

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

AUTEUR YÖNETMEN YAKLAŞIMIYLA FERZAN ÖZPETEK
SİNEMASI

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Ahmet Haluk MANAV

KOCAELİ 2019

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

AUTEUR YÖNETMEN YAKLAŞIMIYLA FERZAN ÖZPETEK
SİNEMASI

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Ahmet Haluk MANAV

Prof. Dr. CEM PEKMAN

KOCAELİ 2019

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

AUTEUR YÖNETMEN YAKLAŞIMIYLA FERZAN ÖZPETEK
SİNEMASI

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Tezi Hazırlayan: Ahmet Haluk MANAV

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 13.06.2013/17

Jüri Başkanı: Prof. Dr. Cem PEKMAN

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Nigar PÖSTEKİ

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Sami ÇÖTELİ

KOCAELİ 2019

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	I
ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
TABLolar DİZİNİ.....	V
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	VI
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. FERZAN ÖZPETEK SİNEMASINI ANLAMAK İÇİN KURAMSAL VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1.1. SİNEMADA KURAM VE AUTEURİZM.....	6
1.1.1. Sinemada Kuram.....	7
1.1.2. Auteurizm.....	11
1.2. SİNEMADA TÜR KAVRAMI, DRAM VE MELODRAM TÜRLERİ.....	19
1.2.1. Sinemada Tür Kavramı.....	19
1.2.2. Dram Türü.....	26
1.2.3. Melodram Türü.....	27
1.2.4. Tür ve Auteur İlişkisi.....	29

İKİNCİ BÖLÜM

2. FERZAN ÖZPETEK'İN HAYATI VE AUTEUR BİR YÖNETMEN OLARAK SİNEMASI

2.1. FERZAN ÖZPETEK'İN YAŞAM ÖYKÜSÜ.....	33
2.2. FERZAN ÖZPETEK SİNEMASININ İÇERİKSEL ÖZELLİKLERİ.....	34
2.2.1. Ferzan Özpetek Filmlerinde Konu.....	34
2.2.2. Ferzan Özpetek Filmlerinde Olay Örgüsü.....	38
2.2.3. Ferzan Özpetek Filmlerinde Tema.....	42
2.2.3.1. Ferzan Özpetek Filmlerinde Dayanışma.....	44
2.2.3.2. Ferzan Özpetek Filmlerinde Değişim.....	51
2.2.3.3. Ferzan Özpetek Filmlerinde Tutku.....	55
2.2.4. Ferzan Özpetek Filmlerinde Karakter.....	60

2.2.5. Ferzan Özpetek Filmlerinde Anlatı Yapısı.....	66
2.3. FERZAN ÖZPETEK SİNEMASININ BİÇİMSEL ÖZELLİKLERİ.....	69
2.3.1. Ferzan Özpetek Filmlerinde Kamera.....	69
2.3.2. Ferzan Özpetek Filmlerinde Kurgu.....	77
2.3.3. Ferzan Özpetek Filmlerinde Işık ve Aydınlatma.....	84
2.3.4. Ferzan Özpetek Filmlerinde Ses ve Müzik.....	88
2.3.5. Ferzan Özpetek Filmlerinde Mekan.....	96
2.3.6. Ferzan Özpetek Filmlerinde Oyuncu Seçimi.....	98
2.4. FERZAN ÖZPETEK SİNEMASINDA BİR TÜR SEÇİMİ OLARAK DRAM.....	101
SONUÇ.....	106
KAYNAKÇA.....	111

ÖZET

Sinemada kuram, sinema tarihi boyunca farklı birçok açıdan ele alınmıştır. Bunlardan biri de auteur kuramıdır. Bir filmin yönetmenini filmin özgün ve biricik yaratıcısı olarak ele alan auteurizmin esas çıkış noktası Alexandre Astruc'ın "*Yeni Bir Avangart'ın Doğuşu: Kamera-Kalem*" isimli makalesidir. Makaledeki temel fikir, yazarların kalemlerini kullandığı gibi yönetmenlerin de kameralarını yaratıcı bir şekilde kullanabilecekleri fikriydi.

Auteur Kuram'ına bilinen formunu Andrew Sarris vermiştir. Ona göre bir auteur olabilmenin üç ölçütü mevcuttur. Bunlardan ilki yönetmenin teknik yeterliliği, ikincisi ayırt edilebilir bir kişiliğinin olması ve üçüncüsü ise yönetmenin kişiliğiyle malzemesi arasındaki gerilimden doğan içsel anlamdır. Ancak auteur kuramının bir teori olarak kabul görme durumu günümüzde hala tartışmalıdır. Çağımızda daha çok eleştirel bir yaklaşım olarak ele alınmaktadır. Bu durumla ilişkili olarak çalışmada kullanılan veri analizi yöntemi, belli kategorilere göre gerçekleştirilmiş olan içerik analizidir.

Melodramatik unsurlarla pekiştirilmiş dram türünde filmler çeken Ferzan Özpetek, sinemasındaki tema seçimleri, kendi yaşam öyküsünden esinlendiği konuları, yarattığı karakterleri, tercih ettiği anlatı yapısı ve filmlerinin biçimsel özelliklerindeki yaratıcı seçimleri ile filmlerine kendi imzasını atıp kişisel tarzını oluşturabilmiştir. Bu sebeple çalışmada Özpetek'in auteur bir yönetmen olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Auteur Yönetmen, Ferzan Özpetek, Avrupa Sineması, Dram türü, Melodram, Melodramatik Kip

ABSTRACT

The theory in cinema has been discussed in many different aspects throughout the history of cinema. One of them is the auteur theory. The main starting point of auteurism, which takes the director of a film as the original and unique creator of the film, is Alexandre Astruc's article called "*The Birth of a New Avant-garde: Camera-Pen*". The main idea in the article was the idea that the directors could use their cameras in a creative way, as well as the authors' items.

Andrew Sarris created the known form of Auteur Theory. According to him, there can be three criteria to be an auteur. The first one is the technical competence of the director, the second one being the distinguishable personality, and the third is the internal meaning arising from the tension between the director's personality and the material. However, the status of the auteur theory as a theory nowadays is still controversial. It is considered as a more critical approach in our age. With regard to this situation; the data analysis method used in this study is the content analysis performed according to certain categories.

Ferzan Özpetek, who made films in the drama genre reinforced with melodramatic elements, has been able to create his personal style by leaving his mark on the movies with his own theme choices in his cinema, the subjects he inspired his own life story, the characters he created, the narrative structure he preferred and his creative choices in the formal characteristics of his films. For this reason, Özpetek is an auteur.

Anahtar Kelimeler: Auteur Director, Ferzan Özpetek, European Cinema, Drama genre, Melodrama, Melodramatic mode

TABLULAR DİZİNİ

Tablo 1: Film Adları ve Konuları.....	36
Tablo 2: Filmlerin Olay Örgüsü.....	39
Tablo 3: Yönetmenin Filmlerinin Yan Temaları.....	43
Tablo 4: Filmlerdeki Karakterlerin Kişilik Özellikleri.....	62
Tablo 5: Yönetmenin Filmlerinde Oyuncu Seçimi Örnekleri.....	99



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1: Sinemada Üç Temel Biçem ve Tür.....	7
Şekil 2: <i>Vertigo Efektinin</i> ilk uygulandığı plan (<i>Vertigo</i> filminden bir kare).....	15
Şekil 3: Sarris'in Üç Temel Ölçütü.....	16
Şekil 4: <i>Hamam</i> filminden sofranın kullanımına bir örnek.....	45
Şekil 5: <i>Bir Ömür Yetmez</i> filminde dayanışmanın betimlenmesi.....	48
Şekil 6: <i>Kemerlerinizi Bağlayın</i> filminde dayanışmanın betimlenmesi.....	50
Şekil 7: <i>Hamam</i> filminde Francesco'nun değişim sürecinden bir örnek.....	52
Şekil 8: <i>Kutsal Yürek</i> filminden Irene'nin değişiminin betimlenmesi.....	53
Şekil 9: <i>İstanbul Kırmızısı</i> filminden Orhan'ın değişiminin betimlenmesi.....	55
Şekil 10: <i>Hamam</i> filminde cinsel tutkunun betimlenmesi.....	56
Şekil 11: <i>Karşı Pencere</i> filminde cinsel tutkunun betimlenmesi.....	57
Şekil 12: <i>Mükemmel Bir Gün</i> filminde güç tutkusunun betimlenmesi.....	59
Şekil 13: Kameranın konumuna göre anlatımının farklılaşması.....	70
Şekil 14: <i>Hamam</i> filminde nesnel kamera açısı kullanımı.....	71
Şekil 15: <i>İstanbul Kırmızısı</i> filminde öznel kamera açısı kullanımı.....	72
Şekil 16: Yönetmenin sinemasında yakın çekim örnekleri.....	73
Şekil 17: Yönetmenin bitiş jeneriğinde ayrıntı çekim tercihleri	74
Şekil 18: <i>İstanbul Kırmızısı</i> filminde üst açı çekim kullanımı.....	76
Şekil 19: <i>İstanbul Kırmızısı</i> filminde alt açı çekim kullanımı.....	76
Şekil 20: <i>Kutsal Yürek</i> filminde paralel kurgu kullanımı.....	81
Şekil 21: <i>Bir Ömür Yetmez</i> filminde geriye dönüş kullanımı.....	82
Şekil 22: <i>İstanbul Kırmızısı</i> filminde açı-karşı açı kullanımı.....	83
Şekil 23: <i>İstanbul Kırmızısı</i> filminde güçlü ana ışık kullanımı.....	87
Şekil 24: Yönetmenin filmlerinde <i>yanal ışık</i> kullanım örnekleri.....	88
Şekil 25: <i>Bir Ömür Yetmez</i> filminde mutfak kullanımı.....	97

GİRİŞ

İnsanın gerçeği kayıt altına alma tutkusunun ve bu anlamda tarih boyunca bir icatlar serisinin sonucu olarak ortaya çıkan sinema, Lumiere Kardeşler tarafından 1895 yılında icat edilen sinematograf aygıtı ile hiç bitmeyecek yolculuğuna başlamıştır. Lumiere Kardeşler'in ilk dönem gösterimlerinde tercih ettiği konular olan *bir fabrikadan çıkan işçiler*, *bebeklerin kavgası*, *bir gara gelen tren* gibi hayattan çeşitli kesitleri içeren gerçekçi gösterimlerle hayata gözlerini açan sinemanın, George Melies'in yirminci yüzyılın başlarında çekilen "*Aya Yolculuk*", "*Güliver'in Gezileri*", "*İmkansız Yolculuk*" gibi filmleriyle hem edebi uyarlamalar hem de o dönemler için yeni biçimsel özelliklerin kullanımıyla, bir sanat yapıtı olabilme potansiyeli taşıdığı görülmüştü. Sanat kavramının sinemayla ilişki kurması Lafitte Kardeşler'in öncülüğünde başlayan *Film d'Art (sanat filmi)* akımı ile, tiyatro uyarlamaları olarak çekilen filmlerle gerçekleşmiştir. Bundan sonraki süreçte sinema, hem edebiyat hem tiyatro uyarlamaları ile geniş kitlelere ulaşarak kitle iletişim araçlarında, bilhassa gazetelerde, kendisine daha çok yer bulmaya başlamıştır. Sinema hakkında eleştirel ilginin artması da aynı dönemlere denk gelmektedir.

Sinema aslında hem bir sanat hem de bir endüstridir ve yönetmenlerin sanatsal yaratımları bu iki kutup arasında sürekli bir devinim halinde gerçekleşmektedir (Özden, 2014: 216). Çalışmanın çıkış noktası olan auteur anlayışı sinemaya sanat cephesinden, ancak tür filmleri bağlantısı ile sinemanın bir endüstri olduğunu da unutmadan, yaklaşmaktadır. Ayrıca bu iki kutup arasındaki ayrımın hem teknik anlamda hem de içeriksel anlamda sinemanın gelişim sürecinde zaman zaman belirsizleştiği de çalışmanın ilerleyen bölümlerinde görülecektir.

Kuramsal açıdan sinemaya yaklaşıldığında film kuramı neredeyse sinema ile yaşıttır. Yeni bir iletişim aracı olarak filmi anlamaya yönelik ilk girişimler yirminci yüzyılın ilk dönemlerinde başladı. Bu anlamda, eserleri "ilk film kuramı" olarak sayılabilecek iki isim, gerçekte bir şair olan Vachel Lindsay ve uygulamalı psikolojinin önde gelen isimlerinden, Alman asıllı Amerikalı psikolog Hugo

Munsterberg'dir. Munsterberg'in "*The Photoplay: A Psychological Study*" isimli 1916 tarihli çalışması literatürde bir ilk olması dolayısıyla önemlidir. Film kuramları ilk etapta 1920'lerde ilgi odağı olsa da, dünyada İngilizce konuşulan ülkelerde ve Fransa'da 1950'lere kadar, daha geniş ölçekte ise 1970'lere değin kurumsallaşamamıştır (Elsaesser ve Hagener, 2014: 10).

Sinemanın sanatsal manada kendisini kanıtlamasını sağlayan ilk dönem kuramcılarının ardından, İkinci Dünya Savaşı sonrası Fransa'sında, sinemada eleştiri konusunda tarihsel anlamda önemli bir yer edinip "*Cahiers du Cinema*" dergisinin kurucularından ve etrafında François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Pierre Kast gibi ileride Fransız sinemasını etkileri altına alacak olan genç eleştirmenler kuşağını toplayan Andre Bazin, film eleştirisi kapsamındaki yeni yaklaşımların ilk örneklerini literatüre kazandırmıştır. Bazin'in kuramsal anlamda etkisi ve bireysel çabalarıyla katkıda bulunuşu film eleştirisinin edebiyat eleştirisi gibi görülebilecek bir unsur olarak kabul edilmesine yardımcı olmuştur (Özden, 2014: 44-45). Böyle bir ortamda gelişen auteur eleştiri ise yönetmeni bir sanatçı olarak kabul edip filmi anlamlandırma konusunda onu merkeze alan bir yaklaşım olarak var oldu. Bu yaklaşımla hakkında auteur olduğuna karar verilen yönetmen kendi sanatçı bakış açısıyla filmlerinde duyurmak istediği düşüncelerini, seçtiği konuları, temaları, irdelemek istediği karşıtlıkları var ederek dışavurumunu gerçekleştirmektedir. Auteur yönetmen sineması kendine özgü bir üslup içeren bir sanat sinemasıdır.

1950'lerin sonundan itibaren sinema alanında çığır açan Fransız Yeni Dalga akımının önceleri birer film eleştirmeni olan yönetmenleri *auteur* yaklaşımını kişisel, o dönemki konjonktür için radikal denebilecek filmlerinin bir haklı çıkarımı olarak kullanırlar. Gerçekte çıkış noktası Cahiers du Cinema dergisi olan *Politique des Auteurs* (Yazarlar Politikası) eğilimi Amerika'da eleştirmen Andrew Sarris, İngiltere'de ise Movie dergisi eleştirmenleri ile Fransa dışında da etkili olur. Auteur fikri Birleşik Devletler'de Andrew Sarris'in *Notes on the Auteur Theory* adlı makalesi ile "yazarlar politikasından", "yaratıcılar kuramına" dönüşür (Birincioğlu ve

Parlayandemir, 2016: 7). Yönetmeni yetkin bir sanatçı konumuna yükselten auteur anlayışı dünyanın birçok farklı ülkesinde artık ilgi oluşturmaya başlamıştır. Ancak bir yandan da auterizm, yine sanata değer veren birçok farklı ülkede, özellikle de sinemanın kendi doğası gereği film yapım sürecine katılan diğer önemli unsurların dışlanmasıyla ilgili olarak büyük tartışmalara yol açmıştır. Bununla beraber tüm bu durumlar sinemanın geniş kesimlerce sanat olarak kabul görmesinde önemli bir adımdı.

Auteur kuramı, yönetmenin hayal ettiklerinin, vizyonunun, gözlemlerinin her anlamda önceliğini vurgulamıştır. Ancak diğer yandan sinema kuramları içerisinde bazı biçimci kuramcılar, Sarris'in Auteur kuramına doğrudan doğruya karşıt bir duruş sergilerler. Onlar, dış etkilerin yardımı veya etkisi olmaksızın kadrajda görülen şeylerin yorumunun üzerinde durmaktadırlar. Bu dış faktörler, auteur kuramının temel bileşenlerinden ikisi olarak yönetmenin yaşam öyküsü ve kalan diğer eserlerini içermektedir. Bu bağlamda bu öğelerin film eleştirisinden dışlanması, birer etken olarak hesaba katılmaması yönetmenin önemini azaltır ve filmin sadece biçimsel özelliklerinin vurgulanması anlamına gelir.

Çalışmanın kavramsal başlığını oluşturan tür, sinemada konu anlamında benzerlikler taşıyan, ortak bir izlek ve metot kullanan, daha önceden yapılmış olduğundan riski düşük filmleri içeren bir kavram olarak ortaya çıkmıştır (Abisel, 1995: 22). Sinemanın bir yandan da endüstri olmasından dolayı doğrudan ticari amaçlarla üretilen tür filmleri sıklıkla tekrarlardan oluşur ve geniş kitlelere ulaşma hedefi sebebiyle bazen çeşitleme bazen de farklılıklar üzerine kurulmuş birer yapı olarak herkesin anlayabileceği kadar rahat bir anlatıma sahip olmuştur.

Tür filmleri edebiyatta veya tiyatrodaki anlamıyla dram(a)larda olduğu gibi bir anlatı sistemine ve olay örgüsüne sahip olup konu, tema, karşıtlıklar ve karakterler gibi dramatik yapının temel unsurları ile gerçekleştirilir. Tür bir taraftan da genel bir kültürel uzlaşmaya dayanmalıdır. Auteur eleştiri seyircinin klişe beklentilerini kırmak için tür ile etkileşerek uygulama alanı bulur. Bu hususta belli bir türün

kurallarını çok iyi özümsemiş olan auteur o türün gereklerini yerine getirirken bir yandan da artık onun değişimine sebep olabilmektedir (Aktaran: Birincioğlu ve Parlayandemir, 2016: 15)

Antik Yunan'da ortaya çıkan trajedinin bir bakıma evrim geçirerek zamanımıza uyarlanmasıyla dönüşmüş olduğu dram sanatı, içinde yaşadığımız hayatın gerçeklerinden ilham alır. Eski Yunanca'da “*bir şey(ler) yapmak*” ya da “*eylem içinde canlandırmak*” anlamlarına gelen dram, günlük yaşamın gerçeklerini eylem içerisinde var ederek göstermektedir. Böylece sinema ile bağlamsal ilişkisi içerisinde düşünüldüğünde tarihte dram sanatının gelişmesindeki devrimsel ilerleme, gerçekliğin eksiksiz bir benzerini yaratma kapasitesi yani sinematografin ortaya çıkışı ile gerçekleşmiştir (Ünal, 2015: 111). Bu sebepten ötürü etimolojisi ve özündeki hareket ile varlık anlamını kazanan sinemayla diyalektik bir ilişki içerisinde olan dram, etimolojik anlamıyla da kendisini sinema perdesinde gerçekleştirmiş olmaktadır.

Dramatik yapı ile sinemada ayrıca seyirci için sürekli bir *şu anda* algısı yaratılmaktadır ve bu algının tutarlı bir şekilde devam edebilmesi için seyircinin gördüklerine inanması gerekmektedir. Bu durum ise sahneler arasında nedensellik ilişkisi kurularak sağlanabilir. Böylelikle olaylar arasında sebep-sonuç ilişkisi kurularak bir olay örgüsü oluşturulup inandırıcılık hali sağlanmış olur.

Melodram türü ise kadını ve sorunlarını anlatan bir tür olarak bilinegelmesine rağmen günümüzde bir nevi evrim geçirerek melez bir kip olarak farklı tür filmlerinde kendisine bir yer bulabilmiştir.

Bu tezin amacı, Avrupa Sineması'nın Türk asıllı yetkin isimlerinden olup filmlerinin senaristi de olan Ferzan Özpetek'in sinemasını auteur eleştiri ile detaylı bir şekilde incelemek ve bu incelemenin bulgularıyla yönetmenin bir auteur yönetmen olup olmadığını araştırmaktır.

Yönetmenin ürettiği filmlerin auteurist bir yaklaşımla ne derece bir sanat eseri olup olmadığının bilimsel olarak ölçülebilirliği bir sorun oluşturmaktadır. Bu bağlamda, Dudley Andrew'ın da belirttiği gibi, auteur kuram aslında bir teori değil daha çok eleştirel bir yöntemdir. Bu sebeple verilerin gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik bir sürecin izlendiği araştırma türü olan nitel araştırma yoluyla gerçekleştirilen çalışmada detaylı bir literatür taramasıyla elde edilen veriler, hazırlanan tablolar ve şekiller eşliğinde kapalı bir yaklaşımla önceden belirlenmiş kategoriler içerisinde içerik analizi yöntemiyle irdelenip, gerekli yerlerde doğrudan alıntılarla desteklenerek yorumlanmıştır. İçerik analizi elde edilen verilerin derinlemesine analizini gerektirir ve aralarında ortaklıklar bulunan veriler belli kodlar ve kategoriler ile derlenerek okuyucunun anlayabileceği bir şekilde hazırlanarak yorumlanır (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 242). İçerik analizinde kapalı yaklaşım ise birtakım kayıt birimlerinin gruplandırılması için belirli bir alanda zaten hazır bulunan bir kategori sisteminin kullanılmasıdır (Bilgin, 2014: 14).

Çalışmada bütüncül bir anlayışla Ferzan Özpetek'in eserlerinin içeriksel ve biçimsel özelliklerine göre, yönetmenin şu an için son filmi olan ve araştırmanın sınırlılığını belirleyen "*Napoli Velata*" isimli filmi hariç, on bir filmi ele alınmıştır. Tezin ilk bölümü yönetmenin sinemasını anlayabilmek için gerekli kuram ve kavramları ortaya koyarken, ikinci bölüm ise Ferzan Özpetek'in yaşam öyküsünü ve filmlerinin değerlendirilmesini içermektedir. Değerlendirme yapılırken yönetmenin eserlerinin içeriksel kısmını oluşturan etmenler olan filmlerinin konusu, teması, fiziki-psikolojik-toplumsal çözümlenmeleriyle karakterleri, klasik bir dramatik yapıda serim-düğüm-çatışma-doruk noktası-çözüm aşamalarından oluşan olay örgüsü, anlatı yapısı ve de biçim başlığındaki unsurlar olan filmlerinin kamera kullanımı, kurgusu, ışık, ses, mekan kullanımı ve oyuncu seçimi başlıkları melodramatik öğeler göz önünde bulundurulup, tablolar ve şekiller yardımıyla çözümlenip ortak çıkarımlar yapılacaktır. Elde edilecek olan tüm bulgular ışığında Ferzan Özpetek'in bir auteur yönetmen olup olmadığına sonuç bölümünde karar verilecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. FERZAN ÖZPETEK SİNEMASINI ANLAMAK İÇİN KURAMSAL VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Türk asıllı İtalyan yönetmen, senarist ve yazar olan Ferzan Özpetek'in sineması üzerine hazırlanan bu çalışmanın ilk bölümünde sinema kuramları ve auteur kuramı hakkında ve sinemada tür kavramı ile yönetmenin filmlerinde tercih ettiği temel bir tür olan dram türü ve melodram türü başlıkları altında bir çerçeve çizilecektir.

1.1. SİNEMADA KURAM VE AUTEURİZM

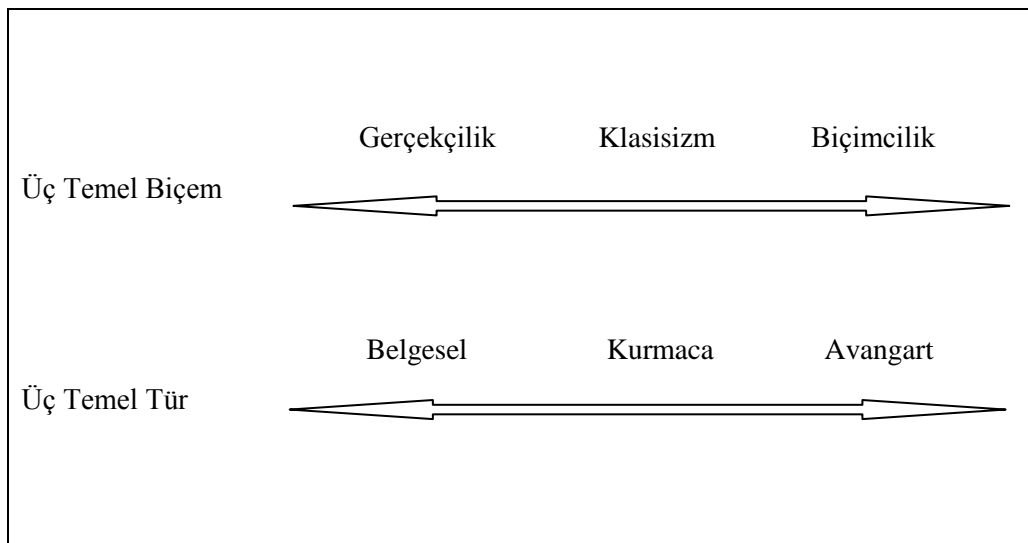
Bu bölümde detaylı bir literatür taraması sonucunda elde edilen verilerle *sinemada kuram* ifadesinin sinema için ne anlama geldiğine dair çıkarımlarda bulunulup kuram tarihinin gelişimine bir bakış atılacak, film eleştirisinde auteur eleştirinin ne anlama geldiği ve ortaya çıkışı yine tarihsel bir perspektif içerisinde değerlendirilerek Amerikalı film eleştirmeni Andrew Sarris'in "*Auteur Kuram*"ı ve diğer düşünürlerin yapısal ve diğer açılardan kendi ölçütlerini ekledikleri yaklaşımlar üzerinde durulacaktır. Auteursizm başlığında ise söz konusu kavramlar daha da açılıp eleştirmenlerin ve film teorisyenlerinin çeşitli görüşleri doğrultusunda genel bir değerlendirme yapılacaktır.

1.1.1. Sinemada Kuram

Sinema kuramları neredeyse sinema ile yaşıttır. Kuramsal yaklaşımlar anlamında sinemayla alakalı en bilinen ilk sınıflandırma şekli, Lumière Kardeşler ve Melies'e kadar dayandırılabilir, gerçekçi ve biçimci film kuramları arasındaki o

keskin ayrımı başlangıç noktası almaktır. Sınıflandırma için ikili yapılar formunda düşünülen diğer ayrımlar, normatif ve betimleyici ya da eleştirel ve olumlayıcı karşıtlıklar gibi farklılıklar olmuştur (Elsaesser ve Hagener, 2014: 12-13).

Bilim insanları ve eleştirmenler filmleri çeşitli kriterlere göre sınıflandırırılar. Sınıflandırmada en yaygın kullanılan iki yöntem biçem ve türe göre olan ayrımdır. Bu ayrımdan üç temel biçem olan *gerçekçilik*, *klasisizm* ve *biçimcilik* için onları kesin ve değiştirilemez kategoriler olarak kabul etmek yerine, bu kategorileri olasılıkların sonsuz çeşitliliği içerisinde bütüncül bir anlayışla ele almak daha doğru bir tutum olacaktır. Benzer şekilde, üç temel film türü olan *belgesel*, *kurmaca* ve *avangart* filmler de aynı zamanda birbirlerinin alanlarına sıklıkla geçebilmektedir (Giannetti, 2007: 4). Her ne kadar Jean Mitry gibi Fransız sinema kuramcıları tarafından *deneysel sinema* ifadesi sinemanın biçimsel tarafına yoğunlaşmak ve bu tarzı kullanan ticari-olmayan filmleri nitelendiriyor olsa da *avangart*, *deneysel* ve hatta *underground* terimlerinin özel bir film pratiğini isimlendirirken çok yakın anlamlara sahip olduklarını belirtmek güvenli bir tercih olacaktır (Kovacs, 2016: 39). Buna karşın çoğu kurmaca film, özellikle Amerikan yapımı olanlar, klasik biçeme uyma eğilimindedir. Klasik filmler, sınıflandırmadaki diğer iki biçeme zaman zaman kayma eğilimi gösterse de, gerçekçiliğin ve biçimciliğin aşırı uçlarından kaçınmaya çalışan bir ara biçem hali olarak kabul edilebilir (Giannetti, 2007: 4).



Şekil 1: Sinemada Üç Temel Biçem ve Tür

Genel anlamda, gerçekçi filmler hakikatin görüntüsünü en az seviyede çarpıtarak yeniden üretme gayretindedir. Nesnelere ve olayları kaydederken film üreticisi hayatın kendisinin zenginliğini sezdirmeye çalışır. Hem gerçekçi hem de biçimci film yönetmenleri gerçeğin o kendisine has olan düzensiz ve kararsız yapısından belli detayları seçmelilerdir (ve dolayısıyla vurgulamalıdır). Ancak gerçekçi filmlerdeki seçicilik unsuru daha az açıktır. Gerçekçiler kısaca filmi oluşturan dünyanın manipüle edilmediği yanılmasını korumaya çalışırlar. Diğer yandan biçimcilerin böyle bir iddiası yoktur. Onlar, kimse bir nesnenin veya olayın değiştirilmiş görüntüsünü gerçek bir şeye benzetmesin diye ham materyallerini kasıtlı olarak stilize ve deforme ederler. Böylece gerçekleştirilen stilizasyon, gösterimin bir parçası olarak tekrar dikkati kendisine çekmektedir (Giannetti, 2007: 2).

Formalist filmler stilistik olarak gösterişlidir. Bu biçimin yönetmenleri gerçekliği öznel bir deneyim olarak açıklamakla ilgilidirler. Kamera işlenen konu hakkında o konunun nesnel doğasından ziyade özünü vurgulamanın bir yolu olarak yorumlama yöntemi halinde kullanılır. Böylece anlaşılacağı üzere biçimcilerin kendilerini ifade ediş şekli en az söz konusu olan materyalin kendisi kadar önemlidir. Biçimci filmler büyük oranda gerçekliğin tahrifini ve stilizasyonunu içermektedir (Giannetti, 2007: 4). Ancak Dudley Andrew'ın da belirttiği gibi erken dönem *"biçimci sinema kuramının bütün girişimlerinin ve çabalarının en geniş açıdan kavranabilmesi için... Rus Biçimcilerinin poetikasına bakmak zorundayız... Özellikle şiirsel dilin bir teorisini yaparak, Rus Biçimcileri insan etkinliğinin tam bir teorisinin maddi altyapısını oluşturmuşlardır"* (2010: 157). Böylelikle "sinema bir dildir" şiarını benimseyen Rus Biçimciler için sanat bir nevi teknik işlevini görmüştür. Film eleştirisi kapsamında "gerçekçilik"e olan ortak karşıtlıklarını belirtmek için biçimcilerden sıklıkla dışavurumcular olarak da söz edilir. Dışavurumcular çoğu zaman maddi dünyanın görünür formunu bozarak yeni oluşan durumun ruhsal ve maneviyat yönüyle ilgilenirler. Dışavurumculuk, 1920'li yıllar boyunca Alman sinemasında önemli bir yer edinmiş olup sinemanın yanı sıra resim ve tiyatrodaki baskın düşünce olmuş ve bir ifade aracı olarak daha genel bir anlayışa sahip romantik bir sinema akımıdır (Monaco, 2014: 379).

Gerçekçi bir filmde sanatçı kendini gizlemeyi, görünmez olmayı tercih ettiğinden nadiren biçeme dikkat edilir. Bu tür filmler üreten film yapımcıları neyin manipule edildiğinden ziyade ne gösteriliyor olduğuyula daha çok ilgilenirler. Kamera kullanımını geleneksel yapıda olup hareketleri daha az sayıda gerçekleştirir. Aslında kamera elle tutulur nesnelere yüzeyini mümkün olduğunca az yorumla yeniden üreten bir kayıt mekanizması durumundadır. Bazı gerçekçiler de, görüntülerinde kaba bir bakış yaratmayı amaçlamaktadırlar. Sadelik, kendiliğindenlik ve doğruluk gerçekçi sinemada önem verilen kavramlardır. Bu durum, söz konusu bu filmlerin sanattan yoksun olduğu anlamına gelmez, bununla beraber gerçekçi sinema bir nevi sanatı gizleyen sanatta uzmanlaşır. Çoğu gerçekçi en büyük ilgilerinin, biçim veya teknikten ziyade içerik olduğunu belirtmektedir (Giannetti, 2007: 4). Konu her zaman en ön planda olmuştur ve içeriğe yönelik dikkati dağıtan her şeye şüpheyle yaklaşılır.

1920'lerin başlarında Sovyet Rusya'da gerçekçi bir perspektif ile sinemada *Sinema-Gerçek* kuramının temelini atan kişi Dziga Vertov'dur. Bu kuram ise daha sonraları yerini yine Vertov'un geliştirdiği *Sinema-Göz* akımına bırakacaktır. Sinemada kurmaca karşıtı olan Vertov, kuramında kameranın insan gözünden çok daha iyi çalıştığı ve filmlerde dram gibi unsurların bilinçsiz seyirciler yarattığı üzerinde durur. Onun sinema-gerçek ile gerçekleştirdiği çalışmalar başta İngiliz Belge Okulu'na, İtalyan Yeni Gerçekçi akımına, İkinci Dünya Savaşı döneminde Frank Capra'nın belgesel filmlerine, Jean Rouch'un başını çektiği Fransız Film Hareketi olan Cinéma Vérité'ye ve Fransız Yeni Dalga akımına etki etmiştir. Vertov'un bu çabalarıyla, 1930'lu yıllardan itibaren John Grierson'un öncülük ettiği İngiliz Belgesel Geleneği başlamıştır (Coşkun, 2011: 155-156).

1929'da dünya çapında başlayan ekonomik kriz olan Büyük Buhran ve toplumsal gerilimler sebebiyle *Şiirsel Gerçekçilik* (veya *Şairane Gerçekçilik*) akımı, 1930'larda Fransa'da ortaya çıkmış ve II. Dünya Savaşı'nın sonuna dek etkisini sürdürmüş bir sinema akımıdır. Şiirsel Gerçekçilik toplumda olan dengesizlikleri eleştirmiş, kimi zaman alaycı ve yergici bir tutumla aktarmış, kişilerin

umutsuzluğunu, karamsarlığını -neredeyse nihilizme varan bir tutumla- vurgulamış, yaklaşmakta olan büyük dünya savaşı ile doğacak acıları ve sıkıntıları önceden sezerek savaşa karşıt bir tavır takınmıştır. Önemli yönetmenleri arasında Marcel Carné, Jean Vigo, René Clair, Julien Duvivier ve Jean Renoir sayılabilir. Akımın yönetmenlerinden bir çoğu avangart sineması kökenli olduğu için, Şiirsel Gerçekçilik akımının deneysel sinema ile bir bağlantısı da bulunmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarında ortaya çıkan ve o dönem dünyadaki sinema konjonktürüne hakim olan *İtalyan Yeni Gerçekçiliği* de gerçekçi üslubun önemli bir temsilcisiydi. Bu akımın filmleri, savaş sonrası İtalyasını eleştirel bir tutumla ele alır ve savaşın yıkıcı etkilerini sefalet ve kronik işsizlik gibi şartlardan oluşan toplumsal sorunlar vasıtasıyla gösterir. Yeni Gerçekçiliğin aslında en belirgin karakteristiği filmlerinde amatör oyuncuların başta Rossellini, De Sica ve Visconti gibi yetkin yönetmenler tarafından tercih edilmesiydi. Akımın başyapıt filmlerinden biri, Roberto Rossellini'nin senaryosunu Federico Fellini'yle birlikte yazdığı 1945 yapımı *Roma Açık Şehir* (Roma Città Aperta) olarak kabul edilir (Bondanella, 2016: 65-67). Ayrıca Giuseppe De Santis, Luigi Zampa, Cesare Zavattini akımın diğer önemli temsilcilerindendir.

