

Bir *Auteur* Yönetmen Olarak Ferzan Özpetek ve Sineması

Gökhan Aşçı*

ÖZ

Sinemada *auteur* kuram, sinemayı sanat, yönetmeni ise sanatçı olarak kabul eden bir kuram olup 1940'lı yıllarda oluşmuştur. Kuram, öncelikle bir fikir olarak ortaya çıkmış, ilerleyen süreçte politikaya dönüşmüş, son olarak da çoğunluğu Amerikalı bir grup araştırmacı tarafından bir teorik çizgi hâline getirilmiştir. *Auteur* kuramcılar, yeni dalga sinemasının öncü isimleri olmuştur. Diğer bir deyimle yeni dalga sineması, *auteur* kuramın hayat bulmuş şekli olmuştur. *Auteur* kuram bir anlamda meydana geldiği zamana dek sinemada hayat bulmuş aşağı yukarı bütün olguları kapsayan bir oluşum niteliği taşımıştır. Türk sinemasına bu bağlamda özellikle 1990'lı yıllar ve 2000'li yıllar ekseninde bakıldığında daha çok yönetmen sinemasının hakim olduğu görülmektedir. Ortaya çıktığı zaman daha çok ticari ve bilimsel bir yenilik kimliğiyle öne çıkan sinemanın Türk sinemasında da bu kimliğini uzun yıllar koruduğu ve *auteur* sinemanın Türk sinemasına daha geç geldiği takip edilmektedir. *Auteur* sinema, dönemin sinema mantığıyla zamanla bir çeşit tüketim kültürüne dönüşmüş; filmler, tüketilen bir konumda yer almıştır. Bu çalışmada da tüm bunlardan hareketle bir *auteur* olarak Ferzan Özpetek'e ve onun sinematik üretimine *auteur* kuram perspektifli bir çözümleme getirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: auteur, auteur kuram, auteur sinema, ferzan özpetek

* Dr., İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı (Mezun), gokhanascii@outlook.com, ORCID: 0000-0003-4039-9776

As a Auteur Director Ferzan Özpetek and His Cinemas

ABSTRACT

Auteur theory in cinema is a theory that accepts cinema as art and the director as an artist and was formed in the 1940s. The theory first emerged as an idea, later turned into a policy, and finally, it was turned into a theoretical line by a group of mostly American researchers. *Auteur* theorists have been the pioneers of the new wave cinema. In other words, new wave cinema has been the embodiment of *auteur* theory. *Auteur* theory, in a sense, has been a formation that encompasses almost all the phenomena that have come to life in cinema until its emergence. When Turkish cinema is looked at in this context, especially in the 1990s and 2000s, it is seen that mostly director's cinema dominates. It is observed that the cinema, which came to the fore with its commercial and scientific innovation identity when it emerged, preserved this identity in Turkish cinema for many years and that *auteur* cinema came to Turkish cinema later. With the cinematic logic of the period, *auteur* cinema turned into a kind of consumption culture over time; films took place in a consumed position. In this study, an analysis of Ferzan Özpetek as an *auteur* and his cinematic production is brought with the perspective of *auteur* theory.

Keywords: auteur, auteur theory, auteur cinema, ferzan özpetek

Extended Abstract

The years when cinema was formed were a period when capitalism tried to establish itself worldwide, both as a way of production and as a way of life. The concept of popular culture also gains importance at this point. Cinema played an important role in the transformation of popular culture into a form of consumption rather than belonging to the public. Hollywood cinema, in other words, popular cinema, as a capitalist enterprise, has produced films for the purpose of making money. These films also affected the culture of the period rather than production. One of the elements that feed popular cinema has been the star system. The Hollywood star system has accelerated the rise of increasingly popular cinema. The stars became a kind of magical entity in the eyes of the audience, representing the inaccessibility.

Cinema has taken to the streets with the effects of the war, and the destruction suffered by the society in every sense has been the subject of the films. Although the narratives generally formed the basis of *auteur* theory. The idea of “la politique des auteurs” put forward by the directors of the new wave movement further strengthened. The spiritual father of the new wave movement is Henri Langlois, and André Bazin corresponds to his real father identity. In addition, names such as Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, and Éric Rohmer were other prominent names of the new wave. On the other hand, in the 1990s, Turkish cinema, where the representatives of this movement were also exposed, was in a tiredness and intensity. Although festivals and sponsors came to the fore and a more transparent picture was drawn about sexuality, a serious shortage of spectators was observed in this period. When we look at Ferzan Özpetek as the point where our study is compatible with the *auteur* theory, we could see that Ferzan Özpetek showed himself in this period with the movie *Hamam* (1997). We see that Ferzan Özpetek is mostly involved in European-Turkish co-productions. The director, who is more defined as an orientalist, deals with emotion in his works as opposed to the dominant system. Ferzan Özpetek is among the Turkish *auteur* directors, both with the theme he chose and his originality in the language of cinema. The way he handles Istanbul in his films, he actually constructs the “east” with exotic qualities in his mind. However, the characters in his cinema show mostly excluded or marginal qualities. Marginality, on the other hand, appears as a more dominant form, which has an important place in society, as a reflection of the homosexuality, which it has chosen as a theme, on these characters.

