



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK
LİSANS
TEZİ**

**TAYFUN PİRSELİMOĞLU'NUN
SİNEMASINI OKUMAK**

ULVIYYA MAMMADOVA

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

ŞUBAT 2020



**TAYFUN PİRSELİMOĞLU’NUN SİNEMASINI
OKUMAK**

Ulviyya MAMMADOVA

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

ŞUBAT 2020

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Ulviyya Mammadova

24/01/2020



TAYFUN PİRSELİMOĞLU’NUN SİNEMASINI OKUMAK
(Yüksek Lisans Tezi)

Ulviyya MAMMADOVA

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Şubat 2020

ÖZET

Sinema diğer sanat dallarından sanatçıyla sanat arasında dolaylı iletişim olması bakımından seçilmektedir. Bu sebepten sinema dalında esas yaratıcının kim olması hakkında tartışmalar hâlâ devam etmektedir. 1950’lerden itibaren Fransa’da *Cahiers du Cinéma* dergisi yazarları ve öncesinde Alexandre Astruc yaratıcılığı yönetmene atfetmekteydiler. Onlar film yapım sürecinde en önemli ve yaratıcı kişi olarak yönetmeni yüceltmekteydiler. 1960’lara gelindiğinde auteur Fransa sınırlarını aşarak Amerika ve İngiltere’de tartışılmaktaydı. Andrew Sarris o döneme kadar dağınık bir politika olarak tartışılan auteur’ü kuram olarak nitelendirmiş ve sınırlarını daha belirginleştirmişti. Akabinde Peter Wollen 1969 yılında *Göstergeler ve Anlam* kitabında Sarris’in sınıflandırmasına yapısalcı yaklaşım getirmiştir. 1960 ve 70’lerde Türk Sinemasında bazı auteur olarak nitelendirilen yönetmenler olsa da, yaratıcı yönetmen anlayışının yükselişe geçtiği dönem 90’lar sonrasındır. Yeni Türk Sineması veya Yönetmen Sineması olarak nitelendirilen dönemde Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz gibi yönetmenlerin filmleri yurtdışı ve yurtiçi festivallerde ilgiyle karşılanmıştır. Son dönem Türk Sinemasında adını çok duyuran, fakat üzerine akademik yazıların az olduğu yönetmen Tayfun Pirselimoglu ve sineması bu çalışmanın odak noktasıdır. Tezin temel amacı Tayfun Pirselimoglu’nun yaratıcı yönetmenliğinin, sinema filmlerinin genel özelliklerini ortaya çıkarmaktır. Aynı zamanda auteur kuramdan hareketle yönetmenin özgün tarzının bir parçası olan temalardan biri; suç ve suçlu örneğinin filmlerdeki okumasını yapmaktır. Tayfun Pirselimoglu filmleri auteur kuram çerçevesinde Sarris’in üç çember yaklaşımıyla, Wollen’in yapısalcı yaklaşımını eklemekle ve Bazin’in yaratıcının yaşadığı sosyokültürel ve politik ortamdan etkilenmesi düşüncesini de göz ardı etmeden, yönetmenin kişisel düşünceleri de göz önünde bulundurularak incelenmiştir. Tez kapsamında yönetmenin altı filmi incelenmiş ve sinematik evreninin gerek biçimsel gerek anlatısal açıdan değerlendirilmesi yapılmıştır. Yönetmenin oluşturduğu özgün anlatım tarzı, filmlerinin konu ve temasal benzerlikleri, teknik açıdan film yapımına hâkimliği titizlikle araştırılmıştır. Tayfun Pirselimoglu filmlerinin ortak yönleri ve kişisel düşünceleri, filmlerdeki sembolik anlatımlar deşifre edilmiş, yönetmenin auteur özellikler taşıdığı belirlenmiştir. Bununla beraber, Pirselimoglu’nun kendisine özgü anlatım tarzı içerisinde dikkat çeken unsurlardan biri de suç ve suçluluk temasına her filmde rastlanmasıdır. Bu çerçevede auteur olarak suç temasını filmlerinde nasıl kullandığına bakılmıştır. Sonuç olarak Pirselimoglu filmlerinde ana karakterlerin bir şekilde suça bulaştığı, erkek karakterlerin hayata ve insanlara karşı hınçlı olmaları gözlemlenmiştir. Okumalar sonucunda karakterlerin yoksulluk ve erkeklik krizi dolayısıyla bir nevi suç işlemeye itildikleri ortaya çıkarılmıştır.

Bilim Kodu : 116508
 Anahtar Kelimeler : Auteur kuram, Türk Sineması, Tayfun Pirselimoglu, Yaratıcı Yönetmen, Andrew Sarris, Peter Wollen
 Sayfa Adedi : 115
 Tez Danışmanı : Doç. Dr. Aydan ÖZSOY
 Öğrenci ORCID ID : 0000-0001-9596-6542

READING TAYFUN PIRSELIMOGLU'S CINEMA

(Master's Thesis)

Ulviyya MAMMADOVA

GAZI UNIVERSITY

SOCIAL SCIENCES INSTITUTE

Şubat 2020

ABSTRACT

Cinema differs from other branches of art because of the indirect communication between the artist and art. Therefore, there has always been a debate about who is the main creator of the art of cinema. From the 1950s, writers of the magazine *Cahiers du Cinéma* in France, and previously Alexandre Astruc, attributed this creativity to the director of the film. They valued the director as the most important and creative person in the filmmaking process. By the 1960s, the auteur policy had crossed the borders of France and was being discussed in the USA and England. Andrew Sarris described the auteur as a theory that was discussed as a scattered policy until that time and made its boundaries more apparent. Subsequently, in 1969, Peter Wollen introduced a structuralist approach to Sarris' classification in his book *Signs and Meaning*. Although there were some auteur directors in Turkish cinema in the 1960s and 70s, the period in which the creative author director's mentality started to rise was after the 90s. The films of directors such as Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim and Zeki Demirkubuz attracted attention in international and domestic festivals. Also, these auteurs were qualified as Turkey's New Wave Cinema's members. Director Tayfun Pirselimoglu and his cinema, which has made a name for itself in Turkish cinema in the recent period, but with little academic researches on, are the focus of this study. The thesis aims to determine whether Tayfun Pirselimoglu is a creative director or not. Also within the framework of auteur theory, to read one of the themes that are part of the original style of the director; the example of crime and criminal in the movies. The films of Tayfun Pirselimoglu were examined within the framework of auteur theory with Sarris' three circles approach, Wollen's structuralist approach and also Bazin's thoughts haven't been ignored which believes that auteur is influenced by the socio-cultural and political environment in which he lives and transmits it to his films. Within the scope of the thesis, six feature films of the director examined and the cinematic universe of the director evaluated both formally and narratively. The original narrative style of the director, the similarities and themes of his films, and his mastery of filmmaking in technical terms are remarkable. The common aspects and personal thoughts of Tayfun Pirselimoglu films, symbolic narratives in the films were deciphered and it was determined that the director had auteur characteristics. However, one of the elements that attract Pirselimoglu's unique expression style is the theme of crime and guilt in every movie. In this context, it was examined how this theme is reflected in the films as an auteur. Consequently, it was observed in Pirselimoglu films that the main characters were involved in crime in some way, and male characters were resentful towards life and people. As a result of the readings, it was revealed that the characters were pushed to commit some kind of crime due to the poverty and masculinity crisis.

Science Code : 116508
 Keywords : Auetur theory, Peter Wollen, Andrew Sarris, Turkish Cinema, Tayfun Pirselimoglu, Creative Director
 Page Number : 115
 Supervisor : Prof. Dr. Aydan OZSOY
 Student ORCID ID : 0000-0001-9596-6542

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
ÇİZELGELERİN LİSTESİ.....	viii
ŞEKİLLERİN LİSTESİ.....	ix
1. GİRİŞ.....	1
2. AUTEUR KURAMI TARTIŞMAK	5
2.1. Auteur Kuram’a Zemin Hazırlayan Koşullar ve Fransız Yeni Dalga’sı.....	6
2.2. Alexandre Astruc ve Camera Stylo.....	7
2.3. Truffaut ve “Mise-En-Scene”, “Metteur-En-Scene” Farkı	9
2.4. Andre Bazin ve Yaratıcı Yazarlar Politikası.....	11
2.5. Bordwell - Thompson ve Smith’in Auteur Kurama Yaklaşımı	12
2.6. Andrew Sarris ve Çemberler Modeli	13
2.7. Yaratıcı Yönetmen’e Karşıt Görüşler	15
2.8. Wollen ve Yapısalcı Auteur Kuram.....	17
2.9. Auteur Kuramı Değerlendirmek	19
3. TÜRK SİNEMASINDA YARATICI YÖNETMENLİK VE TAYFUN PİRSELİMOĞLU’NUN ÖZYAŞAMI	21
3.1. 1990’lar Türk Sinemasının Altyapısı ve Auteur	21
3.2. Tayfun Pirselimoglu’nun Yaşamı	24
3.2.1. Tayfun Pirselimoglu’nun Sinemaya Bakışı	25
4. TAYFUN PİRSELİMOĞLU SİNEMASINI ANLAMLANDIRMAK...	29
4.1. Hiçbir yerde.....	29
4.1.1. Hiçbir Yerde Olmayanın Peşine Düşmek	30

	Sayfa
4.2. Rıza	34
4.2.1. Kentten Çıkış Aramanın Hikâyesi	35
4.3. Pus	40
4.3.1. Puslu Kentin Hayaleti	41
4.4. Saç	46
4.4.1. Zamanda Sıkışmak	47
4.5. Ben O Değilim	51
4.5.1. Bir Başkasına Dönüşmek	52
4.6. Yol Kenarı	57
4.6.1. Yol Kenarında Kıyameti Beklemek	58
4.7. Auteur Kuram Çerçevesinde Filmlerin Değerlendirilmesi	63
5. TAYFUN PİRSELİMOĞLU SİNEMASINDA BELİRGİN BİR TEMA: SUÇ	77
5.1. Adalet ve Suç Kavramlarının Kökeni	77
5.2. Adaletin Günümüzdeki Anlamı ve Hukuksal Yönü	81
5.3. Suç: Adaletin Karşısında	83
5.4. Tayfun Pirselimoglu Sinemasında Suç ve Suçlu	85
5.5. Suç İşlemenin Altındaki Neden: Hınç	97
6. SONUÇ	103
KAYNAKLAR	109
ÖZGEÇMİŞ	115

ÇİZELGELERİN LİSTESİ

Çizelge	Sayfa
Çizelge 6.1. Filmlerin ortak anlatısal ve teknik öğeleri	105



ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Şekil 2.1. Andrew Sarris’ın Auteur Kuram Modeli.....	14
Şekil 4.1. Hiçbir yerde filminde mekân olarak Şükran’ın çalıştığı gar	32
Şekil 4.2. Şükranın kendisiyle ve gerçeğe yüzleştiği, hikâyenin başa döndüğü sahne..	33
Şekil 4.3. Rıza filminin başında ve sonunda görülen pansiyonun yırtık perdesi.....	35
Şekil 4.4. Rıza filminin başında ve sonunda görülen pansiyonun yırtık perdesi.....	36
Şekil 4.5. Rıza’nın Aysel’le yüzleşmesi	38
Şekil 4.6. Reşat’ın Altınşehir sokaklarına bakışı.....	42
Şekil 4.7. Reşat’ın sevdiği kadını gözetlediği, filmin başında ve sonunda tekrarlanan sahne	43
Şekil 4.8. Reşat’ın uzun süre eğlence programı izlediği sahne.....	45
Şekil 4.9. Hamdi’nin Meryem’le ilk kez karşılaştığı, Meryem’in saçını satmaya geldiği sahne	49
Şekil 4.10. Başörtülü kadının Hamdi’den peruk alma sahnesi	51
Şekil 4.11. a-b: Nihat’ın kendisine aynadan baktığı filmin ilk sahnesi.....	54
Şekil 4.12. Nihat’ın Ayşe’yi denize getirdiği sahne	55
Şekil 4.13. Ayşe’nin Nihat’a mayo giydirdiği, Nihat’ın Necip’e dönüşmeye başladığı sahne	57
Şekil 4.14. Tedirgin bekleyişin sürdüğü deniz kenarı.....	59
Şekil 4.15. Bürokratların kitapları yaktığı sahne	61
Şekil 4.16. Parçalı ve doğal ışıklandırmaya örnek olarak Mehdi’nin polis karakolundaki sahnesi.....	62
Şekil 4.17. Dış ve iç mekânların sınırlandırılmış, klostrofobik görüntüsü a: Rıza, b-c: Pus d: Saç e-f: Ben O Değilim.....	66
Şekil 4.18. Erkek karakterlerin televizyon izlemeleri a: Rıza, Rıza b: Pus, Reşat c: Saç, Hamdi d: Ben O Değilim, Nihat	71
Şekil 4.19. Hamamböceği, Rıza.....	72
Şekil 4.20. Güvercin, Pus.....	72

Resim	Sayfa
Şekil 4.21. Akvaryumdaki balıklar; Pus	72
Şekil 4.22. Asfalta yatan hasta köpek, Saç	73
Şekil 4.23. Rıza aynada vicdanıyla yüzleşir, Rıza	73
Şekil 4.24. a-b: Reşat'ın berber dükkânında aynada yansıyan görüntüsü görünmez, Pus	74
Şekil 4.25. Nihat aynaya bakarken kendisine yabancılaşır, başkası olmaya başlar, Ben O Değilim	74
Şekil 4.26. a-b: Hamdi dükkânında peruk denemesi yapan kızın gözetler, Saç	74
Şekil 5.1. Cinayetlerin işlendiği mekânlar a: Rıza b: Pus, c: Saç	93
Şekil 5.2. Pirselimioğlu sinemasında kentin görüntüsü a: Saç b: Ben O Değilim c: Rıza d: Pus.....	94
Şekil 5.3. Pirselimioğlu sinemasında otobanı kenardan izleyen, akışa katılamayan erkek karakterler a: Pus, Reşat b: Rıza, Rıza c: Saç, Hamdi d: Ben O Değilim, Nihat	95
Şekil 5.4. Pirselimioğlu sinemasında yalnız, erkeklik krizi yaşayan karakterler a: Rıza, Rıza, b: Pus, Reşat, c: Pus, Emin d: Saç, Hamdi, e: Ben O Değilim, Nihat...	98

1. GİRİŞ

1895 yılında Lumiere kardeşlerin *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (Trenin Gara Girişi) filminin gösterime girmesiyle sinema insanların ilgi odağı olmaya başlamıştır. Sinema önceleri eğlence amaçlı yapılmakta ve izlenmekteydi. Zaman ilerledikçe de endüstriye dönüştü. Sinema sesli dönemin başlamasıyla gerek teknik gerekse anlamsal açıdan dönüşüm yaşamaya başladı. Sinemada sesin olması hikâye anlatımını kolaylaştırdı, aynı zamanda sinemayı diğer sanatlara (tiyatro, edebiyat) yaklaştırdı. Bu dönemlerden itibaren sinemanın sanat mı, yoksa eğlenceye hizmet eden bir endüstri mi olduğu tartışmaları alevlendi. Sinema sanatının genç olması nedeniyle hâlâ bu konu üzerine tartışmalar devam etmektedir. Fakat günümüzde sinemanın sanat dalı oluşu daha çok kabul görmektedir. Yine de “her film sanat olarak nitelendirilebilir mi?”, “her filmin kendine özgü bir stili veya dili var mıdır?” soruları yazar ve eleştirmenlerin tartıştığı konu olarak aktüelliğini korumaktadır.

Filmin sanat olup olmaması tartışması filmin yazar ve yönetmenlerinin de sanatçı olup olmadığı tartışmalarını beraberinde getirmekteydi. Bu konu üzerine sinemanın ortaya çıktığı Fransa’da daha çok düşünülmekteydi. Nihayet 1948 yılında Astruc’un yönetmene yaratıcı yazarlık atfetmesi, yönetmenin kamerasıyla bir dil oluşturduğunu savunmasıyla ve akabinde *Cahiers Du Cinéma* (Sinema Defterleri) dergisi yazarlarının yaratıcı yazar politikalarını belirlemesiyle kolektif emeğin ürünü olsa da sinemada tek veya baskın yaratıcının yönetmen olduğu kabullenildi. Zamanla bu kuram üzerine çokça tartışıldı, bu hipotezi kabul edip geliştirenler olduğu gibi, karşı çıkıp eleştirenler de oldu. 1950’lerde sadece Fransa’da üzerine okumalar yapılmaya başlasa da, günümüzde tüm dünyada kabul görmekte ve her ülkenin auteur olarak nitelendirilen yönetmenleri dünyaca bilinmektedir. Bu çalışmanın kuramsal çerçevesini yaratıcı yazar veya auteur kuram ve üzerine yapılan tartışmalar oluşturmaktadır.

Tezin amacı yönetmene yaratıcılık atfeden yaratıcı yazar, başka deyişle auteur kuram çerçevesinde son dönem Türk Sineması yönetmenlerinden olan Tayfun Pirselimoglu ve sinemasını irdelemektir. Bu çalışmanın esas tezi ve amacı Tayfun Pirselimoglu’nun auteur olduğu varsayımından hareketle yönetmenin orijinal tarzını, filmlerinde sıkça kullandığı temaları ve bu temaların hikâyedeki özgünlüğünü ortaya çıkarmaktır.

Tez kapsamında araştırma yapılırken auteur kuram üzerine yapılan okumalardan yola çıkılarak Sarris'in üç halka modeli esas alınmaktadır. Fakat Wollen'in yapısalcı yaklaşımı göz ardı edilmeyerek, Bazin'in auteur'ün beslendiği toprakların iktisadi, sosyal, kültürel ve siyasi ortamından etkilenmesi ve sinemasına bunu aktarması varsayımı da yönetmenin filmleri okunurken dikkate alınmaktadır. Bunun yanı sıra yönetmenin auteur özellikleri tespit edildikten sonra, Sarris'in çemberlerinden ikincisine denk gelen yönetmenin kişisel stili olarak her filminde vurgulanan suç teması üzerinde çözümlemeler yapılmaktadır. Suçun filmlerde işlenişine dikkat edilerek, suç ve suçlunun adalet karşısındaki anlamlarının göreliliği tartışılmaktadır. Son olarak filmdeki karakterlerin hikâyenin içerisinde suça bulaşma nedenleri ortaya konarak tartışılmaktadır.

Çalışmanın ilk bölümünde auteur kuramın ortaya çıkışını hazırlayan zemin, ortaya çıkışı ve gelişimi, kuram üzerine eleştirmen ve yazarların düşünceleri genişçe tartışılmaktadır. İkinci bölümünde yaratıcı yazarın filmini yaptığı ülkenin ve dönemin özellikleri araştırılmakta, akabinde yönetmenin öz yaşamı, kişisel düşünce dünyası odak noktasına alınmaktadır. Yönetmen hakkındaki kişisel bilgilere ve filmleri hakkındaki görüşlerine röportajları aracılığıyla basılı ve çevrimiçi literatür taramasıyla ulaşılmıştır. Üçüncü bölümde ise yönetmenin uzun filmleri okunmaktadır. *Hiçbir yerde* (2002), *Rıza* (2007), *Pus* (2009), *Saç* (2010), *Ben O Değilim* (2013), *Yol Kenarı* (2017) filmleri çalışmanın örneklemini ve evrenini oluşturmaktadır. Filmleri okuma yöntemimize Sarris'in çemberler modeli, Wollen'in yapısalcı yaklaşımı ve Bazin'in yaratıcının yaşadığı ortamdan etkilenmesi ve beslenmesi varsayımı araç olmaktadır. Okumalarda yönetmenin üslubundan, dünyaya bakış açısından, filmlerinde sıkça görülen motiflerden, temalardan, karakter özelliklerinden yaratıcı yönetmeni açığa çıkarmak için yararlanılmaktadır. Filmler hem biçimsel, hem de anlatım biçimi açısından irdelenmektedir. Filmlerde anlatılan konu ve temalar, karakterler, filmin zamansal ve mekânsal evreni, aynı zamanda sinematografik olarak filmde kullanılan renkler, ses ve müzikler, filmin aydınlatması, dekorlar, kamera kullanımı ve simgesel anlatımlar üzerinde detaylıca durulmaktadır. Son bölümde ise yönetmenin özellikle her filminde yer verdiği suç ve suçluluk temasına odaklanılmaktadır. Yönetmenin kişisel tarzını belirleyen öğelerden olan suçun etimolojisi, kökeni, kavramla ilgili fikir oluşturulduktan sonra Tayfun Pirselimoglu filmlerinde suçun nasıl işlendiği okunarak, karakterleri suça iten sebepler ortaya konmaya çalışılmaktadır. Bütün bu bulgular ışığında sonuç bölümünde Pirselimoglu'nun auteur bir yönetmen olma özellikleri değerlendirilerek, Pirselimoglu'nun suç ve suçluluk temasına olan bağlılığı veya kendi

ifadesiyle takıntısını filmlerine nasıl yansıttığına, ne kadar özgün bir biçimde işlendiğine bakılmaktadır.

Detaylı literatür taraması sonucunda son dönem Türk Sinemasında kendine özgü dili olması hakkında kitaplarda, makale ve tezlerde tek cümleyle bahsedilen, okuması bulunmayan Tayfun Pirselimoglu'nun auteur kuram çerçevesinde detaylı değerlendirilmesi çalışmayı gerekli kılmıştır. Tayfun Pirselimoglu hakkında akademik açıdan sınırlı kaynağın bulunması YÖK akademik sitesinde de yönetmenin filmleri üzerine sadece üç araştırmanın bulunması (1. Özden Öncül Durgut'a ait olan "Tayfun Pirselimoglu üçlemesinde mekân ve kimlik: Rıza (2007), Pus (2009) ve Saç (2010)", 2. Hilal Demir'in yazdığı "Türk Sinemasındaki 'Auteur' yönetmenlerin filmlerinde nihilizm ve birey: Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Tayfun Pirselimoglu örneği", 3. Berçem Gül Arpa'nın "Tayfun Pirselimoglu filmlerinde kadın temsili ve Saç filminde abject" tezleri) bu çalışmayı önemli kılmaktadır.

2. AUTEUR KURAMI TARTIŞMAK

Sanatın var olduğu günden beri yaratıcılık denilen, özgün eserler üretme kavramı var olmuştur. Teknolojik ve endüstriyel gelişmelerle ortaya çıkan alanlardan biri de sinemadır. Hiç kuşkusuz sanatta en çok konuşulan konularından biri yaratıcılık üzerinedir. Sinemanın ortak bir yaratıcılık yönünün var olduğundan söz edilse de filmin ideolojisi, yaratıcı dili, bu ortak ilişkilerin bir yaratıcılık eseri ortaya çıkaramayacağını düşünmeye teşvik etmektedir. Film çok sayıda kişiye ait olduğu durumda, onu kontrol etmek zorlaşacak, filmin eleştirilmesi, anlaşılabilmesi, değerlendirilebilmesi yönteminin anlaşılması ve analizi mümkün olmayacaktır. Bu durum bir bakıma “Auteur” kavramının doğuşunu sağlamıştır. (Güngör, 2014: 80-81)

“Auteur” Fransızcada “yazar, yaratıcı yazar” anlamına gelmektedir. Kuramın doğuşu İkinci Dünya Savaşı sonrası yani 1950’lere denk gelmektedir. Kuramın ortaya çıkışına İtalya Yeni Gerçekçiliği ile başlayan Sanat Sineması anlayışının öncülük ettiği de bilinmektedir (Bordwell, 2010: 73-78). Auteur kavramını ilk kez *Cahiers du Cinéma* (Sinema Defterleri) dergisinin genç eleştirmenleri kullanmış ve geliştirmiştir. 1957 yılında *La Politique Des Auteurs – Yaratıcı Yönetmenler Politikası* olarak bilinen makaleyi yazmış ve auteur’le ilgili düşüncelerini resmi olarak açıklamışlardır (Stam, 2014: 95-96). Bu yazarların çoğu ilerde Fransız Yeni Dalgası’nı başlatan yönetmenler olarak bilinecek, kendi kişisel üsluplarını oluşturdukları için auteur olarak da anılacaklardır.

Auteur kuramı düzensiz bir şekilde gelişmişti. Kuramla alakalı hiçbir zaman sistemli manifestolar ya da ortak bildiriler söz konusu değildi. Politika olarak tartışılmaya devam edilse de sınırları belirlenmemiş olarak kalmaktaydı. Bu nedenle auteur kuramı geniş bir çerçevede yorumlanabilir duruma geldi, çeşitli eleştirmenler kolektif yaklaşımlarla farklı yöntemler ortaya çıkardılar.

Andrew Sarris 1962 yılında auteur hakkında yazılan, tartışılan tüm ortak fikirleri toparlayarak *Notes on the Auteur Theory* isimli makalesini yazmış ve ilk kez politika, üslup olarak anılan auteur kuramını düzenli bir hale getirerek kuram olarak kullanmıştır. Ancak bu auteur kuram hakkında son ve tamamlanmış bir yazı niteliği taşııyordu. Daha yeni ortaya çıkmış bir kuram olması nedeniyle yazar, eleştirmen ve yönetmenler tarafından konuşulmakta ve geliştirilmeye devam edilmekteydi. Zamanla kurama farklı yaklaşımlar ve

eleştirel bakışlar da gelişmiştir. Bu bölümde auteur kuramın ortaya çıkış nedeni ve çeşitli yazarların kuram hakkındaki düşünceleri tartışılmaktadır.

2.1. Auteur Kuram’a Zemin Hazırlayan Koşullar ve Fransız Yeni Dalga’sı

İkinci Dünya Savaşı sırasında Fransa Alman işgali altındaydı ve ülkeyi Vichy hükümeti yönetmekteydi. Vichy hükümeti antidemokratik kararlarını birçok alanda uygulamakta, yasaklar getirmekteydi (Wollen, 2008: 68). Sinema sektörü de bu yasaklardan nasibini almıştı. Amerikan filmlerinin Fransa’da gösterimi yasaklanmış ve yasa dışı ilan edilmişti. Sinemada yalnız Alman filmlerinin gösterimine izin verilmekteydi. Fakat Alman filmleri Fransızlar tarafından beğeniyle karşılanmamaktaydı, izleyici kitlesi çok azdı. Bu yüzden hükümet Fransız filmlerinin yapılmasına filmler üzerinde tam denetim sağlamak şartıyla izin verilmekteydi (Arslan, 2010: 6-7).

Savaşın sona ermesiyle Fransa işgalden kurtulmuş ve Amerikan filmleri yeniden sinemalarda gösterime girmiştir. Bu dönemde Fransız film eleştirmenleri Hollywood filmlerine ilgi göstermiş, üzerine yorumlamalar yapmışlardır. Yazarlar yasak olan dönemlerde izleyemedikleri filmleri Henri Langlois’nın kurduğu Sinematekte (*Cinematheque Francaise*) izleme şansı bulmuşlardı (Wollen, 2008: 68). Bu yazarlar, özellikle 1951 yılında kurulan *Cahiers du Cinéma* dergisinde filmleri analiz ediyorlardı. Analizlerin sonucunda bazı yönetmenlerin çeşitli filmlerinde tekrarlanan benzer temaların, içsel anlamların, işaretlerin olduğu fark edilmiş ve bu konu dikkat çekmeye başlamıştı (Ertaş, 2016: 6). Zira bu da o yönetmenlerin her filmde tekrarlanan kendine özgü bir stil oluşturması demekti ve yönetmenin bu üslup farkı farklı tarz ve türde filmler (bilim kurgu, western, komedi vs.) yapsa da kendini belli etmekteydi. Bu yazarlar arasında yaratıcı yönetmenin varlığı tartışılmaya başlamış, dergide bu fikir kapsamında makaleler yazılmıştı. Böylelikle, 1954 yılında Truffaut auteur sözünü resmi olarak yaratıcı yönetmen anlamında kullanmış ve konu üzerine *Fransız Sinemasında Belirgin bir Eğilim* isimli makalesini yazmıştır. Bu makalede Truffaut senaryoyu görselleştiren ve senaryodan bağımsız kendi düşüncelerini, özgün dünyasını yansıtan iki farklı yönetmen türü belirlemiştir (Güngör, 2014: 83).

Cahiers Du Cinéma yazarları artarda auteur üzerine eleştiriler yapmaya ve fikirler geliştirmeye başlamış ve son olarak “Auteur kuramın babası” olarak bilinen Bazin 1957

yılında auteur hakkında diğer yazarların da fikirlerini yansıtan *Yaratıcı Yönetmenler Politikası* isimli makalesini yazmıştır (Kuyucak, 2013: 35). Fakat bu yönetime yaratıcılık atfeden ilk makale değildi. Nitekim bundan dokuz yıl önce yönetime yaratıcılık atfeden Alexandre Astruc, *Naissance d'une Nouvelle Avant-garde La Caméra-Style* (*Yeni Avangardın Doğuşu- Kamera Kalem*) isimli makalesiydi.

2.2. Alexandre Astruc ve Camera Stylo

Alexandre Astruc'a göre 1940'larda sinema eski anlamından yavaş yavaş kopmaktaydı. Astruc sinemada yeni bir şeyler olduğunu söylemekteydi ve bunu fark etmek için sadece filmleri izlemek yeterliydi, büyük, derin bir analize gerek yoktu (Astruc, 2010: 21). Sinema artık sadece görüntü aktarımından ibaret değildi, filmlerde görselliğin en önemli öge olması artık geçmişte kalmaktaydı. Astruc bunu genellikle eleştirmenlerin dikkatini çekmeyen filmler için söyledi. Yazarların yerden yere vurduğu bu filmleri Astruc yeni avangart olarak nitelendirdi (Astruc, 2010: 22).

Astruc sinemanın artık sanatlaştığını ve diğer sanatlar gibi kendini ifade etmek için bir araç olduğunu savunmaktaydı (Stam, 2014: 94). Yazar sinemayı sanat dallarından edebiyata daha yakın bulmaktaydı. Bu yüzden sinemayı ilk kez dil olarak nitelendiren yazar olarak tarihe geçmiştir. Bu dil sanatçının kendini, düşüncelerini, kendi dünyasını, takıntılarını ifade ettiği bir alandı (Astruc, 2010: 22). Bu nedenle Astruc Camera Stylo-Kamera Kalem kavramını benimsemiştir Yani bir roman yazarı, edebiyat ustası kendi kalemiyle yeni bir dünya yarattığı gibi yönetmen de kamerasıyla aynı şeyi yapmaktaydı. Sinema sadece görsellik değil, ince ve derin anlamları olan bir yazı aracıydı. Sinema sanatı büyük potansiyele sahipti ve sadece kurgusal popüler roman veya gerçek videolar aktarma aracı olamazdı. Astruc sinemanın her konuyu: metafizik, felsefi ve sosyolojik ve başka konuları anlatabilecek güçte olduğunu söylemiştir. Hatta ona göre ünlü filozoflar günümüzde yaşasaydı uzun uzun bir şeyler yazmak yerine film çekimini tercih ederlerdi (Astruc, 2010: 22). Sinemayı bir gösteri olarak görmenin yanlış olduğunu dile getirmiş ve sonuç olarak büyük bir öngörüyle sinemanın sadece sanat kolunun gelişmeyeceği aynı zamanda dünyevi bilimleri, tarihi olayları anlatan filmlerin de olacağını söylemiştir. Nitekim günümüzdeki belgeseller, fizik, tarih, matematik vs. bilimleri görüntülü anlatan filmler bolca yapılmaktadır. Böylece aslında Astruc sinemanın çeşitli yönere evrileceğini öngörmüştür. Sinemanın bu evrilişi sessiz sinemanın sesli sinemaya geçiş yapmasıyla mümkün olmuştur.

Sessiz filmler görüntü yoğunluğuna başvurmak zorundaydı fakat sesli filmlerin yapılmasıyla artık yönetmenin kendi dünyasını filme yazması mümkün hale gelmekteydi. Başka bir ifadeyle artık yazar-yönetmenler belirli imgelerden yararlanmak zorunda kalmayacak ve kendi yöntemlerini geliştirebileceklerdi. Mesela, “zamanın geçtiğini göstermek için hep yaprakların döküldüğünü göstermeye gerek kalmayacaktır” (Astruc, 2010: 23).

Astruc sinematik görüntüyü filmin en önemli, derdini anlatan dinamik karakteri olarak görmekteydi. Sinemanın ana işlevi hareket etmektir ve bu sinemayı basit anlamda görüntüler dizisi olarak nitelememizi mümkün hale getirebilmektedir. O, aynı zamanda filmleri günlük hayatın sanatsal bir ifadesi olarak aktarabilme imkânından bahsetmekteydi. Günlük hayatta kişiler zaman akışında kendilerini ifade edebilmekteler ve bu sadece duygusal açıdan ifade değildir. Kendi düşüncelerini, hayal dünyalarını, fikirlerini aktarabilmekteler ki sinema da bu işlevi yapabilmektedir. Sinema bu düşünce yoğunluğunu yansıtabilme olasılığıyla Sartre ve Camus eserleri gibi düşünce aracı haline gelebilmektedir (Astruc, 2010: 23).

Astruc edebi eserlerin sinemaya uyarlamasında günümüzde de sıklıkla dile getirilen eserdeki derinliği sinemada yansıtmamanın mümkün olmaması ve bu yüzden seçenek varsa eseri yazılı olarak okumanın daha faydalı olacağı düşüncesine karşı çıkmaktadır. Astruc’a göre bu hayal gücü zayıf olan yönetmenlerin ürettiği bahanedir (Astruc, 2010: 24). Yetenekli yönetmen eserin derinliğini kendine has üslupta ifade edebildiği gibi, kendi dilini de oluşturmayı bilecektir.

Astruc’un auteur kuramının bir uzantısı olan *kamera- kalem* kavramı senaristi ikinci plana atmakta, filmin yazar ve sahibi olarak yönetmeni ön plana çekmektedir. Nitekim senaryoyu yönetmen kendine has üslubuyla yorumlamakta ve kendi dilini yansıtmaktadır.

Astruc 1920’ler sinema geleneğinin değişmekte olduğunu ve sinemanın diğer sanatların (resim, şiir, tiyatro, roman vs.) taklitçisi olmaktan çıktığını ve başlı başına, özgür ve özgün bir sanat olduğunu iddia etmektedir (Astruc, 2010: 21-26).

Astruc’dan sonra Truffaut yaratıcı yönetmen üzerine düşüncelerini belirtmiş ve Astruc’la birçok konuda benzer düşünmüştür.

2.3. Truffaut ve “Mise-En-Scene”, “Metteur-En-Scene” Farkı

Truffaut auteur kelimesini sinema literatüründe ilk kullanan yazar olarak bilinmektedir (Çetin, 2001, Kablamacı, 2014). 1954 yılında *Cahiers du Cinéma* dergisinin 31. sayısında *Fransız Sinemasında Belirgin bir Eğilim* isimli makalesini yayımlamıştır. O bazı filmleri yorumlarken auteur ile ilgili görüşlerini belirtmiştir ve Fransız sinemasını eleştiren tavır ortaya koymuştur. Truffaut Astruc gibi 1940’lardan itibaren Fransız sinemasının değiştiğini düşünmektedir. Sesli filmlere henüz geçildiği dönemlerde Fransız sinemasının özgünleşemediğini ve Amerikan filmlerini taklit ettiğini belirtmektedir. Savaş döneminde Amerikan filmlerinin yasaklanması bu anlamda Fransız sinemasının değişimine sebep olmuştur. Truffaut’nun ifadesiyle taklit filmleri yerini psikolojik gerçeklik filmlerine bırakmıştır (Truffaut, 2010: 27). Fakat yazar bu filmleri de eleştirmektedir. Truffaut’a göre bu filmler senarist filmleridir ve aslında ne gerçek, ne de psikolojik filmlerdir. Bu filmlerin Fransız gerçekliğini, iddia edildiği gibi emekçi insanların hayatlarını yansıtmadığını savunmaktadır (Kablamacı, 2014: 65, Stam, 2014: 95). Bu hikâyelerin de senaristler tarafından benzer şekilde kurgulandığı ve yine hikâyenin konularında belirli bir stereotipleşme olduğunu söylemektedir. Rahipler, aldatılan kişiler, imkânsız aşk gibi konuların tekrarlandığını ve bu hikâyelerin toplumda tabu olan konulara girmeden, kutsal olana saygı çerçevesinde yapıldığını anlatmaktadır. Bu minvalde olan filmler çok izlenmektedir ve bu tür senaryoların tekrarlanmasının ticari kaygı taşıdığını anlaşılabilmektedir. Fakat Truffaut gerçek sanat sinemasının böyle klişe, tabu ve kutsallara uymayarak özgür ve özgün olması gerektiğini ifade etmektedir (Astruc, 2010: 27-40). Böylelikle sanat sineması ile ticari sinema ayrımını yapmaktadır.

Truffaut da Astruc gibi uyarılama konusuna değinmekte, hikâyelerden uyarılama yapılan filmleri eleştirmektedir. Ona göre bu senarist ve yönetmenlerin kolaya kaçmasıdır. Gerçek sinema özgün olmalıdır. Oysa bu senarist ve yönetmenlerin yaptığı yazılı şekilde olan bir yapıtı sahneleştirmektedir.

Truffaut makalesi temelde iki kısımdan ibarettir. Birinci kısımda Fransız sineması eleştirisi, mevcut popüler filmler, senaristler ve yönetmenlerin ağır eleştirisi yer almaktadır. İkinci kısımda sanat sinemasının, auteur’ün nasıl olması gerektiği ile ilgili düşünceleri ve mise-en-scene ve metteur-en-scene kavramlarını birbirinden ayırarak karşı karşıya koyduğu bölümlerdir. Metteur en scene senaryoya görsellik katan kişidir ve kendi duygu

düşüncelerini filme yansıtmaz. Metteur en scene'in olduğu filmlerde yönetmen film ekibindeki onlarca kişiden sadece biridir (Güngör, 2014: 83). Filmdeki yeri ve değeri herkes kadardır. Filme yansıtılabileceği kişisel düşünce ve duyguları arka plandadır. Truffaut bu tür filmlerin ticari kaygı taşıdıklarını ve bu filmlerin Amerikan sinema sektörünün kurallarını tekrar ve taklit ettiklerini söylemektedir. Bu tür filmlerde senaryoya bağlı kalmak mecburiyeti doğmaktadır ve bu filmler sinemanın sanat olarak değerini düşürmektedir (Astruc, 2010: 27-40). Bu kişiler teknik olarak yeteneğe sahiplerdir fakat bütünüyle yaratıcılıklarını ortaya koymamaktalar.

