri gibi toplumdan dışlanmış, psikiyatrik sorunları nedeniyle hastanede tedavi gören biridir. Deli Tuncay; hastalara resim yaptırır, oturup karıncalı televizyon izler, dilediği zaman hastaneden çıkıp gezer, para yerine çikolata verir. Kendisi gibi olanları etrafına toplayarak, kendi koyduğu kurallar perspektifinde kişiyi sınavdan geçirerek deli olup olmadığına kanaat getirmektedir. *‘Burada deliliğin onur ve şerefini kurtarmaya çalışıyoruz’* sözleriyle ciddi uyarılar yaparak ya kendileri gibi olacağını ya da hapiste yatacağını bundan başka çaresi olmadığı izlenimini vermektedir. Filmin son karesinde Deli Tuncay, “Joker” filminin son karesinde Arthur Fleck gibi akıl hastanesinde yürüyerek yoluna devam etmektedir.



Şekil 29: Joker (Tv.Apple.com)- Deli (Netflix.com)

“Deli” filminde zaman kırılması Karakomik Filmler 1 serisindeki “İki Arada” (2019) filmine benzerlik göstermektedir. Ana karakterin tuvalete girip çıkmasıyla bu kırılma yaşanmaktadır. Güven, taksiye aldığı adamla cinayetten sonra bir çorbacıya gelir, elini yüzünü yıkamak için tuvalete gider, geldiğinde ise o adam yerine başka biri adam oturmaktadır. Güven de izleyici gibi adamın varlığını sorgular ama adam yoktur. Onun yerinde oturan Tuncay Uğurlu olarak kendini tanıtan adam oturmaktadır ve taksiyi kullanmak ister. Kendini akıl hastanesine bırakınca hikâye başka bir yere doğru evirilmeye başladığı algısı ortaya çıkmaktadır. Fakat, Güven taksiyle yoluna devam ederken polis çevirmesinde teslim olunca iki karakterin hikayesi akıl hastanesinde birleşir. Cinayetin gerçekliği cinayeti işleyen adamın ortaya çıkıp itiraf etmesiyle ortaya çıkar ve kırılan zaman algısı geri gelir.



Şekil 30: Güven (Netflix.com)

“Deli” filmi türler arası bir kolaждан oluşmaktadır. “*Abi biz deli değiliz asıl dışarıdakiler deli, suçlu toplum gibi şeylere girmeyelim*” repliğiyle günümüz klişelere gönderme yaparak filmin çatı ismini taşıyan kara komedi türünü ortaya koymaktadır. Film, taksici Güven’in Meral’e duyduğu karşılıksız aşkı ve finalde Güven’in –tam olarak istediği gibi olmasa da- dilediği gibi bitmesi romantik türü bize yansıtmaktadır. Taksiye binen iki arkadaşın Güven’i cinayetin içerisine sokması suç teması içermektedir. Deli Tuncay karakterinin Ruh ve Sınır Hastalıkları Hastanesi’nden dilediği zaman girip çıkabilmesi, hastanede doktorlara dahi iş yaptırabilmesi, kendince bir kurul oluşturup deliliğin onurunu ve şerefini korumak gibi görevler üstlenmesiyle filmde absürt öğeleri oluşturmaktadır.

#### **4. Karakomik Filmler 2: Emanet**

“Karakomik Filmler 2” serisinin ikinci yapımı olan “Emanet” filminde Cem Yılmaz yönetmenliğin yanı sıra hem senaryosunu yazmış hem de başrolde de yer almıştır. Görüntü yönetmenliğini Ahmet Sesigürgil’in yapmış olduğu filmde Cem Yılmaz’a oyunculukta Çağlar Çorumlu, Özge Özpınırıncı, Celil Nalçakan, Tansu Biçer, Tülin Özen, Özkan Uğur, Seda Bakan, Zafer Algöz ve Can Yılmaz eşlik etmiştir. Ayrıca Acun Ilıcalı, Alp Kırşan, Saba Tümer gibi isimler de filmde konuk oyuncu olarak yer almaktadır.

Film, geçirdiği bir trafik kazası nedeniyle sol kolu felç kalan ve bu nedenle dans etmekten vazgeçen, babasına ait olan dükkânda yorgancılık yapan, babasını kaybedince kasabadan şehre geçerek yetenek yarışmasına katılıp hünelerini sergilemek isteyen Birol Deneli’nin hikayesini anlatmaktadır. Birol, filmin başında babasını kaybetmiştir ve abisiyle babasından kalan az miktarda mirası bölüşür. Dükkânı kapatmaya karar verirler. Birol, ne yapacağını hakkında detay vermeden evden ayrılıp İstanbul’a gider. Amacı, Michael Jackson’ın dans figürlerini yetenek yarışmasında yaparak ünlü biri olmaktır. İstanbul’da bir otele yerleşir. İlk gece odayı başka bir müşteri ile paylaşır. Sabah, birlikte kaldığı müşterinin yüksek sesli telefon konuşmasına uyanır. Müşterinin adı Ayhan’dır. Ayhan ile Birol telefon görüşmesinin ardından tanışır ve birlikte kahvaltı yaparlar. Ayhan’ın dans grubu vardır, yetenek yarışmasına katılacaktır. Tesadüfün böylesi olacak ki, Ayhan’ın dans grubuna birinin daha eşlik etmesi gerekir. Birol yarışmaya tek başına katılmak istediği için önce teklife sıcak bakmaz ama kısa bir zaman sonra kabul eder. Birol’un beklentisi Ayhan’ın kendisine yardımcı olmasıdır. Yarışmanın düzenlendiği alana gittiğinde Ayhan’ın

kendisi için yetkili kişilerle konuşmasını sık sık rica eden Birol, karşılık bulamaz. Ayhan'a su getirmek için su sebiline giden Birol, yan stüdyoda düzenlenen Kalbim Sende isimli izdivaç programında damat adayı arayan Deniz ile karşılaşır. Deniz, Ayhan'ın dans grubunda zombi kılığında yer alan Birol'u görünce önce korkar, Birol durumu açıklar ve kısa bir sohbet ederler. Deniz, stüdyoya geçtiğinde Ayhan koşarak büyük bir heyecanla Birol'un yanına gelir ve sahne sırasının geldiğini söyler. Yetenek Sizsiniz yarışma programına çıkan Ayhan Kumacı ve dans grubu hünelerini sergiler ve üç kişilik jüriden iki evet alarak yarışmaya devam etme hakkı kazanırlar. Grup sahneyi terk ederken Birol kendini ön plana atar ve tek kişilik gösteri yapmak ister. Yarışmanın sahibi Acun Ilıcalı ise onu o an kabul etmez ve kendisinin sonra telefon edilerek çağırılacağını söyler. Ayhan, Birol'un gruptan ayrı bireysel hareketine çok kızar ve onu henüz kulisteyken anında gruptan kovar. Birol tek başına kalır ve Yetenek Sizsiniz yarışma programından aranmayı bekler. Kaldığı otelin resepsiyonu Selim, Kalbim Sende izdivaç programını izlerken Birol da o an onun yanındadır. Deniz, Birol'un zombi haliyle karşılaştığı anları yayında komik bir hikâye olarak paylaşır. Birol'un bu durum hoşuna gider. Resepsiyon Selim de Deniz'den hoşlanmaktadır. Yayını arar ve talip olduğunu söyler ama Deniz onu reddeder. Birol yayını arar ve ertesi gün canlı yayına çağırılır. Birol, Selim'den bu durumu gizleyerek stüdyoya bu kez damat adayı olarak gider. Ayhan, Birol'u görür ve onunla yüksek perdeden dalga geçerek konuşur. Ardından Birol, Deniz'in menajeriyle olan tartışmasına tanık olur. Kuliste kapalı kapının ardında kavga eden ikilinin odasına dalar, arbede çıkar, Deniz kendi menajerinin kafasına tüplü bir televizyonla vurur. Adam kafasında televizyonla yerde hareketsiz bir halde yatar. Menajerin öldüğünü düşünen Birol, Deniz'i alıp oradan kaçar. Önce otele giderler üstlerini değiştirirler sonra bir lokantada yemek yerler. Deniz gerçek isminin Bahriye olduğunu söyler ve kaçmak için otobüsü bekler. Lokantanın arka tarafında yer alan tuvalete kapısının önünde Birol, Deniz'e para ve kendisini koruması için çakı verir. Deniz kendisine verdiği çakıyı Birol'un karnına saplar, kalan tüm parasını çalar ve otobüse binip kaçar. Polis, otobüs gittikten sonra gelir, Birol'u yaralı görür. Bir zaman sonra Birol, Deniz'in menajeri, Birol'un abisi ve yengesi, resepsiyon Selim ve otelinin temizlikçisi olarak çalışan Nuray hep birlikte Saba Tümer'in sunduğu Neredesin Sen reality şov programına katılırlar. Olayların ardından kaybolan Deniz'e dön çağrısında bulunurlar. Film, Ayhan Kumacı ve dans grubunun Ankara havası oynamasıyla sona erer.



Şekil 31: Selim ve Birol Deneli (Netflix.com)

“Emanet” filminde olaylar Birol Deneli karakterinin etrafında gerçekleşmektedir. “Karakomik Filmler” serisinde ön plana çıkan Ayzek ve Güven karakterleri gibi Birol da bir anti-kahraman karakterdir. Babasını yeni kaybeden, trafik kazası nedeniyle sol kolu felç kalan, dans etmeyi seven, saf ve gariban bir görünüme sahip olarak ilk izlenimini vermektedir. Mevlidi gerçekleştiren imama çok düşük bir para vermek istemesi ve imamın bunu kabul etmemesine aldırış göstermemesi, ölenin arkasından nohut pilav yenilmesine anlam verememesi ve bunun ne faydası olduğunu sorgulaması Birol’un kasaba halkının gelenek, örf ve adetlerini yadırgadığını bize göstermektedir. Birol, kendisini kasaba halkına göre daha çağdaş görmekte ve toplumun onu anlamamasına tepki göstermektedir. Birol, yarışma programına katılıp televizyona çıkmasının ardından abisinin kendisini aramasına, ‘*Arayacak adam aramıyor, aramayacak adam arıyor*’ diyerek sinirlenmesi ve Saba Tümer ile Neredesin Sen reality şov programında ‘*Toplumun dansa bakışı yok*’ ifadesiyle profesyonel bir dansçı olmadan kendisini ünlü biri gibi görerek yaşadığı çevreye yüksek perdeden baktığını bize göstermektedir.

Birol Deneli’nin toplum ile araya koyduğu mesafe onu bireylere karşı da güvensiz kılmakta ve kendisini bencil bir karaktere çevirmektedir. Birol otelde oda arkadaşı olarak tanıştığı Ayhan Kumacı’ya yardım eder ama bunu karşılıksız yapmak



istememektedir. Biro her zaman kendisine fayda sağlayan işlerin peşinden koşmaktadır. Kendi çıkarı doğrultusunda yarışma programına katılan Birol, Ayhan'dan kendisini ön plana çıkarması için sık sık baskı yapmaktadır. Beklediği cevabı alamayan Birol kendisini öne atarak Ayhan ve dans grubu arkadaşlarından kopmaktadır. Buna karşın Ayhan'ın kendisini yine de anlamasını beklemekte, kendi davranışını hiç sorgulamamaktadır. Birol, dans grubundan kovulmasına karşın bu olaydan ders çıkartıp akıllanmaya da niyeti yoktur. Yoluna bireysel devam etmek isteyen Birol, yarışma programından aramayı bekler ama bu gerçekleşmez. Birol, filmin başında televizyon ekranında gördüğümüz Deniz'in katıldığı Kalbim Sende izdivaç programını otobüs yolculuğunda ve otelde de izlemeye devam etmektedir. Stüdyoda kendisiyle karşılaşp tanıştıktan sonra Deniz'e karşı ilgisi artar. Otelin resepsiyonu Selim'in Deniz'e olan ilgisi Birol'u daha da istekli kılar. Selim, programı arar, Deniz'e talip olur ama Deniz onu telefon başındayken reddeder. Birol, Selim'e yine üst perdeden konuşup akıl verir. Selim, temizlikçi kadın Nuray'ın yanına giderken o esnada Birol, Selim'e bakar ve kendi kendine '*Deniz'i telefonda niye arıyorsun ki sen? Deniz senin dengin mi? Otelciyim diyorsun telefonda, sen otelci misin?*' diyerek onu kendinden küçük ve sıradan bir insan olarak gördüğünü ortaya koyar.

Deniz karakteri filmin başında televizyon ekranında görünür. Birol'un yarışma programı için stüdyoya gittiğinde Deniz ile karşılaşmasıyla izleyici onu televizyon dışında gerçek dünyada tanıma fırsatı bulur. Ekranlarda samimi, sevecen, güzel bir kadın profili çizen Deniz, menajerin program sunucusu Saba Tümer ile yaşadığı tartışma sonucunda tanımaya başlarız. Menajeriyle kuliste bir odaya baş başa giren Deniz, çok sert bir tartışma yaşamakta, o esnada programa damat adayı olarak gelen Birol, kapıyı çalar. Menajeri kapıyı açar açmaz ikisi arasında arbede yaşanır. Deniz, eline geçirdiği 37 ekran tüplü televizyonu menajerin kafasına vurur. Menajer yere yığılır ve Birol ile Deniz oradan kaçarak uzaklaşır. İkili önce otele sonra bir lokantaya gider. Deniz olayın ardından ne yapacağını bilmez bir görüntü çizse de soğuk kanlı görölmektedir. Deniz bu tavırlarıyla izleyiciye daha önce böyle belalara bulaşmış bir serseri imajı çizmektedir. Gerçek adının Bahriye olduğunu, ağız iyi laf yaptığı için programa çıktığını, yaptığı esprilerin başkaları tarafından yazıldığını itiraf eden Deniz, Birol'u çakıyla karnından yaralar ve tüm parasını çalıp otobüsle ortalıktan kaybolur. Deniz, filmin başındaki çok sevilen karakter imajı anti-kahraman profiline dönmemektedir.