The view defended in this study is that Ferzan Özpetek is among the Turkish *auteur* directors with the unity in the theme he chose and the originality in the language of the film as the style of handling this theme. However, another aim of our study is to convey the latest state of the *auteur* theory in its journey to the present

day. Ferzan Özpetek has become a director who summarizes the point of *auteur* theory, especially with the actors he chose in his films. The fact that the actors he chose in the early periods in his films were more unrecognized in accordance with the *auteur* understanding and the unity of choice that he showed in other elements of the film in this casting selection reinforced the *auteur* identity of the director. The fact that the names he chose in *İstanbul Kırmızısı* (2016) one of his latest films, were mostly star names, was an important indicator of the change in the director's approach. Our study has been concluded with an analysis that the *auteur* theory has changed over time.

Giriş¹

Sinemanın ortaya çıktığı tarihsel dönemde kapitalizmin hem üretim hem de bir yaşam biçimi şeklinde dünya genelinde yaygınlaşmaya başladığı bir eğilimi olmuştur. Dolayısıyla sinema, bu koşulların etkisi içerisinde kaldığından kültür alanına doğrudan etki eden bir pozisyonda konumlanmıştır. Kapitalizmin bir yaşam şekli pratiği sunacak kadar çok alanda dolaşıma soktuğu popüler kültür kavramının bu çerçevede değerlendirilmesi yerinde olacaktır. Çünkü iki analitik kavramın bir tamlaması olan “popüler kültür”e bakış esasında hem popüler olana hem de kültürün içeriğine bakmayı gerektirmektedir. Kültürün uygarlık kavramıyla eşdeğer görülmesi, onun tarihsel süreç içerisinde önce tarım, sonra insan zekasının gelişimi referanslarına sahip olması üzerinden de görüleceği üzere insanlık tarafından düzen adına meydana getirildiğini açığa çıkarılmaktadır.

Popüler kültür kavrayışında ise iki farklı anlama gelen bir kullanım görülmektedir. Bunlardan ilki toplumun beğenip gerçekleştirdiği eylemlerin tümünü kapsarken; diğeri genel olarak beğenip hızlı bir biçimde tükettiği her şeye karşılık gelmektedir. İlkini toplumun kimliğine dair bir içeriği varken diğerrinin kitlesellğe yönelik çağrışımında bulunması ticari bir işleyişi yani olumsuz bir kavrayışı çağrıştırmaktadır (Kaya ve Tuna, 2010, s. 239). Erdoğan da (2001) popüler kültürün medya programları ile film ve müzik endüstrilerinin kültürel pazara sunduklarının toplum tarafınca benimsendiği anlamını karşıladığını savunmaktadır (s. 66). Benzer biçimde Strinati de (2004) popüler kültürün kapitalizmin devamı niteliğinde kültür endüstrisinde meydana getirilen kitle kültürü şeklinde tanımlandığını hatırlatmaktadır (s. xvii). Bunun sinemayla ilişkisinin kurulması klasik, popüler ve geleneksel anlatılardan Hollywood’a uzanan anlayışın hedefinin kapitalist bir işleyişe sahip olma gayesi üzerinden mümkün olabilir görünmektedir. Özellikle Hollywood’da temel düşünce yapısının mükemmelleştiği yönünde yaklaşım üretilen anlatılarda kırılmalar ve karşı çıkışlar bu noktada önemli bir nitelik meydana getirmiştir.

Gerek klasik anlatı sinemasını daha anlaşılır kılmak gerekse de bu kırılma ve karşı çıkışları daha iyi bir biçimde açıklayabilmek adına Amerika’da 1930’larla birlikte ortaya çıkan bu stüdyo ve star sisteminin savaş sonrası Avrupa’sında *film noir*, şiirsel gerçekçilik, yeni gerçekçilik ve yeni dalgaya doğru bir seyir içinde olması (Armes, 2011) hem eldeki olanakların azlığından hem de savaşla yerle bir olmuş durumun dayattığı şartların bir sonucu şeklinde sinemasal anlatının kendisini sokak ortamında çerçevelemesinin gerekliliğine daha fazla karşı çıkamadığını göstermiştir.

Savaşın etkisiyle mekânın parçalara ayrılması, kameranın sokağa çıkıp hareket

¹ Bu çalışma Prof. Dr. Seçkin Özmen danışmanlığında hazırlanan ve 28/03/2019 tarihinde İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından kabul edilen “Sinemada Auteur Kuram ve Star Sistemiyle ilişkisi: Ferzan Özpetek Sineması Örneğiyle” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

kazanmasıyla farklı bir boyut elde etmiştir. Savaşla birlikte meydana gelen direniş anlayışı, savaşın oluşturduğu yıkım, devamında tekrardan ilerlemenin ihtiyacından doğan umut, bütün bu gerilimlerden meydana gelen şartların belirsizliği, bu belirsizliğin insanlar ve toplumda yarattığı sosyo-ekonomik şartlar ve çalkantılı psikolojik durum, kısıtlı olanaklarla sokağa çıkan yönetmenin elindeki malzemeler olmuştur. Kendisine ait sebep ve sonuç algısıyla, bütünlüklü bir mekân ve zaman algısını insanlara dayatan geleneksel anlatıyla dışarıda gerçekliğini sunan mekân ve zaman arasındaki ayırım oldukça fazla olmuştur. Böyle bir durum, ister istemez yönetmenlerin dışarıya çıktıklarında gördükleri zaman ve mekânı belgeselin estetik yöntemleriyle ele almalarına, öykü anlatsalar bile anlatılarını klasik anlatıda kırılma oluşturacak biçimde sunmalarına neden teşkil etmiştir. Luchino Visconti'nin filmlerinde öne çıkan bu yaklaşım, sıradan bireylerin yaşamlarını dolaysız bir biçimde anlatmıştır. Mekânın belirsiz ve parçalanmış durumunun kameranın hareketleri aracılığıyla karşılaşmaların meydana getirdiği atmosferle bütünselleştirilmesi adına çaba verilmiştir (Şentürk, 2011).