En uç haliyle gerçekçi sinema gerçek olayları ve insanları kaydetmeye odaklanmasıyla belgesel filme doğru evrilmektedir. Diğer yandan biçimci sinema ise tekniği ve anlamı vurgulama eğilimindedir. Bu tarz filmlerin en uç örneği ise avangart sinemada görülür (Giannetti, 2007: 5). Belgesel film gibi avangart film de çok çeşitli film yapımı uygulamalarını temsil etmektedir. Bazı avangart filmler tuhaf hikayeler anlatıp diğerleri film görüntülerinin soyut özelliklerine odaklanabilir. Ayrıca kalan bazıları da vizyondaki bir filmin belirli bir teknik yönünü (ağır-çekim gibi) keşfedip etkilerini sömürmeye varan bir oranda tüm film süresi boyunca kullanmayı tercih edebilir. Birçok avangart film yapımcısı ve yönetmen kendi dönemlerinde *sürrealizm*, *minimalizm*, *feminizm* gibi sanatsal ve toplumsal değişim hareketleri ile ilişkilendirilmiştir (Pramaggiore ve Wallis, 2008: 293). Sinema tarihinde avangart filmlerin stilistik tercihini benimseyen bir akım da *Fransız Yeni*

Dalgası olmuştur. Fransız yönetmen Alexandre Astruc, Auteur Kuramı'nın da aslında kökeni olan ve Yeni Dalga'nın manifestosu sayılabilecek "*Yeni Bir Avangart'ın Doğuşu: Kamera-Kalem*" isimli makalesinde bu hususta kapsamlı çıkarımlarda bulunmuştur. Yeni Dalga akımının avangart sinemada hangi aşamayı ifade ettiğiyle alakalı olarak James Monaco'nun *Yeni Dalga* isimli kitabındaki ilgili cümleleri önemlidir:

1950'lerde ve 1960'larda Jean-Luc Godard, François Truffaut ve meslektaşları tarafından ortaya çıkarılan ve geliştirilen bu entelektüel hareket giderek daha fazla "Son Dalga" olarak görünüyor. 200 yıl önce Romantik dönemde ortaya çıkan avangard düşüncesi, sanatlarda ilerleme anlayışı 1970'lerin ötesine geçmedi. Sonuç olarak Son Dalga'nın filmleri ve düşünceleri uzun bir süre için güçlü ve anlamlı kalacak. (Monaco, 2006: 320)

1.1.2. Auteurizm

Auteur Fransızca bir kelime olup *yazar, yaratıcı* anlamlarına gelmektedir. Anlaşılacağı üzere Fransa'da yeşeren auteur düşünce ileride o topraklar dışında *Auteur Kuram* haline gelmeden önce bir filmin yaratım sürecinde en önemli öge olarak yönetmeni kabul eden eleştirel bir yaklaşımdı. Bu yaklaşıma göre bir auteur yönetmen yaptığı işte tasarımından üretime kadar son derece bağımsız bir sanatsal hakimiyete sahiptir. O, benzersiz bir anlayışa ve yenilikçi yaklaşımını yansıtabilecek şekilde algılanan ya da böyle tanıtılan çalışmalara, eserlere sahip bir sanatçıdır.

Sinemada *auteur filmi* teriminin kullanılmasının tarihteki ilk izi 1910'lu yıllarda (*Autorenfilm* adıyla) Almanya'ya kadar sürülebilir. O yıllarda Autorenfilm terimi genel kullanımıyla, ya orijinal bir senaryo ya da edebi bir uyarlamaya yazarına atıfta bulunarak, yazar uyarlaması filmleri anlamında farklı bir manada kabul görmüştü (<https://de.wikipedia.org/wiki/Autorenfilm>).

Sarris'in adlandırmış olduğu auterizmin ilk evresini ise Fransa'da önceki başlıkta bahsi geçmiş olan Alexandre Astruc'ın "*Fransız Ekranı*" dergisinde "*Yeni Bir Avangart'ın Doğuşu: Kamera-Kalem*" isimli makalesinde görmekteyiz. Astruc, makalesinde "*Sinema yavaş yavaş bir dil halini almıştır. Öyle bir dil ki . . . sanatçı en soyut düşüncelerini yansıtabilir, bugün romanda ve denemede olduğu gibi saplantılarını ortaya koyabilir. Bundan dolayı sinemanın bu yeni çağına kamera-kalem çağı diyorum*" şeklinde düşüncelerini belirtmiştir (Aktaran: Esen, 2016: 34). Bu fikir, yazarların kalemlerini kullandığı gibi yönetmenlerin de kameralarını kullanabileceği fikridir. Makalenin kalanında ayrıca sinemanın anlatının sınırlamalarından kurtulabileceği ve yazılı kelimelerden oluşmuş gibi esnek bir dile sahip olabileceği belirtilir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Paris'i kaplayan sinematekler içerisinde Henri Langlois'in kurduğu *Fransız Sinematek*'i ileride Yeni Dalga yönetmenleri olarak anılacak olan François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol ve Eric Rohmer gibi bir grup genç ismin Alfred Hitchcock, John Ford, Orson Welles ve Howard Hawks gibi ünlü yönetmenlerin Hollywood filmlerini tekrar tekrar izleyip çıkarımlar yaptığı ilk yer olmuştu (Esen, 2016: 37). Bu isimlerden, diğer eleştirmen genç arkadaşları gibi, 1950'li yıllarda Fransız sinema dergisi *Cahiers du Cinema*'ya yazılar yazmaya başlayan François Truffaut "*kamera-kalem*" fikrinden ve özellikle de Alfred Hitchcock'un sinemasından etkilenmiş ve yaptığı çalışmalar sebebiyle o dönemler auteur eleştirisi film teorisinde en yaygın kullanımına kavuşmuştur. Truffaut, derginin 1954 yılı Ocak sayısında "*Fransız Sineması'nın Belli bir Eğilimi*" isimli dönüm noktası sayılabilecek makalesini yayınladı. Söz konusu eğilimle kastettiği şey "psikolojik gerçekçilik"tir. Makalesinde bu eğilimi ve *kalite geleneği* olarak adlandırdığı durumu sert bir dille eleştirir. Psikolojik gerçekçiliğin ne "*psikolojik*" ne de "*gerçek*" olduğunu belirtir. Aynı zamanda kalite geleneği ve auteur sinemasının bir arada uyumlu bir şekilde var olacağına inanmaz. Fransız filmlerinin içeriksel anlamda o dönemler kendisini sürekli edebiyat ve tiyatro uyarlamaları ile (*kaliteli olma* bahanesi altında) kısıtladığını ve hep aynı senaryolar ve diyaloglar ile çekildiğini yazar. Gerçekten Fransız sineması için düzenli olarak çalışan sadece yedi veya sekiz senaryo yazarının var olduğunu, fakat her birinin yüz ya da daha fazla

Fransız filminde tek bir hikâyenin çeşitlemelerini anlattığını aktarır. Söz konusu hikaye, kurbanın her zaman aldatılan bir erkek olma öyküsüdür. Truffaut söz konusu kalite geleneği senaristlerinin ve yönetmenlerinin filmlerini "*metteur en scene*" (sahneleme ustası) terimiyle açıklamaktadır. *Metteur en scene* burada, sinema dilini bilen ancak bir yaratıcılık gösteremeyip sadece önündeki metni aktaran kişi anlamındadır (Kablamacı, 2014: 65-66).

Truffaut ve dergideki diğer eleştirmen arkadaşları takip eden yıllarda auteur kavramını daha geniş anlamda ele alarak kolektif bir anlayışla *Yazarlar Politikası'nı* (La Politique des Auteurs) geliştirdiler. Kendi diyaloglarını yazabilen belli auteurlerin yönettikleri hikayelerini düşünerek kendi stilleriyle filmlerini yaratabileceklerini anladılar. Genel vaziyetle ilgili Truffaut o dönemler ünlü Fransız yazar Jean Giraudoux'dan bir alıntı yapar, "*yapıtlar yoktur, yalnızca auteurs (yazar/yaratıcı) vardır.*" (Bordwell ve Thompson, 2012: 475). Ancak Yeni Dalga'nın bazı yakın dostları daha sonraları düşünce ve amaçları arasındaki farklılıklar sebebiyle ayrı düşeceklerdi. Örneğin Truffaut ve Godard, 1960'ların sonunda hemen hemen hiç konuşmadılar (Kemp, 2014: 251).

Cahiers du Cinema dergisinin kurucu ortakları olan Joseph-Marie Lo Duca, Jacques Doinol-Valcroze, Leonid Keigel ve Andre Bazin (Odabaş, 2015: 156), Truffaut'un özgün terimi "*auteur*"ün sinema için ne anlama gelebileceğini fark ettiler. Özellikle Andre Bazin, auteurün tanımını auteur yönetmenlerin filmlerini birbirine bağlayan veya yönetmene özgün tanımlanabilir yapan bir "kişisel faktör" olarak kullandıklarını belirten kişisel düşünceleri doğrultusunda *Yazarlar Politikası'nı* daha da genişletti. Böylece birçok ünlü Amerikalı yönetmen, belli kalıplar altında benzer işler üreten Hollywood sistemi altında faaliyet göstermelerine rağmen artık birer auteur sayıldılar. Takip eden süreçte auteur'ün bir film yönetmeni olarak filmleri üzerindeki kişisel etkisi ve sanatsal anlamda kontrolü filmlerinin yazarı olarak kabul edilebilecek kadar baskın hale gelebilmiştir. Buna göre *auteur* iyi veya kötü bir malzemeyi iyi bir film haline getirebilir. Ancak bazı yönetmenler ise sadece senaryo iyi olduğunda başarılı, kötü olduğunda ise başarısız ve kötü filmler üretirler (Büker,

2010: 279). Auteurist eleştirinin asıl söylemek istediği öncelikle bir yönetmenin tüm filmlerinde ortak öge(ler) olarak geçen ve filmografisinde yinelenen, çeşitlenen veya karşıt durumlar içinde beliren karakteristik unsurları, temaları, stilistik tercihleri ve o yönetmenin kişisel-zihinsel düşünüş biçiminin filmlerindeki yansımalarını analiz etmektir (Özden, 2014: 128).

Auteurist anlayışın sanatçı zihniyetini temel alması sebebiyle auteurün yani sanatçının özgür iradesi ve uygulamaları tarih boyunca sinemaya yeni teknik ve teknolojilerin girmesine vesile olmuştur. Örneğin, Cahiers du Cinema, İngiliz Movie eleştirmenleri ve Andrew Sarris tarafından gerçek bir auteur olarak kabul edilen *Alfred Hitchcock'un* (Buckland, 2013: 99-100) tüm sinema dünyasına hediyesi, kendi filminin ismi ile de anılan, *Dolly Zoom (Hitchcock Zoom veya Vertigo Efektisi* olarak da bilinir) özel efekti olmuştur. Onun *Ölüm Korkusu* (Vertigo, 1958) filminde geçen ilgili sahnenin uyandırdığı his, sahnenin normal bir şekilde başlayıp, daha sonra zoom objektif ve dolly kamera hareketinin ters yönlü olarak seri bir şekilde hareket ettirilip algının abartılı duruma getirilmesiyle baş dönmesi (vertigo) psikolojik etkisinin oluşturulmasıydı (Monaco, 2014: 82). Daha sonraları bu özel efekt Steven Spielberg'in *Jaws*, Martin Scorsese'in *Sıkı Dostlar* gibi tanınmış filmlerinde de uygulanmıştır.

Sinemada yeniden tanımlanan tekniklere örnek olabilecek bir uygulama da Fransız Yeni Dalgası'nın en etkili isimlerinden olan yönetmen Jean-Luc Godard'ın *Serseri Aşıklar* (A Bout de Souffle, 1959) filminde görülmüştür. Godard filminde akışı bozan *atlamalı kesme* (jump cut) kurgu stili ile gramer dışı inşa örnekleri verdi. Ancak bu kullanımlarla beraber zamanla bu stil ritmik etki için onaylanmaya başlandı. Tek bir açı ile çekilen atlamalar artık akış çizgisi içine alındı. Böylece atlamalı kurgu, sıralanmış bir dizi hızlı zincirlemeyle zamanı akıcılaştırabilir duruma geldi (Monaco, 2014:209).

Bu bağlamda farklı bir örnek de yine Fransa'dan verilebilir. 1960'ların başında Fransız Yeni Dalga akımının temsilcileri, filmlerinde yoğun bir şekilde yer alan elle

yapılan kamera çekimleriyle bir aktüel çekim tekniği geleneği başlattılar ve bu durum 1960'larda, günümüzde de yaygın kullanım alanı olan sinema-gerçek belgesel tarzını ortaya çıkardı. Yerde sabit bir düzeneğe bağlı olmadan kamera kullanımının sinemada oldukça yaygınlaşması, çekim anındaki sarsıntıyı gidermek adına, bir görüntü yönetmeni ve mucit olan Garrett Brown'un 1970'lerin başında sarsıntı giderici "*Steadicam*" isimli cihazı geliştirmesine sebep olan itici güç olmuştur (Monaco, 2014: 97).



Şekil 2: *Vertigo Efekt'i'nin* ilk uygulandığı plan (*Vertigo* filminden bir kare)

Bir film eleştirmeni olan Andrew Sarris, 1962 yılında Amerika'da "*Auteur Teorisi Üzerine Notlar*" isimli bir makale yayınladı. Makalesinin girişinde İngiliz dilinde İngiliz ve Amerikalı eleştirmenler tarafından yapılmış bir auteur teorisi tanımının olmadığını belirtir. Truffaut ve Cahiers dergisi eleştirmenlerinin asıl anlatmak istediklerine, fikirlerinin çıkış noktasına tam bir güven duyduğunu ekler. (Kablamacı, 2014: 68). *Auteur kuramı* ile beraber Sarris, yönetmenin eserlerini bir değer biçme aracı olarak konumlandırır ve gerçek auteurlerin bu şekilde ortaya çıkacağını söyler. Böylelikle sinema tarihinin bir düzene girebileceğini ve tüm sinemanın aslında *auteur*'lerin tarihi olduğunu açıklar (Büker, 2010: 278).

Sarris'in sistemselsel olarak kurduğu yaklaşımında üç kriter vardır. Bunlardan ilk değer ölçütü yönetmenin teknik yeterliliğidir. Auteur neyi nasıl anlatacağı konusunda bir altyapıya hakim olmak zorundadır. Yönetmenin bu hususta temel bir sezme kabiliyeti yoksa *yönetmenler panteonunda* yerini alamaz. Sarris'in ikinci ölçütü yönetmenin ayırt edilebilir bir kişiliğinin olmasıdır. Filmlerinde tekrarlayan bir biçim, imzası yerine geçebilecek karakteristik bir stil sergilemelidir. Üçüncü ve son ölçütü ise yönetmenin kişiliğiyle malzemesi arasındaki gerilimden doğan *içsel anlam* kavramıdır. Karmaşık bir kavram olduğu düşünülür. Sarris tüm bu kriterleri iç içe geçmiş halkalar ile görselleştirir. En dıştaki halka teknik yeterliliği simgeler. Ortadaki kişisel stildir. Ortak kullanılan biçimin önemini gösterir. En içteki halka ise içsel anlamdır. Ona göre ilk halkayı geçen *teknisyen*, ikinciye geçebilen *biçim ustası*, son halkayı geçen ise *auteur* olarak değerlendirilir. Sarris genel olarak sinema tarihinde Charlie Chaplin, Robert Flaherty, John Ford, D.W. Griffith, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Buster Keaton, Fritz Lang, F.W. Murnau, Max Ophuls, Jean Renoir, Josef von Sternberg ve Orson Welles gibi yönetmenleri eleştirel dikkate değer görür ve birer auteur olarak kabul eder (Aktaran: Kablamacı, 2014: 69).

Ayrıca Sarris'in kuramı kısmen Hollywood sinemasının baskın durumunu öne sürerek alt metinlerinde milliyetçi bir tutum da takınmıştır (Stam, 2014: 100).



Şekil 3: Sarris'in Üç Temel Ölçütü

Amerikalı bir eleştirmen olan Pauline Kael, auteur kuramına yönetmeni tek yaratıcı olarak merkeze yerleştirmesi sebebiyle tepki gösterir. Yönetmenin kişiliğini temel ölçüt olarak kabul etmenin ve film eleştirisinde bu metodu kullanmanın bir tür fanatiklik olduğuna inanır. Kael, yönetmenin kişiliğinin farkında olunan filmlerin sıklıkla onun en kötü filmleri olduğunu belirterek kuramın ölçütlerinden olan içsel anlam kavramına dair olumsuz çıkarımlarda bulunur: "*Nedir bu yönetmenin kişiliği ve malzemesi arasındaki gerilimdeki 'içsel anlam'ı çıkarmak saçmalığı.*" (Özden, 2014: 131). Kael'in bazı yönetmenler için haklı olduğu noktalar vardır. Fellini, Bergman ya da Antonioni gibi isimler için malzemeleri ve kişilikleri arasında bir gerilim halinden söz edilemez. Bu yönetmenler aslında bireysel dışavurumlarını gerçek dünya içinden seçtikleri malzemelerin sahip olduğu potansiyellerin ve olasılıkların varlığı vasıtasıyla yapmaktadırlar. Ancak bir tür filmi söz konusu olduğunda auteur eleştiri bakımından yönetmenin kişiliği ile malzemesi arasındaki gerilimden doğan *içsel anlam* önem taşıyan bir duruma gelmektedir. Çünkü tür filmi gelenekleri içinde çalışmalar üreten yönetmenlerin yaratıcı yönetmen olabilmeleri için türün sağladığı malzeme ile kişiliği arasındaki gerilim alanı içerisinde özgün bir şekilde kendi imzasını atarak dışavurumunu gerçekleştirebilmesi gerekir. Yönetmen kendi üslubunu tür filmlerinin geleneksel anlatı kalıpları içinde sunabilmelidir (Özden, 2014: 131-132). Böylece kendi farklılığını ortaya koyabilmiş olacaktır.

Peter Wollen, 1969 yılında ilk basımı gerçekleşen "*Sinemada Göstergeler ve Anlam*" adlı kitabının "*Auteur Teorisi*" bölümünde auteur kuramı yapısalcı bir yaklaşımla yorumlayarak ona yeni bir anlayışla yaklaşır. Ona göre yönetmenin filmlerine bilinçsizce koyduğu anlamlar da mevcut olabilir. Yönetmenin içinde yer aldığı koşullar, yeteneği, bilinçaltı ve düşünceleri filme her yönüyle etki ederek yapıtı çok boyutlu bir anlayışla oluşturur (Kablamacı, 2014: 80). Artık bu perspektiften bakıldığında "auteur"ün eserinin yapısalcı bir anlayışla anlamsal bir yönü olduğu söylenebilir. Wollen, kitabında özgün auteur kuramın dağılımı sebebiyle zaman içerisinde iki auteur eleştirmen ekolü geliştirdiğini söyler. İlki temayla alakalı motifleri, anlamı öne çıkarırken, diğeri biçem ve mizansene (sahne düzeni) önem verir. Aynı zamanda o, auteur ve metteur scene ayırımına da değinerek, bir auteurün filminin anlambilimsel bakımdan *a posteriori* olarak (yönetmenin

sanatçı kimliğinin etkisi sonrası) gerçekleştiğini ve bir metteur scene'in filminin ise *a priori* olarak (yönetmenin sanatçı etkisinden bağımsız) inşa edildiğini belirtir (2014: 70). Wollen'a göre İngiliz bilim insanı Geoffrey Nowell-Smith, auteur kuramına genel hatlarıyla bugün bilinen şeklini şu cümleleri ile vermektedir:

Kuramın gelişimi sırasında beliren can damarlarından biri şudur: Bir yazarın yapıtının tanımlayıcı özellikleri mutlaka ilk bakışta görülebilen özellikler değildir. Bunun için eleştirinin amacı konunun ve konuyu ele alışın yüzeysel karşıtlıkları ardında yatan temel ve anlaşılması güç motiflerin çekirdeğine inmektir. Bu motiflerin oluşturduğu desen... bir yazarın yapıtına o özgün yapıyı veren şeydir, eseri hem içsel olarak tanımlar hem de bir eseri ötekenden ayırt etmeye yarar. (2014: 72).

Bir kavram olarak auteur, bir yönetmenin filmlerinde anlama yönelik şekilde gerçekleştirdiği teknik ve bir takım ortak noktaları olduğunu anlatır. Örneğin bir auteurün filmografisindeki tüm karakterlerin veya kurgu stilindeki ortaklıkların incelenmesi yapılabilir. Bu yüzden burada vurgulanması gereken asıl nokta, yaratıcı yönetmenin yalnızca bir filmiyle değil, auteur sayılmasına sebebiyet veren tüm filmleri içerisinde incelenmesi gerekliliğidir (Kabadayı, 2013: 110).

Artık günümüzde yönetmenler için önceden görülmemiş fırsatlar mümkündür. Auteurist anlayışın kendisinden sonra bıraktığı en önemli miras yapım şirketlerinin, yönetmenlerin kısıtlı da olsa filmlerin yaratım sürecine daha önceden söylenmemiş yeni bir şeyler katabileceklerini kabul etmeleridir (Kolker, 2011: 210).

1.2. SİNEMADA TÜR KAVRAMI, DRAM VE MELODRAM TÜRLERİ

Bir auteur olup olmadığı incelenen Ferzan Özpetek'in aynı zamanda bir tür yönetmeni olması sebebiyle filmlerinde yer alan kodları ve motifleri daha iyi

anlayabilmek ve yorumlayabilmek adına, bu bölüm içerisinde tür ve tür sineması kavramları, auteur yönetmen ve tür sineması ilişkisi, dram ve melodram türleri başlıkları ele alınıp incelenecektir. Özellikle bu anlamda çalışmanın işlevini yerine getirip iletme istediklerini aktarabilmesi adına tür sinemasının ne olduğu, genel olarak sinema için ne anlama geldiği ve sinema endüstrisinin koşulları ile nasıl karşılıklı bir ilişki yapısı içerisinde olduğu sorusu önem kazanmaktadır. Bu sebeplerden dolayı daha çok karakter dramasına kayan senaryolar yazan ve insancıl temalar seçen Ferzan Özpetek'in filmografisini ikinci bölümde gereğince irdelenebilmek için tüm bu kavramlar üzerinde detaylıca durulacaktır.

1.2.1. Tür Kavramı

Tür kelimesi sözlükteki ilk tanımıyla *çeşit*, *cins* anlamlarına gelmektedir. Çeşit ise TDK'ya göre "Aynı türden olan şeylerin bazı özelliklerle ayrılan öbeklerinden her biri" olarak açıklanmıştır (<http://www.tdk.gov.tr>). Bu tanımlardan çıkarabileceğimiz ortak sonuç, türün "aynı çeşit olan şeylerin bazı özelliklerle ayrılan kümelerden her biri olduğu"dur. Tür kavramı içeriği gereği tiyatro ve edebiyat gibi sanatın çoğu dalında her dalın kendi özelliğine göre bir sınıflandırmaya sebep olmaktadır. Aynı şekilde sinema için de, sanatın saydığımız diğer dallarına göre daha yeni tarihli sayılsa da, belli özelliklere göre bir sınıflandırma ve kategori hali oluşturur. Bu sınıflandırma yapılırken kullanılan özellikler sıklıkla filmlerin benzer içerikleri ve biçimidir. Kısacası bir filme tür olarak yaklaşmak, filmi eşsiz bir eser olarak incelemeyi değil, ortak bir sınıflandırmanın üyesi, belli bir tür film olarak incelemek demektir (Buckland, 2013: 129).

Sinema aynı zamanda bir endüstri olduğu için türlerin oluşumunda ilk adımı öncelikle film endüstrisi atmıştır. Sinemanın ilk dönemlerinde film şirketleri gösterime soktukları filmleri sınıflandırırken kendi isteklerine ve dönemin konjonktürüne göre filmlerine "tarihi, dramatik, manzara, gizemli" gibi farklı farklı tür isimleri koymuşlardır. Ancak önceden bahsedildiği gibi, genel anlamıyla sinemada üç temel tür olarak belgesel, kurmaca ve avangart filmleri ayrımı

yapılmakta olup bir yandan da *güldürü*, *ağlatı*, *dram* gibi klasik anlatı türlerine göre de bir sınıflandırma yapabilmek mümkündür (Abisel, 1995: 47).

Sinemada tür kavramı öncelikle bir ticari yapı olarak toplum arasında yaygın bulunan motifleri, unsurları içerdiği ve onlardan yararlandığı için tür filmlerinin anlatım dili rahattır ve kolay anlaşılırlar. Bu sebepten ötürü anlatımlarında tekrarlara dayanır ve çok geniş kitlelere ulaşabilirler. Tür filmleri içeriklerinde bağlam dışı olabilecek gerçek hayatın unsurlarına yer vermezler; kendi dünyalarını, kurallarını oluştururlar. İzleyici talep ettiği türden filmlere bilet alıp para vererek film yapımcısını benzer unsurlar barındıran filmler çekmeye zorlamıştır. Bunun sonucunda yapımcı ve izleyicinin etkileşimi ile belli içerikler ve ortak anlatım gelenekleri oluşmuştur. Bu durum dolaylı bir şekilde yönetmeni de etkilemektedir. Böylece filmler karşılıklı bir etkileşimle yönetmenin olduğu kadar toplumun da bir dışavurum aracı, yansıması haline gelir. Türler toplumun, kendisiyle yüzleşmesinin bir yolu haline geldiği için, benimsediği düşünceler, duygular, dönüşümler, değerler türsel kapsam içerisinde izleyicinin önüne dolaysız olarak veya alt metinler halinde getirilir ve böylelikle söz konusu hâl bu tarz filmlerin oluşumunun devamlılığına sebep olur (Özden, 2014: 217). Bundan sonraki süreçte ise sinema izleyicisi artık tür filmlerine, kendisini dev ekranda görebilmek için, kitleler halinde gitme dürtüsünü kazanmış olmaktadır.

Sinemada tür için mühim olan şey, onun tekrar tekrar filmsel anlamda üretilebilmesi ve kendisini toplumsal koşullara göre güncelleyebilmesidir. Ancak türlerin içerik anlamında daha fazla kapsamının arttırılamayacağı veya bunların tükenip sona ereceği bir sınır da mevcuttur. Türlerin tüm bunlara rağmen yine de özellikleri, nitelikleri birbirine karışabilir ve bir başka türün sınırlarına sızabilir (Kolker, 2011: 342). Böylece "*Film türlerinin birbiriyle karışması sonucunda birkaç film türünün özelliklerini taşıyan melez türler ortaya çıkmıştır*" (Aktaran: Birincioğlu ve Parlayandemir, 2016: 13). Bunun tam olarak neden böyle olduğu kimileri tarafından postmodernizm düşüncesine bağlanmaya çalışılsa da, gerçekte durum Hollywood endüstrisi kaynaklı olup film üreticisinin pek çok türü kucaklayıp daha

farklı kesimlerden çok sayıda izleyiciye hitap edebilme amacıdır. Böylelikle söz konusu durum, farklı farklı türlere göre bölünen sinema izleyicisini yeniden birleştirebilmeye, yönlendirebilmeye dair bir tutum haline gelmiştir (Abisel, 1995: 47).

York Üniversitesi'nden konuyla ilgili özgün bir yaklaşıma sahip olan Profesör Andrew Tudor'a göre tür, nispi anlamda hep aynı kalan kültürel bir araçtır ve fiziksel evren kadar sosyal yanıyla dünyayı da anlatır. O, türü oluşturan unsurların sadece filmlere özel öğelerden oluşmadığını, bununla birlikte içinden çıktıkları kültürlerle de tabii olduklarını belirtir. David Desser ise türleri işlevsel/yapısal bir yaklaşımla incelemekte, bu kavramı üretildikleri kültürün ihtiyaçlarıyla ilişkili olarak zamanla evrimleşen, yok olabilen kapalı geleneksel sistemler olarak kabul etmektedir. Dudley Andrew ise kavramı, belli formüllerle oluşmuş şebekeler/sistemler halinde açıklamakta ve zihnen hazırlanmış izleyiciye artık onaylanmış eserler ulaştırdığını belirtmektedir. Ona göre türler izleyici için üretilmiş imaj ve anlatılarla bağlantıyı tekrar hazırlayarak anlam üretimini oluşturur. Bundan başka Andrew, türlerin kendi arasında bir temas süreci içinde, kendilerine olan talebi oluşturarak uygun seyirciyi yarattıklarını, evvelden bir arzu nesnesi meydana getirip sonra da bunu doyuma ulaştırdıklarını açıklamaktadır (Abisel, 1995: 23-26). Tüm bu düşünürlerin, eleştirmenlerin açıklamalarından anlaşılmaktadır ki sinemada tür kavramı çok farklı bağlamlardan ele alınıp incelenmiştir ve günümüzde de hala üzerinde çalışılmaya devam etmektedir.

Türsel olmayan filmlerde yönetmen eserinin hazırlanmasında yararlandığı bilgi ve kaynakların tamamını gerçek dünya içerisinden alırken, bir tür filmde yönetmen klasik dramatik yapının içinden yararlanacağı bilgi ve kaynaklarını elde ederek kişisel dışavurumunu bunların vasıtasıyla sergilemektedir. Böylece türler, geleneksel anlatı kalıplarına çok sadık oldukları için tür filmlerinde giriş, gelişme, sonuç ve ayrıca bir kapalılık ve bir sınırlılık hali vardır. Bu anlamda tür filmi kapalı ve kolay anlaşılır bir yapıya sahip olduğu için konu, olay örgüsü, karşıtlıklar, tema ve karakter gelişimi açısından anlaşılması güç bir anlatım kurmayı tercih etmez (Abisel, 1995:

60). Bu tutumu sebebiyle tür filminin geniş kitlelerce benimsenmesi ve tür filmi seyircisinin ana karakter ile bir "özdeşleşme" hali yaşaması kolaylaşmış olur.

Tür filminin içerdiği çatışmalar açık ve anlaşılır bir şekilde o türe ait temel nitelikleri gösterir. Ancak bahsi geçen sınırlılık ilkesinden dolayı bir tür filmde çatışmanın yapısını ve ilgi odağını bozabilecek unsurlara yer verilemez (Özden, 2014: 250). Christian Metz bu sınırlayıcı vaziyeti Freud'un rüyaların oluşumu ve işleyişi için üç önemli işleminden olan yoğunlaştırma işlemine benzetir, "*Yoğunlaştırma, çeşitli farklı çağrışımsal zincirler ana bir nokta etrafında toplandığı zaman meydana gelmektedir; çeşitli güç çizgileri, ayrıca çeşitli simgesel yörüngeler*" (Aktaran: Özden, 2014: 251). Freud'un belirttiği şekilde (Freud, 2018: 222) yoğunlaştırma eğilimi insanların uyanıkken düşüncelerinde birbirinden ayrı tuttuğu öğelerden yeni birimler yaratmaya dair bir eğilimdir. Böylelikle açık rüyanın tek bir unsuru, çokluk bir yığın gizli rüya düşüncesini içerir, sanki bu düşüncelerin tümü için ortak bir *simge* rolünü oynar. Bu noktada bir analogi kurulacak olunursa türsel filmlerin ifade ettiklerinde yoğunlaştırmanın tercih edilmesinin sebebi, *simgeselleştirilmiş* dolayısıyla yoğunlaştırılmış çatışmaların aynı bağlam içerisinde tür filmine geri taşınmak istenmesidir. Artık yoğunlaştırma ile bir türsel filmin anlatımı; kapalı olan fikirleri, duyguları, düşünceleri somut bir biçimlendirme içinde sergileyebilmektedir (Özden, 2014: 251).

Sinema çalışmalarında, özellikle sinema eleştirisi alanında, sinemanın görsel dilini ifade etmek için ikonografi kavramı kullanılır ve de bu kavram tür sinemasının önemli bir yönünü oluşturmaktadır. İkonografi temel anlamıyla filmde tekrar ederek bir anlam ifade eden sembolik imgelerden oluşur. Bu türsel uyulaşım haline gelmiş görsel imgeler ve kodlar aslında olay örgüsünün anlaşılmasını hızlandırmak için yaratılmıştır. Yani bir türe ait ikonografi, dolaysız olarak görüntü malzemesiyle alakalıdır ve yapısı itibarıyla film üreticileri ile izleyici arasında bir iletişim ağı kurar (Abisel, 1995: 61). Bu ağ ise özellikle film üreticileri (bu noktada film yapımcıları) için sağlıklı bir geri bildirim imkanı oluşmasına olanak tanır.

Belli bir tür filmi ile karşılaşıldığında bazı nesnelerin perdede görünmesi beklenir. Örneğin western filmlerinde sıklıkla tozlu yalnız yolların, salon barlarının, kovboy şapkalarının, atların ve hapishanelerin belirmesi gibi. Böylelikle tüm bir türe ait görsel miras, o türün görsel malzemesinin seçimini belirler. Bu bağlamda ikonografik kullanıma bağlı oluşan görsel dil filmlerde basmakalıp bir şekilde sürekli kullanılmazsa, anlatımın emek ve zaman açısından daha serbest olmasını sağlayabilir (Özden, 2014: 265).

Tür filmlerinde tekrarlanan görsel imgelerin yanında, görsel imgelem biçimlerinin sadece filmsel kodlar şeklinde değil, sinema konjonktüründe doğrudan veya dolaylı olarak yer alan kültürel kodlar içerisinden sinema aracılığıyla seçilip, zamanla değişim geçirerek, kullanıldığı anlaşılmıştır (Abisel, 1995: 62). Bu önerme, çalışmada önceden belirtilen *tür-kültür* ilişkisini güçlendiren tutarlı bir düşünce oluşturmaktadır.

Bir yaratıcı yönetmenin kişisel dışavurumunun gözlemlendiği filmlerinin incelenmesinde ve eleştirisinde, var olan görsel malzemeyi o yönetmene özgü belirgin özelliklerin ışığında değerlendirmek gerekir. Oysa tür sineması filmlerinde türsel gelenekler içerisinden kullanılacak görsel malzemenin ne olacağı belirlenir ve o malzemenin de görsel betimlemesi türsel gelenekler bağlamında meydana getirilmektedir (Özden, 2014: 266). Yani auteur yaklaşımının aksine tür filmlerinde uyuşmaların ve dolayısıyla geleneklerin oldukça baskın bir etkisi bulunmaktadır.

Türler içerisinde eleştirmenler tarafından isimlendirilip geniş kabul gören tek tür Film Noir'dir (*Kara Film*). Kara Film, Fransız eleştirmenlerinin, kırklı yılların bitimine yaklaşırken bir kısım Hollywood filminde görsel ve tematik yönlerden ortaklıklar bulunduğu savı ile kullanılan bir ifade olagelmiştir (Abisel, 1995: 56). Zaten Kara Film türü, tüm türler içerisinde ayırt edici özelliği olan görsel betimleme stiliyle dikkat çekmektedir. Tür içerisinde yer alan sokaklar tehlikeli ve karanlıktır. Mekanlar tehditkardır. Yoğun gölge kullanımları özellikle belirgindir. Yalnız örneğin bir kara filmde gündüz zamanı bir çölde çekim yapılırsa bu türün karakteristik görsel

betimlemesi gerçekleştiremeyecektir. Bu ve benzeri sebeplerden dolayı türün geleneksel öğeleri anlambilimsel yapıdan ziyade sözdizimsel yapı için uygundur (Özden, 2014: 270).

