



ENGİN AYÇA'NIN KURMACA FİLMLERİNİ YAPIM KOŞULLARI, DÖNEMİN SİNEMASAL DİNAMİKLERİ VE ANLATIM İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA YORUMLAMAK*

 Erhan TÜRKÜM^a

 Serpil KIREL^b

Öz

Bu çalışmada Engin Ayça'nın *Bez Bebek* (1987), *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* (1990) ve *Suna* (2007) filmleri; anlatım, yapım ve sinemasal dönemin koşullarına odaklanılarak irdelenmektedir. Araştırmanın temel veri kaynakları arasında filmsel metinlerin yanı sıra üretim koşullarının etkilerini anlayabilmek için yönetmenle gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış derinlemesine bire bir görüşmeler yer almaktadır. Bulgular analiz edilirken ise Tregde'nin (2013) auteur üretim tarzı analizi ve Buckland'ın (2021) sanat sineması anlatım analizi yaklaşımları kullanılmaktadır. Çalışmada, temel olarak "Engin Ayça'nın kurmaca filmlerini oluşturan koşullar nelerdir?" ve "Yönetmenin filmlerinin üretim süreci anlatıma nasıl etki etmiştir?" sorularından hareket edilmektedir. Yönetmenin filmlerinin sinema dili bakımından sanat sineması geleneği içinde bulunduğu varsayımına dayanılarak çalışmada sanat sineması anlatım analizi uygulanmıştır. Bu analiz yaklaşımından yola çıkılarak filmlerin klasik anlatı sinemasının anlatım kodlarından saptığı tespit edilmiştir. Ayrıca Engin Ayça'nın uzun metrajlı filmlerinin, 1980'lerin "kadın filmleri" üretim tarzı içindeki yeri sinema dilinin ayrıksı olup olmadığı üzerinden tartışılmıştır. Böylelikle yönetmenin kurmaca filmlerinin, sinema dili açısından dönemin diğer kadın filmlerden ayrıksı bir konumda olduğu sonucuna varılmıştır. Yönetmenin, yapım aşamasında üretimi kendi kararları doğrultusunda gerçekleştirmesi bakımından auteur üretim tarzına uygun filmler tasarladığı öne sürülmüştür. Bununla birlikte dönemin müdahaleci yapım anlayışı göz önüne alındığında Ayça'nın filmlerinin karma bir karar verme mekanizması içinde üretildiği anlaşılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Engin Ayça, Uzun metrajlı kurmaca filmler, Auteur üretim tarzı, Anlatım, Kadın filmleri.



EXPOUNDING ENGİN AYÇA'S FEATURE FILMS IN THE CONTEXT OF PRODUCTION CONDITIONS, THE CINEMATIC DYNAMICS OF THE 1980S, AND NARRATION RELATIONSHIPS

Abstract

In this study, Engin Ayça's the feature films *Bez Bebek* (1987), *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyorum* (1990) and *Suna* (2007) are examined by focusing on narration, production and cinematic period conditions of 1980s. In the

* Bu makale, birinci yazarın ikinci yazar danışmanlığında yürüttüğü "Engin Ayça Sineması" adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

^a Arş. Gör., İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema, erhanturkum@istanbul.edu.tr

^b Prof. Dr., Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema, kirelser@hotmail.com

Makale Geliş Tarihi: 16.04.2024, Makale Kabul Tarihi: 24.06.2024

research, the fundamental data sources include semi-structured, in-depth, one-on-one interviews with the director, in addition to cinematic texts, to comprehend the influences of production conditions. While the findings are analyzed, Tregde's (2013) auteur production style analysis and Buckland's (2021) the art cinema narration analysis approaches are used. The central questions driving the study are "What are the conditions that shape Engin Ayça's fictional films?" and "How did the production process of the director's films affect the narration?". Based on the assumption that the director's films take part in the art cinema tradition in terms of cinematic language, art cinema narration analysis was applied. According to this analysis approach, it has been determined that the films deviate from the narrative codes of classical narrative cinema. Besides, the position of Engin Ayça's feature films within the production style of 'women's films' in the 1980s has been discussed, and it has been concluded that they occupy a distinct position within this films in terms of cinematic language. It has been suggested that the director designs films that align with the auteur production style, as he carried out the production in line with his own decisions during the production stages. Besides, considering the interfering production approach of the period, it is understood that Ayça's films were produced through a mixed decision-making mechanism.

Keywords: Engin Ayça, Feature films, Author film production mode, Narration, Woman's films.



Giriş

Engin Ayça (1941-), 1969 yılından beri Türkiye'de hem belgesel hem de kurmaca filmler üreten ve sinema alanına sadece filmleri ile değil aktif üretken zihinsel emeği ile de katkıda bulunmuş çok yönlü bir sanatçıdır. Sinema tarihi üzerine çalışmalar yapan Evren'e (2016, s. 5-6) göre, sinemayı dert edinen ve çok yönlü bir kültür adamı olan Engin Ayça, aldığı teorik ve pratik eğitimlerle sadece sinemaya hevesli birisi değil aynı zamanda çok kültürlü ve çok alanlı bir kulvarda koşan, entelektüel birikim üreten ve bunları yayan bir sinema düşünürüdür. Yönetmen, sinemaya verdiği emekler için Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) tarafından 2022 yılında onur ödülüne layık görülmüştür (Altyazı, t.y.). Ayça (2016, s. 483), Roma'da bulunan *Instituto Superiore Dell Opinione Publica* ve *Centro Sperimentale Di Cinematografia* (DeneySEL Sinema Merkezi) isimli yüksek sinema eğitimi veren okullarda 1960'lı yıllarda öğrenim görür ve Türkiye'deki ilk okullu film yönetmenleri arasında yer alır.¹ Yönetmen, Türkiye'ye döndükten sonra *Kanlı Pazar* (1969) isimli bir belge film çekmiş, 1970'lerin ilk yarısında ise *Tuh Sana*, *Çalışmak* ve *Bir Akşam Yemeği* isimli filmlerle kısa metrajlı kurmaca film denemeleri yapmıştır (E. Ayça, kişisel iletişim, 7 Temmuz 2023). Ayrıca Ayça (2016, s. 283), 1974-1986 yılları arasında TRT'deki kültür programlarında ve belgesel filmlerde yönetmen olarak görev almıştır. 1986'da kanaldan ayrılan Ayça, 1987'de ilk uzun metrajlı kurmaca filmi *Bez Bebek*'in ardından *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* (1990) ve *Suna* (2007) filmlerinin yönetmenliğini üstlenmiştir. *Kanlı Pazar* dahil 15 belgesel film üreten Ayça (2016, s. 483-484) belgesel film yönetmeni olarak da adlandırılabilir. Yönetmenin sinema ile bağı yalnızca film üretimiyle sınırlı kalmamış, 1968 Hareketi'nden sonra sol görüşlü politikayla ilişkili olarak *Genç Sinema* ve *Yedinci*

¹ Türkiye'de Engin Ayça'dan daha önce sinema öğrenimi gören yönetmenler arasında Atilla Tokatlı, Alp Zeki Heper (Karadoğan, 2018, s. 174; 186) ve Üstün Barışta (E. Ayça, kişisel iletişim, 22 Ekim 2021) vardır.

Sanat sinema dergilerinde kuramsal çalışmalar da üretmiştir.² Yönetmen, Roma’da öğrenim görürken yaptığı söyleşiler ve çeviri yazılar ile *Yeni Sinema* dergisine de önemli katkılar sağlamıştır (Ayça, 1968). Bunlarla birlikte Ayça, *Sinemanın Yüz Yılı* (Vincenti, 1993) ve *Sinema Dersleri* (Eisenstein, 1999) adlı iki kitabın çevirisini yapmıştır. Ayrıca Engin Ayça, sinema bilgisi ve deneyimini paylaşmak için Anadolu ve Marmara Üniversitesi’nde “Sinemaya Eleştirel Bakmak” isimli dersler vermiştir (E. Ayça, kişisel iletişim, 7 Temmuz 2023).

Engin Ayça’nın 1968 yılından beri sinema ve sanatla ilgili kuramsal yazılarını bir araya getirdiği *Şu Sinema Dedikleri* (2016) kitabında; standart ve alternatif film üretimi, seyirci/Türk sinemasının seyircisi, televizyon ile sinema ilişkisi, sinemanın ekonomi-politik yapısı, sinema tarihi, oyunculuk ve kısa film gibi sinemaya dair birçok ana başlık yer almaktadır. Yönetmenin ilk defa 1989 yılında *Gösteri Dergisi*’nin 98. sayısında (Ayça, 2016, s. 140) filizlenen düşüncelerini detaylandırdığı ve Türkiye’deki sinema tarihini seyircilere göre sınıflandıran “Türk Sineması Seyirci İlişkileri” (Ayça, 1992) başlıklı özgün yazısı, akademik sinema literatüründe en çok dikkat çeken çalışması olarak örneklenebilir.

Türkiye’deki sinema literatürü incelendiğinde Engin Ayça’nın kurmaca filmlerinden *Bez Bebek*’in psikanalitik (Güçhan, 1992), *Soğuktan ve Yağmur Çiseliyordu*’nun ise felsefi (Turan & Meral, 2023) yaklaşımlarla çözümlendiği görülmektedir. Ancak henüz literatürde yönetmenin tüm uzun metrajlı kurmaca filmlerinin anlatımını dönemin sinema dinamikleri ve yapım koşullarıyla ilişkilendirerek araştıran bir çalışma bulunmamaktadır. Akademik çalışmalarda daha çok Türk sineması üzerine ürettiği düşünceler çerçevesinde kendisine yer verilen Engin Ayça’nın 1987’den sonra senaryolarını tasarladığı ve yönetmenliğini üstlendiği kurmaca filmlerin kendilerine özgü üretim dinamikleri ve anlatım biçimi nedeniyle bütünlüklü bir şekilde ele alınmaya değer kültürel ürünler olduğu düşünülmektedir. Bu çalışmada, Engin Ayça’nın kurmaca filmlerinin (*Bez Bebek*, *Soğuktan ve Yağmur Çiseliyordu*, *Suna*) yapım dinamiklerinin ve bu filmlerin üretildiği dönemin sinemasal koşulların anlatım üzerindeki etkisi değerlendirilecektir.

A. SİNEMA DİLİNİ ETKİLEYEN DIŞSAL UNSURLAR OLARAK YAPIM KOŞULLARI VE ÜRETİMİN YAPILDIĞI DÖNEME DAİR SİNEMASAL KOŞULLAR

Bir yönetmenin filmlerinde inşa edilen anlamı belirleyen birçok dinamik bulunmaktadır. Üretimi etkileyen faktörler arasında yönetmenin içinde bulunduğu tarihsel koşullar ve öznel deneyimi/düşünsel değişimi yer alabilir. Bununla birlikte filmlerin içinde üretildikleri sinemasal iklimi belirleyen piyasa koşulları ve beklentilerden bağımsız olmadıkları aşikardır. Bu anlamda çalışmanın sınırlılıkları dahilinde Engin Ayça’nın kurmaca filmlerini üretmeye başladığı 1980’li yıllarda Türkiye’deki sinemasal ortamın göz önünde bulundurulması yönetmenin kurmaca filmlerini oluşturan koşulların anlaşılmasında yardımcı olacaktır. Diğer yandan film üretim tarzının ve yapım süreçlerinin anlamın belirleyicisi olan dışsal dinamikler arasında yer aldığı hatırlanmalıdır. Üretimin yapıldığı sinemasal ortamın ekonomik ve

² Ayça’nın bu dergilerdeki yazılarını değerlendiren çalışmalar için bkz. (Erus, 2015, s. 200-231; Karadoğan, 2018, s. 224-233).

kültürel koşulları filmlerin nihai haline etki edebilir. Bu anlamda filmlerin nihai halinin anlaşılması için yapım koşullarını da ele almak yararlı olabilir.

Filmler, fikrin bulunmasından gösterime sunulana kadar birçok süreçten geçmektedir. Kuhn & Westwell'in (2012, s. 838) belirttiği üzere film endüstrisi, film yapım-dağıtım-gösterim süreçlerini başlatan ve organize eden film şirketlerini, stüdyoları, yaratıcı ve teknik personeli, yapımcı gibi birçok unsurun toplamını kapsamaktadır. Yapım-dağıtım-gösterim olarak üç gruba ayrılan film endüstrisi içinde yaratıcı sürece en çok etki eden aşamanın yapım süreci olduğu öne sürülebilir. Çelikcan (2018, s. 56) yapım sürecinin üç temel evrede tanımlanabileceğini ileri sürer: Yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası. Yapım öncesi (pre-production) aşamada sırasıyla film fikri, senaryo ve çekim koşulları tasarlanırken yapım (production) aşamasında ise ses ve görüntüler oluşturulur. Yapım sonrası (post-production) aşamasında ise oluşturulan görüntü ve sesler bir araya getirilir. Diğer bir deyişle filmin kurgusu yapılır (Bordwell vd, 2020, s. 17). Yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası olarak sınıflandırılan aşamalarda yapılacak birçok iş bulunmaktadır. Bu nedenle bir yapım ekibi oluşturulur. Ekonomik kaynaklar, üretim sürecinde kaç kişinin rol alacağını ve ekip üyelerinin kaç rol üstleneceğini belirler. Örneğin bir yönetmen, filmi kendisi kurgulayabilir ve ses miksajını yapabilir (Bordwell vd., 2020, s. 17). Yapım ekibinde birçok kişi bulunabilse de yaratıcı kararların genelde birkaç ekip üyesi tarafından alındığı iddia edilebilir. Kolker'e (2011, s. 141) göre senaryo yazarları, oyuncular ve yapımcılar yaratıcı süreçteki etkilerinden ötürü en önemli ekip üyeleri arasındadır. Bu ekip üyelerinin yanı sıra Tregde'nin (2013, s. 3) belirttiği üzere bir ekibin başında olan yönetmen, seçtiği öyküyü anlatmak için görüntü yönetmeni ve kurgucu gibi yaratıcı süreçte etkin olan ekip üyelerinden sorumludur. Bundan dolayı seyirciyi etkilemek için tasarlanan anlar, sahneler ve sekanslar yönetmenin eseridir. Bu yaklaşımda filmin nihai yaratıcısının auteur yönetmen olduğu savunulur. Görüldüğü üzere yaratıcı süreçte aktif olan ekip üyeleri arasında senaryo yazarı/yazarları, görüntü yönetmeni, oyuncular, yapımcı ve kurgucu yer alır ve yönetmen onların yaratıcı katkılarından sorumludur.

Filmler birçok açıdan olduğu gibi üretim tarzlarına göre de türlere ayrılmaktadır. Film üretim biçimleri; filmin bütçesine, filmde sorumlu olan kişi/kişilere ve filmde çalışan ekip üyelerinin sayısına göre *büyük bütçeli üretim*, *düşük bütçeli üretim*, *bağımsız üretim* ve *auteur üretim* tarzı olarak farklı kategorilerde değerlendirilir. *Büyük bütçeli filmlerde* yönetmen, oyuncular, teknik ekip ve diğer görevlilerden oluşan film ekibi büyük yapım şirketleri tarafından bir araya getirilir. Bu tarz üretimde büyük film şirketleri yapım için kendi setlerini kullanırlar. Yapımcılar; ekipman, mekân, özel efektler ve üretim sürecindeki yiyecek-içecek gibi gereksinimleri dış firmalardan tahsis ederler (Bordwell vd., 2020, s. 30). Hollywood stüdyolarında üretilen 'yüksek konseptli (high concept) olarak adlandırılan ihtişamlı ve yüksek maliyetli filmler' (Erus, 2007, s. 7) bu tür filmlere örnek gösterilebilir. *Düşük bütçeli filmler* ise bütçelendirme, ekip üyesi sayısı ve yapım sürecinde üstlenilen sorumluluklar bakımından büyük bütçeli filmlerden ayrılmaktadır. Düşük bütçeli filmlerde tek kişi birçok görevi üstlenebilir. Düşük bütçeli film yapımı sayesinde yönetmen; teknik ekip ve oyunculardan destek alsa da yaratıcı kararlar üzerinde sıkı bir kontrole sahiptir (Bordwell vd., 2020, s. 31-32). Türkiye'de düşük bütçeli film üretim pratiği 1990'lı yılların ikinci yarısında ivme kazanmıştır. Pösteki (2012, s. 165) 1995'den sonra film üretimine başlayan Nuri Bilge Ceylan'ın düşük bütçeli ve amatör oyuncularla film üretimine dikkat çeker. Bu anlamda yönetmenin *Kasaba* (1996) ve *Mayıs Sıkıntısı* (1999) filmlerinde kendi ailesini oynattığını ve mekân olarak

büyüdüğü kasabayı seçtiği belirtilir. Sivas (2011, s. 140) da Türk sinemasının bu döneminde bağımsız film yapımının önemli bir temsilcisi ve auteur yönetmen olarak nitelendirdiği Nuri Bilge Ceylan'ın üretim pratiğine değinir: "Yönetmen, küçük bir ekiple çalışır. Filmlerinde yapımcı, yönetmen, senaryo yazarı olmanın dışında, kurguyu, görüntü yönetmenliğini de üstlenir. Yakın çevresinden kişilerle, amatör oyuncularla çalışır. Hatta son filmi 'İklimler'de (2006) başrolde kendisi ve eşi Ebru Ceylan yer almaktadır".³ Görüldüğü üzere Ceylan, *bağımsız* film yapma pratiği uygularken yakın çevresiyle çalışmakta ve yapımın her aşamasında aktif olarak rol almaktadır. Diğer bir üretim biçimi olan *bağımsız üretim tarzı*; bütçe, film ekibinin sınırlı oluşu ve yönetmenin yapım üzerindeki denetimi bakımından *düşük bütçeli filmlerle* ortak özellikler taşımaktadır. *Bağımsız film üretimini* açıklamadan önce *bağımsız sinema* terimine değinmek gerekmektedir. Bağımsız sinema terimi ile baskın ve kabul görmüş film endüstrisinden bağımsız olarak üretilen filmlere gönderme yapılmaktadır (Hayward, 2001, s. 200). Esnek bir üretim biçimi olan *bağımsız üretim tarzı*, daha az bilinen film üreticileri tarafından üretilen daha mütevazı projeleri kapsamaktadır. Yönetmenler, bu projeler daha az bütçe gerektirdiğinden dolayı üretim sürecinde daha fazla kontrole sahip olabilir (Bordwell vd., 2020, s. 31). Bağımsız ve düşük bütçeli film üretimi ile yakın ilişkide olan diğer üretim biçimi ise *auteur üretim tarzıdır*.