Auteur kuramın temelleri, 1947 senesinde *Soggetto e Sceneggiatura*'da yazan Umberto Barbaro tarafından atılmıştır. Barbaro, sinemanın meydana gelmesinde kullanılan araçların hepsinde olduğu gibi insanlığın yaratıcı gücüne bağımlı alıcıların da her anlamda yontucunun elindeki yontma kalemine veya ressamın elindeki fırçaya benzediğini düşünmüştür. Böylece kamerayı tanımlayarak kameranın yaratıcı bir yönetmenin aracı olduğuna yönelik vurguda bulunmuştur (Kuyucak Esen, 2013, s. 34). Bu durum *auteur* kuramın anlaşılmasının bir anlamda yeni dalga akımının da anlaşılabilmesine bağlı olduğunu ortaya koymaktadır. Zira savaş sonrası dönemde sinema kulüplerinin Paris'in geneline yayılması ve Cinémathèque Française'in arşivi aracılığıyla oluşan ilgi, "la politique des auteurs" görüşünü güçlendirmiştir. Bu politikanın gelişmesinde aralarında *Cahiers du cinéma* yazarları da bulunan Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette ve Éric Rohmer gibi eleştirmenler önemli katkılar sağlamıştır. Bu isimlere yeni dalga açısından önemli konumlarından hareketle eşlik eden Henri Langlois ve André Bazin sinemanın ne kadar esnek veya güzel olsa da hiçbir zaman yalnızca görkemli bir ayırım içerisindeki bir dil veya sanat değil; her zaman felsefi, politik ve hatta dini denklemlerde aktif rolü olan bir etmen olduğu görüşünü desteklemiştir.

Özellikle Bazin'in yukarıda anılan yaklaşımının tutarlılığı ve çok boyutluluğu ilerleyen süreçte yeni dalga filmlerinde de yansımaları bulmuştur. Bu noktada aracın kendine has doğası, diğer bir deyimle sinemanın dili üstüne yorumlar, aracın sahip olduğu psikoloji ve teknolojinin daha derinlemesine anlaşılması noktasında eşsiz bir nitelik göstermiş, ilerleyen zamanda Christian Metz gibi göstergebilimcilerin film olgusunu daha güçlü bir biçimde felsefi olarak analiz etmesine olanak sağlamıştır. Sinema anlatısının evrimi, kurgu ve dışavurumculuğun hilelerinden uzak bir biçimde ve kurgunun karşıtı bir biçimde ele alınan gerçekçilik, mizansen ve derin odak yönünde ilerlemeye

karşılıklı gelmiştir (Monaco, 2006, s. 13-14). Bunlardan hareketle bu çalışmada *auteur* sinemasının güncel görünümünün Ferzan Özpetek sineması üstünden ortaya konulması amaçlanmıştır. Böylece Hollywood Sineması ile popüler kültür arasındaki ilişkinin ne olduğu ve *auteur* sinemasının gelişiminin Ferzan Özpetek üzerinden gerçekleşmesine bakmanın neler sunacağı sorularına yanıt aranmıştır. Bu çerçevede nitel bir yöntem olarak yapısalcılıktan, *auteur* yönetmen kriterlerinden ve sosyo-kültürel etkilerden şekillenen *auteurist* yaklaşım benimsenmiştir. Bu yapılırken *auteurist* eleştirideki bütünlüğe dikkat edilmiş ve hem biçim hem içerik odaklı sınırlılık için Ferzan Özpetek inceleme nesnesi olarak belirlenmiş ve yönetmenin filmlerine tema, konu, karakter, karşıtlıklar, olay dizisi ve anlatı öğeleri ile kamera, kurgu, müzik, aydınlatma, mekân, kompozisyon öğeleri üzerinden bakılmıştır.

Ferzan Özpetek ve Sineması

Ferzan Özpetek'in kronolojik olarak filmografisine dair bilgi verecek olduğunda bu çalışmada incelenen ilk film olan *Hamam* (1997) yönetmenin de ilk filmi olmuştur. Bu filmdeki zaman geçişleri, karakterleri öne çıkarmak adına uygulanan öne kaydırma hareketleri ve omuz çekimler, filmdeki tarihselliği öne çıkarmak adına kullanılan müzikler ve oyuncu seçimleri, Ferzan Özpetek'in *auteurist* niteliklerinin ilk göstergeleri olmuştur. Ferzan Özpetek, bu filmde diğer filmlerinde de yer alacak eşcinsellik temasını seçmiştir. Filmde eşcinsellik temasını pekiştiren bir unsur olarak kişilerarası sıcak ilişkilerin önemli bir kısmının masalarda kurulduğu görülmüştür. İkinci film *Harem Suare'*deki (1999) biçim ve içeriğe dair özellikler de anılan *auteurist* niteliklerin tekrar ettiği göstergeler olmuştur. Çalışmanın sırasıyla diğer filmleri olan *Cahil Periler* (2001), *Karşı Pencere* (2003), *Bir Ömür Yetmez* (2007), *Serseri Mayınlar* (2010), *Kemerlerinizi Bağlayın* (2014) da Ferzan Özpetek'in genel olarak *auteur* kuramının niteliklerini barındıran kendisine has bir tarzının olduğunu, film tekniğini iyi bildiğini ve filmlerindeki otobiyografik özellikleri inceliklerle işlediğini anlatması gibi özellikleri barındırması söz konusu olmuştur.