Yaratıcı yönetmen anlayışı, auteurün kendi filmlerinde yinelediği motif ve temaların görsel özelliklerine de işaret etmektedir. Bu sebepten ötürü auteur görüşü, türü anlamlandırmada ikonografik yaklaşımla arasında bir ilgi kurulmasına neden olmuştur (Akbulut, 2010: 327). Aynı doğrultuda ancak farklı bir yönden yola çıkan Edward Buscombe ise bir sanat tarihçisi olan Panofsky'nin fikirlerini temel alarak, ikonografik yaklaşımı tür incelemesinde anlamlandırarak türün bir tema etrafında oluşan yapısının bir parçası olan türsel görsel uyuşumlardan yola çıkıp türlerin tematik yapılarının irdelenebileceğini belirtir (Aktaran: Akbulut, 2010: 328).

Sinemada biçimin gösteren, içeriğin ise gösterilen seviyesini yansıttığı düşünülürse, tür filmlerini yalnızca görsel uyuşumlar vasıtasıyla ikonografik anlamda analiz etmek, içeriği yani gösterilenleri göz önüne almamak ile sonuçlanan bir eleştiri ve inceleme olacaktır. Bu bağlamda düşünüldüğünde ekrana özgü tekrarlarla (gösteren), öykü-süreçsel tekrarlar (gösterilen) arasındaki sürekli geliş-gidiş yönetsel bir prensip olarak kabul edilmelidir (Özden, 2014: 272).

Yapısalcı bir anlayışla anlambilimsel ve sözdizimsel yapılar kapsamı büyük olan sinemasal bir anlatım sisteminin içinde yer almaktadırlar. Bu yapıların öğeleri filmsel söylevin ve filmsel metnin işaret ettiği anlamları ortaya çıkarır (Özden, 2014: 288). Anlambilimsel (semantik) yapılarda -çöller, silahlar, atlar gibi- belli bir dizi anlamsal öge beklenir. Diğer taraftan sözdizimsel (sentaktik) yapılarda belli bir anlatı çizgisi gözlenir (Butler, 2011: 123). Türlerin oluşumu öncelikle endüstri kaynaklı olduğu için bazı filmler bazı türler içerisinde yaratılmıştır. Anlambilimsel metot ile beraber yapısal anlamda bazı türlerin tasnif edilmesi kuramsal olarak çeşitli tür tanımlarının yapılmasına sebep olmuştur. Aynı zamanda her tür filminin kendisine ait bir sözdizimi mevcuttur ve bu sözdizim hali çok kereler yinelenmediği müddetçe o türe has bir sözdizimi yapısından söz etmek zordur. Hollywood sineması ise çok

sayıda seri üretim ile belli bir türde sözdizimi tartışmayı olası hale getirmektedir (Aktaran: Birincioğlu ve Parlayandemir, 2016: 12).

Tür filmlerini anlamlandırırken sadece filmin teması ve semantik öğeleri bir kriter oluşturamamaktadır. Tüm bu öğelerin dışavurumuna imkan veren sentaks yapısı da aynı değerde önemli bir ölçüt sağlamaktadır. Yani türler yaratılırken semantik unsurlar iyi oluşturulmuş bir sözdizimi ile desteklenmedikçe bir türün gerçek gücünü oluşturamazlar. Zamanla anlaşıldığı üzere, en uzun süre yaşayabilen türler kendi sentaks yapısını en iyi şekilde oluşturabilmiş ve semantik-sentaktik anlamında farklı çeşitlemelere imkan sağlayabilen türler olmuşlardır. Türlerin tarihi gerçekten anlambilimsel ve sözdizimsel unsurların uzlaştırılmalarının tarihidir. Bu çok farklı gibi algılanan yönelimler birbirlerini bütünlemektedir. Bu yüzden bir filmin tam bir çözümlemesi yapılmak isteniyorsa her iki yapının da dikkate alınması zorunludur (Özden, 2014: 282-287).

Genel anlamıyla tür sinemasında filmler, ortak anlambilimsel unsurları ortak bir sözdiziminin parçası yaparlar. Tıpkı görsel imgelem biçimleri gibi anlambilimsel unsurların içerdiği anlamlar, zaten var olan sosyal kodların içerisinden alınmakta iken, sözdizimsel özellikler ise ilgili türe özgü olarak oluşturulmaktadır. Yani kısaca denilebilir ki ortak anlambilimsel öğeleri ortak sözdizimine bağdaştırarak aktarmayan filmler “tür-film” olarak adlandırılmaz (Saygılı, 2014: 67-76).

1.2.2. Dram Türü

Dram türü, ağlatı (trajedi/tragedya) veya komedi türleri gibi, sinemanın tiyatrodan büyük ölçüde faydalanarak özümlediği ve kendi kriterlerine göre şekillendirdiği bir türdür. Ancak sinema izleyicisi kendisini dram türüne, ağlatıdan daha yakın bulacaktır, çünkü dram içerisinde bulunduğumuz günlük gerçeğin sonucudur (Özön, 2008: 220-223).

Bir dram filminde kahraman olağandışı bir durumla karşı karşıya kalır. Bu durum kahraman için aslında bir güç denemesi, bir sınav halidir. Kahraman bu güç denemesi ile kişisel bir yolculuğa çıkar ve bu süreçte güçlü ya da güçsüz yönlerini öğrenir (Özön, 2000: 226). Kahramanın anlatının sonunda yenik düşmesi veya üstün gelmesi mühim değildir. Dramın amacı bu yolculuk sırasında karakterin hangi noktaya, niçin geldiğini aktarmaktır. Aynı zamanda dramda kahramanın belli bir toplumsal konumu ve bu konumundan ileri gelen davranışları vardır (Özön, 1984: 139). İzleyici için hem özdeşleşme halini hem de inandırıcılığı sağlamak adına dram türü filmlerin dramatik yapılarının sağlam kurularak karakter gelişiminin iyi bir şekilde gözlenebilir olması önemlidir.

Dram filmlerinin genel temposu da birbirinden değişik nitelikteki görünçülükler uygun, gerçek hayatın akışı ile tutarlı bir ritim izlemektedir (Özön, 1984: 140). Özön'e göre (2000: 317) *görünç* kelimesinin iki anlamından biri olan "bir filmin, bir televizyon yayınının ortaya çıkardığı durum" tanımının işaret ettiği üzere yukarıdaki ifadesiyle o, bir anlamda dram filmlerinin diğer tür filmleri ile olan ilgisine dikkat çekmektedir.

Nilgün Abisel'in *Popüler Sinema ve Türler* isimli kitabında belirttiği, Aristoteles'in *Poetika* isimli eserinde yaptığı ayrımı çağrıştıran, bir tür filminin hikaye etme değil, eylem içerisinde gösterme yani drama olduğu fikri de Özön'ün açılımını destekler niteliktedir (1995: 58). Genel itibarıyla dram filmlerinin, günlük gerçeğin ürünü olup gerçekçi karakterlere ve öykülere sahip oldukları için, öncelikle ciddi konuları işlediği söylenebilir. Öyleyse denilebilir ki ciddi ve çoğunlukla acıklı olayları konu edinerek ana karakter(ler)inin kişilik gelişim sürecini de vurgulayan filmler dram türü filmlerdir. Bir filmin dram türünde olması diğer türleri içermesine engel değildir.

1.2.3. Melodram Türü

Yunanca “melos” ve “drama” kelimelerinin birleşimiyle oluşan melodram kavramı, 18. yüzyılda romantik içeriklerin işlendiği müzikli, şarkılı oyunları belirtmek için kullanılırdı (Birincioğlu, 2016: 81). Melodramda büyük jestler ve müzik merkezi bir rol oynardı. Buna ilaveten melodram daima suçsuz bir kurbanın acı çekmesiyle ilişkili olmuştur (Kovacs, 2016: 94). Bu kurban sinemada sıklıkla bir kadın olarak seçildiği için (az da olsa eril melodramlara rastlayabilmek de mümkündür) melodram ekseriyetle kadınlara has bir tür olarak görülmüştür. Thomas Elsaesser’e göre de melodramın öyküleme tarzı genellikle kurbanın gözünden aktarılır. Bu sebeple, sosyal çelişkileri işlese bile, melodram bu durumu kişi için özel olandan ve hisler aracılığıyla ele alıp inceler (Aktaran: Birincioğlu, 2016: 81). Elsaesser, melodramı bir tür olarak tanımlamak yerine eser sahibinin kendi öyküsüne yabancılaşmadan hayat tecrübesini ya da ruh halini aktardığı bir yaşam modu/tarzı olarak nitelendirir (Aktaran: Birincioğlu, 2016: 80).

Asuman Suner’e göre ise melodram, genel olarak ilk ve bozulmamış duruma bir geri dönüş özlemi içerir. Bu yüzden melodramın bu nostaljiye dönük güçlü arzusu onu ilerlemeci anlayışın karşısında konumlandırır (Aktaran: Birincioğlu, 2016: 100). Buna karşın Kovacs’a göre (2016: 93) çağdaş sinemada modern filmler çoğunlukla melodramatik unsurlara tamamıyla yer vermese dahi, melodram modern anlatıların türsel kökenlerinden biridir. Ona göre (2016: 93) melodram, çatışma halinin orantısız güçleri arasındaki etkileşimle ortaya çıkan dramatik bir formdur. Bu güçler ölümcül hastalık ya da kaza gibi fiziksel, yoksulluk ve savaş gibi toplumsal veya nefret, aşk, bağımlılık hali gibi ruhsal olabilir. Bu noktada melodramın bugün saf bir tür olarak artık var olmadığı ve ayrıca bir mod/tarz olarak sanat sineması yapan yönetmenlerce tercih edilebildiği de belirtilmelidir (Akbulut, 2008: 35). Dolayısıyla melodramın bir tür olarak ele alındığı zamanlar için anlatsal ve görsel uyuşumlardan bahsetmek gerekecektir. Tür olarak melodramın belli başlı özellikleri şöyle belirtilebilir: Ataerkil bir toplumdaki kadın karakterin erkek bakış açısıyla durumu, sorunları irdelenir; dünya iyiler ve kötüler şeklinde ayrılmıştır; karakterler derinlemesine

işlenmez ve onların tepkileri oluşan koşullara karşı daima yetersizdir; oyunculuklarda bir aşırılık hali söz konusudur (Akbulut, 2012: 92-93).

Melodramın önemli unsurları arasında müzik ve mizansen de yer alır. Müzik ve mizansen sadece heyecan yaratmak için değil, bunun yanı sıra duyguları aktarma ögesi olarak düşünülmelidir (Birincioğlu, 2016: 97). Bir diğer başlıca unsur ise “rastlantı”dır. Rastlantı, anlatıda en mühim gelişmeleri yani olay örgüsünde belli düğümleri meydana getirebilme işlevine sahiptir. Böylece seri ve etkin bir şekilde olay örgüsünün temel öğelerini birleştirmek mümkün hale gelecektir. Bu tesadüfi unsurlar karakterlerin yaşamlarına ansızın giren ve anlatıyı dönüşü olmaksızın değiştirecek olan ölüm, kaza, tanıdık birinin belirmesi gibi olaylardır (Aktaran: Birincioğlu, 2016: 98). Bu perspektiften yaklaşıldığında melodramın esasında kaderci bir anlayışa sahip olduğu görülebilir. Melodramın bu kaderci tutumu her çeşit siyasal, toplumsal ve tarihsel öykülere çok iyi eklemlenir (Kovacs, 2016: 94).

Melodramatik kip, Christine Gledhill’e göre, tek bir türe bağlı olmayıp bir çok türle ilişkisi olduğu için geçirgen bir yapıda olup diğer türlere eklemlenme süreci de içermektedir (Akbulut, 2012: 93). Ona göre melodram bu yönüyle metinlerarası bir nitelik elde etmiş olur. Metinlerarası bu niteliği melodramın melez, eklektik, *hayalet bir tür*, bir imgelem şeklindeki yeni yapısına işaret eder (Akbulut, 2012: 12). Melodramatik kip başlığı altında melodramın diğer türlerle paylaştığı mühim birkaç ögesi şöyle belirtilebilir: Ağlama, acı, gülmeye dayanan bir duygusallık ve coşkunun arada boşluklar ile kesintisiz ve sürükleyici olarak kullanımı ve sonuç olarak iyilerin masumiyetinin ve ahlaki düşün yapılarının bir kere daha vurgulanması (Arslan, 2005: 102).

1.2.4. Tür ve Auteur İlişkisi

Türler, sinemada hem kültüre hem de sosyolojik temellere ilişkin yaygın olarak bilinen öyküleme teknikleri üzerine kurulmuştur. Tecimsel anlayışın baskın olduğu

türler, aynı anda yönetmenlerinin kattığı değerle beraber sanat olma niteliğini de içermektedir. Bunun sonucu olarak, yaratıcı yönetmenler ile türler arasındaki etkileşim gündeme gelir (Kabadayı, 2013: 108).

Tür filmleri hakkındaki ilk titiz çalışmalar Fransa'da 1950'li yıllarda "auteurlerin politikası" olarak isimlendirilen ve sonraki süreçte "auteur kuramı" olarak adlandırılan yaklaşım aracılığıyla yapılmıştır (Özarslan, 2016: 52). *Cahiers du Cinema* dergisi yazarlarının ilk dönemler belirttiği gibi *yazarların politikası*, bir filmin eşsiz olduğunu dillendirirken, tür incelemesi bir film seçkisi içindeki ortak noktaların altını çizerek belirtir. Yani yazarların politikası, bir yaratıcı yönetmenin filmlerini eşsiz yapan ortaklıkları vurgularken, tür incelemesi belirli bir film grubunu öne çıkaran ortaklıkları vurgular. Yazarların politikası bahsi geçen durumu araştırırken yaratıcı yönetmenin imzası yerine geçebilecek karakteristik stili baz alır. Tür incelemesi ve yazarların politikası arasındaki belirgin farklılıklar genel olarak şöyle belirtilebilir: Tür incelemesi bir film seçkisinde geleneksel, sıradan, ortalama olan şeylerin üzerinde dururken, yazarların politikası ise aynı film seçkisindeki özgün, eşsiz, alışılmadık ve gelenekselliğe kafa tutan şeylerin üzerinde durur. Ancak tüm bunların yanı sıra bir sürecin farklı konumlarını oluşturmalarına rağmen auteur ve tür incelemesi arasında kesin bir zıtlık yoktur. Türlerin içerisindeki alt türler analiz edildiğinde, beraber bir grup oluşturan eserler daha da daraltılır ve çok özel alt türlere veya belirli bir yönetmenin çalışmasına varılmış olur (Buckland, 2013: 128-153). Buckland'ın çözümlemesinin de gösterdiği üzere, tür sineması uyuşmalarıyla eserlerini üreten yaratıcı yönetmenler için türler çalışmalarında bir üst başlık oluşturmaktadır.

Auteurist yaklaşımın ana unsuru olan yaratıcı yönetmenlerin önemli bir kısmının filmlerini tür filmleri içerisinde gerçekleştirmiş olmaları, auteur olmalarına sebep olan faktörlerin türsel referans çevresini de içermesine sebep olmakta; yaratıcı yönetmenin auteurlüğünün değerlendirilme kriterleri, içerisinde filmlerini ürettiği türsel geleneklerin ortaya koyduğu dışavurum unsurlarını zihninde, düşüncelerinde ne ölçüde özümseyebildiğinden veya bu unsurlara özgün dışavurumunu ne ölçüde

aktarabildiğinden oluşmaktaydı. Bu açıdan yaklaşıldığında, yaratıcılığını türün sağladığı malzeme ile kişiliği arasındaki gerilim alanı içinden çıkarmayı bilen ve bir yazar gibi eserine imzasını atabilen yönetmenler auteur kimliğine erişebilen kimseler olmaktadır. Bir auteur için türsel gelenekler aslında sınırlayıcı bir handicap değil, tersine özgünlüğünün parlayabileceği bir dışavurum bölgesi vermektedir. Bu hususta eklenebilir ki, bir yaratıcı yönetmen "*içinde çalıştığı türsel kodları bilmeyen değil o kodların arkasından dolaşmayı becerebilen*" kişidir (Özden, 2014: 129-131). Böylece yönetmen düşünceleriyle, eylemleriyle özgünlüğünü gösterebileceği fırsatları yakalama olanağı bulabilecektir.

Önceleri tür başlığıyla filmlerin çeşitli kıstaslara göre sınıflandırılması auteur yönetmenleri tespit etme süreciyle beraber yol almıştır. Hangi yönetmenlerin yaratıcı yönetmen olduklarını anlamak, türsel geleneklere rağmen kişinin kendi hayat felsefesini aktarıp özgün stilini gösterebilen ve türün kilometre taşı filmleri üreten isimleri ortaya çıkarmak manasına gelmiş; bunun sonucunda, tür filmleri ile de benzersiz eserler üretilebileceği anlayışına varılmıştır (Abisel, 1995: 32).

Yönetmenler tür sineması ile çalışmalarını gerçekleştirerek kendi dillerini oluşturabilir, izleyicinin algısını, içerisinde çalıştıkları türü ve bir ihtimal dahilinde sinemayı değiştirebilirler. Tüm bu durumlar bazı Hollywood yönetmenleri için doğru olabilir, ancak bireysel tarza ve yoruma ve böylelikle de türsel sınırları ve kodları aşabilmek onları incelemeye daha yatkın Amerika haricindeki sinemada daha barizdir (Kolker, 2011: 342). Bu kapsamda düşünüldüğünde çalışmanın çıkış noktası olan ve Türk kökenli olup İtalya'da ve Avrupa'da büyük başarılarla imza atmış Ferzan Özpetek'in sinemasının auteur yönetmen yaklaşımıyla incelenmesinin önemi belirgin şekilde görülmektedir.

Ferzan Özpetek'in, filmlerinin iyi kurgulanmış dramatik yapısıyla, yarattığı karakterleri derinliğine tanıtarak, karakterlerle toplum arasındaki ilişkileri göstererek ve yapıda, bazen melodramatik bir unsur olarak tesadüflerle, yarattığı düğümlere bir karşılık olarak karakterlerin istem ve davranışlarıyla güçlü çatışmalar inşa edip;

sosyal problemler, adaletsizlikler, kültürel farklılıklar, pişmanlık, aşk, cinsel ayrımcılık ve eşcinsellik gibi çeşitli temaları ve yan temaları hikaye edinerek melodramatik tarzının getirdikleriyle dram türünde etkileyici filmlere imza attığını gözlemlemek mümkündür.



İKİNCİ BÖLÜM

2. FERZAN ÖZPETEK'İN HAYATI VE AUTEUR BİR YÖNETMEN OLARAK SİNEMASI

İtalya'da yaşayan Türk asıllı yönetmen Ferzan Özpetek'in, çifte kültürlü oluşundan da beslenerek, içeriksel ve biçimsel manada kendine özgü bir üslup içeren filmlere imza attığı söylenebilir. 1997 yılında Hamam filmi ile Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde en iyi film ve en iyi yönetmen ödüllerini kazanan Özpetek özellikle Türkiye'den geniş kitlelerin dikkatini çekmeyi başarmıştır. Bu açıdan bakıldığında ilk iki filmi olan Hamam ve Harem Suare'de oryantalist bir etki yoğun hissedilse de araştırma kapsamındaki diğer dokuz filmde bu etkiye bazen belli objelerde rastlanmakta bazen de hiç rastlanmamaktadır.

Ferzan Özpetek, 2016 yılında İtalya'da eşcinsel bir evlilik yaparak cinsel tercihini resmileştirmiştir. Bu bağlamda filmlerinde kendi dünyasını, bakışını ve duygularını anlattığını belirten yönetmen, filmlerinde eşcinsellik temasını neden yoğun işlediğine dair kendisine yöneltilen bir soruyu şu şekilde cevaplamıştır: *"...filmlerimde eşcinselliğin olmadığını söylüyorum. Ben koymuyorum, başkaları çıkarıyor. Birçok ünlü Türk ve İtalyan yönetmen tanıyorum: Kendi cinsinden birine âşık olan yüzlerce insan tanır fakat asla filmlerine koymazlar. . . . Ben de diyorum ki ben koymuyorum, zaten var! Benim yaptığım şey sadece buna sansür uygulamamak"* (<http://t24.com.tr/k24/yazi/ferzan-ozpetekle-hayat-ask-sanat-ve-irkcilik-uzerine,468>). Özpetek'in bu yorumuyla eşcinselliği yaşamın bir parçası ve doğal bir olgu olarak kabul ettiğini belirtmek mümkündür. Çalışmanın bu bölümünde öncelikle yönetmenin yaşam öyküsünden bahsedilip filmlerinin içeriksel ve biçimsel yönleri irdelenerek sinemasındaki ortaklıklar sergilenmeye çalışılacaktır.

2.1. FERZAN ÖZPETEK'İN YAŞAM ÖYKÜSÜ

Ferzan Özpetek 1959 yılında İstanbul'da doğdu. 1976 yılında, Roma'daki La Sapienza Üniversitesi'nde Sinema Tarihi öğrenimi yapmak üzere İtalya'ya gitti. Henüz çok genç denebilecek bir yaşta neden İtalya'ya gittiğini kendisi şöyle anlatır: *“Ben sinema okumak istiyordum. O zamanlar İtalyan, Fransız ve Amerikan sinemasının yanında en çok Türk sinemasına meraklıydım. . . . Önce Amerika'ya başvurduğum. . . . Ama . . . “Ya, ben neden İtalya'ya gitmiyorum,” diye soruyordum kendime. Çünkü Halide Teyze ve annem sürekli İtalya'ya giderlerdi. Halide Teyze bir akşam yemeğinde İtalya'nın çok güzel bir ülke olduğundan uzunca bahsetmiş ve ben de çok etkilenmiştim. . . . İtalyan yönetmenleri de çok beğeniyordum. Ve böylece karar verip İtalya'ya gittim.”* (<http://t24.com.tr/k24/yazi/ferzan-ozpetekle-hayat-ask-sanat-ve-irkcilik-uzerine,468>). İtalya'da Accademia Navona'da ve Accademia d'Arte Drammatica'da Silvio D'Amico yönetimindeki sanat tarihi ve kostüm derslerine devam etti. 1982 yılına gelindiğinde Julian Beck ile birlikte “Yaşayan Garaj”da çalıştıktan sonra “Scusate il ritardo”da Massimo Troisi'nin ve “Son Contento”da Maurizio Ponzini'nin asistanlığını üstlendi.

Yapımcılığını Maurizio Tedesco ve Marco Risi'nin birlikte üstlendiği yönetmenin ilk filmi “Hamam” 1997 yılı Cannes Film Festivali'nde, “Yönetmenlerin Onbeş Günü” isimli bağımsız film gösterimleri kapsamında keşfedildi ve hem İtalya, hem de diğer ülkelerde eleştirmenlerin olduğu kadar seyircilerin de beğenisini kazandı. Uluslararası alanda başarı sağlayan film, İtalya'nın yanı sıra, İngiltere, Fransa, İskandinavya, Almanya, Hollanda, Japonya ve ABD'de gösterim imkânı buldu. Yönetmenin ikinci filmi “Harem Suare”nin çekimlerine 1998 yılında başlandı. Türk-İtalyan-Fransız ortak yapımı olarak gerçekleştirilen film, 1999 yılında Cannes Film Festivali'nin “La Sélection Officielle” kategorisine seçildi ve gösterildiği tüm Avrupa ülkelerinde önemli başarılar elde etti. Özpetek'in üçüncü filmi olan “Cahil Periler”, İtalya'da gösterimde bulunduğu haftalar boyunca en fazla izlenen İtalyan filmi oldu. İtalyan Sineması'nın tanınmış yönetmenlerinden Nanni Moretti'nin “La

Stanza del Figlio” ve Giuseppe Tornatore'nin “Malena”sını geride bırakan Özpetek'e övgüler yağdı (<http://www.kimkimdir.gen.tr/kimkimdir.php?id=6259>).

İtalya'nın en önemli ödülllerinden olup İtalyan Sinema Akademisi tarafından verilen ve adını Rönesans çağı ressam ve heykeltıraşı Floransalı Donatello'dan alan *David di Donatello Ödülleri*'ni en iyi film, en iyi müzik, en iyi aktör, en iyi aktris dallarında yönetmenin “*Karşı Pencere*” filmi 2003 yılında kazanmıştır (https://www.imdb.com/name/nm0654858/awards?ref=nm_awd). 2017 yılı tarihli “*İstanbul Kırmızısı*” filmi ile uzun yıllar sonra tekrar Türkiye’de bir film çeken yönetmen halen İtalya’da ikamet etmektedir.

2.2. FERZAN ÖZPETEK SİNEMASININ İÇERİKSEL ÖZELLİKLERİ

Sinematografik bir anlatımın içeriksel ve biçimsel özelliklerine göre çeşitli başlıklara ayrılarak incelenmesi sadece analitik bir prosedür olarak düşünülmelidir (Foss, 2016: 11). Tiyatroda olduğu gibi sinemada da bir dramatik yapının organik bütünlüğü içeriğini oluşturan unsurlar ile var olabilir. Bir auteur kullandığı hem içeriksel hem de biçimsel unsurlar, yinelediği temalar ve çok çeşitli ortaklıklar ile kendi üslubunu yakalamış olur. Tezin bu başlığında Ferzan Özpetek filmlerine konu, olay örgüsü, tema, anlatı yapısı ve karakter kategorileri ile yaklaşılarak sinemasının içeriksel özellikleri incelenecektir.

2.2.1. Ferzan Özpetek Filmlerinde Konu

Konunun fonksiyonu, içeriğe ait unsurları son derece belirgin ve etkili bir şekilde somutlaştırabilmektir (Gürbüz, 2001: 104-105). Konu, bir anlamda senaryonun temel düşüncesinin şekillendirilmiş evresidir (Aslanyürek, 2004: 89). Anlatıyı ve de olay örgüsünü cisimlendirebildiği ölçüde var olmayı başarır. Aslanyürek’e göre (2004: 89) konu, bir sanat eserinin neyle ilgili yazıldığı sorusuna

cevap verir ve bir senaryonun ilk aşamasını belirten sinopsis olarak da ifade edilebilir.

Bir auteur özgünlüğünü ifade edebileceği önceden seçmiş olduğu temalarına göre konularını belirleyebilir. Bu seçimler onun dilediğince hareket edebileceği bir alandır. Ferzan Özpetek'in filmografisindeki incelenen filmlerine bakıldığında seçilen konu ve temalarda yönetmenin de bu tutum içerisinde olduğu görülecektir. Durumla ilgili Özpetek şöyle bir açıklamada bulunur: “*Ben filmlerimi yaparken, şunu koyayım, bunu koymayayım, diye düşünmek, sınırlandırılmak istemiyorum. Ben filmlerime kendi hayatımdan özel bir şeyler koyuyorum, duygularımı veya duyduğum şeyleri koyuyorum, beni etkileyen her şeyi koyuyorum...*” (http://www.mafm.boun.edu.tr/files/64_Ferzan%C3%96zpetek.pdf).

Konu, bir filmdeki olaylar dizisini oluşturur ve aynı zamanda filmin öyküsünden türer. Öykü ve konu arasındaki bu ilişkinin de işaret ettiği üzere aslında filme dair tüm içerik filmin öyküsünü oluşturur (Gürbüz, 2001: 105-107). Ferzan Özpetek tür sinemasını benimsemesi sebebiyle filmlerinde çok çeşitli konularda farklı öyküler anlatmaktadır. Örneğin komedi ve dram türünde olan filmi *Şahane Misafir* ile fantastik öğelerle örülü bir konu seçmiştir. Yönetmenin en çok seçtiği konulardan biri de *ölüm* halidir. Hatırlanırsa melodramın orantısız güçler arasındaki çatışmadan doğduğu belirtilmişti. Yönetmenin filmografisinde ölüm hem olay örgüsünde söz konusu bu durumu gerçekleştiren, hem de kuvvetli bir dram etkisi yaratan ve bazen serim aşamasını oluşturan etkenlerden birisidir. Neden böyle bir seçim yaptığı düşünüldüğünde bunun sebebinin Özpetek bir röportajında şu şekilde açıklar: “*Ölüm canımı sıkıyor! . . . Bana ölüm ‘O zaman ne anlamı var ki hayatın!’ dedirtiyor bazen. . . . ‘Eserlerinle yaşıyorsun!’ filan diyorlar ya, artık ona da inanmıyorum...*” (<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ayse-arman/bu-filmde-gordugunuz-istanbul-bir-sure-sonra-olmayacak-40377680>)

FİLMLER	KONULARI
<i>Hamam</i> (1997)	Teyzesinin ölümü ile kendisine miras kalan Hamam ile ilgilenmek için İstanbul'a gelen Roma'lı mimar Francesco'nun hikayesi anlatılır.
<i>Harem Suare</i> (1999)	Film, hareme yeni gelen genç cariye Safiye'nin sarayda yaşadıklarını geçmiş ve geleceğin bir araya getirildiği bir anlatım tarzı ile konu edinir.
<i>Cahil Periler</i> (2001)	Eşini bir kazada kaybeden Antonia evinde bir tesadüf eseri ölen eşinin sevgilisinden hediye gelen tabloyu bularak hiç bilmediği bir dünyanın kapılarını aralar.
<i>Karşı Pencere</i> (2003)	Özel bir şirkette muhasebeci olan Giovanna'nın karşı komşusu Lorenzo ve hayatına tesadüfen giren Davide ile monoton yaşamına bir anlam katmasının, olgunlaşmasının öyküsü anlatılır.
<i>Kutsal Yürek</i> (2005)	Hırslı bir iş kadını olan Irene ailesine ait eski evini daireler halinde kiralamayı planlarken bir gün küçük hırsız Benny tarafından soyulur. Bu rastlaşma Benny'nin erken ölümünden sonra Irene üzerinde köklü bir değişime sebep olur.
<i>Bir Ömür Yetmez</i> (2007)	Orta yaşlarına yaklaşmış bir grup yakın arkadaşın içlerinden birinin ölmesi ile her birinin yaşadığı yoğun duygusal değişimi hikaye edinir.
<i>Mükemmel Bir gün</i> (2008)	Kıskanç ve sert karakterli bir koruma olan Antonio'nun eski eşi Emma tarafından terk edilmesini ve sonuçta ortaya çıkan aile trajedisini konu edinir.

Tablo 1: Film Adları ve Konuları

<i>Serseri Mayınlar</i> (2010)	Muhafazakar Cantone ailesinin en genç üyesi Tommaso Roma'daki okulundan dönmüştür. Bir akşam yemeğinde ailesine kendisi ve seçimleri hakkında önemli bir açıklama yapmak üzereyken abisi Antonio başka bir açıklama yapar.
<i>Şahane Misafir</i> (2012)	Oyuncu olma ideali uğruna Roma'ya gelen Pietro'nun şehirde bir ev kiralamasını ve o evin de bazı hayaletler tarafından mesken tutulduğunu fark etmesiyle başlayan trajikomik olayları konu edinir.
<i>Kemerlerinizi Bağlayın</i> (2014)	Elena yakın arkadaşı Silvia'nın sevgilisi Antonio ile yasak bir ilişki yaşamaya başlar. Sonrasında onunla evlenen Elena, meme kanseri olduğunu öğrenir ve bu gelişme hayatında büyük değişimlere sebep olur.
<i>İstanbul Kırmızısı</i> (2017)	Ünlü bir yazar olan Deniz, çocukluk anılarını yazdığı kitabını eleştirmesi için Londra'daki eskiden yazar olan arkadaşı Orhan'dan destek ister. Orhan'ın İstanbul'a gelip buluşmalarının ertesi günü Deniz ortadan kaybolur. Orhan, Deniz'i ararken kendi hikayesini de yazacaktır.

Tablo 1 (Devam): Film Adları ve Konuları

Ferzan Özpetek, bu çalışmaya konu olan on bir filminin de senaristlerinden biri olup “*İstanbul Kırmızısı*” filminde ise aynı isimli kendi romanını Gianni Romoli ile beraber senaryolaştırmıştır. Bu durum Sarris'in *Auteur Kuram*'ını oluşturan ölçütler içinde değerlendirildiğinde de onlarla uyumlu görünmektedir. Böylelikle Özpetek'in filmlerinde ayırt edilebilir kişiliğinin göstergesi olan kişisel stilini oluşturabilmesinin ve içsel anlam ölçütünün gereği olarak tutarlı bir dünya görüşünü gerçekleştirebilmesinin izi daha senaryo sürecinden itibaren gözlemlenebilecektir. Filmlerinin senaryolarında ve konularının seçiminde bilhassa yaşanmış anlatmayı tercih ettiğini bir röportajında aktaran Özpetek, bu şekilde acılarından arınabildiğini ve bunu da bir terapi gibi gördüğünü belirtir (http://www.mafm.boun.edu.tr/files/64_Ferzan%C3%96zpetek.pdf).

2.2.2. Ferzan Özpetek Filmlerinde Olay Örgüsü

Olay örgüsü kavramının ne olduğuna eğilmeden önce *olay* kavramını incelemek uygun olacaktır. TDK'ya göre olay, “*ortaya çıkan, oluşan durum, ilgi çeken veya çekebilecek nitelikte olan her türlü iş, hadise, vaka*” olarak açıklanmıştır (<http://www.tdk.gov.tr>).

Dramatik bir yapı için yukarıdaki tanım eksik olacaktır. Bu sebeple dramadaki anlamıyla olay, özel bir tarzdaki çelişkiler ile beliren ve belli mecburiyetleri bünyesinde barındıran tamamlayıcı bir unsurdur. Olaylar birbirine bağlanırken iki hususa özen göstermek gerekir: İlki olayların bir sebep-sonuç ilişkisi içinde birbirine bağlanması ve diğeri de hiyerarşik bir şekilde önem sırasına göre aralarında sıralanmasıdır. Böylece genel anlamıyla olayların olasılık ve zorunluluk kurallarına uygun olarak birbirini izlemesi, olay örgüsünü oluşturacaktır (Ünal, 2015: 82-85).

Aristoteles, dram sanatının temellerini attığı, *Poetika* isimli eserinde bir tragedyanın altı ögesi olduğunu belirtir: *öykü, karakterler, dil, düşünceler, dekorasyon ve müzik*. Bunlardan en önemlisinin ise olayların (uygun bir biçimde) birbirleriyle bağlanması olduğunu söylemiştir. Burada aslında kastedilen *olay örgüsü*'dür. Çünkü Aristoteles bir eylemin taklidi olarak kabul ettiği öykü (mythos) ile olay örgüsünü eş değer anlamda görür (Aristoteles, 1987: 23). Artık günümüzde ise öykü ve olay örgüsü arasındaki ayırım temel bir kabuldür. Örneğin Rus Biçimcileri *Fabula* ile öyküyü ve *Syuzhet* terimiyle de olay örgüsünü ifade ederler. Öykü, tamamlanmış olay zinciridir (Ersümer, 2013: 24-25). Kısaca “ne oldu” sorusuna yanıt verir. Olay örgüsü ise aynı olaya “neden oldu” sorusuyla yaklaşır.

Dramatik anlatı yapısında bir olay örgüsünün aşamaları için kullanılan kavramlar *serim, düğüm, çatışma, doruk nokta* ve *çözümdür*. Serim bölümü, çoğunlukla kahraman ile çevresindeki kişilerin, izleyiciye tanıtıldığı başlangıç bölümüdür. Bu bölümde onun yüzleşeceği sorunları ve karşısındakileri yavaş bir biçimde tanımaya yönelinir (Nutku, 2001: 177). Düğüm, kahramanın çözülemeyen bir problemle yüzleştiği, çaresiz bir durumda kaldığı ve de içsel veya dışsal etkenler

nedeniyle hiçbir şey yapamadığı durumdur (Aktaran: Ersüner, 2013: 44). Bir filmde düğümler atabilmek, kişilere özgü özelliklere, tutumlara, nesnelere dramatik olarak vurgu yapmak, önem vermektir (Foss, 2016: 180). Çatışma ise dramatik yapıdaki gerilimi yaratır. Düğümden beliren etkilere, koşullara, kişilere karşı bir tepkidir. Çatışmaya sebep olan bu tepki karakterin istek ve eylemleriyle oluşur. Filmin ana düşüncesi, teması çatışma ile ortaya çıkar. Doruk nokta, dramatik gerilimin en yüksek evresine ulaştığı andır ve daima bir değişim haline işaret eder. Çözüm bölümü ise doruk nokta geçildikten sonra gelir. Aristoteles'in *katharsis* olarak isimlendirdiği tutkuların arınma hali seyircinin tüm sorularının yanıtlarını bulduğu çözüm bölümünün gerçekleşmesi ile oluşur (Ersüner, 2013: 45-48).

