

Ümit Ünal ve “Oda” Filmleri: 9, Ara, Nar

Dilar Diken Yücel¹

Öz

Auteur kavramı, sinema tarihini İkinci Dünya Savaşı'ndan günümüze kadar meşgul etmiştir ve bugün de üzerinde tartışılmaya devam edilmektedir. Söz konusu kavram, sinema literatüründe “filmin yaratıcısı olan yönetmen”, “alıcılığı tıpkı bir kalem gibi kullanan yönetmen” olarak kullanılmıştır. Peki, çalışma kapsamında üç filmi incelenen yönetmen Ümit Ünal için de auteur yönetmen benzetmesi yapılabilir mi? Çalışmada yönetmen ve senarist Ümit Ünal'ın sineması üzerinden bu soruya yanıt aranmaktadır. Ümit Ünal Yeşilçam döneminde sinema serüvenine başlamış ve kariyerine senarist olarak adım atmıştır. Zamanla kendi yazdığı senaryoları filme çekmeye başlamıştır. Hem senarist hem de yönetmen oluşu Ünal'ın çalışmada incelenmek üzere seçilmesinin sadece bir nedenidir. Zira Ünal, çektiği düşük bütçeli filmlerle ana akım sinema anlayışından uzak, özgün filmlere imza atmış ve birçok ödüle layık görülmüştür. Bu çalışmada, Ünal'ın “Oda” Filmleri olarak adlandırdığı ve ortak özelliklerinden dolayı üçleme film serisi olarak gördüğü 9 (2002), Ara (2008) ve Nar (2011) filmleri auteur kuramı çerçevesinde analiz edilmiştir. Filmler analiz edilirken yer yer filmlerden kesitler alınmış ve böylece auteur kuramına dair görsel dayanaklar elde edilmiştir. Film analizlerinde sosyolojik ve tarihsel bir analiz yöntemi benimsenmiş ve Andrew Sarris'in auteur kuramının halkaları olarak belirlediği *teknik özellikler*, *kişisel stil* ve *içsel anlam* unsurları ana kriterler olarak belirlenmiştir. Bu kriterlerin yanı sıra filmlerin sanat ile buluştuğu noktalar, ortak temalar, kullanılan metaforlar, zıtlıklar ve izleyicinin filmleri alımlamasına dair değerlendirmeler de yapılmıştır. Yapılan değerlendirmeler ışığında yönetmenin gerek kullandığı ortak temalar, gerek teknik yeterliliği, gerekse kişisel üslubundan dolayı bir auteur olarak nitelendirilebileceği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Auteur kuramı, Sinema, Ümit Ünal, “Oda” Filmleri

Ümit Ünal and “Oda” Films: 9, Ara, Nar

Abstract

Auteur is a concept which has kept cinema history busy since the World War II and which still maintains its debatable quality today. The concept in question is used as “the director who is the creator of the film”, “the director who uses the receiver as a pen” in cinema literature. So is it possible to make auteur director analogy for director Ümit Ünal who is analyzed his three films in the scope of the study? In this study the answer to this question is investigated through the cinematography of Ümit Ünal, who has director and screenwriter. Ümit Ünal started his film adventure during Yeşilçam period and stepped into his career as a screenwriter. In time, he started to film his own scripts. The fact that Ünal was both a screenwriter and a director is only one of the reasons why he is selected for researching in this study. Because with the low budget films he shot, Ünal put his signature under important successes such as original films which were far away from the understanding of the mainstream cinema and he was deemed of worthy of many prizes. In this study *9 (2002)*, *Ara (2008)* and *Nar (2011)* films which are referred to as “Oda” Films and accepted as a trilogy due to their common qualities by Ünal have been analyzed in the framework of auteur theory. During the evaluation of the films, short fragments were taken from the films to provide visual references for auteur theory. A sociological and historical method of analysis has been adopted in film analysis, and technical features, personal style and internal meaning elements set by Andrew Sarris as the rings of the auteur theory have been identified as the main criteria. In addition to these criteria, evaluations regarding the points where the films meet art, common themes, metaphors used, contradictions, and the reception of the films by the audience have also been done. In consideration of the evaluations, it is concluded that the director can be qualified as an auteur due to the common themes he used, his technical competence, and his personal touch.

Keywords: Auteur Theory, Cinema, Ümit Ünal, “Oda” Films

Giriş

Hem senarist hem de yönetmenlik geçmişi olan Ümit Ünal'ın sinema ile tanışması 1980'lerin ortalarına, Yeşilçam dönemine denk gelmiştir. Yeşilçam atmosferi içinde sinemayı deneyimleyen Ünal, bugün auteur yönetmen olarak nitelendirilebilmektedir. Peki, auteur yönetmen nedir? Ne gibi özellikleri vardır? Bu sorulara yanıt aramak açısından çalışmada hem yönetmenin filmleri, hem biyografisi hem de sinema anlayışı üzerinden kapsamlı bir analiz hedeflenmiştir.

Bu amaçla çalışmanın ilk bölümünde auteur kuramına değinilmiş ve böylelikle Ünal'ı auteur yönetmen olarak değerlendirebilmek için kuramsal bir dayanak oluşturulmuştur. İkinci bölümde, Ünal'ı tanımak adına öz yaşam öyküsüne ve sinemasına dair değerlendirmelerde bulunulmuş ve çalışmanın son bölümü olan üçüncü bölümde ise, Ünal'ın çalışma kapsamına dâhil edilen *9, Ara* ve *Nar* filmleri auteur kuramı açısından değerlendirilmiştir.

Çalışmanın amacı günümüzde halen tartışmalı bir kavram olan auteur kavramının kullanımının Ümit Ünal sineması için uygun olup olmadığını tartışmaktır. Seçilen yönetmenin filmlerinden örnekler vererek hem auteur kavramına dair değerlendirmeler yapılmış hem de filmlerden seçilen kesitler aracılığıyla söz konusu kavram somutlaştırılmıştır. Somutlaştırma yapılırken ise yönetmenin filmlerine birçok açıdan bakılmıştır. Filmler değerlendirilirken hem anlatı yapısı hem de sinematografik yapı gözlemlenmiştir. Ayrıca, yönetmenin öz yaşamı, seyirci ile olan ilişkisi, seçilen filmlerinde tespit edilen ortak noktalar, tekrarlar ve zıtlıklar, kullanılan mekânlar, seçilen oyuncular, filmlerin sanat ile buluştuğu noktalar, özdeşleşme ve yabancılaşma kavramlarına dair bulgular vb. odaklanılan diğer unsurlardır.

Çalışma kapsamına alınan *9, Ara* ve *Nar* filmleri analiz edilirken ise yer yer filmlerden kesitler alınarak sözü edilen kavramlara somut bir yaklaşım mümkün olmuştur. Ünal'ın hem senaryosunu yazdığı hem de yönetmenliğini yaptığı yedi uzun metraj filminin arasından seçilen bu üç filmin, farklı öyküleri olsa da birçok açıdan birbirlerini tamamlayan filmler olduğu söylenebilir. Adeta üçlemeyi andıran filmlerin bu sebeple çalışmaya dâhil edilmesi uygun görülmüştür.

