



AUTEUR YÖNETMEN YAKLAŞIMININ TÜRK SİNEMASINA YANSIMALARI: DEMİRKUBUZ SİNEMASI

Yrd. Doç. Dr. Ufuk UĞUR

Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü
ugurufuk@mynet.com

Öz

Sinema, ortaya çıktığı yıllardan itibaren kitleleri peşinden sürükleyerek gerçeği yansıtan ya da yeniden yorumlayan bir pratik olarak kabul görmüştür. Öncelikle klasik anlatı yapısını benimseyen sinema bir eğlence olgusu olarak gelişimini devam ettirmiştir. Hollywood klasik sinema anlatısına karşıt olarak İtalya’da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik Akımı ile Fransız Yeni Dalga Akımı, sinemada modern anlatı yapısını ortaya koymuştur. Modern anlatıya göre yönetmen bir edebiyatçının kalemini kullandığı özgürlükte kamerasını kullanmalıdır. Filmin sahibi olan yönetmen belli bir stil ve içsel bütünlükle filmin tek yaratıcısı olmalıdır. Bu çalışmada Türk Sinemasında auteur olarak kabul edilen yönetmenler arasında olan, Zeki Demirkubuz’un sineması auteur kuram çerçevesinde incelenmektedir. Çalışma kapsamında auteur kuram bağlamında yönetmenin sanatçı ruhunun, hayata karşı duruşunun filmlerinin sinematografik dili, anlatı yapısı, temaları ve karakterlerine nasıl biçim verdiği ele alınmış; yönetmenin sinema dilinin öğelerinden faydalanarak, anlatımda yeni katmanlara ulaşım ulaşılmadığı sorgulanmıştır. Filmlerin çözümlenmesinde yararlanılan analiz tekniği tematik içerik analizidir. Çalışma sonucunda, Zeki Demirkubuz’un bir auteur olup olmadığı filmlerinin yaratılmasında en büyük sorumluluğu taşıyıp taşımadığı, filmleri arasındaki ortak karakteristik yapılar göz önünde bulundurularak ortaya konulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Auteur, Anlatı, Sinema, Zeki Demirkubuz.

THE REFLECTIONS OF THE AUTHOR DIRECTOR'S APPROACH TO THE TURKISH MOVEMENT: THE CINEMA OF DEMİRKUBUZ

Abstract

Cinema has been recognized as a practice that reflects or reinterprets the truth after many years since its emergence. First of all, the cinema, which adopts the classical narrative structure, has continued to develop as an entertainment phenomenon. Contrary to Hollywood's classic cinematic narrative, the New Realism Movement in Italy and the French New Wave Movement reveal the modern narrative structure in cinema. According to the modern narrative, the director must use his camera in freedom, where a writer uses the pen. The director who owns the film must be the only filmmaker with a certain style and inner integrity. In this study, the cinema of Zeki Demirkubuz, one of the directors who are accepted as auteur in Turkish Cinema, is examined within the framework of auteur theory. In the context of auteur theory, how the director's artistic soul, the films of the anti-death standpoint form the cinematographic language, narrative structure, themes and characters in the context of auteur theory are discussed. The director is questioned whether he reaches new layers in narrative by taking advantage of the elements of the cinema language. The analytical technique that is utilized in the analysis of films is the thematic content analysis. As a result of the study, whether Zeki Demirkubuz carries the greatest responsibility in the creation of films whether it is an auteur or not, is put forward by considering the common characteristic structures among his films.

Keywords: Auteur, Narrative, Cinema, Zeki Demirkubuz.

1. Giriş

Sinema, ortaya çıktığı yıllardan itibaren kitleleri peşinden sürükleyerek gerçeği yansıtan ya da yeniden yorumlayan bir pratik olarak kabul görmüştür. İlk yıllarında özellikle Fransızların etkisinde kalan sinema Lumière kardeşlerin dış gerçekliği olduğu gibi aktaran ve Méliés'in düşsel hikâyeler sunan anlatı yapısını dil olarak benimsemiştir. "Lumiére'lerin belgesel dışında pek umut bağlamadıkları sinema, Melies'in elinde bir sihirbazlık aracına dönüşmüş, Griffith'in elindeyse öykü ve masal dünyası yaratan sihirli bir değneğe bürünmüştür" (Kuyucak Esen, 2014: 7). Sinema özellikle ilk yıllarda ticari bir eğlence aracı olarak görülmüş sonraları kendine ait bir dil yapısı olduğu kabul edilerek diğer sanat disiplinleri arasında yerini almıştır. Sinemanın kendine özgü yapısı ile sanat olarak kabul edilme sürecinde en önemli unsur olarak da yönetmen ya da filmin sahibinin/yaratıcısının payı sorgulanmıştır. Bu açıdan bakıldığında sinema tarihinde auteur kuram filmin sanatsal değeri üzerinde belirleyici olmuş ve sinemasal aktarımda filmin anlaşılmasında önemli bir faktör olarak kabul görmüştür.

Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması ile beraber Avrupa'da sinemasal üretim sektöre uğrarken savaşa son döneminde dahil olan Amerika ise sinemada ciddi ilerlemeler kaydetmiştir. Bu dönemde Hollywood bir ticari üretim yapılanmasına gitmiş, sinema kitleleri eğlence aracı olarak peşinden sürüklemiştir. Bu dönemde sinema bir dil olarak klasik anlatı yöntemini benimseyen yapısı ile seyirciye hoşça vakit geçiren bir düş makinesi olarak gelişimini devam ettirmiştir. Sinemada eğlence ya da hoşça vakit geçirme, seyircinin, yaşadığı hayattan uzaklaşarak, kısa bir süre de olsa başka bir yaşantının içine girmesi ve burada kendini, kendi sorunlarını, unutmaktan kaynaklanmaktadır. Özellikle stüdyo tipi üretim tarzı ve yıldız sistemini benimseyen klasik Hollywood sineması özdeşleşme kavramı üzerine kurularak kitleleri büyülemeye hizmet etmiştir.