Filmler	Serim	Düğüm	Çatışma	Doruk Nokta	Çözüm
<i>Hamam</i>	Madam'ın ölümü ve yeğeni Francesco'ya hamamını miras bırakması.	Francesco İstanbul'da hamamı işleten aile ve oğulları Mehmet ile yaklaşır ve ardından hamamı satmaktan vazgeçer.	Francesco ile Mehmet hamamda öpüşürler. Buna şahit olan eşi Marta bir akşam Francesco ile kavga eder.	Francesco bıçaklanır ve hastaneye kaldırılmasına rağmen hayatını kaybeder.	Dul kalan Marta artık İtalya'ya dönmekten vazgeçer ve hamamı sahiplenir.
<i>Harem Suare</i>	Padişah bir opera oyunu izler. Sonrasında haremde Gülfidan geçmiş ve geleceği birleştirdiği bir hikaye anlatmaya başlar.	Yeni cariye Safiye, padişah tarafından cezalandırılan cariye yardımı ederken Abdülhamit'in dikkatini çeker	Safiye, padişahın yeni cariyesi Aliye'den ilk gecesini satın alır. Fakat ertesi günü Aliye öldürüldüğünde de tüm gözler ona çevrilir.	Safiye'nin padişahın oğlu Osman, Valide ve Selma Sultan tarafından zehirlenir ve çocuk ölür.	Safiye, haremden sonra tiyatro gösterilerine başlar. Durumunu artık kabullenmiştir ve Gülfidan başladığı hikayeyi sonlandırır.

Tablo 2: Filmlerin Olay Örgüsü

<i>Cahil Periler</i>	Antonia ve Massimo'nun mutlu bir birlikteliğe sahip bir karı koca olduğu bilgisi aktarılır.	Massimo bir trafik kazası sonucu ölür ve Antonia bir tesadüf eseri kocasının yasak ilişkisini öğrenir.	Antonia, Massimo'nun eşcinsel sevgilisi Michele ile yakınlaşır ve çok farklı bir hayatın içine girer.	Antonia ölen eşinden hamile olduğunu öğrenir ve yakın çevresine Amsterdam'a gideceğini söyler.	Antonia havaalanında Amsterdam'a gitmekten son anda vazgeçer.
<i>Karşı Pencere</i>	Davide'nin geçmişine tanık olur ve ardından günümüz İtalya'sında Giovanna ve Filippo tarafından tesadüfen bulunmasını görürüz.	Davide'nin bir akşam kayboluşu ile yolları kesişen Giovanna ve karşı binasındaki komşusu Lorenzo tanışır.	Giovanna, Lorenzo ile cinsel bir birliktelik yaşamak üzereyken kendi dairesini izleyerek bunu yapmaktan vazgeçer.	Lorenzo aldığı terfisi için taşınırken, Giovanna fikrini değiştirerek onla olmayı seçer ve ardından koşar ama yetişemez.	Giovanna, Davide'ye bir mektup yazar ve mektubunda onun kendi üzerindeki etkisinden ve ondan öğrendiklerinden bahseder.
<i>Kutsal Yürek</i>	Marchetti çiftinin intiharına ve paralel bir anlatımla Irene'nin yılın girişimcisi ödülünü aldığına tanıklık ederiz.	Irene makam arabasına binmek üzereyken küçük hırsız Benny ve çetesi ile karşılaşır ve de Benny tarafından soyulur.	Tesadüfen Benny'nin ölümünü öğrenmesi ile bir değişim yaşayan Irene tüm ihtiyaç sahiplerine yardım etmeye karar verir.	Irene metroda üzerindeki tüm eşyalarını ve kıyafetlerini çıkarıp çevresine dağıtır.	Irene yatırıldığı akıl hastanesinde psikoloğu ile dertleşir. Psikoloğu görüşmeden sonra onun deli olmadığına kanaat getirir.
<i>Bir Ömür Yetmez</i>	Bir yakın arkadaş grubu ortak bir akşam yemeği için Davide ve sevgilisi Lorenzo'nun evinde buluşurlar.	Lorenzo, borç istemek için gittiği Antonio'nun karısını aldattığını öğrenir ve ertesi günü akşam yemeğinde bayılır.	Antonio karısı Angelica'ya ilişkisini açıklar ve sonrasında Lorenzo kaldırıldığı hastanede ölür.	Lorenzo'nun ölümüyle derinden etkilenen Davide yazlık evine gelir ve intihara kalkışır ancak yapamaz.	Davide'nin ardından yazlık evine gelen tüm yakın arkadaşları onu teselli ederler.

Tablo 2 (Devam): Filmlerin Olay Örgüsü

<i>Mükemmel Bir Gün</i>	Emma ve ailesi bir gece vakti evlerinde gösterilir. Yalnız Emma'nın gözleri açık ve uyumuyor olduğunu görürüz.	Emma çalıştığı şirketin bir kararı sonucu işini kaybettiğini öğrenir.	Antonio eski eşi Emma'ya bir otoyol kenarında tecavüze kalkışır ancak bunu yapmaz.	Antonio kendisini, kızını ve oğlunu eski evlerinde vurur. O ve oğlu ölür.	Olay yerine gelen kurtarma ekiplerince bulunan ailenin kızı Valentina'nın yaşadığı anlaşılır.
<i>Serseri Mayınlar</i>	Tommaso'nun okumak için gittiği Roma'dan evine bir süreliğine geri döndüğü aktarılır.	Tommaso bir akşam yemeğinde ailesine eşcinselliğini açıklamak üzereyken abisi Antonio açıklamayı kendisi için yapar.	Tommaso şirket ortaklarının kızı Alba'nın evinden çıktığında Antonio ile karşılaşır ve onunla bir kavgaya tutuşurlar	Evin büyükannesi bilerek ve isteyerek şeker komasına girer ve intihar eder.	Büyükannenin kaybı cenaze töreninde tüm aileyi bir araya getirir ve dargınların barışmasına vesile olur.
<i>Şahane Misafir</i>	Roma'ya ünlü bir oyuncu olma hayaliyle gelen Pietro'nun kuzeni Maria ile kendisi için yeni bir ev kiraladığı gösterilir.	Pietro yeni evindeki ilk günlerinde tuhaf deneyimler yaşar ve bir gece kuzeni Maria'yı onunla kalması için çağırır.	Pietro Maria'ya bir tahliye belgesi hazırlatır ve evinde yüksek sesle okuyarak hayaletlerden gitmelerini talep eder.	Pietro, eski tiyatro oyuncusu Livia Morosini ile görüşerek onun geçmişte tiyatro ekibini ihbar edip ölümlerine sebep olduğunu öğrenir.	Geçmişlerindeki sır perdesi aralanan hayalet tiyatro ekibi Pietro için bir kez daha tiyatro perdesinde oyunlarını sergiler.
<i>Kemerlerini Bağlayın</i>	Yağmurdan dolayı bir otobüs durağına sığınan insanlar arasında Elena ve Antonio'yu görürüz.	Elena'nın sevgilisi Giorgio'nun verdiği partide Elena ve Antonio resmen tanışırlar.	Elena, bir gün çalıştığı kafeye gelen Antonio'dan tahrik olarak onun ardından mesaisinden çıkarak onu takip eder.	Elena teyzesi ile rutin bir kontrol sonrası meme kanseri olduğunu öğrenerek durumunu tüm yakınlarına açıklar.	Antonio hastalığı ilerlemiş Elena'yı kaçtığı hastaneye götürürken ilk kez birlikte oldukları küçük koya götürür.

Tablo 2 (Devam): Filmlerin Olay Örgüsü

<i>İstanbul Kırmızısı</i>	Orhan ve Deniz, İstanbul'da buluşurlar ve Orhan aynı akşam Deniz'in yakın arkadaşı Neval ile tanışır.	Orhan ve Deniz bir akşam yoğun alkol alırlar ve sabah vakti yalıda Deniz'in geceleyin kaybolduğu anlaşılır.	Orhan Neval'den Deniz'in yok olduğu gece yanındaki Yusuf olduğunu öğrenir. Sonrasında Yusuf ile öğrenim gördüğü üniversitesinde tartışmalı bir şekilde tanışırlar.	Orhan, Yusuf ile konuşur ve Deniz ile eşcinsel bir ilişkisi olduğunu öğrenir. Bu durum Orhan'da bir değişime sebep olur.	Orhan, yalıda Deniz'e dair tüm yaşadıklarını düşünür ve Deniz'in yapamadıklarını yaparak İstanbul'da kalmaya karar verir.
---------------------------	---	---	--	--	---

Tablo 2 (Devam): Filmlerin Olay Örgüsü

Ferzan Özpetek filmlerinde çoğunlukla, olay örgüsü tablosundan da görüleceği üzere, melodramatik bir unsur olan rastlantı ögesi ile çeşitli düğümler atarak senaryosunda yarattığı tesadüfleri sebep-sonuç ilişkisinin gelişimi için itici bir güç olarak kullanmıştır. Bazı filmlerinde de söz konusu ilişkiyi bazen sahnelerinde *geriye dönüş* (flashback) veya *ileriye sıçrayış* (flashforward) kurgu türleri seçimleriyle bir anlatım stili kurarak sağlamıştır.

Yönetmenin çalışma kapsamındaki on bir filminin olay örgüsü tablosu detaylı incelendiği zaman ele aldığı temalarını satır aralarından görebilmek mümkündür.

2.2.3. Ferzan Özpetek Filmlerinde Tema

Tema, eser sahibinin izleyiciye aktarmak istediği ana düşüncedir (Ünal, 2015: 129). Konunun aksine bir düşünceyi ifade ettiği için soyut bir kavramdır. Film içerisinde birden fazla tema seçimi mümkündür. Bir filmin üzerine kurulduğu temel(ler) gibi de düşünülebilir. Dramatik bir yapıtın içeriğinin güçlü olması temanın gücüyle doğru orantılıdır. Aynı zamanda bir işin sanatsal değeri, dolaysız olarak temanın doğasına tabidir. Kuşkusuz, insanların bir sanat yapıtına olan ilgisi, bir

sınıfın, bir toplumun veya bir milletin en önemli ihtiyaçlarının ne ölçüde karşılandığına göre belirlenir (Gürbüz, 2001: 103).

Kagan'a göre (1993: 443) "*her sanatçı, belirli temalara yakınlık gösterir, belirli temalara karşı ilgisiz kalır ya da tümünden geri çevirir*". Ferzan Özpetek için de söz konusu durum geçerlidir. Yönetmenin kullandığı temalar geniş başlıklar olarak ele alınırsa *dayanışma, değişim, tutku* başlıklarında toplanabilir. Ancak bu sınıflandırmada, karakterler temelinde düşünüldüğünde, örneğin kişilerin olay örgüsündeki deneyimleriyle bir anlamda olgunlaşmalarının getirdiği değişim ya da bir karakterin cinsel yöneliminin değişimi gibi alt başlıklar açılabilir.

Bir eserde mevcut ana temaların haricinde, bunu sağlamlaştıracak yan temalar da bulunabilir (Gürbüz, 2001: 104). Ferzan Özpetek'in filmografisinde rastlanılan yan temalar arasında *oryantalist yaklaşım, güzel sanatların kullanımı, farklı cinsel yönelimler ve İkinci Dünya Savaşı* sayılabilir. Aşağıda yer alan tabloda yönetmenin filmlerinin yan temaları ve bunları içeren filmler görülebilir.

YAN TEMALAR	YER ALDIĞI FİLMLER
<i>Oryantalist yaklaşım</i>	Hamam (1997), Harem Suare (1999)
<i>Güzel sanatlar</i>	Hamam (1997), Harem Suare (1999), Cahil Periler (2001), Karşı Pencere (2003), Mükemmel Bir Gün (2008), Şahane Misafir (2012), İstanbul Kırmızısı (2017)

Tablo 3: Yönetmenin Filmlerinin Yan Temaları

<i>Farklı cinsel yönelimler</i>	Hamam (1997), Harem Suare (1999), Cahil Periler (2001), Karşı Pencere (2003), Bir Ömür Yetmez (2007), Serseri Mayınlar (2010), Şahane Misafir (2012), Kemerlerinizi Bağlayın (2014), İstanbul Kırmızısı (2017)
<i>İkinci Dünya Savaşı</i>	Karşı Pencere (2003), Şahane Misafir (2012)

Tablo 3 (Devam): Yönetmenin Filmlerinin Yan Temaları

2.2.3.1. Ferzan Özpetek Filmlerinde Dayanışma

Ferzan Özpetek'in bu çalışmada yer alan her filminde dayanışma teması geçmektedir. TDK'ya göre dayanışma, sosyolojik anlamda, “*bir topluluğu oluşturanların duygu, düşünce ve ortak çıkarlarda birbirlerine karşılıklı bağlanması, tesanüt*” olarak açıklanmıştır. Tesanüt'ün de *omuzdaşlık* anlamına geldiği hatırlanırsa aynı gaye ile beraber hareket eden kişileri ifade eden aile ve dostluk gibi belirli kavramların Ferzan Özpetek'in tüm filmlerinde özellikle önemli bir yer kapladığı görülecektir. İnsanın, sosyal bir canlı olması, toplum içerisinde hayatını sürdürmesini gerekli kılmaktadır. Aile, toplumu oluşturan temeldir. Buna nazaran bir toplum da, en ufak sosyal yapı olan ailelerin birleşmesinden oluşmuş insan topluluğudur (Könezoğlu, 2006: 1). Bu perspektiften yaklaşıldığında Akbulut'a göre (2008: 41), evle alakalı olmaları sebebiyle sinemada melodramlar da aile kavramına özel bir önem vermektedir. Bu durumu yönetmenin sinemasında melodramatik bir öge olarak değerlendirmek mümkündür. Dostluklar anlamında ise söz konusu durumu yönetmenin filmlerinde canlandıran karakterler sıklıkla cinsel yönelimleri ve cinsiyet kimlikleri toplumdan farklı olan bireylerden oluşmaktadır. Kavramları açıklamakla devam edilecek olursa *cinsiyet kimliği*, insanın biyolojik cinsiyetini değil kendisini ait hissettiği cinsiyete dair kimliğini belirtir (Güner vd., 2011: 20).

Yönetmenin ilk filmi olan *Hamam* ele alındığında dayanışma temasının filmin geneline yayıldığı gözlenebilir. Romalı bir mimar olan Francesco, teyzesi Madam'ın ölümü ve kendisine hamamını miras bırakmasıyla eşi Marta'yı İtalya'da bırakarak, başta aksini istemesine rağmen, İstanbul'a gelir. Francesco, İstanbul'da hamamı işleten Türk ailesi Osman, Perran ve çocukları Mehmet ve Füsün'dan sıcak bir aile ortamı ve ilgi görür. Bu samimiyet ve dayanışma halinin en iyi temsil edildiği yerler, yönetmenin diğer filmlerinde de görülebilir olan sofralardır. Film içerisinde Francesco, Mehmet ve Füsün ile bir futbol maçına gider, mahalleden bir çocuğun sünnet düğününe katılır ve de onlarla beraber halay çeker. Onun çeşitli biçimlerde maruz kaldığı bu dayanışma hali git gide değişimine sebep olacaktır.



Şekil 4: *Hamam* filminden sofranın kullanımına bir örnek

Filmde oryantalist bir anlayış da söz konusudur. Ferzan Özpetek, Avrupa temelli bir bakış açısıyla doğu uygarlığını değerlendirdiği filmlerle kariyerine başlamıştır. Bilindiği üzere oryantalizm, Batı ile Doğu'nun kimliklerini farklı şekillerde konumlandırmak için yaratılmış bir kavramdır. Özpetek'in filmlerinde yer alan şarkiyatçılık; âdetler, mekanlar, sosyal ilişkiler ve insanlar için dizayn edilmiş bir oryantalizmdir. Fakat yönetmen sonraki filmlerinde bu tutumundan uzaklaşacaktır (Pösteki, 2005: 146).

Yönetmenin sonraki filmi Harem Suare’de Safiye padişahın gözdesi olmayı başardığında harem görevlisi Gülfidan ile yakınlaşacak ve sonrasında Meclis-i Mebusan haremi kapatmak için harekete geçtiğinde bile dostlukları devam edecektir. Safiye’nin padişahın olan oğlu Osman’ı kaybetmesi dahil yaşadıkları tüm zor anlarda omuzdaş olan bu ikili film boyunca dayanışmanın güzel bir örneğini sergiler.

Cahil Periler filminde kadın bir doktor olan Antonia eşini kaybettiğinde tesadüfen onun yasak ilişkisini ve sonrasında da biseksüel olduğunu öğrenir. Antonia’nın yasak ilişkisini kiminle yaşadığını araştırırken karşılaştığı yeni hayatta eşinin eşcinsel sevgilisi Michele’i ve Michele’in cinsiyet kimliği, cinsel yönelimleri farklı tüm dostlarını tanıdıkça aralarında güzel bir arkadaşlık gelişmeye başlar. Bu gelişmenin oluşumunda Michele’in arkadaşı Ernesto’nun evde yatalak bir hasta konumunda olup Antonia’nın doktorluğu dolayısıyla onunla ilgileniyor olması, dayanışma hali açısından önemlidir. Antonia, Michele’i zamanla daha yakından tanımaya başladıkça aralarında daha derin bir bağ oluşmaya başlar. Ancak çift heteroseksüel anlamda bir ilişkiye başlamazlar. Michele’in tercihlerinden dolayı aralarında imkansız bir aşk söz konusu olmuştur.

Yönetmenin takip eden filmi Karşı Pencere’de Giovanna’nın ve Davide’nin kesişen hayatları anlatılır. İkinci Dünya Savaşı’nda bir Yahudi mahallesini Nazilerden kurtarmak için zor bir seçim yapmak zorunda kalmış Davide o dönemler birlikte olduğu Simone’u günümüz İtalya sokaklarında bilinçsiz bir şekilde ararken tesadüfen yolu Giovanna ve Filippo’nun yolları ile kesişir. Ailesinin kurulu düzenine dahil olan Davide ile başlarda geçinemeyen Giovanna, Davide’yi zaman geçip tanıdıkça, örneğin ikisi de hamur işi tutkunedir, aralarında bir dostluk gelişmeye başlar. Bu noktada alt kat komşusu aile dostları Emine de anılmaya değer bir durum oluşturmaktadır. Giovanna’nın Davide’ye duyduğu yakınlığı, dayanışma ve karakterin değişim hissi ona hitaben filmin sonunda paylaştığı şu sözlerinden anlaşılabilir:

Hala tavsiyene ihtiyacım var Davide. Senin bakışlarına, senin jestlerine... Ama aniden senin jestlerinin benim olduğumu fark ediyorum. Konuştuğum zaman senin gibi konuştuğumu fark ediyorum. Seni terk eden herkes her zaman yanında kendilerinden bir parça bırakıyor mu? Anılara sahip olmanın sırrı bu mu? Bu doğruysa kendimi daha güvende hissedeceğim. Çünkü asla yalnız kalmayacağımı bileceğim.

Kutsal Yürek filminde küçük yaşta öksüz kalmış olan Irene'nin hikayesi anlatılır. Yıllar sonra çok başarılı bir iş kadını olup boş aile evine geri dönen Irene bir gün evinden çıkıp makam aracına binmek üzereyken küçük Benny ve hırsızlar çetesi ile karşılaşır ve Benny tarafından soyulur. Kötü bir başlangıç yapsalar da Benny'i tanıdıkça gittikçe onunla daha çok yakınlaşan Irene, sonrasında Benny'nin ölümü ile onu derinden etkileyen travmatik bir deneyim yaşar. Irene ve Benny arasındaki arkadaşlık, insanlara karşılıksız yardım etme amacıyla omuzdaşlık anlamında Benny'nin erken ölümüne kadar sürekli gelişerek devam edecektir. Ferzan Özpetek bu bağlamda filmin sonunda Irene'nin evindeki annesinin tek çizimi olan yağlı boya bir tabloda annesini Benny olarak betimleyerek filmi mucizevi bir şekilde bitirmiştir. Aileyi ve arkadaşlığı böylece bir tablo ile birleştirebilen yönetmenin bu seçimi özellikle dikkate değerdir.

Yönetmenin Bir Ömür Yetmez filminde bir yakın arkadaş grubu ortak bir akşam yemeği için eşcinsel bir çift olan Davide ve sevgilisi Lorenzo'nun evinde buluşurlar. Özpetek daha filmin başından itibaren eski dostlar arasındaki dayanışma halini, gruba yeni katılan Paolo hariç, gerek sürekli tercihi olan mutfak sahneleriyle gerekse bir geriye dönüş sahnesi olan gruptaki psikolog Angelica'nın Davide, Lorenzo ve Rovertto'yu katılmaya ikna ettiği sigara bırakma seansından bir kesit ile aktarır. Lorenzo grubun tekrar buluştuğu başka bir akşam yemeğinde beyin kanaması geçirip hastaneye kaldırılır ve sonrasında kaldırıldığı hastanede hayatını kaybeder. Ölüm konusundan vazgeçmeyen yönetmen, Mithat Alam Film Merkezi'nde Atilla Dorsay ile yaptığı bir röportajında bu durumla ilgili filmiyle alakalı şöyle bir açıklamada bulunur: "...Mesela, bir morg sahnesi vardır; ona çok benzer bir olay

yaşamıştım. Biz bir grup iyi arkadaştık. İçimizden biri hastaneye kaldırıldı. Hepimiz hastaneye doluştuk, yirmi dört saat orada bekliyorduk. . . . Nöbetleşe bekledik. Doktora durumunu sorduğumuzda bize, 'Boynundan aşağısı tutmuyor, keşke yaşamasa,' dedi. O anı aynen koydum filme.” (http://www.mafm.boun.edu.tr/files/64_Ferzan%C3%96zpetek.pdf). Yaşadıklarını filmlerinde paylaşan yönetmen bu filmde yarattığı his ile gruptan geride kalanlar ve seyirci üzerinde güçlü bir dram etkisi oluşturur. Alttaki görselde hastanede ölüm haberini daha almayan tüm grup, bahçede sırtları birbirine dönük bir şekilde oturup kaygıyla beklemektedirler. Yönetmenin filmlerindeki sofrta sahnelerine benzer bir düzenle ama sırt sırta oturmuş grubun bu şekilde sıralanması önemli bir detaydır.



Şekil 5: *Bir Ömür Yetmez* filminde dayanışmanın betimlenmesi

Mükemmel Bir Gün filminde boşanmış bir çift olan Emma ve Antonio'nun trajik hikayesi aktarılır. Ailenin son 24 saatini anlatan filmde aile fertlerinin her biri detaylı tanıtılarak özdeşleşme hali en üst seviyeye çıkarılıp yaratılmaya çalışılan dram etkisi, film müziklerinin de etkisiyle, yoğun bir şekilde filmde yer alabilmiştir. Dayanışmanın yer alması gereken toplumun en küçük birimi aileyi merkeze koyması (her ne kadar boşanmış bir çift de olsa) ve doruk noktasının yarattığı hissiyatla filmin Ferzan Özpetek sinemasının dramatik anlamda en güçlü filmlerinden biri olduğu söylenebilir.

Yönetmenin bir sonraki filmi *Serseri Mayınlar*'da hane halkı sayısına göre bir büyük aile olan Cantone ailesinin başından geçenler konu edinilir. Roma'dan yeni dönen Tommaso ailesine bir akşam yemeğinde eşcinsel olduğunu açıklamak üzereyken abisi Antonio aynı yemekte önce söz alarak kendisinin eşcinsel olduğunu açıklar. Ailenin reisi olan baba Vincenzo, oğlu Antonio'yu açıklamasından sonra evden ve aile şirketlerinden kovma kararı alır. Aile içindeki dayanışmayı, baba figürünün Antonio hakkındaki zıt tutumuna rağmen, film boyunca işleyen ve gösteren filmde evin büyükannesinin ölümü ailenin tüm fertleri için bir kırılma anı yaşanmasına ve onların daha da kenetlenip dargınların barışmasına vesile olur.

Şahane Misafir filminde oyunculuk tutkusu yüzünden Roma'ya gelmiş olan Pietro'un fantastik öğelerle örülü hikayesi anlatılır. Roma'da öncelikle kuzeni Maria ile kalan Pietro kendine bir ev kiralar. Ancak kiraladığı ev hayaletlidir. Bu hayaletler İkinci Dünya Savaşı yıllarında İtalya'da ünlü bir tiyatro topluluğu olan *Apollonio* grubundan oluşur. Pietro, Apollonio grubundan her ne kadar başlarda evinden gitmelerini istese (ve bunu onlardan talep ettiyse) de sonrasında grubu tanıdıkça onlardan büyük bir oyuncu olma hayali için oyunculuk üzerine taktikler alacak ve onları benimseyecektir. Ölümünün ardındaki sır perdesini aralamaya çalışırken bir anlamda omuzdaş olan Pietro dahil evdeki tüm karakterler olay örgüsünde çatışma aşamasından sonra dayanışmanın güzel bir örneğini sergilerler.

Kemerlerinizi Bağlayın filmi, Elena ve Antonio'nun hikayesini anlatır. Elena ve Antonio'nun bir durakta karşılaşması ile başlayan film Elena'nın sevgilisi Giorgio'nun verdiği partide çiftin resmen tanıştırmaları ile devam eder. Film akışı içerisinde ileriye sıçrayış tekniğiyle kendi ailesini de kuracak olan Elena öncesinde annesi ve teyzesi ile beraber yaşamaktadır.

Filmin ilerleyen kısımlarında Elena'nın kanser olması ve bu durumun yakın çevresi üzerinde olan yıkıcı etkisi sebebiyle Ferzan Özpetek, filminde aile ve -Fabio karakteri ile de- dost dayanışmasını yoğun bir şekilde hissettirir. Alttaki görselde Elena'nın annesi, teyzesi, dostu Fabio ve kocası Antonio görünmektedir.

Karakterlerin Elena'ya göre plandaki konumlanışı Elena'ya olan yakınlıklarıyla doğru orantılı olarak düşünülebilir.



Şekil 6: *Kemerlerinizi Bağlayın* filminde dayanışmanın betimlenmesi

Ferzan Özpetek'in on birinci filmi olan *İstanbul Kırmızısı*, ünlü bir yönetmen ve yazar olan Deniz Soysal'ın çağrısı üzerine İngiltere'den İstanbul'a geri dönen Orhan'ın hikayesini konu edinir. Ferzan Özpetek'in hem kendi romanını filmleştirmesinden ve de filmde ona dair birçok şey gözlenebildiğinden *İstanbul Kırmızısı* için yönetmenin en kişisel filmi denilebilir. Bu saptamayla ilgili olarak bir röportajında yer alan "*Nejat İşler'in canlandırdığı Deniz Soysal sen misin?*" sorusuna şöyle cevap vermiştir: "*Deniz bana benziyor. Sadece bir aylığına Türkiye'de, aslında Avrupa'da yaşıyor ve sürekli iş gereği seyahat ediyor. Ama Orhan da biraz benim gibi. Çünkü o da dışarıdan geliyor. Ülkenin nostaljisi ve doğduğu ülkeye zaman zaman yabancı olma duygularını taşıyor. Pratikte kendimi bu iki karakterde ikiye böldüm. Ama bütün oyuncular da benden bir şeyler var...*" (<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ayse-arman/bu-filmde-gordugunuz-istanbul-bir-sure-sonra-olmayacak-40377680>).

Filmde Neval ile tanıştırdıktan sonra Deniz'in kayboluşu sebebiyle onunla yolları daha sık kesişen Orhan, Neval ile bu anlamda bir omuzdaş olur. Aynı durum Deniz'in annesi Süreyya Hanım ile Orhan için de söylenebilir. Süreyya Hanım'ın

Deniz'in kayboluşundan sonra Orhan'ı oğlu gibi benimsemesi de önemlidir. Çok sayıda sofa sahnesinin yer aldığı filmde dayanışma hissi filmin geneline yayılmış durumdadır.

2.2.3.2. Ferzan Özpetek Filmlerinde Değişim

Ferzan Özpetek filmlerinde sık yinelenen önemli bir tema da değişimdir. Dram türünün uylaşımından biri olan değişim teması yönetmenin sinemasında farklı şekillerde kendisine yer bulur. Hem filmlerindeki karakterlerin olgunlaşmaları veya kendilerini keşfediş hikayeleri ile, hem de yönetmenin seçtiği konular (ölüm hali gibi) bakımından değişim temasının kullanımını ayrı ayrı başlıklar şeklinde gözlemleyebilmek mümkündür. Verdiği bir röportajında yer alan Özpetek'in cümlelerinden de bu fikrin onu nasıl derinden etkilediği görülebilir: *“Her şey, bir anda değişebilir. Milyonlarca Euro'n olabilir, yalıların, katların, yatların... Altı ay içinde her şey tamamıyla tepetaklak olabilir, hepsi elinden gidebilir. Böyle bir dünyada yaşıyoruz artık. Bugün sağlığın çok iyidir, ertesi gün hayatın kayabilir. Bunun bilincine vardığımız bir dünya bu...”* <http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ayse-arman/bu-filmde-gordugunuz-istanbul-bir-sure-sonra-olmayacak-40377680>).

Örneğin yönetmenin filmografisinde değişim temasının farklı kullanımlarıyla ilgili en belirgin örnek olan Hamam filminde Francesco başta İstanbul'a gitmek istememekte ve eşi Marta'ya kendisinin yerine oraya gidip teyzesinden kalan mirası satarak Roma'ya geri gelmesini istemektedir. Ancak Francesco karar değiştirip bir kez Türkiye'ye geldikten sonra İstanbul'u ve içindekileri tanıdıkça kendini keşfedeceği bir içsel yolculuğa çıkmış olur. Özellikle hamamı işleten Türk ailesinin evinde bulunduğu Teyzesi Anita'nın annesine göndermemiş olduğu birikmiş mektupları boğazdaki bir şehit hatları vapuru yolculuğunda okudukça yavaş yavaş İstanbul'un büyüüne kapılmaya başlar. O, Roma'daki huzursuz Francesco değildir artık. İstanbul'da hem Mehmet ile yakınlaşması sebebiyle cinsel yönelim anlamında tercihi, hem de gördüğü samimiyet ve yaşadığı dayanışma halinden dolayı düşünsel

anlamda fikirleri deęiřecektir. Filmin sonunda dūřünsel anlamda benzer bir deęiřim İstanbul'u tanıyan ve Francesco'nun kaybindan sonra artık hamamın yeni sahibi olan eři Marta'da da gözlemlenir.



şekil 7: *Hamam* filminde Francesco'nun değişim sürecinden bir örnek

Yönetmenin ikinci filmi olan *Harem Suare*'de Safiye, padişaftan oęlu şehzade Osman'ı bir suikast ile kaybetmesi ile başlayan süreçle beraber yaşadıklarıyla, deneyimleriyle bir anlamda olgunlaşarak değişime uğrar. Ardından Padiřah Abdūlhamit'in Kanun-ı Esasi'yi imzalamasıyla haremde bir büyük değişiklik meydana gelmiş ve Meclis-i Mebusan haremı kapatmak için harekete geçmiştir. Safiye hareme gelen askerlerin -karakterin değişiminin getirmiş olduğu yeni ruh haliyle- içeriye girmelerini önler ve o an için bir trajedi yaşanmasını önlemiş olur.

Cahil Periler'de Antonia'nın kocası Massimo'yu filmin başında kaybedişi Antonia'nın hayatında büyük bir değişimi beraberinde getirir. Yönetmenin filmlerinde fiziksel ölüm konusunu sıklıkla kullanmasının sebeplerinden biri de budur: *olay örgüsünün ve karakterlerin gelişimi için her anlamda bir değişiklik oluşturabilen düğümler atmak.*

Karşı Pencere filminde Giovanna'nın Davide'den öğrendikleri, ona karşı hissettikleri, ona olan güveni, samimiyeti -Davide'nin yokluğunda bir anlamda

olgunluğa ulaşarak- Giovanna'da bir değişime sebep olur. Filmde aynı zamanda soykırım yan teması da Davide karakteri üzerinden işlenmiştir. Davide, İkinci Dünya Savaşı sırasında sevgilisini feda ederek tüm bir İtalyan Yahudi mahallesini kurtarmayı seçmiş özverili bir karakterdir. Bu sebepten dolayı filmdeki baskın dram unsurunu gerçekleştiren de Davide karakteridir.

Kutsal Yürek filminin başında eski aile dostları olan Marchetti çiftinin intiharı ile bir kayıp yaşayan Irene, yeni tanıştığı küçük hırsız Benny'i de kaybettikten sonra tüm bu olanlardan derinden etkilenir ve büyük bir değişim geçirerek paylaşımlarında sınır tanımayan bir *özgeci* olarak insanlara yardım etmeye başlar. Yönetmen, Giancarlo rolündeki yardıma ihtiyacı olan erkek karakteri ise İsa Peygamber resimlerine benzer görünümde olan bir aktörün oynamasını tercih etmiştir. Altta yer alan görselde Ferzan Özpetek Irene'nin geçirmiş olduğu büyük değişimi, Rönesansın ünlü sanatçısı Michelangelo'nun şu an Vatikan'daki Aziz Petrus Bazilikası'nda bulunan Meryem'in çarpmıha gerildikten sonraki İsa Peygamber'in cansız vücudunu tuttuğu *Pietà* heykeline benzeterek aktarmıştır. ([https://tr.wikipedia.org/wiki/Pietà_\(Michelangelo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Pietà_(Michelangelo)))



Şekil 8: *Kutsal Yürek* filminden Irene'nin değişiminin betimlenmesi

Bir Ömür Yetmez filminde de yakın arkadaş grubunun değişim halinin gerçekleşmesi grupta herkesin sevdiği Lorenzo'nun erken ölümü ile olur. Sevgilisini kaybeden Davide yazlık evlerine gittiğinde intiharı bile düşünür ancak gerçekleştirmez. Yönetmenin, Mükemmel Bir Gün filminde ise asıl kırılma anı doruk noktasındaki bir trajediyle meydana gelir. Baba Antonio kendisini, kızını ve oğlunu eski evlerinde kendi tabancasıyla vurur. Kızı hariç kendisi ve oğlu ölür. Antonio'nun geçirdiği bu değişim ve yoğun bir şekilde şiddete başvurabileceği, öncesinde kendi aracında Emma'ya el kaldırıp ardından ona bir otoyol kenarında tecavüz girişimiyle izleyiciye gösterilmiştir.

Serseri Mayınlar'da ise film Tommaso'nun Roma'dan dönmesiyle başlar. Ancak ailesindeki herkes için değişimi başlatan Tommaso'nun dönüşü ve yapmayı planladığı açıklaması değil, eşcinsel olduğunu bir akşam yemeğinde açıklayan abisi Antonio'dur. Ailenin babası Vincenzo Cantone yemekteki o açıklamayı kaldıramaz ve abi Antonio'yu baba ocağından ve aile şirketine konumundan kovar. Fakat filmin çözüm aşaması olan evin büyükannesinin cenaze töreninde aile içi dayanışma baskın hale gelir ve tekrar bir değişim hali yaşanarak ailedeki tüm dargınlar barışır.