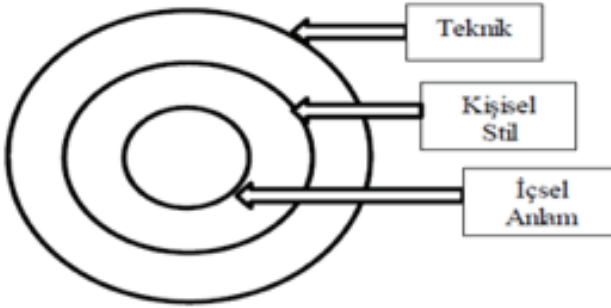
1. Sinemada Auteur Kuramı

Sinema tarihinde auteur kuramı serüveninin ikinci dünya savaşı sonrasına dayandığından söz edilir. Sinema Defterleri (Cahiers du Cinema) adlı dergide yazan eleştirmenler auteur kavramını, “filmin yaratıcısı olan yönetmen” olarak kullanmış ve yönetmenin bir birey olarak kendisini filme dâhil ettiği ondan bağımsız olamayacağını ifade etmişlerdir.

Auteur kuramının gündeme geldiği ilk mecra ise Alexandre Astruc'un 1948 tarihli “Yeni Bir Avangardın Doğuşu: Kalem-Kamera” adlı yazısıdır. Bu çalışmasında Astruc, auteur yönetmenin tıpkı bir yazar gibi kalemi olduğundan söz eder ki bu kalem alıcının ta kendisidir. Ona göre auteur yönetmen kamerayı kalem gibi kullanabilmelidir (Teksoy, 2005: 483). Bu noktada ise devreye auteur (yaratıcı yönetmen) ve *metteur en scene* (sahneye koyan) kavramları arasındaki ayırım girer. Auteur kendi kişiliğini filme katmayı başarabilen ve bu yolla filmi yazan ve yöneten kişidir. Oysa *metteur en scene* senaryo

yazarının yazdıklarını görselleştirmektedir. Birey olarak filme imzası auteur kadar belirgin değildir (Büker ve Topçu, 2010: 277).

Andrew Sarris, auteur kuramının teknik kullanımlar, kişisel üslup ve filmin sahip olduğu ruh olmak üzere temelde üç ana dayanağı olduğundan bahseder. Sarris'e göre önce yönetmenin teknik açıdan donanımlı olup olmadığı değerlendirilmeli, ardından filmde yönetmenin kişiliğine dair izler olup olmadığı tespit edilmeli ve son olarak da filmin taşıdığı ruha/iç anlama odaklanmak gerekmektedir. Fakat izleyicinin alımlaması da auteur kuramı açısından değerlendirme yapılacaksa göz ardı edilmemesi gereken bir diğer unsurdur. Sarris'in yönetmene yaptığı bu vurgu Bazin tarafından eleştirilmiştir. Bazin'e göre bireyden çok yani yönetmenden çok onun yapıtına odaklanılmalı ve toplumsal/kültürel koşullar göz ardı edilmemelidir. Aksi halde sadece bireyden yola çıkarak auteur yönetmenleri saptamak oldukça zordur. Zira auteur yönetmenlerde tıpkı diğer bireyler gibi toplumsal koşullardan bağımsız değildirler (Büker ve Topçu, 2010: 278-280).



Şekil 1: Sarris'in auteur kuramı halkaları

Truffaut ise nitelik/kalite geleneği ile film yapımı ve yaratıcı film yapımı arasında bir ayrım yapar. Ona göre nitelik geleneği ile film yapmak, önceden var olan senaryonun birbir çevirisinden ibaretken, yaratıcı film yapımı açık uçlu bir maceraya benzer. Yaratıcı filme imza atan ise auteur yönetmenlerdir. Bu yönetmenlerin yaptığı filmler de yönetmenin kendisine benzer ve ondan bir parça olur (Stam, 2014: 95). Kalite geleneği ile film yapımı:

- Yüksek yapım maliyeti
- Yıldız oyuncu kullanımı
- Janr gelenekleri
- Senaryoya öncelik verilmesi vb. öncülleri içermektedir.

Bu sebeple bu filmlerin başarısı bu dört unsur göz önüne alınarak değerlendirilir. Oysa yaratıcı film yapma sürecinde yıldız oyunculara veya yüksek bütçelere gerek olmadan da başarılı filmler ortaya çıkabilir. James Monaco ise auteur kuramı hakkında şöyle der:

"...bu kuram yönetmen ile filmin izleyicisi arasındaki kişisel ilişkide ısrar eder. Filmler artık çok sayıda izleyici tarafından tüketilen yabancılaşmış ürünler olmamalıdır. Onlar

artık kameranın ardındaki insanlar ile beyaz perdenin karşısındaki insanlar arasındaki içten konuşmalardır. İkincisi, auteurism doğal olarak film sürecine dair diyalektik bir görüşe varır. Bir film auteur ile tür, yönetmen ile izleyici, eleştirmen ile film, kuram ile uygulama ya da Godard'ın sözleriyle "Yöntem ile Duygu" arasındaki bir dizi karşıtlığın bir özeti haline gelir. Artık film tüketilecek bir ürün değil, içine girilecek bir süreçtir" (Monaco, 2006: 15).

Monaco'nun da vurguladığı gibi auteur kuramı ile izleyici ve film arasındaki duvarlar kalkmış ve izleyici filme dâhil olmaya, film için düşünmeye başlamıştır. İzleyici ve film arasındaki bu ilişkide ise yönetmenin/auteur'ün görünürlüğü de artmıştır. Yönetmen izleyicinin zihnine dokunma şansı yakalamıştır.

Auteur kuramının yaratıcısı olan Alexandre Astruc'un aksine, yönetmeni bir filmin başlıca yaratıcısı olarak gören kurama yönelik eleştiriler de mevcuttur. Andre Bazin, filmin kültürel değerinin yönetmenin gölgesinde kalmış olduğunu söyleyip kuramı bu yönde eleştirirken, Peter Wollen ise, yazarın filmin yaratıcısı değil taşıyıcısı olduğu görüşündedir. Ona göre filmde yönetmenin kişiliği biçemden çok temada aranmalıdır. Wollen, auteur kuramına yapısalcı perspektiften yaklaşır ve filmi oluşturan etmenlerin sadece yönetmen ile sınırlı olmadığını vurgular. Kurama dair en iyi örneğin ise Howard Hawks'un filmleri olduğunu söyler. Zira Hawks'un farklı türden filmler çekmesine rağmen, tüm filmlerinde ortak temalar, motifler, görsel unsurlar vb. yakaladığını düşünür (Wollen, 2014: 70-73). *Film Çalışmaları* (2011: 48) adlı eserinde Andrew M. Butler ise auteur kuramını vurguyu doğrudan yönetmene yaptığı ve görüntü yönetmeninin, dekoratörün, oyuncuların performanslarının vb. mizansene sunduğu katkıyı göz ardı ettiği gerekçesiyle eleştirir.

Bazin ise kuramı sadece eleştirmez aynı zamanda yönetmenin artık sinemada doğrudan doğruya yazdığını söyleyerek "kalem-kamera" anlayışına yaklaşır. Çağdaş Sinemanın Sorunları (1966: 379) adlı eserinde "Sinemacı artık yalnızca ressamın ya da oyun yazarının rakibi olmakla kalmaz, romancıyla da eş duruma geçer" diyerek auteur yönetmenin kendi senaryosunu yazabilme kabiliyetinin altını çizer.