Bu dönemde iki farklı yol ortaya çıkmaktadır; Avrupa Sanat ve Amerikan Ticari Sineması. İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra özellikle İtalya'da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımı klasik sinema anlatısına karşıt olarak modern anlatı yapısını ortaya koymaktadır. Yeni Gerçekçilik Akımı, stüdyo tipi üretim tarzını reddederek, gerçek mekanları ve amatör oyuncularını tercih eden, dekor, kostüm ve makyaj gibi unsurları reddeden yapısıyla özdeşleşmeye karşı bir tavır ortaya koyar. Yeni Gerçekçilik "İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminde sinema alanında İtalya'da başlayan yeni süreç dünya sinemasında bir değişim rüzgarının esmesine öncülük eder" (Coşkun, 2011: 199).

Fransız Yeni Dalga Akımı, Fransız sinemasının İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında dünya sinema sektöründeki pazarını kaybederek gerilediği yıllarda İtalyan yeni

gerçekçiliğinin yarattığı değişim ortamıyla ortaya çıkar. Fransa’da savaş yılları boyunca yasak olan Amerikan filmlerinin savaş sonrası yoğun olarak izlendiği dönemde bir grup genç sinema eleştirmeninin filmleri farklı bir bakış açısı ile irdelenmesi yeni bir sinemasal yaklaşımın benimsenmesine neden olur. Genç eleştirmenler bazı yönetmenlerin Hollywood’un fabrikasyon üretim sistemi içinde bile filmlerinde özgünlük sağlayabildiklerini fark ederler. Sinema eğitimi almış bu gençler yapıcı eleştirileri ve sonrasında çektikleri kendi filmleri ile yeni dalganın temellerini atarlar. “Cahiers du Cinema” (Sinema Defterleri) dergisi etrafında Andre Bazin önderliğinde toplanan ve çoğunluğu film eleştirmenliğinden gelen bir avuç insan ‘yazar yönetmen’ anlayışını geliştirir. Auteur kuram ilk olarak Fransız Yeni Dalga akımı çerçevesinde kurulan ‘Cahiers du Cinema’ adlı dergide Astruc’un etrafında toplanan yönetmen ve eleştirmenler grubu tarafından kullanılır. Dergide, özellikle Amerikan Sineması’nı yakından takip eden ve Hollywood yönetmenlerini izleyen eleştirmen ve yönetmenler Andre Bazin’den etkilenerek kendi anlatım yöntemlerini keşfederler. “Yaratıcı Yönetmenler” (politique des auteurs) olarak adlandırılan bu grup kendi kişisel tarzlarını ve anlatım biçimlerini ortaya koyar. Özellikle Bazin’in yaratıcı yönetmenler görüşü anlayışını benimseyen Truffaut ve arkadaşları klasik anlatı, Hollywood Sineması ya da konvansiyonel sinema olarak adlandırılan ticari sinemayı eleştirerek sanat sineması anlayışını savunurlar. Bazin’in önderlik ettiği manifesto Fransız “Yeni Dalga” akımının da temellerini atar ve sürekli kendini geliştiren, sinema ile ilgili makaleler yayımlayan bu genç sinemacılar filmin tüm süreçlerinde yönetmenin egemenliğini savunurlar. Buna göre film senaryo aşamasından çekim ve sonrası olmak üzere bütünüyle yönetmenin kişisel üslubunu yansıtmalıdır. Amerikalı bir kuramcı olan Andrew Sarris’de kendi eleştirel görüşleriyle auteur kurama katkı sağlayarak bir yönetmenin teknik yeterlilik, kişisel üslup ve içsel anlam açısından bütünlük sağlaması koşuluyla ‘yazar yönetmen’ olunabileceğini söyler. Aynı dönemde Peter Wollen’sa bir filmin yapısal açıdan değerlendirilmesi gerektiğini savunarak Sarris’ten ayrılır. O’na göre filmin üretim sürecinde yönetmenin etkisi Sarris’in savunduğu kadar belirleyici değildir. Yapısal bir yaklaşıma sahip olan Wollen 1969 yılında yazdığı “Sinemada Göstergeler ve Anlam” kitabında auteur kuramı derinlemesine inceler ve kurama yapısal bir yaklaşım getirerek katkı sağlar. Wollen’e göre yapıt yönetmenin amaçladığından farklı anlamlar içerebileceği için göz ardı edilmeden değerlendirmelidir. “Politique des Auteurs” Andrew Sarris’in verdiği adla -auteur kuramı- ‘Sinema Defterlerinde’ yazdıkları yazılarla dergiyi dünyanın önde gelen sinema dergisi yapan, gevşek dokulu bir eleştirmenler grubunca geliştirilir, “Auteur” film eleştirisi yaklaşımında amaç, bir filmin yaratılmasında (tıpkı bir

romanın yazarı gibi) en büyük sorumluluğu taşıyan ve kendi imzasını filme atan bir kimse olarak yönetmeni teşhis etmektir” (Özden, 2000: 108).

