

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA/TV ANA SANAT DALI
SANATTA YETERLİK PROGRAMI

GÜLEN GÖZLER MATİNESİ

Sanatta Yeterlik Tez Raporu

Hazırlayan:

Burak KAPLAN

İSTANBUL, 2018

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA/TV ANA SANAT DALI
SANATTA YETERLİK PROGRAMI

GÜLEN GÖZLER MATİNESİ

Sanatta Yeterlik Tez Raporu

Hazırlayan:

Burak KAPLAN

Öğrenci No:

120722006

Danışman:

Prof. Dr. Oğuz MAKAL

İSTANBUL, 2018

YEMİN METNİ

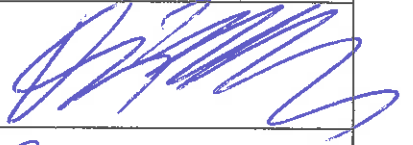
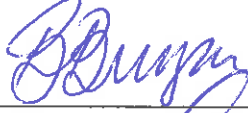
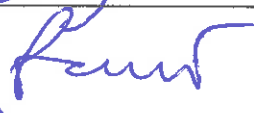
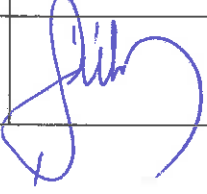
Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum **GÜLEN GÖZLER MATİNESİ** başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, Akademik Etik ilkelerine bağlı kalarak, hiç kimseden yardım almadan, bizzat kendimin hazırladığına and içerim **19./06/2018**

İmza

Burak Kaplan

TEZ ONAYI

Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü **SANATTA YETERLİK** öğrencisi **120722006** no'lu **Burak KAPLAN**'ın hazırladığı **“Gülen Gözler Matinesi”** konulu **SANATTA YETERLİK TEZİ** ile ilgili **TEZ SAVUNMA SINAVI** Lisansüstü Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca 19/06/2018 günü saat 11:00'da yapılmış, sorulara alınan cevaplar sonucunda adayın tezinin **KABUL**'ne **OYBİRLİĞİ/OYÇOKLUĞU**yla karar verilmiştir.

JÜRI ÜYESİ	KANAATİ	İMZA
Prof. Dr. Oğuz MAKAL (Danışman) (Beykent Üniversitesi)	Başarılı	
Prof. Burak BUYAN (Üye) (Beykent Üniversitesi)	BABALI	
Prof. Dr. Cenk DEMİRKİRAN (Üye) (Beykent Üniversitesi)	Başarılı	
Prof. Selahattin YILDIZ (Üye) (Maltepe Üniversitesi)	Başarılı	
Prof. Dr. Şükran ESEN (Üye) (Marmara Üniversitesi)	Başarılı	

Adı ve Soyadı : Burak Kaplan

Danışmanı : Prof. Dr. Oğuz Makal

Türü ve Tarihi : Sanatta Yeterlik, 2018

Alanı : Sinema-TV

Anahtar Kelimeler : Yeşilçam, Yeni Türkiye Sineması, Ertem Eğilmez, Arzu Film, Zeki Demirkubuz, Sinema, Seyirci, Bellek, Röprodüksiyon, Kısa Film

ÖZ

GÜLEN GÖZLER MATİNESİ

Yeşilçam filmleri, birlik, beraberlik ve dayanışmanın kutsandığı, iyiliğin her daim kazandığı hikayeler anlatır. Buna karşın Yeni Türkiye Sineması'nın hikayelerinde ise günümüz yaşamının gerçekliğiyle örtüşen bireysellik, kötülük ve kötücüllük kavramları ön plandadır. Günümüz sinema izleyicisinin Yeşilçam filmlerini her seferinde sıkılmadan, yine ve yeniden izlemesinin nedeni: hayatın acımasızlığı karşısında ezilen bireyler için bu nostaljik filmlerin birer onarıcı işlev üstleniyor olmasıdır. Yeşilçam; hayatın ve onun bir temsili olarak Yeni Türkiye Sineması'nın acımasız gerçekliğiyle yüzleşmek istemeyen izleyiciler için bir illüzyona, bir gündüz rüyasına dönüşmüştür. Ertem Eğilmez ve Zeki Demirkubuz filmografileri temel alınarak, Türk sinemasının iki farklı dönemi olan Yeşilçam ve Yeni Türkiye Sineması'nın biçimsel ve içeriksel ayrışmaları, ülkemiz sinemasının zaman içerisinde geçirdiği değişim ve bu iki dönem sinemasıyla izleyici olarak kurulan ilişki, post-modern bir anlatı yapısı oluşturularak kurgulanmış sahnelerle anlatılmıştır.

Name and Surname : Burak Kaplan
Consultant : Prof. Dr. Oğuz Makal
Degree and Date : Proficiency in Art , 2018
Major : Film-Television
Key Words : Yeşilçam, New Turkish Cinema, Ertem Eğilmez, Arzu Film,
Zeki Demirkubuz, Cinema, Audience, Memory, Reproduction, Short Film

ABSTRACT
AFTER LAUGHTER

Turkish Cinema of Yeşilçam tells stories that promote unity, solidarity, cooperation and the good always win. However, the stories of Modern Turkish Cinema foreground the concepts such as individualism, evil and maliciousness that coincide with the reality of our current life. The reason why modern-day moviegoers watch Yeşilçam films over and over again without getting tired of them, is that these nostalgic films have the mission to mend the wounds of the individuals who lost against the cruelty of life. Yeşilçam has turned into an illusion or a daydream for those who refuse to face the reality of merciless life and its representative Modern Turkish Cinema. Based upon the filmographies of Ertem Eğilmez and Zeki Demirkubuz, formal and contextual separation of two different eras of Turkish Cinema (Yeşilçam and Modern Turkish Cinema), the evolution of Turkish Cinema, the relationship we have as watchers with these two different eras, have been put across with fictionalized scenes by forming a post-modern narration.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZ

ABSTRACT

TABLolar LİSTESİ	iii
------------------	----------

GÖRSELLER LİSTESİ	iv
-------------------	---------

AMAÇ	1
------	--------

YÖNTEM	1
--------	--------

KAPSAM	2
--------	--------

GİRİŞ	4
-------	--------

BİRİNCİ BÖLÜM

1. YEŞİLÇAM VE YENİ TÜRKİYE SİNEMASI İLİŞKİSİ.....	6
--	---

1.1. Ertem Eğilmez Sineması.....	20
----------------------------------	----

1.2. Zeki Demirkubuz Sineması	26
-------------------------------------	----

1.3. Gülen Gözler Matinesi.....	31
---------------------------------	----

İKİNCİ BÖLÜM

2. YÖNTEMSEL ÇALIŞMA.....	35
---------------------------	----

2.1. Hazırlık Aşaması.....	35
----------------------------	----

2.2. Film Hakkında Genel Bilgiler.....	37
--	----

2.3. Sinopsis.....	37
--------------------	----

2.4. Tretman.....	38
-------------------	----

2.5. Senaryo.....	45
-------------------	----

2.6. Görsel Öyküleme.....	80
---------------------------	----

2.7. Mekan ve Sahnelerin Hazırlanması.....	85
--	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. YAPIM AŞAMASI	90
3.1. Proje Ekibi.....	95
3.2. Film Çekimi.....	95
3.3. Kurgu Aşaması.....	97
3.4. Ses Tasarımı	98
3.5. Jenerik Tasarımı.....	100
3.6. Afiş Tasarımı.....	101
3.7. Bütçe ve Maliyet.....	105
 SONUÇ	111
KAYNAKÇA	114

TABLÖLAR LİSTESİ

Sayfa No.

Tablo 1: Film Hakkında Genel Bilgiler.....	37
Tablo 2: Film Künyesi.....	95
Tablo 3: Bütçe Özeti.....	105
Tablo 4: Yapım Öncesi Giderleri.....	105
Tablo 5: Yapım Ekibi Giderleri.....	106
Tablo 6: Oyuncu Giderleri.....	106
Tablo 7: Oyuncu Seçimi Giderleri.....	106
Tablo 8: Kamera Ekibi Giderleri.....	107
Tablo 9: Kamera Malzemesi Giderleri.....	107
Tablo 10: Işık Ekibi Giderleri.....	107
Tablo 11: Işık Malzemesi Giderleri.....	107
Tablo 12: Ses Ekibi Giderleri.....	108
Tablo 13: Ses Malzemesi Giderleri.....	108
Tablo 14: Ses Ekibi Giderler.....	108
Tablo 15: Sanat Yönetimi Giderleri.....	108
Tablo 16: Yemek Giderleri.....	109
Tablo 17: Nakliye ve Yol Giderleri.....	109
Tablo 18: Laboratuvar İşlemleri Giderleri.....	109
Tablo 19: Video Montaj Giderleri.....	109
Tablo 20: Ses Stüdyosu Giderleri.....	110
Tablo 21: Sigorta Giderleri.....	110

GÖRSELLER LİSTESİ

Sayfa No.

Görsel 1. Storyboard Çalışması 1	80
Görsel 2. Storyboard Çalışması 2	80
Görsel 3. Storyboard Çalışması 3	80
Görsel 4. Storyboard Çalışması 4	81
Görsel 5. Storyboard Çalışması 5	81
Görsel 6. Storyboard Çalışması 6	81
Görsel 7. Storyboard Çalışması 7	82
Görsel 8. Storyboard Çalışması 8	82
Görsel 9. Storyboard Çalışması 9	82
Görsel 10. Storyboard Çalışması 10	83
Görsel 11. Storyboard Çalışması 11	83
Görsel 12. Storyboard Çalışması 12	83
Görsel 13. Storyboard Çalışması 13	84
Görsel 14. Storyboard Çalışması 14	84
Görsel 15. Storyboard Çalışması 15	84
Görsel 16. Bekleme Odası Set Alanı	86
Görsel 17. Bekleme Odası	86
Görsel 18. Yeşilçam Kliniği Set Alanı	87
Görsel 19. Yeşilçam Kliniği	87
Görsel 20. Çekimlerin Başlangıcı	92
Görsel 21. Yeşilçam Kliniği Çekimleri 1	92
Görsel 22. Yeşilçam Kliniği Çekimleri 2	93
Görsel 23. Yeşilçam Kliniği Çekimleri 3	93
Görsel 24. Gündüz Rüyası Çekimleri.....	94
Görsel 25. Bekleme Odası Çekimleri.....	94
Görsel 26. Açılış Jeneriği	100

Görsel 27. Afiş Eskizi	102
Görsel 28. Afiş Taslağı	103
Görsel 29. Afiş	104

AMAÇ

Türk sinemasının önemli dönemlerini temsil eden iki başat akımın, Yeşilçam ve Yeni Türkiye Sineması'nın aralarındaki biçimsel ve içeriksel farklılıkları ortaya koymak ve Türk sineması izleyicisinin, bu iki sinema akımına ait filmlerle kurduğu ilişkiyi; Türkiye'deki sinema sanatının içerisinde zamanlar ve metinlerarası geçişler yapan kurmaca bir öykü ile incelemek amaçlanmıştır.

Yeşilçam ve Yeni Türkiye Sineması'nın iki önemli yönetmeni, Ertem Eğilmez ve Zeki Demirkubuz'un, geçmişte ürettiği yapıtlarından yola çıkarak hazırlanan bu çalışmada; yönetmenlerin sinemaları ve temsil ettikleri dönem sinemalarının genel özellikleri arasındaki gerek biçimsel ve gerekse içeriksel ayrımların sinematografik bir dille anlatımı yapılmıştır.

Ortaya konulan kurmaca kısa film, Türk sinemasının iki farklı döneminden referans alınan ve çeşitli sahneleri yeniden üretilen filmlerin taşıdığı tematik unsurlara uygun olarak belirlenen ana fikir etrafında kurgulanmış ve özgün bir film yapısı oluşturulmaya çalışılmıştır.

YÖNTEM

Projenin oluşturulma aşamasında öncelikli olarak Yeşilçam ve Yeni Türkiye Sineması arasındaki ilişki incelenmiş, Türk sinemasının iki farklı dönemini temsil eden bu akımların biçimsel ve içeriksel özellikleri, aralarındaki farklılıklar ve benzerlikler ile birlikte açıklanmıştır.

Yeşilçam yıllarında, ağırlıklı olarak melodram ve güldürü türünde ürettiği filmlerle anılan Ertem Eğilmez'in sinema yapıtları temel olarak incelenmiş; ardından Yeni Türkiye Sineması'nın kurucu yönetmenleri arasında yer alan Zeki Demirkubuz'un sineması anlatılmıştır.

Yeşilçam ve Yeni Türkiye Sineması filmlerine ait görüntülerin yeniden üretilip post-modern bir düşünce anlayışıyla yeniden anlamlandırılması hedeflenen projede; Ertem Eğilmez ve Zeki Demirkubuz filmlerinden seçilen sahnelerin röprodüksiyonları, sinematografik bir anlatım diliyle oluşturularak geliştirilmiştir. Referans alınan film ve sahnelerin anlatım tarzı ve biçimsel yapısı, oluşturulan kısa filmin kurmaca öykü yapısını ve görsel estetiğini biçimlendirmiştir.

KAPSAM

Proje; Giriş, üç bölümlük gövde ve Sonuç bölümlerinden oluşmaktadır.

Öncelikle Yeşilçam ve Yeni Türkiye Sineması ilişkisi, Bölüm 1’de Yeşilçam ve Yeni Türkiye Sineması İlişkisi başlığı altında incelenmiştir. 60’lı ve 70’li yılların Yeşilçam sinemasının birlik, beraberlik ve aile gibi kavramlar etrafında şekillenen melodramatik anlatı öğelerinin; günümüz Türk sinemasında hiçlik ve yalnızlık gibi kavramlara dönüşümü incelenmiştir. Bölüm 1.1. Ertem Eğilmez Sineması, Arzu Film ekolünün kurucusu olan yönetmen ve yapımcı Ertem Eğilmez’in ürettiği filmlerin biçimsel ve içeriksel özelliklerinin irdelendiği ve Yeşilçam sinemasındaki temsilinin açıklandığı bölümdür. Bölüm 1.2. Zeki Demirkubuz Sineması, 90’lı yılların sonunda ortaya çıkan Yeni Türkiye Sineması akımının yönetmen Zeki Demirkubuz’un filmografisi özelinde ele alınarak incelendiği bölümdür. Bölüm 1.3. Gülen Gözler Matinesi’nde kısa film projesinin dayandığı düşünsel çerçeve açıklanmış ve projenin bir sinema yapıtı olarak biçimsel ve içeriksel farklılıkları tanıtılmıştır.

Bölüm 2’de projede geliştirilen film için yapılan yöntemsel çalışmalar yer almaktadır. Bunlar alt başlıklar olarak Bölüm 2.1. Hazırlık Aşaması, Bölüm 2.2. Film Hakkında Genel Bilgiler, Bölüm 2.3. Sinopsis, Bölüm 2.4. Tretman, Bölüm 2.5. Senaryo, Bölüm 2.6. Görsel Öyküleme, Bölüm 2.7. Mekan ve Sahnelerin Hazırlanması olarak açıklanmıştır.

Bölüm 3 Yapım Aşaması'nın anlatıldığı bölümdür. Bölüm 3.1. Proje Ekibi, Bölüm 3.2. Film Çekimi, Bölüm 3.3. Kurgu Aşaması, Bölüm 3.4. Ses Tasarımı, Bölüm 3.5. Jenerik Tasarımı, Bölüm 3.6. Afiş Tasarımı, Bölüm 3.7. Bütçe - Maliyet alt bölümlerinden oluşmaktadır. Sonuç bölümünde ise projenin genel değerlendirmesi yapılmaktadır.

Projede oluşturulan film, Ertem Eğilmez ve Zeki Demirkubuz filmlerinden yola çıkarak Yeşilçam ve Yeni Türkiye Sineması arasındaki biçimsel ve içeriksel farklılıkları saptamayı, ülkemiz sinemasının zaman içerisinde geçirdiği değişim ve dönüşümü anlatmayı hedeflemektedir. Filmin ana fikri şu şekildedir:

Yeşilçam filmleri, birlik, beraberlik ve dayanışmanın kutsandığı, iyiliğin her daim kazandığı hikayeler anlatır. Buna karşın Yeni Türkiye Sineması'nın hikayelerinde ise günümüz yaşamının gerçekliğiyle örtüşen bireysellik, kötülük ve kötücüllük kavramları ön plandadır. Günümüz sinema izleyicisinin Yeşilçam filmlerini her seferinde sıkılmadan, yine ve yeniden izlemesinin nedeni: hayatın acımasızlığı karşısında ezilen bireyler için bu nostaljik filmlerin birer onarıcı işlev üstleniyor olmasıdır. Yeşilçam, hayatın ve onun bir temsili olarak Yeni Türkiye Sineması'nın acımasız gerçekliğiyle yüzleşmek istemeyen izleyiciler için bir illüzyona, bir gündüz rüyasına dönüşmüştür.

GİRİŞ

Türk sinemasında, 1922-1939 yılları arasında yönetmen Muhsin Ertuğrul'un önderliğinde yaşanan Tiyatrocular Dönemi'nin ardından 1939-1950 yılları arasında II. Dünya Savaşı'nın, çok partili düzene geçişin ve Köy Enstitüleri'nin kapatılmasının da etkisiyle bir Geçiş Dönemi yaşanmış ve bu dönemin ardından da Sinemacılar Dönemi başlamıştır.¹ 1950-1970 yılları arasını kapsayan bu dönem ve 1980 askeri darbesine kadar devam edecek olan süreçte; bugün Yeşilçam olarak anılan yerli sinemamız doğmuş, gelişmiş ve büyük ölçüde sinema tarihimize şekil vermiştir. İsmi, o dönemki film yapımcılarının bürolarının bulunduğu İstanbul'un Beyoğlu ilçesindeki bir sokağın adından alan Yeşilçam, istisnai olarak arada fantastik ve avantür gibi farklı türlerde film üretimlerine imza atmış olsa da büyük ölçüde melodram ve güldürü türünde yapıtlar üretmiş ve sinemamızın anlatı temellerini bu iki tür sineması üzerine inşa etmiştir.

Yeşilçam'ın melodram ve güldürü türlerine olan eğiliminin etkileri bugün hala Türk sinema ve televizyon sektöründe belirgin bir biçimde hissedilmektedir. Günümüzde vizyona giren ve ticari sinema olarak sınıflandırdığımız filmlerin tamamının melodram veya komedi türlerinde üretilmiş olduğunu, televizyon ekranlarında izleyiciyle buluşan ve başarı kazanan bütün dizilerimizin de yine bu iki türün çeşitli örnekleri arasında olduğunu rahatlıkla gözlemleyebiliriz. Tam anlamıyla bir izleyici sineması olarak tanımlayabileceğimiz Yeşilçam sinemasının anlattığı hikayeler aracılığıyla günümüzün ticari sineması ya da televizyon dizileriyle tematik ortaklıklar kurması ve kesişmesi oldukça anlaşılır bir durumdur. Fakat günümüz Türk sinemasının ticari örnekleri dışında kalan, sanat sineması olarak değerlendirebileceğimiz, 1990'lı yılların ilk yarısında ortaya çıkan Yeni Türkiye Sineması akımına ait filmleri incelediğimizde de Yeşilçam'ın etkilerini hissedebiliyor olduğumuz da bir gerçektir.

¹ Rekin Teksoy, *Rekin Teksoy'un Türk Sineması* (2.Baskı), Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2007, s. 25-27.

Yeşilçam sinemasının ele aldığı aile, birlik, beraberlik ve iyilik gibi temalardan farklı olarak; anlatılarını yalnızlık, hiçlik, kötülük ve kötücüllük gibi kavramların etrafında şekillendiriyor olsalar da Yeni Türkiye Sineması filmlerini de Yeşilçam'ın birer mirasçısı olarak nitelendirmek mümkündür. Çünkü bu filmler her ne kadar niteliksel ve biçimsel olarak farklı özellikler taşıysalar da Yeşilçam'ın melodramatik imgelemelerini doğrudan kullanan, anlatılarını oradaki dramatik çatışmalara benzer yapılar oluşturarak şekillendiren ve bilişsel olarak devamlı Yeşilçam'a, bir anlamda özüne dönüp bakan filmlerdir.

Yeşilçam sinemasının, günümüzün ticari filmleri ve popüler televizyon dizilerinin yanı sıra; ele aldıkları meseleler, onlara yaklaşımları ve sinema seyircisiyle kurduğu ilişkiler bakımından ilk bakışta kendisinden çok farklı görünen Yeni Türkiye Sineması gibi sanatsal bir akımla bile bir bağ kurabiliyor olmasının sebebi: Giovanni Scognamillo'nun belirttiği gibi Yeşilçam sinemasının, sinema tarihimizde bir mitoloji yaratmayı ve kendi mitoslarını kurmayı başarmış olmasıdır.² Bugün, ister gişe filmi olsun ister sanat filmi, Türk sinemasında üretilen ve izlediğimiz her filmi bir zamanlar ülkemiz sinemasında baskın bir yer tutan Yeşilçam'ın varlığı ve onun bıraktığı miras şekillendirmektedir. Günümüz sinema seyircilerinin Türk filmlerine olan ilgisini, bakışını ve mesafesini de yine bu mirasın etkisi biçimlendirmektedir.

² Giovanni Scognamillo'nun 2004 yılında Yeni Film dergisi sayı 5-6'da yayınlanan "Yeşilçam Mitolojisi" isimli yazısından, Saydam, B. (Eds.), *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*, Küre Yayınları, İstanbul, 2011, s. 297.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. YEŞİLÇAM VE YENİ TÜRKİYE SİNEMASI İLİŞKİSİ

Rekin Teksoy, Yeşilçam'ı, yetişmiş insan gücünün yanı sıra teknik araç gereç yetersizliği içerisinde herhangi bir sanat birikimi ya da kaygısı olmayan yapımcıların, el yordamıyla da olsa yeni bir meslek kolunu ortaya çıkarmaları olarak tanımlar. İsmi, o dönemki film yapımcılarının bürolarının bulunduğu İstanbul'un Beyoğlu ilçesindeki bir sokaktan alan Yeşilçam sinemasının yıldız sistemine dayanan bir düzenle, bir iki hafta gibi kısa sürelerde filmler ürettiğini ve bu filmlerin -köyde de geçseler kentte de- birbirlerine oldukça benzer hikayeler anlattıklarını ve masalcı bir yaklaşımı olduklarını söyler.³

Yeşilçam, gerçekten de kısa bir süre içerisinde tıpkı Teksoy'un tanımında yer verdiği gibi el yordamıyla da olsa hiç de hafife alınamayacak bir sektöre dönüşmüştür. Yeşilçam'ın 1960'lı ve 1970'li yıllardaki senelik film üretiminin 350-400 filme kadar çıktığı Türk sinema tarihinde sıkça konuşulan bir durum olsa da Giovanni Scognamillo, bu rakamların abartıldığını ve Yeşilçam'ın varlığını sürdürdüğü yıllar boyunca, bir sene içerisinde patlama yaparak en fazla 298 film ürettiğini ve o senenin de 1972 senesi olduğunu öne sürer.⁴ Yeşilçam, böylesine yoğun bir film üretim hacmiyle, zamanında Amerikan film endüstrisi Hollywood'la ve merkezi Bombay şehrinde bulunduğu için Bollywood olarak anılan Hindistan film sektörüyle adeta yarışır hale gelmiştir. Kısa bir sürede, herhangi bir sanatsal ya da fiziksel altyapı hazırlığı olmaksızın ulaşılan bu üretim hacminin de etkisiyle; üretilen filmlerin birbirlerine benzer hikayeler anlatıyor ya da aynı temaları tekrarlıyor olmasına aldırış edilmemiştir.

³ Rekin Teksoy, *Ansiklopedik Sinema Terimleri Sözlüğü*, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2012, s. 284.

⁴ Giovanni Scognamillo'nun 21 Ağustos 1988 yılında *Nokta* dergisinde yayınlanan "Bir Zamanlar Yeşilçam" isimli söyleşisinden, Saydam, B. (Eds.), *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*, Küre Yayınları, İstanbul, 2011, s. 305.

Yeşilçam'ın ele aldığı hikayelerin -duruma göre değişkenlik göstererek komedi ya da melodram türlerinde zengin kız-fakir oğlan ya da bunun tam tersi durumda zengin oğlan-fakir kız temel motifleriyle karşımıza çıkmış olduğu bir gerçektir. Dramatik çatışmalarını bu sınıfsal farklılık üzerine kurarak buradan çıkan komik ya da hüznü hikayeleri seyircilerle buluşturan Yeşilçam filmleri, aynı zamanda hikayelerinde sıkça aynı karakter tipolojilerine de yer verirler. Kötü kalpli fabrikatör baba, hasta ailesine bakmak zorunda olan fabrika işçisi kız, zengin ama kötü kalpli vamp kadın, fakir ama gururlu genç müzisyen ve bunun gibi daha pek çok tipoloji, Yeşilçam filmlerinin birbirlerine benzer hikayelerinde tekrar tekrar karşımıza çıkarlar.

Yeşilçam filmlerinin taşıdığı benzerlikler bu filmlerin sadece aynı dramatik çatışmayı ya da benzer karakter tipolojilerini tekrarlamalarıyla da sınırlı kalmazlar. Çünkü Yeşilçam, aynı zamanda tam bir mutlu son sinemasıdır. İster melodram ister güldürü türünde olsun, o dönem üretilen filmlerin anlattığı hikayeler, büyük oranda seyircinin beklentisi gözetilerek mutlu bir sonla bağlanmıştır. Yeşilçam, seyircilerin duygularıyla oynamak ve onları memnun etmek amacıyla hikayelerine uyguladığı bu mutlu sonla biten film formülünü elbette kendisi yaratmamıştır. 1930'lu ve 1940'lı yıllarda Amerikan sinemasında oldukça popüler olan aile filmleri ve bu filmlerin taşıdığı en belirgin unsurlardan biri olan “happy end” yani mutlu son motifini taklit etmiş ve kendince sinemamıza uyarlamıştır.⁵

Yeşilçam'ın, 1930'lu ve 1940'lı yılların Amerikan filmleriyle kurduğu bu öykünme ve ödünç alma ilişkisinin sadece “happy end” motifinin ülkemiz sinemasına uyarlanmasıyla sınırlı kalmadığını; bu ilişkinin Yeşilçam filmlerinin öykülerinde yer alan ve hatta onun kimliğini belirleyen temel karşıtlık ve çatışmaları da şekillendirdiğini söylemek mümkündür. Yeşilçam öykülerinin karakteristik özelliklerinden biri olarak tanımlayabileceğimiz zengin kız-fakir oğlan ya da bunun tam tersi durumda zengin oğlan-fakir kız gibi dramatik çatışma

⁵ Giovanni Scognamillo'nun 2004 yılında Yeni Film dergisi sayı 5-6'da yayınlanan “Yeşilçam Mitolojisi” isimli yazısından, Saydam, B. (Eds.), *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*, Küre Yayınları, İstanbul, 2011, s. 294-296.

unsurları da yine 1930’lu ve 1940’lı yılların Amerikan filmlerinden ödünç alınmış öğelerdir. Yeşilçam sineması, en önemli örneklerini yönetmen Frank Capra’nın verdiği 1930’lu ve 1940’lı yılların Hollywood filmlerindeki zengin-fakir karşıtlığını kendince ele almış ve etkin olduğu yıllar boyunca bu temel çatışmadan pek çok farklı hikaye üretmiştir.

