



ALİ ÖZGENTÜRK SİNEMASI

Yüksek Lisans Tezi

Tolga Barman

Eskişehir 2020

ALİ ÖZGENTÜRK SİNEMASI

Tolga BARMAN

YÜKSEK LİSANS

Sinema-Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Canan ULUYAĞCI

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Mayıs 2020

ÖZET

ALİ ÖZGENTÜRK SİNEMASI

Tolga BARMAN

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mayıs 2020

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Canan ULUYAĞCI

Bu çalışma, Türk sinemasında bir birey olarak yönetmen temsilini Ali Özgentürk sineması örneği üzerinden ortaya koymaktadır. Bu amaçla, Ali Özgentürk'ün 1979-1987 yılları arasında çekmiş olduğu *Hazal* (1979), *At* (1981), *Bekçi* (1984) ve *Su da Yanar* (1987) filmleri incelenecektir.

Yöntem kısmında ise auteur yaklaşım kavramı açıklanacak, yaklaşım ile ilgili görüşlere yer verilecektir.

Çalışmada, birey kavramının ortaya çıkış süreci üzerinde durulacak, ardından bireysellik bağlamında dünya ve Türkiye'de sinema tartışılacaktır.

Ardından bir birey olarak yönetmen kavramı açıklanacak ve bu kavram ile bağlantılı hareketler incelenecektir.

1979-1987 yılları arasında çekilen Ali Özgentürk filmleri 12 Eylül askeri darbesinin etkilerinin devam ettiği bir dönemde yönetmenin bireyselliğini ne ölçüde yansıtabildiğini analiz etmek açısından uygun bulunduğu için, amaçlı örnekleme yapılması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ali Özgentürk, Birey, Auteur, Türk sineması

ABSTRACT

THE CINEMA OF ALİ ÖZGENTÜRK

Tolga BARMAN

Department of Cinema and Television

Anadolu University, Institute of Social Sciences, May 2020

Adviser: Asst. Prof. Dr. Canan ULUYAĞCI

This study reveals the representation of the director as an individual in Turkish cinema through the example of Ali Özgentürk cinema. For this purpose, the films Hazal (1979), At (1981), Bekçi (1984) and Su da Yanar (1987) that Ali Özgentürk shot between 1979-1987 will be examined.

In the method part, the concept of the auteur approach will be explained and opinions about the approach will be included.

The study is going to focus on the emergence of the concept of the individual, then the individuality is going to be discussed in the context of world cinema and Turkey. Then the concept of director as an individual is going to be explained and the movements associated with this concept is going to be examined.

Since Ali Özgentürk films, which were shot between 1979-1987, were found appropriate to analyze to what extent the director could reflect his individuality at a time when the effects of the September 12 military coup continued, it is aimed to make a purposeful sampling.

Anahtar Kelimeler: Ali Özgentürk, Individual, Auteur, Turkish Cinema

Tarih : 11.09.2020

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

İmza
Öğrencinin Adı Soyadı
Tolga BARMAN

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	v
GÖRSELLER DİZİNİ	x
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç	4
1.3. Önem	5
1.4. Varsayımlar	6
1.5. Sınırlılıklar	6
2. YÖNTEM	8
3. BİREYSEL BİR ANLATI ARACI OLARAK SİNEMA	13
3.1. Birey Kavramı	13
3.1.1. Orta çağ'da birey	14
3.1.2. Rönesans'ta birey ve modern bireyin ortaya çıkışı	17
3.1.3. Modern çağ'da birey	21
3.2. Bireysellik Bağlamında Dünya ve Türkiye'de Sinema	24
3.2.1. Birey olarak yönetmen kavramı: 1950'li yıllarda Fransız sineması ...	28
3.2.2. 1980 öncesi dönemde Türkiye'de sinema	31
3.2.3. 1980 sonrası dönemde Türk sineması	41
3.3. Film Yapım Unsurlarının Tanımlanması	44
3.3.1. Anlatı biçimi	44
3.3.1.1. Öykü, tema ve olay örgüsü	44
3.3.1.2. Kimlik temsilleri	45
3.3.1.3. Zaman ve mekan	46
3.3.2. Teknik Unsurlar	48
3.3.2.1. Kamera	48

3.3.2.2. <i>Kurgu</i>	50
3.3.2.3. <i>Ses kullanımı</i>	51
3.3.2.4. <i>Mizansen tasarımı</i>	52
4. ALİ ÖZGENTÜRK SİNEMASININ YÖNETMEN SİNEMASI	
ÇERÇEVESİNDE ANALİZİ	55
4.1. Ali Özgentürk'ün Biyografisi	55
4.1.1. Sinema öncesi dönem	56
4.1.2. Sinemacılık dönemi	56
4.2. Filmlerin İncelenmesi (1979-1987)	59
4.2.1. Hazal (1979)	59
4.2.1.1. <i>Anlatı biçimi</i>	59
4.2.1.1.1. <i>Filmin öyküsü</i>	59
4.2.1.1.2. <i>Konu ve tema analizi</i>	60
4.2.1.1.3. <i>Olay Örgüsü</i>	62
4.2.1.1.3.1. <i>Serim bölümü</i>	62
4.2.1.1.3.2. <i>Çatışma</i>	62
4.2.1.1.3.3. <i>Gelişme Bölümü</i>	63
4.2.1.1.3.4. <i>Doruk Noktası</i>	65
4.2.1.1.3.5. <i>Sonuç Bölümü</i>	65
4.2.1.1.4. <i>Kimlik temsilleri</i>	65
4.2.1.1.5. <i>Zaman ve mekan</i>	69
4.2.1.2. <i>Teknik özellikler</i>	70
4.2.1.2.1. <i>Kamera</i>	70
4.2.1.2.2. <i>Kurgu</i>	72
4.2.1.2.3. <i>Ses kullanımı</i>	72
4.2.1.2.4. <i>Mizansen tasarımı</i>	73
4.2.2. At (1981)	77
4.2.2.1. <i>Anlatı biçimi</i>	77
4.2.2.1.1. <i>Filmin öyküsü</i>	77
4.2.2.1.2. <i>Konu ve tema analizi</i>	78
4.2.2.1.3. <i>Olay Örgüsü</i>	79
4.2.2.1.3.1. <i>Serim bölümü</i>	79
4.2.2.1.3.2. <i>Çatışma</i>	80

4.2.2.1.3.3. <i>Gelişme Bölümü</i>	80
4.2.2.1.3.4. <i>Doruk Noktası</i>	82
4.2.2.1.3.5. <i>Sonuç Bölümü</i>	82
4.2.2.1.4. <i>Kimlik temsilleri</i>	83
4.2.2.1.5. <i>Zaman ve mekân</i>	85
4.2.2.2. <i>Teknik özellikler</i>	87
4.2.2.2.1. <i>Kamera</i>	87
4.2.2.2.2. <i>Kurgu</i>	88
4.2.2.2.3. <i>Ses kullanımı</i>	89
4.2.2.2.4. <i>Mizansen tasarımı</i>	90
4.2.3. <i>Bekçi (1984)</i>	93
4.2.3.1. <i>Anlatı biçimi</i>	93
4.2.3.1.1. <i>Filmin öyküsü</i>	93
4.2.3.1.2. <i>Konu ve tema analizi</i>	94
4.2.3.1.3. <i>Olay Örgüsü</i>	96
4.2.3.1.3.1. <i>Serim bölümü</i>	96
4.2.3.1.3.2. <i>Çatışma</i>	96
4.2.3.1.3.3. <i>Gelişme Bölümü</i>	97
4.2.3.1.3.4. <i>Doruk Noktası</i>	98
4.2.3.1.3.5. <i>Sonuç Bölümü</i>	98
4.2.3.1.4. <i>Kimlik temsilleri</i>	98
4.2.3.1.5. <i>Zaman ve mekân</i>	100
4.2.3.2. <i>Teknik özellikler</i>	101
4.2.3.2.1. <i>Kamera</i>	101
4.2.3.2.2. <i>Kurgu</i>	102
4.2.3.2.3. <i>Ses kullanımı</i>	102
4.2.3.2.4. <i>Mizansen tasarımı</i>	103
4.2.4. <i>Su da Yanar (1987)</i>	107
4.2.4.1. <i>Anlatı biçimi</i>	107
4.2.4.1.1. <i>Filmin öyküsü</i>	107
4.2.4.1.2. <i>Konu ve tema analizi</i>	108
4.2.4.1.3. <i>Olay Örgüsü</i>	109
4.2.4.1.3.1. <i>Serim bölümü</i>	109

4.2.4.1.3.2. <i>Çatışma</i>	110
4.2.4.1.3.3. <i>Gelişme Bölümü</i>	110
4.2.4.1.3.4. <i>Doruk Noktası</i>	111
4.2.4.1.3.5. <i>Sonuç Bölümü</i>	112
4.2.4.1.4. <i>Kimlik temsilleri</i>	112
4.2.4.1.5. <i>Zaman ve mekân</i>	113
4.2.4.2. <i>Teknik Özellikler</i>	114
4.2.4.2.1. <i>Kamera</i>	114
4.2.4.2.2. <i>Kurgu</i>	115
4.2.4.2.3. <i>Ses kullanımı</i>	116
4.2.4.2.4. <i>Mizansen tasarımı</i>	116
4.3. Ali Özgentürk Sinemasının Bireysel Anlatısının Değerlendirilmesi	120
4.3.1. Ali Özgentürk filmlerinde ortak konular	120
4.3.1.1. <i>Yoksulluk</i>	120
4.3.1.2. <i>Otorite</i>	121
4.3.1.3. <i>Kimlik Arayışı</i>	122
4.3.1.4. <i>Aile kavramı</i>	122
4.3.1.5. <i>Ebeveyn-çocuk ilişkisi</i>	123
4.3.1.6. <i>Ataerkillik</i>	123
4.3.1.7. <i>Kadının konumu</i>	124
4.3.1.8. <i>Göç</i>	125
4.3.2. Ali Özgentürk filmlerinde ortak kimlik temsilleri	125
4.3.3. Ali Özgentürk filmlerinde ortak zaman ve mekân	126
4.3.4. Ali Özgentürk filmlerinin ortak teknik özellikleri	127
4.3.4.1. <i>Kamera</i>	127
4.3.4.2. <i>Kurgu</i>	127
4.3.4.3. <i>Ses kullanımı</i>	128
4.3.4.4. <i>Mizansen tasarımı</i>	128
5. SONUÇ VE ÖNERİLER	130
5.1. Sonuç	130
5.2. Öneriler	132
KAYNAKÇA	133
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ	<u>Sayfa</u>
Görsel 1. Sarris'in üç halkalı şeması	10
Görsel 2. Hortus Deliciarum örneği	16
Görsel 3. Hans Holbein the Younger'ın Sefirler (The Ambassadors) tablosu	19
Görsel 4. Hazal (1979) filminin afişi	59
Görsel 5. Kadın imgesinin kullanımı	62
Görsel 6.1. Üst-alt açısı kullanımı	71
Görsel 6.2. Kadraj içinde çerçeve kullanımı	72
Görsel 6.3. Derinlik kullanımı	73
Görsel 7. Mizansen tasarımı	74
Görsel 8. Işık kullanımı	76
Görsel 9. Filmde kullanılan kuş imgeleri	76
Görsel 10. At (1981) filminin afişi	77
Görsel 11.1. Üst-alt açısı kullanımı	88
Görsel 11.2. Kadraj içinde çerçeve kullanımı	88
Görsel 11.3. Yakın plan çekimlerinin kullanımı	88
Görsel 12.1. Mizansen tasarımı "Avlu"	91
Görsel 12.2. Mizansen tasarımı "Hapishane"	91
Görsel 12.3. Mizansen tasarımı "Devlet Dairesi"	91
Görsel 12.4. Işık kullanımı	91
Görsel 13. Bekçi (1984) filminin afişi	93
Görsel 14. Alt-üst açısı kullanımı	101
Görsel 15.1. Mizansen tasarımı "Ev"	104

Görsel 15.2. Mizansen tasarımı "Fabrika"	104
Görsel 15.3. Mizansen tasarımı "Gelinlik Atölyesi"	104
Görsel 15.4. Işık kullanımı	105
Görsel 15.5. Metaforlu mizansen tasarımları	106
Görsel 16. Su da Yanar (1987) filminin afişi	107
Görsel 17.1. Üst-alt açığı kullanımı	115
Görsel 17.2. Kadraj içinde çerçeve kullanımı	115
Görsel 18.1. Işık kullanımı	118
Görsel 18.2. Metaforlu mizansen tasarımları	119

1. GİRİŞ

1.1 Problem

1895 yılında Lumiere Kardeşler'in gerçekleştirdikleri film gösterimleri ile başlayan sinemanın yolculuğu, teknik ve anlatıda ortaya çıkan gelişmeler ile çeşitli tartışmaların, fikirlerin ve de amaçların mecrası olmuştur. Sinema, geniş kitlelere ulaşılabilmesi açısından hem ticari hem de ideolojik aktörlerin ilgisini çekmiştir. Ayrıca insanın kendisini hem görsel hem de işitsel anlamda ifade edebileceği bir ortam sunması, sinemanın bir sanat aracı olarak kullanılabileceği düşüncesini doğurmuştur.

Arnheim'e göre bir sanat yapısı, gerçeği taklit eden salt bir kopya olarak değil, gerçeğin gözlemlenip, o sanatı ortaya çıkaran araçlar aracılığı ile dönüştürülmesi sonucunda ortaya çıkar (Arnheim, 2002, s. 14). Karadoğan, bir filmin sanat eseri olarak tanımlanmasını, o filmin "gerçeği" gerçekle olan bağı gözetenerek seyirciye sunmasıyla mümkün olabileceğini belirtmiştir (Karadoğan, 2010, s.1). Özön da sinemanın bir sanat olarak adlandırılabilmesini, onun gerçek ile kurduğu bağın niteliği ile ilgili olduğunu belirtmiş ve sinemada görüntünün gerçeği yansıtmak için kullanılabileceği gibi bizi aldatmak, bir sahteliği gerçekmiş gibi göstermek için de kullanılabileceğini belirtmiştir (Özön, 2008, s. 17).

Sinemanın sanat olup olmadığı tartışmaları etrafında bu konuya değinen Arnheim, bir filmin sanatsal neticeler ortaya çıkarmak amacıyla kullanılabileceğinden ancak bunun bir zorunluluk olmadığından bahseder (Arnheim, 2002, s. 14). Yukarıda da belirtildiği gibi, ticari ve ideolojik aktörler henüz ilk yıllardan itibaren sinemanın gücünün farkına varmış ve kendi formüllerini sinemanın üzerinde uygulamaya başlamışlardır. 20 yy. da hem toplumsal hayatı hem de iş dünyasını etkisi altına alan endüstrileşme, sinemada da tekelleşmenin ve tek tipleşmenin önünü açmıştır. Sinema endüstrisinin en önemli birisine Hollywood endüstrisi örnek verilebilir:

Hollywood, kuruluşundan itibaren yoğunlaşma, dikey bütünleşme ve sıkı kontratlara bağlı ayarlamalarla karakterize olan bir ortamla tanımlana gelmiştir. Sessiz sinema döneminde başlayan pazara hâkim olma mücadelesi sesli sinema döneminde de devam etmiş ve Hollywood 1930'ların sonunda dikey bütünleşmesini tamamen tamamlamış, beş majör şirketin egemenliğine girmiştir (Çelenk ve Özen, 2006, s. 78).

Egemen ideolojinin ürettiği kültürel endüstri içinde bulunan ana akım sinema, tekellerin belirlediği belli kalıplar içinde tanımlanmış, bu kalıpları gerçeğin temsili olarak göstermiş ve arz-talep dengesi içinde sunduğu filmleri birer ticari meta haline getirmiştir.

Ana akım sinema, bireyci, ataerkil değerleri olumlayan, toplumsal eşitsizlikleri yeniden üreten egemen kapitalist ideolojinin dilini kullanmıştır. Bu dili kurarken tarafsız olduğunu ve gerçeği yansıttığını iddia eder (Ryan ve Kellner, 2010, s. 18). Bu iddiaya karşın Johnston kameranın aslında gerçek dünyayı değil egemen ideolojinin dünyasını gösterdiğini belirtmiştir (Johnston, 2008, s. 289).

İnsanların gerçeklik ile kurdukları bağ, kendi bireysel tecrübeleri, alışkanlıkları, bir şeyden hoşlanıp-hoşlanmama eğilimleri ile sıkı bir ilişki içindedir. Bu ilişki doğruların ve gerçeklerin ne olduğu ya da nasıl tanımlanması gerektiği konusunda, insanın fikirlerini etkilemektedir. Bu fikirlerden bir tanesi de kuşkusuz insanların sanatın ne olduğu konusunda verdiği hükümlerdir. Neyin “sanat” olup olmadığı üzerine düşünceler, sanatın tanımının yapılması noktasında bir problem olarak görülebilir ve “sanat” gibi öznel bir kavramın tanımının yapılamayacağı düşünülebilir ancak Gombrich’e göre, “sanat” kendi başına zaten var olmamaktadır ve var olan şey sanatçılardır. Bu tanımla ile sanatçıları sanatın tanımını şekillendiren bir özne (birey) konuma getiren Gombrich, sanatçının, kendi amaçları çerçevesinde özü ve biçimi ne kadar özgün bir biçimde ortaya koyduğuna ve amacına ne ölçüde ulaşabildiğine dikkat çekmiştir (Gombrich, 2014, s. 16).

Buradan hareketle sanatçının bir birey olarak sanatın niteliğini ne ölçüde etkilediği görülmektedir. Bir insanı birey yapan, onu toplumun diğer fertlerinden ayıran özgün özelliklerinin olması durumudur.¹ Bir insanın bu özgünlüğe sahip olabilmesi için kendisini gerçekleştirebileceği özgür bir ortama sahip olması gerekmektedir. Endüstrinin ve egemen ideolojinin dayatmalarına ve sınırlandırmalarına karşın, sinemanın bir sanat olarak var olabilmesi, gerçeği herhangi bir koşullanma olmadan yorumlayabilmesi açısından yönetmenin bireysel bağımsızlığı önem arz etmektedir ve bu noktada yönetmenin bir birey olarak egemen sisteme karşı ne ölçüde kendi bireysel düşüncelerini özgün ve özgür bir şekilde ifade edebileceği problemi doğmaktadır.

Türk Sineması, ana akım sinemada Amerikan endüstriyel sinema anlayışının dinamiklerini benimsemiştir. Türkiye’de sinemanın kitlesele anlamda yükselişe geçtiği 1950’li yıllarda ortaya çıkan Yeşilçam endüstrisi, buna örnektir. Film yapımında uzun yıllar hegemonyasını hissettiren Yeşilçam, kendi dışında filmler yapılmasına neredeyse imkân vermemiştir. Bu hegemonyaya karşı bazı yönetmenlerin bireysel çabaları olmuş ancak bu çabaların önüne çeşitli engeller çıkmıştır. Filmler dağıtım ve salon bulma konusunda sıkıntı yaşamış, klasik Yeşilçam anlatısına alışmış olan

¹<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/individual> (Erişim tarihi: 12.02.2020)

halk tarafından yadırganmıştır. Bu da yönetmenlerin birey olarak özgün ve bağımsız ürünler ortaya koymasını zorlaştırmış, çoğunu sistemin içine geri dönmeye zorlamıştır (Coşkun, 2009, s. 13-14). Yeşilçam’da özellikle 1960-1980 yılları arasında sektöre para sağlayan “bölge işletmecileri” yapımcılara üstünlük sağlamış, oyuncu seçiminden, filmlerin konularının seçimine kadar söz sahibi olmuşlar, halkın ilgi gösterdiğini savundukları hikayelerin benzerlerini tekrar tekrar çekirmişlerdir (Gümüşkemer, 2018, s. 40). Yapımcıların aldıkları avanslar ile ucuza mal ettikleri filmler Türk Sineması’nda film üretimini nicelik olarak arttırsa da niteliği azaltmıştır. Özön, 1970’lerde yılda 200’ün üzerinde filmin yapıldığını ancak bu filmlerin endüstrinin bunalımını ve sonunu hızlandırdığını belirtir. Bu dönemde yönetmenler aynı yıl içinde bir düzineden fazla film çevirmiş, senaryo yazarları yaklaşık üç düzine senaryo yazmış, yıldız olarak tabir edilen oyuncular iki düzineden fazla filmde rol almıştır (Özön, 1968, s. 190).

Türk Sineması’nda bir birey olarak yönetmenin var olmasının önündeki bir diğer engel ise sansür olmuştur. İlk olarak 1939 tarihli “Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname” ile ortaya çıkarılan film sansürü tüzüğü, 1948, 1958, 1966 ve 1977 yıllarında bazı değişikliklere uğramışsa da Nizamname tüzüğünün mantığı bu tüzüklerde de korunmuştur. Tüzük, iki ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm yabancı filmlerin denetlenmesini, ikinci bölüm ise Türkiye’de çekilecek yerli ve yabancı filmlerin denetlenmesini kapsamaktadır. Tüzük, filmlerin çekilmesi hususunda dört aşamalı bir sansür mekanizmasını ortaya çıkarmıştır. İlk aşamada, çekilecek olan filmlerin senaryoları bir kurul tarafından incelenmektedir. Filmlerin çekimlerine kurulun senaryoyu uygun bulması şartı ile başlanmaktadır. İkinci aşamada, çekilen film aynı kurul tarafından incelenmektedir. Bu aşamada kurul, filmin onaylanan senaryoya uygun bir şekilde çekilip çekilmediğini denetmektedir. Üçüncü aşama, senaryosu kabul edilen ve bu senaryoya göre çekilen bir filmin, sonradan bir sıkıntı yaratabileceğinin öngörülmesi halinde İçişleri Bakanlığı tarafından yasaklanabileceği hususundadır. Dördüncü ve son aşama ise, diğer üç aşamanın sonucunda, filmi ortaya koyan sinemacıda ortaya çıkan “kendi kendini sansür” ile alakalıdır. Kendi kendini sansür ile sinemacı, henüz yaratım aşamasında kendi özgün fikirlerini baltalayacak, ortaya çıkaracağı ürünü toplumsal ve ideolojik baskılara teslim edecektir. (Özön, 2013, s. 240-244)

1980’li yıllarda, Türk sinemasının hem ulusal hem de uluslararası alanda önemli temsilcilerinden birisi olan Ali Özgentürk, sosyalist bir dünya görüşü ile Yeşilçam’ın içinde yetişmesine rağmen kimi zaman bu sistemin dışında filmler yapmış, kimi zaman ise sistemin içinde yer alarak sinemamızda özgün bir yer edinmiştir:

Ali Özgentürk ilk dönemlerindeki toplumsal gerçekçilik anlayışını (Hazal, At, Bekçi, Su Da Yanar) daha sonraki dönemlerde bireyin irdelenmesiyle iç ödeşmeleri kulvarına kaydırıp, her biri farklı okumalara ve tartışmalara açık filmler yaparak, bir çeşit kendi kişisel sinemasının örneklerini (Çıplak, Mektup, Yengeç Oyunu) tecimsel kaygılara ödün vermeden, cesaret isteyen bir tavırla sürdürmüştür. Buna karşılık kimi filmlerinde hem kişisel dünyasını hem de piyasanın gişeyle somutlaşan koşullarını hedefleyen, belli bir kesimden çok, geniş halk yığınlarının beğenisine sunulmayı amaçlayan filmlerde de hem kendi sinema anlayışını hem de kitlesel olabilme yanını sınavan örneklerle (Kalbin Zamanı, Balalayka) imza atmıştır (Evren, 2011, s.12).

Çalışmanın problemi, endüstrinin ve baskı aygıtlarının sınırlandırmalarına karşın, yönetmenin bireysel bağımsızlığını koruyup koruyamayacağı, bir birey olarak egemen sisteme karşı ne ölçüde bireysel düşüncelerini özgün ve özgür bir şekilde ifade edebileceğidir. Çalışmada bu bağlamda öncelikle birey kavramı incelenecek, modern bireyin nasıl ortaya çıktığı irdelenecektir. Ortaya koyulan problemin çözülmesi aşamasında, bir birey olarak yönetmeni ön plana çıkaran yaratıcı yönetmen(auteur) yaklaşımdan faydalanılacak, Andrew Sarris'in üç aşamalı auteur teorisi kullanılacaktır.

1.2 Amaç

“Ali Özgentürk Sineması” isimli çalışma ile sinemamıza önemli katkılarda bulunmuş yönetmen Ali Özgentürk'ün yönetmenin bireysel üretimi bağlamında, yaratıcı yönetmen yaklaşımı çerçevesinde incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu inceleme sırasında yönetmenin bireyselliğinin ne ölçüde filmlere etki ettiği tema, karakter, zaman, mekân ve teknik özellikler açısından değerlendirilecek ve filmlerin çözümlemeleri yapılacaktır. Çalışmanın amacı, Ali Özgentürk'ün 1979-1987 yılları arasında yaptığı dört filmin (Hazal, 1979; At, 1981; Bekçi, 1984; Su Da Yanar, 1987) auteur yaklaşım ile incelenmesi ve Ali Özgentürk'ün bir birey olarak ilk dönem filmlerinde yaratıcı yönetmen tavrı sergileyip sergilemediğinin ortaya koyulmasıdır. Bu amaç doğrultusunda aşağıda belirtilen sorulara cevap aranmıştır:

- 1) Birey nedir? Modern birey kavramı ne zaman ortaya çıkmıştır?
- 2) Yönetmenin bir birey olarak var olabilmesinin önündeki engeller nelerdir?
- 3) Ali Özgentürk, ilk dönem filmlerinde biçem nasıldır?
- 4) Ali Özgentürk'ü yaratıcı yönetmen yapan öğeler nelerdir?

1.3. Önem

Türk sinemasında eleştirel filmlerin arttığı bir dönemde 12 Eylül darbesi yapılmış ve baskıcı bir yönetim anlayışı ülkeye hâkim olmuştur. Bu dönemde bireysel haklar da kısıtlanmıştır. Özgürlük ve özgün olma durumu sıkıntıya girmiştir.

Türk sinemasında ulusal ve uluslararası alanda birçok ödül kazanmış Ali Özgentürk, bulunduğu kuşağın önemli yönetmenlerinden bir tanesi olmuş, kendine has bir sinema dili oluşturmaya çalışmıştır. Türk sineması üzerine yapılan çalışmalarda ise şu ana kadar kendisine çok az yer verilmiştir:

1990 yılında “Türk Sinemasında Yönetmenin Kimliği, Rolü ve Yaratıcılık Sorunları” isimli yüksek lisans tezi ile Engin Başçı, Türk sinemasında yaratıcı yönetmenin konumunun ne olduğu, hangi sınırlar içerisinde kaldığı sorusunu sanat tarihi ve sinema kuramları ile temellendirerek geleneksel ve eleştirel yönetmen kavramları çerçevesinde açıklamaya çalışmıştır. Bu çalışmayı gerçekleştirirken Türk Sinemasında yönetmenin konumunu konu alan üç filminden yararlanmış, Ömer Kavur’un *Gece Yolculuğu* (1987), Yavuz Özkan’ın *Filim Bitti* (1989) ve Ali Özgentürk’ün *Su da Yanar* (1987) filmlerini bu çerçevede incelemiştir (Başçı, 1990).

Yine 1990 yılı içerisinde Fetay Soykan’ın yaptığı “Türk Sinemasında Kadın” konulu doktora tezinde Ali Özgentürk’ün Hazal filmine yer verilmiştir. Soykan bu çalışmasının ilk bölümünde Osmanlı’dan Cumhuriyet dönemine, kadının konumunun ve haklarının ne şekilde bir gelişme gösterdiğini araştırmıştır. Bu bölümün ardından, Tiyatrocular Dönemi’nden 90’ların başına kadar olan süreçte Türk Sinemasında kadının konumunu inceleyen Soykan, 1970-1990 yılları arasında çekilen filmlerde, kırsal kesimlerde kadının temsili üzerine bilinçli filmlerin üretildiğinden bahsetmiştir. Soykan, araştırmasında Lütfi Ömer Akad’ın *Irmak* (1972), *Gelin* (1973), *Düğün* (1973), *Diyet* (1974), Atıf Yılmaz’ın *Cemo* (1972), *Utanç* (1972), *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1977), *Mine* (1983), *Bir Yudum Sevgi* (1984), *Dağınık Yatak* (1984), *Adı Vasfiye* (1985), *Asiye Nasıl Kurtulur* (1986), *Ah Belinda* (1986), *Ölü Bir Deniz* (1989), Yılmaz Güney’in *Sürü* (1979), *Arkadaş* (1975), Süreyya Duru’nun *Bedrana* (1974), *Kara Çarşafı Gelin* (1975), Feyzi Tuna’nın *Kızgın Toprak* (1973), Korhan Yurtsever’ in *Fırat’ın Cinleri* (1977), Ömer Kavur’un *Ah Güzel İstanbul* (1981), *Göl* (1983), Şerif Gören’in *Kurbağalar* (1985), *Firar* (1984) ve Ali Özgentürk’ün *Hazal* (1979) filmlerini konu edinmiştir (Soykan,1990)

2017 yılında Anargul Kydyrova, “Sinemada uyarılama: Selvi Boylum Al Yazmalım ve Cengiz Aytmatov” isimli yüksek lisans tezi çalışmasının bir bölümünde Ali Özgentürk’e yer

vermiştir. Cengiz Aytmatov'un Selvi Boylum Al Yazmalım isimli romanından uyarlanan yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yaptığı filmin senaryosu Ali Özgentürk tarafından yazılmıştır. Özgentürk filmde yardımcı yönetmen olarak da çalışmıştır. Kydyrova çalışmasında roman, film ve senaryoyu karşılaştırarak bu üç eserin benzerlikleri ve farklılıklarını analiz etmiştir (Kydyrova, 2017).

2018 yılında ise "Türk Sinemasında Baba Temsili" konulu çalışmasında Özlem Özgür, Ali Özgentürk'ün At filminde Genco Erkal'ın oynadığı Hüseyin karakterini, baba temsili çerçevesinde incelemiştir (Özgür, 2018).

2019 yılının mart ayında yayınlanan "Murtaza'yı Toplumsal Sorunların Belirtisi Olarak Okumak ve İzlemek" isimli makalesinde Çam, Orhan Kemal'in 1952'de çıkardığı Murtaza romanını ve bu romandan uyarlanmış iki Bekçi Murtaza filmini incelemektedir (1965, Tunç Başaran ve 1985, Ali Özgentürk). Çam bu çalışmasını, edebiyatçı ve sinemacıların toplumsal sorunların çözümünde, hekimin bir hastalığı tedavi etmesi gibi bir misyona sahip olabileceği önermesi üzerine kurmuştur. Bu önerme, hızlı sanayileşen bir bölgede kimliksiz kalmış ve yabancılaşmış bir bekçi olan Murtaza'yı konu edinen biri edebiyat eseri, ikisi sinema eseri olmak üzere üç eserin çözümlenmesi üzerinden sonuca ulaştırılmıştır (Çam, 2019).

12 Eylül döneminin baskıcı rejimine rağmen eleştirel bir sinema yapmaya çalışması ve bir birey olarak var olma mücadelesi vermesi açısından Ali Özgentürk'ün bu döneme denk gelen (1979-1987) filmlerinin incelenmesi baskıcı bir ortamda yönetmenin bir birey olarak var olabileceği düşüncesini desteklemek adına önemlidir.

1.4. Varsayımlar

Bu çalışma aşağıdaki varsayımlara dayanılmaktadır:

1. Sanat, bireyin amaçları doğrultusunda özgünlüğe ulaştığı zaman ortaya çıkmaktadır.
2. Sanatçı, özgünlüğe ulaşabilmesi için kendi düşüncelerinin bağımsızlığını korumalıdır

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışma Türkiye'de yönetmenin modern bir birey olarak ne ölçüde var olabildiği durumunu Ali Özgentürk sineması üzerinden incelemektedir. Çalışma Ali Özgentürk'ün 1979-1987 yılları arasında yaptığı 4 film (Hazal, 1979; At, 1981; Bekçi, 1984; Su Da Yanar, 1987) ile sınırlandırılmıştır. Bu periyodun seçilmesinde şu etmenler etkili olmuştur:

1) Yönetmenin ilk filmin çektiği 1979'un hemen ertesi senesinde 12 Eylül 1080 askeri darbesi olmuş, hak ve özgürlükler kısıtlanmıştır.

2)Askeri yönetimin sıkıyönetim kuralları 19 Temmuz 1987 yılına kadar etkisini sürdürmüştür.

3) 1980-1993 yılları arasında ortaya çıkan yeni kuşak yönetmenler, teknolojik eksikliklerine rağmen biçim/içerik, konu zenginliği ve çeşitliliği açısından sinemamıza taze bir kan getirmiştirler. Özgentürk de bu dönemin temsilcileri arasında bulunmaktadır (Onaran, 1994, s.200).

Birey kavramı incelenirken, modern birey odak noktası olarak ele alınmış. Bu bağlamda Orta Çağ öncesi dönem kapsam dışında bırakılmış. Modern bireyin tanımına zemin hazırlaması bakımından Orta Çağ dönemi sınırların içine dahil edilmiştir.

Türk sinemasının tarihsel bağlamda incelendiği süreç 1950-1990 yılları arası ile sınırlandırılmıştır. İncelemenin 1950'li yıllarda başlama sebebi Türk sinemasında hem eleştirel düşüncenin bu yıllarda ortaya çıkmasıdır.

2. YÖNTEM

1980’li yıllar Türk sinemasında tekelin ve egemen ideolojinin baskısı altın eleştirel sinema yapmayı amaçlayan bir birey olarak yönetmeni ele alan bu çalışmada, araştırma modeli olarak auteur eleştiri modelinden yararlanılacaktır.

Astruc, 'L'Écran française' dergisinde, 30 Mart 1948 tarihli "*Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo (Kalemde Kameraya Kameradan Kaleme)*" makalesinde, ilk defa camera-stylo (kamera-kalem) kavramını ortaya atmış, gelişen anlatı teknikleri ve teknolojik imkanlar ile birlikte sinemanın tıpkı resim ve roman gibi bir sanat formu olarak özgür anlatılar kurabilecek niteliğe kavuştuğunu belirtmiştir. Sinemanın temel sorununun, düşüncelerin nasıl ifade edileceği hususunda olduğunu belirten Astruc, bu yeni sanat formunun her türlü konuyu ele alabilecek esneklikte olduğunu iddia etmiştir. Astruc, sinemanın gerçekliği ifade etmek için gerekli tüm yetkinliğe sahip olduğunu, yenilikçi ve bireysel bir film yapım biçimini ortaya koymak için geniş imkanların bulunduğunu belirtmiş ve film yönetmenini bir yazar-yönetmen pozisyonuna koyarak camera-stylo(kamera-kalem) kavramını tanımlamıştır. Bu kavram ile birlikte yönetmen ile yazar arasındaki ayrım ortadan kalkmaktadır. Astruc, bir roman yazarının kalemi ile oluşturduğu biçemi, film yönetmeninin de kamerasıyla yaptığını öne sürmüştür (Astruc, 2016, s.30-34).

Astruc’un düşüncelerinden yola çıkan Cahiers du Cinema yazarları, Andre Bazin’in çevresinde “politique des auteurs” kavramını ortaya çıkarmışlardır. Bu kavramı ortaya çıkaran isimler arasında François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Erich Rohmer, Jacques Daniel-Velcroze gibi sonradan yönetmen olacak isimler de vardır. “Politique des auteurs” kavramı, her yönetmenin biçimini önemli bir noktaya yerleştirir çünkü bir filmin gerçek anlamını yakalamanın tek yolu bu biçimin analiz edebilmesi sonucunda ortaya çıkar. “Politique des auteurs” görüşüne sahip çıkan yazarlar, bu kavramı bireyin ve bireyselliğin işareti olarak bir başka deyişle yönetmenin bir birey olarak söylemi olarak görmüşlerdir. Onlara göre, sinemanın ve gerçeğin özgün bir şekilde değerlendirmesi bu yolla mümkün olmaktadır. Bu eleştiri anlayışı ile direkt olarak filmin biçimine ilgi duyulmuş ve yönetmenin kişiselliği ve özgünlüğü bu biçimin içinde aranmıştır (Vincenti, 1993, s.124).

Bazin, auteur kavramını ve “Politique des auteurs” yaklaşımının tanımını şu şekilde yapar:

...auteur, kendisine tabidir; senaryo ne olursa olsun, o hep aynı hikâyeyi anlatır veya “hikâye” kelimesinin kafa karıştırıcı olması ihtimaline karşı, tutumunu değiştirmedigi gibi, eylemler karakterler üzerinde aynı ahlaki yargıları devam ettirdiğini söyleyelim.

Politique des auteurs, kısaca sanatsal eserdeki kişisel faktörü başvuru ölçütü olarak seçmekten ve daha sonra devam edeceğini hatta bir filminden diğerine ilerleyeceğinin kabul etmekten ibarettir (Bazin, 2016, s.61).

Bazin'in de belirttiği gibi bir auteur, tutarlı bir kişisel biçime sahip bir bireydir ve eserlerinde bu ölçütü devam ettirir.

“Politique des auteurs” görüşüne sahip yazar ve eleştirmenler, auteur-metteur en scene ayrımını yapmışlardır. Auteur, kendi duygu ve düşüncelerini eserine aktarırken, metteur en scene başka insanların kurguladığını film haline getirir. Metteur en scene usta bir zanaatçı olarak görülebilir, filmi yaparken kendi kişiliğini değil ustası olduğu yeteneği sergiler. Kurduğu biçem, ustalığının bir eseridir. Auteur birey ise kendi kişiliğini filme yansıtır. Sahnenin nasıl olacağının düzenlenmesinden, alıcının konumuna kadar gerçekleştirdiği “mise en scene” ile kendi bireysel biçimini yaratır (Büker ve Topçu, 2019, s.264.).

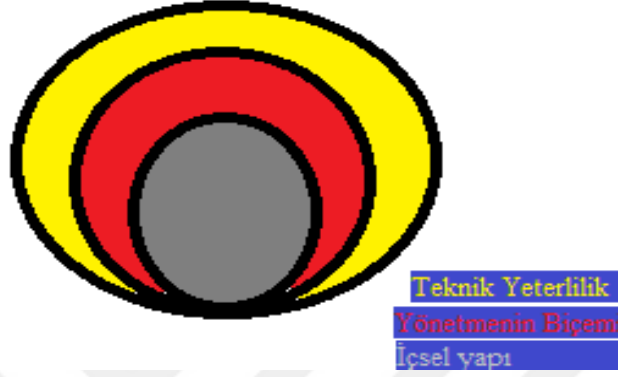
Auteur yaklaşım yönetmeni filmin asıl sahibi olarak görmektedir. Bu sebeple auteur film yaklaşımının amacı, bir filmin incelenerek filme kendi kişisel biçimini veren yönetmenin tanımlanmasıdır. Bu tanımlama, film içinde öne sürülen kaygılar, tekrarlayan motifler, biçim ve içeriğin tutarlılığı ve yapının yönetmenin diğer filmleri ile arasında bağın analiz edilmesi ile ortaya çıkar. Sinema filmleri, endüstriyel bir yapının içinde ve kolektif bir üretim ortamında yapılırsa dahi, auteur yönetmen bireyselliğini kısıtlayan tüm bu etmenlere karşın bir çıkış yolu bulan ve filmlerine kendi imzalarını atabilen sanatçılardır (Özden, 2004, s.127).

Andrew Sarris, *Cahiers Du Cinema* eleştirmenlerinin “politique des auteurs” düşüncesinden yola çıkarak auteur yaklaşımını Amerika kıtasına taşımıştır. Sarris, yönetmen sineması kavramı üzerinde durmuş ve iyi yönetmeni kötü yönetmenden ayırabilmek hedefiyle “politique des auteurs” a kuramsal bir çerçeve kazandırmayı amaçlamıştır. Sarris kuramsal çerçevesini yaratırken üç değeri ölçüt olarak almıştır:

- 1) Yönetmen teknik açıdan yeterli midir?
- 2) Filmlerde yönetmenin kişiliğini yansıtan anlatı biçimleri mevcut mudur?
- 3) Yönetmenin filmlerinin içsel anlamı var mıdır?

Bu üç maddeyi iç içe geçmiş üç halkalı bir şema olarak betimleyen Sarris, ilk halkayı teknik açıdan yeterlilik halkası, ikinci halkayı biçem halkası, üçüncü halkayı ise içsel anlam halkası olarak değerlendirir. Bir yönetmenin auteur olabilmesi için bu üç halkayı tamamlaması gerektiğini belirtir. Sarris'in belirlediği bu üç ölçüt arasında en muğlak anlama sahip olan ölçüt içsel yapıdır (Bkz. Görsel 1). Sarris, bu muğlaklığın nedenini, kavramın sadece sinema ile ilgili bir anlama sahip

olduğu hususu ile gerekçelendirir. Ona göre sinema-dışı başka terimler içsel yapı kavramını açıklayamaz. Sarris, içsel yapıyı ruhun elan'ı (coşkusu, hamlesi, atılımı) olarak adlandırmıştır. Sarris, bu tanımlamasındaki ruh kavramını, iki insan arasında şartların eşit olduğu bir ortamda ortaya çıkan soyut farklılık olarak kabul eder (Sarris, s. 65-68).



Görsel 1. Sarris'in üç halkalı şeması

Auteur yaklaşımına en büyük eleştirisi Pauline Kael tarafından yapılmıştır. Kael, Sarris'in sanat estetiği anlayışının faydacılığa dayandığı olasılığı üzerinde durmuştur (Kael, 2016, s.74): “Eğer onun estetiği faydacılığa dayanıyorsa, sanatta herhangi bir teori kullanmanın sıra dışı zekâ ve ayırt etme ve beğeni gerektirdiğini ve bu özellikler olmaksızın bir teorinin katı bir formüle dönüştüğünü belirtmek de faydalı olabilir.” Kael, eleştirinin bilimden ziyade bir sanat olduğunu belirterek, katı kuralları takip eden bir eleştirmenin en önemli özelliğini; bir yapıtın özgün ve önemli noktalarını idrak edip diğer insanların bunu görmesini sağlama yetisini kaybedeceğini iddia etmiştir. Kael, Sarris'in öne sürdüğü üç değer ölçütünü inceler (Kael, 2016, s. 71-84).

Dış çemberde yer alan birinci ölçüt, yönetmenin teknik yeterliliği ile ilgilidir. Kael, bu önermeyi yetersiz ve şüpheli bir önerme olarak nitelendirir. Büyük yönetmenlerin bazı noktalarda bilinçli tercihler ile sinema tekniğini bozduğunu belirtir. Bu durum, onların teknik yetersizliğinden ziyade kişisel tercihlerinden kaynaklanmaktadır. Ayrıca tekniği iyi bilmediği öne sürülen bazı sanatçılar, kullandıkları yeni yöntemler ile tekniksel yeterliliğin standartlarını değiştirebilir. Kael, bu duruma Antonioni ve Sturges örneğini verir. John Sturges, piyasanın talep ettiği filmleri yapma konusunda uzmanlaşmış iyi bir teknisyen yönetmen olarak bir western olan Escape from Fort Bravo (1953) filmini başarıyla yönetmiştir. İtalyan yönetmen Antonioni'nin bu türde bir filmi yönetip yönetemeyeceği konusu bir muammadır ancak bu durum ortaya koyduğu ürünlere bakıldığında Antonioni'nin büyük bir yönetmen olduğu gerçeğini değiştirmemektedir (Kael, 2016, s. 71-84).

Halkanın ortasındaki çemberde yer alan ikinci ölçüt ise yönetmenin ayırt edilebilir bir kişiliğe sahip olup olmadığıdır. Kael, yönetmenin ayırt edilebilir kişiliği ile bir filmin niteliğinin iyi olması arasında bir bağlantı olduğunu kabul etmemektedir. Kael, Reed'in sürekli farklı fikirler denerken, Hitchcock'un kendisini tekrarlayan fikirler üretmesini örnek gösterir. Bu kıyaslama ile Hitchcock'un kişiliğinin filmlerde daha belirgin bir şekilde görülebileceğini kabul eder ancak bu belirginliğin eserin niteliği hakkında nasıl bir fonksiyona sahip olduğunu sorgular. Ona göre bu durum bir sinema eserini iyi bir film yapmamaktadır aksine yönetmenlerin kişiliğinin filmlerde fazlaca hissedilmesi o filmleri kötü etkilemektedir. Auteur anlayışını savunan eleştirmenler, bir yönetmenin filmlerini bir bütün olarak ele alır ve yönetmenin auteur olup olmadığı konusunda bir yargıya varırlar. Kael, auteur kuramcılarının, sevdikleri bir yönetmeni savunurken, yönetmenin iyi filmlerini övüp, kötü filmlerini görmezden geldiklerini söyler ve bu durumu sanatçıya yapılmış bir saygısızlık olarak görür (Kael, 2016, s. 71-84).

İç çemberde bulunan üçüncü ölçüt olan "iç anlam" kavramı ise Kael tarafından diğer iki ölçüte göre daha kayda değer bulunur. Ona göre, bu ölçüt auteur kuramcılarının asıl niyetini belli ettiği aşamadır. Kuramcılarının "auteur" yönetmeni, kendi tarzını eline verilen hikâyenin çatlaklarına yerleştirir. Bu sebepten dolayı yönetmenin tarzını yerleştirdiği biçim öne çıkar ve içerik önemsizleşir. Bu sebepten dolayı yönetmenin kurduğu mizansen auteur kuramcılarının asıl incelediği nokta olarak karşımıza çıkar. Kael, içsel anlamı ortaya çıkaran yönetmenin kişiliği ve materyal arasında bulunan gerilimi bir saçmalık olarak adlandırmıştır. Ticari bir iş yapan yönetmenin elindeki malzemeyi en iyi şekilde kullanmaya çalışacağını ve durumun içinde bir "gerilim" bulunmadığını söyler. Ortaya çıkacak tek gerilimin kullandığı malzemeyi verimli kullanamaması ile ortaya çıkacağını belirterek, içsel anlamı ve ruhun elan'ı kavramlarını bir bakıma reddeder. Kael, Sarris'in önermeler sonucu bir teoriye ulaşmadığını, teorisini desteklemek için önermeler uydurduğunu varsaymıştır (Kael, 2016, s. 71-84).

Auteur yaklaşımının dağınık bir şekilde geliştiğinden ve bu sebepten ötürü geniş anlamlarda yorumlanıp, kullanıldığından bahseden Wollen ise bu sebepten dolayı tanımın gevşek tanımlamalara sahip olduğunu belirtir. Wollen bu dağınıklığın sonucunda iki temel auteur yaklaşım okulunun ortaya çıktığını; birinin motife ve anlama, diğerinin ise biçim mise en scene (sahne düzeni)'e odaklandığını söylemiştir. Wollen'a göre ise auteur bir yönetmenin eserinin hem anlamsal hem de biçimsel öğeleri kapsadığını belirtir. Ona göre auteurun eseri bir anlam içerir. Auteur, metteur en scene'in yaptığı gibi önceden tasarlanmış metinleri sinemanın araçları yoluyla

birleştirmekten öte, kendine özgü anlam denemeleri sonucunda bir eser ortaya çıkarır. Bu açıdan bakıldığında anlambilimsel açıdan mette ur en scene'in eseri a priori olarak, auteur yönetmenin eseri ise a posteriori olarak inşa edilir (Wollen, 2004, s.68-70).

Wollen, auteur yaklaşımının bugünkü biçimini Geoffrey Nowell-Smith'in tanımladığını belirtmiştir:

Kuramın gelişimi sırasında beliren can damarlarından biri şudur: Bir yazarın yapıtının tanımlayıcı özellikleri mutlaka ilk bakışta görülebilen özellikler değildir. Bunun için eleştirinin amacı konunun ve konuyu ele alışın yüzeysel karşıtlıktan ardında yatan temel ve anlaşılması güç motiflerin çekirdeğine inmektir. Bu motiflerin oluşturduğu desen bir yazarın yapıtına o özgün yapıyı veren şeydir, eseri hem içsel olarak tanımlar hem de bir eseri ötekinden ayırt etmeye yarar (Wollen, 2004, s.72).

Bir yönetmenin auteur yaklaşım sergileyip sergilemediğini anlamak için, yapıtın konusunun incelenmesi, yönetmenin eserlerinde benzetmelerin, çağrışımların ve imgelerin tutarlılığına, anlamların derinliğine bakılmalıdır (Esen, 2014 s.19).

Bu bağlamda Özgentürk'ün 1979-1987 yılları arasında yer alan *Hazal* (1979), *At* (1981), *Bekçi* (1984) ve *Su Da Yanar* (1987) filmleri anlatı biçimi, kimlik temsilleri, zaman ve mekân ve teknik özellikler ana başlıkları altında incelenecektir. Anlatı biçimi ana başlığı; filmin öyküsü, konu ve tema analizi, Olay örgüsü (serim bölümü, çatışma, gelişme bölümü, doruk noktası, sonuç bölümü) alt başlıklarına ayrılacaktır. Teknik özellikler ana başlığı ise kamera, kurgu, ses kullanımı, mizansen tasarımı alt başlıklarına ayrılacaktır. Bu incelemeler ile yönetmenin Sarris'in üç aşamalı auteur yönetmen şemasına uygun olup olmadığı analiz edilecektir.

Auteur yaklaşım metodu yönetmeni merkeze alırken, yönetmenin birey olma durumunu merkezi bir konuma oturtmaktadır. Bu açıdan bakıldığında çalışmada, modern birey kavramının ortaya çıkışı, gelişimi ve dünya düzeninde bulunduğu pozisyonun incelenmesi yerinde olacaktır.

3. BİREYSEL BİR ANLATI ARACI OLARAK SİNEMA

3.1. Birey Kavramı

İnsanın özünün ne olduğu sorusu felsefe tarihinin en eski sorularından bir tanesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu öz arayışı, ilk çağdan modern çağa kadar felsefenin ana konularından bir tanesi olmuş, insanın özü üzerine yapılan tanımlamalar farklı zaman ve toplumlar farklı hallerde ortaya çıkmış ve birey kavramı -ilkel bireyden modern bireye- üzerine yapılmış tanımlamaları şekillendirmiştir. Bu bağlamda bilimsel bir birey kuramı oluşturulurken üzerinde durulması gereken en temel nokta bireyin toplumsallığının her an hesaba katılması gerekliliğidir. İnsan, toplumsal bir varlık olmasının yanı sıra bir tür hayvan, kendine özgü bir bilinci, bir tini olan, bio-psiko-sosyal bir varlıktır (Eroğul, 2014, s.4). Ait olduğu toplulukta kendi karakteristik özellikleri ile bu topluluktaki diğer üyelerden ayrılan insan ya da varlık anlamına gelen birey, Rönesans çağı ile birlikte insanı merkeze alan modern düşünceler ışığında ortaya çıkmıştır.²

Modernliğin ortaya çıkışı ile benliğin “varoluşsal kipi” sorgulanmış ve insanın “kim” olduğuna dair tanımlamalarda radikal bir değişim yaşanmıştır. Bauman bu radikal değişimler ile birlikte benliğin biçiminin üç modern niteliğe sahip olduğunu belirtir: Bunlardan ilki benliğin, üzerinde düşünölmeye, tartışılmaya değer bir nesne niteliğı kazanmasıdır. İkincisi benliğin bir özne olarak diğer öznelere daha yüksek bir noktada konumlandırılmasıdır. Özne niteliğindeki diğer varlıklar, benliğin nesnesi haline getirilmiştir. Üçüncü nokta ise benliğin modernliğin en başat öznesi konumuna gelmesidir (Bauman ve Raud, 2018, s.15). Raud, Bauman’ın belirttiğı bu üç noktaya bir dördüncüsünü, benlik-zaman ilişkisini ekler. Orta Çağ’da skolastik düşüncenin etkisinde kalan benliğin ilk amacı ölümsüz ruhu bulmak olmuş ve bu durumda zaman kavramı sonsuzluk temasının içinde değerlendirilmiştir. Modernlik ile birlikte ise sonsuzluk algısının yerini insanın dünyada geçirdiğı süre almış ve bu da benliğin daha merkezi bir konuma yerleştirilmesine sebep olmuştur (Bauman ve Raud, 2018, s.18).