2. Auteur Kuram’a İlişkin İlk Yaklaşımlar

Bu anlayışa göre yönetmen bir edebiyatçının kalemini kullandığı özgürlükte kamerasını kullanmalıdır. Filmin sahibi (yönetmen) belli bir stili olan ve filmin tek sahibidir. “Burada her yönetmenin kendi biçimine önem verilir, çünkü ancak bu şekilde bir filmin içerdiği asıl anlamı yakalamak olasıdır; bu bir kişiliğin, kişiselliğin işaretidir” (Kuyucak Esen, 2014: 14). İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımından etkilenerek oluşan bu yaklaşımda yönetmen sinemasal süreçte tam anlamıyla bir auteur (yazar) figür olmalıdır. Aralarında Jean Luc Godard, ve Truffaut gibi isimlerin olduğu yaratıcı yönetmenler ‘sahneye koyma’ ve ‘yazarlar politikası’ kuramlarını filmlerinde uygulamaya çalışmıştır. Astruc’un da belirttiği gibi sinemanın kendine ait bir dili olmalı ve alıcı-kalem kuramından yola çıkılarak sinemada klişeleşmiş anlatımların tekeline son verilmeliydi. Astruc, “La Camera- Stylo” isimli makalesinde ‘yazma’ kavramına dikkat çekerek sinemanın da kendi özgün dili ile bir yazma edimi gerçekleştirdiğini savunmaktadır. O’na göre yönetmen filmleri, aynı bir romancının bir kitap yazması veya bestecinin bir müzik parçasını yaratması gibi yorumlanmalıdır” (Biryıldız, 2000: 84). Bu yaklaşım bir yönetmenin, yazar için kalem ya da bir ressam için fırçanın kullanıldığı özgürlükte kameranın kullanılması gerektiğini savunur. Oldukça radikal olan bu yaklaşım sinemanın kendi anlatım dilini ve yapısını değiştirmesi gerektiğine vurgu yaparak ticari sinemayı yadsımaktadır. Yeni dalgacılara göre sinemada anlatım “klasik Hollywood öykülemesinden farklı stilde hikayeler yaratılır. Öyküleyici sahneler birbirini anlamlı biçimde izlemez, seyirci hiçbir zaman sonra ne olacağını bilemez. Örneğin komik bir sahne cinayetle tamamlanabilir. Kurgulama can alıcıdır. Godard ünlü sıçramalarını geri plan değişikçe karakterlerin aynı kalmasıyla yapmıştır” (Biryıldız, 2000: 90). Yönetmen alıcıyı bir edebiyatçının kalemi kullandığı özgürlükte kullanmalıdır, bu ‘kamera kalem’ anlayışı sinemanın kendine ait anlatı diline, sinemanın bir dili olduğu ve bunu diğer sanat disiplinlerinde olduğu gibi özgürce kullanılması gerektiğine vurgu yapmaktadır. Bu dönemde özellikle Amerikan Sineması’nı yakından takip eden Charbol, Godard, Truffaut, Rohmer gibi isimler sıklıkla sinema üzerine tartışmaktadırlar. Adı geçen bu yönetmen ve eleştirmenler aynı zamanda Fransız Sinematek’i etrafında toplanarak Ford, Hitchcock ve Orson Welles gibi sinemacıların filmlerini tartışarak bu filmler üzerine yazılar yazmaktadırlar. Bu yaklaşıma göre yönetmen sadece bir filmi sahneye koyan değil aynı zamanda ona kişiliğini yansıtan ve filmi yaratandır.

Bu dönemde Bazin'in yanı sıra auteur yaklaşımına tanımsal en ciddi katkıyı Andrew Sarris yapmıştır. Sarris 1962'de yazdığı makalesinde, kuramı bir değer biçme aracı olarak tanımlamıştır. “Sinema tarihini auteurlerin tarihi olarak ele alarak değer ölçütlerini, teknik açıdan belirli bir örülebilir bir kişilik, imza olabilecek biçim özellikleri ve üçüncü olarak filmin iç anlamı olarak belirler” (Çelik, 2009: 51). Bu bağlamda auteur olan yönetmen klasik üretim biçimlerinin aksine oyuncu seçiminden montaja, filmin senaryosundan diğer teknik unsurlara kadar filme parmak izini bırakacak kadar damgasını vurmalıdır.



Şekil 1. Sarris'in Auteur Ölçütleri.

2.1. Yaratıcı Yönetmenler Politikası

Filmin tamamen yönetmenin ürünü olması gerektiğini savunan bu görüş çoğunlukla Andre Bazin'in etrafında toplanan eleştirmenler tarafından benimsenmiştir. Bazin, bu yıllarda etkili bir eleştirmen olarak sinema ile ilgilenen bu genç eleştirmen ve yönetmenler topluluğu üzerinde de kuramın gelişmesi açısından belirleyici olmuştur. Sinemanın gerçekliği yansıtması gerektiğini savunan Bazin'e göre “klasik Hollywood sineması, seyircinin bir film seyrettiğini unutmaması için anlamlı ve cilalı bir görünümü vurgulamıştır. Fransız Yeni Dalgası doğaçlama ve kaygan bir görünümü vurgulayarak bundan kaçınmıştır” (Biryıldız, 2000: 89). Bazin'in önderlik ettiği “Sinema Defterleri” dergisi gerçekliği aktarmanın yanı sıra iki temel ayrım üzerinde durmaktadır, bunlardan birincisi, “sahneye koyma, sahne estetiğini reddetme diğeri de filmlere bilinçli ve belirli bir yöntemle inceleyerek filmlerin analiz edilme biçimlerini yazar yönetmenler anlayışına göre değerlendirmektir” (Chaudhuri, 2013: 80). Bu görüşe en çarpıcı yaklaşım Truffaut tarafından gelmiştir, Truffaut ticari sinema geleneğine karşı çıkararak sanat sineması kavramını savunur, onun yaklaşımı daha da keskindir, O'na göre, auteur yönetmen mutlaka kendi filminin senaryosunu da kendi yazmalıdır. Daha da ileri giderek bazı senaristleri Amerikan filmlerini taklit etmekle eleştirir ve bunun bir ticari sinema geleneği olduğunu söyler. Özellikle senaristlerin daha yaratıcı olarak özgün öykü üretmelerini savunan Truffaut yaratıcılıklarını arka planda tutan senarist ve yönetmenlerin filmlerini auteur olarak kabul etmez. “Sinema Defterleri” dergisi eleştirmenleri de Truffaut'nun yaklaşımını

benimseyerek yönetmenleri iki gruba ayırır, kendi kişisel tarzını filme yansıtan ve içsel bütünlüğü sağlamış sanatsal yeterliliğe sahip olan ile filmi teknik olarak sahneye koyan, sadece film üreten ve yaratıcılıktan uzak olan yönetmenler.