Yönetmenin eşcinsel olması bunun filmografisinde de tematik olarak yer alması sonucunu doğurmuştur. Bir diğer tema olarak öne çıkan sevgi bağı, eşcinselliğin eklemelendiği bir nitelik taşımıştır. *Bir Ömür Yetmez* bununla ilgili olarak eşcinsellerin yönelimlerinden bağımsız olarak yaptıkları işlerle ve sürdürdükleri yaşam pratikleriyle saygın konumda olmalarını ortaya koyan karakterleri bakımından önemli bir örnek olmuştur. Bu bağlamda Ferzan Özpetek'in geleneksel *auteur* kimliğine uygun bir biçimde filmlerinde genellikle star olmayan kişileri tercih etmiş olmasının ilerleyen zamanla bu sefer güncel *auteur* sinemanın bir örneği olarak tersine döndüğü de kaydedilmiştir. Çalışma açısından bunun bir kırılımı ifade etmesi, amacın *auteur* sinemasının güncel hâlinin ortaya konulmasıdır. Bu bağlamda *auteur* kuramının kapitalist unsurları

içermeye başlamış olması ve *auteur* isimlerin filmlerinde starları tercih etmesi görünürleşmiştir. Ferzan Özpetek de bunun bir örneği olarak önce *Şahane Misafir* (2012) filminde Cem Yılmaz'a daha sonra da *İstanbul Kırmızısı* (2016) filminde Halit Ergenç ve diğer starlara yer vermesiyle *auteur* sinema kavrayışının değiştiğini bir anlamda kanıtlamıştır.

Paralel kurgu

Ferzan Özpetek genel olarak filmlerine ritim katabilmek adına paralel kurguyu tercih etmiştir. Bunun örneklerine bakıldığında *Hamam* filmindeki Francesco ile (Alessandro Gassman) karısının evliliğinin mutsuz gittiği esnada teyzenin öldüğünü gösteren belgenin eve ulaştığını gösteren sahne paralel kurgu içermektedir. *Harem Suare*'de de aynı zamanda geçmese bile olayların anlatımı noktasında aynı zamanda verilmesi filmi ikiye ayırmıştır. Birinci ayırım, Safiye'nin yaşlılığı olup başından geçenleri *Hamam*'daki Francesco'nun teyzesiyle paylaştığı kısımdır. Tren bekleme salonu konuşmaların geçtiği yerdir. İkinci ayırım da Safiye'nin gençliğidir. Yaşlı Safiye'nin (Lucia Bosé) konuşmaları, gençliğiyle (Marie Gillain) paralel bir şekilde ilerlemektedir. Bunu da göstermek için yönetmen paralel kurguyu tercih etmiştir. Bu bağlamda *Cahil Periler* filminde ilk olarak Antonia'nın (Margherita Buy) bir hastasına ölümcül bir rahatsızlığa yakalandığını ve eşinin ona destek vermesi gerektiğini belirttiği bir sahne bulunmaktadır. İkinci sahnede de Antonia'nın eşi Massimo'nun (Luca Argentero) aynı dakikalarda öldüğünü gösteren bir içerik bulunmaktadır. Yönetmen burada diğer filmlerinde olduğu üzere iki olay arasındaki bağı anlatmak adına olayları paralel zamanda ve paralel kurguyla vermiştir.

Ferzan Özpetek filmlerinde zamanı anlatırken kullandığı genel bir özellik olarak paralel kurguyu *Serseri Mayınlar* filminde de tercih etmiştir. Filmde Antonio (Alessandro Preziosi) eşcinsel kimliğini açıkladıktan sonra babası hastalanmış ve hastaneye kaldırılmıştır. Film bundan sonra Antonio'nun babasının ve diğer insanların yaşamını öne çıkarmıştır. Diğer bir deyimle yönetmen, Antonio'nun babasının hayatı devam ederken diğerlerinin de hayatının devam ettiğini belirtecek şekilde diğerleri ve Antonio'nun babası arasında paralel kurgu gerçekleştirmiştir. Ferzan Özpetek'in filmlerinde iki olguyu veya aynı anda gerçekleşen iki olayı göstermek için kullandığı paralel kurgu *Şahane Misafir*'de de karşımıza çıkmakta ve Pietro (Elio Germano), her zamanki gibi yine gerçek dünyadan kopmuş düş kurmaktayken film birden Pietro'nun kafasının içine girip evindeki hayaletlerin geçmiş yaşantılarına odaklanmaktadır. *Kemerlerinizi Bağlayın* filminde ise Silvia'nın (Carolina Crescentini) erkek arkadaşı hakkındaki olumsuz düşünceler, paralel kurguyla verilmektedir. Burada bir süreç söz konusudur ve bu süreçte bir Elena (Kasia Smutniak) bir de Fabio (Filippo Scicchitano) gösterilerek ikisinin aynı zamanda bu ilişkiye karşı mücadelesi de anlatılmaktadır. Son olarak *İstanbul*

*Kırmızısı'*nda kahramanların hayatları, akıp giden zaman içerisinde İstanbul'daki genel yaşamla kıyaslanmakta ve bunun için kahramanların görüntüleri İstanbul görüntüleriyle birlikte verilmektedir.