Mise en scene ise auteur'e özgü bir şeydir. Burada yönetmen setteki en üst kişidir. Tabiri caizse filmin tanrısıdır. Auteur filmler bireysel filmlerdir ve yönetmenin kendi kişisel dünyasını yansıtmaktadır. Bu tarz filmlerde senaryoya bağlı kalınma zorunluluğu yoktur ve genelde bu filmlerin senaryosu da yönetmenin kendisine aittir. Ön planda yönetmenin yaratıcı düşünceler vardır. Böylelikle film yönetmenin kişisel eserine dönüşmektedir. Farklı türlerde yapılsa bile, her filmde yönetmenin kişiliğinden izlere rastlanmaktadır. Astruc gibi Truffaut da yönetmenin kamerayı kendi kişisel dilini oluşturmak için kullanması gerektiğini düşünmektedir. Aynı zamanda bir filmi iyi veya kötü yapanın sadece ve sadece yönetmen olduğunu ifade etmekte ve bu düşüncesiyle de yönetmene ne kadar önem yüklediğini anlatmaktadır.

Truffaut'nun bu makalesi Fransız Yeni Dalga'sı için manifesto sayılmıştır da diyebiliriz (Kablamacı, 2014: 65-66). Nitekim makaleyi yazdıktan beş yıl sonra 1959'da, Truffaut pratik uygulama ile auteur kavramına bakışını göstermiş ve kendi *Les 400 Coups* (400 Darbe) isimli ilk filmini yapmıştır. Film Cannes'de en iyi yönetmen ödülüne layık görülmüştür (Bordwell ve Thompson, 2008: 462).

Truffaut'nun bu makalesi, *Yaratıcı Yönetmenler Politikası* makalesi ve dergi yazarları için auteur kavramı yolunda aydınlatıcı olmuştur. Monaco'ya göre ise isim olarak Truffaut'ya ait bir makale olsa da makale dergi yazarlarının kolektif emeğinin ürünüydü (2006: 13-18).

2.4. Andre Bazin ve Yaratıcı Yazarlar Politikası

Bazin hem entelektüel kişilik, hem sinema araştırmacısı ve aynı zamanda yazardır. Kısa ömrüne rağmen yazıları, araştırmaları, kuramlarıyla günümüzde de fikirleri değer gören kişiliktir. *Cahiers Du Cinéma* dergisinin de kurucusu, editörü ve aktif yazarlarından biridir. *Yaratıcı Yazarlar Politikası* isimli makalesinin yazarı olarak bilinmektedir. Fakat bu makaleye de dergi yazarlarının kolektif bilinci ve düşünceleri çerçevesinde hepsinin katkıda bulunduğu aşikârdır. Buna rağmen, Bazin çalışmalarıyla auteur kuramın ve birçok sinema kuramının ortaya çıkmasına, gelişmesine katkıları olan bir yazardır.

Bazin sinemanın sesli döneme geçmesiyle artık farklılaştığını veya farklılaşması gerektiğini savunmuştur. Başka bir ifadeyle sessiz sinema film dönemindeki gibi montaj ve kurgunun ön planda olmaması gerektiğini, “çıplak” görüntülerin çoğunluk teşkil ettiği ve “gerçek” görüntülerin olduğu yansıtıldığı film tarzını savunmaktadır (Andrew, 2007: 154-155). Bazin’e göre sinema sanattır fakat kurgusal ve soyut değil, gerçektir (Akçora, 2015, Çetin, 2001). Gerçeklikten kasıt burada uzamsal ve görsel gerçeklerdir. Gerçeklikle sinemanın bağlantılı olduğunu vurgulayan Bazin, kurgunun minimum ölçekte kullanılmasından yanadır. Bazin filmlerde atlama yapmadan uzun çekimler kullanan yönetmenlerden etkilendiğini belirtir ve bu tür çekimlerin doğallığı bozmadan devamlılığını yansıttığını düşünür (Akçora, 2015, Çetin, 2001: 150). Fakat bu durum filmlerin biçemden yoksun olması anlamına gelmemektedir.

Bazin film yapımını iki türe ayırmaktadır (Çetin, 2001: 150). İlk tür film yapımında hikâyeye odaklanılmakta, kurmaca olan bir hikâyeye gerçekmiş gibi yansıtılmakta, izleyici pasif duruma düşürülmekte ve olayların gerçekliği yansımalarına kapılmaktadır. Bu filmlerin yapımında önemli olan teknik yönleri bilmek, film yapımıyla ilgili araçları doğru kullanmak ve kullandırmaktır. İkinci tür filmler ise gerçeğe odaklanmaktadır. Seyirciye bu olayların gerçek ve karmaşık olduğu yansıtılmaktadır. Bu tür filmlerde izleyici aktif olarak film üzerine düşünerek eleştirel bir tavır geliştirmektedir. Yani izleyici bu tür filmlerde etkin hale gelmektedir. Auteur kuramıyla ilgili yazarların hepsi gibi Bazin de sinemanın özgün bir sanat olduğunu varsaymaktadır. Bir tablo için ressam neyi ifade ediyorsa, Bazin’e göre, yönetmen de film için aynı anlamı ifade etmektedir. Başka deyişle filmdeki tek yaratıcı kişiliktir. Bu bakış açısıyla senariste yaratıcılık atfedene karşı görüş sergilemiş ve

senaristin yönetmene sadece bir çerçeve, hammadde sunduğunu savunmuştur (Özarslan, 2013: 224). Bazin yönetmenin görüntülerle yazmakta olduğunu savunmaktadır.

O, 1957'deki *Auteurslar Politikası* isimli makalesinde auteur kuramını her filminde kişisel biçimini oluşturan ve devam ettiren kişi olarak açıklamıştır. Auteur yönetmen özgür ve bağımsız kişidir. Kendisine hiçbir sınırlama getirmez ve getirilen sınırlamaları kabul etmez. Sınırlar olmadan kişisel stilini oluşturan sinema yazarı yani yönetmen kalıcı olacaktır. Bazin filmlerdeki kültürel izlerin yansıtılmasına da dikkat çekmiştir. Bazin'e göre filmler kültürel açıdan var oldukları ortamın değeri olarak analiz edilmeli ve okunmalıdır (Güngör, 2014: 138).

Bazin'in düşünceleri auteurist dergi yazarlarının görüşünü etkilemiş ve ileri zamanlarda Yeni Dalgayı başlatan bu yönetmenler onun düşüncelerine önem vererek, bu analize uygun filmler yapmışlardır.

2.5. Bordwell - Thompson ve Smith'in Auteur Kurama Yaklaşımı

Wollen auteur kuramının 1969'a kadarki en uygun biçimini Novel- Smith'in verdiğini belirtir (2008: 72). Novel Smith'e göre auteur'ün yapıtının ana damarlarından biri yazarı tanımlayan özelliklerin ilk başta belli olmamasıdır. Bu tür filmleri eleştirirken filmin yüzeysel anlatısının ardında yatan çekirdeğine inmek gerekmektedir. Filmde ilk bakışta anlaşılması güç olan “motiflerin oluşturduğu desen bir yazarın yapıtına o özgün yapıyı veren şeydir, eseri hem içsel olarak tanımlar hem de bir eseri ötekinden ayırt etmeye yarar” (Novel Smith'den aktaran Wollen, 2008: 72).

David Bordwell ve Kristin Thompson da *Film Art (Film Sanatı)* kitabında auteurlük kavramına değinmekteler (2012: 39-43). Onlar autuer'un kolektif emeğin, ekibin ürünü olduğunu düşünmekteler. Bu konu üzerine tartışan yazarlara göre, eğer filmde sadece yönetmeni auteur sayarsak, senaristin işini yadsımış oluruz. Senaristi auteur sayarsak, o zaman da kurgu ve yönetmen vasıtasıyla bu senaryonun dönüştürüle bilme ihtimalini göz ardı etmiş oluruz. Son olarak, yönetmeni düşündüğümüzde kolektifin biraz daha üstündedir, anahtar kişiliktir, fakat yine de tek etken değildir. Bu yüzden onlara göre auteur tüm gruptur, kolektiftir.

Bordwell ve Thompson genellikle auteur kuram dışında bırakılan ve auteurluk atfedilmeyen Hollywood yönetmenlerinin de bazılarını auteur olarak nitelendirmişlerdir. Onlara göre bu yönetmenler (Otto Preminger, Samuel Fuller, Vincent Minelli, Alfred Hitchcock) kendileri senaryo yazmasa ve Hollywood'un standartlaşmış stüdyo kuralları içinde çalışsalar da bu kuralların dışına çıkmayı başarmış ve kendi kişisel stillerini oluşturmuşlardır (Bordwell ve Thompson 2012: 461).

2.6. Andrew Sarris ve Çemberler Modeli

1950'lerde Fransa'da ortaya çıkan ve orada geliştirilen auteur politikası 1960'lara geldiğinde dünya çapında yazarlar tarafından eleştirilmeye, tartışılmaya başlanmıştır. Andrew Sarris 1962 yılında Amerika'da *Notes on the Auteur Theory* başlıklı makaleyi yazmıştır. Bu makale o döneme kadarki auteur'le ilgili tüm fikirlerin ortak yönlerini ortaya çıkarmış ve kuramı sistemli hale getirmeyi planlamıştır (Kablamacı, 2014: 68, Esen, 2015: 14). Sarris'in bu makalesinden sonra auteur politikası auteur kuramı olarak anılmaya başlamıştır. Sarris'in yazısı auteur kuramının daha da gelişmesine ve Fransa dışında da daha çok bilinmesine yol açmıştır.

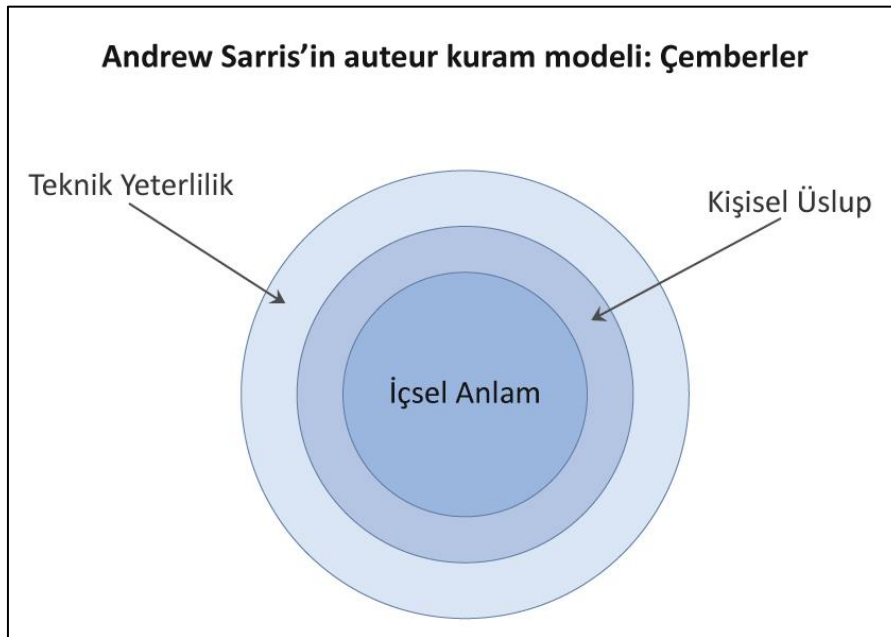
Sarris auteurü temel olarak üç değer kıstası üzerinden tanımlamıştır. İlk ölçüt yönetmenin teknik yeterliliğidir. Sarris'e göre bu kritere sahip olmayanın sadece auteur değil yönetmen olarak bile varlığı, nitelikleri sorgulanabilir (Sarris, 2010: 42). Teknik yeterlilik filmin yapımındaki tüm teknik işleri kontrol etme ve yönlendirme yeteneğidir. Aydınlatma, renk, görüntü, müzik vs. kapsamaktadır. Yönetmen olmanın temel şartı sezgisel seviyede de olsa teknik bilgilere hâkim olmaktır. Bu yönetmeni auteur yapmasa da en azından iyi yönetmen yapmaktadır (Sarris, 2010: 42-43).

İkinci ölçüt yönetmenin ayırt edilebilir kişiliğidir. Yönetmenin çektiği filmlerde karakteristik stilini yansıtması gerekmektedir. Bu yönetmenin kişisel imzası niteliğini taşımaktadır. Yani diğer filmlerde de benzer şekilde tekrar etmelidir. Sarris'e göre yaratıcı yönetmenlerin filmleri yönetmenin kişisel duygu ve fikirleri ile bağlantılı olmalıdır. Bazı Amerikalı yönetmenlerin bu konuda Avrupalı auteurlerden daha üstün olduğunu düşünmektedir (Sarris, 2010: 43). Çünkü Avrupalı auteurler genellikle senaryoyu da kendileri yazmakta ve bu onların kişisel biçimlerini oluşturmalarına kolaylık sağlamaktadır.

Stüdyo sisteminde çalışan Amerikalı yönetmenler siparişi yerine getirmekle mükelleftir, fakat buna rağmen bazı yönetmenler kişisel soyut üsluplarını filmlere yansıtabilmektedir.

Auteur kuramının sonuncu ve en önemli değer ölçütü filmlerin içsel anlamıdır. İçsel anlamın varlığı sinemanın sanat olarak varlığını da yüceltmektedir. Sarris'e göre içsel anlam yönetmenle çekeceği malzeme yani senaryo, hikâye arasındaki gerilimden çıkmaktadır (2010: 43). Sarris bu durumu mise en scene'e benzetmektedir. Fakat tam olarak eş anlamlı olmadığını vurgulamaktadır. Sarris içsel anlamı yönetmenin ruhunun coşkusu olarak da nitelemektedir. Bu durumu açıklamak için başka sanat dallarından örnek verilemeyeceğini, bunun sadece sinemaya özgü bir durum olduğunu ifade etmektedir (Sarris, 2010: 43). Aynı hikâyeyi iki farklı yönetmen sahneleştirdiği zaman görsel ve anlamsal olarak ikisinde de farklı yönler ortaya çıkmaktadır. İzleyici ilk başta pek bir fark görmeyebilir veya somut bir fark görünmeyebilir, fakat filmin tinsel anlamında mutlaka farklılıklar sezilmektedir.

Sarris auteur kuramının bu üç değerini üç eş merkezli çemberler şeklinde görselleştirebileceğimizi belirtir. En büyük ve dışarıdaki daire teknik, ortadaki kişisel stil, en içerideki ise içsel anlamdır. Yönetmen ilkinde hakimse teknisyen, ortadaki çembere de aitse stilist veya metteur en scene ve en son çemberi de kapsıyorsa auteurdür (Sarris, 2010: 44).



Şekil 2.1. Andrew Sarris'in Auteur Kuram Modeli

Sarris bu sınıflandırmayı yaparken bunun kesin bir kural olmadığını, her eleştirmenin farklı görüşlerinin olabileceğini söylemiştir. Kendisi de bu sınıflandırmanın yeterli olmadığını farkındadır. Nitekim Luis Buñuel'in çemberin ilk dairesindeki tekniğe sahip olmasa bile auteur sayılabileceğini savunmuştur (Sarris, 2010: 44). Bu fikri auteur kuramın çemberlere dayanarak okunmasının aslında yeterli olmadığı düşüncesini pekiştirmiştir. Sarris bu makalesiyle auteur kuramın bölümlendirmesini, daha sistemli hale gelmesini hedeflemiştir. Akademik alana fayda sağlayacağını umarak yazıldığını belirtmiş ve geliştirilmeye ihtiyacı olduğunu söylemiştir. Kuyucak Esen de Sarris'in kuramı geliştirip daha tutarlı hale getirdiğini söylemektedir (2013: 41).

Auteur kavramını anlamak için filmin iç anlamını yüzeye çıkarmak gerekmektedir. Fakat bazı filmler iç anlamlarını gizler, soğan soyar gibi filmi soyduğumuzda içsel anlamına ulaşabiliriz. Sarris auteur kuramın güzelliğinin bu özelliğinde saklı olduğunu savunmaktadır (2004: 45).

Sarris'in sınıflandırmasını birçok kişi eleştirse de yönetmenin film yapımında en üst kişi, filmin sahibi olduğu düşüncesi kendinden önceki ve sonraki yazarlar tarafından onanmıştır.

2.7. Yaratıcı Yönetmen'e Karşı Görüşler

Amerikalı film eleştirmeni Pauline Kael auteur kurama, özellikle Sarris'in tarifindeki auteure karşı çıkmakta ve sertçe eleştirmektedir. Kael'e göre Sarris auteur kuramı açıklamak için filmleri analiz ederken filmde, örnek verdiği yönetmenin eski, kötü olan filminden tekrarlar yaptığını görmüş ve ortalama bir filmi bu tekrar yüzünden yüceltmış ve auteur kuramla okuduğunda zevk aldığını söylemiştir (2010: 48). Kael bu düşünceye karşı çıkmaktadır. Sinema sık sık diğer sanatlarla kıyaslanmakta ve auteur kuram yaratıcıları ve eleştirmenleri de sinemayı sanat dalı olarak görmektedir. Onun düşüncesine göre benzer biçimde, diğer sanat: roman, müzik, resim alanlarında sanatçının aynı şeyi sürekli tekrarladığını gördüğümüzde, bunu onun kariyerinde düşüş olarak nitelendirmektedir. Fakat sinemada aynı durum olunca adını auteur koymanın ve bunu yüceltmenin biraz zorlama bir yaklaşım olduğunu ifade etmektedir (Kael, 2010: 48-49).

Kael Sarris'in çemberlerini de eleştirmektedir. Kael'e göre Sarris'in "yönetmen teknik yeterliliğe sahip olmalıdır" çıkarımı yanlış ve oldukça iddialıdır (2010: 50-51). Yönetmen teknik yeterliliğe sahip olmasa da olurdan ziyade, belki de olmaması onu daha çok auteur yapabilmektedir. Teknisyenliğin belirli kuralları vardır ve bu kuralları bilmeden film yapanlar yeniliğe imza atma olanağına daha çok sahiplerdir. Bu yönetmenler yeni standartlar bile oluşturabilmektedir. Teknik yetersizlik bazı filmlerin kötü sonuçlanmasına getirmektedir. Fakat Kael, aynı zamanda, iyi teknisyenliğin kötü filmleri toparlamaya yaradığını, filmin açıklarını kapattığını söylemektedir.

Orta çemberdeki kişisel stil anlayışına gelince, Kael durumu şöyle örneklendirmektedir: "kokarcanın kokusu güllerin kokusundan çok daha ayırt edilebilirdir. Bu kokarcanın kokusunu daha iyi mi yapmaktadır?" (Kael, 2010: 51). Kael'in demek istediği aslında yönetmenin kişiliğinin farkında olduğumuz zamanlar filmden sıkıldığımız ve yönetmenin kötü bir film yaptığını anladığımız anlardır. İyi bir filmi izlerken filmdeki anlamlara, güzel görüntülere vs. odaklanılmakta ve yönetmenin kimliği hatırlanmamaktadır. Film tekrara düşerse, ekranda izleyiciyi kendine çeken bir görüntü yoksa o zaman filmin arkasındaki yönetmen hatırlanmaktadır (Kael, 2010: 52). İyi film ise iyi filmidir, yönetmenin kişiliği bu durumlarda hatırlanmamaktadır. O, aynı zamanda, bir yönetmeni auteur olarak nitelendirip onun kötü filmlerini de sırf kişisel kimliğinden izler taşıyor diye iyi filmleriyle beraber övmenin, yönetmenin iyi filmlerine hakaret ve haksızlık olduğunu düşünmektedir. Kael örnekler üzerinden devam etmektedir. "Bir yönetmeni auteur olarak niteleyip onun yaptığı her filmi dehanın eseri olarak nitelemek markaya göre kıyafet almaya benzemektedir. Bu Dior markasıdır dolayısıyla iyidir" şeklinde yorumlamak doğru değildir (Kael, 2010: 54).

İç çemberin, en mantıklı, akla yatkın kısım olduğunu söylemekte, fakat burada da yönetmenle çektiği materyal arasındaki gerginlikten beslendiği içsel anlam fikrine karşı çıkmaktadır. Zira bu çıkarıma göre yönetmen eğer senaryoyu kendisi yazmışsa o zaman materyalle arasında gerilim olmayacaktır. Peki, bu durum yönetmenin değerini düşürmekte midir? Kael bunun tam tersini düşünmekte ve başkasının yazdığı materyale bağımlı olan yönetmenin ne kadar kişisel çizgisini çizerse çizsin çoğunlukla başkasının fikirlerine ve dünyasına bağlı olduğunu söylemektedir. Kael'in eleştirdiği başka bir konuysa auteur yönetmenlere eleştirmenler tarafından çoğunlukla övgü olarak söylenen eril dil kullanımı, erkeksi film yapımı gibi terimlerdir (Kael, 2010: 69). Bir filmin kadınsı veya erkeksi olmasının onu iyi veya kötü yönetmen yapmadığını düşünmektedir.

Sonuç olarak Kael auteur kuramın daha çok eleştirilip geliştirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Sanatçı sanatın önüne geçmemeli ve sanatın sanatçıdan ön planda olması gerektiğini belirtmektedir. Yersiz tekrarlarla donatılan, orijinalliyi olmayan filmlere entelektüel hava katarak övmenin etik olmadığını, bunun izleyiciyi aptal yerine koymaktan başka bir şey olmadığını söylemektedir.

Paul Coates de auteur kuramı eleştiren yazarlardandı. O auteur kurama Fransa’da başka, İngiltere’de, Amerika’da başka tarif verildiğini söylemekte ve bu farklılıkların auteur kuramını zayıflattığını düşünmektedir. Kael’le ortak düşüncesi filmlerde yönetmenin kişiliğine değil, filmin iyi bir sanat eseri olmasına odaklanılmalı olduğudur. (Ertaş, 2016).

2.8. Wollen ve Yapısalcı Auteur Kuram

İngiliz kuramcı Peter Wollen auteur hakkında fikirlerini 1969 yılında yazdığı *Göstergeler ve Anlam* kitabında ifade etmiştir. O auteur kurama yeni yapısalcı yaklaşım getirmiştir. O zamana kadar kuram yapısalcı yaklaşımla yorumlanmadığı için auteur kuramını eksik olarak değerlendirmiştir (Kuyucak, 2013: 42). Wollen’e göre auteur kuram *Cahiers du Cinéma* dergisi yazarları tarafından gevşek bağlamı olan bir kuram olarak geliştirilmişti. Kuramın belirlenmiş sınırları yoktu, düzensiz gelişmişti. “Kuram, Amerikan sinemasının derinlemesine incelemeye değer olduğu; üstün yapıtların yalnızca ticari pastanın üstünde bir krema tabakası oluşturan kültürlü bir elit, yani küçük bir grup yönetmen tarafından değil, çalışmaları dışlanıp unutulmuş bırakılmış bir auteurler yığını tarafından yapılmış olduğu inancından doğdu” (Wollen, 2008: 68). Kuramın düzensizliği onun her ülkede farklı algılanmasıyla sonuçlanmaktaydı. İngiltere ve Amerika’da Fransa’dakinden farklı anlaşılmakta ve yorumlanmaktaydı. Bu yüzden de tartışmaya, polemiğe açık bir kuram olarak gelişmiştir. Buna rağmen bu kuram yönetmen ve kuramcılar tarafından kullanılmaya üzerine konuşulmaya, yorumlanmaya devam etmiştir. Wollen’in ifadesiyle “kendini en çorak topraklarda bile hissettirmiştir” (2008: 69).

Yapısalcı yaklaşımla Wollen yönetmenin filmin ana yazarı olduğu düşüncesine karşı çıkmaktadır. Yönetmenin kendisini bilinçli olarak filme koymadığı, ama bilinçaltı olarak filme yerleştirdiği anlamlardan bahsetmektedir (Wollen, 2008: 69-73). İzleyici de aynı şekilde yönetmenin filme katmayı düşünmediği anlamları filminden çıkarabilmektedir. Yani auteur filminin anlamı aposteriori olarak inşa edilmektedir (Özden, 2004: 134). Bu yaklaşım

auteur kuramla filmi yorumlarken dikkati yönetmenden alıp yapıtın kendisine yönlendirmektedir. Yönetmenin tanrılaştırılması ve kişilik kültünün ön plana çıkarılmasını eleştirmektedir. Bu bakımdan bu yaklaşım yönetmenin etkisini diğer auteuristlere göre azaltmaktadır. Fakat bu durum yönetmenin filmin yapımındaki en önemli kişi olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Ancak yönetmen yalnız değildir, üstelik bazı gürültüler onun etkisini azaltmaktadır. Gürültüden kasıt oyuncu, yapımcı, görüntü yönetmeni gibi etmenlerdir. Bu etmenlerin etkisiyle bazen yönetmenin kişiliği okunamaz hale gelebilmektedir. Bu da auteur okumalarda yanıltıcı olabilmektedir. Wollen sinemayı diğer yazarların yaptığı gibi başka sanatlarla kıyaslanmasının doğru olmadığını düşünmektedir. Sinema diğer sanatlar gibi sanat eseri ve sanatçı arasında dolaysız bir ilişki sağlamamaktadır. Bu yüzden filmin auteurü bilinçsiz bir katalizör olarak nitelendirilebilir (Wollen, 2008: 150). Dolayısıyla yönetmen filmin sahibinden ziyade onun taşıyıcısı konumundadır (Büker, 2010: 222).

Wollen'e göre auteurist okumalarda zamanla iki temel okul ortaya çıkmıştır: Temaya ve biçime göre auteur okumalar. Temaya dikkat edenler anlam odaklarına dikkat etmekteyken biçime önem verenler mise en scene'i vurgulamaktaydı (Wollen, 2008: 70). Fakat Wollen iki boyuta da aynı anda dikkat edilmesi gerektiğini savunarak biri olmadan diğerinin eksik kalacağını belirtmekteydi. Auteur filminde hem anlam boyutu, hem de mise-en-scene'i vardır. Filmin en önemli kısmının ise filmin içeriği, yani anlamsal boyutu olduğunu savunmaktadır. Film izlerken ilk karşılaştığımız filmin önyüzüdür. Her filmin bir bilinçaltı vardır, bilinçaltına inmek gerekmektedir. Yüzeysel olarak izlendiğinde filmin sadece olay örgüsünü, karakterlerini, diyaloglarını fark etmekteyiz. Oysa alt anlamlarını kazıdığımızda bazen yönetmenin bile şaşıracağı sonuçlara varmak mümkündür (Wollen, 2008). Wollen filmi bir iletişim aracı değil, bilinçsiz bir biçimde yapılandırılmış sanat olarak nitelendirmektedir. Bu yüzden de filmin kodlarını çözmek için yönetmenin ilgi alanları vasıtasıyla bilinçaltının okuması gerekmektedir. Bu fikir aslında Novel Smith, Kael ve Wollen'in düşüncelerinin kesişme noktasıdır. Onlar da filmdeki anlamların yüzeyde değil, daha alt katlarda olduğunu düşünmekte ve üstünkörü bir izleyişte anlamamanın zor olduğu görüşündeler.

Wollen'e göre auteur kuramla yapısalcı yaklaşımın farkı onun sadece yönetmenin filmlerindeki benzerlikler üzerinden değil benzemeyen hatta zıtlaşan karşıtlıklar üzerinden de okumasındadır (2008: 83). Tek taraflı analiz filmin değerini düşürmek, yoksullaştırmak

ve onu soyut, tek boyutlu metne indirgemek demektir. Filmlerin ayrılan ve birleşen noktalarını beraber okumazsak yöntem yapısalcı olmak yerine biçimci olacaktır. Bu yüzden yapısalcı yaklaşım karşıtlıkları ve farklılıkları da kapsamaktadır. “Böylelikle metinler yalnız evrensellikleri (hepsinde ortak olan şey) aracılığı ile değil, benzeşmezlikleri (birini ötekinden ayıran şey) içinde de incelenebilir. Bu da yapısalcı analizi sınamanın yolunun, bir yönetmenin benzerliklerin öbeklendiği bütün filmlerinin ortodoks bir listesini yapmaktan değil, ilk bakışta tuhaf görünen filmleri incelemekten geçtiği anlamına gelir” (Wollen, 2008: 83).

Wollen bu yaklaşımını açıklamak için Howard Hawks filmlerine odaklanmaktadır. Çünkü Hawks Hollywood sistemi içinde çalışmış ve neredeyse her türde film çekmiştir. Hawks’un western, gangster, korku, komedi, müzikal, bilimkurgu, savaş filmlerinin türleri birbirinden çok farklı olsa da bu filmleri incelediğimizde hepsinde ortak tema ve motiflerin olduğunu, tema benzerliklerini, neredeyse aynı tempo ve üslupta olması ile dikkat çekmiştir. (Wollen, 2008).

2.9. Auteur Kuramı Değerlendirmek

Sinema sanatlar içinde en genci olmasıyla beraber hem teknik, hem de kuramsal açıdan zaman içerisinde hızla gelişen sanat dalıdır. Sinema geliştikçe auteur kuramı da beraberinde gelişmektedir. Kuram, 1950’lerin Paris’inde ortaya çıkmasına rağmen 21. yüzyılda hâlâ değeri kaybolmamış, tam aksine kuram tüm dünyaya yayılmıştır. Hatta yönetmenlerinin değeri bu kuram çerçevesinde belirlenerek değerlendirilmektedir.

Auteur kurama tek bir yazar veya eleştirmenin gözünden bakarsak, kuramı daraltmış ve kısıtlamış oluruz. Yazarların birçok ortak noktası olmakla beraber, her biri auteur kurama farklı yaklaşmış ve yeni anlayışlar katmıştır. Çalışmamızın hedefi bu yaklaşımların tam ortasında yer almak, yazarların ortak düşünceleri üzerinden ilerlemektir. Tayfun Pirseliimoğlu’yu yaratıcı yönetmen varsayarak Sarris’in çemberleri üzerinden değerlendirme yaparak ve Wollen, Kael ve Novel-Smith’in ortak düşüncesine istinaden sadece yönetmenin kişiliğine odaklanmadan filmlerin içsel anlamına, yapıtların değer ve anlamına da dikkat ederek ve yüzeysel olarak anlaşılamayan anlamlarını çözmeye çalıştık. Nitekim tek yönlü yaklaşımın auteur kuramı açıklamak için yetersiz kalacağını varsaymaktayız. Kuramla ilgili görüşlerin genel ortak noktası filmde çalışan diğer kişilerin sanatsal bakış açısını kısıtlayıp

onları birer teknik eleman seviyesine indirgemesidir. Auteurist yaklaşım yönetmen için sonsuz bir yaratıcılık alanı açmakta, filmlerine ilave değer katmaktadır.

Auteur kuramın seyircideki karşılığı filmlerin ve fragmanların başında yazılan “bir... filmidir” ifadesidir. Bu yazıyı gören izleyici önceden alışkın olduğu, tarzını sevdiği yönetmenden yeni bir şey izleyeceği, fakat onun eski filmlerinde olduğu gibi kişisel tarzından da bir şeyler göreceği bilincine varmaktadır. Auteur kuram yönetmenleri veya filmleri stereotipleşme, belirli kalıplarla ilerleme durumundan kurtarmış ve bireyselliğe, kişisel duygu ve düşüncelerin yansıtılmasına zemin yaratmıştır. Auteur kuramla filmleri okumanın anlamı filmlerde yönetmenin duygu ve düşüncelerinin yansımaları aramaktır. Elbette önce filmin bir anlam taşıyıp taşımadığı sorgulanmakta, bundan sonra filmin içinde yönetmenin izleri aranmaktadır. Aynı senaryoyu farklı kişilerin ele alma biçiminin farklı olacağı kuşkusuzdur. Bazin'in sözünü ettiği, yönetmenin beslendiği kültürel ortamın önemini de yadsımamak gerektiği görüşündeyiz. Bu sebepten sonraki bölümlerde Tayfun Pirselimoglu, onun kişisel hayatı, Türk sinemasındaki yeri ve en nihayet filmlerinin auteur kuram çerçevesinde okunması hedeflenmiştir.

3. TÜRK SİNEMASINDA YARATICI YÖNETMENLİK VE TAYFUN PİRSELİMOĞLU'NUN ÖZYAŞAMI

3.1. 1990'lar Türk Sinemasının Altyapısı ve Auteur

1950'lerle beraber Fransa'da doğan auteur kuram 60'larla beraber etkisini Türkiye'de de belli etmiştir. Fakat daha 1960-1980'li yıllarda Türk sinemasında Yeşilçam furyası devam etmektedir. Yeşilçam sinemasının da Hollywood stüdyo kuralları gibi kendine özgü kuralları mevcuttu. Filmler tarz ve konu olarak birbirini tekrar etmekte, yaratıcı yazar filmde kendisini belli etmemektedir. Lakin Metin Erksan, Ömer Lütfi Akad, Halit Refiğ, Memduh Ün, ardından 1970'li yıllarla beraber Ömer Kavur, Erden Kıral, Atıf Yılmaz, Şerif Gören ve Yılmaz Güney gibi yönetmenler Yeşilçam geleneğinde çalışmalarına rağmen kişisel stillerini oluşturabilmiş ve auteur olarak nitelenebilmişlerdir.

1980'lere gelindiğinde 12 Eylül askeri darbesi, Türkiye'de politik, iktisadi, kültürel ortamı tamamen değiştirmiştir. Artık Yeşilçam filmlerindeki ontolojik ve sosyolojik söylem Türkiye izleyicisini tatmin etmemekteydi (Atam, 2011: 82). Böyle bir dönemde Türk Sineması deyim yerindeyse kimlik değiştirmek zorunda kalmıştı.

Aynı zamanda 80'ler Türkiye için demokrasinin askıya alındığı yıllar olarak nitelendirilmiştir. 1983 yılında iktidara sivil hükümet: Özal hükümeti gelse de, 1982 darbe anayasasının getirdiği antidemokratik zihniyet 1990'larda da sürdürülmüştür (Suner, 2015: 19). Bu yıllar insan hakları, demokrasi, özgürlükler alanında ciddi ihlallerin yaşandığı dönemler olarak akıllarda kalmıştır. Bu durum ülke ahalisini apolitikleşmeye iterken, diğer taraftan Özal hükümeti tarafından neoliberal politikalar uygulanmaya başlanmıştı. Serbest piyasa şartları ve neoliberal politikalar Atam'a göre toplumda sadece ekonomik ve siyasi değil sosyolojik değişimlere de yol açmıştı (2011: 105). Neoliberal politikalar maddi çıkarları önde tutmayı, pragmatizmi, bireyciliği, kişisel çıkarlar uğruna her şeyi feda etmeyi, ideaların kişisel amaçlar doğrultusunda kullanılması vs. gibi sonuçları doğurmuştu. Narsistik söylemler ön plana çıkmıştı. Aynı zamanda hız ve hızlı tüketim insanların hayatına girmişti. Tüketime empoze edilmesi açısından batılılaşma, modernleşme politikaları yürütülmekteydi. Bu durumda geleneksel ve kültürel bağlarından kopan vatandaş, yeni olana entegre olamayarak arada kalmışlık, yabancılaşma yaşamaktaydı. Atam'a göre Türk toplumu bu darbe, derin ekonomik kriz gibi politik, ekonomik, kültürel gelişmelerden

travma almıştır ve bu travmanın etkisi 90'ların sonlarına kadar sürmüştür (2011: 116-117). Bu gelişmelerin sonucunda Türkiye'de alt ve üst sınıflar arasında sosyal ve ekonomik açıdan derin uçurumlar meydana gelmekte bir taraf zenginleşirken diğer taraf sefilleşmekteydi (Suner, 2015: 22).

Siyasi arenada yaşanan ve hayatın her alanını kaplayan bu siyasi gelişmeler sinemanın da önceki döneminden tamamen ayrılmasına, yeni sinema dilinin gelişmesine önayak olmuştur. Bu dönem yeni Türk veya yeni Türkiye Sineması olarak nitelendirilmektedir (Suner, 2015: Atam,2011). Pösteği bu sinemayı "Yönetmen Sineması" adlandırmaktadır (Pösteği, 2005).

1990'lara geldiğimizde ise kültürel yaşamda bir takım yeniliklerin olması sinemadan da yan geçmemiştir. 1994 yılında "Özel Radyo ve Televizyon" yasasının çıkması TRT tekelinin sonlanmasına sebebiyet vermiştir (Suner, 2015: 20). Bu sinema alanında da yeniliklerin önünü açmıştır. Aynı yılda (1994) eski dönem Türk filmlerinden anlatı yapısı ve sinematografik öğelerine göre farklı olan Zeki Demirkubuz tarafından *C Blok* ve Yeşim Ustaoglu tarafından *İz* filmleri yapılmıştır. Bu filmlerin yapımı Atam'a göre Yeni sinemanın başlangıcıdır (2011: 92). Suner'e göreyse bu filmlerden iki yıl sonra (1996) yapılan *Tabutta Rövaşata* ve *Eşkiya* filmleri yeni sinemanın başlangıcıdır. Suner 1994 yapımı filmlerin bu iki film kadar rağbet görmemesi dolayısıyla böyle bir sınıflandırma yapmıştır (2015: 34-37). Fakat Atam 1994 yılında mihenk taşı ve başlangıcı koyulan Yeni Sinemanın 1996 yılındaki bu filmlerle yerleşikleştiğini savunmaktadır.