2.2. Fransız Yeni Dalga Sineması

İtalyan yeni gerçekçilik akımından da etkilenen bir grup eleştirmen ve yönetmen Fransa'da kurulan Sinematek etrafında toplanarak çoğunluğu Amerikan olan filmleri izleyerek sinema tarihini öğrenmişlerdir. Bu dönemde Amerikan Sineması'nın tüm dünyada hakimiyeti sürmektedir. Avrupa'da Almanya, İtalya ve Fransa da çoğunlukla Amerikan filmleri salon bulmaktadır. Fransız sineması bağlamında değerlendirildiğinde, hükümetin Amerikan filmlerine belli kotalar koyması iç yapımların desteklendiğini göstermektedir. Yanı sıra yine hükümet desteğiyle IDHEC adıyla kurulan sinema okulu sektöre verilen öneme işaret eder. Fransa da bu tür eğitim çabaları ile birlikte çıkarılan bir yasa ile sinemacılara maddi yardım sağlanması da gündeme gelmiştir. Fransız devleti çeşitli nedenlerle film yapamayan gençler için yüksek ölçüde maddi destek sağlama yollarına giderek kısa film ve belgesel çalışmalarını desteklemiştir. IDHEC ve Fransız hükümetinin Fransız Sineması'nı desteklemesi sonucu sektör yapım, üretim, dağıtım ve festivaller konusunda önemli aşama kaydederek Yeni Dalga Akım'ının önü açılmıştır. İyi bir sinema okulundan mezun olan bu eğitilmiş sinemacı ve eleştirmenler sinemaya ticari olarak değil bir dil yetisine sahip sanat dalı olarak yaklaşırlar. Bu dönemde televizyon yayınları ile birlikte Dünya genelinde sinema salonları boşalırken Fransız Sineması'nın yaşadığı entelektüel devinimden dolayı krizden çok fazla etkilenmediğini söylemek mümkündür. Sinemaya yaklaşım biçimleri ele alındığında dönemin sinemacılarını Yeni Dalga bağlamında üçe ayırmak mümkündür; Sinema Defterleri Grubu, Sol Yaka Sinemacıları ve Astruc grubu. Kendi kişisel üsluplarını geliştirerek geleneksel anlatı yapısını reddeden bu üç grup sinemacılar “özellikle form ve stilde oldukça farklı filmlere imza attılar. Fakat hikayeyi ele alış tarzları eserlerin yazılışı, mizansenin kullanış ve ortak bir kalıp, paylaşılmış özellikler gibi film akımının prensiplerini tanımlamak için ses ve kamera çalışmasını kullanma biçimlerinde bir çok benzerlik vardır” (Biryıldız, 2000: 88). 60'lı yıllara gelindiğinde Truffaut, Godard ve Resnais gibi isimler önemli yapımlara imza atmış ve tüm dünyada tanınır olmuş olmakla beraber bu sinemacıların aynı tür ya da aynı biçimde film yaptıkları söylenemez, “Yeni Dalga sinemacıları sonsuz kurgulama olanakları, kamera çalışması, ses ve mizansenle oynamayı çok sevmişlerdir... Aynı zamanda sevilen filmlerden alıntılar yapmayı da severler, bu tür referanslar, filmin diğer sanatlarla ilgisini göz ardı etmeyerek film tarihiyle bağlarını vurgulamaktadır” (Biryıldız, 2000: 90). Ancak buna rağmen

yönetmenlerin kendi kişisel tarzlarını ortaya koyduğu açıktır, klasik gelenekselci ve yansıtmacı sinemayı reddeden bu yönetmenler özgün bir sinema dili kullanmaktadır. Sinemanın dilini o güne kadar alışık olunandan farklı kullanan Yeni Dalgacılar uzun çekimler, sıçramalı kurgu ve oyunculukta zaman zaman epik yaklaşımı benimseyerek farklı bir anlatı dili ortaya koymuşlardır. Bu açıdan değerlendirildiğinde filmlerde sahneler arası neden-sonuç ilişkisi arka planda kalmış ve içerikten çok biçim öne çıkmıştır. Estetik açıdan yaklaşıldığında olaylar kronolojik olmak zorunda değildir. Onlara göre, gündelik hayatta da akış uyumlu biçimde devam etmez ve olaylar kronolojik olarak birbirini takip etmez. Filmlerinde çoğunlukla gerçek mekanları kullanmayı tercih eden Yeni Dalgacılar filmi ucuza mal ederek tıpkı İtalyan Yeni Gerçekçilik akımında olduğu gibi anti stüdyo tarzı üretim biçimini benimsemişlerdir. Bu akıma benzer şekilde Yeni Dalgacılar da düşük bütçeli film yapma, kişisel üslup gibi yaklaşımları ve üretim biçimlerini de değiştirmiştir.

3- Türk Sinemasında Auteur Yaklaşım

1960'lı yıllarda özellikle Fransız sinemasında ortaya çıkan bu modern sinema yaklaşımı o dönemde Türk sinemasında da benzer biçimde auteur yönetmenler ortaya çıkarmıştır. Bu dönemde Ulusal Sinema ve Toplumsal Gerçekçilik kuramlarına bağlı olan Metin Erksan, Ömer Lütfi Akad ve Halit Refiğ gibi sinemacılar kendilerine özgü stilleri, teknik yeterlilik ve biçim-içerik bütünlükleri ile yaratıcı yönetmen (auteur) olarak kabul edilmektedir. Bu yıllarda Türk Sineması daha özgürlükçü bir ortamda ve tiyatrocular döneminin etkisinden kurtularak kendi dilini oluşturmaktadır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalga sinemaları tüm dünyayı etkilerken Türkiye'de de kendi anlatım tarzını geliştiren bir grup sinemacı ortaya çıkmaktadır. Kurama yakından bağlı olmasalar da kendi kişisel üsluplarını geliştiren ve yeni bir sinemasal dil kullanmaya çabalayan bu yönetmenler ticari filmlerin yanı sıra 'Sevmek Zamanı', 'Gurbet Kuşları', 'Gelin-Düğün-Diyet' üçlemesi gibi önemli yapımlara imza atarlar. Yeni Dalga ile aynı döneme gelen ve Türk Sineması'nın altın çağı olarak adlandırılan 60'lı yıllar yurt dışında da ödüllerin kazanıldığı dönemdir. Sayılan yönetmenlerin yanı sıra Yılmaz Güney gibi toplumcu gerçekçi filmler yapan ve İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden etkilenmiş olan anlatım biçimleri sonradan auteur olarak kabul görececek isimlerin sayısını arttırmaktadır. Özellikle Metin Erksan kendine özgü yarattığı anlatı dili ile başı çekmektedir. Yılmaz Güney ve Halit Refiğ'de Türk sinemasının ilk auteur yönetmenleri arasında sayılmaktadır. Buldukları dönemde Yeşilçam üretim koşulları altında halk için halka yönelik gişe başarısı için sinema yapma zorunluluğunun yanı sıra bu isimler sanatsal filmlere de imza atarak kendi kişisel üsluplarını ortaya koymuşlardır. Dönemin koşulları içerisinde sermayesi halk tarafından karşılanan Türk Sineması