Çalışmanın bu kısmında modern birey kavramını daha iyi anlamak açısından bu kavramın ortaya çıkış süreci Orta Çağ, Rönesans çağı ve de Rönesans sonrası dönem olmak üzere üç farklı başlıkta incelenecektir.

²<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/individual> (Erişim tarihi: 12.02.2020)

3.1.1. Orta çağ'da birey

Orta Çağ'da uzun süren savaşlar ve güvensiz ortam, insanları şehirlerden ziyade daha korunaklı olan kalelerde yaşamaya itmiştir. Kötü ve yetersiz temizliğin neredeyse normlaşmış bir hal aldığı bu kalelerde, rustik taş, kereste ve sokağa yakın örülmüş tuğlalar ile kurulan küçük evlerde yaşayan halk için sosyal hayatı yaşayabilecekleri en geniş kamu alanları kiliseler olmuştur (Soergel, 2005, s.4).

Kavimler göçü ile birlikte değişen demografik yapı, Avrupa'da İlk Çağ felsefesinin önemli filozoflarının düşüncelerinin de tahrip olmasına sebep olmuştur. Bu dönemde Avrupa'nın elinde Aristoteles ve Platon'un bazı eserleri kalmış, Aristoteles'in skolastik düşüncesi ile Platon ve Aristoteles'in düşüncelerini uzlaştıran Yeni-Platoncu düşünce dönemin hâkim felsefesi konumuna gelmiştir (Von Aster, s.380). İbn Sînâ'nın Phibsofihia Prima'sı, Aristoteles'in Metafizik'i ve İbn Rüşd'ün Metafizik üzerine Büyük Yorum'u olmak üzere üç kurucu metnin üzerine inşa edilmiş, teolojik düşüncenin hâkim olduğu, ana sorunu tanrı ve varlığın açıklanması çabası üzerine kurulmuş bir felsefe olarak karşımıza çıkan Orta Çağ felsefesi (De Libera, 2013, s.73), İlkçağ felsefesinden "skolastik" olması ile ayrılmaktadır:

"Skolastik, okul; "medrese bilimi" anlamına gelir; çünkü bu dönemin felsefesi gerçeği aramaktan çok, okul ve medresede "öğretilen" bilgilerden ibaretti. ...Orta Çağ filozofları gerçeğe; "zaten", sahip olduklarına inanıyorlardı. Bunun için de ayrıca gerçeği aramaya gerek görmüyorlardı. Onlara göre gerçek aslında "dinin dogmaları"nda belirlenmiştir. Yapılacak tek şey, bu dogmaları bir "sistem" halinde düzenlemek, yani akım kavrayabileceği bir duruma getirmektir (Von Aster, s.380)."

Orta Çağ felsefesinin önemli isimlerinden Thomas Aquinas, zihinsel olan bilgiyi en önemli bilgi olarak görür çünkü insanı insan kılan, yetkinleştiren, yöneten yönler bu zihinsel yönlerdir ve en önemli bilim de maddeden en çok ayrılan bilimdir. Orta Çağ'ın Aristotelesçi geleneğine bağlı Aquinas'a göre de bir şeyi bilmek onun ilk nedenine ulaşmak ile mümkündü. Bu görüşe göre metafizik var olan her şeyin ilk bilgisine sahip olmaktaydı (Çotuksöken, 2011, s.266). Aquinas'a göre birey, diğer şeylerin hepsinden farklı olan ve kendisinden başka varlıklara bölünmeyen bir şeydir:

"Bu açıdan birey, türden çok farklıdır. Çünkü her ne kadar tür form olarak diğer türlerden farklı ise de doğasını kaybetmeksizin farklı tekil bireyler çokluğuna bölünebilir. İnsanlık her insanda bulunan bir şeydir ve insan türü, insan fertleri bulunduğu için vardır. Bunun tam tersine bir insan bireyi diğer insan bireylerinden farklıdır; varlığını bozmaksızın onu insan çokluğuna bölmek imkansızdır. İşte bizim ona parçalanamaz (individual=birey) dememizin sebebi budur (Gilson, 2005, s.238)."

Modern felsefe ve İlkçağ Felsefesi ile kıyaslandığında Orta Çağ felsefesi, ulusal (İlk Çağ Yunan Felsefesi) ya da uluslararası (Modern felsefe) bir felsefeden ziyade birey ve halkların karakteristik özelliklerinin üstünde bir dini topluluğun, bir ümmetin felsefesi olarak tanımlanabilir (Cevizci, 2017, s.17). İlkçağ Felsefesi filozofları insan ve doğa ilişkisini incelemiş, insanın bu dünyada nasıl mutlu olabileceği üzerine sorular sormuşlardır. Orta Çağ Felsefesi filozoflarının problemlerinin konusunu ise hayat değil hayattan sonraki süreç oluşturmıştır. Onlara göre aranan mutluluk bu dünyadaki mutluluk değil, bu dünyadan sonraki ebedi mutluluktur (Cevizci, 2017, s.18). Özetle, dinin dogmasının sistematik bir Hristiyanlık öğretisi haline getirilmesini amaçlayan Orta Çağ felsefesi, bireyi ve doğayı pasif ve önemsiz bir pozisyona itmiş, gerçeğin insan ve doğada değil halihazırda tanrının kendisinde bulunduğu görüşünü benimsemiştir.

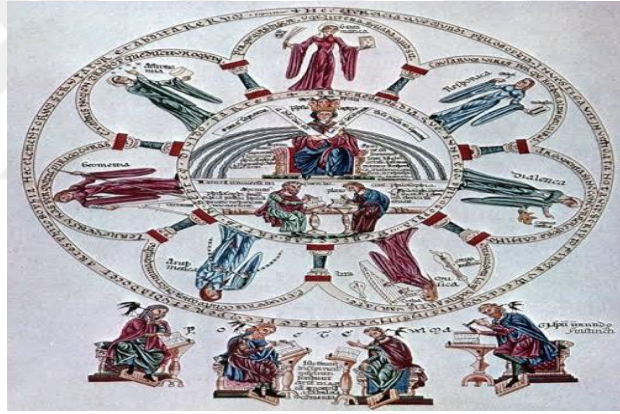
Bu dönemde sanat yerine kullanılan “ars” kelimesinin anlamına bakıldığında bilgi, yöntem, beceri, zanaat, sanat kavramlarının hepsini kapsadığı görülmektedir (Glare, 1982). Ars kavramını dönemin sanatına denk düşen kelime olarak ele aldığımızda sanat öğretisinin iki temel ön kabul üzerine kurulduğu görülmektedir: bilişsel (ratio, cogitatio) öge ve üretimsel (faciendi, factibilium) öge (Eco, 2019, s.175). “Sanat yapılması gereken şeye ilişkin doğru bilgidir” (ars est recta ratio factibilium; S.Th. I-II, 57, 4, akt. Eco, 2019, s.175) ve “Sanat, yapılacak şeylere ilişkin yapma ve düşünme ilkesidir,” (ars est principium faciendi et cogitandi quae sunt facienda; Summa Alexandri, II, 12, 21, aktaran Eco, 2019, s.175) tanımlamaları da sanat hakkındaki dönemin düşüncesini belirtmektedir.

Constantinus (y. 285-337) ile Licinius'un (y. 250-y. 324) 313 yılında yayımladığı fermanla Hristiyanlığın üzerindeki yasakları kaldırması ile birlikte Roma’da dini yaşam kapalı kaldığı kısıtlı alanlardan çıkarak sosyal hayatın bir parçası haline gelmiştir. Halk dinlerine ait mekanlar kurmaya başlamış, bu mekanları işlevsel hale getirmek için onları gerekli şekillerde donatmaya başlamışlardır. V. yüzyıldaki "resmi" başlangıcından X. yüzyıl sonu ile XI. yüzyıl başındaki büyük girişim ve eserlere kadar Orta Çağ Avrupası’nda sanat “Hristiyan sanatı”dır (Eco, 2019, s.708).

Orta Çağ’da hayatın tüm işleyişi Kilise’nin kontrolü altındadır. Çalışma hayatı ve eğlence anlayışını şekillendiren konular buna göre biçimlenmiş (din, şövalyelik, saraylı aşkı) ve sanatın işlevi bu biçimleri güzellikle kuşatmak olarak görülmüştür. Sanat, hayatın yavanlığından kurtulma, hayatın ışığını arttırma, merhametin gelişmesini destekleme ve dünyevi zevklere eşlik etme gibi amaçların bir aracı olarak görülmüş, saf güzelliğin kendisi olarak kavranmamıştır (Huizinga, 1997).

“Orta Çağ insanı, yalnızca bir ırkın, bir halkın, bir cemaatin ya da bir ailenin bir üyesi olarak, bir "genel kategori" olarak kendi varlığının farkında ve bilincindeydi. Bu genel kategorilerin dışında insan, bağımsız bir birey olarak yoktu (Akyürek, 1997, s.41).”

Guryeviç, Orta Çağ’ın insana ve bireye bakış açısını Başrahibe Landsbergli Herrad’ın “Hortus Delicianum” (Zevkler Bahçesi) tablosu üzerinden açıklar (Bkz. Görsel 2): Başrahibe Herrad’ın bu tablosunda, resmedilen kişilerin portreleri (yüzleri, ifadeleri, giysileri, bedenlerinin duruşları) neredeyse aynıdır. Başrahibe ise vücudunun pozisyonu ve elinde tuttuğu rulo ile diğer kişilerden ayrılmaktadır. Birey, değerini Hristiyan öğretilerini doğru yaptığı ölçüde yükseltmektedir ancak bu yükseliş kendi bireyselliğinden kaynaklanmamakta ümmetin bir üyesi olmasından kaynaklanmaktadır. Guryeviç, Orta Çağ’da genel olanın bireysel olana tercih edildiğini ve bireyin eserlerdeki tip modellerinin referans alınarak, zamanın ve biçim konusundaki otoritelerin etkisiyle kemikleşip kutsallaşan klişeler halinde bulunduğu bahseder (Guryeviç, 1995, s.10).



Görsel 2. Hortus Deliciarum örneği (arthistoryproject,2020)

Özetleyecek olursak, Orta Çağ Avrupası’nda, feodal bir sistemin içinde cemaatler şeklinde yaşayan insanlar, yıllar süren güvensiz atmosferin etkisiyle kale duvarlarının dışına çıkmayı tercih etmemiştir. Bu cemaatlerin düzenli olarak buluştukları yerler kiliseler olmuş ve bu kiliselerde skolastik düşüncenin hakimiyeti altında kalmıştır. Gerçeğin dinin kendisi içinde zaten var olduğu düşüncesi ile gerçeği aramayı gereksiz bir çaba olarak gören Orta Çağ düşünürleri, bu dünyadan ziyade bu dünyadan sonraki hayatın ne olduğu üzerine yoğunlaşmış, metafizik öğeleri felsefelerinin odak noktası haline getirmişlerdir. Dünyadan sonraki yaşamın ne olduğu üzerine odaklanan düşünceler, bu dünya insanının bir özne haline gelmesini engellemiştir. Bunun sonucunda da birey kavramının gelişmesi durumu söz konusu olmamıştır.

3.1.2. Rönesans'ta birey ve modern bireyin ortaya çıkışı

Orta Çağ düşüncesinin zayıfladığı dönemin koşullarına bakıldığında şu noktalar dikkat çekmektedir: Bunlardan ilki 1337'de Fransa ile İngiltere arasında başlayan Yüzyıl Savaşları'dır. İngiltere Kralı III. Edward'ın annesinin kan bağı dolayısıyla Fransa tahtından hak talep etmesi ile başlayan savaş 1337-1453 tarihleri arasında 116 yıl sürmüştür. Bu savaş, Feodal kale beyliklerinin zayıflayarak merkezi krallıkların güçlenmesi ve ulus kavramının ortaya çıkması açısından önemli noktada duran bir gelişmedir (Roberts, 2017, s.249-250). Bu dönemde tarımsal anlamda toprakların verimli kullanılmayışı sonucunda nüfusun yeterli besin kaynaklarına ulaşamaması ölüm oranlarını büyük oranda arttırmış, ticaretin yapıldığı yollarda siyasi güçlükler ortaya çıkmıştır. Çevresel faktörlerin (kötü ve yetersiz temizlik) de etkisiyle, Avrupa'da 1348-1350 yılları arasında "Kara Ölüm" olarak adlandırılan bir veba salgını başlamış ve demografik bir felakete yol açmıştır (Soergel, 2005, s.4). Papalığın yaptığı bir araştırmaya göre o dönemki Avrupa nüfusunun dörtte biri bu salgında hayatını kaybetmiştir (Roberts, 2017, s. 202).

Rönesans çağından önceki dönemlerde özgün kişilikler nadiren ortaya çıkmıştır. Liutprand'ın tasvirlerindeki haydutlar, Papa VII. Gregor döneminin bazı kişilikleri ve Hohenstaufen hanedanlığı dönemindeki bazı düşmanlar hakkındaki anlatılar bu özgün kişiliklere örnek olarak gösterilmiştir fakat 13. yy. ile birlikte İtalya'da çok sayıda özgün ve birbirine benzemeyen, farklı gözükmekten korkmayan insanlar ortaya çıkmıştır (Burckhardt, 1974, s.208,209).

Bireyin ortaya çıkışını anlamak için, Rönesans kültürü ve onu oluşturan etmenleri incelemek faydalı olacaktır.

Rönesans kültürü, birbirinden farklı ve bağımsız halde ortaya çıkmış entelektüel düşüncelerin farkında olmadan ortak bir karakter etrafında birleşmesi ile oluşmuş bir kültürdür: Dönemin sanattan şiire, felsefeden dine kadar ortaya konmuş düşünceleri incelendiğinde entelektüel çevrelerin aslında sadece kendi entelektüel tartışmalarının "çeperleri içinde kaldıkları diğer entelektüel çevrelere dahil olmadıkları görülmektedir ancak bununla birlikte Rönesans kültürünün ortaya çıktığı on beşinci yüzyıl İtalya'sı, hem zaman hem de mekân olarak daha elverişli şartların oluştuğu, düşüncelerin birbirine daha fazla yakınlaştığı, genel kültürün bütünlüklü bir biçimde entelektüel düşüncenin ilgisine sunulduğu bir dönemdir (Pater, s.29-30, 2002).

Çağın entelektüel düşüncelerini birbirine bağlayan bu karakter “hümanizm” olarak karşımıza çıkmaktadır. Burckhardt, hümanizmi insanın kendisini ve dış dünyayı keşfetmesi olarak tanımlamıştır (Burckhardt, 1974, s.155.). Hümanizm, insanı maddi ve manevi anlamda bir bütün olarak görür. Orta Çağ’da beden ve maddenin önemsenmemesi ve aşağılanmasına karşın hümanistler insan ruhunu ve bedenini bir bütün olarak görmüş, somut dünyanın ve insanın kendi varlığının da insanı yetkinleşmesi açısından önemli olduğunu belirtmişlerdir. Hümanistler dünya zevklerinin kendine ait bir değere sahip olduğunu düşünmüşlerdir. Ahlaksal olanın, soyut metafizik bir diyarda arama değil insan doğasının kendisinde olduğunu, erdemin ise insanın yeteneklerini bir uyum içerisinde toplum yararına kullandığında ortaya çıktığını savunmuşlardır (Zekiyan, 1982, s.22).

Orta Çağ’ın skolastik düşüncesinin aksine Antik Çağ öğretilerinin yeniden gündeme gelmesi, somut dünyanın yeniden yorumlanması ve bireyselliğin oldukça önemli derecede gelişmesi ile birlikte İtalya’da, düşünüş biçiminde bir reform ortaya çıkmıştır (Burckhardt, 1974, s.155). Burckhardt’ın üzerinde durduğu bu üç nokta Rönesans kavramının “yeniden doğuş” olarak adlandırılmasını açıklar niteliktedir:

Yeniden doğuş düşüncesi, İtalya’da şair Giotto ile olgunlaşmaya başlamış, İtalya halkının özellikle Büyük Roma İmparatorluğuna ve eski ihtişamlı günlere duyulan özlemin bir ifade biçimi olarak ortaya çıkmıştır. O dönemde halk övmek istediği sanatçıları Antik Yunan ve Roma sanatçıları ile eşdeğer tutmuştur (Gombrich, 2014, s.223). Tarihin ilk hümanisti olarak adlandırılan Petrarca (1304-1374) “On his own ignorance” isimli kitabında, Aristotelesçi skolastik düşünceye sahip olan döneminin düşünürlerini "çılgın ve yaygaracı okullular tarikatı” olarak adlandırmış (Burke, 2016, s.51), hümanist kültür hakkında dönemin ilk sözcülerinden olmuştur (Nauert, 2011, s.33). Petrarca’nın yapıtları sarayın dışında İtalyan kentlileri arasında da benimsenmiş ve ileride hümanizmin merkezi haline gelecek olan Floransa’da yayılmaya başlamıştır (Nauert, 2011 s.33). Dante Tanrısal Komedyası isimli eseri ile soyut ve tanrısal mekanlar olan Cennet, Cehennem ve Araf’ı somutlaştırarak insana yaklaştırmış (Michelet, 1998, s.19), Marcile Ficin (1433-1499) Platon’un ve Platoncu filozofların yapıtlarını çevirerek Aristotelesçi skolastik felsefenin karşısına akılcı Platoncu felsefeyi koymuştur (Bloch, 2008, s.14).

Studia Humanitatis (hümanizm)'in temelini yedi liberal sanat oluşturmaktadır (Brotton, 2012, s.10). Somut dünyanın yeniden yorumlanması hususunda Rönesans düşüncesini anlamak için dönemi en iyi niteleyen tablolardan birisi kabul edilen Hans Holbein the Younger'ın Sefirler (The Ambassadors) tablosuna bakılabileceğini belirten Brotton, tablo incelendiğinde kompozisyonun içinde yer alan masanın alt tarafında bir ilahi kitabı ve bir tacirin aritmetik kitabı, bir ud, bir yerküre, bir flüt kutusu, bir gönye seti ve bir pergel bulunduğunu, üst tarafında ise gök cisimlerinin bulunduğu bir küre, açılabilir, güneş saatleri, yön bulma gereçleri gibi bilimsel aletlerin bulunduğunu ve bu gereçlerin Rönesans düşüncesini oluşturan yeni liberal sanatı (dilbilgisi, mantık, retorik, aritmetik, müzik, geometri ve astronomi) temsil ettiğini ifade eder (Bkz. Görsel3) (Brotton, 2012, s.9).



Görsel 3. Hans Holbein the Younger'ın Sefirler (The Ambassadors) tablosu (Brotton, 2012)

Hümanizmin mekân olarak on beşinci yüzyıl İtalya'sında orta çıkmasının sebebini ise İnalıcık şu şekilde açıklamaktadır:

İtalya, bu dönemde hem Doğu ticareti sayesinde hem de ileri sanayii ve mâliyesi ile Avrupa'nın en zengin ülkesi idi. Feodal soylular, yeni yükselen zengin burjuvazi sınıfı karşısında egemenlik ve baskılarını tamamiyle yitirmişlerdi. Bireyi bağlayan bağların kırılmış olduğu bu zengin kentlerde, bireyin yükselmesi ve gelişmesi için her türlü olanak hazırlanmıştı (İnalıcık, 2015, s.58).

Eagleton'da, bireysel öznenin, yaparak dünyayı kendisi üzerinden yeniden yorumlaması ve sahnenin merkezinde olmaya başlamasını burjuvazinin ekonomik ve politik pratiği sonucunda olduğunu söyleyerek bu önermeyi desteklemektedir (Eagleton, 1994, s.25).

Orta Çağ'da insan, bir ırkın, bir cemaatin ya da bir ailenin yani bir topluluğun üyesi olarak dış dünyayı anlayıp yorumlamaya kapalı bir hayat yaşamakta iken Rönesans ile birlikte dünyayı ve devleti objektif bir şekilde yeniden değerlendirmiştir ve Orta Çağ'ın dogmatik manevi öznelerinin yerini, insanın bireysel maneviyatı almış ve de insan kendisini düşünen ve anlayan bir varlık olarak tanımlamıştır (Burckhardt, 1974, s.208). Bu dönemde yarı-mit bir ideal insan tanımı yapılmış ve “Rönesans insanı (l'uomo universale)” kavramı ortaya konmuştur (Celenza, 2018, s.108). Rönesans insanı, kendi kapasitesini mümkün olan en yüksek noktalara taşıyabilecek hem sanatsal hem de sosyal becerileri yüksek, bilginin her alanında kendini geliştirmiş, istediği ne varsa yapabilecek yetiye sahip çok yönlü bilge bir insan olarak tanımlanmıştır. . Örneğin, hümanizm felsefesinin öncülerinden birisi olan Leon Battista Alberti, Rönesans insanının bir prototipi olarak gösterilmiştir. Alberti yaşadığı dönemde mimari, resim, şiir, matematik gibi farklı alanlarda kendisini geliştirerek çok yönlü bir Rönesans insanı olmuştur. Leonardo Da Vinci'de hem sanat hem bilim alanında ortaya koyduğu eserler ile “Rönesans insanı” tanımına uymaktadır (Ray, 2017, s.1).

Tabloda yer alan iki insan figürü ise dönemin ideal bireyi yani Rönesans insanı hakkında bize bilgi vermektedir. Tabloya bakanlara karşı sorgulayıcı bir ifadeyle ile bakan bu iki Rönesans insanını resmeden Holbein, iki figürü de çok detaylı ve özgün bir şekilde resmederek bireyin öz bilincini güçlü bir biçimde yansıtmış ve “modern” anlamda birey kavramının ilk örneklerinden birisini betimlemiştir (Brotton, 2012, s.7).

Felsefe: Özne – Söylem isimli çalışmasında Betül Çotuksöken görüşlerini şu şekilde aktarmaktadır:

Renaissance'ta insan özneleşirken, doğa da nesneleşmiştir. Orta çağdaki çekinik insan öznesinin yerine, mutlak özneye göre konumlanan öznenin yerine Renaissance'ta başat insan öznesi geçmiştir. Nesne kılınan dünyaya, doğaya karşılık, insanın özne kılınması, son derece önemli bir kırılma noktasıdır. Bundan böyle, hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. İnsan kendini, özellikle bilen yönünü içermek üzere üstelik bir eylem öznesi olarak yeniden kurarken, doğayı da dönüştürme istemleri eşliğinde nesne yapma çabasına girmektedir (Çotuksöken, 2002, s. 133).

Ancak Rönesansın yaşandığı dönemde de bireyin kim olduğu üzerine yapılan tanımlamalar, toplumda yükselen değerleri yorumlayan kimseler tarafından ortaya konmuştur. Eagleton'un da bahsettiği gibi sahnenin merkezinde olan ve dünyayı yeniden yorumlayan kesim güç kazanmış burjuvazi kesimdir (Eagleton, 1994, s.25) ve bahsedilen ekonomik, politik pratiği ve hümanizm felsefesini kendi bakış açıları içinde yorumlamış ve bireyin kim olduğu sonucuna bu pratikler ile

ulaşmışlardır. Dönemin aydınlanmacı yaklaşımına karşın dinsel hoşgörüsüzlük, siyasal cehalet kölelik ve efendilik, cinsiyet farkı gibi durumların getirdiği statü uçurumu eşitsizlikleri beraberinde getirmiş ve bu da “Rönesans’ın karanlık yüzü” olarak adlandırılmıştır (Brotton, 2012, s.7).

Rönesans’ın getirdiği “yeniden doğuş” düşüncesi, bir bakıma modern insanın doğuşuna tekabül etmiştir. Rasyonel düşüncenin ortaya çıkması ve insan bilincinin ne olduğunun sorgulanmaya başlanması ile birlikte modern birey kavramı ortaya çıkmıştır.

3.1.3 Modern çağ’da birey

Aydınlanma düşüncesi, modern bireyi tanımlarken, onun öznesinin ne olduğu sorununu açıklamaya çalışmış, bireyselliğin özgürlüğü ve özerkliği üzerinde durmuştur. Bu bağlamda Aydınlanma düşünürlerini büyük ölçüde etkileyen Rene Descartes (1596-1650), “Cogito ergo stum” (Düşünüyorum o halde varım) felsefesi ile özne olan ‘ben’in bilincini öne çıkarmıştır. Descartes, “Cogito ergo stum” ile gerçeğin mantık çerçevesinde bilimsel yöntemler ve bilinçli bir gözlem ile bulunabileceği felsefesini öne sürerek bilgi felsefesinin temellerini atmış ve modern felsefenin kurucularından birisi olmuştur. Descartes’in Cogito’suna bakıldığında öznenin “ben” olduğu ve hakikate ulaşma yolunda bireyselliğin merkezi bir konumda bulunduğu ve bireyselliğin ortaya çıktığı noktada bilinçli olma durumuna dikkat çekildiği görülmektedir. Hemen sonraki yüzyılda Immanuel Kant (1724-1804) *Saf Aklın Eleştirisi (Critique of Pure Reason, 1781)* çalışmasında dünya üzerinde kurulan tüm ilişkilerin, ‘ben’in bilinçli bir şekilde dış dünyayı gözlemlemesi ile ortaya çıktığına değinmiştir. Kant’a göre “ben”, kişilik veya kimlikten ziyade bireyselliğin inşa edildiği temeli ifade etmektedir. Aynı yüzyılda Rousseau *İtirafı*’nda birey olarak kendisini ele almış, bireyi birey yapan şeyi tanımlamıştır. Rousseu’ya göre diğer insanlardan iyi ya da kötü olmak değil farklı olmak bireyi birey yapar çünkü insan sıradan bir hayatın içinde olsa dahi birey olmanın özgünlüğü ile her zaman anlatmaya değer hikayeleri bulur (Mansfield, 2006, s.23-32).

18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, endüstri devrimi ile birlikte toplumsal dinamiklerde köklü değişimler yaşanmıştır. Bu kaçınılmaz olarak birey kavramı üzerine düşüncelere de farklı bir boyut katmıştır. Endüstri devriminin ortaya çıkardığı kapitalist düşünce bireyi liberalist bir perspektiften yorumlarken bireycilik kavramını ön plana çıkarmıştır:

David Hume, aklın bireysel fayda peşinde koştuğu, kendiliğinden düzenin en adil düzen olduğu ve devletin buna asla karışmaması gerektiği, faydacılık ve özgürlüğün insanın doğası olduğunu savunmuştur. Adam Smith’in insanın çıkarları peşinde koşarak toplumsal çıkarı arttırdığı, doğal düzenin

en özgür düzen olduğu, devletin iç ve dış güvenlik görevleri dışında hiçbir şeye karışmaması gerektiği görüşleri; Jeremy Bentham'ın devletin amacının bireysel çıkarı arttırmak olduğu, özgürlük olmadan fayda, fayda olmadan ekonomik özgürlük, ekonomik özgürlük olmadan mülkiyet, bunların hepsi olmadan da mutluluk olmayacağı düşünceleri ve J.Stuart Mill'in devleti ve ahlakı, hazzın belirlediğini, en büyük hazzın özgürlük olduğunu, devletin de amacının bu hazzı maksimize etmek olduğunu söylemesi liberal düşüncenin gelişmesini sağlamıştır (Çetin, 2001, s.220)

Smith, Ahlakî Düşünceler Kuramı'nda bireyin çıkarının önemli olduğunu belirtirken bunun bencilce bir davranış olmadığını aksine bahsi geçen bireyin, karşısındaki kişiye duyduğu sempati ile karşılıklı bir çıkar ilişkisi içinde olduğunu belirtmiştir. Ayrıca ahlaklı bir birey, toplumsal kurallara uyma eğiliminde, özgür olma arzusu ile dolu, çalışmaya yatkın ve değişimlere açık olmalıdır (Kesici, 2010, s.92).

Liberal düşüncenin bireycilik anlayışı karşısında konumlanan Marksist eleştirel düşünce, bireyin liberal düşünce ile tanımından uzaklaşarak kendisine yabancılaştığını iddia etmektedir.

İnsanların emeğe katılarak kendi varlıklarının evrenselliğine erişmelerini sağlayan bu insanlaşma sürecinin aleti olacak yerde doğa, özel mülkiyet ve yabancılaşmış emek rejiminde, genel olarak insan ama özellikle işçi için, o doğayı kendi emeğiyle dönüştürdüğü ölçüde, ona hem özgür etkinlik alanı hem de geçim aracı olmayı yadsıyarak ne kadar insanlık-dışı bir nitelik kazanırsa o kadar yabancı bir dünya durumuna gelir. Bu rejim, etkinliğini ilkel gereksinmelerinin karşılanmasına bağımlı kılarak, insanı kendine, kendi gerçek varlığına da yabancı kılar. Bunun sonucu, evrensel bir etkinlikte bulunmasını sağlayan cinsil niteliklerini yitiren insan, kendi gerçek eğilimine karşıt olarak yalıtık ve bencil bir birey durumuna gelir (Marx, 2010, s.279).

Liberal düşünce bireycilik ve birey kavramlarını birbirinin destekçisi olarak görürken Marksist düşünce bu iki düşünceyi birbirinin düşmanı olduğunu savunmaktadır: Vinet'e göre bireycilik toplumu engelleyen ve görmezden gelen bir kavramken, bireylik toplumun varlığını borçlu olduğu bir kavramdır. Vinet, bu kavramları "iki yeminli düşman" olarak adlandırmıştır. Vinet'in bu görüşüne dayanan Lukes, bireycilik(individualisme) kavramını anarşi ve toplumun bölünmesi ile bir tutarken, birey(individualité) kavramını özgürlük ve kendini gerçekleştirme ile eşdeğer tutmaktadır (Lukes, 1973, s. 8-9).

Kapitalizme karşı sınıfsız bir toplum yaratma idealinde olan Marksizm'de, kendini gerçekleştirme düşüncesi en büyük amaçlardan birisi olarak görülmüştür. Ezilmiş ve yabancılaşmış işçi sınıfı özgürlüğünü ve özgünlüğünü kaybederek birey olma statüsünü yitirmiştir. Kitlelerin yapacağı devrim ile işçi sınıfının üyeleri kendisini gerçekleştirerek özgürleşecek yani bir nevi birey olma statülerini geri kazanacaklardır (Sowell, 1963, s.120). Buna karşın kapitalist ideolojinin

hakimiyeti, 20. yüzyılın başlarından itibaren yeni bir kültür formunu, kitle kültürünü ortaya çıkarmıştır. Bu form insanların sanayileşen dünyada, metalar aracılığıyla şekillendirilmesi süreci ile ortaya çıkmıştır. Frankfurt Okulu'nun, özellikle de Horkheimer ve Adorno'nun geliştirdiği “kültür endüstrisi” tanımı bu durum için kullanılmıştır. “Aydınlanmanın Diyalektiği” kitabında Adorno ve Horkheimer sanayi ile birlikte öznelere ve nesnelere metalaştığından, aydınlanma yolunda teknolojiyi öne çıkararak olumlu bir portre çizilmesinin aslında yanlış olduğundan, bu durumun tam tersi bir barbarlaşma yarattığından bahsederler (Adorno ve Horkheimer, 2010). Kültür endüstrisi ile insanlar demokratik ve eşit bir alandaymış gibi hisseder ancak bu bir illüzyondur. Oysa insan aynılaşır ve özne olma niteliğini kaybetmeye başlar. Adorno bunu şu şekilde ifade etmiştir:

Kültür endüstrisi, insanı bir tür varlığı olarak gerçekleştirir. Herkes bir başkasının yerine geçebileceği yönleriyle var olabilir; herkes bir yedektir, ya da yalnızca türün bir örneği. Herkes, birey olarak, yeri kesinlikle doldurulabilir, salt bir hiçliktir ve bunu zamanla o benzerliği kaybettiğinde iyice hissetmeye başlar (Adorno, 2013, s.80).

Mills, kitle kültürünü oluşturan kitle toplumunun özelliklerini şu dört madde ile ifade etmektedir:

1. Kendilerini ifade edenlerin sayısı çok azdır. Başkalarının düşünce ve görüşlerini dinleyenler ise fazladır. Ayrıca bireylerin düşünceleri kitle iletişim araçlarının etkisi altında kalmaktadır.
2. Kitle iletişim araçlarının yapıları itibarıyla bireye anında cevap veremez ve birey bu açıdan pasif bir konuma itilir.
3. Kamuoyunun kendisini gerçekleştirmesi iktidarın denetimi altındadır.
4. Kamunun bağımsızlığı iktidarın kurumları aracılığıyla ortadan kaldırılmaktadır (Mills'ten akt. Kızılcılık, 2008, s.464).

Kültür endüstrisi her şeyi (üründen insana kadar) birbirine benzetmekte, her şeyi standartlaştırmakta, günlük yaşamı tekdüzeliğe hapsetmektedir. Sahte bir bireysellik söz konusudur çünkü metalaşmış dünyada arzulanan nesneler kültür endüstrisinin bir çeşit kendini yeniden üretmesine ön ayak olan temelleri oluşturmaktadır. Kültür endüstrisi neyin nasıl olması gerektiğini belirler ve bunu çeşitli yöntemlerle insanlara empoze etmeye çalışır. Ürünleri ve insanları arzu nesnesi haline getirir. Kültür endüstrisi ve kitle kültürü, kapitalist ideolojinin egemen kültürüdür. Bu egemen kültürün oluşmasında ideoloji ve iktidarın şöyle bir noktada kesiştiğini

söyleyebiliriz. Althusser, egemen kültürün nasıl yeniden üretildiğini “İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları” kitabında anlatır. Devletin ideolojik aygıtları, eğitim, sağlık, din, aile kurumları gibi kurumlardır. Bu aygıtlar egemen ideolojinin boyunduruğu altındandır ve onu yeniden üretir. Bu üretim sürecinde birey, gönüllü olarak bu sürecin içerisinde yer alır ve etkilenir. Bir diğer devlet aygıtları ise devletin baskı aygıtlarıdır. Bu egemen ideolojinin tehlike altına girdiği noktalarda devreye girer. Olası düzen bozucu aktörlere karşı uygulanır. Polis, ordu gibi aygıtlar devletin baskı aygıtlarıdır (Althusser, 2014, s.15-16).

Bireye anlambilimsel bir yaklaşım açısından bakanlar ise bireyselleşmeyi gerçekleştiren aktörleri üç kategori altında toplamışlardır. Bunlar; belgili betimleme, özel isimler ve belirteçler olarak adlandırılmıştır. Belgili betimleme, belli eylem ve nesneleri adlandıran kelimelerin bir araya gelerek tikel bir üyenin yaratılması işlemidir. Örneğin; Amerika, keşif ve kâşif kelimeleri birleştirildiğinde ortaya çıkan “Amerika’yı keşfeden kâşif” kelime grubu bireyi tanımlayan bir hal alır. Özel isimler ise belli bir ses dizisi ile oluşturulan ve bu dizinin bir bireye kalıcı bir şekilde atfedilmesiyle ortaya çıkan bir aktör olarak karşımıza çıkar. Mesela, William Shakespeare ses dizisi ile ünlü İngiliz oyun yazarı kalıcı bir şekilde imlenmiştir. Üçüncü kategori olan belirteçler kategorisinde ise kişi zamirleri, işaret zamirleri, yer ve zaman zarfları ve fiil kipleri bulunmaktadır. Özel isimlerde kalıcı olarak atfedilenin aksine belirteçler birbirleri ile bağlantıları aracılığı ile farklı durumlarda farklı tanımlama hallerine sahip olabilir çünkü belirteçlerin birbirleri arasında kurulan bağlar bireyselleşmeyi ortaya çıkaracak olan enformasyonu şekillendirir. Örneğin; “burada” zarfı iletiyi veren kaynağın yerinin ne olduğu bilgisini verirken, “şimdi” zarfı zamanın, “ben” zamiri ise iletiyi ortaya koyan kişinin bilgisini vermektedir (Ricoeur, 2010, s.38-40).

Özetle, bir insanı birey yapan iki nokta o insanın özgür ve özgün olma durumudur. Modern birey kavramı Rönesans’ta genç burjuvazi sınıfının yaptığı bir aydınlanma hareketi ile ortaya çıkmıştır ancak özgür ve özgün olma hali belli noktalarda bu sınıfın çıkarları ile de çakışmıştır. Bu açıdan birey kavramına tek boyut ile bakmamak gerekmektedir. Özellikle sanayi devrimi ile birlikte birey kavramı “bireyci olma durumu” ile eş anlamlı olarak kullanılmıştır ancak bu iki kavramın birbiriyle çatışan iki kavram olduğu görülmektedir.

3.2. Bireysellik Bağlamında Dünya ve Türkiye’de Sinema

1890’lı yılların sonunda ortaya çıkan sinema ile birey, kendisini ifade edebileceği yeni bir araca sahip olmuştur ancak hem çok büyük kitlelere ulaşabilmesi hem de ticari olarak büyük gelir

getirebilmesi ideolojik ve ekonomik aktörlerin sinemada etkin bir rol oynayarak, bireyin özgür ve özgünce davranabilme imkanını kısıtlamıştır. Küresel anlamda endüstrileşerek bir tekel haline gelen Hollywood sineması, ilk yıllarından itibaren ürettiği filmleri belli türlere (western, müzikal, komedi, korku vs.) ayırarak yinelenen klişeler içinde kolay anlaşılan anlatılar kurmuştur (Abisel, 2017, s.13). Hollywood endüstrisi, bireyci, ataerkil değerler üzerine kurulmuş, toplumsal eşitsizlikleri yeniden üreten egemen kapitalist ideolojinin dilini kullanmıştır. Bu dili kurarken tarafsız olduğu izlenimini -hem biçimsel hem de içeriksel olarak- yaratma çabası içinde olmuştur (Ryan ve Kellner, 2010, s.18.)

Sinemanın bir sanat dalı olup olmadığı üzerine yapılan tartışmalar, ortaya çıktığı ilk yıllardan itibaren süregelmektedir. Sanatın ne olduğu sorusu etrafında dönen bu tartışmalarda, gerçeğin ne olduğu ve nasıl ortaya koyulduğu noktaları önem arz etmektedir. Bir filmin “sanat filmi” olarak tanımlanması, “gerçeği” gerçekle olan bağı gözeterek seyirciye sunma biçimidir (Karadoğan,2010, s.1).” Özön’da sinemayı bir sanat olarak görme noktasında, onun gerçek ile kurduğu bağa değinmiştir. Sinemada görüntü gerçeği yansıtmak için kullanılabileceği gibi bizi aldatmak, bir sahteliği gerçekmiş gibi göstermek için de kullanılabilir (Özön, 2008, s.17). Roy Armes bu konuda gerçekliğe üç temel yaklaşım üzerinden bakar: gerçeğin ortaya çıkarılması, gerçeğin taklit edilmesi ve gerçeğin sorgulanması. Gerçeğin ortaya çıkarılması yaklaşımı, gerçekçi bir estetik içinde gerçeğe müdahale etmeyen ve dünyayı nasılsa öyle göstermeyi amaçlayan bir düşünce üzerine kuruludur. Burada sanatçının görevi, gerçeği müdahale etmeden yansıtmaktır. Gerçeğin taklit edilmesi yaklaşımı, gerçekliğin araçsallaştırılması yoluyla gerçeğin kendisiyle olan bağının koparıldığı bir yaklaşım olarak karşımıza çıkar. Armes’in deyimiyle “tatmin edici kurmacaların” ortaya çıkmasına neden olan bu ikinci yaklaşım, Hollywood eğlence endüstrisini ortaya çıkarmıştır. Hollywood’un endüstriyel sinemasında, taklit edilen gerçekliğin amacının sadece anlatısal işlev için kullanılması ve gerçeğe hizmet etmemesi Armes’e göre gerçeği değersizleştirmektedir. Gerçeğin sorgulanması yaklaşımı ise görünenin ardındaki derin gerçeklik ile ilgilenmektedir. Bu yaklaşım sinemada öznel bir bakışı ve çoklu perspektiflerden bakılarak gerçekliğe ulaşılabileceği anlayışına işaret eder (Armes, 2011, s.10-11).

Bir filmin, teknik ve anlamın birlikteliğinden oluştuğunu belirten Ryan ve Lenos, kameranın konumlandırılış biçiminden, oyunculara verilen mizansene, ortaya çıkan çekimlerin sadece bir öykü anlatmakla kalmadığını bir anlam yarattığını ifade eder (Ryan ve Lenos, 2012, s.1.). Sinemanın icat edildiği 1895 yılından itibaren bu anlam yaratma süreci, elindeki özgürlüğü

azami ölçüde kullanarak farklı hallerde kendisini göstermiştir. 1915 yılına gelindiğinde ise bir sinema standardı oluşturmak isteyen Amerikan sinema endüstrisi kendi sinema anlayışını formüle etmiştir. Bu formül ile filmlerin 80-120 dakika aralığında olması standartlaştırılmış ve piyasa koşullarına en uygun belli stiller içinde kendisini tekrarlamış, bir tüketim nesnesi olarak ortaya konmuştur. Klasik anlatı sineması olarak adlandırılan bu sinema anlayışı, 1915-1938 yılları arasında kendi egemenliğini oluşturmuş ve günümüze kadar etkisini sürdürmüştür (Dudley Andrew, 2010, s.276). Fransız kuramcılar ticari kaygının ön planda olduğu bu endüstri ürünlerini “movies” olarak adlandırırken, bu kavramdan ayrı olarak “film” ve “cinema” olmak üzere iki farklı tanım da yapmaktadırlar. Onlara göre “film” politika ve dünya ilişkileriyle, “cinema” ise salt sanat ve estetik değerler ile ilişkilendirilir. Film okuması üzerine tarihsel analizlerini salt ticari bir ürün olarak adlandırılan “movies” ile salt sanatsal bir ifade biçimi olarak adlandırılan “cinema” yerine “film” kavramı üzerinden yapmayı tercih eden Monaco, bu tercihinin “film” kavramının ekonomi ve politika ile dengeli bir etkileşim içinde olması sebebiyle oluştuğunu belirtir (Monaco, 2013, s.219). Bireyin birey olma ve kendini ifade etme yolunda gerek ekonomik gerekse politik olaylardan etkilendiği göz önüne alınırsa, bu çalışmanın da “film” kavramı üzerinden incelenmesi yerinde olacaktır. Sinemada ortaya çıkan diğer anlatı yapılarına bakıldığında “film” kavramı ile ilişkili oldukları görülmektedir.

Toplumsal hayatın kendisinden, içinde bulunduğu koşullardan ve onun gerçeğinden beslenerek ortaya çıkan bu anlatı yapıları, sinemada anlatının işleniş biçimlerini çeşitlendirerek akımları ortaya çıkarmışlardır. Bu akımlar kendi özgün ifade biçimlerini ortaya çıkarken diğer sanat akımları ile de sıkı bir bağ kurmuşlardır (Coşkun, 2009, s.7).

Sinemada ortaya çıkan ilk akım Alman Ekspresyonist sineması olarak görülmektedir. 28 Temmuz 1914'te başlayıp, 11 Kasım 1918'de sona eren 1. Dünya Savaşı Almanya'da sosyal hayatı bütünüyle etkilemiş, yakınlarını kaybeden, büyük bir yoksulluk çeken Alman halkının bunalımı Alman sinemasına dışavurumcu, gerçeği gerçeklikten kaçarak anlatan bir ruh hali izdüşümü olarak yansımıştır:

Sanatı anlayış ve uygulayış biçimleri, yani sanatta sadece güzel olanı ifade etmenin ikiye bölünmüş olduğu sanatın acı, sefalet, vahşet gibi gerçekleri ifade etmesi gerektiği yönündeki düşünceleri, özellikle savaşta yenilmiş ve bu sefalet ve acıları yaşayan insanlara çok şey ifade ediyordu (Coşkun, 2003, s.78).

İnsanların tecrübe ettiği bu gerçeklerin ifadesi sinemanın materyallerinin kullanımında da bazı değişimlere yol açmıştır. Bu filmlerde gerçeküstücü asimetrik dekorlar ve sert chiaroscuro

tarzı ışık kullanımı göze çarparken, umutsuzluk, öfke, paranoya, rasyonel olmayan fenomenler filmlerin konuları üzerinde etkili olmuştur. Filmin kurduğu dünya, gerçeği andırmayan stilize bir yapıda kurulmuştur (Gomery ve Pafort-Overduin, 2011, s.100). Filmlerde yaratılan atmosfer hakkında konuşan dönemin önemli dekorcularından Paul Leni, dekorları tasarlarken olabildiğince stilize bir çalışma yaparak sahnenin gerçeklikten iyice kopmasını hedeflediğini belirtir. Böylece dış dünyanın gerçekliği yerine olayların gizli gerçekliğini ortaya çıkardığını, bu gerçekliğin asıl gerçek olduğunu ve sinemanın bu gerçekliğin peşine düşmesi gerektiğini ifade etmiştir (Teksoy, 2005, s.155). 1919'dan 1939'a kadar etkisini sürdüren bu akım sinema anlamında klasik Amerika sinemasından ayrılan özgün ve bireysel yaklaşımları içeren ilk örnek olarak karşımıza çıkar.

1927'de sesin sinemada kullanılmaya başlaması ile 1930'ların Fransız toplumunun içinde bulunduğu durumu eserlerine yansıtmaya çalışan başını Jean Renoir'in çektiği sanatçılar şiirsel gerçekçilik akımını ortaya çıkarmışlardır. 2. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar etkisini devam ettiren bu akım, 1920'lerde ortaya çıkan ütopyik düşüncelerin ekonomik bunalım ve savaş ile birlikte yok olması sonucunda daha karamsar bir realist anlayışın ürünüdür (Lanzoni, 2015, s. 53-54).

Bir başka akım olan İtalyan Yeni Gerçekçiliği ise 2. Dünya Savaşı'nın henüz devam ettiği bir dönemde, ortaya çıkmıştır:

İtalya, faşizmin kaçınılmaz bir biçimde yenilgiye gidişi, Roma'nın bombalanması, Sicilya'nın işgali, Mussolini'nin Faşist Konsülün desteğini yitirerek Hitler'in tam bir kuklası haline gelmesi süreci içinde, çok büyük çalkantılara ve kargaşalara sürüklendi. Artık İtalya'da iki savaş vardı; bunlardan biri Alman ve Müttefik Orduları arasındaki savaş, diğeri ise, partizanlarla Mussolini'nin faşistleri arasındaki savaş. İşte Yeni gerçekçilik bu kargaşanın bir çıktısıdır (Abisel ve Eryılmaz, 2011, s. 28).

Jean Renoir'in şiirsel realizminden etkilenen yeni gerçekçiler, filmlerinde sahneleri gerçek hayat oluşumlarına taşımış, genel bir kadın, erkek karakteri merkeze almış, tarz olarak belgesel gerçekçiliği benimsemişlerdir. Hollywood sinemasının genel stüdyo sistemine karşı anti stüdyo sistemini benimseyen bu akım, klasik ışıklandırma, dekor gibi estetik gerçeği taklit etme araçlarını bir yana bırakıp, gerçeğin kendisine dolaysız yoldan ulaşma yolunu benimsemişlerdir (Biryıldız, 2002, s. 70). Toplumun sorunlarını direkt olarak sinemaya aktaran ve sıradan insanların hayatını olabildiğince dolaysız yoldan sinemaya aktaran bu akım toplumcu gerçekçi sinemanın başlangıç noktası olma özelliğini taşımaktadır.

Yönetmenin bireysel olarak kendini ifade edebilmesi açısından bir başka önemli sinema hareketi ise “İngiliz Özgür Sineması” akımıdır. 1956 yılında İngiltere’de British Film Enstitüsü’nde toplanan genç İngiliz sinemacılar “Özgür Sinema” kavramını ortaya atmışlardır. Bu kavram yönetmenin bağımsızlığı noktasında önemli bir hareketin başlangıcı olarak görülebilir. Karel Reisz, Tony Richardson, Lindsay Anderson, Walter Lassaly gibi yönetmenlerin başını çektiği İngiliz Özgür Sinema hareketi, sinemanın gerçeğe nasıl ulaşması gerektiği noktasında yeni bir önermeyi gündeme getirmiştir. Özgür sinemacılara göre gerçekliği yakalayabilmenin yolu, kamerayı stüdyolarda değil, gerçek hayatın gerçek ortamlarında (okul, işyeri, sokaklar vb.) konumlandırmaktır. Yapısı itibarıyla Yeni Gerçekçilik akımından etkilendiği görülen bu akımın en önemli temsilcilerinden Lindsay Anderson, bu hareketle birlikte endüstriyel sinemanın dışında bir üretim yapıldığı için yönetmenlerin topluma bakışının bağımsız bir halde olacağını iddia etmiştir (Teksoy, 2009, s. 505). Böylelikle yönetmenler kendi bireysel düşüncelerinden ödün vermeyeceklerdir.

Anlayış bakımından birbirinden farklı olan bu akımların ortak özelliği ise biçim ve özü birbirinden ayırmadan anlatıya yepyeni bir yaklaşım getirmeleri olmuştur (Coşkun, 2009, s.8-9). Görüldüğü üzere sinemanın bir sanat dalı olarak değerlendirildiği akımlar içinde özgün olma ve gerçeği farklı tarzlarda ifade etme durumu dikkat çekmektedir.

Bununla birlikte 1950’li yıllarda Fransa’da ortaya çıkan Yeni Dalga akımı, yönetmenin bireyselliğini ön plana çıkaran bir teori olan auteur yaklaşım ile birlikte ortaya çıkmıştır. Çalışmanın kuramsal yöntemini oluşturan auteur yaklaşımın ortaya çıktığı bu yılların Fransız sinemasını ayrı bir başlık altında incelemek yerinde olacaktır.

3.2.1. Birey olarak yönetmen kavramı: 1950’li yıllarda Fransız sineması

İkinci dünya savaşı sonrasında Fransa, savaşa katılan diğer tüm Avrupa ülkelerinde olduğu gibi ekonomik ve sosyolojik olarak yıpranmış bir halde yeniden inşa sürecine girmiştir. Savaşın merkezi olan Avrupa kıtası, yeniden inşa sürecini gerçekleştirirken, Amerika Birleşik Devletleri endüstriyel anlamda hakimiyetini kıta üzerinde kurmuştur. 1948-1951 arasında Avrupa’nın yeniden inşası fikri ile yaptığı Marshall yardımları ile Avrupa ülkeleri üzerinde hem komünist

ideolojinin yayılmasını engelleyerek hem de uluslararası liberalist ticaretin önünü açarak hakimiyetini ve ideolojisini kuvvetlendiren Amerika Birleşik Devletleri, sinema endüstrisinde de hâkim konuma gelmiştir (Esposito'dan akt. Giaque, 1997, s.2).

Savaş sonrası dönemde Amerika ile müttefikliğini devam ettiren De Gaulle rejimi, finansal, diplomatik ve askeri anlamda iş birliği yapmaya devam etmiştir (Boltanski, 1990, s. 343). 1960'ların ortalarına kadar devam eden bu yakın ilişki Fransız sinemasını da yakından etkilemiştir. Wiegand, savaş sonrası dönemde Amerikan sinemasının Fransız sinemasına nasıl etki ettiğini şu cümleleri ile belirtmektedir:

O dönemde sinema kulüplerinde çoğunlukla Amerikan filmleri gösterilirdi. İşgal sırasında önemli Hollywood filmlerinin Avrupa'ya ithalatı Naziler tarafından yasaklandığı için Fransız seyirci Amerikan sinemasının bereketli döneminden mahrum kalmıştı. Savaşın sonra bu kayıp filmler hızla Fransa'da yayıldı. Bu şu anlama geliyor: 1946-1947 arasında genç Fransız eleştirmenler hızlandırılmış 10 yıllık Amerikan sineması dersine -ki bu dönem John Ford ve Alfred Hitchcock'un başyapıtlarını da kapsar- tabi oldular (Wiegand, 2011, s.11).