Filmlerin sorumluluğunun bütün ekipe mi yoksa yönetmende mi olduğu sorusu film çalışmalarında önemli bir tartışma konusudur. Filmin kimin sorumluluğunda olduğu sorusuna verilen yanıtlardan biri bütün ekibin filmin sahibi olduğunu öne süren kolektif eser sahipliğidir. Başka bir yanıt ise yönetmenin bireysel olarak filmin sahibi olduğunu öne süren *auteur üretim tarzıdır* (Bordwell vd., 2020, s. 33). Daha önce de belirtildiği gibi filmin nihai yaratıcısının yönetmen olduğunu destekleyenlere göre bir ekibin lideri olan yönetmen, seçtiği öyküyü anlatmak için görüntü yönetmeni ve kurgucu gibi yaratıcı süreçte aktif olan ekip üyelerinden sorumludur. Dolayısıyla seyircileri etkilemek için düzenlenen anlar, sahneler ve sekanslar yönetmenin sorumluluğundadır (Tregde, 2013, s. 3). Auteur teoriiyi yansıtan bu görüşler, yönetmenin film üretim sürecinde ve anlatsal/sinemasal dilin oluşumunda tek söz sahibi olduğu fikrini desteklemektedir. Bu fikre karşı çıkanlar, yönetmenin tüm ekibin desteğine ihtiyaç duyduğu için diğer ekip üyeleriyle eş değer bir konumda olduğunu iddia etmektedir (Dmytryk, 2011, s. 46). Bununla birlikte filmin tematik ve biçimsel özelliklerine dayanılarak bir filmi onu üreten "auteur"ün imzası olarak görmenin sınırlayıcı bir yaklaşım olduğu ve bu anlamda yönetmenin estetik bir deha mertebesine yerleştirmek yerine film üretimini kapsayan yapım koşullarının da dikkate alınması gerektiği de öne sürülmektedir (Hayward, 2001, s. 387).

Bir yönetmenin filmlerini, üretildikleri dönemin sinemasal koşulları içinde değerlendirmek filmin anlamsal inşasının kavranmasına olanak sağlayabilir. Bu bağlamda Engin Ayça'nın uzun metrajlı kurmaca filmlerini üretmeye başladığı 1980'li yılların Türk sinemasını baskın üretim koşulları açısından ele almak anlamlı olabilir. Suner'in (2015, s. 31) belirttiği üzere 1970'lerin sonlarından itibaren televizyon ve videonun yaygınlaşması, renkli filme geçildikten sonra artan film üretim maliyetleri, ekonomik

³ Çelik (2009, s. 240) 1990 sonrasında Türk sinemasında değişen üretim anlayışıyla birlikte yapımcı bulamadığı için kendi filmlerinin yapımcılığını üstlenen ve sanatsal kaygıyla üretim yapan yönetmenleri 'yönetmen-yapımcı' olarak adlandırır. Bu tanımlamadan anlaşılacağı üzere ilk vurgunun 'yönetmen'e yapılıyor oluşu önemlidir. Kendi filmini çekebilmek amacıyla filmin yapımcılığını da üstlenmek zorunda kalan yönetmenler için en uygun tanımlamalardan biri de budur.

krizler, politik karmaşa ve 1970'lerin ikinci yarısında yaygınlaşan seks filmlerinden dolayı geleneksel seyircinin sinema salonlarından uzaklaşması Türk sinemasını bir krize sokmuş, bu kriz 1980'lerde devam etmiş, 1990'ların başında ise Türk sinema sektöründe bir çöküşten bahsedilecek aşamaya gelinmiştir. Yazarın kastettiği geleneksel Yeşilçam seyircisinin, seks filmlerinin sinema salonlarında yaygınlaşmasından çok televizyon ve videonun yaygınlaşmasıyla salonlardan uzaklaştığını iddia etmek yanlış olmayacaktır. Sinema salonu sahipleri geleneksel seyircinin salonlara gelmemesinden dolayı farklı bir seyirciye ulaşma girişimiyle seks filmlerine⁴ gösterimde yer vermiş olabilir.

Türk sinemasının krize girdiği bu yıllarda önceki dönemlerden farklı konular ve tarzlar barındıran filmler üretilmiştir. Kirel (2010) 1980'lerin politik eleştiriye ve muhalif seslere izin verilmeyen ortamının sanatçıların üretimlerini etkilediğini belirttikten sonra dönemin sinemasal üretim koşullarını Necla Algan'dan aktarmayı seçer:

Seksenli yılların Türk sineması için bu "Yeni Zamanlar" imkânlar vaadeden bakir bir alandı. Sinemacıyı eskiye bağlı tutacak hiç bir güç yoktu. Siyaset hapishanedeydi ve çok tehlikeliydi. Popüler Türk sineması tarihe karışmıştı. Onunla birlikte Yeşilçam ideolojisi, popülizmi ve geleneksellik de. Yeşilçam'ın içinden doğan toplumsal gerçekçi sinema da geçerliliğini yitirmişti. Sinemacılar bir kuş gibi özgürdüler. Artık istediklerini yapabiliyorlardı (aktaran Kirel, 2010, s. 5).

Görüldüğü üzere 1980'li yıllarda Yeşilçam'ın geleneksel üretim biçiminin etkisinin azalması sonucunda yapım süreçleri ekonomik olarak olumsuz anlamda etkilense de bu durumun sinemada yeni üslup arayışlarının ortaya çıkmasına olanak sağladığı da iddia edilmektedir. Kirel (2010, s. 5) 1980'li yıllarda arabesk filmler ve gündemdeki değer, değişim ve eğilimlerin aktarıldığı güldürü filmlerinin yanı sıra kadınları merkezine alan filmlerde de dikkate değer bir artış olduğunu belirtir.

1980'li yıllarda kadınlar ve onların sorunlarını merkeze alan filmler "kadın filmleri" olarak adlandırılır.⁵ Öztürk (2004, s. 164-165) 1980 sonrası Türk sinemada Atıf Yılmaz ve Şerif Gören gibi yönetmenler tarafından çekilen filmler için "kadın filmleri" teriminin kullanıldığını belirtir. Ayrıca yazar, 1980'lerde üretilen "kadın filmleri" teriminin erkek yönetmenlerin ürettiği filmlere atfedilmesine rağmen bu dönemde Türkan Şoray, Bilge Olgaç, Nisan Akman ve Mahinur Ergun gibi kadın sorunlarını öne çıkaran kadın yönetmenlerin de var olduğuna dikkat çeker. 1980'lerdeki "kadın filmleri"ne; Şerif Gören'in yönetmenliğini üstlendiği *Firar* (1984), *Kurbağalar* (1985) ve *On Kadın* (1987); Atıf Yılmaz'ın *Deli Kan* (1981), *Mine* (1982), *Bir Yudum Sevgi* (1984), *Dul Bir Kadın* (1985), *Adı Vasfiye* (1985), *Asiye Nasıl Kurtulur* (1986) ve *Aaahh Belinda* (1986) filmleri örnek gösterilebilir. Kirel (2014, s. 134), 1975-1980 yılları arasında Türkiye'deki sinema salonlarında seks filmlerinin yaygınlaşmasıyla kadın seyircinin salonlardan uzaklaştırıldığını, 1980 sonrasında ise "kadın filmleri"nin ortaya çıkmasıyla kadın seyircinin tekrar sinema salonlarına davet edildiğini iddia eder. Bu açıdan "kadın filmleri" terimindeki "kadın" vurgusuna dikkat çeken yazar, bu filmlerin sadece merkezine kadın karakterleri alması bakımından değil aynı zamanda kadınların da gelip seyredebilecekleri filmler olması bakımından da "kadın filmleri" olarak değerlendirilebileceğini öne sürerek terime farklı bir boyut getirir. Diğer yandan seksenli yıllardaki "kadın filmleri"nin kadın karakterleri öykünün merkezine alıyormuş gibi görünmesine

⁴ Yetmişli yıllarda sinemasal ortam ile ilgili *Türk Sinemasında Seks Furyasına İdeolojik Bakış* kitabına bkz. (Dilek, 2021).

⁵ 1980'ler Türk sinemasında kadının konumu için bkz. (Esen, 2000, s. 41-45).

rağmen, bu filmlerde yer alan başlıca anlatısal olgunun, kadının eril arzusunun nesnesi haline getirilmesi ve gerçek yaşamda sistemin pasif hale getirdiği eril gücün onarılması olduğu da iddia edilir (Kırel, 2014, s. 147-148). Bu anlamda “kadın filmleri”nde, kadının çoğunlukla edilgen geleneksel rolünün yeniden üretildiği ve eril arzusunun nesnesi olarak konumlandırıldığı öne sürülmektedir. Örneğin Atıf Yılmaz ve Şerif Gören’in yukarıda sayılan “kadın filmleri”ndeki bakış düzenlemelerinde erkek karakterler etken ve gözetleyici konumdadırlar. Bu bağlamda toplumsal eleştiri yapma niyetiyle yola çıkan Atıf Yılmaz ve Şerif Gören gibi “kadın filmleri” yönetmenlerinin, bakış açısı çekimlerinin özensizce kullanımıyla klasik anlatı sinemasının oluşturduğu nesneleştirilmiş/cinsel arzusunun merkezine yerleştirilmiş kadın imgesini yeniden ürettiklerini söylemek yanlış olmayacaktır.



Şekil 1 ve Şekil 2: *Adı Vasfiye* (1985) filminden “gözetlemeci bakış açısı çekimi”nin bir örneği.



Şekil 3 ve Şekil 4: *Dul Bir Kadın* (1985) filminde dönemin “kadın filmi” yönetmenlerinin kadın bedenini nasıl görselleştirdiğinin sembolik örneğini gösteren iki çekim.



Şekil 5 ve Şekil 6: *Kurbağalar* (1985) filminde erkek karakterin tahta arasından kadın karakteri dikizlediği çekimler.



Şekil 7 ve Şekil 8: *On Kadın* (1987) filminden örnek bir “gözetlemeci bakış açısı çekimi”.

Karadoğan (2018, s. 271) 1980’li yıllarda [12 Eylül Darbesi’nden kaynaklanan] korku ve kaygıdan dolayı yeni tutuculuk biçimiyle sinemada eski geleneklerin sürdürülme eğiliminin var olduğunu ifade eder. Diğer yandan yazar, Yeşilçam’ın anlatsal kodlarını reddeden başka bir eğilimin daha ortaya çıktığını ve bu yeni eğilim içinde film yapma şekillerini ifade eden “sanat filmi”, “festival filmi” ve “yönetmen filmi” gibi kavramların sinema alanına girdiğini belirtir. Bu dönemin yönetmen filmleri “auteur” veya “kişisel” yapım olarak da adlandırılır. Yine Karadoğan’a (2018, s. 273) göre 1980’lerde zayıflayan büyük yapımcılıktan kaynaklanan krizin yol açtığı yapısal değişim, bağımsız yeni yapımcılar ve kendi imkânlarıyla film üretmeye çabalayan yönetmenler doğurmuştur. Yazara göre bu yıllarda hem endüstrinin içinde yer alan hem de bir ölçüde kendi kaynaklarını oluşturarak ve kendi yapım şirketlerini kurarak düşük bütçeli filmler üreten bu yönetmenleri tanımlamak için “auteur” bir deyim olarak kullanılmaya başlanmıştır. Savaş Arslan’ın (2011, s. 240) Geç Yeşilçam Dönemi (The Period of Late Yeşilçam) olarak adlandırdığı 1980’ler Türk sinemasındaki Ömer Kavur, Yavuz Özkan ve Erden Kıral gibi auteur yönetmenler özdüşünsel bir yaklaşım benimsemektedir. Kurtoğlu’nun (2011, s. 9) belirttiği üzere bu dönemin Türk sinemasındaki özdüşünsel filmlerin anlatılarında özellikle sinemacı ve sinemacının sorunları merkeze alınmaktadır. Karadoğan’a (2018, s. 336-337) göre ise 1980’ler Türk

sinemasındaki *kendisine gönderme yapan* filmler⁶, biçimsel bir yenilik olarak ortaya çıkmıştır. Anlatı yapısındaki bu biçimsel yenilik [1970'lerdeki toplumsal içerikli filmler gibi], politik bir içerikle bağlantılı olarak ortaya çıksa da öyküdeki karakter ve onun psikolojik niteliklerine de önem veren bir şekilde bilinçaltı sorunlarının da belirginleştirilmesi açısından bu anlatı biçimi önceki dönemin modernist filmlerinden farklılaşmaktadır. Bu yeni biçimsel özellikler yönetmenin öznelliğini öne çıkarmasına olanak sağlamış, böylece filmin dünyasına kişisel müdahalede bulunan ve bu dünyayı düzenleyen olarak yönetmen *auteur* niteliği kazanmıştır. Yazarın da belirttiği gibi dönemin “auteur” yönetmenleri, öyküde, karakteri ve onun psikolojik özelliklerini öne çıkararak anlatıya kişisel müdahalelerde bulunmuş ve bu kişisel müdahaleler onlara “auteur” niteliği kazandırmıştır. Engin Ayça ise bu tarz filmler için auteur kavramı yerine “kişisel film” tanımına vurgu yapar. Ayça'ya (2016, s. 139) göre 1980'li yıllarda Yeşilçam sinemasının anonim anlatım tarzı yerine kişisel bir anlatım tarzı benimseme eğilimi yaygınlaşmıştır. Auteur niteliği kazanan ve kişisel film ürettiği iddia edilen yönetmenler anlatının asıl belirleyicisi olarak üretim sürecinde aktif rol almışlardır.

B. SİNEMASAL ANLAMIN KURULMASINDA BELİRLEYİCİ BİR ÖGE OLARAK ANLATIM

Bir yönetmenin filmlerinde üretilen anlamın yorumlanabilmesi için birçok faktörün detaylıca ele alınması gerekebilir. Bu faktörlerin kapsamında yer alan sinemasal öğelerin keşfedilmesi, anlamın görünürdeki belirleyicileri arasında bulunan anlatım özelliklerinin ortaya çıkarılmasıyla mümkün olabilir. *Anlatım* (narration) birçok sanatta olduğu gibi sinema için de önemli bir ögedir. *Anlatım* kavramının ne ifade ettiği konusunda henüz bir uzlaşma bulunmasa da literatürde bu kavram anlatı kavramı ile karşılaştırılarak açıklanır. McQuillan (2000, s. 4), klasik anlatıbilimde, tıpkı “Rus Biçimciliği”ndeki gibi, bir anlatı tarafından bildirilen olaylar ve onların anlatılma şekli arasında bir ayrım yapıldığını belirtir. Bu ayrım biçimcilikte ‘fabula’ (fabl) ve ‘sjuzhet’⁷ (olay örgüsü), Fransız geleneği içindeki yapısalılıkta ‘historie’ (öykü) ve ‘discourse’ (söylem) terimleri ile tanımlanır.