çoğunlukla melodramatik hikayeler anlatmıştır ancak buna rağmen Necati Cumalı'dan uyarlanan Susuz Yaz ve Fakir Baykurt uyarlaması olan Yılanların Öcü bu yılların sinemacılar dönemi olarak anılmasına neden olmuştur. 1960-80-90 yılları arasında televizyon, video ve diğer olumsuzluklara rağmen başta 'Umut', 'Duvar' ve 'Yol' ile Yılmaz Güney sinemasının yükselmesi geleceğe dönük kendi tarzı olan ve kendi hikayelerini anlatacak olan auteur sinemacıların yolunu açmış gibidir. 80'li yıllara gelindiğinde Türk Sineması darbe nedeniyle sansür uygulamalarına maruz kalırken içsel yolculuğu konu edinen ve iletişimsizlik, yabancılaşma temalarını işleyen çalışmalar ile yönetmen odaklı filmler üretilir. Kadın ve göç konularının da işlendiği bu dönemde yönetmen odaklı kişisel olarak adlandırılabilir sinemasal çalışmalar başat hale gelir. Sansür ve oto sansürün kısıtladığı anlatı biçimlerine rağmen bu dönemde Ömer Kavur, Erden Kıral, Atıf Yılmaz ve Şerif Gören gibi kendi tarzı olan yönetmenler sınırlı sayıda film üretebilmişlerdir. Özellikle 90'lı yılların ikinci yarısından itibaren televizyonun sinemaya bir gösterim alanı sunması, ortak yapımlar, Kültür Bakanlığı desteği, Euroimages, video ve festival gibi olanaklar ile sinemacıların ticari kaygı taşımadan, kendilerini daha rahat ifade edebildikleri yapımlara imza attıkları görülmektedir. Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz gibi isimler auteur/yazar yönetmen olarak kabul görmektedir. 90 ve 2000'li yıllar ise Türk Sinemasında sinema okullarından mezun olmuş ve sinemasal birikimleri olan, aynı zamanda kendi sinema dillerini oluşturan yönetmenler topluluğuna sahne olmuştur. Bu dönemde Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu gibi isimler öne çıkmaktadır. Her ne kadar bu yıllarda Yeşilçam üretim biçimi hala devam etse ve televizyonun öldürücü etkisi ağırlaşmış olsa da devlet desteği ve yabancı ortak yapımlar ile sinemacılar düşük bütçeli filmler ile kendi tarzlarını oluşturmuşlardır. Genel olarak auteur olarak kabul gören bu yönetmenlerin oluşturduğu anlatı yapıları ve bu dönem "Yeni Dönem Türk Sineması", "Yeni Türk Sineması", "Yönetmen Sineması" ya da "Modern Türk Sineması" gibi kavramlar ile adlandırılmıştır. Adı geçen yönetmenler ve filmleri ürettikleri dönemde yeterince gişe başarısını yakalayamamış ancak yeni bir anlatım dili oluşturabilmiş, Türk halkı ile buluşamamış ancak yurt dışında önemli ödüller alabilmiş ve geleneksel sinema anlayışından uzak ancak yeni bir bakış açısı geliştirerek kendi sinemasal dillerini yaratabilmişlerdir. Bu yönetmenler arasında gerçekliği olduğu gibi aktarmayı başaran, kendi kişisel üslubu ile bağımsız ve küçük ölçekli hikayeleri ile modern insanın sıkıntılarına eğilen Zeki Demirkubuz çalışmanın ana konusudur.

4- Zeki Demirkubuz Sineması

Zeki Demirkubuz Sinemasına derinlemesine bakıldığında genel olarak auteur yani yazar yönetmen özelliklerini taşıdığı görülmektedir. “Sinemaya, 1986 yılında, Zeki Ökten’in “Ses” filminde asistanlık yaparak başlayan Zeki Demirkubuz, ilk filmi “ C Blok”u 1994 yılında çekti” (Kıraç, 2008:166). Kendine özgü tarzı ve üslubu olması ve bütün filmlerine kişiselliğini aktarmış olması birer göstergedir. “Demirkubuz, kendine özgü anlatım tarzı, kişisel ve ahlaki kaygıları, insan ilişkilerine özgün yaklaşımları, bir iç anlamlar dizgesi kurması, sinematografik bir anlatım biçimi ayırt edilecek denli gelişkin olması gibi nedenlerle sinemamızın auteur yönetmenlerinden birisidir” (Atam, 2011: 350). Çalışmanın araştırma örneklemini, 1990 sonrası Türk Sinemasında çektiği 11 sinema filmi ile en üretken yönetmenler arasında yer alan; 2002 yılında Cannes’da iki uzun metrajlı filmi birden gösterilen ilk yönetmen olma unvanı taşıyan Zeki Demirkubuz’un C Blok (1994), Masumiyet (1997), Üçüncü Sayfa (1999), Yazgı (2001), İtiraf(2001), Bekleme Odası (2003) , Kader (2006), Kıskanmak (2009), Yeraltı (2012), Bulantı (2015) ve Kor (2016) adlı tüm filmleri oluşturmaktadır.

