

**YENİ TÜRK SİNEMASINDA YAZAR YÖNETMEN ve NURİ
BİLGE CEYLAN SİNEMASI /
Ufuk UĞUR**

(Doç.Dr. Ordu Üniversitesi)

Giriş

Sinema tarihini incelerken film ve yönetmenleri anlatı biçimleri açısından ele almak mümkündür. Bir yönetmenin kendi anlatı yapısını oluştururken hangi akım ya da kuramlardan etkilendiği onun kendi anlatım biçimini oluşturmasında da etkilidir. Sinemanın başlangıcında iki temel yol izlediği görülmektedir. Biri dış gerçekliği olduğu gibi aktaran belgeselci yaklaşım diğeri ise kurgu faktörü ile birlikte gelişen dramatik ya da öyküleme biçimi. Lumiere kardeşlerin ilk defa ürettiği örnekler kameranın sabit kullanımı, tek plan çekimler ve harekete fazla yer verilmemesi dış gerçekliğin olduğu gibi yansıtılması sonucu ile belgesel ya da yarı belgesel tarzında filmlerdir. Daha sonraları kurgu, ses, oyunculuk, dekor kostüm gibi sinemaya ait unsurların anlatı diline uygulanması bir tür öyküleme ve sinemanın kendi dil yetisini oluşturmasına neden olmuştur. Melies'in "Aya Seyahat" filmi sinema tarihinde ilk öyküleme örneği olarak kabul görür. Yani sıra seyirciyi büyüleyen, eğlendiren ve hoşça vakit geçiren sinema önceleri Aristo'nun tanımladığı klasik anlatı yapısını benimsemiştir. Klasik anlatı yapısı star oyuncu sistemi, aksiyonel kurgu anlayışı, hikayenin akıcılığı ve özdeşleşme gibi kavramlar ile sinema salonlarının kalabalıklar tarafından doldurulmasını sağlamıştır. Sinemanın kendine özgü bir dil yapısının olup olmadığının tartışıldığı yıllar bir sanayi olarak büyüdüğü ve kitleler üzerinde etkili olduğu dönemlerdir. Bu yıllarda özellikle ikinci dünya savaşı sonrası İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı ile ortaya çıkana yaklaşım anlatı biçimi olarak kameranın stüdyodan sokağa çıkmasını, doğal ışık ve mekan kullanımı, amatör oyunculuk yaklaşımı ile yeni bir anlatı biçimi benimsenmiştir. Çağdaş ya da modern anlatı olarak da anılan bu anlatı dili yönetmene tam bir özgürlük, kendi stil ve dilini istediği gibi oluşturma ve kendi hikayelerini anlatma özgürlüğü sağlamıştır. Fransız Yeni Dalga akımı çerçevesinde temellenen ve kuramsal alt yapısı oluşturulan bu anlatı dili neredeyse bütün dünya ülke sinemalarını da etkilemiştir. Andre Bazin tarafından geliştirilen bu yaklaşım Godard ve çağdaşları tarafından örneklenen film örnekleri ile teknik yeterliliği olan içsel anlatım bütünlüğü ve stil sahibi yönetmenlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Aynı yaklaşım Türk sinemasında da karşılık bularak klasik Yeşilçam anlatı biçimini reddeden ve kendine özgü tarzı olan anlatıların oluşmasına neden olmuştur. Sinema tarihinde auteur ya da yazar yönetmen olarak adlandırılan bu yaklaşım çoğunlukla yabancılaşma efektini kullanarak izleyiciyi filmsel süreçte aktif olarak konumlandırmak ister. Bu anlatı biçimine göre yönetmen filmin tek

sahibidir ve kendi hikayelerini kendine özgü diliyle anlatır. Klasik anlatının bütün unsurlarının reddedildiği bu yaklaşım yeni dalga akımı ile temellenmiştir.