Anlatı (narrative) üzerine çalışmalar yapan, Anglo-Amerikan yapısalcı geleneğinin önemli temsilcilerinden Seymour Chatman; anlatıda bildirilen olaylar ve onların *anlatım* biçimi arasındaki ayrımı, öykü (historie) ve söylem (discours) olarak kavramsallaştırmaktadır. Chatman (2008, s. 17), “öykü”nün olaylar zinciri, eylemler, olan bitenler, karakterler, zaman ve uzam gibi öğeleri kapsadığını, “söylem”in ise içerik olarak da ifade edilen bu “öykü” öğelerinin aktarılma biçimi olduğunu ortaya koyar. Diğer bir deyişle öykü anlatının “ne”si, söylem ise “nasıl”ı olarak düşünülebilir. Sinemanın üslupsal özelliklerinin de anlatı ile ilişkili olduğunu öne süren Bordwell (1985, s. 49-50) Rus Biçimcileri’nden ilham alarak “syuzhet”i olay örgüsü, “fabula”yı ise öykü olarak tanımlar ve bu kavramlara “biçem” (style) ögesini de dahil eder. Karadoğan’ın (2016, s. 62-64) dikkat çektiği üzere Bordwell; filmin mizansen, sinematografi, kurgu ve ses gibi sinematik araçlarını kapsayan “biçem” (style) ile “syuzhet”in birlikte işlediğini öne sürer. Syuzhet, filmde “dramaturjik” bir süreç iken, “biçem”

⁶ Merkezinde sinemayı konu alan, özellikle sinemacı ve sinemacının sorunlarının anlatıldığı, “özdüşünümsel” olarak da nitelendirilen *kendisine gönderme yapan filmler* (meta film/meta sinema olarak da adlandırılır) ile ilgili Elif Demoğlu Kurtoğlu'nun 1980-2006 arasında Türkiye'deki örnekleri ele aldığı öncü çalışmalar için bkz. (Kurtoğlu, 2007, 2011).

⁷ “Sjuzhet” kavramı, Bordwell (1985, s. 235) ve Elsaesser & Buckland (2002, s. 31) gibi sinema kuramcıları tarafından “syuzhet” olarak ifade edilmektedir.

teknik bir süreçtir. Biçem tıpkı syuzhet gibi anlatı hakkında bilgi sağlayabilir. Rus Biçimci gelenekte "fabula" ve "syuzhet", yapısalcı gelenekte ise öykü ve söylem olarak yapılan ayırım film çalışmalarında "anlatı" ve "anlatım" olarak da ifade edilir (Bordwell vd., 2020, s. 88; Buckland, 2018, s. 46-47; Ryan & Lenos, 2012, s. 143). *Sinemayı Anlamak* kitabında *anlatı* (narrative) ve *anlatım* (narration) kavramları karşılaştırılarak açıklanır:

Anlatı kavramı, filmlerde (veya romanlarda) nelerin olduğuna veya nelerin betimlendiğine; "anlatım" ise bu anlatımın film izleyicisine (veya roman okuyucusuna) nasıl yansıtıldığına işaret eder. Yani, "anlatı" eylemleri, olayları ve karakterleri anlatırken, "anlatım" izleyicinin bu eylemler, olaylar ve karakterler hakkındaki bilgileri nasıl edindiğini kontrol eden mekanizmayı açıklar (Buckland, 2018, s. 46-47).

Buckland'ın dikkat çektiği gibi birçok anlatı için vazgeçilmez bileşenler olarak görülen eylemler, olaylar ve karakterler anlatı içinde nelerin olduğuna işaret ederken, *anlatım* ise tiyatro, roman, resim ve sinema gibi formların kendine özgü araçlarıyla bu anlatı unsurlarının nasıl aktarıldığına işaret eder. Sinemanın diğer sanatlardan farkı ise zamansal-uzamsal ilişkilerin devingen bir şekilde sinematografik ve kurgusal (editing) *anlatım*la aktarılmasında yatar.

C. AMAÇ VE YÖNTEM

1. Amaç

Araştırma, Engin Ayça'nın uzun metrajlı kurmaca filmlerinin anlatım tercihlerini ve bu tercihlerin yapım/dönemin sinemasal koşulları ile ilişkisini keşfetmeye çalışmaktadır. Bu amaçla çalışmayı yönlendiren sorular arasında şunlar sayılabilir:

- Engin Ayça'nın kurmaca filmlerinde nasıl bir anlatım tarzı benimsenmiştir? Söz konusu filmlerdeki anlatım tarzı klasik anlatı sinemasından ayrıksı bir konumda mıdır? Filmler sanat sinemasının anlatım özelliklerini taşımakta mıdır? Bu filmlerdeki çekim düzenlemeleri, klasik anlatı sinemasının kodlarından hangi bakımdan sapmaktadır?
- Filmlerin yapım ve dönem koşulları ile anlatımsal/sinemasal tercihleri arasında nasıl bir bağ bulunmaktadır?

2. Yöntem

Nitel türde bir araştırma tasarımına dayanan bu çalışmada betimsel yöntem kullanılacaktır. Neuman'ın (2014, s. 38-39) belirttiği üzere betimsel araştırma, bir durumun, sosyal ortamın veya ilişkilerin belirli detaylarının tasvir edilmesine dayanır. Yazara göre sosyal bilimlerde oldukça yaygın bir şekilde kullanılan betimsel araştırmalar sınırları belirli bir konu veya soru ile başlar ve onu bütünlüklü bir şekilde betimlemeye çalışır. Bu çalışmanın örnekleme yönetmen Engin Ayça'dır. Karasar'ın (2023, s. 149) belirttiği üzere örnek olay çalışmalarında yalnızca tekil birimler/bireyler incelenir. Yazara göre elde edilen bulgular sadece ele alınan örnek olay için geçerli sayılır. Bu çalışmada, odağa alınan yönetmenin uzun metrajlı kurmaca filmleri *-Bez Bebek, Soğuktan ve Yağmur Çiseliyordu* ve *Suna-* incelenmektedir.

Çalışmada iki aşamalı bir alan araştırması yaklaşımı belirlenmiştir. İlk aşamada filmlerin yapım koşulları ele alınarak yönetmenin filmsel üretimini kendi kararları doğrultusunda gerçekleştirip

gerçekleştirmedeği ortaya konmaya çalışılacaktır. İkinci aşamada ise yönetmenin kurmaca filmleri metin olarak ele alınıp bu filmlerden elde edilen görsel-işitsel öğeler anlatım analizi yaklaşımının yardımıyla incelenecektir. Sonuçta, bulgulardan yola çıkılarak yapım sürecinin anlatım üzerindeki etkisi irdelenecektir.

2.1. Verilerin toplanması

Çalışmada, *Bez Bebek*, *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* ve *Suna* filmlerindeki hem görsel-işitsel öğeler (anlatım analizi) hem de senaryo yazarı ve yönetmen Engin Ayça ile bire bir yapılan yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşmeler (yapım koşullarının analizi) temel veri kaynaklarıdır. Türnüklü'nün (2000, s. 547) belirttiği üzere yarı yapılandırılmış görüşme tekniğinde sorulması planlanan bir mülakat protokolü düzenlenir. Yine de görüşmeyi yapan kişi bu düzenlemelere uymaksızın yan veya alt sorular sorarak görüşme sürecini etkileyebilir. Görüşülen kişiden cevapların detaylandırılması istenebilir. Yarı yapılandırılmış görüşme türü, görüşme yapan kişiye sadece belirli bir plan sunmaz aynı zamanda mevcut soruların sınırları dışına çıkmasına da olanak vererek görüşülen kişiden ilk başta öngörülemez bilgiler/anlatılar edinilmesini sağlayabilir. Nitel bir araştırma tasarımı benimsenen bu çalışmada derinlemesine görüşme, filmler, arşiv araştırması ve literatür taraması gibi birden çok veri toplama tekniği kullanılması araştırmanın güvenilirliği açısından gerekli görülmektedir.

2.2. Analiz yaklaşımları

Çalışmada iki aşamalı analiz yöntemi uygulanacaktır. İlk aşamada filmlerin yapım koşulları anlaşılmasına çalışılırken Tregde'nin (2013) *auteur üretim tarzı* analizi yaklaşımından ilham alınan bir çözümleme yapılmıştır. İkinci aşamada ise metin olarak ele alınan filmlerin anlatım biçimi analiz edilecektir. Bu aşamada Buckland'ın (2021) sanat sineması anlatım analizi yaklaşımı benimsenecektir.

Analizin ilk aşamasında filmlerin yapım koşulları araştırılarak onların nihai halinin oluşmasına neden olabilecek bazı etkenlere odaklanılacaktır. Warren Buckland (2018, s. 10) filmlerin iç yapısı hakkında önemli bilgiler edinmenin en iyi yollarından birinin film yapımı sırasında meydana gelen karar alma aşamalarının çözümlenmesi olduğunu öne sürmektedir. Yazarın da vurguladığı gibi yapım sürecinin incelenmesi filmler hakkında yorumu etkileyebilecek önemli bilgilere ulaşılmasını sağlayabilir. Bu anlamda Ayça'nın (2016, s. 139) kendi kavramsallaştırmasıyla düşünülürse "kişisel film"ler ürettiği iddiası ve 1980'lerin Türk sinemasında auteur üretim tarzına yönelen yapım anlayışının yaygınlaşması, yönetmenin kurmaca filmlerinin yapım sürecinde *auteur üretim tarzını* benimseyip benimsemediği sorusunu yanıtlamayı önemli kılmaktadır. Auteur teori genelde yönetmenlerin bitmiş filmleri üzerine teorik incelemeler yapmak için kullanılmaktadır. Ancak yönetmenin yapım sürecindeki kararlarda kendisine ne kadar tabi olduğuna odaklanmak, onun anlatı ve anlatım üzerindeki etkinliğinin anlaşılmasına yardımcı olabilir.⁸ Ayrıca filmlerde tekrar eden tema ve biçimsel öğeler yerine filmin yapım aşamasını ele almak, auteur teorisinin uygulamada nasıl karşılık bulduğunun anlaşılmasına destek sağlayacaktır. Bu açıdan, Engin Ayça'nın kurmaca filmlerinin yapım öncesi, yapım ve yapım sonrasında yönetmenin ne kadar etkin rol aldığını ve bu anlamda filmlerin uygulamada auteur olup olmadığını

⁸ Bu analizde de ilham alınan, auteur teorisini yapım süreci açısından ele alan bir çalışma için bkz. (Tregde, 2013).

ortaya çıkarmak için *auteur üretim analizi* yaklaşımı kullanılacaktır. Sonuçta auteur üretim tarzı yaklaşımı ve anlatım analizi yaklaşımından destek alınarak elde edilen bulgular ilişkilendirilerek yapım sürecinin anlatıma etkisi ortaya konacaktır.

Analizin ikinci aşamasında Engin Ayça'nın sanat sineması geleneğine uygun filmler ürettiği varsayımıyla Warren Buckland'ın sanat sineması anlatım analizi yaklaşımı temel alınmıştır. Buckland'ın bu anlatım analizi yaklaşımı, Bordwell'in (1979) "The Art Cinema as a Mode of Film Practice"⁹ başlıklı çalışmasına dayanılarak geliştirilmiştir. Buckland'ın (2021, s. 82-85) klasik anlatı sinemasını norm olarak kabul ederek karşısında konumlandığı sanat sinemasının normlardan sapmasıyla ilişkisini kuran bu analiz yaklaşımı¹⁰ aşağıdaki gibi şemalaştırılır:

Tablo1: Warren Buckland'ın (2021, s. 85) Sanat Sineması Anlatım Analizi Yaklaşımı

Neden-Sonuç İlişkisi	1. Neden-Sonuç Mantığı	Sanat sineması, klasik anlatı sinemasının kesintisiz ve birlik içindeki neden sonuç mantığı yerine esnek neden sonuç ilişkileri ve epizodik bir anlatı yapısı barındırır.
Gerçekçilik	2. Nesnel Gerçekçilik (a)	Filmler gerçek bir mekânda meydana gelir. Filmlerde doğal ışık kullanımı baskındır ve ölü zamanlar ¹¹ içeren çekimler yer alır.
	3. Nesnel Gerçekçilik (b)	Anlatı dünyası karmaşık, tutarsız ve tahmin edilemez bir yapı barındırır.
	4. Özne Gerçekçilik	Karakterler psikolojik olarak karmaşıktır ve genellikle yabancılaşma, mental hastalık vs. sıkıntısı çeker. Bu karakterler tepkilerini ve ruh hallerini diyalog yoluyla aktarır. Karakterin kendine özgü deneyimleri geriye dönüş (flashback) ve ileri sıçrama (flashforward) teknikleriyle aktarılır.
Auteur Yorumu	5. Alışılmadık Üslup	Üslupta (film style) meydana gelen alışılmadık bir açı, dikkat çeken bir dizi kesme, alışılmadık bir kamera hareketi, ışıklandırma ve mekânda gerçekçi olmayan bir değişim kişisel ifade olarak değerlendirilebilir.
	6. Alışılmadık Anlatı Yapısı	Yönetmen tarafından anlatıya yapılan müdahaleler alışılmadık bir anlatı yapısı oluşturur. Bu bakımdan, filmin karmaşık anlatı biçimi barındırıp barındırmadığı, hikâyeyi kimin anlattığı, hikâyenin nasıl anlatıldığı ve hikâyenin niçin bu şekilde anlatıldığı sorularına yanıt aranır.

⁹ Bordwell'in makalesi "Film Üretim Biçimi Olarak Sanat Sineması" olarak Türkçeleştirilebilir.

¹⁰ Sanat sineması anlatımı ile ilgili Buckland'ın analiz yaklaşımına detaylı olarak bkz. (Buckland, 2021, s. 81-93).

¹¹ Ölü zamanlar, anlatıda hiçbir eylem ya da olayın meydana gelmediği anlar olarak tanımlanmaktadır (Buckland, 2021, s. 82).

Muğlaklık	7.Gerçeklik+Auteur Yorumu=Müğlaklık	Muğlaklık, “sanat sineması” filmlerinde, gerçekçilik ve auteur yorumu arasındaki çelişkiyi çözmek için kullanılır. Muğlaklık eğilimi filmde belirsiz bırakılan olaylar, durumlar ve açık uçlu sonla ilgilidir.
------------------	--	--

D. BULGULAR: ENGİN AYÇA’NIN KURMACA FİMLERİNİN ANALİZİ

1. “Auteur üretim tarzı” çerçevesinde filmlerin yapım koşullarının analizi

Auteur yönetmenlik söz konusu olduğunda film çalışmalarındaki genel eğilim yönetmenin filmlerinde birbirini takip eden anlatsal ve üslupsal ortaklıkların çözümlenmesine yöneliktir. Bu yaklaşıma dayanılarak Engin Ayça’nın kurmaca filmlerinde görülen unsurlara değinilebilir. Engin Ayça, kurmaca filmlerinin öykülerini, anlatının alt katmanında inşa ettiği bir sorunu aktarmak için tasarlamaktadır. Bu anlamda yönetmenin kurmaca filmlerinin alt katmanındaki temel sorunsal kadının toplumsal normlardan özgürleş(eme)mesi üzerinedir. Ayrıca Ayça’nın filmlerinin açık uçlu ve belirsiz bitiyor oluşu dikkat çeker. Bu nedenle yönetmen kadınların nasıl özgürleşebileceğine dair bir yargıda bulunmayı seçmez. Bunun yerine seyircilerin ilgili sorun hakkında düşünmesi ve yorum yapabilmesine imkân tanır. Ayça’nın uzun metrajlı kurmaca filmlerinin tümünde öne çıkan diğer anlatsal öge olay örgüsünün başındaki diegetik olmayan ses yoluyla gelecek anlatı olaylarının ima edilmesidir. *Bez Bebek* ve *Suna* filmlerindeki şarkı sözleri, *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu*’da ise dış ses anlatıcı aracılığıyla gelecek anlatı olayları ima edilir. Böylece yönetmen, filmlerinin alt katmanında anlatmak istediği soruna vurgu yaptıktan sonra seyircileri öyküyle baş başa bırakır.

Ayça, filmlerindeki sahneleri biçimsel olarak tasarlarken klasik anlatı sinemasındaki gibi yakın çekim ve kesme yerine uzun planlar ve nesnel kamera kullanmayı tercih eder. Yönetmen, uzun planlarda hem karakterlerin psikolojisini/gerilimini yansıtır hem de zamanı kesintisiz bir şekilde aktarır. Nesnel kamera kullanımı yoluyla ise karakterlerin içsel ve dışsal çatışmalarına tanıklık edilir. Böylelikle kadın karakterlerin alanına girmeyen mesafeli bir görselleştirme pratiği gerçekleştirilir. Dolayısıyla seyircilerin karakterlere olan görsel/duygusal/düşünsel mesafesi arttırılır. Bunlarla birlikte genel çekim ölçeği, kameranın yarım daire şeklinde hareket ettirilmesi ve doğal oyunculuk gibi sinemasal öğeler yönetmenin kendisine özgü sinemasal tercihleri olarak filmlerinde öne çıkar. Yönetmenler auteur olarak değerlendirilirken, onların filmlerindeki ortak anlatsal ve biçimsel öğelerin yanı sıra filmlerinin üretim sürecindeki kendilerine özgü kararları da analize dahil edilebilir. Üretim süreci analiz edilirken auteur yönetmenin yapım öncesi-yapım-yapım sonrası aşamalardaki karar alma süreçleri göz önünde bulundurulur. Dolayısıyla yapım aşamasında auteur yönetmen özellikleri incelenirken Engin Ayça’nın kurmaca filmlerini “auteur üretim” (Bordwell vd., 2020, s. 33; Tregde, 2013) pratiklerine uygun olarak tasarlayıp tasarlamadığı sorunsallaştırılmaktadır.