Filmin diğer öne çıkan karakteri ise, Ayhan Kumacı'dır. Ayhan'ın kendi dans grubu vardır ve Yetenek Sizsiniz programında başarılı olur. Başarılı bir grafik çizse de anti-kahraman bir karakter olarak karşımıza çıkar. Grubun ismi sorulduğunda kendi ismini ön plana çıkarması, kendisine yardımcı olan Birol'dan su getirmesini istemesi, yaşadığı zorlukları '*Acaba Michael Jackson da bunları yaşıyor muydu*' diyerek kibirli davranması, filmin sonunda ekrana çıktığında '*Ne ölüme ne ölüne*' diyerek arkadaşlığını bozduğu Birol ile samimiyet kurması izleyici ile onun özdeşleşmesinin önüne set çekmektedir.



Şekil 32: Emanet (Netflix.com)

“Emanet” filminin karakterlerinin anti-kahramanlardan oluşması, karakterler konuşurken kameranın geniş açıdan tüm karakterleri ve mekânı içine alması izleyiciyi üçüncü bir göz olarak karakterler yerine olaya çekmektedir. İhtimaller üzerine kurulu olan olay örgüsünde Birol'u yaralayıp kaçan Deniz'e ne olduğu bilinmemektedir. Deniz'in bulunup bulunmadığı, Birol'un, dans hakkında konuşmasına karşın yarışma programına katılıp katılmadığı, Deniz'in kafasına televizyonla vurduğu menajerin gerçekte onu affedip affetmeyeceği ihtimaller dahilinde kalıp sonlanmaktadır.

“Emanet” filmi Alper Mestçi'nin “Kanal-İ-Zasyon” (2009) filmini akla getirmektedir. “Kanal-İ-Zasyon” filmi insanların televizyonda en çok izlediği programların arka planda nasıl hayata geçtiğini mizahi açıdan yaklaşılarak bakmaktadır.

Cem Yılmaz, “Emanet” filmiyle televizyonda çok izlenen reality şov, izdivaç ve yarışma programlarına göndermede bulunmakta, bu göndermeyi programlara katılan konukları irdeleyerek yapmaktadır. Konuklar gerçek hayattan televizyon ekranına ünlü olmak umuduyla çıkan, gündelik hayatta karşımıza çıkan insanlar oluşturmaktadır. Gerçek yeteneklerini, gerçek hayat hikayelerini televizyonda bir şova dönüşüm biçimi eleştirel bir dilde ele alınmaktadır. Film, ismini vermek istemeyen izleyicinin ekranda yüzünün açık bir şekilde yer alması ve yaka kartında isminin yazması, mağduriyetini ön plana çıkarmak istemeyen konuğun bıçaklandığı yeri göstermesi, utandığı bir olayı televizyonda açıkça dile getirmesini pastiş olarak bize sunmaktadır.

“Yetenek Sizsiniz” yarışma programının direkt kendi ismiyle verilmesi, programın yapımcısı Acun Ilıcalı’nın konuk oyuncu olarak yer alması, yarışma programının yayınlandığı TV 8 kanalının ekranın sol üstünde logosunun bulunması, TV 8 kanalına ait KJ, renk, grafik ve yazıların kullanılması filmin pastiş gücünü en üst seviyeye çıkarmaktadır.



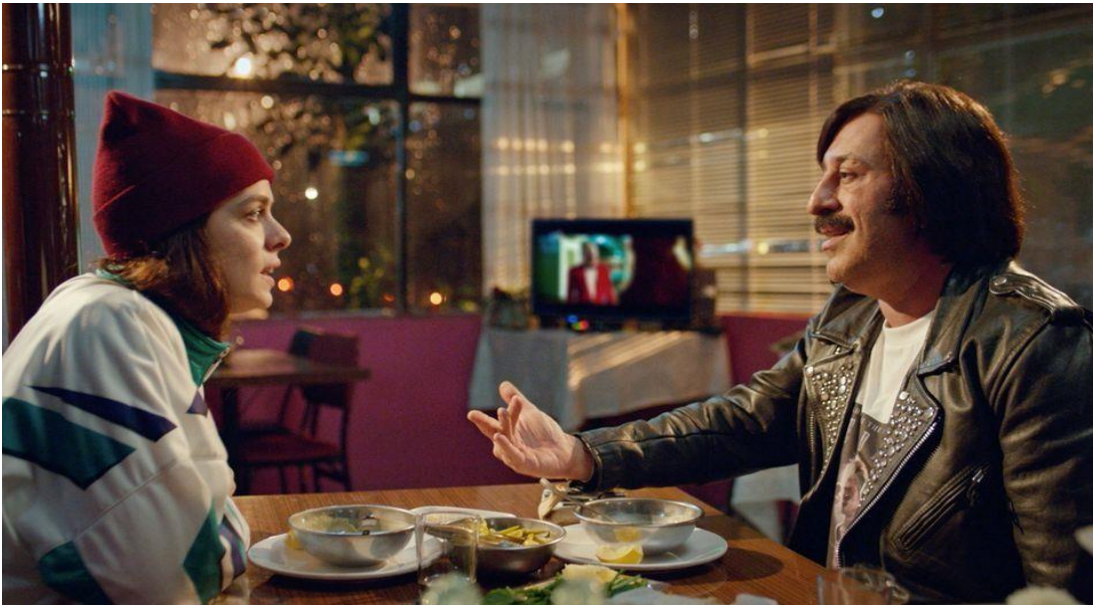
Şekil 33: Ayhan Kumacı Dans Grubu (Netflix.com)

Filmde, “Yetenek Sizsiniz” yarışma programının 2012 yılındaki şampiyonu Max isimli köpeğe de göndermede bulunmaktadır. Yüzlerce insanın başvurduğu, hünelerini sergilediği, hünelerleri için içerikler ürettiği, maddi ve manevi olarak kazanmak için umutlandığı bir yarışma programında bir köpeğin kazanması filmde bir göndermeyle ele alınmaktadır.



Şekil 34: Yetenek Sizziniz (Youtube.com)- Emanet (Netflix.com)

Cem Yılmaz, önceki filmlerinde olduğu gibi “Emanet” filminde de kendi filmlerine gönderme yapmaktadır. Birol’un ölen babasının eşyalarını verdiği eskiciden tahta mandal istedikten sonra “G.O.R.A.” (2004) filminin ünlü repliği ‘Tahtadan tabi, zoruna mı gitti’ sözlerini kullanır. Birol’un Deniz ile kaçıp otobüse binmeden önce yemek yediği lokantanın “Kaçamak Lokantası” ismiyle de “Karakomik Filmler 1” serisinde yer alan “Kaçamak” filmine atıfta bulunmaktadır. Ayrıca lokantada televizyonda “Karakomik Filmler 1” serisinde yer alan “İki Arada” filminde Ayzek’in cinayet işlediği sahne oynamaktadır. Bu görüntü daha sonraki sahnede anlıyoruz ki bir başka cinayetin habercisi olarak karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 35: Deniz ve Birol (Netflix.com)

Birol Danalı ve Ayhan Kumacı dans figürleriyle sık sık Michael Jackson'ı akla getirmektedir. Birol Danalı, yarışma programında Michael Jackson'ın öne eğilme figürünü dans ederken yapmak istemektedir. Eliyle bir yere tutunarak figürü yapsa da gerçek dans figürünü tutunmadan yarışma programında yapacağını ifade etmektedir. Birol'un Michael Jackson'ın dansında öne eğilme figürünü Deniz tarafından bıçaklandıktan sonra gücü kalmayıp yere düşerken görülmektedir.

Cem Yılmaz, “Karakomik Filmler 1: İki Arada / Kaçamak” (2019) ve Karakomik Filmler 2: Deli / Emanet” (2020) filmlerinde karakterlerin anti kahraman olarak ele almakta, olayların akışını onların iyi ya da kötü seçimlerine göre ilerletmektedir. Karakterlerin seçimleri zamanın akışına yansımakta kimi zaman Ayzek gibi ikinci bir şansı elde edebilecek kırılmayla geri dönmekte kimi zaman ise Güven gibi dürüstlükten uzaklaşıp karşımıza çıkan akli dengesi olmayan bir karakterin izinden yanlış yola gidilebilmektedir. Olay örgüsü, giriş gelişme sonuç olarak ilerlememekte konu birden başka bir aksiyonun içerisine girmekte ve ihtimaller üzerine son bulmaktadır. Hem televizyon ekranlarında hem dünya sinemasında hem Yeşilçam sinemasında yer edinmiş film, dizi ve karakterleri pastiş olarak irdelemekte, nostalji yaparak yeniden yorumlamakta, metinlerarası geçişlerle göndermeler yaparak sahnelere yeni bir bakış açısı kazandırmaktadır. Komedi, dram, suç, macera, aşk, bilim kurgu türlerini iç içe kullanmakta aynı film içerisinde kolaj yapmaktadır. Cem Yılmaz'ın yönetmeni olduğu filmlerde postmodern sinemanın özelliklerine sıkça başvurduğu görülmektedir.

#### **D. Cem Yılmaz Filmlerinin Auteur Kuram Çerçevesinde Analizi**

Andrew Sarris'in teknik açıdan yeterlilik, kişisel biçem ve iç anlam olarak işaret ettiği üç değer kriterini Cem Yılmaz sinemasında incelmemiştir. Bu incelemede yer alan kodlar aşağıdaki gibi verilmiştir:

Çizelge 4: Cem Yılmaz Filmlerinin Auteur Kuram Kodları

<b>Karakter Özellikleri</b>	Kusurları olan, bencil, âşık olduğu kadına kavuşamayan, hırslı, kibirli, kıskanç anti-kahramanlar
<b>Zaman Kavramı ve Mekanlar</b>	Zaman kırılmaları yaşanması, mekanlar oyuncuların karakterini oluşturması
<b>Kamera Açılımları ve Hareketleri</b>	Nesnel bir açıda konumlandırarak izleyicilerin olaylara üçüncü bir göz olarak yaklaşması
<b>Kurgu ve Olay Örgüsü</b>	Sekteye uğrayan kurgular ve ihtimallere dayalı olay örgüsü
<b>Yönetmenin Sinema Bilgisi</b>	Yerli ve yabancı birçok filmde olay, karakter ve anlatım olarak esinlenmek ve göndermeler yapmak
<b>Oyuncu Seçimi</b>	Popüler oyunculara başvurulması
<b>Konu Seçimi</b>	Ana karakterin etrafında gelişen olaylar
<b>Reklam ve Sponsor Kullanımı</b>	Bütçeyi reklam ve sponsorlara dayanarak oluşturması

## 1. Karakter Özellikleri

“İki Arada” filminde Ayzek karakterinin ön üst dişlerinde problem vardır, daha güzel görünmek adına para biriktirip dişlerini yaptırmak ister. Herkesin kendisine kötü davrandığı düşünür bencil ve kibirli bir kimliğe bürünür, gücü elde edince tüm ekip arkadaşlarını kovdurtur. Geminin kaptanı ve tek sahibi olmasına karşın sevdiği kadına kavuşmak üzere cinayet işler ve yine onu kaybeder. Ayzek’in büfedeki arkadaşları Salih gemide sürekli alkol almaktadır. Film boyunca Salih’in ayık bir anı yoktur. Önder, Ayzek’e sürekli üst perdeden bakarak onu küçümsemektedir. Ercan sessiz sakin bir kişiliğe sahiptir, Ayzek gibi onun da sevdiği bir kadın vardır ama ona kavuştuğu bir son bulunmamaktadır. Mülakatçı, gücü yönetmeyi sevmektedir, Ayzek’e güven verir ve gemiye adım atmadan gemiyi yönetir. Ayzek’in aldığı tüm kararları onaylamaktadır. Böylece Ayzek’i olmadığı bir karaktere çevirir bunun sonucunda ikisi de geminin yönetimini kaybetmektedir. Geminin kaptanı, gemide olan bitenden habersizdir, Ayzek’in yükselişini gözünden kaçırır ve gemisini kaybeder.

“Kaçamak” filminde mutsuz evlilikleri nedeniyle evden kaçan üç kişi, yanlarına yaşlılarına rağmen hala bekar ve sorumsuzca gezmekte olan bir arkadaşlarını da alıp hafta sonu bir kaçamak yapmayı planlamaktadır. Evli olan üç arkadaş eşlerine farklı

farklı yalanlar söylemektedir. Nevzat eşinden korktuğu için köpeği Lucky'i yanında bulundurmaktadır. SPA merkezinin ve merkezin bulunduğu arsanın sahibi Alpay ise sağlıklı yaşam sunmasına karşın gelen misafirlerin keyfi isteklerini de yerine getirmektedir. Ayrıca, Alpay mutfağa gittiğinde konukları manipüle edecek hazırlıkların yapılmasını talep etmektedir. Bu yüzden çalışanlarla da hafif tartışma yaşamaktadır. Gelen misafire göre bazı hizmetleri sınırlandırdığı da görülmektedir. SPA merkezindeki ikinci günlerinde kaybolan arkadaşlarını ararken uzay gemisini bulurlar. Amerikan ordusu ve NASA'dan ekip hemen oraya intikal etmektedir. Uzay gemisine ışınlanan Lucky'i uzay gemisinden kurtarmak ve içerisinde bulunan değerli Kaliforniyum'dan almak için uzay gemisine girmeyi başaran Alpay ve dört arkadaş karşularına çıkan Uzaylı ile anlaşamaz ve onu öldürür. Gemiden ayrılmak isterken uzay boşluğuna ışınlanırlar. Böylece eğlenceli bir hafta sonu geçirmek isteyen dört arkadaş ve Kaliforniyum'u çalmak isteyen Alpay uzay gemisinde mahsur kalır, uzaylılarla iletişim kurmak isteyen NASA yetkilileri Jaclyn ve Rich eli boş ülkelerine dönerler. Tüm karakterler istediklerini elde edemeyip, kaybederler.