1950'li yıllarda Fransa'da auteur kuramı tartışılırken, Türk sinemasına ise Yeşilçam'ın ticari amaçlı filmleri hâkimdi. Bu dönem her ne kadar Yılmaz Güney, Metin Erksan, Ömer Lütfi Akad gibi isimlerin auteur sinemaya yönelik denemeleri olsa da bu anlayış sinemanın tamamına sirayet edememiştir. Türk sinemasının auteur yönetmenler ile buluşması ancak 1990'lı yıllara dayanmaktadır. Bu dönemde Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan gibi isimlerin filmleri, Türk sinemasına auteur anlayışını yerleştirmiştir. Bu yönetmenler salt eğlence unsuru olan, anında tüketilip sonra unutilan filmler yapmak yerine, filmleri ile kendilerini ifade edebilmeyi tercih etmişlerdir. Düşük bütçelerle ve yıldız olmayan oyuncularla film yaparak da adından söz ettirmenin mümkün olduğunu gösteren bu yönetmenler, Türk sinemasında yeni bir dönem açmıştır. Artık yalnızca gişe yapmayı hedefleyen, ısmarlama filmlerin yanında yani endüstrileşmiş sinemanın yanında sanat sineması/yönetmen sineması/ auteur sinema olarak adlandırabileceğimiz yeni bir sinema yaklaşımı doğmuştur. Çalışma kapsamında incelenmek üzere seçilen yönetmen Ümit Ünal da kendisini endüstri sinemasından sıyrabilmiş, başarılı yönetmenler arasındadır.

2. Ümit Ünal ve Sineması Üzerine

Ümit Ünal, 14 Nisan 1965 doğumlu yazar, senarist ve yönetmendir. 1985 yılında 9 Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon bölümünden mezun olan Ünal, sinema serüvenine senaryo yazımı ile başlamıştır. Okul yıllarında ise çeşitli kısa filmler çekmiş ve ödüller almıştır. İlk senaryosu olan *Teyzem*, Halit Refiğ tarafından filme çekilmiş ve 1986 yılında Milliyet Gazetesi tarafından düzenlenen senaryo yarışmasında birincilik elde etmiştir. Ünal'ın, 1980'li yıllarda Türkiye'de toplumsal cinsiyet algısını ele aldığı senaryosu olan *Teyzem* ile yakaladığı başarısının ardından, 1986-1993 yılları arasında sekiz senaryosu daha filme çekilmiştir. Ertem Eğilmez ile *Milyarder* (1987), Atif Yılmaz ile *Hayallerim Aşkı ve Sen* (1987) ve *Arkadaşım Şeytan* (1988), Tunç Başaran ile Oscar aday adayı olan filmi *Piano Piano Bacaksız* (1989), Sinan Çetin ile *Berlin in Berlin* (1992), Şerif Gören ile *Amerikalı* (1993) ve Tomris Giritlioğlu ile *Yaz Yağmuru* (1993) adlı filmlerde beraber çalışmıştır (Canbazoglu, 1993).

Senaryo çalışmalarının ardından Ünal, "sinemada kendine dair dertler anlatmak istiyorsan tek yolu yönetmenlik. Senaryoculukla olmuyor." diyerek yönetmenlik kariyerine başlamıştır (Uygun ve Sevindi, 2011 : 67). Bunun üzerine hem senaryosunu yazdığı hem de yönettiği ilk filmi olan *9'u* 2002 yılında çekmiştir. Film 2003 yılında en iyi yabancı film Oscar'ı için Türkiye'nin aday gösterilmiştir. Ayrıca 2002 yılında İstanbul Film Festivali'nde en iyi Türk filmi seçilmiş ve Serra Yılmaz'a en iyi kadın oyuncu ödülü kazandırmıştır. Film aynı yıl 14. Ankara Film Festivali'nde en iyi senaryo ve umut veren yeni yönetmen ödüllerine layık görülmüştür.

İlk filmindeki başarısının ardından Ünal, 2004 yılında senaryosunu yazdığı ve dört farklı yönetmen ile birlikte çalıştığı *Anlat İstanbul* adlı filmi çekmiştir. Film, 2005 yılında İstanbul Film Festivali'nde, en iyi Türk filmi ödülünü almış ve Yelda Reynaud'a en iyi kadın oyuncu ödülünü kazandırmıştır. Aynı yıl Adana Altın Koza Film Festivali'nde, en iyi film, en iyi kurgu ve en iyi görüntü yönetmeni ödüllerini kazanmıştır. Yine 2005 yılında filme Med Film Festivali tarafından orijinal fikir ödülü verilmiştir. 2006 yılında ise Bangkok Uluslararası Film Festivali'nde jüri özel ödülüne layık görülmüştür.

Ünal yönetmenlik kariyerine 2008 yılında gösterime giren *Ara* adlı filmi ile devam etmiştir. Film, 27. Uluslararası İstanbul Film Festivalinde jüri özel ödülüne ve 15. Altın Koza Film Festivali'nde en iyi senaryo ve en iyi kurgu ödüllerine layık görülmüştür. Aynı yıl Ünal, Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* adlı romanını sinemaya uyarlamış ve yönetmenliğini üstlenmiştir. Fakat bu filmin ticari amaçla yapıldığı ve bu yüzden kendisinden ayrı olduğunu söyler.

2009 yılında ise yine ticari kaygılar ile çektiğini itiraf ettiği *Kaptan Feza* ve 2010 yılında *Ses* adlı filmi çekmiştir. *Kaptan Feza* Ünal'ın senaryosu olsa da yapımcının müdahalesine uğramıştır. *Ses* ise zaten bir başkasının senaryosudur, Ünal sadece yönetmenliğini üstlenmiştir. Bu sebeplerle yönetmen bahsi geçen filmleri kendinden bağımsız olarak görmektedir. 2011 yılında ise yönetmen, çalışma kapsamında incelenmek üzere seçilen üçlemenin son halkası olan *Nar*'ı çekmiştir. Film aynı yıl Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde kadınlar jürisi özel ödülünü almıştır. Ünal aynı zamanda *Biz Size Aşık Olduk* adlı televizyon dizisinin yönetmenliğini, *Tatlı Betüş* adlı dizinin ise senaristliğini yapmıştır. Her ne kadar televizyon sektöründe de ürün vermiş olsa sinemanın özel ve sert şeyler söylenebilecek bir mecra olduğunu belirten Ünal,

bu açıdan televizyon dizilerine pek de sıcak bakmıyor. “Sinema bir toplumun gördüğü rüyadır” sözünün günümüz toplumlarında “diziler bir toplumun gördüğü rüyadır” şeklinde evrildiğini üzülerek belirtiyor (Uygun ve Sevindi, 2011: 68-74).

Senarist ve yönetmenliğinin dışında Ünal’ın bir de yazarlık yönünden bahsetmek gerekir. Zira senaryo yazarlığına ve yönetmenliğine bu yönünün katkısı olduğu aşikârdır. Bugüne kadar dört kitap kaleme alan Ünal’ın ilk kitabı 1993 yılında yayımlanmış olan *Amerikan Güzeli* adlı çalışmadır. Bu eserin ardından 1996 yılında *Aşkın Alfabetesi*, 2002 yılında *Kuyruk* ve 2012 yılında *Işık Gölge Oyunları* adlı kitapları yazmıştır.

Ümit Ünal’ın sinemaya dair görüşleri ise kendisi ile yapılan söyleşiler yoluyla kavranabilir. Ünal, bir söyleşisinde sinemayı mimariye benzettiğini söyler. Tıpkı mimari gibi sinemada işlevsel ve sanatsaldır. Mimarinin içinde bazı mimarlar çıkıp yaptıkları işi sanata dönüştürüyorsa aynı durumun sinema içinde geçerli olduğunu belirtir. Fakat Ünal’ın bu görüşlerinin ardından sanat sinemasını kutsadığı ve eğlence sinemasını dışladığı yorumunu yapmak doğru değildir. Zira bu ifadelerinin hemen ardından Ertem Eğilmez’in bir sözünü hatırlatır “Sanat filmi nedir ki? Bir film iyi ise sanattır zaten”. Bu ifadesinden de anlaşıldığı gibi Ünal için iyi yapılmış bir eğlence filmi de “sanat” sıfatını taşıyabilmelidir. Ünal ticari filmlerin arkasında televizyonun olduğundan bahseder. Oyuncusunu, hikâyesini televizyondan edinen filmlerin kısa zamanda büyük kitlelere ulaşmaya başardığını fakat iyi filmlerinde tıpkı bir bebek gibi zaman içinde serpilip belirli kitlelere ulaşabileceğine inanmaktadır (Öztürk ve Uğur, 2016: 184-187).

Ümit Ünal’ın filmlerine dair değerlendirmeler çalışmanın son bölümünde yapılacağından bu bölümde, Ünal’ın filmlerindeki ortak atmosfere değinmekle yetinilmiştir. Peki, Ünal’ın filmlerindeki ortak atmosfer nasıl oluşmuştur? Ünal, gerek sinematografisi gerekse seçtiği temalar ile filmlerinde ortak bileşenler bulundurmaya seven bir yönetmendir. Filmlerinde göze çarpan en önemli unsurlar, ötekileşmiş bireyler, **toplumsal cinsiyet** ve **toplumsal sınıflardır**. Çalışmanın üçüncü bölümünde auteur kuramı çerçevesinde yönetmenin seçilen filmleri değerlendirilmiş ve bahsi geçen unsurlara dair örnekler filmlerden kesitler alınarak tespit edilmiştir.

3. “Oda” Filmleri; 9, Ara ve Nar Üzerine Bir Değerlendirme

Çalışma kapsamında auteur kuramı bağlamında incelenmek üzere Ümit Ünal’ın 2002 yapımı *9*, 2008 yapımı *Ara* ve 2011 yapımı *Nar* filmleri seçilmiştir. Bu üç filmin incelenmek üzere seçilmesinin nedeni daha önce de belirtildiği gibi filmlerin birbirini tamamlayan üçleme film serisini andırmasıdır.

Filmleri incelemeye başlamadan önce, filmlerin neden “Oda” Filmleri olarak nitelendirildiğini belirtmekte fayda vardır. Bu nitelendirme Ümit Ünal’ın şahsına aittir. Ünal,

“tematik olarak birbirlerine çok benziyorlar. Dokuz da, Ara da, Nar da bir tane odanın merceğinden bütün bir ülkeye bakmaya çalışıyor... Dokuz, Ara ve Nar’ın küçük mekânlarda geçen bir üçleme olduğuna inanıyorum ve “Oda” Filmleri diyorum onlara. Tek mekân fikri daha çok bütçe derdinden kaynaklanıyor, filmi daha ucuza çekmek için düşünülüyor ama ben evcimen bir insanım ve meselelerimin çoğunu kapalı yerlerde yaşıyorum. Kırklar, bayırlar, dağlar, öyle maceralar bana göre değil. Bir masa başında kopan fırtına bana daha çekici geliyor. İki insan konuşuyor ve bir aksiyon yok ama

aslında hayatımızın en önemli kararlarını, sahnelerini öyle yaşıyoruz." diyerek aslında "Oda" Filmleri benzetmesinin gerekçesini açıklamıştır (Uygun ve Sevindi, 2011: 68-69).

Altıyazı Dergisindeki (Şubat 2018) söyleşisinde ise,

"Tümüyle kontrol edebildiğim mekânlarda az sayıda oyuncu arasında "manalı" diyaloglar çekmeyi seviyorum. Elbette büyük bütçeler bulsam dağ başlarında, deniz diplerinde, ormanda, çölde geçen, içinde bol animasyon efekti ve kamera hareketi olan sahneler de çekmek isterim. Ama çok param da olsa bir odada, bir oyuncunun yüzüne, diyalogların ve oyunculuğun detaylarına odaklanarak çalışmanın zevkini ararım sanırım" diyerek yine filmlerinin ortak noktalarından belki de en belirgin olan tek mekânda film çekme nedenlerini bir kez daha ifade etmiştir.

Ünal, düşük bütçe ile film yapmanın bir gereği olarak tek mekânda filmi kurgulama fikrinin yanında aynı zamanda tek mekân tercihinin kişiliğinden kaynaklandığını da ifade ediyor. Evcimen bir insan olduğundan dolayı bahsi geçen üç filminde de tek mekân kullanıyor. Bu özelliği de filmlerinde kişiliğine dair izlere rastlandığının belki de en belirgin kanıtıdır. Sarris'in auteur yönetmeni tanımlamak için oluşturduğu halkanın ikinci kısmını oluşturan kişisel stil, Ünal'ın filmlerinde daha ilk andan karşımıza çıkmaktadır.

Çalışmanın bu bölümünde incelemek üzere seçilen üç film tek tek ele alınacak ve nihayetinde auteur kuramı açısından ortak bir değerlendirme yapılacaktır.

3.1. 9 (Dokuz)

Ümit Ünal'ın hem senaryosunu yazıp hem de yönetmenliğini yaptığı ilk filmi olan *9 (Dokuz)* 15 Kasım 2002'de gösterime girmiştir. Film aynı zamanda baştan sona dijital olarak çekilen ilk Türk filmi olma özelliğini taşımaktadır. Filmin yapım bilgileri ise aşağıdaki tabloya yansıtılmıştır.

Tablo 1: 9 filminin yapım bilgileri

Yönetmen: Ümit Ünal
Yapımcı: Ümit Ünal, Haluk Bener, Aydın Sarıoğlu
Senarist: Ümit Ünal
Oyuncular: Ali Poyrazoğlu, Cezmi Baskın, Serra Yılmaz, Fikret Kuşkan, Ozan Güven, Rafa Radomisti, Esin Pervane, Fuat Onan, Sezgin Devran
Müzik: Zen
Görüntü yönetmeni: Aydın Sarıoğlu
Kurgu: İsmail Cantısoy
Yapım yılı: 2002
Süre: 91 dakika

Film işlenen bir cinayetin faalini bulma arayışını konu edinmiştir. İstanbul'un gecekondu mahallelerinden birinde "Kirpi" lakaplı sokaklarda yaşayan genç kız, vahşi bir cinayete kurban gitmiştir. Polis ise cinayete ilgisi olabileceğini düşündüğü altı kişiyi sorguya alır. Buna rağmen film klasik bir polisiye filmi değildir. Aksine cinayet olgusu, ardındaki toplumsal nedenlere ışık tutmak adına filme eklenmiş gibidir. Filmin tamamı sorgu odasında geçmektedir. Yani film tek uzamdadır.

Sorguya çekilen karakterlerin hepsinin birbirleri ile çarpık ilişkileri vardır. Serra Yılmaz/Saliha, dindar bir anne olarak karşımıza çıkar ve cinayetin film boyunca bir numaralı sanığı olarak sezdirilen Kaya'nın annesidir. Fakat oğlunun iç yüzünü bilmesine rağmen masum olduğunu savunur ve komünist olmakla suçladığı Salim'in (Cezmi Baskın) katil olabileceğini söyler. Salim ise eski bir solcudur ve kırtasiye dükkânı işletmektedir. Salim, Saliha ve Kaya'yı birbirine bağlayan büyük bir sır vardır. Salim, Kaya'nın babasıdır fakat bu durumdan Kaya'nın haberi yoktur. Zira gayrimeşru bir ilişki sonrası dünyaya gelmiştir. Muhafazakâr tutum sergileyen ve Kirpi adlı karakteri namussuz olmakla suçlayan Saliha karakteri ise kendi duruşu ile oldukça çelişen bir geçmişe sahiptir.

Sorgulanan dördüncü isim ise, Kaya'nın yakın arkadaşı olan Fikret Kuşkan'ın canlandığı Tunç karakteridir. Tunç, mahalle kasabının oğludur ve kabadayı tavırlar sergilemektedir. Ali Poyrazoğlu'nun canlandığı Firuz karakteri ise mahallede fotoğrafçılık yapmakta olan evli bir adamdır. Ama sakladığı büyük bir sırrı vardır. Firuz eşcinseldir ve Kaya ile ilişkisi vardır. Üstelik Kaya'nın arkadaşı Tunç ile de yakınlaşmak istemektedir. Sorgulanan son karakter ise Amerikalı (Rafa Radomisli) lakaplı yaşlı bir kimsesizdir. Mahallede yaptığı kulübede yaşar ve Kirpi'yi kulübesinde zaman zaman misafir etmektedir.

Filmin finalinde izleyicinin katilin kim olduğu hakkında hala şüpheleri varken, polis tarafından Kaya'ya kendi ağzından cinayeti itiraf edencesine hazırlanmış bir ifade tutanağı imzalatılır. Burada finalin altı net bir çizgi ile çizilmemiştir. Acaba Kirpi karakterine tecavüz eden ve sonrada acımasızca öldürenler, filmin başından beri doğruyu arayan polislerin ta kendisi midir? Bu çelişkili durum filme adını veren 9 rakamının 6 rakamı ile olan ilişkisinde aranır. Filmde yer yer 6 rakamının ters dönmüş şekli olan 9 rakamına göndermeler vardır. Filmin afişinde de 9 rakamının üzerindeki 6 rakamı dikkat çekmektedir. Bu metafor ile aslında görünen her şeyin aynı zamanda tam tersinin de mümkün olduğu anlatılmaktadır.



Görsel 1: 9 Metaforu

Ara

Ümit Ünal'ın 2008 yapımı filmi olan *Ara*, 9 filmi ile önemli benzerlikler taşımaktadır. 9 gibi tek bir mekânda sınırlı sayıda oyuncu ve bütçe ile çekilmiştir. Filmin yapım bilgileri ise aşağıdaki tabloya yansıtılmıştır.

Tablo 2: *Ara* filminin yapım bilgileri

Yönetmen:	Ümit Ünal
Yapımcı:	Ümit Ünal, Mustafa Uslu
Senarist:	Ümit Ünal
Oyuncular:	Erdem Akakçe, Betül Çobanoğlu, Serhat Tutumluer, Selen Uçer
Müzik:	Teoman, Özgür Yılmaz
Görüntü yönetmeni:	Gökhan Atılmış
Kurgu:	Çiçek Kahraman
Gösterim tarihi:	14 Mart 2008
Süre:	89 dk.

Filmdeki dört ana karakterin de tıpkı 9 da olduğu gibi birbirleri ile çarpık ilişkileri vardır. Film Gül adlı karakterin babaannesinden kalma İstanbul'daki eski bir apartman dairesinde geçiyor. Yine 9 filmi gibi bu filmin de tek uzamlı olduğu söylenebilir. Gül bu daireyi reklam ve dizi çekimleri için kiraya veriyor. Dairenin sıradan işlevi Gül'ün erkek arkadaşı olan Ender'i bu mekâna getirmesi ile değişiyor. Daire artık filmin tüm diyaloglarının geçtiği yegâne mekâna dönüşüyor. İkiliye zaman içinde Ender'in ortağı olan Veli ve Veli'nin eşi olan -aynı zamanda Ender'in çocukluk arkadaşı- Selda karakteri katılıyor. Beraber gülüp eğlenen iki çiftin hayatı zamanla çıkmaza giriyor. Zira Ender'in kardeşim dediği Selda ile yasak ilişkisi ortaya çıkıyor. Veli'nin de Gül'e karşı ilgisi olduğu fakat eşcinsel olduğu için buna cesaret edemediği anlaşılıyor.



Görsel 2: Filmin mekânına dair bir görsel

Aynı çatı altında birbirinden farklı dört dünyayı barındıran bu mekân, filmin sonunda Ender'e mezar oluyor. Ender, yaşadığı çıkmaza/arada kalmışlığa dayanamayıp intihar

ediyor. Gül ise bu daireyi satmaya karar veriyor. Ünal, bu filmi ile Türkiye'nin son otuz yılına bir odanın penceresinden bakmayı denediğini söylüyor. Zira dört duvar arasında yaşanan bu hayatlar, Türk toplumuna sirayet etmiş durumda fakat halen kabul görmemek konusunda diretilmekte. Bu düşüncesini ise şu sözlerle ifade ediyor: "Bir yandan hâlâ geleneksel değerlerini korumaya çalışan, hâlâ insana inanan, hâlâ eski bildiği dünyada yaşamaya devam eden insanlar var. Ama bir yandan da gerçekten gücün mutlaklığına, gücün her şeye değer olduğuna ve daha iyi yaşamak için her şeyin mubah olduğuna inanan insanlar ve bunların nüfusu da her geçen gün artıyor." (Uygun ve Sevindi, 2011: 70).

Ayraç Dergisinin 102. Sayısında (Nisan, 2018) yayınlanan röportajında ise filmde şöyle bahsediyor Ünal:

"Ara'da anlatmaya çalıştığım şey bizim kuşaktan, 60'lar sonu, 70'ler doğumlu insanların düştüğü bir tür manevi boşluktu. Biz herkesin yoksul olduğu bir "Eski Türkiye" de büyüdük. Sonra 80'lerin ortasından itibaren Türkiye ciddi bir sınıf atlama duygusu yaşadı. İçi doldurulmamış, hazmedilmemiş bir zenginlik arzusu ülkeyi sardı. Bir şekilde "yırtan", sınıf atlayan kuşağımdan insanlar belli bir yaşa geldiklerinde hayatlarında koca bir kara delik olduğunu fark ettiler. "Manevi boşluk" derken illa dini inancı kastetmiyorum ama bizi hayata bağlayacak, hayatımıza bir mana verecek para, eşya, mal, mülk haricindeki şeyleri kastediyorum. İşte onlar eksikti birçoğumuzun hayatında. Ben sanırım okuyarak, yazarak, çizerek, edebiyat ve sinemaya bağlanarak bir şekilde kurtardım. Ama kurtaramayan, o eksikliği sonuna kadar yaşayan insanların hikâyesini anlatmak istedim Ara'da".

Ünal'ın karakterleri Ender, Gül, Selda ve Veli de tıpkı röportajında dediği gibi bir şekilde sınıf atlamış fakat manevi boşluğu, Ünal'ın deyimiyle içlerindeki koca kara deliği dolduramamış insanlardır. Ünal filmde "arada" kalmış bu insanların hayat hikâyelerine dokunmaktadır.

3.2. Nar

**"Dürtme içimdeki narı
Üstümde beyaz gömlek var."**

(Birhan Keskin)

Ümit Ünal'ın üçleme olarak nitelendirdiği filmlerinin son halkası olan *Nar* ise 2011 yapımıdır. Filmin yapım bilgileri ise aşağıdaki gibidir.

Tablo 3: *Nar* filminin yapım bilgileri

Gösterim Tarihi: 23 Aralık 2011
Tür : Dram
Yönetmen : Ümit Ünal
Oyuncular : Serra Yılmaz , İdil Fırat , Şükran Ovalı , Erdem Akakçe , İrem Altuğ
Senaryo : Ümit Ünal

Yapımcı : Türker Korkmaz
Müzik: Selim Demirdelen
Görüntü yönetmeni: Türksöy Gölebeyi
Kurgu: Çiçek Kahraman
Sanat yönetmeni: Elif Taşçıoğlu
Yardımcı yönetmen: Toygun Başsıdınc
Ses yaratıcısı: Serkan Karaca

Asuman/ Serra Yılmaz, İstanbul'un gecekondu semtlerinden birinde yaşayan orta yaşlı bir kadındır. Kocasını yıllardır yatalaktır ve bir kızı vardır. Kızı ise ağır bir bunalım geçirmektedir. Çünkü bebeği yanlış ilaç tedavisi sonucu hayatını kaybetmiştir ve üstelik ölüm raporunda anne kabahatli bulunmuştur. Asuman'ın tek gayesi ise raporu yazan doktoru bulup bu yanlışın düzeltilmesini sağlamaktır. Böylece kızı bir nebze olsun rahatlayacaktır.

Asuman'ın aradığı doktor ise Sema/İdil Fırat'tır. Nihayet adresini bulmuş ve falcı olarak evine girmeyi başarmıştır. Fakat evde kendini Sema diye tanıtan, Sema'nın eşcinsel ilişki yaşadığı arkadaşı Deniz/ İrem Altuğ vardır. Doktor Sema sandığı Deniz'e ilaç içerir ve bir süre hareketsiz kalması sağlar. Amacı bu süre zarfında raporu düzeltmektir. Üstelik herhangi bir direnmeye karşı yanına silah almıştır fakat silah oyuncaktır. Gerilim dolu dakikalara apartmanın kapıcısı olan Mustafa/ Erdem Akakçe de dâhil olur. Deniz, Sema olmadığını itiraf edince evde bir bekleyiş başlar. Nihayet Sema eve gelir ve evdekilere yaşattığı tüm gergin saatlere rağmen Asuman'a oldukça iyi davranır. Zira sahte rapor hazırladığı için suçludur ve bunu parası ile ört pas etmek ister. İdeal yaşama inanan romantik Deniz karakteri için Sema'nın bu davranışı affedilemez bir kusurdur. Gerçekleri öğrenince kendini evden dışarı atar ve Sema'yı terk eder.

Filmin finali ise yine izleyiciye bırakılmıştır. Kapıcı Mustafa evden çıkarken polis alarmına basıp Sema'nın kaderini polise bırakmıştır. Asuman ise Sema ile evde yalnız kalmıştır. Son sahnede izleyiciyi bir sürpriz bekler. Asuman, Doktor Sema'nın evinde ev sahibi olarak kapıyı açar ve gelen Asuman'ın kıyafetleri içindeki Deniz'dir. Bu final filme adını da veren "nar" metaforunu anımsatır. Ünal bu metaforu kullanma amacını şöyle açıklar:

"Kalabalık gruplara bakınca farklı insanların, farklı zihniyetlerin, farklı yaşamların, farklı inançların kavga etmeden bir arada olduğunu görüyorum. Bu kadar farklı insanı birlikte tutan şeyin ne olduğunu peşine düşüm. Nedir bizi birbirimizin boğazına sarılmaktan alıkoyan? Herkes kendine din, fikir, ideal gibi bir inanç seçiyor ve biz bir arada olmayı başarabiliyoruz. Tıpkı narın içindeki yüzlerce tane gibi çok farklı mahlûklarız. Bizi bir arada tutan şey narın kabuğu olan inançlarımız diye düşündüm. O kabuğu da çatlatmak istedim." (akt. Sözen, 2013: 109).

Nar metaforu mitolojide olağanüstü güç ve güzellik, bolluk ve bereket, kutsal ağaç hayat/ bilgi ağacı, kötü iyeleri uzaklaştıran nazar sembolü ve zürriyet sahibi olma anlamlarına gelmektedir. Fakat sınıfsal tahakkümün belirgin olduğu filmde sehpanın üzerinde duran her bir nar, bir karakteri simgeliyor ve film çözümlendikçe karakterlerinde tıpkı nar taneleri gibi birbirlerinden oldukça farklı oldukları anlaşılıyor.

4. Filmlerin Auter Kuramı Açısından Değerlendirilmesi

Çalışmanın bu bölümünde Sarris'in auter kuramının halkaları olarak nitelendirdiği, filmlerde teknik, kişisel stil ve içsel anlam üzerinden bir değerlendirme yapılmıştır. Ayrıca filmlerin sanat ile bulunduğu noktalar, ortak temalar, birbirleri ile olan benzerlikleri, zıtlıkları vb. unsurlar da değerlendirmeye alınmıştır. Aşağıdaki tabloda, Ünal'ın *9*, *Ara* ve *Nar* filmleri aracılığıyla tespit edilen auter yönetmene ait unsurlar sıralanmıştır.

Tablo 4: İncelenen filmlerde tespit edilen auteur kuramına dair unsurlar

Teknik Unsurlar	Kişisel Üslup	İçsel Anlam
Video Kamera ile çekim Tek Mekân Kullanımı Loş Aydınlatma	Diyaloglara dayalı, montaj sayesinde hareketlenen sahneler Az Sayıda Oyuncu Oyuncu Seçiminde istikrar (Serra Yılmaz, Erdem Akakçe) Kapalı Mekân Tercihi	Toplumun heterojen yapısını ortaya çıkaran karakterler Sosyo-Kültürel Tahakküm, Cinsel tahakküm, Sınıfsal tahakküm İstanbul'un dört duvar arasından yansımaları
Ortak Temalar Suç, Farklı Cinsel Tercihler, Sınıfsal farklılıklar Kişilerarası Çarpık İlişkiler, Adalet, Şiddet	Filmlerin Sanat ile Buluştuğu Noktalar Fotoğrafçılık, Dizi ve Reklam Setleri, Resim, Tiyatro	Karşıtlıklar ve İzleyicinin Bakış Açısı Karakterlerin Toplumsal rollerindeki karşıtlıklar Tarafsız gözlemci konumunda izleyici

İncelenen ilk unsur olan teknik detayların, üç filmde de ortak olduğu görülmektedir. Üç filmde video kamera ile kayda alınmış ve daha sonra 35 mm filme aktarılmıştır. Filmlerde dikkat çeken bir diğer teknik ortak nokta ise tek mekân kullanımınıdır. Üç filmin de tek uzamı vardır fakat tek uzam üzerinden heterojen bir topluma hitap edilmiştir. Sorgu odasında geçen *9* filminde mekânın gereği olarak loş bir aydınlatma tercih edilse de aynı aydınlatmanın gerilim unsurunu arttırmak amacıyla *Nar* filminde de kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 3: *9* ve *Nar* filminden aydınlatmaya dair birer örnek

Filmlerdeki kişisel üsluba bakıldığında ise yönetmenin "Sinemada da bir parça edebiyattan kaynaklanan bir şey yapmaya çalıştım. Tiyatrodan da çok etkilendim. Çok oyun okudum zamanında. Tiyatronun hikâye kurma, hikâyeyi diyaloglarla ve kısıtlı mekânda anlatma olayını sevdim." (Öztürk ve Uğur, 2016: 186) sözlerini doğrular nitelikte diyaloglara dayalı filmler oldukları yorumu yapılabilir. Yönetmen tek mekânda geçen, üstelik aksiyondan çok diyaloglara dayalı olan filmlerini akıcılığa kavuşturmak için ise montajdan faydalanmıştır.