Yeni Türk Sineması tanımı Türkiye'den önce Batıda böyle adlandırılmış daha sonra yurtiçinde kullanılmaya başlanmıştır (Atam, 2011). Yeni dönem filmlerin en belirgin özelliği Yeşilçam dönemindeki yaratıcının anonimliğinin ortadan kalkmasıdır. Bu sinema daha ziyade yönetmenlerin sinemasıdır ve yaratıcı artık filmlerin hikâyesinin köşesinde yer almakta ve kendini belli etmektedir (Atam, 2011: 103). Dolayısıyla yeni dönem Türkiye sineması artık auteurlerin sinemasıdır. Bu sinemada sosyokültürel ortamın etkisiyle bazı ortak konulara değinilmektedir, ki Atam'a göre bu sinema yenilgi ve travma sonrası sinemadır (2011: 103). Bu travmayı atlatmakta zorlanan yerli yönetmenler bunu sinema dillerine yansıtmaktadırlar.

Yeşilçam sinemasındaki kahramanlardan farklı olarak bu dönem sineması anti-kahramanların sinemasıdır. Gerçeklik daha ön plandadır (Atam, 2011: 84). Bu sinema olağanüstü olaylar ve kişilere değil sıradan insanların sıradan ve yalın hayatlarına, hayatlarındaki derinliğe yoğunlaşmaktadır. Bu sıradan insan, genellikle oluşan sınıflaşma sonucu en alt sınıfa mensup, lümpen olan veya lümpen hayattan gelen kişidir ve filmlerin konusu onların anlamı kaybolmuş hayatlarına anlam katma çabalarının gerçekçi anlatımıdır. Bu insan modernleşme ve batılılaşmanın dayatılması sonucu kendi bağlarından kopmuş fakat kapitalist düzende kendine yer edinememiş, geleneklerinden de kopmanın sonucu derin anlamsızlık yaşayan, kentin veya taşranın ötekisidir. Nitekim Atam da bu dönemi ötekinin veya öteki Türkiye'nin, madalyonun diğer yüzünün sineması olarak nitelemektedir (Atam, 2011). Suner'e göre ise bu sinemanın karakterleri aidiyet problemi yaşamışlardır (2015). Aidiyet burada sınıfsal olarak kendini bir yere ait hissetmeme, toplumdan kopuk ve varoşlarda yaşama gibi de algılanabilmekte, aynı zamanda bireyci politikalarla gündeme gelmiş olan milli ve etnik kimlik meselelerini de kapsamaktadır. *Güneşe Yolculuk*, *İz* gibi filmler milli kimlik meselelerini sorgulayan filmlerdendir. Pösteği'ye göre (2012) bu yönetmenlerin ortak yönleri, filmlerini ticari kaygıdan uzak ve genelde düşük bütçelerle çekmek zorunda kalmaları, filmlerinde minimalizmi tercih etmeleridir. Aynı zamanda, bu yönetmenlerin gişe gelirleri düşük olduğu için maddi olanak sağlama, yapımcı bulma imkânları kısıtlı kalmıştır. Fakat film yapmak için finansmanı televizyon ve reklam gibi alanlarda çalışarak kazanmaktadırlar. Kendi filmlerini yaparken geleneksel sinema anlayışında bir kırılma ve farklılık yaratmaktadırlar. Bu yönetmenler Türkiye Sineması temsilcileri olmalarına rağmen ironik biçimde yurtiçinde tanınmayıp yurtdışında ün kazanmaktalar (Pösteği, 2005).

Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenler bu dönem sinemasının auteursleri sayılmaktadır. Tayfun Pirselimoğlu da ilk filminden itibaren kendine özgü stiliyle dikkat çekmiş ve bu sinemanın üyesi olmuştur. Bu yönetmenler Astruc'un deyişiyle bir dil oluşturmuş ve kameralarını kalem gibi kullanmayı becermişler. Gişede yüksek başarıyı yakalayamamaları da yurtdışı ve yurtiçi festivallerde ilgi odağı olmuşlardır (Uğur, 2017: 234). Suner bu dönemi Fransız Yeni Dalgası'na benzetmekte ve Yeni Dalga özellikleriyle yerel konuların harmanı gibi değerlendirmektedir (Suner, 2015: 29).

Türkiye’de auteur yönetmenler hakkında yapılan akademik araştırmalar, makaleler, kitaplar son yıllarda yükselişe geçse de bu konu hâlâ geniş olarak araştırılmamış, üzerine detaylı araştırmalar yapılmamıştır.

3.2. Tayfun Pirselimoglu’nun Yaşamı

Tayfun Pirselimoglu 1959 yılında Trabzon’da doğmuştur. Orta Doğu Teknik Üniversitesinde Metalurji ve Malzeme bölümünde eğitimini tamamladıktan sonra Viyana Uygulamalı Güzel Sanatlar Akademisi’nde (Hochschule für Angewendte Kunst) resim ve gravür okumuştur. Resimleriyle Viyana, İstanbul, Ankara, Budapeşte, Tallinn gibi birçok şehirde sergiler açmış veya sergilere katılmıştır (2012, Ekim 31). Fakat sanatın bu dalında da kendini tam olarak ifade edemediğini düşünerek edebiyata yönelmiştir. Çok sayıda roman: *Çöl Masalları* (1996), *Kayıp Şahıslar Albümü* (2002), *Malihulya* (2003), *Şehrin Kuleleri* (2005), *Mithra ve Bildircınlar Boztepe* (2011), *Kerr* (2014), *Berber* (2016), *Çölün Öbür Tarafı* (2018) ve hikâye: *Otel Odaları* (2009), *Harry Lime’in En Yeni Hayatları ya da Üçüncü Adama Övgü* (2012) kitaplarının yazarıdır.

Burada da tam olarak umduğunu bulamayan Pirselimoglu sinemaya geçiş yapmıştır. Sinemaya geçiş yapmasına rağmen yazmayı bırakmamış, çeşitli türlerde yazma eylemini devam ettirmiştir. Yönetmen yazar yönünün sinemasını beslediğini belirterek yazarlığının onun için ne derece önemli olduğuna vurgu yapmıştır (Pirselimoglu, 2017). Önce kısa sonrasında uzun filmlerin senaristliğini yapmıştır. Yeşim Ustaoglu’nun bilinen filmlerinden olan *İz* (1994) filminin senaryosu Tayfun Pirselimoglu’na aittir. Yönetmenliğini yaptığı ilk filmi kısa filmidir. Pirselimoglu sinemanın öğretilen değil, öğrenilen bir sanat olduğunu savunmaktadır ve sinemayı öğrenmek için kısa film yaparak başlamanın daha doğru olacağını düşünmektedir (Pirselimoglu, 2017). İlk kısa filmi *Dayım* (1999) ile çeşitli ödüller almıştır. Ardından 2002 yılında *IL Silenzio e’Doro* (*Sükût Altındır*) isimli ikinci kısa filminin senaristliğini ve yönetmenliğini yapmıştır. Aynı yılda ilk uzun filmi *Hiçbir yerde*’nin senaryosunu yazmış ve filme uyarlamıştır. Fakat filme yasal işletme belgesi verilmemiş, uzunca bir süre yasaklanmıştır. Yasak kalktıktan sonra ilk filmiyle birçok ödül kazanmıştır. Daha sonra beş uzun film daha yapmıştır. *Hiçbir yerde*’den sonra vicdan ve ölüm üzerine üçleme filmleri yapmış, ardından başkası olmayı anlatan *Ben O Değilim* ve bir kıyamet hikâyesi olan *Yol Kenarı* filmlerini yapmıştır. Şimdilerde kendi yazmış olduğu *Kerr* romanını uyarlayacağı filmin ön çalışmalarını yapmaktadır.

Kişilik olarak çelişkili ruh haline sahiptir. Bazı röportajlarında dünyanın gidişatının kötüye gittiğini ve bunun düzeleceğine inanmadığını, en dibe vurarak sona gelineceğine inandığını söylemektedir. Fakat kimi zamanlar umutlu bir kişiliktir. Her sonun yeni bir başlangıç olduğunu düşünmekte ve kıyamet koptuktan sonra daha iyi, huzurlu bir dünyanın kurulacağına dair umut beslemektedir. Sona gelinmeden yeni bir başlangıç yapılamayacağını söylemektedir. Son, umut, ölüm, kıyamet gibi dertlerinin her filminde izleklerine rastlamakla beraber *Yol Kenarı* filmi yönetmenin dünyasını bu anlamda en çok yansıtan eserdir.

3.2.1. Tayfun Pirselimoglu'nun Sinemaya Bakışı

Pirselimoglu sinema yapma sebebinin hikâye anlatma isteğinden doğduğunu söylemektedir (Bütev ve Öztürk, 2019).

Yazarlığım ile ve çiziyorum da olmamla ilgili olarak, bir şekilde kapımı bir hikâye çalıyor. Çok tesadüfi olarak yoldan, karşıdan gelen birinin suratını görmemle de başlayabilir. Bir mekânla da başlayabilir. Dolayısıyla, bu bir tohum olarak beynimin içerisinde çalkalanıyor ve giderek büyüyor. Bir noktaya geldikten sonra onun bir filme mi, hikâyeye mi, bir resme mi dönüşeceğini ben kestiremem ama kendisi benim elimden tutuyor ve götürüyor.

Sanatın aslında ruhunu yansıtmak olduğunu, edebiyat gibi sinemanın da fikri beyan etme ve bu fikrin okuyucu ve izleyiciye ulaşması için medyum rolünü üstlenmekte olduğunu ifade etmektedir (Bütev ve Öztürk, 2017). Pirselimoglu, sinemanın hakikat inşası görevini yaptığını ve sinemanı değerli yapanın da bu olduğunu söylemektedir. Fakat bu hakikat objektif, nesnel bir hakikat değil, öznel, sadece o filme ait bir hakikattir (Kabadayı ve Öztürk, 2018). Sinema ve edebiyat her ikisi hikâye üzerinde inşa edilmekte, Pirselimoglu'na göre ikisi arasındaki farkın sinemada edebiyattaki gibi giriş gelişme ve sonucun sırasıyla gitmek zorunda olmamasıdır (Bütev ve Öztürk, 2019).

Pirselimoglu'na göre hikâye yazarının bilinçaltında senaryo ile ilgili belli çıkarımları, okuyucuya iletmek istediği anlamlar vardır. Fakat bazı durumlarda yazar veya yönetmenin aslında kendisinin de bilmediği, bilinçaltında yer alan anlamları kendi yapıtına yansıttığı görülmektedir Pirselimoglu'nun bu yaklaşımı bize Wollen'in auteur'e yapısalcı yaklaşımını anımsatmaktadır. Pirselimoglu bazen bilinçsiz yaptığı şeyleri sinemasında izledikçe kendisini daha iyi tanıdığını ifade etmektedir (Şen, 2018).

Pirselimoğlu sinemanın sanat olduğunu, sanat olanınsa kolay tüketilebilir ve herkes tarafından anlaşılabilir olmayacağını söylemektedir. Bu yüzden de film yaparken ve yazarken çok kişi tarafından seyredilsin düşüncesi üzerinden ilerlemediğini belirtmektedir. Tek kişi izlese bile tarzını yansıtan yapıt ortaya koymanın doğru olacağını düşünmektedir. O sanatın seyirciyle karşılıklı dans eder gibi olması gerektiğine inanmaktadır. Yani sinema bir adım attığında seyirci de bir adım atmalıdır. Keza, Pirselimoğlu da film yaparken seyircinin kafasına sorular yaratmak istemektedir (Kabadayı ve Öztürk, 2018). Seyirci bir tohum gibi kafasında bu soruyu yeşertmeli, büyütmeli ve beslemelidir. Bu yüzden de herkesin zihnindeki soru aynı şekilde cevaplanmayacaktır. Her tohum farklı yeşerecektir. Pirselimoğlu, sanatın güzelliğinin de anlamının herkes için aynı olmaması ve farklı cevaplar üretmesinde saklı olduğunu düşünmektedir (Kabadayı ve Öztürk, 2018). Yönetmenin en sevdiği filmlerden biri olan Antonioni'nin *L'avventura* (1960) filminde kadına ne olduğunun cevabının izleyici yorumuna bırakılmasının aslında gerçek sanat özelliği olduğunu belirtmektedir. Yönetmene göre sanat basit cevaplar değil, zor sorular sormalıdır ve cevap yönetmeninkiyle aynı olamayabilir ve farklı da olmalıdır (Bütev ve Öztürk, 2017). Dolayısıyla yönetmen seyircinin de izleyici olarak etken hale gelmesini istemekte ve filme katkı sağlaması için ona sorumluluk yüklemektedir. Tayfun Pirselimoğlu filmleriyle seyirci arasında bir mesafe koyduğunu, onları filmin içine almadığını söylemektedir ve bu mesafeni seyircinin sezgileriyle, düşünce dünyasıyla aşması gerektiğine inanmaktadır (Şen, 2018).

Bu yüzden ki, Pirselimoğlu arı sinema yapma peşindedir. Yani sinemasının seyirciyi avlamak gibi derdi yoktur (Kabadayı ve Öztürk, 2018). Başka bir deyişle yönetmen sinemanın silah gibi kullanılmasına karşıdır. Karşıda tek atışta vurulması gereken bir hedefi vardır. Ana akım sinemanın tam da bu düşünce üzerine yoğrulduğunu ve bu zamanlarda sanatın zanaata dönüştüğünü belirtmektedir (Şen, 2018). Seyirciyle filmi arasına mesafe koyan yönetmen filmlerini mümkün olduğunca sade, yalın bir şekilde anlatmaktadır. Yalınlık hem teknik hem de hikâye açısından kullanılmaktadır. Bu yüzden de yönetmenin filmleri zamansal olarak da yavaş veya reel zamanla örtüşmektedir. Bazı eleştirmenler bu filmlerdeki olayların gerçek hayattan bile yavaş aktığını düşünmektedirler. Fakat Pirselimoğlu'na göre yalnızca filmleri değil, gerçek yaşamımızı da yapay bir hız kaplamıştır. İnsanca bir hayatın bu hızda olmadığını anlatmak istediğini, bizim yaşadığımız hız çağı dediğimiz bu zamanda algılarımızın değiştirildiğini düşünmektedir. Gerçek zamanın onun filmindeki hızda aktığını veya akması gerektiği inancındadır (Bütev ve Öztürk, 2017).

Saf sinemayı, yani sinemanın ilk yıllarının ürünlerini çok sevdiğini ve ona benzer film yapmak istediğini ifade etmektedir. Pirselimoglu Godard'ın kameranin açısının belirlenmesi bir ahlak meselesidir söylemine referans vererek bu düşüncenin aslında hem kamera, hem kurgu, hem de filmde müzik kullanımı için geçerli olduğunu söylemektedir (Bütev ve Öztürk, 2017). Müziğin izleyicinin duygularını manipüle ettiğini düşünerek izleyicinin nerede heyecanlanması, nerede ağlaması, nerede gülmesi gerektiğine yön vermek için kullanılmasını etik bulmamaktadır. Bundan dolayıdır ki filmlerinde ya hiç müzik kullanmamakta, ya da sahne geçişlerinde kullanmaktadır. Keza, kamerayı da bu sebepten durağan ve düz kullanmaktadır.

Pirselimoglu amacının büyüleyerek film yapmak olmadığını vurgulamaktadır. Bu bakımdan filmlerinde biçimsel sadelik dışında konuların da sadeleşmesi görülmektedir. Pirselimoglu “sıradan insanın sıra dışı hayatını anlatmak sevdiğini” söylemektedir (Pirselimoglu, 2017). Bu hikâyeyi de mümkün olduğunca “sıkıcı” anlatmaktadır. Seyircinin filmi izlerken hoşça vakit geçirmesini sağlamak seyirciyi aldatmaktır ve bunu etik bulmamaktadır.

Pirselimoglu ötekinin, görüp de dikkat etmediğimiz insanların hayatını anlatmayı tercih etmektedir. İsteğinin bu manzaraları daha belirginleştirmek olduğunu söylemektedir (Şen, 2018). Bu insanlar şehrin periferisinde yaşamaktadır, kenardan baktığımızda sade ve sıradan hayatları vardır. Fakat Pirselimoglu Dostoyevski'den referansla bu tür insanların hayatlarında dehşet verici olayların daha çok olduğunu düşünmektedir. Bunu da filmlerine yansıtmaktadır. Pirselimoglu karakterleri genellikle hayatta tutunamayan, hayata fırlatılmış insanlardır. Nereden gelip nereye gittiklerini sorgulamayan ve kestiremeyen, anlamsızlık ve manasızlık içinde sürüklenen bu insanların hayatı dışarıdan bakıldığında görünmeyen katlar içermektedir. Soğanı soyar gibi soyduğumuzda kabuğundan çok farklı, yeni zarlar ve suretlerle karşılaşmaktayız (Bütev ve Öztürk, 2017).

Pirselimoglu karakterlerinin sıradan insanlar olmasının yanı sıra, eninde sonunda suça bulaştıklarını ve onların bu kaderleri etrafında dönüp dolaştığını söylemektedir (Bütev ve Öztürk, 2017). Bununla beraber Pirselimoglu filmlerinde sıkça görülen yemek yeme sahneleri, sigara içilmesi ve televizyon izlenmesinin de yönetmen için simgesel anlamı vardır. Yönetmene göre bu insanoğlunun şehvani ve aşağılık yanını yansıtmaktadır. Bu üç

olgu da tüketim üzerine kuruludur ve tüketmek insanı saflıktan uzaklaştırmaktadır (Kabadayı ve Öztürk, 2018).

Tayfun Pirselimoglu polisiye ve kara filmlere ilgisi olduğunu söylemekte ve bu yüzden de filmlerinde kara film havası sezilmektedir. Bunun yanı sıra yönetmen bazı tema ve konulara takıntılı olduğunu belirtmektedir. Bu yüzden ki bu konular filmlerinde sık sık karşımıza çıkmaktadır.

Otel: Yönetmen otellerin insan için geçici bir yaşam alanı olmasından dolayı ilgisini çektiğini söylemektedir. Otel bir bekleyiş yeri ve terminaldir.

Başkası olmak: *Ben O Değilim* filminde genişçe yer verdiği bu motifi açıklarken herhangi bir nedenden dönüşmeyi kastetmediğini hiçbir neden olmaksızın başka birine dönüşmekten bahsettiğini açıklamaktadır (Pirselimoglu, 2014).

Ölüm ve son: Pirselimoglu filmlerinde bir son vardır ve bu sonun geleceğini bellidir. Buna rağmen ölmeyecekmiş gibi yaşamaya devam edilmektedir. Çünkü sonu engellemek için yapabileceğimiz bir şey yoktur. Aslında bu konuya karamsar yaklaşmadığını ifade etmektedir. Yeniden başlamak için sona gelmemiz gerekmektedir. Öldükten sonra başka biri olarak yeniden başlama şansımızın olacağını düşünmektedir. Filmlerine de aynı düşüncüyü yansıtmaktadır. Filmlerindeki karakterlerin bir filmde ölürken diğerinde başka bir şekilde karşımıza çıktığını söylemektedir.

Zaman: zamanın doğrusal değil de dairevi aktığını düşünmektedir. Her şey eninde sonunda başladığı yere dönmektedir. Bu bengi dönüşte başa dönen kişi ise aynı kişi değildir, değişmiş ve dönüşmüştür. Bu yüzden de filmlerinin hepsinin başı ve sonu aynıdır. Fakat buradan kötümser bir anlam çıkarmamaktadır. Çember üzerinde ilerlerken karakterler dönüşmekte ve tekâmül etmekte.

4. TAYFUN PİRSELİMOĞLU SİNEMASINI ANLAMLANDIRMAK

Bölümde Tayfun Pirselimoglu'nun 2002-2018 yılları arasında yapılmış altı kurmaca filminin hikâyesi özetlenecek ve auteur kuram çerçevesinde okumalar yapılacaktır. Okumalar yapılırken kuram üzerine yapılan araştırmalardan Sarris'in çemberler modeli esas alınacaktır. Filmlerde yönetmenin kişisel üslubundan izler aranacak, teknik yeterliliğine bakılacak ve son olarak filmlerin içsel anlamlarının açığa çıkarılmasına çalışılacaktır. Yönetmenin kişisel üslubu ve filmlerin içsel anlamını okumak için önceki bölümde bahsedilen kişisel röportajları araç olacaktır. Fakat Wollen'in yapısalcı yaklaşımı, yönetmenin filme bilinçli koyduğu anlamlarla beraber bilinçdışı yansıttığı anlamların olması hipotezi de dikkate alınacaktır. Bunlara ek olarak Bazin'in yaratıcı yönetmenin yaşadığı ve beslendiği sosyal, ekonomik, kültürel ve siyasi ortamdan etkilenmesi, bilinçli olmasa da bilinçdışı bunları yapıtına yansıttığı savı da göz ardı edilmeyecektir.

4.1. Hiçbir yerde

Senaryo: Tayfun Pirselimoglu

Yönetmen: Tayfun Pirselimoglu

Oyuncular: Zuhall Olcay, Meral Okay, Michael Mendl, Parkan Özturan, Ruhi Sarı, Cezmi Baskın, Devin Özgür Çınar vs.

Görüntü Yönetmeni: Colin Mounier

Sanat Yönetmeni: Natali Yeres

Müzik: Cengiz Onural

Yapım Sorumlusu: Maria Crespın, Judith Ruster

Post Production: Fono Film

Yapımcılar: Kadri Yurdatap (Mine Film), Zeynep Özbatur (Co Production), Gudrun Ruzickova-Steiner (Luna Film GbmH)- Türkiye-Almanya ortak yapımı, Eurimage katkılarıyla

Yapım Yılı: 2002

Süre: 105 dakika

Ödüller:

26. Montreal Dünya Film Festivali Jüri Özel Büyük Ödülü

24. Montpellier Film Festivali Genç Halk Jürisi Ödülü

21. İstanbul Film Festivali: Radikal Gazetesi Halk Ödülü

En İyi Kadın Oyuncu Ödülü ‘Zuhal Olcay’

2002 Siyad Ödülleri: En İyi Kadın Ödülü ‘Zuhal Olcay’

En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu ‘Ruhi Sarı’

En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu ‘Meral Okay’

4.1.1. Hiçbir Yerde Olmayanın Peşine Düşmek

Tren Garında çalışan ve oğlundan başka hayatta kimsesi olmayan Şükran kocasını siyasi olaylara karıştığı için kaybetmiştir. Oğlunun da siyasetten uzak olmasını istemekte, onu korumaya çalışmaktadır. Fakat oğlu Veysel de babası gibi siyasi olaylara karışmıştır. Birkaç zamandır da esrarengiz bir şekilde ortadan kaybolmuştur ve film boyu annenin çaresizce oğlunu aramasına şahit olmaktadır. Şükran oğlunun siyasi fikirlerinden dolayı kaybolduğunu kabul etmeyerek polis, belediye, kaymakamlık gibi bürokratik mekânlara giderek oğlunu aramaya devam eder. Kimliği belli olmayan cesetler için her gün morga gider ve oğlunu teşhis etmeye çalışır. Oğlunun sevgilisi Şule Veysel’in öldüğünü, morgda gördüğü erkeğin o olduğunu söyler, Şükran ise bu duruma inanmamakta ısrar eder. Tren Garında

kalabalığın içinde Veysel'i görmüştür, bu yüzden de onun yaşadığından emindir. Oğlunun çalıştığı yere, arkadaşlarına giderek nerede olduğuna dair en ufak bilgi edinmeye çalışır, fakat yine sonuç alamaz. Tek öğrenebildiği oğlunun en yakın arkadaşı Halil'in de ortalıktan kaybolduğudur. Şükranın iş arkadaşı Ahmet'e, Cezmi diye polis bir akrabası bir tutuklu gencin nakil sırasında araba kaza yapınca kaçtığını anlatır. Gencin ismi Veysel'dir. Kaçtıktan sonra Mardin'de görüldüğünü söylenmektedir. Bundan sonra Şükran Mardin'de oğlunu aramaya devam eder, fakat aramaları yine sonuçsuz kalır. Mardin'de saklanan Veysel, oğluyla aynı ismi taşıyan başka bir gençtir. Filmin sonunda Şükran oğlunu teşhis etmek için bir kez yine morga çağırılır. Fakat bu sefer gördüğü oğlu değil, diğer Veysel'dir. Ancak Şükran oğlunu tanıdığını, cesedin oğluna ait olduğunu söyler. Artık oğlunun öldüğünü kabullenir ve İstanbul'a dönüp hayatına kaldığı yerden devam eder.

Hiçbir yerde Tayfun Pirselimoglu'nun ilk uzun filmidir. Pirselimoglu bu filmini politik kayıplara ve onların yolunu bekleyen annelere ithaf etmiştir. Nitekim filmin konusu da politik olaylara karıştıktan sonra kaybolan oğlunu arayan annenin başına gelenlerdir. Film siyasi kayıplar olayına maksimum ortadan ve objektif yaklaşım sergilemeye çalışmaktadır. Odak konusu kaybolan çocuğun suçlu veya suçsuz bulunması değil, kayıp annenin geçirdiği duygulardır. Filmin ana karakteri kadındır ve bu Tayfun Pirselimoglu sinematografisinde tek kadın ana karakterdir. İlk filmi olmasından dolayı henüz kendi tarzını tam bulamamıştır. Bundandır ki, *Hiçbir yerde* diğer filmlerinden bazı açılardan farklıdır. Fakat yine de yönetmenin oturmaya başlayan tarzı bazı noktalarda kendini hissettirmektedir. Filmin teması annelik, politik kimlik, kısmen ötekilik, arayış, umut olarak açıklanabilir. Filmde yönetmenin sonraki filmlerine nazaran daha çok diyalog kullanılmıştır. Filmin bir kısmı İstanbul'da, diğer kısmı da Mardin'de geçmektedir. İstanbul'daki mekânlar Haydarpaşa Garı, Şükran'ın evi, polis karakolu, hastane gibi genellikle kapalı ve bürokratik mekânlardır. Mardin'de otel, lokanta, yine polis karakolu, valilik, dağ başındaki köy evleri, konak vs. mekânlar seçilmiştir. Film Pirselimoglu sinematografisindeki "en hızlı akan" film olsa da, yazarlar tarafından durağan olarak nitelendirilmiştir (Özgüç, 2012: 862). Bazin'in belirttiği gerçek zaman akışı ve sahnelerin hızlı akıp gitmemesine bu filmde rastlamaktayız.



Şekil 4.1. Hiçbir yerde filminde mekân olarak Şükran'ın çalıştığı gar

Sinematografik öğelerini ele aldığımızda filmin minimalist anlayışla çekildiğini görmekteyiz. Film 35 mm, renkli çekilmiştir. Tayfun Pirselimoglu'nun belirttiği üzere bu filmde sinematografik öğeler izleyicinin duygularını manipüle etmeye yönelmemiştir (Şen, 2018). Bundan dolayı teknik öğeler minimuma indirilmiştir. Dekor olarak canlı ve gerçek mekânlar seçilmiş, plato veya stüdyo çekimleri kullanılmamıştır. Bu da izleyiciye gerçeği deneyimleme olanağı yaratmıştır. Kostüm olarak sade, günlük kıyafetler kullanılmıştır. Aynı zamanda bu da filmdeki karakterlerin otantik ortamını yansıtmasına olanak sağlamıştır. Kostümler yalnızca karakterlerin içsel dünyasını, yaşadıkları ve sosyokültürel ortamlarını yansıtan bir detay olarak var olmuştur. Film dış ses yani anlatıcı vasıtasıyla izleyiciye aktarılmıştır. Bu da Pirselimoglu sinemasında yegâne örnektir. Bunun dışında ses efektleri, sahneler eklenmiş seslerden yararlanılmamıştır. Doğal sesler kullanılmıştır. İstanbul sesleri: martı, vapur, insan kalabalığı sesleri İstanbul çekimlerinde sıkça duyulmaktadır. Filmde müzik neredeyse yok denecek kadar azdır. Sahne geçişlerinde kısa Cengiz Onural bestesi tercih edilmiştir. Fakat duygusal olarak gerilim, üzüntü gibi duyguları yaratmak amacıyla kullanılmadığı açıktır. Sahneleri aydınlatmak için gerekli yerlerde az ışık kullanılmış, bazı sahnelerde doğal ışık ve renklerden yararlanılmıştır. Uzun ve durağan sahneler arasında kurgu sadece sahneler arası geçiş için kullanılmıştır. Özel kurgu efektleri tercih edilmemiştir. Gerçekçi kurgu yeğlenmiştir. Kamera çekimleri zamansal açıdan durağan olsa da her sahnede çeşitli açılar kullanılmıştır. Bu da izleyicinin filmi izlerken sıkılmamasına yardımcı olmaktadır. Bu yüzden de Tayfun Pirselimoglu'nun seyirci açısından en kolay "tüketilebilir" filmi olarak da nitelenmesi mümkündür. Sokak sahneleri genel planlarda, diyaloglu sahneler yakın plan ve ikili planlarla çekilmiştir. Annenin duygularını daha iyi yansıtmak için de yakın planlar tercih edilmiştir. Detay planlar sadece

filmin başında ve sonunda Zuhal Olcay'ın ve iki görevli memurun morga giderken ayaklarının detay çekimidir. Bu detay plan filmde simgesel anlama bürünmektedir. Film ayak detay çekimiyle başlamakta ve sonda yine aynı planda, oyuncular aynı kostümde ilerlemektedir. Olaylara başa dönmüş, yeniden baştan başlıyor gibi izlenim verilmektedir.



Şekil 4.2. Şükranın kendisiyle ve gerçeğe yüzleştiği, hikâyenin başa döndüğü sahne

Filmde başka dikkat çeken bir metafor çocukların anne veya babasına benzemesi üzerinden yapılmaktadır. Film boyunca sık sık her ebeveynin çocuğunu kendisine benzetmeye çalışması, anne baba arasında çocuğun kime benzediğine dair polemiklerin yaşanması karakterlerin dilinden ifade edilmektedir. Zira filmin başlarında Şükran'ın Gar'daki müdürü Veysel'in fiziksel olarak babasına benzediğini söyler, fakat Şükran inatla "herkes bana benzetir" der. Nitekim Veysel'in babasının politik görüşlerinden dolayı öldürülmesi nedeniyle annesi oğlunun ona benzemesini istemez. Ama ne yaparsa yapsın oğlunun politik kişiliğinin karşısını alamamış, oğlu babasına benzeyerek onun kaderini yaşamıştır.

Bir başka simge de fotoğraftır. Oğlunun fotoğrafını duvardan indirmesi onun yaşadığına dair olan inamını temsil etmektedir. Son sahnede duvarda yeniden Veysel'in fotoğrafını görmemiz artık annesinin oğlunun öldüğüne dair kabullenışı göstermektedir.

Film kapalı uçlu sonla biter. Oğlunun öldüğüne izleyici neredeyse emindir. Artık izleyici de, annesi de bu durumu kabullenerek hayatlarına devam eder.

4.2. Rıza

Senaryo: Tayfun Pirselimoglu

Yönetmen: Tayfun Pirselimoglu

Oyuncular: Rıza Akın, Nurcan Eren, Hayati Pirselimoglu, Muhammed Cangören, Melisa Ahmedi, Fatih Sevdı, Melih Düzenli, Turgay Tanülkü vs.

Sanat Yönetmeni: Natali Yeres

Müzik: Cengiz Onural

Görüntü Yönetmeni: Colin Mounier

Ses: İsmail Karadaş

Kurgu: Çiçek Kahraman

Işık: Nezir Yücel

Yapımcı: Tayfun Pirselimoglu, Veysel İpek, İlknur Akanlar- Zuzi Film

Yapım Yılı: 2007

Süre: 109 dakika

Ödülleri:

19. Ankara Film Festivali En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Sanat Yönetmeni 'Natali Yeres'

29. Montpellier Film Festivali Film Eleştirmenleri Jürisi Ödülü

4.2.1. Kentten Çıkış Aramanın Hikâyesi

Uzun yol şoförü olan Rıza'nın aracı İstanbul'da arızalanmıştır. Rıza da geçici olarak Küçükpazar'da bir pansiyonda kalmaktadır. Kamyonunu tamir ettirmek için parası yoktur. Zaten hayatta kamyonundan başka bir şeyi, kimsesi de yoktur. Bu yüzden para bulmak zorundadır. Eski tanıdıklarından, arkadaşlarından borç para istemiş, eski borçlarından dolayı kimse ona borç vermemiştir. Bir ümit ve çaresizlik içerisinde İstanbul'da sıkışıp kalan Rıza en son çare olarak hırsızlık yapmayı göze almıştır. Gittiği umumi tuvaletin parasını çalmaya çalışır fakat başarısız olur. Daha sonra Türkiye üzerinden Avrupa'ya kaçmak için gelen, Rıza'yla aynı pansiyonda kalan Afgan Gulam'ın parasını çalmaya karar verir. Kuytu bir sokakta Gulam'ı öldürür ve parasını alır. Artık kamyonunu tamir ettirebilecektir. Fakat bu olaydan sonra vicdan muhasebesi başlamıştır. Bu yüzden Gulam'ın gelinine yardım etmeye kalkışır. Eskiden ilişkisi olduğunu fakat sonradan onu bırakıp giderek üzdüğü kadınla buluşup kendini affettirmek ister, içini ona döker.

Filmin sonunda Rıza hala İstanbul'dadır, kamyonunun tamir edilmesini beklemektedir. Film başlarken pansiyonun yırtık perdesinden baktığı gibi dışarıya bakarak sigara içmektedir.



Şekil 4.3. Rıza filminin başında ve sonunda görülen pansiyonun yırtık perdesi

Rıza filmi Tayfun Pirselimoglu'nun “vicdan ve ölüm” üçlemesinin ilk filmidir. Bu filmle beraber yönetmen kendi tarzını bulmuş ve bundan sonraki filmlerine de bu tarzını yansıtmıştır.



Şekil 4.4. Rıza filminin başında ve sonunda görülen pansiyonun yırtık perdesi

Rıza filmi mekân olarak Küçükpazar'da geçmektedir. Küçükpazar İstanbul merkezine çok da uzak olmamasına rağmen şehrin varoş, alt tabakanın yaşadığı bölgedir. Buradaki kişiler aslında şehrin ötekileridir. Buraya şehrin bir nevi gettosu diyebiliriz. Burası hayatta tutunamayan, bu şehirde geçici olan kişilerin uğrak ve yaşama yeridir. Şöyle ki filme de bu durum yansıtılmıştır. Mekânlara dikkatle bakacak olursak film otel ve pansiyonlarda, kamyonunda geçmektedir. Bunlar da geçiciliği, oraya ait olmamayı temsil eden mekânlardır. Filmde Rıza ve Rıza'nın iletişim kurduğu herkes birer ötekidir, hayata tutunamamıştır, çaresizdir. Bu insanlar başka şehirlerden İstanbul'a umutlarla gelmiş fakat burada da başarısızlığa mahkûm olmuşlardır. Filmin konusu bu öteki insanların, daha önce belirttiğimiz gibi Pirselimioğlu'nun kendi deyimiyle yolda yürürken karşımıza çıkan ama dikkat etmediğimiz insanların, (Bütev ve Öztürk, 2017) Rıza'yı odak noktasına alarak hayata tutunma hikâyesidir. Rıza'nın kamyonu bozulmuştur, İstanbul'da mahsur kalmıştır ve bu durumdan kurtulma yolu aramaktadır. Olaylar Rıza'nın bu arama hali etrafında şekillenmektedir.

Rıza'nın yaşadığı mekânı kentin diğer sakinleri kabul etmemekte, onlarla arasına otobanlar aracılığıyla çizgi çekmektedir (Durğut, 2013). Bu otobanlar burada yaşayan insanların önüne hudut çizmiş ve onları oldukları yere ve kimliklerine hapsedmiştir. Kentte değişimler hızla çoğalırken, buna ayak uyduramayan ve gerçek anlamda kentli olamayan bu kişiler hep bir duvara toslanmışlık hissi duymaktalar. Nitekim Pirselimioğlu bu süratin doğal olmadığını ve kentliler için de duvara çarpma ile sonlanacağını düşünmektedir (Cebenoyan, 2010). Buna karşılık hızla değişen otoban ve şehir hayatının tam aksine burada her şey durağandır, karakterler Rıza başta olmakla bir nevi bu hayatın akışına katılamamakta, sadece seyirci kalmaktalar. Bu da iki tarafın zıt olarak kutuplaşması sonucunu doğurmaktadır ve

sınır bu tarafındakiler diğer tarafa geçememekteler. Rıza'nın akışa katılması için tek umudu aracının tamir olunmasıdır. Onun iktidar sağlayabileceği tek alan kamyonu üzerinden gerçekleşebilmektedir. Bu yüzden ne pahasına olursa olsun aracını yeniden çalışır hale getirmek için çabalamaktadır. Şehrin bu tarafında olanların, Rıza da dâhil olmakla bu şehirle ilgili bir beklentisi, umudu vardır. Pansiyondaki herkes bu kente umutlarla gelmiş fakat burada umduğunu bulamadan çaresizlik içinde sıkışıp kalmıştır.

Filmde sınırın bu tarafında yaşayanlar pasif ve kentin seyircisi olarak gösterilmektedirler. Onların kentin gerçek sakini değildirler ve akışa katılamamaktalar. Bu iki zıt kutup bir tarafta akışkanlığın diğer tarafta durağanlığın hüküm sürdüğü mekânlar köprüler, köprülerin korkulukları, kaldırım çizgileri vasıtasıyla birbirinden ayrılmıştır (Durğut, 2013). Rıza kamusal alanlarda bulunsa da burada da hızla bir yerlere giden yayaların arasında değil, genellikle kenarda seyir halinde görülmektedir.