Wiegand'dan alıntılanmış bu paragrafta bulunan üç nokta ve bu üç noktanın aktörleri 1950'li yıllarda Fransız sinemasında kilit rol oynamaktadır. Birinci nokta filmlerin gösterildiği sinema kulüpleri, ikinci nokta gösterimlere katılan Fransız seyircilerin niteliği, üçüncü nokta ise üzerine tartışılan eserler ve yönetmenler ile gelişen düşüncelerdir. Bu üç nokta hem Avrupa sinemasına hem de Fransız sinemasına kalıcı izler bırakan bir sürecin doğmasında kilit rol oynamıştır.

1920'li yıllarda Almanya ile birlikte avangart sinemanın beşiği olarak kabul edilen Fransa'da, 2. Dünya Savaşı sonrası halka açık sinema kulüpleri kurulmuş ve 1950'li yıllarda farklı ülkelerden sinema filmlerinin gösterildiği ortamlar yaratılmıştır (Bassan ve diğerleri, s.165-166). Bunun ilk örneği Fransız Sinematek'idir. 1936 tarihinde Henri Langlois, George Franju ve Jean Mitry, Lotte H. Eisner gibi dönemin önemli film koleksiyonerleri, Fransa'da ilk sinema arşivi olan Fransız Sinematek'ini (La Cinémathèque Française) kurmuş, sinemanın yerinin ne olduğunun sorgulanacağı ve görsel-işitsel bir ortam olan bu film kütüphanesinde filmleri çeşitlendirip, sinemada rekabetin oluşturulacağı bir ortam hazırlamışlardır (Olmata, 2002, s.3).

İleriki yıllarda Yeni Dalga sinemasını oluşturacak olan ana aktörler Fransız Sinematek'inde buluşmuşlardır. Bu isimlerin arasında François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer gibi kilit isimler bulunmaktadır. Hem iyi bir sinema izleyicisi hem de teorik olarak sinema

üzerine düşünen bu isimler 1940'ların La Gazette du Cinema, Arts ve Les Amis du Cinema gibi dergilerde eleştiri yazıları yazmaya başlamışlardır (Wiegand, 2011, s.11-12).

1951 yılının Nisan ayında André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze ve Joseph-Marie Lo Duca tarafından Paris'te kurulan Cahiers du Cinema dergisi çıkış manifestosunda “berbat bir şey olan tarafsızlığın vasat sinemaya, ihtiyatlı eleştiriye ve kitlelerin şaşkına dönmesine meydan vereceği” düşüncesini ilan etmiş, sinemanın başlı başına bir sanat olduğunu edebiyat ve tiyatronun yoksul bir uzantısı olmadığını savunmuşlardır (Buckerton, 2012, s.1). Sinemanın diğer sanat dalları karşısında küçümsenmesini diğer sanat dallarına oranla çok genç olmasına bağlayan Andre Bazin, sinemanın evrenin diğer sanatlarıyla çağdaş olmamasının onu incelemeyi güçleştirdiğini belirtir. Ayrıca diğer sanat dallarına oranla sinemanın çok kısa bir zaman içinde popüler bir sanat dalı olduğunun, edebiyatta beş yüz yıl içinde ulaşılan mesafe sinemada yirmi yıl içinde kat edilmeye çalışıldığını söyler (Bazin, 2011, s.65). Andre Bazin, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer ve François Truffaut'tan oluşan dergi kadrosu “bir sanat dalı olarak sinema” düşüncesini oluşturmak için uğraş vermişlerdir (Buckerton, 2012, s.2).

Dergi, bir yönetmenin çalışmalarını derinlemesine incelemenin yanı sıra bu yönetmen ve filmleri hakkında yapılmış röportajlar yayınlıyor ayrıca sinemada yeni keşfedilen film tekniklerine yer vererek bir okul görevi görüyordu (Buckerton, 2012, s.20).

Fransız Sinematek'i ve Cahiers du Cinema, Fransız sinemacıları için düşünceler üretip, geliştirmek için önemli iki oluşum olmuştur. Derginin kadrosuna bakıldığında bu isimlerin aynı zamanda sinematek bünyesinde aktif olan isimler olduğu görülebilir. Bu iki mecra özellikle 1950'li yıllarda birbirine paralel sanat anlayışına sahip yerler olarak sanat tarihinde belli yönetmenleri nitelik olarak öne çıkarmışlardır. Estetik temeller üzerine inşa edilmiş sinemayla daha derin ilişkiler geliştirme amacıyla olan bu oluşumlar, ülke içinde Jean Renoir, Jean Vigo ve Jean Epstein, dünya çapında ise Rossellini, Visconti gibi İtalyan yeni gerçekçileri, Fritz Lang, Alfred Hitchcock, Samuel Fuller, Nicholas Ray, Billy Wilder gibi Amerikan sineması yönetmenleri, doğuda ise Yasujiro Ozu, Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi ile çalışmış ve bu yönetmenlerin sinemalarının savunulması gerektiğini belirtmiştir (Buckerton, 2012, s.xi).

Belirtilen bu yönetmenlerin hangi anlayışın temeli üzerine kurulduğuna baktığımız zaman, Alexandre Astruc'un 'L'Écran française' dergisinin “*Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo* (Kaleminden Kameraya Kameradan Kaleme)” isimli Mart 1948 tarihli makalesi karşımıza çıkar. Astruc, ilk defa camera-stylo(kamera-kalem) kavramını ortaya atmış ve film yönetmenini bir

yazar-yönetmen pozisyonuna koymuştur. Astruc’a göre sinemanın asıl sorunu düşünceyi nasıl ifade edeceğimiz konusudur. Sesin gelmesiyle birlikte fikirlerin daha doğrudan, kesin bir dille aktarılabilceğini, bu noktada yönetmenlerin kendi senaryolarını yazarak tıpkı diğer sanat dallarında olduğu gibi bunu bir ifade aracı olarak kullanabileceğini savunmuştur (Astruc, 2016, s.30-34).

1950’li yıllarda Fransız sinemasında ortaya çıkan bu oluşumlar, Andre Bazin, Henri Langlois ve Alexandre Astruc gibi isimlerin düşünceleri etrafında birleşerek Fransız Yeni Dalga sineması adı ile anılacak bir akımın ortaya çıkmasına neden olmuşlardır. Yeni Dalga sinemasının yönetmenleri, çoğunlukla izleyici ya da eleştirmenlikten gelen kimseler olarak karşımıza çıkmış, birbirinden farklı tarzda filmler çekmelerine rağmen, anlatılarında belli noktalarda (mizansen, ses, kamera kullanım biçimleri vb.) ortak paydada buluşmuşlardır (Biryıldız, 2002, s.94). Fransız Yeni Dalgası, sinema anlayışını değiştirmiş ve modern sinemanın yolunu açmıştır:

Öykü bütünlüğünü ve doğrusal zamanı önemsemediler. İleri ve geri sıçramalı kesme izleyiciyi şaşırtıyordu ama eksik olanı bilincinde tamamlamasına yardımcı da oluyordu. Aynı film içinde anlatmak istediklerine yardımcı olacak her şeyi, belgesel, haber filmi, ara yazı gibi çeşitli stilleri kullandılar. Anlatılmak isteneni ortaya çıkartan kamera hareketleri denediler. Gerçeğe en benzer dekorları kullandılar ya da gerçek mekanlarda çekim yaptılar. Yıldız oyuncularından kaçındılar (Makal, 1996, s.111).

Fransız Yeni Dalga sineması ile çalışmanın yöntem kısmını oluşturan auteur yaklaşım aynı dönemde ortaya çıkmışlardır. Akımın ve auteur yaklaşımın sözcülerinin benzer kişiler olduğu görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında, 1950’li yıllardaki Fransız Sineması, yönetmenin bir birey olarak tanımlanması açısından önemli bir mecra olmuştur.

3.2.2. 1980 öncesi dönemde Türkiye’de sinema

Türkiye’de kendine özgü bir sinema dilinin olduğu dönem, 1950’li yılların başı olarak kabul edilmektedir. Lütfi Ömer Akad’ın *Vurun Kahpeye* (1949) ve *Kanun Namına* (1952) filmleri ile başladığı düşünülen bu dönem “Sinemacılar Dönemi” olarak adlandırılmıştır. Bu dönem ile birlikte sinemanın bir sanat olduğu düşüncesi ortaya çıkmaya başlamıştır. Akad’ın öncüsü olduğu bu dönem sinemacıları, tiyatrocular ve geçiş dönemi sinemacılarının aksine, sinemayı tiyatral öğelerden arındırıp doğrudan bir sinema dili üzerine inşa etmişlerdir (Biryıldız, 2002, s.26).

1940’ların sonunda yapılan Marshall yardımları ile birlikte A.B.D ile yakın ilişkiler kurulmuş, bunun sonucunda kapitalist ideolojinin etkisi ülkemizde daha yoğun bir biçimde

görülmeye başlamıştır (Güçhan, 1992, s.79). İnönü hükümetinin devletçi ekonomi modelinden, serbest pazar ekonomisi modeline geçme hamleleri, 1950’de Demokrat Parti’nin iktidara gelişiyle hızlanmıştır. Kentli insanlar arasında Amerikan tarzı bir hayat benimsenmeye başlamış, tüketim kültürü sosyal hayatı ele geçirmiştir. Amerikan arabaları, güneş gözlükleri, kokteyl partileri, modaya uygun kıyafetler, vahşi batı temalı çizgi romanlar bu dönemin popüler nesneleri haline gelmiştir (Jan Zürcher, 2019, s.260-266). Sinemanın ekonomik boyutlarını ön plana koyan, ideolojik anlamda genelin kabulünü görmüş politikalara sahip, toplumsal hayat anlamında yine genelin içinde bulunduğu tüketim toplumunu hedefleyen endüstriyel sinema üreticileri, Türk Sineması’nın yerel Hollywood’u olarak adlandırılabilir ‘Yeşilçam’ı bu dönemde ortaya çıkarmışlardır. Özellikle 60’lı yıllarda altın çağını yaşamış olan Yeşilçam filmleri, Mısır melodramları ve Amerikan sineması öğelerini kullanarak klasik anlatı biçimini kullanan ürünler vermiştir. Serpil Kirel, Yeşilçam’ı tanımlarken bu kavramın oluştuğu noktayı ve Yeşilçam’ın ifade ettiği anlamı şu şekilde açıklar:

Yeşilçam, Türk sinemasının halk ile bağının en yoğun olduğu, halkın istediği filmleri üreten ve aydınlar tarafından hafıfsenen ve eleştirilen Türk sinemasının popüler kanadını ve kendine özgü üretim ilişkilerini anlatmakta kullanılan bir kavramdır. Aslında bir anlamda bu kavram bir dönemin film üretim ilişkilerine, kalıplarına, üretim ortamına ve gişeye odaklı üretim anlayışına işaret eder (Kirel, 2005, s. 179).

Yeşilçam sinemasının en bariz özelliği sinemanın bir eğlence aracı olarak görülmesidir. 1950’li yıllardan itibaren büyük şehirlerin dışında sinema salonlarının açılması ile seyirci kitlesi genişlemiş halkın talepleri doğrultusunda piyasa romanı uyarlamalarından aşk, töre filmlerine yılda iki yüzü aşkın film çekilmiştir (Kayalı, 2006, s.25). Arz-talep koşulları içinde üretilen ticari filmler (movies), bir birey olarak yönetmenin kendini ifade etme alanını sınırlandırmıştır.

Yönetmenin birey olma yolundaki bir diğer engel ise bu dönemde uygulanan sansür olmuştur. Metin Erksan’ın Aşık Veysel’in hayatını anlattığı *Karanlık Dünya (1952)* filmi bu sansüre örnek verilebilir:

Bu filmde Erksan, toplumcu ve gerçekçi bir kaygıyla işe girerek ilk otantik köy filmini ortaya koymak istemişse de ilk yarısından sonra göze batan aksaklıklarla filmi bozduğu gibi; sansür yüzünden kesilen kısımlarla da film, gerçek değerinden epeyce kaybetmişti. Biraz da kendi acemiliğinden dolayı sansürle başı derde giren Erksan, bir süre suya sabuna dokunmayan "Cingöz Recai (Beyaz Cehennem)", "Yolpalas Cinayeti", "Ölmüş Bir Kadının Evrakı Metrüküsü" gibi filmlerle oyalanıp Yıldız’daki Ordu Foto-Film Merkezi’nde askerliğini yaparken "Dünya Havacıları Türkiye’de” adlı belge filmini de

gerçekleştirdikten sonra, tanınmış eşkıya Çakıcı Mehmet Efe'nin yaşamı üstüne 1958'de "Dokuz Dağın Efesi"ni çevirdi (Onaran, 1994, s.61-62).

Demokrat Parti 1954 seçimleri ile iktidarını sağlamlaştırmıştır ancak bu yıldan sonraki dönemde durgunlaşan ekonomi DP'nin en büyük destekçilerini kaybetmesine sebep olmuştur. Kırsal kesimin çoğunluğunun hala Demokrat Parti'yi desteklemesine karşın aydınların, bürokratların ve de ordunun desteği önemli ölçüde azalmıştır. Menderes hükümeti başlangıçta hem ekonomik hem de siyasal anlamda bir liberalleşme hedeflerken, ekonomik liberalleşmeyi koruyabilmek adına siyasal liberalleşmeden vazgeçmiş, politikasını otoriter bir anlayışa çevirmiştir (Jan Züchrer, 2018, s. 266-267). Aynı yıllarda Türk sinemasının problemlerinin tartışıldığı paneller yapılmaya başlanmıştır. Türk Film Dostları Derneği, 1954 yılında sinemanın sorunları ile ilgili bir rapor yayınlarken, 1955 yılında da "*Türk Filmciliği ve Münevverin Sorumluluğu*" isimli bir panel düzenlemiştir ancak dönemin baskıcı zihniyeti ve izleyicinin talepleri, sinemamızdaki eleştirel çeşitliliğin artmasına engel olmuştur (Güngör, 2019, s.348)

Türkiye'de eleştirel yaklaşımlara sahip bir sinemanın oluşma süreci, Yeşilçam'da filmler üretmiş isimler tarafından ve kimi zaman Yeşilçam içindeki dinamiklerden faydalanılarak oluşturulmuştur. Bu dinamikleri paylaşarak ortaya çıkan filmlerin yanı sıra, Yeşilçam sinemasını tamamen reddeden bir anlayışın ürünü filmler de mevcuttur. Bu bakımdan Türk Sineması'nda eleştirel yaklaşımlar, bir bütün halinde hareket etmekten ziyade parça parça var olmuştur. Bu parçalar kimi zaman aynı çatı altında buluşmuş kimi zaman ise birbirine zıt noktalarda durmuşlardır. Altmışlı yıllarda yaşanan toplumsal hareketler sonucunda eleştirel sinema, ellili yılların siyasetinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Özellikle liberalleşme hareketleri, tek partili dönemden çok partili döneme geçiş toplumsal dinamikleri etkilemiştir (Güçhan, 1992)

27 Mayıs 1960 tarihinde, gece saat 3'te okunan bir bildiri ile Türk halkı ilk askeri darbesi ile karşı karşıya kalmıştır. Ordunun yönetime el koyması ile demokrasi sekteye uğratılmış ve Türkiye'de etkisi yıllar boyu sürececek olan toplumsal değişimler yaşanmaya başlamıştır. Darbenin neden yapıldığına dair görüşlere üstünkörü bakıldığında, Demokrat Parti'nin artan baskıcı rejimine, laiklik karşıtı olduğuna ve anayasayı ihlal ettiğine dair düşüncelerin öne sürüldüğü görülmektedir (Daldal, 2005, s.73).

Türkiye'de çok partili döneme geçiş ile birlikte, 1924 Anayasası'nın öngöremediği ve yetersiz kaldığı birçok nokta ortaya çıkmıştır. Çok partili dönemde, tek bir partinin iktidara sahip

olması ve bunu sınırsız bir hareket alanı dahilinde kullanması ile muhalefet partisini güçsüz bir durumun içinde konumlandırmıştır. Bu demokrasinin aksamasına sebep olmuştur. 1954, 1957 ve 1959 yıllarında muhalefet tarafından üç kez Anayasa değişikliği önerisi yapılmış ancak bu talep gerçekleşmemiştir (Yolyapan, 1999, s. 76). 1960 Darbesi'nin bazı çevrelerce "ilerici" olarak adlandırılma sebebi, demokratik olarak tıkanmış 1924 Anayasası yerine çoğulcu bir Anayasa olan ve insan haklarını merkeze alan 1961 Anayasası'nı hazırlanmasını sağlamasıdır. 1961 Anayasası'nın, ikinci maddesinde Türkiye Cumhuriyeti devletinin sosyal bir devlet ve insan haklarına saygılı olduğu ibaresi yer almış, bu haklar hakkında ayrıntılı maddelere yer verilmiştir. Anayasa'nın ikinci kısmı olan "Temel Haklar ve Ödevler" ile devletin vatandaşlara karşı sorumlu olduğu vurgulanmıştır.³ Bu anayasa ile Türkiye'de toplumsal, ideolojik ve psikolojik anlamda büyük değişimler yaşanmıştır. Feroz Ahmad, Modern Türkiye'nin Oluşumu isimli çalışmasında bu durumdan şu şekilde bahsetmektedir:

1961 Anayasası gereğince Türkiye eskisinden daha büyük bir özgürlükten yararlanıyordu. Halk daha çok medeni haktan, üniversiteler daha büyük bir özerklikten ve öğrenciler daha geniş bir örgütlenme özgürlüğünden yararlanıyorlardı. Anayasanın biraz belirsiz biçimde "sosyal devlet" olarak betimlediği bir devlette işçilere grev hakkı verildi. Böyle bir ortamda sendikacılar ve entelektüeller işçilerin ve köylülerin çıkarlarını temsil eden bir parti kurdular (Ahmad, 2015, s.163).

Hakların, özgürlüklerin ve örgütlenmenin daha geniş şekilde uygulanabildiği bu dönemde bunlara sahip olma konusunda sıkıntı yaşayan kesimlerin hak arayışı, entelektüel kesimde de dillendirilen meseleler haline gelmiştir. Türk sineması da bu entelektüel çevrenin bir aracı olarak, o dönemde bu sorunlara değinerek sinemada eleştirel çeşitliliğin artmasına ön ayak olmuştur. Bu eleştirel çeşitlilik sinemamızda yönetmenin birey olarak ortaya çıkma sürecine de etki etmiştir. Darbeden sonraki politik ortamın ve dünyada yükselen solcu hareketlerin etkisiyle, sinemamızın yönetmenleri tarafından özgürlük, eşitlik, adalet gibi temalar işlenmeye başlamıştır. 1963 yılında Metin Erksan Sinema İşçileri Sendikası'nın (SİNE-İŞ) başına geçmiş, Ar Film Stüdyoları'nda ilk sinema işçileri grevi yapılmış, 1964'te ise ilk grev filmi olan "Karanlıkta Uyananlar" çekilmiştir (Kıraç, 2008, s.78). Aynı yıl Metin Erksan'ın çektiği "Susuz Yaz" filmi Berlin Film Festivali'den Altın Ayı ödülünü kazanmıştır. Bu ödül Türk sinemasının uluslararası bir festivalde aldığı ilk büyük ödül olmuştur.

³<https://www.tbmm.gov.tr/anayasa/anayasa61.htm> (Erişim tarihi: 25.01.2020)

Altmışlı yıllarda üretilen filmler Toplumsal Gerçekçilik, Halk Sineması, Ulusal Sinema, Milli Sinema ve Devrimci Sinema kavramları ile ilişkilendirilmiştir. Bütünlüklü bir hareket olmaktan ziyade filmlerin konularının tek tek incelenmesi ile ortaya çıkan bu kavramlar birer akımdan ziyade birer hareket olarak sinema tarihimizde yerini almıştır (Coşkun, 2009, s.8).

Halit Refiğ bu hareketlerin ortaya çıkışını, Toplumsal Gerçekçilik özelinde şu cümlelerle ifade etmektedir:

14'lerin tasfiyesi, 1961 Anayasası, yeni kurulan siyasi partiler ve seçimler toplumumuzun çeşitli meselelerine değişik görüş açılarından bakmaya uygun bir ortam yarattı. 27 Mayıs ertesinin meydana getirdiği bu siyasi canlılık sinemada da etkisini göstermekte gecikmedi. Zaman zaman “toplumsal gerçekçilik” diye tanımlanan, toplumumuzun yapısını, bu yapı içinde çeşitli katlardan insanların birbirleriyle münasebetlerini anlatmaya çalışan bir akımın doğmasını sağladı... (Refiğ, 2009, s. 24)."

1965’li yıllarda Kemal Tahir ve Sencer Divitçioğlu, Marx’ın “Asya tipi üretim tarzı” düşüncesine dayanarak doğu toplumlarında bu üretim tarzının hüküm sürdüğü savını ortaya atmışlardır. Toprak mülkiyetinin devlete ait olması ile birey toplumdaki bağımsız hareket edemiyor, tarım ile zanaat birbirinden ayrılmıyor ve üretim ilişkileri topluluğun içinde yer değiştirmek suretiyle muhafaza ediliyordu. Bunun sonucunda Batı kapitalizminde ortaya çıkmış olan sermaye birikimi bu tipte üretim yapan devletlerde ancak Batı tarafından yapılabilecek müdahaleler ile mümkün olabiliyordu. Tahir ve Divitçioğlu, tarım ve zanaatın birbirinden ayrılmadığı, mülkiyetin devlete ait olduğu bu ortamda sınıfsız bir toplum ortaya çıktığını ve Osmanlı Devleti’nin de bu üretim tipine sahip olduğunu savunmuştur. Üretim biçimindeki farklılık zanaatta olduğu gibi sanatta da Batı toplumundan farklı bir anlayışın gelişmesine sebep olmuştur çünkü Batı’da mülkiyetin kişilere ait olması, sanatta bireye ve sınıflı bir topluma dayalı bir anlayışı yaratmıştır. Oysa sınıfsız bir toplum olan Osmanlı’da bireysellik önemli bir konumda olmayıp kolektif bilinç ön planda tutulmuş ve bunun sonucunda kişilerin toplumda belli kesimleri temsil eden birer tip olarak ortaya konduğu özgün halk sanatları ortaya çıkmıştır. 1965 yılında Türk sinemasında kuramsal bir altyapı kurmak isteyen Halit Refiğ, Kemal Tahir’in desteğiyle Asya Tipi Üretim Tarzı Sineması’nı örnek alarak, “Halk Sineması” kavramını öne sürmüş, daha sonraları bunu geliştirerek “Ulusal Sinema” anlayışını ortaya çıkarmıştır. Ulusal sinemacılara göre, Türk sinemasının bir kimlik kazanması için kolektif bilinç sahip olması ve kendi özgün halk sanatlarından beslenmesi gerekmektedir (Coşkun, 2009, s.56-58). Refiğ, hümanizma kavramının batı tarihinde önemli bir yer ettiğini, batı sanatının insanı anlatan bireyci yaklaşım sergilediğini ve bu bireyci yaklaşımın

özel mülkiyet sonucu ortaya çıktığını öne sürmüştür. Ona göre Türk Sineması, Türk halkının film izleme ihtiyacı sonucunda ortaya çıkmış ne devlet desteğinden ne de batılâşma amacıyla ülkeye getirilen müzik, resim, tiyatro gibi sanatlardan beslenmiştir.

“Ulusal Sinema” düşüncesi, yerel olanı önemseyip Anadolu kültürünün yıllar içinde oluşturduğu birikimi öne çıkarırken, “Milli Sinema” ise anlatılarına Türk-İslam sentezi penceresinden bakmış, Türk insanının bu kültür içindeki tavrını öne çıkarmış, Batılâşma süreci ile birlikte bireyin nasıl yozlaştığını gösterme çabası içinde olmuştur. “Toplumcu Gerçekçi Sinema” ise İtalya’daki “Yeni Gerçekçi Sinema”nın etkisi ile geçmişte yaşanmış olanları bir kenara bırakıp günümüzde toplumun yaşadığı sıkıntılara ve sorunlara değinen bir sinema anlayışını benimsemiştir (Onaran, 1994, s.104).

Türk sinemasında ortaya çıkan bir diğer hareket ise “Devrimci Sinema” hareketidir. Yeşilçam’ın kapitalist endüstrisinin boyunduruğu altında olan Türk Sineması’nın nasıl özgürleştirileceği üzerine kafa yoran “Devrimci Sinema” hareketi, bu düzenin kitleleri belli bir politika dahilinde tekrar kazanmak ile mümkün olacağını üzerine tartışmıştır ve bunun sonucunda iki görüş ön plana çıkmıştır: Bunlardan birincisi, Yeşilçam’ın endüstriyel düzeninin içinde kalarak düzenin içinde devrimci filmler yapma fikridir. İkincisi ise daha radikal bir hareket ile endüstrinin dışında kalarak kendi örgütlenmesini kuran tam bağımsız bir sinema piyasası kurma fikridir (Uçakan, 1977, s.74.)

1960’lı yıllarda Amerikan endüstriyel sineması haricinde Fransız sinema ekolleri de ülkemizde etkisini göstermeye başlamıştır. 1965 yılında Fransa’da ülkemize dönen Onat Kutlar ve Şakir Eczacıbaşı’nın öncülüğünde kurulan Türk Sinematek Derneği, Türkiye’de bir sinema kültürü oluşturmak için ortaya atılan önemli bir adımdır. Henri Langlois’in Fransız Sinematek’ini örnek alan, alışlagelmiş endüstriyel sinema dinamiklerinin dışında bir yol izleyen bu oluşum, eleştirel bir bakış açısına sahip olmak ile birlikte dünya sinemasında ortaya çıkmış olan çeşitli akımları inceleyip, seyirciyle buluşturan bir yapı olarak kurulmuştur. Bu yapıda Fransız Yeni Dalgası’ndan François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nden Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Sovyetler Birliği sinemasından Sergei Eisenstein ve Dziga Vertov ve Amerikan bağımsız sinemasından birçok örnek başta olmak üzere geniş seçkiler yer almıştır. Türk Sinematek’i farklı entelektüel çevreleri bünyesinde barındırmıştır. Aziz Nesin, Yaşar Kemal, Yılmaz Güney, Aliye Rona, Atıf Yılmaz, Ali Özgentürk, Selim İleri, Doğan Hızlan, Gencay

Gürkay Demir, Zeynep Oral gibi isimler derneğin üyeleri arasında yer almaktadır (Başgüney, 2009, s.65-69). Onat Kutlar, “Sinema Bir Şenliktir” isimli eserinde Sinematek ile birlikte oluşturmaya çalıştığı sinema kültürünü şu cümlelerle özetlemektedir:

...Ağustos sıcaklığında Pera hafifçe lağım kokuyordu. Yeni Sinematek bürosunun sabun, pasajın gül kokularını bastırıyordu bu koku. Eski, yozlaşmış, çürümüş bir şeylerin kokusu. Arka sokaklarda lümpenler, caddede ağır esanslarıyla tombul kadınlar, yağlı enseli komisyoncular, art nouveau balkonların arkasında ölümü bekleyen levantenler kokuyordu. Sinemaların afişlerinden melodram, inleme ve sansür kokusu yayılıyordu ortalığa. Birkaç ay sonra, Sinematek salonlarını dolduracak olan gencecik yüzleri düşünmeye çalıştım. Geleceğin yüzünü (Kutlar, 1990, s.23-24)

Sinematek Derneği'nin kurulduğu 1965 senesinde film sayısı önceki yıla göre 178'den 214'e ulaşmıştır. Bu dönemde film yönetmenlerimizin farklı ve yeni bakış açılarını denedikleri görülmektedir. Örneğin; Cengiz Tuncer “*Sevmek Seni*” ile soyut sinema yapmaya çalışmış, Metin Erksan “*Sevmek Zamanı*” filmi ile aşk temasını Yeşilçam'da o güne kadar görülmemiş özgün bir bakış açısıyla ele almış, Atıf Yılmaz ise “*Sayılı Dakikalar*” ile gerilim sineması yapmayı denemiştir. Ancak bu yıllarda sansür kurumu sertleşmeye başlamış ve Duygu Sağıroğlu'nun “*Bitmeyen Yol*” filmi yasaklanmıştır (Scognamillo, s.169-170, 2010). Bu dönemlerde yeni bakış açıları ile denemeler yapan Metin Erksan, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz, Lütfi Ömer Akad gibi sinemacılarımızın ortaya koyduğu özgün eserler, 1950'li yıllardan itibaren halkın izleme alışkanlıklarını etkilemiş olan “Yeşilçam” filmleri karşısında tutunamamıştır (Güçhan, 1992, s.85). Ayrıca Yeşilçam'ın içinde bu şekilde özgün yapıtlar ortaya koymaya çalışan yönetmenlerin bir birey olarak hangi pozisyonda var oldukları sorusu, sinemamızın o dönemdeki finansal kaynağına bakılarak cevaplanabilir. Yeşilçam'ın 1960'lı yıllardaki finansal kaynağı bölge işletmecileridir. Bölge işletmecileri hem konu hem de oyuncu seçiminde söz sahibi olmuş, yönetmen ve senaristlerin bu konuda seçim yapmalarına izin vermemişlerdir (Tanrıöver, 2011, s.21).

Kutlar, bu girişim ile birlikte Türk yönetmenlerinin “klasik” olarak adlandırılacak eserler üretmesinin ve bu eserlerin yerleşik düzeni aşarak toplum ve sinemada bir yer edinmesinin mücadelesini verdiklerini, Türkiye'de entelektüel bir sinema kültürü yaratmayı amaçladıklarını belirtmiştir (Kutlar, 1990, s.23). Kendinden önceki kuşakların aksine batı sinemasını örnek alan, politik ve eleştirel bir anlayışa sahip gençleri bünyesinde toplayan Türk Sinematek Derneği, Yeşilçam'ın melodram ve avantür filmler ile halkı gerçeklikten uzaklaştırarak uyuttuğunu iddia etmiştir. Onlara göre İtalyan Yeni Gerçekçi, Fransız Yeni Dalga ve İngiliz Özgür Sineması gibi

ekoller örnek alınmalı ve bu akımların izinde özgün bir Türk Sineması inşa edilmelidir. Sinematek'te çoğunlukla Batı dünyasının filmleri ve yönetmenleri üzerine tartışılmış, Türk yönetmenler küçümsenmiş ancak Yılmaz Güney ve Lütfi Ö. Akad (bazı filmleriyle) bu listenin dışında tutulmuştur (Kıraç, s.79, 2008). Dernek 1966-1970 yılları arasında çıkardığı “Yeni Sinema” dergisi ile, sinema ile ilgilenen entelektüellere sinema üzerine kuramsal tartışmaların yapıldığı bir ortam sunmuştur. Yönetmenin pozisyonunu sorgulayan, ona bir birey olma statüsü kazandıran auteur yaklaşım da ülkemizde Türk Sinematek Derneği aracılığı ile gündeme gelmiştir.

1960'lı yılların sonunda iyice yükselişe geçen sol devrimci hareketler (Örn, 1968 öğrenci hareketleri) ülkemizde ve sinemamızda da etkisini göstermiştir. Türk Sinematek Derneği içinde “Devrimci Sinema” hareketinin nasıl olması gerektiğine dair tartışmalarda, (Uçakan,1977, s.74.)'ın bahsettiği iki ayrı fikir bir kutuplaşmaya sebep olmuştur. Yeşilçam'ın içinde kalarak mücadeleye devam etmek isteyen ılımlı sinematekçilere karşı daha radikal davranma kararı olan bir grup genç, 1968 yılında “Genç Sinemacılar” hareketini ortaya çıkartmıştır. Robert Koleji öğrencileri tarafından başlatılan bu hareket Ekim 1968'de “Genç Sinema” dergisi ile manifestosunu yayınlanmıştır:

Genç Sinema elli yıllık bir deneyden sonra Türkiye’de sinema olayının yeniden ve kökten ele alınması gerektiği kanısındadır. Bu hesaplaşmanın tek amacı devrimdir, halka dönük ve bağımsız bir sinemanın yaratılmasıdır.

Bu amaçla aşağıdaki temel sorunlar göz önünde tutarak, bilinçlenen halkın ve devrimci eylemin paralelinde bir sinemanın gerçekleştirilmesi ve halka ulaştırılması yolunda çaba göstereceğimizi bildiririz.

1. Sanat toplumun içinde, onunla birlikte oluşturduğu toplumdan ayrı düşünülemez olduğu bir kez daha açıklanmalı; halk kavramı yeniden tanımlanmalı, halk için ve halk adına deyimleri aydınlatılmalı; halk kavramından amacın emekçi sınıf demek olduğu belirtilmelidir.
2. Genç Sinema var olan sinema düzenine karşı çıkar. Onun içinde bulunduğu toplumsal düzene karşı çıktığı gibi. Çünkü her iki düzen de insanı açıklamaktan, insanı amaçlamaktan uzak düşmüştür. Halkı hem maddi hem de manevi yanıyla sömürmekten öte bir amacı yoktur. Genç Sinema bu yüzden bağımsız olmalı, hiçbir koşul ve nedenle temel ilkelerinden ödün vermemelidir.
3. Geleneksel kültürün, yabancı kültürler gibi ancak devrimci bir perspektifle bakıldığında yararlı olabileceği kesinlikle anlaşılmalı ve anlatılmalı, birikmiş değerler devrimci açıdan değerlendirilmelidir. Genç Sinema bugünün insanını incelerken, ona bakarken yeni değerlere sahip yeni bir insanı görür ve

onu olumlu ya da olumsuz eylemleriyle bir bütün olarak ele alır. Genç Sinema özü ve biçimi devrimci açıdan ve bir arada düşünür. Bu kavramların birbirinden ayrılmaz olduğuna inanır.

4. Genç Sinema yeryüzündeki bütün yeşilçamlara kesinlikle karşıdır. Yeryüzünün neresinde olunursa olunsun gerçekte bir tek düşman vardır. Bu anlamda evrensellik ulusallık düşüncesiyle el eledir. Genç sinema sağlam, yerine oturmuş ve gerçek sanat değerleri taşıyan bir ulusal yapının kendiliğinden evrensel boyutlar kazanacağına inanır.

5. Sinemacının kendi ülkesinin gerçeklerine eğilmekte yükümlü olduğu kesinlikle belirtilmelidir. Ancak Genç Sinema bu gerçeklerin sanat eserine yansıdığındaki her türlü bağnazlığa ve dogmatizme karşıdır. Sanatçı eserini özgür bir biçimde yaratır.

Bu amaçlara yönelmiş bir savaşı verebilmek için bir örgütün gerekliliğinin kaçınılmaz olduğuna inanıyoruz. Dergi bir ortamdır. Önemli ve asil olan yapıtlardır ve bu yapıtların halka ulaştırılmasıdır. Gerçek bildiriye de yapıtlar ortaya koyacaktır.

Genç Sinema'yı eylemin ilk adımı olarak yayınlıyoruz.

Genç Sinemacılar (Pekmez ve diğerleri, 1968, s. 1)

Genç sinemacıların manifestosunun ilk iki maddesine bakıldığında halk kavramına Marksist bir açıdan yaklaşan, insandan yola çıkarak insanı anlatma gayesinde olan bir sinemanın hedeflendiği görülmektedir. Üçüncü maddede insanın incelenmesi sürecinde dönemin şartları neticesinde ortaya çıkan yeni değerlerin insanı ne şekilde etkilediğini olumlu veya olumsuz yönleriyle ele alma hedefinde olduğunu belirtmişlerdir. Bir sanat eserinin, bağımsız bir şekilde, biçim ve içerikten taviz vermeden ve de insani değerleri merkeze koyarak evrensel bir noktaya ulaşacağını belirten Genç Sinemacılar, her türlü dogmatik inanın karşısında bulunduklarını söylemişlerdir. Bu açılardan bakıldığında Genç Sinemacıların insanı merkeze alan bakış açısı, birey kavramının Rönesans dönemi ile yorum açısından bir paralellik gösterdiği görülmektedir.

1970'li yılların henüz başında Türkiye bir askeri müdahale ile karşı karşıya kalmıştır. 12 Mart 1971'de Demirel hükümetine verilen muhtıra ile 1961 Anayasasında verilen özgürlükler kısıtlanmış ancak toplumun politik eylemleri devam etmiştir. Bu yıllar, Türk Sineması'nda politik filmlerin yükselişe geçtiği yıllar olarak görülmektedir. Yılmaz Güney, Şerif Gören, Süreyya Duru, Zeki Ökten, Erden Kıral, Ömer Kavur, Yavuz Özkan gibi sinemacılar bu politik sinemanın temsilcileri olarak ortaya çıkarken, eleştirel sinemanın karşısına "seks filmleri" konulmuştur (Kıraç, 2008, s.79). Bu dönemin yapısını belirleyen faktörler, "istikrarsızlıklar, iki yüzlü ahlak anlayışı, hak ve özgürlük kavramlarının kavranamayışı, sansürün yapısı, televizyon yayınlarının

başlaması, hızlı göç ve kentlileşememe” gibi faktörler olarak karşımıza çıkmaktadır (Esen, 2010, s.159-160).

Yılmaz Güney’in *Umut* (1970) filmi 70’ler Türk sinemasında eleştirel filmlerin üretilmesi noktasında dönüm noktası olmuştur. *Ağıt* (1971), *Acı* (1971), *Umutsuzlar* (1971) ve *Baba* (1971) gibi filmler ile eleştirel filmler üretmeye devam eden Yılmaz Güney, Yeşilçam endüstrisine karşı taviz vermeyen anlayışıyla genç sinemacıların örnek aldığı yerli sinemacı olmuştur. Süreyya Duru’nun *Bedrana* (1974), Ömer Kavur’un *Yatık Emine* (1974), Şerif Gören’in *Endişe* (1974), Bilge Olgaç’ın *Bir Gün Mutlaka* (1975), Zeki Ökten’in *Sürü* (1978), Erden Kıral’ın *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1979), Yavuz Özkan ‘ın *Maden* (1978) ve *Demiryol* (1979) filmleri, 1970’li yılların Türk sinemasında ortaya koyulan eleştirel filmlere örnek gösterilebilir. Bu çalışmanın ana öznesi konumunda bulunan yönetmen Ali Özgentürk de *Ferhat* (kısa film, 1974), *Yasak* (kısa film, 1975) ve *Hazal* (1979) filmleri ile politik sinema örnekleri ortaya koymuştur. Diğer yandan ise 1972’de *Parçala Behçet* (1972) serisiyle başlayan seks-güldürü sineması, endüstriyel sinemanın en büyük kozu olmuş ve 1979 yılına gelindiğinde tüm film üretimlerinin dörtte üçüne hâkim olmuştur (Teksoy, 2009, s.921-933.).

Özetlemek gerekirse, Türk sinema tarihi içinde özgün ürünlerin ortaya koyulma süreci, 1950’li yıllarda sinemanın öğelerini kullanan “Sinemacılar Dönemi” ile başlamıştır ancak gerekli özgürlük ortamının olup olmadığı konusu tartışmalıdır. 1950’li yılların baskıcı politikaları, 1960’lı yıllarda görece özgür bir yapıya dönüşse de Yeşilçam’ın sermayedarları filmler hakkında söz sahibi konumunda olmaya devam etmişlerdir. Bu durum, yönetmenin birey olarak etkin bir rol oynamasının önüne geçmiş, arz-talep dengesi içinde öznelliğinden uzak bir çalışan haline gelmiştir. Buna karşın, 60’lı yıllarda hem dünyada hem de Türkiye’de yükselişe geçen sol ve sosyalist düşünce hareketleri, kurulu sistemlere karşı eleştiriler getirmeye başlamıştır. 1960’lı yıllardan itibaren de Türk sinemasında eleştirel yaklaşımların ortaya konduğu görülmektedir. Çalışmanın bu bölümünde, özel olarak Türk Sinematek Derneği’ne değinilmiştir çünkü Türkiye’de Fransız Yeni Dalgası ve auteur yaklaşımı ilk olarak tartışma ortamına taşıyan ve yönetmenin rolünü irdeleyen yapı, bu dernek olmuştur.

Çalışmanın bu kısmında 1980 sonrası Türk Sineması, birey kavramı çerçevesinde dönemin politik ortamı dahilinde incelenecektir.

3.2.3. 1980 sonrası dönemde Türk sineması

12 Eylül 1980 tarihinde sabaha karşı 04:30'da okunan bir bildiriyle yönetime el koyan askeri cunta, Türk siyasi, toplumsal ve ekonomik hayatında köklü değişikliklere sebep olmuştur. Milletvekillerinin dokunulmazlıkları düşürülmüş, meclis kapatılmış, sendika faaliyetleri durdurulmuş, siyasi parti liderleri tutuklanmış, olağanüstü hâl ilan edilerek insan hakları askıya alınmıştır. Darbenin yapılmasından sonraki bir yıl içinde 122.600 kişi tutuklanmıştır. Tutuklananlar arasında akademisyenler, öğretmenler, sendikacılar, siyasetçiler, hukukçular kısacası 1980 öncesi muhalif görüşlerini dile getiren her kesimden insan mevcuttu. Düzenin yeniden kurulması ve 1961 Anayasası'nın yetersiz kaldığı gerekçesiyle, 17 Temmuz 1982 yılında yeni bir anayasa taslağı hazırlanmış, 7 Kasım 1982 yılında ise bu anayasa halk oylaması ile kabul edilmiştir. 1982 Anayasası ile, 1961 Anayasasında kazanılan sendikal haklar, basın özgürlüğü, insan hak ve özgürlükleri sınırlandırılmış, temel hak ve özgürlüklerin (ifade özgürlüğü gibi) devlet çıkarlarını ya da kamu düzenini tehlikeye atabileceği bir durumun ortaya çıkması durumunda askıya alınabileceği belirtilmiştir (Jan Zürcher, 2019, s.319-322).

1980'lerin kültürel atmosferini tanımlarken “sözün bastırılması” kavramını kullanan Gürbilek, aynı tanım için ikinci bir kavram daha kullanmıştır: “söz patlaması”. Görünürde bu tanımlamanın içinde aynı anda bulunması tezatlık oluşturan bu iki kavram incelendiğinde bir tezatlığın olmadığı görülebilir. 1980'li yıllarda o döneme kadar Türkiye'de görülmemiş ölçüde bir tüketim kültürü piyasaya hâkim olmuş, reklam endüstrisi sayısız yeni imgeler üretmiştir. Kuşaklar (68 Kuşağı, 80 Öncesi Solcular Kuşağı vb.), cinsel yönelimler (eşcinsellik, biseksüellik vb.) gibi o döneme kadar adlandırılmayan kavramlar ortaya çıkmış, insanlar otoriteye karşın kendi özgürlüklerini ve birey kimliğini kazanma çabalarını bu yönde dışavurmuşlardır. Tüketim kültürü içerisinde politik olandan uzaklaşan insanlar geçmişi bir nostalji olarak görmeye başlamış ve geçmişi de bir meta haline getirmiş, gerçeklikten koparmışlar, “bütün kültürü bir malın pazarlanmasında kullanılabilecek bir hammaddeye, sınırsız bir alıntılar toplamına” dönüştürmüşlerdir (Gürbilek, 2001, s.21-23).

Toplumsal hayattaki bu değişim Türk sinemasını da etkilemiştir. Ana akım sinema “Arabesk” türküçü filmleri ile birlikte karate filmlerinin egemenliği altına girmiş, lümpen bir seyirci kitlesi oluşmuş ve aileler sinemadan uzaklaşmıştır. İyi filmler üreten yönetmenler yurtdışına gitmek zorunda bırakılmış, kalan yönetmenler ise baskılar ve sansür ile mücadele etmek zorunda kalmıştır (Kıraç, 2008, s.92). Bu dönemde 937 film yasaklanmış, DİSK (Devrimci İşçi

Sendikaları)'e bağılı Sine-Sen (Sinema Emekçileri Sendikası) kapatılmış, sendikaya üye 25 kişi idamla yargılanmıştır. Şerif Gören, Necmettin Çobanoğlu, Gani Turanlı, Erol Batıbeki gibi sinemacılar tutuklanmış ve işkence görmüştür (Hiçdurmaz'dan akt. Boztepe, 2007, s.166).

1981 yılında çekilen “*Yol*” filmi sıkıyönetim döneminde çekilmiş tek 12 Eylül filmi olarak önemli bir noktada durmaktadır. Senaryosunu Yılmaz Güney'in yazdığı, yönetmenliğini ise Şerif Gören'in yaptığı film, 1982 yılında Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünün sahibi olmuştur. Film o dönemde Türkiye'de yasaklanmış ve 1999 yılına kadar Türkiye'de gösterilememiştir. 1980'li yıllarda yine Yılmaz Güney'in *Sürü* filmi Londra, Rotterdam ve Anvers Film Festivalleri'nde, Erden Kıral'ın *Bereketli Topraklar Üzerinde* Nantes Film Festivali'nde ve Ali Özgentürk'ün *Hazal* (1979) filmi Prades, San Sebastian ve Mannheim Film Festivalleri'nde çeşitli ödüller almışlardır. Kıral'ın *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1980) filmi de yasaklanan filmlerden olmuştur.

1980'li yılların filmlerine bakıldığında en önemli yeniliğin kadına olan bakış açısında olduğu görülmektedir. Kadının toplumsal hayata doğrudan katılmaya başlaması, ekonomik hayatta yeni roller edinmesi, feminizm akımının yükselişe geçmesi Türk sinemasında “kadın filmleri” olarak adlandırılan filmlerin ortaya çıkmasına neden olmuş, özellikle Atıf Yılmaz bu kadını ön plana koyan filmler çekmiştir (Güçhan, 1992, s.95).

1980'li yılların bir diğer önemli gelişmesi ise 1939'dan beri etkisi hissedilen “Filmlerin ve Film Senaryolarının Konrolüne Dair Nizamname” adlı tüzüğün etkisinin kırılmasını sağlayan yasa düzenlemesidir. 1986'da çıkarılan “3257 sayılı Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasası” ile sinema eserlerinin yapımı, yönetimi ve dağıtımı üzerine yeni düzenlemeler getirilmiş, kısmen de olsa 12 Eylül'ü eleştiren filmlerin yapılmasına izin verilmiştir (Onaran, 1994, s.10).

Askeri darbe yönetiminin 24 Aralık 1980'de aldığı ekonomik kararlar Türk sinemasının olumsuz yönde etkilenmesine sebep olmuştur. Döviz ve para piyasalarının liberal politikalar çerçevesinde yeniden şekillendirilmesi ile zamanla ortaya çıkan enflasyon filmlerin yapım maliyetlerini arttırmış, Yeşilçam'ın sermayedarları konumunda bulunan bölge işletmecilerini ortadan kaldırmıştır. Ayrıca piyasadaki liberal politikalar yabancı aktörlerin sinema piyasasına girmesine sebep olmuştur. Sinema salonu sayısının azlığı, artan maliyetler yapımcıları o dönemde yeni ortaya çıkan video teknolojisine yöneltmiştir. Yapımcılar daha ucuz maliyetlerle video filmler üretmeye başlamış, sinema salonları Amerikan filmlerinin hegemonyasına bırakılmıştır. Video

filmler 80'lerin sonuna kadar popülaritesini korumakla beraber, televizyon kanallarının artmasıyla birlikte popülarlığını yitirmiştir (Onaran, 1994, s.11).

Özetle, Türk sineması 1980 darbesi ile kendisini baskılı bir ortamın içinde bulmuş, toplumsal konulara değinen eleştirel filmler sansüre maruz kalmış hatta yasaklanarak uzun bir süre gösterilememiştir. Bu filmlerin arasında uluslararası film festivallerinde ödöl alan filmlerin de olduğu görölmektedir. Serbest piyasa ekonomisine geçiş ile birlikte, tüketim endüstrisinin etkisi altında kalan halk politikadan uzaklaşarak bireyci bir anlayışa yönelmiştir. 1970'lerde ortaya çıkan seks filmleri furyası sona ermiş, bu filmlerin yerini arabesk filmler almıştır. Bu dönemde kadın filmleri gibi bireye odaklanan filmlerin çekilmesinin yanı sıra toplumcu filmlerin de varlığını sürdürdüğü görölmektedir.

3.3. Film Yapım Unsurlarının Tanımlanması

Çalışmanın bu kısmında, Ali Özgentürk'ün belirtilen filmleri incelenirken yararlanılacak olan unsurlar kuramsal bir çerçevede tanımlanacaktır. Bu unsurlar, anlatı biçimi, öykü, tema ve olay örgüsü, kimlik temsilleri, zaman ve mekân, teknik unsurlar (kamera, kurgu, ses kullanımı, mizansen tasarımı) başlıkları altında toplanmıştır. Bu başlıklar ile Özgentürk'ün Sarris'in üç ölçütünü yerine getirip getirmediği, yönetmenin yaratıcı yönetmen tavrı gösterip göstermediği analiz edilecektir.

3.3.1. Anlatı Biçimi

Anlatı, bir hikâyenin kurulması için gerekli stratejilerin, kodların ve uzlaşımların kullanılması ile ortaya çıkan bir yapıdır. Klasik anlamda anlatı sineması, gerçeği olabildiğince inandırıcı bir şekilde yeniden üretmek için çabalar. Bu amaç ile karakterlerin motivasyonunu film boyunca sürdürerek seyircinin bu karakterlerle özdeşleşmesini sağlamak amacındadır (Hayward, 2012, s.44). Anlatı, belli bir zaman ve mekânda, bir neden-sonuç ilişkisi içindeki olay örgüsü sonucunda ortaya çıkar (Bordwell ve Thompson, 2012, s.79).

Bir anlatının öykü ve söylemden oluştuğunu; öykünün “ne?”, söylemin ise “nasıl?” sorularına cevap verdiğini belirtir. Öykü, varlıklar ile olaylardan oluşurken, bu öykünün aktarılış yolunu ve tarzını belirleyen söylem ile anlatıyı meydana getirir. Olaylar; eylemler ve olan bitenlerden, varlıklar ise; karakterler ve zaman / uzamdan oluşur (Chatman, 2009, s.17).

3.3.1.1. Öykü, tema ve olay örgüsü

Öykü, tema ve olay örgüsü anlatıyı biçimlendiren önemli unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Tema, kurulacak olan anlatının odaklandığı düşünceyi ortaya koyar. Öykü ve olay örgüsü kavramları, birbirine yakın gözüken ancak anlatıda farklı işlevlere sahip iki yapıdır. Öykü, kurulan anlatının içeriğidir. Olay örgüsü ise bu içeriğin nasıl yansıtıldığıdır (Karadoğan, 2016, s.60).

Bir filmin öyküsü, anlatının içinde yer alan bir dizi olay sonucu ortaya çıkar. Bu olaylardan bazıları seyirciye doğrudan verilirken, bazı olaylar ise seyircinin sezgisi ve çıkarımları ile gerçekleşir. Öykü, bir anlatıcının film dünyasındaki bütün olayları kendi bakış açısıyla anlatmasıdır. Bu bağlamda anlatıcı bazı olayları doğrudan anlatırken, bazı olayları atlayabilir ya da filmde doğrudan anlatılmayan detaylara anlatımında yer verebilir. Bir filmin öyküsü, o filmin tanımlandığı dünya ve o dünyada algılanabilecek şeyler ile yakından ilişkilidir. Bu açıdan diegesis

bir yapı söz konusudur ve bu durum ile birlikte olay örgüsünden ayrılır (Bordwell ve Thompson, 2012, s.79). Diegesis anlatım, bir filmde sinema perdesine yansıyan tüm aksiyonlardan oluşur. Gerçeğin taklit edilmesiyle ortaya koyulan kurmaca dünyada yer alan diegetik sesler de bu anlatımın içine dahil olur (Hayward, 2012, s.119).

Öyküler oluşturulurken belli düşünceler ve bu düşüncelerin doğurduğu temalar üzerine kurulurlar. Bir filmin senaryosu oluşturulurken ortaya çıkabilecek en büyük sorunlardan bir tanesi senaryoya canlılık katacak olan temel düşüncenin gözden kaçırılmasıdır. Temanın sürekli olarak kontrol edilmesi ve göz önünde bulundurulması, anlatımın kurulması aşamasında sinemacıya katkı sağlar. Temanın güçlendirilmesi noktasında, anlatıya eklenen çeşitli motifler de önemli bir rol üstlenir (Chion, 1992, s. 94-96).