Yönetmenin kişisel üslubundan kaynaklanan bir diğer husus ise az sayıda oyuncu ile üstelik benzer oyuncular ile filmlerini çekmiş olmasıdır. Erdem Akakçe ile toplam altı filmde çalışmış olan Ünal, Serra Yılmaz ile de üç filmde çalışmıştır. Yönetmenin bu tavrı da filmlerindeki tutarlılığa dair önemli örneklerdendir. *Auteur* yönetmenler, endüstri sinemasının aksine yıldız oyuncular ile çalışmak yerine filmin ruhunu yansıtabilecek oyuncu arayışındadırlar. Erdem Akakçe ve Serra Yılmaz da Ünal'ın filmlerindeki ruhu izleyiciye geçirebilen başarılı oyuncularlardır.

Ünal'ın üç filminde de kişisel bir tercih olarak kapalı mekânları yeğlediği görülür. Zira daha önce de belirtildiği gibi bu tercih yönetmenin kişisel hayatının çoğunu da evde geçirmesinden, kendini "evcimen" olarak tanımlamasından kaynaklanmaktadır.

Ünal'ın filmlerinde içsel anlamları oluşturan en önemli unsur ise karakterleridir. İncelenen üç filmde de karakterler toplumun heterojen yapısına vurgu yapmaktadırlar. 9 filminde muhafazakâr bir kadın, solcu bir adam, eşcinsel bir aile babası, kabadayı bir genç, kimsesiz ve toplum tarafından ötekileştirilmiş bir yaşlı adam ve genç kız, *Ara* filminde birbirleri üzerinde cinsel tahakküm kuran çiftler, eşcinsel bir adam, *Nar* filminde ise toplumsal sınıfları ile ön planda olan falcı kadın ve kapıcı, yine hem toplumsal sınıfları hem de cinsel tercihleri ile ön planda olan doktor ve sevgilisi vardır.

Seymour Chatman, filmleri kahramanları açısından sınıflandırdığında öyküye dayanan ve kişiye dayanan filmlerden bahseder. Öyküye dayanan anlatılarda kişiler öykünün aktarıcısı konumundadırlar ve tek başlarına bir önem arz etmezler. Kişiye dayanan anlatılarda ise kişiler öyküyü oluştururlar. (Onaran, 1997: 115). Ünal'ın filmlerinde de karakterlerin öyküyü taşıyıcı konumunda olduğu yorumu yapılabilir. Zira öykü odaklı bir anlatımı olan yönetmenin amacı bir karakter üzerinden toplumsala ulaşmaktır.

Ünal'ın karakterleri toplumun karmaşık yapısına karşılık gelmesinin yanı sıra aynı zamanda toplum tarafından ötekileştirilmiş karakterlerdir. Varoluşçu felsefenin önemli isimlerinden olan Sartre 'ye göre öteki, dünyayı algılayışımızı etkileyen ve onu kavramamızı zorlaştıran, bir başkasının olumsuz bakışıdır. Yani öteki, benim var oluşum üzerinde olumsuz bir tesire sahiptir. Feminist yazar Kristeva ise öteki kavramını "dışlama" kavramı ile bağdaştırır ki bu benzetme günlük hayatta öteki kavramının çoğu kez karşılığı olarak kullanılmaktadır (Akt. Kundakcı, 2013: 71-72). Ünal da karakterlerini oluştururken toplum tarafından dışlanan/ötekileştirilen karakterler oluşturmayı tercih etmiştir. Ünal bu tercihini ise şöyle açıklar:

"...çocukluğumdan beri kendimi rahat hissetmedim. Zaten rahat hissetsem yazmaya, çizmeye gerek kalmazdı herhalde. Hep ben de kendimi bir tür yabancı gibi hissettim yaşadığımız toplumda. Hala da olağanüstü iyi bağlar kurmuş değilim, yaşadığım yerle... Onun içinde de toplumsal normların dışında kalan insanlar, gerek cinsel tercihleriyle

gerek hayat içinde duruşlarıyla kenarda kalmış, kenardan bakan insanlar her zaman ilgimi çekti.” (Öztürk ve Uğur, 2011: 188).

Nitekim Ünal'ın ifade ettiği gibi yarattığı eşcinsel, kimsesiz, yoksul vb. karakterler de toplum tarafından ötekileştirilmiş karakterlerdir ve filmlerinde bu karakterin toplum tarafından deyim yerindeyse “eritilmesine” bir başkaldırı vardır.

İncelenen üç filmde de karakterlerin birbirleri üzerinde tahakküm kurdukları görülür. James Scott (1995: 268) üç tür tahakkümden söz eder; maddi tahakküm, statü tahakkümü ve ideolojik tahakküm. 9 filminde para karşılığı Firuz ile eşcinsel ilişkiye girmeyi kabul eden Kaya'nın uğradığı maddi tahakkümdür. Yine *Nar* filminde evin geçimini sağlayan Sema ile eşcinsel ilişki yaşayan Deniz karakterinin uğradığı tahakküm de maddi tahakküme örnek gösterilebilir. Statü tahakkümünün en belirgin olduğu film ise *Nar*'dır. Filmde Doktor Sema, hem falcı Asuman hem de Deniz üzerinde statü tahakkümü uygular. Kendi statüsünü kaybetmeme pahasına Asuman'a torununun canı karşılığında para teklif eder ve onu aşağılar. Aynı şekilde duydukları karşısında sessiz kalması için Deniz üzerinde baskı kurar ve onun evden ayrılmasına sebep olur. İdeolojik tahakküm ise 9 filminde oldukça belirgindir. Solcu olduğu için Salim karakteri üzerinde hissedilir bir tahakküm uygulanır. Öyle ki sırf solcu geçmişi yüzünden katil olabileceği vurgulanmıştır. *Ara* filminde ise Scott'un bahsettiği tahakkümler dışında bir tahakküm görülür. Çiftler hayata karşı tüm öfkelerini birbirleri üzerinde cinsel tahakküm kurarak gösterirler.

Ünal'ın filmlerinde içsel anlamı kuran bir diğer çatı ise filmlerin geçtiği evren olan İstanbul'dur. Yönetmen üç filminde de İstanbul dışına çıkmamış ve hatta İstanbul'a sadece bir odanın penceresinden bakmayı tercih etmiştir. İstanbul'un karmaşasını bir odaya sığdırmayı başaran yönetmen böylelikle hem film maliyetlerinden tasarruf etmiş hem de anlattığı hikâyelerde mekânların hikâyenin önüne geçmesini engellemiştir.