4.1. Zeki Demirkubuz Filmlerinin Auteur Kuram Açısından İncelenmesi

Zeki Demirkubuz sinemasına auteur kuram bağlamında, Andrew Sarris’in ‘auteur’ü belirlemede kullandığı teknik bakımdan yeterlilik, yönetmenin imzası olabilecek kendine özgü biçimi ve iç anlamı değer ölçütleri perspektifinden bakıldığında Demirkubuz’un filmlerinde yer alan tekrar eden temalar ve anlamı oluşturan diğer ortak özellikler ile yönetmenin kendine özgü dili belirgin olarak ortaya çıkar. Yönetmenin kişiselliğini, hayata karşı tavrını filmlerine aktarması ve oluşturduğu biçimin filmin içerdiği anlama yansımaları onun özgün sinema dilini ortaya koyar. Demirkubuz “Kişisel sineması ile hayatla bir hesabı olduğu izlenimini veren ve öfkesini yansıtan bir yönetmendir” (Pösteki, 2005: 57).

Filmlerinde yönetmen, senarist, görüntü yönetmeni, oyuncu ve sahip olduğu “Mavi Film” ile yapımcı olarak imza atan Demirkubuz, bazen kurgusunu da üstlendiği filmlerinin üretim sürecinin her aşamasında yer alır. Minimalist sinemanın Türkiye’deki öncüleri arasında olan yönetmen, uzun ve durağan planları, minimuma indirgenmiş kamera hareketleri ile destekleyip sahnelerini oluşturarak; geleneksel anlatının karşısına modern anlatıyı koyar. Minimalist sinemada olduğu gibi Demirkubuz filmlerinde de kullanılan teknik ve dramatik yapıda doğallık ön plandadır. Yönetmen kişiselliği yükselten bakış açısı ile çektiği düşük bütçeli filmlerinde bireyin iç çelişkilerini minimalist yaklaşımla anlatmaktadır. Kamera, ortamı genelde bir kapı ya da pencere aralığından göz hizasında görüntüler. Sahneler arasındaki geçişler kesmelerle gerçekleştirilir. Bazen sahne bir ışığın kararması ile biter. Yönetmen geçmişi göstermez; geriye

dönüş kullanmadan, uzun monologlar ile anlatır. Yönetmenin en önemli monolog sahnesi Masumiyet'te (1997), Haluk Bilginer'in canlandığı Bekir karakterinin Yusuf'a geçmişini anlattığı sahnedir.



Resim1. Masumiyet Filminde Monolog Sahnesi

Demirkubuz filmlerinde ev mekanı genellikle kapı motifi ile oluşturulur. Kapı, evi dış dünyadan koparır; ama aynı zamanda iç dünyayı da dışarıya bağlar. Sürekli açılıp kapanan hatta bazen de kendi kendine açılıp kapanarak çıkış yolunu ya da kısırılmışlığı vurgulayan kapılar, yönetmenin sinema dilini oluşturan dikkat çekici simgelerindendir. Ayrıca görüntü neredeyse her zaman kapı çerçeveleri ile ikinci bir kadrajlamaya tabi tutulur. Demirkubuz izleyiciyi filmlerine kapı aralarından kurduğu çerçeveleme tekniğiyle dahil ederek mekanların kısırılmışlık hissini pekiştirmeyi seçer. Bu teknik “seçilen mekânların çirkin ve köhne görüntüsünü garip bir biçimde estetize ederken, diğer yandan görüntüyü iyice küçültüp daraltarak, köhne iç mekânların yarattığı kapalılık ve sıkıntı duygusunu daha da vurgulayan bir işlev üstlenir” (Suner, 2006: 175).



Resim 2. Kor Filminden Kapı Kadraj Örneği

Müziği, jenerik hariç pek fazla kullanmadığı görülen filmlerinde, hikayenin bir parçası olarak duyulan müzikler, arka plandan gelen televizyon sesleri ve doğal ortamdaki gürültü ile

filmin atmosferini kurar. İnsana ait karanlık duyguları, dramatik hikâyeleri, klostrofobik iç mekânlarda kurgulayan Demirkubuz, filmlindeki atmosferi yaratırken genellikle doğal ışıktan faydalanır. Filmlerin ambiyansı karanlık ve boğucudur. Yönetmen melodramatik anlatımında, karakterlerin yaşadığı çaresizlik hissini ışığı olabildiğince düşük kullanarak aktarır.



Resim 3. Bulantı Filminde Işık Kullanımı

Metinlerarasılık kavramından faydalanarak yapıtları arasında öznel göndermelerde bulunan Demirkubuz'un "Kader" (2006) filmi, ikinci filmi olan Masumiyet'in (1997) kahramanları Uğur ve Bekir'in geçmişlerini anlatmaktadır. Filmler ortak hikayeleri ile devamlılık sağlayarak bütünlüklü bir yapı oluşturur. Yönetmen sinema dilini kurarken kullandığı motifleri karakterlerinin sosyal ve ekonomik durumunu göz ardı etmeden işler. Demirkubuz filmlerinde karakterler sürekli olarak televizyon izlerken görülür. İlk Film C Blok'ta (1994) yabancı filmler izlenirken, diğer filmlerinde genellikle eski Türk filmleri izlenir. Karakterleri Masumiyet (1997) filminde C Blok filmini, Üçüncü Sayfa'da (1999) Masumiyeti izlerken görürüz. Bu yöntemle sahnelerin dramatik yapısı desteklenirken; izlenen filmlerdeki masumiyet ve iyimserlik karakterlerin içinde bulunduğu karanlık ve ümitsiz hayatlarına tezat oluşturarak denge kurar.