Olay örgüsü, bir öykünün nasıl anlatılacağını, nedenselliği gözeterek ortaya koyan yapıdır. Klasik bir öykü anlatısında, serim, gelişme ve sonuç kısımları yer almakta bu kısımlar çatışma ve doruk noktası (ya da noktaları) ile desteklenmektedir. Doğrudan tanımlanan olayları ve bu olaylarda görülüp, duyulabilecek şeyleri tanımlamak için kullanılır. Olay örgüsü, öykünün aksine diegetik olmayan öğeleri de içerir. Örneğin; filmin jeneriği, oyuncu isimli, jenerik müziği gibi malzemeler filmin doğal dünyasının dışında yer alan ancak olay örgüsünde yer verilen malzemelerden ayrılır (Bordwell ve Thompson, 2012, s.79).

Özetle, bir anlatıda anlatılanın ne olduğu öykü ile neye odaklanıldığı tema ile nasıl anlatıldığı ise olay örgüsü ile ortaya koyulmaktadır. Anlatılanın biçim ve içeriğinin yanı sıra kimler tarafından ifade edildiği de önemlidir. Bu bağlamda kimliğin ve kimlik temsillerinin ne olduğunun incelenmesi yerinde olacaktır.

3.3.1.2. Kimlik temsilleri

Kimlik kavramı, belli gruplar arasındaki farklılıklar, karakter yapıları ve aidiyet duygusu ile ilişkili bir biçimde ortaya çıkar (Erikson, 1994). Bir kimliğe sahip olmak isteyen özne, edinmek istediği karakter yapısına uygun bir gruba dahil olarak grup ile özdeşleşir. Bu durumda grup ile arasında bir farklılık kalmayacaktır ancak farklılık kavramı kimliğin devam ettirilmesi adına her daim kalıcı olarak varlığını bir “öteki” olarak sürdürmeye devam eder (Stets ve Burke, 2000). Temsil kavramı ise, görüngü ve imgelerin anlamların yerine geçmesi anlamına gelmektedir. (Mutlu, 1998, s.328).

Filmlerde, karakter ve tipler kimlik temsilinin öznesi konumunda bulunmaktadırlar. Bir film anlatısında, kurulan öyküyü taşıyan başlıca unsurlardan biri, filmin karakter ve tipleridir. Karakter ve tipler, anlatının vermek istediği ana düşünceyi işleyen öğeler olarak karşımıza çıkarlar ve bunu kendilerine yüklenen kimlik temsilleri ve kodlar ile yaparlar. Gerek ana akım gerekse ana akım dışında yer alan filmlerde bu temsil ve kodlar önemli rol oynamaktadır.

Ana akım sinema, temsil ve kodları, içinde bulunduğu düzenin ideolojisine uygun bir şekilde kullanır:

“Kimi radikal eleştirmenler, Hollywood sinemasının ve kullandığı temsil göreneklerinin, egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırmak ve ideoloji aşılacak yönünde bir işlevi olduğunu savunur. Bu kurum ve değerler arasında (merkezinde kişisel yeterlilik ve hükümete karşı güvensizlik olmak üzere) bireycilik, (rekabet, dikey hareketlilik ve en iyinin ayakta kalması değerleri ile) kapitalizm, (erkeklerin imtiyazlı kılınması ve kadınların ikinci sınıf toplumsal rollerde konumlandırılması ile) babaerkil anlayış, (toplumsal iktidarın eşitsizce pay edilmesi ile) ırkçılık vb. sayılabilir. ...Filmler, herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri sürer, bunu yaparken, seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin ederler (Ryan ve Kellner, 2010, s. 17-18).”

Ana akım sinemanın dışında yer alan filmlerde de kültürel kodların ve temsillerin kimi zaman ana akım sinemadaki gibi kullanıldığı, kimi zaman ise eleştirel bir tavır ile ortaya konduğu görülmektedir. Bu bağlamda, temsiller filmde verilmek istenen mesaja göre şekillendirilmektedir.

3.3.1.3. Zaman ve mekân

Sinemada anlatının oluşmasında en önemli unsurlardan biri de mekandır:

“Sinemasal mekânlar fiziki ve/veya deneyimlenmiş mekânların sinema sanatı aracılığıyla dolayım olarak perdeye ya da ekrana getirilmesiyle vücut bulur. Fizikî mekânlar, sinemasal manzaralar–peyzajlar (cinematic landscapes); sinemasal kent manzaraları (cinematic cityscapes); sinemasal deniz manzaraları (cinematic seascapes) ve benzeri biçimde çerçevelenerek ve kurgulanarak sinemasal mekânlara dönüşür. ... Sinemasal mekânlar, sinemasal özneye varlığını bularak, salt sinemasal eylemin devindiği bir platform olmakla kalmaz, sinemasal öznenin deneyimlediği mekânı ve mekânın yüklendiği, öznenin deneyimlerini de biçimlendiren ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, ideolojik, sınıfsal, toplumsal cinsiyetçi ve benzeri öğeleri de içerir. Yeni bir “gerçeklik” oluşturur. Ve üstelik sinemasal mekânlar, özneye fiziki mekânlar arasında bir etkileşime de yol açar (Çam, 2016, s.7-37).”

Bir film anlatısının temelini oluşturan neden-sonuç ilişkisi belli bir zaman içerisinde gerçekleşir. Bu zamana öykü zamanı denir.

Olay örgüsünün yapısı ile bağlantılı olarak ortaya çıkan öykü zamanı, zamansal düzen, zamansal süre ve zamansal sıklık olmak üzere üç ölçüte sahiptir ayrılır (Bordwell ve Thompson, 2012, s.84).

Öykü zamanı, olay örgüsüne bağlı olarak sıralı bir zaman dizinine sahip olacağı gibi, zamandizininin sıralı olmadığı bir şekilde de kullanılabilir. Bu zamansal düzenin nasıl kurulacağı noktasında belirleyicidir. Örneğin, filmlerde kullanılan flashback (geçmişe dönüş) sahneleri zaman dizindeki sırayı bozar. Geçmişe dönme sahnelerinin yanı sıra ileriye sıçrama (flashforward) sahneleri de aynı şekilde bir işlev göstermektedir (Bordwell ve Thompson, 2012, s.85).

Zamansal süre, bir yandan olay örgüsünün zamansal sınırlarına, diğer yandan ise filmin ekran süresine işaret eden iki boyutlu bir kavramdır ayrılır (Bordwell ve Thompson, 2012, s.85). Örneğin; Mel Gibson'un yönettiği *The Passion of the Christ* (2004) filmi Hz. İsa'nın son 12 saatini anlatmaktadır. Bu 12 saatlik dilim ise filmde 127 dakikalık ekran süresine sığdırılmıştır. Zamansal sınır ile ekran süresinin birbirine eşit olduğu filmlere de rastlanmaktadır. Sidney Lumet'in yönetmenliğini yaptığı *Twelve Angry Man* (1957) filmi bu tarz filmlere örnek olarak gösterilebilir. Ekran süresi ve öykünün zamansal sınırı 96 dakika olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bir filmde gösterilen bir olay filmin ilerleyen aşamalarında tekrar gösterilebilir. Bu durum gösterilen olayın farklı yanlarını ortaya çıkarabileceği gibi, farklı bakış açılarından da yorumlanmasını sağlayabilir. Yani bu durum ile birlikte gösterilen olaya ait yeni bilgiler seyirciye sunulur. Bu yinelemelere zamansal sıklık adı verilmektedir ayrılır (Bordwell ve Thompson, 2012, s.86).

(Akyürek, 2008, s.227-239), bir filmde zamanın iki farklı boyutunun olduğunu belirtir. İlki, filmin anlattığı hikâyenin ne kadar zaman içerisinde gerçekleştiği, ikincisi ise bu zamanın hangi tarihsel dilimin (köleci, feodal, kapitalist vb.) içinde yer aldığıdır. Bir diğer nokta ise filmde zamanın nasıl kullanıldığı hususudur. Akyürek bunun şimdiki, geçmiş, gelecek ve durumsal(düşsel) zaman olmak üzere dört farklı boyutta olduğunu belirtir. Şimdiki zaman sürekliliği, olayın o anda gerçekleşiyor gibi anlatıldığı zaman dilimidir. Geçmiş zaman sürekliliği, geçmişte yaşanan bir olayın anlatıldığının belirtilmesi, gelecek zaman sürekliliği ise ileride yaşanacak bir olayın anlatılacağına belirtilmesidir. Durumsal(düşsel) zaman sürekliliği ise gerçek zamanın dışında karakterin ya da tiptemenin psikolojik durumu sonucunda ortaya çıkan zaman biçimidir. Bir karabasan, düş, sarhoşluk anında görülen halüsinasyonlar bu zaman türüne örnek verilebilir.

Anlatıdaki bir diğer önemli öge ise mekandır. Mekân, bir filmde karşımıza üç farklı halde çıkmaktadır. Öyküdeki devinimin gerçekleştiği mekân, öykü ile bağlantılı olarak gönderme yapılan mekân ve teknik anlamda filmin gösterildiği mekân. İlk iki mekân kavramı, filmin olay örgüsü içinde yer alırken, üçüncü kavram ise teknik anlamda filmin gösteriminin yapıldığı mecraya işaret eder. Örneğin; bir sinema filmi sinema perdesinde gösterilmektedir. Öyküdeki devinimin gerçekleştiği mekân filmde sahnede görülen mekandır. Gönderme yapılan mekân ise fiziksel olarak filmin sahnesinde görülmeyebilir. Diyaloglar ile betimlenebilir. Örneğin; bir savaş gazisi geçmişte bulunduğu bir muharebeyi diyaloglar aracılığıyla anlatarak, muharebe meydanına atıfta bulunabilir ayrılır (Bordwell ve Thompson, 2012, s.87).

Zaman ve mekân, anlatı içinde çoğu farklı unsurun önemli ögesi konumundadır. Hem öykü, olay örgüsü gibi anlatının yazınsal boyutu için hem de anlatının teknik unsurları için belirleyicidir. Örneğin bir filmin kurgusunda zamanın nasıl sıralandığı, aksiyonun hangi mekanlar içinde ortaya koyulduğu bu belirleyiciliğe bir örnek olarak verilebilir. Bu aşamada bir film anlatısının kurulmasında ortaya koyulan teknik unsurların ne olduğuna bakmak faydalı olacaktır.

3.3.2. Teknik Unsurlar

Bir film anlatısının oluşturulmasında kullanılan teknik unsurlar kamera, kurgu, ses kullanımı ve mizansen tasarımı başlıkları altında incelenecektir.

3.3.2.1. Kamera

Kamera, bir filmin ortaya çıkarılması hususunda kilit rol oynayan araçların başında gelmektedir. Gerek içeriğe gerek ise biçime etki eden kamera kullanımı, yönetmenin üslubunu şekillendirir. Çekim planları, kamera hareketleri, kameranın konumlandırılması gibi hususlar bu üslubun ortaya çıkmasında önemlidir.

Çekim planları bir film sahnesinin en küçük yapıları olarak karşımıza çıkmakta, sahnenin oluşturulmasında görev almaktadırlar: “Sinema bir dilse, planlar da onun söz dağarcığıdır; onları birlikte nasıl kurguladığımız da sözdizimidir. Bunlar film dilinin görsel biçimidir (Brown, 2014, s. 16).” Çekim planları, genel, orta ve yakın çekimler olmak üzere üç ana başlık altında incelenebilir. Bu başlıklar da kendi içinde alt başlıklara ayrılmakta, bazen birbirleri ile kesişen melez planlar ortaya çıkarmaktadırlar: Aşırı genel çekim, genel çekim, orta genel çekim, orta çekim, orta-yakın çekim, yakın-çekim, aşırı yakın-çekim (Bordwell ve Thompson, 2012, s.195).

Aşırı-genel çekimlerde manzaralar, şehirlerin genel görünümüleri ortaya koyulmaktadır. İnsan figürleri bu planlarda tekil olarak çok yer kaplamamaktadır. Bu planlar genellikle atmosferin ve mekânın tanımlanması amacı taşırlar. Genel planlarda ise insan figürleri bulunabilir ancak mekân bu planlarda da önemli ve baskın bir konumda karşımıza çıkmaktadır. Orta genel çekimler, insanların diz planına kadar kadrajlandığı planları tanımlamak için kullanılmaktadır. Bu çekimlerde mekân ile insanlar arasında bir denge söz konusudur. Orta çekim planlar bel planlarıdır. Bu planlar ile birlikte jest ve mimikler rahatlıkla ayırt edilebilir bir konuma gelmektedir. Orta yakın-çekimler ise göğüs planları olarak karşımıza çıkmaktadır. Yakın çekimler ise bir nesneyi ya da bir insanın vücudunun belli parçalarını gösteren çekim türüdür. Örneğin; bir filmde karakterin sadece yüzünün çekildiği baş planı, yakın çekimlere örnektir. Bu çekimler ile filmde vurgulanmak istenen özel noktalar gösterilmektedir. Jest ve mimikler, duygu geçişleri bu çekimlerde ön plana çıkmaktadır. Aşırı yakın-çekimler ise bir nesnenin ya da bir insanın vücudunun belli parçalarının çok daha yakın planlar ile çekilmesi ile ortaya çıkar. Örneğin; bir insanın göz merceğinin çekilmesi aşırı yakın-plana örnek olarak verilebilir (Bordwell ve Thompson, 2012, s.195).

Kamera hareketleri ise filmde ritmi belirleyen, mizansenlerde anlamı güçlendiren unsurlardan bir tanesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Temel kamera hareketleri, pan, tilt ve roll hareketleridir. Bu hareketler için genellikle kamera bir tripodun üzerine konumlandırılır. Tripod, üç destek ayağı üzerine kameranın takılacağı bir levha ve bilyelerden oluşan bir araçtır. Pan, kameranın yatay eksen üzerinde sabit bir hız ile çevrilmesi hareketidir. Tilt ise düşey eksen üzerinde, yukarıdan aşağıya ya da aşağıdan yukarıya doğru yapılan sabit harekete verilen isimdir. Roll ise kameranın bulunduğu konumda döndürülmesi işlemidir. Pan ve tilt, kameranın odağındaki nesne ya da konuyu izler ve nesne hakkında yeni enformasyonlara sahip olmamızı sağlar. Roll ise enformasyon sağlamaktan çok dönme efekti yaratan bir teknik olarak karşımıza çıkmaktadır. Pan ve tilt hareketlerine oranla çok daha az kullanılır. Tripod üzerinde yapılan pan, tilt ve roll hareketleri haricinde kaydırmalı çekimler de yapılmaktadır. Bu çekimler genellikle ray döşenerek ya da dolly denilen lastik tekerlekli araçlar ile yapılmaktadır. 1970’li yıllardan itibaren görüntü yönetmeni Garrett Brown tarafından geliştirilen “steadicam” sistemi ise kamera hareketleri açısından daha konforlu bir alanı ortaya çıkarmıştır. Steadicam, kameranın ağırlığını kamerayı kullanan kişinin kalçalarına doğru dağıtan bir yelek giymesi sonucunda dengeyi sağlayan bir sisteme sahiptir. Steadicam ile hem ray kurma gerekliliği ortadan kalkmış hem de dolly gibi

mekanizmalarda ortaya çıkan kameranın titremesi durumu ortadan kaldırılmıştır (Monaco, 2013, s. 95-97).

Kameranın yüksekliğinin konuya bağlı olarak konumlandırılması, hikâyeye sanatsal, psikolojik ve dramatik açıdan etki eder. Görüntüyü, bir gözlemci gözü ile nesnel bir şekilde sunmak için olağan görüş açısı kullanılır. Üst açı kullanımı ise, karakter ya da tiplerin seyirci gözünde olduğundan daha aşağı, daha etkisiz bir noktada konumlandırılmasına sebep olur. Alt açıdan yapılan çekimler ise karakter ve tiplere daha güçlü ve yüce bir pozisyon sağlamaktadır (Mascelli, 2007, s.38-47).

Kamera ile yapılan çekimler bir film anlatısının ham görüntülerini oluşturmaktadır. Sıradaki başlıkta kamera ile çekilen bu görüntülerin nasıl anlamlı bir görüntü bütününe dönüştürüldüğü üzerinde durulacaktır.

3.3.2.2. Kurgu

Kurgu, yapılan çekimlerin bir araya getirilerek filmin oluşturulması işlemine denmektedir. Burada en önemli nokta çekimlerin nasıl bir araya getirildiği hususudur. Kurgunun dört farklı türü bulunmaktadır: kronolojik kurgu, almaşık ya da paralel kurgu, derin odak kurgu ve montaj kurgu (Hayward, 2012, s. 269).

Kronolojik kurgu, zaman ve mekân sunumu sıralı olan, sekansların neden-sonuç ilişkisi içinde arka arkaya devamlılığı gözeterek sunulduğu kurgu biçimidir. Doğrusal bir anlatım söz konusudur. Klasik anlatının en çok kullandığı bu kurgu türü görünmezlik ilkesi ile hareket eder. Yani kurgu seyirci tarafından fark edilebilir bir yapıda değildir. Bu durum seyircinin gerçeklik algısını pekiştirmektedir. Kronolojik kurgularda geriye dönüşler ya da paralel geçişler yapılabilir ancak bu geçişler anlatıda belirli uyarılar yapılarak verilir. Bu durumda kurgunun akışı bozulmayacaktır (Hayward, 2012, s. 269-270).

Almaşık ya da paralel kurgu, “iki ya da daha fazla olayın değişken bir kalıpta koşut olarak kurgulanması” anlamına gelmektedir (Mascelli, 2007, s.161). Bu kurgu türü sekansta anlatılan olay hakkında zamansal, mekânsal ve nedensel enformasyonlar verir. Almaşık kurgu ile mekân devamlılığı kırılır ancak ortaya koyulan olayın neden-sonuç ilişkisi eşzamanlı bir örgü içinde pekiştirilir (Bordwell ve Thompson, 2012, s.248).

Derin odak kurgu, klasik anlatı kurgularının benimsediği görünmezlik ilkesine karşıt olan, seyirciye kurgu hakkında daha fazla düşünme hakkı veren bir kurgu biçimi olarak karşımıza

çıkılmaktadır. Görüntü yönetmeni Gregg Toland'ın derin odak kullanımını ortaya çıkarması ile ilk örnekleri görülen bu kurgu biçimini, Andre Bazin nesnel gerçeklik olarak adlandırmıştır. Bu kurgu biçiminde seyirci kurgunun daha az etkisinde olduğu gibi, filmlerde kullanılan kesmeler de klasik anlatı kurgularına oranla azdır (Hayward, 2012, s. 269-270). Derin odak kurgu, modernist kurgu tekniklerinin ilk örneklerinden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Montaj kurgu, Sovyet sinemacılar tarafından ortaya çıkarılmış bir kurgu türüdür. Kuleshov, Eisenstein gibi öncülerin adıyla anılan montaj kurgu, göstergelerin önemini vurgulayan bir anlayış üzerine inşa edilmiştir. Filmlerde kurulan tüm çatışmalar, kadrajda görülen imgeler aracılığıyla ortaya koyulur. Bu imgeler seyirciye gerekli enformasyonu verir ve seyircinin anlamı kendisinin kurmasını sağlar. Montaj kurguda iki ilke öne çıkmaktadır. Anlatının hızlı kesmeler ile kurulması ve özgün kamera açılarının kullanılması. Bu iki durumda seyircinin aktif bir düşünme sürecine girmesini tetikler ve zihinlerinde parçaların birleşmesini sağlar (Hayward, 2012, s. 269-270).

Kurgu, sinemada anlatı biçiminin nasıl oluşturulacağı noktasında belirleyici bir unsur olmuştur. Zaman ve mekân algısı üzerinde önemli rol oynamış, çoğu filmde birkaç tekniğin bir arada kullanılması ile ortaya konulmuştur.

3.3.2.3. Ses kullanımı

Sinemada görüntünün seyirciye izleyeceği yolu göstermek için yeterli olduğu düşünülse de sesin ortaya koyduğu enformasyon da filmin anlatısı için kilit bir konumda bulunmaktadır. Ses, kendine özgü bir duygu durumu yaratırken görüntü ile bir bağ kurar. Görsel ve işitsel öğelerin bu şekilde birbirine bağlanması ile Sergei Eisenstein'in "duyguların senkronizasyonu" olarak adlandırdığı durum ortaya çıkar. Ses görüntülerin nasıl anlaşılacağı noktasında belirleyici bir rol üstlenir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 269-270). Metz, sesin sinemaya gelmesi ile birlikte filmlerin gerçekçilik katsayısının arttığını belirtmiştir (Metz, 2012, s.40).

Chris Marker, *Letter from Siberia* (1958) isimli filminde aynı görüntüleri farklı ses kuşakları ile kullanarak sesin gücünü göstermiştir. Marker filminde, üç kere aynı görüntüleri kullanmış, ilk örnekte övgü, ikinci örnekte eleştirel, üçüncü örnekte ise bu iki düşüncenin de olduğu bir ses kuşağı kullanmış ve üç farklı film anlatısı kurmuştur (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 269-270).

Sesin kullanımı ilk yıllarda görüntünün bir tamamlayıcısı olarak görülürken, sesli sinema dönemi ile birlikte önemli bir anlatı aracı konumuna yükselmiştir. Teknolojik gelişmeler ile birlikte günümüzde ses tasarımı, bir film anlatısında önemli bir role sahiptir.

3.3.2.4. Mizansen tasarımı

Bir filmin kendisini ifade etme yolunda kilit bir rol oynayan mizansen kavramı ilk olarak tiyatro sahnesinde ortaya çıkmıştır. Fransızca kökenli *mise-en-scene* (sahneye koyma) kelimesinden türetilmiş olan mizansen, bir film yönetmeninin kadrajında yer alan unsurları kontrol etmesi durumudur. Dekor, kostüm ve makyaj, ışık ve sahneleme öğelerinden oluşan bir tasarım sonucunda ortaya çıkmaktadır. Ortaya koyulan bu tasarım ciddi bir ön hazırlık aşaması gerektirir. Mizansen, bir filme kimliğini kazandıran, gerçekliğe olan yaklaşımın standartlarını belirleyen en önemli unsurdur (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 118).

Dekor, doğal ve yapay olmak üzere ikiye ayrılır. İtalyan Yeni Gerçekçi sinemacılar dekor olarak doğal alanları kullanmışlardır. Örneğin; *Roma, Città Aperta* (1945) filminde Rossellini kamerasını Roma sokaklarına indirmiş, filminde yapay dekor kullanmamıştır. II. Dünya Savaşı'ndan ağır bir yenilgiyle ayrılmış olan İtalya'nın sokaklarında çekilen filmde tüm harabeler gerçektir. Savaşın yıkımını anlatan filmin anlatısı bu doğal dekorlar ile desteklenmiştir. Sinemanın öncülerinden olan Georges Méliès filmlerini bir stüdyoya kurduğu yapay dekorlar ile çekerek, dünyada stüdyo sisteminin oluşmasına ön ayak olmuştur (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 121). Alman Dışavurumcu sineması ve Hollywood sineması, yapay dekorlar ile mizansenler kuran iki önemli örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Alman Dışavurumcu sinemasının en önemli örneklerinden birisi olan, Wiene'nin yönetmenliğini yaptığı *Das Cabinet Des Dr. Caligari* (1920) filminde gerçek dünyadan uzak, asimetrik dekorların olduğu bir evren yaratılmıştır. Bu filmde dekor anlatının kimliğinin belirlenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Dekorlar, filmlerde bir aksiyonun içinde aslına uygun olması, rengi, boyutu gibi birçok etmen ile belirleyici bir konumda bulunmaktadır. Filmde karakterlerin ruh hali, filmin atmosferi gibi öğeler dekorlar ile yakından ilişkili bir durumdadır.

Kostüm ve makyaj da mizansenin önemli öğelerindendir. Bir filmin gerçekçi mi stilize mi olacağı kostüm ve makyaj ile güçlü bir bağ kurmaktadır. Kostüm ve makyaj, özel bir avangarde tarz denenmediği takdirde ile dekor ile uyum içerisindedir. Gerçekçi bir film dekorunda gerçeğe

en uygun, stilize bir dekorda da bu dekor tarzına en uygun kostüm ve makyaj tarzı tercih edilir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 124-128).

Işık, sinemada anlam yaratma konusunda kilit bir öneme sahiptir. Nesnelerin nasıl aydınlatıldığı, onun kamerada görünüş biçimini etkilemektedir. Örneğin; önden gelen bir ışık güçlü bir aydınlatma yaratırken, arkadan gelen ışık bir siluetin yaratılmasına sebebiyet verir. Yandan, aşağıdan ya da yukarıdan yapılan aydınlatma ise farklı gölge formları ortaya çıkaracak ve de sahnede farklı anlamların oluşmasını sağlayacaktır (Butler, 2011, s.34).

Sinemada kullanılan ışık terimlerine bakıldığı zaman, ana ışık (key light), dolgu ışığı (fill light), kontur (backlight), sıyıran ışık (kicker), tepe ışığı (topper), sert ışık (hard light), yumuşak ışık (Soft light), ortam ışığı (ambient light), dekor içi ışıklar (practicals), bol ışık (high key), az ışık (low key), yansıma ışık (bounce light), mekân ışığı (available light) gibi ışık tekniklerinin olduğu görülmektedir. Ana ışık (key light), sahnedeki özne ya da nesneyi aydınlatan genel ışık iken, dolgu ışığı (fill light) ana ışığın eksik kaldığı bölgeleri aydınlatmak için kullanılan ışıktır. Kontur (backlight), özne ya da nesneyi arka fondan ayırmak için kullanılan ışık türüdür. Sıyıran ışık (kicker), ana ışığın zıt tarafından dolgu ışık yönünden verilen, yüzü ön plana çıkaran ışık türüdür. Tepe ışığı (topper), özne ya da nesneye tam tepeden gelen ışıktır. Genellikle saç ışığı olarak kullanılır. Sert ışık (hard light), keskin ve sert gölgeler oluşturan bir ışık türüyken, yumuşak ışık (soft light) yumuşak ve belirgin olmayan gölgeler oluşturan bir ışık türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Ortam ışığı (ambient light), mekânda bulunan ya da yukarıdan gelen yumuşak ışık anlamına gelmektedir. Bol ışık (high key), gölgenin çok az olduğu ve ana ışığın birden fazla dolgu ışığı ile desteklendiği ışıktır. Az ışık (low key), ana ışık haricinde bir dolgu ışığın kullanılmadığı noktasal aydınlatma tekniğidir. Yansıma ışık (bounce light), yansıtıcı bir yüzeyden dolaylı olarak gelen ışıktır. Mekân ışığı (available light) ise bir mekânın doğal halinde bulunan ışıktır. Son olarak gerekçeli ışık (motivated light), bir film sahnesinde dekorun içinde yer alan ışık kaynağı tekniğidir. Örneğin; bir film sahnesinde görünen şömine ve onun ışığı gerekçeli ışığa örnektir (Brown, 2014, s.108-109).

Sinemanın dramatik aydınlatma yöntemleri arasında rembrandt aydınlatması da önemli bir teknik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yöntemin tekniği Hollandalı ressam Rembrandt Harmenszoon van Rijn tablolarında kullanılan ışıklandırma tekniğine benzediği için Rembrandt aydınlatma adıyla anılmaktadır. Bir özne ya da nesnenin belirli yönlerini ön plana çıkarırken, diğer yönlerini karanlıkta bırakan selektif bir aydınlatma biçimidir.

Mizansenin bir diğ er ögesi ise sahnelemedir. Yönetmen, mizansen içinde bir insanın, bir hayvanın ya da bir nesnenin hareketini kontrol eder. Bu kontrol ile bahsedilen figürlerin duygu ve düşünceleri mizansen yoluyla anlatılır. Soyut biçimler ve canlandırma ile ortaya koyulan insan dışı figürler mizansen içerisinde önemli bir konumda bulunmaktadır ancak sinemada en önemli ve yaygın figür rol yapan oyunculardır. Oyuncunun ortaya koyduğu performans görsel ve işitsel öğelerden olu maktır. Burada görsel   e ile kast edilen görünüş, jest ve mimiklerdir. I itsel öğeler ise ses ve efektlerdir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 138).

Bir mizansenin sahnelenmesinde oyunculu un gerçeklik ile ba ı, işlevi ve motivasyonu önemli noktalar olarak kar ıımıza çıkmaktadır. Bir filmde oyuncunun gerçekçi bir performans gösterdiği kanısı yıllar boyunca değişkenlik göstermiştir. Örneğin, geçmişte gerçekçi bulunan çoğu performans, günümüzde stilize bulunmaktadır. Bu sebepten dolayı gerçeklik görüşleri bir değerlendirme unsuru olmamaktadır. Bir performansın iyi olup olmadığı hususu oyuncunun oyunu ile neyi amaçladığı ve nasıl bir işlevi yerine getirdiği soruları ile değerlendirilmelidir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 140).

Özetle, bir filmin ortaya koyulması sürecinde mizansen tasarımı kilit bir noktada yer almakta, dekor, kostüm ve makyaj, ışık ve sahneleme tarzları filmin yönetmenini biçemini şekillendiren öğeler arasında önemli yer tutmaktadır

4. ALİ ÖZGENTÜRK SİNEMASININ YÖNETMEN SİNEMASI ÇERÇEVESİNDE ANALİZİ

4.1. Ali Özgentürk'ün Biyografisi

Ali Habip Özgentürk, Süleyman Bey ile Cemile Hanım'ın dokuz çocuğunun ilki olarak 4 Kasım 1945 yılında Adana'da dünyaya gelir. Okuma yazmayı askerlik yıllarında öğrenmiş olan babası Süleyman Bey, kendi çocuklarının okumasına özen gösterir. Ali Özgentürk de babası tarafından, iyi bir eğitim görmesi açısından, o dönemin varlıklı çocuklarının gittiği Tepebağ İlkokulu'na gönderilir. Özgentürk ilkokul yıllarında babasının dükkanında berber çıraklığı yapar (Evren, 2011, s.15-18).

Berberde çıraklık yaptığı dönem Ali Özgentürk'ün okuma alışkanlığını kazanmasında önemli bir dönemeç olarak olmuştur. Bu alışkanlığı okul döneminde ilçede bulunan kütüphaneyi keşfetmesi ile daha da ileri bir boyuta taşımıştır. Özgentürk, çocukluğundaki bu dönemi anılarında da şu şekilde anlatmaktadır:

Ben beş yaşında söktüm okumayı; berber dükkanındaki gazetelerden. İlkokula gittiğimde okuma yazmayı biliyordum, başka kimse bilmiyordu. O yüzden birinci sınıfa güvenle başladım. O okula bütün zengin ailelerin, toprak ağalarının çocukları gidiyor; bizim fakir bölgeden bir tek ben varım ve birinci sınıfta mümessil oldum. O güvenle girdiğim için, o yıl Ramazanoğlu Kütüphanesi'ni keşfettim, evimle okulumun arasındaki yolda. Adana'nın büyük ailelerinden biri, hayır olsun diye, çeşme açar gibi, kütüphane açmış. Bu çok erken yaşlardan Ramazanoğlu'ndan ödünç kitap alır, hatmederdim (Özgentürk, 2018, s.19).

Özgentürk, ilkokulu bitirdikten sonra aynı okulun ortaokuluna devam eder. Bu dönemde edebiyata ve tiyatroya olan ilgisi artmaya başlamıştır. Çok sevdiği Türkçe öğretmenin etkisiyle şiir ve hikayeler yazar. Adana Devlet Tiyatrosu'nun "Tom Sawyer'ın Maceraları" oyunu için çocuk oyuncu aradığını duyan Özgentürk, babasından gizli olarak seçmelere katılmış ve seçmeleri kazanmıştır (Evren, age, s.20).

Liseyi Adana Erkek Lisesi'nde okuyan Özgentürk, lise döneminde Adana Devlet Tiyatrosu'nda kadroya girmiş, Şeref Gürsoy, Oğuz Bora, Fikret Tartan gibi önemli devlet tiyatrosu sanatçıları ile çalışma imkânı bulmuştur (Evren, age, s.23-24). 1963 yılında liseden arkadaşları ile Adana Gençlik Kültür Derneği'ni kurmuş, bu dernekte tiyatro yapıp, edebiyat matineleleri düzenlemiştir (Özgentürk, 2018, s.24). Özgentürk'ün sinema ile tanışması da tiyatroculuk dönemi ile bağlantılı bir şekilde ortaya çıkmıştır.

4.1.1. Sinema öncesi dönem

Ali Özgentürk, sanat hayatına tiyatro yaparak başlamıştır. Lise döneminde Adana Gençlik Kültür Derneği ve Adana Devlet Tiyatrosu'nda gerçekleştirdiği çalışmaları, yine bu şehre gelen İstanbullu tiyatrocular ile tanışmasıyla başka bir aşamaya geçmiştir. Turneye gelen Nejat Uygur'un çadır tiyatrosunda iki üç ay kadar çalışmıştır (Evren, 2011, s.25.)

Ali Özgentürk, 1965 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Bölümüne kazanmıştır. Üniversite eğitimi sırasında Fakir Baykurt'un Sermet Çağan'a kurdurttuğu Türkiye Öğretmenler Sendikası Tiyatrosu'nda çalışmaya başlamış, ekipte hem oyuncu hem de yönetmen asistanı olarak çalışmıştır. Ardından Ulvi Uraz Tiyatrosu'nun oyuncu seçmelerine girmiş ve Kemal Sunal ile birlikte seçilen iki oyuncudan birisi olmuştur. Ulvi Uraz Tiyatrosu'nda çalıştıktan sonra Gündüz Kalıç'ın Arena Tiyatrosu'na dahil olan Özgentürk, burada “Şarkıcı Kız” ve “Yılanların Öcü” gibi önemli oyunlarda yer almıştır. Aynı dönemde Türkiye Milli Talebe Federasyonu Kültür Komisyonu tiyatro başkanlığı görevini sürdürmüş ve üç yıl boyunca Uluslararası Kültür Festivalini düzenleyen ekipte yer almıştır (Evren, 2011, s.26-28).

4.1.2. Sinemacılık dönemi

Özgentürk ilk kez film çekme deneyimine, 1966 Kasım ayında öğrencilerin özel okulları protesto ettiği bir yürüyüşü çekerek başlamıştır. 3 gün boyunca öğrencilerin İstanbul'dan Ankara'ya yürüyüşünü belgelediği bu çalışmayı 9 dakikalık bir belgeye çevirmiş, I. Hisar Kısa Film Yarışması'nda dereceye girmiştir. Geçimini sağlamak için dublaj stüdyolarında Amerikan Westernleri seslendirmiştir. Üniversite eğitimi sırasında öğrenci hareketlerinde de aktif rol oynayan Ali Özgentürk, öğrenci işgallerine katılmış, üniversitede politik oyunlar üretmek amacıyla Devrim İçin Hareket Tiyatrosu'nun kurmuştur. Can Yücel, Mehmet Ulusoy, Engin Ayça, Ragıp Zarakol gibi isimler de bu tiyatronun içinde yer almışlardır. Tiyatro 12 Mart 1971 yılı muhtırası ile faaliyetlerini durdurmuştur (Evren, 2011, s.28).

Ali Özgentürk'ün sinemaya profesyonel olarak başlaması, kameraman Muhlis Hasa ile tanışmasıyla olmuştur. Muhlis Hasa'nın yanında reklam filmleri ile başlayan asistanlık kariyeri iki yıl boyunca sürer. Bu dönemde Halit Refiğ'in bir filminde de çalışır. Bu dönemde Onat Kutlar ve Şakir Eczacıbaşı'nın Sinematek Derneği'ne düzenli olarak gitmeye başlar.

1973 yılında ilk kısa filmi Ferhat'ı çeker. Kısa filmde konu kan davası üzerine kurulmuştur. Bir yolculuk boyunca annesi tarafından intikam duygusuyla doldurulan bir çocuğun hikayesi anlatılmıştır. Film Polonya Krakow Film Festivali'nde bir ödüle layık görülmüştür (Evren, 2011, s.28). 1974 yılında yaptığı Yasak isimli kısa filmi ise Moskova Film Festivali büyük ödülünü almıştır.

Özgentürk, film yönetmeni olmadan önce senaristlik yapmıştır. Özellikle Yılmaz Güney ile kurduğu ilişki onun sinema anlayışını da şekillendirmiştir. Yılmaz Güney ile birlikte Endişe filminin senaryo yazımı sürecinde beraber çalışmıştır. Filmin çekilmesi aşamasında ikinci kamera asistanı olarak görev almıştır (Evren, 2011, s.41-42). Ayrıca Atıf Yılmaz'ın yönettiği, Cengiz Aytmatov'un aynı adlı eserinden uyarlanan *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1977) filminin senaryosunu yazmıştır.

Ali Özgentürk, 1979 yılında ilk kurmaca filmi Hazal ile yönetmenlik kariyerine başlamıştır. Necati Haksun'un Kutsal Ceza adlı kitabından uyarlanan Hazal, başlık parası ve töre konularını işlemektedir. Hazal karakteri başlık parası ile evlendirilecek iken damat ölür ve töre gereği damadın kardeşi ile evlendirilir ancak damat 10 yaşında bir çocuktur (Teksoy, 2005, s.927). Hazal filmi San Sebastian Film Festivali, Mannheim Film Haftası ve Prades Uluslararası Film Festivali'nden ödüller almıştır.

Hazal'dan sonra fakir bir babanın oğlunun okuması için gösterdiği çabayı anlattığı At (1981) filmini çeken Özgentürk, bu filmi ile 7. Uluslararası Tokyo Film Festivali "En iyi film", Sao Paolo Uluslararası Film Festivali (1983) "Büyük ödülü", Lecce Uluslararası Film Festivali (1983) "En iyi film", Valencia Akdeniz Ülkeleri Film Şenliği (1982) "en iyi üçüncü film", 19. Antalya Film Şenliğinde (1982) "En iyi ikinci film" ödüllerini almıştır (Onaran, 1994, s.144).

Özgentürk'ün üçüncü filmi, Orhan Kemal'in Murtaza romanından uyarladığı Bekçi (1984) filmidir. Konformist bir fabrika bekçisinin hikayesini anlatan film, Venedik Film Festivali'nde gösterilmiş, 14. Strazburg İnsan Hakları Film Festivali'nde İkincilik ödülüne layık görülmüştür. Ayrıca 1986 yılında, sinema yazarları tarafından "Yılın en iyi on filmi" listesinde üçüncü sırada gösterilmiştir (Onaran, 1994, s.145).

1987'de vizyona giren *Su da Yanar* (1987) filmi, Özgentürk'ün filmografisindeki 4. uzun metrajlı filmi olmuştur. Tokyo Film Festivali'nden aldığı ödül parası ile gerçekleştirdiği bu filmde Özgentürk, Nazım Hikmet'in hayatını film yapmaya çalışan bir yönetmenin kendi iç hesaplaşmasının hikayesini anlatır (Teksoy, 2005, s.927). Soyut ve simgesel anlatımı ile öne çıkan

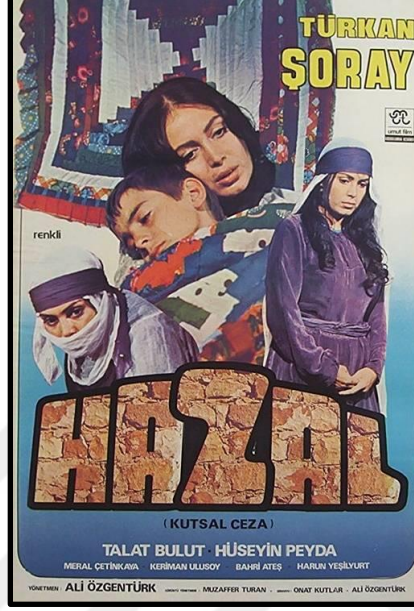
yapıt, Tokyo Film Festivali'nin açılış filmi olmuştur (Onaran, 1994, s.145). Londra ve Montreal Film Festivalleri'nde de gösterilmiştir. Filmin 1988 yılında gösterimi yasaklanmış ancak aynı yılın sonunda verilen beraat kararı ile film üzerindeki yasak kalkmıştır (Özer, 1996, s.20-32).

Evren, 1979-1987 yılları arasındaki bu dönemi Ali Özgentürk sinemasının ilk dönemi olarak adlandırmıştır. Ali Özgentürk, toplumsal gerçekçi bir bakış açısına sahip bu ilk döneminin ardından, bireyin irdelendiği filmler de yapmaya başlamıştır (Evren, 2011, s.12). Ali Özgentürk, 1974 yılında Yılmaz Güney'e yazdığı bir mektupta toplumcu gerçekçi bakış açısını şu soru cümlesiyle belirtir: “Yoksulluğun gösterisinin filmini değil de yoksulluğun değiştirilmesinin filmini yapabilir miyiz Yılmaz Abi? (Özgentürk, 2018, s.28).”

Yönetmen 1993'de Çıplak, 1997'de Mektup, 2000'de Balalayka, 2004'te Kalbin Zamanı, 2008'de Yengeç Oyunu, 2011'de Görünmeyen ve Beni Sev filmlerini çekmiştir. 1995 yılında Orhan Oğuz, Memduh Ün, Barış Pirhasan ve Atıf Yılmaz ile birlikte Yerçekimli Aşklar isimli filmi çekmiştir. Ayrıca 2011'de çektiği Beni Sev isimli filmi, Görünmeyen filminin oyuncularını ve mekanıyla çekilmiş alternatif bir hikayedir.

4.2 Filmlerin İncelenmesi (1979-1987)

4.2.1 Hazal (1979)



Görsel 4. Hazal (1979) filminin afişi (Sinematurk, 2020)

Hazal (1979), yönetmen Ali Özgentürk'ün ilk uzun metrajlı filmidir. Filmin yapımcılığını Abdurrahman Keskiner yapmış. Oyuncu kadrosunda Türkan Şoray, Talat Bulut, Hüseyin Peyda, Meral Çetinkaya gibi isimler bulunmaktadır.

4.2.1.1. Anlatı biçimi

4.2.1.1.1. Filmin öyküsü

Hazal, köyde yaşayan genç bir köylü kızıdır. Ailesine maddi yönden faydalı olabilmek uğruna başlık parası ile köyün muhtarının büyük oğlu Beşir'e imam nikahlı eş olmuştur. Beşir, köyden çıkıp şehre gider ve geri dönmez. Bir süre sonra köye öldüğü haberi gelir. Bunun üzerine töreye uygun bir şekilde davranılır ve Hazal, Beşir'in on yaşındaki kardeşi Ömer ile nikahlanır. Damat evine gittikten sonra bir hizmetçi gibi çalıştırılır.

Emin, başlık parasını ödeyemediği için Hazal ile evlenememiş fakir bir delikanlıdır. Töre uğruna kurban edilen Hazal'ın bu durumuna üzülmekle beraber bunu değiştirmeyi planlamaktadır. Köyün ileri gelenlerine karşı çıkarak köy yolu inşasında çalışmaya başlar. Amacı buradan yapacağı birikimle beraber Hazal'ı kaçırmak ve yeni bir hayat kurmaktır.

Şeyh ve ağanın etkisindeki köy ahalisi Emin'i ve Emin gibi davranan diğer köylüleri hain ilan ederek, onları köyden dışlarlar. Emin'in can güvenliğinden endişe eden Hazal, Emin ile birlikte kaçmaya karar verir ve bir gece yarısı beraber kaçarlar. Durumu fark eden köyün ileri gelenleri töre yasalarını tekrar devreye sokar. Köyün namusunu temizlemek için köyün erkeklerini toplayıp, Emin ile Hazal'ın peşinden yollarlar. Köyün erkekleri Hazal ve Emin'i kasabadaki bir evde yakalayıp öldürürler. Bir töre geleneği ile başlayan hikâye bir başka töre geleneği ile son bulur.

4.2.1.1.2. Konu ve tema analizi

Ali Özgentürk'ün Hazal filmi töre sorununu ve feodal düzenin yarattığı yıkımı ve bu düzenin altında ezilen kadınları eleştirel bir eğilim ile ele aldığı görülmektedir. Yönetmenin bu eğilimde olduğu iddiasını temellendirmek için, filmin konusu ile o dönemin Türkiye gündeminin karşılaştırılması yerinde olacaktır. 1940'lı yılların sonunda başlayan ve 1963'e kadar sürdürülen Marshall yardımları, Türkiye'de çoğunlukla tarımın geliştirilmesi için kullanılmıştır. ABD'den alınan teknolojik tarım aletleri devlet eliyle toprak ağalarına verilmiştir. Bunun sonucunda toprağı eken köylü halka ihtiyaç azalmış ve köylerden kente göç dalgası başlamıştır (Çınar, 2018, s.345). Ancak Güneydoğu'da Diyarbakır gibi illerde Kürtçe konuşulan ağa köyleri ile Yezidi köylerinde dışa göçün diğer bölgelerden farklı bir şekilde seyrettiği görülmektedir. Bu bölgelerde ağa-köylü ilişkileri çerçevesinde erkeklerin şehirlere çalışmaya gitmesi engellenmiş, dil, din, kültürel gelenekler bakımından diğer bölgelerden daha farklı olan bu köyler “çok az açık veya kapalı” köy toplulukları olarak adlandırılmıştır (Türkdoğan, 2011, s.15). 1970'li yıllarda başbakanlık görevi yapan Bülent Ecevit, Güneydoğu illerinde toprak reformu yapılmasının önemli savunucularından birisi olmuştur. Dönemin Devlet Planlama Teşkilatı Müsteşarı Dr. Bilsay Kuruç, Güneydoğu illeri hakkında hazırladığı 8 Haziran 1978 tarihli raporunda büyük toprak sahibi ağaların, toprak reformunu kendi faydalarına kullandığını, bu durumun devletin lehine çevrilmesi için Devlet Planlama Teşkilatı uzmanlarının bölgede çalışmalar yapacağını belirtmiştir (Türkcan, 2010, s.444 – 445). Hazal filminde de yukarıda bahsedilen dış dünyaya kapalı, ağa ve şeyh ile yönetilen feodal bir yapı göze çarpmaktadır. Filmde köye ilçe ve şehirlerden bağlı bir yol bulunmamaktadır. Devletten kopuk, kendi egemenliğini kurmuş bir yapı söz konusudur. Köyden erkeklerin dışarıya çalışmaya neredeyse hiç gitmedikleri filmin başında kör halı dokumacıları tarafından ifade edilir. Köyden ilk çıkan Beşir'dir. Onun da kendisi değil, ölüm haberi gelmiştir. Ayrıca dışarıdan gelen

insanları, köye uğursuzluk getirdikleri gerekçesiyle yargılamaları, onları şeytanın işbirlikçisi olarak görmeleri dışı kapalılığı bir örnek olarak verilebilir.

Filmin konu edindiği bir başka toplumsal gerçekçi öge ise kadına olan bakıştır. Ataerkil bir düzenin içinde, törenin hüküm sürdüğü bu köyde parası olanın sahip olabildiği bir meta konumunda bulunan kadın, bir insandan daha aşağı noktada konumlanmıştır. Filmde Peşo karakteri ile annesinin tartışmasında, anne karakterinin bu durumu yeniden ürettiği görülmektedir. Anne karakteri küçük oğlu Ömer'i evinin direği olarak tanımlar. Ömer, zürriyet sahibi olmalı, Hazal'a sahip çıkmalıdır. Anneye göre oğlu Ömer ileride bir şeyh olacak, ailesini kurtaracaktır. Peşo, bu konularda annesi ile farklı düşüncelere sahiptir ancak anne Peşo'nun kız "aklı" ile bu konularda fikir beyan edecek yeterlilikte olmadığını iddia eder. Peşo, evlenecek yaşa gelmiştir ancak talipleri yeterli başlık parasını getirmediği için evlenememiştir ve bu durum ailedeki diğer bireyler tarafından önemsenmez.

Ökten, Güneydoğu bölgesinde kadının statüsünü belirleyen bazı kavramların olduğunu belirtir. Bunlar aile ve akrabalık bağları, evlilik bağı, çokeşlilik, doğurganlık, onur ve utançtır. Aile kurarken soyun babadan geçtiği kabul edilmiştir. Kadından beklenen rol ise analık ve ev işlerini yapmasıdır. Kadının bir statü sahibi olmasının en önemli yolu ise erkek çocuk doğurabilmesidir. Bunun olmadığı durumlar da erkeğin başka kadınlarla da evlenerek çok eşli bir hayat yaşadığı görülmektedir. Kadının statüsünü koruması için de iffetli olması gerekliliği vardır. Bu bölgelerde, bölgenin erkekleri kadının namusundan sorumludur (Ökten, 2009). Peşo ve Hazal karakterlerinin ölümü, bölge halkının kadının namusuna bakışı sonucunda gerçekleşmiştir. Peşo, içinde bulunduğu toplum tarafından iffetini kaybettiği gerekçesiyle dışlanacağını ve cezalandırılacağını bilinciyle intihar eder. Hazal ise kaçarak köyün ve ailesinin namusunu kirlettiği gerekçesiyle köyün erkekleri tarafından öldürülür. İki karakterde yaptıkları eylemler ile kadınlık statülerini kaybetmişlerdir.

Filmde kadın imgesinin kullanımı, köyün toplumsal zihniyetini betimler niteliktedir. Kadınlar pasif, hizmet eden ve özne olmaktan uzak bir profil çizmektedirler. Egemen gücün buyruklarına itaat edip, mağdur edildikleri anlarda durumun kendisine seyirci kalırlar (Bkz. Görsel 5).



Görsel 5. Kadın imgesinin kullanımı ("*Hazal*", 1979)

4.2.1.1.3. Olay Örgüsü

4.2.1.1.3.1. Serim bölümü

Film Emin karakterinin bir su kenarında hikâye ve hikâyenin geçtiği coğrafya hakkında bilgi vermesi ile başlar. Hazal'ın başlık parasını ödeyememiş, onunla evlenememiştir. Ardından bir mağarada bulunan kör halı dokumacıları dokudukları hasır üzerinden Hazal'ın şu anda içinde bulunduğu durumun nasıl ortaya çıktığını anlatırlar. Hazal, ölen nişanlısı yerine onun on yaşındaki kardeşi ile evlendirilmektedir.

Hazal adetlere uygun bir şekilde gelin olarak hazırlanır. Bu sırada içerideki bir başka odada şeyh, gelinin babası ve damadın babası arasında başlık parası ödemesi yapılır. İşlem tamamlandıktan sonra Hazal, bir eşeğin üzerinde damat evine götürülür. Beşir, Hazal'ı eşek üstünde damat evine giderken görür. Hazal, damat evine getirildiği ilk günden itibaren evin işlerinde bir hizmetçi gibi kullanılmaya başlanır.

4.2.1.1.3.2. Çatışma

Bir gün köyde salgın başlar ve birçok çocuk bu salgın sonucunda hayatını kaybeder. Köylü bu durumun önüne geçilemeyeceğinden, çocukların birer melek olduğundan bahseder. Emin ise çocukların gün yüzü görmeden öldüklerini dile getirerek köylü ahalisi ile ilk zıtlaşmasını yaşar.

Hazal, saman taşımaktan, un öğütmeye birçok işte çalıştırılır. Bir gün saman taşırken Emin’le karşılaşır ve göz göze gelirler. Ömer’in annesi ise oğlunu daha olgun bir “erkek” yapabilmek için çabalar. Ona bir erkeğin eşiyle nasıl konuşması gerektiğinden, bir horozun nasıl kesileceğine kadar her şeyi öğretme gayesindedir. Ayrıca onu ileride büyük bir din alimi yapacaktır.