Sinemada Auteur Kuramı

Sinemada Auteur Kuram yaklaşımı film yapım sürecinde yönetmenin tam bağımsızlığını ifade eder. Bu anlayışa göre yönetmen bir edebiyatçının kalemini kullandığı özgürlükte kamerasını kullanmalıdır. Filmin sahibi (yönetmen) belli bir stili olan ve filmin tek yaratıcısıdır. İlk olarak Andre Bazin öncülüğünde kurulan Cahiers du Cinema (Sinema Defterleri) adlı dergide ortaya atılan kavram Astruc'un bir makalesinde gündeme gelir. Astruc, makalesinde sinemanın kendine özgü bir dili olduğunu ve yönetmenin de kamerasını özgür bir şekilde tıpkı roman yazarının kalemini kullandığı özgürlükte kullanması gerektiğini savunur. "Burada her yönetmenin kendi biçimine çok önem verilir, çünkü ancak bu şekilde bir filmin içerdiği asıl anlamı yakalamak olasıdır; bu bir kişiliğin, kişiselliğin işaretidir" (Kuyucak Esen, 2014:14). 1950'li yıllarda kurulan Sinema Defterleri adlı dergi tam da bu görüşü benimseyen bir grup eleştirmenden kendi ülke sinemasına karşı getirilen eleştirilerden oluşmaktadır. Bu dergi ve o dönemde sinema çalışmalarını izlemek amacıyla kurulan sinematek etrafında toplanan yönetmen ve eleştirmenler diğer ülke ve özellikle Hollywood sinemasını yakından izlemişler ve klasik sinema ile ilgili görüşlerini dergide sıklıkla dile getirmişlerdir. Özellikle Andre Bazin'in etkin olduğu bu toplulukta François Truffaut ve Jan Luc Godard yaratıcı yönetmenler yani filmi üreten ve kendi kişiliğini filme yansıtan yönetmenler politikasını geliştirmişlerdir. Truffaut'un temel çıkış noktası yönetmenlerin film çalışmasında kendi senaryolarını yazmaları kendi sinemasal dillerini belirgin bir biçimde ortaya koymalarıdır. O'na göre Auteur yönetmen olmanın temel noktası kişisel bir tarza sahip olmak ve yönetmenin kendi tarzını yansıtmayı anlamına gelir. Bu dönemde Bazin'in yanı sıra auteur yaklaşımına tanımsal en ciddi katkıyı Andrew Sarris yapmıştır. Sarris 1962'de 'Auteur Kuramı Üzerine Notlar' adlı makalesinde, auteur kuramını bir değer biçme aracı olarak tanımlar. "Sinema tarihini auteurlerin tarihi olarak ele alır. Auteur kuramı hakkında yazılan makaleler incelendiğinde kuramın derli toplu bir manifestosunun olmadığı görülmektedir. Truffaut'nun yaratıcı yönetmenler politikasını kurama dönüştüren kişi olan Amerikalı kuramcı Andrew Sarris'in düşüncelerine eleştirel bir tavırla yaklaşan eleştirmen ve kuramcılar karşılıklı polemiklerle kuramın gelişimine katkı sağlamışlardır. Sarris, kuramın niteliklerini üç öncül çerçevesinde belirlemiştir. Değer ölçütlerini, teknik açıdan belirli bir örülebilir bir kişilik, imza olabilecek biçim özellikleri, üçüncü olarak filmin iç anlamı olarak belirler" (Çelik, 2009:51). Bu bağlamda auteur olan yönetmen klasik üretim

biçimlerinin aksine oyuncu seçiminden montaja, filimin senaryosundan diğer teknik unsurlara kadar filme parmak izini bırakacak kadar damgasını vurmalıdır.



Şekil 1. Sarris'in Auetur Ölçütleri.

Yapısalcı bir yaklaşıma sahip olan Peter Wollen ise 1969 yılında yazdığı “Sinemada Göstergeler ve Anlam” adlı kitabı ile auteur kuramı derinlemesine incelemiş ve kurama yapısalcı bir yaklaşım getirerek katkı sağlamıştır. Wollen’e göre yapıt yönetmenin amaçladığından farklı anlamlar içerebileceği için göz ardı edilmeden değerlendirmelidir. Sarris’in yönetmeni en üst düzeyde tutan yaklaşımına karşı çıkmış, filmin yaratım sürecinde yönetmenin etkisinin sınırlı olduğuna dikkat çekmiştir.

Romancı, eleştirmen ve yönetmen Alexandre Astruc’un, L’Ecran Français dergisinde 1948 yılında yayınlanan Yeni Bir Avangardın Doğuşu: Alıcı- Stilo (Naissance d’une Nouvelle Avant- Garde: La Camera- Stylo) başlıklı yazısı auteur kuramının gündeme gelmesinde ilk adımdır (Teksoy, 2005: 483; Gerstner, 2005: 6; Stam, 2000: 83). Astruc, makalesinde ‘yazma’nın altını çizerek sinemasal yazmanın yazınsal yazma kadar esnek, özgür ve açıklayıcı olması gerektiğini ileri sürmektedir. Astruc’a göre, yazar için kalem ne ise, yönetmen için de kamera o olmalıdır (Horton ve Magretta, 1981: 3). Astruc’un alıcı-kalem üzerine yayınladığı makalesi, sinemanın yazılı anlatımından daha yumuşak ve ustaca bir anlatım yolu durumuna gelmesini sağlamış ve böylece film yapımcıları, yazarlar statüsüne girmiştir (Çapan, 1986: 33).

Monaco (2008: 387) Astruc’un sinemadan yalnızca kendi üslubunu değiştirmesini istemediğini, aynı zamanda onun arzusunun en gizli düşünceleri dahi yansıtabilen bir üslup geliştirmek olduğunu ifade etmektedir. Monaco, Yeni Dalga kitabında ise auteur kuramının temelini atan Astruc’un şu sözlerine yer vermektedir: “Sinema tıpkı kendinden önceki sanatlarda, özellikle de resim ve romanda olduğu gibi, tam bir dışavurum aracı haline geliyor. Bir panayır alanının cazibesine sahip, bulvar tiyatrosuna benzeyen bir eğlence ya da bir dönemin imgelerini korumanın aracı olduktan sonra sinema giderek bir dil oluyor. Dil derken, bir sanatçının ne kadar soyut

olursa olsun düşüncelerini ifade edebileceği ya da tutkularını tıpkı bir makalede ya da romanda yaptığı gibi tercüme edebileceği bir biçimi kastediyorum. Bu nedenle sinemanın bu yeni dönemine Kamera-Kalem dönemi demek istiyorum.”(Peter Graham’dan akt. Monaco, 2006: 13). Astruc’un alıcı-kalem makalesini sinemanın kendini öykü anlatımında, ana kaynağı olarak edebiyata dayandırdığı güncel modele karşı bir müdahale olarak görmektedir. Ona göre bu makale yalnızca edebiyat yazarının kalemiyle ilişkili olarak değil, ayrıca sinemayı bütün sanatların yaptığı gibi ifade etmenin aracı olarak kavramak için bir metafor olarak anlaşılmalıdır. Auteur kuramının kökeninde Astruc’un alıcı- kalem makalesi, yönetmenin kamerayı bir roman yazarının kalemini kullandığı gibi kullanması, sinemanın bir ‘dil’ olduğunu aktarması ve filmlerin yönetmenin dünya görüşünü ve hayat felsefesini yansıttığını söylemesi açısından önem teşkil etmektedir. Sinema Defterleri, Paris’in sağ yakasında Champs Elysees’de yayınlandığı için o dönemler bu gruba sağ yaka sinemacıları denmektedir (Gökçe, 1997: 163). Bu eleştirmenler kendilerini film izlemek ve üzerine yazmakla sınırlandırmayıp film endüstrisini birçok açıdan ciddiyetle ele almışlardır. Chabrol 20th Century Fox’ta bir süre reklamcı olarak çalışmış, burada Godard’a basın danışmanı olarak iş bulmuştur. Godard ayrıca İsviçre ulusal televizyon ağında çalışmış, Truffaut da Tarım Bakanlığı’nın film biriminde deneyim kazanmıştır (Wiegand, 2011: 16). Bazin için iki tür film yapma yöntemi vardır. Birinci yöntem anlaşılabilir bir öykü anlatmaktan geçer. Filmin bir yapıntı olduğunun gizlenmeye çalışıldığı bu yöntemde önemli olan filmin kuruluşuyla ilgili araçları ve dille ilgili öğeleri bilmektir. İkinci tür film yapmanın en belirgin özelliklerini ise, gerçeğe gereken önemi vermek, sorunlara ve olayların karmaşıklığına saygı göstermek ve seyircinin gördükleri karşısında etkin katılımını ve eleştirel bir tavır geliştirmesini sağlamak oluşturmaktadır. Bu yöntemde de biçim öğesi önemli bir yerdedir. Bazin’e göre gerçeğe saygı, biçimden yoksunluk anlamına gelmeyip sinemanın bir dil olduğu bilincini içermektedir (Çetin, (2001: 150).

Auteur Kuramının Kökeni ve İlk Dönemlerdeki Gelişimi

Savaş sonrası Fransız Sineması’nda Amerikan filmlerinin Fransa’da gösterim yasağının kalkması sinemada yeni bir anlayışın başlangıcına neden olmuştur. Fransız yönetmenler, Henri Langlois tarafından kurulan Sinematek sayesinde savaş yıllarında izleme fırsatı bulamadıkları Amerikan filmlerini izleyebilmiş ve filmler hakkındaki görüşlerini Sinema Defterleri dergisinde yazarak belirtmişlerdir. Fransız Sineması’nda yaşanan bu gelişmeler Yeni Dalga akımına ortam hazırlamış ve auteur kuramı bu akımın önemli yönetmenleri tarafından geliştirilmiştir. Auteur kuramını anlamak açısından Yeni Dalga akımı ve yönetmenlerinin sinema anlayışları önemlidir.

Yeni Dalga'yı Hazırlayan Koşullar

Abisel ve Eryılmaz (2011: 43- 44), Yeni Dalga'nın temsilcilerini üç gruba ayırarak incelemektedir. Sinema Defterleri çevresinde toplananlar (Claude Chabrol, François Truffaut, Jean- Luc Godard, Jacques Rivette, Erich Rohmer), Seine'in Sol Yaka sinemacıları (Georges Franju, Agnes Varda, Alain Resnais, Jean Rouch, Jacques Rozier) ve Alexandre Astruc grubu (Roger Vadim, Louis Maile). Bu sinemacıların ortak özellikleri ise geleneksel sinema anlayışını kırarak, birkaç piyasa filmi yaptıktan sonra değil, hemen ilk filmlerinde kendi kişisel stillerini ortaya koyabilmiş olmalarıdır. Yeni Dalga'nın estetik arayışında, filmlerde kullanılan çekim teknikleri ve kurgu anlayışı önemli yerdedir. Yeni Dalga estetiğinde, geleneksel Fransız kalitesine karşıt olarak zamansal tutarlılıktan ve anlatıda nedensel bağlantıdan kopma söz konusudur. Hollywood sinemasına hâkim olan dramatik yapının, yeni biçimini vurgulamak için kurgu kullanılmıştır. Öykünün devamlılığına karşı çıkmış ve karakterlerin iç dünyasını göstermek için görüntü deformasyonlarına yer verilmiştir. Onlara göre, yaşam uyum içinde süren çok anlaşılır bir öykü değildir. Bu yüzden filmlerin akışında da olay sıralamaları her zaman mantık çerçevesinde ilerlememektedir (Sevgen, 2005: 90). Truffaut, Godard, Rohmer, Rivette, Chabrol gibi yönetmenler ünlü oyuncular yerine kendine özgü görünümü ve tazeliği olan kişileri oynatmışlardır. Bu yol ile yapım masraflarını azaltarak, pazarlanabilmesi kolay filmler çekmişlerdir. Gerçek mekânlarda, özellikle Paris sokaklarında çekimler yaparak stüdyo anlayışını yıkmışlar ve doğal ışık kullanmaya özen göstermişlerdir. Yeni Dalga yönetmenlerinin düşük maliyetli yapım zorunluluğu, tazelik ve kişisel yaklaşım anlayışı gibi eğilimleri, çekim yöntemlerini de değiştirmiştir. Kameranın elde taşınması, hareketli mikrofonların kullanımı, bu eğilimlerin sonucudur (Derman, 1994: 51).

Farklı Yaklaşımlar Işığında Auteur Kuramı

Auteur kuramı üzerine yazılan makalelere bakıldığında, kuramın sistematik bir şekilde, derli toplu bir manifestosunun olmadığı görülmüştür. Polemikler, yazılan yazılara verilen yanıtlar, karşılıklı eleştiriler şeklinde kuram geliştirilmiştir. Auteur kuramının farklı biçimlerde yorumlanabilir ve uyarlanabilir yapısı eleştirmenlerin farklı düşünceleriyle bütünleşmiştir (Kablamacı, 2011: 67). Truffaut'nun 1954 yılında yayımlanan Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi yazısıyla belirginlik kazanan yaratıcı yönetmenler politikasının eleştirmenler ve kuramcılar tarafından geçerlilik kazanması Amerikalı eleştirmen Andrew Sarris'in bu görüşü kurama dönüştürmesiyle mümkün olmuştur. Sinema tarihinde, birçok sinema kuramcısı Andrew Sarris'in temel ilkelerini belirlediği kuram hakkında yazılar yazarak kuramın gelişmesine katkıda bulunmuştur. Auteur kuramının gelişiminde önemli rol oynayan bir diğer kuramcı ise Peter Wollen'dır. Peter

Wollen 1969 yılında yazdığı Sinemada Göstergeler ve Anlam adlı kitabında kurama yapısalcı yaklaşımla farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Sarris ve Wollen'in auteur kuramı anlayışına pek çok karşı yaklaşım gelişmiş ve bu durum kurama katkı sağlamıştır.

Andrew Sarris: Yaratıcı Yönetmenler Politikası'ndan Auteur Kurama

Andrew Sarris, 1962' de Auteur Kuramı Üzerine Notlar (Notes On The Auteur Theory In 1962) adlı makalesinde auteur kuramını Amerika'ya taşıyarak bir yönetmenin auteur olup olmadığını üç öncül üzerinden değerlendirmektedir. Bu öncüller; yönetmenin teknik yeterliliği, yönetmenin fark edilebilir kişiliği ve yönetmenin içsel anlama sahip olmasıdır. Sarris'in birinci öncülü, bir yönetmenin teknik yeterliliğidir. Eğer bir yönetmen teknik yeterliliğe sahip değilse, bu yönetimde sinema için bir nitelik yok demektir. Ve bu yönetmen doğal bir şekilde yönetmenliğin yaratıcılığından uzaklaşmaktadır. Ona göre büyük bir yönetmen, iyi bir yönetmendir. Bu durum her sanatta geçerlidir. Kötü yönetilmiş bir filmde bir değer ölçütü de yoktur. Ama konuyla ilgili ilginç; bir diyalog, senaryo, oyunculuk, kurgu, renk, müzik, kostüm olabilir. Sarris, bunun, aracın doğası olduğunu da ekler. Sarris'in ikinci öncülü, yönetmenin fark edilebilir kişiliğidir. Bir yönetmen birden fazla filmde yinelenen bir karakteristik stile sahip olmalı ve filme imzasını atabilmelidir. Sarris'in üçüncü öncülü ise, bir yönetmenin içsel anlama sahip olmasıdır. İçsel anlam, yönetmenin kişiliği ve kullandığı materyaller arasındaki gerilimden ortaya çıkar. İçsel anlam kavramı Astruc'un mise en scene olarak tanımladığına yaklaşır fakat tam olarak o da değildir. İçsel anlam belirsiz bir kavramdır (Sarris, 1985: 537-538).

Andrew Sarris: Yaratıcı Yönetmenler Politikası'ndan

Sarris, auteur kuramının üç öncülünün; dış dairede teknik, orta dairede kişisel stil ve iç dairede içsel anlam biçiminde içiçe geçmiş üç daire olarak görselleştirilebileceğini belirtmekte ve yönetmenin birbiriyle ilişkili bu rollerini teknisyen, stilist ve auteur olarak adlandırılabileceğini ifade etmektedir. Bu tespiti üzerine auteur yönetmenleri de Ophuls, Renoir, Hitchcock, Chaplin, Ford, Welles, Dreyer, Rossellini, Hawks, Lang, Flaherty ve Vigo şeklinde listelemektedir (1985: 538- 539). Sarris'in görüşüne göre bir yönetmenin auteur olabilmesi için şu üç yeterliliğe sahip olması gereklidir;

Teknik Yeterlilik

Kişisel Stil

İçsel Anlam

Sarris, auteur kuramını bir değer ölçütü olarak ele almakta ve bu ölçüt sayesinde sinema tarihinin olması gereken düzene gireceğine inanmaktadır. Sinema tarihinin aslında auteur'lerin tarihi olduğunu düşünen Sarris'in

temel amacı, filmi onu yaratan yönetmenden bağımsız olarak değerlendirmek ve iyi yönetmeni kötü yönetmenden ayırmak için bir ölçüt sunmaktır (Büker, 2010: 220). Kuyucak Esen (2002: 14) Sarris'in bu makale ile auteur kuramını biraz daha geliştirdiğini ve ölçülerini daha netleştirdiğini belirtmektedir. Sarris, kuramı daha tutarlı hale getirirse de onun bakış açısı yönetmene yöneliktir.

Peter Wollen: Auteur Kurama Yapısalcı Bir Yaklaşım

İngiliz kuramcı Wollen'a göre (2014: 68) "auteur kuramı, Cahiers du Cinema'da yazdıkları yazılarla dergiyi dünyanın önde gelen sinema dergisi yapan, gevşek dokulu bir eleştirmenler grubunca geliştirilmiştir. Wollen, kuramın Amerikan sinemasının derinlemesine incelemeye değer olduğu; üstün yapıtların yalnızca ticari pastanın üstünde bir krema tabakası oluşturan kültürlü bir elit, yani küçük bir grup yönetmen tarafından değil, çalışmaları dışlanıp unutulmuş bırakılmış bir auteur'ler yığını tarafından yapılmış olduğu inancından doğduğunu" belirtmektedir. Wollen, Andre Bazin gibi düşünerek auteur kuramının polemiğe açık bir kuram olduğundan bahsetmektedir. Bu durumu da kuramın düzensiz bir şekilde gelişmesine ve niteliklerinin tam olarak belirlenememesine bağlamaktadır. Ancak kuram sistemli bir şekilde gelişmemesine karşın birçok yönetmen ve kuramcının dikkatini çekerek geniş bir şekilde yorumlanabilmiştir. Wollen, auteur kuramı için sıklıkla ifade edilen "yönetmenin yalnızca filmin ana yazarı olduğu" düşüncesinde olmadığını belirtmektedir. Ona göre bu kuramla birlikte bir deşifre operasyonu başlatılarak daha önce görülmemiş yönetmen ve yazar adları ön plana çıkartılabilmektedir. Nitekim bu kuram sayesinde Günah Sokağı (Scarlet Street) ve Baş dönmesi (Vertigo) gibi filmlerin değeri anlaşılabilir ve başyapıt oldukları ortaya çıkmaktadır. Wollen için Howard Hawks'un filmleri kuram için iyi bir malzemedir. Çünkü Hawks yıllarca Hollywood sistemi içinde çalışan bir yönetmen olmasına karşın yönetmenlik hayatı boyunca sürekli eleştiriler almıştır. Hawks'un bir tek Sergeant York (Çavuş York) filmi eleştirmenlerce beğenilmiştir. Hawks farklı türlerde filmler çekse de onun bütün filmlerinde aynı tematik ilgi odakları, tekrarlanan aynı motif ve olaylar, aynı görsel biçim ve tempo tekrar tekrar karşımıza çıkmaktadır (Wollen, 2014: 69- 70-73). Wollen'ın Hawks'u auteur olarak nitelendirmesi yönetmenin sahip olduğu bu niteliklerden kaynaklanmaktadır. Sinemada Göstergeler ve Anlam adlı eserinde Wollen, auteur kuramını 'yapı' çerçevesinde ele alarak bu yapı üzerinde yönetmenin etkisinin sınırlı olduğunu ve bir filmin birçok etmen sonucu ortaya çıktığını söylemektedir. Bu durum da kuramın niçin deşifre etme, 'gizli yazı çözme' demek olduğunu açıklamaktadır. Bir filmde yönetmenin katkısı filmin yaratım sürecindeki etmenlerden sadece biridir. Fakat aynı zamanda en etkili olan etmendir. Yapısalcı yöntemi auteur kuramı ile birleştiren Wollen, yapısalcı yaklaşımın benzerliklerin ve tekrarların algılanışı olarak kalmadığını, aynı zamanda farklılıklar ve karşıtlıklar sistemini

de kapsadığını belirtmektedir. Böylelikle bir yönetmenin filmleri sadece filmler arasındaki ortak olan unsurlarla değil, birini ötekenden ayıran benzeşmezliklerle de incelenebilmektedir (2014: 83- 93).

Auteur Kuramı Perspektifinden Türk Sineması'na Genel Bakış

1960'lı yıllarda özellikle Fransız sinemasında ortaya çıkan bu modern sinema yaklaşımı o dönemde Türk sinemasında da benzer biçimde auteur yönetmenler ortaya çıkarmıştır. Bu dönemde Ulusal Sinema ve Toplumsal Gerçekçilik kuramlarına bağlı olan Metin Erksan, Ömer Lütfü Akad ve Halit Refiğ gibi sinemacılar kendilerine özgü stilleri, teknik yeterlilik ve biçim-içerik bütünlükleri ile yaratıcı yönetmen/auteur olarak kabul edilmektedir. Sonrasında klasik Hollywood anlatısına karşı gelişen modern sinema yaklaşımını benimseyen Türk yönetmenler 80'li ve 90'lı yıllarda da kendini göstermiştir. Ömer Kavur, Atıf Yılmaz ve Erden Kıral gibi yönetmenler kendilerine özgü stil ve tarzlarıyla öne çıkan isimlerdir. Özellikle 90'lı yılların ikinci yarısından itibaren televizyonun sinemaya bir gösterim alanı sunması, ortak yapımlar, Kültür Bakanlığı desteği, Euroimages, video ve festival gibi olanaklar ile; sinemacıların ticari kaygı taşımadan, kendilerini daha rahat ifade edebildikleri yapımlara imza attıkları görülmektedir. Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz gibi isimler auteur/yaratıcı yönetmen olarak kabul görmektedir. Fransa'da auteur kuramının konuşulmaya başlandığı 1950'li yıllarda, Türk sineması da kendine özgü bir sinema dili arayışı içerisine girmiştir. Bu dönemde Yeşilçam film sektörü içerisinde ticari sinema anlayışıyla filmler üretilmesinin yanı sıra sanat filmlerinin de ilk örnekleri verilmeye başlanmıştır. Dünya sinemalarında ortaya çıkan sinema akımlar (İtalyan Yeni Gerçekçilik, Fransız Yeni Dalga, İngiliz Özgür Sinema) Metin Erksan, Halit Refiğ, Ömer Lütfü Akad ve Yılmaz Güney gibi sinemacıları etkilemiş, bu durum Yeşilçam'ın yıldız sistemine ve salt bir eğlenceye dayalı sinema anlayışına bir nebze de olsa farklılık getirmiştir. Ancak yaşanan bu gelişmeler Türk sinemasında auteur kuramının gelişiminin önünü açamamış ve kuram üzerinde çok fazla durulmamıştır. Aslında bu dönem Türkiye'de auteur kavramının anlaşılmasında anahtar bir role sahiptir. Çünkü yönetmenler kendi kişisel stillerini yaratarak, bir sanat formu olarak sinema algısının büyümesine çaba göstermişlerdir (Demiray, 2012: 56). Kayalı (1994: 88) Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması adlı kitabında, auteur kuramının sanki Metin Erksan için üretilmiş olduğundan bahsetmektedir. Altınar'ın ifadesi ile (2005: 11-12) Metin Erksan'ın filmlerinde gözlenen sinema dilinin ortaklığı onu sinemamızın az sayıda auteur'lerinden biri haline getirmektedir. Makal ise (2011: 84) Ömer Lütfü Akad üzerine yazdığı bir makalesinde, Akad'ı kendi özgün sinema dilini yaratmış, auteur olarak adlandırılabilir az sayıdaki sinemacılarımızdan biri olarak nitelendirmektedir.