Film klasik anlatı yapısına, yani Syd Field'in şeması veya Freytag piramidine uygun ilerlememektedir ve bu anlamda kırılma yaratmaktadır. Rıza filmin başında da, sonunda kaybedendir. Kamyonunu tamir ettirmeyi başarsa da seyirciye katarsis yaşatacak başka hiçbir olay yaşanmamıştır. Tam tersine artık Rıza kendini daha kötü ve yorgun hissetmektedir. Bir suçsuz insanın katili olmuştur. Bu filmi yönetmenin diğer filmleri gibi kafkaesk bir kara film olarak nitelendirmek mümkündür. Filmin ana karakteri Rıza bir anti kahramandır. O kendi çıkarı için suç işlemekte, etrafındaki insanları da kendi çıkarları doğrultusunda kullanmaktadır. Filmin ana karakteri bencil, hayattaki yerini ve kimliğini bulmaya çalışan, fakat başarısız olan bir erkektir. Buna rağmen vicdanını tam olarak kaybetmemiştir. Afgan Gulam'ı öldürdükten sonra vicdanıyla baş başa kalmıştır ve bu yüzden kendini kötü hissetmiş, yataktan çıkamamıştır. Bu sahne Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* (2011) romanında Raskolnikov'un tefeciye öldürmesine benzemektedir. Raskolnikov da parasız ve çaresiz kalmış, tefeci kadını öldürmüş ve sonrasında kendini hasta hissederek günlerce yataktan çıkamamıştır.



Şekil 4.5. Rıza'nın Aysel'le yüzleşmesi

Filmin temasını hayatta kalma, suçluluk, vicdan, cinayet, ölüm olarak niteleyebilmekteyiz. Filmin sonunda da olaylar sanki yine başa dönmüştür. Pirselimoglu'nun sinematik dünyasında *Hiçbir yerde*'de olduğu gibi zaman dairesel işlemektedir. Her şey eninde sonunda başa dönmektedir. Bunun dışında filmin içinde zaman yavaş ilerlemektedir. İzleyici Rıza'nın günlük tüm işlerine şahit olmaktadır ve bu yapay bir hızın içerisinde değil gerçek zamana eş derecede ilerlemektedir. Pirselimoglu burada kendisinin ifade ettiği gibi filmlerdeki yapay hızı kırmıştır (Pirselimoglu, 2017).

Filmin sinematografik öğelerine baktığımızda *Hiçbir yerde* filmi gibi bunun da minimalist anlayışla yapıldığını görmekteyiz. Aydınlatma minimal tutulmuş, filme karanlık ve puslu bir hava katılmıştır. Filmdeki renkler de solgun ve koyudur. 1 saat 49 dakika boyunca hiç parlak renk görünmemektedir. Sadece bir sahnede Engin Günay'ın oynadığı karakter pansiyonda renkli ışıkları olan aleti fişe takmış dönen renklere bakarak eğlenmektedir. Bu sahnede Rıza hiçbir şey söylemeden kaba bir şekilde oyuncuğu fişten çıkarıp atar. Bunu da aslında Rıza'nın hayatında renklere yer olmadığı, karanlık, siyah beyaz hayatına yeni renk katmak için çabasız ve umutsuz olduğu şeklinde yorumlanmaktadır.

Film gerçek mekânlarda çekilmiş ve stüdyo, plato çekimleri kullanılmamıştır. Filmin geçtiği mekânlar da şehrin varoşu, fakir ortamlarıdır. Lokanta, pansiyon, kamyon şoförlerinin toplandığı yer, çamaşırhane vs. hepsi sade, döküntü, eski, düzensiz mekânlardır. Keza filmdeki karakterlerin giyimleri de öyledir.

Filmin mekânlarına bakıldığında Rıza'nın sıkışmışlığını iyice hissettiren klostrofobik mekân ve plan tercihleri dikkat çekmektedir. Açık veya kapalı mekân fark

etmeksizin yönetmen kısıtlılık duygusu yaratacak planlardan yararlanmaktadır. İç mekânların gösterildiği planların etrafı çizgilerle bölünmüştür, hapishane havasında hareket alanını kısıtlayan görüntüler oluşturulmuştur. Mekânların bu şekilde sınırlandırılması mekânın birey üzerindeki iktidarının göstergesidir (Durğut, 2013: 336). Bu sınırlılık ve klostrofobik sıkışmışlık sadece kapalı değil açık mekânlar üzerinden de yansıtılmıştır. Rıza'nın pasajın içinde Gulam'ın geliniyle gittiği mekân, kamyon durağında Burhan'ın namaz kıldığı alan buna örnek olarak gösterilebilir.

Kamera açıları bu filmde ilk filme nazaran daha durağandır ve plan sayıları da azaltılmıştır. Genellikle plan sekans, yani her sahne için tek plan kullanılmıştır. Genel planlara bolca yer verilmiştir. Bazı diyaloglu sahnelerde ikili ve yakın plan tercih edilmiştir. Yakın planlar genellikle Rıza'nın çaresiz, çıkış bulamadığı anlarda duygu dünyasını daha iyi hissettirebilmek adına kullanılmıştır.

Filmdeki ses ve müzikler anlatı evrenine aittir, başka deyişle diegetiktir (Durğut, 2013: 332). Film müziği kullanılmamıştır. Film boyunca kentin sesi duyulmaktadır. Pansiyonda yaşlı adamın seyrettiği televizyonun sesi, Rıza'nın uğradığı kapalı mekânlarda keza yine hep bir televizyon sesi ortama eşlik etmektedir. Dolmuşta duyulan arabesk müzik sesleri, otobandan hızla geçen araba sesleri, korna sesleri filmin fonunu oluşturmakta, kentin bunaltıcı yönünü izleyiciye hissettirmektedir.

Filmde bir takım simge ve metaforlar kullanılmıştır. Filmin görünmez karakterlerinden birine dönüşen kamyon önemli bir simgedir. Kamyon Rıza için her şeydir, onun hayatta kalma mücadelesini, iktidarı temsil etmektedir. Aynı zamanda yersiz yurtsuz bir insan olan Rıza için kamyon evi gibidir. Bununla beraber filmde bu yersiz yurtsuz insanların geçici olarak yaşadığı yerlerde sürekli televizyon izlemeleri ve bu televizyonda genellikle magazin, eğlence veya film, dizi izlemeleri onların günlük sıkıntılarından kaçışın simgesidir. Pansiyondaki gençle Rıza'nın diyalogu da bu durumu özetlemektedir:

R: -Yukarıdaki ihtiyar hep televizyon seyrediyor, biliyor musun?

G: -Muhittin amca mı? He, hep seyrediyor.

R: -Film seyrederken insan unutuyor her şeyi...

Televizyon seyretmek aynı zamanda durağanlık göstergelerinden biridir. Karakterler televizyon seyrederek kendi pasifliklerine ve edilgenliklerine hapsolmaktalar (Durğut, 2013: 334). Bu da kentin hareketliliğine karşın bu insanların durağanlıklarının zıtlığını güçlendirmektedir.

Filmde hamam böceğinin görüldüğü sahnede Rıza kendini onunla özdeşleştirmektedir. Hamamböceği ters dönmüştür ve hareket edemeyerek bu durumdan kurtulamamaktadır. Rıza da içine düştüğü durum karşısında aynı şekilde çaresiz kalmıştır. Fakat Rıza hamamböceğini ezerek öldürmesi onun bu durumdan kurtulabileceğine dair umutsuzluğunu temsil etmektedir.

Kent filmde Aysel'in kocasının ölüm haberi, Rıza'nın Selahattin abi dediği adamın öldüğünü duyması, Gulam'ın ölmesi, Rıza'nın kamyoncu arkadaşı Burhan'ın ölümü gibi ölüm haberleri nedeniyle ölümün sıradanlaştığı bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır.

Filmin kurgusu da minimalisttir, gerçekçidir. Sahne arası geçişleri temin etmek, sahneleri artarda sıralamak için kullanılmıştır. Filmin sonu açık uçlu finalle bitmektedir. Rıza daha sonrasında ne yapacak, gerçekten kamyonunu alıp gidecek mi, çamaşırhanedeki kadınla ilişkisi ne olacak vs. gibi soruların cevabı bilinmemektedir.

4.3. Pus

Senaryo: Tayfun Pirselimoglu

Yönetmen: Tayfun Pirselimoglu

Oyuncular: Ruhi Sarı, Nurcan Ülger, Mehmet Avcı, Serkan Keskin, Birol Engeler, Bahar Yanılmaz

Sanat Yönetmeni: Natali Yeres

Kurgu: Erdinç Özyurt

Görüntü Yönetmeni: Ercan Özkan

Ses: Fatih Aydoğdu

Yürütücü yapımcı: Nikos Moustakas

Yapımcılar: Tayfun Pirselimoglu, Veysel İpek, Aikaterini Oikonomou, Rena Vougioukalou, Zuzi Film, Graal S.A. - Türkiye-Yunanistan ortak yapımı

Yapım Yılı: 2009

Süre: 109 dakika

Ödüller:

16. Adana Altın Koza Film Festivali En İyi Görüntü Yönetmeni 'Ercan Özkan'

4.3.1. Puslu Kentin Hayaleti

Tuhaf bir genç olan Reşat korsan dvd dükkânında çalışmaktadır. Filmin diğer tarafındaysa Emin vardır. Emin mezbahada çalışmaktadır ve evlidir. Karısıyla arasında iletişimsizlik vardır. Reşat annesiyle yaşamaktadır, fakat Reşat'ın da annesiyle iletişimi kopuktur. İş dışında evde televizyon izlemekte, dışarıda boş boş dolanmakta, güvercin mezadına uğramaktadır. Bunun yanı sıra aynı apartmanda yaşayan kızı gözlemlemektedir. Reşat aynı zamanda kleptomanik bir gençtir. Mezattan güvercin, berberden sarma, hoşlandığı kızın çöpünden parfüm şişesi, marketten çikolata, dükkânın önünden motosiklet, iş görüşmesine gittiği yerden kalem vs. çalmıştır. Bir gün müdürünün arkadaşı Celal'in kasaya bıraktığı emaneti de çalmasıyla onun da cinayetler işlediği, sağlam ayakkabı olmadığı hakkında dedikodular duyar. Bu olayın üzerine Celal, sokak ortasında öldürülür. Reşat çaldığı paketi açar, içerisinden Emin'in karısının fotoğrafı ve bir silah çıkar. Fotoğrafın arka tarafında Eminlerin ev adresi vardır. Reşat o adrese gider ve Emin'le konuşur. Emin onu Celal'in gönderdiğini düşünür ve karısını onu aldattığı için öldürmesini ister. Reşat hiçbir karşılık beklemeden öldürmeyi kabul eder. Emin kendini yalnız hissetmektedir. Bu yüzden sık sık Reşat'la buluşmak dertleşmek ister. Bunun yanı sıra Emin'in hayatta tutunacak çok fazla şeyi yoktur, işi ve karısı vardır. İşten de atılınca, karısı tarafından da reddedilmeye dayanamayıp kendisini öldürür. Bundan sonra da Reşat Emin'in

karısını takip etmeye devam eder ve bir gün eve geldiklerinde kadını öldürür. Akabinde eski hayatına geri döner, filmin başındaki gibi durakta hoşlandığı kadının gelip geçmesini bekler.

Pus filmi “vicdan ve ölüm” üçlemesinin ikinci filmidir. Film *Rıza* ile birçok ortak yön ve tema barındırır da, bazı farklar göze çarpmaktadır. Filmin odak noktası anlamsızlık içerisinde yaşayan Reşat’ın hayatıdır. Bu filmin de anlatı yapısı giriş- düğüm- doruk- çözüm-final şeklinde ilerlememektedir bu açıdan klasik film anlatı yapısını kırmaktadır. Filmin sonunda Reşat başladığı yerdedir, hayatında herhangi bir maddi veya manevi kazanım yoktur. Tam aksine sonda artık o bir katildir. Filmin anlattığı temalar ölüm, anlamsızlık, kişilik ve kimlik bunalımı, sorgulama, kendine yer bulamama olarak özetlenebilir.



Şekil 4.6. Reşat’ın Altınşehir sokaklarına bakışı

Rıza filmi gibi bu filmde de gerçek mekân tercih edilmiştir. Film mekân olarak Altınşehir’de geçmektedir. Bu filmde de mekân şehrin varoşudur. Buradaki insanların da derdi fakirlik, hayatta kalmak, iş bulmaktır. Altınşehir aslında başlı başına bir karakter gibi karşımıza çıkmaktadır. Burası filmin ismiyle müsemma bir yerdir. Pusludur, gridir, insanı daraltan, bunaltan bir yapısı vardır. Filmin kendi çekimleri de siyah beyaz olmamasına rağmen soğuk ve gri tonlardadır. Işıklandırma da bazı sahnelerde minimal, bazılarında da hiç kullanılmamıştır. Kısaca, filmin ortamı gündüz veya gece olmasından bağımsız yarı karanlıktır. Renkler mekânın atmosferini destekler niteliktedir. Yönetmen de mekânın ruhunu daha iyi yansıtabilmek için genel planlardan, tek plan ve uzun sekanslardan bolca yararlanmaktadır.

Rıza gibi burada da uğultusunu, sesini duyduğumuz fakat kendisini göremediğimiz bir kent vardır. Bu filmde de kentin dışarısında kalan, kenti kenardan izleyen insanların

hikâyesi anlatılmaktadır. Kentin dışarısına itilmiş bu insanların ezilmişliği, yoksunluğu puslu bir anlatımla karşımıza çıkmaktadır. Bu yoksunluk sadece ekonomik yoksunluk değil, aynı zamanda bir kimlik, benlik yoksunluğudur. Reşat da Rıza gibi akına katılamamaktadır, fakat Rıza'dan farkı Reşat'ın daha sessizleşmiş ve içine kapanık bir karakter olmasıdır. Reşat'ın şehirle kurduğu tek ilişki otoban kenarlarında gezmesi ve hızla akıp giden arabaları seyretmesidir. Sadece Reşat'ın değil filmin diğer karakterlerin de hareketleri kısıtlanmıştır. Onlar edilgen davranışlar sergilemekte ve kenti kenardan izlemektedirler. Reşat flâneur gibi yaşadığı mekânlarda anlamsızca dolanmaktadır. Fakat filmin puslu renkleri, uzun ve genel planlarla Reşat'ı görmemiz onun sanki bir hayalet gibi bu mekânlardan süzülüp geçtiğini anımsatmaktadır. Reşat da, Reşat'ın annesi de, Emin de, karısı Türkan da kendilerini bu yerlere ait hissedememekteler. Bu ait hissetmeme de hayaletimsi, gölgemsi etki bırakmaktadır (Durğut, 2013: 371).



Şekil 4.7. Reşat'ın sevdiği kadını gözetlediği, filmin başında ve sonunda tekrarlanan sahne

Filmin ana karakteri Reşat'tır. Rıza gibi o da erkek anti-kahramandır. Pozitif insanı değerlerden yoksundur. Yardımcı karakterler Emin, karısı ve Reşat'ın annesidir. Bu dört karakterin ortak yönü büyük bir anlamsızlık içinde yaşamaları, bunu duygularıyla ifade etmeleridir. Daha doğrusu bu dört insan etrafla iletişim sıkıntısı yaşamakta, hayata dair anlam bulamamakta veya aramamaktalar. Bu insanların duygu değişimleri yoktur. Her şeye lakayt, duygusuz, anlamsız, birer robot gibi yaklaşmaktalar. Her bir olay karşısında ifadesiz, suratları değişmezdir. Aynı zamanda ana karakterin yaşadığı anlamsızlık hal ve hareketlerine de yansımıştır. Örneğin, Reşat sebep sonuç ilişkisinden bağımsız işler yapmaktadır. Sebepsiz yere bir cinayet işlemekte, sebepsiz yere gittiği ortamlardan bazı şeyler çalmaktadır. İş görüşmesine gittiğinde kalem çalmakta, güvercin mezadına gittiğinde güvercinleri çalmakta, pizzacıya gittiğinde de motosikleti çalmaktadır. Berbere gittiğinde

sebepsiz yere sarmanı yiyip kaçmaktadır. Bu sebepsiz hareketleri ve ifadesiz suratı bazı noktalarda izleyicinin sinirlerini bozacak seviyededir. Kendini bir anda karanlık işlerin ortasında bulduğunda da buna hiç itiraz etmemekte, hiçbir çıkarı olmamasına rağmen sebepsiz yere cinayet işlemeyi kabullenmektedir. Emin’de durum Reşat’tan farklıdır. Onun kendini öldürmesinde de, karısını öldürtmek istemesinde de belirli sebebi vardır. Bu noktada Rıza ile Reşat’ı kıyaslayacak olursak, Rıza’nın suç işlemesine haklı sayılabilecek nedenleri vardı. Fakirlik, çaresizlik, çıkmışlık ve sıkışmışlık hisleri Rıza’nı suça ve cinayete itmişti. Aynı zamanda bunu yaptıktan sonra Rıza vicdanen rahatsız hissetmişti. Fakat Reşat’ın böyle nedenleri yoktur ve herhangi bir şeye dair pişmanlık duygusu yaşadığını da hissetmemekteyiz.

Reşat aynı zamanda otoriteyle sorunları olan birisidir. Müdürüyle iyi anlaşmamaktadır. Çalıştığı yerde rutin işlerle ilgilenir ancak işin içeriğine ilgi duymaz. O sadece mekanik olarak bir robot gibi işini görmektedir. Bu şekilde işte belirli bir otoriteye tâbi gibi görünse de sessizliği ve mekanikliğiyle kendi özerkliğini kurmaya çalışmaktadır. Kendisini her şeyden soyutlamış gibi görünmektedir.

Filmde zaman da karakterlerden biri gibidir. İzleyici geçen her saniyenin farkına varmaktadır. Zaman diğer Tayfun Pirselimoglu filmleri gibi çember şeklinde akmaktadır. Olaylar eninde sonunda başa dönmektedir. Fakat başa dönene kadar geçen zaman gerçek hayattaki zaman akışından bile yavaştır. Reşat’ın yaşadıklarını eşzamanlı olarak izleyici de deneyimlemektedir.

Doğal ortamlarda lokantada, sokakta vs. duyulan müzik dışında filmde müzik kullanımı yoktur. Filmde hızla giden arabalar, korna, otoban sesi sıkça duyulmaktadır. Hatta bu sesler mekânla birlikte filmin fonunu oluşturmaktadır. Varoş, fakir, şehir içinde olsa da, manen şehir dışına itilmiş bu ortamı sesler ve genel plan çekimlerle izleyici daha iyi kavramaktadır. Buna ek olarak, karakterlerin giyimleri de bu atmosferi yaratmaya yardımcı olmaktadır. *Rıza* filmindeki gibi buradaki insanlar da fakir, eski, sade giysiler kullanmaktadırlar.

Bu filmde de dış mekânla iç mekân aynı derecede klostrofobik etki bırakmaktadır. Hem dış mekânlarda hem iç mekânlarda karakterlerin sıkışmışlığı açıkça hissettirilmektedir. Yine diğer filmle aynı şekilde hareket- durağanlık ikilemi bu filmde daha da derinleşmiştir.

Filmde kurgu diğer sinematografik ögeler gibi minimuma indirilmiş, gerçekliğin akışı montajla daha farklı veya hızlı yansıtılmamıştır. Yine kurgu sadece sahneleri artarda dizmek için kullanılmıştır. Kamera açıları da sade ve gösterişsiz kullanılmış, genel planlar ve plan sekanslar çokça kullanılmıştır. Kamera açıları Pirselimoglu'nun ifade ettiği gibi (Pirselimoglu, 2017) izleyici duygularını yöneltmek veya manipüle etmek için kullanılmamış, objektif bir aktarma biçimi benimsenmiştir.

Filmin yan anlamları, simge ve metaforları incelendiğinde *Rıza*'da kullanılan televizyon metaforunun burada da yer aldığını görmekteyiz. Televizyon anlamsız olan hayatı ötelemek, unutmak için birer vasıta. Bir nevi karakterlerin kendini avutma yeridir. Keza, sigara ve yemek sahnelerine de bu filmde bolca rastlanılmaktadır.



Şekil 4.8. Reşat'ın uzun süre eğlence programı izlediği sahne

Motor filmin kahramanı için bir anlam, bir tutkuyu ifade etmektedir. Motosiklet sayesinde hem etrafındaki insanların hem hoşlandığı kızın ilgisini çekebilecektir. Bu da Reşat'ın iktidarı eline alma istemine işaret etmektedir (Durğut, 2013: 368). Fakat isteğine ulaşsa bile kısa zamanda onu kaybetmesi karakterin yaşadığı boşluğu derinleştirmektedir. Onun çaldığı motosikleti de başkası ondan çalmaktadır. Bu açıdan filmin geçtiği mekânlar tekinsizdir.

Bu filmde de hayvan metaforlarına rastlanılmaktadır. Örneğin, Emin mezbahada çalışmaktadır. Hayvanlar burada testerelerle kesilmektedir. Fakat hayvanların mezbahadan kaçışı yoktur. Orada sıkışıp kalarak ölümlerini beklemektedirler. Bu insanlar da yaşadıkları yerde mutlu değildirler, fakat oradan çıkış yolu bulamamaktalar. Oturup kurban olmayı beklemekteler (Pirselimoglu'ndan aktaran: Durğut, 2013: 374). Bir diğer hayvan metaforu da balıklardır. Emin'le Reşat bir dükkâna girdiklerinde akvaryumdaki üç balığı görmekteler.

O balıkların küçücük akvaryumda kısıtlı imkânlarla sıkışıp kaldığı gibi Reşat, Emin ve Türkan da bu balıklar gibi bu kente sıkışıp kalmışlardır. Balıklar suyun dışına çıkamadıkları gibi onlar da bu kentte nasıl yaşanacaklarını bilmemekteler.

Bu film anlatı yapısındaki klasik filmlere kıyasla kırılma yarattığı gibi finalinde de bunu yapmaktadır. Filmin sonu yine açık uçlu bitmekte ve izleyiciyi sorularla baş başa bırakmaktadır. Anlam kargaşasıyla başlayan hikâye manasızlığın devam etmesiyle son bulmaktadır.

4.4. Saç

Senaryo: Tayfun Pirselimoglu

Yönetmen: Tayfun Pirselimoglu

Oyuncular: Ayberk Pekcan, Nazan Kesal, Rıza Akın, Derya Durmaz, Ercan Kesal

Sanat Yönetmeni: Natali Yeres

Görüntü Yönetmeni: Ercan Özkan

Kurgu: Erdinç Özyurt

Ses: Fatih Aydoğdu

Yapımcılar: Tayfun Pirselimoglu, Veysal İpek, Aikaterini Oikonomou, Rena Vougioukalou, Nikos Moustakas -Zuzi Film, Graal S.A. -Türkiye-Yunanistan ortak yapımı

Yapım Yılı: 2010

Süre: 131 dakika

Ödüller:

30. İstanbul Film Festivali En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Kadın Oyuncu ‘Nazan Kesal’

27. Festoria Film Festivali Fipresci Ödülü

17. Gezici Festival Özel Mansiyon

9. Almata Film Festivali Netpac Ödülü

47. Antalya Film Festivali En İyi Yardımcı Oyuncu ‘Rıza Akın’, En İyi Görüntü Yönetmeni ‘Ercan Özkan’

44. SİYAD 'En İyi Kadın Oyuncu' Ödülü ‘Nazan Kesal’

44. SİYAD 'En İyi Erkek Oyuncu' Ödülü ‘Ayberk Pekcan

17. Sadri Alışık En İyi Kadın Oyuncu Ödülü ‘Nazan Kesal’

4.4.1. Zamanda Sıkışmak

Tarlabaşı’nda perukçu dükkânı olan Hamdi, aynı zamanda bu dükkânda yalnız başına yaşamaktadır. Kanser hastası olduğu için yakında öleceğini bilir. Fakat onu hayata bağlayan fazla sebebi yoktur. Her gün dükkânın penceresinden Tarlabaşı’nın hızla akan otobanını ve yol kenarında duran hayat kadını izler. Bir tek Brezilya’ya gitme hayalleri vardır. Mal varlığı olarak da eski arabasından başka bir şeyi yoktur. Bu sebepten arabayı satarak Brezilya’ya gitmeyi düşünmektedir.

Bir gün dükkânına saçlarını satmak için bir kadın gelir ve Hamdi o günden itibaren Meryem isimli bu kadına saplantılı bir şekilde bağlanır. Sürekli Meryem’i takip eder. Onun evli olduğunu ve kocasının Meryem’i aldattığını öğrenince kocasını, yani Musa’yı takip etmeye başlar. Hatta Musa onun eşcinsel olmasından şüphelenir. Fakat Hamdi’nin asıl amacı onu öldürmektir. Bunun için uygun ortam aramaktadır. Sonunda amacına ulaşarak ıssız bir sokakta, bir altgeçitte Musa’yı öldürür. Böylece Meryem’le ilişki yaşaması için engel

kalmamıştır. Fakat bu sefer de evinde Musa'nın hayaleti görünmekte ve Hamdi'yi rahatsız etmektedir. Filmin sonunda Hamdi yine filmin başındaki gibi pencereden sokağı izlemektedir. O ne Brezilya'ya gidebilmiş, ne de Meryem'le ilişki kuramamıştır.

Saç filmi yönetmenin “vicdan ve ölüm” üçlemesinin son filmidir. Üçlemenin diğer filmleriyle birçok ortak yön bulundurmaktadır. Bu filmin konusu anlamsızlık içerisinde savrulup giden, hayata fırlatılmış (Bütev ve Öztürk, 2017) bir erkeğin hayatına anlam biçme çabası ve bu uğurda takıntı haline getirdiği kadına ulaşma çırpınışıdır. Bu filmin de ana karakteri asosyal, içe kapanık bir erkektir. Bu erkeğin hayatında önemli sayacağı, iletişim kuracağı kimse yoktur. Hayatla bağı kopuktur. Anlamsızlık içerisinde var olmaktadır. Umutlarını bağladığı tek şey Brezilya'ya gitme hayalidir. Fakat bu hayalini de gerçekleştirmek için pek adım atmamaktadır. Maddi olarak tek varlığı arabasıdır. Filmin ilerleyen kısımlarında Brezilya'ya gidebilmek için onu da satar. Kanseri hastası olduğu için ömrünün de kısaldığının farkındadır. Belki bu kısalma ona anlamsızlık içerisinde anlam aramaya itmiştir. Bu yüzden de Meryem'i takıntı haline getirmiş ve hayatının merkezine yerleştirmiştir. Bunun yanı sıra, Hamdi bir şeyleri gözetlemeyi sevmektedir. Mağazasına gelen kapalı kızı peruğu denerken gözetler, her gün penceresinin altında yol kenarında duran hayat kadını izler. Hayatına Meryem girdikten sonra ise her yerde onu takip eder. Aynı zamanda Hamdi, üçlemenin diğer ana karakterleri gibi alt tabakanın insanıdır. Duygularını belli etmez, iletişimsizlik problemi yaşar. Reşat ve Rıza gibi hayatını rutin işler üzerinde geçirir ve filmin bir yerinde o da katil olur. Üçlemenin diğer filmleri gibi burada sık sık ana karakterler sigara içmekte, yemek yemek ve televizyon izlemektedir. Bu filmin de ana karakteri bir anti-kahramandır ve film de kara filmleri andırmaktadır.

Hamdi diğer iki filmin ana karakterlerinden yaşamak için hayalinin olmasıyla seçilmektedir. Brezilya'ya gitmek Hamdi'nin en büyük cennet ve mutluluk tasavvurudur. Fakat bu filmde diğer filmlerden farklı olarak Hamdi sadece mekânsal değil zamansal bir sıkışmışlık yaşamaktadır. O ölümcül hastadır ve kısıtlı zamanı kalmıştır.

Filmin diğer tarafında Meryem'le Musa çifti vardır. Bu iki insan film boyunca asla konuşmazlar. Aynı evde yaşasalar da bu ev yuva, aile sıcaklığından uzaktır. Ev sadece barınma işlevi görmektedir. Diğer tarafta Hamdi de dükkânında yaşamaktadır. Orası Hamdi için sadece barınma ve ihtiyaçlarını giderme yeridir, asla bir yuva değildir. Meryem'e

saplantılı bir şekilde bağlanmasının, onunla kocasının yaşadığı evde yaşama hayalleri kurmasının sebebi de onun yanında yuva sıcaklığını, ait olmayı hissetmek istemesidir.



Şekil 4.9. Hamdi'nin Meryem'le ilk kez karşılaştığı, Meryem'in saçını satmaya geldiği sahne

Filmde kullanılan temalar hayata tutunma, ölüm, vicdan, kişilik bunalımı, saplantı hali olarak özetlenebilir.

Hamdi için yaşamının anlamsızlığını onun sık sık sokakta, evde yere yatıp anlamsızca tavana bakmasında ve bir sahnede aynı şeyi bir sokak köpeğinin yaptığını görmesinde, durarak ona uzunca bakmasından da görebilmekteyiz. Hamdi bir sokak köpeği kadar başıboş ve amaçsızdır. Sokak köpeği hasta görünmektedir, Hamdi de hastadır. Hamdi ve Hamdi gibiler de, sahihsiz köpekler de bu kentin aslında sahiplenmediği varlıklardır. İkisinin de varlığı belli bir ölçüde tekinsizlik yaratmaktadır. Bu anlamda Hamdi'yle köpek arasında paralellik, metaforik anlatım kurulmaktadır.

Hamdi'nin farklı yerlerde yerde yatmasıyla beraber, Musa'nın gasilhanede ölüyü yıkama sahnesinde yatan adam, Musa'nın hamamda göbek taşında yatması bu insanların ölü gibi, ruhsuz insanlar olduğuna işaret etmektedir. Kent ve onun gerçek sakinleri için bu insanlar ölü gibidirler, bu yüzden onların yaşayıp yaşamaması önem taşımamaktadır.

Filmin diğer karakterleri arasında da iletişim kopuktur. Meryem'le Musa aynı evde yaşamasına rağmen film boyunca tek kelime konuşmazlar. Meryem iş arkadaşının çabalarına rağmen onunla diyalog kurmaz. Film aslında üçlemenin diğer filmleri gibi iletişimsizlik evrenidir.

Hamdi'nin yaşadığı ve çalıştığı mekân Tarlabası'dır. Yönetmen yine gerçek bir mekân tercih etmiştir. Tarlabası'ndaki perukçuları merak etmiş ve onların hayatını konu alan film yapmak istemiştir (Karsan, 2011). Tarlabası da Altınşehir ve Küçükpazar gibi şehrin gettosudur. Suç oranının yüksek olduğu, varoş mekândır ve lümpen tabakanın yaşadığı yerdir. Şehir merkezine aslında çok yakındır, fakat şehrin dışına itilmiş gibidir. Bu mekânı hissettirebilmek adına durağan genel planlar kullanılmıştır. Bu sahnelerde gördüğümüz geniş otobanlar, yollar, durmadan geçen araba ve otobüsler, yıkık dökük binalardır. Bu da mekânın ruhunu izleyiciye hissettirebilmektedir.

Filmin renkleri ve sesleri mekânın atmosferini destekler niteliktedir. Film boyu şehir sesleri yani, otobandan geçen araba sesleri, korna sesleri, dışarıda mekânlarda kullanılan müzikler filmin arka planını oluşturmaktadır. Filmde müzik kullanımı olmasa da, doğal ortamlarda çalan ve Hamdi'nin dinlediği Brezilya müziklerini film boyu duymaktayız.

Film siyah beyaz olmasa da *Pus* ve *Rıza* filmi gibi kasvetli, koyu gri renktir. Bu soğuk renk tonları Hamdi ve Meryem'in sıkışmışlık hissini yansıtmakta ve bu duyguyu izleyiciye geçirmektedir.

Filmdeki zaman her Tayfun Pirselimoglu film evreninde olduğu gibi çember üzerinde ilerlemekte, başladığı noktaya geri dönmektedir. Fakat düz çizgide baktığımız zaman, zamanın akışı bir hayli yavaştır. İzleyici yine kahramanlarla beraber zamanın geçişini birebir aynı deneyimlemektedir.

Bu filmin de anlatı yapısı klasik hikâye ve senaryo anlatı yapısına uymamakta, sonda bütün soruları cevaplamak yerine izleyici için bir sürü soru bırakmaktadır. "Hamdi'nin Meryem'le ilişkisine ne oldu?" "Hamdi Brezilya'ya gitti mi?" "Evde gördükleri Musa'nın hayaleti miydi, yoksa gerçek miydi?" vs. gibi sorular üretmek mümkündür. Fakat filmde Musa'nın eve dönmesi daha çok Hamdi'nin vicdanı olarak yorumlanmaktadır. Nitekim televizyon izledikleri sahnede de Meryem'le arasına oturmuş ve Hamdi'nin Meryem'le ilişki kurmasına mesafe koymuştur.

Filmde karakterlerin giyimi kuşamı, yani kostüm tasarımı varoş ortamda yaşayan insanların fakirliklerini, yoksulluklarını gösterir niteliktedir. Hamdi'nin yırtık tişörtü, Musa'nın eski giysileri bunlara örnek teşkil etmektedir.

Filmde son plan dışında hareketli sahne yoktur. Durağan kamera ve yakın planların azlığı, genellikle geniş açılı planların kullanımı ve plan sekans şeklinde olan çekimler filmle izleyici arasına mesafe koymaktadır. İzleyici sanki bu kişileri uzaktan Hamdi'nin yaptığı gibi gözetlemektedir. Durağan ve uzaktan çekimler aynı zamanda bu insanların yaşadığı sefillik ortamını de izleyicinin gözleri önüne sermektedir.

Bu filmde Tayfun Pirselimoglu vicdanı anlatmak için hayalet metaforundan yararlanmış ve her filmde kullanmayı sevdiği yemek, sigara, televizyon metaforlarını bu filmde de bolca kullanmıştır. Diğer filmlerden farklı olarak saç metaforu bu filmde belirgindir. Saç bir insana ait mahrem bir şey olmasıyla bilinmektedir. Kapalı kızın peruk almak zorunda bırakılması politik bir gönderme olarak karşımıza çıkmaktadır. Meryem'in saçını satması ve Hamdi'nin bu saça özen ve sevgi göstermesi de metafora örnek teşkil etmektedir. Saç insanı, arzunu, erotizmi, güzelliği sembolize etmektedir. Nitekim Meryem'in kocasının ve Hamdi'nin de saçları dökülmekte, Meryem de saçını keserek satmaktadır. Aynı zamanda kapalı kızın peruk alması Bazin ve Wollen'in auteur'ün yaşadığı kültür ve ortamdan birikimini yapıtına yansıtması teorisini de destekler nitelikte bir örnektir.



Şekil 4.10. Başörtülü kadının Hamdi'den peruk alma sahnesi

4.5. Ben O Değilim

Senaryo: Tayfun Pirselimoglu

Yönetmen: Tayfun Pirselimoglu

Oyuncular: Ercan Kesal, Maryam Zaree, Rıza Akın, Mehmet Avcı, Nihat Alptekin

Sanat Yönetmeni: Natali Yeres

Görüntü Yönetmeni: Andreas Sianos

Müzik: Giorgos Koumendakis

Kurgu: Ali Aga

Ses: Fatih Aydoğdu

Yapımcılar: Veysal İpek, Nikos Moustakas, Guillaume de Seille, İnci & İrfan Demirkol, Mustafa Dok, Konstantina Stavrianou- Zuzi Film, Bad Crowd, Arizona Productions, Denk Film, Bredok Productions, Graal S.A.-- Türkiye-Yunanistan-Fransa-Almanya ortak yapımı

Yapım Yılı: 2013

Süre: 124 dakika

Ödüller:

Roma Film Festivali 2013: En İyi Senaryo

İstanbul Film Festivali 2014: En İyi Film, En İyi Senaryo, En İyi Müzik

Scarborough Film Festivali 2014: Film için Büyük Ödül, Yönetmen için Üstün Başarı Ödülü

Mooov Film Festivali 2014: Genç Jüri'nin En İyi Film Ödülü

Nantes Festival des 3 Continents 2013: Özel Mansiyon Ödülü

21. Cinema Independent de Barcelona L'Artevnativa Festivali 2014: En İyi Film

4.5.1. Bir Başkasına Dönüşmek

Kantinde çalışan Nihat orta yaşlarında bekâr bir erkektir, yalnız yaşamaktadır. Mesai arkadaşlarından olan Ayşe'nin ona ilgisi vardır ve işyerindeki diğer arkadaşları bunun

farkındadır. Bir gün arkadaşları akşam eğlenmek için Nihat'ı dışarıya davet ederler. Yanlarına aldıkları bir hayat kadını ile beraber ıssız bir sokağa giderken polis baskınına uğrarlar. İş arkadaşları kaçtığı için Nihat tutuklanır. Bu olaydan sonra arkadaşlarından uzaklaşan Nihat Ayşe ile yakınlaşır. Ayşe bir akşam onu evine yemeğe davet eder. Fakat Nihat burada büyük bir sürprizle karşılaşır. Duvarda Ayşe'nin hapiste olan kocasının fotoğrafını görür. O tıpatıp Nihat'a benzemektedir. O günden itibaren Nihat'la Ayşe ilişki yaşamaya başlar. Fakat Nihat iş yerinde bunu saklamaya çalışmaktadır. Beraber yaşadıkça Nihat Ayşe'nin kocası Necip'e dönüşmeye başlar, onun ayakkabılarını, gözlüğünü, terliğini kullanmaya başlar.

Ayşe'nin en büyük arzusu denize gitmektir. Kocasını onu denize hiç götürmemiştir. Bu yüzden Nihat onu denize götürür. Kayıkta uyuyakalan Nihat uyandığında Ayşe'yi bulamaz. Uzun arayışlar sonucunda Ayşe deniz kıyısında ölü bulunur. Bu Nihat için dönüm noktası olur. O günden itibaren tamamen Necip olmaya karar verir. Polise kendisini Ayşe'nin kocası olarak takdim eder, bıyığını keser, Necip'in dövmesinden yaptırır. Kantindeki işine gitmeyi bırakır. Artık herkes onun Necip olduğunu düşünür. Bu sırada Necip'in hapisaneden firar ettiğini öğrenir. Necip'in arkadaşı ona şehirden kaçmayı teklif eder. Necip de İzmir'e taşınır. Orada vapurda çaycı olarak çalışmaya başlar. Bir gün İzmir'de bir kadın görür. Bu kadın aynı Ayşe'ye benzemektedir. Fakat bu kadın hayatını fahişelik yaparak kazanmaktadır. Nihat onunla tanışmaya çalışır, kızı takip eder ve yaşadığı yeri bulur. Böylelikle Asiye ile ilişkisi başlar. Nihat Ayşe'nin anlattığı kadarıyla tam Necip gibi davranır, herkese kendini Necip diye tanıtır. Önceden evli olduğunu, fakat karısının öldüğünü söyler.

Nihat vapurda çalışmaya devam ederken bir gün gerçek Necip'le karşılaşır. Necip'i takip eder ve bir otelde kaldığını görür. Otelden kaldığı odanın anahtarını alır ve odaya giderek uyur. Sabah uyandığında odanı polisler basar ve onu ikinci kez nezarete atarlar.

Ben O Değilim filmi yönetmenin beşinci filmidir ve bu filmle yönetmenin artık ustalaşmış aucteurlüğü hissedilir. *Ben O Değilim* filminin konusu başkası değildir. Filmde kimlikler iç içe geçmiştir. Bu kimlikler seyirciye sorular sordurtmaktadır. Film diğer Pirselimoglu filmleri gibi tekinsizlik halleri barındırmaktadır. Bu tekinsizliklerden ilki Nihat'ın Ayşe'nin kocasının fotoğrafını gördüğü andır. Fotoğraftaki adam ikizi gibi benzemektedir ve bu tedirgin edicidir.



Şekil 4.11. a-b: Nihat'ın kendisine aynadan baktığı filmin ilk sahnesi

Diğer Tayfun Pirselimioğlu filmlerinde olduğu gibi burada da sade, lümpen insanın hayatı merkeze alınmıştır. Kenardan sıradan görünen insanın hayatında olan tuhaflıklar filmin odak noktalarından biridir.

Filmin anlatı yapısı her Tayfun Pirselimioğlu filmi gibi klasik anlatı yapısına uymamaktadır. Bu kırılma filmde diğer filmlere nazaran daha derin hissedilmektedir. Film sonda bir çözüme ulaşmamıştır. Olaylar daha da karmaşık hale gelmiş ve orada bitmiştir. Filmin sonunda seyircinin soruları cevaplanmamış, tam tersine onlarca soruyu beraberinde getirmiştir. Filmin içerisinde de olan olayların neden sonuç ilişkisi bozuktur, her şey gerekçeli bir motif olmadan ilerlemektedir. Filmde kimlik bunalımı, kişilik arayışı, başkası olma, gerçeklik gibi temalar işlenmiştir.

Filmin geçtiği mekân İstanbul ve İzmir'dir. Üçlemelerde olduğu gibi burada belirli bir mekân yoktur. Fakat İstanbul ve İzmir ana akım sinemadaki gibi ferahlık, deniz, güneş vs. sembolü değildir. Bu filmde de iki şehrin varoşları mekân olarak seçilmiştir. Yine şehrin ötekisinin, şehirde kendine yer edinememiş insanların hikâyesi anlatılmaktadır. Film yine köprü üstlerinde, altgeçitlerde, otoban kenarlarında geçmektedir.

Zaman bu filmde de dairesel ilerlemektedir. Kahraman geçen süre zarfında belirli değişimlere uğrasa da bu onun faydasına değildir, tam tersine filmin sonunda işler daha da sarpa sarmıştır. Fakat sonsuz bir döngüdür zaman. Filmin sonunda yine başındaki yere geri dönmüştür.

Filmin sinematografik öğeleri minimal kullanılmaya özen gösterilmiştir. Yine durağan kamera kullanılmış, geniş açılar, plan sekanslar yoğunluğunda bir film yapılmıştır. Plan sayıları minimal tutulmuştur. Bir sahnede en fazla iki plan kullanılmıştır. Yakın planlar

çok tercih edilmemiş, bazı sahnelerde kahramanın duygularını veya duygusuzluklarını yansıtmak için çekilmiştir. Planlar izleyiciyle film arasına mesafe koymakta, özdeşleşme gibi duygulara izin vermemektedir. Başka birisini kenardan gözetlemek gibi bir his vermektedir.

Bu film üçlemenin filmlerinde farklı olarak müziğe yer vermiştir. Burada kullanılan müzik *Hiçbir yerde* filminde kullanılan müzikle aynı motiftedir. Sahnelerde duyguları daha büyütme için değil, sahneler arası geçişi sağlamak için kullanılmıştır. Bu filmde üçleme filmlerindeki şehir seslerine benzer şekilde deniz sesine yer verilmiştir. Aynı zamanda deniz bu filmde sembolik olarak da okunabilmektedir. Deniz Nihat'ın sevgi ve ilgisini ifade etmektedir. Ayşe'yi o istediği için denize getirmiştir. İlgisiz ve soğuk biri olsa da Asiye'nin de elini deniz sahilinde tutmuştur.



Şekil 4.12. Nihat'ın Ayşe'yi denize getirdiği sahne

Filmde dramatik ışıklandırma yine minimum düzeydedir. Filmin renkleri, sesleri ve ışıklandırma ahenk içerisindedir. Sesler genellikle diegetiktir. Otoban sesleri, korna sesi, televizyon sesi, ek olarak denizin sesi film boyunca duyulmaktadır. Bu film Pirselimoglu'nun diğer filmleri kadar kasvetli ve puslu değildir fakat burada da soğuk tonlar, siyah beyaza yakın renkler tercih edilmiştir. Karakterlerin kostümleri de sade günlük giysilerdir ve Ayşe'nin mayosu dışında renkleri solgun giysilerdir. Ayşe'nin mayosunun renkli olması onun deniz tutkusu, arzusu ve sevgisiyle özdeşleştirilebilir. Nitekim filmde karakterlerin herhangi bir isteği, arzusu görülmemektedir. Hayatın içinde oradan oraya savrulmaktalar. Bu yüzden yönetmen bilinçli olarak mayonu daha karışık ve farklı renklerden tercih etmiş olabilir.

Filmin ana karakteri yine bir erkek yani Nihat'tır. Fakat onunla eş biçimde kadın karakter Ayşe vardır. Nihat'ı anti-kahraman varsayabiliriz. Nihat Ayşe'yle tanıştıktan sonra Necip'e evrilmektedir. Nihat da Pirselimoglu karakterleri gibi asosyaldır. İş arkadaşlarıyla iletişimi kopuktur. Ayşe'yle ilişkiye başladıktan sonra da Ayşe onunla konuşmaya çalışsa da Nihat tek kelimeyle onun sorularına cevap vermekte, iletişimden kaçmaktadır. Keza, Asiye ile ilişkisinde de aynı durum yaşanmaktadır. Necip'in yerine geçtikten sonra iletişim kopukluğu iyice artmaktadır. Nitekim ona Necip olarak verilen soruların cevabını aslında bilmemektedir. Bu yüzden insanlardan, onlarla iletişimden kaçmaktadır.

Filmin başında Ayşe Nihat'a kocasının onu boğarak öldürmeye çalıştığını anlatır. Filmin ilerleyen kısmında Nihat bir bakıma Necip'e dönüşmüştür. Asiye'yi mayoyu giydiği için lavaboda boğmaya çalışmıştır. Bu sahne seyirciye Nihat gerçekten Necip mi olmuştur, artık onun gibi düşünüp davranmakta mıdır, yoksa Nihat Necip'in yerine geçtiği için onu taklit mi etmektedir sorularını sordurtmaktadır.

Film şehirlerin ve kimliklerin iç içe geçmesini anlatırken aslında bu kişilerin yersiz yurtsuzluğuna da vurgu yapmaktadır. Necip'le Asiye'nin sohbetinde bu aidiyetsizlik kendini dışa vurmaktadır. İkisi de birbirine nereli olduklarını sorduklarında biri "oralı buralı, ne fark eder" derken, diğeri de "her yerliyim" demektedir. Dolayısıyla hiçbir yerli değillerdir ve kendilerini hiçbir yere ait hissetmemekteler.

Simge ve metafor kullanımı bu filmde diğer filmlerle kıyas edilemeyecek kadar fazladır. Mayonun ve denizin simgesel anlamlarının yanı sıra, filmde gözlük, terlik, ayakkabı gibi Necip'in eşyaları Nihat'ın Necip olma yolundaki metaforlar olarak kullanılmıştır. Mekânın kendisi de simgesel olarak okunabilir. Nitekim Ayşe'nin evinde Necip olan karakter, ilk başlarda iş yerinde Nihat'a geri dönmektedir. Ayşe'nin ölümünden sonra dövme yaptırma, bıyık kestirme gibi simgelerle tamamen Necip'e dönüşümünü tamamlamıştır. Bunun yanı sıra ilk başlarda Nihat iken evlilikle ilgili sorulara hiç evlenmediği cevabını verirken, Necip gibi davranmaya başladığı andan bir kez evlendiğini ve karısının öldüğünü söyler. Filme özel simge ve metaforların yanı sıra yönetmenin her filminde sıkça kullanılan televizyon izleme sahneleri, sigara içme ve yemek yeme sahnelerine bolca yer verilmiştir. Televizyon izlerken Ayşe'nin "bütün bunlar sahte" demesi, aslında *Rıza* filminde olduğu gibi televizyon izleyerek insanların kendilerini kandırdığını, düşünmeni ötelediğini ifade etmektedir. Yönetmenin kendi ifadesiyle bu üç şey insanoğlunun temel ihtiyacına

dönüşmesinin dışında, insanın şehvani ve aşağılık yanını simgelemektedir (Kabadayı ve Öztürk, 2018).



Şekil 4.13. Ayşe'nin Nihat'a mayo giydirdiği, Nihat'ın Necip'e dönüşmeye başladığı sahne

Filmin sonunda başladığı yere, yani hapishaneye geri dönen Nihat bu sefer Neciptir. Film burada biterken seyircide Necip de Nihat'ın yerine mi geçti, Asiye de Ayşe'nin yerine mi geçti (Asiye'nin Ayşe'nin mayosunu giymesi) gibi sorularla afallamaktadır.

4.6. Yol Kenarı

Senaryo: Tayfun Pirselimoglu

Yönetmen: Tayfun Pirselimoglu

Oyuncular: Tansu Biçer, Nalan Kuruçim, Taner Birsal, Ercan Kesal, Rıza Akın

Sanat Yönetmeni: Natali Yeres

Görüntü Yönetmeni: Andreas Sinanos

Kurgu: Ali Aga

Ses- Müzik: Nikos Kypourgos

Yapımcılar: Tayfun Pirselimoglu, Vildan Erşen, Nikos Moustakas, Nancy Kokolaki, Guillaume Deseille, Ali Bayraktar- Mitra Filmcilik

Yapım yılı: 2017

Süre: 119 dakika

Ödüller:

37. İstanbul Film Festivali 2018, Ulusal Yarışma - En İyi Yönetmen, En İyi Erkek Oyuncu (Tansu Biçer)

29. Ankara Film Festivali 2018 - En İyi Sanat Yönetimi (Natali Yeres)

4.6.1. Yol Kenarında Kıyameti Beklemek

Film bir grup erkeğin yol kenarında durup denize bakmasıyla başlar. Olaylar doğaüstü hadiselerin olduğu ve tedirginliğin sürdüğü bir kasabada geçmektedir. Kasabada surun üflenmesi duyulmakta, insanlar her an kıyametin kopabileceğini düşünmekteler. Kasabaya yakın kıyıda bir gemi görünmektedir. Kasabalılar bu gemiye farklı anlamlar yüklemekteler. Gemiden gelen giden kimsenin olmaması onların gemiyi gizemli bulmalarına sebep olmaktadır. İktidarın mensupları- polis amiri, belediye başkanı, kasabanın imamı, başhekim vs. bu gizemi çözmek için işbirliği yapmaktalar. Kasabada her şeyi daha karmaşık hale getiren, binaları yakan, çocukları taciz eden Deccal olduğu ihtimal edilen bir kişi vardır. Bunun yanı sıra kasabada herkes yerlidir, bir tek kahvehanede çalışan genç kasabaya yeni gelmiştir. Kasaba halkı onu Mehdi zannetmektedir. Doktora gittiğinde sırtında leke görülmesi bu ihtimalleri daha da güçlendirecektir.

Bürokratlar gizemi çözmek için hamamcıyı gemiye yollarlar, fakat hamamcı geri döndüğünde onlara hiçbir şey anlatmaz. Kasaba halkı arada kalmışlıktan dolayı cinnet geçirir ve bu birbirlerini öldürmeyle sonuçlanır. Film boyunca bu çıldırışlık hissi çözülmez, filmin sonunda yine insanlar yol kenarında durup denize bakmaktalar ve fonda sura üflenmesi duyulmaktadır.

Bu film yönetmenin son filmidir. Diğer filmlerinden birçok yönüne göre seçilmektedir. Fakat enteresan bir şekilde diğer filmlerle benzeşen noktaları da yok değildir. Anlatım biçiminde yönetmenin eski filmlerine benzerlikler bulunmaktadır. Bu filmde de

düğüm çözüm ilişkisi işlenmemiştir. Filmde başlarken süren tedirgin bekleyiş, belirsizlik sonda da devam etmektedir.



Şekil 4.14. Tedirgin bekleyişin sürdüğü deniz kenarı

Bu film yönetmenin kıyamet tasavvurudur, yani konusu yaklaşmakta olan kıyamettir. Kıyameti anlatırken geleneksel eskatoloji edebiyatı figürlerine de, günlük hayatta karşılaştığımız meslek sahiplerine de yer vermiştir. Filmin ana kahramanı Mehdi olması umulan ya da öyle zannedilen kişidir. Diğer kişi de kasabada sürekli bir yerleri yakan, insanlara kötülük etmek için var olmuş gibi davranan, Deccal olduğu varsayılan kişidir. Fakat film hiçbir biçimde bu iki kişinin kesinlikle o olduğu algısını yaratmamakta, sorular içinde bırakmaktadır. Film boyunca bu durum sorgulanarak izleyiciyi “Acaba o mudur, değil midir?” sorusuyla düşündürmektedir. Bununla beraber filmde bürokratlar meclisi kurulmuştur. Yine kesin bilgi verilmemekle beraber filmi izlerken Belediye Başkanı (Taner Birsal), Polis Amiri (Ercan Kesal), Doktor, İmam (Müfit Kayacan) olduklarını varsaydığımız grup kasabayla ilgili neler yapabileceklerini konuşmakta ve beraber ilerlemekteler. Bu karakterlerin hepsi tedirginler, bir arada kalmışlık, bekleyiş içerisinde. Aynı zamanda anlamsızlığı ve anlamı, mutluluğu, yaşamı sorgulamaktalar bu yaşadıkları hayat içerisinde. Karısını öldürdükten sonra başkanın içine düştüğü boşluk amirle aralarında geçen konuşma filmdeki karakterlerin yaşadığı anlamsızlık duygusunu izah etmektedir. Başkan amirle konuşurken “eğer hayat bundan ibaretse, yaşam bu kadar can sıkıcıysa neden yaşıyoruz” diye sorgular. Amir başkanı anladığını söylediğinde, başkan aslında anlamayıp anlıyormuş gibi davranıldığını ve bunu sadece insanların değil memleket ve dünyanın da yaptığını söyler. Bu kasabada yaşanan çıldırılmışlık ve anlamsızlık halinin dünyada da var olduğunu ima eder. Telsizci karakteri de Mehdi’den mutluluğun tarifini alma umuduyla onunla konuşur. Nerede mutlu olunabileceğini sorgular. Bu filmde diğer filmler gibi

tekinsizlik halleri hüküm sürmektedir. Bu tekinsizlikler ve doğüstü olaylar sonucunda kasaba halkı çıldırmanın eşiğine gelmiştir.

Karakterler Tayfun Pirselimoglu sinematografisinde olduğu gibi fazla konuşmayı sevmezler, iletişimsizdirler, duygularını yansıtmazlar ve sanki pek duygu değişimi de yaşamazlar. Sanki bir delilik hali içerisinde. Nitekim bu delirmişliğin sonucunda karı ve kocalarını öldürmektedirler. Kıyametin gelmekte olduğunu bile bile günlük rutinlerine devam etmekte, düğün hazırlığı yapmaktalar. Bir taraftan tedirgin diğer taraftan umursamazlar. Kasaba aslında bir bakıma erkek dünyasıdır. Genellikle erkekleri görürüz, kadınlar evdedirler. Bir tek istisnai olarak hemşire karakteri vardır.

Bu filmdeki temaları ölüm, yaşam, kıyamet, hayatın anlamı, kimlikler, kurtarıcı, anlamsızlık olarak özetleyebiliriz. Filmde diğer filmlerle benzeşen motiflerden biri de ölüm ve cinayetlerdir. Sebebini anlayamadığımız cinayetler işlenmektedir. Belediye başkanı ve diğer bürokratlardan biri karısını öldürür. Hamamcının karısı Hamamcıyı öldürür, Deccal sudan gelen adamı öldürür. Ve izleyici bunların nedenine dair bir açıklama bulamaz.

Filmde sürekli aranan bandocular da izleyicinin cevap bulamadığı başka bir konudur. Bürokratlar sürekli bandocuları ararlar. Filmin sonuna doğru onları bir tek Mehdi görür.

Filmde değinilen motiflerden biri otelciyle satıcı arasında geçen babaya benzeme konusudur. Bu motifi yönetmenin *Hiçbir yerde* filminde de görmekteyiz. Otelci herkesin yaşlandıkça babasına benzediğini iddia etmektedir. *Hiçbir yerde* de ebeveynlerin çocuklarını kendine benzetmesi veya benzetmeye çalışması dikkat çeken motiftir.

Film Trabzon'da çekilse de distopik bir mekân, bir kasabayı anlatmaktadır. Dünyanın herhangi bir yerinde geçen hikâyeye olarak okunabilmektedir. Fakat evrensel bir hikâyeyi anlatmasına rağmen bu filmde otantik izlekler de dikkatimizi çekmektedir. Örnek olarak filmde devletin zararlı yayın içerikli bularak kitapları imha etmesi sahnesini gösterebilmekteyiz. Bu sahneyi 12 Eylül darbesi sonrası çeşitli yayınların yakılmasına bir gönderme olarak okumaktayız. Keza imam karakteri de yerel motifin taşıyıcısıdır. Onun bürokratlara olan yakınlığı, en basitinden İslam dinine mensupluğu bu topraklara has öğelerdir. Aynı zamanda devlet işlerinde Diyanet İşleri Başkanlığının da akıl danışılır konumda olması 80'ler sonrası Türkiye'sine hastır (Atam, 2011: 97).



Şekil 4.15. Bürokratların kitapları yaktığı sahne

Filmin mekânları distopik olsa da çekim için gerçek mekânlar tercih edilmiş, onlar filmin atmosferine uygun dekore edilmiştir. Film 1970-80'ler dönem filmi havasında dizayn edilmiş, karakter kostümleri de ona uygun dizayn edilmiştir. Bu Tayfun Pirselimioğlu sinematografisinde ilktir. Bu filmi diğer filmlerden ayıran belirgin özelliklerden biri de bu özelliğidir.

Zaman da mekân gibi distopiktir. Filmin hangi zamana, hangi döneme ait olduğu bilinmez. Kostümler, kullanılan eşyalar bize geçmiş zamanı işaret etse de kıyamet geleceğin göstericisidir. Filmde günümüzden izlere de rastlamaktayız. Dolayısıyla zamanın iç içe geçtiği bir yerdir bu kasaba. Yönetmenin zamanın bir çember üzerinde ilerlemesi inancı burada da kendini belli etmektedir. Filmin başında Deccal neredeyse filmin sonunda da yine oraya döner, sudan gelen adamsa suya geri döner. Film başlarken de biterken de rahatsız edici bir müzik duyulmakta, sura üflenmektedir.

Filmde ses, görüntü, müzik hepsi kasvetli ortam yaratmak için ahenk içindedir. Film başlarken ve biterken tedirginlik verici surun üflenmesi, kasabanın sürekli bulutlarla kaplı olması, filmin fonunda sürekli uğultular duyulması kasaba halkı ile beraber izleyicide de bunalımlı ve tedirgin atmosfer yaratmaktadır. Uğultu, gök gürültüsü ve geminin ara sıra gelen sesleri filmde bir karakter gibidir. Her sahnede vardır. Bu durumu kasabanın ruh halinin yansıması olarak da okuyabilmekteyiz. Filmde uğultuyla harmanlanmış bir müzik kullanılmıştır. Bu film boyu duyulmaktadır.

Filmde denize hem görüntü, hem de ses olarak geniş yer verilmiştir. Fakat burada *Ben O Değilim* filmindeki gibi denizin oluşu ana akım sinemada gördüğümüz ferahlık, huzur

anlamalarının tam aksine huzursuzluk, belirsizlik, tekinsizlik sembolüne dönüşmüştür. İnsanlar uzakta olan gemiye bakarak ne olacağını bilmeden deniz kenarında beklerler.



Şekil 4.16. Parçalı ve doğal ışıklandırmaya örnek olarak Mehdi'nin polis karakolundaki sahnesi

Film siyah beyaz çekilmiştir. Bu da bu filmi Pirselimoglu filmlerinden ayıran başka bir özelliktir. Bununla beraber ışıklandırma parçalı dramatik ışıklandırma tercih edilmiştir. Doğal ışık veya ihtiyaç halinde lambadan yansıyan ışıkların aydınlatması kullanılmıştır. Bu da sahnenin bir tarafının daha aydın, diğer tarafının daha karanlık yansımasına sebebiyet vermiştir. Bu yönetmenin bilinçli tercihidir. Bu aydınlatmanı metafor olarak da okuyabilmekteyiz. Kasabanın aydınlıkla karanlık arasındaki arafta kalışını simgelemektedir. Kasaba halkının durumu bir nevi arafta bekleyiştir. Bunun yanı sıra, filmde sık sık ışıklar gidip gelmektedir. Sahne bir anda karanlığa bürünmekte ve yeniden aydınlanmaktadır.

Film Pirselimoglu sinemasının diğer filmleri gibi durağan planlar tercih etmiştir. Filmde sayısı beşi geçmeyen hareketli plan bulunmaktadır. Onların bazıları da bürokratların toplandığı, başkanın telefonla konuştuğu, polis amirinin Mehdi'yle konuştuğu sahnelerdir. Kamera açılarını izleyicinin duygularını etkilemek için kullanmayan yönetmen burada da kendi tarzına sadık kalmıştır. Kasabanın atmosferini hissettirmek adına geniş planlar kullanılmış, seyirciyi yine uzak mesafeden olayları gözetler pozisyona almak için plan sekanslar tercih edilmiştir.

Pirselimoglu sinemasından alışkın olmadığımız sahneler arası geçişlerde ekran kararması kullanılmıştır. Bu da izleyiciye hem kasvet ve bunalımdan nefes alma aralığı hem

de özdeşleşmeyi kırmaya yönelik bir hamle olarak okunabilmektedir. Özdeşleşmeyi kıracak başka bir hamle de dördüncü duvarın yıkılmasıdır. Deccalın ve sudan gelen adamın kameraya doğru yürüyüp daha sonra ekrana bakması seyircinin gözünün içine bakıyormuş hissiyatı vermekte ve tedirgin edici olmaktadır. Nitekim bu iki karakterin de kim olduğuyla ilgili seyircinin yönetmen tarafından cevaplanmış tam bir fikri yoktur.

Kurguda minimallik bu filmde de görülmektedir. Sahnelerin uzunluğu, filmdeki zamanın gerçek zamanla eşdeğer ilerlemesi her Tayfun Pirselimoglu filmindeki gibi bu filmde de kullanılmıştır.

Film diğer Pirselimoglu filmlerine nazaran metafor ve simgelerin kullanımından dolayı farklı okumaya açıktır. Bu simgelerden bazılarının yukarıda öznel okumasını daha önce belirtmiştik. Ek olarak bu filmde diğer filmlerde olduğu gibi bolca sigara içilme sahnesi, yemek yeme sahnesi ve televizyon izleme sahnesi mevcuttur. Televizyon sahnelerinde eğlence programları izlenirken görüntü gidip gelmekte ve bu görüntünün arasında siyasi figürün görüntüsü belirlemektedir. Bu 1984 romanının “büyük birader sizi izliyor” repliğini hatırlatmaktadır. Bu anlamda televizyon burada diğer filmlerdekinden daha derin bir metafordur. Aynı zamanda bu görüntüyü televizyon aygıtının bir propaganda aracı olması ve insanların bilinçaltına kadar yerleşip yönlendirebilmesi anlamını da okumak mümkündür.

Üçlemede kullanılan hayvan metaforu burada doğaüstü varlıkla ifade edilmiştir. Bir sahnede Mehdi akvaryumun içinde sıkışmış bir denizkızına rastlar. Denizkızı suyun içinde sıkışıp kalarak tedirgin bir şekilde Mehdi’ye bakar. Bu aynı kasaba halkının suyla kara arasındaki sıkışmışlığını ve tedirgin bekleyişini anımsatmaktadır.

Filmde çalışan süpürgecinin bir anda bozulması, Pirselimoglu sinemasında tanıdık bir semboldür. Nitekim *Saç* filminde Hamdi’nin arabasının bozulması, *Rıza*’da kamyonun bozulması gibi motiflere rastlanmaktadır.

4.7. Auteur Kuram Çerçevesinde Filmlerin Değerlendirilmesi

İtalyan Yeni Gerçekçiliği, ardından Fransız Yeni Dalgası sanatsal diye nitelendirilen filmlerin gerçekçi bir anlatım tarzını benimsemesiyle sonuçlandı. Bu filmler anlatı yapısında

da, teknik özelliklerde de Hollywood filmlerinin aksine, mümkün olduğu kadar doğal ve gerçek hikâyeleri yansıtmaya odaklandı (Liman, 2013: 84). Bu sinema öncelikle neden sonuç ilişkisinin daha gevşek bağlantıda olduğu hikâyeler anlatmaya meyillidir. *Serseri Âşıklar* (*À Bout de Souffle*) filminde Patricia neden Michael'e ihanet ettiğine anlam verilmez, *Serüven* (*L'Avventura*) filminde Anna ortadan kaybolur ve neden kaybolduğu bilinmez, filmin sonuna kadar da bulunmaz (Bordwell, 2010: 73). Bu sinemanın bir diğer özelliği de gerçek mekânlarda geçmesi ve gerçek sorunları (işsizlik, yabancılaşma vs.) ele almasıdır. Bu karakterler süper kahramanlar değildir, sıkıntıları, psikolojik olarak karmaşık halleri bulunmaktadır. Klasik sinemadaki karakterlerin belirli amaçları ve hedefleri varken sanat sinemasındaki karakterlerin böyle zorunlulukları yoktur. Karakterler tutarsız hal ve tavırlar sergileyebilmekteler. Pasif şekilde bir olaydan diğerine sürüklenirken filmin sonunda da hiçbir şey olmaya da bilmektedir. Karakterler sık sık psikolojik bunalımlara sürüklenmektedir ve bu mekân ve zamanın gerçekçi anlatımıyla izleyiciye seyrettirilmektedir (Bordwell, 2010: 73-76).

Türkiye'de de bu tür sanat sinemasının etkisi 1990'lı yıllarda daha derin hissedilmeğe başlanmıştır. Tayfun Pirselimoglu da bu yeni sinemanın yönetmenlerden biridir. O tüm filmlerinde gerçekliğin izinden gitmiş, sade insanın hayatını yalın bir dille anlatmayı seçmiştir. Pirselimoglu sade insanların duvara toslama, çarpma anlarını ele aldığı hikâyeleri gerçekçi bir dille anlatmayı tercih eder. Pirselimoglu gerçeklikten bahsederken bunun objektif bir gerçeklik değil o filme, o karaktere ait bir hakikat olduğunu savunur (Cebenoyan, 2010). Bu insanların hayat hikâyeleri incelendiğinde, Türkiye'nin içinde bulunduğu dönemin resmi az çok anlaşılmaktadır. Pirselimoglu'nu etkileyen yazarlardan biri Rus yazar Dostoyevski'dir. Dostoyevski gibi hikâyelerinde sıradan insanların dramına odaklanmayı sever. Bu sıradanlığın aslında enteresan hikâyeler barındırdığını düşünmektedir.

Mekânlar: Gerçekçiliğin kullanımı en çok mekân seçimleriyle kendini belli etmektedir. Pirselimoglu Avrupa sinemasıyla başlayan bu geleneği sürdürmektedir. Filmlerinde gerçek mekânlar tercih etmiş, stüdyo çekimleri kullanmamıştır. Son filmi *Yol Kenarı*'nda distopik bir hikâye anlatsa da yine gerçek mekânlar tercih etmiştir. Filmlerinin mekânı genellikle İstanbul'dur (*Yol Kenarı* istisnadır). Fakat bu İstanbul ana akım sinemanın yansıttığı İstanbul değildir. İstanbul'un periferisi, izbe yerleridir. Aslında konum olarak bu mekânlar İstanbul'un merkezine çok yakındır. Fakat atmosfer, dışlanmışlık,

ötekileştirilmişlik olarak şehrin gettosu, en kenar mahallesidir. Bu mekânlar İstanbulluların ve diğer herkesin görmezden geldiği, varlığını bilmek istemediği varoş yerlerdir. Bir nevi şehir içinde ayrı bir şehirdir. Bir nevi otobanlarla çevrili adada yaşayan bu karakterlerin karşılına setler çekilmiş ve kendi edilgenliklerine sıkıştırılmışlardır.

Pirselimoğlu filmlerinin mekânları otel ve pansiyonlar, gecekondur evleri, yarı karanlık apartman daireleri, *Saç*'ta Hamdi'nin hem ev hem dükkân olarak kullandığı sıkışık daire gibi yerlerdir. Bu mekânlar karakterin sıkışmışlığını, anlamsızlık içerisinde yüzüşünü, bunalmışlığını yansıtmak için arka planı oluşturmaktadır. Mekânlar izleyiciye karakterin iç dünyasını anlatmak için başka bir karakter gibi filmde var olmaktadır. Bunun yanı sıra, yönetmen röportajlarında otel gibi yerlere takıntısı olduğunu söylemiştir. Bu mekânlar filmlerinde de sıklıkla görülmektedir. Bu mekânlar geçiciliği temsil eden yerlerdir. Karakterlerin yersiz-yurtsuzluğunu, ait hissedememe ve bekleyiş duygularını temsil etmektedir. Aynı zamanda terminal görevi gören bu yerler yolculukların başlama veya bitme noktasıdır.

Dış mekânlar ise otobanlar, otoban kenarları, terkedilmiş araziler, sessiz ve kimsenin geçmediği üstgeçitler ve altgeçitlerdir: bu mekânlar kapalı mekânlar kadar klostrofobik etki uyandırmakta ve karakterlerin sıkışmışlığını, kenti uzaktan seyreden pozisyonunu izleyiciye hissettirmektedir.



Şekil 4.17. Dış ve iç mekânların sınırlandırılmış, klostrofobik görüntüsü a: Rıza, b-c: Pus d: Saç e-f: Ben O Değilim

Bu mekânların bir başka özelliği de burada var olan karakterlerin hiçbirisinin kendisini o mekâna ait hissetmemesidir. İzbe oteller, dükkânlar veya apartman/gecekondu daireleri: hepsi yuva ruhundan, sıcaklığından uzak mekânlar olmalarıyla dikkat çekmektedirler. İç mekânla dış mekânların arasında pek fark yoktur. İç mekânlar sadece temel barınma ihtiyacını karşılamaktadır.

Mekânların bir başka özelliği erkeklerin çoğunluk olduğu yerler olmasıdır. Bir başka sözle kentin eril mekânları daha çok gösterilmektedir. Sadece erkeklerin gittiği kahvehaneler, lokantalar, çamaşırhane, tuvalet, mezbaha, gasilhane, hamam gibi mekânlar anlatıda çokluk teşkil etmektedir. Pirselimioğlu sinemasının evreninde kentin mekânları erildir. Kadınları daha çok evde, mahrem alanlarda görülmektedir.

Bu mekânlar aynı zamanda tekinsizdirler. Dışarıya kapatılmışlık hissi uyandıran bu mekânlarda sık sık ölüm haberleri duyulmakta, hırsızlıklar olağan hal almaktadır. Hayatta kalmanın bir mücadeleye dönüştüğü bu mekânlarda insanlar kendi çıkarları için kolayca cinayet işleye bilmektedir. İktidar açısından da burada yaşayanlar açısından bakıldığında da kentin bu kısmında yaşamakla ölmek arasında kalın bir çizgi yoktur. Pirselimoglu da karakterlerin bu sıkışmışlık halinin, kendilerini aşamama, öteye geçememe halinin aslında bir çeşit ölümden farksız olduğunu düşünmektedir (Durğut, 2013: 312). Bu mekanlar aslında birer labirent gibidir ve buradan kurtulmak imkansız gibi görünmektedir.

Mekânların bir özelliği de tekinsizlikleridir. Tekinsizlik aslında modern kentin oluşturduğu düzene bir başkaldırı, karşı bir duruş olarak okunmaktadır (Durğut, 2013: 344). Dolayısıyla düzene karşı gelmenin sonucudur ve var olan düzeni bozmaktadır. Tekinsizliğin belirtilerinden biri terk edilmişlik hissi, ölümle yaşam arasındaki çizginin yok olmasıdır. Filmdeki rutinler de bir nevi tekinsizlik belirtisidir. İstemsiz tekrarlar çaresizlik, işin içinden çıkamama duygusunu artırmaktadır ve bir akışa kapılıp gitmek anlamına gelmektedir (Pirselimoglu'ndan aktaran: Durğut, 2013: 354). Sisifos gibi her gün kaya parçasını dağın tepesine taşımak ve gün sonunda yine başladığın yere dönmek tekinsizlik duygusu oluşturmaktadır.

Karakterler: Tayfun Pirselimoglu sinemasında karakterlere klasik filmlerde olduğu gibi iyi- kötü ayrımı yapılmamaktadır. Karakterlerinin kötü yanlarının bulunmasıyla beraber genellikle anti-kahramandırlar. İyi yönlerinden çok kötü yanları vardır, çoğunlukla eninde sonunda bir cinayete veya suça bulaşırlar. Üstelik bunun için belirli bir sebepleri de yoktur. Pirselimoglu sinemasının ana karakterleri erkektir (*Hiçbir yerde* istisnadır.) ve kadın karakterler erkeklere nazaran daha azdır. Dolayısıyla Pirselimoglu'nun sinematik evreni erkek dünyasının yansımasıdır. Bu erkeklerin genellikle iktidarla sorunları vardır. *Pus*'da Reşat müdürüyle anlaşmamaktadır, *Ben O Değilim*'de Necip olan Nihat işe girmek için müdür tarafından yöneltilen soruları cevapsız bırakmakta, diğer taraftan polis onu sorguya aldığı anda sorulara cevap vermemektedir. Aynı zamanda bu erkekler yalnız, bencil kişilerdir. Kendi çıkarları uğruna gözlerini kırpmadan cinayet bile işlerler (*Rıza, Saç, Yol Kenarı*). Ya yalnız yaşamaktadırlar, ya da etraflarında insanlar olmasına rağmen onlarla iletişim ve duygusal bağ kurmamaktadırlar. Bu karakterlerin eylemleri çoğunlukla sebep sonuç ilişkisi dışında olmaktadır (Nihat'ın Necip olması, Reşat'ın hırsızlıkları, cinayet işlemesi). Karakterlerin karton gibi, robot gibi dokunulamayan olması, sebepsiz eylemleri izleyicinin

onlarla empati ve özdeşlik kurmasına engel olmaktadır. Yönetmenin son filmi *Yol Kenarı*'nda bu özdeşlik kurulmaması iyice derinleştirilmiş, dördüncü duvarın yıkılması, yani karakterlerin kameraya bakması ve izleyicinin gözünün içine bakıyormuş gibi hissettirmesi tercih edilmiştir.

Bu sinemanın karakterleri daha öncesinde belirtilen 12 Eylül sonrası modernleşmeye, neoliberal politikalara, yeni kente ve değişimlere entegre olmayan ve olamayan travmalı kişilerdir. Bu kişiler kentli kimliğini alamamıştır, fakat kırsalda da değildirler. Eşikte, arafta kalmış, kendilerine yer bulamamışlardır. Arada kalmışlığın getirdiği sıkışmışlık hissi ile kendi kimliklerini kurmak için uğraşmaktadırlar. Bu yüzdendir ki kendilerini yersiz yurtsuz hissetmektedirler. Fakat bu kimliğini bulma isteği, varoluşsal sıkıntılar bilinçli ve entelektüel bilinçle gelen bir farkındalık değildir. Doğuştan gelen bir mana arama çabasıdır.

Bu arada kalmışlık hissi yurtsuzlaşma duygusunu getirmektedir. Bu karakterlerin yaşadığı mekânlar onlar için temel barınma ve ihtiyaçlarını karşılama yerleridir. Ev, yuva sıcaklığından uzak mekânlardır. Yuva hissiyatı kimlik, benlik oluşumunda etkili bir öge olduğu için bu kişilerde benlik tam olarak oluşmamıştır.

Bu karakterler hayatta tutunamamış, kendilerini ispat edememiş, hayatın içine fırlatılmış ve savrulmakta olan kişilerdir. Yaşadıkları yerde geçici veya daimi de olsalar hep bir aidiyet sorunu yaşamaktalar. İdealleri, hayalleri yoktur. Hayat mücadeleleri hayatta kalmak içindir. Herhangi bir kazanımları veya kahramanlıkları yoktur. Bu yüzden kent onları aslında görmezden gelmektedir, onlar akışa dâhil olamadıkları için sistem açısından aslında yoksullardır.

Filmlerin ana karakterleri kimliklerini bir kadın üzerinden kurmaya çalışmaktadırlar. Hamdi Meryem'le Brezilya'ya gitmek istemekte, Reşat genç bir kızdan hoşlanmakta, Rıza eski sevgilisine geri dönmek istemekte, Nihat işyerindeki kadınla ilişkiye başlamakta, Mehdi hemşireyle yakınlık kurmaya çalışmaktadır. Fakat bu çabaları da başarısız kalmaktadır.

Konu, tema ve olay örgüsü: Filmlerin konuları genellikle karakterlerin sıradanlık içerisinde savrulup giden hayatlarında bir anda takıntılarının esiri olmaları ve cinayet işlemeleriyle değişmiş gibi görünen ama aslında değişmeyen hayatlarının hikâyeleridir.

Filmlerin hikâyeleri olağanüstü kişiler ve olayların değil, sıradan insanların sıradan hikâyeleri ve dertleri etrafında dönmektedir. Dolayısıyla filmin odak noktası birey ve bireyin dertleridir. Filmin başından sonuna kadar karakterlerde pek bir değişiklik olmaz. Filmin başında da, sonunda da ana karakter bir duvara toslanmışlık, çıkışsızlık, sıkışmışlık, aidiyet sorunu yaşamaktadır. Filmlerin ortak konusu duvara toslanmış insanların bu duvarı aşma çabalarıdır. Hatta genellikle filmin sonunda işler daha da sarpa sarmıştır, karakter suça bulaşmıştır. Filmdeki birey genellikle kimlik sorunu yaşamaktadır, kendini ispat edememiştir. Şehrin varoşunda lümpen bir hayat yaşamaktadır. Filmlerin neredeyse hepsinde yönetmenin kişisel dünyasından yansımalar, yani kendi takıntıları olan izlere rastlanmaktadır. Bunlar ölüm, vicdan, kimlik sorunu, başkasının yerine geçmek, hayatın manasızlığı gibi temalardır.

Zaman: Pirselimoglu filmlerinde zaman yavaş akmaktadır. Kamerası gibi zamanı da durağandır. Hayatımızı kaplayan yapay hız bu filmlerde kesilmiştir. Bu yüzden ki filmi izlerken seyirci sıkılmakta, sorular sormaktadır. Film zamanıyla reel zamanın eş biçimde aktığı bu filmlerin bir başka özelliği de her şeyin bengi bir dönüş içerisinde olmasıdır. Zaman dairesel akmaktadır, her şey başladığı yere sonunda geri dönmektedir.

Zamanın göreceliliği filmin geçtiği mekânlarda kendisini göstermektedir. Şehrin merkezinde hızla akan hayatın aksine burada her şey durağandır, kentteki olağan akışın zıddıdır. Kentin hızlı ritmi burada yaşayan insanların bedenlerine etki göstermemektedir. Aynı zamanda bu hıza ayak uyduramayan insanlarda bu bir karamsarlık, iktidarsızlık duyguları yaratmaktadır.

Kurgu: Pirselimoglu filmlerinde gerçekçi kurguyu tercih etmektedir. Gerçekçi kurgucular tarihsel olarak sinemayı sanat olarak görmüş, fakat diğer sanatlardan farklı olarak yalın gerçekliği anlatmaya en yakın sanat olarak değerlendirmişler. Gerçekçiler genellikle doğal yaşama yaklaşmayı hedeflemiş ve biçimcilerin kurgularının sahte büyülenme yarattığını düşünmüşler (Abisel, 2003). Pirselimoglu da bu fikirde bir yönetmendir. Kendisi de izleyiciyi büyülemeyi sevmediğini dile getirmektedir. Pudovkin'in deyimiyle filmlerinde inşacı kurguyu tercih etmektedir. İnşacı kurgu roman yazar gibi olayları artarda anlatmak, olayları bir birine bağlamak için kullanılmaktadır. Bu tür kurgu tercih eden filmlerde genel planlara ağırlık verilmektedir (Ertaş, 2016: 73). Bu da kurguyu filmlerde görünmez kılmaktadır. Homojen bir bütünlük algısı oluşturmaktadır.

Ses ve müzik: Müzik filmlerde genellikle duygusal yoğunluğu artırmak için kullanılmaktadır. Bu açıdan Tayfun Pirselimog lu filmlerini duygusuz olarak niteleyebildiğimiz için filmlerde de müzik kullanımı yoktur. İlk filmi *Hiçbir yerde*'de ve son filmi *Yol Kenarı*'nda müzik kullanımına yer verilmiştir. Fakat bu filmlerde de duygu yoğunluğu yaratmak amacıyla kullanılmamış, sahne geçişlerinde tercih edilmiştir. Aynı zamanda *Yol Kenarı*'nda müzik uğultu sesiyle harmanlanmış, filmin arka planını oluşturmuştur. Burada müzik ve ses ahengi kasabadaki belirsiz bekleyiş ve tedirginliği yansıtmak açısından gereklidir.

Filmlerde müzik de, sesler de diegetiktir. Başka bir ifadeyle, hepsi anlatı evreninin bir parçasıdır. Filmler şehirlerde geçtiği için genellikle filmlerde şehir, otoban, insan kalabalığı sesleri tüm filmlerinde (*Yol Kenarı* istisnadır, o gerçek bir şehirde geçmemektedir.) kullanılmıştır. Müzik minibüslerde, lokantalarda ve televizyondan duyulmaktadır. Bu sesler filmin arka planında daima duyulmakta ve karakterler gibi izleyiciyi de bazen yormaktadır (Reşat'ın seslerden bıkmış şekilde kulağını kapatması, *Pus*).

Işık ve renkler: Renk ve aydınlatma filmlerin atmosferi bağlamında değişiklik göstermektedir. Tayfun Pirselimog lu'nun sinema evreni puslu ve kasvetli olduğundan filmlerinde karanlık atmosfer yaratılmıştır. Doğal aydınlatma tercih edilmiştir. Bunun yanı sıra filmdeki renkler koyu, solgun ve soğuk tonlardadır. Son filmi *Yol Kenarı* ise tamamen siyah beyazdır. Fakat diğer filmlerine de renkli demek zordur.

Kamera kullanımı: Kamerasını durağan kullanmayı seven yönetmen genel planlara bolca yer vermektedir. Genel planlar hem filmin kasvetli ortamını yansıtmakta, hem de seyirciyle film arasına mesafe koymaktadır. Genel planlarda alan derinliğini geniş tutmaktadır. Karakterler kentin seyircisi olduğu gibi izleyici de bu karakterlerin tanığına, seyircisine dönüşmektedir. Kameranın bu mesafeden ayarlanması izleyiciyi tarafsız bir tanık konumuna indirgemektedir, özdeşleşme kurmayı zorlaştırmaktadır. Nitekim yönetmen kendisi de olayları objektif bir anlatıcı olarak anlatmayı yeğlemektedir, herhangi bir karakterin gözünden hikâyeye bakmamaktadır. Yakın planları yönetmen karakterlerin duygularını veya tepkisizliklerini daha iyi yansıtmak amacıyla kullanmaktadır.

Metaforlar ve semboller: Tayfun Pirselimog lu demek istediklerini karakterlere s yletmeden bazı metafor ve simgelerle anlatmayı sevmektedir. Bu açıdan her filmde

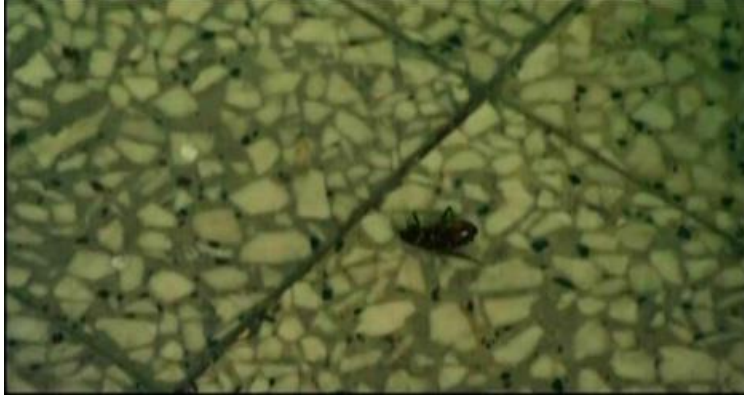
bolca televizyon, sigara ve yemek yeme sahnesi üçlemesi bulunmaktadır. Bu insanın ihtiyaçlarına bağımlı olması, onların insan hayatındaki mecburiyete dönüşmesi, aynı zamanda insanın şehvani yanına nasıl yenik düştüğünün simgesidir.



Şekil 4.18. Erkek karakterlerin televizyon izlemeleri a: Rıza, Rıza b: Pus, Reşat c: Saç, Hamdi d: Ben O Değilim, Nihat

Bunun yanı sıra her filmine özgü sembollere de rastlamak mümkündür. *Hiçbir yerde* de oğlunun fotoğrafı umudu, *Rıza* filminde kamyon hayata tutunmayı, *Pus* filminde motor arzu ve tutkuyu, *Saç* filminde saç insanı, mahremi, *Ben O Değilim*'de ayakkabı, gözlük başkası olmayı, mayo sevgiyi ve hayali, *Yol Kenarı*'nda deniz ve gemi bilinmezi, uğursuzluğu, beklenilen sonu temsil etmektedir.

Filmlerde hayvan metaforlarına da rastlamaktayız. Nitekim Tayfun Pirselimoglu'na göre bizler şehrin içine sıkıştırılmış hayvanlarız (Durğut, 2013: 316). *Pus*'da üç balık, kafeste sıkışıp kalmış ve orada ölmüş bir güvercin vardır. *Rıza*'da hamamböceği, *Saç* filminde de sokak köpeği dikkat çekmektedir. *Yol Kenarı*'ndaysa deniz kızı bir akvaryumda sıkışmıştır. Bu hayvanlar karakterlerin sıkışmışlıkları, arada kalmışlığı, dışlanmışlıklarıyla özdeşleşmektedir.



Şekil 4.19. Hamamböceği, Rıza (2007)



Şekil 4.20. Güvercin, Pus (2009)



Şekil 4.21. Akvaryumdaki balıklar; Pus (2007)



Şekil 4.22. Asfalta yatan hasta köpek, Saç (2010)

Bununla beraber filmlerde tekrarlanan öğelerden biri de motorlu araçların bir iktidarı (*Rıza, Ben O Değilim*), bir arzuyu (*Pus, Saç*) temsil etmesidir. Ayna metaforu da filmlerinde sık kullanılan bir simgedir. *Rıza* filminde ayna kendisiyle yüzleşme anlamına gelmektedir. Aynalar bir açıdan bir bütünlük hissi uyandırmasına rağmen bir taraftan da beden imge ayırımına dikkat çekmektedir. *Rıza* aynalar üzerinden kendisine, kendi vicdanına bakar, kendisiyle hesaplaşır. Ayna aynı zamanda kendi içerisinde bölünmüşlüğü de temsil etmektedir. Nitekim *Ben O Değilim* filminde Nihat ilk sahnede kendisine aynada bakmakta ve içeriye geçmektedir ama aynadaki yansıması hâlâ kalmaktadır. Bu da onun kişiliğinin bölünmesine işaret etmektedir. *Pus* filminde ise çokça ayna görmemize rağmen Reşat bu aynalara yansımamaktadır. Reşat'ın boşluk, anlamsızlık hissi bu şekilde izleyiciye hissettirilmektedir. Reşat varla yok arasındadır, hayalet gibi şehirde dolanmaktadır. Hamdi ise aynalardan kendisine değil de başkalarına bakmayı yeğlemektedir, dikizlemek Hamdi'nin saplantılarından biridir.



Şekil 4.23. Rıza aynada vicdanıyla yüzleşir, Rıza



Şekil 4.24. a-b: Reşat'ın berber dükkânında aynada yansıyan görüntüsü görünmez, Pus



Şekil 4.25. Nihat aynaya bakarken kendisine yabancılaşır, başkası olmaya başlar, Ben O Değilim



Şekil 4.26. a-b: Hamdi dükkânında peruk denemesi yapan kızı gözetler, Saç

Tayfun Pirselimoglu filmlerini özetleyecek olursak her filmi kafkaesk kara film tadında ilerlemektedir. Filmler genellikle birbirinin devamı gibi veya karakterlerin isim ve cisim değiştirdikten sonra yaşadığı ikinci hayat gibi okunabilmektedir. Sadece hikâye olarak değil teknik açıdan da filmleri birbirinin devamı niteliğindedir. Bunun bir sebebi

Pirselimoğlu'nun sürekli aynı ekiple çalışmasıdır. Bir diğer sebepse yönetmen ve ekip arasında ilişkiyi iyi kurması ve ekipten ne istediğini iyi anlatabilmesidir. Pirselimoğlu'nun sözlerine dayanarak ekibe kendi izin verdiği ölçüde oyun alanı açtığını söyleyebilmekteyiz (Pirselimoğlu, 2017).

Tayfun Pirselimoğlu filmleri sadece anlatı yapısı ve teknik özelliklerin birbirini tekrar etmesiyle değerli değildir. Filmleri değerli yapan Tayfun Pirselimoğlu'nun sinemasının bir derdi olmasıdır. Pirselimoğlu postmodern dönemde yalnızlaşan bireyin ve genellikle kapitalist düzende tutunamayan insanların dertlerini perdeye yansıtmaktadır. Yönetmenin filmleri sıradan olanı, yanından geçerken baktığımız ama görmediğimiz insanları da görmemizi sağlamaktadır. Fakat bu insanları anlatırken objektif bir sinema dili kullanmakta ve karakterlere mesafeli durmakta, seyirciyle aralarına mesafe koymaktadır. Söylemek istediğini açık açık söylemek yerine hikâyenin içerisine gizlemeyi tercih etmektedir. Bu yüzden filmlerinde sembolik dil kullanımı yaygındır.

Belirtmek gerekir ki yönetmenin filmleri birbirinin devamı gibi benzeşse de, *Hiçbir yerde* filmi Tayfun Pirselimoğlu sinematografisinde farklı bir yere sahiptir. Diğer filmlerle bazı ortak noktaları olsa da genel olarak daha farklı bir hikâyenin anlatıldığı bu filmde Şükran, Pirselimoğlu sinemasında ilk ve tek kadın ana karakterdir. Planların bolca kullanımı, zamanın daha hızlı akması, renk, ışık ve müzik kullanımına daha çok yer verilmesi bu filmi Auteur'ün diğer filmlerinden ayırmaktadır. Başka bir özelliği de bu filmde dış sesin kullanımı ve diyalogların bolluğudur. Pirselimoğlu'nun ifadesiyle *Hiçbir yerde* en geveze filmidir (Cebenoyan, 2010). İlk filmi olması açısından bu film yönetmenin kendi stilini oluşturması açısından bir basamak olarak görülmektedir.



5. TAYFUN PİRSELİMOĞLU SİNEMASINDA BELİRGİN BİR TEMA: SUÇ

Tayfun Pirselimoglu'nun sinemasını auteur kuram çerçevesinde incelediğimiz zaman hemen hemen her filminde kendisine özgü dilini ve tarzını yansıttığını gözlemlemekteyiz. Onun filmlerinde belirgin biçimde tekrarlanan öğelerden biri suç ve suçluluk temasıdır. Pirselimoglu sinemasında suç kavramını irdelemeden önce kavramın temel niteliğinin iyice anlaşılması gerekmektedir. Adalet kavramının karşıtı olan suç kavramı adalet eksikliği olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle temanın iyice benimsenmesi için öncelikle adalet kavramını incelemek yararlı olacaktır.

5.1. Adalet ve Suç Kavramlarının Kökeni

İnsanoğlunun var olduğu her yerde adalet kavramından bahsedilmektedir. Fakat adaletin ne olduğu, ne anlama geldiği her döneme, coğrafyaya göre farklı anlamlar taşımaktadır. Günlük hayatta adalet sözcüğü hak, hukuk sözleriyle eş anlamda kullanılmaktadır. Fakat kavramsal olarak incelediğimizde bu sözlerin anlam bakımından farklılıkları bulunmaktadır. Suç, ceza, yasa, cinayet, yasak, kanun vs. kavramlardan bahsederken aslında adalet kavramının alt başlıklarından söz etmekteyiz. Bu bakımdan adalet kavramını incelerken onun kökenine, ne kadar görelî, ne kadar salt anlamlar taşıdığına bakmak gerekmektedir.

Arapça “adl” kökünden oluşan “adalet” sözcüğü, devenin iki yanına yüklenen yükün eşit miktarda olması anlamına gelmektedir (Yuvayapan, 2006: 2). Diğer taraftan İngilizce justice olarak ifade edilen adaletin etimolojik anlamı latince “iustia” emretmek, buyurmaktır (Yuvayapan, 2006: 3). Kelimenin kökenlerinden yola çıkarak adaleti denge, eşitlik, yasaya uygun olma, yasaya uyma olarak algılamak mümkündür.

Adalet üzerine tartışmalar ilk zamanlardan süregelenmiştir. İlkel zamanlarda adalet öç alma yoluyla kendi eşitliğini sağlamaktaydı (Çeçen, 2015: 103). Zaman ilerledikçe, devletler kuruldukça öç almanın toplumsal hal almasıyla birer kaos ortamı yaratılmaktaydı. Bu yüzden ilkel devletler yasalar, kanunlar vasıtasıyla adaleti temin etmeye ve sabit dengeyi kurmaya çalışmışlardır. Artık adaleti devlet sağlamakta, suç işleyen ve adalet dengesini bozandan mağdur adına devlet bir nevi öç almaktaydı. Böylelikle devletler kamusal adaletin

başlangıcını oluşturmaya başlamışlardı (Çeçen, 2015: 103-105). İlk zamanlarda suçluyla beraber yakınları da cezalandırılmaktaydı. Zaman geçtikçe bireyselleşmenin ortaya çıkmasıyla suçlar da bireysel olarak değerlendirilmeye başlandı.

Eski yunan dönemi filozofları eserlerinde adalet konusuna değinmiş ve bunu genişçe tartışmışlardır. Bu konuyu tartışan başlıca düşünürler Sokrates, Aristoteles ve Platon olmuştur. Bu filozoflar adaleti insancıl bir duygu ve düşünce olarak nitelendirmiş, bireysel bir erdem olduğu konusunda hemfikir olmuşlardır. Bu filozoflardan önce gezgin filozoflar olarak bilinen sofistler adaletin göreceli olduğunu savunmuş, mekân ve zaman göre değişiklik gösterdiğini söylemişler. Sofistler adaleti eşitlik olarak yorumlamış, devletin çatısı altında olan insanların eşit düzeyde haklardan yararlanması gerektiğini savunmuşlardır. Bu açıdan köleliğe karşı çıkmışlardır. Sofistlerin bazı temsilcileri adaletle güç ilişkisine dikkat çekmişler. Onlara göre güçlü olanlar kendi isteklerini adalet olarak zayıf olanlara kabul ettirmektedirler. Hukuk, kanunlar güçlülere hizmet etmekte, onların çıkarlarını korumaktadır. Bu yüzden de salt adaletin varlığından söz edilememektedir. Adalet güçlüden, yasa koyucudan yanadır.

Sokrates ise bu fikre karşı çıkmıştır. Sokrates'e göre adalet göreceli değildir, her yerde her zaman geçerli adalet vardır. Bu yüzden de adaletin saltlığını savunmuştur. Ona göre adalet bireylerin üstünde bir norm, bir erdemdir. Bu yasalarla düzenlenmeli ve bu yasalara asla karşı gelinmemelidir. Toplumun iyiliği için yasaların üstünlüğü kabul edilmeli ve insanlar beğense de beğenmese de uyulmalıdır. Sokrates'in ideal toplumunda bireyler de, toplum da, keza toplumu yönetenler de ahlaklı ve erdemlidir. İyilik, doğruluk, ahlak duygularıyla yönetilen toplum adaletli olacaktır. Bu yüzden adalet yöneticilerin vicdanlarının sesi olmalıdır. Sokrates adaletli olmayı bilgili olmakla bağdaştırmıştır. Adalet iyi olanı kötülerden ayırma becerisidir (Çeçen, 2015: 113). Sokrates'e göre bilinçli bir insan asla adaletsiz davranamaz, bilgi eksikliği olan kişiler adaletsiz davranabilir.

Platon da Sokrates'in düşüncelerini devam ettirmiş ve geliştirmiştir. Platon'un adalet, devlet hakkında fikirleri günümüze kadar ulaşmış ve desteklenmiş, birçok düşünce akımlarını etkilemiştir. Platon da Sokrates gibi göreceli adalet kavramına karşı çıkmış, sabit ve sonsuz bir adalet anlayışını savunmuştur. Platona göre adalet bir kişide bulunması gereken en yüce erdemdir, adaletli insan en yetkin insandır. Toplumda adaletin hükmetmesi için tek tek kişilerin adaletli olması gerekmektedir. Adalet toplumu oluşturan kişilerin

karşılıklı anlaşması olarak da okunabilmektedir. İnsanlar haksızlığa uğramamak adına haksızlık yapmamaya söz vermektedirler. Böylece karşılıklı sözleşme imkânı doğmaktadır. Adalet en iyi ile en kötü arasında dengeyi, ortalamanı temsil etmektedir. Adalet kişiler arasında olduğu kadar devlet yönetiminde de en büyük erdem sayılmaktadır. *Devlet* (2005) eserinde Platon bu konuya genişçe yer vermiştir. Platon'a göre devlet insanların kendi kendine yetmemesi, türlü gereksinimleri yerine getirmek için başkalarının yardımına ihtiyaç duyması sonucunda ortaya çıkmıştır. Böyle bir ortamda insanların birbirine karşılıklı güveni olması gerekmektedir. Bu güveni de adalet sağlamaktadır. Fakat Platon'a göre adalet devlet olmadan yerini bulamaz. Devlet kişiler arasında denge ve eşitlik dağıtmaktadır. Kişilere düşen görev kendi yeteneklerine göre görevlendirildikleri işleri yapmak, başka sınıfın, özellikle, yönetici sınıfın işlerine karışmamaktır. Platon toplumu üç sınıfa ayırmaktadır: yöneticiler (erdemli filozoflar), yönetilenler (para kazananlar, üretenler) ve bekçiler (koruyucular, savaşçılar). Egemen sınıfı eleştirmek yönetimle ilgili onlara akıl vermek, ülkeyi yönetmeye kalmak anlamına gelmektedir. Bu yüzden hoş görülmemekte, hatta en büyük suç sayılmaktadır. Yönetici sınıf yetenekleri ve erdemleri gereği toplumu zaten adaletle yönetmektedirler. Bu bakış açısına göre Platon'un adalet ve devlet anlayışları paralel ilerlemekte ve totaliter bir bakış açısı benimsemektedir. Devletin yararına olan şeyler adaletli, zararına olan şeyler adaletsizdir. Bu açıdan bakıldığında Platon'un adalet anlayışı eşitsizlikçidir, sınıfsal ayrımlara dayanmaktadır.

Aristoteles'e göre adalet doğru ve orta, ölçülü olandır. O da adaleti en yüksek erdem olarak görmektedir. Bireyler hak ettiklerini aldığında adaletli toplum inşa edilmektedir. En erdemli kişi en çok iyiyi hak edendir. Birey hak ettiğinden fazlasına veya daha azına razı olmaz. Bu anlamda ortayı istemek adaletli olmak anlamına da gelmektedir (Yalçın, 2004). Her zaman adaleti, orta yolu tutturan insan erdem sahibi olacaktır. Adalet erdemin bir parçası değildir, bütünüdür, adaletsizlik de kötülüğün parçası değil bütünüdür. Fakat tam tersten baktığımızda adalet sadece erdem değildir (Aristoteles, 2014).

Aristoteles adalet kavramının hem görelî, hem de salt olduğu yerlerin olduğunu düşünmektedir. Salt olan adalet evrensel değerleri taşımaktadır, doğadan gelmektedir. Adaletin görelî kısmı ise bölgelere, yerel halka göre değişiklik gösteren kısımdır. Adalet bir anlamda yasaların üstünlüğüdür. Adaletli olmak yasaya uygun olmak anlamına gelmektedir ki adaletsizliğin hüküm sürdüğü toplumlarda yönetimler bu adaletsizliklerinden dolayı dağılıp gideceklerdir (Aristoteles, 1998). Aristo adaletle Sokrates ve Platon'dan daha geniş

anlamlar kazandırarak kavramı genişletmiştir. Aristo sosyal adalet kavramını geliştirmiştir. İnsanların beraber yaşaması, dostluk kurması toplumsallaşmayı belirlemektedir. Toplumsallaşma ise kendi içinde hukuk, devlet ve adaleti belirlemektedir. Bu yüzden de adalet sevgi, dostluk gibi duygulardan ortaya çıkmaktadır ve onların daha üstündedir. Adalet sevgi duyduğu ve duymadığı insanlarla ilişkileri düzenlemektedir. Adaletin karşıt anlamı olan adaletsizlik de toplumun dinamiklerine göre değişiklik göstermektedir. Genel anlamda ise yasaları çiğneyen, payına düşenden çoğunu alan, eşitliği kabul etmeyen kişi adaletsiz davranmış sayılmaktadır. Buradan yola çıkarak Aristoteles adaleti ikiye ayırmaktadır: dağıtıcı ve düzeltici adalet. Bu ayrım günümüzde de güncelliğini kaybetmemiştir. Adalet toplumun pratiğinde inşa edilmektedir. Dağıtıcı adalet toplum pratiğinde kabul gören adaleti yönetici sınıfın herkese eşit bir şekilde dağıtmasıdır. Burada eşitlik kendi yeteneği, bilgisi, erdemleri açısından eşit olan kişiler anlamındadır. Aristoteles'e göre yetenek, onur, toplum içindeki yer açısından eşit olmayan kimselere eşit davranılırsa eşitlik ilkesi çiğnenmiş olmaktadır (Özlem, 2004: 199-201). Dağıtıcı adalet bütün bu parametreleri gözetmek zorundadır.

Adaletin ikinci tezahürü düzeltici adalettir. Düzeltici adaleti karşılıklı insan ilişkilerini düzeltici, denkleştirici adalet olarak da tanımlana bilinmektedir. Bu eşit durumda olan kişilerin eşit hizmet, mal veya kazanç almasıdır. Denkleştirici adalet suçla ceza arasında da uygulanmaktadır. Ceza suça denk olmalı, bunlar arasında uygunluk bulunmalıdır (Güriz, 2004: 19). Aynı zamanda bu adaletin tezahür etmesi için belirli bir sözleşme, anlaşma olması yani yasalar ve hukuk olması gereklidir. Yasalarla dağıtılan eşitlik dengesi bozulursa düzeltici veya denkleştirici adalet durumu eski haline döndürmeyle ilgilenmektedir.

Aristoteles bu iki dar anlamda adaletin dışında paylaşırma, alışveriş, onarma olarak üç farklı adalet türünün var olduğunu belirtmiştir. Paylaşırma doğadaki, toplumdaki her şeyi insanın değerine göre paylaşmaktır, onarma kişiler arasında ilişkileri düzenlemekte, alışveriş adaleti de ekonomik adaleti sağlamaktadır (Çeçen, 2015: 124). Bu açıdan adalet kavramını incelediğimizde, adaletin asıl amacı herkesin kendi payına düşeni, hak ettiğini almasını güvence altına almayı sağlamak olduğu anlaşılmaktadır. Bunun için de yasalar düzenlenmektedir. Yasalar da adaletliyle adaletsizi birbirinden ayırmaya hizmet etmektedir.

5.2. Adaletin Günümüzdeki Anlamı ve Hukuksal Yönü

Ahmet Cevizci *Felsefe Sözlüğü* kitabında (1999: 11-12) adalet kavramını şöyle açıklamaktadır:

Bir toplumda, değerlerin, ilkelerin, ideallerin cisimleşmiş, somutlaşmış, hayata geçirilmiş olması durumu. Herkesin hak ettiği ödül ya da cezayla karşılaşması durumu. Adalet en yüce, nesnel ve mutlak bir değer anlatımı olarak, insanın davranışını ahlaki açıdan inceleyen ve eleştiren bir düşünce, hakka ve doğruluğa saygıyı temel alan ahlak ilkesi, doğruluk, dürüstlük, tarafsızlık, uygun ve doğru muamele olarak karşımıza çıkar. Bu çerçeve içinde, adalet bir kimsenin haklarıyla başkalarının (toplumun, halkın, hükümetin ya da bireylerin) hakları arasında bir uyumun bulunması hali, hak ve hukuka uygun olma durumu, devletin farklı hatta karşıt çıkarları olan insanlar arasında hakka uygun bir denge oluşturmaya durumu olarak anlaşılır.

Platon'dan günümüze kadar ulaşan adalet hakkında düşünceler çeşitlilik gösterse de temel olarak iki anlam ifade etmektedir. Birincisi, adalet yetkin bir insanın sahip olması gereken bir duygu ve erdemdir. İkincisi, toplumsal anlaşma ve uyum demektir. Bireyin tek başına adaletli olması adaletin yerini bulması için yeterli olmamaktadır. Toplumda denge olabilmesi için tüm insanların adaletli olması gerekmektedir (Özlem, 2005: 121). Toplumsal adalet anlayışı ise o toplumun kültürel birikimi, dini inançları, ekonomik düzeni, yaşam koşulları vs. gibi birçok değişkene bağlıdır.

Robert C Solomon (2004: 56) adaletin asıl anlamına felsefi ve hukuki boyutlarını bir kenara bıraktıktan sonra ulaşılabilirliğini söylemektedir. Adalet bireysel bir duygudur. İnsanlar adaleti kendilerinden üst bir kuruma devrettiklerinden beri onun bireysel duygu, erdem kısmını unutmaya başlamışlardır. Oysa adaletin gerçekleşmesi için her bir birey sorumluluk almak durumundadır. Adalet kavramı fazla akılcılaştırıldığı için insanların hayatına, duygularına sirayet etmemektedir. Fakat adaletli davranmak için sadece hisler yeterli değildir. Akılla duyguların beraberliği insandaki gerçek adalet duygusunu ortaya çıkarmaya yetecektir.

Aristoteles'in dağıtıcı ve düzeltici olarak ikiye ayırdığı adalet anlayışı günümüzde de güncelliğini korumaktadır. Dağıtıcı adalet günümüz toplumunda da kavramsal olarak herkesin kendi yeteneğine, ihtiyacına göre kendi hakkına düşeni alması üzerinedir. Fakat burada özellikle kapitalist toplumlarda herhangi bir eşitlikten söz edilememektedir. Bu

eşitsizlik doğanın da insanlara eşit davranmaması, onların fiziksel olarak bile eşit yaratılmaması olarak yorumlanmaktadır. Aristoteles'in düşüncesiyle ifade edecek olursak eşitliğin kendisi en büyük adaletsizlik olacaktır. Nitekim Solomon (2004) da bu fikri savunmaktadır. Adaleti zenginliği eşit bölmekte aramak, servet düşmanlığı yapmak adalet kavramının içini boşaltmak olarak görülmektedir. Modern dünyada gelir eşitsizliği, zenginlerin ve fakirlerin olması adaletsizlik değil, doğal unsur olarak kabul edilmektedir.

Günümüz dünyasında toplumlar sınıfsal bölünme ile beraber toplumun yöneticileri ve yönetilenleri olarak iki sınıfa ayrılmaktadır. Yöneticiler bu durumda düzenleyici ve dağıtıcı adaleti sağlamak zorundadırlar. Yönetilenler ise bu duruma razı olmalı, kendileri için uygun görülen görevleri kabul etmek durumundadırlar. Adaletin dengesini bozanlar olduğu zaman araya düzeltici adalet girmeli, toplumda düzeni bozan durumları yoluna koymalı, eşitliği yeniden tesis etmelidir (Yuvayapan, 2006). Bu denge durumu, herkesin kendi yerini benimsemesi toplumsal bir sözleşme gereksinimini ortaya çıkarmaktadır. Bu sözleşmeyi devlet yasalarla, kanunlarla düzenlemektedir. Aslında yasalar insanların özgürlüklerini kısıtlamakta, onlara sınır koymaktadır. İnsanların istedikleri her şeye sahip olma haklarından feragat etmelerinin sebebi sahip oldukları şeyler üzerinde sınırsız hak sahibi olmalarıdır. İnsanlar sonsuz özgürlüklerinden ellerinde olandan maksimum yarar sağlamak adına vazgeçmektedirler (Beccaria, 2015: 24). Yani burada karşılıklı bir çıkar ilişkisinden söz edilmektedir. Bu toplumsal anlaşma insanların işine gelmese de veya herhangi bir durumda içlerinden gelmese de adaleti bir ödev hissiyle gözetmektedirler. Sözleşme kavramıyla beraber adalet hukuksal biçim almaktadır. Böylelikle, hukuk sistemi suçun ve adaletin ne olduğuna karar verme yetkisine sahip olmaktadır. Bu sözleşme gereği hukuk ceza verme hakkını da kendinde barındırmaktadır.

Adalet hem hukukun, hem de felsefenin alanıdır. Hukuksal yönüyle baktığımızda yasaya uygun olan her şey adildir. Keza hukukun kendisi de hak kavramının çoğulu anlamına gelmektedir (Kale, 2004: 61). Hukuk toplumda insanların belirli denge içerisinde yaşamasını, insanların ortak iyiliklerini, toplumda adaletin ve ilişkilerin sağlanmasını amaçlamaktadır (Çeçen, 2015: 22). Hukuk temelde haklı ve haksızın bilimidir. Adalet ise herkese hakkı olanı vermektir. Her dönemin ve her toplumun adalet anlayışı değiştiği gibi hukuksal adalet de bunlara uygun değişiklik göstermektedir. Eski dönemlerde egemen gücün zayıfı ezmesi doğal karşılanmakta, hukuka uygun görülmekteydi. Çağdaş dünyada hukuk herkese eşit haklar vermeye gayret etmekte, egemen sınıfla alt sınıf neredeyse aynı haklara

sahip olmaktadır. Yine hukuk sisteminin oluşturulmasında güçlü ve egemen olmanın payı vardır, fakat eskiye nazaran bu daha az önemlidir. Hukuk bir nevi düzenlenmiş, dizginlenmiş güçtür. Hukuk adaletsizlik, kargaşa, haksızlık gibi durumların karşısındadır. Toplumsal olarak adalet anlayışı devingen ve değişken olduğu için hukuk da buna ayak uydurmak zorunda kalmaktadır.

Hukuku belirleyen birçok etken bulunmaktadır. Ekonomik düzen, siyasal düzen, toplumun dini inancı adalet anlayışını, dolayısıyla hukuku etkilemektedir. Her siyasal düzenin kendi doğruları, hukuku vardır. Siyasal güç egemen olduğu için kendi çıkarları doğrultusunda yeni yasalar getirebilmektedir. Adalet yasaları belirleyen kesimin çıkarlarını gözetmektedir (Çeçen, 2015: 36). Fakat bu bir gerçektir ki toplumu etkileyen sosyal olaylar aynı zamanda toplumu yöneten siyaset anlayışını da etkilemektedir. Totaliter ve otoriter siyasal rejimlerde ise hukuk bir veya bir grup kişiye bağlı olduğu için genellikle adaletli hukuk sisteminden bahsedilmemektedir. Burada düzen ve hukuk bir veya bir grup insanın çıkarını sağlamaktadır.

Ekonomik düzen de adalet kavramını etkilemektedir. İngiliz ekonomist John M Keynes'e göre kapitalist düzende adaleti ahlaki bir kavram olarak düşünmek hatalı olacaktır. Bu ekonomik düzende her şey çıkar ilişkisine dayalıdır ve ekonomik gelişimi sağlayan her şey adaletli olarak görülecektir (Keynes'den aktaran: Yuvayapan, 2006).

5.3. Suç: Adaletin Karşısında

Suç genel anlamıyla adalete karşı çıkmak, adaletsiz davranmak ve adaletin terazisini, toplumun dengesini, olağan düzeni bozmak anlamında kullanılmaktadır. Hukuki açıdan bakarsak suç kanunlar tarafından (ceza kanunları) yasaklanan hal ve hareketlerdir. Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde törelere, ahlak kurallarına aykırı davranış olarak açıklanmaktadır. Dolayısıyla, toplumda genel olarak kabul gören değerlere, iktidarın yasalarına karşı eylemler suç olarak görülmektedir. Gordon Marshall (2005: 702) suçu şöyle tanımlamaktadır: *“kişisel alanı aşip kamusal alana giren ve yasak olan kural ya da yasaları çiğneyen, buna bağlı olarak meşru cezaların ya da yaptırımların uygulandığı ve kamusal bir otoritenin (devlet ya da yerel bir kuruluş) müdahalesini gerektiren fiiller suç sayılmaktadır”*.

Bir ülkede neyin suç olup olmadığını o ülkenin ceza kanunu belirlemektedir. Ceza kanunun içeriği ise daha önce bahsedildiği üzere siyasi olarak egemen olana bağlıdır. İktidar kamudaki sabitlik dengesini bozabilecek, kendi iktidarını sarsacak her şeyi suç olarak addeder. Bir iktidarın suç olarak varsaydığı eylemi, iktidar değiştiğinde diğer siyasi güç suç olarak görmeye bilmektedir. Yani suç da adalet kavramı gibi görelidir, birçok değişkene bağlıdır. Hatta bazen devlet tarafından suç olarak kabul edilen bir eylem, toplum tarafından onurlu bir duruş olarak algılanabilmektedir. Bu yüzden de suç kavramının mutlak bir açıklaması bulunmamaktadır. Mutlak olan tek yönü suçun her zaman negatif anlamlı olmasıdır. Örneğin cinayet veya hırsızlık neredeyse her zaman suç olarak görülmektedir.