Ömer ile Hazal uyurken, Hazal rüyasında kesik bir tavuk başı görerek uyanır. Uyandığında Ömer’in altını ıslattığını görür ve üzerini değiştirmesini söyler. Gürültüye uyanan ev ahalisi Hazal ve Ömer’in odasına gelir. Ömer altını ıslattığını inkâr eder. Bunun üzerine Ömer’in annesi Hazal’a şiddet uygular. Hazal evden kaçarak kendi ailesinin evine sığınır ancak annesi onu içeriye almaz. Bunun üzerine köyün dışında bulunan çeşmeye gider. Orada Emin ile karşılaşır. Emin ilk defa orada niyetini Hazal’a açar. Onu beklediğinden söz eder. Hazal, eve döndüğünde Ömer’in annesi tarafından tehdit edilir. Bir daha giderse ancak bu kapıdan ölüsünün gireceği söylenir.

Film boyunca, çatışma unsurları köyün egemen aktörleri ile onlara karşı çıkanlar arasındadır. Emin karakteri köy yolu çalışmasına gider ve bu durum karşısında şeyh ve ağayı karşısında bulur. Emin gibi davranan diğer köylüler de köyden dışlanır, hain ilan edilir. Emin ve Hazal’ın birlikte kaçması yine köyün namusunu temsil ettiğini iddia eden ağa ve şeyhi harekete geçirir.

Hazal karakterinin karşısına çıkan temel çatışma unsuru, kendisine istemediği bir evliliğini dayatılması, sevdiği adama kavuşamamasıdır. Bu dayatmanın ana aktörü konumunda Ömer’in annesi bulunmaktadır. Ömer’in annesi köyün egemen ataerkil bakış açısını onaylar niteliktedir. Bir müddet bu çatışma noktaları karşısında pasif bir yol izleyen Hazal, Emin ile kaçması ile birlikte aktif bir role geçiş yapar.

4.2.1.1.3.3. *Gelişme Bölümü*

Anne oğlunu tam bir “erkek” yapmak için bir büyücü çağırmaya karar verir. Büyücü çağrılır. Ömer’in sırtına büyüldüğüne inanılan semboller çizilir ve ayin yapılır. Büyüyü yapan kişi o gece misafir edilir. Ömer’in kız kardeşi Peşo, o gece büyüyü yapan kişi ile birlikte olur. Aynı gece, Hazal uyumaya hazırlanırken penceresinden uzaklara doğru giden eşek üstünde bir insan görür. Tam pencereden ayrılacakken Peşo’nun ahıra doğru gittiğini fark eder ve ahırda onların cinsel ilişkiye girdiği ana şahit olur. Ömer de uyanıp Hazal’ın yanına gelmiştir. Peşo, onları fark eder ve hızla oradan ayrılır. Ertesi gün Peşo’nun kendisini uçurumdan aşağıya attığı haberi gelir.

Köyün ileri gelenleri kendi canına kıyan bir insanın cenaze namazının kılınmayacağını söyler. Köy ahalisinden çok az insan Peşo'nun cenazesine gelir.

Peşo'nun ölümü kardeşi Ömer üzerinde bir travmaya sebep olur. Peşo, ölmeden önce yazmasını dilek ağacına bağlamıştır. Ömer, muratlarına eremeyen kızların yazmasını ağaca bağlayıp intihar ettiğini düşünüp ağlar. Hazal, Ömer'e sarılarak onu teselli eder. Ömer, bu andan sonra Hazal'a karşı bir yakınlık duymaya başlar.

Bir süre sonra köyde sarı yelekli yabancı insanlar belirmeye başlar. Bu insanlar çeşitli noktalarda ölçümler yapmaktadır. Köylü halkı bu durumu merak eder. Bir süre sonra bu insanların köye gelecek yol için ölçümler yaptıklarını öğrenirler. Ertesi günlerde köyde bir yangın çıkar ve köy ahalisi bu yangını köye gelen yabancılara mal ederler. Onlara göre bu yabancılar köye uğursuzluk getirmişlerdir.

Köyün erkekleri, yol mevzusunda ne yapacaklarını kararlaştırmak için ağanın evinde toplanırlar. Ömer'in annesi, Ömer'i de bir "erkek" olarak bu toplantıya gönderir. Toplantının sonucunda, yolun gelmesinin töreleri, gelenekleri, köydeki insanların yaşayış biçimini olumsuz yönde etkileyeceği görüşü ortaya çıkar. Köylüler yolu istemezler. Emin ise köylülerin aksine yolda çalışmaya karar verir. En yakın arkadaşı Bedir'e de yolda çalışacağını, yol geldikten sonra Hazal ile kaçıp buralardan gideceğini söyler. Emin aynı günün gecesi Hazal'ın kaldığı eve gider. Hazal'a iki gece sonra onunla değirmen altında buluşmasını söyler.

Emin gerekli eşyalarını aldıktan sonra yol inşaatında çalışmak üzere köyden ayrılır. İki gün sonra Hazal ile değirmen altında buluşurlar. Emin, Hazal'a kaçış planını açıklar.

Emin köyden ayrılırken köylü ahalisi onun köylüye ve ağaya ihanet ettiğini belirtmiştir. Köyün ileri gelenleri ona bir ceza verme niyetindedir. Bu sebeple Emin'in evini yakarlar.

Ömer, Hazal ile iyi bir arkadaş olmuştur. Ona kendi sırlarını anlatmaktadır. Örneğin; annesinin onu din alimi yapma gayesine karşın böyle bir isteğinin olmadığını ilk defa Hazal'a söyler. Hazal'ın Emin ile buluştuğuna şahit olur ancak bunu kimseye söylemez. Bir gün kabusunda Hazal'ın da ablası gibi intihar ettiğini görür ve ağlayarak uyanır. Hazal, ona neyinin olduğunu sorduğunda kabusunu ona anlatır ve ondan böyle bir şey yapmayacağını garanti etmesini söyler. Hazal, onu sakinleştirir ve böyle bir şey olmayacağını söyler.

Emin'in yakın arkadaşı Bedir de yolda çalışmak için köyden ayrılır. Köyün ileri gelenleri ona da bir ceza verilmesi gerektiğini düşünürler. Bedir'in evine giderek evin içindeki eşyaları dışarıya atarlar. Eşini ve çocuğunu da evden çıkarıp eşyaların bulunduğu yere bırakırlar. Köye

döndüğünde eşini ve çocuğunu dışarıya atılmış bir şekilde bulan Bedir, eşyaları eşeğe yükleyip, eşyle beraber köyü terk eder.

Köy ahalisinin tüm çabalarına rağmen yol ilerlemeye devam etmektedir. Hazal, Ömer'in annesinin Emin hakkında konuştuğunu duyar. Emin'in yola giden bir hain olduğunu ve köye bir daha dönemeyeceğini belirtir.

4.2.1.1.3.4. Doruk Noktası

Hazal, Emin ile kaçır. Köylü ahalisi ellerinde meşaleler ile Hazal'ı aramaya koyulur. Töre gereği namus kirlenmiştir. Köyün ileri gelenleri namusun temizlenmesi için köyden birkaç erkeği görevlendirir.

Emin ile Hazal tanıdıklarının bir evine sığınmışlardır. Bu evin bulunduğu yerde, otobüs terminali vardır. İzmir'e giden otobüse binip gideceklerdir. Orada yeni bir hayat kuracaklardır. Emin bilet almak için terminale gider. Bilet satıcısı bugüne bilet olmadığından, en yakın İzmir biletinin yarın olduğundan söz eder. Emin ve Hazal mecburen yarına kadar tanıdıklarının yanında kalacaklardır ancak namus davası için yola düşen köyün erkekleri onların orada oldukları haberini almışlardır. Emin ve Hazal evden ayrılmadan onları yakalayıp öldürürler.

4.2.1.1.3.5. Sonuç Bölümü

Köyün 'namusu'nu temizleyen erkekler, Hazal ve Emin'in cesetlerini bir katırın sırtına yükleyip köyün meydanına getirirler. Köyün ahalisi dışarıya çıkar. Bu ahali erkeklerden oluşmaktadır. Bir süre sonra Ömer'in annesi gelir ve en sonunda da Ömer gelir. Derin bir sessizlik olur. Ömer, ölmesinden çok korktuğu Hazal'ın cansız bedeni ile karşı karşıya kalmıştır. Bir müddet sessiz kaldıktan sonra bağıarak bölgeden uzaklaşır. Bu sırada patlama sesleri duyulur. Bu sesler yol çalışması için dağda patlatılan dinamitlerin sesidir ancak köylüler sesi anlamlandıramazlar. Bunun ilahi bir tepki olduğu düşüncesine kapılırlar. Korkup kaçışmaya başlarlar. Emin ile Hazal'ın cesetleri katırın üzerinde hikâyenin başından itibaren anlatıcı konumunda bulunan kör dokumacılar ile baş başa kalır.

4.2.1.1.4. Kimlik temsilleri

Hazal karakteri genç bir köylü kızıdır. Ailesine maddi olarak faydalı olabilmek için başlık parasıyla evlenmeye razı göstermiştir. Bir özne konumunda değildir zira bir mal olarak satılmış ve

gönderildiği evde de ağır işler altında çalıştırılmıştır. Karaktere bakıldığında kendi fikrini hiçbir zaman ifade etmediği görülmektedir. Tüm aşağılamalara rağmen tek başına bir başkaldırı sergileyemez. Hikâyenin sonunda Emin ile birlikte köyden kaçır. Bu hareketi ile otoriteye başkaldırmıştır ve otorite tarafından cezalandırılması kararlaştırılır. Emin ile birlikte öldürölür. Filmin hikayesinde ataerkil yapıya kurban edilmiş kadın temsillerinden bir tanesi olarak bulunmaktadır.

Ömer karakteri bir erkek çocuğudur. Henüz oyun çağındadır. Hikâyede Hazal’da sonra kurban edilen bir diğerkarakter konumundadır. Töre gereğı abisinin eşıyle evlendirilmiş, çocukluğunu yaşayamadan bir “erkek” rolü üstlenmesi beklenmiştir. Ancak karakterin hikâyede içindeki yolculuğı, köylü ahalisinin feodal ideolojisinin etki altında bırakma çabalarına karşın bir çocuğun dünyaya bakışı ile uyumlu bir şekilde devam etmiştir ve iki kurban birbirleri ile empati kurmuştur. Ömer’in aile bireyleri ile ilişkisine bakıldığında annenin tek hâkim olduğı görülmektedir. Hikâyenin başlarında karakterin davranışları annesinden aldığı direktifler ile şekillenmektedir ancak bu davranışların karakterin kendi özüne aykırı davranışlar olduğı hissedilmektedir.

Anne karakteri filmin en otoriter karakterlerinden bir tanesidir. Evde aile üyeleri üzerinde kurduğı bu otorite aracılığıyla, kendi normlarına ters düşen tüm durumlara karşılık tepkisini gösterir. Bu açıdan köyün feodal ideolojisini yansıttığı çeşitli söylemler üzerinden göröllebilir. Örneğın; Oğlunu bir din alimi yapmak istemektedir. Bu durum ideolojinin yeniden üretilerek düzenin devam ettirilmesini gösterir. Ayrıca muhtar olan eşinin mevkisine rağmen pasif bir karakterde olması sebebiyle oğlunun bir din alimi mevkisine yükselmesi, annenin otoritesini sağlamlaştırması açısından önemlidir. Bu yolda oğlunu olgun bir “erkek” yapma çabası içine girer. Egemen gücün görüşleri çerçevesinde oğluna bel büyüğü yaptırır, Ömer’e büyük bir “erkeğın” nasıl konuşması gerektiğı konusunda ders verir. Ataerkil bakışın bir örneğı olarak hem kendi kızına hem de gelini Hazal’ı bir birey olarak görmez. Onun için ikisi de alınıp satılabilen bir maldan farksızdır. Ömer’i yetişkin bir “erkek” yapmak gayesi üzerinden kocasına da yüklenir çünkü egemen ideolojinin kabul ettiğı erkeklik yetileri kocasında yoktur. Ömer’e evinin direğı olarak adlandırması baba karakterini yok saydığının bir göstergesidir. Ayrıca büyük oğlunun köyden ilk çıkan olması ve dışarıda çalışırken ölmesi onun kendi törelerine ve toplumuna olan bağıını güçlendirmiştir.

Peşo karakteri filmdeki ataerkil düzene kurban edilen ikinci kadın temsili olarak karşımıza çıkar. Başlık parası yüzünden evlenememiştir. Annesine sürekli kendisinin de bir insan olduğınu

hatırlatmaya çalışır ancak bu çabası gerekli karşılığı bulamaz. Otorite konumunda bulunan annesi ile düşünce ayrılıkları olmasına rağmen ona ve onun inandığı normlara karşı gelemez. Peşo'nun isyanı kendi kaderinedir. Karakterin ilk ve tek norm dışı davranışı, büyü yapan adam ile ahırda evlilik dışı bir cinsel ilişki yaşamasıdır. Töre gereği yanlış yaptığı bu davranışın açığa çıkması ile birlikte kendisini cezalandırır ve uçurumdan atlayarak hayatına son verir.

Emin karakteri, Hazal'a aşık genç bir delikanlıdır. Hazal'ı düştüğü durumdan kurtarmak niyetindedir. Bu sebepten ötürü yıllardır altında yaşadığı egemen güce karşı gelir. Yolda çalışmaya gider. Hikâyenin içindeki egemen güçler olan ağa ve şeyhe karşı söylemleri ve hareketleri ile açıkça karşı çıkar. Bu durum sonucunda bu güçler tarafından cezalandırılır. Önce yola çalışmaya gittiği için hain ilan edilir, evi yakılır. Ardından Hazal ile kaçtığı için köyün namusunu kirlettiği iddia edilir ve öldürülür.

Muhtar, egemen gücün piyonu konumundadır. Tek başına bir etkisi yoktur. Öyle ki hem eşi hem de köyün diğer güç odakları tarafından kullanılır. Egemen ideolojinin yeniden üretilmesi konusunda şeyh ve ağa ile birlikte önemli bir pozisyon olan muhtarlık makamında olmasına rağmen şeyh ve ağanın söylemlerini köylü ahalisine aktaran bir aracı olmaktan öteye gidemez. Yol çalışması hakkında yapılan toplantıda kendi fikrini şu sözlerle belirtmiştir:

“Aşağıdaki köyün ağası Haşim Ağa kendi gitmiş istemiş dediler.”

Bu düşüncesinin üzerine ağa:

“Haşim ağanın şehirde apartmanı, mağazası vardır. Ankara ile, İstanbul ile işi vardır. Ona yol lazımdır. Ben istemiyorum. Hududuma girmesinler. Onlar benim düşmanlarım ile birliktirler.” cümlelerini kurarak kendi egemenliğini sarsacak bir eğilimi kabul etmeyeceğini belirtir. Bu noktada devletin bir temsilcisi konumundaki muhtar bu duruma ses çıkarmamakla birlikte, ağanın yanında onun dediklerini uygular. Muhtar karakteri aile hayatında da etkin bir konuma sahip değildir. Evdeki tüm kararları karısı alır. Ataerkil yapının bir erkekten beklediği davranışları sergileyemediği için karısı tarafından adam olmamakla nitelendirilir.

Ağa tipi, feodal ideolojinin egemen güç konumunda olduğu köyde bu gücün başlıca aktörlerinden bir tanesidir. Kendisinden daha büyük bir egemenin köye gelmesine razı gelmek istemez. Bunu yaparken daha büyük egemen olan devlete de söylemlerinde yer verir ancak onun ulaşamayacağı bir noktada bulunmak hem kendisi için hem de kurduğu düzen için iyidir. Devletin kendisine uzanmasını sağlayacak daha küçük aktörler için ise yaptırımlar uygulama çabası içine girer. Bunu hikâye içindeki şu sözlerinden anlarız:

“Devlete sözüümüz yoktur. Devletin kolu uzundur ama yolu kısadır. Yol olmayınca kol bize uzanmaz. Bize yol getirip ne yapacak devlet? Altın mı saçacak harman yerine? İçtiğiniz tütün bile kaçaktır. Jandarma gelecek, namus kanını saçanın kanını saçacak harman yerine. Bize asi olup yol isteyen haindir. Onlara ben ev vermişim. Ekmek vermişim. İhanetlik ederler.”

Şeyh tiplmesi de hikâyenin içine ağanın konumundan farklı bir şekilde konumlanmamaktadır. Kendi töresi, gelenekleri ve dini gücü için devlet kurumlarının köye ulaşmasını istemez. Şeyhin yorumlarına bakıldığında dini yorumları saptırarak kendisine ve düzene hizmet ettirdiği görülmektedir. Yolun gelmesini istememe sebeplerini de şu sözlerle temellendirir:

“Tarikat elden gidecek, mülkün nizamı bozulacak, çocuk atasına, kul ağasına, mümin şeyhine asi olacaktır. Beş parmağın beşi bir olacak, büyük küçük kalmayacak, ayaklar baş olacaktır”

Bedir karakteri, Emin’den sonra egemen güce başkaldıran ikinci karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Arkadaşı Emin’in yol çalışmasına katılacağı ve Hazal’ı kaçıracığı düşüncelerin paylaştığı tek kişidir. Emin’den hemen sonra o da düzene karşı çıkarak yol çalışmasına katılır. Bu sebepten ötürü egemen güç tarafından cezalandırılır. Evindeki eşyalar dışarıya atılır. Eşi ve çocuğu evsiz bırakılır. Bir bakıma topluluğun normlarına uymadığı için topluluk dışına itilmesi amaçlanır. Bedir köye döndüğünde eşini ve eşyalarını toplayıp köyü terk eder. Bu, köye egemen olmuş ataerkil ve feodal düzenin, kendi kurallarına göre yaşamayan insanları, bölgesinde barındırmayacağını bir göstergesi olarak hikâye içinde yer eder.

Köy ahalisi, egemenin etkisi altındadır. Ağanın verdiği ile geçimini sağlamakta, barınmaktadır. Dini duyguları ise şeyhin kontrolü altındadır. Hem maddi hem de manevi olarak bu iki gücün etkisi altında, değerleri yeniden üretilmektedir. Bu sebepten ötürü bazı noktalarda hikâyenin kurbanlarına acısalar dahi, törenin gerektirdiğini desteklerler.

Kör Hasır Dokumacıları, filmin en soyut karakterleri olarak bir bütün halindedir. Feodal ideoloji aracılığıyla köylü ahalisinin yeniden üretilmiş zihniyetinin bir yansımasıdır. Hikâyeyi anlatırken dışarıdan bir gözlemci olarak konuyu ele almasının dışında, bu olaya öznel bir bakış açısı ile bakar. Töre ve geleneklere uygun yargılarda bulunurlar.

Yönetmenin toplumsal gerçekçi bir perspektiften, karakterleri ve tipleri üç noktada konumlandığı görülmektedir: kurban edilenler ve gücü elinde tutanlar ve egemen güç tarafından yönlendirilenler. Emin, Ömer, Hazal, Peşo ve Bedir karakterleri hikâyede kurban edilenler iken, feodal ideolojinin temsilcileri anne, ağa, şeyh gücü elinde tutanlar olarak tanımlanmaktadır. Kör

hasır dokumacıları, muhtar ve köy ahalisi ise egemen güç tarafından yönlendirilen tip ve karakterler olarak hikâyede bulunmaktadır. Egemen ideoloji kurban edilen kahramanların tarafına geçmediği için hikâye boyunca yönlendirilenler, kurbanların karşısında yer almıştır.

4.2.1.1.5. Zaman ve mekân

Filmin öykü zamanı Hazal'ın Ömer ile evlendirilmesi ile başlayıp, birlikte kaçan Hazal ve Emin'in cesetlerinin köy meydanına getirilmesi ile son bulmaktadır. Filmin öyküsü 90 dakikalık bir ekran süresi içinde gerçekleşmektedir. Zamansal düzen genellikle sıralı bir şekilde devam etmiş, rüya sekanslarında bu zamansal düzenin dışına çıkmıştır.

Filmin henüz açılış sahnesinde Emin karakteri şu cümleleri kurmaktadır: “*Pervari, Çemikari, Hakkâri, Silopi, Cizre, Diyarbekir toprağı bilir seni. Ey acılarım gibi dökülen nehir. Ey aşıklar gibi sabırsız nehir.*” Bu cümleler ile sinemasal mekânın bir Güneydoğu Anadolu bölgesinin hikayesi için kurulacağı bir ön bilgi olarak verilir. Filmin hikayesi, ağalık ve şeyhlik dinamiklerinin yani feodalitenin güçlü olduğu dışarıya kapalı bir köyde geçmektedir. Filmde kullanılan mekanlar da filmin anlatısını destekler niteliktedir. Bu mekanlara Hazal'ın gelin olarak gittiği ev, kör hasır dokumacılarının bulunduğu mağara, çocukların gittiği dini okul, ağanın evi, köy meydanı, yol çalışmasının bulunduğu yer örnek olarak verilebilir.

Hazal'ın gelin olarak gittiği ev filmin merkezinde yer alan ana mekanlardan bir tanesi olarak karşımıza çıkar. Hazal karakterinin hikayesi evlenip bu eve gelmesi ile başlar. Bu evde 10 yaşındaki bir çocuk ile evlendirilmiş, bir noktada kaderine mahkûm edilmiştir. Evin ahalisine bu evde hizmet eder. Bu evde aşağılanır ve filmin sonunda öldürülmesinin sebebi bu evden kaçarak başkasına gitmesidir. Sinemasal mekân bağlamında Hazal'ın kaderi içinde hapsedilmişliğinin bir tezahürüdür.

Kör hasır dokumacılarının bulunduğu mağara bir bakıma fiziksel bir ortamdan çok soyut bir mekânı temsil eder. Kör hasır dokumacıları hikâyenin bu noktaya nasıl geldiğini bu mağarada anlatır. Köy ahalisinin düşünceleri ile paralel düşünceleri bu mağarada dile getirirler. Mağaradan çıkamayıp özgürlüğüne kavuşamayan kuş yine bu mağaradadır. Köy ahalisinin düşünce yapısı ile belleğinin bir karşılığı olarak filmde yer almaktadır.

Çocukların gittiği dini okul, ağanın evi ve köy meydanı feodal düzenin yeniden üretim mekanları olarak filmde yer almaktadır. Bu mekanlar töre, gelenek gibi köy ahalisinin hassas olduğu kavramları yeniden üretmektedir. Filmin sonunda bir töre cinayeti işlenir ve bu yeniden

üretilmiş olan zihniyetin ürünüdür. Yol çalışmasının bulunduğu yer ise feodal düzene karşı, ardılı olan devlet düzenini temsil etmektedir. Yolun gelmesi ile birlikte feodal düzenin üretildiği aygıtlar yerini devletin ideolojisini yansıtan aygıtlara bırakacaktır.

Hazal filminde hikâyenin zamanı Hazal'ın evlendirilmesi ile başlar, Hazal'ın öldürülmesi ile son bulur. Tarihsel dilim olarak, 20. yüzyıl Türkiye'sinde feodal düzenin devam ettiği Güneydoğu bölgesinde yer aldığı söylenebilir.

Filmin zamanı, şimdiki zaman sürekliliği şeklinde ilerlemektedir ancak Hazal'ın ve Ömer'in rüya sekansları durumsal(düşsel) zaman örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde bu iki zaman kullanımı da mevcuttur.

4.2.1.2. Teknik özellikler

Bu bölümde Hazal filminde, yönetmenin kamera, kurgu, ses ve mizansen tasarımı kullanımı gibi teknik tercihlerinden bahsedilecektir.

4.2.1.2.1. Kamera

Hazal filminde, atmosferi yaratma aşamasında belgesel gerçekçi bir yaklaşım sergilenmiş, köyün günlük yaşantısından toplanan çekimler, filmin gerçekçi atmosferini desteklemiştir. Tripod üzerinde sabitlenen kamera ile görüntüler çekilmiş, oyuncular pan ve tilt hareketleri ile takip edilmiştir. Ayrıca bazı sahnelerde raylı şaryo sisteminin kurulduğu ve filmde slide hareketinin kullanıldığı görülmektedir.

Hazal (1979) filminde kamera yüksekliğinin oyunculara göre konumlandırılmasına bakıldığında çoğunlukla olağan görüş hizasında çekimlerin yapıldığı ancak egemen güç ile egemen gücün altında konumlanan kimselerin yer aldığı bazı sahnelerde sahnelerinde alt ve üst açıların da kullanıldığı görülmektedir. Örneğin; devlet çalışanlarının köye geldiği ilk sahnede devleti temsil eden çalışanlar ilk defa alt açıdan gösterilmişlerdir. Buna karşın devletin varlığını yakınlarında hisseden muhtar ve şeyh toplantı sonrasında yalnız başlarına kaldıklarında üst açıdan çekilen bir açı ile seyirciye sunulmuştur (Bkz. Görsel 6.1.).



Görsel 6.1. Üst-alt açısı kullanımı ("*Hazal*", 1979)

Ali Özgentürk, *Hazal* (1979) filminde çekim ölçeklerini dengeli bir şekilde kullanmıştır. Yönetmenin kamerayı kullanırken bazı kompozisyon denemeleri yaptığı görülmektedir:

1. Yönetmen kadraj çerçevelmelerinde ikinci bir çerçeve kullanarak anlatısında karakterin psikolojik konumunu yansıtacak bir anlatı kurmaya çalışmıştır. Örneğin; Ömer gittiği Kur'an kursunda arkadaşları ile Hazal ile içinde bulunduğu durumu konuşur. Yalnız kaldığında Hazal ile içinde bulunduğu durumun anormalliğinin farkında olduğunu gösteren bir sahne bu kompozisyon ile karşımıza çıkar. Ömer bir pencereden dışarıya bakmaktadır. Pencereden bir dağ görülmektedir. Yönetmen çerçeve içi çerçeve oluşturma tekniğini filmde sıklıkla kullandığı görülmektedir. Özgentürk, kadraj içinde yeni bir çerçeve oluştururken özellikle pencere ve aynalardan yararlanmıştır. Anlatı açısından karakterin psikolojisini destekleyen bu teknik ile yönetmen seyirci üzerinde sıkışmışlık hissini yaratmayı amaçlamıştır. Filmin çerçeve içi çerçeve planları kurban konumunda bulunan karakterlerin bulunduğu sahnelerde gerçekleştirilmiştir (Bkz. Görsel 6.2.).

2. Özgentürk, oyuncuların kadrada bulundukları konumu, kompozisyonlarında derinlik duygusunu elde edebilmek için kullanmıştır. Derinlik oluşturmak için oyuncular dışında faydalanılan bir diğer nokta ise objektif seçimidir. Geniş açılı objektifler görüş açısını arttırırken derinliğin artarak, çizgisel bozulmanın artmasına sebep olur (Monaco, 2013, s.82). Özgentürk de özellikle çok oyuncunun olduğu planlarda geniş açılı lens kullanılarak perspektif etkisinden faydalanmıştır (Bkz. Görsel 6.3.).



Görsel 6.2. Kadraj içinde çerçeve kullanımı ("*Hazal*", 1979)



Görsel 6.3. Derinlik kullanımı ("*Hazal*", 1979)

4.2.1.2.2. *Kurgu*

Filmin kurgusuna bakıldığında, serim-düğüm-çözüm birliğini sağlayan sıralı bir kurgunun yapıldığı görülmektedir ancak bu sıralı kurgu, almaşık kurgu yöntemi ile zenginleştirilmiştir. Halı dokumacılarının hikâye boyunca farklı bir mekânda olaya dahil olmaları ve Hazal'ın köyden kaçması sonucunda anlatının köy-kent arasında kurulması almaşık kurguya örnektir. Almaşık kurguya bir diğer örnek ise Hazal ile Emin'in kaçtıkları sahnede ortaya çıkmaktadır. Hazal ile Emin bir evde saklanırken, köyün erkekleri Hazal ile Emin'i yakalamak için hazırlık yapar.

4.2.1.2.3. *Ses kullanımı*

Sinemanın işitsel kısmını oluşturan ses ve müzik, *Hazal* (1979) filminde hikâyenin atmosferini oluşturmak ve hikâyenin anlatımını desteklemek amacıyla kullanılmıştır.

Filmde sesin ve müziğin anlatıyı destekleyen bir tasarım olarak kullanıldığı noktalar, filmin olay örgüsünün değişime uğradığı kırılma noktaları ile paralellik göstermektedir. Ses ve müziğin

kullanımı hakkındaki bu husus, filmde 15 farklı sahnede belirleyici bir rol oynamaktadır. Bu 15 sahneye şu şekilde birkaç örnek gösterilebilir:

1. Filmin açışında düğün ilahileri söyleyen bir ses kullanılmıştır. Filmin hikayesinde temel çatışma noktasını oluşturacak olan evlilik sahnesi bu ses tasarımının olduğu sahne ile başlamaktadır.
2. Müziğin kullanıldığı ilk nokta Hazal'ın Emin karakterini gördüğü ilk sahnedir. Müzik ağır tempoludur ve Hazal'ın içinde bulunduğu çıkmaz ile uyumlu bir hal içindedir.
3. Hazal'ın pencereden bakarak Hızır Aleyhisselamı gördüğünü sandığı sahnede bir Anadolu türküsü çalar. Müzik ağır tempoludur. Bu sahne Hazal'ın kaçışını hazırlayan sahnelerde ilki olarak karşımıza çıkmaktadır.
4. Peşo'nun ölümü sonrasında, Hazal ve Ömer'in yalnız kaldığı ilk sahnede, Ömer ablasının ölümünü kendince yorumlar ve ağlar. Bu sahnede Hazal ve Ömer ilk defa yakınlık kurarlar. Sahnede ağıt şeklinde bir türkü çalmaktadır. Müzik ağır tempoludur.

Diyaloglar harici ses kullanımında dini ağıtlar ve ilahiler anlatıyı destekler nitelikte kullanılırken, müziklerde geleneksel Anadolu motiflerinin kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca Hazal ve Emin'in bulunduğu sahnelerde ve yol çalışması sahnelerinde aynı tarzda müzikler çalınarak anlatıda aksiyonlar ile müzikler arasında bir bütünlük sağlanmıştır.

4.2.1.2.4. Mizansen tasarımı

Hazal (1979) filmi set olarak doğal ortamı kullanmıştır. Set Güneydoğu Anadolu bölgesinde bulunan Batman ili, Gönüllü köyünde kurulmuştur. Dış çekimlerde köyün dokusu kullanılırken, iç çekimlerde ise köy evlerinde çekimler yapılmış, dekorlarda köy evlerinde sıklıkla rastlanan geleneksel el sanatları kullanılmıştır. Filmde kullanılan duvar halıları bu el sanatlarına örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca bu el işlemleri hikâyenin anlatısını destekleyen imgeler olarak filmde yerini almıştır. El sanatlarında işlenen iki motif filmde öne çıkmaktadır. Bunlardan bir tanesi geyik, diğeri ise Şahmeran motifidir (Bkz. Görsel 7.). Bu iki motif de kaynağını Türk mitolojisinden almaktadır. Aytaş, Türk kültüründe geyiğin ne anlama geldiğini şu sözler ile açıklar:

Sevimli, çevik, hassas ve içli bir hayvandır. İnce zarif bir vücuda sahip ve ürkektir. İnsandan kaçır, peşinden sürüklediği insanı dermansız bırakır. Tenha yerlerde yaşar. Avlayan iflah olmaz, avlanmış



Görsel 7. Mizansen tasarımı ("*Hazal*", 1979)

geyiğin gittiği ev tarumar olur, yerinde ot bitmez. Bedduası avcının soyuna da etki eder. Mukaddes bir hayvandır (Aytaş, 1999).

Hazal karakterinin hikâye çizgisine ve karakter özelliklerine bakıldığında geyik ile benzerlikler gösterdiği görülmektedir. Film boyunca güzelliğinden bahsedilir ancak talihinin kötü olduğuna da vurgu yapılır. Onun talihini kötü yapan avcı konumundaki insanlar, köyün düzeninde söz sahibi olan insanlar ve Ömer'in annesidir. Bu karakterlere bakıldığı zaman, annenin büyük oğlu ölmüştür. Küçük oğlunu bir "erkek" yapma yolunda çabaları sonuç vermez. Kızı kendisini öldürür. Diğer yandan düzende söz sahibi muhtar ve şeyhin karşısında kendilerinden daha büyük bir güç belirir. Onların iktidarını düşürecek bir güç ile baş etmeye çalışırlar ancak bu gücü hikâye boyunca durduramazlar.

Filmde kullanılan bir diğer imge ise Şahmeran motifidir. Şahmeran, İran ve Türk kültüründe önemli figürlerinden bir tanesidir. Mersin'in Tarsus ilçesinde yaşadığı rivayet edilen Şahmeran'ın hikayesi şöyledir: Şahmeran genç ve güzel bir kadındır. Belden yukarısı insan, belden aşağısı yılan olan doğaüstü iyiliksever bir varlıktır ancak insanlara hiç gözükmemiştir. Bir gün kuyuda yoksul bir ailenin çocuğu olan Camşab ile karşılaşır. Camşab, arkadaşlarıyla ormanda gezerken bal dolu bir kuyu bulmuştur. Arkadaşları balı çıkarması için Camşab'ı kuyuya indirmiş, işleri bitince Camşab'ı kuyuda bırakmışlardır. Şahmeran, ölümünün bir insan elinden olacağını bildiği için Camşab'ı bırakmaz. Onu yıllar boyu iyi bir şekilde ağırlar. Bir süre sonra Camşab, ailesini özlediğini belirterek gitmek ister. Şahmeran, Camşab'ın gitmesine izin vereceğini ancak Camşab'a diğer insanlara onun yerini söylememesi gerektiğini belirtir. Camşab, söylemeyeceğine söz verir. Bir gün Tarsus kralı hastalanır. Birçok hekim gelir ancak hastalığı iyileştiremez.

Padişahın büyücülükle uğraşan veziri, hastalığın iyileştirilmesinin tek yolunun Şahmeran'ın öldürölüp, etinin padişaha yedirilmesi olduğuunu söyler. Bunun üzerine padişah Şahmeran'ın yerini bilene büyük vaatlerde bulunacağını duyurur ancak kimseden ses çıkmaz. Bunun üzerine vezir padişaha, Şahmeran'ı görenin sırtının yılan pulu ile kaplı olduğu bilgisini verir. Halkın, hamamlara giderek yıkanması emredilir ancak Camşab gitmez. Camşab'ın gitmediğı öğrenilir ve Camşab'dan Şahmeran'ın yeri zorla öğrenilir. Vezir, Camşab'ı da yanına alarak kuyuya gider. Bir büyü ile Şahmeran'ı kuyudan çıkarıp yakalar. Öldürölmek için hamama götürölür. Bu sırada Camşab'a, öldürölldükten sonra etinin suyunun ilk önce vezirin, ikinci olarak padişahın, son olarak da kendisinin içmesini tembihler. Böylelikle vezir ölür, padişah iyileşir, Camşab ise daha da güçlenerek vezirin yerine geçer (Çıblak, 2007, s.188).

Şahmeran karakteri, güzel ve iyiliksever bir canlıdır. Egemen güçlerin etkisi ile hamama götürölür ve ölölme mahköl edilöl. Hazal karakteri de Şahmeran karakteri ile benzer özelliklere ve kadere sahiptir. Şahmeran karakteri olan bitende hiçbir suçu olmayan Camşab ile, Hazal karakteri de Ömer ile yol arkadaşılığı yapmaktadır. Filmde bu imgeyle ilk defa Hazal ile Ömer'in gerdek gecelerinde karşılaşılır. Bu sahne filmin hikayesinde, Hazal'ın töreler ile hapsedildiğı ilk ana denk gelmektedir.

Şahmeran imgesinin görölldüğü bir başka sahne ise büyücölünün çağırıldığı sahnedir. Anadolu inanışlarında büyölün yeri Şahmeran hikayesinde de görölmektedir Anlatılan bu halk hikayesinde de vezir büyücölölük yolu ile Şahmeran'ın teslim olmasına sebep olmuştur. Anne karakteri, Ömer'e bel büyölü yaptırmak ister ve bu büyölü ile hem Hazal teslim olacaktır hem de oğlu bir "erkek" olarak kendisini tamamlayacaktır yani bir nevi iyileşecektir.

Filmde dış gün çekimlerinde doğal ılık kullanıldığı görölmektedir. Gece sahnelerinde ise low key aydınlatma tekniğı kullanılarak, kahramanlar öne çıkarılmıştır. Kapalı mekân çekimlerinde ise homojen ılık ya da rembrandt aydınlatma biçiminin kullanıldığı görölmektedir (Bkz. Görsel 8.).



Görsel 8. Işık kullanımı ("Hazel", 1979)

Yönetmenin mizansenlerinde, soyut metaforlar kullandığı görülmektedir. Filmin henüz başında diyalog ve imgenin bir arada kullanıldığı bir sahne görülür. Bu sahnede kör hasır dokumacıları, bir mağaranın içinde, ellerindeki hasırı düğün için hazırlamaktadır ve köy ahalisinin inanışlarına uygun bir cümle kurar:

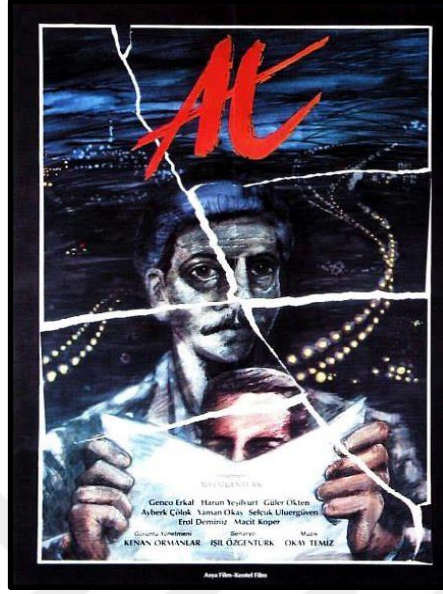
“Uyandık. Kaderi bu hasıra işledik. Kimsenin gücü yetmez değiştirmeye. Hasırın köşesini bağladın mı Merdan. Köşesi bağlanmış hasırdan muhalif rüzgâr geçmezmiş. Kimsenin gücü yetmez değiştirmeye.”

Sahnede iki imge diyalogu destekler. Birincisi mağara içinde kısıp kalmış, yolunu bulamayan bir güvercin, ikincisi ise köşesine düğüm atılan hasır. Hasırın bitirilmesi ile birlikte ana hikâyeye geçilir ve filmde Hazel’in töre yüzünden hapsedildiği hayatı bu imgeler ile paralel olarak sunulur. Özgentürk, filmde kullandığı imgeleri anlatıyı destekleyen bir nitelikte örmüştür. Örneğin; Kuş imgesi, Hazel’in Emin’le kaçtığı sahneden sonra tekrar karşımıza çıkar. Bu sefer bir kuş sürüsü özgürce göç etmektedir. Mağarada hapis kalan kuş imgesi yerini, özgürce uçan kuşlara bırakır (Bkz. Görsel 8.).



Görsel 9. Filmde kullanılan kuş imgeleri ("Hazel", 1979)

4.2.2. At (1981)



Görsel 10. At (1981) filminin afişi (Kameraarkasi,2020)

At (1981), yönetmen Ali Özgentürk'ün ikinci uzun metrajlı filmidir. Filmin yapımcılığını S. Erol Şenyüz yapmıştır. Oyuncu kadrosunda Genco Erkal, Harun Yeşilyurt, Yaman Okay, Macit Koper gibi isimler bulunmaktadır.

4.2.2.1. Anlatı biçimi

4.2.2.1.1. Filmin öyküsü

Hüseyin yoksul bir köylüdür. Tek hayali oğlu Ferhat'ı okutup büyük bir adam etmektir. Ferhat'ın hayali ise bir at sahibi olmaktır. Oğlunun bu hayalini gerçekleştirmek Hüseyin'in ikinci en büyük gayesidir. Hüseyin, köyün ağasından, evinin ipotek edilmesi karşılığında borç para alır. Karısını kayınbabasının evinde bırakıp, Ferhat'ı da yanına alarak İstanbul'a gider. Bir seyyar araba alarak çok para kazanacak, köyüne dönecek, oğlunu kasabadaki okula yazdıracak ve Ferhat'a istediği atı alacaktır.

Hüseyin, tanıdıkları aracılığı ile İstanbul'da bir seyyar araba satın alır. Oğlu ile birlikte seyyar satıcılığa başlar. Bir müddet sonra hayal kırıklığına uğramaya başlar çünkü kurduğu hayaller başka ile karşılaştığı gerçekler başkadır. Önce zabıcalar rahat iş yapmasını engeller. Tüm birikimiyle aldığı arabasına el konulur. Oğlunu okutacak parayı biriktiremediği gibi elindeki paradan da olmuştur.

Bir gün Hüseyin, devletin fakir çocuklarını okuttuğunu öğrenir. Oğlu ile devlet dairesine bu husus için bir başvuru yapmaya gittiği zaman devletin babası ölmüş olan fakir çocukları okuttuğunu öğrenir.

İşleri yolunda gitmeyen Hüseyin, oğlunu büyük adam edebilmek için başka düşüncelere kapılır. Önce oğlunu zengin bir aileye verme planı yapar ancak bu plandan vazgeçer. Tek çıkar yolun kendisinin ölmesi olduğu düşüncesi zihninde yer etmeye başlar.

Bir gece kendisi gibi seyyar satıcılık yapan bir adamın arabasını çalarak Pazar yerine götürür. Sabah olduğunda adam Hüseyin'i bulur ve bıçaklayarak öldürür.

Bir seyyar araba alıp çok para kazanma idealiyle köyünden İstanbul'a gelen Hüseyin, bir arabanın üstündeki tabutun içinde köyüne geri döner.

4.2.2.1.2. Konu ve tema analizi

Özgentürk ikinci uzun metrajlı filmi *At* (1981) ile yoksulluk, göç, sosyal adaletsizlik temalarını bir baba-oğul ilişkisi çevresinde işlediği görülmektedir. Ali Özgentürk *At (1981)* filmi hakkında şu cümleleri kurmaktadır:

At filminde hayatın şiddetiyle kuşatılmış, her şeyin birbirine hızla karıştığı dünyanın en tuhaf şehirlerinden birinde hayatın kendiliğinden akışını yakalamak istedim. Hiçbir zaman bir film kahramanı olamayacak bir "Baba"yı kahramanlaştırmak, ıssız bir ölümü, ıssız bir coşkuyu, ıssız bir tutkuyu sinemalaştırmak istedim. Ama sinema olduğunu hissettirmeden ve sinema yaparak. Sokakta aniden karşılaştığımız, kim olduğunu bilmediğimiz sıradan bir insanın ölümünün bizde bıraktığı duygunun, düşüncenin üstüne gittim. Sıradan bir ölümün, sıradan olan birçok şeyin dokusunu filme yerleştirip onları sıradan olmaktan çıkarmak istedim. Bir baba ile oğlunun yalnız kendilerinin anlayacaklarını zannettikleri bir hikâye (Özgentürk, 2018, s.20).

Yönetmenin, dönemin şartlarını eleştirel bir perspektiften yansıttığı tema seçimleri ile dönemin Türkiye'sinin şartları karşılaştırıldığında daha açık bir halde görülmektedir. Bir önceki filmin incelenmesinde de bahsedildiği üzere, sanayileşme ile birlikte tarımda makineleşme ortaya çıkmış, toprakla uğraşan köylülerin çoğunun yerini bu makineler almıştır (Çınar, 2018, s.345). İşgücü olma statüsünü kaybeden köylüler, şehrin çekici faktörleri de düşünerek köyden kente göç etmeye başlamışlardır. Çalışma imkanlarının ve yaşam standartlarının yüksek olması, eğitim, kültür ve sosyal aktivite kaynaklarının çeşitliliği şehrin çekici faktörleri arasında gösterilebilir (Keleş, 1997, s.174). Filmde geçim sıkıntısı yaşadığı gerekçesiyle köyden oğlu ile birlikte İstanbul'a gelen bir adam anlatılmaktadır. Yoksul olduğu için arabayı ağadan evini ipotek ettirerek borç para alır. Göç etme sebebi şehirdeki imkanlarından faydalanıp para kazanmak, çocuğunu okutmak ve çocuğunun

hayalini gerçekleştirerek ona bir at almaktır. Koçak ve Terzi, köyden kente göçün, kırsal alanda düzeni bozulan insanların bozulan düzenlerini yeniden kurabilmek için yeni bir umut arayışı olduğunu belirtir (Koçak ve Terzi, 2012, s.168). Hüseyin karakteri de düzeni bozulmuş köylülerden bir tanesi olarak, çocuğunu okutmak ve para kazanma umutlarını temel motivasyonu yapmış bir karakterdir. Sosyal adaletsizlik temasının işlendiği noktalara bakıldığında zaman yine Hüseyin karakterinin yaşadıkları ve söylemleri önem arz etmektedir. Çocuğunun büyük bir adam olmasını ister çünkü kendi söylemiyle kendisinin bir adam değildir. Okumamış cahil kalmıştır. Askerde komutanı ona “*Siz adam değilsiniz*” demiştir. Hüseyin karakteri, film boyunca sosyal konumu kendisinden yüksek olan kimseler tarafından itilip kakılır. Önce zengin bir adamın arabasına seyyar arabasını çarptığı için hakarete uğrar, fiziksel olarak hırpalanır. Ardından devlet parasız yatılı için başvuru yaptığı memur tarafından aşağılanır. Ancak Hüseyin karakteri bu iki olayda da tepki göstermez çünkü kendisi filmin en başından itibaren kendisinin bir adam olmadığı düşüncesini kabul etmiştir. Köyden kente çalışmak için gelen işçiler toplu şekilde dışarıda uyumaktadır. Aralarında odası olan tek kişi, kimsesiz ölüleri satan bir adamdır. Bu karakter sosyal adaletsizliği göstermek açısından filmde önemli bir konumda bulunmaktadır. Filmin ilerleyen sahnelerinde villada yaşayan çocuğu olmayan zengin bir çiftin, Hüseyin’in oğlu Ferhat’ı satın almak istemesine de köprü vazifesi görecektir. Seyyar işçilerin bir kısmının zabıtalara ile rüşvet yoluyla anlaşarak görmezden gelinmesi bir başka sosyal adaletsizlik örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.

4.2.2.1.3. Olay Örgüsü

4.2.2.1.3.1. Serim bölümü

Film, köy meydanında geleneksel bir temsilin görüntüleri ile açılır. Davul ve zurnalar eşliğinde köylüler eğlenmektedir. Bir adam atı temsil eden bir odun parçasına binmiştir. Adam meydanda gezinirken, şeytanı temsil eden bir başka adam ona yaklaşır. Silahlı köylüler şeytan temsilini yakalarlar. Temsili izleyenler arasında Hüseyin ile oğlu Ferhat da vardır.

Hüseyin, evinin önünde moralsiz bir şekilde oturmaktadır. Karısına kıtlıktan dolayı dert yazar, karşı köye gideceğini söyler.

Ferhat ile Hüseyin karşı köye gitmektedirler. Hüseyin, kıtlığın geldiğini, yiyecek ekmeğin kalmadığını, çocuğunun da okuması gerektiğini sayıklamaktadır. Ferhat ise babasının kendisine bir at almasını istemektedir. Babasına atı almayacağını sorar. Hüseyin hem atı alacağını hem de onu okula göndereceğini söyler.

Hüseyin karşı köye vardığında dayıoğlu ile konuşur. Dayıoğlu ona İstanbul'da diğer köylülerin seyyar araba aldığından ve çok para kazandığından bahseder. Hüseyin'e bu durum mantıklı gelir ancak araba alacak parası yoktur. Dayıoğlu bu konuda Hüseyin'e akıl verir. Hüseyin, evini ağaya ipotek ettirerek araba parasını elde edecek, İstanbul'da kazandığı para ile ağaya borcunu ödeyecektir.

4.2.2.1.3.2. Çatışma

Ali Özgentürk'ün, filmin anlatı yapısını kurarken eleştirdiği düzenin karşısına, bu düzenin kurbanlarını koyduğu görülmektedir. Anlatının kurulduğu aşamada, hikâyede kapladığı yer açısından birinci derecede kurban statüsünde Hüseyin bulunmaktadır. Hüseyin'in temsil ettiği statüde bulunan diğer karakter ve tipler ise, anlatıyı güçlendiren yardımcı roller olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin; bir anne karakteri filmin hikayesinden bağımsız olarak arada bir ekrana gelir. Söylemleri ile mağdur olduğu, oğlunu kaybettiği anlaşılmaktadır. Film boyunca oğlu için mücadele eden Hüseyin'in hikayesini güçlendiren bir yan karakterdir. Hüseyin'in en önemli ideali oğlunu büyük bir adam edebilmektir. Bunun üzerine düşünür, çalışır ve umut eder. Anne karakteri ise oğlunu kaybetmiştir. Hayattan bir beklentisi kalmamıştır. Filmin anlatısı ilerledikçe, Hüseyin karakterinin umudu da tükenmeye başlar. Hayattan beklentileri azalır. Bir başka örnek ise aynı yerde konakladığı kuş satıcısıdır. İlk geldiği günlerde onları düzen hakkında uyarmıştır. Tüm hayallerin karşısında gerçeği ifade etmekten çekinmeyen bir roledir. Filmin düzen hakkındaki eleştirilerini yapan bir sözcü konumundadır. Konakladığı yerde kalan diğer işçiler, işçilerin çalışmak zorunda olan çocukları ve Ferhat, anlatı boyunca Hüseyin'in bulunduğu statünün içinde yer alırlar ve filmin çatışma noktalarını beslerler.

4.2.2.1.3.3. Gelişme Bölümü

Hüseyin İstanbul'a gider. Köyden tanıdığı ve şehirde seyyarcılık yapan Remzi ile buluşur. Remzi, Hüseyin ve Ferhat'ı göç ile İstanbul'a gelmiş diğer seyyarcıların konakladığı yere götürür. Hüseyin'e, İstanbul'da nasıl para kazanması gerektiğine dair tüyolar verir.

Ertesi gün Remzi ile Hüseyin bir seyyar arabası almak için yola koyulur. Hüseyin'e, ağadan aldığı borç para ile bir seyyar el arabası alırlar. Arabaya, halden meyve ve sebze yükleyerek işe başlarlar ancak Hüseyin çok geçmeden işin iç yüzünü görmeye başlar. Seyyar satış yapan kişilere

ne yerleşik esnaf ne de zabıta rahat vermeyecektir. Öte yandan oğlu Ferhat, diğer işçi çocukları ile birlikte sokakta çalışmaya başlar.

Bir gün ani bir zabıta baskını olur. Hüseyin, Ferhat ve Remzi kaçıp, izlerini kaybettirmeye çalışırlar. Hüseyin farklı bir yöne saparak Ferhat ve Remzi'den ayrılır. Olayın telaşı ile birkaç saat başıboş bir şekilde kaçır. Sakinleştğinde akşam olmuştur ve İstanbul'un farklı bir semtindedir. Kaybolmuştur. Sokakta rastladığı insanlara adres sorarak konakladığı yere geri döner. Hüseyin, bu olaydan sonra İstanbul'da kurulmuş olan düzende barınmanın sandığı kadar kolay olmadığını görür.

Bir gün oğlu Ferhat ile birlikte seyyarcılığa çıkar. Yolda, seyyar arabasının bir köşesini yanlışlıkla park halindeki lüks arabanın kaputuna çarpar. Arabanın sahibi arabadan inerek Hüseyin'i aşağılar. Oğlunun karşısında onu küçük düşürür. Bu durum Hüseyin'e, kendisinin adam olmadığı düşüncesini tekrar hatırlatır. Oğlu Ferhat'ı adam etmelidir ki, o bu hallere düşmesin.

Ertesi günlerde Hüseyin ile Ferhat alışverişe çıkar. Hüseyin, oğlu için yeni elbiseler alır. Ona tatlı ısmarlar. Parka götürür. Parkta bankta otururken yanına oturan şehirli bir adamla konuşmaya başlar. Oğlunu okutmak için para biriktirmeye geldiğinden, parayı biriktirince köyüne döneceğinden bahseder. Adam, Hüseyin'e devletin fakir çocuklarını okuttuğunu söyler. Hüseyin adamdan detayları öğrenir. Oğlu için dilekçe yazdırır. İlgili kuruma başvurur. Ancak Hüseyin'in oğlunu okula yazdırma hayalleri bir kez daha suya düşer çünkü devletin Ferhat'ı okutabilmesinin şartı, Ferhat'ın babasının ölmüş olması gereğidir. Hüseyin bu kez bir devlet kurumundan aşağılanarak gönderilir.