Şahane Misafir'de Pietro ise yeni taşındığı evin hayaletlerine maruz kalarak hayatında bir kırılma anı yaşar. Takip eden süreçte ruhsal bir değişim geçirdiğine inanarak profesyonel bir tedavi bile görür. Kemerlerinizi Bağlayın'da Elena kanser olduğunu öğrenerek hastalığının ilerleyen aşamalarında hayatında büyük değişiklikler ve bu durumun doğal sonucu olarak bir değişim yaşar. İstanbul Kırmızısı filminde Orhan, ablası Aylin'i yıllar sonra babalarından kalan dükkanında ziyaret eder. Ablası kendisini, annesini ve babasını terk edip Türkiye'den kaçarcasına uzaklaşmasına rağmen kardeşi Orhan'ı yeniden benimser. Ardından Orhan kendisinde güç bularak öncesinde yazmayı bırakmasına karşın tekrar kalemi eline almaya karar vererek bir değişim geçirir. Alttaki görselde bu durum gösterilmiştir. Filmde Deniz'in annesi, Orhan'ı kendi ailesinden biri gibi kabul eder. Orhan tüm bu dayanışma ve samimiyetten derinden etkilenerek Türkiye'de kalıp Deniz'in yapamadıklarını yapmaya, bir anlamda Deniz olmaya karar verir.



Şekil 9: *İstanbul Kırmızısı* filminde Orhan'ın değişiminin betimlenmesi

2.2.3.2. Ferzan Özpetek Filmlerinde Tutku

Ferzan Özpetek filmografisinde değişim gibi tutku teması da farklı biçimlerde gerçekleşir. Tutkuyu yasak aşk, şöhret tutkusu, güç veya iktidar tutkusu gibi farklı başlıklar olarak onun filmlerinde görebilmek mümkündür. Ancak bir kavram olarak yaklaşılacak olunursa tutku, irade ve yargıları aşan güçlü bir coşku hali, ihtirastır (<http://www.tdk.gov.tr>). Tutku, istemenin hipnotize edici halidir. İçerisinde tutkunun yer almadığı hiçbir iş sahiden gayesine, hedefine ulaşabilmiş sayılmaz (Emre, 2018: 5).

Hamam filminde hem aşka dair hem mülkiyet tutkusuna dair bir vurgu mevcuttur. Francesco, İstanbul'a geldikten sonra Mehmet'i tanıdıktan sonra aralarında sürekli yükselen bir şekilde cinsel çekim oluşmaya başlar. Mehmet'i gündelik yaşantısında gözlemleyen Francesco gitgide daha çok Mehmet'e bağlanır ve aralarındaki çekim, karısı Marta'nın bir gece onları gizlice gözetlerken şahit olduğu öpüştükları anda zirve noktasına çıkar. Aralarındaki bu tutkulu ilişkiyi Francesco açısından *yasak aşk* olarak adlandırmak mümkündür. Aşk, bir başkası için beslenen güçlü, yoğun ve tutkulu bir sevgi olarak kabul edilir. Bu açıklamaya ek olarak "aşk" çoğunlukla kişilerin cinsel etkinlikleri ile alakalıdır (Aktaran: Tufan ve Yaluğ, 2010: 444). Ancak burada, Francesco hala Marta ile evli olduğu için, yasak bir aşk söz konusudur. Diğer öne çıkarılan bir başlık olarak mülkiyet tutkusu da zengin iş kadını

Filiz Hanım'ın eski Balat'ın büyük bir kısmını yıkıp yerine gökdelenler ve iş merkezleri yapmasını aktaran Zozo karakterinin yan hikayesi ile ortaya konulur. Alttaki görselde Mehmet ve Francesco'nun kadınlar hamamını çatıda yer alan bir delikten heyecanla gözetlediği plan yer almaktadır.



Şekil 10: *Hamam* filminde cinsel tutkunun betimlenmesi

Harem Suare filminde tutku hali kendisini hem cinsel anlamda hem de iktidar tutkusu olarak belli eder. Safiye, harem ağası Nadir ile yakınlaşarak imkansız bir aşk da olsa bir ilişkiye başlar. Aynı zamanda filmde onun, iktidar tutkusuyla saraydaki konumunu korumak adına, hamama yeni gelen cariyeyi öldürdüğü düşünülmektedir. Ancak bu tutkusu hamamda tüm dikkatlerin üzerine çekilmesine sebep olur ve padişahın oğlu Osman zehirlenerek öldürülür.

Cahil Periler'de Antonia'nın kocası Massimo'nun, serim bölümünde öldükten sonra, yasak aşkı ortaya çıkınca filmin olay örgüsü aşamasında bir düğüm daha atılmış olur. Bu yeni gelişmenin peşinden giden Antonia, Massimo'nun eşcinsel sevgilisi Michele ile gittikçe yakınlaşmaya başlar ve aralarında bir aşk başlamak üzereyken Michele cinsel yönelimini değiştiremeyeceğini anlar. Filmde eşcinsel olan Michele karakterinin yer aldığı ve cinsel tutku halini içeren birçok sahne vardır. Bu

sahnelerin kullanımı bakımından Ferzan Özpetek'in en cüretkar filminin *Cahil Periler* olduğu söylenebilir.

Giovanna'nın Davide ile ortak noktaları olan hamur işi tutkunu olmak gibi belli vurgular dışında *Karşı Pencere* filminde de bir yasak aşk işlenir. Bu yasak aşk Giovanna ile Lorenzo arasındadır. Aşk, batı dillerine göre “arzulama”, “doyum”, “özeleme” ve “libido” kelimeleri ile alakalıdır (Aktaran: Tufan ve Yaluğ, 2010: 444). Böylelikle bu kelimelerin çağrıştırdıklarıyla aşkın tutku ile ilgisi daha rahat görülebilir. Filmde zaman zaman beliren yemek yapma tutkusu da bir alt başlık olarak kabul edilebilir. Buna benzer bir durum *Bir Ömür Yetmez* filminde de görülür.

Filippo ile evli olan Giovanna, Lorenzo'yu kendi dairesinin mutfağında bazı akşamlar gizlice gözetler ve bu durumu en yakın arkadaşı alt kat komşusu Emine de bilmektedir. Ancak Giovanna'nın Lorenzo ile yollarının tam anlamıyla kesişimi Davide'nin bir akşam kayboluşu ile gerçekleşir. Birbirlerine gittikçe daha çok bağlanan çift Lorenzo'nun evinde bir birliktelik yaşamak üzere buluşurlar. Ancak Giovanna'nın kendi evine Lorenzo'nun dairesinden –gerçekte yeni bir pencereden-bakması kararını değiştirmesine sebep olur ve evden ayrılır.



Şekil 11: *Karşı Pencere* filminde cinsel tutkunun betimlenmesi

Kutsal Yürek filminde Irene, karakterin değişim anından sonra sınırsız bir sencillik hali ile mülkiyet tutkusu karşıtı bir ruh hali içine girer. Ferzan Özpetek'in izleyiciye zaman zaman çeşitli mekanlarda Irene ile yüz yüze getirerek gösterdiği Meryem Ana ikonu bu bakımdan önemlidir.

Bir Ömür Yetmez filminde tekrar bir yasak aşk kullanımı söz konusudur. Başarılı bir yazar olan Davide ile sevgilisi Lorenzo'nun aşkının ve de Lorenzo'nun erken ölümünün yarattığı dramın merkezde yer aldığı filmde bir bankada yönetici olan Antonio'nun karısı Angelica'yı aldatması filmde bahsi geçen yasak aşktır.

Mükemmel Bir Gün filminin temasının merkezinde iktidar, kudret sahibi olma tutkusu ve bu tutkusu peşinde koşan bir insanın neler yapabileceği vardır. Elio Fioravanti'nin özel koruması olan Antonio, boşanmış olduğu eşi ve çocuklarının üzerinde iktidar sahibi olma isteğiyle sürekli bir otorite kurmaya çalışırken, genç Aris'in babası olan Elio Fioravanti de makamı gereği iktidar partisinde nüfuzu olan tutkulu bir milletvekilidir. Elio'nun bu tutku dolu hali sonrasında partisinden ihraç edilmesine sebep olacaktır. Antonio ise eski eşi üzerinde tam bir kontrol sağlayamayacağını anladığında önce aracına binen Emma'ya şiddet uygulayarak bir otoyol kenarında tecavüze kalkışır ancak Emma bu durumdan kurtulmayı başarır. Filmin doruk noktası aşamasına gelindiğinde Antonio istediklerini elde edemeyerek bu tutkusundan kör olmuş bir vaziyette Emma'nın en değer verdiği kişiler olan çocuklarını kendi evlerinde kendi silahıyla vurur ve ardından intihar eder. Şekil-12'de Antonio'nun şiddetine maruz kalan Emma görünmektedir.



Şekil 12: *Mükemmel Bir Gün* filminde güç tutkusunun betimlenmesi

Yönetmenin *Serseri Mayınlar* filminde evin büyükannesi üzerinden yemek (şeker yeme) tutkusu ve Luciana karakteri üzerinden de cinsel tutku temaları işlenir. Özellikle büyükannenin doyumsuz bir şekilde şekerleme yiyerek şeker komasına girip intihar etmeyi seçmesi dikkate değerdir.

Şahane Misafir’de Pietro’nun Roma’ya taşınmasına şöhret tutkusu sebep olmuştur. Apollonio Tiyatro Grubunun Pietro’ya oyunculuğunu geliştirmesi anlamında yardımcı olup çeşitli oyunculuk taktikleri vermesi filmin temasını destekler bir durumdur. Grubun yıldızı Livia Morosini’nin 1943 yılında arkadaşlarını ihbar edip ölümlerine sebep olarak Arjantin’e kaçması şöhret tutkusu yüzündendir. Pietro ile olan konuşmasındaki karakterin şu sözleri bu tutkusunu gözler önüne serer, “Çok büyük bir aktristim. Beni sadece tiyatro ilgilendiriyordu. Sadece sanat hayatta kalır hayatım... Gerisi boş”. Buna karşılık olarak ise Pietro’nun “Neden ihanet ettiniz?” sorusuna, “İhanet etmek için herhangi bir taraf olmak gerekir. Ben sadece kendi tarafımdaydım. Suç mu bu?” şeklinde cevap verir. Filmde ayrıca Pietro karakteri üzerinden yine yemek (yapma) tutkusunun varlığı gözlenebilir.

Yönetmenin onuncu filmi olan *Kemerlerinizi Bağlayın*, Elena ve Antonio’nun öncesinde yasak olarak başlayan aşklarını hikaye edinir. Filmin doruk noktası

aşamasında Elena'nın meme kanseri olduğunu öğrenmesi Antonio'yu başta korkutup Elena'ya karşı içine kapanmasına sebep olsa da ona olan büyük aşkı korkusuna baskın gelir. Hatta bir gün Elena ilerlemiş hastalığı sebebiyle hastanede yatar durumdayken, oda arkadaşı yanındaki hasta yatağında olmasına rağmen, Elena ile birlikte olur. Aşkın seksüel tarafına vurgu yapması bu sahneyi, tutku temasını görünür yapabilmesi anlamında önemli kılar.

Bu çalışmanın kapsamındaki son film olan İstanbul Kırmızısı'nda Deniz'in tanrıyı oynama ve güç tutkusu, kitabında bahsettiği Yusuf karakterinin yaşadıkları hakkında Orhan'ın *"illa bir gerçek payı vardır"* yorumu üzerine ona verdiği şu cevabından anlaşılabilir: *"Şu kadarlık gerçek bir an... Gerçek bir an için bütün kahramanlarımın bütün hayatlarını değiştirebilirim. Ben yazdım oğlum... Yönetmen benim... Kim olduklarına nasıl davranacaklarına ben karar veririm. Anladın mı?"*. Orhan'ın Neval'e duyduğu aşk ise tematik anlamda filmde yer alan diğer itici güçtür.

Görüldüğü üzere Ferzan Özpetek sinemasında tematik anlamda bir tutarlılık halinden söz edilebilir. Warren Buckland'a göre (2013: 86) yaratıcı bir yönetmenin eserlerinde yer alan stil tutarlılığı, konu birliği ve tutarlılığı yanında yakaladığı tematik tutarlılık da o yönetmenin daima aynı filmi üretmeye çalıştığı iddiasını destekler. Aynı zamanda biçimsel özellikler başlığında da görüleceği üzere yönetmenin tercih ettiği bazı biçimsel özellikleri çalışma kapsamındaki filmlerinin temalarına katkıda bulunmaktadır.

2.2.4. Ferzan Özpetek Filmlerinde Karakter

Dram sanatında anlatımın ana ögesi "eylem"dir. Bir olay dizisindeki karakter de davranışları, eylemleri ve sözleri yoluyla var olur. Yani bir karakterin tam anlamıyla oluşabilmesi için, bir davranışın, bir aksiyonun içinde bulunmasına ihtiyaç vardır (Ersümer, 2013: 53). Aslında karakterler tüm filmlerde, bir anlatı içerip içermemesine bağlı olmadan, var olan bireylerdir. Söz konusu bu bireyler ister ana

isterse yan karakter olsun, filmin eylemiyle birlikte *temalarını* da meydana getirir (Corrigan, 2015: 76).

Karakterler arası karşıtlıklar bir dramanın temelini oluşturur. Çünkü ana karakterin istenci ve istem yönü, kendisinin tam tersinin filme dahil edilmesi aracılığıyla belirgin bir şekilde görünür hale gelir ve belli bir nitelik kazanır. Bundan böyle izleyici, zıttının varlığıyla, baş karakterin özelliğini daha iyi bir şekilde kavrayabilir (Ünal, 2015: 73). Örneğin yönetmen Ferzan Özpetek’in Kutsal Yürek filminde Irene ve teyzesi Eleonora arasında geçen sahnelerde mülkiyet ve iktidar tutkusunun her iki karakter için ne anlam ifade ettiği (özellikle Irene’nin geçirdiği büyük değişim sonrasında) açık bir şekilde görülebilir.

Bir filmde rol alan herkes karakter rolünde değildir. Bu noktada karakter ve tip arasındaki farklardan bahsedilmelidir. TDK’ya göre tip, “*kendine özgü kişiliği olmayan, genellikle bilinen kalıplardaki insanları gösteren oyun kişisi*” anlamına gelir (www.tdk.gov.tr). Tipler derinlemesine işlenmeyip basit psikolojik yapıları olan, olay örgüsü boyunca değişmeyerek kalan ve genellemeler ile var olmuş dram araçlarıdır (Ersümer, 2013: 55). Örneğin Hamam filminde yer alan ve o dönemki İstanbul Balat’ı dönüşüme uğratacak olan zengin iş kadını Filiz Hanım bir tiplenmez.

Bob Foss’a göre (2016: 138) bir karakteri oluşturan kişilik fiziki, psikolojik ve toplumsal boyutların bir bütünü şeklinde üç boyutlu olarak şekillendirilmelidir. Foss, bu özellikleri şu şekilde tasnif eder: yaş, cinsiyet, vücut yapısı, saçın rengi ve stili, hareketler gibi verilerden oluşan *fiziki özellikler*; zeka düzeyi, düşleri, düş kırıklıkları, cinsel eğilimleri, yaşama karşı duruşu, özel yetenekler gibi *psikolojik özellikler*; etnik kökeni, milliyeti, eğitimi, mesleği, hobileri, ilgileri, arkadaşları, ailesi gibi verilerden oluşan *toplumsal özellikler*.

Alttağı tabloda Ferzan Özpetek’in inceleme kapsamındaki tüm filmlerinde yer alan önemli karakterlerinin sözü edilen üçlü sisteme göre detaylı kişilik özellikleri ortaya konacaktır. Böylece bir yandan yönetmenin filmlerindeki karakterlerin kişiliklerine bağılı bir şekilde doğal olarak barındırdıkları *karşıtlıkları* ve filmlerinin temalarına olan ilgileri de daha rahat görülebilecektir.

Karakter	Fiziki Özellikleri	Psikolojik Özellikleri	Toplumsal Özellikleri
Francesco (<i>Hamam</i>)	Erkek 30-40 yaşlarında Atletik yapılı Koyu kahverengi gözlü Şık giyimli Kısa saçlı	İçe dönük Homoseksüel İşkolik İyimser	Mimar Evli Kentli Hristiyan Üniversiteli Yüksek gelirli
Marta (<i>Hamam</i>)	Kadın 30-40 yaşlarında İnce yapılı Koyu kahverengi gözlü Şık giyimli Uzun saçlı	İçe dönük Heteroseksüel Gerçekçi Rahat	Mimar Evli Kentli Üniversiteli Yüksek gelirli
Safiye (<i>Harem Suare</i>)	Kadın 20-30 yaşlarında İnce yapılı Kahverengi gözlü Şık giyimli Uzun saçlı	Dışa dönük Heteroseksüel Asi Hazcı	Cariye Bekar Harem sakini
Antonia (<i>Cahil Periler</i>)	Kadın 30-40 yaşlarında Atletik yapılı Yeşil gözlü Rahat giyimli Kısa saçlı	Dışa dönük Heteroseksüel Gerçekçi Paylaşımçı	Doktor Dul Kentli Üniversiteli Yüksek gelirli

Tablo 4: Filmlerdeki Karakterlerin Kişilik Özellikleri

Michele (<i>Cahil Periler</i>)	Erkek 30-40 yaşlarında Atletik yapılı Koyu kahverengi gözlü Rahat giyimli Kısa saçlı	Dışa dönük Homoseksüel Bencil Hazcı	İşletmeci Bekar Kentli Yüksek gelirli
Giovanna (<i>Karşı Pencere</i>)	Kadın 30-40 yaşlarında İnce yapılı Yeşil gözlü Şık giyimli Uzun saçlı	İçe dönük Heteroseksüel Duygusal Sinirli	Muhasebeci Evlü Kentli Orta gelirli
Davide (<i>Karşı Pencere</i>)	Erkek 60-70 yaşlarında Atletik yapılı Mavi gözlü Klasik giyimli Kısa saçlı	İçe dönük Homoseksüel Duygusal Fedakâr	Pastacı Bekar Kentli Yüksek gelirli
Irene (<i>Kutsal Yürek</i>)	Kadın 20-30 yaşlarında İnce yapılı Mavi gözlü Şık giyimli Uzun saçlı	İçe dönük Heteroseksüel Duygusal Takıntılı	İş kadını Bekar Kentli Yüksek gelirli
Eleonora (<i>Kutsal Yürek</i>)	Kadın 40-50 yaşlarında İnce yapılı Yeşil gözlü Şık giyimli Uzun saçlı	Dışa dönük Heteroseksüel Bencil Tutkulu	İş kadını Bekar Kentli Yüksek gelirli

Tablo 4 (Devam): Filmlerdeki Karakterlerin Kişilik Özellikleri

<p>Daide (<i>Bir Ömür Yetmez</i>)</p>	<p>Erkek 30-40 yaşlarında Atletik yapılı Kahverengi gözlü Rahat giyimli Kısa saçlı</p>	<p>Dışa dönük Homoseksüel İyimser Sadık</p>	<p>Yazar Bekar Kentli Yüksek gelirli</p>
<p>Antonio (<i>Bir Ömür Yetmez</i>)</p>	<p>Erkek 30-40 yaşlarında Atletik yapılı Kahverengi gözlü Rahat giyimli Kısa saçlı</p>	<p>Dışa dönük Heteroseksüel İyimser Çapkın İçki sever</p>	<p>Bankada yönetici Evlü Kentli Yüksek gelirli</p>
<p>Emma (<i>Mükemmel Bir gün</i>)</p>	<p>Kadın 30-40 yaşlarında Atletik yapılı Mavi gözlü Açık giyimli Uzun saçlı</p>	<p>Dışa dönük Heteroseksüel İyimser Fedakâr</p>	<p>Santral memuru Dul Kentli Orta gelirli</p>
<p>Antonio (<i>Mükemmel Bir Gün</i>)</p>	<p>Erkek 30-40 yaşlarında İnce yapılı Kahverengi gözlü Şık giyimli Kırlı sakallı Kısa saçlı</p>	<p>İçe dönük Heteroseksüel Saldırgan Takıntılı Şiddet düşkünü</p>	<p>Özel koruma Dul Kentli Orta gelirli</p>
<p>Tommaso (<i>Serseri Mayınlar</i>)</p>	<p>Erkek 20-30 yaşlarında İnce yapılı Yeşil gözlü Rahat giyimli Kısa saçlı</p>	<p>İçe dönük Homoseksüel Duygusal İyimser</p>	<p>Yeni mezun Bekar Kentli Üniversiteli Yüksek gelirli</p>

Tablo 4 (Devam): Filmlerdeki Karakterlerin Kişilik Özellikleri

Vincenzo (<i>Serseri Mayınlar</i>)	Erkek 40-50 yaşlarında İnce yapılı Kahverengi gözlü Şık giyimli Kısa saçlı	Dışa dönük Heteroseksüel Çapkın Sinirli	Fabrikatör Evli Kentli Yüksek gelirli
Pietro (<i>Şahane Misafir</i>)	Erkek 20-30 yaşlarında İnce yapılı Kahverengi gözlü Rahat giyimli Kısa saçlı	İçe dönük Homoseksüel İyimser Takıntılı	Pastacı Bekar Hristiyan Kentli Orta gelirli
Elena (<i>Kemerlerinizi Bağlayın</i>)	Kadın 30-40 yaşlarında İnce yapılı Kahverengi gözlü Rahat giyimli Uzun saçlı	İçe dönük Heteroseksüel İyimser Gerçekçi	Garson Bekar Kentli Orta gelirli
Antonio (<i>Kemerlerinizi Bağlayın</i>)	Erkek 30-40 yaşlarında Atletik yapılı Kahverengi gözlü Rahat giyimli Kısa saçlı	Dışa dönük Heteroseksüel Sinirli Boş vermiş	Araba Tamircisi Bekar Kentli Orta gelirli
Orhan (<i>İstanbul Kırmızısı</i>)	Erkek 30-40 yaşlarında Atletik yapılı Mavi gözlü Şık giyimli Seyrek saçlı	İçe dönük Heteroseksüel İyimser Rahat	Yazar Dul Kentli Yüksek gelirli

Tablo 4 (Devam): Filmlerdeki Karakterlerin Kişilik Özellikleri

Yusuf (<i>İstanbul Kırmızısı</i>)	Erkek 20-30 yaşlarında Atletik yapılı Kahverengi gözlü Şık giyimli Uzun saçlı	İçe dönük Homoseksüel Asi Sinirli	Öğrenci Bekar Kentli Orta gelirli
--	--	--	--

Tablo 4 (Devam): Filmlerdeki Karakterlerin Kişilik Özellikleri

Tablo-4 incelendiğinde, Mükemmel Bir Gün filminde Antonio karakterinin şiddete eğilimi ve saldırgan ruh halinin mesleğinin gereği ve eylemleri ile tutarlı olduğu görülür. Antonio'nun bu durumu ile Emma'nın fedakar anne rolü arasındaki *karşıtlık* yine filmin temasına hizmet eder. Diğer filmlerdeki benzeri belirgin örnekler Tommaso ve Vincenzo ile Elena ve Antonio karakterleri için de verilebilir.

Araştırma kapsamındaki on bir filmin başrollerinde altı kadın, dört eşcinsel ve bir erkek ana karakter olduğu görülür. Analiz sonucunda Ferzan Özpetek'in filmlerindeki başrol karakterlerinin sıklıkla kadın olarak seçildiği görülecektir. Bu durum yönetmenin sinemasında melodramatik bir tercih olarak kabul edilebilir. Bu bağlamda BOUN Mithat Alam Film Merkezi'ndeki röportajında kadınlarla ilgili bir soruya şöyle cevap verir: "*Kadınların hayatın temeli olduğuna inanıyorum ben, bir toplumun sütunları olduğuna. Kadınlara karşı şiddetin, saldırıların, tecavüzün toplumun bozukluğunun ya da bozulmaya başladığının göstergesi olduğunu düşünüyorum. Kadın unsuru hep çok önemli oldu benim için. Öyle gördüğüm için, belki de, hep öne çıkıyorlar filmlerimde.*" (http://www.mafm.boun.edu.tr/files/64_Ferzan%C3%96zpetek.pdf).

2.2.5. Ferzan Özpetek Filmlerinde Anlatı Yapısı

Anlatı; öykü, roman, fabl gibi edebi türlerde olaylar dizisini öyküleme, hikayeleme biçimidir (www.tdk.gov.tr). Anlatıda hikayeleme oluş biçimi, anlatı

kipi olarak adlandırılır ve "anlatı mesafesi" ile "anlatı perspektifi" şeklinde iki farklı kola ayrılır. Bu kollardan *anlatı mesafesi* de kendi içerisinde diegesis ve mimesis olarak ikiye bölünür (Sözen, 2008: 124). Diegesis, belli bir olayın bir anlatıcı tarafından hikayeleştirilmiş bir şekilde anlatılmasıdır. Mimesis ise, taklit mekanizması aracılığıyla olayların doğrudan gösterimini anlatıcıyı ortadan kaldırarak (aslında gizleyerek) gerçekleştiren bir anlatı tarzıdır (Ünal, 2015: 13). *Anlatı perspektifi* ise anlatı kipinin diğer bir değişkenidir. Anlatı perspektifinde anlatıcının kim olduğu ve onun kimin bakış açısıyla anlatıyı gerçekleştirdiği belirleyici bir nitelik taşır (Sözen, 2008: 125). Örneğin Özpetek'in *Hamam* filminde Francesco karakteri hayatında ilk kez hamama girerken yönetmen, anlatı perspektifi açısından, çekimde öznel kamera kullanımını tercih ederek karakterle özdeşleşmeyi üst seviyede sağlamaya çalışmıştır.

Sinema, özellikle klasik anlatı formu, “şimdiki zaman” üzerine inşa edildiğinden dolayı mimetik anlatı tarzı sinemada hakim olan tarz olmuştur. Böylece şimdiki zamanı deneyimleyen seyirci için konuşmalar ve olaylar gerçek zamanlı oluyormuşçasına meydana gelir. Mimetik tarzın sinemada bu denli hakim olmasına rağmen diegetik mimetik karşıtlığı sinemada ilginç bir şekilde iç içe geçmiş, sarmalanmış olarak varlığını idame ettirir (Sözen, 2008: 130-131). Ferzan Özpetek filmografisinde de bu durum gözlemlenir. Yönetmenin bazı filmlerinde diegetik bir unsur olarak *mektup* kullanımı buna örnek verilebilir. *Harem Suare* filminde Gülfidan karakterinin haremde filmin olay örgüsünü bir hikaye şeklinde harem sakinlerine anlatması yine diegetik bir anlatım tarzı şeklinde değerlendirilebilir.

Sinemada anlatı kipinin belirlenebilmesi için kullanılacak değişkenlerden biri de öykülemenin klasik anlatı mı yoksa modern anlatı özelliklerine mi sahip olduğunun tespit edilmesidir. Klasik yapı üzerine temellenmiş klasik sinema anlatısı seyircisini filmdeki kahramanla ve ortaya konulan eylemle özdeşleştirme, duygularını harekete geçirme şeklinde açıklanabilir. Mimetik tarza sahip bir form olarak bu anlatı formu, diegetik tarzın aksine “anlatıcı”nın anlatıdaki mevcudiyetini görünmez kılar (Sözen, 2008: 131-132). Özetle öykü bağı kuvvetli olan bu filmler

genelde teorik anlamda “klasik anlatı sineması” şeklinde adlandırılır ve temellerini Aristoteles’e ait *Poetika* eserinden alır (İlic, 2017: 18). Klasik anlatının temellendiği klasik yapının karşı kutbunda ise açık paradigma olarak adlandırılan yapı bulunur.

Açık Paradigma yapısı *sanat sineması anlatısı*, *modern anlatı* şeklinde de bilinir. Açık paradigmanın asıl özelliği, diğer bir yapı olan klasik yapının temel ilkelerini değiştirmesidir. Ayrıca modern anlatı sinemasının temellendiği açık paradigmanın anlaşılabilirliği daha az olup belirsizlikler egemendir. Klasik yapıda ikili bir olay örgüsü ve çizgisellik söz konusuysen, açık paradigmada sıklıkla çoklu bir olay örgüsü ve epizodik anlatım hakimdir. Klasik yapı rastlantıya çok az izin verirken, açık paradigma buna olabildiğince yer ayırır. Klasik yapıda nedensellik ilişkisi katı ve ikili bir şekilde örülüp sonlar genellikle mutlu ve anlaşılırdır. Açık paradigmada ise gevşek bir nedensellik, belirsiz ilişkiler, açık yapı, belirsiz ve mutsuz sonlar yer alır. Klasik yapının bir doğruyu izleyen zaman seçimine karşılık, açık paradigma böyle bir zaman seçimine daha az bağımlıdır. Geriye dönüşlere ve ileriye sıçrayışlara gerekenden çok bir şekilde başvurulduğu gibi, zamanın iç içe geçtiği bir yapıya da çoğunlukla rastlanır (Karadoğan, 2016: 52-54). Buna örnek olarak yönetmenin *Harem Suare* ve özellikle *Kemerlerinizi Bağlayın* filmlerinde tercih ettiği geriye dönüş ve ileriye sıçrayış, anlatıdaki kullanımları ve ifade ettikleri açısından, gösterilebilir.

Şunu da eklemek gerekir ki, günümüz filmlerinin çoğunda Modern ve Klasik anlatı formları bazı özellikleri açısından bir arada var olabilir (Sözen, 2008: 131). Ferzan Özpetek de kapsamlı bir anlayışla, dram türünde filmler üretmesi sebebiyle öncelikli olarak klasik ve modern iki anlatı formunu da sinemasında benimsemiştir. Yaratıcı yönetmenliğinin ve melodramatik kip tercihinin getirmiş olduğu kendine has bir anlatı tarzı olduğu da eklenebilir. Filmlerinin anlatı yapısına gösterdiği önem onun şu cümlelerinden anlaşılabilir, “*Hamam filminde adamın yüzüğünün kadına dönmesi de yine bir hastanede karşılaştığım bir olaydı. O sırada yanımda olan arkadaşım da, eminim, farketmemiştir bile. Serra'nın repliğindeki gibi 'Ne yaşadığın değil, nasıl anlattığın önemli'ye benziyor bu biraz. Başkalarının görmediği,*

göremediği detayları farketmek ya da yaşananları herkesten farklı anlatmak meselesi.” (http://www.mafm.boun.edu.tr/files/64_Ferzan%C3%96zpetek.pdf).

2.3. FERZAN ÖZPETEK SİNEMASININ BİÇİMSEL ÖZELLİKLERİ

İçerik ve biçim birbirini tamamlayan unsurlar olarak bir eseri var eden öğelerdir. İçerik biçime yön verebilir, biçim de içeriğe. Sinemada bir yönetmen kullanacağı biçimsel özellikler ile istediği bir konuya dikkat çekebilir, dilediği temayı görselleştirebilir, üzerinde çalıştığı filmin anlatı yapısını kurabilir. Olay örgüsünü düşünceleri doğrultusunda biçimlendirip perdeye yansıtabilir. Ancak bir yönetmenin sadece biçimsel özelliklere odaklanarak içerik yoksunu (veya basit içerikli) filmler üretmesi onu, Truffaut'nun terimiyle, bir *metteur en scene* haline dönüştürmesi de mümkündür.

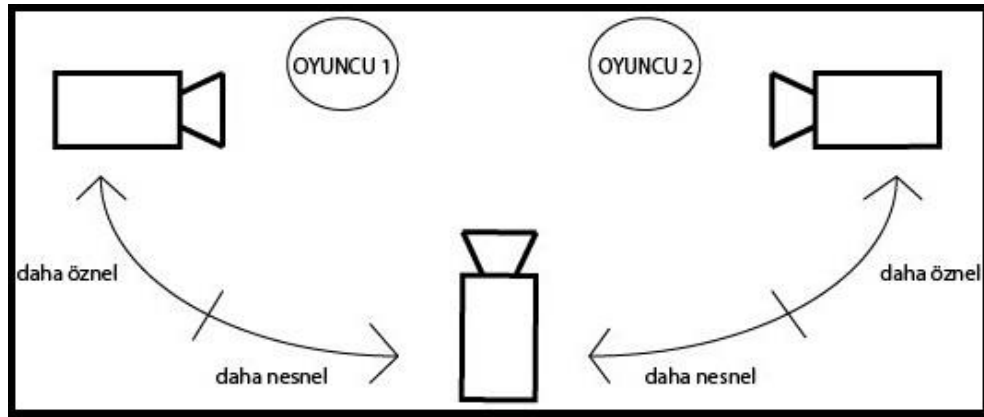
Tezin bu başlığında Ferzan Özpetek filmlerine sinemanın teknik yönünü oluşturan kamera, kurgu, ışık ve aydınlatma, ses ve müzik, mekan ve ayrıca oyuncu seçimi kategorileri ile yaklaşılarak sinemasının biçimsel özellikleri incelenecektir.

2.3.1. Ferzan Özpetek Filmlerinde Kamera

Lumiere kardeşlerin gerçekleştirdiği sinematografin icadı ile kameranın yolculuğu sinema için başlamıştır. Önceleri sabit olan kameraların sonraları hareket de edebileceği anlaşılmıştı. İlerleyen süreçte yönetmenlerin çeşitli kullanımları ile kamera onların elinde sinemada bir görsel dil oluşturmalarını sağlamıştır. Bir yaratıcı yönetmenden de beklenen budur. O, Sarris'in teknik yeterlilik ölçütünü anımsatacak şekilde, kamerası ile neyi nasıl anlatacağını ve hangi kamera açısını, hareketlerini kullanacağını bilmek durumundadır.

Sinematografi kamerayı bir anlatıcı ve betimleyici araç olarak kabul eder. Bir film seti sahne, ışık, kostüm gibi bir çok farklı unsurdan meydana gelse de temelinde bir film iki araçla kayıt altına alınır: kamera ve ses kayıt aygıtı. Sesin kayıttan sonra üzerinde oynama mümkün ise de aynı durum kamera için pek söylenemez. Düşünüldüğü kadar daha az hata çekimden sonra onarılabilir (İlic, 2017: 83-84).

Yönetmenin kamerası ile bir dil oluşturmasına yardımcı olan unsurlar olarak kamera hareketleri, kamera açıları ve çekim ölçekleri sayılabilir. Çekim ölçekleri başlığının kamera açılarının bir alt başlığı olarak kabul edilmesi de mümkündür. Kamera hareketlerinden başlanacak olunursa temel olarak iki çeşit kamera hareketi mevcuttur. İlkinde kamera, üzerinde kesişen üç eksenin biri etrafında çevrilebilir; diğerinde ise bir uzam içerisinde bir noktadan diğerine hareket edebilir. Bu iki hareket de kamera ile nesne arasında farklı bir bağ kurar (Monaco, 2014: 95). Çevrinmelere örnek olarak *pan*, *tilt* ve *roll*; kaydırmalara örnek olarak ise *dolly*, *tracking* ve *pedestal* hareketleri verilebilir.



Şekil 13: Kameranın konumuna göre anlatımın farklılaşması

Kamera açıları genel olarak nesnel, öznel ve görüş noktaları olarak üçe ayrılır. Şekil-13'ten de (<https://filmokulum.wordpress.com/sayfa2/sinemada-planlar/>) görüleceği üzere kamera oyuncuların yanına yaklaştığı (hatta yerine geçebildiği) oranda *öznel*, uzaklaştıkça *nesnel* bir anlatıma dönüşür. Nesnel kamera açısında kenar bakış açısıyla filme alan kamera ile seyirci sahneyi görünmeyen bir

gözlemcinin gözlerinden seyrederek. Bazen bu açıya *seyirci görüş noktası* dendiği de olur. Asla doğrudan objektife bakılmayan bu açıda oyuncular kameranın varlığından habersiz gibidirler (Mascelli, 2007: 15-16). *Özpetek*'in de yönetmeni olduğu bir çok filmde dahil olmak üzere sinemada nesnel kamera açısı kullanımı oldukça yaygındır.