Hukuki açıdan suç ceza kanununda yer almakta ve suçun ne olduğuna ceza kanununda açıklama getirilmektedir. Ceza kanununa göre suç, toplumsal sözleşmede akdedilen, kişilerin birbirlerine karşı sorumluluklarını yerine getirmeme durumunda başka bir insana karşı haksızlık yapmış olmasıdır. Bununla beraber, bir kişi başkasını öldürdüğü zaman öldürülenin hukukunu bozmakla beraber toplumda süregelen düzeni yıkmaktadır ki bu da suç tanımına girmektedir (Göktürk, 2012: 3-5). İnsan doğası gereği diğer insanlarla beraber, iletişim içinde yaşamak zorundadır. Bu da bir topluluğu, toplumu oluşturmaktadır. Toplumun yaşamını sürdürebilmesi insanların rasyonel olarak belirli kurallara uymasıyla mümkün olmaktadır. Bu kurallar hukuk ve kanunla somutluk kazanmaktadır. Ceza hukuku da diğer hukuk kuralları gibi toplumsal düzeni korumayı amaçlamaktadır. Bu yüzden toplumda hayati önem taşıyan değer ihlallerini suç olarak tanımlamakta ve onların yapıldığı takdirde ceza olarak uygulanacak yaptırımları belirlemektedir. 5237 sayılı TCK'nın 1. maddesinde kanunun amacı şöyle açıklanmıştır: *“Ceza Kanununun amacı; kişi hak ve özgürlüklerini, kamu düzen ve güvenliğini, hukuk devletini, kamu sağlığını ve çevreyi, toplum barışını korumak, suç işlenmesini önlemektir. Kanunda, bu amacın gerçekleştirilmesi için, ceza sorumluluğunun temel esasları ile suçlar, ceza ve güvenlik tedbirlerinin türleri düzenlenmiştir”*. (TCK'dan aktaran: Göktürk, 2012: 4).

Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* (2011) romanında da adalet ve suç kavramı Raskolnikov tarafından sorgulanmaktadır. Raskolnikov öldürmeye karar verdiği yaşlı kadının bunu hak ettiğini, onun öldürmenin suç olmadığı düşüncesine gelmektedir. Vicdani sorgulamasına göre bu kadın topluma yararı olan bir varlık değildir, fakat onun öldürülmesi Raskolnikov'la beraber ondan borç almış insanları özgürleştirecektir. Bunun yanı sıra, Raskolnikov'un düşüncesine göre topluma zararı olan bu kadını öldürerek binlerce hayatı

kurtaracak, yaşlı kadının parasını da hayır için kullanacaktır. Bu yüzden bu kadının ölümünü herhangi bir hamamböceğinin ölümüyle özdeşleştirmektedir. Hayırlı iş yapma amacı bir insanın yaşama hakkının önüne geçmiştir. Raskolnikov içsel dünyasında cinayeti bu şekilde meşrulaştırmıştı. Bu yüzden bu cinayeti suç olarak, adaleti bozan bir şey olarak değil, tam tersine adaleti yeniden kuracak bir şey olarak görmekteydi.

Suç tespit edildiğinde yasaya uygun olarak cezalandırma sistemi devreye girmekte ve adalet terazisini onarmaktadır. Böylelikle iktidar meşruiyetini yeniden kurmaktadır. Cezanın amacı suçlu ile aynı düşüncede olan insanları bu düşünceden caydırmak, toplumda suçun artışını önlemek, toplumdaki adaleti yeniden kurmaktır. Cezalandırmayı yalnızca var olan düzeni korumak, hukukun gereğinin yerine gelmesi olarak değil, aynı zamanda iktidarın kendini görünür kılması, kendini ispatlaması olarak okuyabilmekteyiz (Yuvayapan, 2006). Bu durumda olaya tersten bakacak olursak suç işlemek de erke, iktidara karşı bireysel bir karşı koyma, başkaldırı olarak da yorumlamak mümkündür. Adaletin olduğu gibi suçun da ekonomik, siyasal vs. nedenlerden artışı veya azalışı gözlemlenebilmektedir. Toplumsal ve siyasi yapısından bağımsız olarak elbette her toplumda suç vardır ve olmaya devam edecektir. Fakat suçun nedenleri sosyal, sosyo-ekonomik, sosyo-politik ve diğer etkenlerden kaynaklanmaktadır (Rahimov, 2014: 161). Son dönem araştırmalarında da suçun doğrudan sosyal şartlarla, özellikle ekonomik zorlukla bağlantılı olduğu ortaya çıkmıştır. Suç oranlarının büyük kısmının yoksul kesimler tarafından işlendiği istatistik olarak ispatlanmıştır. Bununla beraber siyasi hayattaki değişimler de suç oranlarına büyük etki etmektedir. Bu duruma 1917 yılı Ekim Devriminden, ayrıca Sovyet devletinin çöküşünden sonraki Rusya örnek gösterilebilir. Bu iki dönemde Rusya’da suç oranlarında büyük artış gözlemlenmiştir ve bu suçlar çoğunlukla siyasi suçlar değildir (Rahimov, 2014: 160). Başka bir örnek olan Amerika’da da 1929 yılındaki büyük ekonomik kriz sonrasında ülkede suç oranları hızla artmıştır (Yuvayapan, 2006: 35). Sosyal ve siyasi sistemlerin değişmesinin halkta gerilimlere yol açması olağan bir durumdur. Bu durum insanlar arası ilişkilere de yansımakta ve bu gerilimden çatışma ortamı çıkmakta ve suç oranını bu anlamda artırmaktadır.

5.4. Tayfun Pirselimoglu Sinemasında Suç ve Suçlu

Suç Tayfun Pirselimoglu filmlerinde neredeyse hepsinde var olan bir temadır. Hatta filmlerinde film noir’ın belirgin bazı özellikleri görülmektedir. Bu yüzden Tayfun

Pirselimoğlu filmleri film noir olarak da okunabilmektedir. Film noir karakterleri gibi bu sinemanın da karakterleri ahlaki olarak erdemli sayılamayacak, hayat karşısında kazanımları olmayan, umutları boşa çıkan, yenilgiye uğramış kişilerdir. Genel olarak filmler sokakta, gerçek hayatın yaşandığı yerde çekilmektedir ve bu özelliğiyle gündelik hayattaki sıradan insanların sıkıntılarını yansıtmaktadır (Schrader, 1972: 8-13). Filmin kahramanları sıradan insanlardır, fakat bu insanlar masum, iyi denilebilecek insanlar değildirler. Türlü saplantıları, suç işleme eğilimleri, sosyopatik halleri barındırmaktadırlar ve bu karakterler kimlik bunalımıyla uğraşmaktadırlar. Bu yönleriyle seyircinin erdemli karakter beklentisini ters yüz etmektedirler. Kara Film Hollywood ticari sinemasına özgü bir tarz olmasına rağmen Tayfun Pirselimoğlu filmleriyle paralel özellikler göstermektedir. Kara Filmde de çürüyen bir kent atmosferi, kentin periferisinde yaşayan dışlanmış bireylerin, özellikle erkeklerin manevi çöküntüleri yansıtılmaktadır (Büte, 2017: 9). Saplantılı halleriyle Nihat (*Ben O Değilim*), Hamdi (*Saç*), Reşat (*Pus*), cinayet işlemeleriyle Rıza, Hamdi, Reşat örnek insan portresinden çok çok uzaktırlar, manevi bir sorgulama, çöküş halindedirler. Özellikle son dönem film noir'ları insanların yalnızlaşmasını anlatmaktadır. Yeni Dünya düzeninde daha çok belirsizlik, daha çok paranoya, daha çok bir yere ait olmama yer almaktadır. Kara Filmler bu kaotik düzenin anti kahramanlarını anlatmaktadır (Özdemir, 2003: 13). Dünyadan Kara Film örneklerine bakacak olursak yine Tayfun Pirselimoğlu filmleriyle paralellik kurulabilecek nüanslar yakalamak mümkündür. Örneğin, Martin Scorsese'nin *Taxi Driver* (*Taksi Şoförü*, 1976) filminde ana karakter Travis (Robert De Niro) yalnız bir erkektir. Vietnam'da savaşmış ve memleketine dönmüştür. Fakat kente adapte olamamıştır. Hayatta kalmak için taksi şoförlüğü yapmaktadır. Geceleri iyi uyuyamadığı için özellikle geceleri çalışmaktadır ve kentin diğer yüzüyle gece karşılaşmaktadır. Şehrin tekin olmayan mekânlarında dolaşmaktadır. O da iletişimsiz bir erkektir ve kendi kendine konuşmaktadır. Tayfun Pirselimoğlu karakterleri (Rıza, Hamdi, Reşat, Nihat, Emin, Musa) de bu açıdan Travis'le benzeşmektedirler. Travis de karşılaştığı olaylar karşısında bir anda kendini suç işlerken bulmaktadır. *Taxi Driver* filminin de, Tayfun Pirselimoğlu filmlerinin de dünyası ataerkil erkek dünyasıdır. Ana karakterler ise bu patriyarka düzeninde kendilerine yer edinememiş, erkeklik krizini atlatamamış karakterlerdir. Film noir dünyası genellikle erkeklere ait soğukkanlı, ilkel dürtülerin emrinde vahşi bir dünyadır.

Yönetmenin ilk filmine bakılacak olunursa, film tarzı, içeriği bakımından diğer filmlerinden farklıdır. Bu filme kara film demek de imkânsızdır. Fakat bu filmde de bir suçlu konu edilmektedir. Bu suçlu Şükran'ın oğludur. Film boyunca Veysel'i göremesek de filmin

hikâyesi bu gencin etrafında şekillenir. Filmin referans aldığı gerçek 12 Eylül 1980 sonrasında yaşanan olaylardır. Bu dönemde iktidarı askeri güçler ele geçirmiş ve neyin suç olup olmadığıyla ilgili yeni yasalar çıkarmışlardı. Daha önce tartışıldığı üzere adalet kavramı erkle beraber değişebildiği için bu dönem iktidarı farklı siyasi düşünceleri suç olarak ilan etmiş ve bu düşüncedeki gençleri hapsedmiş, kimilerini idam etmiştir. Bu yolla kendi iktidarlarını meşru kılma çabası içine girilerek ve tehlike arz edebilecek bütün düşünceler yok edilerek ortadan kaldırılmaya çalışılmaktadır. Filmdeki Veysel film çekildiği dönem iktidara göre suçsuz görülse de, filmin refere ettiği dönem için suçlu görülmektedir. Burada adalet anlayışının göreliliği karşımıza çıkmaktadır. Ana karakter olan Şükran ise tam tersi, düzene boyun eğen, var olan dengelere göre yaşamaya çalışan ve oğlunu bu adalet anlayışına göre yaşatmaya çalışan bir annedir. O oğlunun siyasi düşüncelerinin olduğunu inkâr etmektedir. Veysel'in babası da işçi grevlerinden film yaptığı için suçlu varsayılmış ve erk şiddetin yasa koruyucu özelliğinden yararlanmıştır. Oğlunun sevgilisi Şule de Veysel gibi otoriteden farklı bir siyasi düşünceye sahiptir. O da iktidar nezdinde dengeyi, düzeni bozan bir kimsedir.

Film, Şükran'ın iktidarın alanlarında gezinmesiyle ilerlemektedir. Şükran polis karakollarına uğrar; Benjamin'e göre polis iktidarın yasa koyucu ve yasa koruyucu özelliğini taşıyan bir kurumdur (2010). Çünkü iktidar yasayı koyduğunda, en önemli özelliklerden birisi de bu yasayı ne pahasına olursa olsun devam ettirmektir. Yasa koymak iktidar olmak, kendini var etmek anlamına geldiği için yasayı devam ettirmek iktidarın devamı demektir. Bu açıdan iktidar şiddet yoluna başvurulsa da yasa koyucu ve koruyuculuğunu devam ettirecektir. Burada şiddet araç olacaktır. Esas görevi yasaların meşruiyetini kaybetmemesini sağlamaktır. Modern devlette ise bu özellikler polislik kurumuna verilmiştir. Benjamin'in de belirttiği gibi polis iktidarın devamlılığını koruyan bir kurumdur ve polisin görevlerinin ve hüküm verme alanlarının sınırları tam belli olmadığından iki şiddet türüne de başvurabilmektedir (2010). Şükran filmin devamında oğlunun peşine düştüğünde erkin alanına girdiği için tehlikeli birine dönüşme ihtimali yüzünden uyarılmaktadır. Fakat Şükran gücün istediği çizgiden oğlunu bulma umuduyla asla çıkmamaktadır.

Yönetmenin kendi tarzını bulduğu ilk filmi kentte sıkışıp kalma hikâyesini anlatan *Rıza*'dır. Rıza'nın kaldığı pansiyondaki pencereden dışarının görüntüsü, kaldığı odanın düzeni de bizzat hapishaneni andırmaktadır. Rıza karakteri bize klasik edebiyattan tanıdığımız Raskolnikov'u hatırlatmaktadır. Umut ve çaresizlik arasında gidip gelmektedir.

Bir yandan şansını at yarışı, piyango biletiyle denerken diğer yandan realiteyle yüz yüzedir. Rıza kentin yoksul yüzüyle karşı karşıyadır. Kapısını çaldığı kimse ona borç para vermeyi kabul etmez, ya da gerçekten durumu yoktur. Kent bu filmde güzelliğin, zenginliğin vs. mekânı değildir, çıkışsızlığın, terk edilmiş yıkık binaların, küçük mahallelerin, karanlık mekânların, yoksulluğun bunun sonucunda da suça bulaşmanın fiziksel halidir (Öztürk, 2013: 86).

Modern kentlerde kapitalizmin etkisiyle gettolaşmanın olduğu görülmektedir. Zenginlerle fakirler hatta orta sınıflar bile neredeyse hiç karşılaşmamaktadır. Bu yüzden Rıza da kendisi gibi fakir ve çaresiz olan insanların etrafında dolanmaktadır. İstanbul'un güzellikleri, şehir merkezi Rıza'nın uğrak yeri olmamaktadır. Rıza'nın kentle tek ilişkisi geniş otobanlarla çevrili bir mekânda kalmasıdır. Yani burasının Rıza ve pansiyondaki diğer insanlar için kırsaldan tek farkı bundadır. Yaşadıkları fakirlik, çıkışsızlık ve başarısızlık aynıdır. Rıza'nın kamyonu onun hayatta kalması için tek vasıta, fakat o da bozulduğu için yoksullukla baş başa kalmıştır (Öztürk, 2013: 87). Filmde diğer karakterlere de baktığımızda hepsinin hayata tutunduğu tek bir şey vardır. Onu da kaybetmeleri durumunda Rıza gibi yoksulluk ve çıkışsızlıkla baş başa kalacaklardır. Çıkışsızlık hissi bu filmde insanı dönüştüren bir sebep olarak görünmektedir. Bu dönüşüm ilk olarak yakını olduğunu varsaydığımız, Burhan abi dediği kişinin ölmesini görmesi anında onun parasını çalmayı akıl etmesiyle başlamaktadır.

Kent Rıza ve filmdeki herkes için yalnızlık, yuvasızlık anlamına gelmektedir. Neoliberal politikaların kişileri yalnızlaştırdığını, bireyselliği ön plana çıkarıp narsistik söylemlere ittiğini daha önce belirtmiştik. Rıza da bu yalnızlaşmadan payını almıştır. Bu yalnızlık, geçici olarak pansiyonda kalma, sıkışmışlık hisleri Rıza'yı suçlu biri olmaya iter. Bunun için ilk fırsatı da toplu parası olduğunu gördüğü tuvalet işletmecisini soymak isteyerek yakalar. Çünkü Rıza'nın dolaştığı mekânlar açısından bakıldığında kimsede çalınmaya değer para bulunmamaktadır. Tuvalet işletmecisinin bu gibi durumlara hazırlıklı olması sonucu Rıza'nın girişimi başarısız kalır. Bunun ardından pansiyonda geçici olarak İstanbul'a gelen, oradan Avrupa'ya kaçmayı amaçlayan Afgan Gulam'da onun ihtiyacını giderecek kadar para gördüğü için cinayet işler ve Gulam'ı ıssız, yıkık dökük sokaklardan geçerken öldürür ve onu köprü altı gibi görünen ıssız bir yere taşır. İstanbul şehrinin kalabalık yapısına rağmen cinayetin geçtiği yerlerde kimse yoktur. Diğer tabakalar alt sınıfı tamamen kendi kaderlerine terk etmişlerdir, onların dertlerine göz yumdukları gibi

cinayetlerini de örtbas ederler. Belki de Rıza'nın Gulam'ı öldürme girişiminin ardında Gulam'ın kimsesiz olması, onu arayacak, ondan öç alacak birinin bulunmaması yatar. Nitekim böyle de olur. Gulam'ın ortadan yok olması kimseyi rahatsız etmez, cesedi bile günler sonra ortaya çıkar. Fakat cinayetin çözülmesi için polisin çalışmasını görmeyiz. Bu cinayet bir yanıyla elbette suçtur, fakat diğer yanıyla toplumsal düzeni bozmadığı için büyük bir sorun teşkil etmez.

Cinayetin işlenmesi ve sonrasında yaşananlar *Suç ve Ceza* (2011) romanındaki olaylarla büyük oranda paralellik gösterir. Raskolnikov da kendi evinden uzakta St. Petersburg'da öğrenciydi ve kentte yoksulluk çekmekte, kirasını ödeyememekthiççeydi. St. Petersburg da o zamanlar için Rusya'nın büyük başkenti, kentsel yalnızlığın mekânıydı. Raskolnikov günlerce süren gelgitli düşünceleri sonucunda tefeci kadının değersiz olduğu kanısına varmış ve onu öldürmenin suç olmayacağı, tam aksine ona borcu olan insanların kendisi dâhil olmakla büyük huzura kavuşacağı kanısına varmıştı. Fakat tefeci kadını öldürdükten sonra vicdan denen insani mekanizma devreye girmiş, Raskolnikov günlerce yataktan çıkamamış, ateşi çıkmış, manevi rahatsızlığı fiziksel acıya dönüşmüştü. Rıza da çok üzerine düşünmeden Afgan'ı öldürse de, pansiyona döndüğünde kendini iyi hissetmez, ertesi gün yataktan çıkamaz ve hasta hisseder. Öztürk'ün belirttiği gibi burada Raskolnikov'un da, Rıza'nın da yaşadığı çıkmazın özelliği kentsel yoksulluk olmasıdır (2013: 95-96). Şöyle ki kırsal yoksulluk çok görünür değildir, orada herkes yoksuldur. Fakat şehirde durum böyle değildir. Her şey zıddı ile var olduğundan dolayı şehirde her tür imkânın olması, zengin tabakanın bu imkânlardan sonuna kadar yararlanması bu yoksulluk duygusunu daha da derinleştirmektedir. Bu iki karakter arasındaki ortak payda yoksulluğun ikisi için de cinayeti meşrulaştırmasıdır.

Pus filminde Rıza karakterinden farklı olarak Reşat baştan beri herhangi bir tetikleyici olay olmadan suça eğilimli bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Kleptomanik, iletişimsiz, takıntılı halleri olan garip bir gençtir Reşat. Filmin mekânları yine *Rıza* filmiyle neredeyse paralellik gösterir. Yine otobanlarla çevrili, belirli bir kesimin yaşadığı fiziksel olarak kent içi fakat duygu açısından şehrin kenarı, varoşları, tekinsiz mekânlardır.

Reşat korsan dvd'cide çalışmaktadır. Yasal açıdan bu kendi başına suç sayılmaktadır. Fakat onun yaşadığı yerde bu önem taşımaz. Reşat film boyunca ufak tefek suçlarla iç içedir,

sürekli bir yerlerden bir şeyler çalmaktadır. Fakat filmde bunun görünür bir nedeni yoktur. Bu hareketleri kleptomani hastalığının belirtilerini andırmaktadır. Yalnızca motosiklet çalmasının nedeni izleyici için daha belirgindir. Kendisinin motosiklete olan ilgisi ve hoşlandığı kızın da motosiklete ilgi göstermesi onu bu suça itmiştir. Reşat annesiyle yaşasa da onunla iletişimi yoktur, herhangi bir arkadaş çevresi vs. yoktur. Reşat da modern kentin yalnızlaştırdığı kişilerdendir. O, Rıza gibi şehrin ışıklı, renkli sokaklarına uğramamakta, otobanların kenarında, yıkık dökük mekânlarda, eski hanlarda, kentsel dönüşüm sonucu otoban kenarında yeni oluşturulan gökdelenlerin etrafında dolanmaktadır.

Kentin görmezden geldiği, kentin dışına ittiği bu mekânlarda dolaşan bir adam; Reşat'ın müdürünün arkadaşı olan Celal hakkında iki üç kişiyi öldürdüğü dedikoduları dolanmaktadır. Polis tarafından aranıldığı halde rahat rahat ortalıkta, yani Altınşehir'de dolanabilmektedir. Bunu yasa koyucu gücün Celal'in kendi sınıfı çevresinde dolanmasına göz yumması olarak okuyabiliriz. Çünkü kentin dışına itilmiş bu insanların modern kapitalist dünya açısından bakıldığında pek değeri yoktur. Onlar üretim ve tüketim ilişkilerine katılmamaktalar, sosyal hayat içinde de pek yerleri ve katkıları yoktur. Öyleyse bu insanların birbirini öldürmesi iktidarın devamını, toplumun dengesini bozmaz. Bu yüzden onların cinayet işlemesi yasa açısından suç sayılsa da, polis suç oranının yüksek olduğu bu mahallelere pek karışmaz.

Filmin paralel hikâyesinde Emin ve karısı yer almaktadır. Emin evli olsa da karısıyla iletişimi yoktur. Hatta karısı onu sevmemekte ve aldatmaktadır. Emin bunu bilmesine rağmen bu duruma göz yumar gibi görünmektedir. Emin ve karısı da yoksul tabakadan insanlardır, kentin dışına itilmişlerdir. Emin mezbahada, karısı tekstil fabrikasında çalışmaktadır. *Rıza* filmindeki karakterler gibi onların da hayatta kalmaları için tek geçinme kaynakları vardır. Emin aynı zamanda yalnız insandır. Bunu iş arkadaşlarıyla beraber oturduğu ortamdan da gözlemlemekteyiz. Nitekim filmin ilerleyen sahnelerinde Emin işten atılır, yalnızlığını gidermek için birkaç kez Reşat'la buluşup arkadaşlık kurmaya çalışır fakat hayatına anlam katma çabası başarısızlıkla sonuçlanınca intihar eder. Bu kişiler fiziksel olarak şehrin dışına itildikleri gibi sorunlarıyla beraber itilmişlerdir. Sıkıntılarıyla baş başadırlar. Nitekim Emin üst geçitte silahla intihar eder, geçidin altından hızla arabalar geçer. Emin'in cesedi saatlerce yerde öylece kalmakta, kimsenin dikkatini çekmez.

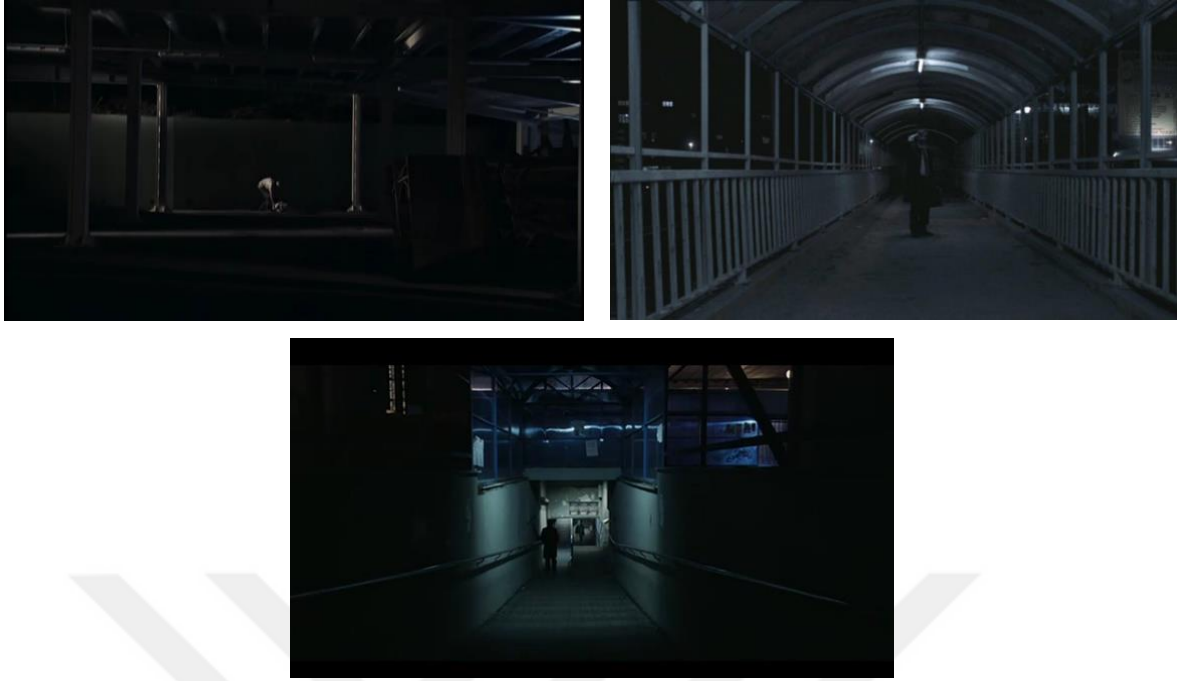
Reşat'ın davranışlarına görünürde bir anlam yüklenemez. Bir tek motosiklet tutkusuna anlam vermek mümkündür. Reşat çalıştığı anda yaşatları gençlerin motosikleti olan gençlere ilgi duyduğunu görür, ardından hoşlandığı kızın da motosiklete ilgi duyduğunu görünce pizzacıdan motosiklet çalar. Nitekim ertesi gün apartmanın önünde motosikletle kızın evden çıkmasını bekler. Kız çıkarken motosiklet dikkatini çeker ve bu sayede ilk kez konuşurlar. Motosiklet bir metafor olarak Reşat'ın ilgi görme, dikkat çekme isteği olarak görülebilir. Nitekim Reşat ve onunla beraber burada yaşayan insanlar sürekli görmezden gelinmektedir. Reşat yalnızdır, içine kapanmıştır, motosiklet sayesinde yalnızlığını giderebileceğini, ilgi odağı olabileceğini düşünür. Fakat Reşat'ın bu tutkusu kısa sürer. Onun çaldığı motosikleti bir başkası ondan çalacaktır. Bu Reşat'ın dolaştığı mekânların tekin olmadığını bir daha gösterir. Bu tür suçlar burada sık sık işlenmektedir. Fakat bu toplumda veya iktidarın kurumlarında bir rahatsızlık yaratmamaktadır. Bu mahalleler iktidar tarafından tamamen terk edilmiş gibi gözükmeleler. Buradaki insanların sıkıntılarını, fiziksel olarak kendilerini, burada işlenen suçları görmezden gelmektedirler. Celal'in öldürülmesinde de yine bu durumu görmekteyiz. Gündüz vakti sokakta silahla adam öldürülmekte, fakat iktidarın hukuki adaleti sağlayıcı kurumlarından hiçbir temsilci görmeyiz. Emin öldükten sonra karısıyla Reşat'ın diyalogunda polisin Emin'in intihar etmediğini, düşmanı tarafından öldürüldüğünü düşündüğü söylenmektedir. Yine iktidar burada kendini göstermez. Emin'in son görüştüğü kişi olan Reşat'ın sorguya alınmasını vs. film boyunca görmemekteyiz.

Reşat'ın Celal'in ölmeden hemen önce Muhittin'in kasasına bıraktığı paketi çalması onu daha büyük bir çıkmaza sürükleyecektir. İşlediği bir suç onu başka bir suça götürecektir. Paketten bir silah ve Emin'in karısının fotoğrafı çıkar. Emin Celal'le arkadaş olduğu için karısını öldürmeyi Celal'den rica etmiştir, fakat bu iş Reşat'a kalmıştır. Hiçbir çıkar gütmeyen, görünürde bir sebep olmadan bu suçu işlemeyi kabul eder. Emin karısının onu aldatmasını, görmezden gelmesini kabullenemediği için öldürülmesini ister. Reşat bu cinayeti işleyecektir. Keza burada yine diğer suçların işlendiği zamanlardaki gibi iktidar kendisini göstermez.

Saç filminde ana karakter Hamdi'dir. Hamdi'nin rutin hayatı vardır,- Tarlabası'nda yaşar ve çalışır. Şöyle ki Tarlabası suç oranının yüksek olduğu, alt sınıfların yaşadığı bir mekândır. Yine bu filmde de otobanlarla çevrili, şehrin dışına itilmiş bir mekân görülmektedir. Hamdi de şehrin dışladığı, insanların görmezden geldiği, yalnız ve kimsesiz

bir bireydir. Hatta filmin bir sahnesinde Hamdi ve sokak köpeği arasında paralellik kurulmakta, ikisi de sokakta yere uzanmaktadır. Aslında Hamdi, sokak köpeği kadar yalnız ve kimsenin umursamadığı bir kişidir. Aynı zamanda, Hamdi diğer Pirselimoglu karakterleri gibi takıntıları olan bir insandır, filmin kahramanı olmaktan uzaktır. Gün geçtikçe kısaldığını kafasına takmıştır ve insanları gözetleme ve dikizleme gibi huyları vardır. Hamdi'nin rutin hayatı Meryem'in dükkânına gelip saçını satmak istemesiyle değişir, saplantılı bir biçimde Meryem'e bağlanır. Adım adım Meryem'i takip eder, onun evli olduğunu öğrendikten sonra aynı zamanda kocasını da takip eder. Filmin diğer karakteri Meryem de Hamdi gibi asosyal, iletişimsiz biridir. Meryem'le Musa da Emin ve karısı gibi iletişim kuramazlar.

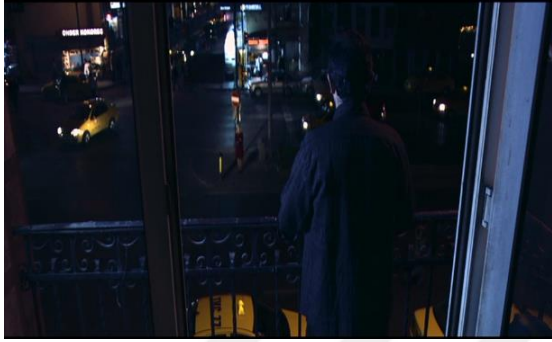
Hamdi'nin Meryem'e olan saplantısı onu suç işlemeye iter. Nitekim Musa'nın Meryem'i aldattığını öğrenir, aynı zamanda Musa'yı Meryem'le ilişki yaşaması önünde engel olarak gördüğünden dolayı Musa'yı öldürür. Musa'nın öldürüldüğü mekân yine diğer filmlerle benzer biçimde bir alt geçittir. Etraftan yine çokça araba geçmesine rağmen insanların hızla geçip uzaklaşmak istedikleri mekân olması sebebiyle Musa'nın cesedi günler sonra bulunur. Hatta Musa'nın telefonunu Hamdi'nin aldığı görülür. Modern tekniklerle, telefonun yerini tespit ederek aslında Hamdi'nin katil olduğu kolayca bulunabilecekken yine polisin günler sonra Meryem'e uğraması dışında adaletin yerini bulmasıyla ilgili herhangi bir durum görülmez. Burada ve bunun gibi gettolaşmış mekânlarda adalet suça meyilli ve suçlu kişiler tarafından sağlanmakta (*Pus* filminde Celal'in öldürülmesi gibi), devlet veya devletin temsilcisi polis kendini bu alanlarda göstermez. Musa'yı öldürdükten sonra Meryem'le ilişki yaşaması için hiçbir sorun kalmamıştır fakat burada *Suç ve Ceza* romanıyla paralellik kurulacak şekilde Hamdi'nin vicdanı devreye girmiştir. Suçu işledikten sonra içsel olarak yaşadığı pişmanlığı Musa'nın hayaleti olarak karşısına çıkmakta ve Meryem'le arasına oturmaktadır. Bu hayalet aynı zamanda Shakespeare'in *Hamlet* (2014) eserinde Hamlet'in babasının öldükten sonra hayaletiyle karşılaşması sahnesini anımsatır.



Şekil 5.1. Cinayetlerin işlendiği mekânlar a: Rıza b: Pus, c: Saç

Ben O Değilim filmi daha karmaşık bir hikâyeye sahiptir. Burada filmin ana karakteri bir suç işlemese de suçlunun yerine geçmektedir. Nihat da diğer filmlerdeki karakterler gibi alt sınıftan biridir, hayatta kalmak için tek geçim kaynağı vardır, şehrin yıkık dökük, eski, yoksul bir semtinde yaşamaktadır. Aynı zamanda asosyal ve yalnız biridir. İşyerindeki Ayşe ona değer verir ve ilgi gösterir. Bu yüzden bu ilgiye karşı koyamaz ve Ayşe'yle ilişki yaşar. Fakat Ayşe'nin kocasıyla fiziksel açıdan çok benzediğini fark edince yavaş yavaş Necip'e evrilmeye başlar. Necip hapishanededir, cinayet işlemiş bir suçludur. Daha öncesinde Nihat'ın suçla ilişkisine bakılacak olursa iş arkadaşlarının ısrarıyla şehrin dışında, sadece otobanın görüldüğü bir yerde arabada fuhuş yaparken yakalanmıştır. Kadın ticareti suç varsayıldığı için polis Nihat ve arkadaşlarını tutuklamak istemiştir fakat arkadaşları kaçınca sadece Nihat tutuklanmıştır. Tutuklandığı zaman hiçbir direnç ve itiraz göstermemiştir. Bu filmde daha çok suçun otoriteye, iktidara başkaldıran türünü görmekteyiz. Nihat suçlu bulunduğu buna itiraz etmez, daha sonra bir suçlunun yerine geçer ve kendi işine gitmeyi bırakır. Necip'in arkadaşı Nihat'ı gördüğünde Necip olduğunu düşünür ve Nihat yine bu duruma itiraz etmez. Aslında isteğine ulaşmıştır. Necip olarak polisten kaçmaya çalışmaz, tam tersine otelde adına kayıt yapılan odaya gider ve yatar. Bunun sonucunda polis baskısıyla tutuklanır. Necip'in arkadaşı onu iş görüşmesine götürdüğünde bu otoriteye başkaldırı durumunu somut bir biçimde görmekteyiz. İş görüşmesi yapan üst kıdemli şahıs Necip'i suçlu olduğu için aşağı görmektedir, onunla üstten ve aşağılayıcı biçimde

konusmaktadır. Nihat bu duruma göz yummamakta, kapıyı çarpıp çıkmaktadır. Pirselimioğlu sinemasında otoriteyle sorunu olan ilk karakter Nihat değildir, şöyle ki *Pus* filminde Reşat da iş yerinde müdürüyle sorun yaşamaktadır. Müdürüne sessiz bir şekilde başkaldırmaktadır. Necip’in sorgu sahnesinde yine sessiz bir direnişle karşılaşmaktayız, hapishaneden nasıl firar ettiğini soran polise asla cevap vermemekte, umursamaz bir tavırla polisin yüzüne bakmaktadır. Filmin sonunda Pirselimioğlu filmlerine özgü şekilde başındaki sahnenin aynısını yine görmekteyiz. İki sahnede de nezarethanede Nihat/Necip’in yanında başka birisi vardır. O adam da ayakkabısını çıkartarak nezarethanenin demir parmaklarına vurmakta, kendince itiraz etmekte, iktidara karşı koymaktadır.



Şekil 5.2. Pirselimioğlu sinemasında kentin görüntüsü a: *Saç* b: *Ben O Değilim* c: *Rıza* d: *Pus*

Pirselimioğlu’nun son filmi *Yol Kenarı*’nın hikâyesinde de suçla ilgili konular görülmektedir. Fakat bu film Pirselimioğlu’nun diğer filmlerinden seçildiği için suç kavramı çerçevesinde okumamıza dâhil edilmemiştir.

Suç ve adalet merkezinde Tayfun Pirselimioğlu filmlerini incelediğimizde birçok ortak noktalara ulaşmaktayız. Suç işleyen veya bir şekilde suça bulaşan karakterler şehrin gettolaşmış mekânlarında yaşamaktadırlar. Buranın sakinleri şehrin hızlı akan hayatına ayak uyduramayan, akışa katılamayan, tam anlamıyla kentli olamayan, şehrin dışına itilmiş

kişilerdir. Filmin hikâyesinde kadın karakterler yer alsa da esas hikâyeler erkeklerin etrafında şekillenmektedir. Bu erkekler bilinçli sayılamayacak, toplumsal roller üzere yaşamayı kabullenen fakat bu rollere tam uyamayan, kendini gerçekleştirememiş bireylerdir. Bu sıkışmışlık, yoksulluk, otoritelerinin bulunmaması onlarda özgüvensizlik duygusu yaratmaktadır. Erkekler yalnız yaşamaktadır veya beraber yaşadıkları birileri olsa da onlarla aralarında iletişim kopukluğu vardır. Yaşadıkları yerler geçici ikamet ettikleri oteller de olsa, kendilerine ait daireler veya dükkânlar da olsa yuvasızlık, sıkışmışlık, aidiyetsizlik hissetmektedirler. Kent içindeki dışlanmışlıkları evlerinde de devam etmektedir. Bu karakterlerin hayatlarında onlara değer verecek veya onların değer verdikleri pek kimse yoktur. Onlar kentin içinde hayalet gibi dolaşmaktadırlar. Bazen de ilgi görme, var olduklarını hissetme çabası onları suç işlemeye itmektedir. Filmlerin erkekleri alt sınıfa, yoksul kesime mensupturlar, ellerinde geçinmek için tek bir kaynakları vardır. O kaynağı kaybetmeleri durumunda daha büyük buhrana sürüklenmektedirler. Bu buhranlar onları suç işlemeye kadar götürebilmektedir. Kentin bu kısmında hayat merkeze nazaran daha yavaş akmaktadır, buranın sakinleri de sadece kentin seyircisine dönüşmektedirler.