Kameranın öne kaydırılması

Ferzan Özpetek'in filmlerinde kamera hareketleri karakterlere odaklı biçimde öne ve arkaya kaydırma teknikleriyle uzun planlar içerisinde kullanılmaktadır. Bu bağlamda *Hamam'*da Francesco'nun İstanbul'a gelerek teyzesinin hayatını öğrenmesiyle yaşadığı kafa karışıklığının vurgulanması adına böyle bir çekim tercih edilmiştir. Bu sahnedan önce Francesco hamamla ve teyzesiyle ilgili önemli bir açıklama dinlemiş ve ne yapacağını şaşırılmış bir durumda yürümektedir. Filmdeki bu durum da aynı teknikle yansıtılmıştır. *Harem Suare* filminde ise Safiye'nin masumiyetini vurgulamak adına Safiye'nin diz çekiminden göğüs çekimine kaydırma hareketiyle çerçeveslendiği görülmektedir. *Cahil Periler* filminde Ferzan Özpetek'in karakterlerindeki duygu yoğunluğunu anlatmak adına kullandığı öne kaydırma hareketinin örneği, Antonia'nın, eşinin onu aldatmasından şüphelenerek harekete geçtiğini gösteren sahnelerle verilmiştir. *Karşı Pencere* filminde ise Davide (Massimo Girotti) isimli karaktere vurgu yapmak adına öne kaydırmayla çekimler yapılmıştır. Giovanna (Giovanna Mezzogiorno) beklenmedik bir biçimde Davide'yi evin içerisinde görmüştür. Davide'nin evin içerisine kadar girmesiyle olayların değişik bir boyuta varacağını hissettirmek amacıyla kamera Davide'ye kaydırma yapmış; boy çekimden bel çekime geçmiştir. *Bir Ömür Yetmez*'de de Lorenzo (Luca Argentero), arkadaşı Angelica'nın (Margherita Buy) aldatıldığını görmüş ve bunu ona nasıl açıklayacağını bilememiştir. Onun içerisinde olduğu kaygılı durum, Lorenzo'nun diz çekiminden omuz çekimine giden bir biçimde öne kaydırmayla verilmiştir.

Serseri Mayınlar filmi Ferzan Özpetek'in karakterlerinin duygu yoğunluğunu vermek istediğinde öne kaydırma hareketini yaptığının görüldüğü bir diğer örnektir. Tommaso (Riccardo Scamarcio) duygusal bir açıklama yapmaktadır ve kamera bel çekiminden omuz çekimine doğru bu duygusallığı verebilmek adına kaydırılmıştır. *Şahane Misafir* filminde de Ferzan Özpetek'in karakterlerin ruhsal yapısını vurgulama adına gerçekleştirdiği öne kaydırma hareketine örnek bulunmaktadır. Pietro o kadar hayal dünyasının içine girmiştir ki, izin gününün hangi gün olduğunu unutup işe gelmiştir. Pietro'yu gören iş arkadaşı da izin gününde neden işe geldiğini sorduğunda şaşkına dönmüştür. Bu şaşkınlığı verebilmek adına yönetmen boy çekimden bel çekime kaydırma yapmıştır. *Kemerlerinizi Bağlayın* filminde de Ferzan Özpetek'in karaktere yoğunlaşmak, karakteri öne çıkarmak istediği zaman gerçekleştirdiği öne kaydırma hareketlerine örnek bulunmaktadır. Antonio'nun (Francesco Arca) bundan sonra Elena'yla yaşayacağı aşkla daha çok öne çıkacağıın sinyalleri olarak kamera Antonio'nun boy

çekiminden diz çekimine kaydırma yapmıştır. Son olarak *İstanbul Kırmızısı* filminde İstanbul'a gelmiş ve İstanbul'la özdeşleşen acılarıyla yüzleşen Orhan'ın (Halit Ergenç) bu durumunu ön plana çıkarmak adına bel çekiminden omuz çekimine kaydırma yapılarak çerçevelendiği görülmektedir.

Omuz çekimiyle olaya yaklaşmak

Ferzan Özpetek filmlerinde duygusal ve romantik ilişkilerin tematik olarak öne çıkması, duygulara bu filmlerde biraz daha önem kazandırmaktadır. Bu duyguları daha iyi verebilmek adına Ferzan Özpetek, genel olarak kahramanlarını omuz çekimle kameraya bakarak ve bazen de konuşarak vermiştir. Vermek istediği mesajı vurgularken karakterleri bu şekilde çekime almıştır. Bu durum, *auteur* sinemanın kendisine has bir niteliğini de öne çıkarmaktadır. O da özdeşleşmenin kırılmasıdır. Kahramanlar, kameraya bakarak konuşarak izleyiciye film izlediklerini hatırlatmaktadır. Bu durum, klasik anlatıda tam tersi bir biçimde gerçekleşmekte; hatta klasik anlatıdaki kurgu yapısı özellikle özdeşleşmeyi meydana getirmek için oluşturulmaktadır. *Hamam* filmi, Mehmet (Mehmet Günsür) ve Francesco'nun yasak aşkı üzerine kurulmuştur. Mehmet'in bakışları, bu ilişkinin farklı bir boyuta, diğer bir anlatımla aşka döndüğünü belirtmek adına böyle bir çekim ölçüğü tercih edilmiştir. Bu sahnenin devamı niteliğinde bu sefer de aynı bakışları, Francesco'dan alınmaktadır.