Engin Ayça’nın kurmaca filmlerinin üretim süreci ele alınmadan önce filmlerin içinde üretildiği sinemasal dönemle ilişkisine değinmek bu filmleri ortaya çıkaran koşulların anlaşılmasında tamamlayıcı olacaktır. Ayça’nın (2016, s. 480) ‘filmlerimi hep bilinçli olarak kadın odaklı tasarladım’ ifadesinden yola çıkılarak yönetmenin filmlerini 1980’lerin ivme kazanan üretim biçimlerinden biri olan “kadın filmleri”

çerçevesinde ürettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Dönemin yeni muhalefet etme biçimi olarak görülen feminizmin (Tekeli, 1993, s. 33) yaygınlaşması sonucunda ortaya çıkan "kadın filmleri"nin, muhalif bir sanatçı olarak Engin Ayça'nın kurmaca filmlerinin kadın odaklı üretimini doğrudan veya dolaylı olarak etkilediği öne sürülebilir. Türkiye'deki sinema literatüründe yönetmenin *Bez Bebek* filmine 1980'li yıllardaki "kadın filmleri" arasında yer verildiği (Esen, 2000, s. 82-83; Karadoğan, 2018; s. 263; Suner, 2015, s. 294) görülmektedir. *Soğuktan ve Yağmur Çiseliyordu* ve *Suna* filmleri de kadın karakterlerin içsel/dışsal çatışmalarını anlatının merkezinde konumlandığı için "kadın filmleri" çerçevesinde değerlendirilebilir. Ancak Ayça'nın, kurmaca filmlerinin yapım sürecindeki sinematografik tercihleri dönemin diğer kadın filmi yönetmenlerinden farklılık göstermektedir. Engin Ayça'nın, *Bez Bebek* filminin yapım sürecindeki cinsel birliktelik içeren sahnede, yaratıcı süreçte etkin olan oyuncular ve görüntü yönetmeninin çekim düzenlemeleri ile ilgili müdahalelerine izin vermemesi onun ayrıksı tutumunu göstermektedir (E. Ayça, kişisel iletişim, 18 Şubat 2022). Bununla birlikte yönetmenin filmlerindeki sinematografik tercihler ile ilgili soruya verdiği yanıt Ayça'nın çekim düzenlemelerinde bilinçli bir şekilde kadın bedenine karşı mesafeli bir yaklaşım benimsediğini göstermektedir: "Kamerayı ben biraz nötr, dışta tutmaya çalıştım. Bir olay yaşanıyor, olayı görmeye çalışmayı amaçladım. Yani o olaya müdahale bilerek değil görmeye çalışıyor, ne oluyor ne olmuyor, doğru saptamaya çalışan bir kamera" (E. Ayça, kişisel iletişim, 18 Şubat 2022). Ayça'nın kendi deyimiyle "nötr" kamera tercihi, sadece *Bez Bebek*'te değil yönetmenin diğer filmlerinde de benimsenen bir yaklaşımdır. Bu şekilde filmlerdeki olayların tarafsızca gözlemlenmesi sağlanmıştır. Böylelikle Engin Ayça'nın kurmaca filmlerinde kadın bedenini görsel açıdan sömüren bir üslup yerine nesnel çekim ve genel plan tercihleriyle kadını bakılan bir nesne haline getirmeyen, erkeğin arzusundan ziyade kadının arzusunu öne çıkaran ve özdeşleşmeyi kıran bir sinemasal dil kullandığı görülmektedir. Yine de yönetmenin ürettiği kurmaca filmlerde sinema dili ile ilgili alınan yaratıcı kararlarda ne ölçüde etkin olduğunun ve bu kararların anlatımla olan ilişkisinin anlaşılması için bu filmlerin yapım sürecini değerlendirmek gereklidir.

İlk uzun metrajlı kurmaca filmi *Bez Bebek*'in öyküsünün çıkış noktasını E. Ayça (Kişisel iletişim, 18 Şubat 2022), "Televizyondan ayrılmadan birtakım olası projelerle ilgili notlar almıştım. Dolayısıyla bir gazete haberinden yola çıktım" biçiminde ifade etmektedir. Daha sonra sanatsal filmler üretmeyi amaçladığı iddiasıyla yapımcı olma girişiminde bulunan Cem Özer'in, Yeşilçam'daki üretim süreçlerine benzer şekilde, bir oyuncu üzerine yönetmenden film tasarlama talebiyle filmin öyküsü şekillenmeye başlamıştır:

[Cem Özer] bizim paramız çok az dedi. Bakarız dedim yani çok azsa o para içinde kalacak bir proje geliştiririz. Ama bir şey daha var dedi: Oyuncumuz belli. Kadın oyuncumuz: Banu Alkan (...) Sınır koymadım kendime, onla çalışırım, bunla çalışmam diye bir lüksüm olmamalı diye düşündüm (...) Benim niyetim, Banu Alkan o zaman seks boyutu öne çıkan filmler çekiyor ya da o kendini o boyutlarda sunmaya özen gösteriyor, dolayısıyla bir cinsellik boyutu var, o zaman benim cinselliği öne çıkaracak bir film tasarlamam lazım. Yani bunu da Banu Alkan yapabilir. Ters gelmez diye düşündüm. Bir süre sonra o proje gerçekleşmedi. Yani Cem Özer o işi yapamadı, yapmadı yani. 86-87 yıllarında bir şekilde Varlık Film'e yolumuz düştü (E. Ayça, kişisel iletişim, 18 Şubat 2022).

Buradan hareketle Engin Ayça'nın ilk filmini ürettiği zaman motivasyonunun, oyuncu ve bütçeyi de göz önünde bulundurarak cinsellikle ilişkili ve tek mekânda geçen bir öykü tasarlamak olduğu anlaşılır. Cem Özer projeden vazgeçince Engin Ayça, Varlık Film yapım şirketiyle anlaşır. Senaryo

yazımı konusunda Macit Koper ve yönetmen arasında ihtilaflar olsa da filmin öyküsünün Engin Ayça tarafından tasarlandığı iki sanatçı tarafından da kabul edilmektedir.¹² Engin Ayça, filmin senaryosunda hikâyenin korunduğunu belirtmekle birlikte kendi düşündüğü kimi farklı katmanların senaryoda yer almamasından dolayı Macit Koper'in yazdığı senaryoyu kullanmadığını ileri sürer. Macit Koper ise senaryoda pek bir değişiklik olmadığını iddia etmektedir.¹³ Kendileriyle yapılan görüşmelerde belirtildiğine göre her iki sanatçı da hikâyenin değişmediğini kabul etmekle birlikte Macit Koper kendi senaryosunun bir değişiklik yapılmadan filme alındığını iddia ederken Engin Ayça ise filmin katmanlı anlatısının Koper'in senaryosunda olmadığını öne sürmektedir. Dolayısıyla Ayça'ya göre kendisinin film hakkındaki düşünceleri Macit Koper'in yazdığı senaryoda bulunmamaktadır. Engin Ayça'nın belirttiği üzere senaryonun çekilmek istenen filme uygun bulunmayıp tekrar yazılması, yönetmenin senaryoya verdiği önemi göstermektedir. *Bez Bebek* filminin senaryosu hazırlanırken Gülsen Tuncer'in¹⁴ katkıları olduğu öne sürülmektedir: "Senaryo üst üste 4-5 defa yazılmıştır. Diyaloglar falan da epey [değişti]. Gülsen Hanım'ın da diyaloglarda katkıları vardır (...) O şekilde diyalogları da sonlandırdık ve senaryoyu çekime hazır hale getirdik" (E. Ayça, kişisel iletişim, 18 Şubat 2022).

E. Ayça'nın (Kişisel iletişim, 18 Şubat 2022) belirttiği üzere, *Bez Bebek*'in senaryosu yazılırken filmin ekip üyeleri belirlenmeye başlanmıştır. Melek karakterini canlandıracak oyuncu arayışı sırasında ilk başta Hülya Avşar düşünülse de oyuncunun 'kocasını aldatan bir kadını canlandırmak istememesi' sonucunda Hülya Koçyiğit'e teklif götürülmüştür.¹⁵ Hülya Koçyiğit filmde oynamayı başlangıçta kabul etse de daha sonra filmde oynamaktan vazgeçmek istemiştir. Bu aşamada halihazırda yapım sürecine girilmesi nedeniyle oyuncunun ekibe dahil edilmesi sağlanmıştır:

Hülya Koçyiğit ile görüşmeye [gittik]. Ben onun kafasındaki olası kuşkuları gidermeye çalıştım. Korkuları şu: Senaryoda yazmıyor belki ama çekimde talep ederlerse ne yaparım korkusu var; hatırlıyor musun orada bir ırza

¹² "Ben senaryo yazmak istemiyordum ve yapımına dedim ki bana bir senaryocu bulun. O sırada Macit Koper ismi geldi. Ben bütün notlarımı verdim. Hikâyeyi de verdim. Hikâye nasıl gelişecek, ne olacak. (...) Yazdı getirdi. Sonra okudum. Benim notlarımı aldığım, kafamdaki film o senaryoda yok. Hikâye gene aynı. Ama o boyutlar, derinlikler yok (...) Oturdum kendim yazdım. Çünkü oradaki sahnenin nasıl olacağını düşüncesi bende var. Notlarımı almışım ama o notları değerlendirecek kişi filmde o boyutu görmezse o sadece hikâyeyi anlatır, olayları geliştirir, ona göre diyalogları yazar bitirir (...) Dolayısıyla ben artık senaryoyu yazdım. Belki sonradan Macit'e ayıp oldu ama neticede Macit senaryosunu yazdı, parasını aldı. Ben de yazdım. Kendi filmimi kendi senaryomla ben çektim" (E. Ayça, kişisel iletişim, 18 Şubat 2022).

¹³ "Engin (Ayça) bana hikâye getirdi. Kendi düşünmüş. Senaryolaştırmamı istedi, ben de yazıp kendisine verdim. Engin bir ay kadar bana dönmedi (...) Bir gün filmin yapımcısı Lokman Kondakçı'ya (Varlık Film) senaryo ücretini (ya da kalan hesabı kapatmak için) gittim. Orada Engin'in filmi çekmek için ekiple yola çıkmak üzere olduğunu gördüm. Ve doğal olarak 'Engin giderken haber verseydin, senaryo ne hale geldi görseydim' gibisinden bir şeyler söyledim. O da 'şimdi konuşacak zamanım yok' diye yanıt verdi. Onun bu tavrına alınıp, sinirlenerek 'git ama benim adımla senaryoya yazma' dedim (...) [Filmi] videodan izledim. Senarist olarak Engin Ayça kendi adını yazmış ve filmin başlangıcına Gülsen'in seslendirdiği bir şarkı ilave edilmiş. Ama benim yazdığım hiçbir şeye dokunulmamış (...) Benim yazdığım senaryoyu aynen, olduğu gibi çekmiş" (aktaran Akbulut, 2019, s. 117-118).

¹⁴ Tiyatro, sinema ve dizi oyuncusu, yapımcı, senaryo/metin yazarı, yönetmen yardımcısı ve seslendirme sanatçısı olan Gülsen Tuncer, film üretim süreci öncesinde, üretim sırasında ve sonrasında yaratıcı alan da dahil olmak üzere yönetime en önemli desteği sağlayan kişidir.

¹⁵ "Hülya Koçyiğit olabilir mi? diye soruldu. Tamam, ama Hülya Koçyiğit'ten ben çıplaklık benzeri görüntüler alamam. Yani lafını dahi etmem. Yani Hülya Avşar'dan daha önce böyle sahneler çektiği için talep edebilirim ama Hülya Koçyiğit'ten böyle bir talebim olmadı. Ama o çıplaklığın ötesinde cinsellik boyutu var, onu koruyup, yapabilirsek niye olmasın dedik" (E. Ayça, kişisel iletişim, 18 Şubat 2022).

geçme olayı var. Öyle yazılmıyor, [senaryoda] basit yazılmış, ne olur gibisinden korkuları var. Net olarak bunları söylemiyorlar ama anlıyorsun çekincelerinden. Bir de ilk filmi çekecek bir yönetmen ne kadar güvenilir [şüphesi var zihninde] (E. Ayça, kişisel iletişim, 18 Şubat 2022).

Görüldüğü üzere Yönetmen, oyuncu seçiminin filmin içeriğine etki etmemesi konusunda hassasiyet gösterse de senaryo oluşturulurken Koçyiğit'in çıplaklık içeren bir sahnede oynamak zorunda kalabilirim endişesi, yönetmenin senaryoda cinsellik ve çıplaklık barındıran sahnelerde otosansür hissetmesine yol açmış olabilir. E. Ayça'nın (Kişisel iletişim, 18 Şubat 2022) belirttiği üzere ilk başta tasarlanan taslak senaryo üzerinden ekip kurma süreci başlatılmıştır. Yönetmen, oyuncu seçimi aşamasında oyuncuların fiziksel özelliklerini ve bu özelliklerin birbirine uygun olmasını göz önünde bulundurduğunu da ısrarla vurgulamaktadır.¹⁶ Yapım öncesi aşamada Hülya Koçyiğit'in varlığı sadece senaryoda ve erkek oyuncu seçiminde değil aynı zamanda çocuk oyuncu seçiminde de etkili olmuştur: "Psikolojik olarak bağ kuramadı herhalde (...) Onun kendi çocuğu olması lazım ya. Kendi çocuğu gibi görememiş" (E. Ayça, kişisel iletişim, 18 Şubat 2022). Böylece Gülcan karakterini oynayacak oyuncu çekim sürecinde değiştirilmiştir.

Yapım öncesi aşamada önemli olan unsurlardan diğeri çekim ekibinin belirlenmesidir. Yapım sürecinin bu aşamasında ekip üyeleri Engin Ayça'nın talepleri doğrultusunda oluşturulmuştur. "Şimdi ben ilk filmimi çekiyorum. Ekip içinde benim dışındaki herkes deneyimli olsun ki benim birtakım eksiklerim olursa kapatabilsinler (...) Dolayısıyla Yeşilçam'ın deneyimli yönetmen yardımcılarında Jan Brindizi ve Gülsen Hanım'ın daha önce çalıştığı, iyi kameraman olduğunu söylediği Erdoğan Engin gibi isimlerle çalışma kararı verildi" (E. Ayça, kişisel iletişim, 18 Şubat 2022). Görüldüğü üzere Engin Ayça uygulamaya dair olası deneyim eksikliklerinden kaynaklanan sorunları en aza indirmek için set ekibi tecrübeli kişilerden seçilmiştir.

Engin Ayça, filmi çekmeden önce oluşturduğu çekim senaryosunda yazılan her şeyi *Bez Bebek* filminde uyguladığını ifade etmektedir: "Olası bütün ayrıntıları yazarım senaryoya. Yani kamera hareketlerini bile yazarım. Oyuncunun oyun notlarını bile yazarım notlarıma, yani senaryoda vardır bunlar" (E. Ayça, kişisel iletişim, 18 Şubat 2022). Yönetmen, çekim sürecinde senaryoyu uygulamaya çalışırken oyuncular Hülya Koçyiğit ve Hakan Balamir ile görüntü yönetmeni Erdoğan Engin'in müdahalelerine karşı mücadele etmek zorunda kaldığını belirtmektedir:

¹⁶ "Benim düşüncem hep oradaki erkek oyuncunun diğere göre daha yapılı olmasıydı. Kocasını kadın gibi gene normal boyutlarda bir erkek. Onu Mehmet Akan'a oynattık. Hakan Balamir, yani ikinci erkek, kadının dünyasında fark yaratacak bir boyutta olmasını düşündüm ben. Kocasından farklı bir yapıda, boyda posta, ağırlıkta, bir kadın üzerinde bir erkeğin etkisi farklı olabilir diye düşünüp yapılı bir insan aradık. Ama bulacağımız oyuncunun da başrol kategorisinde olması gerekiyor. Herkesin yeri bellidir Yeşilçam hiyerarşisinde. Dolayısıyla başrol kategorisinde olması gerekiyor. O yüzden Hakan Balamir ismi geldi. Hakan Balamir'e teklif götürdük ve Hakan Balamir oynadı" (E. Ayça, kişisel iletişim, 18 Şubat 2022).