“Deli” filminde Güven, utangaçtır, sevdiği kadına açılmaktan çekinmektedir. Taksi'ye birbirini sevmeyen ama bunu belli etmeyen iki adam alır ve onlar da Güven'in başına bela olur, işlenen cinayet üstüne kalır. Polise teslim olmadan önce tanıştığı Deli Tuncay, Güven'in sağlık raporu için gittiği akıl hastanesinde cinayetten kurtarıp deli raporu alması için kendisine yardım eder. Güven dürüstlükten vazgeçmesi sonucunda hem özgürlüğünden olur hem de sevdiği kadına aşkını anlatmaz hale gelir. Meral karakterini çok fazla tanıma fırsatımız olmaz. Güven onu ne kadar tanıyor ise biz de onu o kadar tanıyoruz. Filmin sonunda hemşire olduğu ve akli dengesi olmayıp muhtaç halde olanlara yemek yedirirken görürüz. Bize iyi ya da kötü hiçbir profil çizmeden film tamamlanır. Deli Tuncay, kendisini Dışişleri'nden Tuncay Uğurlu olarak tanıttırmasının ardından bize kendi halinde bir deli olarak resim çizer. Fakat Güven'in aklını kaybettirmesinde ön planda yer alması onu korkunç bir kimliğe bürümektedir.

“Emanet” filminde Güven karakteri yaşadığı trafik kazası sonucunda sol kolu felç kalır ve bu yüzden yıllarca dans etmeyi bırakır. Babasının vefatının ardından yıllar sonra tekrar dans etmeye karar veren Birol'un hedefi İstanbul'da yetenek yarışmasına katılıp ünlü olmaktır. İşler onun istediği gibi gitmez. Yetenek yarışmasına grup olarak katıldığı arkadaşını yarı yolda bırakır, tek başına performans göstermek ister ama aranmaz, televizyonda gördüğü kadınla stüdyoda tanışır, damat adayı olur ama

tanıştığı kadın tarafından karnından bıçaklanır ve ona parasını kaptırır. İstedığı ne varsa olmayan Birol'u en son bir Reality şov programında görürüz. Deniz karakteri izdivaç programının yıldızıdır, tüm Türkiye'de ilgiyle izlenmektedir. Fakat Deniz bu şöhretini sunucusuyla para konusunda anlayamayan menajeriyle yaşadığı tartışma sonucu kafasında televizyon parçalayıp kaçmasıyla kaybeder. Deniz kaçmasına yardımcı olan Birol'a gerçek isminin Bahriye olduğunu söyler sonrasında ise onu bıçaklayıp parasını çalıp ortadan kaybolur. Ayhan Kumacı, dans grubu vardır, ekip lideridir ama bencil ve narsist biridir. Ayhan için önce kendisi gelir. Yetenek yarışmasında Michael Jackson'ın dans figürleriyle beğeni kazanan Ayhan Kumacı ve dans ekibi filmin sonunda Ankara Türküsünde dans ederek özüne dönüş yapar.

Cem Yılmaz'ın Karakomik Filmler serisinde yarattığı karakterlerde anti-kahraman özelliği taşımaktadır. Ayrıca karakterlerin kaybeden, kusurları olan, bencil, âşık olduğu kadına kavuşamayan, bulunmak istediği seviyede başkasını görünce onu kıskanan, hırslı, kibirli, sokakta her zaman rastlayabileceğimiz sıradan insanlardan oluştuğu görülmektedir. Cem Yılmaz, filmlerinde oluşturduğu karakterlerinin ortak özelliklere sahiptir. Bu bağlamda yönetmenin, yukarıda bahsettiğimiz Sarris'in üç kriterinden biri olan kendi kişisel stilini oluşturduğu kanısına varılmaktadır.

## **2. Zaman Kavramı ve Mekanlar**

Cem Yılmaz'ın zaman kavramı filmlerinde kırılmalara uğramaktadır. “İki Arada” filminde Ayzek karakterinin kendisi için sonu kötü olacak yolu seçmesi ve bundan pişmanlık duyması arasında geçen zaman dilimi karakterin tuvalete girip elini yüzünü yıkamasıyla değişmektedir. Zaman bir anda geriye döner ve Ayzek için ikinci bir şans başlar. ‘Kaçamak’ filminde ise uzay boşluğuna bir anda ışınlanan uzay gemisinin ışınlanma anı Ayzek'in üzerinde kırmızı ceketle gemiden izlemesiyle görülür. Bu zaman kavramı bize uzay gemisinde bulunan karakterlerin kötü seçim yaptığını Ayzek'in kötü seçimler yaptığı kırmızı ceketli haliyle anlatmaktadır. İki zaman kırılması birlikte verilmektedir.

“Delî” filminde yine tuvalet ayrıntısı kullanılarak zamanda bir kırılma oluşmaktadır. Güven, cinayeti üstüne atmaya çalışan adam ile oturduğu masadan elini yüzünü yıkayıp için kalkıp, geri döndüğünde yerinde başka bir adam oturmakta ve çorbasını içmektedir. Burada Güven karakterinin yaşadığı zamansal travma izleyiciye



de geçmiştir. Bu zaman kırılması cinayeti işleyen adamın itiraf etmek için karakola teslim oluncaya kadar sürmektedir. Deli Tuncay'ın, Güven'in aklını yitirmesine yardımcı olmasının ardından Güven için zaman diye bir kavram ortadan kalmakta, akıl hastanesinde hemşire olan sevdiği kadının gözlerinde ömür geçmektedir. “Emanet” filminde ise Deniz, Birol'u bıçaklayıp yaraladıktan sonra kaçar ve ardından polis Birol'u yaralı bir şekilde yakalar. Bu sahnenin ardından bir zaman kırılması yaşanır, bir ay sonraya hızlı bir geçiş yapar ve Deniz'in kafasına televizyon geçirdiği menajeri ve bıçakla yaraladığı Birol iyileşmiştir. Deniz'in nerede olduğu bilinmezken bu zaman kırılmasıyla Birol'un ve Deniz'in menajerinin nasıl iyileştiği bilinmemektedir.

Cem Yılmaz, Karakomik Filmler serisinde mekân ana karakter gibi yer almaktadır. Olayların geçtiği yerin dışına pek çıkılmamaktadır. “İki Arada” filmi olayların yaşandığı gemide geçer. Geminin dışına hiç çıkılmaz. “Kaçamak” filmi bir yolculukla başlar ve olayların yaşandığı SPA Merkezi'nde geçer. Film, SPA Merkezinin arsasına inen uzay gemisinde sonlanır. “Deli” filmi taksici Güven'in taksisi ve taksi durağında başlayıp olayların yaşandığı akıl hastanesinde geçip, sonlanmaktadır. “Emanet” filmi ise televizyona çıkma hayali kuran Birol'un yaşadığı kasabada başlar televizyon ekranında biter.

Mekanlar karakterleri de anlatmaktadır. Ayzek, gemideki odasında yer alan Isaac posterleri, Alpay'ın sahibi olduğu SPA merkezinde yaşamını sürdürmesi, Güven'in taksisi, Deli Tuncay'ın akıl hastanesindeki koridorları ve odaları kullanım biçimi, Birol ve Ayhan'ın televizyon stüdyolarında programlar arasındaki geçişi, Deniz'in televizyonda samimi stüdyoda kendi kimliğini yansıtması, Selim'in resepsiyonda yer alışı onların karakter özelliklerini yansıtmaktadır.

Cem Yılmaz, zaman kırılmalarını her filminde kullanmaktadır. Bu zaman kırılmaları karakterlerin yaşadığı olayları yeniden şekillenmesine neden olmaktadır. Yönetmenin filmlerinde kullandığı mekanlar da kısıtlıdır. Olaylar bir veya iki mekânda geçmekte bu mekanlar ana karakter gibi bize verilmektedir. Cem Yılmaz filmlerindeki zaman kullanımı ve mekân seçimiyle kendi kişisel stilini oluşturmaktadır. Sarris'in üç kriterinden biri olan kişisel biçem kuralı bu başlıkta da görülmektedir.

### 3. Kamera Açılı ve Hareketleri

Cem Yılmaz, Karakomik Filmler serisinde kamerayı üçüncü bir göz olarak yerleştirmektedir. Kamera, olayların başrolünde yer alan karakterleri ve aynı zamanda mekânı içerisine almaktadır. Kameranın konumu sayesinde izleyici olaylara odaklanmakta, karakterlerle özdeşleşmemektedir. İç mekân ya durağan bir biçimde geniş açıdan ya da yukarıdan aşağıya bir tilt veya sağdan sola bir pan hareketiyle tüm ayrıntılarıyla verilmektedir. Ayzek'in gemide yalnız başına tost ayran satmaya çalışırken, Alpay SPA merkezinde kaçamak yapmaya gelen dört arkadaşı karşılarken, Güven takside şarkı dinlerken ve akıl hastanesi odasında tek başına otururken, Birol otele girerken bu kamera hareketlerine rastlanmaktadır.

İki karakter konuştuğu zaman kamera çekim açısı geniş ya da göz hizasında ikisini de görecektir şekilde konumlandırılmaktadır. Mülakatçı ile Ayzek, Ayhan Kumacı ile Birol ve Deniz ile Birol aynı masada oturduğu sahneler buna birer örnektir. "Deli" filminde Meral'in Güven'e yemek yedirdiği son sahnede de geniş açı kullanılmaktadır.

İki karakter konuşurken omuz üzerinden çekim açısı dediğimiz amors çekim açısı da kullanılmaktadır. Böylece sahnede her iki karakterin varlığı yansıtılmaktadır. Yukarıda verilen örneklerde bu açıdan çekimler de yer almaktadır.

Cem Yılmaz'ın her filminde olayları anlatmak, karakterin duygusunu yansıtmak ve mekânın önemini vurgulamak için kullandığı kamera hareketleri ve seyirciyi nesnel bir bakış açısıyla konumlandırmak için kullandığı kamera açısı bize Sarris'in üç kriterinden biri olan teknik açıdan yeterli olduğunu göstermektedir.

### 4. Kurgu ve Olay Örgüsü

Cem Yılmaz, Karakomik Filmler serisinde hikayeler giriş gelişme sonuç olarak ilerlemez. "İki Arada" filminde iki ihtimalli bir son ortaya çıkar. Kötü seçimler getirdiği sonuçların ardından iyi seçimlerin kazanımları terazide izleyiciye sunulmaktadır. "Kaçamak" filmi dört arkadaşın bir hafta sonu kaçamağı olarak başlayıp uzay gemisinin gelmesiyle bilim kurgu türünde bir maceraya yön değiştirmektedir. "Deli" filmi bir aşk hikayesi türünde başlarken suç drama olarak gelişmekte ve yine bir aşk hikayesinin gelişmesi olmadan sonuçlandırılmaktadır. "Emanet" filminde dans yeteneğini sergileyerek ünlü olmak isteyen Birol'un yol

hikayesinden televizyon dünyasının gerçek yüzünü anlatan kara mizaha dönüşmektedir. “Karakomik Filmler” serisinin dışına çıkıp baktığımızda Cem Yılmaz,

“Hokkabaz” filminde de olayın akış yönünü farklılaştırarak yol hikayesinden suç türüne çevirmektedir.

Kurgunun kesilip hikâyenin farklı yöne doğru döndürmeyi her filminde deneyen Cem Yılmaz, izleyicinin karakter üzerindeki izlenimlerini de farklılaştırmaktadır. İyi bir karakter olarak karşımıza çıkan karakterin olayın gerçek yüzü anlaşıldığında kötü bir karaktere dönüşmekte ve izleyiciden uzaklaşmaktadır. Ayzek gariban bir işçi görünümüne sahipten hırsız, Güven dürüst bir taksiciyken doktor heyetini kandırmaya çalışan bir yalancı, Birol kasabada kendi halinde yaşayan bir yorgancıyken İstanbul’da çıkarı için tüm televizyon programlarına katılan bir fırsatçıya dönüşmektedir.

Cem Yılmaz filmlerinde izleyici karakterlerle özdeşleştirmenin önüne geçer ve kurguda oynayarak olaya odaklanmasını sağlar. Yılmaz, hikayeleri bir sonuca bağlanmadan ihtimaller üzerine bitirir ve olayın sonunu izleyicinin kendi vicdanına ve bakış açısına bırakmaktadır. Bu anlayışı her filmde uygulanan Cem Yılmaz, bu başlıkta Sarris’in üç kriterinden hem kendi kişisel stilini oluşturduğu hem de teknik açıdan yeterli olduğu görülmektedir.

## **5. Yönetmenin Sinema Bilgisi**

Cem Yılmaz, senaryosunu yazdığı ya da beraberinde yönetmenliğini de yaptığı her filminde göndermeler yapmaktadır. Bu göndermeler metinlerarası, pastiş ya da nostalji içeren postmodern sinema özelliklerine dayanmaktadır.

Karakomik Filmler serisinde “The Love Boat” (Aşk Gemisi) dizisi, Arrival (Geliş), “Independence Day” (Kurtuluş Günü) ve “Joker” filmlerinden sahnelere, bu yapımların içerisinde bulunan karakterlere, kullanılan kostüm ve kamera açıları gibi birçok özelliklere gönderme yapılmaktadır.

Cem Yılmaz sinemasının en büyük özelliklerinden biri yapılan göndermelerdir. Bu göndermeler yönetmenin geçmişten günümüze yayınlanan televizyon dizilerine, sinema filmlerine, yapımlarda yer alan karakterlere ve olaylara hâkim olduğunu

göstermektedir. Cem Yılmaz kendi sinemasında sinema kültürüne hâkim izleyiciye hitap etmektedir.

Cem Yılmaz, tüm filmlerinde yaptığı bu göndermelerle geçmişteki filmlere yeni bir bakış açısı getirerek Sarris'in üç kriterinden biri olan kendi kişisel stilini oluşturduğu görülmektedir.