Ferzan Özpetek filmlerinde ilk örnekte de görüldüğü üzere romantik ilişkilerin eşcinsel niteliği, bunu gösterebilmek adına omuz çekimlerin tercih edilmesiyle tamamlanmaktadır. Bu bağlamda *Harem Suare* filminde de aynı durum söz konusu olmuş; Nadir (Alex Descas) haremden gizlice kaçan Sümbül'ün (Christophe Aquillon) Hamit ile (Haluk Bilginer) ilişkiye girdiğinden şüphelendiği için Hamit'i aramış bulmuş ve bu sahnede de onunla konuşmuştur. Burada Nadir'in Sümbül'ün yasak bir şey yapmış olduğundan duyduğu korku omuz çekimle verilmiştir. *Cahil Periler*'deki Antonia, kocasının kiminle ilişkisinin olduğunu merak ederek bir binaya gelmiştir. Burada karşılaştığı insanların garipliği onu çok şaşırtmıştır. Kocasının bu insanlarla ilişkisinin nasıl olabileceğine yönelik yüzündeki şaşkınlık ifadesi, Ferzan Özpetek'in duygu yoğunluğunu vermek için genel olarak tercih ettiği teknik olan omuz çekimle verilmiştir. Bu sahnenin film için ayrı bir önemi bulunmaktadır. O da Antonia'nın bundan sonra yaşamının değişecek olmasıdır. *Karşı Pencere* filminde evdeki insanların karşılına çıkan sürpriz karşısındaki şaşkınlık ifadeleri de yine omuz çekimle gösterilmiştir. *Bir Ömür Yetmez*'deki Lorenzo'nun Angelica'nın eşi Antonio'yla (Stefano Accorsi) Angelica ve çocukları hakkında konuştuğu sahnelerde de omuz çekim tercih edildiği görülmektedir. Antonio'nun evliliğinden oldukça uzaklaştığı da bu şekilde aktarılmaktadır.

Serseri Mayınlar filminde Alba (Nicole Grimaudo), Tomasso'nun duygu dolu konuşmasından oldukça etkilenmiştir. Ferzan Özpetek de bunun için omuz çekim

kullanmış, Alba'yı bu şekilde vermiştir. *Şahane Misafir'*de Pietro, sokakta dayak yemiş biriyle karşılaşmış ve onu eve getirmiştir. Bir süre sonra aralarında sohbet geçmekteyken hayaletlerden biri gelmiş, onları rahatsız etmeye başlamıştır. Pietro'nun hayaletlerle konuştuğunu anlayan misafiri, onun da kendisi gibi yalnız olduğunu ve bunun bir çeşit yalnızlıkla baş etme yöntemi olarak düşündüğünü ifade etmiştir. Pietro'nun anlaşılabilir olmanın, daha doğrusu kendisi gibi hislere sahip biri tarafınca anlaşılabilir olmanın yarattığı yüzündeki ifade omuz çekimle gösterilmiştir. *Kemerlerinizi Bağlayın* filminde ise Antonio'nun bakışından Elena gösterilmiştir. Antonio'nun Elena'yla ilgili hislerini öne çıkarabilmek adına Elena, omuz çekimle gösterilerek vurgulanmıştır. *İstanbul Kırmızısı'*nda Deniz'in (Nejat İşler) ilişkilerindeki seçiciliğin vurgulanması için de ilgili sahnelerde benzer teknik kullanılmıştır.

Müzik ve tarihsellik

Ferzan Özpetek sinemasında müzik kullanımı, tarihselliği veya geçmişini vurgulama amaçlı kullanılmıştır. *Hamam* filmine Marta (Francesca d'Aloja), Francesco'nun teyzesinin eski eşyalarına bakmaktadır. Burada geçmişini vurgulamak adına dramatik bir müzik görüntüye eşlik etmektedir. *Harem Suare* filmindeki müzik kullanımı, yine tarihselliği veya geçmiş zamanı vurgulama adına kullanılmıştır. Filmin başındaki gar sahnesinde kameranın garın duvarlarından opera duvarlarına kayması, diğer bir deyimle zaman aralığındaki yolculuk müzikle verilmiştir. *Cahil Periler* filminde yine yönetmenin geçmişini vurgulamak adına müziği ön plana çıkardığı sahneler bulunmaktadır. İlk sahnede heykeller üzerinden, ikinci sahnede Antonia'nın kocasının ölümünden önce kocasıyla vaktini geçirdiği bahçe üzerinden, üçüncü sahnede de aileden olmasa da evin bir ferdi olan kız üzerinden geçmiş öne çıkarılmak istenmiştir.

Ferzan Özpetek'in filmlerinde müzikler kullanırken benimsediği yaklaşım olan tarihsel bakış açısı, *Bir Ömür Yetmez* filminde tarihi mekânların Lorenzo ile Davide arasındaki aşkla nasıl bütünleştiğini anlatmak adına verilmiştir. *Serseri Mayınlar* filminde de ailenin büyükannesinin anlatıldığı sahnelerde geçmişini anmak adına müzik öğelerine yer verilmiştir. *Şahane Misafir* filminde Pietro, evinde gördüğü hayaletlerin kendileri adlarına konuşmaları üzerine internete girip araştırma yapmış ve onların geçmişteki varlıklarına yönelik bulgular elde etmiştir. Filmin bu sahnesinde Ferzan Özpetek, vermek istediği duyguyu müzik kullanarak vermiştir. *Kemerlerinizi Bağlayın* filminde kullanılan müzikler karakterlerin iş kurabilmek adına tarihsel mekânlar seçmeleri ve bundan heyecan duymaları öğeleriyle birlikte kurulmuştur. *İstanbul Kırmızısı'*nda da müzik tarihsellik ile iç içe verilmiştir. Bu tarihsellik kahramanların geçmişine yönelik olup kahramanların eski İstanbul ile olan bağlarını öne çıkarmak adına kullanılan müziklerle işlenmiştir.

Amatörden star oyuncuya

Filmdeki oyuncu kullanımı, bu çalışmanın çerçevesi açısından önem taşımaktadır. *Auteur* sinemanın Ferzan Özpetek sineması üzerinden güncel hâlini anlatma çabası noktasında amatör oyuncu ve star sineması arasındaki ilişkiyi anlatmak, Ferzan Özpetek'in tartışılan *auteur* kimliğinin filmlerindeki oyuncularla bağına kurabilmek adına önemlidir. Bu bağlamda oyuncu kimliklerinin Ferzan Özpetek'in *auteur* yönüyle bağdaşıp bağdaşmadığını tartışmak gerekmektedir. Filmlerde yer alan oyuncular, yönetmenin ilk dönemlerinde star olarak değil sıradan oyuncular şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bilinir olmak ile star olmanın aynı şey olmadığını bu noktada göz önünde bulundurmamak gerekmektedir. *Hamam* filminde yer alan oyuncuların bazıları ünlü olsa da star bir oyuncu söz konusu olmamıştır. Bu durum da yönetmenin *auteur* kimliğiyle bağdaşmaktadır. Bunun dışında az önce de belirtildiği gibi oyuncuların kimi zaman kameraya dönüp konuşmaları da özdeşleşmenin kırılması noktasında, diğer bir deyimle star oyuncularının oyunculuk tarzı olan özdeşleşme şeklinde bir oyunculuğun söz konusu olmaması bağlamında önem taşımaktadır.

Harem Suare filmindeki oyunculuklar göz önünde bulundurulduğunda da Ferzan Özpetek, *auteur* kimliğini pekiştirir bir biçimde tanınmayan oyuncuları oynatmış ve bu oyuncular önemli bir durum açıklaması yapacaklarında kameraya bakar biçimde konuşmuşlardır. *Cahil Periler* filminde de Ferzan Özpetek'in yine *auteur* kimliğiyle pekişir bir biçimde star oyuncuları tercih etmediği, tanınmayan veya bilinirliği starlar kadar olmayan oyuncuları kullandığı görülmektedir. *Karşı Pencere* filmi oyunculuk anlamında ele alındığında filmdeki oyuncuların *auteur* kurama uygun olarak star oyuncularından seçilmediğiyle karşılaşmaktadır. *Bir Ömür Yetmez* ve *Serseri Mayınlar* filmlerinin oyuncuları göz önünde bulundurulduğunda da Ferzan Özpetek'in seçtiği oyuncuları starlar arasından tercih etmediği kaydedilmektedir. *Şahane Misafir* bu çerçevede bir kırılmanın gerçekleştiği film olmuştur. Bu filmde Ferzan Özpetek artık star oyuncularla çalışmaya başlamıştır. Bunun bir örneği olarak Yusuf Antep rolünde izlenen Cem Yılmaz, Pietro rolünde Elio Germano, Lea Marni rolünde Margherita Buy izlenmiştir. *Kemerlerinizi Bağlayın* filminde yönetmenin *auteur* kimliğine uygun bir biçimde bilinmeyen veya bilinirliği starlar kadar olmayan kişileri oyuncu olarak tercih ettiği görülmektedir. *İstanbul Kırmızısı* filmi ise oyunculuk bağlamında ele alındığında *auteur* sinemanın güncel hâlini kanıtlar nitelikte olmuştur. Ferzan Özpetek, bu filmde star isimleri ana karakter olarak oynatarak kendi sinemasında kırılma yaşamış; *auteur* bir isim olarak *auteur* yönüne aykırı bir şekilde davranmıştır.

Tema

Ferzan Özpetek'in 1997 yılından beri çektiği ve bu çalışmada incelenen filmlerine baktığında konulardaki çeşitlilik ve kendine has stili öne çıkmaktadır. Bütün filmlerinin

senaryosunun kendisine ait olması, bir anlamda onun yeteneğini de açığa çıkarmakta olup *auteur* olma özelliğine denk gelmektedir. Ferzan Özpetek'in filmlerinde her ne kadar konuların farklılığı göz önünde olsa da belli bir temasal bütünlükten söz etmek mümkündür. Filmlerinde temasal bütünlüğe sahip bir yapı kurması Ferzan Özpetek'in *auteurist* bir özelliği olarak ön plana çıkmaktadır. *Auteurlerin* önemli bir diğer özelliği de filmlerin senaryo veya öykülerinin kendilerine ait olması kadar filmlerinde anlattıklarının da kendileriyle ilgisinin olmasıdır. Bu bağlamda yönetmenin filmlerinde yer alan başlıca temanın eşcinsellik olduğu görülmektedir. Bununla ilişkili olarak ataerkinin eleştirel bir pozisyon içerisinde çerçevesi öne çıkmaktadır ki evlilik gibi toplumsal kurumların bu bağlamda insanları hapseden bir sistemsel araç şeklinde işlendiğiyle karşılaşılmaktadır.