Filmin en önemli anlarından biri olan “tecavüz”¹⁷ sahnesinin nasıl çekileceği konusunda Hülya Hanım’ın da Hakan Balamir’in de kuşkuları ve korkuları vardı. Senaryoda yazıldığı gibi çekilmesi onları tatmin etmiyordu. Bu konuyu çekimler öncesinde de çekim sırasında da çok konuştuk. Ben anlatmaya çalıştım, bir genel, bir yakın, bir genel bir yakın dört planda işi halledeceğime inanıyordum. Tam çekim hazırlıkları sırasında, kameramanın [Erdoğan Engin] sahnenin çok daha planla ve çeşitli ayrıntı çekimlerle yapılabileceği konusunda düşüncelerini, önerilerini söylemesi beni zor durumda bırakır gibiydi. Bu tür sahneler sinemada çok çekilmiştir ve artık ne tür çekimler içerdiği herkes tarafından bilinmektedir, yani o sahneler “öyle” çekilmelidir. Oysa ben, ilk filmi çeken, deneyimsiz yönetmen olarak basit bir çekim öneriyordum. Sahneyi ikiye bölmüştüm, ayakta ve yataкта. Her ikisi de bir genel, bir yakın plan içeriyordu. Genel planlarda fizik güç dengesi ve mücadelesi ve kadının gücünün yetmemesi vardı, yakınlarda ise iş oyunculara düşüyordu, biçimsel atraksiyonlarla sahneyi kurtarmak yerine, ben sonucu oyunculukla almayı istiyordum. Öyle de oldu (Ayça, 2004, s. 83).

Yönetmenin belirttiği üzere, çekim düzenlemelerinde yaratıcı ekip üyelerinin kararlarına tabi olmayarak kameranın olayları tarafsızca gözlemlemesini sağladığı görülmektedir. Böylelikle yönetmen, klasik anlatıya ait kadın bedenini görsel açıdan sömüren biçimsel anlayıştan kaçınarak kadın karakteri bakılan bir nesne haline getirmemiştir. Engin Ayça’nın öne sürdüğü üzere bu sahnenin dışında çekim sırasında yaratıcı bir biçimde başka bir müdahalede bulunma girişimi, Hülya Koçyiğit’ten¹⁸ oyunculuk konusunda gelmiştir:

Çekim sırasında ben ondan daha düz oyun talep ederken o kendi alışkanlıklarından geldiği, kariyerinde yaptığı bir oyunculuk anlayışı var olduğu için -onları yaparak rol almış, Hülya Koçyiğit olmuş- kafasında onları yapmamak gibi bir düşünce yok. Şimdi ben onları yapmasın diyorum. Orada bir onun istediği gibi çekiyoruz, bir de benim istediğim gibi çekiyoruz. Sonra da benim istediğim gibi yaptığımız çekimleri tercih ettim. Hülya Hanım çok sonradan, yıllar sonra, ‘iyi ki öyle olmuş, kendin yapmışsın, daha iyi olmuş’ demişti (E. Ayça, kişisel iletişim, 18 Şubat 2022).

Görüldüğü üzere yönetmen Engin Ayça, oyuncular ve görüntü yönetmeninin taleplerine direnerek müdahale yapılmaya çalışılan sahneleri kendi tasarladığı biçimiyle çekmiş ve kurgulamıştır. Filmin çekim süreci bittikten hemen sonra yapılan kaba kurgu Engin Ayça tarafından gerçekleştirilmiştir. Yönetmen bu süreci aşağıdaki şekilde aktarmaktadır:

Kameraman ve yardımcı yönetmenle olan sorunlar nedeniyle ben yardımcı yönetmenden senaryoyu aldım. Normalde önce yardımcı yönetmen önden kaba kurguyu yapar ya da birlikte yapılır. Ben aldım. Dolayısıyla onları stüdyoya sokmadım (...) Kurguyu ben stüdyoda kendim yaptım. Kurgu makinesini kullanarak yaptım. Çünkü ben TRT’de de kurgularımı hep kendim yapıyordum. Makine kullanmasını biliyorum, kurguyu biliyorum yani (E. Ayça, kişisel iletişim, 18 Şubat 2022).

Bez Bebek filminin jeneriğinde kurgunun Celal Köse tarafından yapıldığı yazılmasına rağmen Engin Ayça kurguyu kendisinin yaptığını öne sürmekte ve sürecin devamını şöyle özetlemektedir: “Gelen kişi

| 576 | ¹⁷ “Tecavüz” kelimesinin tırnak içinde kullanılmasının nedeni Hülya Koçyiğit’in oynadığı Melek karakterinin filmin sonraki sahnelerinde direnmediğini söylemesinden, diğer bir deyişle sonuçta bu eylemin anlaşılır anlamda bir tecavüz olup olmadığının muğlak kalmasından kaynaklanmaktadır. Anlatıdaki bu muğlaklığa rağmen Melek’in ona “tecavüz” eden Ahmet’e aşık olması ve onunla birlikte olmaya devam etmesi filmdeki kadın temsilini oldukça tartışmalı bir konuma getirmektedir.

¹⁸ Hülya Koçyiğit’in Yeşilçam’daki abartılı oyunculuk stiline arka planı, dayanakları ve değişimi ile ilgili önemli bir çalışma için bkz. (Sarıkartal, 2002).

[Celal Köse] ile ince kurgu yapıldı. Çok oynama olduğunu sanmıyorum. Hatırlamıyorum öyle bir şey. Olur ya benim gözümden kaçmıştır ya da bir şeyi uzun veya kısa tutmuşumdur diye ince kurgu gözlemi yapıldı. Onun nasıl bir katkısı oldu, hangi sahnede ne yaptı, hatırlamıyorum” (E. Ayça, kişisel iletişim, 18 Şubat 2022). Bu ifadelerle göre Celal Köse ince kurgu aşamasında sadece kontrol amaçlı bulunurken bu aşamada yaratıcı kararlar Ayça tarafından alınmıştır. Yapım sonrası aşamada yapımcının dayatmaları sonucunda Ayça tarafından ilk başta *Tutsaklar* olarak belirlenen filmin ismi (Ayça, 2004, s. 80) *Bez Bebek* olarak değiştirilerek yönetmenin yaratıcılığına müdahalede bulunulmuştur. Ayça'nın ifadelerine göre film isminin değiştirilmesi ve cinsellik barındıran sahnelerde Koçyiğit'in endişeleri nedeniyle senaryoda yapılan değişiklikler dışında yaratıcı müdahalelere yönetmen tarafından izin verilmediği görülmektedir.

Yönetmenin ikinci uzun metrajlı kurmaca filmi *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu*'nun öyküsünün çıkış noktası 1986'dan eski bir tarihe dayansa da senaryonun geliştirilmesi, 1980'lerin son yıllarında gerçekleştirilmiştir (E. Ayça, kişisel iletişim, 9 Mart 2023).¹⁹ Nihai senaryoya ulaşılmadan önce E. Ayça (Kişisel iletişim, 9 Mart 2023); filmdeki hem üç şarkının sözünü yazan hem de diyaloglara yardım eden Gülsen Tuncer ve karakterlerden Cemal Bey ile Ulvi Bey'in birlikte yer aldıkları meyhane sahnesindeki diyaloglara katkıda bulunan Nezihe Meriç dışında senaryonun kendisi tarafından yazıldığını belirtmektedir. Varlık Film'de çalışan Taner Aşkın aracılığıyla bu senaryonun gerçekleştirme sürecine girildikten sonra, bu yapım şirketinin içindeki Erka Film, *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu*'nun yapımevi olarak belirlenmiştir (E. Ayça, kişisel iletişim, 9 Mart 2023). Bu evreden sonra Erhan Erzurumlu'nun yapımcısı olduğu Erka Film ile Engin Ayça'nın, yapım ekibi oluşturmak için iş birliği yapıldığı aktarılır: “Yapımcıyla beraber kim olabilir diye düşündük. Ama şu hesabı hep yaptım. Sette kim çalışıyorsa benden daha kıdemli olsun (...) Herkes işini bilsin. Mesela kameramansa zaten kendini kanıtlamış bir kameraman olsun. Set çalışanları ve reji asistanlarının da aynı şekilde deneyimli insanlar olmasını talep ettim” (E. Ayça, kişisel iletişim, 9 Mart 2023). Bununla birlikte yönetmen, oyuncuların belirlenme sürecinde de aktif olarak yer aldığını belirtmektedir (E. Ayça, kişisel iletişim, 9 Mart 2023).²⁰

Görüldüğü gibi yönetmen, filmde tasarladığı gazino sahnelerini göz önünde bulundurarak oyuncu tercihlerinde Ekrem Bora ve Türkan Şoray'ın sahne deneyiminin olmasına da dikkat etmiştir. Yönetmen, filmin çekim sürecinde mizansen oluşturmaya dair uygulamaları planlı bir şekilde yaptığını öne sürmektedir: “Ben birçok şeyi hesaplayarak kameranın yerini belirlediğim için mizansenlerde bir sorun çıkmadı. Zaten bende her şey net olarak belirli” (E. Ayça, kişisel iletişim, 9 Mart 2023). Yönetmenin ifade ettiği üzere çekim öncesinde mekânlar belirli olmadığı için kameranın yerleştirilmesi, çekim sürecinde yönetmen tarafından belirlenmiştir: “Mekânlar net olarak bilinmeyince kameranın yerini de belirlemek kolay değil. Mekânda sahneyi kurarken nasıl çekeceğime dair ilgili notlarım varsa kamera

¹⁹ “Ben daha televizyondan [TRT'den] ayrılmadan önce bu film kafamda oluşmaya başlamıştı. Film üzerine notlar almıştım. Zaman içinde gelişti ama yapım koşulları oluşmadığı için çok fazla üstüne çalışmamıştım. Sonra *Bez Bebek*'i birlikte yaptığımız Varlık Film'de görevli olan Taner [Aşkın] ile *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* için konuşmaya başladık. Ama o zamanlar ismi *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* değil *Udî* idi. Taner bu senaryoyu da yapalım dedi. Yola çıktık” (E. Ayça, kişisel iletişim, 9 Mart 2023).

²⁰ “Türkan Şoray ismi başından beri aklımda vardı. Türkan Şoray iyi oyuncu, iyi olabilir diye düşündüm. Sahne deneyimi de var. Gülsen Hanım zaten benim kafamda baştan beri var. Ekrem Bora'yı yapım şirketiyle birlikte düşündük sanırım. Udî'yi oynayacak kişinin bir enstrüman çalıyor olması gerekiyordu ki enstrümanı tuttuğunda acemi gibi tutmasın. Ekrem Bora'nın bir dönem sahne deneyimi de var” (E. Ayça, kişisel iletişim, 9 Mart 2023).

ona göre yerleştiriliyor veya şaryo yapılacaksa ona göre tasarlıyorsun. Yoksa başka türlü yapıyorsun ama sahne belli" (E. Ayça, kişisel iletişim, 9 Mart 2023). Yönetmenin belirttiğine göre çekim sürecindeki sinematografiyle ilgili tercihlerinde nihai karar alıcı kendisidir. Film anlatısına yapılan yaratıcı müdahale ise anlatıda yer alan otel odası sahnesinde söylenecek şarkıların belirlenmesinde gerçekleşmiştir. Engin Ayça'nın belirttiği üzere çekim zamanı ve maliyeti ile ilgili yaşanan sorundan dolayı otel odası sahnesindeki şarkıların belirlenmesinde radyoda çalışan bir udîden gelen öneriler dikkate alınmıştır (E. Ayça, kişisel iletişim, 9 Mart 2023).²¹

E. Ayça'nın (Kişisel iletişim, 9 Mart 2023) ifade ettiği üzere, Gülsen Tuncer tarafından yazılan "İçime Gömdüm" şarkısı hariç otel odasında söylenen şarkılar udî tarafından belirlenmiştir. Ayrıca filmin oyuncusu Türkan Şoray'ın belirttiği üzere yapımcı, filmin yapım sürecinde çekimlere müdahalelerde bulunmaya çalışmıştır: "Bu film de diğer birçok film gibi kısıtlı imkânlarla çekildi. Hatta filmin yapımcısı 'Negatif film yeterli değil, filmi finali çekmeden bağlayın' teklifinde bile bulunmuş" (Şoray, 2017, s. 327). Filmin başrol oyuncusu Türkan Şoray'ın belirttiği üzere yapımcı ekonomik sınırlılıklardan dolayı filmin finalinin çekilmesine engel olmaya çalışmıştır. Ancak yönetmen Ayça, buna karşı çıkarak filmin finalini çektiği ve filme yaratıcı müdahale yapılmasına izin vermediğini belirtmektedir (E. Ayça, kişisel iletişim, 9 Mart 2023).

Filmin jeneriğinde kurgunun Mevlüt Koçak tarafından yapıldığı yazılmış olsa da Engin Ayça, kurgunun teknik olarak kurgucu tarafından yapıldığını kabul etmekle birlikte yaratıcı kararları kendisinin aldığını öne sürmektedir: "İş kopyası hazır olunca kurguya girdik. Ben kurgucunun arkasında kurgucuya ne yapması gerektiğini söylüyordum. O da uyguluyordu" (E. Ayça, kişisel iletişim, 9 Mart 2023). Kurgu sürecinde Engin Ayça etkin olmasına rağmen gişe kaygısıyla yapımcı tarafından filmde birtakım kısaltmalar yapılması talep edilmiştir:

Yapımcı filmi çok fazla anlamadığı için belirli sahnelerin çıkarılmasını talep etti. Örneğin Udî'nin odasındaki sahne için 'ya onu bir an önce dışarı çıkarın, sokağa gitsin' dedi. O sahneyi bile kısaltma baskısı geldi. Oysa filmin en önemli diyalogları orada geçti. Çok önemli bir sahnedir. Ama işte böyle bir baskı yaşadık. Yine de oradan bir kısaltma yapmadık. O sahnenin tümünü çıkaralım istiyordu (E. Ayça, kişisel iletişim, 9 Mart 2023).

Yönetmen kendisi için çok önemli olan bu sahnelerin kesilmesine izin vermese de başka sahnelerde kısaltmalar yapmak zorunda kalmıştır. Örneğin "Erkek arkadaşının evine gidiyor ya orada birçok insan var. Orada birtakım sahneler vardı ama bir kısmını blok olarak çıkardım" (E. Ayça, kişisel iletişim, 9 Mart 2023). Bununla birlikte Ayça, filmde bilgisi haricinde de kısaltmalar yapıldığını öne sürmektedir:

Kim yaptıysa bana hiç danışmadan otel odası sahneleri de kısaltmış. O şarkıların belirli geçişleri vardı, o gece aralarındaki ilişkinin, beraberliğin aşamaları vardı. Yani o şarkılar öyle kurgulanmıştı. Bir de ben uzun olmasın diye bütün şarkıların sadece ilk dörtlüğünü söyledim. Buna rağmen uzunsa bile insanlar bu vesileyle biraz

²¹ "Otelde söylenecek şarkılar konusunda bir ön hazırlığımız yoktu. Kayıt yapacaktık, kayıttan söylenecekti. Radyodan bir udî getirmiştik. Otelin en sessiz yeri olan çamaşırhanede kayıt yapmaya karar verdik. Mekân hazır olunca yukarıdan haber geldi; hadi çabuk gelin dediler. Prodüksiyon maliyeti var, zaman önemli. Ama biz şarkıları seçmeden sahnenin çekiminin bir anlamı yok ki. Radyodan gelen udînin önermeleriyle şarkıları seçtik. Filme uygun olacak önermeler içinden seçerek kayıt yaptık ve sahneleri çekmeye başladık" (E. Ayça, kişisel iletişim, 9 Mart 2023).

alaturka dinlesinler istedim. Bunlar güzel şarkılar, keyif alsınlar, keyif alanın keyfine dokunmayayım diye düşündüm (E. Ayça, kişisel iletişim, 9 Mart 2023).

Filmin ulaşılan iki kopyasından biri 100 dakika iken diğeri 92 dakikadır. 92 dakika olan versiyonda Vural Bey'in evinde geçen sahneden yaklaşık 2 dakika kısaltma yapılırken, otel odası sahnesinden ise yaklaşık 4 dakika kısaltma yapılmıştır. Yapımcı tarafından yapılan diğer müdahale filmin ismiyle ilgilidir: "Yapımcı, *Udî* güzel ama şimdi halk bunu telaffuz edemez; udi der. Düşündüm ben, uzun bir isim de olabilir dedim. Bir şiirin dizesiymiş gibi olsun dedim. Böylece *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* oldu" (E. Ayça, kişisel iletişim, 9 Mart 2023). Görüldüğü üzere yönetmen, en başından beri *Udî* olarak düşündüğü filmin ismini yapımcının müdahalesiyle *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* olarak değiştirse de filmin yeni isminin yanına "Udî"yi parantez içinde de olsa eklemiştir. Dolayısıyla yapım sonrası süreçte yapımcı, filmin hem süresine hem de ismine müdahale ederek yönetmenin yaratıcı kararlarında belirleyici olmuştur.

Suna filminin üretim fikri ise yapımcı Feridun Kete'nin Engin Ayça'dan bir Türkan Şoray filmi yapmasını istemesiyle ortaya çıkmıştır (E. Ayça, kişisel iletişim, 16 Mart 2023). Yönetmenin belirttiği üzere, Türkan Şoray'ın yanında Gülsen Tuncer'i de düşünerek 1968'de İstanbul'da öğrenci hareketi içinde yer almış dört öğrencinin yaşadıklarını ve bu öğrencilerin üzerinde -özellikle Suna'da- 1971 Muhtrası'nın bıraktığı izleri temel alan bir senaryo kaleme alınmıştır. Ancak senaryo; ne yapımcıyı ne de "bu film sanatsal ağırlıklı bir film olacak, gişe başarısı çok az olabilir" (Şoray, 2017, s. 348) diyen Türkan Şoray'ı seyirciye ulaşma kaygısından dolayı tatmin etmediği için ilk yazıldığında²² çekilmemiştir (E. Ayça, kişisel iletişim, 16 Mart 2023). Engin Ayça senaryosunu çekmekten vazgeçmeyerek altı yıl sonra üretim sürecine girmek için tekrar girişimde bulunmuştur (E. Ayça, kişisel iletişim, 16 Mart 2023).²³

Görüldüğü üzere yönetmen son kurmaca filminde gişe kaygısıyla filmin senaryosunu geliştirerek bir yapımcıya kabul ettirmek yerine kendi filmini finanse etme girişiminde bulunmuştur. Bu finanse etme sürecine tüm oyuncular ve teknik ekip üyeleri arasından görüntü yönetmeni Çetin Tunca ile aydınlatmayı yapacak olan Hüseyin Özşahin emekleri karşılığında bir ücret talep etmeyerek destek olmuştur. Türkan Şoray, filmde oynamayı kabul etmesinin nedenini "Filmi çekmek için çok istekliydi, coşkuluydu. Sinema tutkusuna saygı duydum ve kabul ettim" (Şoray, 2017, s. 349) sözleriyle ifade etmektedir.

Yönetmen E. Ayça (Kişisel iletişim, 16 Mart 2023), senaryo yazarlığı ile birlikte filme yapımcı bulamayınca "Yunus Film" isimli bir şirket kurarak yapımcılığı da üstlenmiştir. Böylelikle yönetmen,

²² Ayça, senaryonun ilk olarak ne zaman yazıldığını hatırlamasa da filmin gösterime girdiği 2007 yılından en az 6 sene önce kaleme alındığını belirtir (E. Ayça, kişisel iletişim, 16 Mart 2023). Türkan Şoray (2017, s. 349) ise senaryo ikinci defa eline geldiğinde aradan 5-6 yıl geçtiğini ifade etmektedir.

²³ "O sırada bir yerlerden bir birikimim vardı. Bu birikimle filmi çekip stüdyo aşamasına getirirsem sonrasına bakarız dedim. Ama film için elimdeki kaynak bütün her şeye yetecek bir meblağ değil. Bütçeye ağırlık getirecek oyuncular ve kameramana ödeme yapacak kadar gücüm yoktu. Hepsine dedim ki: 'Bu işe beraber çıkarız, film kazanırsa bölüp paylaşıyoruz. Kazanmazsa size önerebileceğim bir ödeme yok. Bu koşullarda varsanız yola çıkarız'. Yeşilçam'ın emektarlarından Çetin Tunca ve Hüseyin Özşahin kabul etti. Kameraman Çetin Tunca. Hüseyin Özşahin ise ışıkları yapacak. Türkan Şoray da 'çok ısrar ediyorsan tamam yapalım' dedi. Hatırımı kırmamak için kabul etti. Gülsen Hanım zaten yanımda, her şey ile ilgileniyor (...) Demir Karahan da kabul etti" (E. Ayça, kişisel iletişim, 16 Mart 2023).

yapım sürecinin her aşamasındaki yaratıcı kararlarda tek söz sahibi olabilmıştır. Engin Ayça, oyunculuk konusunda tam hâkimiyet sağlayabilmek için filmin sesli çekilmediğini ifade etmektedir (E. Ayça, kişisel iletişim, 16 Mart 2023).²⁴ Yönetmenin filmi sesli çekmek istememesinin temel nedenlerinden birinin oyuncuya çekim sırasında müdahale edebilme şansı olduğu anlaşılmaktadır. Böylelikle bütçe sorunu da oluşturmayacak bu çekim tarzı ile oyuncu ezber yapmasa da çekimlerde sesli diyalog desteği alabilir. Ancak Engin Ayça'nın öne sürdüğü üzere çekim sırasında yaratıcı müdahale, Demir Karahan'ın oyunculuğu konusunda yapılmıştır (E. Ayça, kişisel iletişim, 16 Mart 2023).²⁵ Erhan karakterini canlandıran Karahan'dan beklediği performansı alamayan yönetmen, yapım sonrası aşamada bunu telafi edebileceğini düşünmüştür:

Erhan karakterinin oyununda duygu biraz daha farklı olsun istedim. Oyunda yok ama sesle hallederim diye düşünmüştüm (...) Demir Karahan da diğer oyuncular gibi kendini seslendiriyordu. Orada biraz daha farklı konuşmasını istedim. Bana itiraz etti. Ama oyunda böyle bir şey yok, niye zorluyorsun dedi. Oyunda olmadığı için zorlamaya çalışıyorum dedim. Kızdı ve seslendirme aşamasında stüdyoyu terk etti. O zaman ben daha önceki filmlerinde Demir Karahan'ı kim seslendirmişse onu buldum. O geldi, o konuştu. Ona istediğim gibi konuşturdum (E. Ayça, kişisel iletişim, 16 Mart 2023).

Dolayısıyla yönetmen, çekim sırasında Demir Karahan'ın yaratıcı müdahalesine karşı koyamamış olsa da yapım sonrasında oyuncu tarafından yaratıcı müdahale yapılmasına izin vermemiştir. Filmin jeneriğinde kurgunun Emrullah Hekim tarafından yapıldığı yazıyor olsa da Şafak Stüdyoları ile iş birliği yapan Ayça, kurgunun kendisi tarafından yapıldığını öne sürmektedir: "Teknisyenin adıdır o. Filmin kurgusunu [Türkiye'de] yönetmen yapar. Hangi planı nereye koyacağına yönetmen karar verir. Stüdyoda kendine göre çalışanların isimleri vardır, onu bildirirler, sen de onları jeneriğe koyarsın" (E. Ayça, kişisel iletişim, 16 Mart 2023). Ayrıca Ayça filmin kurgu aşamasında kontrol yönetimde olsa da gösterim kaygısı nedeniyle çekilen bazı sahnelerin çıkarılmak zorunda kaldığı da ifade etmektedir (E. Ayça, kişisel iletişim, 16 Mart 2023).²⁶ Yönetmenin belirttiği üzere sinema salonlarının keyfi olarak belirli sahneleri çıkarma ihtimali, yönetmenin filmin bütünlüğüne zarar geleceğinden endişe duymasına neden olmuştur. Yönetmenin buna karşı filmin bütünlüğünü koruma amacıyla belirli sahneleri çıkarmak zorunda kalması otosansür uyguladığını göstermektedir.

Görüldüğü üzere dönemin yapım ve gösterim anlayışı Engin Ayça'nın tüm kurmaca filmlerini tamamen kendi sanatsal kaygılarına göre düzenlemesinde birtakım engeller oluşturmuştur. *Bez Bebek* ve *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* filmlerinin yapımcıları, gösterim kaygısıyla film isimlerinin değiştirilmesini talep etmiştir. *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* filminin kurgu sürecinde yapımcının kimi

²⁴ "Suna'yı da yine sessiz çektim. Çünkü benim oyunculara oyun vermem de gerekiyor. Oynadıkları şeylere karışmam gerekiyor. O zaman sesli çekimde bunlar biraz zor oluyordu" (E. Ayça, kişisel iletişim, 16 Mart 2023).

²⁵ "Demir Karahan'ın biraz daha fazla oynamasını isterdim ki senaryoda öyle yazılmıştı. Onun biraz şamatacı, etrafa muziplik yapan bir eşraf, taşralı birisi olması gerekiyordu. Onu biraz daha yumuşak ve düz oynadı. Oradaki duygu farklı olsun istedim. Oyunda olmadı ama seslendirme sürecinde hallederim diye düşünmüştüm" (E. Ayça, kişisel iletişim, 16 Mart 2023).

²⁶ "Film biraz daha uzundu. Kurguda birtakım sahneleri attık (...) Çünkü sen kısaltmazsan sinema salonları kendi istediği gibi parçaları atıyor. Bu bilinen bir şeydi. Stüdyodan da söylendi. O zaman onlar kendilerine göre atacaksa ben kendime göre filmi zedelemeyen gerekli ayıklamayı yapıp belli bir dakikanın altına indirdim filmi" (E. Ayça, kişisel iletişim, 16 Mart 2023).

sahnelerin kısaltılmasında müdahaleleri olmuştur. Ayça'nın yapımıcılığını üstlendiği *Suna*'da ise sinema salonu işletmecilerinin filmdeki birtakım sahneleri çıkarabileceği endişesiyle filmin süresi kısaltılmıştır. Yine de filmlerin üretim sürecine dair aktarılanlar göz önünde bulundurulduğunda yönetmenin, ekibin belirlenmesi, senaryo yazımı, çekim ve kurgu aşamalarında birincil karar alıcı olduğu görülmektedir. Ayça, *Bez Bebek* filminin çekim sürecinde oyuncu performansı ve çekim uzunluğu ile ilgili kararlarda görüntü yönetmeni ve oyuncuların müdahalelerine izin vermemiştir. Yönetmen, *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* filminin yapım (final sahnesinin çekilmesi) ve kurgu aşamalarında (Cemal Bey'in odasındaki diyalogların olduğu çekimlere olay örgüsünde yer verilmesi) yapımıcının müdahalelerine karşı koymuştur. *Suna* filminde ise yönetmen, ilk yapımçı Feridun Ket'e göre senaryoyu değiştirmek yerine filmin yapımıcılığını kendisi üstlenmiştir. Dolayısıyla Ayça, filmlerini tasarlarken "auteur üretim" pratiklerine göre gerçekleştirmeye çalışmıştır. Ancak dönemin müdahaleci yapım ve gösterim anlayışı nedeniyle anlatının nihai hale gelmesinde ortak bir karar verme mekanizması olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

2. Anlatım analizi

Filmsel anlatılarda anlatım (narration) önemli bir ayırım oluşturur. Bu nedenle Warren Buckland'ın sağladığı kuramsal arka plan Ayça'nın filmlerini anlatım açısından değerlendirebilmek için önemlidir. Buckland'ın sanat sineması anlatım analizinde; anlatıdaki esnek neden-sonuç ilişkileri, gerçekçilik anlayışı, tutarsızlıklar, karakterlerin psikolojisi, yönetmenin anlatısal ve üslupsal müdahaleleri ve belirsizlikler araştırılır. Ayça'nın kurmaca filmlerinin anlatıları göz önünde bulundurulduğunda *Bez Bebek* filminde düz anlamda yasak aşk hikâyesi, örtük anlamda ise toplumsal olarak inşa edilen toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulanması konu edinilir. *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu*'da ise düz anlamda Cemal Bey'in, Leyla Hanım'a duyduğu karşılıksız aşk anlatılırken, örtük anlamda ise eskiden beri süregelen birtakım değerlerin anlaşılabilmesi anlatılmaktadır. *Suna* filminde ise ana karakter Suna'nın gençliğinde kurduğu hayalleri gerçekleştiremediği için yaşadığı mutsuzluk konu edinilir. Filmlerin anlatım analizine odaklanılırken yukarıda bahsedilen anlam katmanlarından ziyade anlatının nasıl oluşturulduğuna odaklanılır.

Sanat sineması filmlerindeki esnek neden sonuç mantığı ve epizodik yapı²⁷ (Buckland, 2021, s. 82) Ayça'nın ilk iki filminde görülmektedir. *Bez Bebek* filminde anlatının başındaki diegetik olmayan şarkı²⁸, Gülcan'ın kahve falı yorumu²⁹ ve anlatıdaki cinayetler arasında belli belirsiz sahne bağlantıları bulunmaktadır. *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* filminde ise anlamsal olarak birbiriyle bağlantılı olmayan anı parçaları epizodik bir anlatım yapısının oluşmasına neden olmaktadır. *Suna* filminde ise yönetmenin diğer iki filmde farklı olarak neden-sonuç mantığı ve olay örgüsü birbiriyle bağlantılı bir şekilde

²⁷ Epizodik yapı barındıran bir anlatıda bir dizi farklı olay sunulur. Böylelikle anlatıda parçalı/bölgümlere ayrılan bir yapı inşa edilir.

²⁸ Filmin başında ve sonundaki sekansta geçen masalsı ve çocuksu şarkı sözleri aracılığıyla (*Bir varmış, bir yokmuş, sanki hiç yaşanmamış her şey nasıl da öyle; hüznler, sevdalar, tutkular, acılar, geçerken zaman, geçerken bulutlar... Bir varmış, bir yokmuş...*) filmde yaşanan seveda, tutku, hüzn ve acılar arasında belli belirsiz bir ilişki bulunmaktadır.

²⁹ Gülcan karakterinin kahve falı yorumundaki "Bir ev varmış, çiçek açmış, kıpkırmızıymış, sonra hepsi uçmuşlar" sözleri ile Ahmet ve Melek arasında başlayan aşk, Recep'in (Melek'in kocası) öldürülmesi, anlatının sonunda Ahmet ve Melek'in öldüğü düşüncesi arasında bağlantı bulunmaktadır.

oluşturulmamaktadır. Ayrıca filmde epizodik bir anlatım kurulmamaktadır. Neden-sonuç mantığı çerçevesinde oluşturulan anlatıda, Suna'nın düşlerinin gerçekleşmemesinin ve mutsuzluğunun nedenleri diyaloglar yoluyla açıkça ifade edilmektedir.

Sanat sinemasında -kaynağını İtalyan Yeni Gerçekçi Sinema'dan alan- nesnel gerçekçilik (a) özellikleri arasında yer alan gerçek mekânlar, doğal ışık ve ölü zamanlar baskın bir şekilde kullanılan anlatım unsurlarıdır (Buckland, 2021, s. 82). Engin Ayça'nın tüm filmlerinde yapay olarak oluşturulmuş set mekânı yerine gerçek mekânlar kullanılır. Örneğin *Bez Bebek*'te anonim olan bir köy/bağ evi, mekân olarak tercih edilmiştir. *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* filminde; İstanbul sokakları, Beyoğlu'ndaki antikacılar, Çakıl Gazinosu ve Yıldız Parkı önemli anlatı mekânlarıdır. *Suna* filminde ise anlatı mekânı, yönetmenin mekâna hemen hemen hiç müdahale etmediği Akçay'dır. Yönetmenin kurmaca filmlerinde -*Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu*'daki gazino sahneleri hariç- doğal ışıkla yapılan aydınlatma baskındır. Bununla birlikte Ayça'nın filmlerinde ölü zamanlar özellikle doğanın çerçeveye alındığı çekimlerinde ortaya çıkar. *Bez Bebek*'te evin bahçesi ve gökyüzü, *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu*'da Yıldız Parkı, *Suna*'da ise karakterin dolaştığı zeytinlik ve sahil gibi mekânlardaki çekimlerde ölü zamanlara yer verilmektedir.

Sanat sineması anlatımının diğer özelliği olan nesnel gerçekçilik (b) (Buckland, 2021, s. 82), nedensellik ve zamansal/mekânsal devamlılık kurallarına uyulmamasıyla ilgilidir. Engin Ayça'nın *Bez Bebek* ve *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* filmlerinin anlatı dünyasında nedensellik ve zamansal/mekânsal devamlılık kuralları bir ölçüde bozulurken, *Suna* filminde bu kurallara uyulduğu görülmektedir. *Bez Bebek*'in anlatısında Gülcan'ın bez bebeğine birçok kez anlattığı hikâyeler olay örgüsünün ilerleyişine katkıda bulunmaz ve böylelikle klasik kurmacadaki nedensellik kuralları bozulur. *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu*'da da anlatısal zaman, mekân ve nedensellik kurallarından sapılmaktadır. Leyla Hanım'ın belleğinde Cemal Bey'e dair hangi anıların kaldığı belirsiz olduğundan filmin anlatısı karmaşık ve tahmin edilmez bir yapıya sahiptir. Bu anlamda anlatıdaki geriye dönüşler ve nadir de olsa ileriye sıçrayışlar sayesinde öngörülmez bir zaman ve mekân düzenlemesi oluşturulmuştur. Böylelikle filmin anlatımının gerçek yaşamda olduğu gibi karmaşık ve tahmin edilemez bir biçimde tasarlandığı görülmektedir. *Suna* ise diğer iki filmden farklılık göstermektedir. Filmin anlatısal evreni klasik anlatı sinemasındaki gibi nedensellik ilkelerine, mekânsal ve zamansal devamlılığa uygun bir yapı barındırmaktadır. Filmde olay örgüsüne hizmet etmeyen çekimlere yer verilmemektedir. Bu bağlamda *Suna*, gerçek yaşamda olduğu gibi karmaşık, tutarsız ve öngörülemeyen bir anlatı dünyası barındırmamaktadır.