Resim 4. Yazgı Filminden Televizyon İzleme Sahnesi

Demirkubuz sadece kendi eserlerinden faydalanmaz. Sinemasal anlatım dilini başka metinlere göndermeler yaparak da zenginleştirir. Örneğin: “Masumiyet” (1997) filminde Yusuf ile küçük oyuncu Çilem, Chaplin’in “Yumurcak” filmi afişiyle aynı karede gösterilir. Varoluşçu, bireysel bakış açısına sahip, aynı zamanda Dostoyevski ve Camus’tan etkilendiği bilinen yönetmen sinemasal gerçekliği dış gerçekliğe yakın kurarak; iyi ve kötünün iç içe olması, nedensizlik, iç sıkıntısı, anlamsızlık, kendine yabancılaşma gibi varoluşsal temalar ile örülmüş hikâyeler etrafında bütünlüklü bir yapı oluşturur. “Yazgı” (2001) , Camus’un ‘Yabancı’ adlı romanından yapılan bir uyarlamadır. “Yeraltı” (2012) adlı filminde, Dostoyevski’nin ‘Yeraltından Notlar’ adlı, varoluşçu felsefenin edebiyattaki ilk örneği olan, kitabından esinlenmiştir. “Bekleme Odası” (2003) adlı filminde, Demirkubuz ‘Suç ve Ceza’yı’ filme çekmeye çalışan, kendisi ve çevresine yabancılaşmış bir yönetmeni oynar. Üçüncü Sayfa’da (1999) Dostoyevski’nin Suç ve Ceza’sının Raskolnikof’u ile Üçüncü Sayfa’da (1999) ki İsa karakteri arasında benzerlikler vardır. “Para için yaşlı, tefeci kadını öldüren Raskolnikov’un yerini bu defa kirasını ödemediği için ev sahibini öldüren İsa alır. Demirkubuz’un diğer filmlerinde olduğu gibi genç, bir anti kahramandır, neredeyse Dostoyevski ve onun yarattığı kahraman gibi sara krizlerine benzer nöbetler yaşar, ne işlediği cinayetin ayrıntılarını hatırlar, ne de kendisi için kurulan tuzağın farkına varır” (Kıraç, 2008: 173). Yönetmenin filmin ana karakteri olan Ahmet’i canlandırdığı “Bulantı” (2015) adlı filmi adını Jean Paul Sartre’in ‘Bulantı’ romanından alırken; Demirkubuz’un Nahit Sırrı Örik’in aynı adlı romanından uyarladığı “Kıskanmak” (2009) filmi de yönetmenin edebiyatla sinema arasında kurduğu bağın bir ürünüdür.

Sıradan insanların hikâyelerini dramatik yoğunluğu arttırıp, izleyicide özdeşleşme yaratmayı reddederek, uzun monologlar ve zengin yan karakterler ile anlatmayı seçen Demirkubuz’un kişileri acılı, çaresiz, mağlup halleriyle idealize edilmezler; hem iyi hem de kötüdürler. Kahramanları melodramatik bir düzende, iradeleri dışında kurgulanmış bir kadere boyun eğen, yoksulluk, çaresizlik ve acımasızlığın girdabında sürüklenen kader mahkûmlarıdır. Yönetmen filmlerinde cinsellikleri ön planda olan kadınları ve zayıf kişiliklerinden dolayı şiddete başvuran aciz erkek karakterlerin hikayelerini anlatırken onları genellikle hayat kadını, umutsuz aşık, olan bitene kayıtsız kalmış mağlup insan olarak kurgular. Demirkubuz filmlerinde kadın-erkek ilişkileri odağında suçlu-masum, katil-kurban, iyi-kötü kavramları sürekli yer değiştirerek sorgulanır. Demirkubuz’un erkek karakterleri, ataerkil değerlere sahip, Türk toplumundaki geleneksel erkek kimliğinin aksine başarısız, edilgen, duygularını belli eden hatta çaresizlikten ağlayan, bağışlayıcı, iradesiz kişiler iken; kadın karakterleri iktidar sahibi, otoriter, mücadeleci ve arzularına ulaşmak için her şeyi

yapabilecek kişilerdir. Demirkubuz sinemasında “ihanetin, kötülüğün, sadakatsizliğin kaynağı kadınlardır. Erkeklerin kadınlara karşı acımasızlaştıkları anlar da vardır elbet ama erkekleri bu noktaya getirenler yine kadınlar olarak sunulur. Şiddeti doğuran etken, sorumsuz kadın davranışlarıdır” (Güler, 2008: 16). Yönetmenin filmlerinde içsel anlamı kuran konuları ele alış biçimi, sürekli kullandığı simgeler ve sinematografik dili ile oluşturduğu desendir. Karakterlerine dini isimler vermesi Demirkubuz’un filmlerinde dikkat çeken ortak özelliklerdendir. Yazgı ’da (2001) Musa, İtiraf ’ta (2001) Harun, Üçüncü Sayfa ’da (1999) İsa ve Meryem gibi dini temsil eden isimleri kötülük yapabilen karakterlerini adlandırırken kullanması ironiktir. Demirkubuz kendisiyle yapılan bir röportajında “Meryem olsun, İsa olsun, Musa olsun... İnsanlık adına en fazla şeyi söyleyebilenler... Ben de tersine çevirerek, normal anlamında kullanarak böyle bir şey yapmaya çalışıyorum” (Çakmak, 2001) diyerek karakterlerine dini isimler vermekteki amacını belirtmiştir.

4.1.1. Zeki Demirkubuz Filmlerinin Anlatı Yapısı

Zeki Demirkubuz'un filmlerinin anlatı yapısı incelendiğinde değişmez yapısal unsurların bütünsel kendine özgü bir düzen oluşturduğu görülmektedir. Filmlerdeki modern kent insanının yaşamı doğrusal bir anlatı yapısı içinde aktarılırken, eski Türk filmleri ile geçmişe vurgu yapılmaktadır. Mekânlar, filmlerdeki karanlık bakış açısını ve karakterlerin kısırılmışlık duygusunu destekler biçimde kasvetli, kapalı, boğuk bir yapıya sahip apartman daireleri, otel odaları, ceza evleri ve yolculuk ortamlarıdır. Klasik anlatıya karşıt modern anlatı yapısıyla özdeşleşme karşıtı bir yapı kuran yönetmenin karakterleri genellikle topluma yabancılaşmış, değer yargıları olmayan, duyarsız, suça meyilli, aciz ve çaresiz kişilerdir.

4.1.2. Zeki Demirkubuz Filmlerinin Yapısal Şeması

Mekanlar

Klostrofobik iç mekânlar + apartman daireleri + bodrum katlar + ucuz harap oteller + kenar mahalleler + pavyonlar + ceza evleri + şehir + yol+ araba

Kişiler

Sıradan insanlar + Hayatta kaybeden ama yine de çabalayan insanlar + bireysel özellikleri nedeniyle çaresizlik içinde insanlar + aşk acısı çeken aciz erkekler + tehlikeli ve tekinsiz kadınlar + masum çocuklar+ nihilistler

Zaman

Modern kent insanını doğrusal bir anlatı yapısı içinde anlatılmıştır + eski Türk filmleri ile geçmişe vurgu

Tema

Aşk + suç, suçluluk + kıskançlık + masumiyet + yalnızlık + çaresizlik + aldatma + ölüm+ intihar+ tekinsizlik + kader + nedensizlik +imkansız aşk+ ihanet+ cinayet+ yabancılaşma+ sevgisizlik+ vicdan azabı

5- Sonuç

Çalışma kapsamında film yönetmenini yazara benzeten auteur kuram çerçevesinde Zeki Demirkubuz sinemasının bütünlük taşıyan unsurları ele alınmıştır. Andrew Sarris'in 'auteur'ü belirlemede kullandığı değer ölçüleri olan teknik bakımdan yeterlilik, kendine özgü biçim ve iç anlam ile Peter Wollen'in kurama getirdiği yapısalcı yaklaşım dikkate alınarak; yönetmenin sanatçı ruhu, hayata karşı duruşunun filmlerinin sinematografik dili, anlatı yapısı, temaları ve karakterlerine nasıl biçim verdiği ortaya konulmaktadır. Demirkubuz'un sinema dilinin öğelerinden faydalanarak, anlatımda yeni katmanlara ulaşıp ulaşmadığı; filmleri arasındaki ortak karakteristik yapılar göz önünde bulundurularak sorgulanmıştır.

Çalışmada auteur kuramın gelişim evrelerine değinilerek, Türk sinemasında ortaya çıkışı ve toplumdaki tarihsel, siyasi ve sosyo-ekonomik değişimlerle biçimlenmesine yer verilmiştir. 90'lı yılların ikinci yarısından itibaren Türk sinemasında auteur yönetmen olarak anılan yönetmenler arasında kendine özgü tarzıyla varlık gösteren Zeki Demirkubuz'un sineması çalışmanın odak noktası olmuştur. Zeki Demirkubuzun filmleri ortak özellikleri, temalar, mekan, zaman, kişiler, filmlerinde yer alan motifler ve yönetmenin kişiselliğini inşa eden unsurlar ele alınarak değerlendirilmiştir.

Kişisel sinema anlayışını benimseyen Demirkubuz'un filmlerinin yönetmenlikten yapımcılığına ve hatta oyunculuğuna kadar her aşamasında yer alması; ses, ışık, kamera kullanımı ile oluşturduğu teknik yeterliliği; klostrofobik mekanlar, varoluşçuluğa dayanan iyinin ve kötünün sorgulandığı insan doğasına ait temalarıyla filmleri arasında oluşturduğu bütünlük; televizyon, kapanmayan kapılar, kadın- erkek arasındaki iktidar ilişkisi gibi tekrar eden kodlar ile yarattığı kendine özgü biçim ve yaşam öyküsünün izlerinin eserlerine kattığı içsel anlam ortaya konmuştur.

Çalışma sonucunda, Sarris ve Wollen'in değer ölçütlerine göre Zeki Demirkubuz'un bir auteur olduğu, filmlerinin üretilmesinde en büyük sorumluluğu taşıyarak filmlerine kendine özgü damgasını vurduğu; hayata karşı duruşunun filmlerinin sinematografik dili, anlatı yapısı, temaları ve karakterlerine kendine özgü biçimi vererek yönetmenin anlatımda yeni katmanlara ulaştığı tespit edilmiştir.

Kaynakça

- Atam, Zahit. 2011, Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması Dört Kurucu Yönetmen, İstanbul, Cadde Yayınları.
- Biryıldız, Esra. (2010), Sinemada Akımlar. İkinci basım. İstanbul 2012, Beta Yayınları.
- Coşkun, Esen E. (2011), Dünya Sinemasında Akımlar, Ankara, Phoenix Yayınevi.
- Çakmak, Rahmi. (2001), Sinema Gazetesi.
- Çelik, Tülay. (2009), 1990 Sonrası Türkiye’de Yönetmen Sineması Alanında Film Üretim Süreci. Yayınlanmış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi SBE.
- Derman, Deniz. (1994), Jean – Luc Godard’ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu. Ankara, Değişim Ajans.
- Güler, Nursel. (2008), Zeki Demirkubuz Sinemasında Kadın Temsilleri. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi SBE.
- Kıraç, Rıza. (2008), Film İcabı, Ankara, Deki Yayınları.
- Kuyucak Esen, Şükran.(2015), Ömer Kavur Sinemamızda Bir ‘Auteur’, İstanbul, Agora Kitaplığı Yayınları .
- Özden, Zafer. (2000), Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi, İstanbul, Afa yayınları.
- Pösteği, Nigar. (2005), Türk Sinemasına yeni Bakış Yönetmen Sineması, İstanbul, Es Yayınları,.
- Suner, Asuman,(2006), Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek. İstanbul, Metis Yayınları.