1990'lı Yıllar Türk Sineması'nda Auteur Yönetmenler

1990'lı yılların başı Türk sinemasında bir önceki dönemden kalma sınırların devam ettiği, geleneksel anlatı kalıpları içinde az sayıda filmin çekildiği ve özel kanalların ortaya çıkışıyla sinema salonlarında seyirci sayısının azaldığı bir dönemdir. Ancak devlet desteğinin artması ve gerekli ekipmanların üretiminin yaygınlaşmasıyla yönetmenler düşük bütçeli filmlere sıcak bakmaya başlamışlardır. Bu anlayış genç yönetmenler tarafından sürdürülmüş ve Türk sineması 90'ların ikinci yarısıyla birlikte yenileşme sürecine girmiştir. 90'lı yılların ikinci yarısıyla başlayan bu dönem sinema yazarları, araştırmacılar ve eleştirmenler tarafından farklı isimlerle adlandırılmaktadır. “Bağımsız Sinemacılar” (Evren, 2004: 14; Onaran ve Vardar, 2005: 7), “Yönetmen Sineması” (Pösteki, 2005), “Yeni Türkiye Sineması” (Atam, 2010; Suner, 2006:) olarak nitelendirilen bu yeni ve farklı sinema anlayışının dört önemli yönetmeninin (Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim) filmleri incelendiğinde auteur kavramı için uygun zemine sahip oldukları görülmektedir. Türk sinemasına bu dönemde sinemacılar; önceki dönemlerde olmayan bir sinema dili anlayışı getirmişler ve bireysel çabalarla nitelikli filmler çekerek uluslararası platformlarda başarı elde etmişlerdir. Yönetmenlerin birtakım özellikleri de aralarında benzerlikler olduğunu da göstermektedir. Kendi düşüncelerini ticari kaygıdan uzak olarak ortaya koymak, aynı dönemlerde sinemaya başlamak, minimalist olmak (bütçe, konu, mekân ve oyuncu kullanımını açısından), TV, reklam vs. sektörlerden kazandıkları ile sinema yapmak, geleneksel sinemanın dışına çıkmak ödül almalarına, yurtdışında tanınmalarına rağmen Türkiye’de tanınmamak. Editörlüğünü Geoffrey Nowell-Smith’in üstlendiği Dünya Sinema Tarihi adlı kitapta Uğur Vardan 1980’lerden Sonra Türk Sineması adlı yazısında Türk sinemasının Fransız Yeni Dalgası ya da İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi kendine özgü bir akım yaratamadığından bahseder. Ancak Vardan’a göre (2003: 745-751) Türk sinemasında 1990’lı yıllarla birlikte bağımsız filmlerin ve yönetmenlerin etkisiyle yeni bir sinema dilinin araştırıldığı bir dönem başlamıştır. 90’lı yılların karmaşasında yönetmenler kendi kişisel dünyalarını daha küçük ölçekli öyküler anlatarak yansıtmışlar ve filmlerinde belli bir düzey tutturmuşlardır Atam ise Yeni Türkiye Sineması üzerine detaylı bir çalışma gerçekleştirmiş ve yukarıda değinilen (Bk. 24) dört önemli yönetmenin Yeşilçam dönemi sinemasının karakteristik “anonim” yapısından “bireysel değiş tarzına” geçtiklerini ileri sürmüştür. Atam’a göre (2010: 251) bu dönemde “kişisel dünyalarını kurma sürecine, özgün filmsel metin üretmelerine, kendilerine özgü temalara sahip olmalarına, sinema ile hayat arasında tutarlı bağlar kurmaları yönünden sanatçı kimliklerine bakıldığında” auteur yönetmenlerden rahatlıkla söz edilebilir. Atam’ın ifadesi ile (2010: 3) Yeni Türkiye Sinemasının ilk meşrulaştırıcı filmi gerçekleştiren auteur yönetmen ise Tabutta Rövaşata filmiyle Derviş Zaim’dir.