## 6. Oyuncu Seçimi

Cem Yılmaz, senaryosunu yazdığı yönetmenliği yaptığı filmlerin hepsinde başrol oyuncusu olarak yer almaktadır. Yönetmenliğini yaptığı “A.R.O.G.”, “Pek Yakında” ve “Ali Baba 7 Cüceler” filmlerinden birden fazla karakteri canlandırmaktadır. Karakomik Filmler serisinde “İki Arada”, “Deli” ve “Emanet” filmlerinde hikâyeye kendi oynadığı karakter üzerinden dönmektedir. “Kaçamak” filminde ise hikâyeye sonradan dahil olsa da olayların tam ortasında yer almaktadır.

Cem Yılmaz erkek karakterlere daha çok yer vermektedir. Kadın temsili karakter sayısı azdır. Başrolü paylaşan kadın karakter yoktur. Kadın karakterler; “İki Arada” filminde Cemre Ebüzziya “Songül”, “Kaçamak” filminde Nilperi Şahinkaya “Jaclyn”, “Deli” filminde Büşra Develi “Meral”, “Emanet” filminde Özge Özpınar “Deniz” karakterleriyle yardımcı oyuncu olarak yer almaktadır. Cem Yılmaz yönetmeni olduğu sadece “Pek Yakında” filminde başrolü Tülin Özen ile paylaşmıştır.

Cem Yılmaz, Karakomik Filmler serisinde en çok Zafer Algöz ve abisi Can Yılmaz ile çalışmaktadır. Zafer Algöz, sadece “Deli” filminin kadrosunda yer almamaktadır. Abisi Can Yılmaz ise “İki Arada” filminde gemiye film çekimine gelen yönetmeni, “Kaçamak” filminde başrolde “Aytaç” karakterini, “Deli” filminde başhekimini, “Emanet” filminde ise izdivaç programına katılan damat adayını canlandırmıştır.

Cem Yılmaz, “İki Arada” filminde Ozan Güven, “Deli” filminde Özkan Uğur, “Emanet” filminde ise Çağlar Çorumlu ile başrolü paylaşmaktadır. “Kaçamak” filminde ise Zafer Algöz, Özkan Uğur, Necip Memili, Can Yılmaz dördlüsüne eşlik etmektedir. Cem Yılmaz yönetmenliğini yaptığı filmlerde oyuncu olarak genellikle Zafer Algöz, Ozan Güven, Özkan Uğur ve Can Yılmaz ile çalışmıştır.

Yönetmen, kendi sinemasında belli başlı isimlerle çalışmakta, cast seçiminde Uraz Kaygıaroğlu, Çağlar Çorumlu, Nilperi Şahinkaya gibi dönemin popüler isimlerine yönelmektedir. Başrol seçimlerinde önceliği kendisine vermekte amatör herhangi bir oyuncuyla çalışmamaktadır.

Cem Yılmaz, oyuncu seçimlerinde bilinen, ünlü ve popüler isimlere yer vermektedir. Yılmaz için profesyonel oyuncu olması önemli bir kriterdir. Birlikte çalıştığı oyuncuların amatör olmamasına, sinema ve oyunculuk konusunda bilgili ve deneyimli olmasına, kendisiyle başrolü paylaşmasına özen göstermektedir. Cem Yılmaz filmlerinde başrol önceliği kendisindedir. Filmlerinde hiçbir zaman yan karakter olmamıştır. Oyuncu seçiminde Sarris'in üç kriterinden biri olan kendi kişisel tarzını oluşturma konusunda böyle bir yol seçtiği gözlemlenmektedir. Ayrıca Cem Yılmaz'ın kendi filmlerinin tamamında başrol oyuncusu olarak yer alması onun kendi gördüklerini, yaşadıklarını, gözlemlediklerini, deneyimlediklerini seyirciye aktardığını ve böylece Sarris'in üç kriterinden biri olan iç anlamı oluşturduğunu söylemek mümkündür.

## **7. Konu Seçimi**

Cem Yılmaz, konu seçimlerinde bir veya iki karaktere odaklanmakta ve olaylar bu karakter/karakterler çevresinde yaşanmaktadır. “Hokkabaz” filminde İskender ve Maradona, “A.R.O.G.” filminde Arif, “Pek Yakında” filminde Zafer, “Ali Baba ve 7 Cüceler” filminde Şenay ve İlber karakterleri üzerinden olaylar gerçekleşmiştir. Aynı stili Karakomik Filmler serisinde de devam ettirmektedir. “İki Arada” filminde Ayzek, “Deli” filminde Güven, “Emanet” filminde Birol'un yaşadıkları filmin konusudur. “Kaçamak” filminde ise Alpay karakterinin arsasının etrafında olay yaşansa da dört kişilik bir arkadaş grubu da olayın ana karakterleridir. Sadece “Kaçamak” filmi konu karakter ilişkisinde diğerlerinden ayrılmaktadır. “Do Not Disturb” filminde de olaylar Ayzek karakteri üzerinden konu edinmektedir. Karakterlerin başarmak istedikleri hedefleri vardır. Süreç içerisinde karşılaştığı zorluklara verdiği tepkiler ve bu tepkiler sonucunda başına gelenlerin onu nasıl bir hale getirdiği tüm filmleri ortak konusu haline gelmektedir.

Bu bağlamda Sarris'in üç kriterinden biri olan kendi kişisel stilini oluşturduğu görülmektedir.

## 8. Reklam ve Sponsor Kullanımı

Cem Yılmaz sineması bütçenin gelir kaynağında güçlü bir sponsorun her zaman yer aldığını görmekteyiz. Cem Yılmaz'ın kendi isminin marka olması, 25 yıldır kapalı gişe gösteri düzenlemesi, filmlerinin sinema salonlarında milyonlarca izleyiciyle buluşması reklam verenler tarafından dikkat çekmektedir.

Cem Yılmaz kendine has stiliyle reklam ve sponsorları filmin içerisinde metinlerarası veya pastiş bir biçimde aktarmaktadır. “Pek Yakında” filminde sete içeceklerle gelen Zafer karakterine hangi içeceklerin olduğu sorulmakta ve cevap olarak içeceklerin marka isimleri verilmektedir. “Ali Baba 7 Cüceler” filminde füzenin çalışması için kutu içeceğin logosu ön plana çıkararak gösterilip kapağı kullanılmaktadır.

Cem Yılmaz bu tarz kullanıma Karakomik Filmler serisinde de devam etmektedir. Sponsor ve reklam veren firmaların ürünleri film içerisinde kullanılmaktadır. “Kaçamak” filminde buz dolabını sertçe kapattıktan sonra gelen tepkiye “25 sene garantisi var” sözünün kullanılması, televizyonu gösterirken ürünün markası görünecek şekilde çekilmesi, “Emanet” filminde televizyon açıldıktan sonra sponsor olan markanın ürününün reklamının çıkması gibi örnekler yer almaktadır. Cem Yılmaz, sponsor olan firmanın ürünlerine film içerisinde yer vererek karşılıklı fayda ilişkisi içerisinde çalışmalarını yürütmektedir.

Cem Yılmaz popüler yapımlarının yanı sıra filmlerinde farklı bir yere konumlandırabileceğimiz Karakomik Filmler serisinde de güçlü bir sponsor ile bütçe oluşturmaktadır. Cem Yılmaz bir film çektiğinde her zaman hangi markayla çalıştığı merak konusu olmakta ve yönetmenin mutlaka bütçe oluştururken reklam ve sponsorla hareket ettiği bilinmektedir. Bu bağlamda Sarris'in üç kriterinden biri olan kendi kişisel tarzını oluşturduğunu söylenebilmektedir.

Cem Yılmaz yerli ve yabancı, yeni veya klasik birçok sinema filmini izleyip, iyi analiz ettiğini ve geniş bir bilgi birikimine sahip olduğunu yarattığı karakterlerinde, yazdığı diyaloglar ve senaryoda yaptığı göndermeler sayesinde oluşturduğu yeni bir yorum biçiminde görülmektedir. “Kaçamak” filminde her dönem hiç değişmeyen Amerikan sinemasının bilimkurgu film anlayışına, “İki Arada” ve “Deli” filmlerinde klişe haline gelmiş mağdur ve gariban olarak görülen karakterlerin hayatın içinde her

şeyi yapabileceği gerçeğine ve “Emanet” filminde televizyon ekranına çıkan hayatların şov dünyası içerisinde yer almak için neler yaptığına konu olarak değinmektedir. Cem Yılmaz’ın karakter yaratımı, olay örgüsünü izleyiciye bırakması, zaman kırılması yaşatarak hikâyenin akışına ve filmin türüne yeni bir yön vermesi, mekânların ana karakter gibi önemli bir yer tutması, kamera çekim açılarıyla izleyiciyi sahnede konumlandırması, postmodern sinema özelliklerine her filmde yer vermesi onun tarzının belli başlı özellikleri olarak ön plana çıkmaktadır.

Cem Yılmaz bir karikatürist olarak çalışmaya başlamış ardından komedyen olarak uzun yıllar kapalı gişe olarak sahne almıştır. Klişe haline gelmiş olan tüm olguları hem çizerek hem de sahnede anlatarak komedyenliğini sergilemiştir. 1998 yılından bu yana Türk sinemasının içerisinde başta yazar ve oyuncu olarak daha sonra ise yönetmen olarak yer almıştır. Cem Yılmaz zamanla popüler kültürün içerisinde bir marka haline gelmiştir. Popüler kültürün içerisinde marka bir isim olan, gençliğinden bu yana yıllarca komedyen olarak sahne alan, Türkiye’de hem sinema sektörünün hem medya camiasının ünlü ve bilinen isimleriyle birlikte işler yapan Cem Yılmaz; kendi sinemasında yaşadıklarına, gördüklerine, eleştirdiklerine, sevdiklerine, hoşlanmadıklarına kimi zaman kendi canlandırdığı karakterlerde kimi zaman senaryo içerisinde bir olay ya da diyalogda yer vermektedir. Cem Yılmaz’ın kişiliği ve hayatı ile sinema arasındaki bağı bunun üzerinden kurulmakta, filmlerini kendi üslubu ve teknik bilgisiyle yapmaktadır.





## V. SONUÇ

Modernizmin getirdiği yeniliklerle insanlar farklı bir yaşan tarzına kavuşmuşlardır. Kilisenin gölgesinden çıkıp aydınlanmanın peşine düşmüşlerdir. Bilimsel çalışmalar hız kazanmış, her yeni bilgi ışığında insanların merak ve keşif dünya gelişmiş, ekonomik olarak gelirlerini arttırmışlardır. Geleneksel anlayışlardan kopan insanlar kendi evrenini ve dünyayı bir değişim içerisinde almıştır. Kentleşme artmış, kapitalist perspektifinde bir ekonomi hüküm sürmeye başlamıştır. Modernizm, insanları çağdaş olmaya çağırmış, çağdaş olamayan insanları bilgisiz, tecrübesiz, eskide kalmış, yeniliğe duvar örmüş olarak görmüştür.

Modernizme karşı olarak postmodernizm anlayışı belirlemeye başladığında önceleri çabuk geçecek bir heves, etkisini kendi kendine yok edecek bir anlayış olarak bakılmıştır. Modernizme karşı katı bir tavırla karşı durmasına rağmen üzerinde yine de onun izlerini taşımakta olan postmodernizm, bir yandan yeni toplumsal ve siyasal bakış açılarıyla özgürlüğu sunmuş diğer yandan ise bu sunuşunu umutsuz ve çaresiz olarak aktarmıştır. Postmodernizmin dünyası karmaşık ve kaos yorumlanmıştır. Modernizmin odak noktasında insan, postmodernizmin ise odak noktasında akıl olmuştur. Gerçekleşen olaylara karşı bakış açısı değişmiştir. Bireysel olarak ortaya koyulan akıl ve duygular ön plana çıkmıştır.

Sinema modernizmin en popöler buluşu olmuştur. 1895 yılında “L’arrivée d’un Train en Gare de la Ciotat” (Bir Trenin Gara Gelişi) filmiyle yola çıkılmış, belge niteliğinde yapılan eserler, kurgu yoluyla çeşitli hikâye anlatımlarına evrilmiştir. Modernizmde insan, izleyici rolüne sahip olmuştur. Kendisine sunulan filmlerin kahramanlarıyla kendilerini özdeşleştirmış, edilgen bir izleyici olarak koltuklarına kurulmuşlardır. Anlatılan toplumsal olaylar, savaşlar, ekonomik buhranlar, sosyal sıkıntılar içerisinde kendisini bulmuş ve bir kurtarıcı hayal etmiştir.

Postmodern sinema, Dışavurumcu Alman Sinemasının “ben” duygusundan, Luis Buñuel’in “Un Chien Andalou” (Bir Endülüs Köpeği, 1929) filminin gerçeküstü dünyasından yola çıkmıştır. Metinlerarasılık ilişki, pastiş, nostaljik göndermeler, zaman kırılmaları, mekân bulanıklığı, olay örgüsünü kesintiler, anti-kahramanlar oluşturmuştur. İzleyici filmin içerisinde olayların tam ortasında kalmış olan birer tanık haline gelmiş, özdeşleşeceği bir kahraman bulamamış, geçmiş ile bir bağ kurmuş ve onu yeniden yorumlamış, zaman ve mekân ortadan kalkmış ve dün, bugün, yarın, iç, dış mekân başka bir evrene taşınmıştır.

Hem modern hem postmodern çağda sinemanın ne olduğu sorusuna cevap aranmıştır. Lumière Kardeşler belge niteliğinde bakmış, Méliès dekorla süslemiş, Griffith öyküyü içerisine katmıştır. Alman yönetmenler Ekspresyonizm etkisinde gerçeküstü bakmış, İtalyan yönetmenler Mussoli’nin faşizm etkisinde kurtularak “Yeni Gerçekçilik” akımını başlatmıştır. Sovyetler Birliği’nin sinemacıları ise anlatımda kurguya ağırlık vermiştir. Alexandre Astruc’un “İnsanların o eserleri kimin yarattığı ve kimin yazdığını ayırt edebilmesi mümkün olabilir mi?” sorusu sinemayı farklı bir bakış açısına ve kurama doğru yönlendirmiştir. Romanın imzasını atan yazar neyse bir filmin imzasını atan da yönetmendir anlayışı birçok sinema kuramcısı ve yönetmeni tarafından tartışmaya açılmıştır.