Şekil 5.3. Pirselimoglu sinemasında otobanı kenardan izleyen, akışa katılamayan erkek karakterler a: Pus, Reşat b: Rıza, Rıza c: Saç, Hamdi d: Ben O Değilim, Nihat

Mekânsal olarak filmleri incelediğimizde ise suçlu karakterlerin dolaştığı yerler tekinsiz olarak görünmektedir. Bu mekânlarda sık sık suçlar işlenmekte ve bu suçlar cezasız kalmaktadır. Mekânların fiziksel özelliklerine baktığımızda ise otobanlarla çevrili yıkık

dökük, eski binalar, kirli, düzensiz sokaklar karşımıza çıkmaktadır. Kentin ferah caddeleri, ıııklı sokakları buradaki karakterlerin uğrak yerleri değildir. Onlar kendi yaşadıkları mekânlarda sıkışmışlardır. Bu mekânlar fiziksel olarak kentin bir parçası olsa da kentten koparılmış, kendi kaderine terk edilmiş gibi görünmektedir. Keza cinayetlerin işlendiği mekânlar da birbirine benzerlik göstermektedir. Cinayetler altgeçit, üstgeçit, köprü üstü veya altı gibi yerlerde işlenmektedir. Bu mekânların etrafında olan demir parmaklıklar ve etraftan hızla geçen arabalar bu karakterlerin sıkışmışlıklarını, akışın dışında kalmışlıklarını izleyiciye hissettirmektedir. Etraftan hızlıca çokça arabaların geçmesine rağmen bu altgeçit ve üstgeçitler ıssızdır, kimse buradaki ölümlerle ilgilenmemektedir. Cinayetler ve diğer suçlar aynı zamanda devletin adalet sağlayıcı kurumlarının da pek dikkatini çekmemektedir. Polis Pirselimoglu filmlerinde sadece ölümlü tespit eden bunun dışında herhangi bir yaptırımında bulunmayan bir kurum olarak karşımıza çıkmaktadır. Cinayet işleyenler genellikle bulunmamakta, cezalandırılmamaktadır. *Ben O Değilim* filminde suçlunun yerine geçen Nihat tutuklanmakta fakat o da bilerek ve isteyerek polisin onu yakalayabileceği mekânlarda dolaşmaktadır. Bu açıdan baktığımızda devlet bu gettolaşmış mahallelere karışmamakta, onları fiziksel olarak görmezden geldikleri gibi dertleriyle, suçlarıyla beraber görmezden gelmektedir.

5.5. Suç İşlemenin Altındaki Neden: Hınç

Pirselimoğlu sinematografisinde suç ögesi irdelendiğinde benzer detaylara rastlanmaktadır. Suça bulaşan karakterler ya yoksulluktan buna mecbur kalmışlardır ya da görünürde hiçbir nedenleri olmasa da yoksul ve şehrin varoşlarında yaşayan kişilerdir. Aynı zamanda bu kişiler asosyal, iletişimsiz, yalnız insanlardır. Bu karakterlerin neden suça bulaştığına dair filmler üzerinden okuma yaptığımızda genellikle nedensiz gibi görünen suçlarla karşılaşmaktayız. Max Scheler (2004) Nietzsche’den alıp geliştirdiği kavram olan “hınç” kavramı da tam da bu karakterlerin neden suç işlediklerine ışık tutmaktadır. Scheler insan ilişkilerinde intikam duygusunun, öfkenin bastırılmasıyla hıncın ortaya çıktığını söylemektedir (2004). Hınç günlük hayatımızda gösterdiğimiz ani öfkeden farklıdır. Bu haksızlığa veya kötülüğe uğramış kişinin kendisini güçsüz ve aciz hissedip karşılık verememesiyle alakalı durumdur. Hınç bu açıdan bakıldığında bastırılmış bir intikam duygusu gibi görülmektedir. Haksızlığa uğrayanın intikam alamama sebebi ise eziklik, iktidar karşısında güçsüz hissetme, iktidarsızlık olarak görülmektedir. Bu intikam duygusu kin, nefret, kıskançlık gibi duygulardan farklılaşmaktadır. Fakat kökeninde bu duygulardan beslenmiş olabilmektedir. Bu duyguların hissedildiği anda iktidarsızlık onların bilinçli veya bilinçdışı tepki koymasına engel olmakta ve bilincin daha derinine atılmaktadır. Hıncın bir özelliği de hınca sebep olan nesne ile ilişkisini kaybetmesi ve başka nesneye yönelmesidir. Şiddetli bir şekilde bastırılmış duygular bazen kişinin kendisine, bazen de asıl öfkelenilen nesneyle alakasız görünenlere karşı dışa vurulmaktadır (Scheler, 2004: 85). Bu yüzden hıncın yöneldiği nesnenin nedensiz yere zarar görmesinde yatan nedenlere yüzeysel olarak bakıldığında nedensizlik veya başka bir neden görülebilir. Oysa bilinçaltında, daha derinde yatan neden eksiklik ve güç yoksunluğu, otorite karşısında güçsüzlük hissidir. “Hınç zihnin karanlık dehlizlerinde gezinen, egonun eylemliliğinden bağımsız bastırılmış bir gazap duygusudur” (Scheler, 2004: 3)

Modern kapitalist dünyada yasalar üzerinde herkes eşit hak ve hukuklara sahiptir. Fakat pratikte herkes eşit şartlar altında yaşamamaktadır. Bazıları için kolay ulaşılan şeyler, bazılarının hayatı pahasına gelmektedir. Kapitalist ilişkilerin, serbest piyasa şartlarının olduğu toplumlarda yoksul insanlar zengin olmayı, alışveriş merkezlerini vs. kenardan deneyimlemektedir. Bu onların nelere ulaşma bilmediğini somut olarak görmesine, kendilerinin yoksulluklarını, zıddını bildikleri için daha derin hissetmesine sebep olmaktadır. Neoliberal ve kapitalist politikalarla dayatılan “istediğin her şeyi yapabilirsin,

yeter ki iste” söylemlerinin pratikte karşılığının olmaması yoksul kesimde hıncın ortaya çıkmasına sebep olacaktır. Bu yüzden Max Scheler’e (2004: 11) göre hıncın en çok yoksul, gelir dağılımındaki eşitsizliklerin derin olduğu toplumlarda kendini göstermektedir.



Şekil 5.4. Pırselimoğlu sinemasında yalnız, erkeklik krizi yaşayan karakterler a: Rıza, Rıza, b: Pus, Reşat, c: Pus, Emin d: Saç, Hamdi, e: Ben O Değilim, Nihat

Hıncın kavramı bağlamında Pırselimoğlu sinemasındaki karakterlerin suça bulaşma sebeplerini incelediğimizde artık ilk izlenimdeki sebepsizlik ortadan kalkmaktadır. Nitekim bu karakterlerin hepsi yoksul, otorite karşısında güçsüz kişilerdir. Dâhilen buna öfkelenmiş olabilseler de onlardan sadece bazıları (Nihat ve Reşat) otoriteye karşı direnişlerini gösterebilmişlerdir. Nihat iş görüşmesine gittiğinde müdürün üstten konuşmasını

kabullenmez ve kapıyı çarpıp çıkar. Reşat da müdürünün bağırmasına tepki vermez, susar fakat kendi bildiğini yapmaya devam eder, işe gelmez. İsteyken de çalıştığı zaman mekanik hareketlerde dvd kopyalayıp paketlemekte, zihnen kendini o işe vermeyerek kendince direnmektedir. Böylece zihninde kendine özerk alan yaratmaktadır. Bu karakterlerin otoriteye karşı sessiz direniş göstermeleri onlara pek bir kazanç getirmez fakat yine de öfkelerini, dışlanmışlıklarını dışarıya yansıtmalarına neden olur.

Rıza'nın ve kısmen Hamdi'nin suç işlemesine yüzeysel olarak nedenler bulabilmemize rağmen diğer karakterlerin suça bulaşmasına veya suçlunun yerine geçmesine anlam verememekteyiz. Karakterlerin suç işledikleri sahneler dışında hınçlarını, iktidarsızlıklarını başka bir nesneye yöneltmesini görmekteyiz. *Rıza* filminde Rıza Aysel'e tecavüz etmeye kalkışır fakat Aysel buna karşı koymayı başardığında çaresiz, beş parasız kaldığını anlatmaya başlar. Böylece hıncının nedeni anlaşılır. *Ben O Değilim*'de Nihat ilk kez nezarethaneye düştüğünde içine düştüğü duruma itiraz edememekte fakat nezarethane arkadaşını tekmeleyerek hıncını dışa vurmaktadır. Emin'in (*Pus*) toplum dışına itilmişliği, güçsüzlüğü kendisine karşı hınca dönüşmekte ve intihar etmektedir. "Vicdan ve Ölüm" üçlemesinde filmin geçtiği mekânlarda suç oranının yüksek olmasının altındaki neden de hıncın dışavurumu olarak okunabilmektedir.

Yol Kenarı filmi yoksulluk ve fakirlik bağlamında bu filmlerden farklı yerde dursa da orada da işlenen cinayetleri hınç kavramıyla okumak mümkündür. Filmde bir bilinmezlik sürmektedir, kıyametin kopacağı beklenmektedir. Kasabada her gün bir yerler yakılmaktadır. Hiç kimse kendisini güvende hissetmemektedir ve bu olay üzerinde bir hâkimiyet, iktidar kuramamaktalar. Oturup olacakları beklemek durumundalar ki bu da onlarda sıkışmışlık ve çıldırmışlık ortaya çıkarmaktadır. Kopacak kıyamete karşı olan öfkelerinin hınca dönüşmesi sonucu görünürde hiçbir neden yokken kendi yakınlarını öldürmekteler.

Pirselimoğlu filmlerinde hıncın bir başka nedenini de erkeklik krizi üzerinden okumak mümkündür. Pirselimoğlu'nun ana karakterleri kentin kaybeden erkekleridir. Ataerkil toplumlarda erkeğin konumu iktidarın konumu anlamına gelmektedir. Erkeklik kültürel olarak inşa edilen ve babadan oğula geçen ataerkilliğe bağlıdır. Erkekler kendilerine bahşedilen güç ile iktidarlarnı devam ettirme arzusundadırlar. Erkeklerin ailedeki otoritesi ve ailenin geçimini sağlaması erkek iktidarının temelini temsil etmektedir (Sancar, 2009).

Fakat erkeklik krizi bu düzenin tam olarak devam edemediği, erkeğin kendi otoritesini ispat edemediği durumlarda ortaya çıkmaktadır. Toplumdaki sosyal ve ekonomik değişimler erkeklerin iktidar alanlarına özellikle etki göstermektedir. 1970'lerin sonu 1980'lerin başından itibaren sanayileşmenin doruk noktasına ulaşmasıyla dünyadaki toplumlarda erkeklik krizi görülmeye başlandı. Bu dönemde işyerleri kapatıldı ve işsizlik artmaya başladı (Becerikli & Kalaman, 2019: 516). Günümüzde de kadınların işgücüne katılmasıyla erkeklerin daha fazla işsiz kalması bu krizi derinleştirmektedir. Sonuç olarak erkeklik krizinin ekonomik yoksunlukla doğru orantılı olduğu söylenebilir. Ekonomik dayanağı olmayan erkek kendi erkekliğini gerçekleştirememiş ve iktidarını kuramamıştır. Böylelikle otoritesini ve özgüvenini kaybetmiştir. Tam tersi şekilde ekonomik olarak iyi durumda olan erkek de kendi iktidarını gerçekleştirmiş ve özgüvenini tamamlamıştır. Pirselimoglu sineması üzerinden erkeklik kavramına baktığımızda yine kendini gerçekleştirememiş erkekler gözlemlenmektedir. Hem ailede otoritelerini kuramamışlardır hem de ekonomik olarak yoksulluk çekmektedirler. Emin evlidir fakat Türkan üzerinde etkisi yoktur. Türkan onu görmezden gelmektedir. Bunu Emin'in Türkan'la evdeki sahnelerinden açıkça görmek mümkündür. Emin fındık kırıp Türkan'a uzatmaktadır fakat Türkan Emin tarafa bakmamaktadır bile. Bu da Emin'in erkekliğini kırılğanlaştırmaktadır. Diğer taraftan Türkan Emin'i cinsel olarak reddetmekte fakat başka erkeklerle birlikte olmaktadır. Bu da Emin'in kendini iktidarsız hissetmesine neden olmaktadır. Reşat karakteri de annesiyle yaşamaktadır fakat evde bir otorite, söz sahibi değildir. Annesi de Reşat'ı görmezden gelmekte, onunla iletişim kurmamaktadır. Reşat'ın geleneksel erkek otoritesinden yoksun olduğunu hayat kadınının yanına gittiği sahneden de görülmektedir. Diğer erkekler bu duruma heves gösterirken Reşat kadının yanında çekimser durmaktadır. Rıza'nın da kendini gerçekleştirecek, üzerinde otorite kuracak kimsesi yoktur. Diğer taraftan Reşat, Nihat, Hamdi, Emin gibi onun da ekonomik olarak da bağımsızlığı, özgüveni yoktur. Böylelikle bu erkekler en temel güç ve iktidar kaynağından yoksundurlar. Keza Hamdi de yalnız bir erkektir, aile kuramamış, kendi otoritesini ispat edememiştir. Musa'nın yerine geçmek istemektedir, Musa gibi aile sahibi olup onun üzerinde otorite ve güç sahibi olmak isteği vardır. Nihat Ayşe'nin evine gittiği ilk gün onu cinsel birlikteliğe zorlamaktadır. Daha sonrasında Asiye ile tanıştığında da ona şiddet uygulayarak kendi otoritesini kurma çabasıdadır. Bu erkeklerin yaşadığı özgüvensizlik ve kırılğanlık aynı zamanda onların hınçlanmasına neden olabilmektedir. *Yol Kenarı* filmindeki erkeklerin iktidarlara alanı dışında olayların gerçekleşmesi ve onların otoritelerinin bu olayı çözmelerine yetmemesi de hınç kaynağı olmaktadır. Böylelikle bu karakterler hınçlarını eşlerini öldürerek dışa

vurmaktalar. Pirselimoglu sinemasının erkekleri günlük hayatta da insanlarla iletişimlerinde öfkeli ve agresif tavır içerisindedirler. Bu da onların bastırılmış iktidarsızlıkları, hın larının dışa vurumu olarak okunabilmektedir.





6. SONUÇ

Bu çalışmada auteur olan Tayfun Pirselimoglu'nun filmlerini çözümlerken onun yaratıcı kimliğinin filmlerine nasıl yansıtıldığı tespit edilmeye çalışılmaktadır. Yönetmenin auteur kimliğinin altını çizen unsurlardan olan tematik tutarlılığı çerçevesinde suç ve adalet kavramlarına yaklaşımı analiz edilmektedir. Analizler üzerine bulgularımız Tayfun Pirselimoglu'nun kendine özgü anlatım biçimi ve sinematografisinde temel birkaç ögeyi her zaman tekrarlaması üzerine yoğunlaşmaktadır. Yönetmenin kendisi de hayatla ve ülkeyle ilgili dertlerinin olduğunu ve bunu sinemasına yansıttığını söylemektedir. Filmlerin konusundan örnek verirken yoksul, eğitimsiz bireylerin hayata tutunma çabası, onların çaresizlik ve umut arasında gelgitleri ölüm, kimlik ve erkeklik krizi neredeyse her filmde karşımıza çıkmaktadır. Fakat bu hikayeler anlatılırken acındırma, ajitasyon gibi yaklaşım sergilenmemekte, nötr bir bakış açısıyla, belgesel yakın bir gerçeklikle aktarılmaktadır. Filmlerin ana karakterleri genellikle erkeklerdir. Toplumsal cinsiyet kalıplarına uymayan, fakat bu durumdan da memnun olmayan bu karakterler üzerinden erkeklik krizine de şahit olunmaktadır. Erkeklik krizi, yoksulluk, kendini gerçekleştirilememesi, otorite karşısında güçsüzlük, hayatta kalmak için tek bir kaynağa mahkûm olma, onun da kimi zaman elden çıkması erkek karakterlerde hınca neden olmaktadır ve onların bu hınçları çeşitli suçlara bulaşma şeklinde ortaya çıkmasıyla sonuçlanmaktadır.

Tayfun Pirselimoglu'nun sineması Sarris'in çemberleri çerçevesinde değerlendirildiğinde teknik yeterlilik, kişisel üslup ve içsel anlamlara uygun olduğu görülmüştür. Yönetmenin mühendis yönü teknik yanını, yazar oluşu içsel anlamını, ressam oluşu öznel stilini beslemekte ve desteklemektedir. Aynı zamanda derdi olan bir sanatçı olmasından dolayı anlattığı hikâyelerde derin anlamlar gizlemektedir. Bir yandan klasik Rus edebiyatı yazarlarının (Dostoyevski, Çehov gibi) roman ve hikâyelerindeki karakterlerle ortak özellikleri olan Pirselimoglu sineması, diğer yandan Martin Scorsese, Quentin Tarantino gibi yönetmenlerin filmlerinde gördüğümüz kara film öğelerini ustalıkla kullanmaktadır. Bu metinlerarasılık Pirselimoglu sinemasını özgünleştiren ve onu değerli kılan motiflerden birisidir. Yapısal açıdan baktığımızda öznel okumamızla yönetmenin filmlerinden aposteriori anlamlar okunmuştur. Pirselimoglu filmlerinin öznel okumaya açık olmasını bilinçli olarak tercih etmektedir. Filmlerinde belirsizliği, sorular sordurtmayı, bir şeyi ima etmeyi, fakat açıktan söylememeyi, gerçekten oldu mu, olmadı mı sorularıyla muallakta bırakmayı sevmektedir.

Tayfun Pirselimoglu benzer konular, benzer temalar etrafında dolaşsa da bu filmler birbirinin vasat tekrarı gibi yansımamakta, her biri özgün sanat eserine dönüşmektedir. Yönetmen benzer mekânlar, yoksul erkek karakterler etrafında öykü anlatmayı sevse de hikâyeleri birbirinden farklıdır. Bu yüzden ki Türkiye Sinemasında yeni dönem sinemacılar içerisinde kendine özgü diliyle yer bulmuştur. Pirselimoglu sinemasının derdi insanla, onun hayatı, tutkuları, zaafı, saplantılarıyla mücadelesiyledir. Yönetmen, kendi ifadesiyle sade ve yoksul, kaybetmiş insanların duvara toslamış halleri, sıkıntılarıyla ilgilenmektedir. Bu insanları anlatırken yalın görüntüler kullanmayı tercih etmekte, herhangi bir müziğin veya görüntünün bu hikâyenin önüne geçmesine izin vermemektedir. Olağanüstü güzel ve süslenmiş görüntülerin veya müziklerin ana karakterin ve filmdeki öykünün önüne geçmesine karşı çıkmaktadır (Cebenoyan, 2010). Hikâyelerini bu minvalde anlatması, düzenlemesi Tayfun Pirselimoglu'nu özgünleştirmekte ve yaratıcı yönetmen oluşuna şüphe bırakmamaktadır.

Yönetmen aynı zamanda romanlar ve hikâyeler yazmaktadır. Bu yüzden edebiyatla, hikâye ve karakter oluşturmada kalemini kullanmayı iyi bilmektedir. Fakat o bu maharetini seyirciyi büyülemek, onun duygularını manipüle ederek kendi tarafına çekmek için kullanmayı tercih etmemiştir. Sanatın daha çok düşündürücü, sorgulayıcı olması gerektiğine inandığı için, izleyiciyi de sorularla baş başa bırakmayı sevmektedir. Filmlerinde kendisi de karakterlerine mesafeli durmaktadır. Aynı şekilde izleyiciyle de karakterleri arasına çizgi çekmekte, onları kenardan izleyip sonra değerlendirmek için düşünmeye zorlamaktadır. Onun sinemasının derdi görmezden geldiğimiz konular ve insanlar, bu insanların ilişkileri, doğası, suç, adalet, iktidar, mücadele, kadın- erkek ilişkisi gibi konular üzerine seyirciyi düşündürtmektir.

Her filminde başlangıç-son motifine yer vermektedir. Nitekim filmler de başladığı yerde bitmektedir. Yönetmen düşünmekten kaçtığımız sonun olduğunu bize vurgulamakta, bizi bu gerçekle yüzleştirmektedir. Bu yüzden ki filmleri izlerken seyirciyi rahatlatmak yerine tam tersi rahatsız etmektedir. Yönetmenin bu yaklaşımı çoğu eleştirmence karamsar bulunsa da yönetmen bu karamsarlığın içinde bir umut olduğunu ifade etmektedir. Ona göre sona gelinmeden başlamak imkânsızdır. Bu yüzden de ilk önce dibe vurmamız, sonu görmemiz gerekmektedir.

Yönetmen hep evrensel hikâyeler anlatmaya çalıştığını belirtmektedir. Fakat anlattığı hikâyelerin evrensel boyutu olsa da, yönetmenin doğup büyüdüğü ülkenin otantik izlerini filmlerinde görmekteyiz. Bu bakımdan yönetmen bir auteur olarak yaşadığı sosyokültürel ortamın temsilcisi olmaktadır. Nitekim Bazin'in dediği gibi auteur'ü yaşadığı dönemden ve topraklardan soyutlayarak düşünmek imkânsızdır. Bu bakımdan yönetmen de her filminde toplumsal yaralara parmak bastığını, izleyiciye görmediği veya görmek istemediği sorunları göstermeye çalıştığını söylemektedir.

Pirselimoğlu sinemanın teknik yönünden minimal yararlanmaktadır. Filmlerinde ışık, müzik, kurgu en göze çarpmayacak biçimde maharetle kullanılmaktadır. 4. bölümün sonlarında filmlerinde kullanılan ortak yönler ayrıntılı biçimde değerlendirilmektedir. Bu yönleri sonuç olarak tablo şeklinde şu şekilde özetlenebilir.

Çizelge 6.1. Filmlerin ortak anlatısal ve teknik öğeleri

Konu ve tema	Vicdan, ölüm, hayata tutunma, umut, cinayet, kıyamet, anlamsızlık, yoksulluk, kimlik bunalımı
Karakterler	Yalnız, iletişimsiz, duygusuz, tepkisiz, lümpen, erkek, bencil, robotik, anti-kahraman
Mekân	Şehrin varoşu, oteller, gecekondu, fakir küçük apartman daireleri, yıkık dökük kent mekânları, otobanlar, altgeçitler, üstgeçitler, köprüler
Zaman	Dairevi ve olabildiğince yavaş
Kurgu	Gerçekçi ve inşacı
Ses ve müzik	Otoban sesleri, şehir kalabalığı, diegetik müzik
Işık ve renk	Doğal aydınlatma, koyu, soğuk ve solgun renk tonları, yarı karanlık, kasvetli
Dekor ve kostüm	Yoksul ve sade, yalın
Kamera	Durağan çekimler, plan sekans, genel planlar
Metafor ve semboller	Televizyon, sigara, yemek yeme, arzuyu ve anlamı temsil eden nesne (kamyon, mayo, motor vs.), hayvanlar, aynalar

Pirselimoğlu sinemasında her filmde tekrar eden öğeler ve temalar içinde suç ve suçluluk dikkati çekmektedir. Suç Tayfun Pirselimoğlu'nun kişisel olarak da ilgisini çeken bir konudur. Bu bakımdan her filminde karakterlerin suça bulaştığı gözlemlenmektedir. Pirselimoğlu sinemasının bir özelliği de izleyiciyi işlenen suçlarla ilgili sorgulamaya itmesidir. Genellikle karakterlerin neden suç işlediklerine dair izleyici zihninde sorular meydana gelmektedir. Suça bulaşan karakterlerin ortak özellikleri üzerlerinde toplumsal ve ekonomik baskı hissetmeleridir. Bu karakterler kentli olamayan kentlilerdir (*Yol Kenarı*,

Hiçbir yerde hariç). Kentin yoksul kesimidirler, şehrin varoşlarında yaşayan, kente ve hayata yabancılaşmış kişilerdir. Bu yabancılaşmanın sonucu hayatla bağları kopmuş, etraflarında değerli olan ve değer verdikleri kimse kalmamıştır. Dolayısıyla bu karakterler iletişimsiz ve içlerine kapanıktır. Bu karakterler bazen hikâye gereği ekonomik yoksulluklarından bahsetmekte, bazen bahsetmemekteler. Fakat yaşadıkları yerler, dolaştıkları mekânlar, giysileri sebebiyle ekonomik yoksulluk çektikleri görülmektedir. Bu yokluk hem ekonomiktir, hem de bilgi birikimseldir. Karakterler varoluş sıkıntısı çekmekte fakat bunu entelektüel farkındalık olarak değil, içine düştükleri çıkmazlardan dolayı yaşamaktalar. Toplum dışına itilmişlik, yoksulluk, iktidarın bu karakterlerin yaşadığı alanları görmezden gelmesi, kentin bu kısmında vahşi doğa kanunlarının geçerli olması, yani güçlü olanın hayatta kalabilmesi bu insanlarda bastırılmış eziklik, güçsüzlük ve iktidarsızlık durumunu ortaya çıkarmaktadır. Bununla beraber karakterlerin erkek olması, onların ataerkil düzende güçten yoksun olması, kendilerini gerçekleştirememiş olması erkeklik krizine de sebebiyet vermektedir. Duygularını ve bastırılmış öfkelerini erke karşı yönlendirmekten aciz olan bu karakterler hınçlarını başkalarından, bazen de kendilerinden (Emin, *Pus*) çıkarmaktadırlar. Bu yüzden ilk bakışta anlamsız gibi görünen suçlunun yerine geçme, sebepsiz yere cinayet işlemeler anlam kazanmaktadır.

Bir auteur olarak Tayfun Pirselimoglu her filminde suç olgusunu kullansa da hikâyelerde karakterlerin suça bulaşma nedenleri farklılaşmaktadır. Fakat dikkatle baktığımızda karakterlerin suça bulaşmasında benzer altyapılar görülmektedir. Dolayısıyla Pirselimoglu kendine özgü tarz oluştururken, filmlerinde içsel anlama da önem vermektedir. Günlük hayatta görmezden gelinen, dışlanan insanların hikâyelerini beyaz perdeye taşımakla onları görünür kılmakta, dikkati bu insanlara çekmektedir.

Sonuç olarak Tayfun Pirselimoglu yenilikçi, gişe değil sanat odaklı, derdi olan, birey ve onun sıkıntıları, ızdırapları odaklı bir sinema üretmektedir ve anlatmak istediklerini satır aralarında söylemeyi yeğleyen yönetmendir. Yönetmenin filmleri aslında bir kişinin içsel yolculuğunu anlatmaktadır. Fakat bu yolculuklar bilinçli yapılmış değildir. Filmin sonunda başa dönen olaylar olsa da aslında bu kişinin dönüşümüdür. Fakat bu dönüşüm iyiye midir, kötüye midir karar verilememektedir. Yönetmen ana karakterlerinin kimliksizleşme sorunu yaşadığını ve toplumda bu sorunun 12 Eylül’le beraber gelen travmayla ilişkili olduğunu vurgulamaktadır (Cebenoyan, 2010).

Pirselimoğlu'nun sinematografisinde hem biçim, hem içerik olarak kendine özgü motiflerin birbirini devam ettirmesi, her filmde tekrarlanması görülmektedir. Bu tekrarların bilinçli yapıldığı ve filmleri beraber okunduğunda bu motiflerin yönetmenin derdini anlatmada bir araç olduğu gözlemlenmektedir. Gerek yapıtların içsel anlamları, gerekse sinematografik benzerliklerin oluşu Tayfun Pirselimoğlu'nu auteur olarak nitelendirmeye yetmektedir.





KAYNAKLAR

33. İstanbul Film Festivali" Röportaj: Tayfun Pirselimoglu - Ben O Değilim (2014, Nisan 11). (<https://www.youtube.com/watch?v=T7Bz7SeNA-Q&t=240s>) (28.08.2019).
- Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Akçora, E. (2015). *Auteur Kuramı Perspektifinden Derviş Zaim Sineması*. (Yüksek Lisans Tezi). Ordu Üniversitesi, Ordu.
- Andrew, J. D. (1976). *The Major Film Theories: An introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Andrew, J. D. (2007). *Sinema Kuramları* (çev. İbrahim Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları
- Aristoteles. (1998). *Poetika*. (Çev.: İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aristoteles. (2014). *Nikomakhos'a Etik*. (Çev.: Furkan Akderin). İstanbul: Say Yayınları.
- Arslan, M. (2010). *Yeşim Ustaoglu Filmlerinin Auteur Kuramı Açısından İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Astruc, A. (2010). Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem (Le Camera-Stylo). (Ed. Ali Karadoğan). *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar*, Ankara: De Ki Basım Yayım, 21-26.
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması: Dört Kurucu Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaimağaoğlu*. İstanbul: Cadde Yayınları.
- Beccaria, C. (2015). *Suçlar ve Cezalar Hakkında*. (Çev.: Sami Selçuk). Ankara: İmge Kitabevi.
- Becerikli, R., & Kalaman, S. (2019). Acı Aşk Filminin "Erkeklik Krizi" Bağlamında İncelenmesi. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (31), 512-536.
- Benjamin, W. (2010). *Şiddetin Eleştirisi Üzerine*. (Der.: Aykut Çelebi). İstanbul: Metis Yayınları, 19-42.
- Bordwell, D. (2010). *Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması*. (Ed. Ali Karadoğan) Ankara: De Ki Basım Yayım, 71-82.
- Bordwell, D. (2012). The Art Cinema as a Mode of Film Practice. *In Poetics of Cinema*. Philadelphia: Routledge. 163-182.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2008). *Film Sanatı*. (Çev. Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat) Ankara: De-ki Yayınları
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2008). *Film art: An introduction*. New York: McGraw-Hill.

- Büker, S. (2010). Auteur Kurama Giriş. *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*. Der.: Seçil Büker ve Gürhan Topçu. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Bütev, S. (2017). Ben O Değilim Filminde Başkası'nın Varoluşçu Görüntüsü. *SineFilozofi*, 2(3), 3-34.
- Bütev, S. ve Öztürk, S. (2017, Haziran 24). Tayfun Pirselimoglu ile Söyleşi. *Sinefilozofi dergisi*. (<https://www.youtube.com/watch?v=NH6mLQpt22E&t=353s>) (28.08.2019).
- Bütev, S. ve Öztürk, S. (moderatörler), Pirselimoglu, T., Kesal, E., Özçelik, C. Ö. (2019, Kasım). Sinemanın Genel Sorunları – II. Sinefilozofi Sinema ve Felsefe Sempozyumu 2019, Yönetmen Paneli. (<https://dergipark.org.tr/download/article-file/750728>) (28.08.2019).
- Cebenoyan, C. (2010, Ekim 7). Tayfun Pirselimoglu: Sokakta yanınızdan gelip geçen ve sizin farkına varmadığınız insanların hikâyesi aslında en gerçek hikâye. Mithat Alam merkezinde Tayfun Pirselimoglu ile söyleşi. (<https://docplayer.biz.tr/3111483-Tayfun-pirselimoglu-sokakta-yaninizdan-gelip-gecen-ve-sizin-farkina-varmadiginiz-insanlarin-hikayesi-aslında-en-gercek-hikaye.html>) (28.08.2019).
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Çeçen, A. (2015). *Adalet Kavramı*. Ankara: Seçkin Yayıncılık
- Çetin, Z. (2001) Roman-Sinema Etkileşimi: Yeni Roman ve Yeni Dalga. *Marmara İletişim Dergisi*, 11(11), 143-166.
- Dostoyevski, F. M. (2011). *Suç ve Ceza*. (Çev.: Mazlum Beyhan). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Durğut, Ö. Ö. (2013). *Tayfun Pirselimoglu Üçlemesinde Mekân ve Kimlik: Rıza (2007), Pus (2009) ve Saç (2010)*. (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Ertaş, R. M. (2016). *Auteur Bir Yönetmen Olarak Çağan Irmak*. (Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Esen, K. (2013). Sinemada Auteur Kuramı. *Sinema Kuramları- 2*. (Ed.: Zeynep Özarslan). İstanbul: Su Yayınları, 33-50.
- Esen, Ş. K. (2015). *Sinemamızda bir" auteur": Ömer Kavur*. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Göktürk, N., Özgenç, İ., & Üzülmüş, İ. (2012). *Ceza Hukukuna Giriş*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Güngör, A. C. (2014). Auteur Kuramı Ve Metin Erksan Sineması. *International Journal of Social Science*, (30), 79-100.
- Güriz, A. (2004). Adalet Kavramı Üzerine. *HFSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)*. İstanbul: İstanbul Barosu Yayınları, 19-33.

- Kaarsan, K. (2011, Eylül 12). Röportaj: Tayfun Pirselimoglu- Saç. Eksisinema.com (<http://eksisinema.com/roportaj-tayfun-pirselimoglu-sac/>) (28.08.2019).
- Kabadayı, L. ve Öztürk, S. (2018, Haziran 8). Tayfun Pirselimoglu ile Yol Kenarı Filmi Üzerine Söyleşi. (https://www.youtube.com/watch?v=HdqpNM_6DzE) (28.08.2019).
- Kablamacı, D. (2011). Auteur Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri. *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. Der.: Murat İri. İstanbul: Derin Yayınları.
- Kael, P. (1963). Circles and Squares. *Film Quarterly*. California: University of California Press. 12-26.
- Kael, P. (2010). *Çemberler ve Kareler*. (Ed. Ali Karadoğan) Ankara: De Ki Basım Yayım, 47-70.
- Kale, N. (2004). Hukukun Adalet Uygunluğu. *HFSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyoloji Arkivi)*, İstanbul: İstanbul Barosu Yayınları
- Liman, A. S. Metin Erksan Sinemasında Çevre ve Mekân Estetiği. *International Journal of Social Science*, (6), 79-93.
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji sözlüğü*. (Çev.: Osman Akınhay & Derya Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Monaco, J. (2004). *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. Oklahoma: UNET 2 Corporation.
- Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga*. (Çev: Ertan Yılmaz). İstanbul: Artı Bir Kitap.
- Özarslan, Z. (2013). *Sinema Kuramları-2*. İstanbul: Su Yayınları.
- Özdemir, S. T. (2003). *Kara Filmler (Neo-Noir'dan Future Noir'e)*. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*, Ankara: İmge.
- Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*. İstanbul: Horizon international.
- Özlem, D. (2004). Adalet ve Görelilik. *HFSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyoloji Arkivi)*, İstanbul: İstanbul Barosu Yayınları
- Özlem, D. (2005). Neoliberalizm ve Adaleti. *HFSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyoloji Arkivi)*, İstanbul: İstanbul Barosu Yayınları
- Öztürk, E. (2013). *2000 sonrası Türk Sinemasında Yoksulluk*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Pirselimoglu, T. (2017, Nisan 17). 3. Akbank Kısa Film Festivali / Tayfun Pirselimoglu (<https://www.youtube.com/watch?v=WlR5JSYDxBA&t=3091s>) (28.08.2019).

- Platon (2005) *Devlet*. (Çev.: Cenk Saraçoğlu, Veysel Ataman). İstanbul: Bordo Siyah Yayınları.
- Portre: Tayfun Pirselimoglu. (2012, Ekim 31). Al Jazeera Media Network. (<http://www.aljazeera.com.tr/haber-analiz/portre-tayfun-pirselimoglu>) (28.08.2019).
- Pöstecki, N. (2005). *Yönetmen Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Pöstecki, N. (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması: 1990-2011*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Rahimov, İ. (2014). *Suç ve Ceza*. (Çev: Tuğrul Veli). İstanbul: Türkiye Barolar Birliği
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkansız İktidar Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sarris, A. (2004). Notes on the Auteur Theory. *Film Theory and Criticism*, (ed.: Leo Braudy and Marshall Cohen). Oxford: Oxford University, 561-564.
- Sarris, A. (2010). Auteur Kuramı Üzerine Notlar. *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar*. (Ed. Ali Karadoğan) Ankara: De Ki Basım Yayım, 41-45.
- Scheler, M. (2004). *Hınç*. (Çev.: Abdullah Yılmaz). İstanbul: Kanat Yayınları.
- Schrader, P. (1972). Notes on Film Noir. *Film Comment*, 8(1), 8-13.
- Shakespeare, W. (2014). *Hamlet* (Çev: Sabahattin Eyuboğlu). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (Çev.: Selda Salman ve Çiğdem Asatekin) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Stam, R. (2017). *Film Theory: An Introduction*. New Jersey: Wiley-Blackwell
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Şen, E. (2018, Mayıs 29). Tayfun Pirselimoglu Röportajı. Filmloverss sitesi (<https://www.filmloverss.com/tayfun-pirselimoglu-roportaji/>) (28.08.2019).
- Truffaut, F. (2010). Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim. *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar*. (Ed. Ali Karadoğan) Ankara: De Ki Basım Yayım, 27-40.
- Uğur, U. (2017) Auteur Yönetmen Yaklaşımının Türk Sinemasına Yansımaları: Demirkubuz Sineması. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(3), 227-241.
- Wollen, P. (1972). *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Wollen, P. (2008). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Çev. Aracagök, Z., & Doğan, B.) İstanbul: Metis Yayınları.

- Yalçın, Ş. (2004). Adaletin Felsefi Temelleri. *HFSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyoloji Arkivi)*, İstanbul: İstanbul Barosu Yayınları
- Yuvayapan, E. (2006). *Sinemada Suç ve Ceza- Modern Toplumlarda Adalet Arayışının Sinemada Temsili* (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.





ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Ulviyya Mammadova
Uyruğu : Azərbaycan
Mədeni hali : Bekar
Telefon : +90 552 891 82 52
e-mail : ulya7871@gmail.com

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyyət tarixi
Yüksək lisans	Gazi Üniversitesi	Devam ediyor
Lisans	Bakü Devlet Üniversitesi	2015
Lise	Zarifa Aliyeva adına Lise	2011

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2016	MGA yapım, Beni Affet Dizisi	Reji Asistanı
2014- 2015	Barama Innovation and Entrepreneurship Center	Sosyal Medya Hesapları Yöneticisi

Yabancı Dil

İngilizce, Rusça

Hobiler

Fotoğraf çekmek, sinema izlemek, kitap okumak



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..