Nuri Bilge Ceylan Sineması

Boğaziçi Üniversitesi Elektrik-Elektronik Mühendisliği bölümünden mezun olduktan sonra Mimar Sinan Üniversitesi'nde iki yıl sinema eğitimi gördü. Boğaziçi Üniversitesi'ndeki eğitimi sırasında üniversitenin fotoğrafçılık (BÜFOK), dağcılık ve mağaracılık kulüplerine katılarak, doğa etkinlikleri ile ilgilendi. 1980'lerde kimi portföyleri Gergedan gibi dönemin nitelikli kültür ve sanat dergilerinde yayınlanan Ceylan, yaptığı dört filmin de, yönetmenliğini, senaryo yazarlığını ve yapımcılığını üstlendi. Sinemaya Koza adlı kısa filmiyle adımını atan Ceylan bu filmiyle, Cannes Film Festivali'nin ilgili bölümüne katılma başarısını gösterdi. Ceylan 1997'de ilk uzun metrajlı filmi olan ve başta Berlin Film Festivali olarak pek çok dünya festivalinde gösterilen üç bölümlü, otobiyografik ve pastoral Kasaba filmi, 1999 yılında da bir meta-film olan ve ilk iki filmdeki otobiyografik izleği sürdüren ve büyük başarı kazanan Mayıs Sıkıntısını çekti. Film, Berlin Film Festivali'nin yarışmalı bölümünde gösterilmiştir. 56. Cannes Film Festivali'nde yarışan ve favori filmler arasında gösterilen Nuri Bilge Ceylan'ın 2002 yapımı dram filmi Uzak, Altın Palmiye'den sonra festivalin ikinci önemli ödülü olan 'Büyük Jüri Ödülü'nü ('Grand Prix') aldı. Filmde yalnız ve yabancılaşmış iki kuzeni oynayan filmin başrol oyuncularını Muzaffer Özdemir ve film tamamlandıktan hemen sonra bir trafik kazasında ölen Mehmet Emin Toprak da 'En İyi Erkek Oyuncu Ödülü'nü paylaşarak Türk sinema tarihinin en parlak başarılarından birine imza attılar. Ceylan'ın dördüncü uzun metrajlı filmi olan İklimler, 2006 Cannes Film Festivali'nin yarışma bölümüne kabul edildi. Ceylan'ın o güne kadar çektiği en büyük bütçeli eser olan film, dijital görüntü teknolojisiyle kotarıldı ve görüntü yönetmenliğini Ceylan'ın kendisinin üstlenmediği ilk filmi olma özelliğini kazandı. Filmin bir diğer önemli özelliği ise, Nuri Bilge Ceylan'ın bu kez kamera önüne de geçerek, eşi Ebru Ceylan'la başrolleri paylaşmış olmasıdır. 2008 Cannes Film Festivali'nde küçük zaafın büyük yalanları doğurmasıyla parçalanmış bir ailenin, gerçeklerin üzerini örterek bir arada kalma çabasını anlatan Üç Maymun filmiyle "En İyi Yönetmen Ödülü"nü aldı. Ödülü aldıktan sonra yaptığı teşekkür konuşmasında "Bu ödülü birisine adamak istiyorum: Tutkuyla sevdiğim, yalnız ve güzel ülkeme..." dedi.[1] 64.Cannes Film Festivalinde Bir Zamanlar Anadolu'da filmiyle Büyük jüri ödülüne layık görüldü. Nuri Bilge Ceylan'ın "Kış Uykusu" isimli filmi 2014 yılında 67. Cannes Film Festivali'nde büyük ödül olan Altın Palmiye'ye layık görüldü. Böylece Yılmaz Güney'in Yol filminin ardından ikinci kez bir Türk filmi bu ödülü kazanmış oldu. Nuri Bilge Ceylan kendi yaşamına koşut olarak filmlerinde deneyimlediklerinden etkilenerek öyküler yazmaktadır. Bir kasaba ortamında ve dar bir çevrede yetişen yönetmen günlük yaşamın sıradan öykülerinden beslenmiştir. Anlattığı hikayelerde rutin akışta geçen günlük yaşam, yaşamın bir parçası olan doğa ve hayvanlar filmlerinin temel ögesi oluşturmaktadır (Pösteki, 2005:140).

Oyuncu kadrosunda kendi ailesine de yer veren Ceylanın oluşturduğu karakterler, amaçları, düşünceleri ve kendi yaşamları içerisindeki ahlaki doğrularla karşı karşıyadır. Öyküden çok bunları anlatan yönetmen durağan bir hayatı anlatır. Filmlerinde mesaj kaygısından çok sinemasal anlatım önemlidir. Altını çizmeden anlatmak istediklerini anlatmaktadır. Yalnızlık, doğa ile yaşam, bencillik, sıradanlık, dinginlik, işsizlik, şehre göç, otoriteye karşı gelme, devletle çatışma gibi temalar sessizce filmlerinde yer bulmaktadır. Yerelden evrensel doğru olan yolculuğunda ceylan gerçekçi filmler çevirmektedir. Keskin kamera hareketleri kullanmadığı uzun planlarında matematiksel görüntü düzenlemeleri dikkati çekmektedir. Yapraklar, güneş ışığı, gökyüzü ve bulutlar, doğanın renkleri ve kar filmlerinde yerini almaktadır (Pösteki, 2005:140). Basit hikaye anlatımı, kamera hareketlerindeki ekonomik yaklaşım, doğayı müdahalesiz anlatım ve amatör oyuncu kullanımı ile minimalist sinemanın bütün özelliklerini taşıyan bir yönetmendir. Tüm filmlerinde senaryo yazarı, yönetmeni ve kurgucu kendisidir, uzun planlar kullandığı çekimlerde belgesel yakın bir dili bulunmaktadır, oyuncuların, mekanların ve öykülerin gerçek oluşu filmlerini de gerçekçi yapmıştır, filmlerinin masraflarını kendisinin karşılaması ve genellikle klasik müzik kullanması film ile izleyici arasına bir mesafe koymakta (Pösteki, 2005:142) ve bütün bu genel özellikler onu bir auteur yani yazar yönetmen yapmaktadır.