İlerleyen günlerde Hüseyin, fakir çocukların girdiği sınavı görmeye gider. Orada durumun doğruluğunu soruşturur. Bu noktadan sonra kafasında kendisinin ölmüş olma ihtimali üzerine düşünceler belirmeye başlar. Kurduğu hayallerin uzağındadır. Oğlu da okumak yerine sokakta çalışan işçi çocuklardan birisine dönüşmüştür.

Ferhat, işçi çocuklarla birlikte çalışmaktadır. Bir gün diğer işçi çocuklara uyup, mezarlığa gider. Çocuklar mezar başındaki merhum yakınlarından dua etme karşılığında para ister. Mezarlığın bekçisi peşlerine düşer. Çocuklar kaçır. Ferhat çocuklardan ayrılıp başka bir yöne doğru koşar. Bir müddet sonra ara sokaklardan birine sapar. Bu sokakta, vitrininde bir at oyuncağı olan oyuncakçı dükkanını görür. Vitrini izlemeye başlar. Ardından polis tarafından yakalanır. Çocuk nezarethanesine atılır.

Hüseyin, oğlunu hapisten çıkarmak için karakola gelir. Oğlunu alır, onu teselli eder. Beraber hamama giderler. Okuyup büyük adam olması hayalini kurduğu Ferhat, İstanbul’da daha kötü bir konumun içine düşmüştür.

İlerleyen günlerde işler Hüseyin için daha kötü bir hal alır. Seyyar manavlık yaparken zabıta baskınına denk gelir. Arabasına zabıta el koyar. Tüm birikimiyle aldığı ekmek teknesi elinden alınmıştır. Ne yapacağını bilemez. Remzi, zabıta müdürlüğüne giderek zabıtalara rüşvet vermesini ve bu yolla arabasını geri almasını söyler. Hüseyin biriktirdiği parayı yanına alarak oğlu Ferhat ile birlikte zabıta müdürlüğüne gider. Oğluna kapıda beklemesini söyleyerek müdürlükten içeri girer. Biraz sonra itilip kakılarak dışarı atılır.

Ferhat babasına köye dönmek istediğini söyler. Hüseyin ise tüm olanlara rağmen mücadeleden vazgeçme niyetinde değildir ancak arabasını kaybetmiş, bir çıkmazın içine düşmüştür. Ferhat’ın büyük adam olmasını takıntı haline getirir. Konakladıkları yerde ölüleri kadavra yapılması için satan bir adam vardır. Bu adam Hüseyin’e bir teklif yapar. Ferhat’ı zengin bir aileye vermesini söyler. Kadavracı adam bir aile bulmuştur. Böylelikle Ferhat iyi okullarda okuyacak, rahat bir hayat yaşayacaktır. Hüseyin, bu düşünce ile Ferhat’ı da yanına alarak ailenin yanına gider ancak son anda karar değiştirir. Oğlu ile birlikte koşarak villadan kaçır.

4.2.2.1.3.4. Doruk Noktası

İçinde bulunduğu çıkmaz Hüseyin’in farklı fikirlere kapılmasına sebep olur. Konakladıkları avluda kalan bir başka adamı gözüne kestirir. Bu adam kendisi gibi bir köyden göç etmiş, seyyar tezgâh açan bir adamdır. Onu takip etmeye başlar. Adam, Hüseyin’in yapamadığını yapmış, kendisine pazarda bir yer edinmiş, düzene kendini kabul ettirmiştir. Hüseyin bir gece yarısı bu adamın seyyar arabasını çalar. Onun pazardaki yerine arabayı götürür ve boş bir tezgâh açır. Sabah olduğunda adam hiddetle pazar yerine gelir. Elindeki bıçağı Hüseyin’e saplar ve Hüseyin’i öldürür.

4.2.2.1.3.5. Sonuç Bölümü

Ferhat babasız kalmıştır. Konakladığı yerdeki işçiler aralarında para toplayıp bir taksi kiralarlar. Taksi ile Ferhat’ı ve Hüseyin’in naaşını köye yollarlar. Taksi Hüseyin’in büyük umutlarla geldiği İstanbul’un manzaraları eşliğinde köye doğru yola koyulur.

4.2.2.1.4. *Kimlik temsilleri*

Hüseyin, köyünden geçim sıkıntısı yüzünden İstanbul'a göç etmiş bir karakterdir. Fakir bir köylüdür. Oğlu ile birlikte geldiği İstanbul'da seyyar manavlık yaparak maddi durumunu düzeltmek ve köyüne dönmek istemektedir. Köyüne döndüğü zaman oğlunu kasabada bulunan ortaokula yazdıracaktır. En büyük gayesi oğlunu okutmak ve büyük bir adam yapabilmektir. Hüseyin karakteri, cahil bırakılmış, ezilen kesimi temsil etmektedir. Kapitalist düzenin kurbanlarından bir tanesi olarak resmedilmektedir.

Ferhat, babası Hüseyin ile birlikte İstanbul'a gelir. Bir at sahibi olmak onun en büyük hayalidir. Babası ona bir at almayı vadetmiştir. Ferhat şehre gelince diğer işçi çocukları ile sokakta seyyar satıcılık yapmaya başlar. Şehir hayalini kurduğu gibi çıkmamıştır. Babasının aşağılandığına defalarca kez şahit olur. Bir süre sonra babasına, bir at sahibi olma hayalinden vazgeçtiğini, sadece köye dönmek istediğini söyler.

Oğlunu kaybetmiş anne karakteri filmde kilit bir noktada yer almaktadır ve bu karakter hakkında sınırlı enformasyon vardır. Kim olduğuna dair sorular, çevre esnafın bir diyalogu ile sınırlı da olsa cevaplanmaktadır:

Esnaf 1: Ya bunun derdi ne?

Esnaf 2: Oğlunu öldürmüşler, fıttırmiş.

Filmde ebeveyn-çocuk ilişkisi üzerine kurulu bir yapı olduğu görülmektedir. Hüseyin karakteri için en değerli varlık oğludur. Şehre de onu okutacak parayı kazanabilmek için gelmiştir ancak düzen bu parayı kazanmasına bir türlü izin vermez. Aynı düzen annenin oğlunu kaybetmesine ve delirmesine sebep olmuştur. Filmin hikayesine bakıldığında Hüseyin karakterinin de bir süre sonra sağlıklı düşünememeye başladığı görülmektedir. Bu açıdan anne karakteri ile Hüseyin karakteri arasında bir bağ kurulmaktadır.

Remzi, Hüseyin gibi köyden İstanbul'a göçmüş bir adamdır. Hikâyede, Hüseyin'e yol gösterici konumdadır. Hüseyin'e ne yapıp ne yapmaması gerektiği konusunda öğüt verir. O da İstanbul'daki düzenin içinde kendisine bir yer edinememiş karakterlerdendir. Film boyunca İstanbul'da kurulu düzenin çarpıklığı hakkında saptamalar yapar.

Kuş satıcısı, Hüseyin'in konakladığı yerde kalan orta yaşlı bir adamdır. Geçimini sokaklarda kuş satarak sağlar. Hikâye boyunca Hüseyin ve Ferhat'a yakınlık gösterir, onlara önyargısız davranır. Bu karakter kaybedecek hiçbir şeyi ve kurulu düzenden beklentisi olmayan bir karakterdir. Bu sebepten ötürü düzeni eleştirmekten geri durmaz. Bu sebepten dolayı hala

düzenin içinde yer alma umudu var olan diğer göçmen işçiler tarafından “deli” olarak tanımlanır. Hikâyenin sonuna doğru, kuş satıcısı hastalanır ve ölür. Hüseyin ve arkadaşları kapitalist düzenin bozukluğu içinde mağlup olmuşlardır. Bu durum ile kuşçunun ölümü arasında paralellik olduğu görülmektedir. Bozuk düzenin iki olay örgüsünde de galip geldiği görülmektedir.

Ölü satıcısı, Hüseyin’in konakladığı yerde kalan orta yaşlı bir adamdır. Kimsesizlerin ölüsünü toplayıp kadavra olması için doktor mektebine satmaktadır. Konaklanan yerde açık havada uyumayan tek karakterdir. Giyimi ve kendisine ait odası ile birlikte diğerlerinden ayrılmaktadır. Karakter, bozuk düzen ile uyum içindedir ve onun için çalışır. Bu sebepten dolayı diğer göçmen işçiler tarafından dışlanır. Bir gün konakladıkları yere baklava getirir ancak bu baklava işçiler tarafından yenmez. Hüseyin hikâyenin başında bu adama karşı mesafelidir ancak hikâye ilerledikçe umutsuzluğa düşer ve ölü satıcısının ona teklifini dinler. Bu karakter, hikâyenin temelini oluşturan baba-oğul ilişkisine etki eder. Hüseyin’in oğlunu zengin bir aileye satması konusunda aracı konumunda bulunmaktadır.

Filmde, Hüseyin ile beraber konaklayan diğer göçmen seyyar satıcılar bir bütün olarak değerlendirilebilir. İstanbul’da kurulmuş olan bir düzenin parçası olmaya çalışırlar. Kendi aralarında bir iş birliği vardır. Herkes kendi semtinde satışını yapar. Birbirleri ile yardımlaşır ancak kurulmuş bozuk düzene karşı birlik olma çabaları sonuçsuz kalır.

Devlet memurları ve halk, filmde sosyal adaletsizlik temasını pekiştiren rollerde kullanılmıştır. Hüseyin karakteri kendisinin bir adam olmadığı önermesine inanmaktadır. Bu önermeyi güçlendiren noktalara bakıldığında halk ve devlet memurlarının Hüseyin’e karşı tavırları örnek gösterilebilir. Hüseyin kazayla seyyar arabasını lüks bir arabaya çarpar. Arabanın sahibi olan bir vatandaş şu şekilde tepki gösterir:

“Arabanın sahibi: Allah'ın ayısı! İte bak be! Lan sülaleni satsan sen bu arabanın parasını ödeyemezsin, anladın mı? Bir de suratıma bakıyor! Yürü be!

(Hüseyin şaşkın bir şekilde bakar.)

Bir cevap bile vermiyor ayı!

Sokaktan geçen başka bir vatandaş: Ayıp değil mi! Adama bu kadar bağırıma hakkınız var mı?

Arabanın sahibi: Sana mı sorduk ayıbı! Kahyası mısın bunların?

Arabanın sahibinin eşi: Benim kocamın emrinde senin gibi yüz tane adam çalışıyor. Ayıbı senden öğrenecek değiliz.

Arabanın sahibi: Bu memlekette bağırmaya bile hürriyet yok be!”

Bu sahnede de görüldüğü üzere sosyal adaletsizlik örneği gösteren ve Hüseyin’in önermelerini destekleyen bir durum söz konusudur. Toplumsal eşitsizliğin üst tabakasında yer alan arabanın sahibi diyaloglardan da anlaşılacağı gibi büyük işyeri sahibi bir kapitalisttir. Hüseyin’e bağırır. Ona “ay!” diyerek hakaret eder ve bağırmayı bir hak ve hürriyet olarak yalnız kendinde görür. Diğer yandan halk homojen bir şekilde sadece bu rolde konumlanmamaktadır. Sokaktan geçen vatandaş, Hüseyin’in hakkını savunmaya çalışır ve onu “adam” olarak nitelendirir. Buna bir diğer örnek ise, çocuk parkındaki vatandaşdır. Hüseyin’e devletin fakir çocuklarını okuttuğu bilgisini verir. Detayları ona anlatarak, Hüseyin’e yol gösterir.

Filimde yer alan devlet memurları, sistemdeki aksaklıkları göstermek için kullanılmıştır. Örneğin, Hüseyin oğlunu devletin parasız okuluna kaydettirmek için bir devlet kurumuna gider. Devlet memuruna oğlu ile ilgili isteğini dile getirir. Devletin onu okutmasını ister ancak devlet memuru önündeki dosya ile ilgilenir. Karşısındaki fakir vatandaşın gerekli ehemmiyeti göstermez. Devletin çocuğunu okutabilmesi için babanın ölmüş olması gerektiğini belirtir. Bunun dışında devletin fakir bir çocuğu parasız yatılıda okutması mümkün değildir.

Hüseyin geçim sıkıntısı yaşadığı için kendi toprağını terk edip İstanbul’a gelmiştir. Yoksul olduğu aşıkardır ancak oğlunun yoksul kabul edilebilmesi için kendisinin ölmesi gerektiğini öğrenir. Bu hikâyenin devamında Hüseyin’in sağlıksız düşünceler içine girmesini hızlandıracaktır. Hüseyin bu sahnede de aşağılanarak kendi önermesini kuvvetlendirmektedir.

4.2.2.1.5. Zaman ve mekân

Filmin öykü zamanı Hüseyin’in köyde yaşadığı geçim sıkıntıları ile başlar. Hüseyin bu sıkıntıları aşmak için İstanbul’a gidip seyyarcılık yapma kararı alır. Hüseyin için işler iyi gitmez ve sonunda arabasını çaldığı bir seyyaracı tarafından öldürülür. Filmin öyküsü Ömer ve Hüseyin’in naaşının İstanbul’dan köye dönüş yolunda son bulur. Filmin öyküsü 116 dakikalık bir ekran süresi içinde gerçekleşmektedir. Zamansal düzen genellikle sıralı bir şekilde devam etmiş, rüya sekanslarında bu zamansal düzenin dışına çıkmıştır.

At (1981) filminde anlatıyı destekleyen ve atmosferi yaratan mekanlara bakıldığında, konakladıkları yer, devlet kurumları (zabıta müdürlüğü, okul, devlet parasız yatılı dairesi), hapisane, randevu evi, pazar yeri ve İstanbul sokakları filmin önemli mekanları olarak

listelenmektedir. Bu mekanlar hikâyenin konusu açısından kilit noktalarda yer almaktadır çünkü hikâyede anlatılmak istenen ana meseleler ile bağlantılı mekanlardır.

Konakladıkları yer olan avlu Hüseyin karakterinin ve birçok göçme işçinin umutlarını korudukları yerdir. Hepsinin farklı hayalleri vardır ancak hepsi bu hayalleri gerçekleştirmek için evlerinden ayrılmış, bu avluda buluşmuşlardır. Bu avlu yaşayan bir organizma gibidir. Bazen eğlenceler düzenlenir, herkes kendi günlük işlerini bu mekânda yapar.

Devlet kurumları hikâyede bu umutların yanında ya da karşısında önemli bir noktada yer almaktadır. Hüseyin karakterinin en önemli hayali oğlunu okutabilmektir. Okul hem fiziksel bir mekân olarak hem de soyut bir kavram olarak Hüseyin açısından önemli bir mekandır. Oğlunun adam olabilmesi için tek yoldur. Bunun için Hüseyin, İstanbul'da para kazanmalıdır ancak karşısında zabıtalı bulur. Seyyar satıcılık yaptığı için arabasına el konulur ve zabıta müdürlüğü ile karşılaşır. Zabıta müdürlüğü mekânı, Hüseyin'in hayallerine ulaşması yolunda bir engel olarak karşımıza çıkar. Bir diğer devlet kurumu ise devlet parasız yatılı sınavlarına bakan devlet dairesidir. Hüseyin bir parkta devletin yoksul çocukları okuttuğunu öğrenir. Bu devlet dairesine gider. Devlet dairesinde aşağılanarak geri döner. Bu mekân filmde önce bir çatışma noktasının çözülmesini sağlayacak bir noktada görülür. Ferhat'ın okula gitme ihtimali ortaya çıkmıştır. Hüseyin'in hayali gerçek olacaktır. Ancak bu mekân yeni bir çatışma noktasının doğmasına sebebiyet verir. Ferhat'ın okula başlayabilmesi için Hüseyin'in yani çocuğun babasının ölmesi gereklidir. Anlatıda Hüseyin'in ölme ihtimalinin ilk kez dile getirildiği mekân burasıdır.

Hapishane ve randevu evi mekanları, Ferhat üzerine kurulan hayallerden ne kadar uzağa düşüldüğünün bir göstergesi olarak karşımıza çıkar. Babasının gözünde Ferhat büyük bir adam olacaktır ancak İstanbul'a geldikten sonraki süreç farklı işler. Ferhat sokakta çalışmaya başlar. Diğer arkadaşlarıyla mezarlıkta insanlardan dua karşılığı para isterken, peşine mezarlık bekçisi düşer. Bir şekilde yakalanır ve hapishaneye düşer. Yine aynı arkadaşları ile birlikte bir randevu evine gider. Arkadaşının yaptıklarını izler. İki mekânda Ferhat'ın bulunmak istemediği ancak mecburen bulunduğu yerlerdir. Zaten Ferhat, İstanbul'da da olmak istememektedir. Babasına köyüne dönme isteğini birkaç kez tekrarlamıştır.

Pazar yeri ise sosyal adaletsizliğin üretildiği bir yer olarak karşımıza çıkar. Hüseyin'in arkadaşları bazı seyyar satıcıların zabıtaya rüşvet vererek kendilerine yer satın aldıklarını söyler. Hüseyin'in ideallerini gerçekleştirmesi açısından çok önemli bir yerdir pazar yeri. Kendisi de bu

düzenin içine dahil olabilse her şey kolaylaşacaktır. Filmin final sahnesinde Hüseyin, arkadaşının tezgahını çalarak bu pazar yerinde tezgâh açar.

İstanbul sokakları, mekân olarak filmin anlatısında önemli bir yer kaplamaktadır. Hüseyin ekmek parasını bu sokaklarda kazanmaya çalışır, ilk defa bu sokaklarda aşağılanır, arabasına zabıta tarafından bu sokakta el konur. Hikâyenin genelinde İstanbul sokaklarının belirleyici bir rol oynadığı görülmektedir.

At (1981) filminde hikâyenin zamanı Hüseyin'in geçim sıkıntısı ile mücadele etmek için İstanbul'a gelmeyi kararlaştırması ile başlar, Ferhat'ın Hüseyin'in naaşı ile köye dönmesiyle son bulur. Tarihsel dilim olarak, 20. yüzyıl Türkiye'sinin ikinci yarısında kapitalist düzenin devam ettiği bir dönemde geçmektedir.

Filmin zamanı, şimdiki zaman sürekliliği şeklinde ilerlemektedir ancak Hüseyin'in hayal ve rüya sekansları ile Ferhat'ın rüya sekansı durumsal(düşsel) zaman örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde bu iki zaman kullanımı da mevcuttur.

4.2.2.2. Teknik özellikler

4.2.2.2.1. Kamera

Filmde bazı sahnelerde belgesel gerçekçi bir yaklaşım ile görüntüler çekilmiş, bu görüntüler ile dönemin İstanbul'unun günlük yaşamı müdahale edilmeden aktarılmıştır.

Filmde kullanılan kamera hareketlerine bakıldığında iki farklı tekniğin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir: sabit kamera ve şaryo ile hareketli kamera kullanımı.

Yönetmen çoğunlukla sabit kamera üzerinde pan ve tilt hareketlerini kullanmış ya da tamamen sabit çekimler yapmıştır. Bunun yanı sıra bazı sahnelerde şaryo yardımı ile kaydırmalı çekimler yaptığı görülmektedir.

Toplumsal adaletsizliğin vurgulandığı bazı sahnelerde alt ve üst açıyı kullanarak anlatının güçlendirdiği görülmektedir. Daha önce de değinildiği gibi üst açı, kadrada yer alan özneyi küçük ve güçsüz gösterirken, alt açı özneyi daha heybetli ve güçlü gösterir. Hüseyin'in oğlu Ferhat'ı

zengin bir aileye vermeye gittiği sahnedeki kameranın konumlandırılışı, buna örnek olarak gösterilebilir (Bkz. Görsel 11.1.).



Görsel 11.1. Üst-alt açığı kullanımı ("At", 1981)

Ayrıca yönetmenin kadraj seçiminde çerçeve içi çerçeve planları kullanmaya devam ettiği görülmektedir (Bkz. Görsel 11.2.). Filmde yakın, orta ve geniş planlar dengeli bir şekilde kullanılmış, karakterlerin duygu durumlarının gösterildiği sahnelerde özellikle yakın plan çekimlerden faydalandığı görülmüştür (Bkz. Görsel 11.3.).



Görsel 11.2. Kadraj içinde çerçeve kullanımı ("At", 1981)



Görsel 11.3. Yakın plan çekimlerinin kullanımı ("At", 1981)

4.2.2.2.2. Kurgu

Filmin kurgusuna bakıldığında, serim-düğüm-çözüm birliğini sağlayan sıralı bir kurgunun yapıldığı görülmektedir. Filmde zaman zaman alması kurgu denemelerinin yapıldığı görülmektedir. Baba karakterinin devlet parasız yatılı imtihanı sonrası, kendisini bir tabutun içinde gördüğü sahnenin kuruluşunda alması kurgu tekniğinin kullanıldığı görülebilir. Alması kurguya verilebilecek bir diğer örnek ise Hüseyin karakterinin zabıtalardan kaçtığı sahnede görülmektedir. Hüseyin zabıtaban kaçarken kurguda hem zabıtalardan hem Hüseyin'in oğlu Ferhat'ın hem de zabıtalardan aksiyonuna yer verilmiştir.

4.2.2.2.3. Ses kullanımı

Sinemanın işitsel kısmını oluşturan ses ve müzik, *At (1981)* filminde hikâyenin atmosferini oluşturmak ve hikâyenin anlatımını desteklemek amacıyla kullanılmıştır. Filmde, özellikle müzik anlatıyı destekleyen bir tasarım olarak filmin olay örgüsünün değişime uğradığı kırılma noktalarında kullanılmıştır.

Müziğin kullanımı hakkındaki bu husus 15 sahnede kendisini göstermiştir. Bu hususlardan bazıları şu şekilde örneklendirilebilir:

1. Filmde müzik ilk kez Hüseyin'in, İstanbul'a gelip konakladıkları avluda hemşerisi Remzi'yle bulunduğu sahnede kullanılmıştır. Sahnenin içeriği, İstanbul'a gelen tecrübesiz bir göçmen olan Hüseyin'e, ondan görece daha tecrübeli olan Remzi tarafından verilen öğütlerden oluşmaktadır. Remzi radyosunu açar ve müzik başlar. Çalan müzik İbrahim Tatlıses'in- Ayrılık Ateşten Bir Ok arabesk şarkısıdır. Yavaş tempolu, arabesk öğeleri içeren bir müziktir. Remzi'nin radyosu, Remzi'nin bulunduğu sahnelerin çoğunda arka fon müziği olarak çalmaya devam edecektir.
2. Filmde ikinci kez müzik, Hüseyin'in seyyar el arabasını alması ile kullanılmıştır. Hüseyin, hayatında yeni bir sayfa açmakta, umutlarını gerçekleştirme adına yeni bir maceraya atılmaktadır. Bu sahnede Richard Wagner-Ride Of The Valkyries eseri kullanılmıştır. Adları İskandinav mitolojisinde geçen Valkyrie'ler savaş meydanlarında ortaya çıkan varlıklardır. Mitolojiye göre bu varlıklar savaş alanında ölmek üzere olan insanları cennete götürmekle görevlidirler (Orchard, 1997, s.172). Hüseyin de seyyar arabasıyla bir nevi bir savaş meydanına katılmakta, geçim sıkıntısını aşmaya çalışmaktadır ancak filmin sonunda tezgahların yanında öldürülür. Filmde bu müziğin kullanılması ile filmin sonu hakkında bir ipucu verilmiştir.
3. Hüseyin, yoksul çocukların devlet tarafından okutulmasının yolunun, yoksul çocuğun babasının ölmesi olduğunu öğrenir. Bu bilgiyi aldıktan sonra yoksul çocukların girdiği sınav yerini kontrol etmeye gider. Bu bilginin doğruluğunu soruşturur. Bilginin doğruluğunu teyit ettikten sonra Hüseyin karakterinin ölüm kavramına yeni bir açıdan baktığını görürüz. Kendisini ölü olarak bir tabutun içinde görmektedir ve nihayetinde oğlu okula başlamıştır. Karakter açısından yeni bir çatışma noktası yaratan ve karakterin evriminde etkili olan bu sahnede dini motiflerin yer aldığı bir müzik kullanılmıştır.
4. Hüseyin umutsuz bir haldedir. Arabasını almak için birikmiş parasıyla zabıta müdürlüğüne gitmiş ama aşağılanarak dışarı atılmıştır. Göç ettiği İstanbul'da oğlu ile birlikte çaresiz kalmıştır. Sokaklarda başıboş bir şekilde yürürlerken bir film çekimine denk gelirler. Filmdeki oyuncu

sevdiği kadına bir arabesk şarkı söylemektedir. Şarkı dönemin ünlü arabesk parçalarından Huzurum Kalmadı şarkısıdır:

*“Bilsen uzaklarda kimler ağlıyor,
Gelemem sevgilim kader bağlıyor.
Gurbet eller bana bir mesken oldu.”*

Filimde atmosferin yaratılması sırasında çoğunlukla arabesk müzikten faydalandığı görülmektedir. Arabesk müzik, köyden kente göç ile ortaya çıkan değerler karmaşasının, Türk halk müziği, Türk Sanat Müziği, Doğu müziği ve Batının elektronik müzik aletlerinin bir araya getirilmesiyle oluşmuş karmaşık bir yapıdır. Arabesk müzik, acı ve yoksulluğu işlemektedir (Kırık, 2014, s.99). Filmin işlediği konu ile atmosfer yaratmada kullanılan müzik bu açıdan bakıldığında örtüşmektedir.

Hüseyin’in ölüm kavramı ile yüzleştiği sahneleri kapsayan sahnelerde dini motifli bir müzik kullanılarak anlatı desteklenmiş ve tema bütünlüğü sağlanmıştır.

4.2.2.2.4. Mizansen tasarımı

At (1981) filmi, set olarak genellikle doğal ortamı kullanmıştır. Filmin başında Anadolu’da bir köyün dış dokusu kullanılmıştır. Filmin neredeyse hepsi Marmara bölgesinde bulunan İstanbul ilinde geçer. Dış çekimlerde İstanbul kentinin birçok noktası doğal set olarak kullanılmıştır.

Set olarak kullanılan en başat mekân, Hüseyin ve diğer göçmen işçilerin konakladıkları yerdir. Bu yer bir konak avlusu şeklindedir. Avluda işçilerin oturması için tabureler bulunmaktadır. Bunun dışında işe çıktıkları seyyar arabalar ve sebze kasaları avlunun büyük bir bölümünü kaplamaktadır. Seyyar arabalar setin içinde önemli bir işlevi yerine getirir çünkü göçmen işçiler bu arabaların içinde uyumaktadırlar (Bkz. 12.1.).

İç mekân olarak kullanılan diğer setler ise devlet dairesi, hapishane gibi mekanlar anlatıda önemli noktalarda yer almaktadır. Bu mekanlarda doğala yakın bir şekilde tasarlanmıştır. Hapishane sahnesinin kurulduğu sette loş ve soğuk ışık kullanılmış, kasvetli bir atmosfer yaratılmıştır. Parmaklıklar ve bir adet yatak burasının bir hapishane olduğunu, resmi evraklar, daktilo ve Atatürk heykelciği burasının bir devlet dairesi olduğu enformasyonunu vermek için kullanılmıştır (Bkz. Görsel 12.2.). Hüseyin’in oğlunu parasız devlet okuluna kaydettirmek için gittiği devlet dairesinin set dizaynına bakıldığında, resmi evrak dosyalarının baskınlığı göze çarpmaktadır. Hüseyin ve oğlunun arka planı, memurun arka planı ve önündeki masa bu dosyalar

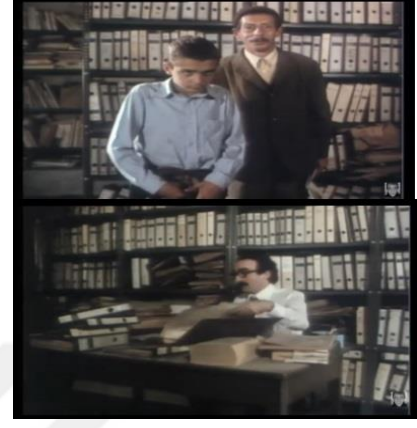
ile doludur. Bu evrakların, yoksul çocuklar hakkında olduğu düşünüldüğünde, yönetmenin sosyal adaletsizlik temasına hizmet eden bir set kurduğu görülmektedir (Bkz. Görsel 12.3.).



Görsel 12.1. Mizansen tasarımı "Avlu" ("At", 1981)



Görsel 12.2. Mizansen tasarımı "Hapishane" ("At", 1981)



Görsel 12.3. Mizansen tasarımı "Devlet Dairesi" ("At", 1981)

Filmin çoğu sahnesi dış çekimlerden oluşmaktadır. Bu açıdan bakıldığında genellikle doğal ışıktan faydalanılmıştır. Yönetmenin gece planlarında ve kapalı alanlarda bir önceki filminde olduğu gibi rembrandt aydınlatma şeklinden faydalandığı görülmektedir. Ayrıca dış, gün çekimlerinde ters ışığı kullanarak siluet görüntüleri oluşturduğu görülmektedir (Bkz. Görsel 12.4.).



Görsel 12.4. Işık kullanımı ("At", 1981)

Mizansenin kurulmasında soyutlamalar ve metaforlardan faydalanılmıştır. Bu metaforlardan en önemlisi, filmin ismini de aldığı attır. Hüseyin'in umutlarını simgeleyen at, filmde aralıklarla olay örgüsü içinde çatışma noktalarının kuvvetlendiği noktalarda bir imge olarak belirir. Hüseyin karakteri, hayallerini gerçekleştirme yolunda umduğunu bulamaz. Taşı toprağı altın diyerek geldiği İstanbul'da işlerin daha da kötüye gideceği hissedilmektedir. Filmde tam da bu sırada bir at ölüsü gösterilir.

Yönetmen anlatısında, karakterin psikolojisinin seyrini rüya ve hayal sahneleri ile desteklemiştir. Hüseyin, oğlunun devlet tarafından okutulmasının kendisinin ölmesi ile mümkün

olacağını öğrendikten sonra kendisini bir tabutun içinde ölmüş olarak görür. Yine kendisinin aşağılandığı sahnelerin benzerlerini rüyasında görür ancak aşağılayan kişiler yerine oğlu geçmiştir. Hüseyin karakterinin psikolojisini yansıtan bu sahneler, hikâyenin çatışma noktalarını destekler niteliktedir. Diğer bir rüya sahnesi ise Ferhat'ın psikolojisinin dışavurumu olarak ortaya çıkar. Ferhat, uzakta bir at görür. Sonrasında anne ve babası uzaktan ona doğru yürümektedir. Bir sonraki sahnede babası Hüseyin, annesinin ve Ferhat'ın etrafında döner. Ardından anne ve baba evlerinin çatısında dururlar. Arkalarından bir at geçer. Ferhat rüyasının başında uzakta gördüğü atın yakınına gelmiştir. Sonunda ata kavuşur. Ferhat, bu rüyadan sonraki sahnelerde at hayalinden vazgeçtiğini, köye evine dönmek istediğini belirtecektir.

4.2.3. Bekçi (1984)



Görsel 13. *Bekçi (1984) filminin afişi*
(Sinematurk, 2020)

Bekçi (1984), yönetmen Ali Özgentürk'ün üçüncü uzun metrajlı filmidir. Filmin yapımcılığını da Ali Özgentürk yapmıştır. Oyuncu kadrosunda Müjdat Gezen, Güler Ökten, Halil Ergün, Macit Koper gibi isimler bulunmaktadır.

4.2.3.1. Anlatı biçimi

4.2.3.1.1. Filmin öyküsü

Murtaza orta yaşlı bir adamdır. İki kızı, karısı ve halasıyla beraber gecekondlu bir evde yaşamaktadır. Bir fabrikaya bekçi olarak atanmıştır. İşini her şeyin önüne koymaktadır. Kendi deyimiyle kurs görmüş, amirlerinden sıkı disiplin almış namı bir bekçidir. Balkan harbinde savaşmış olan dedesi Kolağası Hasan Bey'i örnek almaktadır.

Murtaza mesleğine ve egemen düzene duyduğu bağlılığı kendi ailesinin dahi önüne koymaktadır ancak bu bağlılık iş ve aile hayatında Murtaza'nın sorunlar yaşamasına sebep olur. Fabrikadaki işçileri üzerinde otorite kurmaya çalışırken işçilere karşı cephe alır. Evde de otoritesini sağlamlaştırmak için kızlarının geleceği hakkında kritik kararlar alır. Küçük kızını okuldan alıp kendi çalıştığı fabrikada işçi yapar. Büyük kızını ise sevdiği adam yerine başka birisiyle evlendirmeye çalışır. İşçiler de kızları da Murtaza'yı yok sayarak onun otoritesine karşı çıkarlar. İşçilere sözünü geçiremeyen Murtaza, tepkisini kızlarına yöneltir. İşçiler gibi disiplinsiz

davrandığını düşündüğü küçük kızını hırpalır ve kız yaralanır. Bir müddet sonra hayatını kaybeder. Büyük kızı ise sevdiği adama kaçır.

Murtaza, kesin bir yenilgi almıştır ancak mesleğini sürdürmeye çalışır. Küçük kızını seven bir işçi tarafından gece bekçiliği yaptığı sırada bıçaklanır.

4.2.3.1.2. Konu ve tema analizi

Özgentürk, üçüncü uzun metrajlı filmi *Bekçi (1984)* ile totaliterlik, yoksulluk, sosyal adaletsizlik, ataerkillik temalarını bir fabrika bekçisinin hikayesini kullanarak işlemiştir. Ali Özgentürk, *Bekçi (1984)* filminin bekçisi Murtaza ve film hakkında şu cümleleri kurmaktadır:

17 yaşında Murtaza'yı tanıdım, kendisini gördüm... Orhan Kemal Adana'ya gelmişti. O zaman bir sanat derneğimiz vardı; sanatla, siyasetle uğraşan. Orhan Kemal'i biz karşıladık. Aldık onu Murtaza'yı ziyarete gittik. Murtaza emekli olmuştu, bir kapının önünde duruyordu, gecekondu gibi bir evin önünde. "İşte seni yazan adam." dedik. O da "Kimmiş yazar, niye yazmış beni," diye kovdu bizi oradan. Filmin sonundaki sahne bu olayı anlatır... Murtaza'nın kişiliği beni çok etkiliyordu. Modern bir Don Kişot olarak görüyordum onu. Hepimizde Murtazalık olduğunu varsayıyordum, hatta buna ihtiyacımız olduğunu düşünüyordum. Çok fantastik bir noktaya varırsanız Kenan Evren olursunuz, ama her insanın içinde embriyon halinde küçük bir Don Kişot olursa, hayatın havuzunu zenginleştirmek konusunda bize yardımcı olur. İşinizin Murtaza'sı olmak, sevgilerinize tutkuyla bağlanmak, sevginin Murtaza'sı olmak, neden olmasın ki? Ama bunu büyüttüğünüz zaman insanın nasıl komik hallere düşeceği de beni çok ilgilendiriyordu o zamanlar. Otoritenin o acıklı yanını da görmek istiyordum, acıyordum Murtaza'ya. Kimi zaman Murtazalar zavallılaşıyor, kimi zaman güçlü otorite olurlar ve zarar verirler, kimi zaman komik hale gelirler, kimi zaman da zararsızdırlar, ehlileştirilmişlerdir, disiplin altına alınmışlardır. İşte bütün bunları filme koymaya çalıştım, filmi bütün bunların içinde yoğurmaya çalıştım (Özgentürk,2018, s.76-77).

Konu edilen otoriter olmaya çalışan konformist bir bekçinin hikayesidir. Orhan Kemal'in Murtaza isimli kitabından uyarlanan filmde, yönetmenin bir önceki iki filminde olduğu gibi eleştirel bakış açısını koruduğu görülmektedir. Bekçi Murtaza, kendisinden üstün olarak gördüğü güçlere büyük saygı duyar ve bu güçlere hizmet etmek, kendisini bu güçlere beğendirmek en büyük gayesidir. Murtaza bir yandan otoriteye hizmet ederken, bir yandan da kendisinden aşağı gördüğü eğitimsiz işçilere otoritesini kabul ettirmek ister. Filmde işçilere dayattığı kurallar bu otoritenin tahsis için yapılan hareketlerdir. Murtaza'nın otoriterlik hakkındaki bakış açısı müdürüne karşı kurduğu şu cümlelerde anlaşılabilir:

"Murtaza: Müdürüm, var çok büyük bir kabahatimiz.

Müdür: Ne gibi?

Murtaza: Ben amirim. Olamam istenilen evsafa bir baba çünkü olsaydım istenilen evsafa bir baba verebilirdim evlatlarıma sıkı bir disiplin hem de terbiye. Uyumazlar idi vazife sırasında.

Müdür: Şimdi sen bende ne istiyorsun söyle bakalım?

Murtaza: İsterim cezamızı.

Müdür: Cezanızı mı?

Murtaza: Elbet müdürüm. Kızım, ben, kontrol Nuh. Hepimiz suçluyuz.

Müdür: Aşkolsun Murtaza Efendi. Bravo sana. Bu seferlik hepinizi affediyorum.

Murtaza: Hayır müdürüm. Edemem kabul çünkü bu sefer siz disiplini bozmuş olacaksınız.

Müdür: Doğru. Peki ya ceza vermek istemiyorsam.

Murtaza: İsteyeceksiniz amirim. Acımayacaksınız bize zinhar. Haçen gördünüz saplanmışız çamurlara, atacaksınız bir tekme de siz çünkü gelmez gevşetmeye yularlarımızı. Zira düşürür iseniz kırbacınızı elinizden geçer kırbaç bizim elimize.”

Görüldüğü üzere bekçi Murtaza sadece fabrikanın bekçisi değildir. Sosyal adaletsizliği yeniden üreten kapitalist ideolojinin de bekçiliğini yapmakta, kendi üstlerinin elindeki kırbacın düşmemesi için elinden geleni yapmaktadır. Murtaza görev aşkına o kadar bağlanmış ki maaşını önemsemez. Bu konudaki hakkını aramaz. Onun inancına göre üstteki insanlar iyi çalışarak yüksek mevkilere gelir, büyük paralar kazanır: “Üstlerdi onlar. Onlara söz yoktu Murtaza. Onlar oyun oynar, kahkahalar atar, çalgı çalabilirlerdi. Yoktu kimseye zararları. Çalışmış, kazanmış, bu köşk ve apartmanlara alınlarının teriyle sahip olmuşlar. Cenab-ı Allah her çalışana verirdi. Onlar bilirlerdi Allah’larını da peygamberlerini de. Bunun için de Allah’ın sevgili kullarıydılar.” Bu düşüncesinden de anlaşılacağı gibi Murtaza işini iyi yaparak yükseleceğine inanır. Ekonomik durumu kötüye gider, kızı fabrikada çalışmaya başlar ancak yine de maaşına zam istemek aklına gelmez. Kendi eliyle kendisinin de içinde bulunduğu yoksulluğu ve sosyal adaletsizliği yeniden üretir.

Murtaza, atası olan Kolağası Hasan Bey’e layık olmak ister. Soyunun bir erkek evlat ile devam edeceği düşüncesindedir. Eşini kendisine bir erkek evlat veremediği için suçlar. Ona göre, karısı iki kız çocuğun dışında bir erkek evlat veremediği için Murtaza’nın soyunu kurutmuştur: “Olamayacaksın Murtaza’ya layık evsafa bir karı! Zaten vermedin bir erkek evlat. Kuruttun tohumumu be!” Murtaza’nın, kızını isteyen İzmirli bir aileye -kızına danışmadan- olur vermesi başka bir ataerkil söylem örneğidir. Bir başka örnek ise karısının fikirlerini beyan etmesi

karşılığında, onun “*kadın akli*” ile karışmaması gerektiğini söylediği sahnedir. Karısı Murtaza’ya yeni işinden ne kadar maaş alacağını sorar, Murtaza karısını tersler: “*Abe ermez aklın, söylenirsin haminnem gibi. Niçin böylesiniz bütün kadınlar? Saçlarınız uzun, aklınız kısa hepten.*”

4.2.3.1.3. Olay Örgüsü

4.2.3.1.3.1. Serim bölümü

Film Murtaza ile tanışıklığı olan insanlar ile Murtaza hakkında yapılan röportajlar ile açılır. Bu planlarda Murtaza’nın nasıl biri olduğu sorusuna olumlu, olumsuz ya da nötr cevaplar verilir.

Murtaza görevlendirildiği fabrikaya gider. Fabrika müdürüyle görüşür. Fabrikada çalışan işçiler ile tanışır. Kendisini kurs görmüş, disiplinli ve namlı bir bekçi olarak tanıtır. İşçiler onunla dalga geçerler. Eve gider. Ailesine büyük bir vazife aldığını söyler. Eşi maaşının ne olacağını sorar. Murtaza, maaşının önemli olmadığını vazifenin çok mühim olduğunu belirtir.

4.2.3.1.3.2. Çatışma

Filmde kurulan çatışmalar, Murtaza karakteri ile işçiler ve aile bireyleri arasında geçmektedir. Murtaza bir yandan ataerkil bir anlayışla ailesi üzerinde, diğer yandan egemen ideolojinin bir sözcüsü olarak fabrikada işçiler üzerinde otorite kurmaya çalışır. İşini iyi yapmasıyla övünen Murtaza, işini iyi yapması önünde engel olan işçilere çeşitli yaptırımlar uygulamaya çalışır. Azgın karakteri ile yaşadıkları bu duruma bir örnek teşkil eder. Ailesinde de kızları üzerinden bir otorite kurmaya çalıştığı görülmektedir. Bir kızını sevdiği adam yerine başka birisiyle evlendirmeye çalışır, diğer kızını ise okuldan alarak fabrikada işçi yapar.

Özgentürk’ün çatışmasını, sınıfsal farklılıkların üzerine kurduğu görülmektedir ancak yönetmenin anlatısında sınıfsal eşitsizliği üreten kapitalist ideoloji ile işçiler doğrudan karşı karşıya gelmemektedir. Anlatıda sunulan, kapitalist ideolojinin bir neferi olan ancak aynı zamanda bir işçi statüsüne sahip Bekçi Murtaza ile işçilerin karşılaşmasıdır. Filmde üst sınıfta yer alan tek figür müdürdür ancak o da olaylara Murtaza kadar dahil olmamaktadır.

Murtaza’nın, karşısına konumlandırılan karakter ve tipler sosyoekonomik anlamda alt sınıf olarak nitelendirilen insanlardır. Bu insanlar filmde iki ana ortamda Murtaza’nın karşısına çıkar: ev ve fabrika. Evde eşi ve çocukları ile, fabrikada ise işçiler ile bir otorite mücadelesine girer.

4.2.3.1.3.3. *Gelişme Bölümü*

Murtaza'nın fabrikaya başlaması ile birlikte işçilerin alıştığı düzen bozulur. Murtaza kendi disiplinini ve hayat görüşünü fabrikadaki diğer işçilere empoze etmeye çalışır, fabrikaya yeni kurallar getirir. Çocukların fabrikada oyun oynamasına, tuvalette sigara içilmesine, kadın işçilerin kendi aralarında şarkı söylemesine, konuşmasına, erkek işçilerin soyunma odalarına müstehcen resim yapıştırmasına ve daha birçok fabrika rutinine karışır. Tuvalet ihtiyacına azami üç dakikalık sınır getirir. Fabrikaya girişlerde işçilerin üzerini arar. İşten kaytaranları ya da ahlak dışı davrananları müdürüne ispiyonlar.

Bir gün tuvalet görevlisi Azgın'ı uyurken yakalar. Bunu müdürüne rapor edeceğini, ceza kestireceğini söyler. Azgın pek umursamaz ancak Murtaza Azgın'ı rahatsız etmeye devam eder. Bunun üzerine Azgın Murtaza'nın yakasına yapışır. İşçiler Azgın'ın elinden Murtaza'yı zor alırlar. Aynı gün içerisinde Murtaza, başka iki işçiye müdürünün karşısına çıkarmış, şikayetlerini dile getirmektedir. Azgın, kendisini ispiyonladığını sanarak odaya girer ve Murtaza'yı hırpalamaya başlar. Müdür, Azgın'a durmasını söyler ancak Azgın durmaz. Müdür Azgın'ı kovar. Murtaza, bundan sonraki süreçte işine dört elle sarılır. Gece gündüz fabrikaya gitmeye başlar. Çok az bir uyku uyumaktadır.

Murtaza'nın büyük kızı Emine, Ramazan isimli bir gençten hoşlanmaktadır. Akile hala, Murtaza'ya Ramazan'ın Emine'yi istediğini söyler ancak Murtaza kızını Ramazan'a vermek istememektedir çünkü Ramazan muzır bir işçidir, güvenilmezdir.

Murtaza gece bekçiliği görevini yaparken bir hırsızlık olur. Hırsız kovalamaya başlar ve onu evine kadar takip eder. Evine zorla girerek hırsızı yakalayıp müdürün evine götürür ancak müdür uyumaktadır. Evin kahyası yarına kadar beklemesini söyler. Murtaza vazifenin bekleyemeyeceğini belirtir. Bu sırada gürültüye uyanan müdür Murtaza'yı azarlar, hırsızı karakola götürmesini söyler. Murtaza, amirinin azarlarını bir övgü olarak kabul eder. Teşekkür eder.

Murtaza gece gündüz çalışmasına rağmen maaşına zam istemez. Maaş onun için önemli değildir. Dedesi Kolağası Hasan Bey Balkan savaşlarına giderken maaşı sormamıştır. Vazifesi kutsal bir vazifedir. Ancak bir yandan da geçim sıkıntısı baş gösterir. Murtaza, küçük kızını okuldan alır ve kendi çalıştığı fabrikada işe sokar.

Bir gün fabrika müdürünün davetlisi olarak bir sünnet düğününe katılır. Fabrika müdürü, ondan Kolağası Hasan Bey'i misafirlerine anlatmasını ister. Murtaza, dedesini büyük bir heyecanla orada bulunan misafirlere anlatmaya başlar. Misafirler, Murtaza ile dalga geçerler. Anne ve küçük

kız kardeş bu durum karşısında utanır ve üzülür. Murtaza küçük düştüğünün farkındadır ancak ona gülen insanlara toz kondurmaz. Ona göre bu insanlar üstleridir ve onlara söz yoktur.

Bir gün Murtaza'nın kardeşi gelir. Ona İzmir'den zengin bir ailenin büyük kızı Emine'ye talip olduğunu söyler. Murtaza Emine'ye sormadan kabul eder. Bunun üzerine Emine Ramazan'la buluşur ve onunla birlikte olmaya başlar. Bu durum Murtaza'nın kulağına gider ve Murtaza kızını Ramazan'ın evinde basar. Emine, babasına bağırır. Evlilik konusunda ona danışmadığını, işi hariç ailesiyle ilgilenmediğini söyler ve babasına rest çeker. Artık Ramazan ile birlikte yaşayacaktır.

4.2.3.1.3.4. Doruk Noktası

Murtaza ailesinden bir kişiyi kaybetmiştir ve yavaş yavaş iş disiplininin kopmaya başlar. İşçiler, işini iyi yapmadığını ima etmeye başlar. Murtaza ise bunu reddeder. İşçiler, Murtaza'nın kızının çalışma saatleri içinde arkada bulunan depoda uyuduğunu söyler Murtaza'ya. Murtaza hızla kızının uyuduğu depoya gider. Kızını uyandırır. Hırpalar ve iter. Kız kafasını dolaba vurur ve bilincini kaybeder. Birkaç gün sonra da ölür.

4.2.3.1.3.5. Sonuç Bölümü

Bir gün gece nöbetindeyken Murtaza'nın küçük kızına âşık olan bir delikanlı, iki arkadaşı ile birlikte Murtaza'ya tuzak kurar. Murtaza'yı bıçaklarlar.

Murtaza yıllar sonra bir bankada çalışmaktadır. Bir adam elinde bir kitapla gelir. Bu kitap Orhan Kemal'in Murtaza kitabıdır. Adam Murtaza'ya, yazarın onun hikayesini yazdığını söyler. Murtaza, bu yazarın kim olduğunu, onu nereden bildiğini sorar. Kendisini yazmasını istemediğini belirterek, kitabı ona veren adamı bankadan kovar.

4.2.3.1.4. Kimlik temsilleri

Murtaza, kendi deyimiyle kurs görmüş, amirlerinden sıkı disiplin almış namı olan bir bekçidir. Vazifesi kutsaldır. Vazifesi kendi çocuklarından dahi önce gelir. Kendisinin üstü olan otoritelere saygı duyar. Onları sorgulamaz. Konformist bir adamdır. Bunun yanı sıra evde ve işçiler arasında kendi otoritesini kurmak ister. Kendisinin sorgulanmayacağı bir düzen yaratmak ister. Kızlarından birisini istemediği bir adama vermeye kalkışır, diğer kızını okuldan alıp fabrikaya verir. İşçiler üzerinde belirlediği kurallar ile baskı kurar.

Müdür, filmde üst insan olarak nitelendirilen kesimi temsil eden tek temsilcidir. Hikâyede Murtaza kadar otoriter resmedilmez. Murtaza'nın yaptıklarını takdirle karşılar ancak onun kadar kuralcı davranmaz.

Murtaza'nın eşi, kocasına karşı çoğu zaman ılımlı ve destekleyicidir ancak kocasıyla çatıştığı noktalar bulunmaktadır. Bunlardan en önemlileri, Murtaza'nın kızları hakkında aldığı kararlar ve Murtaza'nın maaşına zam istememesi durumudur. Murtaza'nın eşi, kocasını çoğu durumda desteklemekle birlikte, ailenin diğer bireylerine gelebilecek zararlar karşısında kocasına tavır alabilen bir rolde bulunmaktadır.

Akile Hala, filmde zıt kutupların arasında köprü vazifesi kurmaktadır. Murtaza ile diğer aile fertlerinin arası bozulduğunda Murtaza'nın yanında olur.

Azgın, Murtaza'nın otoritesini geldiği günden beri tanımaz. Onun koymaya çalıştığı hiçbir kuralı umursamaz. Murtaza'nın otoritesi ile kavgaya tutuşur. Sonunda Murtaza'yı hırpaladığı için müdür tarafından işine son verilir.

Palavracı Tefo, işçilere kahramanlık hikayeleri anlatan, ağzı laf yapan bir karakterdir. Anlattığı kahramanlık hikayeleri Murtaza karakterinin motivasyonunu yükseltir.

Dilsiz, Murtaza karakterine saygı duyan tek işçi olarak filmde yer alır. Filmin başından sonuna kadar Murtaza'nın yanında kalan tek insandır.

Emine, Murtaza'nın büyük kızıdır. Ramazan isimli bir fabrika işçisine aşıktır ancak babası onunla evlenmesine izin vermez. Murtaza'nın otoritesine başkaldırır. Evi ve babasını terk eder.

Küçük kız, Murtaza'nın diğer kızıdır. Okula gitmektedir. Babasının maaşı ailenin geçinmesine yetmemeye başlayınca okulu bırakmak zorunda bırakılır. Fabrikada çalışmaya başlar. Ablasının aldığı kararı gizliden gizliye desteklemektedir. Fabrikada iş sırasında depoda uyuduğu gerekçesiyle babası tarafından hırpalanır. Kafasını dolaba çarpar. Birkaç gün sonra durumu ağırlaşır ve vefat eder.

Diğer işçiler, ekmek paralarını kazanmak için fabrikada çalışan kişilerdir. Sabahtan akşama fabrikada çalıştıkları için, sosyal hayatlarını da fabrika içinde yaşamaktadırlar. Bu durum Murtaza'yı rahatsız eder. Onların şarkı söylemesini, çocuklarını fabrikaya getirmelerini, dinlenmelerini, tuvalette uzun vakit geçirmelerini istemez.