Bu anlamda karakter özellikleri açısından değerlendirildiğinde Engin Ayça'nın filmlerinde, sanat sineması anlatımlarındaki gibi 'amaçsız ve psikolojik olarak karmaşık başkarakterler' (Buckland, 2021, s. 83) karşımıza çıkar. *Bez Bebek* filminin başkarakteri Melek, çevre baskısı ve arzusunun/cinselliğini keşfetmesi arasında yaşadığı çatışmadan kaynaklanan karmaşık bir ruh hali içindedir. Bundan dolayı tutarsız davranışlar sergiler. *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu*'da Leyla Hanım, Cemal Bey'in ölümünden sonra amaçlarının peşinden gitmeyi bırakmıştır. Belirli bir hedef doğrultusunda eyleme geçmeyen Leyla Hanım ruhsal bir karmaşa içindedir. Yönetmenin son kurmaca filmindeki Suna ise amaçsız, tutarsız ve ruhsal bunalım yaşayan bir diğer karakterdir. Ayrıca Ayça'nın tüm kurmaca filmlerindeki başkarakterler sanat sineması karakterleri gibi psikolojik karmaşalarını eylem yerine diyaloglar yoluyla ifade ederler.

Engin Ayça'nın filmlerinde, sanat sineması film örneklerindeki gibi anlatıya yönetmenin kişisel dışavurumunu içeren müdahaleler yapıldığı (Buckland, 2021, s. 83) görülmektedir. Bunlar hem üslupsal hem de anlatsal müdahalelerdir. *Bez Bebek*'te büyük çoğunlukla nesnel olarak konumlandırılan kameranın yüksekliği ortalama boyda bir yetişkinin göz hizası yerine çocuk olan Gülcan'ın göz hizasına yerleştirilir. Bu karakterin bez bebeğine masallar anlatması yoluyla filmde gizli anlatıcı olarak konumlandırıldığı düşünülebilir ve böylece yönetmenin, olacaklar hakkında ipuçları vererek anlatıya müdahalede bulunduğu da iddia edilebilir. Örneğin filmin son sahnesinde Gülcan, Melek'in yatak odasına pencereden bakar ve annesinin Ahmet ile birlikte hareketsiz bir şekilde yattığını görür. Ancak küçük kız Ahmet'in annesine bir zarar verip vermediğini merak edip evin içine girmek yerine bahçede bez bebeğine masal anlatmaya devam eder. *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* filminde 130 saniyeye kadar süren uzun çekimler, karakterin gerilimini yansıtan yarım daire şeklindeki kamera hareketi ve Leyla Hanım'ın, Cemal Bey'in öldüğü gece onunla birlikte yer aldıkları fotoğrafa baktıktan sonra fotoğrafa kesme yapılması yerine zoom hareketiyle yakınlaşılması yönetmenin anlatıdaki alışılmadık üslupsal müdahaleleri arasında sayılabilir.

Klasik anlatı sinemasında norm haline gelmiş anlatsal ve görsel düzenlemelerin görsel hazzı öne çıkardığı düşünülür. Bu anlamda Engin Ayça'nın filmlerinde görsel hazzın nasıl işlediğinin ve üslupsal olarak klasik anlatı sinemasının kodlarından sapıp sapmadığının anlaşılması için karakterlerin görsel anlatım içindeki pozisyonlarına odaklanan Laura Mulvey'e başvurulabilir. Mulvey'e (2016, s. 296) göre klasik anlatı sineması, kadının bakılası olmasını oluşturmaktan çok kadına nasıl bakılacağını inşa etmektedir. Bilindiği üzere Mulvey, sinemayla ilgili üç bakıştan bahsetmektedir: Seyircinin bakışı, kameranın bakışı ve filmsel uzamın içindeki karakterlerin birbirlerine bakışları. Klasik anlatı sineması ilk ikisini ortadan kaldırarak üçüncüyü etkin hale getirir. Buradaki amaç kameranın varlığını ortadan kaldırmak ve seyircide kurmaca evrene karşı yabancılaştırıcı bir mesafe oluşmasını önlemektir. Klasik anlatı filmleri, çekim süreci ve seyircinin gerçekliğini ortadan kaldırarak kendi gerçekliğini oluşturur. Dolayısıyla ana akım sinemadaki kadın karakterler "erkek bakışının/arzusunun pasif nesnesi" olma halini, diğer bir deyişle "patriarkal bakış rejimi"ndeki geleneksel yerlerini sürdürmektedir (Mulvey, 2016, s. 295). Böylelikle üslupsal düzenlemeler yoluyla kurgusal evrende anlatının erkek karakterin bakış açısıyla takip edilmesi amaçlanır. Klasik anlatı sinemasının normlarından sapan filmlerdeki görsel düzenlemeler ise karaktere belirli bir mesafeden yaklaşır ve bu filmler farklı anlam katmanları sunarak düşünsel hazzı öne çıkarırlar (Kirel, 2021, s. 91-92). Engin Ayça'nın kurmaca filmlerinin, klasik anlatı sinemasının kadın karakterleri nesneleştiren kodlarından ayrışıp ayrışmadığını anlamak için bu karakterlerin sinemasal dil bakımından nasıl konumlandırıldığına odaklanmak yönetmenin üslupsal müdahalelerini daha net ortaya çıkarabilir.

Bu bağlamda Engin Ayça'nın gerçekleştirdiği kurmaca filmlerde dikkat çeken üslupsal tercihlerden biri kadın karakterlerin çıplaklık barındıran sahnelerde bakış açısı çekimi ve öznel kamera yoluyla bir erkeğin göz hizasından değil nesnel kamerayla ve gerçekçi bir sinema dilinden uzaklaşmadan görselleştirilmesidir. Kadının cinselliği keşfini merkeze alan *Bez Bebek* filminde, Ahmet ile Melek'in ilk defa cinsel birliktelik yaşadıkları sahne, anlatı açısından önemli bir kırılma noktasıdır. Bu sahnenin sinematografik tercihleri yapılırken bakış açısı çekimleri yerine nesnel kamera kullanımıyla kadın karakterin bedeninin bütünlüklü olarak ve belli bir mesafeden çerçeveye alınması sağlanmıştır.

Ayrıca bu sahneden sonra duş alan Melek karakterinin, sırtından, orta çekim ölçeğinde ve karanlık bir atmosferde çerçeveye alınmasından yola çıkılarak yönetmenin kadın bedenini görselleştirirken teşhirci ve gözetlemeci anlayışa karşı mesafeli bir yaklaşım benimsediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Benzer yaklaşım diğer filmlerde de devamlılık gösterir. *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* filminde Leyla Hanım duş alırken buğulu kabinin arkasından, sırtından ve orta çekim ölçeğinde konumlandırılır. Anlatıda Leyla Hanım'ın yakın çekimde görselleştirildiği sahnelerin sayısı son derece sınırlıdır. Örneğin gazino sahnesinde Leyla Hanım, orta yakın çekimde çerçeveselendirilmiştir. Bu sahnede orta yakın çekim, bilinçsiz bir şekilde kadın bedenini fetişleştirmek için oluşturulmamış, karakterin içinde bulunduğu yapaylığa dikkat çekmek için bilinçli bir şekilde kullanılmıştır. *Suna* filmindeki duş sahnesinde başkarakterin yüzünün orta yakın çekim ölçeği kullanılarak çerçeveye alınması ve Suna duştan çıktıktan sonra kocası Erhan ile birlikte odadayken uzam dışında giydirilmesi yönetmenin kadın bedenini eril arzu nesnesi haline getirmediğini gösteren bir başka anlatım tercihidir. Bununla birlikte Türkiye'deki eğlence kültüründe bir görsel haz nesnesi olarak kabul edilen dansözün, filmdeki düğün sahnesi sırasında bedeni parça parça gösterilmek yerine bütünlüklü bir şekilde ve belirli bir mesafeden görselleştirilmesi de kadın temsili açısından olumlu bir başka anlatım tercihidir. Dolayısıyla bu örnekler, yönetmenin filmlerinde kadın bedeninin teşhirci bir yaklaşımla erotize edilip sömürülmediğinin göstergeleri olarak düşünülebilir.



Şekil 9: Melek karakterinin duş aldığı sahne.



Şekil 10: Melek ile Ahmet'in ilk defa birlikte olduğu sahne.



Şekil 11: Leyla Hanım'ın duş aldığı sahne.



Şekil 12: Leyla Hanım'ın gazinoda sahneye çıktığı çekim.



Şekil 13: Suna karakterinin duş aldığı sahne.



Şekil 14: Suna filminde dansözün yer aldığı düğün sahnesi.

Klasik anlatı sinemasında norm haline gelmiş anlatsal ve görsel düzenlemeler yoluyla seyirci olarak bize görsel bir haz sunulmaktadır. Engin Ayça'nın filmlerinde ise kadın karakterler eril arzu ve görsel haz nesnesi olarak konumlandırılmaz. Bunun yerine yönetmenin nesnel kamera ve genel plan kullanılan bir sinema dili tercihi karakterlerin içsel/dışsal çatışmalarına odaklanan ve düşünsel hazı öne çıkaran bir anlatım benimsediğini gösterir. Böylelikle Ayça'nın geleneksel kodlardan sapan üslupsal bir müdahalede bulunduğu iddia edilebilir.

Ayça'nın kurmaca filmlerinde, yönetmenin farklı anlatsal müdahaleleri de bulunmaktadır. *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* filminin başındaki üst ses yoluyla anlatının devamı hakkında ipucu verilmesi ve anlatının geriye dönüş/ileriye sıçrayış teknikleriyle karmaşık bir biçimde inşa edilmesi, yönetmenin anlatıya dışarıdan müdahale ettiğini gösteren öğelerdir. Buna benzer bir diğer örnek *Suna* filminden verilebilir. *Suna* filminde hemen hemen tüm çekimlerin nesnel kamerayla yapılması yönetmenin alışılmadık üslupsal ifadesi olarak görülebilir. Klasik anlatı sinemasından farklılık gösteren diğer üslupsal ifade ise uzun plan tercihleridir. Filmdeki sahnelerin yaklaşık olarak %82'si bir dakikadan daha uzun çekimlerle oluşturulmuştur.³⁰ Filmde beş dakika uzunluğa kadar sürdürülen kesintisiz çekimler öne çıkmaktadır. Bununla birlikte *Suna* filminde yönetmenin alışılmadık bir anlatsal müdahalesi bulunmadığı da belirtilmelidir. Filmin öyküsü, klasik anlatı sinemasındaki gibi doğrusal bir olay örgüsü barındırdığı ve diyaloglar yoluyla açıkça ifade edildiği için yönetmenin varlığını öykü anlatım biçiminde hissettirdiği karmaşık bir anlatı yapısı barındırmamaktadır.

Bütüncül bir yoruma varmadan önce değinilmesi gereken bir başka noktayı tamamlamak gerekir. Buckland'ın (2021, s. 84) ele aldığı son sanat sineması anlatımı özelliği bu tür filmlerin muğlak bir şekilde sonlandırılmasıdır. Ayça'nın bütün filmleri muğlak veya mutsuz son barındırır. Karakterlerin amaçsız olması ve neden-sonuç ilişkilerinin sıkı bir şekilde kurulmaması anlatının belirsiz bir sonla kapatılmasını destekler. Örneğin *Bez Bebek*'te Melek ve Ahmet'in intihar edip etmediği ya da öldürülüp öldürülmediği belirsizdir. Bunun yanı sıra Melek'in kızı olan Gülcan'a ne olacağı da muğlak bırakılmıştır. *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* filminin sonu da belirsiz, açık uçlu bir sonudur. Anlatıda, neden-sonuç mantığı birbirine sıkı bir şekilde bağlanmamıştır ve Leyla Hanım'ın belirli bir hedef doğrultusunda eyleme geçmediği görülmektedir. Bu bakımdan yönetmen mutlu son sunmak yerine anlatıyı Leyla Hanım'ın

³⁰ *Suna* filminin YouTube.com adresindeki 117 dakika olan versiyonu seyredilmiştir (Fanatik Klasik Film, 2019).

gazino sahnesindeki dondurulmuş görüntüsüyle bitirmeyi seçer. *Suna* filminde de neden-sonuç mantığı açık bir şekilde kurulmasına rağmen film muğlak bir şekilde sonlandırılmıştır. Dolayısıyla anlatı mutlu sonla bitirilmez. Suna, ait hissetmediği taşra kasabasında amaçsız, yalnız ve mutsuz kalmıştır. Yönetmen, seyircilerin kendilerine has mutsuzluğunu sorgulamasını ve çözmesini amaçladığı (E. Ayça, kişisel iletişim, 16 Mart 2023) için anlatıda mutlu sona yer vermeyi tercih etmediğini kendisi de vurgular.

Tartışma ve sonuç

Bu çalışmada Engin Ayça'nın *Bez Bebek*, *Soğuktan ve Yağmur Çiseliyordu* ve *Suna* filmlerindeki anlamın ortaya çıkmasıyla ilişkili olan/olabilecek filmin fikir aşamasından gerçekleştirim aşamasına kadarki sürece dair değişkenler ve dinamikler ortaya konulup anlatıya etkisi anlaşılmasına çalışılmıştır. Betimsel yöntemin kullanıldığı çalışmada Engin Ayça'nın filmlerinin üretim aşaması, *auteur üretim pratiklerine* uygun olarak tasarlanıp tasarlanmaması bakımından değerlendirmeye alınmıştır. Yorumu yönetmenin oyuncu seçimleri ile başlanabilir. Yönetmenin, filmlerini tasarlarken seyirciye ulaşma kaygısıyla oynattığı yıldız oyuncular Türkan Şoray ile Hülya Koçyiğit'in personalarını ve oyuncuların Ayça'nın beklentilerine karşı gelme olasılığını göz önünde bulundurduğu düşünülebilir. Bu bağlamda filmlerin senaryolarının tasarımında yönetmenin *auteur üretim pratiklerinden* zaman zaman uzaklaştığı iddia edilebilir. Ayrıca Ayça'nın, dönemin etkisiyle "kadın filmleri" ürettiği düşüncesinin sorgulanması gerekir. Yönetmenin, *Bez Bebek* ve *Suna* filmlerini, filmlerin ilk yapımcılarının talepleri doğrultusunda kadın oyunculara göre tasarladığı düşünülebilir. Dolayısıyla yönetmenin bu taleplerden dolayı kadın odaklı filmler yaptığı iddia edilebilir. Bunlara rağmen filmlerini üretirken senaryonun kaleme alınması, ekibin belirlenmesi, çekim süreci ve kurgu dahil fikrin ortaya çıkmasından seyirci karşısına çıkana kadar tüm yaratıcı karar aşamalarında Engin Ayça'nın film üretimini büyük ölçüde kendi istekleri doğrultusunda gerçekleştirmesi göz önünde bulundurulursa ilgili filmlerin *auteur yapım pratiklerine* uygun olarak tasarlandığı iddia edilebilir. Yönetmenin kurmaca filmlerinin yapım sürecinde kendi kararları doğrultusunda hareket etmesi filmlerin anlatımının özgün bir şekilde biçimlenmesine imkân vermiştir. Yapım sürecindeki nesnel plan ve uzun çekim tercihleri olay odaklı bir anlatım yerine karakter psikolojisinin öne çıkarılmasına olanak sağlamıştır. Bu çekim düzenlemelerinin kullanılması, kadın bedenini sömürmeyen ve seyirci ile karakterler arasında mesafe oluşturan bir anlatım biçiminin oluşmasına yol açmıştır. Yine de kurmaca filmlerin üretildiği 1987-2007 yılları içindeki dönemin sinemasal ortamı ve müdahaleci yapımcılık anlayışı düşünüldüğünde filmlerin nihai hale gelmesinde karma bir karar verme mekanizması olduğu ve yapımcının anlatıya etkide bulunabilecek baskılarının hissedildiği anlaşılmaktadır. Özellikle yönetmenin yapımcı olmadığı ilk iki filminin yapım sonrası aşamasında kurgu sürecine müdahale edilmesi ve filmlerin isminin değiştirilmesi yönetmenin alanını kısıtlayan yaratıcı kararlar olmuştur.

Çalışmada, filmlerin "ne" anlattığından çok "nasıl" anlatıldığını ortaya koymak için Buckland'ın (2021) sanat sineması anlatım analizi yaklaşımı benimsenmiştir. Bu yaklaşıma dayanarak yönetmenin filmlerinde klasik anlatım yerine sanat sineması anlatımını benimsediği görülmüştür. Ayrıca Ayça'nın üç filmde de kadın karakterlerin toplumsal normlar tarafından kısıtlandığına vurgu yapılması dikkat çekici bir ortaklıktır. Bununla birlikte *Bez Bebek*'teki Melek karakterinin anne/eş rolleri dışında "'cinsel arzu'nun da doğal bir şekilde yansıtıldığı" (Güçhan, 1992, s. 116) bir varoluşa da sahip olduğu, *Soğuktan*

ve Yağmur Çiseliyordu'da da Leyla Hanım'ın, Cemal Bey'in ölümünden sonra gündelik yaşamın akışından uzaklaşarak belirli bir persona içinde yaşadığını fark etmesiyle (Turan & Meral, 2023, s. 82) özneleşme sürecine girdiği ve *Suna*'da kadın dayanışmasına dair olumlu imgeler sunulduğu öne sürülebilir. Bu bakımdan Ayça'nın filmlerinin Türkiye'de 1980'lerin sinemasal ortamında ortaya çıkan "kadın filmleri" izleğinden devam edip farklı anlatım stratejileri kurduğu iddia edilebilir. Yorum yapılırken sinematografik tercihlere değinmek yerinde olacaktır. Filmlerde ön ve arka plan ilişkisinde kadın karakterlerin çerçevede sınırlılık içinde görselleştirilmesi, zoom hareketi ve şarkı sözleriyle gelecek anlatı olaylarının ima edilmesi gibi diegetik olmayan öğeler yoluyla tema ile mizansen düzenlemelerinin anlama eşit düzeyde katkı sağladığı anlaşılır. Bu çalışmada, kadın temsiline dair somutlaştırıcı sinematografik ipuçları Mulvey'nin (2016) feminist yaklaşımından da destek alınarak anlatım analizi yaklaşımıyla açıklanmıştır. Atıf Yılmaz ve Şerif Gören gibi yönetmenlerin 1980'lerdeki "kadın filmleri"nde (Suner, 2015, s. 294-295), kadın karakterler çerçeveye alınırken gözetleyici, dikizleyici ve kadın bedenini teşhir edici görselleştirme pratikleri uygulandığı gözlemlenmiştir. Dolayısıyla bu yönetmenlerin "kadın filmleri"nde, kadın karakterlerin bilinçsiz bir şekilde eril arzuya yönelik bir görsel haz nesnesi olarak konumlandırıldığı ortaya konmuştur. Bu yönetmenlerden farklı olarak Engin Ayça'nın ise nesnel çekim ve genel plan tercihleriyle kadını bakılan bir nesne haline getirmeyen, erkeğin arzusundan ziyade kadının arzusunu öne çıkaran ve özdeşleşmeyi kıran bir sinemasal dil kullandığı öne sürülmüştür. Kadın karakter merkezli kurmaca filmlerinde yönetmenin Yeşilçam döneminin yıldız oyuncularını olan iki isim ile çalışması aşılması gereken kimi sorunları da beraberinde getirmiştir. Engin Ayça'nın, filmlerindeki kadın karakterleri görselleştirirken bu filmlerdeki ana karakterleri canlandıran Yeşilçam oyuncularını Hülya Koçyiğit ve Türkan Şoray'ın yıldız personalarının "sınırlarına/kurallarına" takılmaktan kaçındığı iddia edilebilir. Bu bağlamda oyuncuların daha önce oynadıkları karakterlerden farklı/üç boyutlu (duygu ve beden anlamında) kadın karakterler yaratmaya çalıştığı düşünülebilir. Bütün bunlar ışığında Engin Ayça'nın toplumsal duyarlılık barındıran filmlerinde; nesnel kameranın öne çıktığı sinemasal dil ve anlatısal özellikler yoluyla seyirciler ile karakterler arasında belirli bir mesafe konulduğu öne sürülebilir. Böylelikle hem seyircilerin hem de karakterlerin alanına müdahil olunmamıştır. Ayrıca Ayça'nın (2016, s. 479-480) ileri sürdüğü üzere seyirciye ulaşma kaygısıyla Yeşilçam'ın yıldız oyuncularının oynatıldığı ve bundan dolayı karakterlerin bedenlerine mesafeli bir şekilde yaklaşıldığı da düşünülebilir. Ancak Ayça'nın filmlerindeki Yeşilçam'ın anılan yıldız oyuncularının canlandırdığı kadın karakterlerin beraberinde getirdikleri önceki imgelerinden farklı eşikte, dönüşen, değişen yaratımlar olarak değerlendirilebilecekleri de açıktır.

Bu araştırmada, ürettiği akademik metinlerin yanı sıra belgesel ve kurmaca filmler ile Türkiye'deki sinemasal alana birçok katkı yapan Engin Ayça'nın kurmaca filmlerine odaklanılmıştır. Yönetmenin kurmaca filmlerinin anlatımları açısından üretildikleri 1980 sonrası sinemasal dönemdeki "kadın filmleri" kapsamında değerlendirilmesi ve bu filmlerin yapım sürecindeki dinamiklerin yoruma dahil edilmesiyle sinema literatürüne genişletilebilecek bir kültürel malzeme sunulduğu açıktır. Bunun yanı sıra sinema literatüründe auteur teori, neredeyse her zaman yönetmenlerin bitmiş filmlerinde tekrar eden üslupsal özellikler ve temaları incelemek için kullanılırken bu çalışmada yönetmenin üretim sürecindeki karar alma aşamaları çerçevesindeki deneyimleri ele alınarak Türkiye'deki sinema literatüründeki auteur incelemelerine dair yeni bir yaklaşım önerilmiştir. Bu anlamda Türkiye'deki film

üretim pratikleri yönetmenlerin filmlerinin anlatım biçimiyle ele alınırken yapım koşulları ve dönemin sinemasal ortamının analize dahil edilmesinin kapsamlı açılımlar sağlayacağı öne sürülebilir. Yönetmenin öznel deneyiminin/düşünsel arka planın ve sinemasal koşulların (içinde üretim yapılan tarihsel süreç, teknik olanaklar, filmin dağıtımına ve gösterimine dair alt yapı, seyir koşulları ve seyirci beklentisi gibi) olası etkilerinin yapılacak çalışmada birlikte değerlendirilmesi geliştirici olacaktır. Bu bağlamda film üretim sürecinde uyulması gereken normlar, anlatsal kalıplar ve yeni denemelere dair yaşanan çatışmalar da anlamlı veriler olarak değerlendirmeye alınabilir. Ayrıca bu çalışmada Engin Ayça'nın filmlerinin; 1980'lerin göze çarpan karakteristik üretimlerinden olan "kadın filmleri"nin izlerini taşımakla beraber, dönemin filmlerinden farklı olarak kadın bedenini görsel temsil açısından sömürmeyen ve alışılmışın dışında üslupsal tercihleri bakımından ayrıksı bir yerde konumlandığının altının çizilmesi gereklidir.

Bitirirken Engin Ayça hakkında yapılacak ilerideki çalışmalar açısından kimi önerilerde bulunulabilir. Bu çalışmanın sınırlılıkları içinde Engin Ayça'nın kurmaca filmleri anlatım, yapım ve dönem koşulları çerçevesinde ele alınmıştır. Bu çalışmadan farklı olarak filmlerdeki mizansen düzenlemelerinin sayısal (numerical) yöntemle istatistiksel olarak analiz edilmesi çekim tercihlerine dair daha somut veriler elde edilmesini sağlayabilir. Ayrıca ürettiği 15 belgesel film ile belgesel film yönetmeni olarak da nitelendirilebilecek olan Ayça'nın belgesel filmlerinin kapsamlı bir şekilde ele alınması onun sinemasal evrenini ve düşünsel emeğini yorumlamakta tamamlayıcı olacaktır. Ayça'nın belgesel film üretiminde de alışılmadık biçimsel denemeler yaptığı görülür. Yönetmenin, anlatsal olarak ayrıksı bir konumda yer alan *Penceremde Sardunyalılar* (2004) filmi belgesel-kurmaca (docu-fiction) özellikleri çerçevesinde analiz edilebilecek bir yapıdır. Son olarak Türk sinemasında Engin Ayça'nın üretim yaptığı dönemin diğer yönetmenleri ile karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesinin yönetmenler arasındaki biçimsel tercihlerdeki farklılıklara/benzerliklere dair önemli açılımlar sunabileceği de belirtilmelidir.

Etik Kurul İzni

Bu çalışma için etik kurul izni İstanbul Topkapı Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Komisyonu'nun 08/04/2024 tarih ve 2400006473 numaralı kararı ile alınmıştır.

Katkı Oranı Beyanı

Yazarlar makaleye eşit oranda katkı sağlamış olduklarını beyan eder.

Çıkar Çatışması Beyanı

Makale yazarları aralarında herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.



Kaynakça

- Akbulut, O. (2019). *Türk sinemasının üretken bir senaryo yazarı olarak Macit Koper'in biyografisi ve senaryolarının incelenmesi* [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Altyazı (2022). 54. SİYAD ödülleri sahiplerini buldu. <https://altyazi.net/haberler/54-siyad-odulleri-sahiplerini-buldu/>
- Arslan, S. (2011). *Cinema in Turkey: A new critical history*. Oxford University Press.
- Ayça, E. (Yönetmen). (1987). *Bez Bebek* [Film]. Varlık Film.
- Ayça, E. (Yönetmen). (1990). *Soğuktan ve Yağmur Çiseliyordu* [Film]. Erka Film.
- Ayça, E. (Yönetmen). (2007). *Suna* [Film]. Yunus Film.
- Ayça, E. (2004). *Bez Bebek ve Hülya Koçyiğit. İçinde Kolektif (Der.). Yıldız: Hülya Koçyiğit (ss. 78-85)*. Dost Kitabevi.
- Ayça, E. (1968). 'üniversite', 'öğrenciler', 'işçiler': jean-luc godard'la konuşma: 1. *Yeni Sinema, 18, 22-24*.
- Ayça, E. (1992). Türk sineması seyirci ilişkileri. *Kurgu, 11(1)*, 117-133.
- Ayça, E. (2016). *Şu sinema dedikleri*. Artshop Yayıncılık.
- Bordwell, D. (1979). The art cinema as a mode of film practice. *Film Criticism, 4(1)*, 56-64.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2020). *Film art: An introduction*. McGraw-Hill Education.
- Buckland, W. (2015). *Film studies: An introduction*. Hodder & Stoughton.
- Buckland, W. (2018). *Sinemayı anlamak* (Çev. T. Göbekçin). Hayalperest Yayınevi.
- Buckland, W. (2021). *Narrative and narration: Analyzing cinematic storytelling*. Columbia University Press.
- Chatman, S. (2008). *Öykü ve söylem: Filmde ve kurmacada anlatı yapısı* (Çev. Ö. Yaren). De Ki Basım Yayıncılık.
- Çelik, T. (2009). 1990 sonrası Türkiye'de 'yönetmen sineması' alanında film üretim süreci [Yayımlanmış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Çelikcan, P. (2018). Film yapımı: Fikir'den gösterim'e. İçinde M. Yıldız (Ed.). *Sinema Dili: Beyazperdeyi Yaratanlar* (ss. 51-70). Su Yayınevi.
- Dilek, B. A. (2021). *Türk sinemasında seks furçasına ideolojik bakış*. Doruk Yayınları.
- Dmytryk, E., & J. P. Dmytryk (2011). *Sinemada yönetmenlik – oyunculuk – kurgu* (Çev. İ. Şener). Doruk Yayıncılık.
- Evren, B. (2016). Engin Ayça. İçinde E. Ayça (Yazar). *Şu Sinema Dedikleri* (ss. 5-6). Artshop Yayıncılık.
- Eisenstein, M. S. (1999). *Sinema dersleri* (Çev. E. Ayça). Öteki Yayınları.

- Elsaesser, T., & Buckland W. (2002). *Studying contemporary american film: A guide to movie analysis*. Oxford University Press.
- Erus, Z. Ç. (2007). Film endüstrisi ve dağıtım: 1990 sonrası Türk sinemasında dağıtım sektörü. *Selçuk İletişim*, 4(4), 5-16. <https://doi.org/10.18094/si.10923>
- Erus, Z. Ç. (2015). *Genç sinema ve devrimci sinema hareketleri*. Es Yayınları.
- Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'sinde sinema*. Beta Basım Yayım.
- Fanatik Klasik Film. (2019, 3 Mayıs). *Suna | Türkan Şoray Türk Filmi Tek Parça (HD) [Video]*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=_pQxmSHbgEE&t=3s
- Güçhan, G. (1992). Metz'in göstergebilimsel psikanalitik yaklaşımı ile bir film çözümleme denemesi: <<Bez Bebek>>, *Kurgu*, 10(1), 101-117.
- Hayward, S. (2001). *Cinema studies: The key concepts*. Routledge.
- Karadoğan, A. (2016). *Senaryo ve anlatı: Senaryo için anahtar kavramlar*. De Ki Basım Yayım.
- Karadoğan, A. (2018). *Modernist estetik: Türkiye'de sanat sineması tarihine giriş (1896-2000)*. De Ki Basım Yayım.
- Karasar, N. (2023). *Bilimsel araştırma yöntemi: Kavramlar ilkeler teknikler* (38. Basım). Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kirel, S. (2010). Ertem Eğilmez'in Namuslu filminden hareketle seksenlerin toplumsal alanında ve popüler sinemasında egemen değerlerini ve sinemadaki temsilini sorgulamak. *Kurgu*, 23(1), 1-29.
- Kirel, S. (2014). Seksenlerin İffet'inin peşinde: Popüler sinemanın eril yüzünü tartışmak. İçinde İ. Cangöz & Ö. Birsen (Eds.). *Sıradışı Uyumsuz Muhallif: Bir Entelektüeli Yitirmek: Vakur Kayador'un Ardından...* (ss. 122-152). Beta Basım Yayım.
- Kirel, S. (2021). Tabutta Rövaşata'nın bağımsızlığı. İçinde B. Saydam & T. Deniz (Eds.). *Derviş Zaim Sinemasına Tersten Bakmak* (ss. 63-98). Küre Yayınları.
- Kuhn, A., & Westwell, G. (2012). *A dictionary of film studies*. Oxford University Press.
- Kolker, R. (2011). *Film, biçim ve kültür* (Çev. E. Yılmaz). De Ki Basım Yayım.
- Kurtoğlu, E. (2007). *Türk filmlerinde 'sinema'* [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Kurtoğlu, E. (2011). Türk filmlerinde "sinema": 1980 sonrası Türk sinemasında "özdüşünümsel/film hakkında filmler". İçinde S. Kirel (Ed.). *Sentezler* (ss. 121-146). Parşömen Yayıncılık.
- McQuillan, M. (2000). *The Narrative reader*. Routledge.
- Mulvey, L. (2016). Görsel haz ve anlatı sineması (Çev. E. Soğancılar). İçinde A. Antmen (Ed.). *Sanat/Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (ss. 277-297). İletişim Yayınları.
- Neuman, W. L. (2014). *Social research methods: qualitative and quantitative approaches* (7th Ed.). Pearson.

- Öztürk, S. R. (2004). *Sinemanın dışıl yüzü: Türkiye'de kadın yönetmenler*. Om Yayınevi.
- Pösteği, N. (2012). *1990 sonrası Türk sineması (1990-2011)*. Umuttepe Yayınları.
- Ryan, M., & Lenos, M. (2012). *Film çözümlemesine giriş* (Çev. E. S. Onat). De Ki Basım Yayım.
- Sarıkartal, Ç. (2002). Kasılan beden, kısılan ses: Melodram, star sistemi ve Hülya Koçyiğit'in ataerkil düzene 'haddini aşan' cevabı. *Toplum ve Bilim*, 94(Güz), 70-85.
- Sivas, A. (2011). Türk sinemasında bağımsızlık anlayışı ve temsilcileri. İçinde S. Kırel (Ed.). *Sentezler* (ss. 121-146). Parşomen Yayıncılık.
- Suner, A. (2015). *Hayalet ev*. Metis Yayınları.
- Şoray, T. (2017). *Sinemam ve ben*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tekeli, Ş. (1993). 1980'ler Türkiye'sinde kadınlar. İçinde Ş. Tekeli (Ed.). *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar* (ss.15-50). İletişim Yayınları.
- Tregde, D. (2013). A case study on film authorship: Exploring the theoretical and practical sides in film production. *Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, 4(2), 1-11.
- Turan, S., & Meral, K. (2023). Ölüm ve zaman kavramları üzerinden soğuktu ve yağmur çiseliyordu filminin göstergebilimsel analizi. *Filmvisio*, 1, 47-86. <https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2023.0003>
- Türnüklü, D. A. (2000). Eğitimbilim Araştırmalarında etkin olarak kullanılabilir nitel bir araştırma tekniği: Görüşme. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*, 24(24), 543-559.
- Vincenti, G. (1993). *Sinemanın yüz yılı* (Çev. E. Ayça). Evrensel Kültür Kitaplığı.