Alexandre Astruc’un makalesiyle sözcük olarak karşılığı “yazar” anlamına gelen “Auteur” kuramın temeli atılmış, André Bazin’in “Les Cahiers du Cinema” Dergisi’ndeki yazılarıyla filizlenmiş, sinemada “Yeni Dalga” hareketiyle kuram güçlenmiştir. Bazin, yönetmenin filmde kendi gerçekliğini yansıtması gerektiğini savunmuştur. Peter Wollen, bir yönetmenin filmin öyküsüne, senaryosuna, oluşturulan çekim planına, filmde yer alan oyunculara, filmin görüntülerine ve filmin kurgusuna hâkim olması gerektiğini vurgulamıştır. Bir sinema filmini oluşturan tüm unsurlarla yönetmenin bütüncül bir ilişki kurması gerektiğinin altını çizmiştir. Adrew Sarris ise, bir ismin Auteur olarak anılması için yönetmenin film çekerken teknik bilgiye sahip olmasına, filmlerinde kendi kişisel karakterini aktararak bir üslup oluşturmasına, kendi kişiliği ile film arasında bir bağ kurulmasına bağlı olduğunu ifade etmiştir. Bu çalışmada, Cem Yılmaz’ın “Karakomik Filmler” olarak adlandırdığı seride yer alan “İki Arada”, “Kaçamak”, “Deli” ve “Emanet” filmleri postmodern sinema özellikleri perspektifinde incelenmiş, Andrew Sarris’in üç kriteri dikkate alınarak Auteur kuramı üzerinden mercek altına alınmış, bu bağlamda postmodern çağın sinemasında

Türkiye’de Auteur kuramı yeniden değerlendirilmiş ve Cem Yılmaz’ın auteur bir yönetmen olup olmadığı konusu tartışmaya açılmıştır.

Cem Yılmaz, filmlerine postmodern bir anlayışla yaklaşmaktadır. “İki Arada” filmi “The Love Boat” (Aşk Gemisi) dizisine göndermede bulunmaktadır. Metinlerarası özellikten faydalanılan filmde Metin Arıcı karakteri idol olarak dizinin ana karakteri Isaac’i örnek almış, onun posterlerini ve fotoğraflarını odanın her yerine koymuştur. Öyle ki, gemideki diğer arkadaşları ona “Ayzek” diyerek seslenmektedir. Ayzek, tıpkı idol aldığı Isaac gibi gülümsemek istemektedir. Karakterleri kimi canlandırdığı yazdığı filmin kapanışı da “The Love Boat” esinlenmektedir. Filmde ayrıca “Titanic” filminin klasikleşen sahnesine ve “Gemide” filminin başrol oyuncusu Erkan Can’a da gönderme yapılmaktadır. Cem Yılmaz, hikayesi gemide geçen bir filmin metinlerarası bakımından özelliklerini yine hikayesi gemide geçen diğer filmlerden alındığı görülmektedir.

“Kaçamak” filminde ise metinlerarası geçişler, “Her Şey Çok Güzel Olacak” filminin gemi sahnesiyle bağlantı kurarak başlar “İki Arada” filminde kullanılan gemiden inerek devam eder ve “Arrival” filminde gördüğümüz uzay gemisinin içerisinde tamamlanır. Film, yol hikayesi filmlerine de gönderme yaparak denizde bir gemi yolculuğuyla başlar, karadan devam eder, başlarına türlü sorunlar açan karakterlerin yolculuğu uzaya bir gemi yolculuğuyla biter. Film, ağırlıklı olarak “Arrival” olmak üzere “Independence Day” ve “Captain Marvel” filmlerine gönderme yapmaktadır. “G.O.R.A.” filminin yazarı ve başrolü olan Cem Yılmaz, o filmde olduğu gibi bu kez yönettiği “Kaçamak” filminde de yine ABD yapım uzay içerikli bilimkurgu filmlerine gönderme yapmaktadır.

“Deli” filminin kapanış sahnesi Joaquin Phoenix’in canlandırdığı “Joker” filmine gönderme yapmaktadır. Deli Tuncay, tıpkı Arthur Fleck gibi akıl hastanesinde arkasını dönük bir halde yürüyerek kapanışı yapmaktadır.

“Emanet” filminde Michael Jackson’ın dans figürlerine, televizyonda yayınlanan reality ve izdivaç programlarına, Alper Mestçi’nin “Kanal-İ-Zasyon” filmine gönderme yapılmaktadır. Bunların yanı sıra en belirgin gönderme ise “Yetenek Sizsiniz” yarışma programı olmuştur. Gerçek ismiyle kullanılmış olan programın yayınlandığı televizyon kanalı “TV 8”e de gerçek ismiyle yer verilip gönderme

yapılmaktadır. Yarışma programının 2012 yılındaki şampiyonu Max isimle köpeği de unutmayan film, metinlerarası ilişkiden sıkça faydalanmaktadır.

Cem Yılmaz yaptığı bu göndermelerle postmodern sinemanın pastiş ve nostaljik özelliğinden de faydalanmaktadır. “İki Arada” filminde “The Love Boat” dizisine farklı bir yorum katmakta, bir Isaac olmanın eskisi kadar kolay olmadığını göstermektedir. Ayzek kendisini Isaac ve Erkan Can ile örneklendirerek, iki karakteri günümüze taşımaktadır. “Kaçamak” filminde keçe giydirilerek uzaylı görünüm kazandırılması, uzaylılarla iletişime geçmek için kullanılan elbisenin farklı renkte olması, uzaylı görünüme sahip olan kişilerin elektronik sigara kullanarak duman çıkarması “Arrival” filmine farklı bir yorum getirmektedir. Nevzat karakterinin köpeğini uzaylıların kaçırılması sonrasında uzay gemisine girmek istemesi, “John Wick” filminde John Wick’in köpeği için intikam almak istemesine farklı bir bakış açısı getirmektedir. “Deli” filminde Deli Tuncay karakteri “Joker” olan Arthur Fleck karakterine benzemektedir. Onun gibi toplumdaki dışlanmış, psikiyatrik sorunları vardır ve akıl hastanesinde tedavi görmektedir. Fleck, hastaneden çıkmış ve annesine yanında yaşamaktadır ama Deli Tuncay hastanede yaşamına devam edip istediği zaman çıkabilen ve deliliğin onurunu koruyan bir karakter olarak yorumlanmaktadır. “Emanet” filminde ise televizyon kanallarında en çok yayınlanan programların kulislerinde neler yaşandığını ve ekrana nasıl yansıdığını pastiş olarak göstermektedir.

Cem Yılmaz, filmlerinde zaman kırılmaları yaşanmaktadır. “İki Arada” filminde Ayzek karakterini tüm yaşadıkları bize tuvalette geçirdiği zamanda kafasında yaşadığı düşünceler olarak verilmektedir. Bir başka açıdan bakacak olursak zamanda yolculuk yapıp geçmişe dönmektedir. Her iki ihtimalde de izleyici zaman kırılması yaşamaktadır. Filmde rastlanan bir diğer zaman kırılması da gece ve gündüzün duygu durumuna göre bir anda değişmesiyle gerçekleşmektedir. “Kaçamak” filmi gemide başlar. “İki Arada” filminden tanıdığımız Ayzek sahnede görülür. Film, “İki Arada”nın bir devamı niteliğinde başlar ama gemiden inince Ayzek’i tekrar uzay gemisinin dünyadan ayrılma anında görülmekte ve tekrar akıllara aynı soruyu getirip zaman ve mekân bulanıklığı oluşmaktadır. “Deli” filminde Güven’in restoranda elini yüzünü yıkamak için tuvalete gidip dönmesinin ardından katilin oturduğu yerde Deli Tuncay’ın oturduğunu görmesi ve herkesin katilin masada oturduğundan habersiz olması yaşananların hayal mi gerçek mi olduğunu sorgulamakta ve bu katilin ortaya çıkmasına kadar sürmekte, mekânın varlığı ve yaşanan zaman dilimi

sorgulanmaktadır. “Emanet” filminde ise yaşanan anın televizyon ekranından ve stüdyodan kesik kesik verilmesiyle mekânın gerçekliği kaybolmakta ve izleyicinin olayı nereden izlediğini bulanıklaşmaktadır.

Cem Yılmaz filmleri anti-kahraman karakterler oluşturmaktadır. “İki Arada” filminde Ayzek, dişlerini yaptırmak için kaptanın yüzüğünü çalan, gemiye gelen mülakatçı ile birlik olup mürettebatta kendisine karşı gelen hangi yakın arkadaşı varsa kovulmasını sağlayan, âşık olduğu kadınla evlenen adamı öldüren hırslı, suçlu ve vicdansız biridir. “Kaçamak” filminde bekar bir adam, evli ve eşlerine yalan söyleyip kaçamak yapmak isteyen üç arkadaşını da yanına alıp hafta sonunu SPA merkezinde geçirmeye karar verir. Saçlarını ektiren, aktivitenin zamanından memnun olmayan İbrahim, eşine balık tutmaya gittiğini söylediği için her aradığında balık tutuyor izlenimi vermeye çalışan Nevzat, ortama ayak uyduran Aytaç ve çapkınlık yapmak isteyen Neco ile sağlıklı yaşam vaadiyle yüklü miktarda para kazanan ve para kazanmak için her türlü tehlikeye atlama potansiyeli bulunan SPA sahibi Alpay vardır. “Deli” filminde taksi şoförlüğü yapan, dürüst görünen ama işlemediği bir suçtan aklanmak yerine kolay yoldan kaçmayı tercih eden Güven, akıl hastası olan Deli Tuncay, yakın arkadaşını öldüren ve suçu bindiği taksinin şoförüne atan iş adamı vardır. “Emanet” filminde ise trafik kazası sonrası sol kolu felç kalan Birol, babasının vefatından sonra dansa tekrar başlar ve yarışma programında birincilikle ünlü olmak istemektedir. Birol, çıkarı için insanları kullanan, bencil ve narsis biridir. Birol kendisinin yarışmada sahne almasını sağlayan Ayhan’ı yarı yolda bırakır, otelin resepsiyonu Selim’in televizyonda yayınlanan izdivaç programında talip olduğu Deniz’e talip olur. Yarışma programında yer bulamayan Birol, ünlü olmak için reality televizyon programına katılır ve mikrofon kendisine geldiğinde ne kadar iyi dans ettiğini vurgulamaktadır. Ayhan Kumacı için de televizyonda kalmak önemlidir. Michael Jackson figürleri yapan Ayhan Kumacı filmin sonunda yerel bir türküyü dans etmektedir.

Cem Yılmaz’ın filminde olaylar, ana karakterin çevresinde dönmektedir. Karakterlerin anti-kahraman özelliğine sahip olmasından dolayı izleyici asla karakterlerle özdeşleşmemektedir. İzleyici olaylara üçüncü bir göz olarak bakmaktadır. “İki Arada” filminde gemide, “Kaçamak” filminde SPA merkezinde ve uzay gemisinde, “Deli” filminde akıl hastanesinde, “Emanet” filminde ise televizyon ekranları başındadır. Olay örgüleri ihtimaller üzerine kurularak izleyicinin düşünce

dünyasına bırakılmaktadır. “İki Arada” filminde Ayzek’in arkadaşlarından özür dilemesinden sonra sevdiği kadınla evlenip evlenmemesi, “Kaçamak” filminde uzay gemisinde mahsur kalan Alpay ve dört arkadaşın oradan kurtulup kurtulamayacağı, “Deli” filminde aklını kaybeden Güven’in iyileşip iyileşemeyeceği ve hemşiresinin onu sevip sevmeyeceği, “Emanet” filminde kaybolan Deniz’in bir daha ortaya çıkıp çıkmayacağı izleyiciye bırakılmaktadır.

Cem Yılmaz’ın filmlerinde absürt öğelere de rastlanılmaktadır. “İki Arada” filminde Ayzek, yolcusu olmayan boş geminin bir yandan kaptanlığını yaparken diğer yandan tost limonata servisine çıkıp temizlik yapmaktadır. “Kaçamak” filminde havada asılı olan uzay gemisine merdiven çıkılmaktadır. “Deli” filminde akıl hastası olan Deli Tuncay elini kolunu sallayarak dışarıda gezip istediği zaman hastaneye dönmektedir. “Emanet” filminde televizyonda yayınlanan izdivaç programına gelin adayı olarak çıkan Deniz, kuliste menajerinin kafasına tüplü televizyon geçirmesinin ardından yere yığılan adamın kafası olması gerektiği yerde televizyon bulunmaktadır.

Bu çalışmada postmodern sinema özellikleriyle beraber Cem Yılmaz filmleri Andrew Sarris’in auteur kuram kapsamında belirlediği üç kriter kapsamında incelenmiştir. Kişisel üslup, teknik yeterlilik ve yönetmenin öz yaşamının filmlerine yansması ile auteur kuramın tarihsel gelişimi göz önüne alınmıştır. Çalışmanın sınırlılığını oluşturan “Karakomik Filmler 1” ve “Karakomik Filmler 2” serilerinde yer alan “İki Arada”, “Kaçamak”, “Deli” ve “Emanet” filmlerinde yönetmenin ortak özelliklerine rastlanılmıştır.

Karakterler birbirine benzer tiplerden oluşmaktadır. Cem Yılmaz’ın kendi oynadığı Ayzek, Alpay, Güven ve Birol’un hedefleri vardır. Ayzek dişlerini yaptırmak, Alpay zengin olmak, Güven âşık olduğu kadının gözlerine bakarak bir ömür geçirmek, Birol ise Michael Jackson dans figürleriyle yarışma programında birinci olmak ister. Ayzek gemide çalışan bir personel, Güven taksicidir. Alpay SPA merkezinin ve arsanın sahibidir, Birol ise babasından kalan dükkân vardır. Dördü de elindekilerle yetinmeyi bilmez. Bu hırs onları kaybeden bir karakter yapacaktır. Ayzek dişlerini yaptırmak için hırsızlık yapar, Alpay daha çok zengin olmak isterken uzayda mahsur kalır, Güven âşık olduğu kadının ömür boyu gözlerine bakabilecektir ama haklı olduğu davada kurnazlık yapmak isteyince akıl hastası olur, Birol televizyona çıkmayı başarır ama asla dansıyla ön plana çıkmaz. Yan karakterlere baktığımız zaman; “İki Arada” filminde mülakatçı

karakterin verdiği güven duygusu Ayzek'in arkadaşlarına karşı kin ve nefret duymasını sağlar. Songül, Ayzek'in tüm duygularını sömürdüktan sonra başka biriyle evlenir. "Kaçamak" filminde evli olan üç arkadaş eşlerine yaşan söyler, diğeriye çapkınlık peşindedir. "Deli" filminde Deli Tuncay, Güven'in akıl sağlığını bozar. "Emanet" filminde Ayhan Kumacı grup kurmasına rağmen her zaman ön plana kendini atar. Karakterler sıradan, hayatta her zaman önümüze çıkabilen, toplumun bir köşesinde kalan, ötekileştirilmiş, silik kimselerdir.

Cem Yılmaz filmlerinde zaman kavramını ortadan kaldırmaktadır. "İki Arada" filminde Ayzek, kalkan zaman kavramıyla tekrar doğru seçimler yapabilme şansı elde etmiştir, "Kaçamak" filminde uzay boşluğuna ışınlanan Alpay ve dört kafadar arkadaş için gece-gündüz kavramı ortadan kalkmış, boşlukta mahsur kalınmıştır. "Deli" filminde Güven, Deli Tuncay'ın restoranda bir anda karşısına çıkması ve Güven'in aklını kaybettirmesinden sonra artık sadece Güven ile hemşire olan sevgilisinin gözlerinde zaman akmıştır. "Emanet" filminde ise Deniz'in ortadan kaybolmasıyla bir ay ileri gidilmiş, birbirine düşman olan kişiler aynı programda bir araya gelmiştir. Zaman ya bir anda ileri veya bir anda geri de gitmiştir ya da birden gündüz veya birden gece de olmuştur. İzleyici artık zamanda yolculuğa Cem Yılmaz filmlerinde hazır hale gelmiştir.

Mekân, izleyicinin sinema koltuklarından kalkıp yerini alacak bir yer olarak ana karakter haline gelmiştir. Cem Yılmaz filmlerinde gemi, SPA merkezi, taksi durağı, akıl hastanesi, otel ve televizyon stüdyosu izleyicinin olayları takip ettiği alana bürünmüştür. Çünkü, Cem Yılmaz filmlerinde kullandığı kamera açıları ve kamera hareketleri izleyiciyi üçüncü göz haline getirmiştir. Karakterlerle özdeşleşemeyen izleyici kameranın konumlandırılmasıyla "İki Arada" filminde Ayzek ile mülakatçının konuşmasında ve "Emanet" filminde Birol ile Ayhan Kumacı'nın kahvaltısında tanık olarak masada yerini almıştır. Yine aynı şekilde izleyici "Kaçamak" filminde Alpay ve dört kafadar arkadaşı merdivenden çıktıklarında uzay gemisinde karşılaşmıştır. "Deli" filminde ise Deli Tuncay'ın kameraya bakarak filmin sonunda izleyiciye veda mesajı vermiştir.

Kurgunun kesintiye uğraması ve olay örgüsünün bir anda tam tersine dönmesiyle de izleyicinin olaya odaklanması sağlanmıştır. Ayzek'i affetmek, uzay boşluğunda kaybolan Alpay ve dört kafadarı geri döndürmek ya da uzay boşluğuna

bırakmak, Güven'in akıl sağlığına tekrar kavuşabilme ihtimali ve Deniz'in geri dönüp dönmeyeceği izleyiciye bırakılmıştır. İzleyici karakterlerle özdeşleşemese de olayın akışı neticesinde kendisinde uyandırdığı duygu, düşünce ve hayattaki kişisel deneyimlerinden yola çıkarak kararı vermesi beklenmiştir. Yönetmen filmlerinde kendi kişisel deneyimlerini aktarır, ihtimallerin hepsini izleyicinin kişisel deneyimlerine teslim etmiştir.

Cem Yılmaz'ın filmlerinde konular insan yaşantıları olmuştur. Ana karakterin üzerinde filmin konusu işlenmiştir. Karakterin kim olduğu, imkanlarının ne olduğu ve ne istedikleri filmin başında verilmiştir. Karakter çıktığı yolculukta karşılaştığı olaylara verdiği tepkiler onun kişiliği ve karakterini değişime uğratmıştır. “İki Arada” filminde Ayzek dalgalarla gülümsemeyi unutmuş, “Kaçamak” filminde Alpay ve dört arkadaş hayatın normal akışından kopmuş, kaybolmuş ve heveslerine yenik düşmüş, “Deli” filminde Güven aklını yitirmiş, “Emanet” filminde ise Birol ise televizyon stüdyolarında program program gezmeye başlamıştır.

Cem Yılmaz filmlerinde oyuncu seçimi yaparken popüler isimlere yönelmiş ama en önemlisi ise başrolde her zaman kendisi yer almıştır. Bu bağlamda Cem Yılmaz kendi yazdıklarını ve anlatmak istediklerini birincil olarak kendi oynamış ve aktarmıştır. Böylece kişisel hayatıyla film arasında bir bağlantı kurmuştur.

Cem Yılmaz filmlerinde esinlendiği yapımlar olmuştur. Yerli ve yabancı filmlere göndermeler yapılmıştır. Karakter, kostüm, diyalog gibi birçok esinlendiği yerler olmuştur. “İki Arada” filminde “The Love Boat” dizisinden Isaac karakterinden, “Kaçamak”ta “Arrive” filminin kostümünden ve senaryosundan, “Deli” filminde “Joker” karakterinden, “Emanet” filminde televizyon programlarından esinlenilmiştir. Böylece sinema başta olmak üzere dizi ve televizyon sektörü hakkında olan bilgisini de göstermiştir.

Cem Yılmaz, tüm filmlerinde bütçeyi sponsorlar ve reklamlarla oluşturmuştur. Yönetmen filmlerinde sahneler içerisine yedirerek izleyiciye bunları aktarmaktadır. “Kaçamak” filminde buzdolabı, “Emanet” filminde TV8 kanalı belirgin bir şekilde verilmiştir.

Cem Yılmaz, postmodern sinema özelliklerine sıkça yer verip farklı bir tarz benimsemiş ve sinemasını geliştirmiştir. Cem Yılmaz farklı tarzına rağmen tüm



filmlerinde aynı üslupta devam ettiği ve aynı temaları tekrarladığı görülmüştür. Bu bağlamda Cem Yılmaz'ın kendine has bir dile sahip olduğu tespit edilmiştir.

Cem Yılmaz'ın tüm filmlerinde kamera hareketleri ve kurgu üzerinde oynamalarıyla olay örgüsünü yönlendirme becerisi onun teknik yeterliliğe sahip olduğunu göstermektedir. Tüm filmlerinde ortak özelliklere sahip karakterler oluşturabilmesi, benzer konular üzerinde devam etmesi, geçmişteki filmlere göndermeler yaparak sinema bilgisini yansımasıyla kişisel biçimini oluşturduğu görülmektedir. Aynı zamanda yönetmeni olduğu filmlerinde hem senaryosunu yazması hem de başrol olarak oynaması kişisel olarak anlatmak istediklerini çektiği film ile bir bağ kurarak gerçekleştirdiğini bize aktarmaktadır.

Bu çalışmanın sonucunda Cem Yılmaz'ın postmodern sinema çağın sinemasında postmodern sinema özelliklerine yer verdiği saptanmıştır. Diğer filmlerinden ayrı konumlandığımız “İki Arada”, “Kaçamak”, “Deli” ve “Emanet” filmlerinden oluşan “Karakomik Filmler” serisinde Andrew Sarris'in auteur kuramı için koyduğu üç kriteri yerine getirdiği, Asturc' un “Kamera Kalem” makalesinde *“İnsanların o eserleri kimin yarattığı ve kimin yazdığını ayırt edebilmesi mümkün olabilir mi?”* sorusuna kendine özgü bir sinema yaratarak *“evet”* cevabı verdiği ve bu bağlamda Cem Yılmaz'ın bir auteur yönetmen olma yolunda tartışılmaya açık hale geldiği kanısına varılmıştır.

Çalışmada konunun tartışmaya açılan bir diğer yönü ise Luc Godard'ın sözleri olmaktadır. Godard'ın "Ben auteur değilim ya da artık değilim. Zaten cep telefonlarıyla falan artık herkes bir ‘auteur’” sözleri postmodern çağın sinemasında değerlendirilmesi gerekmektedir. Onur Ünlü, Reha Erdem, Ümit Ünal gibi hem postmodern sinema özellikleri taşıyan hem de auteur olarak anılan bu yönetmenler ile Cem Yılmaz'ın filmlerini de değerlendirdiğimizde yeni bir auteur yönetmen kavramı olduğu kanısına varılmıştır. Auteur için **“post”** dönemine girdiği düşünülmüştür. Luc Godard'ın cümlesini incelediğimizde herkesin elinde kendine ait kamerası olan bir telefon ile kendi perspektifinden kendi dertlerini konu edinerek kendi üsluplarıyla anlatması olarak bakılmış, bu bağlamda postmodern çağın sinemasında Türkiye’de Auteur kavramını değerlendirdiğimizde **“Post-Auteur”** yönetmen kavramını çıktığı sonucuna varılmıştır.



## VI. KAYNAKÇA

### KİTAPLAR

ABİSEL, N. ve ERYILMAZ, T. (2011). **Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar**, M. İri (drl). İstanbul, Derin Yayınları.

AITKEN, I. (2015). **Avrupa Sinema Kuramları** (Editör: Zahit Atam). Ankara, Doruk Yayıncılık. 1. Baskı.

AKALIN, Ş. H. (2011). **Türkçe Sözlük-Metinlerarasılık Mad.**, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

AKBULUT, H. (2005). **Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak -Anlatı, Zaman, Mekân**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık.

AKTULUM, K. (2018) **Sinema ve Metinlerarasılık**, Konya, Çizgi Kitabevi. ALAM, M. (2019). **Meselem İnsan Denilen Muamma**. A. Güneş (Dü.) içinde, Bir Zamanlar Anadolu'da, İstanbul, Doğan Kitap.

ALGAN, N. (2005). **Türkiye'nin ŞekilBelleğinde Bir Öncü ve Bir Usta: Lütfi Akad**, (Editör: Ayla Kanbur). Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad. Ankara, Dost Kitabevi, 23-52.

ANDERSON, B. (2002). **Postmodernitenin Kökenleri**, (E. Gen, Çev.) İstanbul, İletişim Yayınları.

ANDREW, J. D. (2007). **Sinema Kuramları**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları.

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

- ARİSTOTELES. (1987). **Poetika**, (Çev.: İ. Tunalı), İstanbul, Remzi Kitabevi.
- ARMES, R. (2011). **Sinema ve Gerçeklik – Tarihsel Bir İnceleme**, (Çev.: Zeynep Özen Barkot), İstanbul, Doruk Yayıncılık.
- ARNHEIM, Rudolf (2010). **Sanat Olarak Sinema** (Çev. Rabia Ünal Tamdoğan), Adıyaman, Hil Yayın.
- ASTRUC, A. (2010). **Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem**, Çev: Nagihan Özer, “Sanat Sineması Üzeri” içinde, Ed: Ali Karadoğan, İstanbul, De ki Yayınları.
- ATAM, Z. (2015). **Auteur Kuramı ve Türkiye Sinemasında Yaratıcı-Yönetmenler**, Ian Aitken, Zahit Atam (Ed.), Avrupa Sinema Kuramları içinde (7-35), Zahit Atam, Selin Akgül ve Başak Erzi (çev.), İstanbul, Doruk Yayınları.
- BAUDELAİRE, C. (2013). **Modern Hayatın Ressamı**, (Çev. Ali Berktaş) İstanbul, İletişim Yayınları.
- BAUDRILLARD, J. (2013). **Simülakrlar ve Simülasyon**, (Çev: O. Adanır), Ankara, Doğu Batı Yayınları.
- BAUMAN, Z. (2018). **Akışkan Hayat**, Çev. Akın Emre Pilger, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- BAUMAN, Z., (2019). **Akışkan Modernite**, Çev. Sinan Okan Çavuş, İstanbul, Can Yayınları.
- BAZIN, A. (1966). **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev: Nijat Özön, Ankara, Bilgi Yayınevi.
- BAZİN, A. (2022). **Sinema Nedir?** Çev: İ. Şener, İstanbul, Doruk Yayıncılık.
- BERGAN, R. (2011). **The Film Book: A Complete Guide to The World of Film** New York, Dorling Kindersley Limited.
- BERMAN M. (1982), **All That is Solid Melts Into Air**, New York, Türkçesi: Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor, çev. Bülent Peker, Ümit Altuğ, İstanbul, İletişim.

- BETTON, G. (1989). **Sinema Tarihi** Çev. Ş. Tekeli, İstanbul, İletişim Yayınları.
- BICKERTON, E. (2012). **Cahiers du Cinema'nın Kısa Tarihi**, Çev. Selim Özgül, İstanbul, Agora Kitaplığı.
- BİRYILDIZ, E. (2013). **Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002)** (2. b.). İstanbul, Beta Yayıncılık.
- BİRYILDIZ, E. (2022). **Sinema Akımları**. İstanbul, Beta Yayınları, 1. Baskı.
- BOCOCK, R. (2005), **Tüketim**, Çev., İrem Kutluk, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, 2. Baskı
- BORDWELL, D. and THOMPSON, K. (2012). **Film Sanatına Giriş** Çev. E. Yılmaz ve E. S. Onat, Ankara, De Ki Basım Yayım.
- BUÑUEL, L. (1986) **Son Nefesim**, Çev. İlkay Kurdak, İstanbul, Afa Yayınları.
- BUTLER, A. M. (2011). **Film Çalışmaları**. Çev. A. Toprak, İstanbul, Kalkedon Yayınları.
- BÜKER, S. (1989). **Film ve Gerçek**, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Merkez Kütüphane Yayınları.
- BÜKER, S. (2019). **Auteur Kurama Giriş**. S. Büker ve Y. Topçu (Dü) içinde, Sinema: Tarih Kuram Eleştiri (s. 264-268). İstanbul, İthaki Yayınları.
- BÜYÜKDÜVENÇİ, S., ÖZTÜRK, S. R. (1997) **Postmodernizm ve Sinema**, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları/Ark.
- CALINESCU, M. (2010). **Modernliğin Beş Yüzü**, Çev: Sabri Gürses, İstanbul, Küre Yayınları.
- CAMPANY, D. (2008). **Photography and Cinema**. Londra, Reaktion Books.
- CAMPBELL, J. (2000). **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, Sabri Gürses (Translated by). İstanbul, Kabalcı Yayınevi. (Original book published in 1968).
- CASTELLS, M. (1996). **The Rise of Network Society**, Oxford.

- CEVİZCİ, A. (2002). **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Paradigma Yayınları.
- CIMENT, M., and TOBİN, Y. (2016). **Fazlalıktan Neredeyse Utanıyorum**, M. Eryılmaz (Dü.) içinde, Söyleşiler (2. b., s. 118-125). İstanbul, Norgunk Yayıncılık.
- COŞKUN, E. (2011). **Dünya Sinemasında Akımlar**, Ankara, Phoenix Yayınevi.
- CROUCH, C. (2016). **Post-Demokrasi**, Çev., E. Zeybekoğlu, Ankara, Dost Yayınevi.
- ÇETİNERUS, Z. (2005). **Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar**, İstanbul, Es Yayınları.
- DEMİRBILEK, A. (1994). **Dünya Sinema Tarihi – Ders Notları 1**. İstanbul, Engin Fotokopi.
- DOWWEL, P. and FRIED, J. (1997) **Ucuz Anlaşmazlık: Quentin Tarantino'nun Ucuz Roman'ına İki Bakış**, Der: Sabri Büyükdüvenci, Semire Ruken Öztürk. Postmodernizm ve Sinema. Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları/Ark, 85-99
- EDGAR-HUNT, R., MARLAND, J., RAWLE, S. (2012). **Film Dili**, Çev. Senem Aytaç, İstanbul, Literatür Yayıncılık.
- ERDEN, E. (2016). **Olmayan Şehre Yolculuk**, M. Eryılmaz (Dü.) içinde, Söyleşiler (2. b.). İstanbul, Norgunk Yayıncılık.
- ERSÜMER, A. O. (2013). **Klasik Anlatı Sineması**, İstanbul, Hayalperest Yayınevi.
- FEATHERSTONE, M. (2005), **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- FORRESTER, J. (1999). **Hakikat Oyunları**. İstanbul, Ayrıntı Yayınları. (Original book published in 1997).
- FROMM, E. (2003). **Sahip Olmak Ya da Olmak**. Aydın Arıtan (Translated by). İstanbul, Arıtan Yayınevi.

- HABERMANS, J. (1983). **Modernity: An Incomplete Project**, H. Foster (haz.) içinde. – (1987) Oxford, The Philosophical Discourse of Modernity.
- HALL, S., and JACQUES, M. (1995). **Yeni Zamanlar: 1990’larda Politikanın Değişen Çehresi**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- HARVEY D. (2019). **Postmodernliğin Durumu**, çev. Sungur Savran, İstanbul, Metis Yayınları.
- HUYSEN, A. (2000), **Postmodernin Haritasını Yapmak**, Çev. Mehmet Küçük, Modernite versus Postmodernite, Der. Mehmet Küçük, Ankara, Vadi Yayınları, 207-235.
- GIDDENS, A. and PIERSON, C. (2001). **Modernliği Anlamlandırmak**, çev., Murat Sağlam ve Serhat Uyurkulak. İstanbul, Alfa Yayınları.
- GÜRATA, A. (2016). **Özel Zamanın İzinde: Sinemada Postmodern Zamanlar ve Görüş Noktası**, Ed. Fatma Dalay Küçüköktür, Ahmet Gürata. Sinemada Anlatı ve Türler, İstanbul, Vadi Yayınları.
- GÖKTÜRK, Y. ve ÇAPAN, S. (2003). Böbrek Denince... A. Gültekin (Dü.) içinde, Mayıs Sıkıntısı (A. O. Gültekin, Çev.). İstanbul, Norgunk Yayıncılık.
- KABADAYI, L. (2013). **Film Eleştirisi -Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümler**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- KABLAMACI M. D. A. (2011). **Auteur Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri**, Murat İri (ed.), Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar (ss. 63-102) içinde, İstanbul, Derin Yayınları.
- KAPLAN, Y. (2003). **Türk Sineması**, (Editör: Geoffrey Nowell-Smith). Dünya Sinema Tarihi (1. Baskı). İstanbul, Kabalcı Yayınları, 740-745.
- KARADOĞAN, A. (2018). **Modernist Estetik**, Ankara, De Ki.
- KEOUGH, P. (2010). **Jackie Brown: Benim Açımdayken Olgun Bir Film**, İçinde Gerald Peary (Edt.), Quentin Tarantino. (ss. 225-232). İstanbul, Agora Kitaplığı.
- KIZILÇELİK S. (1996), **Postmodernizm Dedikleri**, İzmir, Saray Kitabevleri.

- KOLKER, R. (2011). **Film, Biçim ve Kültür**, Çev. F. Ertınaz, A. Güney, Z. Özen, O. Şakır ve B. Tokem, Ankara, De Ki Basım Yayın.
- KOVACS, A. B. (2010). **Modernizmi Seyretmek**, Çev: Ertan Yılmaz, Ankara, Deki Yayınları.
- KUMAR K. (1999), **Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma: Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları**, Ankara, Dost Kitabevi.
- KUYUCAK ESEN, Ş. (2010). **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2. Baskı.
- KUYUCAK ESEN, Ş. (2016). **Sinemada Auteur Kuramı**. Özarslan Z. (Ed.). Sinema Kuramları 2, İstanbul, Su Yayınları.
- KRİSTEVA, J. (1972). **Bachtin, das Wort der Dialog und der Roman, Literaturwissenschaft und Linguistik**, Frankfurt, Ergebnisse und Perspektiven, Bd.3, Athenäum.
- LANZONİ, R. F. (2015). **Başlangıcından Günümüze Fransız Sineması**, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Küre Yayınları.
- LOTHE, J. (2002). **Narrative in Fiction and Film: An Introduction**. Oxford University Press.
- MAKAL, O. (1996). **Fransız Sineması**. Ankara, Kitle Yayınları.
- MONACO, J. (2011). **Bir Film Nasıl Okunur**, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayınları.
- NEALE, S. (2010). **Kurum Olarak Sanat Sineması**. A. Karadoğan (Dü.) içinde, Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar, Çev. Ö. Yaren, (s. 83-113). Ankara, De Ki Basım Yayım.
- JAMESON, F. (2011) **Postmodernizm: Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı**, Çev. Nuri Plümer, Abdülkadir Gölcü, Ankara, Nirengi Kitap.
- JENCKES, C. (1992). **The Post-Modern Reader**, Londra.



- JENKINS, K. (1997) **Tarihi Yeniden Düşünmek**, Çev. B. S. Şener, Ankara, Dost.
- OKTAN, A. (2016). **Marazi Bir Hesaplaşmaya Nesne Olmak: Yeşim Ustaoglu Filmlerinde ‘Yaşlı’ İmgesi**, Hüseyin Köse, Özgür İpek (haz.), Gözdeki Kıymık içinde (343-361), İstanbul, Metis Yayınları.
- OLİVIER, B. (1997) **Modernite, Modernizm ve Postmodern Film: Verhoeven’in Temel İç güdü’sündeki Yüzeysellikler**, Der: Sabri Büyükdüvenci, Semire Ruken Öztürk. Postmodernizm ve Sinema. Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları/Ark, 31-54.
- ONARAN, O. (1997). **Türk Sinemasında Anlatı Üzerine Bir Deneme**, Seçil Büker (Edited by). Sinema Yazıları (115 – 122). Ankara, Doruk Yayıncılık.
- OSKAY, Ü. (1996). **Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entellektüellik Tartışması**, Hazırlayan: Süleyman Murat Dinçer, (93-109), Türk Sineması Üzerine Düşünceler. Ankara, Doruk Yayıncılık.
- ÖĞEYİK, M. C. (2008). **Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi**. Ankara, Anı Yayıncılık.
- ÖZDEN Z. (2004). **Film Eleştirisi, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi**, Ankara, İmge Kitapevi Yayınları.
- PARKAN, M. (1983). **Brecht Estetiği ve Sinema**, Ankara, Dost Kitabevi. PEZZELA, M. (2006). **Sinemada Estetik**, Çev. Fisun Demir, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları.
- PÖSTEKİ, N. (2005). **Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması**, İstanbul, Es Yayınları.
- PÖSTEKİ, N. (2012). **1990 Sonrası Türk Sineması**, Kocaeli, Umuttepe Yayınları.
- PUDOVKIN, V. (1995). **Sinemanın Temel İlkeleri**, Çev: Nijat Özön, Ankara, Bilgi Yayınevi.
- ROSE, A. M., (2016) **Parodi: Antik, Modern, Postmodern**, Çev. Cansu Dikme, Ankara, Hece Yayınları.

- ROWE, A. (1996). **Film Form and Narrative**, J. Nelmes (Ed.), An Introduction to Film Studies (s. 87–121). Routledge and CRC Press.
- RYAN, M. and KELLNER, D. (1997). **Politik Kamera**. Elif Özsayar (Translated by). İstanbul, Ayrıntı Yayınları. (Original book published in 1990).
- SARRİS, A. (2010). **Auteur Kuramı Üzerine Notlar**. A. Karadoğan (Dü.) içinde, Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar, Çev. B. Kılıçbay, s. 41-47, Ankara, De Ki Basım Yayım.
- SARRİS, A. (2011). **Bir Sinema Tarihi Kuramına Doğru**, Çev. E. Yılmaz, Filmde Yöntem ve Eleştiri, s.189-205, Ankara, De Ki.
- SARRİS, A. (2019). **Auteur Kuram Hayatta, İyi Durumda ve Arjantin'de Yaşiyor**. S. Büker ve Y. Topçu (Dü) içinde, Sinema: Tarih Kuram Eleştiri, Çev. N. Tuğan, s. 268-281, İstanbul, İthaki Yayınları.
- SİVAS, Â. (2010). **İtalyan Sinemasına Bakış**, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi.
- STAM, R. (2014). **Sinema Teorisine Giriş**, Çev. S. Salman ve Ç. Asatekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- SUNER, A. (2006). **Hayalet Ev**, İstanbul, Metis Yayınları. ŞAYLAN, G. (2020). **Postmodernizm**, Ankara, İmge Kitabevi.
- ŞENTÜRK, R. (2007) **Postmodern Kaos ve Sinema**, İstanbul, İz Yayıncılık.
- TECİMER, Ö. (2005). **Sinema Modern Mitoloji**, İstanbul, Plan B.
- TEKSOY, R. (2014). **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi**. İstanbul, Oğlak Yayıncılık.
- TRUFFAUT, F. (2010). **Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim**, A. Karadoğan (Dü.) içinde, Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar, Çev. R. Süzen, s. 27-41, Ankara, De Ki Basım Yayım.
- ULUSAY N. (1989). **Auteur Kuram ve Jean-Jacques Beineix**, Yıllık, Ank. Üniv. Ankara, BYYO Yayınları.

- VINCENDEAU, G. (2008). **Fransız Sineması'nın Popüler Sanatı**, G. Nowell-Smith (Dü.) içinde, Dünya Sinema Tarihi, Çev. A. Fethi, s. 396-406, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2. Baskı.
- VINCENTİ, G. (2008). **Sinemanın Yüzyılı**, Çev. Engin Ayça, İstanbul, Evrensel Yayınları.
- YAMANER, G. (2007), **Postmodernizm ve Sanat**, Ankara, Algı Yayınevi.
- YILDIRIM, A. ve ŞİMŞEK, H. (2008). **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**, Ankara, Seçkin Yayıncılık, 6. Baskı.
- YILMAZ, M. (2013) **Modernden Postmoderne Sanat**, Ankara, Ütopya Yayınevi.
- WEBER M. (2013). **Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu**, Çev. Gökhan Rızaoğlu, İstanbul, Roman Yayınları.
- WIEGAND, C. (2011). **Fransız Yeni Dalga Sineması**, Çev. Serdar Güneri, İstanbul, Kalkedon.
- WOLLEN, P. (2017). **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çev. Z. Aracagök ve B. Doğan, İstanbul, Metis Yayınları.
- WOODS, T. (1999). **Beginning Postmodernism**, Manchester University.

## **MAKALELER**

- CHRISTENSEN, L. T., TORP S. ve FIRAT A. F. (2005), "Integrated marketing communication and postmodernity: an odd couple?", **An International Journal**, 10 (2), 156-167.
- ÇETİN ERUS, Z. (2001). Sinema Roman Etkileşimi Yeni Dalga Yeni Roman. **Marmara İletişim Dergisi**, 143-166.
- DEMİR, S. K. (2022). Son Dönem Türk Sinemasında Anti-Kahraman Kadınlar. **ARTS: Artuklu Sanat ve Beşerî Bilimler Dergisi**, (8), 51-80.

- DEMİR Ş., SESLİ M. ve YILMAZ V. (2008). Türk Modernleşmesi: Eleştirel Bir Bakış, **Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi**.
- ERDEMİR, F. (2011) “Postmodern Sinemada Kahramanın Dönüşümü.” İstanbul Üniversitesi **İletişim Fakültesi Dergisi** Sayı:35: 21-40.
- ERİNÇ, S. M. (1994). Postmodernizm’in Tanımı, **Anadolu Sanat Dergisi** 2. 31- 45.
- FIRAT, F. A. ve SHULTZ, C. J. (1997). From segmentation to fragmentation: Markets and marketing strategy in the postmodern era. **European Journal of Marketing**, 183-201.
- GİRGİN, Ü. (2012). Türkiye’de Bağımsız Sinema ve Reha Erdem, **Sinematek Dergi**, Sayı:8
- GÜNGÖR C. A. (2014). “Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması”, **The Journal of Academic Social Science Studies**, (30), 79-100. <http://www.jasstudies.com/DergiTamDetay.aspx?ID=2595>
- GÜRBÜZ, Ö. E. (2014). Modern Sinemanın Erken Tarihi ve Modern Sinema Örneği Olarak Jean Luc Godard Sineması. Gümüşhane Üniversitesi **İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi**, 2 (4).
- HASSAN, I. (1985). The Culture of Postmodernizm. Theory, **Culture and Society**, 2 (3), 119- 32.
- HİDİROĞLU İ. (2011). “Yeşilçam Sinemasında Bir Auteur”, **Atatürk İletişim Dergisi**, (1),25-44. <http://e-dergi.atauni.edu.tr/atauniiletisim/article/view/1025007166/1025006510>
- İSPİR, N. ve KAYA, Z. (2011). Sinemada Postmodern Arayışlar. **Atatürk İletişim Dergisi**, (2), 81-99.
- İŞLER, B. (2023). Sinemada Neoformalist Yaklaşım. **Erciyes İletişim Dergisi**, 10 (1), 467-483
- KALIPÇI, M. (2016). Metinlerarasılık Kapsamında GORA ve AROG Filmlerinin İncelenmesi. **RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi**, (9), 69-80.

- KARADOĞAN, A. (2005), “Postmodern Sinema mı Film mi”, **İletişim Araştırmaları Dergisi**, Sayı 3, 133-160.
- KİNG, A. (1995) “The times and spaces of modernity (or who needs postmodernism)”, Global Modernities içinde, (der.) M. Featherstone, S. Lash ve R. Robertson, Sage, Londra, 108- 123.
- KOÇAK, D. Ö. (2012). Sinemada Postmodernizm, Beykent Üniversitesi **Sosyal Bilimler Dergisi**, (5) /2, 65-87
- KULE, S. ve GÜLAÇTI, İ.E. (2023). Reha Erdem Filmlerinde Postmodern Yansımalar: Kosmos, Şarkı Söyleyen Kadınlar ve Koca Dünya. Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi **Sbe Dergisi**, 13 (1), 185-204.
- MAKAL, O. (2011). “Türk Sinemasının Usta Yönetmeni Ömer Lütfü Akad Üzerine”, **Sosyal Bilimler Dergisi**. Sayı no 5: 84-93. file:///C:/Users/hp/Desktop/l%C3%BCtf%C3%BC%20akad.pdf (05.07.2015).
- MASSEY, D. (1993) “Power- geometry and progressive sense of place”, Mapping The Futures: Local Cultures and Global Change içinde, (der.) J. Bird, B. Curtis, T. Putnam, G. Robertson, L. Ticker, Routledge, Londra, 59-69.
- PAFTALI, E. (2023). Sinema Anlatısında Kısa ve Uzun Filmlerin Farkları: Kısa ve Uzun Olarak Çekilmiş Dört Filmin Karşılaştırılması. **ARTS: Artuklu Sanat ve Beşerî Bilimler Dergisi**, (9).
- ODABAŞ, B. (2013). “Andre Bazin”, Sinema Kuramları 1, Ed. Zeynep Ö zaslan, 1.Baskı, **İstanbul: Su Yayınevi**. s. 155—183.
- ÖZGÜR, İ. (2017). Peter Wollen’in karşı sinema kavramı. Maltepe Üniversitesi **İletişim Fakültesi Dergisi**, 4 (2). Sayfa 72-87
- SAZYEK, H. (2002). “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler” **Hece Dergisi** Türk Romanı Özel Sayısı, 6 (65/66), 67.
- SÖNMEZ, M. F. ve BATUR, M. (2022). “Joker Karakteri ve Sinemada Postmodern Kimliğin Yükselişi”. Ases IV. International Conference On Social Sciences, sayfa: 326-334.

TERZİ, A. (2020). Post-Truth Kavramı ve Türkçe Karşılıkları Üzerine. *Türk Dili*, 69 (820), 80-86.

TOPÇU, G. (2009). Anlatı ve Biçim İlişkisine Neoformalist Bir Yaklaşım: Yazı-Tura Örneği. *Erciyes İletişim Dergisi*, 1 (2), 104–120.

Türk Dili Aylık **Dil ve Edebiyat Dergisi** Sinema Özel Sayısı Sayı:196- Ocak 1968

## TEZLER

AKÇORA, E. (2015). “Auteur Kuramı Perspektifinden Derviş Zaim Sineması”, Yüksek Lisans Tezi. Ordu: Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

AKIN, E. (2017). Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Anton Çehov'un Karakterlerinin İzi. Yüksek Lisans Tezi. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

AYDIN, H. (2019). Postmodern sinema bağlamında Onur Ünlü Sineması, Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Tv Sinema Anabilim Dalı Sinema Bilim Dalı.

BOZ, Ö. (2019). Auteur Kuram Çerçevesinde Reha Erdem Sineması, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Tv Sinema Anabilim Dalı Sinema Bilim Dalı.

ÇANĖA, E., UĞUR, U. (2015). Sinema Resim İlişkisi Bağlamında Bunuel'in Sürreal Sineması ve 'Bir Endülüs Köpeği' Filmi. Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 5(13), 137-153.

ÇİTOĞLU, B. G. (2019). “Auteur teori açısından Pırselimoğlu Sineması'nın incelenmesi”. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ÇOLAK, M. (2006). Sinema ve Zeitgeist: Çağdaş Toplumsal Kriz ve Postmodern Sinemanın Yükseliş i. Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

- DALOĞLU, S. (2021). "Auteur Kuram Perspektifinden Selçuk Aydemir Sineması Analizi". Yüksek Lisans Tezi. Yalova: Yalova Üniversitesi. Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- DEMİR, A. (2020). Auteur Bağlamında Metinlerarasılık: Nuri Bilge Ceylan'ın Kış Uykusu Filmi Üzerine Bir İnceleme. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı Sinema Bilim Dalı.
- ERTAŞ, R. M. (2016). Auteur Bir Yönetmen Olarak Çağan Irmak. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KAYA, Z. (2011). Sinemada Postmodern Arayışlar: Ucuz Roman (Pulp Fiction) ve Kayıp Otoban (Lost Highway) Örnekleriyle, Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi: Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KONAKLI, H. (2005) Türk Sineması'nda Postmodern Eğilimler. Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas
- KURT, C. (2018). "Sinematografik Bir Gelenek Olarak Auteurizm ve Ümit Ünal Sineması". Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- MEVLÜTOĞLU, Z. (2018). Onur Ünlü Filmlerinin Auteur Kuram Çerçevesinde İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Tv Sinema Anabilim Dalı Sinema Bilim Dalı.
- MUTLU, V. (2016). Quentin Tarantino Sinemasında Postmodern Kavramlar. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Televizyon Ana Bilim Dalı.
- PAFTALI, E. (2022). "Türk Sinemasında Auteur ve İdeoloji: Yeşim Ustaoglu ve Derviş Zaim Örnekleri?". Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖZER, D. (2018). François Truffaut Sineması'nda Alfred Hitchcock etkisi. Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı

YILDIZ, T. (2007). Postmodern Oyun Yazımında Kurgulama Teknikleri ve Model Oyunlarda Yansıması, Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü. İzmir

YILMAZ, M. (2019). 2000 Sonrası Türk Sinemasında Taşranın Yeniden İnşası: Postmodern Bir Taşralı İmgesi Olarak Recep İvedik, Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimi Anabilim Dalı Sinema Bilim Dalı.

## ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL 1: “Tiktok Cannes Film Festivaline Sponsor Oldu”

[https://www.ntv.com.tr/sanat/tiktok-cannes-film-festivaline-sponsor-  
oldu,IQbcxKwX\\_kKj24tbgSOIoQ#](https://www.ntv.com.tr/sanat/tiktok-cannes-film-festivaline-sponsor-oldu,IQbcxKwX_kKj24tbgSOIoQ#) (Erişim Tarihi: 24.03.2023).

URL 2: “Jean Luc Godard Film Socialisme”

<https://www.theguardian.com/film/2011/jul/12/jean-luc-godard-film-socialisme>  
(Erişim Tarihi: 24.03.2023).

URL 3: SALLAN, S. and BOYBEYİ, S. (1994). **Postmodernizm-Modernizm İkilemi**.  
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/34/1131/13295.pdf> (Erişim Tarihi:  
13.04.2023).

URL 3: SAYDAM, B. (2008). **Aaah Belinda**,  
<https://www.izedebiyat.com/yazi.asp?id=76272> (Erişim Tarihi: 01.06.2023).

URL 4: GENCO, Elif (2000) **Ağır Roman Üzerine**.  
<http://yenifilm.net/2000/12/agirroman-uzerine/> (Erişim Tarihi: 01.06.2023).

URL 5: “Cem Yılmaz Biyografisi” <https://www.haberler.com/cem-yilmaz/biyografisi/>  
(Erişim Tarihi: 10.01.2023).

URL 6: “Biyografi” <https://www.beyazperde.com/sanaticilar/sanatici-100656/biyografi/>  
(Erişim Tarihi: 10.01.2023).

URL 7: “Cem Yılmaz” <https://boxofficeturkiye.com/kisi/cem-yilmaz--33> (Erişim Tarihi:  
10.01.2023).



- URL 8: “Ayzek” <https://www.netflix.com/search?q=karakomik%20&jbv=81205938> (Erişim Tarihi: 10.08.2023).
- URL 9: “Isaac” <https://www.youtube.com/watch?v=a8whSDUEBDo> (Erişim Tarihi: 10.08.2023).
- URL 10: “Mülakatçı ve Ayzek” <https://www.netflix.com/search?q=karakomik%20&jbv=81205938> (Erişim Tarihi: 10.08.2023).
- URL 11: “Songül ve Ayzek” <https://www.netflix.com/search?q=karakomik%20&jbv=81205938> (Erişim Tarihi: 10.08.2023).
- URL 12: “Ayzek ve Isaac” <https://www.netflix.com/search?q=karakomik%20&jbv=81205938> (Erişim Tarihi: 10.08.2023).
- URL 13: “Ayzek ve Isaac” <https://www.youtube.com/watch?v=jxfB2JJeYE8> (Erişim Tarihi: 10.08.2023).
- URL 14: “Kaçamak” <https://www.netflix.com/search?q=karakomik%20&jbv=81205938> (Erişim Tarihi: 11.08.2023).
- URL 15: “Her Şey Çok Güzel Olacak” <https://www.youtube.com/watch?v=blxezhKJyfc> (Erişim Tarihi: 11.08.2023).
- URL 16: “Alpay” <https://www.netflix.com/search?q=karakomik%20&jbv=81205938> (Erişim Tarihi: 11.08.2023).
- URL 17: “Arrival” <https://boxofficeturkiye.com/film/gelis--2013318> (Erişim Tarihi: 11.08.2023).
- URL 18: “Kaçamak” <https://www.netflix.com/search?q=karakomik%20&jbv=81205938> (Erişim Tarihi: 11.08.2023).
- URL 19: “Independence Day” <https://boxofficeturkiye.com/film/kurtulus-gunu--1999560> (Erişim Tarihi: 11.08.2023).
- URL 20: “Güven” <https://www.netflix.com/search?q=karakomik%20&jbv=81205938> (Erişim Tarihi: 12.08.2023).

URL 21: “Tuncay Uğurlu” <https://www.netflix.com/search?q=karakomik%20&jbv=81205938>  
(Erişim Tarihi: 12.08.2023).

URL 22: “Joker” <https://tv.apple.com/us/movie/joker/umc.cmc.3xaju2323jxib2du70d9ey4b4>  
(Erişim Tarihi: 12.08.2023).

URL 23: “Deli” <https://www.netflix.com/search?q=karakomik%20&jbv=81205938> (Erişim  
Tarihi: 15.08.2023).

URL 24: “Selim ve Birol Deneli” <https://www.netflix.com/search?q=karakomik%20&jbv=81205938>  
(Erişim Tarihi: 15.08.2023).

URL 25: “Emanet” <https://www.netflix.com/search?q=karakomik%20&jbv=81205938>  
(Erişim Tarihi: 21.08.2023).

URL 26: “Ayhan Kumacı Dans Grubu”  
<https://www.netflix.com/search?q=karakomik%20&jbv=81205938>  
(Erişim Tarihi: 21.08.2023).

URL 27: “Yetenek Sizsiniz” <https://www.youtube.com/watch?v=vBtz58Ggc5g> (Erişim Tarihi:  
21.08.2023).

URL 28: “Deniz ve Birol” <https://www.netflix.com/search?q=karakomik%20&jbv=81205938>  
(Erişim Tarihi: 21.08.2023).

## ÖZGEÇMİŞ

Turgay YAVAŞ, 2013 yılında Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünden mezun oldu. Mezuniyer sonra 5 yıl boyunca medya sektöründe çalıştı. 2018 yılında Düzce Üniversitesi Gölyaka Meslek Yüksekokulu Pazarlama ve Reklamcılık Bölümü Halkla İlişkiler ve Tanıtım programında Öğretim Görevlisi olarak çalışmaktadır. 2022 yılında İstanbul Aydın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Televizyon ve Sinema Bölümüne kabul edildi. Sinema ve Halkla İlişkiler, Auteur Kuramı ve Postmodern Sineması gibi alanlarla ilgilenmektedir.