Karakterlerin, özellikle de çevresinden kopuk bir biçimde yaşayan ve sistem dışı kalan karakterlerin bunalımlarının cinsel kimlik bunalımlarıyla eklenmesi, arada kalmışlıkların bu bağlamda işlenmesi ve belirli gündelik ve toplumsal problemler karşısında kenetlenen insanların yine bu temel temaya referanslar içerisinde sevgi ve dayanışma olgularına bağlılıklar göstermesi Ferzan Özpetek'in *auteurist* tutarlılığına tematik göstergeler ve kanıtlar sunmaktadır. Karakterlerin toplumsal statülerinin, gizli yaşamlarının, özel alanlarının ve toplumsal ilişkilerinin anılan bu temalar ve onunla ilişkilendirilebilecek yan ve alt temalarla anlatıda yer bulması yer yer bir seyahat ve geri dönüşle, yer yer ortadan kaybolmalarla, yer yer kişisel bakım pratikleriyle, yer yer ise filmlerin çekirdeğini meydana getiren ikili ilişkilerle somutlaşmaktadır. Bunun da şüphesiz hem bireysel hem de toplumsal yaşam davranışlarına dair anlatılarda yer bulan olaylarla doğrudan ilişkisi yer almaktadır.

Sonuç

Auteur sinema, her ne kadar ortak bir manifestoya sahip olmasa da genel anlamda sunduğu düşüncelerle klasik anlatı sinemasına karşı bir duruşun temsili olmuştur. Bu çerçevede ele alınabilecek sinemacıların her ne kadar apolitik bir tavır sergileseler de aslında karşı çıktıkları şeyin sinemasal olgularla dolaylı yoldan da olsa kapitalist sistem olduğunun kabul edilmesi gerekmektedir. Bu çalışmada bu bağlamda incelenen Ferzan Özpetek'in sinema filmlerinin barındırdığı tematik bütünlükler, teknik eğilimler, tarihsel bakış açıları ve diğer özellikler kendisinin *auteur* bir yönetmen olduğu önermesini doğrulamaktadır. Çalışmanın *auteur* kuramın günümüze uzanan yolculuğunu anlatma hedefinden hareketle incelenen filmlerde Ferzan Özpetek'in *auteur* kimliğine uygun bir biçimde filmlerinde tanınmayan veya bilinirliği starlar kadar olmayan insanları oynattığı ve bir süre sonra *auteur* kuramın güncel hâline uygun bir biçimde filmlerinde star sistemi içinde yer alan isimlere de yer verdiği gözlemlenmiştir.

Ferzan Özpetek'in filmlerinde duygu yoğunluğunu çerçevelemek istediğinde

başvurduğu öne kaydırma hareketi, tarihsel bakış açısını güçlendirmek için kullandığı müzik eklemeleri, genel olarak filmlerine ritim katabilmek adına paralel kurguyu tercih etmesi ve en belirgin *auteuristlik*lerden biri olarak omuz çekimine sıklıkla başvurması yukarıda anılan star sistemiyle ilişkilenebilir ve tematik bütünselliğe ek olarak çalışmanın soruları bağlamında sorgulanan sinemasının genel özellikleri arasında yer almaktadır. Ancak bununla birlikte yukarıda da tartışıldığı üzere yer yer *auteur* kuram ve *auteur* sinema alanı içerisinde kullanılması sorgulanan öğeleriyle de anlatılarını teorik olarak tartışılabilir hâle getirdiği görülebilmektedir. Bu durum özellikle amatör ve star oyuncular ayrımı çerçevesinde yapılan tercihlerden hareketle değerlendirildiğinde Ferzan Özpetek'in anlatılarının *auteur* kuramın ilksel tartışmaları içerisinde açığa çıkan ilkesel tutumlara zıtlık oluşturan nitelikler taşıdığını da ortaya koymaktadır.

Kaynakça

- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik: Tarihsel Bir İnceleme* (1. Baskı) (Çev. Z. Barkot) İstanbul: Doruk.
- Erdoğan, İ. (2001). Popüler Kültürde Gasp ve Popülerin Gayri Meşruluğu. *Doğu Batı*, 15, 65-106.
- Kuyucak Esen, Ş. (2013). Sinemada Auteur Kuramı. Z. Özarslan (Ed.), *Sinema Kuramları 2: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* (1. Baskı) (s. 33-50). İstanbul: Su.
- Kaya, K. ve Tuna, M. (2010). Popüler Kültürün İlköğretim Çağındaki Çocukların Aile İçi İlişkileri Üzerindeki Etkisi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21, 237-256.
- Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga* (1. Baskı) (Çev. E. Yılmaz) İstanbul: +1.
- Özpetek, F. (Yönetmen). (1997). *Hamam* [Film]. Türkiye: Warner Bros.
- Özpetek, F. (Yönetmen). (1999). *Harem Suare* [Film]. Türkiye: AFS Film.
- Özpetek, F. (Yönetmen). (2001). *Cahil Periler* [Film]. İtalya ve Fransa: MEDIA Programme of the European Union.
- Özpetek, F. (Yönetmen). (2003). *Karşı Pencere* [Film]. İtalya, Türkiye: AFS Film.
- Özpetek, F. (Yönetmen). (2007). *Bir Ömür Yetmez* [Film]. İtalya ve Türkiye: Faros Film.
- Özpetek, F. (Yönetmen). (2010). *Serseri Mayınlar* [Film]. İtalya: Rai Cinema.
- Özpetek, F. (Yönetmen). (2012). *Şahane Misafir* [Film]. İtalya: Rai Cinema.
- Özpetek, F. (Yönetmen). (2014). *Kemerlerinizi Bağlayın* [Film]. İtalya: Rai Cinema.
- Özpetek, F. (Yönetmen). (2016). *İstanbul Kırmızısı* [Film]. Türkiye: Rai Cinema.
- Strinati, D. (2004). *An Introduction to Theories of Popular Culture* (1. Baskı). Londra: Routledge.
- Şentürk, R. (2011). *Postmodern Kaos ve Sinema* (1. Baskı). İstanbul: Avrupa Yakası.