Yeşilçam sinemasının varlığını sürdürdüğü yıllar boyunca, ana hatlarıyla Amerikan sinemasından ödünç alınan bu dramatik çatışmayı içinde barındıran, yapımcılığını Kemal Film, Erman Film, Acar Film, Melek Film gibi film şirketlerinin üstlendiği pek çok Yeşilçam filmi üretilmiş olsa da bu formülü uygulayan en başarılı ve hatırlanabilir örnekleri 1960’lı ve 1970’li yıllar boyunca Arzu Film ve Erler Film şirketleri üretmiştir. Her ikisi de 1960’lı yıllarda kurulan şirketlerden özellikle Ertem Eğilmez’in kurduğu Arzu Film’in mutlu sonla biten ve zengin-fakir karşıtlığı üzerine kurulan pek çok aile filmine imza attığı ve bu filmlerle Yeşilçam’ın melodram ve güldürü sinemasına şekil veren önemli yapılanmalardan birine dönüştüğünü söylemek mümkündür.

Öğretim üyesi Serpil Kirel, Ertem Eğilmez filmlerini ve Arzu Film’in üretim mantığını anlamanın, tümüyle Yeşilçam’ı anlamanın kapılarını aralayabileceğini söyler. Ertem Eğilmez’in yapımcılığı ve yönetmenliğini üstlendiği filmlerde kurulan dünyaların; o dünyaların içinde yer alan tipik karakterlerin, tipik olay örgülerinin, tipik diyalogların ve tipik temaların kendine özgü bir standart oluşturduğunu ve bu standartın popüler bir sinema alanı olan Yeşilçam’ı açıklama konusunda oldukça elverişli bir zemin sağladığını ileri sürer.

Kirel, Eğilmez filmlerinde sürekli olarak karşımıza çıkan ‘aile’ kavramının bütün bir Yeşilçam sineması için oldukça önemli bir motif olduğunu ve bu filmlerdeki ailenin kurumsal varlığının daima olumlu bir değer olarak ele alındığını vurgular. Eğilmez’in filmlerinde karşımıza çıkan ailelerin genellikle yoksul ama sevecen olduğunu, sıcak bir yuvada yaşadıklarını ve her koşulda birbirlerine destek olan fertlere sahip olduklarını; fakat buna karşın zenginliğin ise negatif olarak konumlandırıldığını söyler. Eğilmez filmlerinin hikayelerinin kardeşlik ve

dayanışma temaları çerçevesinde şekillendiğini ve bu filmlerde karşımıza çıkan fakir ama gururlu ailelerin kötücül zenginlikle olan daimi çatışmasının özünde biz izleyicilere sevginin, birlik ve beraberliğin önemini hatırlattığını ileri sürer. Arzu Film yapımlarını ve Eğilmez sinemasını bir bütünleşme sineması olarak tanımlar.⁶

Serpil Kirel'in Ertem Eğilmez sinemasını çözümlerken yaptığı tespitler sonucunda ortaya koyduğu bütünleşme sineması kavramının, aslında Yeşilçam sinemasının geneli için tanımlayıcı bir misyon üstlendiğini söylemek mümkündür. Yeşilçam filmleri anlattıkları hikayeler aracılığıyla sürekli olarak birbirine benzer zengin-fakir karşıtlıkları üretirlerken bunu inandıkları ve seyirciye hatırlatmak istedikleri kavramları öne çıkarmak adına yapmışlardır. Bu filmler, gerçek hayatta yaşanan sosyal ve siyasal gelişmeleri ele almak ve anlatılarında bu toplumsal olayları doğrudan kullanmak yerine seyirci için güvenli ve huzurlu bir kurgusal gerçeklik yaratmayı tercih etmişlerdir. Bu kurgusal gerçeklik içersinde sevgi dolu, dayanışmacı ve her türlü zorluk karşısında birlikte hareket eden karakterler yaratıp; dışarısının gerçekliği ve zalimliği karşısında bir anlamda seyircinin ihtiyacı olanı onlara vermiş ve umut aşılamışlardır. Bu noktada, Yeşilçam'ın sürekli olarak birbirine benzer hikayeleri yine ve yeniden üretiyor oluşu, Amerikan sinemasının “happy end” formülünü kendince uyarlayıp uygulayışı da anlam kazanmıştır.

Yeşilçam sineması, Amerikan sinemasının temel motiflerini ve dramatik çatışmalarını taklit etmiş, ele aldığı temaları sürekli olarak tekrarlamış, birbirine oldukça benzer hikayeler üretmiş ve tüm bunları hedef kitle olarak belirlediği geniş halk kitlelerine ulaşmak için gerçekleştirip başarılı olmuştur. Ürettiği filmlerin hem duygu yüklü hem de kolayca anlaşılabilir olmasını planlamış ve bu amaçla kurguladığı anlatılarda her çeşit klişeyi ve tesadüf ögesini kullanmaktan kaçınmamıştır. Fakat tüm bunları uygulayıp, üretilen filmleri geniş kitlelerle

⁶ Serpil Kirel, “Biz Bir Aileyiz: Popüler Sinema ve Yeşilçam Bağlamında Ertem Eğilmez ve Arzu Film”, Pekman, C. (Eds.), *Filim Bir Adam: Ertem Eğilmez*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2010, s. 220-226.

buluştururken de ele aldığı zengin-fakir karşıtlığı üzerinden iki ayrı çevreyi karşı karşıya getirerek buradan bir toplumsal eleştiri çıkarmayı başarmıştır.⁷

1950-1970 yılları arasındaki Sinemacılar Dönemi ve 1970-1980 yılları arasındaki Karşıtlıklar Dönemi sırasında geniş bir üretim hacmiyle -ağırlıklı olarak melodram ve güldürü türünde- pek çok aile filmi üreten Yeşilçam sineması, 1960'lı yılların sonunda deneme yayınına başlayan ve 1970'li yıllarda ulusal çapta yayına geçen televizyonun önce mahallelerde yaygınlaşması ve ardından evlere kadar girmesiyle büyük oranda izleyici kaybetmeye başlamıştır. Bu gelişme, uzun bir süredir Yeşilçam'ın asıl izleyici kitlesi olan kadınları ve çocukları televizyona kaptıran sinema salonlarını ve yapıım şirketlerini bir krize sürüklemiştir. Yeşilçam'ın sektör olarak büyük bir ticari krize girmesinin ardından o dönemlerde faaliyet gösteren çeşitli film yapımcıları, büyük çoğunluğu köyden kente göç etmiş bekar erkek izleyicileri salona çekmek amacıyla seks filmleri üretmeye başlamışlardır.⁸ Fakat yapımcıların tamamen gişe hedefli bu hamlesi, Yeşilçam sinemasının yıldız yönetmenlerinin ve oyuncularının sektöre ksmesine ve o döneme kadar sayısız film üreten pek çok yıldızın sinemayı bırakmasına yol açmıştır.

Yeşilçam'ı yavaş yavaş ele geçiren seks filmleri furyası, 1980 askeri darbesine kadar devam etmiş; fakat bu dönemden sonra -arabesk müzik sanatçılarının başrolde yer aldığı arabesk filmler başta olmak üzere- gerçekleştirilen çeşitli girişimlere rağmen Yeşilçam sektör olarak bir daha ayağa kalkamamıştır. 1980'li yılların sonlarına gelindiğinde ise dönemin pek çok film yapıım şirketinin teker teker kapanması ve film üretiminin gün geçtikçe azalmasıyla birlikte Yeşilçam tamamen son bulmuştur.

⁷ Giovanni Scognamillo'nun 2004 yılında Yeni Film dergisi sayı 5-6'da yayınlanan "Yeşilçam Mitolojisi" isimli yazısından, Saydam, B. (Eds.), *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*, Küre Yayınları, İstanbul, 2011, s. 296.

⁸ şukran Kuyucak Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları* (3.Baskı), Agora Kitaplığı, İstanbul, 2016, s. 133-135.

Yeşilçam'ın 1980'li yıllarda sona ermesinin ardından Türk sinemasının film üretim hacminde ciddi bir düşüş yaşanmıştır. 1980 askeri darbesinin ardından yaşanan toplumsal ruh hali ve dönemin getirdiği şartlar nedeniyle kendilerini evlerinin güvenli ve konforlu alanına kapatmayı seçen sinema seyircisi, film izleme ihtiyacını o dönem ortaya çıkan ve kısa bir süre içerisinde son derece popüler hale gelen video cihazları ve video kasetlerle gidermeye başlamıştır. Video kasetlerin yaygınlaşmaya başladığı aynı dönemde, televizyon yayınlarının siyah beyazdan renkliye geçmesinin ve 90'lı yılların başında özel kanalların yayın hayatlarına başlamalarının da seyircilerin sinema salonlarından uzaklaşmalarında büyük bir etkisi olmuştur. Türk sinemasında yaşanan tüm bu değişim ve dönüşümün paralelinde, 1987 yılında Yabancı Sermaye Kanunları'nda yapılan bir değişiklikle birlikte Amerikan film şirketleri, Türkiye pazarına doğrudan girme ve Türkiye'de iş yapma hakkı elde etmiş ve kısa bir süre içerisinde Türk sinema sektörünün dağıtım ağını ele geçirmişlerdir. United International Pictures ve Warner Bros gibi Hollywood devlerinin Türkiye pazarına girmeleri ve bu şirketlerin -sahip oldukları sermaye gücü sayesinde- hangi filmlerin gösterime girip hangilerinin giremeyeceğini belirleme başlamaları ise o dönem zaten sayıca oldukça azalan Türk filmi üretimine son darbeyi vurmuştur.⁹

Zahit Atam, 1990-1994 yılları arasındaki süreçte, Türk filmlerinin üretimi niceliksel açıdan ciddi bir düşüş yaşarken; seyircinin yerli filmleri alımlama biçimi ve bu filmlerle kurduğu ilişkinin de büyük oranda değiştiğini söyler. Amerikan filmlerinin sinema salonlarındaki sayıca üstünlüğü, bu filmlerin tanıtımları için yapılan büyük miktarlardaki reklam harcamaları, ülkeye giren yabancı sermaye sayesinde yenilenen sinema salonlarında sadece Amerikan filmlerinin gösteriliyor olması gibi sebeplerden ötürü, sinema seyircisinin yabancı filmlere daha çok ilgi göstermeye başladığını ve yerli filmlerle arasına bir mesafe koyduğunu vurgular. Atam'a göre; sadece bir kaç yıl gibi kısa bir süre içerisinde etrafı ve algısı yabancı filmlerle çevrelenen seyirci için Türk filmleri artık değerini yitirmeye ve söylem

⁹ Nigar Pösteği, *1990 Sonrası Türk Sineması* (3.Baskı), Umuttepe Yayınları, İzmit-Kocaeli, 2012, s. 34-36.

olarak eskimeye başlamıştır. Yaşanan bu değersizleşme sürecinin ardından Türk sineması, biçimsel ve içeriksel anlamda bir kökten yeniden yapılanma geçirmek zorunda kalmış ve bu sayede -Yeşilçam'ın üretim dinamiklerinden, o güne dek ürettiği toplumsal söylemlerden ve biçimsel tercihlerinden son derece farklı bir sinema anlayışıyla- ortaya Yeni Türkiye Sineması kavramı çıkmış ve Türk sineması için yeni bir dönem başlamıştır.

Atam, Yeşim Ustaoğlu'nun *İz* (1994) ve Zeki Demirkubuz'un *C Blok* (1994) isimli filmlerinin Yeni Türkiye Sineması diye nitelendirdiğimiz, Yeşilçam sonrası yaşanan kriz döneminin ardından karşımıza çıkan bu yeni sinema anlayışının ilk örnekleri olduğunu söyler ve Yeni Türkiye Sineması oluşumunun - Yeşim Ustaoğlu ve Zeki Demirkubuz'la birlikte- 1995 yılında Nuri Bilge Ceylan ve Derviş Zaim gibi isimlerin de ilk filmlerine imza atmalarının ardından dört kurucu yönetmenin üretimleriyle birlikte ortaya çıktığını ileri sürer. Dilimize Yeni Türkiye Sineması olarak yerleşen bu yeni sinema anlayışının isimlendirilme ve sınıflandırılma sürecinin, ülkemizden de önce yurtdışı festivallerinde meydana geldiğini belirtir ve tarihsel kayıtlara bakıldığında bu kavramın ilk olarak "New Turkish Cinema" adıyla 1996 yılında düzenlenen Selanik Film Festivali'nin ardından yurtdışında ve batılı dillerde kullanılmaya başlandığının altını çizer.¹⁰

Nigar Pösteki, 1990 sonrası dönemde ortaya çıkan ve Yeni Türkiye Sineması nitelendirmesiyle tarif edilen bu yeni sinema anlayışını, Yeşilçam'ın 1940'lı yıllardan 1990'lı yıllara dek gelişen süreçte oluşturmuş olduğu sinemasal anlatım geleneklerine, üretim biçimlerine ve söylemlerine karşı durarak kendi sinemalarını oluşturmaya çalışan -büyük bir çoğunluğu Yeşilçam sonrası dönemde ilk filmlerini üreten- bir grup genç sinemacının, popüler kültürün dışına çıkarak oluşturdukları kişisel ve gerçekçi bir sinema olarak tanımlar. Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoğlu, Derviş Zaim ve Nuri Bilge Ceylan'ın başı çektiği dönemin genç yönetmenlerinden oluşan bu yeni sinemacı kuşağının, seyircinin beğenilerini ve beklentilerini ön plana koymadan, hikayelerinde kendilerini anlatma yolunu

¹⁰ Zahit Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*, Cadde Yayınları, İstanbul, 2011, s. 81-83.

seçtiklerini ve bunu gerçekleştirirken de ilerleyen süreçte onları birer “auteur” yönetmen konumuna taşıyacak olan kişisel üsluplarını oluşturduklarını söyler.

Nigar Pösteki, 1990 sonrası süreçte ortaya çıkan Yeni Türkiye Sineması yönetmenlerinin, geleneksel bir film yapımı anlayışıyla, yapımcılarla çalışmak yerine filmlerini kendi birikimlerini kullanarak, kredilerle, sponsorlarla, yardımlarla ve büyük bir çoğunluğunu -başta Euroimages olmak üzere- uluslararası fonlarla finanse ettiklerini belirtir. Bu yönetmenlerin, ürettikleri filmler aracılığıyla kendi görüşlerini ortaya koyarken söylem olarak özgür ve biçimsel olarak yenilikçi davranabildiklerini de ekleyerek Yeni Türkiye Sineması’nın bağımsız bir sinema anlayışı olarak geliştiğinin altını çizer. Pösteki, Yeni Türkiye Sineması’nı küçük ekipli, düşük bütçeli, az oyunculu ve minimalist bir üslupla film üreten bir sinema olarak tarif eder. Yeni Türkiye Sineması filmlerinin, seyircilerin beğenisini önemsemeyen yapıları gereği, kişisel bir sinema olarak değerlendirilebileceğini; anlatılarında karakterlerin iç dünyalarına geniş oranda yer verdiklerini ve metaforik bir anlatım dili kullanılarak oluşturulduklarını ileri sürer.¹¹

Yeni Türkiye Sineması filmlerinin, Yeşilçam yıllarında seyirci için oldukça popüler olan ve benzer dramatik çatışma şablonları üzerinden yine ve yeniden üretilerek tekrarlanan öykü merkezli sinema anlayışını tercih etmedikleri bir gerçektir. Yeni Türkiye Sineması filmleri, zengin kız-fakir oğlan ya da bunun tam tersi gibi seyirci için kolay anlaşılabilir dışsal çatışmaların olmadığı; aksine çatışmaların genellikle içsel çatışmalar olarak karşımıza çıktığı filmlerdir. Ele aldıkları karakterlerin iç dünyalarını, kişisel açmaz ve çıkmazlarını irdelemeyi amaçlayan Yeni Türkiye Sineması filmlerinde, Yeşilçam filmlerinde tipik olarak karşımıza çıkan duygu yüklü ve birbirine benzer öykü şablonları yoktur. Bu filmler, sıradan insanların öykülerini, onların toplumsal ya da varoluşsal dertlerini bir durum-kesit gerçekliği içerisinde anlatırlar. Yeni Türkiye Sineması filmleri, Yeşilçam filmlerinin hedeflediği üzere geniş bir kitleye ulaşabilmek adına seyirciyi

¹¹ Nigar Pösteki, *Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması*, Es Yayınları, İstanbul, 2005, s. 14-16.

mutlu bir son aracılığıyla tatmin etmeye, onları iyi hissettirmeye çalışmazlar; bu filmler, gerçekçi yapıları gereği karamsar ve çoğunlukla açık uçlu bir finalle karşımıza çıkarlar.

1990 sonrası dönemde genç kuşak sinemacıların kişisel girişimleriyle birlikte, minimalist ve gerçekçi bir yapıda ortaya çıkan Yeni Türkiye Sineması'nın sinemasal olarak ilgilendiği ve irdelediği kavramların, Yeşilçam filmlerinin naif ve umut dolu anlatı dünyası içerisinde sorunsallaştırdığı kavramlardan farklı olduklarını söylemek mümkündür. Yeşilçam'ın "aile" kavramı etrafında şekillenen ve seyirciye birlik, beraberlik, dayanışma, sevgi gibi değerlerin hatırlatıldığı öykü merkezli sinema anlayışı, Yeni Türkiye Sineması oluşumu içerisinde söylem olarak geçerliliğini yitirmiştir. Yeni Türkiye Sineması filmleri, içeriksel açıdan sevgisizlik, inançsızlık, yabancılaşma gibi kavramları irdeleme yolunu benimsemiş ve Yeşilçam'ın aksine kurgusal bir gerçekliğe sığınıp kişisel ya da toplumsal sorunlardan kaçmak yerine, onlarla yüzleşme yolunu tercih etmişlerdir.

Zahit Atam, Yeni Türkiye Sineması filmlerinin gerçekçi ve karamsar yaklaşımında yenilgi kavramının belirleyici ve esas olduğunu ileri sürerek, bu filmleri bir akım adı altında sınıflandırmamızı sağlayan içeriksel bütünlüğün 12 Eylül sonrası yaşanan toplumsal ruh haliyle ilgili olduğunu söyler. Yeni Türkiye Sineması filmlerinin ele aldığı hikayeler ve bu hikayelere yaklaşımları gereği travmatik olduklarını; umutsuzluk, geleceksizlik ve güvensizlik gibi temalara odaklandıklarını belirtir. Atam, 12 Eylül'ün ve sonrasında yaşanan sol toplumsal muhalefetin yenilgisinin, Yeni Türkiye Sineması'nın karakteristik özelliklerini şekillendirdiğini söyler ve ortaya çıkan bu yeni sinemayı, inançsız bir sinema olarak tanımlar. Yeni Türkiye Sineması filmlerinin sergileyici bir yapıda olduklarını vurgulayarak; bu filmlerin, bir zamanların Yeşilçam filmlerinin aksine seyirciyi değiştirmeye ya da onlara umut aşılama değil, hüznü bir yenilgi tablosu çizmeye kendilerini adadıklarının altını çizerek.¹²

¹² Zahit Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*, Cadde Yayınları, İstanbul, 2011, s. 123-124.

Yeni Türkiye Sineması, Yeşilçam'ın melodram ve güldürü türlerinde filmler ürettiği öykü odaklı sinema anlayışıyla hem ideolojik hem de teknik açılarından ayrılan bir sinemadır. Buna rağmen, gerek anlatılarında sorunsallaştırdığı temalarla, gerekse yapısal ve biçimsel yaklaşımlarıyla ilk bakışta birbirinden oldukça farklı görünen bu iki sinema dönemi ve anlayışı arasında bir ilişki, bir bağ olduğunu söylemek de mümkündür. Hasan Akbulut, Yeni Türkiye Sineması filmlerinin türsel statülerini “sanat filmi” olarak nitelendirirken; bu filmlerin tam da bu nitelikleri gereği Yeşilçam filmleriyle dolaylı yoldan da olsa bir bağ kurabildiklerini ileri sürer. Akbulut, Yeni Türkiye Sineması filmlerinin, bir öyküden çok bir duruma odaklanmaları, gündelik yaşamın gerçekliği içerisindeki ayrıntıları anlatmaları ve minimalist anlatı yapıları gibi özellikleri gereğince modern sanat sineması örnekleri olduğunu söyler ve sanat sinemasının da Yeşilçam'ın başat türlerinden biri olan klasik melodramla yakın bir ilişkisi olduğunu altını çizer. Akbulut, Yeni Türkiye Sineması tanımlamasındaki “yeni” sözcüğünün Yeşilçam'dan kopuşu işaret etmesine rağmen, aslında bu “yeni” sıfatı atfedilen sinemanın, Yeşilçam geleneğinin kökenini oluşturan melodram türünü Türk sinemasında yeniden dolaşıma soktuğunu vurgular. Akbulut'a göre Yeşilçam ve Yeni Türkiye Sineması, bir melodramatik imgelem ilişkisi üzerinden birbirlerine bağlanırlar.¹³

Yeşilçam ve Yeni Türkiye Sineması arasındaki bu melodramatik imgelem ilişkisinin Yeni Türkiye Sineması'nın dört kurucu yönetmeninden biri olarak anılan Zeki Demirkubuz'un filmlerinde oldukça belirgin ve baskın bir biçimde ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Behice Pehlivan, 1970'li yılların sonuna doğru ortadan kaybolan Yeşilçam melodramatik evreninin, Türk sineması için bir tür bilinçaltı olarak yorumlanabileceğini ve bu bilinçaltı evreninin, tıpkı bastırılanın geri dönüşü gibi Demirkubuz filmlerinde yeniden gün yüzüne çıktığını söyler. Zeki Demirkubuz'un, kendi filmlerinin anlatılarını oluştururken Yeşilçam'dan tanıdık hikayeleri, karakterleri ya da dekorları kullanmakla kalmadığını, tüm bu unsurlara

¹³ Hasan Akbulut, *Yeşilçam'dan Yeni Türkiye Sinemasına Melodramatik İmgelem*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2012, s. 115-116.

ek olarak Yeşilçam melodramlarının bizzat kendilerini de -seyircinin ortak bilincinden tanıdık görsel imgeler olarak- kullandığını belirtir.¹⁴

Hasan Akbulut, Zeki Demirkubuz'un sinemasında yer alan Yeşilçam izlerini ve yönetmenin -filmleri aracılığıyla- klasik melodram anlatısıyla kurduğu ilişkiyi şu şekilde özetler:

Demirkubuz filmleri, pek çok bakımdan melodramla ilişkilidir. Bunlar şöyle sıralanabilir: filmlerinin isimleri, karakterlerin kendi sonlarına, felaketlerine yol açan edilgenlikleri ve eylemsizlikleri; karakterlerin saplantıları ve hiçlikleri; televizyondan izlenen Yeşilçam melodramları; rastlantılar, kaçırılmış fırsatlar; dışarının, sokağın tehlikeli olarak kodlanması ve karakterlerin çoğunlukla içeride sunulmaları; içe dönme, geri çekilme; sessizlik ve dilsizlik; kader ve çile çekme ve bastırılanın geri dönüşü. Bu kodlar Demirkubuz sinemasında kimi zaman doğrudan Yeşilçam melodramlarıyla ilişkili olarak yer alır, kimi kez de modernist pratikler eşliğinde modern melodramı oluşturur.¹⁵

Zeki Demirkubuz sineması, Yeşilçam'la güçlü bağlar kurmuş olan bir sinema olarak tanımlanıyor olsa da; Demirkubuz'un, klasik melodram anlatısını, Yeşilçam'ın kodlarını ve temel motiflerini -nostaljik bir yaklaşımdan ziyade- Yeni Türkiye Sineması içerisinde yeni ve farklı anlamlar yaratmak için kullandığını belirtmek gerekmektedir. Demirkubuz'un filmlerinde karşımıza çıkan mekanların, karakterlerin, eski Yeşilçam filmlerinden kesitlerin ve daha pek çok ögenin Türk sinemasında melodramın geçirdiği değişim ve dönüşüme dair göstergeler olduğunu söylemek mümkündür.

¹⁴ Behice Pehlivan, "Yeşilçam Melodramatik Hayalgücü ve Yeni Türk Sineması Üzerine Etkileri", Kirel, S. (Eds.) *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler*, Parşömen Yayıncılık, İstanbul, 2011, s. 176.

¹⁵ Hasan Akbulut, *Yeşilçam'dan Yeni Türkiye Sinemasına Melodramatik İmgelem*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2012, s. 139.

Yeşilçam kodlarının Demirkubuz sineması içerisindeki dönüşümünü, her iki sinema anlayışı özelinde, mekan kullanımı kavramı üzerinden incelediğimizde, Yeni Türkiye Sineması'nın Yeşilçam melodramlarının temel motiflerini farklı bağlamlar üzerinden dolaşıma soktuğunu görürüz. Yeşilçam filmlerinde sıkça karşımıza çıkan, kadın karakterlerin üne ve şöhrete sahip olduğu gazinolar, Demirkubuz filmlerinde kadınların bedenlerini sattıkları karanlık ve kirli pavyonlara dönüşürler. Yeşilçam filmlerinin neşe saçan, ailece mutlu mesut, çoluk çocuk yaşanan evleri ve yuvaları da yerlerini kasvetli ve ucuz otel odalarına bırakırlar. Hasan Akbulut, Demirkubuz sinemasında nadiren de olsa karşımıza çıkan evlerin huzursuz, boğucu ve marazlı evler olduklarını söyler ve yönetmenin sinemasının uğrak mekanları olan cezaevlerini, pavyonları, otel odalarını ve hatta açık hava mekanlarını tekinsiz mekanlar olarak tanımlar.

Zeki Demirkubuz, Yeşilçam melodramlarının karakter arketiplerine de kendi sineması içerisinde yeni bir yorum, yeni bir açılım getirir. Akbulut'a göre Yeşilçam filmlerinin saf iyi ya da tam tersi durumda saf kötü olan karakterleri, Demirkubuz sinemasında iyi ile kötünün aynı bedende birleştiği karakterler olarak tanımlanırlar. Demirkubuz filmlerinde sunulan kötücül dünyanın bir sembolü olarak karşımıza çıkan bu yeni karakter tanımlamaları, özellikle kadın karakterlerde kendilerini belirgin bir biçimde gösterirler. Kadınlar, Yeşilçam sinemasındaki kullanımlarının aksine, bir iyilik yapsalar bile artık bu iyiliği koşullu olarak yapan, erkekleri naif bir biçimde sevmekten ziyade onları ağlarına düşürerek tutsak eden karakterler olarak karşımıza çıkarlar.

Yeşilçam'ın Demirkubuz sinemasındaki ele alınış biçimi ve bağlamsal olarak geçirdiği değişim, sadece mekanlar ya da karakterler gibi temel dramatik unsurlardaki yeniden tanımlamalarla da sınırlı kalmaz. Demirkubuz sinemasında yer alan pek çok detay motifin kaynağını da Yeşilçam melodramları oluşturur. Akbulut, Yeşilçam filmlerinde sıkça karşımıza çıkan uzun monolog kullanımlarının, Demirkubuz filmlerinde yeni anlamlar kazanarak dolaşıma sokulduğunu belirtir. Yeşilçam sinemasında karakterlerin film boyunca çektiği

acıların gereksizliğini ortaya çıkaran sahnelerde devreye giren ve izleyicileri bir mutlu son anına taşıyan uzun monolog kullanımları, Zeki Demirkubuz sinemasında uzun itiraf anlarına dönüşürler ve çekilen çilenin arka planını, gerçekleri ortaya çıkararak daha büyük bir trajediyi ve mutsuzluğu beraberlerinde getirirler.¹⁶

Zeki Demirkubuz'un, Yeşilçam sinemasını ve melodram türünü kendi filmografisi aracılığıyla Yeni Türkiye Sineması akımını içerisinde dolaşıma soktuğu bir gerçektir. Demirkubuz, bir zamanlar Türk sinemasına hakim olan baskın bir türü, bu türe ait anlatı öğelerini, tipik şablonları ve türün ideolojisini kendi sinemasında yeniden yorumlar, eleştirir ve sorgular. Yeşilçam'ın önerdiği mutluluk, sevgi, masumiyet ve inanç gibi kavramları ters yüz ederek bu kavramları sanat sineması kalıpları içerisinde sorunsallaştırır. Demirkubuz sineması, Yeşilçam sinemasıyla melodramatik imgelem üzerinden bir ilişki kurarken, melodram türüne Yeni Türkiye Sineması akımının tanımlayıcı özellikleri üzerinden gerçekçilik, toplumsallık ve eleştirelilik gibi yeni nitelikler kazandırır.

Zeki Demirkubuz sinemasında varlığı baskın bir biçimde hissedilen Yeşilçam ve Yeni Türkiye Sineması arasındaki melodramatik imgelem ilişkisi, Demirkubuz dışında başta Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu ve Serdar Akar olmak üzere daha pek çok Yeni Türkiye Sineması yönetmeninin filmleri aracılığıyla, farklı bağlamlar üzerinden karşımıza çıkar. Nezih Erdoğan, başta Ertem Eğilmez filmleri olmak üzere, Yeşilçam'ın aile filmlerinin vazgeçilmez motiflerinden biri olan mahalle ortamı ve yaşantısının, Serdar Akar'ın *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (2000) isimli filmiyle Yeni Türkiye Sineması'nda yeniden dolaşıma sokulduğunu belirtir. Erdoğan, ayakta kalmaya çalışan bir mahalle takımı, mahallede yaşanan gizli aşklar ve mahalle delikanlılığı gibi Yeşilçam'dan aşına olduğumuz pek çok melodramatik motifin, Akar'ın filminde karşımıza çıktığının altını çizer ve bu durumu -Yeni Türkiye Sineması'nın sınırları içerisinde- Yeşilçam'dan kalan hatıraların canlanması olarak yorumlar.¹⁷

¹⁶ Hasan Akbulut, *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2012, s. 140-159

¹⁷ Nezih Erdoğan, *Yeşilçam'ın Hayaletleri*, İletişim, Sayı: 10, Yaz, 2001, s. 254.

Özgür Çalışkan, Yeşilçam ve Yeni Türkiye Sineması arasındaki benzer bir ilişkinin, Atıf Yılmaz'ın *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1977) ve Yeşim Ustaoglu'nun *Araf* (2012) filmleri aracılığıyla da karşımıza çıktığını söyler. Bu iki filmin birbirlerine oldukça benzer hikayeler anlatmaları gereği aralarında bir bağ olduğunu ve bu bağın, her iki filmin mekanları, kimlikleri ve diyalogları üzerinden de tespit edilebileceğini belirtir. Çalışkan, *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1977) ve *Araf* (2012) filmleri arasındaki ilişkinin, toplumsal ve tarihsel bağlamda bir devamlılık oluşturduğunun da altını çizer ve *Araf* (2012) filmini, *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1977) filminin Yeni Türkiye Sineması'nın gerçekçi ve hüzünlü tablosuna dönüşmüş hali olarak tanımlar.¹⁸

Yeşilçam ve Yeni Türkiye Sineması, biçimsel ve içeriksel açıdan ilk bakışta birbirlerinden oldukça farklı görünen iki sinema dönemi/anlayışı olsalar da Yeni Türkiye Sineması'nın, Yeşilçam'ın melodramatik evrenine ait izler taşıyan bir sinema olduğu ve Yeşilçam'ın seyircilere anlattığı hikayeleri, bu hikayeler aracılığıyla takındığı/taşıdığı çeşitli tutum ve ideolojileri sorunsallaştırdığı bir gerçektir. Sinemamızın 1990 sonrası döneminde ortaya çıkan ve bugün hala geçerliliğini koruyan bir akım olarak tanımlayabileceğimiz Yeni Türkiye Sineması, sinemasal olarak minimalist, gerçekçi ve sergileyici bir yapıyla karşımıza çıksa da 1950 - 1975 yılları arasında sinema tarihimizde önemli bir yer tutmuş olan Yeşilçam'la doğrudan ilişkilidir. Yeni Türkiye Sineması, sinema tarihimiz için bir mitoloji işlevi üstlenen Yeşilçam'ın öykü sineması anlayışını, melodramatik öğelerini, mutlu son önermelerini ve bir dönemin bütünlük sineması anlayışını -bir süreklilik hali içerisinde- hatırlar, sorgular, tartışır ve dönüştürür. Yeşilçam döneminin en ünlü aile öykülerine imza atmış olan Ertem Eğilmez'in filmleriyle birlikte; Yeni Türkiye Sineması'nda bireyin yalnızlığını ve sokağın tekinsizliğini etkili bir biçimde anlatan Zeki Demirkubuz sinemasının karşılaştırmalı bir

¹⁸ Özgür Çalışkan, "Zamandan Mekana, Mekandan Kimliğe İki Film ve Dönem Arasında Yolculuk: Selvi Boylum Al Yazmalım ve Araf", Uluşağı, C. (Eds.), *Sonsuza Kadar Mutlu mu Yaşadılar? Melodramdan Gerçekliğe Film Okumaları*, Doruk Yayınları, İstanbul, 2016, s. 170-173

değerlendirmesi yapıldığında, bu dönüşüm sürecinin ve sürece ait özelliklerin belirgin bir biçimde tespit edilmesi mümkündür.

1.1. Ertem Eğilmez Sineması

1929, İstanbul doğumlu olan Ertem Eğilmez, yönetmen ve yapımcı kimlikleriyle sinemaya adım atmadan önce işletmecilik ve yayıncılık gibi pek çok farklı sektörde girişimlere imza atmıştır. Refik Erduran ve Haldun Sel ile birlikte 1954 yılında kurduğu Çağlayan Yayınevi bünyesinde, Mickey Spilane'in ünlü kahramanı Mayk Hammer üzerine kurulu polisiye türünde cep kitapları basmıştır. Kuşe kağıda basılı ve vernikli kapaklarıyla, 15 günde bir piyasaya çıkan bu kitapların yüzbinlerce satış yapması ve tükenmesinin ardından, yazar arkadaşı Kemal Tahir'e, F.M. takma ismiyle yeni Mayk Hammer kitapları yazdırmıştır. Polisiye roman yayıncılığından sonra, döneminin ünlü karikatüristlerini yetiştiren mizah dergisi Tef'i çıkarmıştır. 1961 yılında ilk olarak Efe Film'i, 1964'te ise Arzu Film şirketlerini kurarak sinemaya geçiş yapmış ve 1961'den 1988'e kadar süren kariyeri boyunca pek çoğu melodram ve güldürü türünde olan toplam 44 filmin yönetmenliğini üstlenmiştir.¹⁹

Canan Uluyağcı, Ertem Eğilmez filmlerinin, çekildiği yılların toplumsal özelliklerini yansıttığını ve bu filmleri, üretildikleri dönemin Türkiye'sinden bağımsız olarak değerlendiremeyeceğimizi söyler. Uluyağcı'ya göre Eğilmez'in filmlerini 1960'lı, 1970'li ve 1980'li yıllar olmak üzere üç döneme ayırarak incelemek mümkündür;

Ertem Eğilmez, kariyerinin ilk dönemi olan 1960'lı yıllarda, o dönem çok popüler olan halk tipi güldürüler üreterek sinemaya adım atmıştır. Başrolünde Öztürk Serengil'in yer aldığı *Fatoş'un Fendi Tayfur'u Yendi* (1964) ismini taşıyan ilk filminin ardından *Helal Adanalı Celal* (1965) ve *Kart Horoz* (1965) gibi güldürü türünde filmler çeken Eğilmez, yine dönemin koşulları gereği farklı türler

¹⁹ Agah Özgüç, *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü* (2.Baskı), Agora Kitaplığı, İstanbul, 2003, s. 63-64.

de denemiş ve *Senede Bir Gün* (1965), *Bir Millet Uyanıyor* (1966), *Sürtüğün Kızı* (1966), *Nilgün* (1968), *Kalbimin Efendisi* (1970) ve *Son Hıçkırık* (1971) gibi melodram ağırlıklı, tarihi konulara eğilen ya da popüler romanların uyarlaması olan filmlere de imza atmıştır.

1960'lı yılların sonlarıyla 1970'li yılların başlarında, kırsal kesimden büyük kentlere göçün beraberinde gecekondulaşmayı da getirdiği bir dönemde, Ertem Eğilmez de sinemasında yeni bir yönelim içerisine girmiştir. Sinema kariyerinin ikinci dönemi olarak anılan 1970'li yıllara *Sev Kardeşim* (1972) isimli, ailenin merkezde olduğu bir güldürü üreterek başlayan Eğilmez, *Tatlı Dillim* (1973) filmiyle bir zengin oğlan fakir kız öyküsü anlatmıştır. Sınıf farklılıkları üzerine kurduğu güldürüler aracılığıyla dostluk, birlik, beraberlik gibi kavramlara yer vermiş ve aşkın satın alınamayacağını, insani değerlerin üstünlüğüyle vurgulamıştır. *Canım Kardeşim* (1973) isimli filmiyle güldürü ve dram türlerini biraraya getirmiş ve filmin konusu gereği ülkedeki işsizlik ve sağlık sorunlarına değinerek bir toplumsal eleştiri örneği vermiştir. Ertem Eğilmez, *Canım Kardeşim* (1973) ile acı-tatlı karışımı bir yapıt ürettikten sonra kendini tümüyle güldürü türünde filmler üretmeye adanmış ve başta *Mavi Boncuk* (1974), *Salak Milyoner* (1974) ve *Hababam Sınıfı* (1975) olmak üzere pek çok filme imza atmıştır. *Hababam Sınıfı* (1975) filminin seyirci tarafından çok beğenilmesinin ardından, bu filmi bir seri haline getirip dört devam filmi daha çeken Eğilmez; 1970'li yıllarda, güldürü türünde ürettiği filmlerle kendi biçimini oluşturmayı başarmış ve toplumsal güldürü olarak tanımlanan bir sinema anlayışını benimsemiştir.

1980'li yıllarla birlikte üçüncü ve son dönemine giren Ertem Eğilmez, 12 Eylül sonrası yaşanan toplumsal değişimi filmlerine yansıtmıştır. 1970'li yıllarda ürettiği filmlerde sevginin, birlik ve beraberliğin önemini vurgulayan Ertem Eğilmez, 1980'li yıllarda çektiği *Banker Bilo* (1980) ve *Namuslu* (1984) gibi filmleri aracılığıyla, o dönem toplumu saran köseyi dönme hırsıyla birlikte, her türlü değer için para ile ölçüldüğü bir dünyayı trajikomik bir biçimde gözler önüne sermeye çalışmıştır. Eğilmez, çektiği son film olan *Arabesk* (1988) ile bir yandan

bütün bir Yeşilçam'ın ve kendi sinemasının paradosini yaparken bir yandan da 1980 sonrası dönemde toplumu yaygın bir biçimde etkileyen arabesk kültürün eleştirisini yapmış ve bu filmin ardından Yeşilçam'a ve yaşama veda etmiştir.²⁰

Serpil Kirel, Ertem Eğilmez sinemasının, Eğilmez'in sadece yönetmenlik görevini üstlendiği filmler aracılığıyla değerlendirilemeyeceğini ileri sürer ve Eğilmez sineması diye adlandırılan sinemayı eksiksiz bir biçimde anlamak ve çözümlemek için Arzu Film'in üretim mantığını ve bu üretimdeki standartlaşmanın da incelenmesi gerektiğini vurgular. Yönetmenliğini Eğilmez üstlensin ya da üstlenmesin, Arzu Film'in üretmiş olduğu bütün filmlerde bir dilsel birlik olduğunun altını çizen Kirel; bu birliğin arka planında bizzat Eğilmez'in yapımcı kimliğinin bulunduğunu ve bu kimliğin Arzu Film çatısı altında üretilen tüm işler için belirleyici bir unsur olduğunu söyler.

Kirel, bir yapımevi olarak Arzu Film'in, popüler sinemanın olmazsa olmaz unsurları sayılan üretimde verimlilik, açıklık ve anlaşılabilirlik gibi öğeleri başarıyla uyguladığını; senaryo, mekan düzenlemesi, müzik kullanımı, oyunculuk anlayışı, kurgu tercihi, ışık, renk ve kamera kullanımı gibi alanlarda başarılı bir standartlaşma yakalayabildiğini vurgular. Bu standartlaşma sayesinde ise, yönetmenliğini Eğilmez'in üstlenmediği Arzu Film yapımlarının da seyirci tarafından tipik bir Ertem Eğilmez filmi olarak alımlandığını belirtir. Kirel'e göre Eğilmez'in sinemasını ve onun Türk sinemasındaki yerini tartışmanın yolu, Arzu Film'in belirleyici özelliklerini ve üretim refleksini anlamaktan geçer.²¹

Osman Dikiciler, Arzu Film'i Türk sinemasında bir ekol olarak ele aldığı çalışmasında, Arzu Film'in özellikle 1970-1980 yılları arasındaki süreçte sinemamızda belirleyici bir yapılanma olarak öne çıktığını vurgular ve dönemin seyircisi tarafından çok tutulan, büyük ticari başarı kazanan Arzu Film

²⁰ Canan Uluyağcı, "Bir Toplumsal Güldürü Ustası Ertem Eğilmez", Yaraman, A. (Eds.), *Biyografiya 6 Türk Sinemasında Yönetmenler*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2006, s. 104-112.

²¹ Serpil Kirel, "Biz Bir Aileyiz: Popüler Sinema ve Yeşilçam Bağlamında Ertem Eğilmez ve Arzu Film", Pekman, C. (Eds.), *Filim Bir Adam: Ertem Eğilmez*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2010, s. 218-220.

yapımlarının genel özelliklerinin; içerik, biçim, senaryo yazımı ve oyuncu kullanımı olmak üzere dört ana başlıkta incelenebileceğini öne sürer.

Dikiciler, Arzu Film ekolünden çıkan filmlerin, küçük insanların, basit ve günlük yaşamlarını konu aldığını ve bu filmlerin hikayelerinin her gün karşılaşılabileceğimiz canlı ve doğal tipte karakterler barındırdığını söyler. Bu karakterlerin, genelde ezik ve çaresiz bir biçimde karşımıza çıkmalarına rağmen asla umutsuzluğa düşmeyen, daima mücadeleyi seçen güçlü karakterler olduğunu vurgulayan Dikiciler; Arzu Film güldürülerinin her koşulda hümanist bir tavır takınan, son derece duygulu ve sıcak filmler olarak öne çıktıklarının da altını çizer.

Dikiciler, Arzu Film yapımlarının tamamında hikayenin genel olarak biçimden daha önemli bir yer teşkil ettiğini vurgular. Fakat yine de bu filmlerin, ritimlerindeki tempo farkı aracılığıyla dönemin diğer Yeşilçam filmlerinden biçimsel olarak farklılaştıklarının altını çizer. Dikiciler'e göre Arzu Film yapımları, kalabalık ve hareketli sahnelerin hakim olduğu dinamik filmlerdir. Bu filmlerde canlı, kıvrak bir anlatım ile kısa planlardan oluşan hızlı bir kurgu anlayışı benimsenmiştir ve başta geleneksel Türk tiyatrosu olmak üzere özellikle ortaoyunundan yararlanılmıştır.

Osman Dikiciler, Arzu Film oluşumunun dikkat çekici bir diğer özelliğinin bu filmlerin senaryo yazımları olduğunu söyler. Arzu Film yapımlarının tamamında dramatik yapının son derece önemli bir yer teşkil ettiğinin altını çizen Dikiciler, güçlü bir senaryo çalışmasının Arzu Film çatısı altında üretilen güldürü türündeki filmlerin temelini oluşturduğunu vurgular. Kimi zaman geleneksel Türk tiyatrosu motiflerinden kimi zaman da Rıfat Ilgaz ve Hüseyin Rahmi gibi edebiyatçıların eserlerinden faydalanan Arzu Film'in, birkaç istisnai örnek dışında, genellikle özgün hikayeler üreten bir yapılanma içerisinde olduğunu belirten Dikiciler, bu yapılanmanın klasik Yeşilçam filmlerinin oluşumuna kıyasla yöntemsel açıdan da farklılıklar taşıdığını ileri sürer. Arzu Film senaryolarının, sadece senaryo yazarının çalışmasıyla değil; yönetmenin, yapımcının ve hatta oyuncuların da katkılarıyla

oluşturulduğunu belirtir ve ortaya çıkan filmlerin kolektif bir senaryo çalışmasının ürünleri olduğunu -bu açıdan da özel olduklarını- vurgular.

Arzu Film yapımlarının, oyuncu kullanımı açısından da özgün ve ayırt edici özellikler taşıdığını vurgulayan Dikiciler; bu filmlerin, Yeşilçam'ın o güne dek başvurduğu yıldız oyuncu sisteminin dışına çıkarak, genellikle tiyatro kökenli sanatçılarla ve bir toplu kadro yöntemiyle oluşturulduklarını söyler. Münir Özkul, Adile Naşit, Kemal Sunal, Şener Şen, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Halit Akçatepe ve Tarık Akan gibi daha pek çok oyuncunun yer aldığı kalabalık kadrolu bir anlayışı benimseyen Arzu Film yapımlarının, Türk sinemasının tek bir yıldız oyuncu etrafında kurulan geleneksel ve kalıplaşmış oyunculuk anlayışına yeni bir alternatif getirdiğinin de altını çizer.²²

Ertem Eğilmez'in bir yönetmen olarak Türk sinemasındaki yeri ve öneminin araştırmacılar ve eleştirmenler tarafından yeterince anlaşılmadığını ve vurgulanmadığını belirten Kurtuluş Kayalı; Eğilmez sinemasını anlamlandırmanın, yerli sinemamızın kısa tarihini kavramak konusunda bize büyük bir fayda sağlayacağını ileri sürer. Kayalı, Eğilmez'in gerek yapımcı, gerekse yönetmen kimlikleriyle ürettiği filmlerin, Türk sinema tarihi ve sinema sosyolojisi açısından titizlikle incelenmesi gerektiğini vurgular ve Eğilmez'in filmlerinin -zamanında ciddiye alınmayan halk komedileri olarak değerlendirilmelerine rağmen- sinema tarihimizde övgüyle anılan pek çok yönetmenden daha ağırlıklı olarak Türk sinemasını etkilediğini ve şekillendirdiğini söyler.²³

Ertem Eğilmez'in, 1960'lı yılların başından 1980'li yılların sonuna dek uzanan bir dönem boyunca -Türk popüler sineması bağlamında- sinema ve seyirci ilişkisi açısından belirleyici bir figür, bir yapı taşı olduğunu söylemek mümkündür. Oğuz Makal, Ertem Eğilmez'in ve onun varlığından bağımsız olarak

²² Osman Dikiciler, *Arzu Film Ekolü*, Antalya Kültür Sanat Vakfı Kültür Yayınları, Ankara, 2002, s. 29-33.

²³ Kurtuluş Kayalı, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Tezkire Yayınları, İstanbul, 2015, s. 40-44.

değerlendiremeyeceğimiz Arzu Film'in sinemamızdaki önemini ve başarılarını şu şekilde özetler:

Ertem Eğilmez, bu sahici seyirci için, sahici öyküler -öyle olduğuna inanılıyordu- ve sahici oyuncular yarattı. Onlar, ne dekordan, ne konfordan, ne makyajdan, ne pahalı senaristlerden yararlandı; yararlandıkları tek şey her filminde sayısı biraz daha çoğalan izleyici ve onlardan yansıyan kolektif bir duyguydu. Ertem Eğilmez çevresindeki yazarlarla, oyuncularla birlikte bu duyguyu, halkın birikimini, beğeni ve beklentilerini, dilini öğrenmeye ve yansıtmaya karar verdi. Gerçekten de o Frank Capra'nın Türkiye'deki karşılığıydı. Yansıtmayı düşündüğü toplumun sesini dinledi. İçinde yaşamıştı, ruhunu da keşfetmenin yollarını aradı. Seyirciyi güldürdüğü gibi, isteyince ağlatabileceğini de gösterdi. Artık gözlerin kendine döndüğü bir ekolün yaratıcısıydı. Ertem Eğilmez'in ekolü, Batı'daki ekollere hiç benzemez, spontane/gelişen/ana merkezinde halk kültürü ve oyuncu olan bir ekol. Kemal Sunal'dan Şener Şen'e, Adile Naşit'ten Münir Özkul'a, Tarık Akan'dan Zeki Alasya-Metin Akpınar'a, Ayşen Gruda'dan Halit Akçatepe'ye kadar uzanan bir oyuncu listesiyle... Bulduğu ve öğrettiği buydu. Böylece "yarını olmayan bir yok oluşun görüntülerini" (Baudrillard) sunan TV'de bile seyircinin kabulü dün ve bugün de devam etti.²⁴

Ertem Eğilmez, yönetmen ve yapımcı kimlikleriyle üretmiş olduğu filmlerle, Türk sinema tarihinin teknik ve sanatsal açıdan en önemli örneklerine imza atmamış olsa da Arzu Film'in çatısı altında oluşturmuş olduğu eşine az rastlanır üretim mantığı ve filmlerinin saf halk sineması sayılabilecek içerik anlayışı sayesinde kısa bir süre içerisinde Yeşilçam'ın en etkili sinemacılarından birine dönüşmüştür. Üretmiş olduğu filmlerin seyirciyle kurduğu özel ilişkinin varlığı, günümüzde bile internet ya da televizyon gibi mecralar üzerinden kendisini hissettirebilmektedir. Ertem Eğilmez, bir dönemin Yeşilçam sinemasını anlamak

²⁴ Oğuz Makal, "Bir Türk Kültürü Ekolü için Birkaç Söz", *Arzu Film Ekolü* (Osman Dikiciler) içinde, Antalya Kültür Sanat Vakfı Kültür Yayınları, Ankara, 2002, s. 5-6.

için en önemli isimlerin başında gelmektedir ve üzerine mutlaka çalışması gerekmektedir.

1.2. Zeki Demirkubuz Sineması

1964, Isparta doğumlu olan Zeki Demirkubuz, ailesiyle birlikte İstanbul'a yerleştiği 1976 yılından sonra bir yandan öğrenimini sürdürürken, bir yandan da ailesine maddi destek sağlamak amacıyla triko atölyelerinde tclk, rgclk gibi iş kollarında çalışmıştır. 1970'li yılların politik ortamında sol ideolojiye yakınlık duyarak sosyalist militanlarla yakınlık kurmuş ve TİKKO rgtne ye olmuştur. 12 Eylül 1980 darbesinin ardından, bir süre boyunca yurtdışına gitme planları yapsa da; bu süreçte yakalanarak hapse girmiş ve 1983 yılına kadar hapis yatmıştır. Yaşı geçen olduğu için hapisten salıverilen Demirkubuz, iş bulamadığı zor bir dönem geçirmiş ve bu dönemin ardından işportacılık yapmaya karar vermiştir. Bir yandan işportacılık yapıp para kazanırken, bir yandan da yeniden ders çalışmaya başlayan ve okula dönen Demirkubuz, o dönemde devam zorunluluğu olmayan İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'ne yerleşmiş ve kısa öyküler yazmaya başlamıştır. Öykülerini, Ali zgentrk, Onat Kutlar ve Zeki kten gibi sinemacılara göstermiş ve bu tanışıklık sayesinde film setlerinde asistanlık yapmaya başlamıştır. 1986 yılından 1994 yılına kadar, 8 yıl boyunca, sinema sektöründe asistanlık yapan Demirkubuz, film yapmanın tüm aşamalarını bizzat sette deneyimleyerek öğrenmiş ve bu sürecin ardından *C Blok* (1994) ismini taşıyan ilk filmini çekerek yönetmenliğe adım atmıştır.

Zahit Atam, Zeki Demirkubuz'un biyografi çalışmasında; Demirkubuz'un siyasetten kopmaya başladığı ve normalleşmeye çabaladığı dönemin, yönetmenin ilk dönemi olarak nitelendirir. Atam'a göre; Demirkubuz bu dönemde hayat ve insan hakkında derin bir düşünme evresinden geçmiş ve ilerleyen yıllarda sinema anlayışına da yansıyacak olan kötümserlik kavramı ilk kez bu dönemde yönetmenin düşünce dünyasında filizlenmeye başlamıştır. Demirkubuz'un ikinci

döneminin onun asistanlık yılları olduğunu söyleyen Atam; Demirkubuz'un bu dönemde daha itibarlı ve mevkili bir adama dönüşmeye başladığını, bir yandan titizlikle etrafını gözlemlerken, bir yandan da öykünmeci işler tasarladığını vurgular. Asistanlık yıllarıyla başlayan ve asistanlığın bir uzantısı sayılabilecek *C Blok* (1994) filmini de kapsayan bu ikinci dönemin, yönetmenin ilk kez yeni bir sinema dili oluşturma çabasıyla *Masumiyet* (1997) filmini çekmesiyle birlikte sonlandığının altını çizen Atam, Demirkubuz'un bir yönetmen olarak günümüze kadar uzandığı dönemin ise onun üçüncü ve son dönemini oluşturduğunu belirtir.²⁵

Demirkubuz, *Masumiyet* (1997) filminin ardından *Üçüncü Sayfa* (1999) ve “Karanlık Üstüne Öyküler” adını verdiği; *İtiraf* (2001), *Yazgı* (2001) ve *Bekleme Odası* (2003) filmlerinden oluşan üçlemesine imza atmıştır. *Bekleme Odası* (2003) ismini taşıyan filmiyle; yönetmenlik, senaristlik ve yapımcılık gibi görevlerinin dışında filmografisinde ilk kez başrol oyunculuğu da üstlenmiştir. Üçlemenin ardından, *Masumiyet* (1997) filmindeki karakterlerin hikayelerine geri dönerek Bekir ve Uğur'un gençlik yıllarını ve tanışmalarını anlatan *Kader* (2006) filmini çekmiştir. Nahit Sırrı Örik'in aynı adlı romanından uyarladığı *Kıskanmak* (2009) ile yönetmenlik kariyerinde ilk kez bir dönem filmine ve doğrudan bir roman uyarlamasına imza atan Demirkubuz, bu filmin hemen ardından -bu kez serbest bir Dostoyevski uyarlaması sayılabilecek olan- *Yeraltı* (2012) filmini yapmıştır. *Bulantı* (2015) filminde yıllar sonra ilk kez başrol oyunculuk görevini yine kendisi üstlenmiş ve bu filmin ardından çektiği *Kor* (2016) ile filmografisinin onbirinci ve bugüne dek uzanan son filmini üretmiştir.²⁶

Nigar Pösteki, Zeki Demirkubuz sinemasının genel özelliklerini incelediği çalışmasında, Demirkubuz filmlerinin içerik olarak çoğunlukla suç, vicdan, kötülük, irade/iradesizlik, insan psikolojisi, suçluluk, nedensizlik ve sadakat gibi kavramların etrafında şekillendiğini belirtir. Demirkubuz'un kötülüğü ve vicdanı sorguladığı filmlerinde özellikle Fyodor Dostoyevski ve Albert Camus gibi

²⁵ Zahit Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*, Cadde Yayınları, İstanbul, 2011, s. 331-344.

²⁶ <http://zekidemirkubuz.com/movies.aspx>, erişim tarihi: 18.05.2018, 14:00

edebiyatçılardan ilham aldığını belirten Pöstecki, Demirkubuz sinemasında sıradan insanların öykülerinin; onların sıkıntılarının, kaygılarının ve acılarının anlatıldığının altını çizer. Pöstecki, *C Blok* (1994) filminde kötülüğün, apartman dairelerinin içerisine sıkışmış hayatlar içerisinde -cinselliğin gölgesinde- karşımıza çıktığını söyler. *Masumiyet* (1997) filminde ise kötülük kavramının bu kez karakterlerin geçmişlerinin bir parçası olarak onlara sürekli acı çektiren bir tematik unsur olarak görüldüğünü vurgular. *Üçüncü Sayfa* (1999) filminin, bir gazetenin üçüncü sayfasına haber olabilecek bir cinayet öyküsü etrafında şekillendiğini ve tıpkı Dostoyevski'nin yapıtlarındaki gibi suç/ceza temalarını içinde barındırdığını belirten Pöstecki; “Karanlık Üstüne Öyküler” üçlemesinin *İtiraf* (2001), *Yazgı* (2001) ve *Bekleme Odası* (2003) adını taşıyan her bir halkasının da yine Demirkubuz sinemasının benzer temalarını tekrarladığını ve aldatma, güvensizlik, vicdan azabı gibi kavramları sorguladığını söyler.

Pöstecki, Demirkubuz filmlerinin biçimsel olarak da ortak ve karakteristik özelliklerinin olduğunu ve bu özelliklerin tıpkı içeriksel yapıda olduğu gibi neredeyse bütün bir Demirkubuz filmografisinde tekrarlandığını belirtir. Pöstecki'ye göre; Demirkubuz filmleri yalın, gösterişsiz ve minimalist bir yaklaşımla üretilmişlerdir. Artistik kamera hareketleri içermezler, bunun yerine uzun ve sabit planlardan oluşan bir görsel anlatım diliyle öykülerini anlatırlar. Kameranın sabit ve hareketsiz olması sebebiyle diyalogların ön plana çıktığı filmlerdir ve yoğun diyalog/monolog kullanımlarına rağmen bunu sade ve açıklayıcı bir biçimde uygularlar. Demirkubuz filmlerinde müzik kullanımı neredeyse hiç yoktur. Karakterlerin duygu durumlarının desteklenmesi ya da sahnelerin betimlenmesi gibi durumlarda seyirciyi yapay bir biçimde yönlendirmemek adına müzik kullanımına yer verilmez. Demirkubuz filmleri, oyuncu seçiminde popüler isimlerden ziyade amatör oyuncuların tercih edildiği ve bu kararın başarılı bir oyunculuk yönetimiyle desteklendiği filmlerdir. Zeki Demirkubuz, neredeyse her filminde kendisi de yan rollerde ya da istisnai olarak başrolde yer alır. Pöstecki, tüm bu özelliklerin yanı sıra, Demirkubuz filmlerinde sıkça tekrar eden imgelere rastladığımızı da belirtir. Sürekli olarak açılan, kapanan ışıklar, bir türlü

kapanmayan kapılar ve Demirkubuz’un her filminde karşımıza çıkan televizyonun, bu imgelerin başında geldiğinin altını çizer.²⁷

Barış Saydam, tıpkı Nigar Pösteki’nin incelemesinde belirttiği üzere Zeki Demirkubuz’un filmlerinde kötülük kavramı gibi insanın karanlık doğasını anlamaya yönelik kavramların öne çıktığının bir kez daha altını çizer. Fakat Saydam’a göre; Demirkubuz sinemasının özünü oluşturan insanın karanlık doğası teması ve “insan nasıl bir mahluktur” sorusuna aranan yanıt -yönetmenin filmlerindeki gerçekçilik anlayışı çerçevesinde- içinde çeşitli eksiklikler barındırır. Demirkubuz’un, saf bir gerçekçiliği yakalamak adına, kişileri, olayları, mekanları ve jargonları, gerçek hayatta nasıllar ise filmlerinde de öyle göstermeye çalıştığının altını çizen Saydam, Demirkubuz sinemasının özünde yatan bu gerçekçilik iddiasının, hayatın çok katmanlılığıyla birlikte ele alınmadığı için eksik kaldığını söyler. Demirkubuz filmlerinde kötülüğün karşısında iyiliğin, kirlenmişliğin karşısında masumiyetin, ahlaksızlığın karşısında ahlakın yer almadığı bir dünya kurulduğunu belirtir ve birbirleriyle varolabilen bu karşıt değerlerden mahrum bırakılan bir sinema anlayışının Demirkubuz sinemasının bütünlüğünü zedelediğini vurgular. Saydam, Demirkubuz’un yarattığı sinemasal evrendeki bu bütünlükten yoksunluk durumunu bir ayrışma çabası olarak tanımlar ve Demirkubuz sinemasının, belli açılardan handikapları olan bir sinema olarak değerlendirilebileceğini söyler.²⁸

Zeki Demirkubuz’un, 1994 yılından günümüze uzanan süreçte Türk sineması tarihinde Yeni Türkiye Sineması olarak adlandırdığımız bir sinema döneminin kurucu yönetmenleri arasında yer aldığını ve minimalist gerçekçi bir sinema anlayışıyla bu yeni döneme yön veren isimlerden biri olduğunu söylemek mümkündür. Yönetmenin sineması etrafında dönen tartışmalara rağmen, Demirkubuz’un özellikle 12 Eylül 1980 darbesi sonrasında ortaya çıkan travmayı

²⁷ Nigar Pösteki, *Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması*, Es Yayınları, İstanbul, 2005, s. 108-112.

²⁸ Barış Saydam, “Kıskanmak: Güzelliğin Faşizminde Çirkinin İktidarı”, Pay, A. (Eds.), *Yönetmen Sineması Zeki Demirkubuz* (2.Baskı), Küre Yayınları, İstanbul, 2011, s. 96-100.

ve darbe sonrası değişen, dönüşen toplumsal ruh halini sinemasına belirgin bir biçimde yansıtabilmiş önemli bir yönetmen olduğunu Zahit Atam şu şekilde özetler;

Demirkubuz, kendine özgü anlatış tarzı, kişisel ve ahlaki kaygıları, insan ilişkilerine özgün yaklaşımları, bir iç anlamlar dizgesi kurması, sinematografik bir anlatım biçimi ayırt edilecek denli gelişkin olması gibi nedenlerle sinemamızın auteur yönetmenlerinden birisidir. Sanatçı olarak yaratıcı olduğu rahatlıkla söylenebilir, ama insan olarak ve hayatla cebelleşmesi sürecinde aşırı derecede tepkiseldir, iç dünyasında fikirlerin değil, duygularının ve saflık aranışının çok daha belirleyici olduğu bir insandır. Bizzat bu nedenle, filmleri hem yoğun duygusal patlamaların, hem de isyan ile her şeyi kabullenip lanet olsun deyip gitmenin durumsal ifadelerini yoğun olarak içerir. Sineması karakteristik olarak “maraz ve tepki” ile yoğrulmuştur.²⁹

Zeki Demirkubuz, Yeni Türkiye Sineması’nın başlangıcı olarak kabul edilen ilk filminden bugüne dek uzanan süreçte, yeni bir sinema anlayışının içeriğini, dilini ve tekniğini belirlemiş ve bir akıma yön vermiş bir sinemacı olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmleri aracılığıyla ele aldığı konular ve bu konulara olan gerçekçi yaklaşımı gereği bir dönemin Yeşilçam sineması anlayışını ters yüz etmiş; geçmişte baskın bir tür olarak öne çıkan melodramı modernize etmeyi başarmıştır. Üretmiş olduğu filmlerin, Türkiye’nin darbe sonrası ruh halinin sinemada temsil edilmesi açısından, 1990 sonrası gelişen Türk sineması üzerine etkileri yadsınamaz derecede büyük olan Demirkubuz, üzerine çalışılması ve incelenmesi gereken bir yönetmendir.

²⁹ Zahit Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*, Cadde Yayınları, İstanbul, 2011, s. 350.

1.3. Gülen Gözler Matinesi

Serpil Kirel, Ertem Eğilmez sinemasını incelediği çalışmasında, aile kavramının Eğilmez filmlerinin önemli bir parçası olduğunu belirtir. Ertem Eğilmez filmlerinde öne çıkan sevgi, birlik, beraberlik, umut ve dayanışma gibi temaların, bu filmlerin anlatıları içerisinde bir aile olabilmek/kurabilmek düşüncesi etrafında şekillendiğinin altını çizer. Kirel'e göre; Ertem Eğilmez filmlerinde ailenin kutsallığı ve vazgeçilmezliği baskın bir söylem kurar ve bu söylemin izleyiciler üzerinde kandırıcı/illüzyoncu bir etkisi vardır. Gerçek yaşamın, dışarının yalnızlığı ve soğukluğu karşısında, Eğilmez filmlerinde karşımıza çıkan aile ve beraberinde kutsanan değerler, izleyicinin duygulanımı için kucaklayıcı ve onarıcı bir işlev üstlenirler. Kirel, Eğilmez filmlerinin seyirciyle kurduğu özel ilişkinin ve bu filmlerin günümüzde bile birden çok kez yeniden izlenebilir olabilmelerinin bu illüzyon etkisinden kaynaklandığını söyler. Eğilmez'in aileye odaklanan sıcak ve samimi filmlerinin, günümüzde giderek yabancılaşmakta ve yalnızlaşmakta olan bireyler için nostaljik bir etkisinin olmasının yanı sıra; bu filmlerin günümüz insanı için geçici bir tamamlanma duygusu yarattıklarını da belirtir.³⁰

Gülen Gözler Matinesi isimli kısa film projesinin oluşumu, Serpil Kirel'in de belirttiği üzere, komedi ve melodram türündeki ana akım Yeşilçam filmlerinin seyirciyle kurduğu illüzyon ilişkisine dayanmaktadır. Sinema seyircisinin, televizyon, internet ve DVD/Blu-Ray gibi mecralardan tekrar tekrar izleme alışkanlığı edindiği Yeşilçam filmlerinin; izleyicilere günlük yaşamın ekonomik, politik ve sosyal sorunlarından kaçış sağladığı düşüncesinden yola çıkılarak oluşturulan hikayede, Yeşilçam filmleri, kişilerin zihinlerine gündüz rüyaları olarak yüklenebilmektedir. Hayali bir Yeşilçam kliniğini hikayesinin merkezine alan Gülen Gözler Matinesi, bu kliniği ziyarete gelen ve günlük yaşamın gerçekliği/eziciliği karşısında Yeşilçam bağımlısı olan karakterler yaratma fikriyle birlikte geliştirilmiştir. Gerçek yaşamlarında aradıklarını bulamayan, yalnız, yabancılaşmış

³⁰ Serpil Kirel, "Biz Bir Aileyiz: Popüler Sinema ve Yeşilçam Bağlamında Ertem Eğilmez ve Arzu Film", Pekman, C. (Eds.), *Filim Bir Adam: Ertem Eğilmez*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2010, s. 230-231.

karakterlerin -bir nostalji hissiyle- 1960'lı ve 1970'li yılların sıcak, samimi Türk filmlerine sığınmaları ve bu filmlerin kurmaca önermeleri aracılığıyla kendilerini tatmin ediyor olmaları, Gülen Gözler Matinesi'nin çıkış noktasını oluşturmuştur. Yeşilçam kliniğini ziyaret eden ve Tarık Akan, Ayhan Işık, Filiz Akın ya da Belgin Doruk gibi yıldızların filmlerine hayran oldukları için tıpkı onlar gibi giyinen ve yaşayan karakterler de bu amaçla yaratılmıştır.

Hikayenin odak noktasına yerleşen Yeşilçam filmleri kliniğinin ve bu kliniğe bağımlı şekilde yaşayan karakterlerin tasarlanmasının ardından, ideal bir kurmaca film hikayesinin oluşumunda kritik bir öneme sahip olan dramatik çatışma kavramı üzerine düşünülmüştür. Gerçek yaşamın zorluklarından kaçıp, Yeşilçam'a ve geçmişe sığınan karakterlerin karşısına, yaşamın gerçekliğini salt bir biçimde izleyiciye yansıtmayı sanatsal bir üslup olarak benimsemiş olan Yeni Türkiye Sineması filmleri ve bu sinemanın temsilcileri konumlandırılmıştır. 1990'lı yılların başında ortaya çıkan Yeni Türkiye Sineması'nın minimalist gerçekçi yapısı ve doğrudan dışarının/sokağın sorunlarını yansıtarak izleyicisini ülkenin sosyal, ekonomik ve politik sorunlarıyla yüzleştirmeyi hedefleyen tavrı, Yeşilçam'ın seyircisinde bıraktığı illüzyon etkisiyle bir karşıtlık oluşturmuştur. Bu karşıtlık, Gülen Gözler Matinesi'nin temel dramatik çatışmasını, Yeşilçam ve Yeni Türkiye Sineması karşılaşmasını ortaya çıkarmıştır.

Yeşilçam ve Yeni Türkiye Sineması karşıtlığı üzerine kurulan dramatik yapının, sade ve anlaşılabilir bir hikaye aracılığıyla seyirciye anlatılması aşamasında ise iki sinemayı temsil eden iki farklı yönetmenin seçilmesi fikri oluşmuştur. Bu noktada, günümüz sinema seyircisinin farklı mecralar üzerinden yoğun bir şekilde ilişki kurduğu ve belleğine yer etmiş olan Yeşilçam filmlerinin yönetmeni ve yapımcısı olan Ertem Eğilmez'in sineması öne çıkmıştır. Eğilmez filmlerinin aileyi, birlik ve beraberliği olumlayan, mutlu son formülüne dayanan anlatı yapısının, Gülen Gözler Matinesi'nin gerçeklikten kaçan, Yeşilçam bağımlısı karakterleri için işlevsel bir motif oluşturacağına karar verilmiştir. Serpil Kirel'in

Eğilmez'in kardeşlik ve dayanışma temalı filmlerini bir bütünleşme sineması³¹ olarak tanımlamasının üzerine ise Eğilmez'in karşısına, filmin çatışmasını güçlendirmek adına, Yeni Türkiye Sineması'nın kurucu yönetmenlerinden biri olarak anılan Zeki Demirkubuz seçilmiştir. Barış Saydam'ın, Demirkubuz filmlerinde sıkça karşımıza çıkan kötülük temasını; iyilikten yoksun bir biçimde tanımlandığı için sorunlu bulması ve Demirkubuz sinemasının bu özelliğini bir bütünlük eksikliği, ayrışma çabası³² olarak nitelendirmesi, bu tercihin temel sebebini oluşturmuştur.

Yeşilçam ve Yeni Türkiye Sineması filmlerinin dramatik yapı gereğince karşıt olarak konumlanması, Gülen Gözler Matinesi'nin bu iki dönem/akım arasında sinemasal bir karşılaştırma sunmasına imkan tanımıştır. 1960'lı ve 1970'li yılların Türk sinemasıyla, 1990'lı yıllarda yükselişe geçen Yeni Türkiye Sineması'nın gerek içeriksel gerekse biçimsel özelliklerini yansıtan ve Türk sinemasının geçirdiği değişim/dönüşümün haritasını çıkarabileceğimiz bir anlatı yapısı inşa etme fikri oluşmuştur. Türk sinemasında karakterlerin, melodramatik öğelerin ne ölçüde dönüştüğü; sinematografi, kurgu ve oyunculuk gibi biçimsel özelliklerin nasıl bir değişim geçirdiği soruları üzerine düşünülmüştür. İki dönem arasındaki benzerlik ve farklılıkları kurmaca bir film projesinin sınırları içerisinde tespit etmek için oluşturulan anlatının, Türk sinemasında örneklerine nadir olarak rastladığımız bir film içinde film yapısı ile desteklenmesine karar verilmiştir. Ertem Eğilmez'in ve Zeki Demirkubuz'un filmlerine ait çeşitli sahnelerin -gündüz rüyası anları olarak- yeniden üretilmesi ve projeye post-modern bir kimlik kazandırılması fikri gelişmiştir.

Gülen Gözler Matinesi, bir dönem Yeşilçam'ın izleyicisine sunduğu birleştirici/bütünleştirici ideolojiyi, günümüzde de hissetmek isteyen ve bunu ancak sinemanın sunduğu gündüz rüyaları aracılığıyla yapabileceğini düşünen

³¹ Serpil Kirel, "Biz Bir Aileyiz: Popüler Sinema ve Yeşilçam Bağlamında Ertem Eğilmez ve Arzu Film", Pekman, C. (Eds.), *Filim Bir Adam: Ertem Eğilmez*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2010, s. 226.

³² Barış Saydam, "Kıskanmak: Güzelliğin Faşizminde Çirkinin İktidarı", Pay, A. (Eds.), *Yönetmen Sineması Zeki Demirkubuz* (2.Baskı), Küre Yayınları, İstanbul, 2011, s. 99.

karakterlerin öyküsü olarak ortaya çıkmıştır. Sinema seyirci ilişkisine, Türk sinemasının geçirdiği değişime/dönüşüme ve seyircilerin sinema sanatına ne ölçüde ihtiyaç duyduklarına dair bir zihin egzersizi olarak gelişmiş, sinemamızın yakın tarihine yapılan bir yolculuğa, bir röprodüksiyon çalışmasına dönüşmüştür.

İKİNCİ BÖLÜM

2. YÖNTEMSEL ÇALIŞMA

Öncelik: 70’li yılların Yeşilçam filmleri ve 2000’ler sonrası Yeni Türkiye Sineması’nın başat örnekleri incelenmiştir.

Sınırlılık: Senaryonun ana dramatik çatışmasını oluşturan Yeşilçam - Yeni Türkiye Sineması karşıtlığını belirginleştirmek adına her iki dönemden de tek bir yönetmen sinemasının ele alınmasının daha doğru olacağı saptanmış ve Yeşilçam’dan Ertem Eğilmez, Yeni Türkiye Sineması’ndan ise Zeki Demirkubuz isimleri seçilmiştir.

Zorunluluk: Ertem Eğilmez’in kurucusu olduğu Arzu Film şirketinin ürettiği güldürü ve melodram türündeki filmler detaylı olarak incelenmiş ve Gülen Gözler Matinesi adı ile oluşturulacak kısa film projesi için yeniden üretilecek, günümüzde artık simgeleşmiş olan Yeşilçam sahnelerinden hangilerinin filmde yer alacağı belirlenmiştir.

Diğer: Zeki Demirkubuz sinemasının genel olarak ele aldığı hiçlik, varoluş, bireyselleşme gibi temalar saptanmış, teknik ve estetik dilinin analizi yapılmıştır. Gülen Gözler Matinesi’nin senaryo çalışması, sahne düzeni, görsel anlatım dili ve ses - müzik tasarımı yapılan bu analizler göz önüne alınarak oluşturulmuştur.

2.1. Hazırlık Aşaması

Filmin görsel anlatım dili oluşturulurken referans alınan filmlerle paralellik taşımasına karar verilmiştir. Bu amaçla, Ertem Eğilmez’in 70’li yıllarda yapımcı ve yönetmen kimliğiyle ürettiği filmler, kapsamlı bir ön çalışma yapılarak incelenmiş ve bu filmlerin rejii, oyunculuk, diyalog kullanımı, renk ve sanat yönetimi alanlarındaki genel eğilimler tespit edilmiştir. Yapılan ön çalışmanın ardından

Gülen Gözler Matinesi'nin Yeşilçam sahneleri için sabit kadrajlardan oluşan, çok kesmeli ve yoğun diyalog kullanımının olduğu bir üslupla oluşturulmasına karar verilmiştir.

Filmin yeniden üretilecek olan gündüz rüyaları sahneleri için referans alınan Ertem Eğilmez filmlerindeki sahnelerin kostüm ve dekorlarının orijinal sahnelerle birebir benzerlik taşıyacak şekilde tasarlanması planlanmıştır. Sahnelerin kostümlerinin detaylı bir arşiv taraması yapılarak bulunması ya da yeniden üretilmesi ve orijinal sahnelerde yer alan oyuncularla fiziksel olarak benzerlik taşıyan bir oyuncu kadrosu kurulması amaçlanmıştır. Gündüz rüyası sahnelerinin çekimlerinin, referans alınan Yeşilçam sahnelerinin orijinal çekim mekanlarında ya da orijinallerine en yakın mekan algısını seyircilerde oluşturacak benzer mekanlarda gerçekleştirilmesine karar verilmiştir. Gülen Gözler Matinesi'nin 70'li yılların dokusunu taşıyacak olan iç mekanlarının oluşturulması aşamasında ise dönemin Yeşilçam filmlerinin çekimlerinin yapıldığı yalılar ve evlerin görüntü ve fotoğrafları incelenerek mavi, yeşil ve sarı tonların ağırlıklı olduğu bir dekor oluşturulması planlanmıştır. Benzer şekilde, filmin adının Ertem Eğilmez filmlerinden birine doğrudan referans vermesi, filmin içeriğindeki sinemasal bellek temasını vurgulaması tercih edilmiş ve proje için Gülen Gözler Matinesi ismi seçilmiştir.

Filmin senaryosunun, Yeşilçam sinemasının yoğun diyalog kullanımı içeren genel üslubu referans alınarak oluşturulmasına ve bu diyalogların da tıpkı filmin görsel dünyasının taşıdığı Yeşilçam referansları gibi içerisinde metinsel referanslar barındırmasına karar verilmiştir. Ayrıca, Yeşilçam'ın kalabalık bir oyuncu kadrosu barındıran güldürü ve aile filmleriyle benzerlik kurabilmek adına filmin hikayesi oluşturulurken çok karakterli bir olay örgüsü planlanmıştır. Filmde, Ertem Eğilmez filmlerinin müzikal bir estetik barındıran anlatımıyla paralellik sağlamak amacıyla sinematografik etkiyi güçlendirecek ve anlatı ritmine uygunluk sağlayacak bir müzik kullanımı hedeflenmiş ve 70'li yılların popüler şarkılarına yer verilmesi planlanmıştır.

2.2. Film Hakkında Genel Bilgiler

Filmin Adı :	Gülen Gözler Matinesi (After Laughter)
Tipi:	Kurmaca – Kısa Film
Süre:	27.05 dk. (Giriş, jenerik, film, teşekkür bölümleri dahil)
Diğer:	1920x1080 pixel – 16:9 HDTV Video Kaydı – Quick Time Movie formatında sonlanmıştır.

Tablo 1. Film Hakkında Genel Bilgiler

2.3. Sinopsis

70’li yılların Yeşilçam filmlerine hayran olan Ferit, uzunca bir süre önce varlığını keşfettiği gizli bir kliniğin müptelası olmuştur. Gerçek ismini kimsenin bimeidiği Doktor lakaplı, 50’li yaşlarında bir adamın işlettiği bu klinik, ziyaretçilerine özel seanslar düzenleyerek; onların zihinlerine Türk sinemasının unutulmaz filmlerinden sahneleri gündüz rüyası olarak yüklemektedir. Günümüzün kent yaşamının soğukluğuna ve kasvetine Yeşilçam’ın onlara sunduğu sıcaklık ve şifa sayesinde katlanabilen kliniğin ziyaretçileri, Doktor’u her hafta ziyaret eder ve rutin seanslarına girerler.

Günlerden bir gün; Ferit, Doktor’u her zaman ziyaret ettiği haftalık randevu tarihinden günler önce görmeye. Bir sorunu vardır. Doktor’un ona yüklediği Yeşilçam gündüz rüyalarını artık göremiyordur. Doktor, bu sıradışı vaka karşısında sorunun kaynağını saptamaya çalışırken Ferit ağzından baklayı çıkarır. “Doktor, Zeki Demirkubuz kim?” Hastalarını Yeni Türkiye Sineması’nın

minimalist gerçekçiliğinden oldum olası korumaya çalışan Doktor, Ferit’e bu ismi bir an önce unutması gerektiğini tembihler. Yeşilçam’ın zihninde solup gitmesinin sebebinin zihnine nüfuz eden bu yeni sinema olduğunu anlatır ona. Fakat Ferit’in durumu vahimdir. Çünkü ona Demirkubuz’dan ve yeni sinemadan bahseden kişi; daha henüz birkaç gün önce tanıştığı ve ilk görüşte gönlünü kaptırdığı güzeller güzeli Alev’den başkası değildir. Doktor, zihinlerdeki Yeşilçam’ın sonsuza kadar yok olup gitmemesi için Alev denen bu kızdan ayrılması gerektiği konusunda Ferit’i ikna eder. Ferit direnir. Fakat Doktor’un kararı kesindir; Ferit ve Alev ayrı dünyaların insanlarıdır!

Ferit, Alev’le buluştuğunda çaresizce ona açılmak ve bir daha görüşemeyeceklerini söylemek ister. Alev, Ferit’i duymazdan gelerek ona kendi planını anlatır. Gözü paradan puldan başka bir şey görmeyen babasına daha fazla tahammül edemiyordur ve evden kaçacaktır. Duydukları karşında nutku tutulan Ferit, filmin hasını ona Alev’in çevirdiğinin farkına varmaz. Alev ve arkasındaki Yeni Sinemacılar çetesi bütün Yeşilçamlıların ve Doktor’un peşindedir. Ferit’i ve diğer Yeşilçamlıları çoktan ağlarına düşürmüşlerdir bile! O gece, Beyoğlu’nun bütün eski ara sokakları belki de son kez günümüzün Filiz Akın’larına, Belgin Doruk’larına ve Ayhan Işık’larına ev sahipliği yapacak ve onlara elveda diyecektir. Ferit, Alev sandığı kadının aslında Kader ve Masumiyet’in Uğur’u olduğunu anladığında vakit artık çok geçtir!

2.4. Tretman

Mavi renge boyanmış duvarlarında beyaz martı kabartmaları asılı olan; geniş ve eski bir bekleme odasında üç kişi yan yana oturmaktadır. Fonda kısık sesle çalan Nilüfer’in Hatıra Defteri parçası koltukta oturan üç kişinin sessiz bekleyişine eşlik eden tek sestir. Koltukta oturanlardan ilki Küçük Hanımefendi Belgin Doruk’a, ikincisi Filiz Akın’ın Umutsuzlar’da canlandığı karaktere, koltuğun en sonunda oturan üçüncü kişi (FERİT) ise Tarık Akan’ın 70’li yıllardaki haline

benzemektedir. Bekleme odasının köşesinde yer alan ahşap kapı açılır. İçeriden tıpkı Ayhan Işık'a benzeyen takım elbiseli ve ince bıyıklı bir adam çıkar. Onun ardından ise 50'li yaşlarında, ince uzun sakalları kırışmış bir adam (DOKTOR) kapıda belirir. Doktor, kendi sırasının geleceğini anı merakla bekleyen Ferit'e yönelir ve içeri geçmesini söyler. Ferit, ayaklanır ve Doktor'un ardından odaya geçer.

Doktor'un odasının duvarları 60'lı ve 70'li yılların Yeşilçam film afişleriyle kaplıdır. Odanın dört duvarından sadece biri boştur ve üzerinde tek bir afiş bile asılı değildir. Tamamı kırmızı renkli kadife bir perdeyle kaplanmış bu duvarın önünde tek kişilik deri bir koltuk durmaktadır. Deri koltuğun hemen arkasında; çeşitli kablolarla koltuğa bağlanmış halde duran ve sıradışı bir biçimde üst üste monte edilmiş çeşitli model ve renklerde VHS kaset oynatıcılar bulunmaktadır. Odanın köşesinde içi yığıla VHS kasetle dolu birkaç dolap, dolabın yanında ise; üzerinde çeşitli araç gereçlerin yayılı olduğu bir masa vardır. Doktor, masasına geçip oturur ve Ferit'e bir sonraki seanslarına daha 1 hafta varken neden erkenden geldiğini sorar. Ferit, durumunu Doktor'a izah eder ve gündüz rüyalarının aniden kesildiğini, artık gün içinde ne Hülya Koçyiğit'i ne de Müjde Ar'ı görebildiğini anlatır. Kendisinde bir tuhafılık hissettiğinden bahseder. Doktor, Ferit'le olan bir önceki seanslarının üzerinden henüz iki gün geçmişken bu durumun imkansız olduğunu açıklamaya çalışır. Fakat Ferit ısrarla sabah kalktığında görüntülerin de şarkılarından yok olduğunu anlatır. Ferit'in durumu üzerine endişelenen fakat neler olup bittiğini tam olarak kestiremeyen Doktor, genç adamın durumunun ona ancak bir seans daha yaparlarsa açığa kavuşabileceğini söyler. Yalnız bu seans sonrasında Ferit'ten her gün o gün gördüğü bütün sahneleri bir kağıda yazmasını ister. Böylelikle bütün sahneleri görüp görmediğini, arada kaybolan sahne olup olmadığını kontrol edebileceklerini söyler. Ferit, Doktor'un bu teklifini hiç düşünmeden kabul eder.

Ferit'i VHS kaset oynatıcıların önünde duran koltuğa oturtan Doktor, dolaptan bir avuç dolusu VHS kaset çıkarır ve teker teker oynatıcılara yerleştirir.

Ferit'e küçük bir şişe içerisinde tuhaf görünümlü bir sıvı verir. Ferit, Doktor'un ona verdiği sıvıyı gözlerine damlatır. Doktor, ışıkları kapatır ve kaset oynatıcıların yanıbaşında duran antika televizyonu çalıştırır. Ferit, arkasına yaslanır ve gözlerini yumar. VHS kaset oynatıcılar çalışır ve o eski püski televizyonun ekranına çeşitli Ertem Eğilmez filmlerinin unutulmaz kareleri yansır. Filmlerden sahneler bir bir zihnine yansırken Ferit'in yüzünde hafif bir tebessüm belirir. Seans bittiğinde Ferit ayaklanır ve Doktor'un yanına gelir. Umutsuz bir biçimde o sahneleri yeniden görüp göremeyeceğini sorar. Doktor, ortada öyle hemen ümidini yitirecek bir durum olmadığına Ferit'i ikna eder ve gördüğü sahneleri her gün not alması gerektiğini unutmamasını tembihleyerek onu uğurlar.

Ferit, odadan tam çıkmak üzereyken kapıyı yavaşça yeniden aralar. Doktor, bakışlarını kapıya çevirir. Bekleme odasının yoğun ışığı, kapı aralığında duran Ferit'i bir silüete çevirir. Ferit, Doktor'a Zeki Demirkubuz'un kim olduğunu sorar. Doktor, bu ismi duyar duymaz Ferit'e içeri geçmesini ve kapıyı kapatmasını söyler. Ona bu ismi nereden duyduğunu sorduğunda; Ferit, bir arkadaşının bahsettiğini ve kendisine onun filmlerini de tavsiye ettiğini anlatır. Doktor, Ferit'e bu ismi unutması gerektiğini ve hatta ona bu isimden bahseden arkadaşıyla bile bir daha görüşmemesi gerektiğini tembihler. Ferit, bunu yapamayacağını çünkü ona bu ismi söyleyen kadına aşık olduğunu itiraf eder. Doktor ise tavrından vazgeçmez; Ferit'e meselenin ciddi olduğunu, hatta gündüz rüyalarını göremiyor olmasının bile bu kızla bağlantılı olabileceğini anlatır.

Ferit'i o kızıdan ayrılmaktan başka bir çaresi olmadığına ikna eder. Ferit, hiç istemese de bu yeni tanıştığı kızla bir daha görüşmemeyi kabul eder. Meseleyi önceden kararlaştırdıkları gibi o gün öğleden sonra buluştuklarında kendisine anlatacağını ve bir daha görüşemeyeceklerini kıza söyleyeceğine dair Doktor'a söz verir. Karşısında duran hayalleri yıkılmış adamın, uzun yıllardır hayatının aşkını aradığını çok iyi bilen Doktor, bu kızın Ferit'in ruh ikizi olmadığını ona kanıtlayabilmek kızın adının ne olduğunu sorar. Ferit, gülümser. Doktor'un

duvarında asılı olan İtir Esen fotoğrafına bakar ve Doktor'a dönüp Alev der, adı Alev!

Fonda Şenay'ın Sev Kardeşim isimli parçası çalarken Beşiktaş'taki eski bir apartmanın giriş kapısı açılır ve içeriden Ferit çıkar. Dışarıda berrak ve güneşli bir gün gözleri kamaştırmaktadır. Ferit, apartmanın giriş merdiveni basamaklarında durur ve gömleğinin cebinden bir sigara paketi çıkarıp, içinden bir sigara çekip yakar. Ardından sokağa adım atar ve yürümeye koyulur.

Ferit, Taksim meydanındaki Gezi Parkı'nın yanında uzanan kaldırımlarda yürür. Meydana çıktığında parkın merdivenlerinin etrafında toplanmış 15-20 kişilik bir kalabalık görür. Ne olup bittiğini merak eder ve kalabalığa doğru ilerler. Kalabalığın arasından geçtiğinde parkın merdivenlerinde pankartlar açarak oturmuş 6 genç görür. Gençlerden ilki Oya Aydoğan'ın 70'li yıllardaki haline, diğerleri de sırasıyla; Feridun Şavlı, Ahmet Arıman, Yaman Çoşkun, Tamer Şahin ve Cem Akyol'a benzemektedirler. Gençlerin hemen yanbaşılarında duran pankartlarda 'Analı ve Babalı Ev İstiyoruz', 'Çocuklarımızın Ölmemesi İçin Birleşiniz', 'Anne Babamla Barış', 'Bu Grev Başka Grev' ve 'Burada Açlık Grevi Var' yazmaktadır. Ferit, bir süre önünde oturan gençleri izler ve ardından küçük bir tebessüm ederek yeniden kalabalığın arasına karışarak merdivenlerin oradan ayrılır.

Ferit, köşeyi dönerek Beyoğlu'nun ara sokaklarından birine girer. Sokak kalabalıktır, kaldırımlarında türlü türlü insan yürümektedir. Yolda ise yedi sekiz araba konvoy olmuştur. Konvoyun en önünde 60 model mavi renkli külüstür bir Fiat otomobil yolda kalmıştır. Mavi Fiat'ın arkasındaki araçlar Fiat'ı bir bir sollayarak geçip yollarına devam etmektedirler. Ferit, Mavi Fiat'a doğru yaklaştığında kaputu açık otomobilin tepesinde rulo yapılmış bir halı olduğunu görür. Otomobilin başında da başlarında kasketleri ve üzerlerinde pardesüleriyle beş adam dikilmektedir. Adamlardan ilki ince bıyıklı tombul Metin Akpınar'a, ikincisi şaşkın bakışlarıyla Kemal Sunal'a, üçüncüsü kıvrıcık saçlarıyla Zeki Alasya'ya, bir diğeri güdük duruşuyla Halit Akçatepe'ye, sonuncusu da babacan ve

yorgun tavrıyla Münir Özkul'a benzemektedir. Beş adam, aralarında fısır fısır konuşmakta ve arabanın üzerindeki halıyı indirmek için uğraşmaktadırlar. Ferit, arabanın yanına geldiğinde adamlara yönelir. Halıyı arabanın üzerinden indiren beş adama yardım eder. Halının bir ucundan da o tutar. Adamlar yutkunarak birbirlerine bakarlar fakat birşey diyemezler. Ferit, göz kırpıp gülümser. Bunun üzerine adamlar da sırtmaya başlarlar. Ferit, adamlarla birlikte halıyı sırtlanır. Altı adam, omuzlarında halıyla sokakta yürümeye başlarlar.

Ferit, kocaman ağaçların altında uzanan ve muşamba masa örtüleri olan bir çay bahçesinde oturmaktadır. Neredeyse tüm masaları dolu olan kafede Şenay'ın Sev Kardeşim isimli parçası çalarken, Ferit oturduğu masadan bulduğu bir peçeteye bir şeyler yazar. Tam bu sırada hemen yanbaşında renkli gözlü, sarı saçlı ve tıpkı Itır Esen'e benzeyen genç bir kadın (ALEV) belirir. Karşısında Alev'i görür görmez heyecanlanan Ferit, bir şeyler karaladığı kağıdı cebine atar ve ortadan kaldırır. Alev, Ferit'in karşında duran sandalyeye oturur. Ferit ve Alev bir süre konuştuktan sonra Alev, Ferit'e bir sürprizi olduğunu söyler ve ona bir hediye getirdiğinden bahseder. Çantasından iki adet cd çıkarır ve Ferit'e uzatır. Bunların ona daha önce bahsettiği Zeki Demirkubuz filmleri; Kader ve Masumiyet olduğunu söyler ve filmleri izlerse onun da çok beğeneceğini düşündüğünü belirtir. Filmleri görünce yüzü düşen Ferit, Alev'e ona mutlaka söylemesi gereken bir şey olduğundan bahseder. Ferit ağzını açıp meseleye girdiğinde ise Alev, Ferit'in lafını bölerek kafenin köşesinde oturan adamların onları izlediğini ve o adamların babasının adamları olduğunu anlatır. Ferit, o adamların niye kendilerini izlediğini sorduğunda ise; Alev, babasının Ferit'le görüşmesini istemediğini bu yüzden peşine adam taktığını itiraf eder. Hemen ardından ise artık babasına daha fazla dayanamadığını ve evden kaçacağını söyler. Ferit, daha meseleyi tam olarak anlayamadan; bir de üstüne Alev artık daha fazla dayanamadığını, bu gece evden kaçacağını ve bir daha o adamın yanına dönmeyeceğini çıkarır ağzından. Ferit, kime ve nereye kaçacağını sorduğunda çaresiz gözüken Alev'e birlikte kaçalım der aniden. Birlikte memleketine gidebileceklerini, orada onun ailesinin onlara gül gibi bakabileceğinden bahseder. Alev, ilk başta buna yanaşmasa da nihayetinde Ferit,

Alev'i sevdiğini ona itiraf eder ve Alev'i ikna eder. Yalnız Alev, yine de bir sorunlarını olduğunu ve bu gece saklanacak bir yerlere ihtiyaçları olduğundan bahseder Ferit'e. Babasının adamlarının Ferit'i çoktan izlemiş olabileceğinden ve onun kaldığı yerden haberleri olabileceğinden şüphelendiğini söyler. Bunun üzerine Ferit bir çözüm bulamayınca da senin şu Yeşilçam doktoru yardım etmez mi diye soruverir Alev. Bu fikir Ferit'in ilk bakışta hemen aklına yatmasa da başka bir çareleri olmadığını ve zorda kaldıklarını doğru dürüst anlatırlarsa eğer Doktor'un onları kabul edebileceğini söyler. Bunun üzerine Alev, Doktor'un Yeşilçam kliniğinin nerede olduğunu sorar. Ferit, önce biraz eveleyip gevelese de sonunda dökülür; Asariye Caddesi'nde der, Beşiktaş'ta! Artık bir planları vardır. O gece buluşacak ve ertesi sabah o şehirden kaçacaklardır. Ferit, garsona işaret eder ve iki çay söyler.

Alev, camları siyah renk filmle kaplı gri bir Renault Broadway'in arka kapısını açıp, arabaya girer. Arka koltuğun sağ tarafına oturur. Alev, yanındakilere döner ve sinsice gülümseyerek tamamdır, bu gece alıyoruz Yeşilçamlıları der. Şöför marşa basar. Araba hareket eder. Gri Broadway park ettiği yerden çıkar ve sokağın sonunda gözden kaybolur.

Yıpranmış duvar kağıtlarıyla kaplı bir otel odasında, televizyona bağlı eski ve ucuz bir cd oynatıcıdan Zeki Demirkubuz'un Kader filmi oynamaktadır. Ekranda filmin final sahnelerinden biri oynarken Ferit, yatağın üzerinde duran eski bir valize dolaptan çıkardığı kıyafetleri yerleştirmektedir. Kıyafetlerini yerleştirmeyi bitirdiğinde valizi kapatır ve bir süre ayakta dikilip televizyonda oynayan filme bakar. Filmin kapanış jeneriği akmaya başladığında ise cd oynatıcıdan filmi çıkarıp televizyonu kapar. Yatağın üzerinde duran valizi alır ve kapıya yönelir. Kapıyı açar ve arkasını dönüp bir süre odaya bakar. Işıkları söndürür, odadan çıkar ve kapıyı çeker.

Beyoğlu'nun ıssız ara sokaklarından birinde Doktor'un Yeşilçam kliniğinin müdavimlerinden olan Belgin Doruk giyimli kadın yürümektedir. Kadın, birileri tarafından takip edildiğini fark eder ve adımlarını hızlandırır. Kısa bir süre sonra

onu takip eden adama sokağın köşesinde pusuya yatmış bir adam daha katılır. Belgin Doruk, koşar adım yürümeye başlar.

Beyoğlu'nda bir parkın banklarından birinde, gecenin yarısı bir başına oturmakta olan Filiz Akın giyimli kadın ağzındaki sigarayı yakmak için çantasından bir çakmak çıkarır. Çakmak yanmaz. Kadın ısrarla çakmağı çakmayı dener fakat başaramaz. Çantasını karıştırıp başka bir çakmak ya da kibrit bulmaya çalıştığı sırada; aniden, gölgelerden bir adam çıkar ve kadının sigarasını yakar. Kadın irkilir ve adamın niyetinin centilmence bir hareketten fazlası olduğunu anlar.

Beyoğlu'nun ara sokaklarının birinin köşesinden Ayhan Işık giyimli bir adam kıvrılır. Adımlarının düzensizliği adamın hafif çakır keyif olduğunu ele vermektedir. Köşeyi döndüğü sırada karşısında Beşiktaş formalı iri kıyım iki adamın dikildiğini fark eder. Gömleğinin kollarını sıvar ve adamlarla dövüşmek için tıpkı bir boksör gibi gardını alır ve onlara meydan okur.

Ferit, Beyoğlu'nda bir sokağın kenarında hemen yanbaşında duran valiziyle dikilmektedir. Elinde tuttuğu sigarayı yakar ve Alev'in yolunu gözler. Gelen giden yoktur. Gecenin karanlığında arkasında iki adam belirir. Ferit, adamları fark eder ve gerilir. Adamlar Ferit'in hemen arkasında dikilmiş sigara içmekte ve Ferit'i süzmektedir. Ferit, adamların varlığından gerilir.

Ferit, çaresizce Alev'i bekleyip sokağa bakınırken önüne gümüş renkli bir Renault Broadway yanaşır ve Ferit'in tam önünde durur. İçeriden takım elbiseli bir adam çıkar. Ferit'in arkasındaki adamlara işaret verir ve adamlar bir anda hamle ederek Ferit'i yaka paça arabaya bindirirler. Ferit, mücadele etmeye çalışsa da direnemez. Broadway, hareket eder ve geride sadece Ferit'in yere devrilen valizi kalır.

Ferit, elinde spreyl boyayla bir ara sokağın duvarına bir şeyler yazmaktadır. Arkasında onu kaçıran adamlar vardır. Ferit, yavaş yavaş ve isteksiz bir biçimde duvara spreyl boyayı sıkmaya devam eder. Ferit, boyayı sıkmayı bırakır. Duvarda

ALEV YOK, UĞUR VAR yazmaktadır. Ferit, spreyl boyayı sıkıp duvardaki yazının son harflerini de ekler. Artık omuzları düşük ve melankolik bir adamdır.

Ekran kararır.

2.5. Senaryo

Filmin anlatısının Yeşilçam filmlerini referans alarak başlaması gerekçesiyle filmin açılışında senaryonun yoğun bir diyalog kullanımıyla oluşturulması tercih edilmiştir. Anlatı ilerledikçe, filmin Yeni Türkiye Sineması'nın minimalist gerçekçi estetiğine doğru kayıyor olması sebebiyle ise filmin finalinde diyalog kullanılmamıştır.

Filmin hikayesinin barındırdığı anlaşılması güç olabilecek fantastik öğelerin algılanması ve sinemasal evrenin doğru bir biçimde yansıtılabilmesi adına; diyalog yazımında filmin gerçekliğini seyirciye satır arası bir biçimde açıklayan doğal bir dil kullanılmıştır. Senaryo oluşturulurken, Amerikan senaryo yazım formatı kullanılarak, diyalogların yanı sıra karakterlerin sahne içindeki aksiyonları da ayrıntılı bir biçimde tarif edilmiştir.

Siyah ekrandan

Nilüfer – Hatıra Defteri

-Sound Bridge-

Açılma ile:

SAHNE 1 İÇ/GÜN/YEŞİLÇAM KLİNİĞİ-BEKLEME ODASI

-Sound Bridge-

Klinikte Çalan Müzik

Nilüfer – Hatıra Defteri

Mavi renge boyanmış duvarlarında beyaz martı kabartmaları asılı olan geniş ve eski bir odanın ortasında ahşap bir sehpa, sehpanın arkasında duvara yaslı ince uzun bir koltuk durmaktadır. Koltukta, Yeşilçam karakterleri gibi giyinmiş üç kişi yan yana oturmuş beklemektedirler. İlki Belgin Doruk, ikincisi Filiz Akın, koltuğun ucundaki ise 70’li yılların Tarık Akan’ı gibi giyinmiştir.

Filiz Akın giyimli kadın, odanın köşesindeki kapıyı süzer. Bir yandan elindeki derginin sayfalarını çevirirken bir yandan da öne doğrulur ve küllükte yanan sigarasını alıp bir nefes çeker. Tarık Akan giyimli adam (FERİT) yanında oturan kadını süzer.

KAPI AÇILMA SESİ

Odanın köşesindeki kapı açılır. İçeriden önce Ayhan Işık gibi giyinmiş bir adam çıkar. Ayhan Işık’ın arkasından 50’li yaşlarında sakallı bir adam (DOKTOR) belirir. Ayhan Işık, koltukta oturanlara bakışlarıyla selam vererek bekleme odasının çıkışına doğru yönelir.

DOKTOR

Geç bakalım Ferit.

FERİT, ayaklanır. DOKTOR yeniden odaya girer, kapıyı açık bırakır. FERİT, doktorun odasına girer. Kapıyı kapar.

SAHNE 2 İÇ/GÜN/YEŞİLÇAM KLİNİĞİ-DOKTOR'UN ODASI

Müzik Kesilir

Doktorun odasının duvarları Yeşilçam filmleri afişleriyle ve fotoğraflarıyla kaplıdır. Odanın ortasında rengi solmuş deri bir koltuk durmaktadır. Koltuğun önünde kırmızı renkte kadife bir perde asılıdır. Deri koltuğun hemen arkasında; çeşitli kablolarla koltuğa bağlanmış halde duran ve sıradışı bir biçimde üst üste monte edilmiş çeşitli model ve renklerde VHS kaset oynatıcılar bulunmaktadır. Odanın köşesinde içi yığınla VHS kasetle dolu birkaç dolap, dolabın yanında ise; üzerinde çeşitli araç gereçlerin yayılı olduğu bir masa vardır.

DOKTOR, masanın arkasına geçer sandalyesine oturur.

FERİT

Nasılsın Doktor?

DOKTOR

Ben iyiyim, iyiyim de asıl seni sormalı. Hayırdır?

Haftaya görüşeceğiz demedik mi?

FERİT, masaya yönelir. DOKTOR'un karşına oturur.

FERİT

Öyle dedik öyle demesine de...

Ben bu sabah bir kalktım ne Hülya var

ne Müjde!

DOKTOR

Ne demek o?

FERİT

Sabahtan beri hiçbir şey göremiyorum demek.

Tek bir sahne, tek bir kare dahi yok!

DOKTOR

Olur mu canım öyle şey. Daha evvelki
gün yaptık seansı. Mümkün değil, bu kadar
sürede geçmez etkisi.

FERİT

Biliyorum Doktor ama bir terslik
var işte! Seansa girmemiş gibiyim çünkü.

DOKTOR, masanın üzerinde duran sigara paketinden bir sigara çekip yakar.

DOKTOR

Allah allah... Allah allah...

Sabahtan beri mi böyle bu?

FERİT

Gözümü açtığımdan beri böyle.

DOKTOR

Dün akşam gördün yani bir şeyler?

FERİT

Gördüm. Akşam eve dönerken Şevket Altuğ'u

gördüm, tezgah arabasıyla. Gittim konuştum

hatta! Senin tezgahı dağıttırarak abi

bu Oktay denen şerefsiz dedim.

DOKTOR

Peki sabahtan beri müzik de mi yok?

Diyalog filan?

FERİT

Yok! Müzik de yok konuşma da.

Kötü müyüm ben Doktor? Hasta

filan mıyım? Doğruyu söyle bak.

DOKTOR

Dur oğlum, panikleme hemen.

Al, al biraz simit ye.

Doktor, masada duran yarısı yenmiş simiti Ferit'e uzatır.

DOKTOR

Al ya kopar biraz...

Ferit, göz ucuyla simiti keser. Bir süre kararsız kalsa da başıyla istemediğini işaret eder.

DOKTOR

Bilmiyorum ben de. İlk kez oluyor

böyle bir şey.

FERİT

Ne yapacağız peki? Ya bir daha

hiç göremezsem, duyamazsam.

O filmler olmadan yaşayamam ben

Doktor! Katlanamam hiç bir halta.

DOKTOR

Oğlum, deli deli konuşup asabımı bozma

şimdi benim. Bir terslik olmuş işte!

Anlayacağız nasıl olduysa da.

FERİT

Nasıl anlayacağız ki?

DOKTOR

(Duraksar)

Bir seans daha yapacağız şimdi sana.

Bakacağız bakalım bir seferlik bir şey

mi bu, yoksa tekrarlanıyor mu?

DOKTOR, sigarasını söndürür.

FERİT

Tamam! Yapalım hemen hadi.

DOKTOR

Geç bakalım şöyle.

DOKTOR ayaklanır, dolabına yönelir. Dolabın içi VHS kasetler ve çeşitli mekanik aletlerle doludur. FERİT de yerinden kalkar. Muayene cihazının önündeki koltuğa geçer.

DOKTOR

Yalnız bu sefer gördüğün her sahneyi,
duyduğun her müziği not alacaksın.
O gün hangi filmde hangi sahneyi
gördüysen tek tek yazacaksın bir kağıda.

FERİT

O niye Doktor?

FERİT, koltuğa oturur.

DOKTOR

Kontrol edeceğiz bakalım bütün
sahneleri görüyor musun yoksa
arada bazıları kayıp mı oluyor?

DOKTOR, dolabından içi sıvı dolu küçük bir şişe çıkarır ve FERİT'e uzatır.

FERİT, kafasını geriye diker, gözlerini açar ve önce sağ sonra sol gözüne damlatır.
Yüzünü buruşturarak şişeyi DOKTOR'a uzatır.

FERİT

Ulan her seferinde daha çok

yakıyor bu be!

DOKTOR

Sen de her seferinde daha çok

söyleniyosun be!

FERİT, kafasını geriye yatırmış halde yanan gözlerini elleriyle yeller.

FERİT

Doktor...

DOKTOR, ufak şişeyi masaya koyar, dolabına yönelir. Dolabın içinde yan yana ve üst üste dizilmiş olan VHS kasetleri inceler.

DOKTOR

Ne oldu?

FERİT

Bir üflesen olmaz mı?

Fena yanıyor, vallahi bak!

DOKTOR

Amma nazlandın ha!

Az sabret, geçer birazdan.

FERİT

Doktor...

DOKTOR

Efendim.

FERİT

Ya sahneler kayboluyorsa? Zihninden

siliniyorlarsa gerçekten? O zaman ne

olacak peki?

DOKTOR

Dur şimdi. Sırasıyla herşey.

Düşüneceğiz bir şeyler.

DOKTOR, dolaptan birkaç kaset çıkarır, bir bir kutularını açar ve kontrol eder.
Ardından yüklenip VHS kaset oynatıcılara yerleştirir.

FERİT

Ertem abinin filmlerinden

yapıyorsun yine değil mi?

DOKTOR

Oğlum kaç senedir geliyorsun buraya,

bilmiyorum mu ben senin ayarını?

FERİT

Biliyorsun elbet de; hayır, araya başka

filmler de karışıyor bazen, ondan diyorum.

DOKTOR, VHS oynatıcıları tek tek çalıştırmaya başlar sonra da odanın ışıklarını
söndürür.

DOKTOR

Çok konuşma da yum gözlerini artık, hadi!

Başlıyoruz...

FERİT

Tamam sustum.

Doktor?

DOKTOR

Yine ne var?

FERİT

Erol Taş'lı sahne yok değil mi

bu filmde?

DOKTOR

Fesupanallah!

FERİT

Tamam, tamam. Hadi, oynat!

VHS oynatıcılardan yansıyan görüntüler koltukta gözleri sonuna kadar açık şekilde oturan FERİT'in gözbebeklerinin içine vurur.

FERİT'in gözlerinde çeşitli Ertem Eğilmez filmlerinin sahnelerinden kesilip biraraya getirilmiş sahneler akmaya başlar.

ERTEM EĞİLMEZ FİLM SAHNELERİNİN

MÜZİKLERİ VE ÇEŞİTLİ DİYALOGLARI

DOKTOR, koltukta oturmuş gözlerinin içine film kareleri yansıyan FERİT'i izlerken bir yandan da tuşlara basarak kaset oynatıcıların birini durdurup birini yürütür.

FERİT'İN yüzünde hafif bir tebessüm belirir, gözlerinin içi güler.

Film biter. DOKTOR, bir sigara yakar. FERİT, yerinde doğrulur.

DOKTOR

Tamamdır. Kalk bakalım hadi.

FERİT

(Ayaklanarak)

Oldu mu dersin Doktor?

Eskisi gibi görebilecek miyim yeniden?

DOKTOR

Bekleyip göreceğiz birlikte Ferit oğlan.

Sen, sana dediğimi unutma. Hangi sahneyi

gördüysen gün içinde unutmadan not al;

şu sahne, şu film diye. Tamam mı?

FERİT

Merak etme sen Doktor.

Hepsini yazacağım. Tek tek!

DOKTOR

Moralini de bozma şimdilik. Geçici bir durum da

olabilir bu. Sen git şimdi filmlerin keyfini çıkar.

FERİT

Tamam, anlaştık. İnşallah dediğin gibidir.

Ciddi birşey değildir yani...

(Duraksar)

Aksi takdirde ne yaparım bilmiyorum.

DOKTOR

Hadi hadi, konuşma fazla artık. Çıkarken de Filiz'i

çağırır, sıra ondaydı.

FERİT

Tamam Doktor. Kal hadi sağlıcakla.

Hakkını da helal et.

FERİT, kapıya yönelir. Kapıyı açıp yavaşça dışarı çıkar.

DOKTOR

Helal olsun. Helal olsun.

FERİT kapıyı kaparken aniden durur. Kapı bir süre aralık kalır. DOKTOR, bakışlarını kapı aralığına çevirir. Sonra kapı yavaşça yeniden açılır. Bekleme odasının yoğun ışığı içerisinin karanlığında FERİT'i bir silüete çevirmiştir.

FERİT

Doktor, Zeki Demirkubuz kim?

DOKTOR

Nereden duydun sen bu ismi?

FERİT

Bir arkadaş bahsetti.

(Duraksar)

Rejisörmüş galiba?

DOKTOR, kapıya doğru FERİT'in yanına yönelir.

DOKTOR

Gir içeri çabuk, çek kapıyı da.

FERİT, yeniden içeri girip kapıyı çeker. DOKTOR, odanın ışıklarını açar.

DOKTOR

Hemen unutuyorsun bu ismi şimdi.

Hiç duymadın böyle bir şey sen. Tamam mı?

FERİT

Neden ki Doktor? Filmciymiş o

adam da. Ne zararı dokunacak ki bize?

DOKTOR

Çok zararı dokunur, çok. Kim söyledi sana

bu ismi? Kimmiş bu arkadaşın senin?

FERİT

Yeni tanıştık. Bir kaç kez görüştük henüz.

Filmleri seviyormuş o da çok. Demirkubuz

filmlerini de izle dedi bana, seversin dedi.

DOKTOR

Katien izlemiyorsun.

(Duraksar)

Çoktan izledin mi yoksa?

FERİT

Yok canım. İzlemedim ben film filan.

DOKTOR

Güzel, güzel. İzleme! O yeni tanıştığın
arkadaşınla da görüşmeyi kesiyorsun bundan
sonra. Bir daha görüşmüyorsun.

FERİT, yüzünü buruşturur.

FERİT

Onu yapamam işte Doktor.

DOKTOR

Nedenmiş o?

FERİT

Seviyorum da ondan.

DOKTOR

Seviyor musun?

FERİT

Evet! Aşık oldum ben Doktor.

DOKTOR

Hayda! Başka birini bulamadın mı
oğlum aşık olacak? Söyle bakayım sen en
son ne zaman görüştün bu kızla?

FERİT

Evvelki gün. Neden ki?

DOKTOR

(Sakalını ovuşturarak)

Şimdi anlaşıldı.

FERİT

Ne anlaşıldı?

DOKTOR

Bak Ferit. Bizim filmleri görememeye
başlamanın sebebi de bu olabilir.

(Duraksar)

O herif, Demirkubuz yani...

Bu kız senin aklını bulandırmış.

FERİT

Bunun onunla ne ilgisi var Doktor?

DOKTOR

Çok ilgisi var Ferit! Bizim filmleri görmeye

devam etmek istiyorsan bana güvenmek

zorundasın oğlum. Bu kızı kalbine

gömmek zorundasın.

FERİT

Hiçbir şey anlamadım ben bu işten Doktor!

Ne diyorsun sen?

DOKTOR

O kızla birlikte olamazsın diyorum.

FERİT

Neden?

DOKTOR

Çünkü o kız bizim dünyamıza ait değil.

Anlamaz o seni, üzülürsün Ferit!

FERİT

Neden anlamazmış ya? Anlaşıyoruz biz.

DOKTOR

Oğlum, bak! Dinlemiyorsun sen beni.

Bu sabah kalkınca bizim filmleri göremedin

ya hani...

FERİT

Evet...

DOKTOR

Hepsi bu kız yüzünden oldu,
gözünü kör eden şey bu kız işte!

FERİT

Ama nasıl olur ki Doktor?

DOKTOR

Olur, bal gibi de olur!

(Duraksar)

Üzgünüm Ferit, bu
kız senin düşündüğün kişi değil.

FERİT

Olamaz Doktor, o olduğuna eminim ben.

Hem getireyim tanıştırayım istersen.

DOKTOR

Getirme kimseyi, istemem. Hem lüzümü
yok, eminim ben; sebep bu kız!

FERİT

Ertem abinin filmleri izlettiririz ona da.

Hem o da sever belki...

DOKTOR

Olmaz dedim!

FERİT

Peki sen yanılıyor olamaz mısın Doktor?

Ya düşündüğün gibi değilse...

DOKTOR

Ben asla yanılmam Ferit; ama işin aslını
ille de kendim göreceğim diyorsan buyur gör.

Hee sonra bana gelme ama Doktor filmler
uçtu gitti, Yeşilçam yok oldu diye! Benim
elimden birşey gelmez o vakitten sonra...

FERİT

Peki sadece Demirkubuz sevdiği için mi oluyor
bunlar? Ben konuşabilirim çünkü onunla.

DOKTOR

Ferit.

FERİT

Efendim.

DOKTOR

Sen Ertem abinin filmlerini izlemeyi bırakabilir
misin oğlum?

FERİT

Hayır Doktor, katiyen vazgeçmem.

DOKTOR

Tamam işte, bu kız da o adamdan vazgeçmez.

Anladın mı şimdi meseleyi? Siz ayrı dünyaların

insanlarısınız. Sen ne yaparsan yap,

olmaz bu iş!

FERİT

(Omuzlarını düşürerek)

Peki, anladım Doktor.

DOKTOR

O yüzden ayrılacaksın, başka çaren yok.

FERİT

Ne yapalım, sen öyle diyorsan.

(Duraksar)

Doktor?

DOKTOR

Söyle...

FERİT

Hakikaten baş bir yolu yok mu bunun?

DOKTOR

Yok Ferit! Üzgünüm.

FERİT

Emin misin?

DOKTOR, başını sallayarak onaylar.

FERİT

Tamam. Bugün buluşacaktık zaten.

Söylerim bir daha görüşemeyeceğimizi.

(Duraksar)

Ne yapalım, buraya kadarmış demek!

FERİT, arkasını döner ve kapıya yönelir.

DOKTOR

Ferit!

FERİT, DOKTOR'a döner.

DOKTOR

Adı neymiş bu kızın?

FERİT, DOKTOR'un duvarlarında asılı olan İtir Esen fotoğrafına bakar ve gülümser.

FERİT

Alev!

Şenay - Sev Kardeşim

-Sound Bridge-

SAHNE 3

DIŞ/GÜN/BEŞİKTAŞ-ARA SOKAK-1

Şenay - Sev Kardeşim

Beşiktaş'ın eski apartmanlarının birinin apartman kapısı açılır. FERİT, apartmandan çıkar, kapının önünde dikilir ve cebinden bir sigara çıkarıp yakar.

FERİT, sigarasından bir nefes aldıktan sonra sokağa adım atar ve yürümeye başlar.

-Sound Bridge-

SAHNE 4

DIŞ/GÜN/BEŞİKTAŞ-ARA SOKAK-2

Şenay - Sev Kardeşim

FERİT, yerleri taş kaldırımlarla kaplı bir ağaçlı bir sokağa girer. Sokağın başında adımları hızlanır. FERİT, koşar adım yürümektedir, elindeki sigarayı atar ve yürümeye devam eder.

-Sound Bridge-

SAHNE 5

DIŞ/GÜN/BEYOĞLU-TAKSİM

Şenay - Sev Kardeşim

FERİT, Taksim meydanındaki Gezi Parkı'nın yanında uzanan kaldırımlarda yürümektedir. Meydana çıktığında parkın merdivenlerinin etrafında toplanmış 15-20 kişilik bir kalabalık görür. Ne olup bittiğini merak eder ve kalabalığa doğru ilerler. Kalabalığın arasından geçtiğinde parkın merdivenlerinde pankartlar açarak oturmuş 6 genç görür. Gençlerden ilki Oya Aydoğan'ın 70'li yıllardaki haline, diğerleri de sırasıyla; Feridun Şavlı, Ahmet Arıman, Yaman Çoşkun, Tamer Şahin ve Cem Akyol'a benzemektedirler. Gençlerin hemen yanbaşılarında duran pankartlarda 'Analı ve Babalı Ev İstiyoruz', 'Çocuklarınızın Ölmemesi İçin Birleşiniz', 'Anne Babamla Barış', 'Bu Grev Başka Grev' ve 'Burada Açlık Grevi Var' yazmaktadır.

FERİT, bir süre önünde oturan gençleri izler ve ardından küçük bir tebessüm ederek yeniden kalabalığın arasına karışarak merdivenlerin oradan ayrılır.

-Sound Bridge-

SAHNE 6

DIŞ/GÜN/SIRASELVİLER CADDESİ

Şenay - Sev Kardeşim

FERİT, köşeyi dönerek Beyoğlu'nun ara sokaklarından birine girer. Sokakta türlü türlü insan yürümektedir. Sokağın bir köşesinde 60 model mavi renkli, külüstür bir Fiat otomobil sağa çekmiştir. FERİT, Mavi Fiat'a doğru yaklaştığında kaputu açık otomobilin tepesinde rulo yapılmış bir halı olduğunu görür. Otomobilin başında başlarında kasketleri beş adam dikilmektedir. Adamlardan ilki ince bıyıklı tombul Metin Akpınar'a, ikincisi şaşkın bakışlarıyla Kemal Sunal'a, üçüncüsü kıvrıkcık saçlarıyla Zeki Alasya'ya, bir diğeri güdük duruşuyla Halit Akçatepe'ye, sonuncusu da babacan ve yorgun tavrıyla Münir Özkul'a benzemektedir.

Beş adam, aralarında fısır fısır konuşmakta ve arabanın üzerindeki halıyı indirmek için uğraşmaktadırlar. FERİT, arabanın yanına geldiğinde adamlara yönelir. Halıyı arabanın üzerinden indiren beş adama yardım eder. Halının bir ucundan da o tutar. Adamlar yutkunarak birbirlerine bakarlar fakat birşey diyemezler. FERİT, göz kırpıp gülümser. Bunun üzerine adamlar da sırtmaya başlarlar.

FERİT, adamlarla birlikte halıyı sırtlanır. Altı adam, omuzlarında halıyla sokakta yürümeye başlarlar.

-Sound Bridge-

SAHNE 7

DIŞ/GÜN/ÇAY BAHÇESİ

Kafede Çalan Müzik

Şenay – Sev Kardeşim

Kocaman ağaçların altında uzanan ve muşamba masa örtüleri olan bir çay bahçesi. FERİT, çay bahçesinin köşesinde yer alan bir masada oturmaktadır. Önünde duran çay bardağının yarısı boştur. FERİT, masadan bulduğu peçeteye bir şeyler yazmaktadır.

ALEV

Ne yazıyorsun o kağıda?

FERİT, masadan başını kaldırdığında karşısında sarı saçları ve renkli gözleriyle tıpkı Itır Esen'in 70'li yıllardaki haline benzeyen bir kadın (ALEV) görür.

FERİT

Hiç... Önemli bir şey değil.

FERİT, peçeteyi cebine koyar. ALEV, FERİT'in karşısına oturur. FERİT, karşısındaki güzel kadını görünce yüzüne bir gülümseme yerleşir.

ALEV

Yeşilçam mı yine?

FERİT

Alay etme Alev.

ALEV

Aşkolsun Ferit... Alay etmiyorum ki

aksine hoşuma gidiyor.

ALEV, çantasını çıkarır, yanındaki sandalyeye koyar.

FERİT

Sen sevmiyorsun ama.

ALEV

Sevmiyorum demeyelim. Başka şeyleri

daha çok seviyorum diyelim.

FERİT

Peki.

ALEV

Hem bak sana ne getirdim.

ALEV çantasına uzanır, içerisinden iki adet CD çıkarır ve FERİT'e uzatır. FERİT, CD'leri alır.

ALEV

Bunlar sana bahsettiğim filmler;

Masumiyet ve Kader. Önce bunları izle,

beğenirsen diğerlerini de getiririm.

FERİT, elindeki CD'lere bakar ve bir anda suratı asılır.

ALEV

Ne oldu? Neyin var? Niye yüzün

düştü birden?

FERİT

Benim sana bir şey söylemem lazım Alev.

ALEV

Nedir? Ne söyleyeceksin?

FERİT

Bu filmleri izleyemem ben.

Hatta kalbim hiç el vermese de seninle de...

ALEV'in bakışları FERİT'in arkasındaki bir masaya kayar.

FERİT

(Kısık sesle)

...görüsemem artık.

ALEV

Ferit!

FERİT

Efendim.

ALEV

Çaktırmadan şu arka masada

oturan adamlara dön bir bak.

FERİT, omzunun üzerinden arka masaya bir bakış atar. Kafenin en köşesindeki masada takım elbiseli üç adam oturmuş, FERİT ve ALEV'in olduğu masayı izlemektedirler. FERİT, yeniden ALEV'e döner.

FERİT

Kim o adamlar? Niye bize bakıyorlar?

ALEV

Babamın adamları! Beni takip ediyorlar.

FERİT

Neden?

ALEV

Babam seninle görüşmemi istemiyor da ondan.

FERİT

Ben ne yaptım ki babana? Niçin istemiyor

benimle görüşmeni?

ALEV

Sen bir şey yapmadın. Benim seninle arkadaşlık

etmemden rahatsız. Seni

(Duraksar)

sevmemden yani.

FERİT'in yüzüne bir gülümseme yerleşir.

FERİT

Seviyor musun sen beni?

ALEV bakışlarını kaçırarak kafa sallar.

FERİT

Ne yapacağız peki? Sonuçta baban o

senin. Nasıl karşı çıkarız ona?

ALEV

Babam değil o benim. Parasıyla herşeyi

satın alabileceğini düşünen, yüreğinde bir

gram sevgi taşımayan bir adama baba

diyemem ben.

FERİT

Söyleme öyle.

ALEV

Kaçacağım ben Ferit.

FERİT

Ne?

ALEV

Kaçacağım o evden. Bu gece kaçacağım

hem de. Daha fazla tahammül edemiyorum

onunla aynı çatı altında yaşamaya.

FERİT

Nereye kaçacaksın peki? Nerede kalacaksın?

ALEV, başını eğerek, yüzünü düşürür.

ALEV

Bilmem.

FERİT

Bana kaç.

(Duraksar)

Yani benimle kaç, birlikte kaçalım!

ALEV

(Gülümseyerek)

Ciddi misin sen?

FERİT

Ciddiyim tabi. Kaçalım gidelim bu şehirden.

Bizim oralara gideriz. Hem bizimkiler çok severler

seni, kendi kızları bilirler.

ALEV

Nasıl olacak Ferit? Senin hayallerin var

burayla ilgili. Ben nasıl herşeyden vazgeç derim sana.

Bunu benim için yap nasıl derim.

FERİT

Bir şey demene gerek yok. Ben sana

söylüyorum çünkü! Kaç benimle diyorum.

ALEV

O kadar çok mu seviyorsun gerçekten beni?

Her şeyi geride bırakacak kadar çok mu?

FERİT

Ferit'in Alev'i sevdiği gibi seviyorum seni.

ALEV

(Gülümser)

Tuhaf adamsın çok.

FERİT

Kötü manada mı?

ALEV

Hayır, iyi manada.

FERİT

Nasıl olacak peki? Nasıl kaçacağız?

ALEV

Ben bu gece Zehra'yla sinemaya gitmek için evden
çıkacağım. Fakat film çıkışında eve dönmeyeceğim.

Babamın adamlarını atlatıp, seninle burada,

Beyoğlu'nda buluşacağım.

FERİT

Tamam, anlaştık. Ben seni karşılarım sonra da

benim oraya, gideriz. Sabahına da yola

çıkarsınız hemen.

ALEV

Senin orası olmaz. Bulurlar bizi orada.

FERİT

Nasıl bulacaklar ki?

ALEV

Şimdiye dek izlemişlerdir seni. Biliyorlardır

nerede yaşadığını.

FERİT

Ne yapacağız peki?

ALEV

Bize geceyi geçirebileceğimiz güvenli bir yer lazım.

Bizi bulamayacakları bir yer.

FERİT

Yok ki öyle bir yer.

ALEV

Senin şu Yeşilçam doktoru yardım etmez mi bize?

FERİT

Eder mi?

ALEV

Aşıkları kavuşturmak var sonunda, eder bence.

FERİT

Huysuz adamdır Doktor ama zordayız

dersek de geri çevirmez, herhalde.

ALEV

Nerede peki bu Doktor'un evi? Çok

uzaklarda mı buraya?

FERİT

Yok... Çok uzak sayılmaz.

Asariye'de, Beşiktaş'ta.

ALEV

(Gülümser)

Tamam o zaman, oldu bu iş.

Kaçıyorum sana. Gidiyoruz buralardan.

FERİT

Gidiyor muyuz?

ALEV, yüzünde gülücükler açarak başını sallar.

FERİT

(Duraksar)

Alev?

ALEV

Efendim.

FERİT

Sana çay söyleyeyim mi?

ALEV

Söyle.

FERİT, yerinde doğrulur, garsona bir bakış atar ve eliyle gel işareti yapar.

SAHNE 8

İÇ/GÜN/BEYOĞLU-ARABANIN İÇİ

Müzik Kesilir

Kapı Kapanma Sesi

ALEV, arka koltuğun sağ tarafına oturur. Yanında yüzünü görmediğimiz biri oturmaktadır. ALEV, yanındakine döner ve sinsice gülümser.

ALEV

Tamamdır!

Bu gece alıyoruz Yeşilçamcıları...

ALEV'in yanında oturan kişi eliyle arabanın şoförüne devam et işareti yapar. Şoför marşa basar. Araba hareket eder.

SAHNE 9

DIŞ/GÜN/BEYOĞLU-PERA

Gümüş renkli Renault Broadway park ettiği yerden çıkar.

KADER FİLMİNDEKİ

UFUK BAYRAKTAR MONOLUĞU

Gümüş renkli Renault Broadway uzaklaşarak sokağın sonunda gözden kaybolur.

-Sound Bridge-

SAHNE 10

İÇ/GECE/OTEL ODASI

Televizyonda Oynayan Film

KADER FİLMİNDEKİ

UFUK BAYRAKTAR MONOLUĞU

Yıpranmış duvar kağıtlarıyla kaplı bir otel odasında, televizyona bağlı eski ve ucuz bir CD oynatıcıdan Zeki Demirkubuz'un Kader filmi oynamaktadır. Ekranda filmin final sahnelerinden biri oynarken FERİT, yatağın üzerinde duran eski bir valize dolaptan çıkardığı kıyafetleri yerleştirmektedir.

Kıyafetlerini yerleştirmeyi bitirdiğinde valizi kapatır ve bir süre ayakta dikilip televizyonda oynayan filme bakar. Filmin kapanış jeneriği akmaya başladığında ise CD oynatıcıdan filmi çıkarıp televizyonu kapar. Yatağın üzerinde duran valizi alır ve kapıya yönelir. Kapıyı açar ve arkasını dönüp bir süre odaya bakar. Işıkları söndürür, odadan çıkar ve kapıyı çeker.

Dün Bugün Yarın - A

- Sound Bridge -

SAHNE 11

DIŞ/GECE/BEYOĞLU-ARA SOKAK-1

Dün Bugün Yarın - A

Beyoğlu'nun ıssız ara sokaklarından birinde Doktor'un Yeşilçam kliniğinin müdavimlerinden olan Belgin Doruk giyimli kadın yürümektedir. Kadın, birileri tarafından takip edildiğini fark eder ve adımlarını hızlandırır. Kısa bir süre sonra onu takip eden adama sokağın köşesinde pusuya yatmış bir adam daha katılır. Belgin Doruk, koşar adım yürümeye başlar.

- Sound Bridge -

SAHNE 12

DIŞ/GECE/BEYOĞLU-PARK

Dün Bugün Yarın - A

Beyoğlu'nda bir parkın banklarından birinde oturmakta olan Filiz Akın giyimli kadın ağzındaki sigarayı yakmak için çantasından bir çakmak çıkarır. Çakmak

yanmaz. Kadın ısrarla çakmağı akmayı dener fakat başaramaz. Aniden, gölgelerden bir adam çıkar ve kadının sigarasını yakar. Kadın irkilir ve adamın niyetinin centilmence bir hareketten fazlası olduğunu anlar.

- Sound Bridge -

SAHNE 13

DIŞ/GECE/BEYOĞLU-ARA SOKAK 2

Dün Bugün Yarın - A

Beyoğlu'nun ara sokaklarının birinin köşesinden Ayhan Işık giyimli bir adam kıvrılır. Adımlarının düzensizliğı adamın hafif akır keyif olduğunu ele vermektedir. Köşeyi döndüğü sırada karşısında Beşiktaş formalı iri kıyım iki adamın dikildiğini fark eder. Gömleğinin kollarını sıvar ve adamlarla dövüşmek için tıpkı bir boksör gibi gardını alır.

- Sound Bridge -

SAHNE 14

DIŞ/GECE/BEYOĞLU-ARA SOKAK 3

Dün Bugün Yarın - A

FERİT, bir sokağın kenarında hemen yanibaşında duran valiziyle dikilmektedir. Elinde tuttuğı sigarayı yakar ve ALEV'in yolunu gözler. Gelen giden yoktur. Gecenin karanlığında arkasında iki adam belirir. FERİT, adamları fark eder ve gerilir. Adamlar FERİT'in hemen arkasında dikilmiş sigara içmekte ve FERİT'i süzmektedir. FERİT, çaresizce ALEV'e bakınırken sokağa gümüş renkli bir Renault Broadway girer ve FERİT'in tam önünde durur. İçeriden takım elbiseli bir adam çıkar. FERİT'in arkasındaki adamlara işaret verir ve adamlar bir anda hamle ederek FERİT'i yaka paa arabaya bindirirler. Broadway, hareket eder ve geride sadece FERİT'in yere devrilen valizi kalır.

- Sound Bridge -

SAHNE 15

DIŞ/GECE/BEYOĞLU-ARA SOKAK 4

Dün Bugün Yarın - A

FERİT, elinde spreyl boyayla bir ara sokağın duvarına bir şeyler yazmaktadır. Arkasında onu kaçıran adamlar vardır. FERİT, yavaş yavaş ve isteksiz bir biçimde duvara spreyl boyayı sıkmaya devam eder.

FERİT, boyayı sıkmayı bırakır.

Duvarda ALEV YOK, UĞUR VAR yazmaktadır.

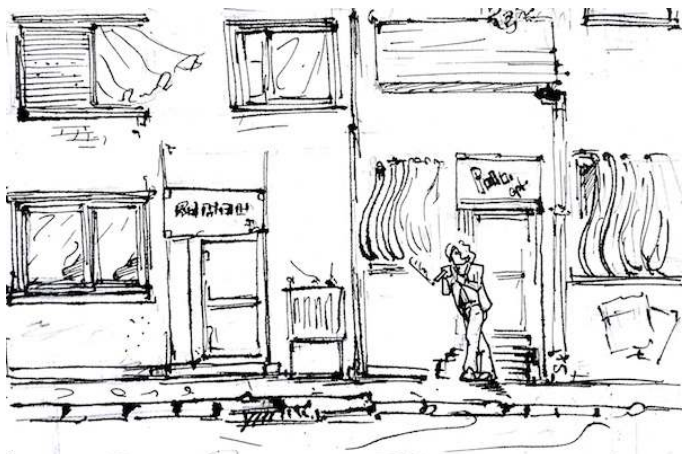
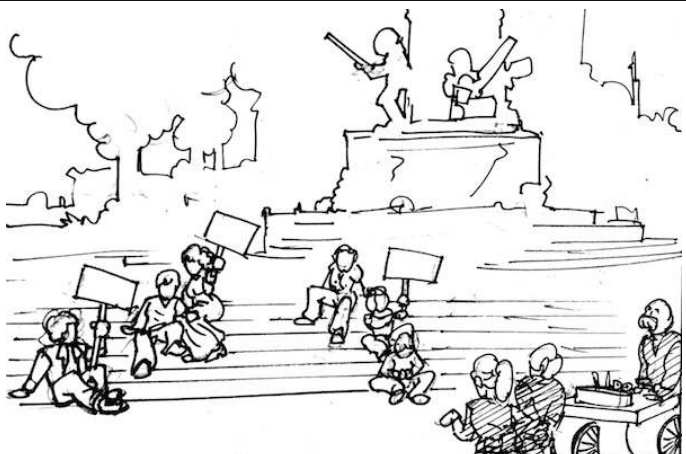
FERİT, spreyl boyayı sıkıp duvardaki yazının son harflerini de ekler. Artık omuzları düşük ve melankolik bir adamdır.

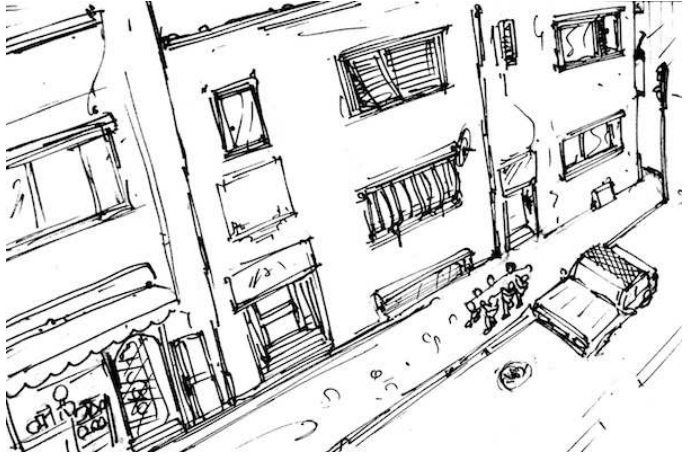
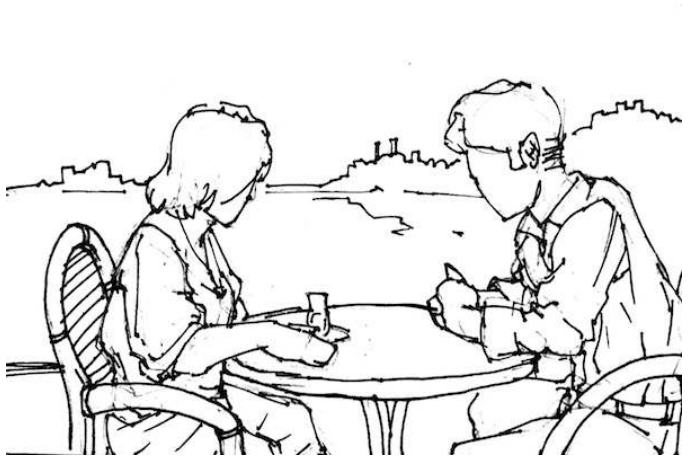
Ekran Kararır.

Kapanış jeneriği girer.

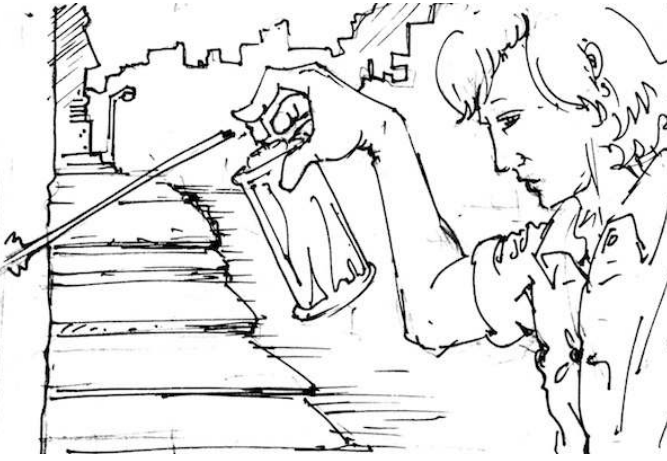
2.6. Görsel Öyküleme

Sahne 1 Gündüz İç / Bekleme Odası Genel Plan Koltukta, Yeşilçam karakterleri gibi giyinmiş üç kişi yan yana oturmuş beklemektedirler.	 Görsel 1. Storyboard Çalışması 1
Sahne 2 Gündüz İç / Doktorun Odası Genel plan / Mid-close Ferit, Doktor'un masasının karşısında duran sandalyeye oturur.	 Görsel 2. Storyboard Çalışması 2
Sahne 2 Gündüz İç / Doktorun Odası Bel plan Ferit, muayene koltuğuna oturur. Doktor, yükleme seansı için gerekli ayarları yapar.	 Görsel 3. Storyboard Çalışması 3

Sahne 2 Gündüz İç / Doktorun Odası Doktorun odası Genel plan / Zoom - in Yükleme seansı başlar. Ferit koltuğunda, gözleri kapalı bir şekilde uzanmaktadır.	 Görsel 4. Storyboard Çalışması 4
Sahne 3 Gündüz Dış / Ek Kapısı Önü Genel plan Ferit, apartman kapısını açarak dışarı çıkar. Kapının önünde durup bir sigara yakar.	 Görsel 5. Storyboard Çalışması 5
Sahne 5 Gündüz Dış / Taksim Meydanı Genel plan Ferit, Gezi Parkı merdivenlerinin önünde bir topluluk görür.	 Görsel 6. Storyboard Çalışması 6

Sahne 6 Gündüz Dış / Cadde Zoom out / Genel plan Beş adam sokağın bir köşesinde duran mavi bir arabanın üzerinden bir halı indirmektedir. Ferit, onları görüp bir el atar.	 Görsel 7. Storyboard Çalışması 7
Sahne 7 Gündüz Dış / Çay Bahçesi Diz plan Ferit ve Alev bir çay bahçesinde buluşurlar. Karşılıklı oturup konuşmaya başlarlar.	 Görsel 8. Storyboard Çalışması 8
Sahne 10 Gece İç Mekan / Ferit'in Evi Genel plan Ferit, dairesinde bir yandan TV izlemekte bir yandan da eşyalarını toplamaktadır.	 Görsel 9. Storyboard Çalışması 9

Sahne 11 Gece Dış / Sokak Genel plan Belgin, sokakta yürürken onu iki adamın takip ettiğini fark eder. Belgin, adımlarını hızlandırır.	 Görsel 10. Storyboard Çalışması 10
Sahne 12 Gece Dış / Park Bel plan Filiz, bir parkta oturmuş sigarasını yakmaya çalışır. Karanlıktan bir adam çıkar ve Filiz'in sigarasını yakar.	 Görsel 11. Storyboard Çalışması 11
Sahne 13 Gece Dış / Sokak Genel plan Ayhan eve dönerken iki adam tarafından yolu kesilir. Kollarını sıvar ve dövüşmek için gardını alır.	 Görsel 12. Storyboard Çalışması 12

Sahne 15 Gece Dış / Sokak Yakın plan Ferit, elinde spreyle duvara bir yazı yazmaktadır.	 Görsel 13. Storyboard Çalışması 13
Sahne 15 Gece Dış / Sokak Genel plan Ferit, duvara yazı yazarken üç adam onu izlemekte ve bir yandan da sokağın asayişini yoklamaktadırlar.	 Görsel 14. Storyboard Çalışması 14
Sahne 15 Gece İç / Sokak Boy plan Ferit, duvar yazısını yazmayı bitirir. Arkasında duran adamlara göz ucuyla bakar.	 Görsel 15. Storyboard Çalışması 15

2.7. Mekan ve Sahnelerin Hazırlanması

Filmin görsel dilinin 60'lı ve 70'li yılların klasik Yeşilçam filmleri referans alınarak oluşturulması ve çekim için seçilen mekanların dönemsel olarak Yeşilçam'ın dokusuna uyum sağlayacak bir biçimde tasarlanması planlanmıştır. Gülen Gözler Matinesi filminin tüm sahne ve mizansenleri Ertem Eğilmez'in yönetmenliğini ve yapımcılığını üstlendiği Yeşilçam filmlerini yeniden canlandırmak amacıyla özgün bir biçimde tasarlanarak hazırlanmış; sinemasal bellek, Yeşilçam - Yeni Türkiye Sineması ayrışması, sinema ve dönem ilişkileri düşünülmüş ve geliştirilmiştir.

Gülen Gözler Matinesi filminin mekan ve sahnelerinin hazırlanması 2 aşamada gerçekleşmiştir;

1. Aşama:

- Fotoğraf arşivi taraması
- Seçilen filmlerin ve sahnelerin orijinallerinin analizi

2. Aşama:

- Uygun mekanların araştırılması
- Kostüm ve aksesuar parçalarının temini
- Dekorların kurulması

Filmin çekim sürecinin hemen öncesindeki hazırlık aşaması toplamda 6 ay (Mart -Ağustos 2016) sürmüş ve bu aşama boyunca senaryonun dramatik yapısını biçimsel olarak destekleyecek bir yapım tasarımının oluşturulması amaçlanmıştır. Filmin günümüzde geçen hikayesinin içinde barındırdığı Yeşilçam, Yeni Türkiye Sineması göndermeleri ve filmin fantezi türüyle kurduğu yakın ilişki dikkate alınarak zamanlar/dönemler arası geçişe vurgu yapan bir sanat yönetimi anlayışı benimsenmiştir.



Görsel 16. Bekleme Odası Set Alanı



Görsel 17. Bekleme Odası



Görsel 18. Yeşilçam Kliniği Set Alanı



Görsel 19. Yeşilçam Kliniği

- Filmin iç ve dış mekanlarının tasarlanması aşamasında 60'lı ve 70'li yıllarda çekilmiş olan toplamda 1500 adet aile arşivi ve sahaf fotoğrafı incelenmiştir. Fotoğraf arşivlerinin taranması sırasında o dönemlerde sıkça kullanılan kostüm ve aksesuarlar tespit edilmiştir.
- Arzu Film şirketinin 70'li yıllarda ürettiği filmler detaylı bir ön çalışmayla analiz edilerek filmlerin mekan ve renk gibi estetik tercihleri kaydedilmiştir.
- Filmin iç mekan çekimlerini gerçekleştirebilmek adına dekor kurmaya müsait olan, geometrik açıdan çekim senaryosuna uygun olan plato ve stüdyolar ziyaret edilmiştir. Film Sokağı, Üsküdar'daki Plato ve ATV Çekmeköy Stüdyoları gibi çekim mekanları arasından seçilen Beykoz Kundura Fabrikası'nın Gülen Gözler Matinesi'nin çekimleri için en uygun alan olduğuna karar verilmiştir.
- Dış mekanların seçimi aşamasında; referans alınan Yeşilçam filmlerinin orijinal mekanları ya da orijinallerine en yakın hissiyatı verecek olan benzer mekanlar tercih edilmiştir.
- Filmin oyuncu kadrosu oluşturulurken; oyuncuların canlandıracakları Yeşilçam karakterleriyle birebir fiziksel benzerlik taşımamasına buna karşın o filmlerin karakterlerine benzemeye çalışan ve bunu belli oranda makyaj ve kostüm yardımıyla başarabilen karakterler olarak resmedildiği absürt bir yapı tercih edilmiştir. Ayrıca Yeşilçam filmlerinin kalabalık oyuncu kadrolarından oluşan yapıları da düşünülerek filmde geniş bir karakter galerisine yer verilmiştir.
- Mekan, kostüm ve aksesuar tasarımı aşamalarında Yeşilçam filmlerinin renk tercihlerine yakın bir estetik yaratabilmek adına Ertem Eğilmez filmlerinde sıklıkla tercih edilen mavi, yeşil ve sarı renkleri seçilmiş, bu renklerin günümüz dünyasının soluk ve gri tonlarıyla kontrast oluşturması amaçlanmıştır.

- Filmin mekanlarının ve kostümlerinin hazırlanması aşamasında Çukurcuma, Tophane, Balat ve Eminönü'ndeki eskici dükkanları ve bitpazarları gezilerek; bu dükkan ve pazarlardan çeşitli satın alma ve kiralamalar yapılmıştır.
- Ana ve yardımcı karakterler için toplamda 86 parça kostüm (kiralama)
- İki eski otomobil (kiralama)
- 20 adet VHS oynatıcı, 1 adet osiloskop, 1 adet reji masası, 1 adet televizyon, 1 adet pikap, 1 adet kaset çalar, 1 adet hoparlör, 20 adet 35mm film kutulu film stoğu ve 500 adet VHS kaset (kiralama ve satın alma)
- Eski tip memur masası, makam koltuğu, sandalye, arşiv rafı, berber koltuğu, metal dolaplar, 2 adet sehpa, 2 adet eski tip masa vantilatörü (kiralama)
- Antika mermer sehpa takımı, eski tip üçlü koltuk, duvar kağıdı, bordür, duvar saati, küllük ve sigaralık (kiralama)
- Eski fotoğraf çerçeveleri, eski gazete - dergiler, eski cep telefonu, eski tip ev telefonu, kuş kafesi, cam şişeler, cam vazolar, yapay çiçekler, renkli kablolar, 10 adet koli ve 100 adet eski film afişi (satın alma)
- 20 adet pankart, 1 adet eski tip dokuma halı (satın alma)
- Sprey boya, yağlı boya, sarf malzemesi (satın alma)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. YAPIM AŞAMASI

Gülen Gözler Matinesi filminin iç ve dış mekan çekimleri filmin senaryosuna göre uygun bir biçimde hazırlanan çekim senaryosu doğrultusunda yapılmıştır. Filmin çekim senaryosu oluşturulurken Yeşilçam ve Yeni Türkiye Sineması sahneleri biçimsel açıdan birbirinden farklı bir şekilde ele alınmış ve bu sahnelerin plan sayıları, plan uzunlukları, çekim ölçekleri ve aydınlatma tasarımları sahnelerin temsil ettiği sinema akımlarına uygun olarak tasarlanmıştır. Buna göre; Yeşilçam sahnelerinde daha fazla kesmeli, daha kısa süreli planlara ve daha homojen bir aydınlatmaya yer verilirken, Yeni Türkiye Sineması sahnelerinde ise minimalist gerçekçi bir dil oluşturmak amaçlanmış ve daha uzun planlardan oluşan, daha az kesmeli bir rejiiye ve heterojen bir aydınlatma tasarımına yer verilmiştir.

Benzer bir biçimsel ayrıma filmin sanat yönetimi tercihleri oluşturulurken de dikkat edilmiş ve filmin açılışında kullanılan pastel renkli kostüm, dekor ve aksesuarlar, filmin Yeni Türkiye Sineması'na referans vermeye başladığı final sahnelerinde yerlerini daha soluk; gri ve siyah renklere bırakmıştır.

Yapım sürecini kısaltması, kolaylaştırması ve yapım maliyetini azaltması açısından öncelikle filmin iç mekan çekimleri yapılmıştır. İç mekan çekimleri, filmin çekim senaryosuna göre özel olarak tasarlanan ve sıfırdan kurulan setlerde gerçekleştirilmiştir. İç mekan çekimlerinin sona ermesinin ardından filmin dış mekan çekimleri ise Taksim Meydanı, Çırağan Caddesi, Beşiktaş Çarşısı ve Pera gibi İstanbul'un oldukça yoğun ve uğrak mekanlarında - gerekli belediye izinleri önceden alınarak - doğal ışık ve dokudan yararlanılarak gerçekleştirilmiştir. Filmin dış mekan çekimleri aşamasında tamamlanan gündüz rüyası sahnelerinin çekimleri, senaryo aşamasında bu sahneler oluşturulurken referans alınan Yeşilçam

filmlerinin reji, sanat yönetimi, kostüm tasarımı ve kurgu yapısına uygun olarak tasarlanmıştır.

Çekimlerin sona ermesinin ardından filmin post prodüksiyon sürecine başlanmış ve Adobe Premier C6, Adobe After Effects C6 programları kullanılarak filmin offline ve online kurgusu tamamlanmıştır.

Son olarak; Logic Pro X, Adobe Audition ve DaVinci Resolve gibi programlar kullanılarak ses tasarımı, jenerik tasarımı ve renk düzenleme aşamaları da tamamlandıktan sonra film gösterime hazır hale getirilmiştir.

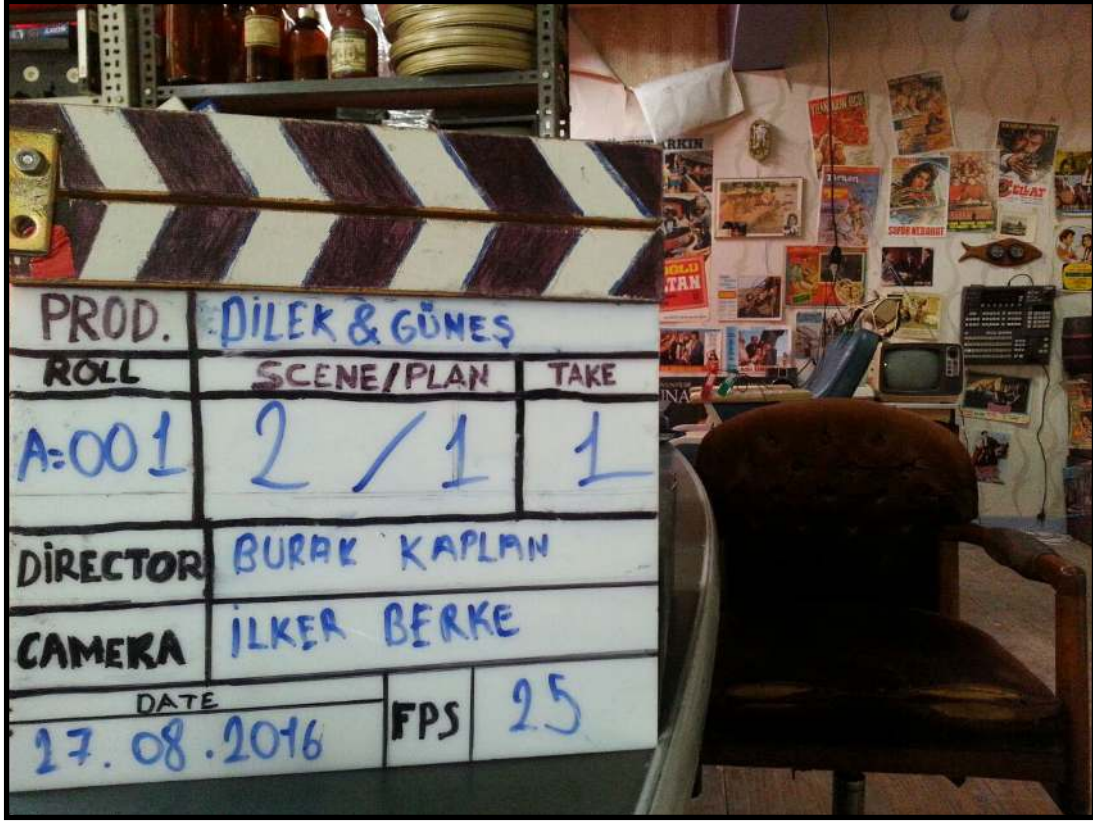
Yapım iki aşamada tamamlanmıştır.

1. Aşama

- Proje ekibinin belirlenmesi
- Çekim senaryosuna göre video çekimlerinin yapılması

2. Aşama

- Kurgu Aşaması (Bölüm 3.3.)
- Ses Tasarımı (Bölüm 3.4.)



Görsel 20. Çekimlerin Başlangıcı



Görsel 21. Yeşilçam Kliniği Çekimleri 1



Görsel 22. Yeşilçam Kliniği Çekimleri 2



Görsel 23. Yeşilçam Kliniği Çekimleri 3



Görsel 24. Gündüz Rüyası Çekimleri



Görsel 25. Bekleme Odası Çekimleri

3.1. Proje Ekibi

Yazan & Yöneten	Burak Kaplan
Yapımcılar	Dilek Keser, Ulaş Güneş Kacargil
Uygulayıcı Yapımcı	Şakir Akça
Görüntü Yönetmeni	İlker Berke
Yapım Tasarımı	Evre Ertaş
Sanat Yönetimi	Erdal Tuzla, Tuğçe Aydın
Post Prodüksiyon	Arda Karaböcek
Kostüm	Damla Taymaz
Cast Direktörü	Şafak Binay
Saç & Makyaj	Duygu Uğurlu Sarıoğlu
Ses Kayıt	Rujhat Çiftçi
Ses Tasarım & Foley	Gökhan Terlemez
Oyuncular	Yusuf Akgün, Engin Benli, Berna Koraltürk, Tuğçe Aydın, Ayşin Yeşim Çapanoğlu, Evre Ertaş
Kamera Ekibi	Abdullah Burkay Nural, Şükrü Özçelik, Ahmet Cevat Sönmez, Oytunç Dönmez
Renk Düzenleme	Yücel Kurtul
Stüdyo	Beykoz Kundura Film Stüdyosu

Tablo 2. Film Künyesi

3.2. Film Çekimi

Senaryo yapısına göre hazırlanan çekim takvimi çalışmasının ardından filmin iç mekan çekimleri Beykoz Kundura Fabrikası'nda gerçekleştirilmiştir. 27 - 28 - 29 Ağustos 2016 tarihinde gerçekleştirilen iç mekan çekimlerinde filmin yapım tasarımına uygun olan 3 farklı set hazırlanmış ve 5 günlük bir ön hazırlık çalışmasıyla seçilen set alanlarına filmin sanat yönetimine uygun dekorlar kurulmuştur. Filmde yer alan bekleme odası, doktorun odası ve Ferit'in evi sahnelerinin tamamının çekimleri bu aşamada gerçekleştirilmiş olup; çekimi

yapılan her sahne için günün ışık ve estetik aydınlatma açısından en elverişli saatleri kullanılmıştır. İç mekan çekimlerinin tamamı Canon C300 kamerayla gerçekleştirilmiş ve çekimler boyunca 18mm, 24mm, 35mm ve 50mm'lik lensler kullanılmıştır.

Filmde yer alan oyuncuların uygunluk durumları ve çekim için alınan belediye izinleri gerekçesiyle filmin dış mekan çekimlerinin ilk aşaması 02 Ekim 2016 tarihinde Taksim Meydanı, Sıraselviler Caddesi ve Çırağan Caddesi'nde gerçekleştirilmiştir. Bu aşamada, filmde yer alan gündüz rüyaları sahneleriyle; Ferit'in klinikten çıkış sahnelerinin çekimleri tamamlanmıştır. Neşeli Günler ve Mavi Boncuk gündüz rüyası sahnelerinin çekimleri, Taksim Meydanı ve Sıraselviler Caddesi'nin şehrin işlek ve merkezi bölgeleri olmaları gerekçesiyle sabahın erken saatlerinde gerçekleştirilmiştir. Bu süreçte yapılan çekimler boyunca Yeşilçam'ın klasik sahnelerinin yeniden yaratılması amaçlandığı için kostüm ve aksesuar tasarımları referans alınan sahnelere uygun olarak seçilmiştir. 02 Ekim 2016'da tarihinde gerçekleştirilen dış çekimler boyunca Canon C300 kamerayla çalışılmış ve 18mm, 24mm ve 35mm'lik lensler kullanılmıştır. Çekimler, mekanların doğal ışığında ve herhangi bir yapay ışık kaynağı olmadan, sadece reflektör desteğiyle gerçekleştirilmiştir.

Dış mekan çekimlerinin son aşaması ise 22 Ekim 2016 tarihinde Beyoğlu ve Beşiktaş'ta tamamlanmıştır. Filmde yer alan çay bahçesi sahnesi ile Yeşilçam karakterlerinin kaçırılma sahnelerinin çekimlerinin yapıldığı bu aşamada; çekim mekanlarının ve çekim izni alınan belediyelerin uygunluk durumu, çekim tarihinin ve takviminin belirlenmesinde belirleyici bir unsur teşkil etmiştir. Ferit ve Alev karakterlerinin bulunduğu çay bahçesi sahnesi, Beyoğlu Pera'da ve tamamı çekim için boşaltılmış olan Tepebaşı Çay Bahçesi'nde gerçekleştirilmiştir. Çekimlerde Canon C300 kamera ve 24mm ile 50mm lensler kullanılmıştır.

3.3. Kurgu Aşaması

- Her bir sahne için çekilen planların oyunculuk, kamera, devamlılık ve renk gibi parametrelere göre iyi olanlarının seçilmesi
- Seçilen planların Adobe Premier programına aktarılması
- Senaryo yapısına göre görüntülerin arka arkaya sıralanarak filmin bir kaba kurgu dosyasının oluşturulması
- Filmin kurgu ritmini oluşturmak adına planlar ve sahneler arası geçişlerin, bekleme sürelerinin ayarlanması
- Kaba kurgu için seçilmiş olan görüntülerin kesme zamanlarının detaylı olarak belirlenmesiyle ince kurgu çalışmasının tamamlanması
- İnce kurgunun tamamlanmasının ardından televizyon içi görüntülerin yerleştirme işlemleri için Adobe After Effects program dosyasının oluşturulması
- Televizyon içi görüntülerinin sabit kadrajla çekilen planların içine compositing işlemiyle yerleştirilmesi
- Compositing işleminin tamamlanması ve Adobe After Effects dosyasının kaydedilmesi.
- Giriş ve jenerik bölümlerinin filmin başına eklenmesi
- Oyuncular, proje ekibi, teşekkür yazılarının filmin son kısmına eklenmesi
- Ses tasarım işleminden gelen filmin aiff ve mp3 formatındaki ses miksaj dosyalarının filmin ses bandına yerleştirilmesi
- Renk düzenleme işleminin yapılabilmesi adına son kurgunun DaVinci Resolve programına aktarılması
- Renk düzenleme, renk tonlama işlemlerinin tamamlanması ve DaVinci Resolve dosyasının kaydedilmesi
- Adobe Premire dosyasının kaydedilmesi
- Kurgunun mp4 ve mov formatlarında çıktıların alınarak gösterime hazır hale getirilmesi

Kurgu aşaması sırasında öncelikle çekilen planların tümü detaylı bir biçimde yeniden izlenmiş ve bu planlar arasından filmin kurgu aşamasında kullanılabilecek olanları seçilmiştir. Seçilen planlar, senaryo yapısına göre belirlenen sahne sıralamasına göre Adobe Premier programında montajlanarak ilk kaba kurgu tamamlanmıştır. 23 Aralık 2016 tarihinde tamamlanan ilk kurgunun ardından danışmandan alınan öneriler ve yönlendirmelere göre filmin genel kurgu ritmi belirlenmiştir. Buna göre; filmin Yeşilçam’la kurduğu ilişki gereği açılış sahnelerinde daha hızlı ve çok kesmeli bir kurgu temposu tercih edilirken, anlatının Yeni Türkiye Sineması’na yakınlığı final sahnelerinde ise daha az kesmenin olduğu ve daha uzun planlardan oluşan bir ritim tasarlanmıştır. Sahne dizilimlerinin, planlar arası geçişlerin ve bekleme sürelerinin ayarlandığı ve 28 Şubat 2017 tarihine kadar süren iki aylık bir ince kurgu çalışmasının ardından filmin offline montaj çalışması tamamlanmıştır. Online montaj işlemleri Adobe After Effects programında yapılmıştır. Bu işlemler sırasında filmde iki ayrı sahnede yer alan televizyon içi görüntü yerleştirme işlemi gerçekleştirilmiştir. Filmin renk düzenleme aşamasında ise filmin sinematografik anlatımını güçlendirecek bir renklendirme ve tonlama çalışması tercih edilmiştir. Yapılan offline montaj, online montaj, renk düzenleme ve ses tasarımı çalışmalarının ardından filmin son kurgusu 18 Temmuz 2017 tarihinde tamamlanmıştır.

3.4. Ses Tasarımı

Filmin anlatı yapısı, diyalog ve müzik kullanımı açısından zengin olduğundan ses tasarımı aşamasında yaklaşık 6 hafta süren bir çalışma gerçekleştirilmiştir. Bu çalışma süresince; öncelikle filmin çekim aşamasında sahada kaydedilen sesleri ile filmin son kurgusu için seçilen görüntüleri eşlenmiş ve her bir ses dosyasının Adobe Audition programında dip sesleri temizlenmiştir.

Ses eşleme ve temizleme aşamasının ardından Logic Pro X ses tasarım programında filmin ses miksaj çalışması gerçekleştirilmiş olup, filmin ses seviyesi,

ses dengesi gibi ayarlar yapılmıştır. Son olarak yine Logic Pro X programı kullanılarak filmin estetik ses tasarımına katkı sağlaması açısından, bir stüdyo ortamında orijinal ek sesler (atmosfer sesi, çeşitli araç gereç sesleri, ortam sesi, vb.) kaydedilip bir Foley çalışması gerçekleştirilmiş ve kaydedilen bu sesler filmin miksaj dosyasına yerleştirilmiştir.

Filmin müziklerinin seçimi aşamasında ise Gülen Gözler Matinesi'nin konu olarak ele aldığı Yeşilçam dönemi ve Arzu Film şirketinin filmleri incelenerek bu filmlerde kullanılan 70'li yılların şarkılarına yer verilmesi amaçlanmıştır. Filmde toplam 9 adet şarkı kullanılmış olup bu şarkılar filmdeki sahnelerin seyirciye geçirmek istediği duygulara göre dijital ortamda yeniden düzenlenmiş (bas ve tiz ayarlarıyla oynanmış) ve kurgulanarak filmin ses tasarım bandına yerleştirilmiştir.

- Hatıra Defteri - Nilüfer / 1974 / Odeon Müzik / 3:33 dk.
- Oh Ya - Nilüfer / 1975 / CBS Plak / 1:55 dk.
- Pişman Olacaksın - Nilüfer / 1977 / CBS Plak / 2:22 dk.
- Başıma Gelenler - Nilüfer / 1974 / Odeon Müzik / 3:22 dk.
- Sev Kardeşim - Şenay / 1971 / Sayan Plak / 3:21 dk.
- Çaresizim - Funda / 1976 / Doğan Plak / 3:30 dk.
- Bim Bam Bom - Yasemin Kumral / 1975 / Kent Plak / 3:06 dk.
- A - Dün Bugün Yarın Orkestrası / 1973 / CBS Plak / 4:12 dk.
- Herşey Bitmiştir Artık - Rana Alagöz / 1971 / Coşkun Plak / 2:54 dk.

3.5. Jenerik Tasarımı



Görsel 26. Açılış Jeneriği

- Filmin jenerik tasarımı filmin biçim ve içeriğine uygun olarak Arzu Film şirketinin 70'li yıllarda ürettiği Yeşilçam filmleri referans alınarak hazırlanmıştır.
- Jenerik tasarım sürecinin ilk aşamasında o dönemin jenerik tasarımlarında yer alan tipografi, renklendirme ve mizanpaj çalışması detaylı olarak incelenmiştir.
- Yapılan incelemenin ardından filmin jenerik tasarımı için en uygun olan yazıyüzü seçilmiş ve seçilen yazıyüzü üzerinden Adobe Illustrator programında özgün bir font tasarım çalışması yapılmıştır.
- Tasarım aşamasında ortaya çıkarılan jenerik çalışmasının tıpkı Arzu Film şirketinin ürettiği filmlerde olduğu gibi sadece yazıdan oluşmasına ve herhangi bir görsel içermemesine özen gösterilmiş ve yalın, minimal bir yapıda olması amaçlanmıştır.

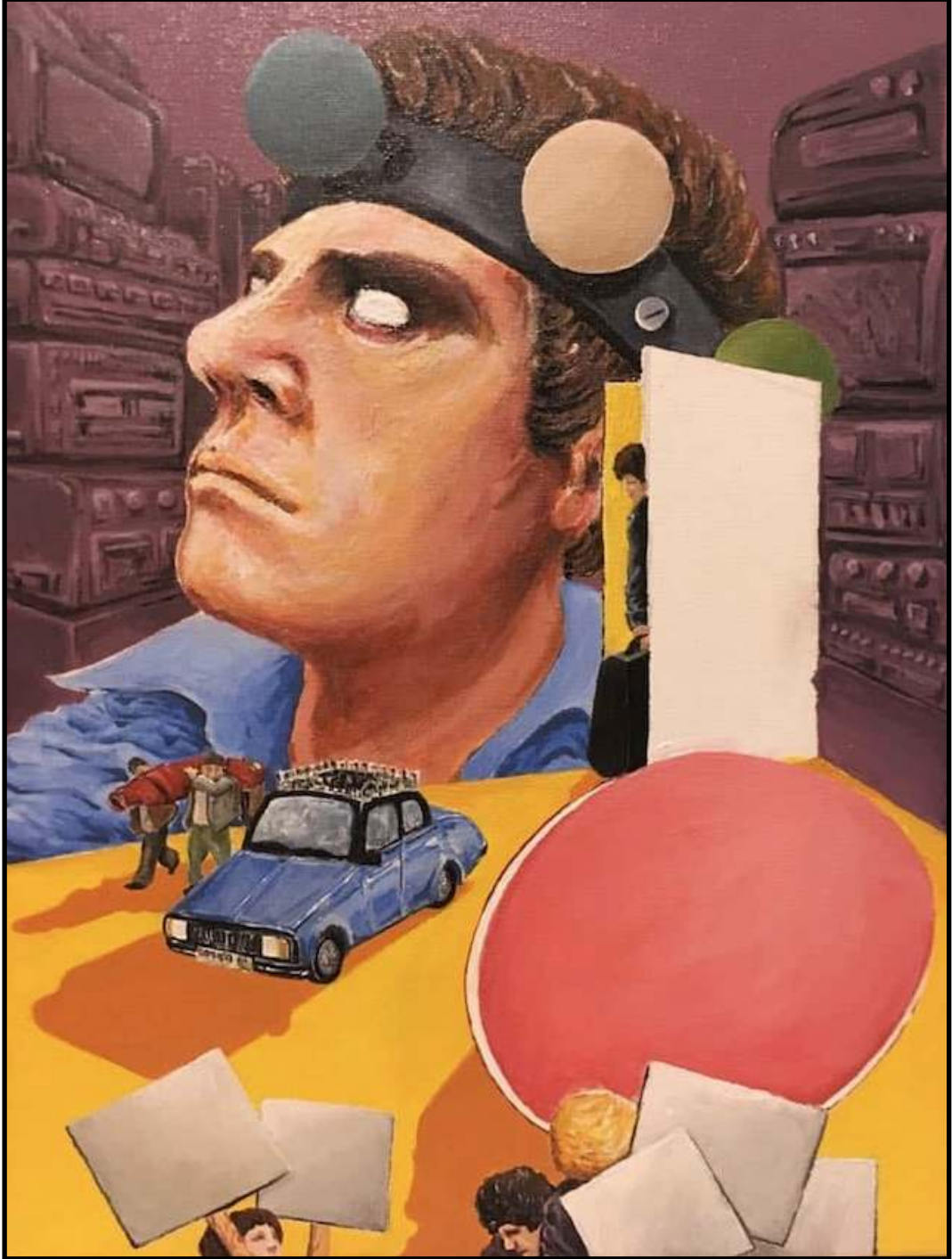
- Ortaya çıkarılan özgün font tasarımı kullanılarak filmin her bir jenerik yazısı 1920x1080 pixel olarak hazırlanmış ve ayrı birer pdf dosyası olarak kaydedilmiştir .
- Kaydedilen dosyalar Adobe Premiere programına aktarılmış ve birer jenerik kartı ve kayan yazıya dönüştürülerek filmin son kurgu dosyasına dahil edilmiştir.

3.6. Afiş Tasarımı

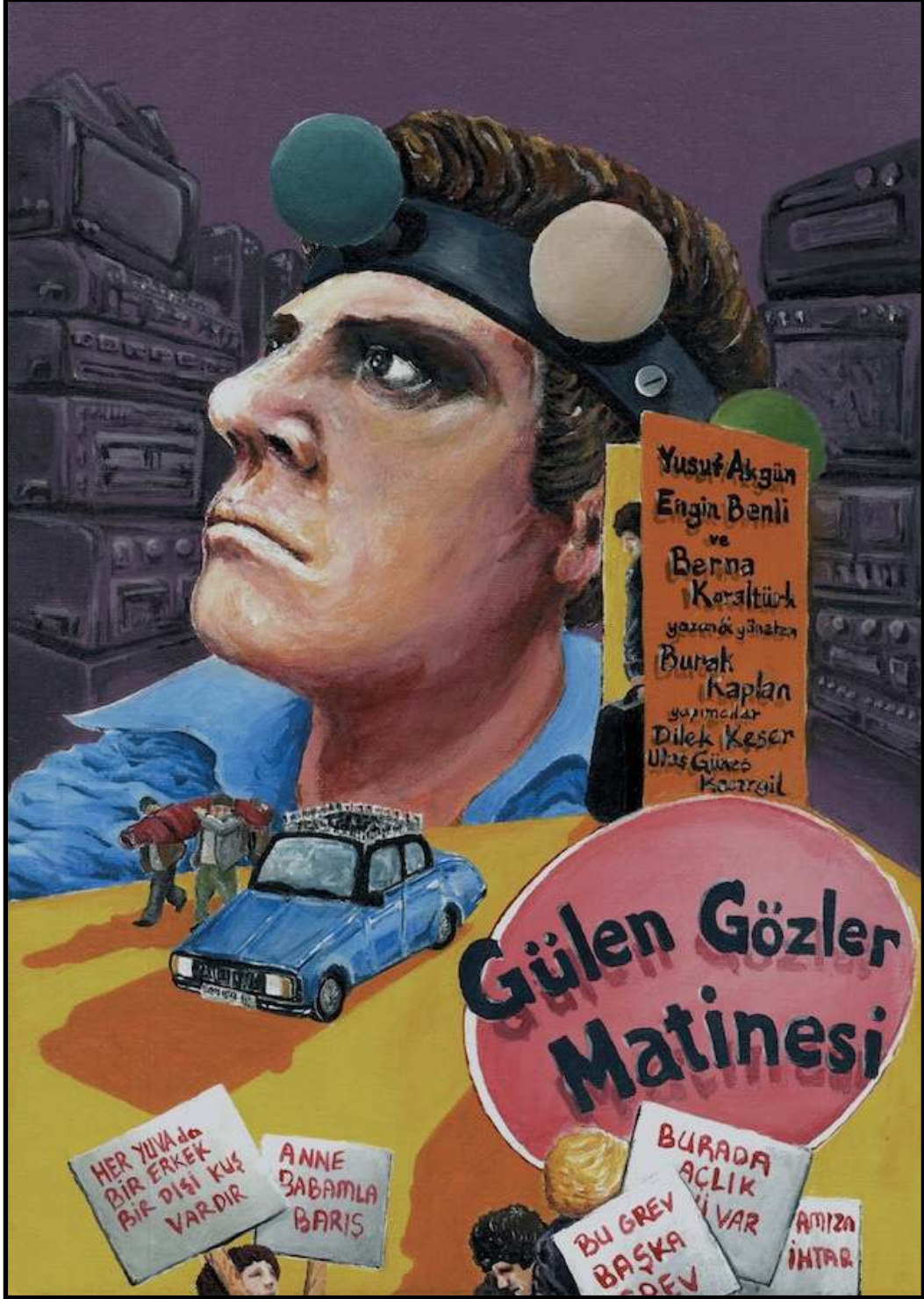
- Filmin afişi filmin biçim ve içeriğine uygun olarak 60'lı ve 70'li yılların Yeşilçam filmlerine ait afişler referans alınarak tasarlanmıştır.
- Afiş tasarım sürecinin ilk aşamasında o dönemin elle çizilen, renklendirilen afişleri detaylı olarak incelenmiş ve seçilen örnek afişlerin tipografi, mizanpaj ve renk kullanımı gibi tercihleri gözden geçirilmiştir.
- Yapılan incelemenin ardından filmin afişi için el çizimiyle bir eskiz çalışması hazırlanmıştır.
- Hazırlanan eskiz çalışması 30x40 cm ebatlarında bir tuvale çizilmiştir.
- Tuval üzerine yapılan çizim yağlı boya tekniği kullanılarak boyanmış ve tasarımın son aşaması olarak da afiş üzerindeki yazılar (filmin ismi, oyuncu ve ekip bilgileri) yazılmıştır.



Görsel 27. Afış Eskizi



Görsel 28. Afiş Taslağı



Görsel 29. Afiş

3.7. Bütçe ve Maliyet

Projede kullanılan malzeme ve işlemlerle ilgili olarak hazırlanan tahmini bütçe özet ve bütçe tabloları aşağıdadır.

BÜTCE ÖZETİ	
1- Yapım Öncesi Giderleri	1050 TL
2- Yapım Ekibi	1000 TL
3- Oyuncular	1000 TL
4- Oyuncu Secimi	0 TL
5- Kamera Ekibi	0 TL
6- Kamera Malzemesi	0 TL
7- Işık Ekibi	2000 TL
8- Işık Malzemesi	3000 TL
9- Ses Ekibi	2000 TL
10- Ses Malzemesi	0 TL
11- Set Ekibi	1000 TL
12- Sanat	9500 TL
13- Yemek	3000 TL
14- Nakliye ve Yol	2000 TL
15- Laboratuvar İşlemleri	0 TL
16- Video Montaj	0 TL
17- Ses Stüdyosu	0 TL
Ara Toplam	25.550 TL
Sigorta	2500 TL
Net Toplam	28.050 TL

Tablo 3. Bütçe Özeti

1- YAPIM ÖNCESİ GİDERLERİ				
	Birim	X	Ücret(TL)	Toplam
Yapım Yardımcısı	1 kişi	1 film	0	0
Yönetmen Yardımcısı	1 kişi	1 film	0	0
Storyboard	35 kare	1 film	0	0
Fotoğraf Makinesi Kiralama	1 adet	7 gün	100	700
Lens seti Kiralama	1 adet	7 gün	50	350
				1050

Tablo 4. Yapım Öncesi Giderleri

2- YAPIM EKİBİ GİDERLERİ				
	Birim	X	Ücret(TL	Toplam
Yönetmen	1 kişi	1 film	0	0
Yapımcı	1 kişi	1 film	0	0
Yönetmen Asistanı	1 kişi	1 hafta	0	0
Devamlılık Sorumlusu	1 kişi	1 hafta	0	0
Yapım Amiri	1 kişi	1 hafta	1000	1000
Yapım Asistanı	1 kişi	1 hafta	0	0
Runner	1 kişi	1 hafta	0	0
Kamera Arkası	1 kişi	1 hafta	0	0
Set Fotoğrafçısı	1 kişi	1 hafta	0	0
				1000

Tablo 5. Yapım Ekibi Giderler

3- OYUNCU GİDERLERİ				
	Birim	X	Ücret(TL	Toplam
Oyuncu	3 kişi	1 film	0	0
Yardımcı Oyuncu	1 kişi	1 film	0	0
Figüranlar	20 kişi	1 film	50	1000
				1000

Tablo 6. Oyuncu Giderler

4- OYUNCU SEÇİMİ GİDERLERİ				
	Birim	X	Ücret(TL	Toplam
Oyuncu Direktörü	1 kişi	1 film	0	0
Oyuncu Asistanı	1 kişi	1 film	0	0
				0

Tablo 7. Oyuncu Seçimi Giderleri

5- KAMERA EKİBİ GİDERLERİ				
	Birim	X	Ücret(TL	Toplam
Görüntü Yönetimi	1 kişi	1 hafta	0	0
Kamera Operatörü	1 kişi	1 hafta	0	0
				0

Tablo 8. Kamera Ekibi Giderleri

6- KAMERA MALZEMESİ GİDERLERİ				
	Birim	X	Ücret(TL	Toplam
Canon C300 (Full Set)	1 adet	2 hafta	0	0
				0

Tablo 9. Kamera Malzemesi Giderleri

7- IŞIK EKİBİ GİDERLERİ				
	Birim	X	Ücret(TL	Toplam
Işık Şefi	1 kişi	1 hafta	1000	1000
1. Işık Asistanı	1 kişi	1 hafta	500	500
2. Işık Asistanı	1 kişi	1 hafta	500	500
				2000

Tablo 10. Işık Ekibi Giderleri

8- IŞIK MALZEMESİ GİDERLERİ				
	Birim	X	Ücret(TL	Toplam
Işık Paketi HMI	1 adet	1 hafta	2000	2000
Aydınlatma Balonu	1 adet	1 gün	500	500
Jenaratör	1 adet	1 hafta	500	500
				3000

Tablo 11. Işık Malzemesi Giderleri

9- SES EKİBİ GİDERLERİ				
	Birim	X	Ücret(TL	Toplam
Ses Teknisyeni	1 kişi	1 hafta	1000	1000
Boom Operatörü	1 kişi	1 hafta	1000	1000
				2000

Tablo 12. Ses Ekibi Giderleri

10- SES MALZEMESİ GİDERLERİ				
	Birim	X	Ücret(TL	Toplam
Ses sarf malzemeleri	1 adet	1 hafta	0	0
				0

Tablo 13. Ses Malzemesi Giderleri

11- SET EKİBİ GİDERLERİ				
	Birim	X	Ücret(TL	Toplam
Set Amiri	1 kişi	1 hafta	1000	1000
Set Asistanı	1 kişi	1 hafta	0	0
				1000

Tablo 14. Ses Ekibi Giderleri

12- SANAT YÖNETİMİ GİDERLERİ				
	Birim	X	Ücret(TL	Toplam
Sanat Yönetmeni	1 kişi	1 hafta	0	0
Sanat Yönetmeni Asistanı	1 kişi	1 hafta	0	0
Kostüm Sorumlusu	1 kişi	1 hafta	0	0
Kostüm Asistanı	1 kişi	1 hafta	0	0
Makyaj Sorumlusu	1 kişi	1 hafta	0	0
Kostüm Satın Alma/Kiralama	5 adet	1 film	3500	3500
Dekor/Mekan Kiralama	2 adet	3 gün	6000	6000
				9500

Tablo 15. Sanat Yönetimi Giderleri

13- YEMEK GİDERLERİ				
	Birim	X	Ücret(TL)	Toplam
Yiyecek/İçecek Çekim	20 kişi	12 öğün	10	2400
Yiyecek/İçecek Çekim Sonrası	10 kişi	6 öğün	10	600
				3000

Tablo 16. Yemek Giderleri

14- NAKLİYE VE YOL GİDERLERİ				
	Birim	X	Ücret(TL)	Toplam
Kamera Arabası	1 adet	1 hafta	0	0
Işık Nakliye	1 adet	1 hafta	1000	1000
Araba Kiralama	2 adet	1 hafta	500	1000
				2000

Tablo 17. Nakliye ve Yol Giderleri

15- LABORATUVAR İŞLEMLERİ GİDERLERİ				
	Birim	X	Ücret(TL)	Toplam
Renk Düzenleme	5 gün	1 film	0	0
				0

Tablo 18. Laboratuvar İşlemleri Giderleri

16- VIDEO MONTAJ GİDERLERİ				
	Birim	X	Ücret(TL)	Toplam
Editör/Offline	1 kişi	2	0	0
Editör/Online	1 kişi	2	0	0
				0

Tablo 19. Video Montaj Giderleri

17- SES STÜDYOSU GİDERLERİ				
	Birim	X	Ücret(TL	Toplam
Ses Tasarımı	1 kişi	1 hafta	0	0
Ses Stüdyosu	1 film	1 hafta	0	0
				0

Tablo 20. Ses Stüdyosu Giderleri

18- SİGORTA				
	Birim	X	Ücret(TL	Toplam
Ferdi Kaza Sigortası	25 kişi	1 film	100	0
				2500

Tablo 21. Sigorta Giderleri

SONUÇ

Gülen Gözler Matinesi filmi, Yeşilçam ve Yeni Türkiye Sineması arasındaki melodramatik imgelem bağı, içeriksel ve biçimsel ayrışmaları ve Türk sinemasının sinema-seyirci ilişkisi bağlamında geçirdiği değişimi/dönüşümü post-modern bir dille anlatmayı amaçlamıştır. Filmde, Yeşilçam'ın popüler aile filmlerinin özellikleri Ertem Eğilmez sinemasının temsili ile Yeni Türkiye Sineması'nın minimalist gerçekçi sanat filmlerinin özellikleri ise Zeki Demirkubuz sinemasının temsili ile karşılaştırmalı bir yapıda ele alınmıştır. Yeşilçam ve Yeni Türkiye Sineması arasındaki içeriksel/biçimsel ayrışmalar, sinemasal referanslar çerçevesinde üretilen röprodüksiyonlar aracılığıyla sinematografik bir dille anlatıya dahil edilmiştir.

Yeşilçam ve Yeni Türkiye Sineması'nın aralarındaki ilişkiyi ve içeriksel/biçimsel farklılıkları ortaya koymanın temel çerçevesinde, Türk sinemasının dönemleri arasında zamanlar ve metinlerarası geçişler geçişler yapan 'film içinde film' anlatısı üzerine kurulan Gülen Gözler Matinesi, kanımca, gerek düzenleme yapısı, gerek işitsel ve görsel yapısı sebebi ile proje başında hedeflenen özgünlük kriterlerine yakındır. Türk sinema tarihinin iki farklı döneminde ortaya çıkmış olan iki sinema anlayışının teorik temellerini tartışmaya sunması ve temel argümanlarını yapıbozumuyla bu çalışmanın içinde ele alışı, post-modern bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

1930'lu ve 1940'lı yılların Amerikan sinemasının popüler aile filmlerini taklit ederek ve stüdyo/yıldız sistemini benimseyerek kısa süre içerisinde büyük bir sektöre dönüşen Yeşilçam ile, 12 Eylül 1980 darbesinin ardından yaşanan travmatik ruh halinin izleri üzerine bağımsız bir sinema anlayışı olarak ortaya çıkan Yeni Türkiye Sineması, ilk bakışta birbirinden çok farklı görünen iki sinema dönemi/akımıdır. Fakat; gerek üretim mantığı ve üretim hacmi, gerekse ele

aldıkları temalara içeriksel ve biçimsel yaklaşımları bakımından kolayca birbirinden bağımsız iki dönem olarak nitelendirilebilecek olmalarına rağmen, 1950’li ve 1960’lı yıllarda altın çağını yaşayan Yeşilçam ve 1990’lı yıllardan günümüze kadar uzanan Yeni Türkiye Sineması arasında bir bağ olduğu da gerçektir.

Yeni Türkiye Sineması, Türk sineması tarihinde bir mitoloji işlevi üstlenen Yeşilçam’ın öykü sineması formülünü, masalcı yaklaşımını, melodramatik öğelerini, mutlu son önermelerini ve bir dönemin bütünlük sineması anlayışını -bir süreklilik hali ve gerçekçilik sorunsalı içerisinde- hatırlar, sorgular, tartışır ve dönüştürür. Yeşilçam döneminin en ünlü aile öykülerine imza atmış olan Ertem Eğilmez’in filmleriyle birlikte; Yeni Türkiye Sineması’nda bireyin yalnızlığını ve sokağın tekinsizliğini etkili bir biçimde anlatan Zeki Demirkubuz sinemasının karşılaştırmalı bir değerlendirmesi yapıldığında, bu dönüşüm sürecinin, Yeni Türkiye Sineması bağlamında yeniden dolaşıma sokulan Yeşilçam imgelerinin ve sürece ait tüm özelliklerin belirgin bir biçimde tespit edilmesi mümkündür.

Gülen Gözler Matinesi’nin bir film fikri olarak ortaya çıkış aşamasından itibaren, Yeşilçam ve Yeni Türkiye Sineması arasındaki bu ilişki/bağ göz önüne alınmış, sinemamızın geçirdiği değişim/dönüşüm süreci, filmin senaryo, yönetim, kostüm ve sanat yönetimi, aydınlatma tasarımı, sinematografi ve kurgu aşamalarına yansıtılmıştır. Beykoz Kundura Fabrikası’nda, uygun dekor ve aksesuarlar seçilerek kurulan Yeşilçam ve Yeni Türkiye Sineması setleri, iki sinema dönemi/akımı arasındaki mizansen, renk ve doku farklılıkları gözetilerek birbirinden ayrıştırılmıştır. Filmin görüntü yönetimi tercihleri ve kurgu ritmi, Yeşilçam ve Yeni Türkiye Sineması filmlerinden alınan referans çalışmalara uygun olarak tasarlanmıştır. Filmin hikayesinde yer alan gündüz rüyaları sekansında, Yeşilçam’ın ve Yeni Türkiye Sineması’nın çeşitli kült sahneleri orijinallerine uygun olarak -bir yeniden çevrim çalışması bağlamında- çalışmaya dahil edilmiştir.

Gülen Gözler Matinesi, Ertem Eğilmez ve Zeki Demirkubuz gibi iki farklı dönem temsil eden yönetmenin filmografileri ve sinema anlayışları özelinde,

Yeşilçam ve Yeni Türkiye Sineması'nın karakteristik özelliklerini detaylı olarak araştırma ve inceleme fırsatı sunmuştur. Günümüzde geçen bir filmde, Yeşilçam filmlerine yapılan göndermeler aracılığıyla eş zamanlı olarak bir dönem atmosferi yaratmak, iki farklı sinema dilini tek bir filmde deneyimlemek, ideal bir kısa film prodüksiyonuna oranla niceliksel anlamda daha geniş bir mekan ve karakter seçkisiyle çalışmak, Yeşilçam'ın hikaye şablonlarını ve karakter tipolojilerini Yeni Türkiye Sineması'nın hikaye ve karakter tercihleriyle karşılaştırmak ve post-modern bir anlayışla fantezi türünde bir hikaye anlatmak çalışmamda kazanımlarım olmuştur.

KAYNAKÇA

Kitap

- Akbulut, H., **Yeşilçam'dan Yeni Türkiye Sinemasına Melodramatik İmgelem**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2012.
- Atam, Z., **Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması**, Cadde Yayınları, İstanbul, 2011.
- Dikiciler, O., **Arzu Film Ekolü**, Antalya Kültür Sanat Vakfı Kültür Yayınları, Ankara, 2002.
- Kayalı, K., **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, Tezkire Yayınları, İstanbul, 2015.
- Kuyucak Esen, Ş., **Türk Sinemasının Kilometre Taşları** (3.Baskı), Agora Kitaplığı, İstanbul, 2016.
- Özgüç, A. **Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü** (2.Baskı), Agora Kitaplığı, İstanbul, 2003.
- Pöstecki, N., **Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması**, Es Yayınları, İstanbul, 2005.
- Pöstecki, N., **1990 Sonrası Türk Sineması** (3.Baskı), Umuttepe Yayınları, İzmit-Kocaeli, 2012.
- Teksoy, R., **Ansiklopedik Sinema Terimleri Sözlüğü**, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2012.

- Teksoy, R., **Rekin Teksoy'un Türk Sineması** (2.Baskı), Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2007.

Editörlü Kitap

- Kırel, S., **Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler**, Parşömen Yayıncılık, İstanbul, 2011.
- Pay, A., **Yönetmen Sineması Zeki Demirkubuz**, Küre Yayınları, İstanbul, 2011.
- Pekman, C., **Filim Bir Adam: Ertem Eğilmez**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2010.
- Saydam, B., **Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam**, Küre Yayınları, İstanbul, 2011.
- Uluyağcı, C., **Sonsuza Kadar Mutlu mu Yaşadılar? Melodramdan Gerçekliğe Film Okumaları**, Doruk Yayınları, İstanbul, 2016.
- Yaraman, A., **Biyografya 6 Türk Sinemasında Yönetmenler**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2006

Makale

- Çalışkan, Ö., “Zamandan Mekana, Mekandan Kimliğe İki Film ve Dönem Arasında Yolculuk: Selvi Boylum Al Yazmalım ve Araf”, Uluyağcı, C. (Eds.), **Sonsuza Kadar Mutlu mu Yaşadılar? Melodramdan Gerçekliğe Film Okumaları**, Doruk Yayınları, İstanbul, 2016, s. 147-174.

- Kayalı, K., “Bir Halk Sinemacısı: ERTEM EĞİLMEZ”, Kayalı, K., **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması** (İçinde), Tezkire Yayınları, İstanbul, 2015, s. 39-44
- Kırel, S., “Biz Bir Aileyiz: Popüler Sinema ve Yeşilçam Bağlamında Ertem Eğilmez ve Arzu Film”, Pekman, C. (Eds.), **Filim Bir Adam: Ertem Eğilmez**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2010, s. 208-232.
- Makal, O., “Bir Türk Kültürü Ekolü İçin Birkaç Söz”, Dikiciler, O., **Arzu Film Ekolü** (İçinde), Antalya Kültür Sanat Vakfı Kültür Yayınları, Ankara, 2002, s. 5-6.
- Pehlivan, B., “Yeşilçam Melodramatik Hayalgücü ve Yeni Türk Sineması Üzerine Etkileri”, Kırel, S. (Eds.), **Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler**, Parşömen Yayıncılık, İstanbul, 2011, s. 169-183.
- Saydam, B., “Kıskanmak: Güzelliğin Faşizminde Çirkinin İktidarı”, Pay, A. (Eds.), **Yönetmen Sineması Zeki Demirkubuz** (2.Baskı), Küre Yayınları, İstanbul, 2011, s. 85-100.
- Scognamillo, G., “Yeşilçam Mitolojisi”, Saydam B. (Eds.), **Giovanni Scognamillo’nun Gözüyle Yeşilçam**, Küre Yayınları, İstanbul, 2011, s. 294-302
- Uluyağcı, C., “Bir Toplumsal Güldürü Ustası Ertem Eğilmez”, Yaraman, A. (Eds.), **Biyografya 6 Türk Sinemasında Yönetmenler**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2006, s. 103-116.

Sürekli Yayın

- Erdoğan, N., **Yeşilçam'ın Hayaletleri**, İletişim Dergisi, Sayı:10, 2012, s. 251-256.

Söyleşi

- “Bir Zamanlar Yeşilçam”, Saydam, B. (Eds.), **Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam** (İçinde), Küre Yayınları, İstanbul, 2011, s. 304-306.

İnternet Kaynakları

- Zeki Demirkubuz Resmi Web Sitesi, **Zeki Demirkubuz Filmografisi**, <http://zekidemirkubuz.com/Movies.aspx> (erişim tarihi: 18.05.2018)

ÖZGEÇMİŞ

Burak Kaplan, 07 Aralık 1985 yılında İzmir'de doğmuştur. 2001 yılında İzmir Özel Türk Koleji'nde ilköğretimini; 2004 yılında İzmir Özel Türk Koleji Anadolu Lisesi'nde orta öğretimini tamamlamıştır. 2008 yılında İstanbul Bilgi Üniversitesi İşletme bölümünü bitirmiştir. 2012 yılında İstanbul Bilgi Üniversitesi Sinema –TV bölümünde yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. 2013 yılında başladığı Beykent Üniversitesi Sinema TV Sanatta Yeterlik eğitimini 2018 yılında tamamlamıştır. Ekim 2012 tarihinden itibaren Okan Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Sinema TV bölümünde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.

İlgi Alanları; Yeşilçam, Yeni Türkiye Sineması, tür (janr) sineması ve senaryo kuramlarıdır.

Burak KAPLAN