Şekil 14: *Hamam* filminde nesnel kamera açısı kullanımı

Kişisel bakış açısı ile gerçekleşen öznel kamerada film izleyicisi filme dahil olmuş olur. Böylece o ya aktif bir katılımcı olarak filmde yer alır, ya da öznel çekimi yapılan oyuncunun yerine geçerek senaryoyu oyuncunun gözlerinden deneyimler. Bunlara ilaveten izleyici, diğer oyuncuların öznel kameraya aracısız olarak bakmalarıyla oyuncu-izleyici arasında kurulacak olan dolaysız ilişki sebebiyle de filmde var olur (Mascelli, 2007: 16). Şekil-15'de *İstanbul Kırmızısı* filminden yazar Orhan karakterinin öznelinden çekilen bir film karesi görülmektedir.



Şekil 15: *İstanbul Kırmızısı* filminde öznel kamera açısı kullanımı

Görüntüyü belli bir oyuncunun bakış açısından kaydeden açılar görüş noktası kamera açılarıdır. Teknik olarak nesnel bir açı olan görüş noktası açıları, nesnel ve öznel açılar arasında bulunduğu için farklı bir sınıflandırmaya tabi tutularak ayrı bir başlık olarak irdelenmesi lazımdır. Görüş noktası çekimlerinde kamera, nesnel bir çekimin öznel bir çekime yaklaşabileceği kadar yakındır. Bakış açısı gösterilecek olan oyuncunun yanına yerleştirilen kamera ile izleyici sanki bu oyuncuyla yan yanaymış gibi hissedecektir. İzleyicinin filmsel uzamda yaşananlara daha fazla yakınlık hissetmesinin amaçlandığı anlarda çeşitli görüş noktası kamera açıları kullanılabilir. İzleyici bir anlamda filme girmiş olur ve ardından yaşananları belli bir oyuncunun bakış açısı ile gözlemler. Bu durumda dramatik anlamda bir etki oluşturulup seyirci ile oyuncu arasında daha kuvvetli bir özdeşleşme hali sağlanmış olur (Mascelli, 2007: 24-25).

Kamera açısı, objektifin gördüğü alan ve bakış açısı şeklinde açıklanabilir. Kameranın pozisyonu, ne kadar alanın kapsandığını ve izleyicinin göreceği bakış açısını belirli kılar. Kısacası kamera açısını üç etmen belirler: *konunun boyu, konunun açısı, kamera yüksekliği* (Mascelli, 2007: 26).

Konunun boyu faktöründe, filme düşen görüntünün boyutu alıcı yani kamera ile konusu arasındaki uzaklığa veya çekimde kullanılan objektiflerin odak uzunluğuna bağlıdır. Alıcı konusuna ne kadar yakınsa görüntüsü de büyük olur. Objektifte de odak uzunluğu ne kadar çoksa görüntüsü de bir o kadar geniş olur. Bu durumun tersi de doğrudur (Mascelli, 2007: 26). Böylece konunun, görüntülenen çerçeveye göre boy açısından sıralanması gerçekleşir ki, buna da çekim ölçekleri adı verilir. Çekim ölçeğinde çekimler büyükten küçüğe doğru şu şekilde sıralanır: *uzak çekim, toplu çekim, genel çekim, boy çekimi, diz çekimi, bel çekimi, göğüs çekimi, omuz çekimi, baş çekimi ve ayrıntı çekimi* (Özön, 1964: 161).

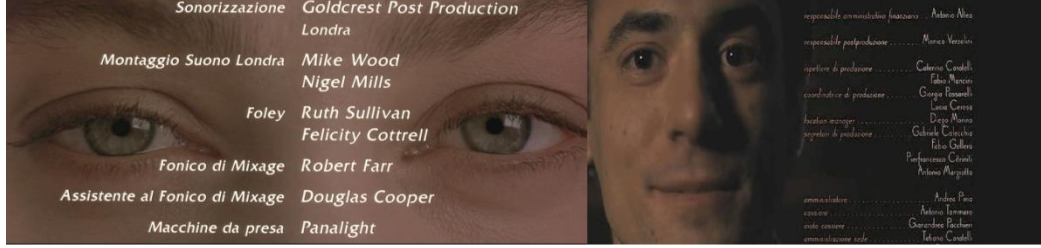
Yakın çekim ise filmlere dair bir materyaldir. Filmlerdeki yakın çekim kullanımları çeşitli sergilemelerin detaylı parçalarının görüntülenmesine olanak verir. Bir karakterin yakın çekimi denildiğinde, aksi belirtilmedikçe, onun baş veya omuz yakın çekiminin yapılacağı düşünülebilir (Mascelli, 2007: 181-182). Ferzan Özpetek'in filmlerinde de yakın çekim örneklerine yoğun olarak rastlanılmaktadır. İnsani duyguların yoğun hissedildiği kuvvetli dramlar çeken yönetmen için söz konusu bu durum doğal bir sonuçtur. Yönetmenin kadrajını sıklıkla yakın çekimlerle doldurmasına örnek olarak çeşitli filmlerinden görüntüler içeren Şekil-16 verilebilir.



Şekil 16: Yönetmenin sinemasında yakın çekim örnekleri

Yönetmenin sinemasında kişisel bir tercih olarak, *Karşı Pencere* filminde bitiş jeneriği süresince Giovanna'nın gözlerinin ayrıntı planı ve *Şahane Misafir* filminde de yine jenerik boyunca Pietro'nun yüzünün ayrıntı planı ekranda görülür.

Özpetek'in çalışma kapsamındaki tüm filmlerinde gözlenmesi de yukarıda bahsi geçen bu çekimler incelemede dikkate değer bir durum oluşturmaktadır.



Şekil 17: Yönetmenin bitiş jeneriğinde ayrıntı çekim tercihleri

Konunun açısı faktöründe ilk bahsedilmesi gereken tüm konuların üç boyutlu yapıda olduğudur. Kameraya veya göze bir nesnenin sadece bir yüzeyi gösterilirse, bu nesnenin düz bir yapıda olduğu düşünülür, çünkü derinliği yoktur. Buna benzer bir durum profilden görüntülenen bir oyuncu için de söylenebilir. Bir vücudun ve suratın kayda alınmasına en iyi şekilde ön ve yandan aynı anda görünümünün alınacağı bir açıdan karar verilebilir. Kameramanın yaşadığı bir sıkıntı, iki boyutlu bir zemin üzerine üç boyutlu olan dünyayı kaydetmek zorunda olmasıdır. Ancak bunun önüne geçebilmek adına, özellikle çekimi istenen iki boyutlu görüntüler dışında, kameraman kamerasını sürekli olarak konuya oranla sabit bir açıda, örneğin kırk beş derecelik açıda (ya da sektördeki ismiyle üç çeyrek açıda) konumlandırmaya uğraşmalıdır. Böylece bu şekilde bir açılandırma ile izleyicilere gördüklerini üç boyutlu bir izlenimle deneyimlemeleri sağlanacaktır (Mascelli, 2007: 181-182).

Kamera yüksekliği faktöründe ise, kamera merceğinin yere olan uzaklığına göre çeşitli açılar belirlenir (Özön, 2008: 59). Alıcının yüksekliğinin çekilecek konuya göre hizalanması yoluyla kamera; hikayenin anlatımına psikolojik, sanatsal ve dramatik anlamda katkılar sağlayabilir. Sahnenin konunun veya göz hizasının altından ya da üstünden kayıt altına alınmış olması izleyicinin olayla özdeşleşmesini ve de tepkisini etkileyebilir (Mascelli, 2007: 38). Yükseklik değişkenine bağlı

şekilde oluşan açılara örnek olarak; *olağan görüş noktası*, *üst aç*, *alt aç*, *açı-artı-açı*, *eğik aç* verilebilir. Özpetek'in filmografisinde de bahsi geçen belli açılar gözlemleyebilmek mümkündür.

Olağan görüş noktasına sahip olan çekimlerde kamera, işlenecek konunun veya normal boydaki bir seyircinin göz hizasından kayıt alır. Böyle bir görüş noktasına sahip olan bir kamera konuyu ya da ortamı dikey çizgilerin tek bir noktaya doğru yakınsaklık yapmayacağı şekilde görür. En sonunda dikey çizgiler çarpıtılmadığı için konunun, nesnelerin, duvarların kenarları gerçekte olduğu gibi kalır. Olağan görüş noktasına sahip olan çekimler bir anlamda dayanak çerçeveleri oluşturur. Bu tarz çekimler rahatlıkla ayırt edilebilir bir bakış açısı sunar, çünkü izleyiciler sanki oradaymış, kendileri deneyimliymiş gibi olayları görebilirler (Mascelli, 2007: 38-40).

Bir üst aç çekimi, kameranın merceği aşağıya doğru çevrildiğinde oluşan herhangi bir çekimdir. Bir konuya üstten görüşle bakıldığında o konu, olağan görüş açısı ile görüntülenmesinden daha kısa ve daha ufak görünecektir (Özön, 2008: 62-63). Böyle bir çekim teknik, estetik veya psikolojik sebeplerle seçilebilir. Göz hizasındaki çekimler kadar üst aç çekimleri de yönetmenler tarafından tercih edilir vaziyettedir ve en sıradan çekimlere bile bir çeşitlilik, keskinlik ve dramatik etki katar. Hikayeyi yapılandırmak, izleyicinin perdedeki karakterlere tepkisi ile oynamak veya estetik anlamda bir görsellik sağlamak amaçlandığında üst aç kullanımını hatırlamak gerekir (Mascelli, 2007: 41-44). Buna örnek olarak Şekil-18'de verilen görselde Ferzan Özpetek'in *İstanbul Kırmızısı* filminde yer alan bir üst aç kullanımı gösterilmiştir.



Şekil 18: *İstanbul Kirmizisi* filminde üst açı çekim kullanımı

Bir alt açı çekimi, kameranın merceği yukarıya doğru çevrildiğinde oluşan herhangi bir çekimdir. Bir konuya alttan görüşle bakıldığında o konu, olağan görüş açısı ile görüntülenmesinden daha uzun ve daha büyük görünecektir (Özön, 2008: 62-63). Konunun hızının ve boyunun arttırılması amaçlandığında, heyecan veya gerilim oluşturulması istendiğinde, dikey çizgilerin yakınsaklık yapması istendiğinde, nesne ve oyuncu ayırımının vurgulanması gerektiğinde ve de dramatik etkiyi çoğaltmak için alt açı kullanılmalıdır (Mascelli, 2007: 44). Alttaki görselde *İstanbul Kirmizisi* filminde yer alan alt açı kullanımı görülmektedir.



Şekil 19: *İstanbul Kirmizisi* filminde alt açı çekim kullanımı

Açı-artı-açı çekimi kameranın yukarı ya da aşağı yöne doğru hafifçe yatırılmışken konuya göre açılanmış şekilde kayıt almasıyla gerçekleşir. Bu tarz bir çekim ile kameranın düz çekimleri sebebiyle oluşan iki boyutlu etkisi aşılarak üçüncü boyut etkisi yaratılır ve bu anlamda en iyi görüntü ile sonuçlanır. Açı-artı-açı çekimi yakınsaklaşan çizgilere ihtiyaç olduğu anlarda ve büyük ölçeklerde çalışılırken üç boyutlu etki istendiğinde dikkate alınmalıdır (Mascelli, 2007: 47-49).

Eğik açı ise kameranın, merceğinin optik eksenini boyunca sola veya sağa istenen bir dereceye kadar eğilmesiyle gerçekleşir. Eğik açı en çok dramatik veya duygusal etki yaratma amacıyla seçilir. Böylelikle, ister nesnel veya ister öznel kamera açısı tercih edilmiş olsun, eğik açı kullanımı bir sarsıntıyı, dengesiz bir durumu veya ruhsal bir bunalım halini aktarır (Özön, 2008: 67-68).

Ferzan Özpetek'in filmografisindeki kamera kullanımı dili yönetmenin insan merkezli sinema tercihinin uygundur. Araştırma kapsamındaki tüm filmlerinde omuz plan, baş plan gibi yakın çekimleri sıklıkla tercih etmesi melodramatik öğelerle zenginleştirdiği dram türü filmler çeken yönetmen için tutarlı bir durum oluşturmaktadır.

2.3.2. Ferzan Özpetek Filmlerinde Kurgu

Kurgu, temel anlamıyla iki çekimin birbiri ardına eklenmesi olarak düşünülebilir. Ancak kurgunun ne anlama geldiği üzerine sinema tarihi boyunca birçok farklı yönetmen, düşünür ve teorisyen farklı farklı görüşler öne sürmüşlerdir. James Monaco'ya göre (2014: 207-208) Amerika'da "editing" ve Avrupa'da "montage" olarak çevrilen kelime bu iki çevrim ile anlamsal olarak ikiye ayrılır. İngilizce olan çevrim ham malzemenin kesilip kırılmasını çağrıştırırken, "montage" ifadesi anlamsal olarak ham malzemenin bir oluş halini, inşa sürecini anımsatır. Fransızların *decoupage classique* dedikleri Hollywood'un klasik kurgu stili 1930 ve 40'lı yıllarda kendisini pürüzsüz geçişleri ve akıcılığıyla var etmişti. Hollywood'un

kurgu stili ilerleyen süreçte bir kurallar dizisi yarattı: Mesela filmin açılışı daima bir giriş çekimiyle ve sonrasında genelden yakın çekime doğru bir sıra izlemiştir.

Gilles Deleuze, ülkeler bazında 2. Dünya Savaşı öncesi dönemde farklı dört tür montaj akımı var olduğunu belirtir: Sovyet sinemasının diyalektik montajı, Amerikan sinemasının paralel montajı, Alman sinemasının yeğinsel anlayışı ve Fransızların niceliksel montajı (Aktaran: İlic, 2017: 134). Sovyetlerdeki sinemanın gelişim süreci özellikle dikkate değerdir. Sovyet Rusya’da Lenin’in sinemayı yüzyılın en mühim sanatı olduğunu duyurmasıyla kurulan *Sovyetler Birliği Devlet Sinematografi Enstitüsü*, kısa adıyla VGİK, sinema eğitimi üzerine çalışmalar yürütür. Bu araştırmaların en tanınanı ise kurgunun temel kurallarını ve dayandığı ilkeleri açıklayan Sovyet kuramcısı ve yönetmeni Lev Kuleşov’un ünlü deneyidir. Günümüzde “Kuleşov Etkisi” olarak bilinen deneyde montajlanan görüntülerle filmsel uzay ve zamanın yaratılabileceği anlaşılmıştır. Deneyde bir Rus aktörün ifadesiz yüzü birbirleri ile ilgisiz görüntülerin arkasından gösterilerek montajlanır ve katılımcılara gösterilerek birbirinden farklı sonuçlara ulaşılır (İlic, 2017: 134-135).

VGİK üyesi bir Rus yönetmen de Vsevolod Pudovkin’dir. Ona göre montaj, yönetmenin dilidir ve üç farklı anlamda gerçekleştirilebilir: *inşacı, yapısal ve bağlantısal montaj*. İlk tip olan inşacı montajda sahneler geçerken genel çekim kullanımı baskıdır. İkinci tip olan yapısal montajda genel ve ayrıntı çekimleri birlikte kullanılır. Son tip olan bağlantısal montajda ise seyircide uyandırılmak istenen duyguya göre çekimlere montajda dilenen sırayla yer verilir ve bu anlayışla birleştirilir. Pudovkin bağlantısal montajı da kendi içerisinde beşe ayırır: bağlantılarında mekan ve zaman kaygısı olmadan gerçekleştirilen *zıtlığa dayalı montaj*; zıt olaylar arasındaki zaman ya da mekan ilgisi ilişkilendirilen *paralel montaj*; Aizenştayn’ın entelektüel montajını andıran ve de çağrışımlara dayanan *simgesel montaj*; eş zamanlı gerçekleşen ilgili iki olayın çekimlerinin birbirini izlediği *anlıkçı montaj*; filmin ana temasını güçlendirmek için film boyunca tekrarlanan temalara sahip *kılavuz kavrama dayalı montajdır* (Abisel, 2003: 231-232).

Sovyetler Birliği Devlet Sinematografi Enstitüsü üyesi bir diğer ünlü Rus yönetmen Aizenştayn'dır. Onun anlayışına göre “*sinema, her şeyden önce kurgudur*” (Eisenstein, 1985: 42). O, Japon-Çin ideogramlarından da esinlenerek kurgunun, bağımsız hatta birbirlerine karşıt haldeki çekimlerin çatışmasından doğan bir düşünce olduğunu belirtir ve dialektik montaj düşüncesini böylece açıklar (Aktaran: İlic, 2017: 137). Aizenştayn, beş farklı tür kurgu şeklinin olduğu düşüncesindedir: çekimlerin yan yana getirilmesinin en basit yöntemi olan *ölçümlü (metric) kurgu*, çekimlerin gücül uzunluğu üzerine oturtulan *tartımlı (ritmik) kurgu*, görsel tonlamalardaki çeşitlemeler üzerine kurulu olan *titremsel (tonal) kurgu*, müzik yoğunluğu temelli ve karmaşık bir yapısı olan *üsttitremli (overtonal) çoksesli kurgu*, belirtiler doğrultusundaki gösterimlerin bileşimi olan *anlıksal (entelektüel) kurgu* (Küçükdoğan ve Yengin, 2015: 127-128).

Fransız film eleştirmeni ve film kuramcısı, gerçekçi biçemi benimsemiş bir isim olan Andre Bazin birbirinden farklı iki montaj tipi düşünmüştü. İlkinin temeli sessiz sinema ile ilgiliydi ve belli imgeler soyut prensiplere göre birleşebilirdi. Örneğin Pudovkin bunun başarılı örneklerini sağlamıştır. Diğer montaj tipi sesin devreye girmesinden beri daha yaygın kullanılagelmiştir. Bu montaj türü daha çok psikolojik bir montaj olup bir olayın kendi araçlarıyla gerçekleştirilir. Psikolojik montaj insan algısının ritmine göre hareket eder. Bazin aslında önceki kurgu stillerine “alan derinliği” kullanımı lehine karşı durmuştur. Onun için mekansal gerçeklik demek algısal gerçeklik demektir. Yani fikirlerinde mizansene dayalı bir anlatım tarzını benimsemiştir (Andrew, 2010: 252-254).

Yörükhan Ünal'a göre (2015: 155-156) kurgunun iki temel biçiminden biri *içerik bakımından kurgudur*. İçerik bakımından kurguda belli bir sırayla birbirini izleyen planlar, içeriğine göre bir olayın gelişim sürecini aktarır. Bu biçimde çekimler sadece işlevlerine göre sıralanmaz, “karşıtlık” durumlarına göre de sıralanabilir. İzleyicinin tepkisi bir içeriksel sıra izlediği gibi aynı zamanda bir hıza da sahiptir. Hız burada bakışın (izleyici tepkisinin) sahnede kalma süresine bir atıftır. Bu noktada diğer temel biçim olan uzunluk bakımından kurgu hatırlanmalıdır.

Kayda alınan çekim, herhangi bir uzunlukta görüntüde yer işgal edebilir, bunun sonucunda da belli bir ritim ya da kurgu tartımı oluşur (Corrigan, 2015). Bu sebeple *uzunluk bakımından kurgu* (veya diğer bilinen ismi ile *ölçümlü kurgu*) bir filmde belli bir ritim sağlanmasında, filmin temposunun (tartımının) hazırlanmasında en büyük role sahiptir. Uzunluk bakımından kurgu çeşitleri; *eşölçümlü kurgu*, *yavaş kurgu*, *hızlı kurgu*, *gittikçe yavaşlayan veya hızlanan kurgu*, *almaşık kurgu* ve *çapraşık kurgudur*. Söz konusu kurgu çeşitleri bir filmin ritmini ve hızlılık duygusunu oluşturan temposunu düzenleyen temel unsurlardır (Özön, 2008: 167-169). Ancak kurgunun ritmik değeri en iyi şekilde, konudaki ilginin iki kişi arasındaki çekimlerin kısa sürelerle yer değiştirilerek arttırıldığı, zirveye çıkarıldığı ve uzunluk bakımından kurgunun bir çeşidi olan *hızlı kurguda* görülür (Monaco, 2014: 210). Özpetek'in çalışma kapsamındaki filmlerinden olan *Kemerlerinizi Bağlayın* ve *Karşı Pencere* filmlerinde hızlı kurgunun anlamlı örnekleri bulunmaktadır.

Bir ölçümlü kurgu çeşidi olan *çapraşık kurgu*, bir filmin farklı uzunluktaki çekimlerinin, ardışık bir sıraya bağlı olmaksızın, içeriğindeki özelliklerine ve ritim ile tempo sağlamadaki niteliklerine göre sıralanmasından meydana gelir (Özön, 2008: 169). Bu kurgu yapısı Ferzan Özpetek filmografisinde de gözlemlenen kurgu çeşididir. Yönetmenin sinemasında melodramatik bir öge olarak kullandığı müzik seçimleri kimi zaman kurgusunun temposuna yön veren önemli bir unsurdur. O, müzikle beraber hızlı kurgu seçimlerinde bulunduğu gibi yavaş kurgu tarzını benimsediği de olur. Sonuç olarak denilebilir ki temel bir biçim olan uzunluk bakımından kurgu aracılığıyla filmsel zaman üzerinde hakimiyet kurmak, senaryoda vurgulanmak istenilen anları aktarabilmek mümkün hale gelir (Özön, 2008: 169).

Paralel (koşut) kurgu ise yönetmene, birbiriyle ilişkili ya da değil iki hikaye arasında git-gel yapmasına ve ikisi arasında almaşık kurguyu gerçekleştirmesine imkan tanır (Monaco, 2014: 210). Farklı mekanlarda ancak aynı anda gerçekleşen iki olaya ait çekimlerin sırayla dizilmesiyle oluşan paralel kurguda tanrısal bakış açısıyla yapılan bir anlatım şekli mevcuttur (Ersümer, 2013: 150). Bu tutumun klasik anlatı

sinemasının bir kodu olduğu hatırlanmalıdır. Paralel kurgu kullanımına örnek olarak, Şekil-19'da görseli yer alan ve Ferzan Özpetek'in *Kutsal Yürek* filminin giriş sekansında geçen Irene karakteri ve intihar edecek olan Bayan Marchetti arasında eş zamanlı ancak farklı mekanlarda geçen çekimlere uygulanan montaj gösterilebilir.



Şekil 20: *Kutsal Yürek* filminde paralel kurgu kullanımı

Anlatım bakımından kurgu denildiğinde filmin öyküsünün anlatılışına, ilerleyen zaman içerisinde gelişmesine ve olayların birbirini takip etmesine kurgu aracılığıyla verilen biçim kastedilir. Bu kurgusal dilin kullanımı, filmin tüm bölümlerinde olduğu kadar, belli kısımlarında da görülebilir. Anlatım bakımından kurgunun esas olarak beş türü vardır. Bunlar *düz anlatım*, *geriye dönüş*, *ileriye sıçrayış*, *koşut gelişim* ve *zamandaş gelişimdir*.

Beş türden biri olan *geriye dönüş* (flashback), öykünün zaman sıra yapısının bozularak, şimdiki zamandan geçmişe doğru yapılan bir atlamadır. Geriye dönüş filmin tümünü veya bir bölümünü kapsıyor olabilir. Filmin tümünü kapsayan geriye dönüşte, bir filmin olay örgüsünün çözüm aşamasından ya da bu aşamaya yakın bir noktadan anlatılmaya başlanır; filmin şimdiki zamanını aktaran bu serim kısmından sonra belli bir sebeple geriye gidilerek başlangıçta geçen ilk noktaya kadarki tüm olanlar geçmiş zamanda ve zaman sırasına uyularak anlatılır, sonra yine çözüm aşamasına varılır. Bölümsel yani kısmi yapılu geriye dönüş, bir filmin bazı bölümlerinde herhangi bir olayın aktarılması için gerçekleştirilen ve kısa süreli olan bir geriye dönüştür. Geçmiş ile ilgili bir olay aktarılırken, bu olayın sebebini

anlatmak için geriye dönülür, sebep kısmı anlatıldıktan sonra tekrar şimdiki zamana gelinir ve son bırakılan andan olay devam ettirilir. Diğer bir tür olan *ileriye sıçrayışta* (flashforward) şimdiki zamandan filmin gelecek zamanına bir geçiş meydana gelir (Özön, 2008: 171-173). Şekil-20'deki görselde Özpetek'in *Bir Ömür Yetmez* filminde kesme geçiş ile gerçekleştirdiği bir geriye dönüş anı gösterilmektedir.



Şekil 21: *Bir Ömür Yetmez* filminde geriye dönüş kullanımı

Dramatik anlamda “en başarılı” kurgu ise izleyici tarafından görünmeyen yani hissedilmeyen kurgudur. Çünkü dramatik bir anlatının üretim sürecinde yönetmen veya senarist gibi kurgucu da “yaptığı işi” gizlemek durumundadır (Ünal, 2015: 157). Bu gerçekliği bozmama çabası klasik anlatı sinemasının benimsediği kurgu üslubu olan devamlılık kurgusunda da görülür.

Devamlılık kurgusu Hollywood sinema endüstrisinde oluşan ve yönetmenlerin, yapımcıların, izleyicilerin uzun yıllara dayanan deneyimlerinin bir sonucu olarak karşılıklı görüş birliğine ulaşmış kabul ettikleri bir dizi kurgu kuralıdır. Bu kurgulama tarzı, *anlatısal süreklilik etkisini* yaratabilmek için zamansal ve mekansal devamlılığı sağlamak durumundadır (Ersümer, 2013: 140). Bunun için; 180 derece kuralı, giriş çekimi, aç-karşı aç tekniği, bakış uyumu, aksiyon uyumu, diyalog kesimi gibi bazı temel prensipler ve kurallar ile kesme, zincirleme, karma-çıkma gibi noktalama işaretleri denilen bazı teknikler geliştirilmiştir. Bunlardan devamlılık kurgusunun önemli bir faktörü olan *aç-karşı aç* tekniğinde bir karakterden, onun ne gördüğüne kesme yapılır. Bu teknik başlıca iki karakterin diyaloglarının gösterildiği çekimlerde yer alır. Böylece aç-karşı aç tekniğinin en etkili yönü izleyicinin hem gören hem de

görülen ile en üst seviyede özdeşleşmesinin sağlanabilmesidir (Ersümer, 2013: 139-145). Şekil-21’de *İstanbul Kırmızısı* filminde yer alan ve Orhan ile Neval karakteri arasında geçen bir diyalogda aç-karşı aç tekniğinin kullanımı görülmektedir.



Şekil 22: *İstanbul Kırmızısı* filminde aç-karşı aç kullanımı

Noktalama işaretleri denilen filmsel geçiş teknikleri öncelikle bir sahne içerisindeki zaman, mekan ve aksiyon birliğini sağlamaya yarar; bir diğer kullanım amacı da sahneler arasındaki anlatısal süreklilik yanılması devam ettirmektir. Bu sebeplerden dolayı kullanım gerekliliği açısından noktalama işaretleri dramatik anlatı yapısının olmazsa olmazlarından (Ünal, 2015: 162).

Temel bir noktalama işareti olan *kesme*, bir plandan diğerine dolaysız olarak yapılan ve geçiş işlemini sağlayan tekniktir. Klasik kurguda en çok tercih edilen ve kullanılan işlemidir (Ersümer, 2013: 152). Bir sahnedeki zaman-mekan-aksiyon devamlılığını oluşturur. Geçiş araçlarından kesme yazı dilindeki virgüle benzetilecek olunursa, noktalı virgül de zincirlemeyi oluşturur (Özön, 2008: 180). *Zincirleme* de çoğunlukla zaman ya da mekan bakımından farklılık taşıyan sahneleri birbirine eklemek için kullanılır. Yumuşak bir geçiş efekti oluşturduğundan klasik anlatı sinemasının bir gerekliliği olan kurgunun görünmezliği de sağlanmış olur. *Kararma-açılma* tekniği Özön’ün ifadesiyle yazı dilindeki noktaya karşılık gelir. Kararma çekimin kararmaya başlayarak ekranın kapkara olması; açılma ise, karanlık halin yavaş bir biçimde açılarak yeni bir hareketli resmin ekrana gelmesiyle gerçekleşir. Bu şekilde kararma ile seyirciye filmde bir bölümün sona erdiği ve takip eden

açılmayla da yeni bir bölümün başlayarak, öyküsel mekan ve zaman açısından bir değişikliğin gerçekleştiği aktarılmış olur (Ersümer, 2013: 153).

Deneyimli bir yönetmen olan Ferzan Özpetek de sinemasında noktalama işaretlerini kullanır. Ancak onun çalışma kapsamındaki filmlerinde sıklıkla kullanılan geçiş tekniği *kesmedir*. Özpetek kesmeyi bir sahne içerisindeki plan değişimlerinde kullandığı gibi filmografisinde tekniğin kullanım alanını genişleterek sahne değişimlerinde ve hatta, bir geçiş efektine ihtiyaç duymadan, geriye dönüş anlarında bile tercih eder. Böylelikle filmlerinin genel ritmini ve temposunu yüksek tutmayı amaçlar. Söz konusu bu durum yönetmenin sinemasını farklı kılan bir diğer özellik olarak kabul edilebilir.

2.3.3. Ferzan Özpetek Filmlerinde Işık ve Aydınlatma

Işık, kameranın işlevinin gerçekleşmesi için lazım olan temel bir öğedir. Aydınlatma da kameranın önünde bulunan ve çekilecek olan görüntünün ışıklandırılması anlamına gelir. Ancak ışık sadece teknik bir zorunluluk değil, bununla beraber eserin estetik yanının oluşturulmasında yer alan önemli bir unsurdur aynı zamanda (Şenyapılı, 1998: 91). Bu estetik boyutu var eden ışık tasarımı, belirli tekniklerle farklı farklı ışık türlerinin sahnede yerleştirilmesi ve yönlendirilmesi vasıtasıyla yaratılır ve onu oluşturan temel unsur, söz konusu filmin ne tarz bir anlatı yapısına sahip olduğudur (Barnwell, 2015: 138). Demek oluyor ki sinematografinin temel öğelerinden biri olan aydınlatma tasarımı, teknik bir zorunluluk olup hem görsel anlamda estetiği elde etmekte hem de anlatılan hikayeye yeni boyutlar kazandırmaktadır (Sözen, 2013: 153). Bu çok yönlülüğü sebebiyle, mizansenin hiçbir öğesinin *ışığın draması ve serüveninden* daha önemli olmadığı söylenebilir (Bordwell ve Thompson, 2012: 138).

Sinemada aydınlatma temel olarak *doğal aydınlatma* ve *dramatik aydınlatma* ayrımıyla iki amaçla kullanılır. Doğal aydınlatma, konunun filme tabiatta görüldüğü

gibi aktarılmasını sağlar. Bundan dolayı gün ışığı, ay ışığı, gün içi aydınlık-karanlık anları veya deniz kenarı, çöl ortamı, karlı bir dağ gibi farklı zaman ve mekanlardaki ışıklılık durumlarını gerçeğe en benzer şekliyle aktarabilmek sadece doğal aydınlatma kullanımıyla gerçekleştirilebilir. Diğer bir amaç olan dramatik aydınlatma ise ışığın nesnel ve öznel etkisi ayrımıyla ışık kullanımının iki farklı etkisinden meydana gelmektedir. Işığın nesnel etkisi, ışığın şiddetine ve yönüne göre kameranın önündeki konunun görünümünü değiştirmesinden ileri gelir. Aynı konu ışığın şiddetine ve geliş yönüne göre farklı farklı hallere dönüşüp değişik bir görünüm alabilir. Bir ışığın öznel etkisi, önceden kararlaştırılmış bir aydınlatma düzeninin ve şiddetinin aktarmak istediği duygu ile ortaya çıkar (Özön, 2008: 95-96). Öznel aydınlatma, aynı zamanda psikolojik aydınlatma şeklinde de adlandırılabilir. Buna örnek olarak bir oyuncunun yüzüne alttan ışık uygulandığında insanda korku duygusunun yaratılması verilebilir (Arslantepe, 2012: 33-34).

Sinemada ışık kaynakları, doğal ışık ve yapay ışık olarak iki türe ayrılmaktadır. Doğal ışık kaynağı, gün ışığıdır. Dünyaya güneşten ulaşan ışıkla gökyüzünden yansıyan ışığın birleşiminden meydana gelir. Yapay ışık kaynaklarıysa farklı çeşide ve güce sahip lambalar şeklinde açıklanabilir. Bir yapay ışık kaynağı ile alıcı arasındaki mesafe arttıkça ışık şiddeti azalır. Sinemada dört temel yapay ışık kaynağı mevcuttur. Bunlar ana ışık, dolgu ışığı, arka ışık ve fon ışığıdır. *Ana ışık*, baskın ışığı ve keskin gölgeleri oluşturan kaynaktır. Temel görevi alıcının kaydettiğini görünür yapmak olan ana ışık, ilgili varlıkların ve mekanın ışıklandırılmasında kullanılan en mühim aydınlatmadır. *Dolgu ışık*, ana ışık tarafından meydana getirilen gölgeleri yok eden veya yumuşatan daha az güce sahip bir aydınlatmadır. *Arka ışık*, sahnedeki varlıkların ve mekanın üç boyutlu izleniminin oluşabilmesi için kullanılan diğer bir ışıklandırma kaynağıdır. *Fon ışığı* ise, fonun ayırt edilebilir olması için arka planın iyi bir şekilde aydınlatılması ile yapılır. Böylece sahnede bir derinlik algısı oluşturulur (Sözen ve Dayı, 2013: 37).

Bahsi geçen ilk üç temel ışığı (ana ışığı, dolgu ışığı ve arka ışığı) esas alan aydınlatma biçimi *üç noktadan aydınlatma*'dır. Klasik Hollywood sinemasının

benimsediği aydınlatma tarzı olup bunlara fon ışığının eklenmesi ile bir çekimde *dört noktadan aydınlatma* da yaratılabilir. Tüm bu yapay ışık kaynaklarının beraber kullanılmasında önem verilmesi gereken şey her bir kaynağın *ışıklandırma güçlerinin* farklı olması zorunluluğudur. Çünkü kaynakların güçleri eşit (veya birbirine yaklaşık) olursa pek çok gölge oluşacaktır (Sözen ve Dayı, 2013: 37).

Seçilen ışığın yoğunluğu ışığın kalitesini ortaya çıkarır. Yoğun ve küçük bir ışık kaynağından çıkan *sert ışık* (hard light), bariz ve koyu gölgelerle keskin ve canlı görüntüler üretir. Dağınık ve büyük ışık kaynağından çıkan *yumuşak ışık* ise (soft light), ışık ile gölgenin birbirine karıştığı yumuşak görünümlü görüntüler meydana getirecektir (Barnwell, 2015: 138).

Sinemada ve fotoğrafçılıkta *güçlü ana ışık* (high-key), daha aydınlık ve daha karanlık bölgeler arasındaki kontrastı düşürmek amacıyla ana ışık, dolgu ve arka ışığı (bazen de fon ışığını) kullanan tüm aydınlatma tasarımlarını ifade eder. Çoğunlukla ışık yoğunluğu yumuşak olup gölgeli alanlar rahatça seçilebilir. Karanlık ve belirgin gölgeler ile güçlü kontrastlar yaratan *loş aydınlatma* (low-key) da sert ışık kullanılıp dolgu ışık az kullanılır veya hiç kullanılmaz. Bunun sonucu ise görüntüde ya ışık-gölge zıtlığı üzerine kurulu bir aydınlatma tekniği olan *chiarascuro* aydınlatması ya da çok aydınlık ve karanlık bölgeler meydana gelmesidir (Bordwell ve Thompson, 2012: 135-136).