4.2.3.1.5. Zaman ve mekân

Filmin öykü zamanı Murtaza ile tanışıklığı olan insanların onun hakkında görüşlerini dile getirdiği röportajlar ile başlar. Murtaza'nın bir bankada bekçilik yapmaya başlaması ile son bulmaktadır. Filmin öyküsü 101 dakikalık bir ekran süresi içinde gerçekleşmektedir. Film ana öyküde gerçekleşen olayların sonu ile ilgili bir şekilde başlar. Murtaza ile tanışıklığı olan insanlar o ve gerçekleşen olay hakkında yorum yaparlar. Ardından bir flashback ile öykü anlatılmaya başlanır. Bir flashback ile açılan film, bir flashforward ile kapanır. Murtaza, küçük kızının ölümüne sebep olmuştur. Bu sebepten ötürü küçük kızını seven adam tarafından bıçaklanır. Ana öykü burada son bulur ancak bir flashforward sahnesi ile Murtaza'nın hayatta olduğu ve bir bankada bekçilik yapmaya başladığı görülür. Ayrıca Murtaza işçilere eskiden bir randevu evinde bekçilik yaptığını anlatır. Bu sahnede de flashback tekniği ile zamansal düzen kırılmaktadır.

Bekçi (1984) filminde anlatıyı destekleyen ve atmosferi yaratan mekanlara bakıldığında, iki mekânın öne çıktığı görülmektedir. Hikâyede yer alan çatışma noktaları bu iki mekânda ortaya çıkar. Bu mekanlar Murtaza'nın yaşadığı ev ve çalıştığı fabrikadır. Bu mekanlar, temaların üretildiği yerler olarak hikâyede yer almaktadır. Sosyal sınıf farklılığının açık şekilde görülebileceği fabrikalar, kapitalist işverenler ile işçinin bir arada bulunduğu ideal mekanlardan birisidir. Murtaza'nın motivasyonu, üstlerine kusursuz bir şekilde hizmet etmek iken, altında bulunduğunu iddia ettiği tabakayı disipline etmektir. Bu açıdan bakıldığında, Murtaza'nın bir fabrikada bekçilik yapması iki hedefine de ulaşacağı bir mekânda çalışması anlamına gelmektedir.

Murtaza mesai saatleri içinde fabrikada ayrılmaz ancak mesai saatleri dışında bulunduğu bir diğer mekânı evidir. Evinde ise, evi geçindiren bir aile babası rolündedir. Ev, Murtaza'nın ataerkil söylemleri yeniden ürettiği, otorite kurmaya çalıştığı diğer bir mekân olarak karşımıza çıkar.

Bekçi (1984) filminde hikâyenin zamanı, Murtaza'nın fabrikaya bekçi olması ile başlar, Murtaza'nın bıçaklanması ile son bulur. Tarihsel dilim olarak, 20. yüzyıl Türkiye'sinin ikinci yarısında kapitalist düzenin devam ettiği bir dönemde geçmektedir.

Filmin zamanı, şimdiki zaman sürekliliği şeklinde ilerlemektedir ancak metafor kullanılan soyut sahneler durumsal(düşsel) zaman örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca Murtaza'nın geçmiş dönemde çalıştığı randevu evini anlattığı sahnede bir flashback sahnesi kullanıldığı görülmektedir. Bu sahnede geçmiş zaman sürekliliğine örnek olarak karşımıza çıkar.

4.2.3.2. Teknik özellikler

4.2.3.2.1. Kamera

Filmin açılış sahnesinde belgesel çekimlerinde kullanılan röportaj tekniği ile çekimler yapılmıştır. Bu çekimlerde oyuncular kameraya bakarak konuşmaktadırlar.

Kamera hareketlerine bakıldığında, sabit kamera ve şaryo ile hareketli kamera kullanımının sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.

Yönetmen çoğunlukla sabit kamera üzerinde pan ve tilt hareketlerini kullanmış ya da tamamen sabit çekimler yapmıştır. Bunun yanı sıra bazı sahnelerde şaryo yardımı ile kaydırmalı çekimler yaptığı görülmektedir.

Karakter ve tiplerin konumuna göre bazı sahnelerde alt ve üst açı tekniğinin kullanılarak, anlatının güçlendirdiği görülmektedir. Örneğin; müdür fabrika işçilerini yemekhanede ziyarete gelir. Murtaza müdürü karşılar, ona yaranmak için yemekhanedeki işçilere ayağa kalkmalarını emreder. Sahnede kamera müdür ve Murtaza için alt açıdan konumlandırılmış iken, işçiler için üst açıdan konumlandırılmıştır (Bkz. Görsel 14.).

Özgentürk'ün, *Hazal* (1979) ve *At* (1981) filmlerinde kullandığı çerçeve içi çerçeve oluşturma tekniğini, *Bekçi* (1984) filminde de kullanmaya devam ettiği görülmektedir. Filmde yakın, orta ve geniş planlar dengeli bir şekilde kullanılmış, karakterlerin duygu durumlarının gösterildiği sahnelerde özellikle yakın plan çekimlerden faydalandığı görülmüştür.



Görsel 14. Alt-üst açı kullanımı
(*"Bekçi"*, 1984)

4.2.3.2.2. *Kurgu*

Filmin kurgusuna bakıldığında, serim-düğüm-çözüm birliğini sağlayan sıralı bir kurgu ile alması kurgunun bir arada kullanıldığı görülmektedir. Filmde karakterlerin psikolojik durumları neticesinde ortaya çıkan metaforik soyut sahnelerde, Murtaza'nın fabrikayı denetlediği sahnelerde alması kurgu yapıldığı görülmektedir. Murtaza'nın randevu evinde çalıştığına dair hikayesini anlattığı sahnede flashback kurgu tekniğinden faydalanılmıştır. Bazı sahnelerde erimeyle geçiş tekniği kullanılarak zamanın geçtiği vurgulanmıştır. Murtaza'nın fabrikada yaptığı denetimler erimeyle geçiş sahnelerine örnek olarak verilebilir.

4.2.3.2.3. *Ses kullanımı*

Bekçi (1984) filminde müzik kullanımı, hikâyenin atmosferini oluşturmak ve hikâyenin anlatımını destekleyen bir tasarım olarak kullanılmıştır. Müziğin kullanımı hakkındaki bu husus 31 farklı sahnede karşımıza çıkmaktadır. Bu 31 kullanımdan bazıları şu şekilde örneklendirilebilir: 1. İlk müzik, filmin açılış sahnesinde kullanılmıştır. Müzik, Murtaza karakterinin kim olduğu üzerine yapılan röportajların fon müziği olarak kullanılmaktadır.

2. Murtaza işten eve gelir. Kolağası Hasan Bey'in portresinin karşısına geçer. Bu sahnede Murtaza'nın dedesi Kolağası Hasan Bey'i örnek aldığı öğrenilir. Dedesinin portresine karşı fabrikadaki disipliniyle onun hatırasını yaşatacağını söyler. Ardından pikaba bir plak koyar. Plakta "Mızıka Çalındı" isimli Yemen türküsü çalar. Türkünün sözleri dedesine atıfta bulunur niteliktedir:

"Dön Gel Ağam Dön Gel Dayanamirem

Uyku Gaflet Basmış Uyanamirem

Ağam Öldüğüne Ey Ey İnanamirem"

3. Murtaza kendi disiplin anlayışını ilk defa bir işçiye anlatır. Daha önce randevu evinde bekçi olarak çalışmış, orayı da hizaya getirmiştir. Murtaza hikâyeyi anlatırken, randevu evinde olup bitenler bir flashback ile ekrana gelir. Sessiz film döneminde kullanılan 16 kare film tekniğine benzer şekilde çekilen bu sahnede, sessiz film müziklerini andıran bir müzik kullanımı mevcuttur.

4. Palavracı Tefo, bir kahramanlık hikayesi anlatmaktadır. Murtaza bir müddet Palavracı Tefo'nun anlattığı hikâyeyi dinler. Ardından Palavracı Tefo'nun sözünü keserek dedesi Kolağası Hasan Bey'i anlatmaya başlar. Murtaza'nın motivasyonu yükselmiştir. Önündeki süpürgeleri işçilere atar. Bir muharebe kahramanı gibi hisseder. Bu sahneden itibaren metaforik bir sahne başlar. İşçiler

Murtaza'nın arkasındadır. Murtaza önde bir komutan edasıyla yürümektedir. Dans ederler. Fonda kahramanlık müziğini andıran bir melodi çalmaktadır.

Filmde müzik ve melodi kullanımının olay örgüsünde karakterleri etkileyecek noktalarda kullanıldığı görülmektedir. Murtaza'nın disiplini sağlamak amacıyla bulunduğu sahnelerin müzikleri birbirleri ile benzer ya da aynı müziklerdir. Aynı şekilde kız kardeşlerin sahneleri kendi içinde benzerlik gösteren melodilerdir. Murtaza'nın fabrikadaki görevi dışında, düşüncelerini dile getirdiği sahnelerde ise daha farklı lirik bir melodinin kullanıldığı görülmektedir.

4.2.3.2.4. Mizansen tasarımı

Bekçi (1984) filmi, set olarak çoğunlukla fabrika ve ev mekanlarını kullanmıştır. Filmin jeneriğinde fabrika çekimlerinin Diktaş İplik Fabrikası'nda yapıldığı belirtilmektedir. Film çekiminde dekor sahne kullanılmadığı görülmektedir. Doğal ortamlardan yararlanılmıştır.

Filmde Murtaza'nın evi ve fabrika olmak üzere başat iki mekân bulunmaktadır. Bu mekanlardaki mizansen tasarımına bakıldığında tasarımların filmin hikayesini destekleyen öğeler göze çarpmaktadır. Örneğin; evde oturma odasının duvarlarında bulunan tablolar Murtaza karakteri ile yakından ilişkilidir. Bu tablolarda Kolağası Hasan Bey'in fotoğrafı ve bir savaş muharebesi resmi bulunmaktadır. Murtaza, Kolağası Hasan Bey gibi bir kahraman olmak istemektedir. Yatak odası ailenin içinde bulunduğu maddi sıkıntıyı gösterir niteliktedir. Yatak haricinde bir mobilya bulunmaz. Murtaza'nın karısının çantası, Murtaza'nın üniformaları duvara asılmıştır. Evin sadeliği, bir yandan ailenin maddi durumunu gözler önüne sermektedir. Diğer yandan evin duvarlarında bulunan bu öğeler, filmde karakter motivasyonları ile yakından ilgilidir. Murtaza'nın en değer verdiği ve kutsalı saydığı iki unsur (atası ve işi), yaşadığı evin duvarlarında asılı bir şekilde karşımıza çıkar (Bkz. 15.1.).

Fabrika, Murtaza'nın disiplini yeniden tahsis etmeye çalıştığı yeni işyeridir. Soyunma odaları, depolar, tuvalet, fabrikanın kapısı Murtaza'nın bu disiplini tahsis etmeye çalıştığı fabrika bölümleridir. Murtaza, bu bölümlerde fabrikanın doğasına uygun olmayan disiplinsiz davranışları tespit ettiğinde bunu değiştirmeye kalkışır. Filmin fabrika mizansen tasarımı da buna uygun olarak yapılmıştır. Örneğin; soyunma odası dolaplarında müstehcen fotoğraflar bulunmaktadır. Murtaza bunları keşfettiği zaman hepsinin üzerini boya ile kapatır. Depolar iplik çuvaları ile doludur. Bu işçilerin depoda gizlice dinlenmesini, buluşmasını sağlayan korunaklı bir alan olarak tasarlanmıştır ancak dışarıdan deponun içini gören pencereler mevcuttur. Murtaza, bu depolarda olup biteni bu

pencereler aracılığı ile öğrenip, üstlerine bildirir. Bir diğer kaçış noktası olan tuvalet de ise bir tuvalet görevlisi bulunmaktadır. Masa, sandalye ve bir uyarı yazısı dışında öge bulunmamaktadır. Murtaza'nın getirdiği çalar saat sonradan bu öğelerin arasına katılır. Murtaza, tuvalette fazla kalınmaması için üç dakika kuralı getirmiştir. Bu çalar saat de Murtaza'nın disiplin aracı olan bir öğedir. Fabrika kapısı ise demir parmaklıklıdır. Murtaza işçileri bu kapıdan üzerlerini arayarak içeriye almaktadır (Bkz. 15.2.).

Filmdeki önemli set tasarımlarından bir tanesi de büyük kız Emine'nin çalıştığı gelinlik atölyesidir. İlerleyen sahnelerde Emine, babası tarafından sevdiği adam olan Ramazan'a verilmez.



Görsel 15.1. Mizansen tasarımı "Ev"
("Bekçi", 1984)



Görsel 15.2. Mizansen tasarımı
"Fabrika" ("Bekçi", 1984)

Emine'nin evlenme niyetini gösteren önemli sahnelerden bir tanesi bu sahnedir. Atölye cansız manken başlarından ve gelinlik modelleri ile doludur (Bkz. Görsel 15.3.).



Görsel 15.3. Mizansen tasarımı "Gelinlik Atölyesi"
("Bekçi", 1984)

Dış çekimlerde doğal ışıktan faydalanılmıştır. Yönetmenin bazı sahnelerde, kapalı alan ve gece planlarında dramatik ışıklandırma tarzları denediği, rembrandt aydınlatma tarzından faydalandığı görülmektedir. Ayrıca bazı sahnelerde low key aydınlatma ve siluet yaratma tekniklerinden de faydalandığı görülmektedir (Bkz. Görsel 15.4.).



Görsel 15.4. Işık kullanımı ("*Bekçi*", 1984)

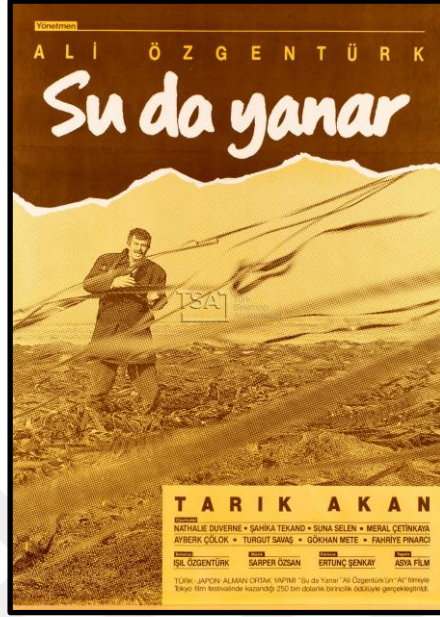
Soyut metaforlu anlatımlar ise karakterlerin psikolojik yolculuğu ve motivasyonu ile bağlantılı anlatımlar olarak filmin mizanseninde yer alır. Örneğin, Murtaza şarkı söyleyen işçi bir kadına susmasını söyler. Ona göre vazife başında şarkı söylemek yasaktır. İşçi kadın susmaz, şarkısını daha yüksek sesle söylemeye devam eder. Diğer işçi kadınlar da şarkıya eşlik etmeye başlar. Bu sahne, Murtaza'nın fabrika işçilerinin ağızlarını bantladığı metaforik bir sahneye bağlanmaktadır. Bir başka örnek; işçilerin süpürgeler ile Murtaza'nın peşinden gittiği sahnedir. Murtaza onlara etrafı süpürmeleri için süpürgeleri verir. İşçiler hiç itiraz etmeden Murtaza'nın emirlerine uyarlar. Murtaza'nın peşine takılırlar. Dans ederek çevreyi süpürmeye başlarlar. Diğer bir örnekte ise, Murtaza'nın büyük kızı Emine, Ramazan ile evlenmek istemektedir ancak babası bu evliliğe razı değildir. Bir sahnede Emine karakterinin psikolojik dışavurumu yine metaforik olarak ortaya koyulur. Yıkılmış bir evde Emine ve Ramazan evlenip, dans ederler ancak Murtaza yanında iki inekle birlikte gelerek onları yakalar (Bkz 15.5.).

Özgentürk, *Hazal* (1979) ve *At* (1981) filmlerinde olduğu gibi *Bekçi* (1984) filminde de hikâye anlatıcısı bir yan karakter kullanarak, hikayesini desteklemiştir. Palavracı Tefo karakteri, filme bazı noktalarda dahil olarak kahramanlık hikayeleri anlatır. Bu Murtaza karakterinin motivasyonunu diri tutar çünkü Murtaza Kolağası Hasan Bey gibi bir kahraman olmak istiyor, namını dilden dile dolaştırmak istiyordur.



Görsel 15.5. *Metaforlu mizansen tasarımları("Bekçi", 1984)*

4.2.4. Su da yanar (1987)



Görsel 16. *Su da Yanar* (1987) filminin afişi (TSA, 2020)

Su da Yanar (1987), yönetmen Ali Özgentürk'ün dördüncü uzun metrajlı filmidir. Filmin yapımcılığını da Ali Özgentürk yapmıştır. Oyuncu kadrosunda Tarık Akan, Şahika Tekand, Nathalie Duverne, Suna Selen, Meral Çetinkaya gibi isimler bulunmaktadır.

4.2.4.1. Anlatı biçimi

4.2.4.1.1. Filmin öyküsü

Bir film yönetmeni, Nazım Hikmet'in hayatını film yapmak istemektedir ancak hem kişisel hayatındaki problemler hem de politik durumlar filmi yapmasının önüne birçok engel çıkarır.

Film yönetmeni evlidir ve bir çocuk babasıdır. Ayrıca Fransa'da yaşayan bir sevgilisi vardır. Eşi bu ilişkiden haberdardır ancak yönetmen ile aynı evde yaşamaya devam etmektedir. Çekmeyi planladığı film üzerine belirsizlikler yönetmeni bunalıma sokmuştur. Tüm bu durumlardan kaçmak için memleketine gider. Yakın arkadaşları ile buluşur, eski hatıralarını anımsar. Bir müddet sonra İstanbul'a geri döner.

Bir gün filmini çekebilme imkanını doğuran bir telefon alır. Fransa'da bulunan sevgilisini yanına çağırır. Vakit kaybetmeden filmi için mekân bakmaya başlar ancak durumlar daha kötü bir

hal alacaktır. Önce eşi tarafından terk edilen yönetmen, daha sonra da sevgilisi tarafından terk edilir. Filminin çekimi için yaptığı mekân araştırması sırasında gözaltına alınır, sorguya çekilir.

Hayatındaki her şey alt üst olmuştur. Tek çıkış yolu tüm engellere rağmen filmi çekmeye başlamasıdır. Film çekmek için son bir gayret göstermek için harekete geçer.

4.2.4.1.2. Konu ve tema analizi

Özgentürk, dördüncü uzun metraj filmi *Su da Yanar* (1987) ile aydın bir sanatçının kişisel çelişkilerini ve yaşadığı problemleri ele almıştır:

Nazım'la ilgili hiçbir şeyin söylenmediği bir dönemde *Su da Yanar*, ilk defa Türk sinemasında Nazım'ın yer aldığı film... Tabii yalnızca bu özellik *Su da Yanar*'ı açıklamaya yetmez. Gelgitleri olan bir sanatçı, filmdeki Fransız kızının söylediği gibi kaotik bir ortamda yaşayan bir yönetmenin sayıklamaları (Özgentürk, 2018, s.79).

Gelgitler yaşayan bir sanatçıyı ana özne konumuna yerleştiren Özgentürk filminde, bu arayışı aile ve totaliter anlayış gibi kavramlar ile temellendirerek anlatısını oluşturmuştur. Özgentürk'ün bu eseri, yönetmenin kendi hayatından otobiyografik parçalar da içermektedir. Yönetmen, bu filmi kendisine ulaşmak için başkalarından yararlandığı bir film olarak adlandırır. Film bir aydının kendisiyle hesaplaşmasının filmidir. Yönetmenin kendi değerlerini savunmak ve bu değerler ile oluşturacağı bir film ile kendisini gerçekleştirme çabası vardır. Bu bakımdan varoluşçu bir temanın üzerine kurulduğu görülebilir. Özgentürk de filminin varoluşçu özellikler gösterdiğini kabul etmektedir (Özgentürk, 2018, s.79).

12 Mart 1971 askeri muhtırası ile özellikle sol muhalif güçler üzerinde baskılar kurulmuş. Birçok muhalif hapishanelere atılmış, hatta öldürülmüştür ancak toplumsal muhalefet tam anlamıyla bitirilememiştir (Kara, 2012, s.62). 12 Eylül 1980 darbesi ise toplumsal muhalefetin bastırılmasında etkili olmuştur. Bu dönemde 122.600 insan tutuklanmıştır. Tutuklananlar arasında siyasetçiler, akademisyenler, sendikacılar, öğretmenler, gazeteciler, hukukçular gibi farklı statülerde birçok insan bulunmaktadır (Jan Zürcher, 2018, s.321). Toplumsal muhalefetin bastırılması ve sert uygulamaların devreye girmesiyle birlikte birçok aydın uygun hareket alanı bulamamıştır. Film yönetmeni karakteri de bu aydın kesimin bir temsilcisi konumunda karşımıza çıkar.

Özgentürk, konuyu işlerken kadının konumu, sosyal adaletsizlik, otoritenin baskısı, sansür gibi kavramları da filminin konusu içinde işleyerek dönemin sorunlarını da eleştirel bir anlayışla yansıtmaktadır. Sosyal adaletsizlik teması, haksız yere hapsedilen, öldürülen insanlar üzerinden kurulmuştur. Yönetmen, kadının konumuna diğer filmlerinden farklı bir şekilde yaklaşmış, şehirli

ve iş hayatında aktif olarak yer alan, eğitimli kadınların içinde bulunduğu duruma değinmiştir. Özgentürk filminde, otoritenin baskısı sonucu, bireyin kendini ifade edebilme imkanının nasıl kısıtlandığını, sinemada sansür mekanizmasını ve aydınlarla uygulanan yıldırma politikalarını işlemiştir.

4.2.4.1.3. Olay Örgüsü

Özgentürk, *Su da Yanar* (1987) filmini bir sayıklama filmi olarak nitelendirmektedir: “Filmin yapısını da bir sayıklama tarzında, çok özenli sinemasal büyük sekanslar kurmadan yapmaya çalıştım. Şimdiki zamanla yapılmak istenen film arasındaki gidiş gelişleri çok özel şeyler düzenlemeden yapmak istedim (Özgentürk, 2018, s.79).”

Bu anlamda filmin serim-düğüm-çözüm bölümleri diğer filmlerine oranla daha gevşek ve birbirini tekrar eden elementlerin bileşimi ile ortaya çıkmıştır.

4.2.4.1.3.1. Serim bölümü

Filmin ilk sahnesi geniş ve boş bir toprak parçası ile açılır. Toprağın üzerinde iki insan oturmaktadır. Bunlar bir anne ve oğuldur. Anne oğluna yaşadığı dönemde kendisine karşı davranışları için minnetini sunmaktadır. Yönetmen anne ve oğluna bakmak için kadraja girer. Anne ve oğul yönetmenin farkında değildir.

Film yönetmeni sokakta yürümektedir. Filmini çekip çekemeyeceği konusunda düşünmekte, endişelenmektedir. Eve gelir. Sarhoştur. Yatağına uzanır. Eşine karşı suçlayıcı ifadelerde bulunur, onu artık sevmediğini, desteklemediğini ima eder. Eşi onu hala sevdiğini belirtir.

Sabah olur. Yönetmen kanepede uzanmaktadır. Eşi kahvaltıyı hazırlamıştır. Yönetmene toparlanmasını söyler, eline gazetesini alır. Okuduğu bir haber onu dehşete düşürür. Bir öğretmen faili meçhul bir cinayete kurban gitmiştir. Yönetmenin gözleri önüne uçsuz bucaksız bir ova gelir.

Telefon çalmaktadır. Yönetmen telefonu açar. İngilizce konuşur. Arayan Fransa’daki sevgilisidir. Eşi bu durumdan rahatsız olarak banyoya gider. Telefon konuşması bitince yönetmen de eşinin ardından banyoya gider. Tartışırlar. Evdeki tartışmalardan sonra yönetmen kızı ile bir müddet vakit geçirir.

Yönetmen bir barda arkadaşları içmektedir. Yalnız duran bir kadını görür. Kadın ağlamaktadır Sevgilisi aklına gelir. Sevgilisi ile seviştikleri günlerden birisini anımsar.

Yönetmen arkadaşları ile bir kebabçıda oturmaktadır. Çekeceği film üzerine konuşurlar. Arkadaşları yönetmene bu dönemde başka bir film çekmesini öğütler. Yönetmen ise başka film çekemeyeceğini söyler.

4.2.4.1.3.2. Çatışma

Çatışma iki odak noktasına sahiptir. Bu odak noktalarından bir tanesi yönetmen ile ilişki yaşadığı kadınlar arasındadır. Yönetmen evlidir ancak Fransız bir kadınla ayrıca başka bir ilişki yaşamaktadır ancak eşi ile boşanmamış, aynı evde yaşamaya devam etmektedir. İlerleyen aşamalarda gerek Fransız sevgilinin kültürel uyumsuzluklar sonucunda yönetmeni terk etmesi gerekse Fransız sevgili yüzünden eşinin onu terk etmesi çatışma noktasını kuvvetlendiren etmenler olarak karşımıza çıkacaktır.

Diğer çatışma noktası ise yönetmenin filminin önü çıkan engeller üzerine kurulmaktadır. Yönetmen dönemin yasaklı şairi Nazım Hikmet hakkında bir film yapma gayesindedir ancak gerek politik baskılar gerekse filmi nasıl yapacağına dair kafasında oluşan belirsizlikler bu çatışmayı besleyen unsurlardır.

4.2.4.1.3.3. Gelişme Bölümü

Çekmeyi planladığı film üzerine belirsizlikler yönetmeni bunalıma sokmuştur. Bu sebepten ötürü bir süreliğine uzun zamandır gitmediği memleketine gitme kararı alır. Bir müddet memleketinde vakit geçirir, eski arkadaşlarıyla buluşur, çocukluğuna ait hatıraları anımsar ancak burada da babasının ve akrabalarının baskıları onu bunaltır. Eşinin yakın bir arkadaşının intiharı üzerine İstanbul'a geri döner. Hapishanede bulunan bir arkadaşını ziyaret eder ve ona Nazım Hikmet'i anlatan bir film yapacağından bahseder. Arkadaşı bu filmi kesinlikle yapması gerektiğini söyler.

Yönetmen filmi yapmak istemektedir ancak bunu nasıl gerçekleştireceğini hala bulamamıştır. Bir gün beklenmedik bir telefon gelir. Telefon eden kişi, yönetmene bir yapım şirketinin filme para yatıracığı müjdesini vermektedir. Yönetmen bu haber karşısında oldukça sevinçlidir, tüm engellemelere rağmen filme başlama kararı alır. Fransa'da yaşayan sevgilisini arayarak müjdeyi verir ve onun da Türkiye'ye gelmesi gerektiğini söyler.

Yönetmen film için hazırlıklara başlama aşamasındayken, kişisel ilişkilerindeki problemler devam etmektedir. Eşi Fransız sevgilisi ile olan mektuplaşmalarını evde bulur ve bundan rahatsız olur. Tartışır.

Ertesi günlerde film yönetmeninin sevgilisi Türkiye'ye gelir. Film yönetmeni iki kadını da sevdiğini iddia etmektedir. Sevgilisi ile buluşur, beraber vakit geçirirler. Yönetmen sevgilisinden ayrıldıktan sonra, eşinin de gönlünü almak için onun çalıştığı hastaneye gider. Eşinin gönlünü almaya çalışır ancak eşi yönetmenin bencil davranışlarından dem vurur.

İstanbul'da yabancılık çeken Fransız sevgilisi filmi onun ülkesinde çekmesini teklif eder. Beraber Avrupa'ya taşınıp yeni bir hayat kurabileceklerinden bahseder. Yönetmen filmi İstanbul'da çekmesi gerektiğini, Nazım Hikmet'in ülkesinin burası olduğunu belirtir. Avrupa'da yaşama fikri onun için vermesi güç bir karardır. Film yönetmeni ve sevgilisi arkadaşlarının davetlisi olarak bir yemekli eğlenceye katılırlar. Masada türküler söylenip, sohbet edilmektedir. Yönetmenin sevgilisi bu ortamdan sıkılır. Yönetmene gitmek istediğini söyler ancak yönetmen tarafından dikkate alınmaz. Fransız kadın en sonunda dayanamaz ve orayı terk eder.

Film yönetmeni, film çekimleri için mekân bakmaya başlar. Filmdeki bir sahne için tren garı bakmaktadır. Yanına gelen iki polis memuru tarafından tutuklanır. Gözleri bağlanarak bir hücreye götürülür. Hücrede kendisi gibi tutuklanmış onlarca insan vardır.

Sorgulama sırasında ona bir film izletilir ve bu filmi onun çekip çekmediği sorulur. Yönetmen, bunun kendisinin 12 yıl önce çektiği bir film olduğunu söyler. Sorgulayanlar, filmde neden işçi bir çocuk kullandığını sorarlar. Yönetmen onun sadece bir çocuk olduğunu belirtir. 10 günlük bir esaretin ardından serbest bırakılır.

Eşi onun tutuklandığını öğrendikten sonra karakola gider ancak yönetmenin serbest bırakıldığını öğrenir. Yönetmen evi yerine sevgilisinin yanına gitmiştir. Evine geri döndüğünde eşinin onu terk ettiğine dair mektubu alır.

4.2.4.1.3.4. Doruk Noktası

Yönetmenin eşi, arkadaş grubu ile birlikte bir arkeoloji alanını gezmektedir. Yönetmen eşinin yanına gelir. Evden ayrılmaması gerektiğini, bir çocuklarının olduğundan bahseder. Arkadaş grubu ile birlikte akşam yemeği yerler. Yönetmen yapmak istediği filmi ondan aldıklarını söyler. Yönetmenin eşi umursamaz, arkadaşları ile birlikte bir tekneye biner ve eğlencesine devam eder. Geri döndükleri zaman yönetmen eşi ile baş başa konuşmak ister. Eşi reddeder ancak yönetmen

kaba kuvvete başvurur. Eşi ile rızası dışında birlikte olur. Kısa bir süre sonra bu hareketinden dolayı pişman olur.

4.2.4.1.3.5. Sonuç Bölümü

Yönetmen filmini çekememiş, sosyal ilişkileri de iyice bozulmuştur. Bir gün uyanır. Yaptığı tüm planlamaları boş verir ve yeni bir başlangıç yapmaya karar verir. Filmin çekimlerine de vakit kaybetmeden başlar.

4.2.4.1.4. Kimlik temsilleri

Film yönetmeni, evli ve bir çocuk babasıdır. Ayrıca Fransa’da yaşayan bir sevgilisi vardır. 12 Eylül sonrası hareket alanı bulamayan sol görüşlü bir aydın profili çizmektedir. Kendi kimliğini ortaya koyabilmek, düşüncelerini ifade edebilmek için Nazım Hikmet’in filmini yapma kararı almıştır ancak baskıcı bir ortamda bunu nasıl gerçekleştireceği konusunda hiçbir fikri yoktur. Bir yandan baskıcı ortamın içinde önüne çıkan engellerle uğraşır, diğer yandan ise aşk hayatındaki problemler ile yüzleşmek zorunda kalır. Darbe dönemi sonrası kendisini arayan aydın temsilindedir.

Film yönetmeninin eşi, evli ve bir çocuk annesidir. Doktordur. Film yönetmeninin ona karşı davranışlarına rağmen desteğini ondan esirgemez. Film yönetmeni onunla olan ilişkisinde bencil olmasına rağmen eşi fedakârlık yapmaktadır. Filmde belli bir kırılma noktasına kadar kocasını desteklemeye devam eder ancak karakola kocasını almaya gittiği sahnede onun serbest bırakıldığını öğrenir. Film yönetmeni evi yerine sevgilisinin yanına gitmiştir. Bu noktadan itibaren eşinin dönüşümü gerçekleşir. Olaylara rasyonel yaklaşan bir yapıdadır ancak yönetmen ile olan ilişkisinde bu yapısının dışında davranır.

Fransız kadın, film yönetmeninin sevgilisidir. Filmin çekilmesi için para bulunduğu Türkiye’ye gelir. Film yönetmenini sevdiğini söylemektedir. Türkiye’de yabancılık çeker, kültüre adapte olamaz. Film yönetmenini kendisi ile Avrupa’da yaşaması için ikna etmeye çalışır. Film yönetmeninin çelişkilerinden kurtulması için yardımcı rolde bir karakterdir. Yönetmenin kaçış noktası, Fransız sevgilisinin yanıdır.

Yönetmenin kızı, filmde yönetmen ve eşi arasındaki bağ konumundadır. Eşi tarafından terk edildiğinde, film yönetmeni tarafından ilişkilerinin devam etmesi için koz olarak kullanılır. Yönetmenin eşi ile olan ilişkisinin garantisi konumunda yer almaktadır.

Yönetmenin babası, yönetmenin memleketine uzun yıllar sonra ziyareti ile karşımıza çıkmaktadır. Yönetmen rahatlamak, çelişkilerinden kaçıp kurtulmak için memleketine gelmiştir. Baba karakteri ataerkil bir yapıyı temsil etmektedir. Oğluna, film işlerini bırakıp daha sabit ve güvenli bir iş bulmasını öğütler. Onun artık bir çocuk sahibi olduğunu belirtir.

Çocukluk arkadaşının annesi, köyde bir gecekonduya tek başına yaşamaktadır. Ürkektir ve akli dengesi bozulmuştur. Yönetmene oğlunun öldürüldüğünü söyler.

Yönetmenin arkadaşları, iki farklı görüşün içinde yer alan aydın kesimin diğer hareket alanı kısıtlanmış insanlarıdır. Bedel ödeyen ve ödemekte olan arkadaşları filmi yapmasını desteklerken, diğer kesim daha risksiz bir iş yapması gerektiğini belirtir. Yönetmenin çelişkilerini artıran bir unsur olarak filmde yer almaktadırlar.

4.2.4.1.5. Zaman ve mekân

Filmin öykü zamanı yönetmenin filmini çekip çekemeyeceği konusunda endişeli olduğu bir gece yarısı başlar. Filmin çekimlerine başladığı gün son bulur. Filmin öyküsü 111 dakikalık bir ekran süresi içinde gerçekleşmektedir. Filmin öyküsü başlamadan, filmin son sahnesi ilk sahne olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir anne ve oğul birbirleri ile konuşurlarken yönetmen onları uzaktan izler. Ardından bir flashback ile öykü başlar. Öykünün sonunda filmin başındaki bu mekânda yönetmen çekimlere başlar. Başta bulunan sekans dışında zamansal düzen genellikle sıralı bir şekilde devam etmiş, rüya sekanslarında bu zamansal düzenin dışına çıkmıştır.

Su da Yanar (1987) filminde anlatıyı destekleyen ve atmosferi yaratan mekanlara bakıldığında zaman, yönetimin evi, yönetmenin köyü, otel odası, konak bahçesi, hücre, sorgu odası, filmin çekildiği alan, tren garı, meyhane, Beyazıt Meydanı gibi mekanlardır. Bu mekanlar film yönetmeni karakterinin yaşadığı çelişkileri yeniden ürettiği ya da çözüme kavuşturduğu mekanlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yönetmenin evi ve otel odası, film yönetmeni karakterinin iki kadın arasında kalması durumundaki çelişkiyi yeniden üreten mekanlar olarak kullanılmıştır. Otel odası, konak bahçesi ve meyhane mekanları film yönetmeninin kaçış noktaları olarak işlev görmektedir. Yönetmenin köyü de bir kaçış noktasıdır ancak bu kaçış noktasında onu uyuracak ve kendisiyle yüzleşmesini sağlayacak yaşanmışlıklar mevcuttur. Hücre ve sorgu odası mekanları ise muhalif bir aydın olan ancak hareket alanı kısıtlı aydının bu duruma nasıl geldiğinin betimlendiği mekanlar olarak filmin içinde bulunur ve kaotik atmosferin yaratılmasında anlatıya destek olur. Tren garı mekânı olay

örgüsünde önemli bir noktada yer almaktadır. Film yönetmeni bu tren garına kadar sekiz farklı mekân gezmiştir. Filmi çekme konusundaki motivasyonunu temsil eden bir sahne olarak karşımıza çıkar. Ayrıca otoritenin baskısı eylemsel olarak karşısına ilk bu mekânda çıkmaktadır. Beyazıt meydanı ise karaktere kimliğini ve yapması gerekenleri neden yapması gerektiğini hatırlatan uyarıcı bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır.

Su da Yanar (1987) filminde hikâyenin zamanı, film yönetmeninin çelişkilerinin doruk noktasında olduğu bir anda başlar, yönetmenin filmini çekmeye başlamasıyla son bulur. 20. yüzyıl Türkiye'sinin ikinci yarısında, 1980 darbesi sonrasında, kapitalist düzenin devam ettiği bir dönemde geçmektedir.

Filmin ana omurgası, şimdiki zaman sürekliliği üzerine kurulmuştur ancak filmde diğer zaman örnekleri de görülmektedir. Filmin başlangıcı gelecek zaman sürekliliği ile başlar. Filmin son sahnesinde varılan nokta ile filmin ilk sahnesi aynıdır. Yönetmen şairin filminin çekimlerini yapmaktadır. Simgesel anlatımın olduğu soyut sahnelerde ise durumsal(düşsel) zaman sürekliliği ile geçmiş zaman sürekliliğinin iç içe geçtiği görülmektedir. Özgentürk, metaforlarını soyut bir ortamda dile getirirken tarihsel yaşanmışlıkları da bu metaforların bir parçası haline getirmiştir.

4.2.4.2. Teknik Özellikler

4.2.4.2.1. Kamera

Su da Yanar (1987) filminin kamera hareketlerine bakıldığında, sabit kamera ve şaryo ile hareketli kamera kullanımının sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Yönetmen çoğunlukla sabit kamera üzerinde pan ve tilt hareketlerini kullanmış ya da tamamen sabit çekimler yapmıştır. Ayrıca bazı sahnelerde şaryo yardımı ile kaydırmalı çekimler yapıldığı görülmektedir.

Karakter ve tiplerin konumuna göre bazı sahnelerde alt ve üst açı tekniğinin kullanılarak, anlatının güçlendirdiği görülmektedir. Örneğin; yönetmenin eşi ve arkadaşları mahkumların çalıştırıldığı bir arkeolojik kazıyı ziyaret ederler ve mahkumlar hakkında konuşurlar. Bu sahnede mahkumlar hakkında peşin hükümlere varmaktadırlar. Bir diğer örnek ise film yönetmeninin sorgulandığı sahnedir. Bu sahnede yönetmeni sorgulayan kişiler alt açıdan çekilmiştir (Bkz. Görsel 17.1.).



Görsel 17.1. Üst-alt aç kullanımı ("*Su da Yanar*", 1987)

Özgentürk'ün, *Hazal* (1979) ve *At* (1981) ve *Bekçi* (1984) filmlerinde kullandığı çerçeve içi çerçeve oluşturma tekniğini, *Su da Yanar* (1987) filminde de kullanmaya devam ettiği görülmektedir (Bkz. Görsel 17.2.). Filmde yakın, orta ve geniş planlar dengeli bir şekilde kullanılmış, karakterlerin duygu durumlarının gösterildiği sahnelerde özellikle yakın plan çekimlerden faydalandığı görülmüştür.



Görsel 17.2. Kadraj içinde çerçeve kullanımı ("*Su da Yanar*", 1987)

4.2.4.2.2. *Kurgu*

Ali Özgentürk, *Su da Yanar* (1987) filmini bir sayıklama filmi olarak adlandırmıştır (Özgentürk, 2018, s.79). Filmin kurgusuna bakıldığında serim ve düğümün birbiri ile iç içe geçtiği görülmektedir ve bu iç içe geçmiş yapı filmin son sahnesine kadar devam eder. Filmin son sahnesinde ise yönetmenin film çekimlerine başlaması ile birlikte çözüm bölümü karşımıza çıkmaktadır. Bu kurgunun içinde alması kurgu tekniğinin de kullandığı görülmektedir. Örneğin; yönetmenin eşi karakola yönetmeni almaya gelmiştir, bu sırada yönetmen sevgilisinin yanında bulunmaktadır.

4.2.4.2.3. Ses kullanımı

Su da Yanar (1987) filminde müzik kullanımı, hikâyenin atmosferini oluşturmak ve hikâyenin anlatımını destekleyen bir tasarım olarak kullanılmıştır. Müziğin kullanımı hakkındaki bu husus 33 farklı sahnede ortaya konulmuştur. Bu 33 müzik kullanımı şu şekilde örneklendirilebilir:

1. İlk müzik kullanımına filmin ilk sahnesinde rastlanmaktadır. Bu sahne film yönetmeni karakterinin çektiği filmde bir sahnedir. Filmdeki en önemli çatışma noktalarından bir tanesi bu filmi çekip çekemeyeceği hususudur.
2. Film yönetmeni eve gelir. Sarhoştur. Yatağına uzanır. Eşine karşı suçlayıcı ifadelerde bulunur, onu artık sevmediğini, desteklemediğini ima eder. Eşi onu hala sevdiğini belirtir. Bu sırada müzik arka fonda almaya başlar. Film yönetmenini bir diğer büyük çatışması kadınlarla olan ilişkilerinden çıkacaktır. Bu sahne bu çatışma noktasının vurgulandığı ilk sahne olarak karşımıza çıkmaktadır.
3. Yönetmenin kızı piyanoda bir melodi çalmaktadır. Bu sahnede yönetmenin evliliğinden bir kızı olduğunu öğreniriz.
4. Yönetmen ve arkadaşlarının masasına eskiden beri tanıdıkları bir kadın oturur. Kadın eşinin öldüğünden bahseder. Ona özlem duymaktadır. Hüzünlü bir şarkı söylemeye başlar. Ardından kadının sesini bastıran hareketli bir müzik başlar. Kadının hüzünlü şarkısı ile bir zıtlık oluşturur. Yönetmen de iki ilişki arasında kalmış, Fransız sevgilisini özlemiştir.

Olay örgüsü içinde kahramanların yolculuğunda önemli olan noktalarda müzik kullanımı anlatıyı destekleyen bir nitelikte kullanılmıştır.

4.2.4.2.4. Mizansen tasarımı

Su da Yanar (1987) filmi, set çoğunlukla İstanbul kentinde kurulmuştur. Filmin ortalarında ise Anadolu'da bir köyün dış dokusu kullanılmıştır. Dış çekimlerde İstanbul kentinin birçok noktası doğal set olarak kullanılmıştır.

Filmde set olarak kullanılan önemli mekanlar yönetimin evi, yönetmenin köyü, otel odası, hücre, sorgu odası, filmin çekildiği alan, tren garı ve Beyazıt meydanıdır. Ayrıca geniş boş arazilerden ve metruk binalardan da faydalanılmıştır. Anlatıma nasıl bir tasarım ile katkıda bulunduklarını saptamak açısından bu mekanlarda öne çıkarılan nesneleri incelemek yerinde olacaktır.

Yönetmenin evi, yönetmenin aile yaşantısını yansıtan bir mekân olarak tasarlanmıştır. Evde kitaplar ve piyano belirli gelir seviyesinde entelektüel bir aile olduklarını göstermektedir. Ev planında görülen en önemli detay Robert Capa'nın 1936 yılında İspanyol İç Savaşı'nda çektiği "*Falling Soldier*" isimli fotoğrafıdır (Whelan, 2008). Özellikle filmin son sahnesinde çokça gözüken bu imge ile yönetmenin içinde bulunduğu durum arasında bağ kurulabilir. Fotoğraf faşist Franco yönetimine karşı mücadele eden bir askerin fotoğrafıdır. Film yönetmeni de 12 Eylül faşist askeri darbesinden sonra baskı altında fikirlerini gerçekleştirmek için savaşıyor bir aydındır. Evde buluna pencereler uzun krem rengi, ışık geçirmez perdeler ile kapalıdır. Filmin sonunda yönetmenin çekimlere başlama kararı alır ve bu perdeleri açar.

Yönetmenin köyü, yönetmenin kaçış noktasıdır. Aynı zamanda geçmişiyle yüzleştiği bir mekân olarak karşımıza çıkar. Köyde babaannesi ile olan anılarını hatırlamasının uyarıcısı olarak evin önündeki havuz ve portakal bahçesi öne çıkmaktadır. Portakal bahçesinde soyut bir atmosfer yaratmak için arka fona noktasal bir soğuk ışık kaynağı yerleştirildiği görülmektedir. Havuzda ise yönetmene ninesini hatırlatan yapraklar vardır. Köy planlarında dönemin geleneksel köylü kıyafetlerinden yararlanıldığı görülmektedir.

Otel odası, iki sevgilinin gizlice buluşabileceği loş bir ortam olarak tasarlanmıştır. Bu odada bir adet pencere bulunmaktadır. Sevgililer yönetmen ve sevgilisi çoğunlukla bu pencerenin önünde konuşup, planlar yapmaktadır. Setin dekorasyonunda iki adet sıcak ışık kaynağı gece lambası ve bir adet yatak bulunmaktadır. Otel odasında filmin anlatısında doğrudan yer edem bir nesne bulunmamaktadır ancak bu set yönetmenin psikolojik yolculuğu açısından önemli bir noktada yer alır.

Hücre ve sorgu odasının bulunduğu sahnelerde karanlık bir atmosfer oluşturmaya çalışılmıştır. Set yer altında kullanılmayan bir depoyu andırır. Sette yer alan diğer oyuncuların ve film yönetmeninin gözünde bağ bulunmaktadır. Sorgu odası sahnesinde ise yönetmenin çektiği bir filmin izlenmesi için kurulmuş bir sinema projeksiyon makinesi mevcuttur. Yönetmenin ana motivasyonu bir film çekmektedir ve otorite tarafından çektiği bir başka film sorgulanmaktadır.

Filmde simgesel anlatımın kullanıldığı bir sahnelerde, fotoğraflara, maskelere, kıyafetlere, geleneksel nesnelere yer verilmiştir. Örneğin; bir sahnede 1970 ve 1980'li yıllarda öldürülen ya da kaybolan insanların fotoğrafları kullanılmıştır. Başka bir sahnede ise Anadolu'da bir gelenek olan çeyiz malzemeleri kullanılmıştır. Filmde yer alan simgesel sahneler anlatının kimliğini önemli bir kısmını oluşturmaktadır.

Dış çekimlerde doğal ışıktan faydalandığı görülmektedir. Bazı sahnelerde, kapalı alan ve gece planlarında dramatik ışıklandırma tarzları denediği, rembrandt aydınlatma tarzından faydalanılmıştır. Ayrıca bazı sahnelerde low key aydınlatma ve silüet yaratma tekniklerinden de faydalandığı görülmektedir (Bkz. Görsel 18.1.).



Görsel 18.1. Işık kullanımı ("*Su da Yanar*", 1987)

Özgentürk'ün mizansen tasarımında diğer filmlerinde de kullandığı simgesel anlatımı sıklıkla kullandığı görülmektedir. Bu simgesel anlatım, karakterin psikolojisinin bir dışavurumu olarak karşımıza çıkmakla birlikte farklı biçimlerde bulunmaktadır. Örneğin; film yönetmeni memleketine gittiğinde bir sinemaya gider. Sinema salonunda izlediği filmler kendi çocukluk anılarıdır. Memleketinde zaman geçirdiği süre içerisinde bir genç kızın evlenmeden öldüğünü öğrenmiştir. Film yönetmeni bir arazide yürümektedir. Arazide kara çarşafı kadınlar ellerinde çeyiz parçaları ile ağıtlar yakarlar. Bir başka sahnede ise yönetmen, Beyazıt meydanındadır. On gündür süren tutukluluğu sona ermiştir. Meydanda yürürken kendi kendine düşünmektedir: *"Bütün bir gençliğim burada sanki. İşte şu masada, şu devrilmiş sandalyede. Kaç yaşındaydık bir akşamüstü çınaraltında? Ölüm ve kıyım rüzgarları eserken kaç yaşındaydık? Kocaman bir inançla geçen gençliğim sen güzeldin."*

Film yönetmeni karakterinin düşüncelerini dile getirdiği bu sahnenin hemen sonrasında 12 Eylül'ün ve hemen öncesindeki politik hareketlerin yer aldığı metaforik sahneler ile belgesel sahnelerde oluşan bir kolaj karşımıza çıkmaktadır (Bkz. Görsel 18.2.)



Görsel 18.2. *Metaforlu mizansen tasarımları ("Su da Yanar", 1987)*

4.3. Ali Özgentürk Sinemasının Bireysel Anlatısının Değerlendirilmesi

Özgentürk'ün 1979-1987 yılları arasında gerçekleştirdiği *Hazal* (1979), *At* (1981), *Bekçi* (1984) ve *Su da Yanar* (1987) filmleri, konuları ile eleştirel sinema örnekleri olarak değerlendirilmektedir. Konu ve işlenişi açısından eleştirel öğeler içermesinin yanı sıra yönetmenin özgün bir yaklaşım sergileyerek kendine ait bir toplumsal gerçekçi bir çizgi edindiği görülmektedir. Simgeler, metaforik anlatımların yer aldığı sahneler, zaman zaman filme dahil olan şiirsel anlatımlar Özgentürk'ün bireysel anlatısını kurmasında önemli noktalar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Belirtilen dört filmde de karakterlerin psikolojik yolculuğunun dışavurumu olarak kullanılan, soyut ve metaforlu sahneler mevcuttur. Bu sahneler anlatının şekillenmesinde kilit noktalarda yer almışlardır. Sahneler bir anının anımsanması, rüya sekansları ya da karakterin motivasyonunun dışavurumu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yönetmen tüm filmlerinde sözlü ve yazılı edebiyattan faydalanmış, bu anlatımları aktaracak hikayeci karakterler yaratmıştır. *Hazal* (1979)'da kör halı dokumacıları, *At* (1981)'ta kuş satıcısı, *Bekçi* (1984)'de Palavracı Tefo hikâyeyi anlatan yardımcı kahramanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. *Su da Yanar* (1987) filminde ise yönetmenin dış sesi bu aktarımı sağlamaktadır.

Yönetmenin bir birey olarak düşüncelerini filmlerinde yansıtması hem biçimsel hem de içeriksel anlamda mümkün olmaktadır. Bu bağlamda yukarıda yapılan film değerlendirmeleri ışığında, Ali Özgentürk'ün 1979-1987 yılları arasında çekmiş olduğu *Hazal* (1979), *At* (1981), *Bekçi* (1984) ve *Su da Yanar* (1987) filmlerinde kullandığı ortak öğelere bakılacaktır.

4.3.1. Ali Özgentürk filmlerinde ortak konular

Özgentürk'ün filmlerinde, eleştirel bir anlayış benimseyerek çoğunlukla toplumun ve bireyin egemen güçler karşısında ortaya çıkmış sorunlarına yönelik konulara değindiği görülmektedir. Bu konular alt başlıklar halinde sıralanacak ve filmlerde işlenişleri hakkında bilgi verilecektir.

4.3.1.1. Yoksulluk

Hazal (1979) filminde, Emin parasızlıktan dolayı Hazal'ın başlık parasını ödeyememiştir. Hazal, ailesinin maddi durumu kötü olduğu için Ömer ile evlenmeye razı gelmektedir.

At (1981) filminde Hüseyin, geçimini sağlayamadığı ve oğlunu okutacak para bulamadığı için şehre çalışmaya gelir.

Bekçi (1984) filminde, Murtaza evini geçindirecek parayı kazanamamaktadır bu sebepten dolayı kızını okuldan alır, fabrikaya işçi olarak verir.

4.3.1.2. Otorite

Belirtilen filmlerde karakter ve tip temsillerinin bir otorite ile karşılaştığı görülmektedir.