Ünal'ın filmlerinde tutarlılığı sağlayan bir diğer unsur ise kullandığı ortak temalardır. Bu özelliği de yönetmeni auteur olarak nitelendirmek için bir başka gerekçedir. İncelenen üç filmde de suç, karakterler arası çarpık ilişkiler, farklı cinsel tercihler ve adalet arayışı en belirgin ortak temalardır. Ünal'ın filmlerde, ortak temaların yanı sıra bazı karşıtlıklar da vardır elbette. Bu karşıtlıklardan incelenen üç filmde de ortak olanı karakterlerin toplumsal rolleri arasındaki belirgin farklardadır. Sınırlı sayıda karakter ile filmi kuran yönetmen, karakterler arasında zıtlıklar kurarak izleyicinin “dört karakter ile film çekilmiş” yorumunu yapmasını mümkün olduğunca engeller. Örneğin *Nar* filmi dört karakter üzerine kurulmuş ve tek uzamda çekilmiş bir filmidir. Fakat karakterlerin yarattığı zıtlıklar film boyunca bir gerilime sebep olur ve bu unsur filmin temposunu finale kadar korur.

Auteur yönetmenlerin filmlerinde sanata dair dokunuşlara rastlamak mümkündür. Ünal'ın incelenen üç filminde de sanata dair göndermelere rastlarız. 9 filminde karakterlerden Firuz fotoğraf sanatı ile uğraşmaktadır. *Ara* filminde ise filmin tek mekânı olan daire reklam ve sinema filmleri için kiraya verilmektedir. Ayrıca film Ender'in babasının tambur çalıp söylediği şarkı ile başlar.



Görsel 4: Ender'in çocukluğuna yolculuk

Nar filminde ise evin duvarlarında duran resimler ve Deniz karakterinin bir tiyatro oyuncusu oluşu filmin sanat ile buluştuğu noktalarıdır.

Auter kuram açısından filmleri değerlendirirken izleyicinin filme dair bakış açısını/ konumlanışını göz ardı etmemek gerekir. Neticede auteur yönetmenin amacı derdini izleyicine anlatabilmektir. İncelenen üç filmde de izleyicinin karakterler ile özdeşleşmesine müsaade edilmediği görülür. Çünkü Ünal'ın karakterleri çok yönlüdür ve bu sebeple izleyici bir karakterde kendinden bir şeyler bulsa da bu fikri karakterin değişen tutum ve davranışları dolayısıyla değişime uğrar. Örneğin *Nar* filminde falcı Asuman karakteri Deniz'i ve kapıcı Mustafa'yı mağdur eden bir karakterken birdenbire asıl mağdur konumuna geçer ve izleyicinin de karaktere karşı tutumu değişir.



Görsel 5: Falcı Asuman'ın dönüşümüne dair görseller

Sonuç Yerine

Çalışmada auteur kuramı perspektifinden incelenen *9, Ara* ve *Nar* filmleri ile Ümit Ünal'ın sinemasına dair çıkarımlar yapılmıştır. Filmler incelenirken Sarris'in auteur kuramının halkaları olarak nitelendirdiği teknik unsurlar, kişisel üslup ve içsel anlamın yanı sıra yönetmenin filmlerindeki ortak temalar, filmlerin sanat ile buluştuğu noktalar, karşıtlıklar ve izleyicinin filmlere dair konumlanışı da göz önüne alınmıştır.

Filmler tek tek incelendiğinde yönetmenin düşük bütçesine rağmen teknik açıdan yeterli olduğu ve bir ilki gerçekleştirerek video kamera ile film çektiği görülmüştür. Aynı zamanda filmlerin ruhuna uygun olarak seçtiği mekânlar ve aydınlatma unsurları da teknik donanımının bir diğer göstergesi olmuştur. Yönetmenin günlük yaşantısının filmlerine tesir ettiği bir diğer nokta ise filmlerindeki kişisel üsluptur. Aksiyondan çok durağan bir hayatı seven Ünal'ın, filmlerinde de bu durum gözlenmektedir. Filmleri tek bir mekânda geçen diyaloglara dayalı filmlerdir. Yönetmenin karakterleri de toplum tarafından ötekileştirilmiş karakterlerdir ki Ünal da kendini zaman zaman "öteki" gibi hissettiğini söyler. Ünal'ın bu karakterleri toplumdaki heterojen yapıyı yansıtmakla birlikte birbirleri üzerinde uyguladıkları tahakküm biçimleriyle de dikkat çekerler. Sınıf tahakkümü, maddi tahakküm, ideolojik tahakküm ve cinsel tahakküm Ünal'ın karakterleri arasındaki çatışmaları oluşturan en önemli unsurlardandır.

Ünal'ın filmlerinde birbirleri arasında seçilen temalar yönünden tutarlılık görülür. Suç, farklı cinsel tercihler, sınıfsal farklılıklar, kişiler arası çarpık ilişkiler, adalet ve şiddet yönetmenin tercih ettiği ortak temalar arasındadır.

Film analizlerinden elde edilen tüm öncüller ışığında, Ünal'ın sinemasının edebiyattan beslenmesi, kendi içinde tutarlı temalarının olması, düşük bütçeler ile yıldız oyuncu takıntısı olmadan çalışması, filmlerinde sanata dair dokunuşlar olması, yönetmen kimliğinin yanında aynı zamanda filmlerinin senaristi olması, filmlerinde anlatı yapısının klasik anlatının dışına çıkması yani finalde izleyicinin bir zihin egzersizi yapmasının gerekliliği, yönetmenin filmlerinde kişisel yaşamına dair izler olması ve belki de en önemlisi yönetmenin kişisel dertlerini karakterler üzerinden tüm topluma aktarmaya gönüllü oluşu onun auteur bir yönetmen olduğunu doğrulayan özelliklerdendir.

Kaynakça

- Altyazı Dergisi (180. Sayı), "İntikam Yemeği" Şubat 2018, İstanbul.
- Ayraç Dergisi (102. Sayı), "Bana Göre Kıyamet" Nisan 2018, İstanbul.
- Bazin, A. (1966). Çağdaş Sinemanın Sorunları. (Çev. N. Özön). Ankara: Bilgi Yayın Evi.
- Butler, A.M. (2011). Film Çalışmaları. (Çev. A. Toprak). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Büker, S., Topçu, G. (2010). Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Canbazoğlu, C. (08.06.1993). Yeşilçam'da Senaryo Yazarı Olmak. Cumhuriyet, sayfa 2.
- Kundakçı, F.S. (2013). Heteroseksizm ve Ötekileştirme Eleştirisi. Liberal Düşünce (71).
- Monaco, J. (2006). Yeni Dalga. (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Artı Bir Kitap.
- Onaran, O. (1997). Türk Sinemasında Anlatı Üstüne Bir Deneme, Onat Kutlar'a Armağan Sinema Yazıları Kitabı İçinde Bir Bölüm. Ankara: Doruk Yayınları.
- Öztürk, S., Uğur, G. (2016). Ümit Ünal ile Söyleşi. Sinefilozofi (2).
- Scott, J. (1995). Tahakküm ve Direniş Sanatları. (Çev. A. Türker). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sözen, M. (2013). Sinemasal Dramaturgi ve Örnek Bir Çözümleme. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi (11).
- Stam, R. (2014). Sinema Teorisine Giriş. (Çev. Salman, S. ve Asatekin, Ç.). Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- Teksoy, R.(2005). Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi. Birinci Cilt. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Uygun, Z.M., Sevindi, K.(2011). Ümit Ünal: Hayatlarımızı Kurmak İçin Bazı Şeyleri Görmezden Geliyoruz. *Hayalperdesi* 25.
- Wollen, P. (2014). Sinemada Göstergeler ve Anlam. (Çev. Aracagök, Z. Ve Doğan, B.). İstanbul: Metis Yayınevi.