Işık, seyirci için aynı zamanda bir bilgi aracıdır (Arslantepe, 2012: 34). Işık ile gölgenin birlikte kullanımı da görüntüye dramatik bir anlam yükler; hüznü, korkuyu veya umudu taşıyan en belirgin anlatım unsuru olur. Yönetmen, ışık ve gölgeleri şekillendirerek bir anlam yaratır (Sözen ve Dayı, 2013: 33). *Ferzan Özpetek* de filmlerinde çoğunlukla güçlü ana ışık tasarımını benimseyerek ve genellikle tercih etmiş olduğu yumuşak ışık kullanımı ile yarattığı ışık ve gölge oyunları ile sinemasının aydınlatma tasarımını gerçekleştirir. Böylece yönetmen, filmlerini anlam yönü açısından zenginleştirip görsel bir dil yaratmış olur.



Şekil 23: *Istanbul Kırmızısı* filminde güçlü ana ışık kullanımı

Bir sahnede ışığın yoğunluğunun, yönünün ve niteliğinin farklı oranlarda kullanılmasıyla sahnenin yapısında dramatik anlamda değişimler oluşmaktadır (Şenyapılı, 1998: 95). Bu nedenle ışığın yönü esere anlam veren önemli unsurlardan biridir. Buna örnek olarak, hangi yönden ışıklandırıldığına göre insan yüzünün anlamının değişmesi gösterilebilir. Bir sahnede konuya göre temelde beş farklı yönden ışık düzeni kurulması mümkündür. Bunlardan ilki olan *cephes ışığı*, ön ışık şeklinde de adlandırılır. Işık kaynağı çoğunlukla kameranın arkasında yer alır. Işık konuya önden geldiği için alıcı önündeki varlığın gölgesi arkada kalır. İki boyutlu, derinliksiz bir görünüm ortaya çıkar. Diğer bir yön aydınlatması *yanal ışık*tır. Işık konuya sağdan veya soldan verilir. Dramatik anlamda etkili ve güçlü görüntüler ortaya çıkarabilmek için yanal ışık seçimi uygundur. Yanal ışık, portre çekimlerinde çekimi yapılan kişinin yüzüne özel anlamlar da yükler. *Ters ışık* kullanımında ışık kaynağı konunun arkasında yer alır. Işık, kameraya direkt düştüğü için derinlik etkisi gerçekleşemez ve çekilen öznenin silüeti oluşur. En dramatik ışıklandırma biçimidir. *Üstten gelen ışık*'da ışık konunun üzerinden gelir. Sahneye özel bir anlam üretmeye yarayan ve derinlik hissinin meydana gelmediği bu ışıklandırma pek tercih edilmez. *Altan gelen ışık* ise ışık kaynağı öznenin altındadır. Konuyu biçim bozumuna uğratarak olağandışı bir izlenim yaratır. Çoğunlukla korku filmlerinde kullanılır (Sözen ve Dayı, 2013: 38-39).

Sinemasında -özellikle omuz ve baş planları içeren yakın çekimlerinde- yanal ışık kullanımını sıklıkla tercih eden Özpetek, böylece filmlerindeki karakterlerinin yüzlerine belli (bazen karşıt yönlü duyguları içeren bazen de belirsiz bir ruh hali gibi) anlamlar yükleyerek filmografisinde dramatik bir anlatım tarzını kurmayı başarır.



Şekil 24: Yönetmenin filmlerinde *yanal ışık* kullanım örnekleri

2.3.4. Ferzan Özpetek Filmlerinde Ses ve Müzik

Melodramlarda neredeyse her sahne, duygusal bir deneyim içerir. Bundan dolayı melodramatik bir filmin tamamının müzikle desteklenmesi gerekebilir (Konuralp, 2004: 103). Öncelikle bir filmin ses evreni; ses efektleri, müzik ve konuşma şeklinde üç ana unsurdan meydana gelir. Bir filmin ses efektleri kendisini çok açığa vurmada filmi işitsel olarak esas dokusunu oluşturur. Yani bir anlamda ses olgusu, dramatik kurgunun merkezinde var olan bir öge olarak tanımlanabilir (Sözen, 2017: 477). Müziğin, ya da ses evreninin, bir filmde eşit bir unsur şeklinde görüntüyle beraber yer almasının o filmin tesirini arttırmada faydası olacağı ve filmin yaratım aşamasında hem ses evreni hem görüntünün beraber tasarlanması gerektiği söylenebilir (Onaran, 2004: 12).

Sinemasal bir anlatı içerisinde ana sorunsallardan biri de müziğin filmsel bir öyküleme içerisinde nasıl bir rol oynadığı ve görüntü ile müzik arasında nasıl bir ilişki kurulacağıdır. Bunun cevabı olarak ise, genel anlamıyla, müziğin bir ruh hali oluşturma gücünün olduğu belirtilir (Sözen, 2015: 57). Gerçekten o, sinemaya dair

anlatıların ayrılmaz bir bölümü gibidir. Tüm bunlardan dolayı müzik, dramanın izleyicinin duygularını güçlü bir şekilde canlandıran bir unsur olarak kabul edilmesinde önemli bir paya sahiptir. Bu açıdan bakıldığında anlatı evreni ve filmlerdeki müzik eserleri, uyumlu bir birliktelikleri olan sanat temelli entegre yapıları meydana getirmektedir. Müzik daima sinema için hareketli resimleri bütünleyici bir unsur olarak seyircinin ruh halini oluşturan, bilinci yönlendiren ve izleyiciye çeşitli perspektifler sunan fonksiyonlar ve süreçler bütünüdür (Sözen, 2015: 34-37).

Sinemanın ilk dönemlerinde sessiz sinema oynatılan salonlarda film gösterilirken bir yandan da filmlere bir piyano ya da ufak bir orkestra, bazen de bir senfoni orkestrasının eşlik ettiği bilinmelidir (Pekman, 2004: 24). Sinemaya ses geldikten sonraki süreçte ise ses kullanımı bir artı durum olmayı aşarak, anlambilimsel bir katman oluşturabileceğini ispat etmiştir. Ek olarak ses filmsel bir evren hissi, bir atmosfer duygusu meydana getirebilir, devamlılık sağlayarak sahneleri birbirine bağlayabilir (İlic, 2017: 128-129). Bu noktada sinemanın melodramatik tesiri ve filmlerde yer alan oyuncuların psikolojik durumlarının ve subjektivitelerinin daha gerçekçi olabilmesi adına sesle görüntünün beraber olma halinin önemli olduğu anımsanmalıdır (Aktaran: Arslan, 2005: 99).

Bir filmde işlevsel bir boyut olarak müzik, izleyicinin belleğiyle ilgili bir anlamda anlatıdaki olaylarla bütünleşir ve nakarat, ana motif anlamlarına gelen *leitmotif* bir öge olarak farklı zamanlarda geçen olayların zihinsel anlamda sembolik yansımalarına sebep olabilir (Sözen, 2015: 40). Aynı zamanda ses ve ses efektleri de, leitmotif unsurlar olarak, belli bir olayı ya da karakteri belirtecek şekilde kullanılabilir (Sözen, 2017: 487).

Ses, bir kaynaktan geldiği için aynı zamanda onun uzamsal bir durumu da vardır. Bir anlatıda hikaye evreninden kaynaklanan olaylar *diegetik* olarak isimlendirilir. *Diegetik ses* de hikaye evreninden kaynağını alan sestir. Bu nedenle, filmlerdeki karakterlerin diyalogları, anlatının içerisinden çıkan tüm sesler, müzikler

birer diegetik ses örnekleridir. Bu durumdan farklı olarak, kaynağını hikaye evreninin dışından alan sese de *diegetik olmayan ses* denir. Örneğin, bir filmin gelişimine, dramatik yapısına güç kazandırmak için filme eklenen müzik, en çok tercih edilen diegetik olmayan ses kullanımına örnektir (Bordwell ve Thompson, 2012: 284). Genel anlamda diegetik olmayan müzik leitmotiv olarak, fon müziği olarak ve destekleyici şekilde olmak üzere üç temel gruba ayrılır (İlic, 2017: 119). Müzik bazen yönetmenin bir tercihi olarak, diegetik ve diegetik olmayan alanlar arasındaki çizgileri belirsiz bir şekilde dönüştürerek tekil olarak ya da görüntüler ile birlikte anlamı meydana getirmeyi her defasında tekrar başarabilmektedir. Bu nedenle müzik filmsel anlatılarda, yapısal, yan anlamsal, düz anlamsal olmak gibi bir çok farklı niteliği barındırarak, çeşitli düzeylerde bir anlatıcı şeklinde de işlevler üstlenebilmektedir (Sözen, 2015: 42).

Müziğin temel öğelerinden biri de ritimdir. Ritim bir notada, bir mısradaki durakların, ses özelliklerinin ve vurgunun sistemli bir şekilde yinelenmesinden ortaya çıkar. Sinemasal evrende dramatik olarak farklı uçlara yönelen sahnelerin duygusal anlamda içsel gücü ritme ne şekilde nasıl biçim verildiği ile ortaya çıkmaktadır (Sözen, 2015: 45). Ferzan Özpetek de filmografisinde müzik kullanımı ile, bazen bu durum filmlerinin kurgusuna da etkileyerek, ritim ve tempo anlamında bir yapı kurar.

Filmlerde müzik ve konuşma harici tüm sesler *ses efektlerini* oluşturur. Ses efektlerinin neredeyse tümü yapay olarak yaratılır. Bunun amacı gerçeğe daha uygun filmler yapabilmektir (Sözen, 2017: 478). Genel olarak tür filmlerinde ses efektlerinin yer almasının sebebi ise hikayeyi dramatik olarak ilerlemesini sağlamasıyla beraber bir filmin tamamına önceden seçilmiş ambiyansı ekleyebilmesidir (Sözen, 2017: 499). Sesle ilgili olarak bir ses montajı yöntemi olan *ses köprüsü* (sound bridge) kavramı da önemli bir husustur. Bu yöntemden iki sahneyi bir amaçla birbirine bağlamak için yararlanır. Ses köprüsü, ilk sahnenin görüntüleri bitip diğer sahnenin görüntüleri başlamasına rağmen ilk sahnenin müzik, doğal ses ve ses efektlerinin bir süre daha kullanılması ya da tam tersi şekilde

kurulur. Böylece iki sahne arasındaki bağ pekiştirilmiş olur (http://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Kurgu%20Yoluyla%20G%C3%B6r%C3%BCnt%C3%BC%20Esteti%C4%9Fi.pdf).

Müzik kullanımı açısından tür filmleri incelenirse ve melodram türü bu bağlamda ele alınırsa melodramın “müzik+drama” anlamına sahip olduğu göz önünde tutulduğunda, müziğin bir anlatıda hisleri, fikirleri, düşünceleri aktarmada çok önemli bir rol oynadığı görülecektir. Thomas Elsaesser’e göre de, melodramlarda müzik rüya, keder, şüphe, acıma gibi çeşitli duyguları gösterdiğinden bir yandan fonksiyonel olup bir yandan da içeriği ilettiği için bir izleğe dayalı olmaktadır (Aktaran: Akbulut, 2008: 74).

Ferzan Özpetek’in ilk iki filmi olan “*Hamam*” ve “*Harem Suare*”de yönetmen, yaşam öyküsüyle de bir paralellik içerisinde, çok kültürlülüğü bir çıkış noktası kabul etmiş, anlatısını aktarırken görüntülerini Batının görmek istediği gibi oryantalist bir havada resmetmiştir. Bunun doğal bir sonucu olarak Özpetek, bu iki filmde perküsyon temelli egzotik ezgileri, sesleri yoğun bir şekilde kullanmıştır. “*Hamam*” filminde Francesco, İstanbul’a geldikten sonraki süreçte -çok kültürlülüğe bir vurgu olarak- sürekli eski veya yeni tarihli Türkçe şarkılara maruz kalırken, eşi Marta’nın tek olduğu çoğu sahnesinde bir karşıtlık kurularak yabancı dilde parçalar tercih edilmiştir. Ses efekt kullanımıyla ilgili olarak, Marta’nın filmde kocasının eşcinsel ilişkisini öğrenmesinin ertesi günü dışarıda şehri ve kültürü keşfederken *gök gürültüsü* seslerinin duyulup ardından hemen başlayan *yağmur* yaşanacak sıkıntıların habercisi gibidir. Yönetmen, kurduğu bu analogiyi *Harem Suare* filminde de kullanır. Ayrıca filmde Francesco’nun ölen teyzesinin vapur seyahatlerinde mektup okuyan dış sesi ise yönetmenin sinemasında *diegetik olmayan ses*’e bir örnek oluşturur.

“*Harem Suare*” filminin boş bir istasyon kafeteryasında tren sesi ile açılması ve II.Abdülhamid’in sarayında bir opera sahnesi ve müziği ile devam etmesi yönetmenin sinemasında ses ve müzik kullanımının önemi açısından çarpıcıdır. Müziğin sıklıkla dramatik yapıya hizmet ettiği filmde haremın kapatılma kararından

sonra Gülbahar'ın kulaklarını tıkayarak çevreden gelen tüm seslerin ve diegetik olmayan müziğin kesilmesi ve de takip eden görüntülerde boş haremî çeken kameranın geriye doğru hareketiyle seyircide yaratılan uzaklaşma hissi tüm sahnedeki duyguyu aktarmada yönetmenin filmografisindeki yaratıcı uygulamalarından birisidir.

“*Cahil Periler*” filminde görüntülerden önce yönetmenin filmine bir müzikle (diegetik olmayan bir biçimde) başlaması Özpetek sinemasında müzik kullanımı bakımından yine önemli bir durumdur. Yönetmenin, Massimo'nun kaybını takip eden müzik seçimleri, Antonio'nun şans eseri keşfettiği yasak aşkın kanıtını içeren tablonun geliş hikayesini ararken çalan müzik ve Michele ile yakınlaşmasını anlatan hızlı kurguya sahip sahneleri içeren müzik tercihleri bir yandan da yönetmenin *çapraşık kurgu* anlayışına hizmet eder.

Sinemada kullanılan ses efektlerinin gerçeklik simülasyonu, yanılsama yaratımı ve ruh hali (mood) oluşturmak üzere üç işlevi olduğu söylenebilir. *Gerçeklik simülasyonu* bir filmde dramatize edilen çeşitli olaylara bunların gerçek seslerinin sahneye eklenmesi ile gerçekleştirilir. *Yanılsama yaratımı* bir sahnede izleyicinin görmediklerine, sahneye ilgili ses efektinin eklenmesi ile, inanmasını sağlayan durumdur. *Ruh hali yaratımı* ise bir sahnedeki gerçekleşmesi beklenen şeylerin, olası tehlikelerin doğal sonucu olan korku gibi hislerin farklı ses efektleri vasıtasıyla izleyiciye aktarılmasıdır (Aktaran: Sözen, 2017: 486). Ses efektlerinin bu işlevleri doğrultusunda yönetmenin gök gürültüsü seslerini ve hemen bunu takip eden yağmur sesini ve olgusunu “*Cahil Periler*” filminde tekrar tercih etmesi ve karakterlerin bunların ardından yaşadığı sıkıntılar ve acılar yukarıda bahsi geçen *ruh hali yaratımı* işlevi içerisinde değerlendirilebilir.

Karşı Pencere filmi bir Sezen Aksu müziği ile başlar. Yönetmenin bu filmi dahil olmak üzere çalışma kapsamında incelenen on bir filminin beşinde Sezen Aksu müzikleri geçmekte olup aynı zamanda söz yazarı ve yorumcu olarak yer almaktadır. Bu bağlam içerisinde yönetmen Atilla Dorsay'ın Sezen Aksu ile ilgili bir sorusuna

şöyle bir yanıt verir, “*Sezen Aksu benim için çok önemli bir insan. Çok duyarlı bir insan. Tek cümleyle çok güzel bir duyguyu ifade edebiliyor. Şarkılarında da öyle.*” (http://www.mafm.boun.edu.tr/files/64_Ferzan%C3%96zpetek.pdf). Bu durum Özpetek’in filmografisinde yaratıcı bir yönetmen olarak stilistik bir tercihidir. Benzer şekilde bir tercih olarak filmin başında duyulan ve yönetmenin diğer filmlerinde de var olan *gökgürültüsü* kullanımını da kabul edilebilir. Davide’nin geçmişe dair sanrıları sırasında işitilen benzer tınılara sahip müzikleri de birer *leitmotif* unsur olarak değerlendirmek mümkündür. Filmde birbirlerini tanıdıktan sonraki süreçte, Davide ve Giovanna’nın önce diegetik müzik eşliğinde dans etmeye başlamaları, sonrasında müziğin sahnenin atmosferini tümüyle kaplaması özellikle dikkate değerdir.

Kutsal Yürek filmi de söz ve müziği Sezen Aksu’ya ait bir müzik parçası ile başlamaktadır. Serim bölümünde Irene’nin malikânesi sahnesinde önce diegetik olmayarak başlayan konuşmanın takip eden sahnede aslında onun şirketinde çalışan Irene’ye ait olduğu ve filmin başında yaşanan intihar vakası hakkında bir gazete haberi okuyor olduğu görülür. Bu sahneler *ses köprüsü* tekniğiyle birleştirilmiştir. Bu tarz yaratıcı bir kullanımın sahnelere ve filme güçlü bir etki kattığı söylenebilir.

Bir Ömür Yetmez filminde yer alan Nil Karaibrahimgil şarkısı ve müziği Sezen Aksu’ya ait bir Işın Karaca şarkısının yer alması yine Özpetek filmlerindeki müzikal anlamda çokkültürlülüğe dair birer örnek sayılabilir. Lorenzo’nun cesedinin gösterildiği morg sahnesinde çalan diegetik olmayan müzik anlatımla karşıt bir atmosfer yaratarak sahnenin *ruh halini* oluşturur.

Mükemmel Bir Gün’de film, Emma ve Antonio çiftinin küçük çocuğunun nefes sesi ile açılır. Takip eden yağmur ve gök gürültüsü sesleri sahnenin atmosferini kaplar. Nefes sesinin kullanımı ve şiddetli yağmurun sesi filmin doruk noktasında yaşanacak olan büyük trajedinin bir anlamda belirtisi gibidir. Filmde söz ve müziği Sezen Aksu’ya ait ve onun seslendirdiği diegetik bir müzik parçası da kullanılmıştır. Filmin olay örgüsünün doruk noktasında Antonio’nun çocuklarını vurması hadisesi

sahneye ilgili ses efektlerinin eklenmesi yani *yanılsama yaratımı* fonksiyonu ile gerçekleştirilerek dramatik etki en üst seviyeye çıkarılmaya çalışılmıştır.

Serseri Mayınlar filmi evin Büyükannesinin anılarını hatırladığı geriye dönüş sahneleriyle başlar. Bu sahnelerde görüntülere eşlik eden sadece ses efektleri ve müzik vardır. Diyalog kullanımı bile olmaz. Film süresince köklü bir İtalyan ailesinin hikayesinin anlatıldığı filmde sık sık orkestra müziklerine yer verilmesi ruh hali oluşturabilme adına çarpıcı bir kullanımdır. Filmde Tommaso, kendi evlerinde babasıyla eşcinsellik hakkında bir süre konuştuktan sonra giren fon müziğinin ritmi ve temposu ile hızlı kurgu şeklinde bir yapı kurması sesin yönetmenin sinemasında etkin kullanımına bir örnektir.

Şahane Misafir, geçmişten çeşitli görüntülerle ve müzikle açılır. Fon müziği kullanımına film boyunca sık rastlanır. Söz konusu bu durum filmin dram ve komedi türlerini bir arada barındırmasına bağlanabilir. Bu filmde de çoğunlukla müzik sahneler arasında hızlı kurgu yapısının kurulmasına ve filmsel zamanın seri bir şekilde ilerlemesine yardımcı olur. Filmde kullanılan müzikler içerisinde Sezen Aksu birden fazla parçasıyla yer alır.

Kemerlerinizi Bağlayın'da film gökgürültüsü ve yağmur sesleri ile açılır. Sonrasında sabahleyin durakta bekleyen insanlar görülür. Takip eden kafe sahnesinde Elena'nın bir süre patronu ile iç mekanda diyalogundan sonra tekrar dışarıya çıktığında dış mekanın geceye dönmesi *ses köprüsü* yöntemiyle sahnelerin birbirine bağlanmasına dair başarılı bir örnektir. Benzer bir kullanım çok daha etkili bir şekilde filmin ilerleyen kısımlarında Elena'nın yakın arkadaşı Fabio ile satın almayı planladıkları kapalı ve eski bir restoran sahnesinde gerçekleşir. Ses köprüsü yöntemiyle filmde yer alan müzik, Elena'yı –ve izleyiciyi- bulunduğu mekandan on üç yıl sonrasına ama aynı mekana götürür. Ancak zaman değişiminden dolayı artık yeni bir sahnedeyizdir. Film süresince fon müziği ile hızlı kurgu yapısının kurulması zaman zaman tekrar gözlenir.

Bu çalışma kapsamındaki son film olan *İstanbul Kırmızısı* filmi geniş bir İstanbul panoraması ve şehre dair çok çeşitli sesler ile açılır. Özpetek, İstanbul şehrinin tüm bu seslerine ve genel anlamda *İstanbul Kırmızısı*'na yönelik olarak Ayşe Arman ile gerçekleştirdiği bir röportajında Arman'ın “*Bu, senin ilk Türk filmin mi?*” sorusuna karşılık şunları söylemiştir:

Evet. Ben 13 Mayıs 1996'da “Hamam”ı çektim... Onu Türk filmi olarak saymıyorum. Çekerken hep dedim ki, “Arkadaşlar! Bu filmde anlattığımız İstanbul artık olmayacak!” . . . mahalle kavramının öne çıktığı, insan ilişkilerinin çok sıcak olduğu bir İstanbul'du. Gerçekten de artık yok! Şimdi de diyorum ki, “İstanbul Kırmızısı'nda gördüğünüz İstanbul da bir süre sonra olmayacak!” O yüzden filmi çekerken, şehirde duyulan pek çok sesi kaydettik. Ambulans sesleri, polis sirenleri, martı sesleri, yürüyüş sesleri, Boğaz'ın sesi, tabii ki ezan sesi, kilise çanları...

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ayse-arman/bu-filmde-gordugunuz-istanbul-bir-sure-sonra-olmayacak-40377680>

Filmde Orhan karakterinin Deniz'in aile yalısının bahçesinde uyuduğu gecenin sabaha bağlanarak filmsel zamanın çok seri bir şekilde geçmesine ses efektleri, ezan sesi ve diegetik olmayan bir piyano sesi eşlik eder. Film süresince de yönetmenin fon müziği seçimlerinde sıklıkla piyano seslerinin ve zaman zaman yaylı sazların kullanımı dikkat çekmektedir.

Çalışmada yer alan Ferzan Özpetek filmlerinde görüldüğü üzere, ses efekti ve özellikle müzik kullanımı ayrı bir önem taşımaktadır. Yönetmenin bu yoğun kullanım tercihi, çeşitli melodramatik unsurlara sahip dram türünde filmler ürettiği için anlamlıdır. Özellikle yönetmenin bir sahnenin (veya sekansın) *ruh halini yaratan* gökgürültüsü, yağmur kullanımları gibi ses efekti seçimlerini, leitmotif müzik tercihlerini ve hızlı kurguya sebep olan fon müziği kullanımlarını irdelemek Özpetek sinemasını anlayabilmek adına önemlidir.

2.3.5. Ferzan Özpetek Filmlerinde Mekan

Sinema tarihinde filmlerin ilk örnekleri mühendis atölyelerinde kayıt altına alınmıştır. Takip eden süreçte kamera, dış çekimlere geçerek sokağa çıkmayı başarabilmiştir. Bir stüdyo içinde veya dışında çekim yapıldığına bakılmaksızın mekan seçimleri bir filmin manasına ve bütünlüğüne katkıda bulunur (Ertaş, 2016: 84). Sinemada mekan kullanımlarında yönetmen bir mimarmışçasına anlatısındaki mekanı yalnızca bir yer veya hacim şeklinde düşünmemelidir. O, mekanın filmin anlatmak istediği genel düşünceyi aktaran işaretler, göstergelerle dolu olmasını sağlamalıdır (Bulanık, 2015: 71). Ancak o zaman yönetmen aktarmak istediklerine tam anlamıyla bir yön verip bir dünya kurabilecektir.

Ferzan Özpetek filmlerinin mekan seçimlerinde iç mekan kullanımına özel bir önem vermektedir. Bu seçimini ise filmlerinde çoğunlukla bir ailenin barınıyor olduğu “ev” kavramından yana kullanır. Bir evin *herhangi bir odası* onun sinemasında sıklıkla yer alabilir. Ancak bazen de tüm bir mekan, anlatı ile ilişkili olarak öne geçebilir. Örneğin Hamam filminde “hamam”, Harem Suare’de ise “harem” yönetmenin filmlerinin baskın mekanları oluverirler.

Ev duygusu Bauman’ın anlayışına göre, esas bir düzen ve terbiye duygusunun, kargaşa içerisindeki bir dünyanın öznenin aracısız bir şekilde kontrol edebildiği ufak bir bölümüne dayatılabildiği kısmına çekilir. Bu ise emniyetli bir şekilde savunulan limitlere sahip bir yer, “savunulabilir bir alan”, çok iyi sınırlanmış ve okunaklı bir bölge, riskten ve bilhassa hesaplanamaz risklerden arındırılmış bir mekan hayalidir (Aktaran: Bulanık, 2015: 68). Bu yüzden, *“insan tutku ile bağlı olduğu, içsel değerlerini ortaya koyan her türlü paylaşım için öncelikle evini tercih eder. Ev aynı zamanda insanın yabancılaşma hissini de ortadan kaldırır”* (Bulanık, 2015: 68).

Özpetek, Mithat Alan Film Merkezindeki röportajında Atill Dorsay’ın *Bir Ömür Yetmez* filmine dair bir yorumuna; *“Benim en sevdiğim filmim. Kendi evimde*

*çektim; filmde evimi de görüyorsunuz yani.” şeklinde cevap verir (http://www.mafm.boun.edu.tr/files/64_Ferzan%C3%96zpetek.pdf). Yönetmenin verdiği yanıt, yukarıdaki paragrafta yer alan insanın -yabancılaşma hissinin ortadan kalkmasıyla da ilişkili olarak- paylaşımlarına dair önce *evimi* seçmesi fikriyle tutarlı bir bütünlük oluşturmaktadır. Aynı zamanda bu düşünce, yönetmenin temalarından biri olan “dayanışma” temasıyla da uyumlu bir durum yaratır.*

Yönetmen bir evin iç mekanının bir parçası olan mutfak kullanımıyla daha yakından ilgilidir. Onun filmlerinde “‘yemek’, ‘mutfak mekanı’ ve bu mekanda kurulan ‘ilişki ve deneyimler’ ile birlikte oluşturduğu bir ‘mutfak imajı’ vardır. Yönetmene ait farklılığı öne çıkaran bu mutfak imajı ‘dır” (Bulanık, 2015: 65). Hayati ihtiyaçların giderildiği mekanlarda yabancılaşma hali etkisini yitirir. Yemek gibi müşterek gereksinimlerin karşılandığı ve de lezzet-zevk tutkusunu gideren mutfak mekanı, yabancılaşma duygusunun en az ortaya çıktığı mekanlardan birisidir (Bulanık, 2015: 68). Bu açıdan bakıldığında zaman, Ferzan Özpetek sinemasında mutfak ve sofraya sahneleri onun filmlerinde dayanışma ve samimiyet halinin en üst seviyede görünür olduğu yerlerdir.



Şekil 25: *Bir Ömür Yetmez* filminde mutfak kullanımı

Ferzan Özpetek, filmlerine ev sahipliği yapmasını tercih ettiği kozmopolit şehirlerle de sinemasında tutarlı bir durum yaratır. Çalışma kapsamında incelenen 11 filminin 5’i Roma’da, 2’si Roma ve İstanbul ile Roma ve Napoli şehirlerinde, 2’si

Lecce’de ve 2’si de yalnızca İstanbul’da geçmektedir (www.imdb.com). Yani toplamda 7 filmi Roma’yı, 3 filmi de İstanbul’u mesken tutmuştur. Yönetmenin yaşam öyküsü ile de uyumlu olan ve özellikle ilk iki filmi olan “Hamam” ve “Harem Suare”de çokça gördüğümüz bu *çok kültürlülüğü* Özpetek, filmografisindeki şehir seçimleri ile de mekan kullanımını açısından pekiştirmiştir.

2.3.6. Ferzan Özpetek Filmlerinde Oyuncu Seçimi

Ferzan Özpetek sinemasındaki “oyuncu” etkeni ve seçimleri yönetmenin yaratıcı yönetmenliği adına ortaklıklar barındırmaktadır. Özpetek, filmlerinde oyuncularıyla güçlü ilişkiler kurar. Atilla Dorsay ile olan röportajında Dorsay’ın yönetmenin oyuncularıyla yoğun çalışmasına dair bir yorumuna, Özpetek: *“Hamam’dan beri senaryolarıma son halini oyuncularla birlikte veririm. Evde toplanıp senaryoyu okuruz. (...) Oyuncunun okuması, tabii, yazıyı doğal, yaşayan bir dile çeviriyor...”* şeklinde yanıt verir. Yönetmenin bu cevabı oyuncularına verdiği değeri göstermesi açısından önemlidir.

Yönetmen filmlerinde eski yıldız İtalyan oyuncularına da yer verir. Atilla Dorsay ile aynı röportajından olan *“Eski İtalyan oyuncularını kullanman çok enteresan. Massimo Girotti’yi nasıl hatırladın, bilmiyorum. . . . Lucia Bose’yi de bir filmde oynattın. Lucia Bose’yi kim tanır, hatırlar?”* sorusuna Özpetek, *“Tabii. Antonioni’nin ilk filminde oynadı o kadın. . . . Benim çok sevdiğim oyuncular bunlar. Mesela, Lucia Bose’ye hâlâ hayranımdır.”* şeklinde cevap verir (http://www.mafm.boun.edu.tr/files/64_Ferzan%C3%96zpetek.pdf). Gerçekten de Michelangelo Antonioni’nin ilk uzun metraj filmi olan 1950 yapımı *Story of a Love Affair* filminde Lucia Bose ve Massimo Girotti başrollerdedirler. Özpetek, Bose’ye *Harem Suare* filminde Yaşlı Safiye rolünü ve Girotti’ye ise *Karşı Pencere* filminde Davide rolünü vermiştir. Yönetmenin anılarından izler taşıyan bu seçimleri onun oyuncu seçimi anlayışı bakımından dikkate değerdir.

ÖYUNCULAR	YER ALDIĞI FİLMLER
<i>Serra Yılmaz</i>	Harem Suare (1999), Cahil Periler (2001), Karşı Pencere (2003), Bir Ömür Yetmez (2007), Mükemmel Bir Gün (2008), İstanbul Kırmızısı (2017)
<i>Paola Minaccioni</i>	Kutsal Yürek (2005), Serseri Mayınlar (2010), Şahane Misafir (2012), Kemerlerinizi Bağlayın (2014)
<i>Margherito Buy</i>	Cahil Periler (2001), Bir Ömür Yetmez (2007), Şahane Misafir (2012)
<i>Rosaria De Cicco</i>	Cahil Periler (2001), Karşı Pencere (2003), Mükemmel Bir Gün (2008)
<i>Carmin Recano</i>	Cahil Periler (2001), Mükemmel Bir Gün (2008), Serseri Mayınlar (2010)
<i>Ivan Bacchi</i>	Cahil Periler (2001), Karşı Pencere (2003), Mükemmel Bir Gün (2008)

Tablo 5: Yönetmenin Filmlerinde Oyuncu Seçimi Örnekleri

Tablo-5’den de görüleceği üzere Ferzan Özpetek filmlerinde en çok yer alan oyuncular Serra Yılmaz ve Paola Minaccioni’dır. Serra Yılmaz yönetmenin toplam altı filminde rol almıştır. Onunla nasıl tanıştığına dair Atilla Dorsay’un bir sorusuna Özpetek şöyle yanıt verir, “*Strasburg’da Türk filmleri oynuyordu. Hamam’ın gösteriminde karşılaştık. Harem Suare’nin senaryosundan bahsettim. . . . Sonra ben senaryoyu ve onu düşünerek Gülfidan rolünü yazdım*” (http://www.mafm.boun.edu.tr/files/64_Ferzan%C3%96zpetek.pdf). Serra Yılmaz,

1999 yılında vizyona giren *Hamam Suare*'deki Gülfidan rolü dışında sırasıyla, *Cahil Periler* (2001) filminde Serra karakterini, *Karşı Pencere* (2003) filminde Emine karakterini, *Bir Ömür Yetmez* (2007) filminde Neval karakterini, *Mükemmel Bir Gün* (2008) filminde Gelataia rolünü ve *İstanbul Kırmızısı* (2017) filminde Sibel karakterini canlandırmıştır.

Paola Minaccioni ise, Özpetek'in dört filminde rol almıştır. Minaccioni, Özpetek'in *Sacred Heart* (2005) filminde yemekhane görevlisi rolünü, *Serseri Mayınlar* (2010) filminde Teresa karakterini, *Şahane Misafir* (2012) filminde Pietro'nun kuzeni olan Maria karakterini ve *Kemerlerinizi Bağlayın* (2014) filminde kanser hastası Egle karakterini canlandırmıştır.

Serra Yılmaz ve Paola Minaccioni haricinde, yönetmenin çalışma kapsamındaki filmlerinde birden fazla kez rol alan tüm oyuncuları; üçer kez olmak üzere Margherito Buy, Rosaria De Cicco, Carmine Recano, Ivan Bacchi ve ikişer kez olmak üzere Nicole Grimaudo, Stefano Accorsi, Isabella Ferrari, Erika Blanc, Elena Sofia Ricci, Ennio Fantastichini, Filippo Nigro, Massimo Poggio, Mehmet Günsur, Şerif Sezer ve Başak Köklükaya'dır (www.imdb.com).

Sarris'in auteur kuramı açısından, Ferzan Özpetek'in bu tutarlı oyuncu seçimleri ve yukarıda yer alan kadroyu çeşitli filmlerinde tekrar tekrar tercih etmesi onun filmlerinde yinelenen bir durum, imzası yerine geçebilecek karakteristik bir stil olarak kabul edilebilir.

2.4. FERZAN ÖZPETEK SİNEMASINDA BİR TÜR SEÇİMİ OLARAK DRAM

Dram türü filmler, ciddi konulara sahip olup filmin kahraman(lar)ı olağandışı bir durumla yüzleşerek kişisel bir yolculuğa çıkar. Olay örgüsünün getirdikleriyle bu sürecin sonu bazen olumlu bir şekilde neticelenebilir, bazen de olumsuz olabilir. Dramda önemli olan bir diğer şey karakterin hangi noktaya, niçin geldiğini aktarmaktır. Karakterler bu süreci yaşarken yapısal anlamda *Maslow'un İhtiyaçlar Hiyerarşisi*'ndeki basamaklara göre güdülenerek de, insan olmanın doğası gereği, anlatıdaki karakter gelişimlerini destekleyecek şekilde bir kişilik gelişim evresi geçirirler. Dramatik yapının inşasında kahramanlar açısından diğer tür filmlerinde bazen benzer bir durum görülse de dram türünde bu bağ çok daha sıkı örülmüştür.

İnsancıl yaklaşıma sahip bir psikolog olan Abraham Maslow, insanın yalnızca uyarıcılar (davranışçılık) ve içgüdüsel dürtülerle (psikanaliz) yönlendirilmediğini düşünmektedir. Maslow'a göre kişilik gelişim sürecinin sürdürülebilmesi için bireyin temel ihtiyaçlarının ve psikososyal gereksinimlerinin karşılanması gerekmektedir (Abukan, 2014: 15). Ona göre bu insan ihtiyaçlarının kaynağını güdülenme (motivasyon) meydana getirir (Aktaş, 2018: 45). Böylelikle ihtiyaçlar giderilinceye kadar insanın davranışları bir etkiye uğramakta ve ihtiyaçlar hiyerarşisinin tabanındaki gereksinimlerini karşılayan kişi, daha üst basamaklardaki gereksinimlerini karşılamak için güdülenmektedir (Aktaran: Abukan, 2014: 26). Bu durum *yaşam boyu* devam etmektedir. Hiyerarşik bir sıralama ile gerçekleşen basamak sistemiyle O, fizyolojik gereksinimlerin ilk basamakta, kendini gerçekleştirme gereksiniminin ise son basamakta olduğunu belirtmiştir. Onun düşüncesine göre insanlar fizyolojik, güvenlik ve sosyal ihtiyaçlarını karşılayabilirler ama saygı ve takdir edilme ihtiyacı ile en son basamakta bulunan kendini gerçekleştirme ihtiyacını çok az sayıda insan giderebilir (Aktaş, 2018: 45-46).

Maslow'un İhtiyaçlar Hiyerarşisi'nde beş temel ihtiyaç alanı mevcuttur. En temel gereksinim olan *fizyolojik ihtiyaçlar*, insanların biyolojik olarak varlıklarını devam ettirebilmeleri için yaşamsal önemde olan açlık, susuzluk, solunum, uyku, cinsellik gibi temel gereksinimleridir. *Güvenlik ihtiyacı*, fiziksel tehlikelerden korunma, iktisadi anlamda güvenlik gibi belirli durumlar şeklinde ifade edilebilir. *Ait olma ve sevgi ihtiyacı* basamağında Maslow, insanın sosyal bir canlı olması fikri üzerine odaklanır. Bir arada olmak, sevmek, sevilmek, arkadaşlık gibi temel ihtiyaçları içerir. Bu ihtiyacın karşılandığı en temel ortam ailedir. Bir aile içerisindeki aidiyet hissi ve sevgi duygusu insanın kişilik yapısını etkilemektedir. *Takdir edilme ve saygı ihtiyacı* ise Maslow ikiye ayırır. Bu gereksinimin ilk aşaması bir insanın kendine duyduğu saygı olan özsaygıyı, diğer aşaması ise başkalarının saygısını içerir. Özsaygısı olan insan başarmayı, güçlü olmayı, kendine güvenmeyi arzulamaktadır (Aktaş, 2018: 48-50). *Kendini gerçekleştirme ihtiyacı* insanın kendi varlığına dair henüz ortaya çıkmamış olanı yani potansiyelini ortaya çıkarması, bir işi yanında başka birileri olmadan yapması ve daha yaratıcı olmak için kişinin sürekli bir gelişim içerisinde olmasını güdüleyen ihtiyaçtır (Aktaran: Aktaş, 2018: 50).

Kendini gerçekleştiren insanlar kendi güçlü isteklerinden, duygu ve düşüncelerinden daha az korkmaktadırlar. Kendi derin benliklerine dair bu onay ve kabulde dünyanın gerçek doğasını daha cüretkâr bir şekilde anlamalarını ve davranışlarında daha kendiliğinden olmalarını sağlar (Maslow, 2001: 150-151). Böylece içerisinde buldukları *hakikatin kabulünü* daha rahat benimserler. Aynı zamanda bu kişiler ön yargısızdırlar.

Maslow'un sisteminde genellikle bir seviyedeki ihtiyacın tümüyle karşılanmasının bir üstteki seviye için mecburi olduğu fikri akıllara gelir, ancak mühim olan şey her bir seviyede gereksinimlerin belli bir miktarda, bir kısmının karşılanmasıdır (Aktaran: Demir, 2017: 195). Maslow ayrıca, sıralamasında daha sonra yer verdiği bazı gereksinimlerin belirli hallerde daha önce meydana çıkabileceğini de belirtmiştir (Aktaran: Abukan, 2014: 16).

Çalışma kapsamındaki filmlerinde Ferzan Özpetek, öncelikle dram türünde eserler verdiği için ciddi ve çoğunlukla acıklı olaylar incelenen filmlerinin ayrılmaz parçasıdır. Aynı zamanda filmlerinin anlatısında yer alan kahramanlarının karakter gelişimlerine ilaveten belli kişilik gelişim basamaklarına ulaşmaları insana dair filmler çeken yönetmenin yapıtlarında gözlenebilir. Örneğin *Hamam* filminde dram öğesini besleyen olaylar Madam'ın ve Francesco'nun ölümleridir. Karakterler açısından ele alındığında Francesco, ait olma ve sevgi ihtiyacını İstanbul'a geldikten sonra Hamam'a göz kulak olan Türk ailesi ile tanışıp kaynaşmasıyla karşılar. Yine Roma'dan geldiği ilk hafta misafir olduğu ailenin sofrası masasında yemekte uyuyakalması güvenlik ihtiyacının giderilmiş olduğuna dair bir belirti olarak düşünülebilir. İş kadını Filiz Hanım'a hamamı satmayı kabul etmeyerek Balat'ın dokusunu bozacak büyük bir ticaret merkezinin yapımına engel olması Francesco'nun Türk ailenin ve mahallenin takdirini kazanmasına sebep olur. Ayrıca kendisine ait hakikati keşfederek eşcinselliğini yaşamaya başlaması Francesco'nun kendisini gerçekleştirme anı olarak ele alınabilir. Eşi Marta'nın da İstanbul'da, Roma'dayken dile getirdiği, Türklere karşı ön yargısını Türk ailesini ve Türk geleneklerini keşfederek yıkması ve kocasının ölümünden sonra Hamam'ı sahiplenerek aile ile bir dayanışma hali içerisine girmesi onun kişisel gelişim yolculuğundaki evreler olarak kabul edilebilir.

Harem Suare filminde haremdeki cariyeler (yani özgürlükten yoksun, tutsak durumdaki genç kadınlar) ve saraydaki yeni cariye Safiye'nin padişahın oğlunun ölümüne filmdeki doruk nokta aşamasındaki ölümü filmin dram yaratan unsurlarıdır. Karakter gelişimi açısından Safiye'nin padişahın gözdesi olup saraya ve padişaha ait olduğunu hissetmesi onun ait olma ve sevgi ihtiyacını karşılar. İlerleyen süreçte oğlunun ölümünün ardından yaşadığı derin matem ve ızdıraptan dolayı padişah ve haremde dile getirilmeyen saygısını kazanarak bir anlamda dokunulmazlık elde eder ve bunun sonucunda kazandığı özgüvenle gelişimini tamamlar.

Cahil Periler filminde dram unsurunu yaratan filmin düğüm aşamasında Massimo'nun bir trafik kazası sonucu ölmesi ve ölümcül bir hastalığa yakalanmış

olan Ernesto'dur. Karakter gelişimi açısından Antonio, tanıştıktan belli bir süre sonra Michele ve arkadaşlarında ait olabileceği bir arkadaşlık ortamı bulmuştur. *Karşı Pencere* filminde dram ögesini besleyen şey acı dolu geçmişiyle resmedilen Davide karakteri ve Giovanna ile Lorenzo arasındaki gerçekleşemeyen aşk hikayesidir. Karakter bakımından Giovanna, Davide ile etkileşiminden ve ondan öğrendiklerinden öz saygı kazanır. Artık öz saygısı olduğu için başarmayı, kendine güvenmeyi arzulamaktadır. Filmin sonunda Davide'ye seslendiği mektubundan çalıştığı yeni işyerinde bir başarı kazandığı ve ondan kendini güvende hissetmeyi öğrendiği aktarılır. Böylelikle Giovanna anlatıda kişilik gelişimini de tamamlamıştır.

Kutsal Yürek filminde dram etkisini yaratan Benny'nin çok genç yaşta ölümüdür. Benny'nin bu erken ölümünden sonra büyük bir değişim geçiren başrol oyuncusu Irene sınır tanımayan bir *özgeci* olarak insanlara yardım etmeye, muhtaç insanların karınlarını doyurarak fiziksel ihtiyaçlarına çözüm olmaya başlar. Takip eden süreçte ilahi hakikati her şeyden üstün görür ve onu bir akıl hastanesine götüren olaylar dizisi gerçekleşir. Özetekle, filmi mucizevi bir finalle sonlandırarak Irene'nin bir azize olarak kendini gerçekleştirmiş olduğunu sessizce vurgular.

Bir Ömür Yetmez filminde başlıca dram ögesi bir yakın arkadaş grubunda en sevilen kişi olan Lorenzo karakterinin ölümüdür. Karakter açısından Lorenzo'nun eşi olan başarılı yazar Davide bu durumdan derinden etkilenir ve yazlık evlerinde intiharı bile düşünür. Ancak yakın arkadaş grubunun desteği ile ait olma ve sevgi ihtiyacını gereğince karşılar ve sevgilisinin öldüğü gerçeğini olgunlukla kabullenerek kişilik gelişimini tamamlar.

Mükemmel Bir Gün filminde dram unsurunu gerçekleştiren filmin doruk noktası aşamasında özel bir güvenlik olan Antonio'nun kendisini, kızını ve oğlunu bilerek ve isteyerek vurmasıdır. Durumdan habersiz olan çocukların annesi Emma, çocuklarının vurulacağı günün öğleden sonrasında kızının öğretmeni Mara ile karşılaşır. Aralarında ait olma ve sevgi ihtiyacını iki taraf için de giderecek olan bir arkadaşlık ilişkisi doğmuş olur.

Yönetmenin *Serseri Mayınlar* filminde dram unsuru evin büyükannesi ve intiharı üzerinden gerçekleşir. Roma'dan yeni dönen evin küçük oğlu Tommaso çok sevdiği ve sevildiği ailesine geri dönmüştür. Takip eden süreçte Roma'da daha öncesinde bir yayın evine gönderdiği romanının yayınlanmayacağını öğrenen Tommaso her ne kadar o an için bir başarı kazanmasa da yazar olmak istemekte ve içindeki potansiyelini gerçekleştirmeyi arzulamaktadır. Komedi türünden de öğeler barındıran filmde dram etkisi yoğun hissedilmez.

Şahane Misafir filminde Apollonio tiyatrosu oyuncularının trajik sonu filmin esas dram unsurudur. Oyunculuk hayali için Roma'ya gelen Pietro'nun kişilik gelişiminde kuzeni Maria başlıca güç aldığı ve sevgi ihtiyacını karşılayan kişi konumundadır. Aynı zamanda O, hayalet tiyatro ekibi ile de güçlü bir arkadaşlık ilişkisi kurar. Yine komedi türünden unsurlar barındıran filmde dram türü etkisi pek hissedilmez.

Kemerlerinizi Bağlayın filminde göğüs kanseri hastalığına yakalanmış Elena filmin başlıca dram etmenidir. Elena öncesinde annesi ve teyzesi ile yaşayan, sevgi ve ait olma ihtiyacını ailesi ile gidermiş bir kişidir. İlerleyen süreçte yakın arkadaşı Fabio ile bir iş ortaklığına başlayarak bir kafe işletmeye başlar ve bunda da çok başarılı olur. Öz saygı ve özgüven kazanan Elena yakalandığı hastalığı ile ilk etapta mücadele ederken oldukça sağlam bir irade örneği sergiler. Film çizgiselliğini bozmak için kurgu stilini birçok kez değiştirmektedir. Filmde Elena'nın kendini gerçekleştirmesine ise tanık olunmaz.

Özpetek'in *İstanbul Kırmızısı* filminde Deniz'in nedensiz kayboluşu ve Yusuf'un filmin doruk noktası aşamasındaki ölümü dramı yaratan olaylardır. Karakter gelişimi açısından Orhan yıllar sonra geldiği Türkiye'de Deniz'in ailesi ile bir sevgi ve aidiyet ilişkisi kurarak İstanbul'da kalmaya karar verir. Orhan, bir yandan yazar olmayı tekrar istemektedir ve bunu da ablası ile karşılaşmasından sonraki süreçte başarır. Filmin çözüm aşamasında Deniz'in kayb olduğu gerçeğini olgunlukla kabul eder ve kendini gerçekleştirme yolunda büyük bir adım atmış olur.

SONUÇ

Avrupa Sineması'nın Türk asıllı yetkin isimlerinden olan ve melodramatik unsurlara sahip dram türünde filmler üreten Ferzan Özpetek'in hikayelerini yazıp, yönetmenliğini üstlendiği eserleri bu çalışmada ona özgü olan nitelikleri ortaya koymak adına auteur kuramın kriterleri ile detaylı bir şekilde incelenmiş ve bu incelemenin bulgularıyla yönetmenin bir auteur yönetmen olup olmadığına karar verilmiştir.

Ferzan Özpetek, çalışma kapsamındaki tüm filmlerinin senaristlerinden biri olarak çoğunlukla yaşanmışlıklarını ve en derin hislerini sinemasında aktarmıştır. Bu sebeple onu düşündüren en başat konulardan biri olan *ölüm* hali neredeyse her filminde kendisine yer bulabilmiştir. Ölüm, onun filmlerinde hem melodramatik bir öge hem de kuvvetli bir dram etkisi yaratan ve bazen serim aşamasını oluşturan etkenlerden birisidir. Yönetmenin sinemasında bu duruma çeşitli örnekler olarak; *Hamam* filminin hemen başında Madam'ın ölümü, *Cahil Periler* filminde Massimo'nun bir trafik kazasındaki erken ölümü, *Kutsal Yürek*'de Benny'nin çok genç yaşta ölmesi, *Bir Ömür Yetmez* filminde Lorenzo'nun ölümü, *Mükemmel Bir Gün* filminin doruk noktası aşamasında gerçekleşerek bir aile trajedisine sebep olan ölümler, *Serseri Mayınlar* filminde evin Büyükannesinin intiharı ve *İstanbul Kırmızısı* filminde Yusuf'un zamansız ölümü gösterilebilir.

Yönetmenin sinemasında olay örgüsünün gelişiminde melodramatik bir unsur olarak *rastlantı* kullanımı da önemlidir. Çünkü rastlantılar, Özpetek'in sinemasında çoğunlukla -modern anlatı sinemasından farklı olarak- belli düğümleri meydana getirerek olay örgüsüne hizmet eder. *Cahil Periler* filminde eşini bir kazada kaybeden Antonia'nın evinde şans eseri bulduğu tablo veya *Karşı Pencere* filminin başında Giovanna ve Filippo çiftinin Davide Veroli karakteri ile yollarının kesişimi bahsi geçen duruma örnek gösterilebilir.

Ferzan Özpetek'in filmlerinin temaları onun sinemasında bütünsel anlamda bir uyum oluşturmaktadır. Sinemasındaki anlatılar farklılaşsa da filmlerinin ana temaları dayanışma, değişim ve tutkudur. Her filmde bu temalardan bir parça görebilmek mümkündür. Yan temaları ise filmde filme değişebilmekle beraber genellikle oryantalizm, eşcinsellik ve soykırım olur. Dayanışma teması omuzdaşlık anlamında özellikle filmlerinin mutfak ve sofraya içeren sahnelerinde yoğun olarak hissedilir. Değişim teması dram türünde karakter gelişiminin iç dinamiği olduğu için yönetmenin sinemasındaki yeri önemlidir. *Hamam* filminde Francesco'nun İstanbul'a geldikten sonraki değişim süreci bu duruma iyi bir örnek oluşturur. Yine *Kutsal Yürek* filminde Irene karakterinin Benny'nin zamansız ölümünden sonra geçirdiği keskin karakter değişimi örnek gösterilebilir. Yönetmenin filmlerinde tutku temasına güç veya iktidar tutkusu, yasak aşk, şöhret tutkusu ve yemek tutkusu gibi açılardan yaklaşılmaktadır. Karakterlerinin motive edici anlamda güç aldığı etmen tutkularıdır. Bazen bu tutku hali *Harem Suare* filminde Safiye ile Nadir arasındaki yasak aşkta hissedilir, bazen *Karşı Pencere* filminde Davide ve Giovanna pasta yaparken yemek yapma tutkusu şeklinde, bazen de *Şahane Misafir*'de Pietro'nun şöhret olma hevesinde görülür. Görüldüğü üzere yönetmenin filmlerinde temasal anlamda bir bütünlük olduğu ifade edilebilir.

Özpetek filmografisindeki karakterler ele alındığında yönetmen, Foss'un bir karakteri oluşturan fiziki, psikolojik ve toplumsal boyutlarına uygun bir şekilde gerçekçi bir dram ortaya koyabilmek adına gerçekçi karakterler yaratmıştır. O, aynı zamanda karakterlerin kişilik özelliklerine karşıt unsurlar ekleyerek dramlarının temelini atmış olur. Çünkü karakterler arası karşıtlıklar dramayı görünür hale getirecektir. Karakterler eylemleriyle ve kişilik özellikleriyle içerisinde yer aldıkları filmlerin temalarını da oluştururlar. Örneğin cinsel tutku anlamında yönetmenin en çüretkar filmi olan *Cahil Periler*'de Michele sahip olduğu kişilik özellikleri ile tutku temasının daha da görünebilir olmasına neden olur. Yönetmenin *Karşı Pencere*'sinde Giovanna ve Davide'nin ortak hamur işi yapma tutkusuna sahip olmaları ve Giovanna'nın Davide'yi tanıdıktan sonra bir dayanışma hâli içerisinde bulunmaları karakterlerin kişilik özellikleriyle beraber düşünüldüğünde önemlidir. Özpetek'in *Kemerlerinizi Bağlayın* filminde Antonio sahip olduğu aldırmanın boş vermiş ruhsal

yapısıyla karısı Elena kanser teşhisiyle hastanede yatarken hasta odasında, başlangıçta onun rızası dışında, eşiyle cinsel ilişkide bulunması yine tutku temasını ortaya çıkarır.

Dram türü filmler çeken Özpetek filmlerinde anlatı mesafesi kurulumu açısından mimetik tarzı sıklıkla tercih etse de bazen filmleri diegetik tarz bir anlatım içerir. Sinemasında bazı filmlerinde mektup kullanımı buna bir örnek oluşturur. Yönetmenin *Bir Ömür Yetmez*'inde film süresince Lorenzo'nun filme eşlik eden dış sesi yine diegetik tarz bir hikaye anlatımına örnektir. Yönetmen çalışma kapsamındaki filmlerinde klasik anlatı yapısını tercih etmesinin yanı sıra modern anlatı sinemasının özelliklerinden de yararlanır. Belli belirsiz ve mutsuz sonlarla filmlerini bitirdiği olur; ama asla izleyiciyi tamamen soru işaretleri içerisinde bırakmaz. Klasik anlatının lineer ilerleyen zaman anlayışına karşın yönetmen bazı filmlerinde modern anlatının daha esnek bir zaman akışıyla ve geriye dönüşlere, ileriye sıçrayışlara gerekenden fazla bir şekilde başvurduğu bir anlayışa sahiptir. Özpetek böylelikle, önceliği yine tür sineması olmak üzere, tür ve sanat sinemasını bir arada içeren bütünsel bir anlayışa sahip olmuş olur.

Ferzan Özpetek, sahip olduğu teknik yeterliliği ile filmlerinde biçimsel bir dil, karakteristik bir stil oluşturabilmiştir. Bu açıdan yönetmenin filmlerindeki kamera kullanım tercihleri ele alınacak olunursa, dram türünde eserler verdiği için, yakın çekimlerin onun sinemasında büyük yer tuttuğu görülecektir. Özpetek'in insanın en yalın acılarını, üzüntülerini yani genel anlamıyla insanlık hallerini betimlediği sinemasında bu durum doğal bir çıkarım oluşturur. Onun filmleri, kurgusu açısından ele alınıp öncelikle uzunluk bakımından kurgu ile irdelenirse filmlerindeki hızlı kurgu tercihi (müzik kullanımı desteğiyle) dikkati çeker. Yine uzunlu kısıklı planların içeriklerine göre düzenlendiği uzunluk bakımından kurgu çeşidi olan çapraşık kurgu seçimi yönetmenin sinemasında önemli bir tarz seçimidir. Anlatım bakımından kurgu türleri olan geriye dönüşler, ileriye sıçrayışlar Özpetek sinemasında kullanım alanı bulmuştur. Yönetmenin *Kemerlerinizi Bağlayın* filminde yer alan ileriye sıçrayış anı filmsel evrenin on üç yıl sonrasına atlayarak bu bağlamda yaratıcı bir örnek

oluşturur. Noktalama işaretleri denilen filmsel geçiş tekniklerinden kesme geçişi hem sahne değişimlerinde hem geriye dönüş veya ileriye sıçrayışlarında sık bir biçimde tercih etmesi de yönetmenin sinemasında karakteristik bir stil olarak kabul edilebilir.

Özpetek'in filmlerindeki ışık kullanımıyla da bir tarz sahibi olduğu söylenebilir. O, sinemasında hem güçlü ana ışık tercihi hem de büyük aydınlatma kaynaklarıyla gerçekleştirdiği yumuşak ışık seçimleriyle görsel bir dil yakalamış olur. Temel anlamda beş farklı ışıklandırma yönünden biri olan *yanal ışık* kullanımından da filmlerinde dramatik bir etki kurmak için stilistik bir tercih olarak çoğunlukla yararlanır.

Ses efekti ve müzik kullanımları Özpetek sinemasında özellikle önemlidir. Bu önemin sebebi yönetmenin melodramatik unsurlara sahip dram türünde filmler üretmesinden ileri gelir. Çalışma kapsamında incelenen filmlerdeki Sezen Aksu müzik seçimleri, Özpetek'in filmografisinde yaratıcı bir yönetmen olarak stilistik bir tercihi şeklinde kabul edilebilir. Ayrıca yönetmenin bazı sahnelerin atmosferini ve *ruh halini yaratan gökgürültüsü*, yağmur kullanımları gibi ses efekti seçimlerini, leitmotif müzik tercihlerini (bilhassa *Hamam* filminde anlatı içerisinde Madam'a ait diegetik olmayan sese eşlik eden müzik seçimleri bu noktada anımsanabilir) ve hızlı kurguya sebep olan fon müziği kullanımlarını incelemek Özpetek sinemasını anlamak için gereklidir.

Filmlerinde sıklıkla iç mekan tercihi kullanımlarıyla öne çıkan yönetmen, çoğunlukla bir aile draması veya yakın arkadaş topluluklarının ilişkilerine dair filmler çektiği için *ev* kullanımları onun filmlerinde önemli bir "rol" üstlenir. Bunun sebeplerinden biri de ilgili mekanın dayanışma halinin gözlemlenebileceği en *temel mekan* olmasıdır. Çünkü *ev* savunulabilir bir alan ve aynı zamanda korunaklı bir bölgedir. Özellikle evin bir odası olarak yabancılaşma duygusunun en az belirmediği ve dayanışma temasının en yoğun şekilde hissedildiği yer olan mutfak ve de sofrası sahneleri yönetmenin sinemasında tekrarlayan bir unsur, stilistik bir tercihtir. Ferzan Özpetek, filmlerine ev sahipliği yapmasını tercih ettiği Roma, İstanbul gibi şehir

örneklerinde olduğu gibi kozmopolit şehir seçimleriyle de sinemasındaki çok kültürlülüğü destekleyici bir durum yaratır. Ferzan Özpetek'in oyuncu seçimleriyle ilgili olarak belli filmlerinde Serra Yılmaz, Paola Minaccioni ve daha bir çok isme birden fazla kez yer vermesi ve bir zamanlar çok ünlü olan İtalyan oyuncularını önemli rollerde tercih etmesi onun imzası yerine geçebilecek karakteristik bir stil olarak kabul edilebilir.

Önceliği Özpetek sinemasına auteurizm perspektifinden yaklaşmak olan bu araştırmada görüleceği üzere, yönetmenin kişiliğiyle malzemesi arasındaki gerilimden doğan içsel anlam ile O, filmlerinde özgün bir hâl yaratmayı başarmıştır. Bu anlamda auteurist eleştirinin de yol gösterdiği gibi, yönetmenin filmlerindeki tüm stilistik tercihleri ve onun kişisel-zihinsel düşünüş biçiminin filmlerindeki yansımaları çalışma boyunca irdelenmiştir. Ayrıca karakterlerinin kişilik gelişimine Maslow'un İhtiyaçlar Hiyerarşisi'nin gereklerine göre yön vererek dram türü filmler çeken yönetmenin bu tutumu filmlerinde kendini tekrarlayan bir tarz seçimi olarak düşünülebilir.

Çalışmada elde edilen tüm bu bulgular ışığında, dram türünde yaratıcı eserler ortaya koyan Ferzan Özpetek'in sinemasının içeriksel ve biçimsel bütün özellikleri bakımından karakteristik bir stil ile filmlerinde kendi kişisel dışavurumunu gerçekleştirdiğini ve bu bağlamda, yönetmenin yapmış olduğu evliliğiyle de ilişkili olarak, eşcinsellik gibi karakterlerinin farklı cinsel yönelimlerini yan temalar halinde filmlerine yansıttığını ve de yönetmenin melodramatik kip başlığı altında filmlerini melodramatik unsurlarla zenginleştirdiği söylenebilir. Netice itibarıyla onun sineması, kendisinin yaşam öyküsüyle de iç içe geçen, özgün bir anlatım tarzına sahip olmuş olur. Böylelikle Özpetek'in auteur bir yönetmen olduğu sonucuna varılabilir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Abukan, B. (2014). *Maslow'un İhtiyaçlar Hiyerarşisi Kuramına Göre Kendini Gerçekleştirme ve Bilgelik İlişkisi: Yaşlılar Üzerinde Bir Araştırma*. Yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır, Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akbulut, H. (2010). Film Çalışmalarında Türe Yeni Bir Bakış: Çoğul Okuma Alanı Olarak Türü Yeniden Düşünmek. S. Büker ve Y. G. Topçu (Ed.), *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* içinde (ss. 324–336). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Aktaş, E. (2018). *Abraham Maslow'un İhtiyaçlar Hiyerarşisi Kuramına Göre Günümüzde Kadına Yönelik Tüketim Analizi*. Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. (T. İsmail, Ed.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Arslan, S. (2005). *Melodram*. İstanbul: L&M Yayınları.
- Arslantepe, M. (2012). *Sinema Okuryazarlığı*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Aslanyürek, S. (2004). *Senaryo Kuramı*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Barnwell, J. (2015). *Film Yapımının Temelleri*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Bilgin, N. (2014). *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi Teknikler ve Örnek Çalışmalar*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Birincioğlu, Y. D. (2016). “Biz”i Üreten Melodramatik İmgelem: Çağan Irmak Sineması. Y. D. Birincioğlu ve G. Parlayandemir (Ed.), *Tür(k) Sinemasında Auteurs, 2000 Sonrası Türk Sinemasında Türler ve Yönetmenler* içinde (ss. 79–125). İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Birincioğlu, Y. D. ve Parlayandemir, G. (2016). Yapıtsal/Bağlamsal Film Eleştirisi: Tür ve Auteur Eleştirilerini Birlikte Düşünmek. Y. D. Birincioğlu ve G. Parlayandemir (Ed.), *Tür(k) Sinemasında Auteurs, 2000 Sonrası Türk Sinemasında Türler ve Yönetmenler* içinde (ss. 1–20). İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Bondanella, P. (2016). İtalyan Yeni Gerçekçiliği. L. Badley, R. B. Palmer ve S. J. Schneider (Ed.), *Dünya Sinemasında Akımlar* içinde (ss. 61-78). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2012). *Film Sanatı: Bir Giriş*. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.

- Buckland, W. (2013). *Sinemayı Anlamak*. İstanbul: Optimist Yayım Dağıtım Ltd. Şti.
- Büker, S. (2010). Auteur Kurama Giriş. S. Büker ve Y. G. Topçu (Ed.), *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* içinde (ss. 277–280). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Bulanık, S. (2015). *Ferzan Özpetek Filmlerinde Bir Anlatı Mekanı: Mutfak*. Yüksek lisans tezi, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları*. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Corrigan, T. (2015). *Film Eleştirisi El kitabı*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Coşkun, E. E. (2011). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Demir, İ. (2017). Benlik, Kimlik ve Kişilik. H. Ergin ve S. A. Köseoğlu (Ed.), *Gelişim Psikolojisi* içinde (ss. 181–205). Ankara.
- Eisenstein, S. M. (1985). *Film Biçimi*. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Elsaesser, T. ve Hagener, M. (2014). *Film Kuramı, Duyular Yoluyla Bir Giriş*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Emre, İ. (2018). Tutku Üzerine. *Türk Dili*, 798, 5–9.
- Ersümer, A. O. (2013). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Ertaş, R. M. (2016). *Auteur Bir Yönetmen Olarak Çağan Irmak*. Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Esen, Ş. K. (2016). Sinemada Auteur Kuramı. Z. Özarslan (Ed.), *Sinema Kuramları 2, Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* içinde (ss. 33–50). İstanbul: Su Yayınevi.
- Foss, B. (2016). *Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Freud, S. (2018). *Psikanaliz Üzerine Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış*. İstanbul: Say Yayınları.
- Giannetti, L. (2007). *Understanding Movies* (11th bs.). New Jersey: Pearson Prentice Hall.
- Güner, U., Kalkan, P., Öz, Y., Özsoy, E. C. ve Söyle, F. (2011). Türkiye’de Cinsel Yönelim ve Cinsiyet Kimliği Temelinde Ayrımcılığın İzlenmesi Raporu: 1 Ocak-30 Haziran 2010. *İstanbul Bilgi Üniversitesi İnsan Hakları Hukuku Uygulama ve Araştırma Merkezi*, 1–58.
- Gürbüz, Ö. (2001). Düşünce ile Tema ve Konu. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 18, 101–108.
<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1372/153819.pdf> adresinden erişildi.
- İlic, E. (2017). *Film Atölyesi Sinemanın İmgelem Araçları*. Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi, Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Kablamacı, A. D. M. (2014). Auteur Eleştirisi Yaklaşımı Işığında Bilge Ortaç Filmleri. M. İri (Ed.), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* içinde (ss. 63–102). İstanbul: Derin Yayınları.
- Kagan, M. (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Karadoğan, A. (2016). *Senaryo ve Anlatı: Senaryo İçin Anahtar Kavramlar*. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Kemp, P. (2014). *Sinemanın Tüm Öyküsü*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kolker, R. (2011). *Film, Biçim ve Kültür*. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Könezoğlu, B. (2006). *Aile ve Ailenin Korunması*. Yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Konuralp, S. (2004). Türk Sinemasının Şarkılı Melodram ve Arabesk Filmlerinde Film Müzikleri. C. Pekman ve B. Kılıçbay (Ed.), *Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü* içinde (ss. 97-109). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kovacs, A. B. (2016). *Modernizmi Seyretmek, Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980*. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Küçükdoğan, B. ve Yengin, D. (2015). Sergei Mikhailovich Eisenstein. *Sinema Kuramları 1, Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* içinde (ss. 107–132). İstanbul: Su Yayınevi.
- Mascelli, J. V. (2007). *Sinemanın 5 Temel Ögesi*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Maslow, A. H. (2001). *İnsan Olmanın Psikolojisi*. İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık.
- Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga*. İstanbul: PMP Basım Yayım Matbaacılık.
- Monaco, J. (2014). *Bir Film Nasıl Okunur?* İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Nutku, Ö. (2001). *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Odabaş, B. (2015). Andre Bazin. Z. Özarlan (Ed.), *Sinema Kuramları 1, Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* içinde (2. Baskı., ss. 155–184). İstanbul: Su Yayınevi.
- Onaran, O. (2004). Sinemada Müzik Kullanımı ve Bir Örnek: Uzak. C. Pekman ve B. Kılıçbay (Ed.), *Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü* içinde (ss. 11-21). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Özarlan, Z. (2016). Sinemada Tür Kuramı. Z. Özarlan (Ed.), *Sinema Kuramları 2, Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* içinde (ss. 51–75). İstanbul: Su Yayınevi.
- Özden, Z. (2014). *Film Eleştirisi, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Özön, N. (1964). *Sinema El Kitabı*. İstanbul: Elif Kitabevi.
- Özön, N. (1984). *100 Soruda Sinema Sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Özön, N. (2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Pekman, C. (2004). Türk Sinemasında Müzik: Bir Tarihçe Denemesi. C. Pekman ve B. Kılıçbay (Ed.), *Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü* içinde (ss. 23-51). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Pösteği, N. (2005). *Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması*. İstanbul: Es yayınları.
- Pramaggiore, M. ve Wallis, T. (2008). *Film A Critical Introduction* (2nd bs.). London: Laurence King Publishing Ltd.
- Saygılı, A. (2014). Sinema ve Hukuk, Bir Tür Olarak Hukuk Filmleri. *İnönü Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 5(1), 65–76.
<http://inonu.dergipark.gov.tr/download/article-file/208443> adresinden erişildi.
- Şenyapılı, Ö. (1998). *Sinema ve Tasarım*. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Sözen, M. (2008). Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümler. *Zonguldak Karaelmas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(8), 123–145.
<https://www.researchgate.net/publication/242253465> adresinden erişildi.
- Sözen, M. (2013). Sinemada Anlam Yaratıcı Bir Öğe Olarak Işık Tasarımı ve Örnek Çözümler. *Selçuk İletişim Dergisi*, 7(4), 152–168.
<http://josel.selcuk.edu.tr/article/view/1075000033/1075000030> adresinden erişildi.
- Sözen, M. (2015). Anlatımsal Bir Öğe Olarak Sinemada Müzik Kullanımı Yapılanmalar, İşlevler, Analizler. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(18), 34–65.
http://www.asosjournal.com/Makaleler/1349843034_844%20Mustafa%20SÖZEN.pdf adresinden erişildi.
- Sözen, M. (2017). Anlatımsal Bir Öğe Olarak Sinemada Ses Efektleri: Tanımlamalar, Filmler, Çözümler. *Akademik Bakış E.Dergisi*, May(61), 477–503. <https://dergipark.org.tr/download/article-file/383748> adresinden erişildi.
- Sözen, M. ve Dayı, H. (2013). Sinemada Işık Kullanımı ve Örnek Bir Çözümleme. *Erciyes İletişim Dergisi*, 3(1), 32–49. <https://dergipark.org.tr/download/article-file/66333> adresinden erişildi.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tufan, A. E. ve Yalug İrem. (2010). “Aşk” Fenomeni ve Sevgi İlişkilerinin Nörobijolojisi. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 2(4), 443–456.
- Ünal, Y. (2015). *Dram Sanatı ve Sinema, Klasik Anlatı Yapısının Kökenleri*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Wollen, P. (2014). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

İnternet Kaynakları

- Arman, Ayşe (2017). *Yazarlar* Sayfası. Erişim tarihi: 18.04.2017, <http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ayse-arman/bu-filmde-gordugunuz-istanbul-bir-sure-sonra-olmayacak-40377680>
- Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi (2009). Erişim tarihi: 18.04.2017 http://www.mafm.boun.edu.tr/files/64_Ferzan%C3%96zpetek.pdf
- Filmokulum.com (t.y.). Erişim tarihi: 29.01.2019, <https://filmokulum.wordpress.com/sayfa2/sinemada-planlar/>
- Internet Movie Database (t.y.). Erişim tarihi: 29.04.2018, <https://www.imdb.com>
- Kim Kimdir? (t.y.). Erişim tarihi: 19.04.2017, <http://www.kimkimdir.gen.tr/kimkimdir.php?id=6259>
- T.C. Milli Eğitim Bakanlığı (2011). Erişim tarihi: 13.02.2019, http://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Kurgu%20Yoluyla%20G%C3%B6r%C3%BCnt%C3%BC%20Esteti%C4%9Fi.pdf
- Tamer, Şebnem Soral (2015). *Söyleşi* Sayfası. Erişim tarihi: 19.04.2017, <http://t24.com.tr/k24/yazi/ferzan-ozpetekle-hayat-ask-sanat-ve-irkcilik-uzerine,468>
- Türk Dil Kurumu (t.y.). Erişim tarihi: 29.04.2018, <https://www.tdk.gov.tr>
- Wikipedia (t.y.). Erişim tarihi: 19.03.2017, <https://de.wikipedia.org/wiki/Autorensfilm>
- Wikipedia (t.y.). Erişim tarihi: 19.03.2017, [https://tr.wikipedia.org/wiki/Pietà_\(Michelangelo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Pietà_(Michelangelo))