Hazal (1979) filminde, Hazal'ın, Emin'in ve köylülerin otorite olarak gördüğü iki ana figür ağa ve şeyhtir. Toprak sahibi olan ağa maddi gücü, dini konulardaki söz geçirmesi ile de şeyh manevi gücü kullanmaktadır. Hazal karakterinin gelin olarak gittiği evde, Hazal'ın kayınvalidesi konumunda bulunan muhtarın karısı ise evde, evin diğer sakinleri üzerinde otorite kurmaktadır. Filmden köye yolun geleceği haberi duyulur. Bu ağa ve şeyhin hoşuna gitmez çünkü otoriteyi kendisinden daha büyük bir güce kaptırma ihtimali söz konusu olur ve devletin otoritesi hissedilmeye başlanır.

At (1981) filminde, köyde otorite ağadır. Hüseyin, ağanın yüce gönüllülüğüne dayanarak ondan İstanbul'a gidebilmek için borç para ister. Evini rehin bırakmak şartı ile ağadan parasını alır. Oğlu ile birlikte şehre gider. Feodal bir düzenden kapitalist bir düzene gelmiştir. Hüseyin, burada devlet ve kurumlarının otoritesiyle tanışır ancak bu otorite yabancı olduğu bir düzenin içinde ona sürekli engeller çıkarır.

Bekçi (1984) filminde Murtaza, hiç sorgulamadan kendi üstündeki otoriteye bağlılığını sunmuştur. Bunun yanı sıra kendisini kurs görmüş, terbiye almış bir insan olarak tanımlar ve diğer işçilerden üstün görür. Bu sebepten dolayı hem aile hayatında hem de iş hayatında kendi otoritesini kurmaya çalışır. Fabrikaya yeni kurallar getirmeye çalışır. Uymayanlar hakkında üst kademelere şikayetlerde bulunur. Ev hayatında bir kızını okuldan alır, fabrikaya işçi olarak verir, diğer kızını ise istemediği bir evliliğe zorlar.

Su da Yanar (1987), filminde film yönetmeni çekmek istediği filmin karşısında otorite vardır. Bu otorite 12 Eylül Darbesi ile ortaya çıkan baskıcı bir güçtür. Yönetmenin, bazı arkadaşları bu otoriteye karşı gelmesinin doğru olmayacağı konusunda onu uyarır çünkü çoğu entelektüel insan düşünceleri yüzünden hapse atılmış, işkence görmüştür. Yönetmen bir gün çekeceği film için mekân bakmaktadır. Yanına iki kişi gelir ve yönetmeni tutuklarlar. Yönetmeni bir hücreye götürüp

sorgularlar. Bu sorgu on yıl önce yaptığı bir film hakkındadır. Sorgulayan kişiler bu filmi otoriteye karşı bir tehdit olarak algılamışlardır.

4.3.1.3. *Kimlik Arayışı*

Özgentürk'ün kahramanları bir kimlik, bir statü sahibi olmaya çalışan kahramanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin; *Hazal (1979)* filminde Emin, Hazal'ın kurtarıcısı, *At (1981)* filminde Hüseyin, çocuğunu okutabilen örnek bir baba, *Bekçi (1984)* filminde Murtaza, dedesi gibi bir kahraman, *Su da Yanar (1987)* filminde film yönetmeni devrimci bir entelektüel olmak ister.

4.3.1.4. *Aile kavramı*

İncelenen filmlerde görüldüğü üzere aile kavramı ana öğelerden birisi konumunda yer almıştır.

Hazal (1979), filminde Hazal karakteri, ailesinin maddi durumuna katkıda bulunabilmek için evlenir. Gelin gittiği evin ailesi tarafından dışlanır ancak Ömer ile kurduğu yakın ilişki kendisini bir noktada bu ailenin bir parçası haline getirir. Diğer yandan sevdiği adam olan Emin ile birlikte bir aile kurma hayali ile kaçır.

At (1981) filminde Hüseyin, ailesi için para kazanmak ister ve bu yüzden İstanbul'a gider. Ailesinin en değerli üyesi olarak gördüğü oğlunu okutarak büyük bir adam olmasını sağlamak en büyük idealidir. Filmde oğlu Ferhat bir süre sonra köyünü ve İstanbul'a gelmeden önceki aile yaşantısını özlediği için babasına geri dönmek istediğini söyler.

Bekçi (1984) filminde Murtaza, eşi, halası ve iki kızı ile birlikte yaşayan düşük gelirli bir işçidir. Dedesi Koloğlu Hasan Bey gibi bir kahraman olmak ister. Bir kızını okula gönderir. Murtaza'nın ailesi filmin olay örgüsü içinde önemli bir noktaya sahiptir. Murtaza otoritesini aile bireyleri üzerinde kurmaya çalışır ve başarısız olur.

Su da Yanar (1987) filminde film yönetmeni evli ve bir çocuk babasıdır. Köyde yıllardır ziyaret etmediği bir babası ve onunla aile kurmak isteyen Fransız bir sevgilisi vardır. Filmin ilerleyen sahnelerinde Fransız sevgili ile birlikte olması, önceden kurmuş olduğu ailenin dağılmasına sebep olacaktır.

4.3.1.5. Ebeveyn-çocuk ilişkisi

Yönetmenin işlenen tüm filmlerinde ebeveyn-çocuk ilişkisinin işlendiği görülmektedir. Özellikle çocuğunu kaybetmiş ebeveynler Özgentürk'ün dört filminde de dikkati çeken ortak bir noktadır.

Hazal (1979) filminde, anne karakteri bir oğlunu kaybetmiştir. Kalan tek oğlu Ömer, onun umududur. Ömer'in iyi bir "erkek" olabilmesi için çabalar. Anne karakterinin bir de kızı bulunmaktadır. Oğlunun aksine kızına değer vermez. Onun isteklerine kulak asmaz.

At (1981) filminde, filmin hikayesi baba ile oğlu arasındaki ilişki üzerinden kurulmaktadır. Hüseyin oğluna okula gönderebilmek için İstanbul'a çalışmaya gelir. Onun tek ideali oğlunu okutup büyük bir adam edebilmektir. Ayrıca filmde oğlu öldürülmüş bir anne karakteri vardır. Bu karakter anlatıya zaman zaman dahil olur.

Bekçi (1984), filminde de Murtaza ve kızları arasındaki ilişki hikâyede önemli bir yer kaplar. Murtaza, iki kızı üzerinde otorite kurmaya çalışır. Bir kızını istemediği bir adamla evlendirmek isterken, diğer kızını okuldan alıp fabrikada çalışmaya verir. İki kızı da babasının kurmak istediği otoriteye karşı gelir. Bunun etkisiyle büyük kız evden ayrılırken, küçük kız bir kaza sonucu ölür.

Su da Yanar (1987) filminde, film yönetmeninin bir kızı vardır. Yönetmen kızını karısı ile olan ilişkisinde aralarındaki bağın kopmaması için kullanır. Yönetmen memleketine gittiği zaman çocukluk arkadaşını ziyaret etmek ister. Çocukluk arkadaşının evine gittiğinde onun annesiyle karşılaşır. Arkadaşının nerede olduğunu sorar. Anne ise çocuğunun öldürüldüğünü belirten bir konuşma yapar.

4.3.1.6. Ataerkillik

Ali Özgentürk, ataerkil düzenin erkeğe ve kadına yüklediği rolleri eleştirel bir biçimde ele almaktadır.

Hazal (1979) filminde, erkek "evin direği" ve karar verici konumundadır. Filmde Ömer karakteri bir çocuk olmasına rağmen, annesi tarafından bir "erkek" olması için çabalanır. Bu amaçla ona büyü yaptırılır. Ağanın evinde erkeklerin toplantısına katılması öğütlenir. Kadınlar ise pasif bir konumda, başlık parası ile alınıp satılabilen bir hizmet aracı olarak resmedilmiştir. Anne karakterinin söylemleri ve hareketleri ile ataerkil düzeni yeniden ürettiği görülmektedir. Kendi kızını düşünmekten aciz olarak tanımlarken, Ömer'i çocuk olmasına rağmen bir "erkek" olarak

nitelendirir. Ataerkil düzenin tanımladığı “erkek” tanımına uymadığı için muhtar olan kocasını eleştirir.

At (1981) filminde Hüseyin, ailesini geçindirmek için “erkekliğin gereği” olanı yapar ve İstanbul’a çalışmaya gider. Evinin reisidir. Bu sebepten ötürü eşine annesinin evine gidip orada oturup kendilerini beklemesini söyler. Film boyunca çalışma hayatına katılan tüm karakterlerin erkek olduğu görülür. Filmde gösterilen çalışan kadınlar ise randevu evinde bulunan fahişelerdir.

Bekçi (1984) filminde Murtaza karakteri davranış ve söylemleri ile ataerkil düzenin bir savunucusu konumundadır. Evde dört kadın ile birlikte yaşamaktadır. Onlara hiçbir zaman söz hakkı vermez. Örneğin, eşi, Murtaza’nın maaşı ve kızının evliliği ile ilgili farklı düşüncede olduğunu belirtir. Murtaza bu konulara “kadın aklıyla” karışmaması gerektiğini söyler. Bir kızını istemediği bir adam ile evlendirir. Diğer kızını ise okuldan alarak fabrikaya verir. Bu iki konuda da kızlarına ya da eşine danışma gereği duymaz.

Su da Yanar (1987) filminde, *film* yönetmeni eşinin yanı sıra Fransız bir kadınla birlikte ve bundan rahatsızlık duymaz. Film yönetmeni eşi ile tartıştığı zaman, kendisini hiç düşünmediğinden ve eşinin onu mülkü gibi gördüğünden bahseder ancak film boyu davranışları bunun tam tersinin söz konusu olduğunu kanıtlar niteliktedir. Yönetmen iki kadın arasında bir seçim yapmaz ve istediğinde bir diğerinin yanına gider. Eşi onu terk ettiği zaman çocuklarının olduğu önermesini öne sürer. Bir diğer örnek ise yönetmenin eşinin muayenehanesine gelen hamile kadındır. Yönetmenin eşi bir doktordur ve kadına hamile olmasının ölüm riski doğurduğunu söyler. Kadın ise kocasının bunu istediğini ve çaresiz olduğunu belirtir.

4.3.1.7. Kadının konumu

Hazal (1979) filminde kadın bir meta konumundadır. Başlık parası ile alınıp satılan, ev işlerinde çalıştırılan, kendisine özgü düşünceleri olduğunda ahlaksızlıkla suçlanan bir varlıktır. Erkeğin koruyup kollamak zorunda olduğu, bir namus nesnesidir. Filmin sonunda Hazal’ın kaçması ile birlikte köyün namusunun kirlendiği iddia edilir ve Hazal ile Emin öldürülür. Peşo da kadının konumunu gösteren bir diğer karakterdir. İsteddiği adam başlık parasını ödeyemediği için evlenememiştir ve annesine kendisinin de istekleri olduğunu söyler ancak anne tarafından umursanmaz.

At (1981) filminde, Murtaza eşine annesinin evinde oturup onlar gelene kadar orada kalmasını söyler. Film boyunca, eleştirilen egemen düzen kadını yok saymaktadır. Göç ile

çalışmaya gelen bütün karakterler erkektir. Kimisi evini geçindirmek kimisi ise başlık parası biriktirmek için İstanbul'a çalışmaya gelmiştir.

Bekçi (1984) filminde, kadın sisteme hizmet eden işçiler ve ev hanımları konumunda bulunmaktadır. Fabrikada çalışan işçi kadınlar para kazanıp ev ekonomisine destek olurlar. Bunun yanı sıra ev işlerini de yapmaktadırlar. Murtaza'nın büyük kızı evlenip kendi evinin hanımı olma hayalini kurmaktadır. Murtaza'nın küçük kızı ise okulda okurken, okuldan alınarak fabrikada çalıştırılmaya başlar.

Su da Yanar (1987) filminde, iki önemli kadın karakteri film yönetmeninin eşi ve Fransız sevgilisidir. İki kadın da entelektüel kadınlardır ancak film yönetmeninin karşısında pasif bir konumda bulunmaktadırlar. Onun istekleri doğrultusunda davranırlar. Bu bağlamda yönetmenin eşinin muayenehanesine gelen kadından farklı değildirler ancak entelektüel birikimleri sayesinde filmin sonuna doğru film yönetmenine karşı tepkilerini koyarak bu pasifliği kırarlar.

4.3.1.8. Göç

Bu tema Ali Özgentürk'ün işlenen üç filminde gözlemlenmektedir.

Hazal (1979) filminde, Hazal karakterinin Ömer ile evlenmesinin ana sebebi göç ile şehre giden Beşir karakterinin ölmesidir. Filmde, Emin karakteri Hazal ile beraber İzmir'e göç edip orada yeni bir hayat kurmayı planlamaktadır.

At (1981) filminde, köyünde geçim sıkıntısı çeken Hüseyin oğlunu da yanına alarak İstanbul'a göç eder. Amacı yeterince para kazanıp köyüne dönmek, oğlunu okula yazdırmaktır.

Su da Yanar (1987) filminde, yönetmen ve Fransız sevgilisi ülkeyi terk ederek Avrupa'da yeni bir hayat kurmak üzerine konuşurlar.

Görüldüğü üzere Ali Özgentürk'ün filmlerinde bahsedilen temalar sıklıkla kendisini tekrar etmektedir.

4.3.2. Ali Özgentürk filmlerinde ortak kimlik temsilleri

Feodal ve kapitalist düzenin sahipleri ile bu düzenlerin altında ezilenler Ali Özgentürk'ün karakter ve tiplerini oluşturur. Bir başka deyişle, otoriteyi elinde tutan egemenlerin karşısına bu sisteme ayak uyduramayanları ya da ayak uydurmayı reddeden kurbanları koymuştur. Yönetmen, olayları gerçekçi bir perspektiften sunmuştur. Bu açıdan bakıldığında zaman egemen olana karşı gelen ya da ona uyum sağlayamayan kahramanların zarar gördüğü hatta öldüğü görülmektedir.

Özgentürk'ün karakter temsillerinde kapitalist ve feodal aktörler aynı niteliktedir. Karakterlerin önüne sürekli engeller koyarlar. Farklı fikir ve görüşlere karşı katıdırlar. *Hazal* (1979) filminde ağa ve şeyh, *At* (1981) filminde devlet memurları ve burjuvazi, *Su da Yanar* (1987) filminde yönetmeni tutuklayan kişiler bunlara örnek olarak verilebilir. Bu noktada tek farklılık *Bekçi* (1984) filmindeki Murtaza karakterindedir. Murtaza, üstlerinin değerlerini o kadar benimsemiştir ki bu değerler onun kendi kendine engel olmasını sağlar.

4.3.3. Ali Özgentürk filmlerinde ortak zaman ve mekân

Ali Özgentürk, incelenen filmlerinde değindiği hikayeler ile filmlerin çekildiği dönemin toplumsal koşulları ile yakın bir ilişki kurmuştur. *Hazal* (1979) feodalite düzeninin hüküm sürmeye devam ettiği Güneydoğu bölgesinde geçerken, diğer üç filmin hikâyesinin çoğu kapitalist düzenin hâkim olduğu İstanbul'da geçer ve kahramanlar bu düzenler karşısında mücadele ederler.

Ali Özgentürk sinemasında mekanlar anlatının kurulmasında önemli işleve sahiptir. Bu mekanlardan bazıları düzenin korunması ve yeniden üretilmesi için çalışırlar. Örneğin; *Hazal* (1979) filminde köy meydanı, medrese, ağanın evi, Hazal'ın gelin gittiği ev var olan zihniyeti yeniden üreten mekanlardır. Bunun karşısında ise yol inşaatı gibi düzenin bozulmasına yönelik bir mekân belirlemiştir. *At* (1981) filminde, pazar yeri düzene dahil olmanın mekânı olarak karşımıza çıkar. Buna karşılık devlet daireleri, hapisane, zabıaların gezdiği İstanbul sokakları gibi noktalar karakterin karşısında engelleri yeniden üreten mekanlardır. *Bekçi* (1984) filminde, fabrika ve ev Murtaza'nın benimsediği kapitalist ideolojiyi yeniden üretmeye çalıştığı mekanlar olarak karşımıza çıkar. *Su da Yanar* (1987) filminde ise hücre, sorgu odası gibi mekanlar egemen gücün mekanları olarak resmedilmiştir. Buna karşılık köy, ev, otel odası, Beyazıt Meydanı gibi mekanlar film yönetmeni karakterinin iç çelişkilerini aşmasında yardımcı mekanlar olmuştur.

Tüm filmlerde simgesel anlatımın olduğu soyut sahnelerde, durumsal(düşsel) zaman sürekliliği görülmektedir. Filmlerin öykü zamanlarında net bir tarih aralığı belirtilememektedir ancak aksiyon genellikle sıralı bir zamansal düzeni izlemektedir. Zamansal düzenin sırası ise bazı noktalarda flashback ve flashforward sahneleri ile bozulmaktadır. Özgentürk filmlerini 90, 111, 116, 127, dakikalık ekran süreleri içinde gerçekleştirmiştir.

4.3.4. Ali Özgentürk filmlerinin ortak teknik özellikleri

4.3.4.1. Kamera

Hazal (1979), *At (1981)*, *Bekçi (1984)* ve *Su da Yanar (1987)* filmlerinin kamera kullanım tarzlarına bakıldığında benzer bir tarzın benimsendiği görülmektedir. Kamera hareketlerine bakıldığında, sabit kamera ve şaryo ile hareketli kamera kullanımının yapıldığı görülmektedir. Yönetmen sabit kamera üzerinde pan ve tilt hareketlerini kullanarak özneyi takip etmiş ya da tamamen sabit çekimler ile olayı aktarmıştır. Bazı sahnelerde ise şaryo yardımı ile kaydırmalı çekimler yapıldığı görülmektedir.

Bazı sahnelerde alt ve üst açı tekniği kullanılmış, anlatı içinde bulunduğu duruma göre film kahramanları güçlü ya da güçsüz olarak konumlandırılmış, anlatının güçlendirilmiştir.

Özgentürk'ün, *Hazal (1979)*, *At (1981)*, *Bekçi (1984)* ve *Su da Yanar (1987)* filmlerinde kadraj içi çerçeveleme tekniğini sürekli olarak kullanmış, karakterlerin duygu durumlarının gösterildiği sahnelerde özellikle yakın plan çekimlerden faydalandığı görülmüştür.

4.3.4.2. Kurgu

Filmlerin kurgusuna bakıldığında, serim-düğüm-çözüm birliğini sağlayan sıralı bir kurgunun genel yapıya hâkim olduğu görülmektedir. *Hazal (1979)* ve *At (1981)* filmlerinde sıralı kurgu ile almalı kurgu bir arada kullanılmış, özellikle doruk sahnelerinde almalı kurgunun ön plana çıkarıldığı gözlemlenmiştir. *At (1981)* filminde Hüseyin'in seyyar arabayı çalması ve hemen ardından öldürülmesi sekansı ile *Hazal (1979)* filminde Hazal ile Emin'in kaçtığı sahne bu sava örnek olarak gösterilebilir. *Bekçi (1984)* ve *Su da Yanar (1987)* filmlerinde ise yönetmen sıralı kurguyu bozan flashforward ve flashback teknikleri kullanmıştır. İki filmde olay örgüsünün sonundan birer sahne ile açılır. *Bekçi (1984)*, Murtaza'yı tanıyan insanlar onun nasıl biri olduğunu hikâyede yaşanmış olay üzerinden yorumlarlar. *Su da Yanar (1987)* filminde ise yönetmen çekeceği filmin setinin kurulacağı yerde bir anne-oğulun konuşmasını izlemektedir. İki filmde de bu sahneden sonra geriye dönüş yapılır ve filmin hikayesi başlar. *Bekçi (1984)* filminde, Murtaza'nın geçmişte çalıştığı randevu evini anlattığı sahneler de flashback tekniğine örnek olarak gösterilebilir. *Su da Yanar (1987)* ise filminde yönetmenin köyünde gençlik yıllarını anımsadığı sahneler bu tekniğe örnektir.

Dört filmde de karakterlerin psikolojik durumları neticesinde ortaya çıkan metaforik soyut sahnelerde almalı kurgu denemeleri yapılmış, mekân ve zaman belirsiz bir hale getirilmiştir.

4.3.4.3. Ses kullanımı

Yönetmenin incelenen filmlerinde müzik kullanımı, anlatıda bir atmosfer oluşturmak ve hikâyenin anlatımını desteklemek amacıyla kullanılmıştır. Müziği kullanırken olay örgüsünde kırılma noktalarını gözetmiştir. Ali Özgentürk'ün filmlerinde her karakterin kendine has bir müziği vardır. Yönetmen benzer temanın devam ettiği sahnelerde aynı müziği kullanmaya devam etmiştir. Müziğin temposu ve tonu sahnenin niteliğine göre değişkenlik göstermiştir.

Yönetmen tüm filmlerinde klasik müzik, Türk halk müziği, ağıtlar bulunmaktadır. Bu anlamda filmin içinde bulunduğu yörenin folklorunun yansıtıldığı görülmektedir.

4.3.4.4. Mizansen tasarımı

Ali Özgentürk filmlerinde kurulan setlerde tasarım, genellikle anlatıyı destekleyen nesnelerin kadraj içine yerleştirilmesi ile gerçekleşmektedir. Özellikle metafor sahnelerinde bu nesneler doğrudan mesaj veren araçlardır. Soyut ve metaforlu sahneler, Ali Özgentürk'ün mizansen tasarımlarında belirleyici bir rol üstlenmiştir.

Kahramanların vakitlerini geçirdikleri mekanlar ise sınıfsal durumlarına göre dizayn edilmiştir. Murtaza, Hazal ve Hüseyin'in konakladıkları yerlerde geleneksel el işçiliği ürünü olan geleneksel nesneler göze çarpar. Bu kişiler işçi ve köylü sınıfına mensup insanlardır. Aileleri ve kendilerinin kıyafetleri de bu sınıfa mensup insanların kıyafetlerinin bir prototipidir. Film yönetmeni aydın ve görece iyi kazanan bir adam durumundadır. Evinde piyano, resimler, kitaplar bulunmaktadır.

Söz edilen filmlerde dış çekimlerde doğal ışıktan faydalanılmıştır. Filmlerin bazı sahnelerinde, özellikle kapalı alan ve gece planlarında dramatik ışıklandırma tarzları denendiği, rembrandt ve low key aydınlatma tekniklerinden sıkça faydalandığı görülmektedir. Ayrıca özellikle dış çekimlerde ışık kaynağını öznenin arkasına alarak siluet yaratıldığı ve kompozisyonlarda bundan da faydalandığı görülmektedir.

Özgentürk'ün mizansen tasarımları filmlerindeki karakterler ile de yakın ilişki içindedir. Örneğin; *Hazal* (1979) filminde Güneydoğu efsanelerinden Şahmeran motifi set tasarımında sıklıkla gösterilir. *Hazal* (1979) filminin incelendiği kısımda da görüldüğü gibi Hazal karakteri ile Şahmeran arasında benzerlikler bulunmaktadır. Murtaza'nın evinde dedesinin bir portresi asılıdır. Murtaza'nın tek isteği dedesi gibi bir kahraman olabilmektir. Hüseyin, oğlunu okutabilmesinin tek

yolunun ölmesi gerektiği düşüncesine kapıldığında okulun bahçesinde bir tabutta kendisini görür. Film yönetmeni filmini çekmek için zorlu bir savaş vereceğinin bilincindedir ve bulunduğu evin salonunda Robert Capa'nın İspanya İç Savaşı'nda çektiği vurulan asker fotoğrafı durmaktadır.



5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç

Sinema var olduğu dönem boyunca büyük aktörlerin ilgisini çekmiş bir araç olarak karşımıza çıkmıştır. Kimi zaman ticari kaygılar ile bir meta haline gelen bu araç, kimi zaman ise sanatsal kaygıların uğrak noktası olmuştur. Bunun sebebi sinemanın vadettiklerinin birçok boyutunun olması ve birçok ögeyi içinde barındırmasıdır. Sinemanın bu geniş kapsamı, onun farklı tanımlamalar içinde yer almasının önünü açmıştır. Bu tanımlamalardan birisi de kuşkusuz bir ifade aracı olarak sinemadır. Bireyin kendisini ifade edebilmesi için yeni bir yol olan sinemanın, tarihine bakıldığında da anlatının çeşitlenerek geliştiği gözlemlenmiştir. Ancak bu gelişme, kültür endüstrisinin sinemadaki en büyük yansıması olan Hollywood ile birlikte bir tek tipleşmeye dönüşme riski ile karşı karşıya kalmıştır. Ticari kaygıların ön plana çıktığı, sinemayı bir eğlence ve tüketim aracı olarak görülme eğiliminde olan endüstri, bireyin kendisini özgün bir şekilde ifade edebilme özgürlüğünü sınırlandırmıştır.

Çalışmanın problemi, endüstrinin sınırlandırmalarına karşın, yönetmenin bireysel bağımsızlığını koruyup koruyamayacağı, bir birey olarak egemen sisteme karşı ne ölçüde bireysel düşüncelerini özgün ve özgür bir şekilde ifade edebileceğidir. Çalışmada bu bağlamda öncelikle birey kavramı incelenmiş, modern bireyin nasıl ortaya çıktığı irdelenmiştir.

Özgentürk'ün 1979 yılında ilk filmini çektiği görülmektedir. Çalışmada yönetmenin 1979-1987 yılları arasında yer alan dört filmi incelenmiştir. Politik eğilimleri olan bir sinema anlayışıyla filmlerini gerçekleştiren yönetmen Sarris'in geliştirdiği auteur yaklaşım metodu ile incelenmiştir. Bu bağlamda Özgentürk'ün 1979-1987 yılları arasında yer alan *Hazal* (1979), *At* (1981), *Bekçi* (1984) ve *Su Da Yanar* (1987) filmleri anlatı biçimi, kimlik temsilleri, zaman ve mekân ve teknik özellikler ana başlıkları altında incelenmiştir. Anlatı biçimi ana başlığı; filmin öyküsü, konu ve tema analizi, olay örgüsü (serim bölümü, çatışma, gelişme bölümü, doruk noktası, sonuç bölümü) alt başlıklarına ayrılmıştır. Teknik özellikler ana başlığı ise kamera, kurgu, ses kullanımı, mizansen tasarımı alt başlıklarına ayrılmıştır.

Yönetmenin, kahramanlarının psikolojik durumları ile bağlantılı olarak oluşturduğu metaforik sahneler bir imza niteliği taşımaktadır. Bunun yanı sıra konu ve tema analizi sırasında ortaya koyulan ortak sekiz konu başlığından yedi tanesi bahsi geçen dört filmde de kullanılmış, bir tanesi ise bahsi geçen üç filmde kullanılmıştır. Dört filmde de değinilen yedi konu, yoksulluk, otorite, kimlik arayışı, aile kavramı, ebeveyn-çocuk ilişkisi, ataerkillik, kadının konumu başlıkları

altında incelenmiştir. Üç filmde değinilen bir konu ise göç başlığı altında incelenmiştir. Bu açıdan bakıldığında zaman yönetmenin bireysel düşüncelerini tutarlı bir biçimde filmlerinde sergilediği anlaşılmaktadır.

Ardından Ali Özgentürk filmlerinde zaman ve mekânın nasıl bir benzerlik gösterdiği “Ali Özgentürk filmlerinde ortak zaman ve mekân” başlığında incelenmiş, bu mekanların anlatıyı destekleyen ortak yanları ortaya koyulmuştur. Mekanların, karakter psikolojilerini ve motivasyonlarını etkileyen, egemen güçlerin ideolojisinin yeniden üretilmesini sağlayan bir yapıda, eleştirel bir bağlamda kullanıldığı görülmüştür. Özgentürk filmlerinde zaman, 20. yy. Türkiye’sinin ikinci yarısı iken, üç filmde kapitalist düzeni, bir filmde ise feodal düzeni egemen güç olarak ortaya koymuştur. Filmlerin ana omurgaları, şimdiki zaman sürekliliği üzerine kurulurken, tüm filmlerde simgesel anlatımın olduğu soyut sahnelerde, durumsal(düşsel) zaman sürekliliği görülmektedir.

Yapılan çalışma sonucunda, Ali Özgentürk’ün, *Hazal* (1979), *At* (1981), *Bekçi* (1984) ve *Su da Yanar* (1987) filmlerinde teknik anlamda benzer eğilimler gösterdiği görülmektedir. Kamera kullanımının sırasında geniş, orta ve yakın planlı ölçekleri dengeli bir şekilde kullanmış, duygu durumlarını gösterdiği sahnelerde yakın plan çekimlere önem vermiştir. Kamera hareketlerine bakıldığında, sabit kamera ve şaryo ile hareketli kamera kullanımını tüm filmlerinde sıklıkla kullandığı görülmektedir. Kadraj içinde çerçeve oluşturma yöntemi ise, yönetmenin en çok tercih ettiği yöntemlerin başında gelmektedir. Bu yöntem yönetmenin dört filmde kompozisyonlarda sıklıkla karşımıza çıkmıştır. Ayrıca yönetmen, tüm filmlerinde belgesel tarzı film çekimleri kullanmıştır. *Hazal* (1979)’da köy yaşantısı, *At* (1981)’da köy yaşantısı ve 80’li yılların İstanbul yaşantısı, *Bekçi* (1984)’de fabrikada çalışan işçi görüntüleri ve röportaj tekniği, *Su da Yanar* (1987)’da ise arşiv görüntüleri bu çekim tarzına örnek olarak gösterilebilir.

Bahsi geçen filmlerde dış çekimlerde doğal ışıktan faydalandığı, kapalı alan ve gece planlarında ise dramatik ışıklandırma tarzlarından faydalandığı görülmektedir. Özgentürk dramatik ışık kurarken, rembrandt ve low key(noktasal) ışık aydınlatma tarzlarını sıklıkla kullanmıştır. Dış çekimlerde ise ışık kaynağını öznenin arkasına alarak siluet yaratıldığı ve bazı kompozisyonlarda bu teknikten yararlanıldığı gözlemlenmiştir.

Filmlerin kurgusunda, genel olarak serim-düğüm-çözüm birliğini sağlayan sıralı bir kurgu söz konusuyken, alışılagelmiş kurgu tekniği özellikle sahnelerin temposunun yükseldiği noktalarda kendisini göstermektedir. Filmde karakterlerin psikolojik durumları neticesinde ortaya çıkan

metaforik soyut sahnelerde de almaşık kurgu denemeleri yapılmış, zaman ve mekân algısı keskinliğini yitirmiştir. Özellikle *Bekçi (1984)*, *Su da Yanar (1987)* filmlerinde, geçmişin hatırlandığı sahnelerde geçmiş zaman sürekliliğinin kullanıldığı flashback yönteminden faydalanılmıştır.

Özgentürk filmlerinde müziği, anlatıda bir atmosfer oluşturmak ve hikâyenin anlatımını desteklemek amacıyla kullanırken, olay örgüsünde yer alan kırılma noktalarına dikkat etmiş, her karaktere özgü bir müzik kullanımı tasarlamış, müziğin tonu ve temposunu sahnenin niteliğine göre ayarlamıştır. Yönetmen tüm filmlerinde Klasik batı müziği, Türk halk müziği ve Anadolu ağıtlarını kullanmıştır.

Ali Özgentürk filmlerinde mizansen tasarımı, genellikle anlatıyı destekleyen nesnelerin kadraj içine yerleştirilmesi ile gerçekleşmiş, özellikle metafor sahnelerinde bu nesneler doğrudan mesaj veren araçlar olarak kullanılmıştır. Kahramanların vakitlerini geçirdikleri mekanlar ise sınıfsal durumlarına göre tasarlanırken, karakterler ile nesneler arasında yakın ilişkiler kurulmuştur. *Hazal (1979)*'da Şahmeran, *At (1981)*'da el arabası, *Bekçi (1984)*'de Kolağası Hasan Bey'in tablosu, *Su da Yanar (1987)*'da ise Robert Capa'nın çektiği vurulan asker fotoğrafı bu nesnelere örnek olarak gösterilebilir.

İnceleme sonucunda Özgentürk'ün gerek teknik açıdan gerekse anlatı açısından belli temaları tutarlı bir biçimde tekrarladığı ve yaratıcı yönetmen yaklaşımına uygun bir çizgide bulunduğu anlaşılmıştır. Özgentürk 1979-1987 yılları arasında yer alan dönemde, baskılara rağmen kendi bireysel düşüncelerini tutarlı bir şekilde yansıtarak, yönetmenin bir birey olarak var olmasına hizmet etmiştir.

5.2. Öneriler

Türkiye, yakın tarihinde birçok kez darbelerle yüzleşmek zorunda kalmıştır. Bu darbeler insan haklarını ve demokrasiyi askıya almış, birey kavramının gereklilikleri olan özgünlük ve özgürlüğü sınırlandırmıştır.

Türk sinemasında bir birey olarak yönetmenin incelenmesi durumu bu çalışmada sadece bir yönetmen çerçevesinde ortaya koyulmuştur. Ülke sinemasında 1960'lı yıllardan günümüze kadar gelen süreçte birçok farklı yönetmen, birçok farklı koşulda kendi bireysel düşüncelerini filmlerine yansıtmıştır. Bu bağlamda, daha fazla sayıda yönetmeni kapsayan daha geniş bir "birey olarak yönetmen" incelemesi Türkiye'de yönetmen araştırmaları için faydalı bir örnek olacaktır.

KAYNAKÇA

Abisel, N. (2017). Popüler Sinema ve Türler. Ankara: Deki Yayınları.

Abisel, N & Eryılmaz, T. (2011). Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga. İri, M. (Ed.) Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar. İstanbul: Derin Yayınları

Adorno, W. T. (2013). Kültür endüstrisi ve kültür yönetimi. (Çev. Nihat Ülner), İstanbul: İletişim Yayınları.

Adorno, W. T. ve Horkheimer M. (2016). Aydınlanmanın Diyalektiği. (çev: Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Ahmad, F. (2015). Modern Türkiye'nin Oluşumu. (çev: Yavuz Alogan), İstanbul: Kaynak Yayınları.

Akyürek, E. (1997). Ortaçağ'dan Yeniçağ'a felsefe ve sanat. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Akyürek, F. (2008). Senaryo Yazarı Olmak. İstanbul: Mediacat Kitapları.

Althusser, L. (2014). İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları. (çev: Alp Tümertekin) İstanbul: İthaki Yayınları.

Armes, R.(2011). Sinema ve Gerçeklik. (çev: Zeynep Özen Barkot), İstanbul: Doruk Yayınları.

Arnheim, R. (2002) Sanat Olarak Sinema. (çev: Rabia Ünal) Ankara: Öteki Yayınevi.

Astruc, A. (2016). *Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem (Le Caméra-stylo)*. (çev: Nagihan Özer), Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine. Ali Karadoğan (ed.) Ankara: Deki Yayınları.

Aytaş, G. (1999). *Türk Kültür ve Edebiyatında Geyik Motifi ve Haza Destan-ı Geyik*. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi. 12, s.161-170.

Bauman, Z. ve Raud, R. (2018). Benlik Pratikleri. (çev: Mehmet Ekinci), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bassan R. ve diğerleri. (2004) *French experimental cinema: the richness of the 1970s*. Studies in French Cinema, 4(3), s. 165-174.

Başcı, E. (1990). Türk Sinemasında Yönetmenin Kimliği, Rolü ve Yaratıcılık Sorunları. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Başgüney, H. (2009). Türk Sinematek Derneği. İstanbul: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık Ticaret A.Ş.

Bazin, A. (2011). Sinema Nedir?. (çev: İbrahim Şener), İstanbul: Doruk Yayınları.

Bazin, A. (2016). *Politiques des Auteurs Üzerine*. (çev: Adem Yeşilyurt), Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine. Ali Karadoğan (ed.) Ankara: Deki Yayınları.

Biryıldız, E. (1992) *Dışavurumcu Alman Sineması*. Marmara İletişim Dergisi, 0(1). s.221-250.

Biryıldız, E. (2002). Sinemada Akımlar, İstanbul: Betaş Yayınları.

Bloch, E. (2008). Rönesans Felsefesi. (çev: Hüsen Portakal), İstanbul: Cem Yayınevi.

Boltanski, L. (1990) Structures of Capital: The Social Organization of the Economy. S. Zukin ve P. DiMaggio (Editörler), *Vision of American management in postwar France* içinde. (s.343-369). Cambridge: Cambridge University Press.

Bordwell, D. ve Thompson, K. (2012). Film Sanatı. (çev: Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat), Ankara: Deki Yayınları.

Boztepe, V. (2017). *1960 ve 1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri*. Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi. 27, s. 153-179.

Brotton, J. (2012). Rönesans. (çev: Hakan Gür), Ankara: Dost Kitabevi.

Brown, B. (2014). Sinematografi: Kuram ve Uygulama. (çev: Selçuk Taylaner), İstanbul: Hil Yayın.

Buckerton, E. (2012). "Cahiers Du Cinema"nın Kısa Tarihi. (çev: Selim Özgül), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Büker, S. ve Topçu, G. (2019). Sinema: Tarih-Kuram Eleştiri İstanbul: İthaki Yayınları.

Burckhardt, J. (1974). İtalya'da Rönesans Kültürü I. (çev: Prof. Dr. Bekir Sıtkı Baykal), Ankara: Devlet Kitapları.

Burke, P. (2016) Avrupa'da Rönesans: Merkezler ve Çeperler. (çev: Uygur Abacı), İstanbul: Isık Yayınları.

Butler, A. (2011). Film Çalışmaları. (çev: Ali Toprak), İstanbul: Kalkedon Yayınları

Cevizci, A. (2017). Ortaçağ Felsefesi. İstanbul: Say Yayınları.

Chion, M. (1992). Bir Senaryo Yazmak. İstanbul: Afa Yayıncılık

Coşkun, E. (2003). Dünya Sinemasında Akımlar. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Coşkun, E. (2009). Türk Sinemasında Akım Araştırması. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Çam, A. (2019). *Murtaza 'yı toplumsal sorunların belirtisi olarak okumak ve izlemek*. OPUS– Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi, 10(17), 2056-2077.

Çam, A. (2016). *Sinemasal Mekânlar ve Sinemasal Mekânların Çözümlemesi*. Sinecine. 7(2), s. 7-37.

Çelenk, S. ve Özen E. (2006). *Sinema Endüstrisinin Ekonomik Yöndeşme Eğilimleri: Hollywood Örneği*. Ankara Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi. 4(1), s. 67-96.

Celenza, C. (2018). *The Intellectual World of the Italian Renaissance Language, Philosophy, and the Search for Meaning*. Cambridge University Press: New York

Çetin, H. (2001), *Liberalizmin Temel İlkeleri*. C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Cilt 2, Sayı 1, s.220.

Chatman, S. (2009). Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı. (çev: Özgür Yaren), Ankara: Deki Yayınları.

Çıblak, Y. (2007). *Tarsus Kültürünün Tanıtımında Şahmeran Efsanelerinin Önemi*. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 16(1), s. 185-196.

Çınar, Y. (2018). *Modernleşme ve Bağımlılık Teorisi Ekseninde Marshall Yardımı ve Türkiye*. Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 16(2), s. 325-350.

Çotuksöken, B. (2002). Felsefe: Özne-Söylem. İstanbul: İnkılap Yayınevi

Çotuksöken, B. (2011). Ortaçağ Yazıları. İstanbul: Notos Kitap Yayınevi.

Daldal, A. (2005). 1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul: Homer Kitabevi ve Yayıncılık.

De Libera, A. (2013). Ortaçağ Felsefesi. (çev: Işık Ergüden), Ankara: Dost Kitabevi.

Dudley Andrew, J. (2010). Büyük Sinema Kuramları. (çev: Zahit Atam), İstanbul: Doruk Yayınları.

Eagleton, T. (1994). İdeoloji. (çev: Muttalip Özcan), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eco, U. (2019). Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik. (çev: Kemal Atakay), İstanbul: Can Yayınları.

Erikson, E. H. (1994). Identity and the life cycle. New York: W. W. Norton & Company Inc.

Eroğul, C. (2014). Birey Nedir?. İstanbul: Yordam Kitap.

Esen, Ş. (2014). Ömer Kavur: Sinemamızda Bir 'Auteur'. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Evren, B. (2011). Ali Özgentürk. Adana: Adana Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayın.

Pekmez Ö. ve diğerleri(1968) Genç Sinema Dergisi, sayı:1 İstanbul: Gün Matbaası.

Giauque, J. (1997) America's Feeble Weapon: Funding the Marshall Plan in France and Italy, 1948-1950. London: Greenwood Press.

Gilson, E. (2005). Ortaçağ Felsefesini Ruh. (çev: Şamil Öcal), İstanbul: Açılım Kitap.

Glare, P. G. W. (1982). Oxford Latin Dictionary. New York: Oxford University Press.

Gombrich, E. (2014). Sanatın Öyküsü. (çev: Erol Erduran ve Ömer Erduran), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gomery, Douglas; Pafort-Overduin, Clara. (2011). Movie History: A Survey. Abingdon, Oxon: Routledge.

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

Gümüşkemer, A. (2018). 1960 – 1980 Yılları Arasında Türk Sineması: Bölge İşletmeciliğinin Türk Sinemasına Yansımaları. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Güngör, A. (2019). *Geçmişten Günümüze Türkiye’de Devlet-Sinema İlişkisine Bakış*. The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC. 9(3), s. 344-357.

Gürbilek, N. (2001). Vitrinde Yaşamak. İstanbul: Metis Yayınları.

Guryeviç, A. (1995). Ortaçağ Avrupası'nda Birey. (Çev:Zeynep Ülgen Esenli), İstanbul: Afa Yayınları.

Hayward, S. (2012). Sinemanın Temel Kavramları. (çev: Uğur Kutay ve Metin Çavuş), İstanbul: Es Yayınları.

Huizinga, J. (1997). Ortaçağın Günbatımı. (çev: Mehmet Ali Kılıçbay), İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.

İnalcık, H. (2015) Rönesans Avrupası. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Jan Zürcher, E. (2018) Modernleşen Türkiye'nin Tarihi. (çev: Yasemin Saner) İstanbul: İletişim Yayınları.

Johnston, Claire. (2008). *Karşı Sinema Olarak Kadın Sineması*. (çev. A. Aygün Atalay), Sinema, İdeoloji, Politika: Büyüleyen Faşizm ve Diğer Yazılar içinde, (Ed. B. Bakır, S. Saliji, ve Y. Ünal (Editörler). İstanbul: Nirengi Kitap.

Kael, P. (2016). *Çemberler ve Kareler (Eski Kafahılar)*. (çev: Betül Karamış), Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine. Ali Karadoğan (ed.) Ankara: Deki Yayınları.

Kara M. (2012). Sinema ve 12 Eylül. İstanbul: Agorakitaplığı

Karadoğan, A. (2010). Sanat Sineması - Tartışmalar ve Yaklaşımlar. Ankara: Deki Yayınları

Karadoğan, A. (2016). Senaryo ve Anlatı: Senaryo İçin Anahtar Kavramlar. Ankara: Deki Yayınları

Kayalı, K. (2006). Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması. Ankara: Deniz Kitabevi.

Keleş, İ. (1997). *Türkiye'de Göç Eğilimleri ve Şehirleşme Süreci*. Gazi Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi. 1(2), s.167-187.

Kesici, H. (2010). *Adam Smith ve Ahlak Teorisi*. Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi 0(58), s.92.

Keskiner, A. (Yapımcı) ve Özgentürk, A. (Yönetmen). (1979). Hazal. [Film]. Türkiye: Umut Film.

Kıraç, R., (2008). Film İcabı: Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış. Ankara: Deki Yayınları.

Kırel, S. (2005) Yeşilçam Öykü Sineması. İstanbul: Babil Yayıncılık.

Kırık, A. (2014). *Türk Sineması'nda Arabeskin Doğuşu ve Gelişimi*. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi. 2(3), s. 90-117.

Kızılçelik, S. (2008). Frankfurt Okulu. (3). Ankara: Anı Yayıncılık

Koçak, Y. ve Terzi E. (2012) *Türkiye’de Göç Olgusu, Göç Edenlerin Kentlere Olan Etkileri ve Çözüm Önerileri*. Kafkas Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi. 3(3), s. 163-184.

Kutlar, O. (1990). Sinema Bir Şenliktir. İstanbul: Can Yayınları.

Kuyucak Esen, Ş. (2010). Türk Sinemasının Kilometre Taşları. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kydyrova, A. (2017). Sinemada uyarılma: Selvi Boylum Al Yazmalım ve Cengiz Aytmatov. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Lanzoni, L. F. (2015). Başlangıcından Günümüze Fransız Sineması. (çev: Ertan Yılmaz) İstanbul: Küre Yayınları.

Lukes, S. (1973) Individualism. Oxford: Blackwell.

Makal, O. (1996). Fransız Sineması. Ankara: Kitle Yayınları.

Mansfield, Nick (2006). Öznelilik: Freud’dan Haraway’e Kendilik Kuramları. (çev. H. Çetinkaya ve R. Durmaz), İzmir: Aralık Yayınları.

Marx, K. (2011). El Yazmaları. (çev: Kenan Somer), Ankara: Sol Yayınları

Mascelli, J. (2007). Sinemanın 5 Temel Ögesi. (çev: Hakan Gür), İstanbul: İmge Kitabevi.

Metz, C. (2012). Sinemada Anlam Üzerine Denemeler. (çev. Oğuz Adanır), İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Michelet, J. (1998) Rönesans. (çev: Kazım Berker), İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.

Monaco, J. (2013). Bir Film Nasıl Okunur? (2) (çev: Ertan Yılmaz), İstanbul: Oğlak Yayınları.

Mutlu, E. (1998). İletişim Sözlüğü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Nauert, C. (2011). Avrupa'da Hümanizma ve Rönesans Kültürü. (çev: Bahar Tırnakçı), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Stets, J. E. ve Burke, P. J. (2000). *Identity theory and social identity theory*. Social Psychology Quarterly, 63(3), 224–237.

Olmata, P. (2002). La Cinémathèque française. Paris : CNRS Éditions.

Onaran, A. (1994). Türk Sineması. Ankara: Kitle Yayınları

Orchard, A. (1997). Dictionary of Norse Myth and Legend. New York: Sterling Publishing Co, Inc.

Ökten, Ş. (2009). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Güneydoğu Anadolu Bölgesinin Toplumsal Cinsiyet Düzeni*. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. 2(8), s.302-312.

Özden, Z. (2004). Film Eleştirisi. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Özer, M. (1996) Ali Özgentürk Filmleri-4. İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları

Özgentürk, A. (2018). Gizli Defterlerim. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Özgentürk, A. (Yapımcı) ve Özgentürk, A. (Yönetmen). (1984). Bekçi. [Film].
Türkiye: Asya Film.

Özgentürk, A. (Yapımcı) ve Özgentürk, A. (Yönetmen). (1987). Su da Yanar. [Film].
Türkiye: Asya Film.

Özgür, Ö. (2018). Türk Sinemasında Baba Temsili. Konya: Palet Yayınları.

Özön, N. (1968). Türk Sineması Kronolojisi. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Özön, N. (2013). Türk Sineması Tarihi. İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Özön, N. (2008). Sinema Sanatına Giriş. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Pater, W. (2002). Rönesans. (çev: Ahmet Aydoğan), İstanbul: İz Yayıncılık.

Ray, M. (2017). Renaissance man. <https://www.britannica.com/topic/Renaissance-man> (Erişim tarihi: 06.02.2020)

Refiğ, H. (2009). Ulusal Sinema Kavgası. İstanbul: Dergah Yayınları.

Ricoeur, P. (2010), Başkası Olarak Kendisi. (çev: Hakkı Hünler), Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Roberts, J. (2017). Avrupa Tarihi. (çev: Aret Demirkaynak), İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Ryan, M. ve Kellner, D. (2010) Politik Kamera. (çev: Elif Özsayar) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ryan M. ve Lenos, M. (2012). Film Çözümlemesine Giriş. (çev: Emrah Suat Onal) Ankara: Deki Yayıncılık.

Sarris, A. (2016). 1962’de Auteur Kuramı Üzerine Notlar. (çev: Barış Kılıçbay), Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine. Ali Karadoğan (ed.) Ankara: Deki Yayınları.

Scognamillo, G. (2010) Türk Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Soykan, F. (1990). Türk Sinemasında Kadın. Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Şenyüz, E. (Yapımcı) ve Özgentürk, A. (Yönetmen). (1981). At. [Film]. Türkiye: Asya Film ve Kentel Film.

Soergel, P. (2005). Arts and Humanities Through The Eras: Renaissance Europe (1300-1600). Michigan: Thomson Gale.

Sowell, T. (1963). *Karl Marx and the Freedom of the Individual*. Ethics, 73(2), s. 119-125.

Tanrıöver, H. U. (2011). Türkiye’de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Yayınları.

Teksoy, R. (2009). Sinema Tarihi Cilt:1. İstanbul: Oğlak Yayınları.

Teksoy, R. (2009). Sinema Tarihi Cilt:2. İstanbul: Oğlak Yayınları.

Türkcan, E. (2010). Attila Sönmez’e Armağan / Türkiye’de Planlamanın Yükselişi ve Çöküşü 1960 – 1980. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Türkdoğan, O. (2011). *Kırsal Kalkınma Modelleri Doğu ve Güneydoğu Gerçeği*. Istanbul Journal of Sociological Studies. 0(43), s.11-42.

Uçakan, M. (1977). Türk Sinemasında İdeoloji. İstanbul: Düşünce Yayınları.

Vincenti, G. (1993). Sinemanın Yüz Yılı. (çev: Engin Ayça). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Von Aster, E. (2005). İlkçağ ve Ortaçağ Felsefe Tarihi. (çev: Vural Okur), İstanbul: İm Yayın Tasarım.

Wiegand, C. (2011). Fransız Yeni Dalga Sineması. (çev: Serdar Güneri), İstanbul: Kalkedon Yayınları.

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

Yolyapan, A. (1999). Askeri Yargı Tarihi İçinde 1961 Anayasası İle Gelen Değişiklikler. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü.

Zekiyan, B. (1982). Hümanizm (İnsancılık): Düşünsel İşlem ve Tarihsel Kökenler. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.

İNTERNET KAYNAKLARI

Arthistoryproject. (2020). Herrad of Landsberg. 30 Şubat 2020 tarihinde <https://arthistoryproject.com/artists/herrad-of-landsberg/> adresinden erişildi.

Kameraarkasi. (?). Film Afişi “At” 30 Mart 2020 tarihinde <http://www.kameraarkasi.org/sinema/filmler/afisler/afisler/at.jpg> adresinden erişildi.

Sinematurk. (?). Film Afişi “Bekçi” 30 Mart 2020 tarihinde http://media.sinematurk.com/film/f/e8/ed5b1a81d6ba/bekci_1984_ adresinden erişildi.

Sinematurk. (?). Film Afişı “Hazal” 30 Mart 2020 tarihinde <http://www.sinematurk.com/film/1085-hazal> adresinden erişildi.

Türk Sinema Araştırmaları. (2017) Film Afişı “Su da Yanar” 30 Mart 2020 tarihinde <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/3484/su-da-yanar> adresinden erişildi.

Türkiye Büyük Millet Meclisi. (2014). 1961 Anayasası. 25 Ocak 2020 tarihinde <https://www.tbmm.gov.tr/anayasa/anayasa61.htm> adresinden erişildi.

Cambridge Dictionary. (?). Individual. 12 Şubat 2020 tarihinde <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/individual> adresinden erişildi.

Whelan, R. (2003). Proving That Robert Capa’s “Falling Soldier” Is Aunthentic. http://www.photographers.it/articoli/cd_capa/img/falling%20soldier.pdf (Erişim tarihi: 25.04.2020)

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Tolga Barman

Yabancı Dil : İngilizce

Doğum Yeri ve Yılı : Altındağ /1994

E-Posta : tlgbmrn@gmail.com

Eğitim ve Mesleki Geçmişi:

- 2017-Devam Ediyor, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı (Tezli) (YL)
- 2013-2017, Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema
- 2011-2019, Anadolu Üniversitesi, İktisat Fakültesi, Uluslararası İlişkiler
- 2019-Devam Ediyor, Araştırma Görevlisi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İletişim Fakültesi
- 2017-2019, Araştırma Görevlisi, Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi