

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON ANABİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON BİLİMDALI

1990 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA GERÇEKÇİLİK

FIRAT SAYICI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
PROF. DR. AYTEKİN CAN

KONYA- 2011

ÖNSÖZ

Türk sinema tarihine göz attığımızda gerçekçilik anlayışına uygun olarak çekilen filmlerin ve bu alanda çalışan yönetmenlerin azlığı görülebilmektedir. Bunun toplumsal, siyasi ve ekonomik anlamda birçok nedeni mevcuttur. Bu çalışmanın en büyük amaçlarından biri de bu nedenleri ortaya koyup, 1990 sonrası Türk sinemasında gerçekçi filmleri araştırmaktır. Bu anlamda üç bölümden meydana gelen bu çalışmada ilk olarak; sanatta ve sinemada gerçekçilik irdelenmiş ardından da Türk sinemasında gerçekçilik olgusu incelenmiştir.

Üçüncü ve son bölümde ise; 1990 sonrası gerçekçi Türk filmlerinden tesadüfi yöntemle seçilen altı filmin tarihsel çözümlene ile analizi yapılmıştır. Bu araştırmayı seçmemde ve oluşturmamda bana büyük katkıları olan tez danışmanım Prof. Dr. Aytekin Can'a ve görüşleriyle destek veren Yrd. Doç. Dr. Meral Serarslan'a da teşekkürü bir borç bilirim.



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	FIRAT SAYICI	Numarası 084223001014
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon / Radyo Televizyon	
	Danışmanı	Prof. Dr. AYTEKİN CAN	
Tezin Adı		1990 Sonrası Türk Sinemasında Gerçekçilik	

ÖZET

Dünya sinemasına damgasını vuran akımlara bakıldığında, en kalıcı ve başarılı akımların gerçekçilik temeli üzerine inşa edilenler olduğu görülmektedir; Sovyet Toplumsal Gerçekçiliği, Şairane Gerçekçilik, Belge Okulu, Özgür Sinema, Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, Yeni Sinema ve Dogma Akımı...vb. Birçok sinema yazarı ve tarihçisi Türk sinemasında belli bir akım oluşmadığı yönünde hem fikirdir. Türk sinemasında akımlardan ziyade çeşitli yaklaşım biçimleri olduğu söylenebilir.

1950 sonrası tek partili dönemden çok partili döneme geçişten itibaren, Türk sineması Sinemacılar Dönemi'ne girer. Bu andan itibaren de, 1950 öncesinden çok daha bilinçli yönetmenler sinemamızda çalışmalarına hız vermişlerdir. Ömer Lütfi Akad'la birlikte sinemamızda gerçekçi dokunuşlar görülmüştür. Ardından Halit Refiğ, Metin Erksan, Yılmaz Güney gibi usta yönetmenler zaman zaman filmlerinde gerçekçi yaklaşımlar göstermişlerdir. Ancak özellikle 1990 sonrası sektöre giren bazı yönetmenler, gerçekçi üslubu yardımcı bir öğe olmaktan çıkarıp temel bir araç olarak kullanmaya başlamışlardır.

Bu çalışmada, dünya sinema tarihinde gözlenen gerçekçi akımlar ve kuramcıları ele alındıktan sonra Türk sinema tarihinde görülen örnekler ve gerçekçi çabalar gösteren yönetmenler ele alınmıştır. Söz konusu yönetmenler ve filmler incelenirken içinde buldukları tarihlerin sosyokültürel ve siyasi durumları da göz ardı edilmemiştir. Çalışmanın uygulama bölümünde 1990 sonrası gerçekçi üslupla çekilen filmlerden altı tanesi seçilerek tarihsel çözümleme yöntemiyle incelenmiştir. Filmlerin gerçekçi sinema akımına yakınlıkları ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bu çalışmanın en büyük amacı Türk sinema tarihindeki gerçekçi filmleri özellikle de 1990 sonrasına odaklanarak masaya yatırmaktır.



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	FIRAT SAYICI	Numarası 084223001014
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon / Radyo Televizyon	
	Danışmanı	Prof. Dr. AYTEKİN CAN	
Tezin Adı		Realism in Turkish Cinema after 1990	

SUMMARY

When we look at the major movements in world cinema it is clear that the most successful ones are movements that are based on Realism: Soviet National Realism, Poetic Realism, Documentary school, Free Cinema, New Realism, New Wave, New Cinema, Dogma Movement etc... Most movie critics and historians agree upon the fact that there have been no particular movements in Turkish cinema. It is possible to argue that Turkish cinema has certain approaches rather than movements.

After 1950, the transition from single party regime to the multiple party system, Turkish cinema enters the “Filmmaker’s Era”. After that, many more skilled directors began to work at full speed. Turkish cinema started to see realist works with Ömer Lütfi Akad. Following that, famous directors such as Halit Refiğ, Metin Erksan and Yılmaz Güney showed realist approaches in their work from time to time. Finally, some of the directors who started working after 1990’s managed to use realism as a main tool rather than a complementary device.

In this work, we will first examine realist movements and theorists in world movie history and move on to their counterparts in Turkish movie history and directors who showed realist inclinations. While examining those directors and movies, all the existing socio-cultural and political situations of the respective eras have been taken into account. In the practical part of this work, six movies that were shot after 1990’s with realistic approach have been chosen and examined by historical analysis method while trying to document those movies’ inclinations to realist movement. The main focus of this work is to closely examine realist movies in Turkish cinema, especially the ones made after 1990’s.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....	1
PROBLEM.....	2
AMAÇ.....	2
ÖNEM.....	3

BİRİNCİ BÖLÜM

SANATTA VE SİNEMADA GERÇEKÇİLİK

1.1. SİNEMADA GERÇEKÇİLİK KAVRAMI.....	5
1.2. GERÇEKÇİ SİNEMA KURAMCILARI.....	7
1.2.1. Dziga Vertov	7
1.2.2. Siegfried Kracauer.....	8
1.2.3. Andre Bazin.....	9
1.3. DÜNYA SİNEMASINDA GERÇEKÇİ YAKLAŞIMLAR.....	11
1.3.1. Sovyet Toplumsal Gerçekçiliği.....	12
1.3.2. Şairane Gerçekçilik.....	16
1.3.3. Belge Okulu.....	17
1.3.4. Özgür Sinema.....	18
1.3.5. Yeni Gerçekçilik	20
1.3.6. Yeni Dalga.....	22
1.3.7. Yeni Sinema	25
1.3.8. Dogma Akımı	27
1.4. GERÇEKÇİ SİNEMANIN TEMEL ÖZELLİKLERİ	29

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA GERÇEKÇİLİK

2.1 1990 ÖNCESİ GERÇEKÇİLİK	33
2.1.1. 1990 Öncesi Sosyokültürel ve Siyasi Ortam.....	34
2.1.2. 1990 Öncesi Türk Sinemasına Genel Bir Bakış.....	39
2.1.3. 1990 Öncesi Türk Sinemasında Gerçekçilik.....	45
2.2 1990 SONRASI GERÇEKÇİLİK	58
2.2.1. 1990 Sonrası Sosyokültürel ve Siyasi Ortam.....	58
2.2.2. 1990 Sonrası Türk Sinemasına Genel Bir Bakış.....	60
2.2.3. 1990 Sonrası Türk Sinemasında Gerçekçilik.....	64

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1990 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA GERÇEKÇİ FİMLER

3.1. Araştırmanın Yöntemi	69
3.2. Araştırma Modeli	70
3.3. Evren ve Örneklem	70
3.4. Verilerin Toplanması	70
3.5. Sınırlılıklar	70
3.6. Çalışmanın Varsayımları	71
3.7. Bulgular ve Yorum	71
3.7.1. C Blok Filmi	71
3.7.1.1. Yönetmenin Hayat Hikayesi	71
3.7.1.2. Yönetmenin Sinema Dili	71
3.7.1.3. Yönetmenin Filmografisi	75
3.7.1.4. Film Özeti	75
3.7.1.5. Filmin Analizi	76
3.7.2. Mayıs Sıkıntısı Filmi	81
3.7.2.1. Yönetmenin Hayat Hikayesi	81
3.7.2.2. Yönetmenin Sinema Dili	81
3.7.2.3. Yönetmenin Filmografisi	84
3.7.2.4. Film Özeti	84
3.7.2.5. Filmin Analizi	85
3.7.3. Yazı Tura Filmi	90
3.7.3.1. Yönetmenin Hayat Hikayesi	90
3.7.3.2. Yönetmenin Sinema Dili	90
3.7.3.3. Yönetmenin Filmografisi	91
3.7.3.4. Film Özeti	91
3.7.3.5. Filmin Analizi	92
3.7.4. Meleğin Düşüşü Filmi	97
3.7.4.1. Yönetmenin Hayat Hikayesi	97
3.7.4.2. Yönetmenin Sinema Dili	98
3.7.4.3. Yönetmenin Filmografisi	99
3.7.4.4. Film Özeti	99
3.7.4.5. Filmin Analizi	100
3.7.5. Çoğunluk Filmi	106
3.7.5.1. Yönetmenin Hayat Hikayesi	106
3.7.5.2. Yönetmenin Sinema Dili	106
3.7.5.3. Yönetmenin Filmografisi	107
3.7.5.4. Film Özeti	107
3.7.5.5. Filmin Analizi	107
3.7.6. Gölgeler ve Suretler Filmi	111
3.7.6.1. Yönetmenin Hayat Hikayesi	111
3.7.6.2. Yönetmenin Sinema Dili	111
3.7.6.3. Yönetmenin Filmografisi	113
3.7.6.4. Film Özeti	114
3.7.6.5. Filmin Analizi	114
SONUÇ	118
KAYNAKÇA	120
ÖZGEÇMİŞ	127

GİRİŞ

Türk sinema tarihi neredeyse sinemanın icadıyla birlikte başlar. Osmanlı toprakları içerisinde yaşayan, özellikle azınlıkların ilgi ve uğraşı ile ülkemize gelen sinema, sonraları Türk vatandaşlarını da cezp etmiştir. Bilindiği gibi, çoğu resmi kaynağa göre Fuat Uzkınay'ın *Ayastefonos'un Yıkılışı* filmi Türk sinemasının ilklerindedir. Ardından tiyatrocuların el attığı ve daha çok tiyatro oyunlarının filme alınması sonucu ortaya çıkan eserler, bu noktadan baktığımızda oldukça güdük kalmışlardır. Muhsin Ertuğrul'un ağırlığında, hatta kimi yazarlara göre, tekelinde yaşanan Tiyatrocular Dönemi yerini 1950'lerde Sinemacılar Dönemine bırakmıştır. Kimileri yurtdışında sinema üstüne eğitimler almış yönetmenlerin eserleri, bugünkü anlamda sinema sanatını temsil eden yapımlardır. 60'lardan sonra ülke sinemasına hakim olan Yeşilçam anlayışı, 80 darbesine dek süregelmiştir. Henüz televizyonların evlere girmediği ve insanların akın akın sinema salonlarına koştukları bu dönem, nicelik anlamında Türk sinemasının en verimli dönemi olmuştur. Büyük yapımcılar, film yıldızları, piyasa yönetmenleri, aynı senaryoları evirip çevirip tekrar yazan eli hızlı senaristler ve İstanbul'daki film şirketlerine siparişle film çektiren taşralardaki sinema işletmecileri..vs. Yeşilçam'ın ayakta kalmasını sağlayan etkenlerdir. Elbette, Yeşilçam'ı ayakta tutan en büyük unsurlardan biri de, sinemada sadece ağlamayı ya da gülmeyi tercih eden halktır.

1980 darbesinden sonra ülke çapında neredeyse her etkinlikte olduğu gibi film sayısında da düşüş görülmüştür. Her türlü derneğin yanında sinema dernekleri de kapatılmıştır. Yeşilçam sistemi tamamen çökmüştür. Birçok yönetmen, senarist ve oyuncu işsiz kalmıştır. Kimileri televizyona kayarken kimileri de farklı mesleklere yönelmişlerdir. Aynı dönemlerde Hollywood sinemasının dünya çapında başlattığı akılcı pazarlama teknikleri sayesinde Türk seyircisi de sinema salonlarında Amerikan filmlerini tercih etmiştir. 90'ların ortasına kadar kendini toparlayamayan Türk sineması, bağımsız sinemacıların düşük bütçeli işleriyle kendine bir çıkış noktası aramıştır. Bunun yanı sıra, *Amerikalı*, *İstanbul Kanatlarımın Altında* ve *Eşkıya* gibi popüler filmlerle Türk seyircisi yeniden sinema salonlarına dönmeye başlamıştır. 2000'den sonra atağa kalkan Türk sineması, bağımsız sinemacılarla yurtdışından ödüller alırken, Hollywood metotlarını filmlerine ve pazarlama taktiklerine aktaran yapımcılar da Türk seyircisini arttırmıştır.

Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda ve Türk sinema tarihi incelendiğinde gerçekçi sinema örneklerinin ülkemiz sinemasında pek tercih edilmediği gözlenir. Eski

kuşaktan Ömer Lütfi Akad, Halit Refiğ, Ertem Göreç, Metin Erksan ve Yılmaz Güney gibi sinemacılar her filmlerinde olmasa da bazı filmlerinde gerçekçi öğelerden faydalanmışlardır. Türk sinemasında gerçekçi yaklaşımlar özellikle 1990'lı yıllardan bugüne dek adeta patlama yaşamıştır. Bunun en büyük sebeplerinden biri hiçbir yapım şirketine bağımlı kalmak zorunda olmayan, kendi senaryolarını diledikleri gibi filme alan bağımsız yönetmenlerdir. Filmlerini gerçekçi kılan çabalara, teatral havadan uzak, gerçekçi oyunlarıyla filmlere değer katan oyuncular da eklenince sonuçlar eskilere nazaran çok daha başarılı olmuştur. Genel hatlarıyla bakıldığında, yurt dışı film festivallerinde ödül alan filmlerin büyük çoğunluğu gerçekçi yapıyı baz alan filmlerdir. İşte bu da, son dönem yönetmenlerimizin yurtdışı başarılarını açıklayan en önemli cevaptır. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Tayfun Pirselimoglu, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoglu, Fatih Akın, Handan İpekçi, Ahmet Uluçay, Özer Kızıltan, Kudret Sabancı, Ulaş İnan İnanç, Serdar Akar, Derviş Zaim, Kutluğ Ataman ve Reha Erdem gibi önemli isimlerin çalışmaları, son dönem Türk sinemasında, gerçekçi sinemanın öncelikli örneklerindedir.

Bu çalışmada son dönem gerçekçi Türk sinemasından tesadüfi örneklem ile seçilen altı film tarihsel eleştiri yöntemiyle incelenmiştir. Aşağıda çalışmanın problemi, amacı ve önemine yer verilmiş olup sayıtlılar, sınırlılıklar ve yöntem bölümleri ise bulgular ve yorum kısmında açıklanmıştır.

Problem

Türkiye'de gerçekçi sinema akımlarının özelliklerini taşıyan filmlerin genel anlayışı nedir? Hangi yönetmenler, hangi filmlerinde gerçekçi yapıyı bir anlatım dili olarak kullanmayı tercih etmişlerdir? Yeşilçam döneminde oldukça seyrek rastlanan gerçekçi filmler ne olmuştur da 90'ların ortasından itibaren Türk sinemasını şekillendirmeye başlamıştır? Son dönem Türk sinemasında hangi yönetmenler gerçekçi anlatımı hangi filmlerinde ve hangi dozda kullanmışlardır?

Amaç

Bu çalışmanın yapılmasındaki temel amaçlardan biri Türk sinema tarihinde gerçekçi yaklaşımla çekilen filmleri ve yönetmenleri tanımaktır. Özellikle 1990 sonrası hızla artan gerçekçi film ve yaratıcılarını ele alan bu çalışma Türkiye'de gerçekçi sinemanın olup olmadığına dair sorular soracaktır. Son olarak 1990 sonrası çekilen filmlerden altı örnek seçilip tarihsel çözümleme ile incelenecektir.

Önem

Bu araştırma Türk sinemasında gerçekçiliği ortaya koymak anlamında faydalı olacaktır. Türk sineması üzerine yazılan kaynaklara bakıldığında gerçekçilik üzerine yazıların ne denli az olduğu görülebilmektedir. Türk sinemasında gerçekçi yaklaşımlar içeren filmleri, yönetmenleri, dönemleri ele alan bu çalışma, 1990 sonrasında sinemamızda gerçekçiliğin neden arttığını ve ne gibi faydalar sağladığını ortaya koymaya çalışacaktır. Araştırmanın en önemli amaçlarından biri 1990 sonrası Türk sinemasında gerçekçilik uygulamalarını görmektir. Bu araştırmanın, bu alanda çalışmalar yapmak isteyenler için aydınlatıcı olacağı ümit edilmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

SANATTA VE SİNEMADA GERÇEKÇİLİK

Gerçekçilik, ilk kez, bir estetik ve edebi kavram olarak 19. yüzyıl ortalarında Fransa'da ortaya çıkmıştır. Gerçekçiliğin çıkış amacı öncelikle sanatı klasik ve romantik akımların yapaylığından kurtarmaktır. Bunun yanı sıra çağdaş eserler üretmek ve konularını öncelikle yüksek sınıflar ve temalarla ilgili değil, toplumsal sınıflar ve temalar arasından seçmektir. Günlük yaşamın önyargısız, bilimsel bir tutumla incelenmesi ve edebi eserlerin bir bilim adamının klinik bulgularına benzer nesnel bir bakış açısıyla ortaya konmasıdır. Realizm anlayışının altında güçlü bir felsefi belirlenimcilik yatar. Genel olarak ele alındığında sanatın, toplumsal ilişkilere ve sorunlara bakış açısında gerçekçilik anlayışının belirgin hale geldiği görülür. Gerçekçilik; üretimi gerçeğe sadık kalarak yapmayı amaçlayan ve gerçeğe en yakın anlamda ulaşmayı hedefleyen bir sanat akımıdır (Jacobson, 1990: 25). Gerçekçilik bilinçli bir akım olarak 1853'te Fransa'da ortaya çıkmıştır. Sanatın, gerçeği yansıtması, gerçeği yalnızca doğrudan gözlemlenilebileceği; yalnızca çevrede yaşananların doğrudan gözlemlenebileceği ve gözlemcinin nesnel olmak için savaşması gerektiği, gerçekçilik akımının temelini oluşturmaktadır (Brockett, 2000: 445).

“19. yüzyıl Fransız sanatı ve fotoğrafındaki gelişmeler, sanattaki eski bir tartışmayı alevlendirir: Sanat gerçeği mi, güzeli mi ya da ideal olanı mı, gerçek olanı mı temsil eder? Resim ideali yaratır, fotoğraf gerçeği kaydeder! Ama kuram ve uygulama yine çatışma içindedir. Fotoğrafın ticari başarısı, halk ve eleştirmenlerce kabulü, fotoğraf ile resim arasında bir yarış başlatır. Bazı ressamlar (Eugene Delacroix, Edgar Degas, Gustave Courbet) resimlerini daha çok yalana benzer kılabilmek için fotoğraftan yararlanırken, bazı fotoğrafçılar da (Gustave Le Gray, Henry Peach) resimsel bir hava oluşturmak için odaklanmamış mercekle ve tiyatral düzenlemeler ile kostümlerden yararlanırlar” (İri, 2009:31).

Sanayi devrimi ile birlikte kapital Avrupa'nın oluşumu, aristokrasinin elinde tuttuğu değerleri Fransız Devrimi ile burjuvazinin ele geçirmesi, gerçekçiliğin tarihsel gelişimi olarak gösterilebilir. Burjuva kesiminin bir eleştirisi olarak toplumcu gerçekçilik, 19. yüzyılın ikinci yarısında, artan işçi sınıfının hak ve özgürlünü haykırdığı devrimler ile gerek sanat, gerekse siyaset alanında varlığını göstermiştir. 1848 devrimi ve Komünist manifestonun yazılması, sanat ve siyaset etkileşimini oluşturarak sanatçılara bu başkaldırıda aktif rol oynama sansını vermiştir. Gerçekçiliğin yansıtılması, kronolojik olarak, Mısır, Asur, Hitit, Ege ve Yunan sanatı ile başlar. Ardından Roma, Roma-Yunan sentezi, Rönesans, Barok, Yeni-Klasikçilik ve Gerçekçilik olarak gelişir.

Rönesans, gerçekçiliğin bilimsel olarak kavranması, gerçekçiliğin tarihi itibari ile somut varlığını belirlemesi açısından önemlidir. Bu sebeple ilkel, köleci, feodal, toplumlarda gerçekçilikten değil, gerçekçi öğelerin varlığından söz edilebilir. Feodal topluma karşı burjuva toplumun elinde olan güç, bilimsellik ve gerçekçiliktir. Böylece gerçekçilik de ilk kez sanatsal bir yöntem olarak varlığını kazanmış, ilk kez toplumsal yapıtların sanatsal olarak gerçekçi yansıması halinde var olmuştur (Çalışlar, 1986: 112).

Gerçekçilik kavramının en yaygın kullanımı sanatta görülür. Sanattaki gerçekçilik, tarihsel süreçte sanatın ortaya çıkışına kadar dayanır. Eski Yunan'a göre sanat bir çeşit zevk vererek öğretme yöntemidir ve bunu da görünen dünyayı taklit ve idealleştirme yoluyla yaparlar (Lynton, 1991: 56). Sanat yapıtı bir tür öykünme gerçekliği taşımaktadır. Bu bakımdan iyi bir sanat yapıtı gerçeklik sağlar. Bir tür imgelem olan sanat ürünü insanın duygusal yönüne hitap eder. Sanatın Platon tarafından ileri sürülen öykünmecî karakteri, onun sadece görsel yanını belirtmez. Bir sanat yapıtının ortaya çıkması için, o yapıtın esinlendiği nesnenin salt bir yeniden üretimi olması gerekmez; sanat yapıtı imgesel yaratışın da ürünüdür aynı zamanda.

Fransız edebiyatında Flaubert ile Zola'nın yanısıra Honore de Balzac, Stendhal, Rusya'da Lev Tolstoy, Ivan Sergeyeviç Turgenyev, Dostoyevski, İngiltere'de Charles Dickens ve Anthony Trollope, Amerika'da Theodore Dreiser, Ernest Hemingway, John Steinbeck, İrlanda'da James Joyce edebi realizmin önemli temsilcileridir. Diğer akımlarda olduğu gibi gerçekçilik akımı da öncelikle edebiyat ve plastik sanatlarda yayılmıştır. Sinemada gerçekçilik ise özellikle 2. Dünya savaşından sonra neredeyse her ülkenin ilgi alanına girmiştir. Eğer ki sanatı toplumsal bağlam içerisinde incelersek, çoğu zaman toplumsal ilişkiler ve sorunlarla yakından ilintili olan bir gerçekçilik estetiği ile karşılaşırız. Lukacs'ın ve Marksist estetik kuramının yapmaya çalıştığı da hem sanatsal akımların sosyal temelini ortaya koymak, hem de yansıtma felsefesinin estetik izdüşümü olan gerçekçiliği derinlemesine incelemektir (Daldal, 2005: 31).

1.1. Sinemada Gerçekçilik Kavramı

Sinema sanatı dışsal gerçekçilikle birebir ilişki kurabilen ender sanatlardan biridir. Film projeksiyonu, gözün hızla akan kareleri hareketli olarak algılaması gibi bir yarılsama sürecinin eseri olarak ortaya çıksa da, kameranın kendisi asla yalan söyleyemez (Armes, 1974; 18). Dünyayı olduğu gibi gösterecek ve bunu hem içeriği hem de biçimiyle yapabilecek en önemli sanat sinemadır. Ancak gösterilen bu gerçekçilik sanatçının bakış

açısıyla yansıtıldığından dolayı gerçek, belli bir oranda da olsa değişir. Mehmet Baydur'a göre sinema seyircisi gördüğü şeyin inandırıcı olduğunu düşünürse kanmaya hazır bir içgüdüyle olaya yaklaşmaktadır. Bu durum, sinemanın açıklanması zor bir güç göstergesidir (Baydur, 2004: 157). Arnheim, gerçek yaşamın sürekliliğine karşılık, filmin farklı zaman ve mekânlarda çekilmiş görüntülerin birleşimi olduğunu savunur. Ona göre sinema gerçek yaşamdan farklıdır. Gerçek yaşamda gözlemlenen her olay, her bir gözlemci için uzamsal ve zamansal olarak kesintisiz ve art arda tamamlanır. Ancak bir film çekimindeki zaman süreci bölümlenebilir. Bir sahnenin hemen ardından tamamen farklı bir zamanda geçen bir başkası gelebilir (Arnheim, 2002: 25).

Sinema sanatı diğer sanat dallarına oranla fiziksel gerçekçiliğe daha yakındır. Sinemanın pozitivist gerçekçiliğin, gözlem yapan ve kaydeden yanı ontolojik olarak daha ağır basar. Ele alınan konular ve bunların işleniş biçimiyle yapıtlar daha derin, Lukacsvari bir eleştirel gerçekçiliğe de ulaşabilir. Sanattaki biçimci eğilimler, hammaddelerini metaforik bir şekilde kullanır. Bir çok sinema yazarına göre, metaforik bir sinema dilinden ancak metaforik olarak bahsedilebilir. Mesela, Gilles Deleuze sinemasal metaforu sorgular. Roman Jakobson'dan alıntılar yapan Deleuze, sinemanın tipik bir metominik anlatım aracı olduğunu, çünkü özünde süreklilik ve ardışıklık olduğunu dile getirir. Metafordan farklı olarak, metominide bütünü bir parçası aslında bütünü simgeler. Sinema tarihçisi, yazarı ve kuramcısı Bazin'in üzerinde sıkça durduğu alan derinliği kavramı, sinema dilinin bu metominik kapasitesini kullanmaktadır. Mizansende yer alan unsurların dikkatli seçimi, dışsal gerçekliğin yüzeysel ve çelişkisiz görüntüsüne farklı anlamlar katabilir. Ünlü İtalyan sinemacı Pasolini'ye göre, sinemanın gerçekliği simgelerle değil, gerçeğin kendisi ile anlatır. Sinema dili metaforik değil, metominiktir. Çünkü gerçekliğin kendisini ifade etmek için metaforlara ihtiyacı yoktur. Metaforlar zihinsel, metominikler ise nesnel figürlerdir (Daldal, 2005: 38).

“Film anlatısının gerçekçi olarak değerlendirilmesinde sebep olan iki mekanizmadan bahsedilebilir. Birincisi anlatı yapısıyla ilgilidir. Bu noktada Todorov'un yaptığı sıralama akla gelir. Denge, bu dengeyi bozan ya da dağıtan bir gücün ortaya çıkması, dengesizlik ve yeni denge. Gerçekçi anlatılarda ortak olan bu yapıyı sağlayan unsurlardan biri, olayların belirli bir mantık çerçevesi içinde, neden sonuç ilişkisiyle gelişmesidir. Bu aynı zamanda dünyanın belirli bir felsefi dünya görüşü doğrultusunda düzenlenmesidir. Filme dair olan ikinci mekanizma gerçekliğin işleyişidir. Gerçeklik en temel anlamda 'şeylerin olduğu gibi' yansıtılmasıdır. Gerçekliğin sinemada yansıtılmasına dair olan önemli nokta, anlatının görüntüye dönüşmesidir. Film, görme kültürü üzerine kurulu olması nedeniyle, anlatının sinematografik anlatım teknikleriyle anlatılabilmesi son derece önemlidir” (Topçu, 2010:210).

Siegfried Kracauer sinemada gerçekçiliğin önemli kuramcılarında biridir. Ona göre sinema fiziksel gerçekliğin kutsanmasıdır. Kracauer'e göre, geleneksel yöntemlerle sinemayı anlamak mümkün değildir ve özgün bir sinemasal yaklaşım gereklidir. Belgeseller ve haber filmleri, ancak insani bir derinlik kazanabildikleri ölçüde anlamlıdır. Ancak bu insani derinlik de fiziksel gerçekliği boğan, dönüştüren bir biçim almamalıdır. Gerçek sinema bakışı, öyküleme ve belgeselin harmanlanmasından doğar. Kracauer'in savunduğu sinema anlayışı gerçekçi perspektifin sinemasal açılımların bir kanadını oluşturur. Andre Bazin'in alan derinliği ve Kracauer'in kendiliğinden unsurların senaryoya sızması düşüncelerine örnek teşkil eden filmler, içerik bakımından da Lukacs'ın sanatta gerçekçilik akımının ortaya çıkışı ve yönetici katmanların toplumcu ilericiliği arasında kurduğu paralelliği sinema alanında büyük ölçüde kanıtlar niteliktedir (Daldal, 2005: 42-44).

“Sinemanın gerçeklikle ilişkisi bütünüyle sağlıklıdır. Bu iki yönde böyledir: ekrandan izleyiciye doğru (gerçeklik hilelidir) ve kameradan konulara doğru. Sinema, izleyiciye bir şey sunmak istiyorsa, gerçekliği rahat bırakamaz. Çoğu zaman yıkıcı bir biçimde müdahale etmek zorundadır” (Bonitzer, 2006: 87). Sanatta ortaya çıkan her akım kuşkusuz ki, çıktığı dönemin toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel yapıtaşlarını yansıtır. Keza, sinema sanatında gözlenen akımlar da bu tarz yapıtaşlarından beslenir. Sinema sanatı yapısı gereği diğer sanat dallarından sıkça beslenmektedir. Ancak genel olarak akımlara bakıldığında, gerçekçi izler taşıyan her akımın diğerlerine göre çok daha hızlı sinemaya dahil olduğu görülür.

1.2. Gerçekçi Sinema Kuramcıları

Sinemada gerçekçiliği inceleyen ve araştırmalarında sık sık konu edinen birçok kuramcı, sinema tarihçisi vardır. Ancak bu çalışmada bütünlüğü korumak adına en önemli üç kuramcı ele alınmıştır: Dziga Vertov, Siegfried Kracauer ve Andre Bazin...

1.2.1. Dziga Vertov

Dziga Vertov, 2 Ocak 1896'da Polonya'ya bağlı bulunan Bialystok kasabasında doğar. Babası bir kitap dağıtıcısıdır. Bialystok'ta liseye, piyano ve keman çaldığı müzik okuluna başlar. 1915'te Moskova'ya taşınır. 1916'da Petrograd'a gider ve Psikonöroloji Enstitüsü'ne dahil olur. İnsan algısına ilgi duyar. Rus hükümetine seslenen Monarşist ideoloji karşıtı bir taşlama yazar. Ses kaydı denemelerini yapacağı işitme laboratuvarını kurar. *Demir El* adlı şimdi kayıp olan bir roman yazar. 1917'de onu sinemayla buluşturacak olan kameraman Alexander Lemberg'le tanışır. 1918 yılında Moskova Film Komitesi'nin

Belgesel Bölümü sekreteri olur. 1918-1919 döneminde *Haftalık Sinema* ve 1922-1924 döneminde ise *Sinema Gerçek* adlı iki dergi film dizisinde çalışan Vertov sinemanın temel ilkesi olarak devinimi öngörmüştür. Kamera ve sinemacının gözünü birleştiren bir yöntem olan Sinema-Gözü geliştirir.

Haber filmleri yönetmeni olan Vertov, özellikle Mayakovsky ve onun Konstrüktivist sanat anlayışından etkilenmişti. Vertov, Mayakovsky'nin nesnel anlatımcılığından, Meyerhold'un da tiyatrodaki seyirciyi oyuna katma çabalarından etkilenerek aynı şeyi sinemada yapmaya çalıştı. Sinema-göz ve sinema-gerçek gibi anlayışlar geliştirdi (Coşkun, 2003: 64).

Vertov, sinemanın en önemli ve temel yönünü, dünyanın duyumu oluşu şeklinde açıklar. Ona göre sinema-göz olarak kullanılan alıcı, bir uzay duygusu vererek, görünen olayların karmaşasını çözümlenmekte insan gözünden daha kusursuzdur. İnsan, gözlem anında, birtakım fiziksel ya da ruhsal durumlar yüzünden görülür olanı algılamada sorun yaşayabilir, oysa alıcı bunu daha çok ve daha iyi algılar. Gözlerimizi kusursuzlaştırabiliriz ama alıcıyla gözlerimizi sınırsız olarak kusursuzlaştırabiliriz. Vertov'un sinema-gözü bir yapıcı, bir yaratıcıdır. Ona göre, dünyanın değişik yerlerinde çekilmiş görüntüleri birbiriyle bir bütün oluşturacak, bir anlam yaratacak şekilde bir araya getirme işini en mükemmel olarak, kurgu sayesinde sinema-göz yapar. Sinema-göz, farklı yerlerden aldığı görüntüleri bir araya getirerek mükemmel ve binlerce değişik görüntü oluşturabilme yeteneğine sahiptir. Sinema-göz mekanik bir gözdür ve bu mekanik göz dünyayı yalnız kendisinin gösterebileceği şekilde bize gösterebilir. Bu mekanik sinema-göz, insanın sahip olmadığı bir hareket kesintisizliğine sahiptir. Sinemanın ilk kuramcılarında olan Vertov'un görüşleri Sovyet Birliği'nde, gerekse diğer ülkelerde büyük etki yapmıştır. Onun geliştirdiği kuramlar, bütün gerçekçi sinema okullarında ağırlığını duyurmuş ve Fransa'da başlayıp diğer ülkelere de yayılan sinema-gerçek akımının temelini oluşturmuştur. Vertov, aynı yıllarda belgesel çalışmalar yapan Robert Flaherty ile birlikte belgesel sinemanın kurucularından sayılır (Coşkun, 2003: 66).

1.2.2. Siegfried Kracauer

Almanya'nın önde gelen gazetelerinden Frankfurter Zeitung'da, 1933'te sürgüne gönderilinceye kadar pek çok köşe yazısı yazan ve sinema editörlüğü yapan Kracauer, Frankfurt Okulu'nun ünlü simalarıyla aynı entelektüel ortamlar içinde yer almış, özellikle Walter Benjamin'le dostluğu Benjamin'in ölümüne kadar sürmüştür. Frankfurt Okulu'nun

mimesis kuramını yadsıyan görüşlerini hiç paylaşmamış olsa da, kitle kültürüne duyduğu öfke açısından modernistlerle bir noktada buluştuğu söylenebilir. Kracauer'un en önemli eseri *Theory of Film*'dir. Kracauer insan ve doğa arasındaki kopuk diyalogu, sinemanın yeniden kurabileceğine inanır.

Siegfried Kracauer, gerçekçi kuramcılar içinde, 1960'ta ortaya koyduğu *Theory of Film* adlı kitabıyla önemli bir yere sahiptir. Avrupa'da az bilinmesine karşın, Kracauer'in kitabı İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'nde geniş yankılara yol açmıştır. Film Kuramı kitabı, rakipleri ile karşılaştırıldığı zaman, genel formatı açısından daha otoriter gözükmektedir (Andrew, 2007: 122). Kracauer'ın kuramının özü, sinemanın fotografik misyonudur. Kısaca fotoğraf ve sinema gerçekliği yeniden üretmeye böylesine yakın oldukları için kendi estetiklerinde bu özelliği öne çıkarmak zorundadırlar. Kracauer, film, fiziksel gerçekliği kaydetmek ve göstermek için eşsiz bir donanıma sahiptir, bu nedenle ona yönelir, der bir yazısında. Bundan dolayı o, içeriğin biçim üzerinde üstünlüğe sahip olması gerektiğini öne sürer. Daha sonra da biçimin estetiğinden çok maddi estetik adını verdiği anlayışı geliştirir.

Kracauer belgesel filmle çok az ilgilenir ve dikkatini ağırlıklı olarak en yaygın film tipine, yani anlatı filmine yöneltir. İdeal filmin biçimi olarak bulunmuş öyküyü görür. Böylesi filmler kurmacadır, ama bunlar icat edilmekten ziyade keşfedilirler. Kracauer için, film bir amaca hizmet eder. Saf bir estetik obje olarak yalnızca kendisi için var olmaz. Kendisini çevreleyen dünyada var olur. Gerçeklikten doğduğu için ona dönmek zorundadır. Sinema gerçeklikle aramızda aracılık yapabilir (Monaco, 2000: 377-378). Kracauer'ın kuramının çıkmasından önceki on yılda gerçekçi sinemanın biçimleri aydınlatılabildiği. Onlar, Kracauer'ın kendi temelinden farklı olmamak üzere, gerçekçi ekseninde, 'sinemasal olan nedir?' sorusu yerine 'sinema nedir?' sorusunu tercih etmişlerdir (Andrew, 2007: 149).

1.2.3. Andre Bazin

Bazin, 1918'de Angers, Fransa'da doğmuştur. Sinemaya olan tutkusu orduya çağrıldığı 1939 yılından itibaren artmaya başlamış, ordudaki görevi sırasında kısa zamanda politik nedenlerle kapatılacak olan bir sinema kulübü kurmuştur. Sinema üzerine yazmaya 1943'te *Le Parisien Libère* dergisinde başlamış ve 1951'de Jacques Doniol-Valcroze ve Lo Duca ile birlikte *Cahiers du Cinéma* adlı film dergisinin kurucuları arasında yer almıştır. Yeni Dalga'nın manevi babası olarak, Jean-Luc Godard ve François Truffaut gibi gelecekte film yapımcıları olacak film eleştirmenlerinin akıl hocası ve yakın arkadaşı olmuştur. Bazin,

40 yaşında lösemiden hayatını kaybetmiştir. André Bazin, İkinci Dünya Savaşı sonrası film çalışmaları ve film eleştirilenliğinin başlıca güçlerinden biridir. Nasıl ki, Eisenstein biçimsel kuramların en önemlisini oluşturmuşsa, André Bazin'in yazıları da, gerçekçi film kuramının tartışmasız en önemlisidir. Eisenstein gibi, Bazin de, hiçbir zaman açık bir tüme gelimci sistem oluşturmamıştır.

Onun yazılarını bölümler halinde yazma alışkanlığı Kracauer'in olduğu gibi ince bir sistem içinde düşüncelerinin toplanabilmesine engel olmuştur. Onun verdiği örneklerin düşünce yoğunluğu ve yapısal bağımlılığı Kracauer'de bulunmamaktadır. Bazin'in genel olarak izlediği yol, çok dikkatli bir şekilde film izlemek, onun özel değerlerini belirlemek ve zorluk ve çelişkilerini vurgulamaktır (Andrew, 2007: 153). Bazin, Kracauer'in tersine olarak, gerçekliğin anlamını açıklamaya çalışır. Pek çok gerçeklik türünden bahsedebilir. Ancak sinema öncelikle görsel ve uzamsal gerçekçiliğe bağlıdır. Bunlar, fizikçilerin gerçek dünyasıdır. Bu nedenle, sinemanın merkez gerçekliği, ifade gerçekliği veya konu maddesi gerçekçiliğine bağlı değil, hareketli resimlerin uzam gerçekçiliğine bağlıdır.

Sinema iki şekilde gerçekçi duygular yaratmaktadır. Birincisi, sinema nesnel arasında ve nesnenin uzamını kaydeder. İkincisi, bunu insanın dışında olarak otomatik bir şekilde yapar. Bazin'e göre, her fotoğraf izleyeni ilkel psikolojik bir güç ile etkiler. Bu, görsel özelliklerin fotokimyasal araçları ile görüntülerin tasarlanması şeklinde olur. Eğer, fotoğrafın doğrulara şöyle bir dokunup gittiğine dikkat edilirse, bazı psikolojik etkilerin kayboldukları görülecektir. Sinema kocaman, karmaşık bir teknoloji içermektedir: selüloit, emilim, uygun bir kamera, mükemmel bir tab edilme ve ışık kontrolünü sağlayan bir projektör gerekmektedir. Bu teknoloji insanoğlunun çalışması ve buluşudur. Bazin, bu tür buluşların talep edildiğini iddia etmektedir. Sinemanın ne olduğu ruhu altında, onun gerçekliğin mükemmel gösterimine olan arzusu yatmaktadır (Andrew, 2007: 156-157).

Bazin, yeni gerçekçilerin biçem buluşlarının artık gerçeklik içinde değil, gerçekliğin araçları ile yeniden oluşturulduğunu söylemektedir. Bu tür ifadeler Bazin'in, Siegfried Kracauer'in ve gerçekçi sinemanın diğer büyük kuramcılarının düştüğü çıkmaz sokağa düşmekten kurtaracaktır. Görüntünün plastikliği gerçek sinemasal bir oluşumdur. Bu, aracın mizacının kullanımının göz önünde tutulmasının bir ürünü değildir. Bunun yerine gerçekçi bir şekilde kullanılan araca bir değer eklenmektedir. Biçemin, gerçekliği değiştirme gereksinimi yoktur. Ancak, onun belli görünümünü sunmak için seçme yapabilir. Belirli bir zaman diliminin üzerindeki terimler arasındaki bir ilişki, olay tarafından

belirlenmektedir. Kurgulama kararları yalnızca, olayın durumu ile ilgili kararlar ve onun anlamıdır (Andrew, 2007: 176). Malraux, Pudovkin ve Eisenstein kurgu olmadan sinemanın bir sanat olmayacağını iddia ederler.

Bazin, kurgunun iki değişik düzenini ele alır. Birincisi sessiz sinema ile öncelikli olarak bağlantılıdır. Burada görüntüler, tartışmanın soyut prensibine göre ortaya konacaktır. Pudovkin, bunun en iyi örneklerini verir. Pudovkin, açık bir şekilde kurgulamadaki amacının, izleyicinin basamak basamak, olayın dramatik anlayışını kabul etmesine yönlendirmek olduğunu söyler. Kurgunun ikinci türü, sesin gelmesinden itibaren daha yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu psikolojik kurgudur. Olaylar dikkat değişimleri parçalarına ayrılmıştır. Örnek olarak, çekim/ters çekim kurgusu içinde bir konuşma verilmiştir. Çünkü böyle bir konuşmaya gerçek bir izleyici olarak katılırız.

Sonuç olarak, sinema, gerçeğin sanatı olarak bütünlük taşır, diyen Andre Bazin, sinemanın hammaddesinin gerçekliğin kendisi olmadığını ancak gerçekliğin selüloit üzerinde kalan izleri olduğunu savunmaktadır.

1.3. Dünya Sinemasında Gerçekçi Yaklaşımlar

Çalışmanın bu bölümünde dünya sinema tarihine damgasını vurmuş gerçekçi akımlar, yaklaşımlar ele alınmıştır. Bilindiği üzere Hollywood sineması dünya sinema tarihine damga vuracak büyük bir akım oluşturamamıştır. Ancak özellikle Avrupa kökenli sinema akımları tek başlarına bile Hollywood'la mücadele etmişlerdir. *“Küresel kültür, ulusal kültürlerle beslenecek, bir zamanlar sinemanın doruklarını oluşturan İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası, Polonya sineması, Alman sinemasının yaptığı gibi, diğer ulusların sinemalarının da katılımıyla oluşacak olan küresel sinemayı Hollywood egemenliğinden kurtaracaktır.”* (Parkan, 2004:87)

Sovyet Toplumsal Gerçekçiliği, Şairane Gerçekçilik, Belge Okulu, Özgür Sinema, Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, Yeni Sinema ve Dogma Akımı dünya sinemasında görülen gerçekçi yaklaşımları temsil eden ve genel geçerliği olan ana akımlardır. İçlerinde en yakın tarihli olan Dogma Akımı, bu çalışma sayesinde, belki de ilk kez bir kaynağa gerçekçi akım kategorisinde girmektedir.

1.3.1 Sovyet Toplumsal Gerçekçiliği

Rusya, diğer Avrupa ülkelerine nazaran endüstrileşme sürecine geç girmiş ve ekonomisi tarıma dayalı bir ülkeydi ve Rus toplumu, farklı ırk ve uluslara mensup insan topluluklarından oluşuyordu. Bunun yanında halkın çoğunluğu alt sınıfa mensuptu ve toprak köleliğinden yeni kurtulmuş bu insanlar ekonomik ve sosyal anlamda büyük bir karmaşa yaşıyorlardı. Çarlık rejiminin baskıcı tutumundan yılmışlardı. 18. ve 19. yüzyıllarda Avrupa'da gelişen siyasal olaylardan aydınlar vasıtasıyla haberdarlardı. Avrupa'daki anayasal gelişmelerden etkilenerek, bu tür bir süreci Rus toplumuna taşımak isteyen bazı aydınlar ve öğrenciler, daha 19. yüzyılın ortalarında liberal görüşler ileri sürmeye başlamış ve Rus toplumunda bu türde görüşlerin yayılmasına çalışmışlardı. Ancak 1917 yılına kadar sosyalistler tarafından çıkarılan ayaklanmalar, Çarlık rejimi tarafından bastırılmıştı. Daha sonra 1914 yılında Rusya'nın Birinci Dünya Savaşı'na katılmasıyla birlikte fakir olan halk daha da fakirleşmiş ve bu dönemde iyice güçlenen sosyalistler, 1917 yılındaki ayaklanmayla Çarlık rejimini tamamen yıkarak Sovyet Sosyalist Cumhuriyetleri Birliği'ni kurmuşlardı. Rusya, Ekim Devrimi'ni izleyen dönemde politik, ekonomik ve kültürel bir sarsıntı yaşamaktaydı. Gerçekleşen devrimin ardından, çok ağır ekonomik ve toplumsal sıkıntılar içinde bulunan ülke, bir yandan dışarıda ve içeride düşmanların saldırısını bastırmaya, bir yandan ekonomik gelişmeyi sağlamaya, bir yandan da ayrı halklardan oluşan bir ülkeye komünist ideolojiyi kabul ettirerek bir bütünlük oluşturmaya çalışıyordu (Coşkun, 2003: 41-42).

Yeni düzen, büyük bir toplumsal ve siyasal dönüşüm gerektiriyordu ve geniş halk kitlelerinin rejime ayak uydurabilmeleri için eğitilmeleri gerekiyordu. Böyle bir dönemde kendilerini ülkenin sanat ve tasarım kurumlarında önemli görevlerde bulan öncü sanatçılara, ağır ekonomik sorunlar karşısında yeniden kurulmakta olan bir toplumun yeni düşünce sistemini oluşturmak, şimdiye kadar burjuvaziye hizmet eden akademik sanatı yeni bildirilere uyarlamak gibi önemli görevler düşmekteydi. Bunu yapabilecek sanatsal araçların en önemlisi de sinemaydı (Günaydın, 1997: 24). Bu amaçla Sovyetler, 1918 yazında, ilginç bir uygulama yaparak; ajitasyon trenlerini ilk seferlerine çıkarttı. Bu trenler, bir propaganda merkezi olarak gerekli tüm donanıma sahiptirler ve aynı zamanla ülkenin en uzak köşelerine kadar ulaştılar. Bilgi ve ajitasyonun yanı sıra eğlenceye de yer verdiler. Trenlerdeki film ekibi bir yandan bütün ülkeyi görüntülerken bir yandan da halka film gösterileri düzenlediler (Abisel, 1989: 112). Lenin, sinemanın kamuoyunun oluşmasındaki

etki ve kudretini takdir etmiştir. Bütün sanatların içinde Rusya için önemli olanı, bana göre sinema sanatıdır diyerek, bu doğrultuda, sinemanın ulusallaştırılması hakkındaki kararnameyi 27 Ağustos 1919'da imzalamıştır (Onaran, 1994: 214). Nitekim sinemaya verilen önem sadece bu kararnameyle kalmamış, kararnamenin hemen ardından bir devlet okulu açılarak, yeni sinemacılar yetiştirilmeye başlanmıştır. 1922 yılında Yüksek Sinema Okulu adını alan okulun başında Kuleshov bulunmaktadır (Günaydın, 1997: 33). Bunu izleyerek ulusal ya da propaganda nitelikli birçok film yapıldı. Lenin'in direktifi ile bir devlet sineması ürünü olarak Agitki denen propaganda filmleri ortaya çıktı. Güncel filmler dışında bulunan bu tür filmler arasında herkese hitap eden: *Bütün Ülkelerin Proleterleri Birleşiniz*, orduya hitap eden *Kızıl Orduda Asker*, *Senin Düşmanın Kimdir?*, işçiye hitap eden *Lokomotiflerinizi Tamir Edin* gibi filmler sayılabilir. Bu filmlerin daha etkili olanları 1920–1922 yıllarında çevrilmiştir: *Doğu Halkı Kongresi*, *Açlık*, *Devrim Kaynaşması* ve Panteleieff'in Volga bölgesinde açlığı anlatan *Büyük Acıma* ve tarihsel bir dramı yansıtan *Mucize* adlı filmlerdir. Bu filmler Avrupa ve Amerika'ya da gönderilmiştir (Onaran, 1994: 213).

Söz konusu anlayış çok geçmeden devletin izin verdiği ve Toplumsal Gerçeklik denilecek bir akımı oluşturur. Bu akımla, farklı insan topluluklarından oluşan bir ulusa yeni düşüncelerle bir bütünlük kazandırılması amaçlanmaktadır (Günaydın, 1997: 24). Toplumsal Gerçekçilik kapsamında gelişen yeni Sovyet sineması, Avrupa sinemasından ve özellikle de o yıllarda büyük ölçüde dünya pazarını ele geçirmiş olan Amerikan sinemasından birçok açıdan farklıdır. Avrupa sinemasında, Amerikan sinemasına oranla sanatsal kaygılar daha fazla gözetilse de, aslında her ikisi de ticari bir temele dayanır ve izleyiciyi eğlendirme kaygısı ön plandadır. Sovyet hükümeti ise sinemayı, bir iletişim ve propaganda aracı olarak görmüş ve düşüncelerini yaymak amacıyla sinemadan yararlanmış, bu da çok farklı temalara, konulara ve anlatım özelliklerine sahip bir sinemanın doğmasına yol açmıştır. Ticari bir kaygısı olmayan Sovyet yönetmenleri, bu avantaja sahip olmayan Avrupa ve Amerika'daki meslektaşlarının aksine, özellikle teknik alanda kendi fikirlerini geliştirme açısından tam bir özgürlüğe sahip olmuşlardır. Ancak onların sineması da, komünizmin politik ideolojisiyle sınırlıdır ve onlar, insanları eğlendirmekten öte, onların ruhlarına ve kalplerine seslenmek durumundadırlar. Bu koşullarda yapılan filmlerde de birtakım özellikler ortaya çıkmıştır (Coşkun, 2003: 47). Bir film komünist politikaya uygun olarak kitlesel düşünceye zemin hazırlayacak fikirler taşımak zorundadır. İlke olarak her film, insanların gündelik yaşantısı ile belirgin bir şekilde bağlantılı bir sorun ya da kuramı ortaya koyar. Bu sosyolojik önem kapsamı gereği tüm yapımların temelini oluşturur. Buna

ek olarak, devrim olaylarını ve Çar rejimi altındaki yaşantıyı betimleyen çok sayıda yapım gerçekleştirilmiştir. Bunların her ikisinde de, hükümetin amacı doğrultusunda bir yöntem izlenmiştir. Sinema, ticari, estetik ve politik olarak Sovyet ideolojisinin ortaya konması için ideal bir araçtır. Yıllar geçtikçe, Sovyet filmleri ülkenin en ücra köşelerine kadar yaygınlaştırılacak, her mahallede bütün erkek, kadın ve çocuklar devletin toplumsal, bilimsel, endüstriyel ve politik ilerlemesinden haberdar edilecektir. Kitlelerin ilgisini film endüstrisine çekmek için, senaryo yazım aşamasından itibaren yapımlarda onları ilgilendiren olgular kullanılmıştır (Rotha, 1996: 146) .

Vertov'a göre sinemacının baş görevi, gerçeği olduğu gibi, meydana geldiği anda yakalamaktır. Vertov'un amacı, yaşantıdan alınmamış her şeyi sinema dışı bırakmak ve hiçbir ön hazırlık yapmadan yaşantıyı olduğu gibi perdeye aktarmaktır. Bütün bunların yanında, Vertov'un kuramında yeni bir öge vardır; kurgu. Vertov'a göre, sinemanın işi, tamamen nesnel olarak elde ettiği filmin parçalarıyla birlikte başlıyordu; sinema yapıtı, bu parçaların ölçülüp biçilmesiyle, aralarında bağıntı kurularak, seçme yapılarak, tartım sağlanarak meydana getirilecektir. Sinema – Göz, Ekim Devrimi'nde yaşam bulmuştur ve Sinema–Göz'ün özellikleri kısaca şöyledir: Sinema – Göz, bir tablo sineması değildir, sinema işçilerinin gruplaşması da değildir, herhangi bir sanat eğilimi de değildir. Sinema – Göz, ağır ağır oluşan bir sanat hareketidir. Sırf yapmacıktan etkilenmeye yönelik olmayan, bu izlenimi yaratmaktan titizlikle kaçınan ve olayları aynen vererek gerekli etkiyi sağlamayı maksat edinen bir oluşturdur. Sinema – Göz, gözümüze yansıyan dünyanın belgesel bir çözümüdür. Sinema –Göz, tüm dünya işçilerini her birinin yaşadığı olaylar, değiş – tokuş edilerek görsel bir bağla birbirine bağlamak isteyen bir yöntemdir. Tüm Sinema – Göz üretimleri, ön incelemelere başvurulmadan, oyuncusuz, dekorsuz ve replik ve diyaloglar ezberlenmeden gerçekleştirilir. Vertov'un bu dönemde bu kuramlarla oluşturduğu diğer filmleri *Lenin için Üç Şarkı*, *Bir Parça Ekmeğin Öyküsü*, *Lenin'in Ölümünden Bir Yıl Sonra*, *Sovyetler İleri*, *Dünyanın Altında Biri*, *On birinci Yıl*'dir (Onaran, 1994: 217) .

Sovyet sinemasının bir diğer önemli ismi de; 14 Ocak 1899 yılında Tambov'da doğan Kuleshov'dur. Kuleshov, genç yaşında çizer olarak sanat dünyasına atıldı. On sekiz yaşında ilk filmini yönetti ve ilk kuramsal yazılarını yayımlamaya başladı. Kurguyu sinemanın temel ögesi olarak görmeye başladığı yazılarındaki düşünceleri, sonraları öğrencileri olan Eisenstein ve Pudovkin tarafından daha da geliştirildi (Kaliç, 1992: 49). Kuleshov'a göre film, önceden belirlenmiş bir biçime göre çekimlerin bir araya getirilmesidir ve filmsel malzemenin bilinçli örgütlenmesi anlamını yaratmaktadır. Ayrıca, alt ve üst açıdan yapılan çekimler gibi, her çekim bir yandan anlamlı bir simge olurken, öte

yandan çekimin sunuluşu ya da biçimi de simgenin anlamına da katkıda bulunmaktadır (Coşkun, 2003: 48). Temel malzeme olarak selüloit şeritlerle film yapımında ilk deneyleri gerçekleştiren Kuleshov, farklı düzenlerde film parçalarını değişik biçimlerde kurgulayarak Kuleshov Efekti denilen etkiyi bulmuştur. Kuleshov bu deneylerde, çeşitli uzunluktaki film parçalarının ilişkisini, etkileşimini ve kesişiminin ilgi çekici efektlerini bulmaya çalışmıştır. Bir dizi film çalışmalarıyla kurgu, filmsel boşluk ve zaman, filmsel gerçek gibi alanlarda yepyeni buluşlar ortaya koymuştur. İlk zamanlarda başkalarının filmlerinde deneysel arayışlar içinde kurguları üzerine çalışarak kuramını sağlamlaştıran Kuleshov, *Bay Batı'nın Bolşevikler Ülkesindeki Olağanüstü Serüvenleri* ve *Ölüm Işını* gibi filmleri beğenilmesine karşın, sonraları parti çizgisine aykırı çalışmalar yapması nedeniyle işsiz kalmış ve sinemadan uzaklaşmıştır (Günaydın, 1997: 36-37).

Kuleshov'un öğrencilerinden biri olan Eisenstein'in ilk filmi olan *Grev*, onun kurgu yönteminin gelişimindeki ilk basamak olduğu gibi, aynı zamanda ilk kitle filmidir. 1925 yılında, 1905 yılında yaşanan olayların tümünü içermesi, planlanan, ama sonra sadece tüm ayaklanmayı simgeleyecek bir bölümde karar kılınan *Potemkin Zırhlısı* filmini yapmıştır (Coşkun, 2003: 49). Tarihsel filmlerin, propaganda kaygısı da ön planda tutularak, lirik belgesellik ve Vertov'un fikirleriyle donatılmak suretiyle bu dönemde ortaya çıkan büyük yapıtı *Potemkin Zırhlısı* sayesinde Eisenstein, bütün dünyada haklı bir üne kavuşmuştur. Bu film sinema tarihinde önemli bir olayı belirler: İlk kez gerçekten destansı biçimde, daha önce görülmemiş bir tekniğin kullanımı ile toplumsal bir davanın görünülerinden birinin büyük belgeseli ortaya çıkmıştır *Potemkin Zırhlısı*, bir Yunan Trajedisi şeklinde düşünülmüştür. Beş bölümden oluşur. Filmde kahraman yoktur. Bu filmin kahramanı, zırhlının kendisi ve kalabalık kitlelerdir. Filmin kahramanının olmaması, 1925 yılı sineması için çok yenilikçi bir anlayıştır. Filmin en önemli sahnesi ise; Odesa Merdivenleri sahnesidir. Halkın üzerine ateş açılıp, halk merdivenlerden aşağı doğru inerken ufak, ayrıntı planlar, adamın düşen gözlüğü, aşağı doğru inen bebek arabası vs... verilerek olağanüstü bir sahne yaratılmıştır. Eisenstein, sinemanın yalnızca bütün öteki sanatların kazanımlarını kendi yararına benimsemesini değil, bunun ötesinde, bunlara kendi öz dilinin etkilerini eklemesini isteyerek, şunu ekliyor: 'Bizim sanatımız eşit bir biçimde, hem komünizmin, hem de sanatsal yaratımın bilimsel çözümlemesinin üstünde temellenmelidir.' Kuleshov'un etkilemenin, heyecanlandırmanın, öğretmekten daha önemli olduğunu ve sanat dilinin kendine özgü yollarını araştırmak gerektiğini düşünüyordu. Sinemada kurguya ve komünist bir bakış açısından da kolektif kahramanlara duyduğu ilgi bundan kaynaklanıyordu (Ferro, 1995: 168-169).

1920 Yılında Devlet Sinema Okuluna giren Pudovkin, burada Gardin ve Kuleshov gibi iki önemli kuramcıyla çalışmıştır. 1921’de Rusya’nın en verimli bölgesi olan Volga Boylarında baş gösteren korkunç açlık dalgasını anlatan *Açlık* filminde yönetmenlikle senaryo yazarlığını Gardin ile paylaşan Pudovkin, 1922’de Kuleshov’la çalışmaya başlar ve 1924’te Kuleshov’la beraber *Bay Batı’nın Bolşevikler Ülkesindeki Olağanüstü Serüvenleri* adlı güldürüyü çeker. Pudovkin, sinemadan ziyade tiyatroya daha yakın eserler vermiş amatörlerle değil, Vera Baranovskaya, İnkijinov gibi profesyonel oyuncularla çalışmıştır (Onaran, 1994: 221).

Pudovkin, 1925–26 yılları arasında ilk filmi *Beynin Mekaniği*’ni çeker. Ünlü ruhbilimci Pavlov’un şartlı refleks buluşu üzerine yaptığı bu film belgeseldir. Ardından, 1926 yılında çektiği Maxim Gorki uyarlaması olan ilk uzun metrajlı filmi *Ana* ile Eisenstein’in *Potemkin Zirhlisi*’na yakın bir başarı sağlar. *Ana*, yaşlı bir kadının siyasal bilinçlenme sürecini anlatır. Pudovkin, daha sonraki filmlerinde de bu temaya bağlı kalarak, 1927 yılında *St. Petersburg’un Sonu* filminde, filmin kahramanı olan genç köylünün, savaşta ve daha sonra geldiği büyük kentteki şaşkınlığı ve yabancılaşması anlatılır. 1929 yılında yaptığı *Asya Üzerindeki Bir Fırtına / Cengizhan’ın Torunu*’nda ise, Moğolistan’daki İngiliz işgalcilere karşı devrimcilerin mücadelesi sırasında bir köylü gencin bilinçlenmesi anlatılmaktadır (Coşkun, 2003: 52-53).

1.3.2. Şairane Gerçekçilik

Esin Coşkun’a göre Şairane Gerçekçilik, dış yönüyle yani çevre seçimi, bu çevreyi işleyiş bakımından lirik veya şiirsel denilebilen, özünde ise toplumdaki birtakım çarpıklıkları bireylerin içinde bulunduğu psikolojik ve sosyolojik durumlar vasıtasıyla ifade eden filmlerdir (Coşkun, 2003: 113). 1930’lu yılların ortası ve 1940’lı yıllarda görülen bu akım, günlük yaşamın şiirsel yanlarını, duyarlı bir film diliyle ve çarpıcı bir mizansenle sunmasıyla tanınır. Şairane Gerçekçilik Fransa’da başlayan bir akım olmasına rağmen, gerçekçi üslubu, keskin bir toplumsal eleştiri ile bir araya getirerek kısa zamanda Fransa dışında da saygınlık kazanmış ve bazı yönetmenlere ilham kaynağı olmuştur (Kerimoğlu, 1997: 130). Şiirsellik ve gerçekçilik olarak iki anlam içinde değerlendirilebilecek bu akımın şiirsel yönü çevre seçimi ve film karakterlerinin davranışlarında yatmaktadır. Islak caddeler, sisli limanlar ve kır kahveleri genel olarak kullanılan mekânlardır. Film karakterlerini ise asker kaçakları, umutsuz katillerden oluşmuş erkekler ve yaptığı evlilikle mutlu olamamış, yeni aşkında mutluluğu arayan kadınlar oluşturur. Bu kadınların sevgiye

inanmadıkça ruhunun gizlerini açmanın imkânsızlıkları anlatılarak, konu olarak imkânsız aşklar ele alınmaktadır. Akımın gerçekçilik yönünü ise karakterlerin karşılıklarına çıkan yaşamın katılığının simgesi olarak görülen polis ve gangsterlerin varlığı oluşturmaktadır (Onaran, 1999: 138).

Akımın anarşist yönünü oluşturan Jean Vigo kuşkusuz ki, Şiirsel Gerçekçiliğin en ünlü yönetmenlerindedir. 1933 yılında çektiği *Hal ve Gidiş Sıfır* Vigo'nun ilk konulu filmidir. Film gerçekçi yaklaşımının yanı sıra, başkaldıran ve özgürleştiren bir şiir tarzını da korur. 30'lu yıllarda Fransa'da ortaya çıkan bu akımın en ünlü temsilcisi, Şiirsel Gerçekçilik yerine toplumsal fantastik tanımlamasını tercih ettiğini söyleyen Marcel Carné'dir. Carné'nin 1938 yılında yaptığı *Sisler Rıhtımı* ve 1939 yapımı *Gün Doğarken* filmleri, Şiirsel Gerçekçiliğin tüm özelliklerinin yanı sıra, yaklaşan savaşın yol açtığı sıkıntı ve bunalımların izlenimlerini de taşıyan karamsar, hatta karamsarlığını nihilizme kadar vardırıan filmlerdir (Coşkun, 2003: 113-114). Seneler sonra Marcel Carne'nin *Sisler Rıhtımı*'ndan etkilenen Akad, Attila İlhan'ın senaryosunu yazdığı, başrollerinde Sadri Alışık ve Çolpan İlhan'ın bulunduğu *Yalnızlar Rıhtımı*'ni yönetecektir.

Rene Clair'in sesli sinema döneminde yaptığı kimi filmleri Şiirsel Gerçekçilik akımı içinde ele alınır. 1923'te yaptığı *Uyuyan Paris* ve 1924 yapımı *Perde Arası*, hem dadaist hem de sürrealist özellikler taşımaktadır. Hem dadacıların hem de sürrealistlerin sahip çıktığı *Perde Arası*, avant-garde sinemanın önemli filmlerinden biri olarak kabul edilmiştir. Julien Duvivier, Şiirsel Gerçekçilik akımı içerisinde yer alan bir başka yönetmendir. Aynı zamanda Şiirsel Gerçekçilik olarak nitelenen filmlerin değişmez oyuncusu Jean Gabin'i keşfederek, filmlerinde ona rol vermiş ve ikisinin ünlü olması aynı zamanda gerçekleşmiştir. 1937 yapımı *Cezayir Batakhaneleri*, Jean Gabin ile yaptığı ve Şiirsel Gerçekçilik kapsamında değerlendirilen en önemli filmidir (Coşkun, 2003: 117-121).

1.3.3. Belge Okulu

Belgesel kelimesini ilk olarak kullanan John Grierson'a göre belgesel film; olanın yaratıcı bir uygulamadan geçirilmesi olarak adlandırılmalıdır. Philip Dunne ise belgesel filmi '*doğası gereği deneysel ve yaratıcı olan*', şeklinde tanımlar. Sinemanın gerçeklikle olan ilişkisi, sinemanın doğuşundan beri tartışılmaktadır. Bu konuda değişik görüşlere sahip yönetmenlerin elinden çıkan filmler, önerilen savların çeşitliliğini arttırmıştır. Kimi zaman da bu görüşler bir okul oluşturacak denli güçlü olmuştur. Robert Flaherty, Dziga Vertov,

John Grierson, Paul Rotha, Vittorio de Sica, André Bazin gibi yönetmen ve kuramcılar sinemada gerçekçi okulun temsilcisi olarak kabul edilir (Coşkun, 2003: 152-153).

Robert Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* adlı filmi, belgesel türün ilk örneğidir. Bu ilk belgesel filminden sonra Flaherty, ilkel toplumların yaşantılarını, özellikle doğa-insan savaşımını gerçek olarak sergilemeye çalıştığı başka belgeseller de yapmıştır. Bu belgesellerinde, öncelikle insan ve yöreden başlayıp bunlarda var olan öyküyü çıkarmaya çalışmış, kamerasını spontane bir biçimde kullanarak dramını, kişilerin fiziksel varlığı gerçeği üzerine kurmuştur (Coşkun, 2003: 154).

Vertov'un, sinema-gerçek kuramı doğrultusunda yaptığı çalışmalar, İngiliz Belge Okulunu, İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasını, Frank Capra'nın İkinci Dünya Savaşı sırasında çektiği belgesel filmleri, Fransa'da Jean Rouch'un öncülük ettiği Cinema-Vérité'yi ve yine Fransız Yeni Dalgacılarını etkilemiştir. Flaherty ve Vertov'un gerçekçilik çabaları 1930'lara gelindiğinde, John Grierson'un öncülüğünde İngiliz Belge Okulunun kurulmasıyla sonuçlanmıştır (Coşkun, 2003: 155-156).

1924 yılında Amerika'ya giden John Grierson, üç yıl boyunca Chicago Üniversitesi'nde basın, sinema ve kitle iletişim alanlarında, kitle iletişim araçlarının insanlar üzerindeki etki gücünün kaynakları üzerine araştırmalar yapar. Bu sırada, bu alanın önde gelen kuramcılarında biri olan Walter Lippman'ın görüşlerinden etkilenir. Grierson da, sokaktaki adamdan her konuda bilgi sahibi olmasını beklemenin, ondan çok şey istemek olduğu düşüncesindedir. Dolayısıyla yapılması gereken, modern dünyanın karmaşıklığına uygun ve demokrasinin gereklerini karşılayabilecek yeni bir eğitim sistemi geliştirmektir (Coşkun, 2003: 161). Belgesel film yapımında temel amaçlarını halka ulaşmak olarak koyan Grierson, sanatsal gelişimin de deneylerle oluşacağını düşünmektedir.

1.3.4. Özgür Sinema

Özgür Sinema, İngiliz Sinema Enstitüsü'nün Deney Komitesi'nce desteklenen genç yönetmenlerin İkinci Dünya Savaşından sonra yaptıkları belge filmleriyle başlayan ve bu belge filmlerini yapan yönetmenlerle bunlarla aynı yolu tutan bazı yönetmenlerin getirdikleri sinema anlayışından ortaya çıkmış bir akımdır (Onaran, 1999: 141). İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan sıkıntıları, Londra'daki ünlü Ealing stüdyolarında çevrilen komedi filmleriyle bir ölçüde unutmaya çalışan İngiliz sinema seyircileri, 1950'lerin sonlarına doğru beyazperdede oldukça farklı bir gerçeklikle yüz yüze geldiler.

İşçi sınıfı, bireysel ve toplumsal boyutlarıyla sinemadaki yerini almaya başlıyordu. Önce Özgür Sinemacıların kısa metrajlı belgesel filmleri, ardından bu grubun dağılmasıyla 1960'ların başında doğan İngiliz yeni dalgasının konulu filmleri izleyiciyi toplumsal sorunlarla olduğu kadar yeni bir sinema anlayışıyla da yüz yüze getirdi (Gürata, 1997: 177). 1950'lerin ortalarında İngiltere'de ortaya çıkan Özgür Sinema hareketinin kökeninde, İngiliz sinemasının belge film geleneği vardır. 1947 yılında çıkmaya başlayan *Sequence* adlı sinema dergisi etrafında toplanan Lindsay Anderson, Tony Richardson ve Karel Reisz gibi isimler, önce *Sequence*'de daha sonra da 1951 yılında çıkmaya başlayan *Sight and Sound* dergisinde yazdıkları yazılarda, İngiliz yapımlarına saldırıyor ve radikal bir değişim isteğini dile getiriyorlardı. Zamanla sinema yazıları yazmanın ve film eleştirisi yapmanın yanı sıra kısa belgeseller de çekmeye başlayan bu isimler, 1956 yılında bir manifesto yayınlayarak Özgür Sinema hareketini resmen başlattılar. Yayınladıkları manifestoda, bu davranışlarıyla özgürlüğe inandıklarını göstermeye çalıştıklarını ifade eden Özgür Sinemacılar, Özgür Sinema başlığı altındaki ilk toplu gösterilerini de aynı yıl düzenlerler (Coşkun, 2003: 99).

İngiltere'de ortaya çıkan Özgür Sinema, günlük yaşamın kendi doğal akışı içinde kaydedildiği, bunu yaparken de çevrim koşullarının önemsiz sayıldığı bir akımı kapsamaktadır. Özgür Sinema'yı başlatan ilk gösteri, 1956 yılında İngiliz Sinema Enstitüsü'nün *Düş Ülkesi*, *Birlikte* ve *Annem İzin Vermez* filmleriyle yapıldı. Film yapımcılarının kurgucu rolünü reddederek gözlemci bir anlayış içinde çevirdikleri Özgür Sinema filmleri Richardson, Reisz ve Anderson'ın öykülü sinemaya geçişleriyle son buldu (Gündeş, 1991: 107). Özgür Sinemacılar, filmlerinde çalışan sınıfın problemlerini ve sosyal içerikli konuları gündeme getirmişlerdir. Bu tutumları, 1960 yılına kadar yaptıkları tüm belgesel çalışmalarında devam eder. 60'larda ise, yine aynı konuları ele almakla birlikte, filmlerinde öyküleyici bir anlatıma ve daha bireysel bir bakış açısına kayma olur. Bu tutum değişikliğinin altında, kuşkusuz Fransız Yeni Dalgası vardır. Nitekim Özgür Sinemacıların 1960'larda yaptıkları filmler, bazı İngiliz eleştirmenlerince İngiliz Yeni Dalgası olarak adlandırılır. Filmlerinde yalnız görünen gerçeği değil gerçeğin altında yatan olgu ve olayları da vermeye çalışan Özgür Sinemacılar, bunu yaparken şiirsel bir anlatımı, kuru bir nesnellığe tercih etmişler, yaşamın sıradan görüntülerini görselliği ön planda tutarak yansıtmaya çalışmışlardır. Anderson'un yaptığı *Düşler Ülkesi* adlı belgesel Özgür Sinemanın ilk önemli yapıtı olarak kabul edilir (Coşkun, 2003: 200-202).

1.3.5. Yeni Gerçekçilik

İtalya'da faşist iktidarın ilk yıllarında sinema ile fazla ilgilenilmemiştir. Ancak İtalyan İmparatorluğu, faşist sistemin propagandasını yapmak için, Musollini'nin yükselişi ile birlikte sinemayı bir araç olarak kullanmaya başlamıştır. Bu anlayışla hükümet, sinema alanına el atmış ve film stüdyoları kurarak, sinema okulları açarak, parasal destek sağlayarak, dışarıdan gelen filmlere karşı birtakım koruyucu önlemler alarak sinema endüstrisini geliştirmeye ve denetlemeye başlamıştır. Ancak sinema alanındaki tüm yatırımlara ve korumalara karşın yapılan filmler belli bir sanatsal düzeyi yakalayamamıştır (Coşkun, 2003: 144-145). Yeni Gerçekçilik, Roma'nın bombalanması, Sicilya'nın işgali, Hitler'in Mussollini'yi kukla gibi kullanması, Mussollini'nin Faşist Konsülün desteğini kaybetmesi ve İtalya'da faşizmin yenik düşmesiyle bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır. Faşist hükümet ile sinema okullarında yetişen genç sinemacılar arasındaki ideolojik fark, bir yandan genç sinemacıların bilinçli olarak film yapmayı reddetmelerine yol açarken, diğer yandan da hükümetin baskıcı bir tutumla, bu genç sinemacıların oldukça gelişmiş stüdyo olanaklarından uzak tutulmalarına yol açmıştır. Film yapım sürecinin dışında kalan genç sinemacılar, sinema kuramları ve eleştirisi ile ilgilenerken kendi sinema anlayışlarını oluşturmaya çalışmışlardır (Çelikcan, 1997: 149-150). İkinci Dünya Savaşının yenik ülkesi İtalya, toplumsal sorunlarıyla boğuşmak zorunda kalmıştır. Toplumsal sorunlara önem vermek, ulusal yaşayışı büyük bir dürüstlikle, insancıl bir tutumla yansıtmak, bu sorunları kendi doğal çevresinde ele alıp işlemek, dramatik yapıyı yaşamın doğal akışına uydurmak, siyah beyaz filmlerden ve yalın bir anlatımdan yararlanmak Yeni Gerçekçilik akımının özelliklerini oluşturmaktadır (Özön, 1990: 164). Savaşın yol açtığı yıkım, stüdyoları kullanılmaz hale getirmiştir. Film hammaddesi, sermaye ve ekipman eksikliği yönetmenleri başka çareler bulma yoluna itmiştir. Stüdyo dışında profesyonel olmayan oyuncularla çekilen filmlerin bütçeleri de oldukça düşmüştür. Hal böyle olunca da, filmler ister istemez belgeselci bir nitelik kazanmıştır.

Birçok kaynağa göre, Yeni gerçekçilik, bir akım olarak Roberto Rossellini'nin *Roma Açık Şehir* filmiyle başlar. Sona ermesi ise, faşizmin yıkılmasına yani 1950'lerin başlarına rastlar. Bu akımın son filmi olarak Vittorio de Sica'nın *Umberto D.* filmi gösterilir. Akımın en önemli temsilcileri arasında, Luchino Visconti, Giuseppe De Santis, Vittorio De Sica ve Roberto Rossellini yer alır. Ancak akımın mirası Fellini, Antonioni ve Passolini gibi birçok önemli yönetmeni etkilemiştir. Yeni gerçekçi yönetmenler, sinema endüstrisinin alışlagelmiş kalıplarını yıkmaya çalışmıştır; profesyonel ve yıldız oyuncular

yerine, senaryodaki karakterle benzer toplumsal çevrelerden gelen tamamen amatör, mütevazî oyuncular kullanmak, stüdyo dışında açık havada ve olayın gerçek mekanında çekimler yapmak, André Bazin'in üzerinde yoğun biçimde durduğu alan derinliği uygulaması, Yeni Gerçekçi filmlerin ortak özellikleridir.

“Star sistemini terk etmek ve böylelikle faşist ideolojinin kişi kültü ve kahramanlık kavramlarını yadsımak, sanatsal olduğu kadar politik bir tutumun da göstergesidir. Yeni-gerçekçiliğin en önemli kuramcılarında, De Sica'nın senaristi ve yakın dostu Cesare Zavattini, kahramanların seyircide yarattığı aşağılık duygusundan nefret ettiğini, artık, seyirciye, kendisinin hayatın gerçek kahramanı olduğunu söyleme vaktinin geldiğini, sık sık vurgular” (Daldal, 2005: 44-45).

Çoğunlukla profesyonel olmayan oyuncu kullanımı İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının gelişiminde önemli bir basamak olarak tarihe geçmektedir. Bu akımda yapay kurgu yerine, doğal kurgunun oluşturulması gerekir. Film montajına gerçekten var olmayan bir şey kesinlikle eklenmemelidir. Yaşamın kendi doğal akışı dramatik yapıya uydurularak verilmelidir. Yeni Gerçekçilik tamamen saf bir durumda bulunmaktadır. Anlatım filmin doğal akışı içinde yalın olmalıdır. Kaynağını bazı estetik eğilimlerden almaktadır (Bazin, 2000: 184-187).

Belgesel film türünün içerisinde savaş sonrası İtalya'da başlayan Yeni Gerçekçilik akımının etkisinde yapılan filmler öykülü filmler olarak kabul edilmekle birlikte, toplumsal konulara önem verişî, aktör olmayan kişileri kullanması, gerçek insan yaşamlarını konu alışı ve konuyu doğal mekânlarda yeniden yaratması özellikleriyle bir tür belgesel film kabul edilmektedir. Yeni Gerçekçi sinema akımının kuramcısı Cesaere Zavattini olup bu türde örnekler veren diğer yönetmenler de Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti, Antonioni ve Federico Fellini'dir (Gündeş, 1991: 100-102).

Yeni Gerçekçi yönetmenlerin amacı bir anti - stüdyo görüşüydü. Hollywood ışıklandırmasını göz ardı ederek, Yeni Gerçekçiler, yerleşim yerinde doğal ışığı kullandılar. Sahne esinlemeli melodramları bırakarak, savaştan zarar görmüş ülkelerinin sokaklarına yöneldiler. Hollywood'da yapıldığı gibi yalnızca senaryoya uygun görüntüleri kullanmak yerine, olağan mimikleri, mizansenini oluşturan ifadeyi vurguladılar. Kamera ile en iyi şekilde eldeki anın gerçeğini yakalamaya çalışırken aktör ve aktrislerde doğaçlama yolunu seçtiler. Çerçeveleme ve kamera hareketi 1930'ların İtalyan sinemasında bilinmeyen bir esnekliğe doğru yol aldı (Biryıldız, 1998: 66).

Vittoria de Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* filmi Yeni Gerçekçilik akımının önde gelen filmlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu film Yeni Gerçekçilik akımının estetiğinin tüm unsurlarını içinde barındırmaktadır. Film konusunu alt tabaka insanından

alan, halkçı bir filmin; bir işçinin gündelik hayatındaki talihsiz bir olayı konu edinir. Filmde hiçbir olağandışı olay meydana gelmez. Hiçbir aşk cinayeti yoktur, hiçbir dedektiflik ögesine rastlanmaz. Olaylar bir proletaryanın egzotik dünyası içinde cereyan etmektedir. Bir işçi, Roma'nın caddelerinde bütün gününü çaldığı bir bisikleti aylak aylak arayarak geçirmektedir. Bisiklet, işinin bir parçasıdır ve eğer onu bulamazsa yine işsiz kalacaktır. Sonuç vermeyen çabalardan sonra, günün geç saatlerinde o da başka bir bisiklet çalmayı deneyecektir. Bundan sonra, çok fakir olduğu için bu işi yapmak zorunda kalmasına karşın, bir hırsızın düzeyine düşmüş olmanın utancını yaşamaya başlar. Durum sosyal olarak bir anlam taşımaktadır. 1948 İtalyan toplumundaki işsizliğin ruhu yakalanmadığı takdirde, film sıradan bir macera yapımına dönüşecektir. Filmin anahtar nesnesi olarak seçilen bisiklet hem İtalya'nın kırsal yaşantısını, hem de mekanik olarak ulaşım araçlarının hala nadir olarak bulunduğunu ve pahalı olduğunu vurgulamak için kullanılmaktadır. Mizansen tekniği Yeni Gerçekçiliğin tüm özelliklerini tam olarak yerine getirecek şekilde ortaya konmuştur. Hiçbir sahne stüdyoda çekilmemiştir. Filmdeki her şey sokaklarda kaydedilmiştir. Bütün bunlar durumun gerçekçiliğini ortaya koymaktadır (Bazin, 2000: 172).

Sinema akımları içerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin çok önemli bir yeri vardır. Bu akımın öneminin, ulusal düzeyde başlayan, diğer ülke sinemaları üzerinde de etkili olarak uluslararası bir nitelik kazanmasından kaynaklandığı ileri sürülebilir. Bununla birlikte İtalyan Yeni Gerçekçiliği alt bir entelektüel hareketin ürünü olmayıp toplumsal beklenti ve ihtiyaçlara yanıt veren ve toplumsal sorunları temel bir endişe olarak gören bir akım olması dolayısıyla da önemlidir (Çelikcan, 1997: 147).

1.3.6. Yeni Dalga

İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminde sinema alanında İtalya'da başlayan yeni süreç, dünya sinemasında bir değişim rüzgârının esmesine öncülük etti. Savaş sırasında başlayan ve savaşın sonunda Rossellini ile çıkış yapan Yeni Gerçekçi İtalyan Sineması, tüm dünya ülkelerine sinema alanında değişime duyulan ihtiyacı hatırlattı. Ancak bu değişim hemen gerçekleşemedi, 1958 yılının Fransa'sını bekledi. 1950'nin sonlarında Fransa'da ortaya çıkan ve ilk modern sinema hareketi olarak nitelendirilen Yeni Dalganın çıkış noktası, işte bu değişim ihtiyacı oldu. Yeni Dalga akımını başlatan diğer bir unsur da ülkenin o sıralar içinde bulunduğu toplumsal ve siyasal durumdur. General De Gaulle'nin döneminde Fransız sinemasının toparlanması için Ulusal Sinema Merkezinin kurulması ve bu kurum

aracılığıyla yeni çekilecek filmleri teşvik amacıyla kabul edilen Film Yardım Yasası sayesinde Yeni Dalga akımının doğmasına yardımcı olacak ortam sağlanmıştır (Coşkun, 2003: 167-168).

Yeni Dalga akımının Fransa'da çıkmış olması Fransız sinemasının özel koşullarına da bağlıdır. Bunların başında Fransa'nın Institut des Hautes Etudes Cinematographiques denilen bir yüksek sinemacılık okuluna sahip olması gelir. Bu okul, Yeni Dalga yönetmenlerinden çoğunun yetişmesinde rol oynamış ve Fransız sinema dünyasına okullu bir sinemacılar kuşağı vermiştir. Neredeyse tamamı Paris'te oturan Yeni Dalgacılar, Paris'in zengin sinema müzelerinden, film arşivlerinden, iki yüze yakın sayıdaki sanat sinemalarından yararlanmasını da bilmişlerdir (Gökçe, 1997: 167). Bu genç sinemacılar, öncelikle sinema yazarı ve eleştirmen Andre Bazin'in fikirlerinden etkilenmişlerdir. Sinemada gerçekçi kuramı ortaya atarak, sinemanın gerçeğe yaklaştığı oranda sanat olabileceğini söyleyen Bazin, sinemanın gerçekliğin yeniden sunumu için en uygun sanat dalı olduğunu düşünmektedir. Orson Welles, William Wyler gibi Amerikan sinemasının ustalarının yanı sıra İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasından ve özellikle de Rossellini'den etkilenmişlerdir. Ayrıca Bazin, sinemada gerçeğin daha dolaysız aktarımını sağlayacağını düşündüğü teknik yenilikleri de onaylamaktadır (Coşkun, 2003: 171) .

Yeni Dalganın Godard, Truffaut, Rohmer, Rivette, Doniol-Valcroz, Chabrol gibi yönetmenleri, ünlü oyuncular yerine, kendine özgü görünümü ve tazeliği olan kişileri oynatarak, düşük maliyetli ve kolay pazarlanabilen filmler yaparlar. İş günlerini kısaltarak, küçük ve dağınık ekiple çalışarak, gerçek mekanlarda, sokaklarda çekim yaparak, starlar yerine arkadaşlarını, diğer yönetmenleri ve deneyimsiz oyuncularını kullanarak masraflarını azaltırlar. Onların düşük maliyetli filmler yapma zorunluluğu, tazelik ve kişisel yaklaşım anlayışı gibi eğilimleri, çekim yöntemlerini de değiştirir. Kameranın elde taşınması, hareketli mikrofonların kullanımı gibi kullanımlar bu eğilimlerin sonucudur (Derman, 1995: 51) .

Jean-Luc Godard, Fransa'daki 68 olayları ile birlikte, o döneme kadar içinde bulunduğu sinema dünyasından bir kopuş yaşamış, dört yıl boyunca bütün ticari ilişkileri reddederek başta Jean-Pierre Gorin olmak üzere birkaç Maoçu militanla Dziga-Vertov grubunu kurarak 16 mm filmler çekmiştir. Godard, hem ticari sinema ilişkilerinden hem de sinemada var olan anlatı tarzından bir kopuş yaşamıştır (Yılmaz, 2009: 115).

Yeni Dalga sinemacılarının *Cahiers du Cinema* ve *Arts* dergileri gibi belirli birkaç kaynaktan gelmeleri, sıkı bir dayanışma sonucunda ortaya çıkmış olmaları bu harekete sosyolojik bir anlam da kazandırmaktadır. Fakat Yeni Dalga sinema sanatına getirdiği yenilikler açısından incelendiğinde, aynı toplum davranışına rastlamak imkânsızdır. Fransız sinemasının bu reformcu gençleri, başlangıçlarından itibaren, auteur sinemasına olan inançlarından dolayı aşırı bir kişisellik çabası gösterirler. Bu nedenle, yeni dalgada ne kadar sinemacı varsa, o kadar değişik sinema anlayışı ve o kadar değişik sinema yapıtı olacaktır. Konularını genelde yaşadıkları çevreden ve genç kuşağın günlük yaşantısından alan Yeni Dalgacılar, anlattıkları konunun ardındaki toplum sorunlarını eşelemek yoluna gitmezler. Özlemine duydukları sınırsız özgürlük tutkusu ve alışılmışın dışına çıkma kompleksleri, onları bir tür boş verme felsefesine itmiş ve bazen de topluma sırt çevirmelerine dahi neden olabilmıştır (Gökçe, 1997: 168).

Yeni Dalgacılar, yeni bir sinema anlayışının kapısını açtılar. Öykü bütünlüğünü ve doğrusal zamanı önemsemediler. İleri ve geri sıçramalı kesme, izleyiciyi şaşırtıyordu ama eksik olanı bilincinde tamamlamasına da yardımcı oluyordu. Aynı film içinde anlatmak istediklerine yardımcı olacak her şeyi, belgesel, haber filmi, ara yazı gibi çeşitli stilleri kullandılar. Anlatılmak istenenin ortaya çıkartan kamera hareketleri denediler. Gerçeğe en benzer dekorları kullandılar ya da gerçek mekânlarda çekim yaptılar. Yıldız oyuncularından kaçındılar (Makal, 1996: 111). Yeni Dalga yönetmenleri, sonsuz kurgulama olanakları, kamera çalışması, ses ve mizansenle oynamayı çok sevmişlerdir. Aynı zamanda sevilen filmlerden alıntılar yapmışlardır. Yeni Dalga, klasik Hollywood öykülemesinden farklı bir stilde hikayeler yaratır. Öyküleyici sahneler birbirini anlamlı biçimde izlemez, seyirci hiçbir zaman sonra ne olacağını bilemez. Örneğin komik bir sahne bir cinayetle tamamlanabilir. Kurgulama can alıcıdır. Yeni Dalga filmleri çok az net kapanışa ererler, sadece biterler. Tipik Yeni Dalga öykülemesi içinde kişi ile toplum arasında çok az ilişki olduğu gibi, karakterler anlaşılacakları hiçbir dar kavram içine yerleştirilmezler. Subjektif ve objektif dünyalar, aynı fantezi ile gerçek gibi karışmışlardır (Biryıldız, 1998: 90-91).

Bu akımın içinde en çok ilgi uyandıran yönetmenler, François Truffaut, Alain Resnais, Claude Chabrol, Louis Malle; daha sonra Jean Rouch, Jean-Luc Godard, Marcel Camus ve Jacques Doniol-Valcroz'dur (Onaran, 1999: 137). Claude Chabrol, Yeni Dalga'nın kurucusu olarak nitelendirilebilir. Chabrol'un *Yakışıklı Serge* filmi, Fransız sinemasının o döneme dek bilinen tüm üretim mekanizmasının hemen tümüyle dışında olan ve çeşitli açılardan doğmakta olan yeni dalgayı simgeleyen ilk filmidir. Chabrol'un hemen ardından ilk uzun metrajlı filmini çeviren bir diğer yeni dalgacı François Truffaut'dur. 400

Darbe ile Truffaut, Cannes Film Festivali'ne giderek büyük ödülün de sahibi olmuştur (Coşkun, 2003: 180-181). Godard'ın sanatı ise kendi içlerinde estetik olarak ilginç olan sinemasal yapıları alıp, bu yapılardan zengin bir yan anlamlar demeti oluşturacak biçimde kendini gösterir. Bu yan anlamlar hem estetik deneyimi derinleştirir hem de bizi bir sanat yapıtının içsel yapılarından çıkartıp toplumsal pratiğin dünyasına yönlendirir (Macbean, 2006: 142).

Gerek ticari başarısı, gerek sanatsal gücü ve gerekse yönetmenlerin birbirlerine yardımlaşmalarıyla belli bir sinema akımını başlatan Yeni Dalga, 1960'ların sonlarına doğru önemini yitirmeye başlamıştır. Yeni Gerçekçilik akımı ile karşılaştırıldığında onun kadar önemli bir sinema okulu olamamış, ancak başka ülke sinemalarında itici güç olarak kendini göstermiştir (Makal, 1996: 111-112, 135).

1.3.7. Yeni Sinema

1950'lerin sonunda Latin Amerika'da, yoksulluğu yerip protestoyu kutsamaya adanmış bir sinema anlayışı doğdu. Ortalama on beş yıl içinde, sadece bulunduğu kıtayla kalmayıp Latin Amerika sinemasını ilk kez dünyanın dikkatine sunan bu hareket, Arjantin'de Documentary Film School of Santa Fe ve Brezilya'da Cinema Novo'nun ortaya çıkışından Havana'da yeni bir Film Institute'un kuruluşuna dek uzanan, farklı ülkelerde değişik girişimlere başladı. Yeni Latin Amerika Sineması'nın birçok öncüsü 1950'lerin başında Roma'da film eğitimi görmüş ve ülkelere döndüklerinde, durumlarına uygun tek pratik çözüm olarak amatör oyuncularla dış çekim belgesel üslubunun yeni-gerçekçi ilkelerini benimsemiştir (Chanan, 2003:841).

Solanas ve Getino'nun '*Üçüncü Bir Sinemaya Doğru*' manifestolarıyla ortaya atılan Üçüncü Dünya Teorisi, dönemin anti-emperyalist mücadelesi içinde şekillenmiş ve manifestodaki şekliyle devrimci ve militan bir sinemanın özelliklerini ele almıştır. Özgün haliyle Üçüncü Sinema, film yapıtını, militan güçlerin yönetiminde kitleleri bilinçlendirmeye ve harekete geçirmeye yarayan bir araç olarak görür. Dijital teknoloji sayesinde film üretiminin tıpkı Yeni Gerçekçilik dönemindeki gibi kolaylaşması, internet ile film dağıtımının büyük şirketlerin tekelinden bir anlamda çıkmaya başlaması, sinemanın Solanas ve Getino'nun ifade ettikleri şekilde kullanılmasının yolunu açmaktadır (Erus, 2007: 46-47). "*Ulusalçılık, ilerici hareketler için eski çekiciliğine sahip değil. Buna rağmen yeni sosyal hareketler sol politik aktivizme yeni yapılanmaları aşılarken, medya çevresindeki gelişmeler Üçüncü Sinema'nın özellikle önceki yazarların görmezden geldiği*

kimi temel ilkelerinin uygulanması için alanlar açtı: Gösterim eyleminin biçim değiştirmesi ve bu ortamın araçsallaştırılması” (Buchsbaum, 2007:66).

Roy Armees, Üçüncü Dünya ülkeleri sinemasını açıklarken, bu ülkelerde 60'lı ve 70'li yıllarda yaşanan film patlamasının, o sıralarda başlayan değişik tiplerdeki endüstrileşme süreci ile birlikte yeni yaratılan kentli proleter sınıfın eğlence gereksinimini karşılamaya yönelik olarak ortaya çıktığını söyler. 1960'larda Üçüncü Dünyada artan ulusal bilinçlenme yeni bir sosyalist devrim çağının filizlenmesine yol açmıştır. 1960'larda Afrika'nın kolonizasyondan kurtuluş sürecinin sonuçlanmasıyla, Gerard Chaliand'ın bir çeşit Üçüncü Dünya Öforisi olarak adlandırdığı şey ortaya çıktı. Bu dönemlerde, Vietnam Savaşı, öğrenci direnişleri, Amerika'daki yeni siyahi bilinçlenme, Latin Amerika'daki silahlı gerilla gurupları komünist blok içerisinde devrimin stratejisi açısından Çin ve SSCB'ni karşı karşıya getiren gelişmelerle Fanon, Che Guevera ve Ho Chi Minh şahsında üç kıtaya yayılmış devrim miti yükseldi. Bu mit, 1960'larda sinemaya başlayan birçok sinemacının çalışmalarını renklendirdi. Ne var ki, Roy Armees'inde belirttiği gibi, Üçüncü Dünya ülkelerinde başlayan ve oldukça güçlü bir devrim süreci olarak düşünülen bu hareketlerin sanıldığı kadar güçlü bir devrim dalgası olmadığı sonradan anlaşıldı (Coşkun, 2009: 272).

“Üçüncü Dünya film uygulanmasında mekana yoğunlaşma ve zamanın geleneksel manipülasyonunun düşük düzeye indirgenmesi, Üçüncü Dünya sinemasının sözlü geleneklerle bir arada var olan bir film sanatı başlattığını gösterir. Doğrusal olmayan, görüntülerin ve göz önünde canlandırıcı anlatımın yinelenmesine dayanan bu sanatın, halkın gelenekleriyle birçok ortak yönü bulunur. Zamansal süre, esas olsa da, ana konu değildir; çünkü Üçüncü Dünya bağlamında filmin ihtiyaç duyduğu şey, toplumdaki kültürel duyarlılığa temas etmektir. Buna ulaşmak için, film biçiminin parametrelerinin genel olarak elden geçirilmesi gerekir. Yeniden örgütlenmenin başarılı ve köklü olabilmesi için, sinemanın eleştirel ve kurumsal ölçütlerinin yeniden düşünülmesi gerekir” (Gabriel, 2007:125).

1960'larda yine de bu sosyalist hareketlenme içinde Üçüncü Dünya ülkelerinde film yapan birçok yönetmen, ülkelerinin sömürgeci kurtuluş ve bağımsızlık mücadelesine devrimci söylemleri ön plana çıkan ve ulusal bir sinema yaratmayı amaçlayan filmleriyle katkıda bulunmuş hatta birçok Üçüncü Dünya ülkesinde dünya sinemasına etki eden sinema akımları ortaya çıkmıştır. Bu yönetmenler yaptıkları filmlerde politik konuları temel almışlardır. İşlenen tipik konular arasında adalet, yeni gelişen siyahi elit tabakasının yozlaşması ve taşranın az gelişmişliği vardır. Ulusal özgürlük mücadelesinin tarihi, Siyah

Afrika'da Sembene, Cezayir'de Mohamed Lakdar-Hamina ve Tunus'ta Omar Khlifi tarafından kaydedilmiştir. Bunlar arasında Mısır'daki iç uyuşmazlıklar üzerindeki çalışmasıyla Shadi Abdes-Salam örnek gösterilebilir. Sinemacılar için film endüstrisi devlet tarafından kontrol edilen Küba gibi halkının yaşamını değiştirmek isteğini açıkça ifade eden bir sosyalist ülkede bile hassas politik konulara dokunulduğunda zorluklar artar. Üçüncü Dünya'nın başka yerlerinde ise durum çok farklıdır ve değişim isteği devlete karşı bir faaliyet olarak görülür. 1970'lerin başında Üçüncü Dünya sinemacıları için değişim isteğinin cezası çok ağırdı. Kimisi sansüre uğradı, kimisi hapse atıldı, kimisi sürgüne gönderildi; kısacası zorla susturuldu. Sonuç olarak, 1950 kuşağındaki gibi başı sonu belli olan kariyerler artık imkansızdı (Coşkun, 2009: 273).

1.3.8. Dogma Akımı

Dogmanın sözlük anlamı, *'tartışmadan, eleştirmeden doğruluğu kabul edilen; olduğu gibi kabul edilen görüş; olduğu gibi kabul edilen söz veya düşüncedir'* (www.kameraarkasi.org). Gerek çok tanrılı dinlerin her birinin akidesi, gerek felsefecilerin düşüncelerinin temelini teşkil eden tartışmasız ve olduğu gibi doğru kabul ettikleri görüşler olarak bilinen bu kelime daha ziyade kavram anlamında kullanılmıştır. Hıristiyan dogması, Budist dogmaları, Descart'ın dogmaları, Kant'ın dogmaları gibi felsefecilerin, felsefelerinin ifadesi olarak da kullanılmaktadır. Kısaca üzerinde düşünmeden, algılandığı gibisinin doğru kabul edildiği dünya görüşü ve buna bağlı hayatın veya hayat ötesinin sair alanlarındaki doğruluğu tartışılmaz görüşler manasında kullanılıp duran dogmanın Arapça karşılığı da nas'tır. Dogma, ne ortaya konurken, ne de daha sonra üzerinde tartışma kabul edilmeden kabullenilen, tartışma götürmez görüş anlamındadır. Doğruluğuna peşinen inanılan, inanıldıktan sonra da eğri mi, doğru mu tartışmasına müsait bulunmayan kabullerin adıdır dogma. Varlığını da ancak bu peşin kabullerine borçludur dogmalar. Dogma sahibi dogmasının doğruluğunu ispat etme gereği duymaz. Hatta buna lüzum dahi hissetmez. Yalnızca dogmasını ortaya koyar o kadar. Bu dogma ya kabul edilecektir, ya edilmeyecektir. Fakat asla tartışılmayacaktır. Asla üzerinde akıl yürütülmeyecektir (www.kameraarkasi.org).

Sinema ilk yıllarda renksiz ve sessiz olarak karşımıza çıktı. Kısa zamanda seyirciye kendini sevdirdi. Daha sonra renk ve ses unsuru da eklenince seyircisi arttı. İlk yıllarda Avrupa ve Avrupalı yönetmenleri barındıran Amerika etkisinde kaldı. Daha sonraki yıllarda sinemanın klasik filmleri ortaya çıktı. Bu filmler sinemanın tanımına uyuyordu. Daha sonra

teknolojinin ilerlemesi ve bilgisayarın sinemaya girmesiyle yapay efektler oluşturulmaya başlandı. Bilgisayar kullanımı bazı çekilmesi zor planları veya hatalı çekilen planları düzenlemek için kullanılıyordu. Fakat daha sonraları yönetmenin hayal dünyasına göre sinemanın şekillenmesine neden oldu. Masum bir cromakey bile çok değişik amaçlarla kullanılmaya başlandı. İşte bu noktada bazı yönetmenler artık sinemanın gerçekten uzaklaştığına, seyirciyi de gerçekten uzaklaştırdığına dikkat çekmek için Dogma Akımını başlattı. Sinemanın efektler, müzikler, dekorlar, yapma ışıklar ve gerekli gereksiz kamera hareketlerinden yapaylaştırıldığını, sentetik ve duygusuz hale getirildiğini ileri sürerek müziksiz, efektsiz, elde sallanan titretilen kameralarla çekim yapılan filmler çıktı dogma akımından. Bir fikir barındırıyordu ve ifadeyi farklı ve daha sahici olma iddiasındaki bir perspektiften vermeye çalışıyordu. Dogma Akımını oluşturan ve destekleyen yönetmenler de Avrupa'dan çıktı. Daha sonra bu akım kabul gören yönetmenler tarafından uygulandı. Dogma Akımında da gerçekçilik ölçütlerini büyük oranda görebiliriz. 13 Mart 1995'te Thomas Vinterberg, Kristian Levring, Soren Kragh Jacobsen ile birlikte Lars Von Trier, 'Dogma 95' manifestosuna imza atarak sinemada yeni bir akım başlatmışlardır. Dogma yönetmenleri her şeyden önce sinemanın bireysel bir sanat olmadığını düşünüyorlardı. Kendi düşüncelerine göre ölmüş olan sinema sanatını bir an önce diriltmek gerektiğine karar vermişlerdi. *"Yaratıcı yönetmen kavramı burjuva romantizminin gündeme getirdiği yanlış bir kavramdı. Teknoloji alanında yaşanan büyük devrim, sonunda sinemayı da demokratik kılacaktı"* (Teksoy, 2005:877) Manifestoya göre; çekimler stüdyo dışında yapılmalı, ses, kesinlikle görüntülerden ayrı olarak üretilmemeli ya da sahne içinde üretiliyor olmadığı sürece müzik kullanılmamalı, kamera, el kamerası olmalıdır. El kamerasıyla elde edilecek hareketlilik ya da hareketsizlikler serbesttir. Film, kameranın durduğu yerde çekilmemeli, kamera filmin olduğu yerde olmalıdır. Film, renkli olmalıdır. Özel ışıklandırma kullanılmaz. Çekilecek sahnede filmin pozlandırması için çok az ışık varsa, sahne kesilmeli ya da tek bir lamba kullanılmalıdır. Optik numaralar ve filtreler yasaktır. Film, gelişigüzel aksiyon içermemelidir. Zamansal ve coğrafi yabancılaştırmalar yasaktır. Tür filmleri kabul edilemez. Film formatı 35 mm olmalıdır. Yönetmen, jenerikte belirtilmemelidir (Teksoy, 2005:877).

Dogma Akımının en büyük özelliklerinden biri de, bu akımın dünya çapında yaygınlaşması ve bazı yönetmenlerce benimsenmesidir. Akımın uluslararası bir nitelik taşıdığını söylemek doğru olacaktır. Dogma kurallarına uygun olarak çekilen bazı filmler şöyledir: *Festen* - Thomas Vinterberg (Danimarka), *Idioterne* - Lars von Trier (Danimarka), *Mifunes Sidste Sang* - Søren Kragh-Jacobsen (Danimarka), *The King Is Alive* - Kristian

Levring (Danimarka), *Lovers* - Jean-Marc Barr (Fransa), *Julien Donkey Boy* - Harmony Korine (Amerika), *Interview* - Daniel H. Byun (Güney Kore), *Fuckland* - Jose Luis Marques (Arjantin), *Babylon* - Vladan Zdravkovic (İsveç), *Diapason* - Antonio Domenici (İtalya), *Italiensk For Begyndere* - Lone Scherfig (Danimarka), *Era Otra Vez* - Juan Pinzás (İspanya)...vs.(www.kameraarkasi.org)

1.4. Gerçekçi Sinemanın Temel Özellikleri

Çalışmada bahsi geçen tüm gerçekçi akımlara bakıldığında belli başlı özelliklerin ortaya konulduğu görülür. Bu özelliklerin bir bölümü ya da tamamının olup olmadığı, 1990 sonrası Türk sinemasından tesadüfi örneklem ile seçilen ve tarihsel çözümleme ile analiz edilen altı filmde de incelenecektir.

Gerçekçi filmlerin konuları genel olarak çekildiği dönemin toplumsal, siyasi, kültürel ve ekonomik ortamını yansıtır. Dramatik yapıyı yaşamın doğal akışına uydurmak başlıca anlatım yöntemlerindedir. Toplumun içinde bulunduğu durumları yansıttığı gibi, insanların gündelik hayatına da ışık tutar. Toplumdaki birtakım çarpıklıkları bireylerin içinde bulunduğu psikolojik ve sosyolojik durumlar vasıtasıyla ifade ederler. Mümkün olduğunca gerçekleri olduğu gibi yansıtmak için çaba harcar. Sık sık toplumsal eleştiriye yer verir. Filmler eğlendirmekten ziyade, mesaj kaygısı güder. Eğlenmek için film izlemeyi tercih eden seyirciden çok belirli bir bilgi ve birikime sahip, sanatsal beğenisi yüksek, çözümleyici seyirciye hitap eder. Ele aldığı karakterler kimi zaman anti kahramanlardır.

Gerçekçi filmler, ele aldıkları konuları aktarırlarken, sinemanın süsünden uzak kalırlar. Zamansal olarak hayatın gerçek süresini kullanmayı tercih eder. Günlük yaşam, kendi doğal akışı içinde kaydedilir. Sadece görünen gerçeği değil, gerçeğin altında yatan olgu ve olayları da vermeye çalışır. Sade bir anlatımla seyirciye istediği duyguyu vermekte başarılıdır. Kurguda çok fazla geri dönüş (flash back) ya da ileri sıçrama (flash forward) gibi aldatıcı ya da kolaycı anlatım biçimleri tercih etmez. Film montajına gerçekten var olmayan bir şey kesinlikle eklenmemelidir. Gerçekçiliği bozacak ve seyirciyi kandırmaya yönelik özel efektlere rastlanmaz. Karakterlerin anlatım dili olabildiğince sadedir. Klasik sinema eserlerinde gördüğümüz şaşaalı ve dolaylı cümlelere kolay kolay yönelmez. Kimi zaman oyuncunun doğaçlama yapmasına ve dolayısıyla içinden geldiği gibi sözler söylemesine müsaade eder. Anlatımda yer yer belgesel görüntülere, belgesel bir dile yer verilebilir. Gerçekçi sinema daha çok bireysel bakış açılarına imkan tanır. Sembolik

anlatımlara ve mesajlara da yer verir. Gerçekçi sinemada seyirci genelde, klasik sinemada olduğunun aksine, hikayede bir sonraki adımda ne olacağını tahmin edemez.

Toplumsal sorunlara önem vermek, ulusal yaşayışı büyük bir dürüstlikle, insancıl bir tutumla yansıtmak, bu sorunları kendi doğal çevresinde ele alıp işlemek, dramatik yapıyı yaşamın doğal akışına uydurmak gerçekçi sinemanın önem verdiği özelliklerdendir. Gerçek insan yaşamlarını konu alışı ve konuyu doğal mekânlarda yeniden yaratması özellikleriyle belgesel filme yakın sayılırlar.

Çoğu gerçekçi akımda, filmlerde oynayan oyuncular ya amatördür, ya da doğaçlamaya çok müsait, yıldız olmayan oyunculardır. Bu tarz oyuncu ya da oyuncu adayları, gerçekçi filmlerini çeken yönetmenler için oldukça elverişli bir çalışma imkanı yaratır. Çünkü bu tarz oyuncuların yönlendirilmesi, senaryodaki karakterlere evrilmesi çok daha kolaydır. Yıllarını sinemaya ve oyunculığa adanmış bir yıldızın, katılmış oyunculuk yöntemlerini kırması zor olacağından, gerçekçi yönetmenlerin pek tercih alanına girmezler. Örneğin Fellini birçok karakter için, karaktere fiziksel olarak benzeyen insanları bulup, kısa bir oyunculuk eğitiminden sonra filmlerinde oynatmayı tercih etmiştir.

Sinemada gerçekçi anlayışın en temel özelliklerinden biri de mekan seçimidir. Stüdyo sisteminden kaçınan gerçekçiler, filmlerini gerçek mekanlarda çekmeyi tercih ederler. Alışıl gelmiş sistemde, normalde stüdyoya kurulan ve hareketli duvarların içinde geçen bir ev sahnesi, gerçekçi sinemada, senaryodaki haline çok yakın, gerçek ve halihazırda kullanılan bir evde çekilir. Teknik anlamda, özellikle dış mekanda yapay ışık kullanılmaz. Kapalı mekanlarda kullanılan ışıklar ise olabildiğince doğal ve mekanın halihazırda kullandığı ışıklardır.

Çekimler sırasında mümkün olduğunca sesli çekim yapılmaya çalışılır. Sonradan yapılan dublaj, filmdeki inandırıcılığı azaltırken, seyirci üzerinde sentetik hisler uyandıracığından, gerçekçilikten uzaklaştırır. Aynı durum müzik için de geçerlidir. Klasik sinemada sahnedeki duyguyu arttırmak için kullanılan müzik, gerçekçi sinemada tercih edilmez.

Gerçekçi yönetmenlerin büyük çoğunluğu statik kameradan ziyade dinamik kamerayı tercih ederler. Tıpkı gerçek hayatta, insanoğlunun bakış açısı ve hareketine uygun kameralar, ölçekler kullanırlar. Alan derinliği uygulamalarına önem verirler. Gerçekçiliği bozacak ve filmde yabancılaşmayı sağlayacak yöntem ve biçimlerden kaçınırlar. Sahne kurulurken ışık konusunda fazla titiz bir yaklaşım görülmemesi normaldir. Zira doğal ortamına en yakın görüntüyü kullanmak için genelde doğal ışık kullanımı tercih edilir.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA GERÇEKÇİLİK

Bazı sinema tarihçileri ve yazarları Türk sinemasında hiçbir zaman bir sinema akımının doğmadığına, doğamadığına inanır. Bir akımı oluşturan öğelerin Türkiye'deki yoksunluğuna dikkat çeken bu tarz savların doğruluk payı vardır. Ancak Türk sinema tarihini anlatırken belli noktalarda birçok filmi ya da dönemi akımlara ayırmak yanlış bir yöntem değildir. Türk sineması üzerine yazılan hemen her kaynakta da bu tarz ayrılmaların yapıldığı görülür.

Esin Coşkun, Türk Sinemasında Akım Araştırması adlı kitabında Türk sinemasında sanatsal anlamda bir akım oluşmadığını şu şekilde ifade eder.

“Bir sanatsal oluşumun akım olarak nitelenebilmesi için, dünya sanatına özellikle de konumuz itibarıyla sinema sanatına baktığımızda, sinema alanında ortaya çıkan tüm akımların sadece yönetmenlerin kişisel tercihlerine dayanmadığını, genellikle toplumda meydana gelen büyük çaplı değişimlerin bir yansıması olduğunu ve akımların bilinçli olarak yönetmen, kuramcı veya eleştirmen tarafından ortaklaşa meydana getirilen oluşumlar olduğunu görürüz. Ve akımların tek bir sanat dalını değil, genellikle resim, heykel, mimari, edebiyat, tiyatro, müzik gibi hemen hemen tüm sanat dallarını kapsadığını görürüz. Türk sinemasına baktığımızda ise, ortaya atılan "Toplumsal Gerçekçilik", "Halk Sineması", "Ulusal Sinema" gibi kavramlardan hiçbirinin Alman Ekspresyonizminde ya da diğer akımlarda olduğu gibi biçim ve öz olarak yeni bir anlatım biçimi, yeni bir bakış açısı, sanatsal bir kaygı ya da yeni bir düşünsel ideoloji ortaya koymadığını fark ederiz. Türkiye'de 1960'tan itibaren gelişmeye başlayan ve birçok tartışmaya konu olan bu kavramlar, günün sosyal, siyasal ve ekonomik koşullarından, özellikle de siyasal durumundan kaynaklanan, onunla birlikte hareket eden, sallanan, ilerleyen ve tökezleyen "moda"lardır. Siyasal ve ekonomik yaşamın getirdikleriyle sıkı bir bağ içindedir, ama ne yazık ki sadece bir moda olarak kalmış, bir akıma dönüşmemiştir. Bu yüzden Türk sinemasında sanatsal anlamda hiçbir akım olmadığını kesinlikle söyleyebiliriz” (Coşkun, 2009: 10-11).

Nijat Özön'e göre Türk sineması, 90'lara dek kalıplarını yıkamamış, tam anlamıyla gerçekçi sinemayla yakınlaşmamıştır. Türk sineması ne zaman gerçekçilik denemelerine kalkışsa, şaşmaz bir şekilde yüzeysel gerçekçiliğin tuzaklarına düşmüştür. Sinemacılarımız, şimdiye kadarki gerçekçilik denemelerinde yeteri kadar başarılı olamamışlardır. Kusuru kendilerinde değil, gerçekçi anlatımın yapıtaşlarında aramışlardır. Hatta, gerçekçiliğin batı özentisi olduğunu söylemişlerdir. Bunlardan dolayı, gerçekçi işler yapmaya çalışan Türk

sinemacısının önüne, genellikle gerçekçi sinemacının önüne çıkandan daha büyük zorluklar çıkmaktadır (Özön, 1995: 89).

Halit Refiğ, Metin Erksan ya da Yılmaz Güney gibi kimi sinemacıları da içine alan bu söylem tabii ki, kişisel bir görüştür. Öyle ki, bu tarz sinemacıların gerçekçi eserlerini ya da en azından filmlerinin bazılarında kullandıkları gerçekçi çabaları hiçe saymak yanlış olacaktır. Zira, bu yönetmenler, özellikle 90'ların ortasından itibaren Türk sinemasında hızla çoğalan ve gerçekçi anlatımı baş tacı yapan çoğu bağımsız yönetmene öncü olmuşlardır.

Yalnız burada bir noktaya değinmekte fayda var. Türk sinemasında gerçekçilikten bahsederken bağımsız sinemacıların varlığından bahsedildiği gibi minimalist sinemanın Türk sinemasına etkilerinden de bahsetmek şarttır. Dünya çapında minimalizm akımını oluşturmuş, takipçisi olmuş yönetmenleri örnek alan, en azından bazı film ya da sahnelerinde etkilerini yansıtan Türk yönetmenlerimiz söz konusudur.

“Minimalizm'i kabaca aza kanaat etmek, mütevazî koşullarla yaşamı idame ettirmek, diye tanımlayabilir miyiz bilmiyorum; ancak, Minimalizm'in sinemada örneklerini gördüğümüzde hiç de azımsanmayacak bir sinema kalitesi ve estetiğiyle karşılaştığımızı söyleyebilirim. Minimalist Sinema'nın en önemli özelliği hikaye anlatımındaki bilge sadeliğiyle, kamera kullanımındaki ekonomik tavidir. Bunları biraz açmak gerekirse, Minimalist Sinema, oyuncusundan oynamasını değil gerçeği, olağanüstü kartpostal görüntüleri değil, var olan kültürün gündelik fotoğrafını ister” (Kıraç, 2008:157).

Bu bağlamda, gerçekçi akımları oluşturan bazı kuralların minimalist sinemanın da yapıtaşları arasında olduğu görülür. Minimalist bir film, amatör oyuncu kullanımını destekler. Profesyonelliğin getirdiği aşırı mimikli oyunculuktan kaçınır. Oyunculukta sadelik ve doğaçlama tercih edilir. Dekor ve nesnelere mümkün olduğunca sade ve işlevseldir. Olanaklar izin verdiği ölçüde ışık doğal olarak kullanılır. Genelde sabit kamera açıları tercih edilir. Planlar olabildiğince uzun tutulur. Yapay efektlere mümkünse hiç başvurulmaz. Sesli çekim tercih edilir. Dış müzik gibi destek öğelere fazla rastlanılmaz. “Sinemada minimalizm, yalnızca bir tür, bir akım değil; türlerin kimi özelliklerini barındıran akımlar-üstü bir yaklaşımdır aslında. Giderek ilerleyen teknolojik gelişmeleri minimal düzeyde sinemada uygulayan ya da hiç başvurmayan çeşitli ülkelerde varlık gösteren ve çok fazla sayıda olmayan sinemacı, günümüzde minimalist filmler çekmektedirler.” (Özdoğru, 2004: 72).

Usta sinema yazarı ve tarihçisi Nijat Özön, gerçekçi sinemayı tercih eden iki tip yönetmen olduğunu belirtmiştir. Bunlardan ilki temelden yüzeye, ikincisi de yüzeyden

temele gerçeğe ulaşmaya çalışan sanatçıdır. Eserlerinde gerçekçiliği temelden yüzeye aktarmaya çalışan sinema sanatçısının, yaşadığı dünyanın, özellikle içinde bulunduğu toplumun temel sorunlarını büyük bir açıklılıkla bilmesi gerekir. Bu tarz sanatçılar, toplum sorunlarını, olayları ve insanları arasında sıkı bir bağ kurmak zorundadır. Nijat Özön, ‘*Oysa yurdumuzda ne sinemacı bu olgunluğa varmıştır ne de onu bu olgunluğa hazırlayacak, bu yolda aydınlatacak ön çalışmalar, araştırmalar yapılmıştır*’ diyerek, gerçekçi sinemamız için eserler üreten sanatçıları yüzeysel gerçekçiler olarak betimler. Ülkemizde mümkün olan tek yöntem budur. Bu yöntem, gerçeği, yüzeyden başlayıp yavaş yavaş temele doğru ilerleyerek ortaya çıkarma yoludur. Ancak yüzeysel gerçekçiliğin tehlikeli yönleri de vardır.

“Yüzeysel gerçekçilik bir yandan sanatçı ve izleyicide gerçekçilik izlenimini uyandırırken, bir yandan da gerçeğe yan çizme, gerçeğin ancak aldatıcı olan dış görünüşü ile yetinme tehlike ve tuzağına taşır. Sanatçı ve izleyici böyle durumlarda çok kez, gerçeğin aldatıcı olan dış görünüşüne kendilerini kaptırırlar; bu dış görünüş iki temel nedenler arasındaki bağı çıkaramazlar ya da dış görünüşü, önemsiz, ikinci üçüncü derecedeki yan etkilere bağlarlar. Bundan dolayı, sinema sanatçısı, kolaylığı ölçüsünde tehlike ve tuzaklarla dolu ikinci yolu seçerken çok dikkatli olmak zorunda olduğu gibi, izleyicinin de yüzeysel gerçekçiliğin aldatıcı yönlerine karşı uyanık bulunması gerekir” (Özön, 1995: 87-89).

2.1. 1990 Öncesi Gerçekçilik

Bu çalışmanın asıl amaçlarından biri Türk sinemasında gerçekçi izler taşıyan filmleri ve yönetmenlerini ele almaya çalışmaktır. 1990’lı yıllara kadar Türk sinemasının profiline baktığımız zaman Halit Refiğ, Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Ömer Kavur ve Yılmaz Güney gibi usta yönetmenlerin kimi filmlerinde gerçekçi yapıyı kullandıkları görülür. Bugünden geçmişe baktığımızda ve özellikle tarihsel bir analiz yaparken, söz konusu isimlerin eserlerine dönemin sosyokültürel yapısını da kattıklarına şahit oluruz. Bu isimleri ve eserlerini tespit etmeden önce 1990’a dek olan süreçte sosyokültürel ve siyasi ortama ve ardından da Türk sinema tarihine kaba hatlarıyla bakmak, çalışmanın yöntemlerindedir.

“Savaş sonrası canlanan Avrupa avangard akımları, Türkiye’deki ilk sinemacılar üzerinde de etkili olmuştur ve değişimler getirmiştir. Bizde görülen değişim bir İtalyan Yeni Gerçekçiliği ya da Fransız Yeni Dalgası gibi formda ve anlatımda bir kırılmayı ve başkaldırımı barındırmaz. Biraz devşirme bir sinemadır; ama kendini aramaktadır; toplumla kendini ilk kez ilişkilendirilebilecek arayışlar içindedir. Yine bu dönemde, sinema yazını da ilk kez adına hareketlilik diyebileceğimiz bir özellikle karşımıza çıkar” (Süalp, 2004: 216).

2.1.1. 1990 Öncesi Sosyokültürel ve Siyasi Ortam

Bu çalışmada 1990 öncesi Türkiye'nin sosyokültürel ve siyasi ortamını aktarmak için 1895'e dek uzanmak gerekir. Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarından başlayarak Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu, ilk yılları ve sonrasında 1990'lı yıllara gelişi, genel olarak değerlendirilmiştir.

Osmanlı İktidar geleneği bütünselci bir hükümlanlık düzenini esas almıştı. Yönetim, kırsal kesimde tarıma, kentlerde ise esnaf ve tüccar üzerine kurulmuş bir padişah denetiminden oluşmaktaydı. Padişah şeriata aykırı kalmamak kaydıyla tek yetkili idi (Saybaşılı, 1992:135). Yüzyıllardır, Avrupa'dan Asya ve Afrika'ya uzanan geniş toprakların sahibi olan ve sınır ülkelerinin korkulu rüyası olan Osmanlı, 19.yy.'da Avrupa ve Dünya'nın içine girdiği sanayileşme sürecine katılamayınca güçsüz kalmış ve yavaş yavaş esen özgürlük ve eşitlik rüzgarlarına direnemeyerek topraklarını kaybetmiştir. 1.Dünya Savaşı'nda ülke toprakları bölüşülürken, Mustafa Kemal ve silah arkadaşlarının büyük mücadelesi ile ülke kurtarılıp, kısa zamanda gerek ekonomik, gerekse toplumsal anlamda atılımlar yapan bir millet doğmuştur. 1.Dünya savaşından sonra Mustafa Kemal'in çabaları ve meclis hükümeti sistemine dayanarak verilen başarılı bir ulusal Kurtuluş Savaşı sonrasında, modern Türkiye Cumhuriyeti kurulmuştur (Saybaşılı, 1992:148).

Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında hükümetin devletçilik politikasıyla ekonomi düzeltilmeye başlanmış, açılan halkevleri sayesinde toplum bilinçlendirilmeye, okuma yazma oranı arttırılmaya çalışılmıştır. Dönemin tek partisi olan CHP, toplumsal istikrarlılığın yürütülmesinde büyük rol oynamış ve sonunda yine demokratik yollarla iktidardan düşmüştür. Atatürk'ün ölümünden sonra Meclis'in oybirliğiyle cumhurbaşkanlığına seçilen İsmet İnönü çetin bir dönemde devlet başkanı olmuştur. Devlet adamlığındaki dirayeti, zamanında isabetli karar alma yeteneği sayesinde Türkiye'yi İkinci Dünya Savaşı'na karışmaktan koruduğu gibi, devrim ilkelerinden de ödün vermemiştir. Türkiye'nin tek partili rejimden çok partili rejime geçişi, siyasi, sosyal ve ekonomik iç gelişmelerle Cumhuriyet'in temelinde var olan liberal fikirleri hazırlamıştır. Birleşmiş Milletler Anayasası'nın imzalanması, 2. Dünya Savaşını demokrasinin kazanması ile dünyaya yayılan demokratik ideolojilere Türkiye'nin de ayak uydurması gerektiği gerçeği bu süreci daha da hızlandırmıştır (Karpaz, 1967: 123).

“Türk politik yaşamında birçok kara leke var kuşkusuz. Ama bu kara lekelerin belki de en karası milletvekili olarak parlamentoya girenlerden 15'inin parlamenterlik dönemleri içinde yargılanıp yaşamlarını idam sehparalarında bitirmeleridir. Politik yaşamımızın idam cezasına çarptırılarak öldürülen 15 politikacısından tek başbakan 1950-1960 yılları arasında görev

yapan Adnan Menderes oldu. Menderes'le birlikte asılan Hasan Polatkan ve Fatin Rüştü Zorlu da tarihimize idam edilen bakanlar olarak geçtiler. Çoğunluğu İstiklal Mahkemeleri tarafından idam cezasına mahkûm edilen ve idam edilerek yaşamları sona eren milletvekilleridir” (S. Coşkun, 1995: 98-99).

Bu dönemde kalkınma geniş ve açık bir yol olarak tanımlanmış; fakat uygulamada daha çok ulusal gelirin artırılması amacıyla fiziki ve insan sermayesinin biriktirilmesi süreci olarak görülmüştür.

Çok partili süreç Türk demokrasi tarihi için hem olumlu bir gelişme hem de olumsuz sonuçları olan bir süreç olarak tarihe geçmiştir. Bu dönemde Atatürkçü düşünce etkisini yitirmeye başlamış, onun bağımsız ve tarafsız dış politika anlayışı bir tarafa bırakılıp, dışa bağımlı bir politikanın güdümüne girilmiştir. O dönemde, Türkiye, ABD'ye askeri, ekonomik ve eğitim kolaylıkları sağlamış, ülkedeki ABD nüfuzu artmıştır. Bunun olumlu ya da olumsuz sonuçlarına hala katlanmaktayız. Yine bu dönemde Atatürk devrimlerine ket vurulduğu da gözlenebilir. Köy Enstitüleri ve halkevleri kapatılmış, imam hatipler açılarak eğitim sistemi bulandırılmıştır.

1960-1970 arası döneme baktığımızda, darbeyle başlayan, ölümlerle devam eden ve yeni bir anayasanın damga vurduğu bir dönemle karşılaşırız. 1961 Anayasasının 1924'dekine göre en önemli farkı şudur; artık Türkiye Büyük Millet Meclisi tek egemen organ değil, yetkili organlardan biridir sadece. Ekonomik anlamda ilk kez bu dönemde daha düzgün bir veri hazırlama, plan program yapma devri başlamıştı. Devlet Planlama Teşkilatı kurulmuş, beş yıllık kalkınma planlarının tohumu atılmıştır. İnişli çıkışlı bir enflasyon tablosu gözlenmiştir. Kültürel anlamda dışa açılmaların başladığı bu dönem Türk sanatçılarının özgünlüklerini arttırdığı bir dönemdir.

Kimi akademisyene göre gerekli, kimilerine göre Türk tarihi açısından acı verici bir darbe ile başlayan bu dönem ilerleyen yıllarda da darbelerin yol göstericisi bir dönem olmuştur. Tarih tekerrürden ibarettir, sözünü doğrulayacak birçok gelişme günümüze kadar devam etmiştir. Öyle ki, büyük bir farkla ve çoğunluğun oyunu alarak lider olup iktidara gelen her parti, kendini adeta saltanat sahibi sanmış, koltuğundan inmek istememiş, toplumun geri kalan neredeyse %60'lık kısmını bir tarafa koymuşlardır.

1969 seçimlerinden Adalet Partisi tek başına iktidar olarak çıkınca, Demokrat Partililerin siyasal haklarının iadesi konusunda çıkan görüş ayrılığı partiden büyük bir grubun kopmasına neden oldu ve Demokratik Parti adıyla yeni bir parti kurulmuştu. Bu bölünme sayesinde hükümetin meclisteki oy oranı düştü ve zayıf hükümetlerden yakınan kesimlerin eline de büyük bir koz geçirmiş oldu. Bu arada 60'lı yılların ortalarında başlayan

öğrenci hareketleri 70'lerin başında nitelik değiştirmiş, çeşitli gruplar silahlı eylemlere başlamıştı. Sendikalar için hazırlanan yasa tasarısına karşı 15 - 16 Haziran 1970'de gerçekleştirilen işçi eylemleri de toplumsal huzursuzluğun bir başka göstergesiydi. Huzursuzluk, AP'yi başından beri DP'nin devamı olarak görmüş olan Silahlı Kuvvetleri de derinden etkiledi. 70'lerin başında, Silahlı Kuvvetler reform taleplerini yüksek sesle ifade etmeye başladı ve kuvvet komutanlarının başbakana ülkenin içinde bulunduğu durumla ilgili uyarı mektupları göndermesi askeri müdahale söylentilerinin yaygınlaşmasına yol açtı. Böylece 12 Mart 1971 tarihinde Türk Silahlı Kuvvetlerinin Genelkurmay Başkanı Memduh Tağmaç, Kara Kuvvetleri komutanı Faruk Gürler, Deniz Kuvvetleri komutanı Celal Eyiceoğlu ve Hava Kuvvetleri komutanı Muhsin Batur'un imzasıyla Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay'a bir muhtıra vererek hükümetinin istifasının zorlandığı askeri müdahale gerçekleşti.

1970'lerde bütün siyasi, sosyal ve ekonomik krizlere rağmen sanat piyasasının oluşmaya başlaması sanat alanında bir profesyonelleşmeye doğru gidildiğinin göstergesidir. Sanatçı açısından ele aldığımızda, Türkiye'de 1970'lere kadar üretilen ve üretilmekte olan sanat eserlerinin nitelik ve nicelik olarak kendini kabul ettirecek bir seviyeye geldiği ve artık amatör heveslerle değerlendirilemeyeceği bir noktada olduğu görülmektedir. Sanat üretiminin bu gelişimine paralel olarak, galeriler açısından da, önceki dönemlerdeki idealist tutumlardan ziyade, sanat eserinin sahip olduğu maddi ve sanatsal değeri sağlamak için ihtiyaç duyulan profesyonel bir ortam yaratabilme amaçları görülmektedir.

1970'li yılların sonlarına doğru toplumun geneline yayılan sağ sol çatışmaları ülkeyi büyük bir belirsizliğe sürüklemiştir. TSK, Bayrak Harekatı adını verdikleri müdahaleyle 12 Eylül 1980 sabahı yönetime el koydu. 1960 darbesinden en büyük farkları itici güçler ve yapısındaki hiyerarşik düzendi. Bu darbe öncesinden çok daha köktenci idi. Demirel, Ecevit, Erbakan ve Türkeş gibi siyasal parti liderleri gözaltına alındı. İçlerinde sinema derneklerinin de olduğu tüm dernek ve kuruluşlar kapatıldı. Hükümet ve T.B.M.M. dağıtıldı. Bütün yurttaki sıkıyönetim ilan edildi. 16 Ekim 1981'de Atatürk'ün kurduğu CHP'de dahil olmak üzere tüm siyasal partiler feshedildi ve tüm varlıkları hazineye aktarıldı (Akşin, 2007: 275).

1983 yılına gelindiğinde seçimle oluşturulan parlamento, Türkiye'nin belki de en fazla ince elenip sık dokunarak oluşturulan parlamentosuydu. 12 Eylül öncesi kurulan partilerin seçime girmesi bile yasaktı. Ancak bu partiler ve partililer içlerinden çıkarttıkları milletvekilleri ve isim değişiklikleri ile belli bir ölçüde de olsa parlamentoya girmişlerdi. 12 Eylül darbesinin getirdiği politik yasakları delmek için uğraştılar. 1987 yılında yapılan seçimle bu uğraşlar sonuç verdi. Yasaklı isimlerden 32 tanesi meclise girmeye hak kazandı.

Süleyman Demirel, Deniz Baykal, İsmet Sezgin ve Necmettin Erbakan gibi isimler bu 32 parlamenterin arasındaydı (S. Coşkun, 1995: 104-105).

89 yılında yapılan seçimlerde SHP birinci, DYP ikinci ve ANAP üçüncü oldu. Büyük illerde belediye başkanlıklarını kazanan SHP oldu. Muhalefetin olumsuz tutumuna ve ülke kamuoyunda aleyhine esen havaya karşın Özal 1989 yılında salt çoğunlukla Türkiye'nin 8. Cumhurbaşkanı seçilmiş oldu (Sunal, 2001: 59).

Turgut Özal, Cumhurbaşkanı olarak seçilince, başbakanlık ve ANAP genel başkanlığı koltuğu boşaldı. Bu mevkilere Yıldırım Akbulut getirilince Erdal İnönü duruma itiraz etti. Ancak bir sonuca ulaşamadı. Serbest ekonomiyi savunan Özal, hükümet işleri ile yakından ilgilenmeye devam etti. Bu durum neredeyse Fransa'daki gibi bir yarı başkanlık dizgesine dönüştü. Hükümetin yanı sıra Cumhurbaşkanı olmasına rağmen ANAP'la ilişkisini kesmeyen Özal, kavgalı bir kongre sonucunda eşi Semra Özal'ı ANAP İstanbul İl Başkanı seçtirdi. Özal, bununla da yetinmeyip bir süre sonra yetkinliğinden şüphe duyduğu Yıldırım Akbulut'un elinden görevlerini aldı. Akbulut'un yerine Mesut Yılmaz'ı getirdi. Mesut Yılmaz, Akbulut'a nazaran Özal karşısında daha bağımsız tavırlar sergilemiştir (Akşin, 2007: 284-285).

Özal döneminde özellikle IMF ve Dünya bankasının yönlendirmeleri ve baskılarıyla Türkiye'de özelleştirmeler başlamıştır. Bunların sonucu beklendiği kadar iyi olmamıştır. Kimi işletmeler değerinin çok altında fiyatlarla eşe dosta satılmıştır. Satın alınan bazı işletmeler kapatılmış, yıkılmış ve arsaları farklı şekilde değerlendirilmiştir. Bu durum ülkenin hızla işsizliğe ve yoksullaşmaya sürüklenmesine yol açmıştır. Bu özelleştirme modası günümüzde de hala devam etmektedir. Aynı dönemlerde Türkiye'nin yurtdışıyla ilişkileri oldukça ilginçtir. Bulgaristan'da yaşayan Türk azınlığının kültürel kimliği yok edilmeye çalışılınca üzücü sonuçlar doğmuştur. Yaklaşık dokuz yüz bin Türk, 1989'da Bulgar hükümeti tarafından göç ettirilmeye zorlanmıştır. Özal'ın isteği ile Türkiye'ye Bulgaristan'dan üç yüz bin göçmen girmiştir (Akşin, 2007: 287-288).

1970-1980 arası dönemde Türkiye'de 12 Mart 1971 askeri müdahalesi ve sürekli iktidar mücadelesinin yarattığı boşluklar, ABD ile S.S.C.B arasında Stratejik Nükleer Silahların Sınırlandırılması Antlaşması'nın imzalanması, AET'nin genişlemesi, Vietnam Savaşı'nın bitmesi, Şili'de solcu lider Salvador Allende'nin Pinochet tarafından devrilerek öldürülmesi süreci yaşanmıştır. Yine bu dönemde Bangladeş, Gine, Mozambik gibi ülkelerin bağımsızlıklarını ilan etmesi, OPEC ve Petrol Krizi'nin ortaya çıkması, Kıbrıs Barış Harekatı, Türkiye ve Yunanistan arasında 'FIR Hattı' anlaşmazlığı, Watergate Skandalı, G8'nin kurulması, Çin'in Batı'ya açılmaya başlamasının yanı sıra, Mısır ve İsrail arasında

Camp David Antlaşmaları'nın yapılması, 1979'da Humeyni'nin sürgünde yaşadığı Paris'ten Tahran'a dönüşü ve İran İslam Cumhuriyeti'nin kuruluşu, Irak'ta Saddam Hüseyin'in ülkenin başına geçişi gibi gelişmeler de yaşanmıştır.

1970'li yılların sonlarına doğru artan sağ sol çatışmaları kontrolden çıkınca, dönemin hükümeti bu tablo karşısında çaresiz kalmıştı. 12 Eylül 1980 sabahı Genel Kurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren'in önderliğinde Türk Silahlı Kuvvetleri darbe gerçekleştirdi. Önceki darbelerden çok daha köktenci olan 12 Eylül darbesi sayesinde hükümet ve TBMM dağıtıldı. Demirel, Ecevit, Erbakan ve Türkeş gibi başlıca siyasal parti önderleri gözaltına alındı. Ülke çapında sıkıyönetim ilan edildi. Tüm siyasal partiler fes edilerek mal varlıkları hazineye aktarıldı. Darbe sonrası tüm dernekler de kapatıldı. Oluşturulan 1982 Anayasası yürütmeyi güçlendiriyordu. Bu anayasa hak ve özgürlüklerden ziyade kısıtlamalarla öne çıkıyordu. Kenan Evren seçmenlerin %91 olumlu oyunu alarak Cumhurbaşkanı seçildi. 12 Eylül darbesinin sonuçlarından biri de ülkenin Türk-İslam sentezi bir yapıya sürüklenmesiydi. 1983 yılında siyasal etkinliklere getirilmiş olan yasak kaldırıldı. Seçimlere üç parti katıldı. ANAP neredeyse yarı yarıya oy alarak hükümeti kurdu. Turgut Özal'ın önderliğinde ilerleyen ANAP, 1980'lerin sonuna doğru oy oranını düşürecekti. Ancak Turgut Özal 1989'da 8.Cumhurbaşkanı seçildi (Akşin, 2007: 275-280).

12 Eylül darbesinden sonra özellikle gençler hızla apolitikleştirilmiş, toplu hareketler engellenmişler, halkın bireyselleştirilmesi yöntemine gidilmiştir. Bu sayede sanatın her dalında bireysel hareketler görülmüştür. İletişim araçlarının yaygınlaşması küreselleşmeye yol açmış, bu da 80'li yıllarda Türk halkının dünyayla etkileşime geçmesine başlamasına neden olmuştur.

1980 sonrasında özel sektörde gerçekleştirilen yatırımlar, serbest pazar ekonomisi koşullarında özel girişimciliğe dayalı kalkınma stratejisinin beklentilerini yerine getirememiş ve yıllık ortalama artış hızı, kriz öncesi dönemdeki reel artışların ancak yarısında seyretmişti. Yine bu dönemde devletin ulusal ekonomi ve toplam yatırımlar içindeki payının düşürülmesi hedeflendiğinden, kamu yatırımlarının artış hızı da 1980-88 arasında reel olarak % 1,8'i aşamamıştı. Sonuç olarak, özellikle imalat sanayinde sabit sermaye yatırımları tamamıyla durgunluğa itilmiş ve 1989'e dek 1980 öncesi reel düzeyine ulaşamamıştır (Yeldan, 2002: 45).

2.1.2. 1990 Öncesi Türk Sinemasına Genel Bir Bakış

Bir önceki bölümde olduğu gibi 1990'lı yıllara gelene dek Türk sinemasının serüvenini kaba hatlarıyla tanımlamakta fayda var.

Nilgün Abisel, Türk Sineması Üzerine Yazılar adlı kitabında, 1928 yılında yayınlanmış Resimli Ay adlı bir dergiden, Sinemanın Esrarengiz Havası Benliğinizi nasıl Değiştirir? başlıklı bir yazıdan, minik bir alıntı yapmış: “...o kadar nüfuz eder ki, benliğinizin bir kısmı haline girer ve siz onun hariçten gelme bir tesir olduğunun farkına varamazsınız. Bu tesir, bir hipnotizör gibi akli ve ruhi melekelerinize tahakküm ederek sizi sevk eder, belki de hakikatte hoşunuza gitmeyecek şeyleri size yaptırır.” Bu metinden de anlaşılacağı üzere başlangıçta sinema, toplum için bir günah nesnesi olarak algılanmış, bazı yazarlar sinemanın en çok gençleri etkileyip onları yoldan çıkartacağını savunurken bazıları da kadınların sinirlerini ve ahlaklarını bozacağını düşünmüşlerdir. Ancak yine de, Tiyatrocular döneminden ziyade, geçiş dönemi ile birlikte Türk toplumunun sinemaya yaklaşımı daha iyi niyetli ve eğlence amaçlıdır. Bunun sebeplerinden biri de zaman geçtikçe askeri iradenin sinema sektöründen elini çekip, özel sektörün işi devralmaya başlamasıdır.

Sinematograf aletinin ülke sınırlarına, ki bu başlarda sadece Pera'yı kapsıyordu, girmesinden Tiyatrocular dönemine kadar geçen süre, birçok olumsuzluğa ev sahipliği yapmıştı. Osmanlı İmparatorluğu'nun topraklarının küçüldüğü, barındırdığı milliyetlerin, birer birer bağımsızlıklarını kazanmaları, ondan da önemlisi tüm dünyayı içine çeken 1.Dünya savaşı, haliyle sinemanın gelişimini ve yaygınlaşmasını da engellemişti. Ordu'nun hakimiyeti altında bulunan sinema faaliyetleri, genelde belge ya da propaganda amacıyla kullanılıyordu. Sinema gerek halk, gerek üretenler açısından bir sanat dalı olarak görülüyordu. Bunun yanı sıra, Weinberg gibi yabancı uyruklu kişilerin egemenliği devam etmekte, ondan da önemlisi, tiyatrocuların etkisi yavaş yavaş görülmeye başlanmaktaydı.

Tiyatrocular dönemine baktığımızda ise Muhsin Ertuğrul'un ağır etkisi gözükmekteydi. Kimilerine göre sinemamızın yaygınlaşmasını sağlayan kişi olarak görülse de, Türk sinemasına getirdiği olumsuzluklar maalesef daha fazladır. Asıl mesleği tiyatro olan Ertuğrul başlangıçta sinemayı ek bir iş olarak görüyordu. Yönettiği ve oynadığı çoğu filmde kendisi gibi tiyatrocular arkadaşları görev alıyordu. Dünya sinemasındaki muadilleri daha güçlü olmakla birlikte, yapılan çoğu örnekte tiyatroculuğun büyük etkileri zaten görülmektedir. Çünkü 1900'lü yılların başında sinema oyunculuğu gibi bir yaklaşım henüz yeni yeni başlamaktaydı. Alt yapısı olmayan bir sinemacılar topluluğu oluşmaktaydı.

Teknik yetersizlikler ve sanatsal eksiklikler bu dönemin başlıca olumsuzluklarıydı. Ancak ilk ortak yapım filmler, sinemamızın ilk tür örnekleri ve ilk özel yapım evleri bu dönemde ortaya çıktı. Bu dönemle ilgili Türk sineması üzerine düşünülmesi gereken en önemli nokta ise, bu dönemde neden Muhsin Ertuğrul'a herhangi bir rakibin çıkmadığıdır. Yapılan literatür çalışmalarında bile bu konuyla ilgili önemli sorular sorulmamış, Muhsin Ertuğrul hegemonyası fazlasıyla irdelenmemiştir.

Tiyatrocular ile sinemacılar arasında bir köprü kuran Geçiş Dönemi ise, Tiyatrocular dönemine göre daha verimli idi. Bunun en büyük sebebi, Muhsin Ertuğrul'a alternatif birçok yönetmenin ortaya çıkışı oldu. Üstelik bu yönetmenlerin büyük çoğunluğu, yurtdışında sinema sanatı üzerine çeşitli eğitimler alarak Türkiye'ye dönmüşlerdi. Bazıları da yabancı yapımlarda bizzat çalışarak kendilerini daha da geliştirmişlerdi. Her ne kadar tiyatrocularla çalıştıkları için onların etkisinde kalsalar da, Sinemacılar dönemine iyi bir zemin hazırlamış oldular.

1. ve 2. Dünya savaşlarının etkileri de sinemaya olumsuz yansımıştır. Üretilen birçok film, yabancı örneklerinin kötü taklitleri olarak kalmıştır. Devletin geçerli bir sinema politikası uygulamaması, sinemanın geleceği için gerekli ortamın sağlanmasını etkilemiştir.

Ancak bunların yanı sıra, söz konusu dönem bir ulusun küllerinden yeniden doğuşunu kapsayan bir dönemdir. Her anlamda çağdaşlaşma yolunda adımlar atan Türkiye, sinema konusunda, yeterli olamasa da, elinden geleni yapmaya çalışmıştır. En azından özellikle büyük şehirlerde, sinemaya gitme kültürü oturmaya başlamıştır. Oyuncular tanınmaya, basına malzeme olmaya başlamışlardır. Muhsin Ertuğrul, geçiş döneminde yavaş yavaş devrini tamamlarken, yeni yeni yönetmenler çıkmıştır. 1895-1950 arasında, kendi seyircisi ve sanatçısını, türlü zorluklarla kendi yaratan Türk sineması, en verimli, en güzel günlerini yaşayacağı 1950-1980 dönemine girmeye hak kazanmıştır.

İkinci Dünya Savaşı'nda güçlenen ve 1946'dan sonra güçlü bir şekilde iktidarı ele geçirmeye yönelik sermaye çevreleri, film yapımına da el atınca, Türk sineması çok hızlı ve yoğun bir gelişme göstermiştir. 1951-1955 döneminde ortalama olarak her yıl 50 film yapılmıştır. Ancak bu yıllarda, yapımevi başına düşen yıllık film sayısının ikiden fazla olmadığını da görmekteyiz. Yani, sinemaya yönelik bu sermayenin, tekelci nitelikte bir sermaye olmadığı da kesinlikle ortadadır. Sinema piyasasında ilkel birikim ve üretim

ilişkileri egemendir (Türk Sineması Raporu, 2005: 107). 23.03.1974 yılında yayınlanan Çağdaş Sinema Dergisi'nde yazdığı gibi, bu dönemin en büyük sorunlarından biri olarak, üreten ile ürün arasındaki, sinema yapımcılığının daha çok tüccarlık olarak görüldüğü, ilkel ilişki gösterilmektedir.

Türkiye'nin tek partili dönemden çok partili döneme geçtiği bu bunalımlı yıllarda sinemayı en çok etkileyenler, ekonomik sarsıntılar, demokrasi eksikliği ile gericilik akımlarıydı. İç ve dış piyasada olduğu gibi, ekonomik alanda da kendini gösteren serüvencilik, gelişmiş gibi görünen oysa çürük temellere dayanan bir sinema endüstrisine yol açtı. Ekonomideki enflasyoncu tutum, sinemada da film enflasyonu ile kendini gösterdi. Sinemacı yetiştirme konusu hiç ele alınmadı. Sinemacılar usta-çırak ilişkisi içinde yetiştirildi. Tüm güçlerini, sinema dilini kurmaya verdiler. Sinema dili kuruldu ama, bu dil gereğince yararlı bir biçimde kullanılmadı. Çok partili düzene geçişin 1960 devrimine dek uzanan yalancı, sahte ya da göstermelik demokrasi döneminde de sürüp giden denetleme buna olarak vermiyordu. Kaldı ki bu dönemde en iyi filmler, film enflasyonu içinde azınlıkta kalıyordu. Buna karşılık, siyasal güçlerin kollamakta kendi çıkarları için yarar gördükleri gerici akımlar sinemaya da sızdı; din duygularını sömüren filmler büyük bir artış gösterdi. Mısır filmlerinin azalmasına karşın, özellikle Lübnanlı Hristiyanların çevirdikleri Müslümanlık filmleri Türk perdelerinde boy gösterdi (Özön, 1995: 31).

Sinemacılar dönemi başlayıncaya kadar Türkiye'de profesyonel anlamda bir film ekibi kurulamamıştır. Birkaç filmde oynayıp yönetmenin ve kameranın nasıl çalıştığını gören deneyimli oyuncuların bazıları bu işi kendilerinin de yapabileceğini düşünerek, amatör filmler çekmişlerdir. Yurt dışından gelen eğitilmiş sinemacılar gelinceye kadar bu anlayış sürmüştür. Devletten vergi indirimini dışında bir yardım göremeyen Türk sineması, kendi sivil dernek ve kuruluşlarını kurmuştur. Bunlar, 1932'de Türkiye Sinema ve Filmciler Birliği, 1946'da Yerli Film Yapanlar Cemiyeti ve Sinemacılar ve Filmciler Cemiyetidir (Gökmen, 1989: 41).

Her geçen dönem ile İstiklal Caddesi'ndeki sinema salonları çehre değiştiriyorlar, değişmekte olan seyircilerine uygun filmler sergiliyorlar, Avrupa sinemasından Amerikan sinemasına geçiyorlar, perdelerinde Türk sinemasına da yer vermeye başlıyorlardı. Yine de 50'li 60'lı yıllarda bu sinemalar, eski ve vefakar seyircilerini yitirmemek için çaba sarf ediyorlar, İstanbul'da yayınlanan yabancı dildeki günlük gazetelere sürekli ilan veriyor, tanıtma yazıları yayınlıyorlardı (Scognamillo, 1991: 76).

Türk sinemasının önde gelen yönetmenlerinden biri olan Halit Refiğ, 50’li yıllar sineması üzerine şunları dile getiriyor;

“50’li yıllarda, Türkiye’de hızlı bir elektrikleşme gerçekleştirilirken, elektriğin girdiği her yerleşme biriminde sinema salonları açılmaya başlamış, yeni sinema salonları sinemaya yeni seyirci toplulukları kazandırmıştı. Bu yeni seyircilerin büyük bir kısmını İstanbul ve Ankara gibi merkezlerin dışındaki bölgelerin halkları teşkil etmekteydi. Sinema seyircisinin çoğunluğunun sosyolojik karakteri değişmekteyken ortaya çıkan yeni seyirci egemenliği, kendi eğilimleri ve kültürel özellikleri doğrultusunda, ortak yönleri olan bir sinema oluşturmaktaydı. Buna Türk Sineması denilmeye başlandı. 50’li yılların ortalarına kadar Türkiye’de bir ülke sinemasından söz edilmez, ancak Türkiye’de yapılan filmlerden bahsedilebilirdi. İlk defa 50’li yılların ortasından başlayarak bir Türk Sineması kavramı yavaş yavaş gündeme girdi. Çünkü artık başta seyircisi olmak üzere, sinema salonları, dağıtımçıları, yapımcıları, teknik kadroları, sanatçıları ve yöneticileri ile, de facto olarak bir Türk Sineması varlığı ortaya çıkmıştı. Artık Türkiye’de münferid olarak film yapan kimselerden ya da kuruluşlardan bahsedebilmenin yanı sıra, bütün olarak bir Türk Sineması üzerinde de konuşabilmek mümkündü. Yılanların Öcü ile Metin Erksan’ın Türk Sineması’nın varlığını devlete kabul ettirdiği 1962 yılı Nijat Özön de Türk Sinema Tarihi adlı kitabını yayınlarken bu varlığın bilimsel tescilini yapıyordu. 50’li yıllarda Türkiye’de bir ülke sinemasının ortaya çıkışı, doğrudan doğruya Demokrat Parti ile bir ilgisi olmasa bile, hiç kuşkusuz büyük ölçüde millet sathında gelişen demokratikleşme hareketinden kaynaklanmaktaydı. Yani, musiki ve tiyatro alanlarının tersine, Türkiye’de bir ülke sinemasının varlığı devlet iradesi ile değil, halkın, daha doğru seyircisinin talep ve eğilimleri doğrultusunda ortaya çıkmıştı. Bu gerçek, Türk Sineması ile ilgili olanları 1964 yılında sinema tarihimizin en önemli yol ayrımına getirdi” (Refiğ, 1996: 182).

Çok partili sisteme geçilen siyasi bir ortamda, refah ve kültürel düzeylerini yükseltmeye çalışan Türk halkının artık en büyük eğlencesi bu dönemden itibaren sinema olmuştur. Devletçilik anlayışından liberalizme, serbest piyasaya kayan bir yönetimin, sanat dallarına olumsuz gelişmeler sağladığı da ortadadır. Sinema, devlet tarafından vergi sağlayan bir kaynak olarak görülmüş, anlamsız bir sansür çemberinde yaratıcılığı kısıtlanmıştır. Bu dönemde yavaş yavaş başlayan star sistemi ve sinema salonu işletmecilerinin yapımcılar üzerindeki baskıcı etkisi de olumsuzlukların başında gelmektedir.

Nitelikli bir arşiv çalışması olmadığından her türlü bilgi ve filme ulaşılamayan bu dönem o zamanlarda diğer ülkelerde örneklerinin görüldüğü üzere, sağlıklı bir denetleme ve kontrol mekanizmasına da sahip değildir. Devletin hala sağlam bir sinema politikası olmaması, yeterli maddi desteği sağlamaması, bilinçsiz ve tüccar zihniyetli yapımcıları da sahneye çıkartmıştır.

Ulaşım ve elektrik hizmetinin yaygınlaşması sayesinde Anadolu'nun ücra noktalarına da sinemaya gitmesinin başlaması, sinema salonları sayısının artması ve halkta oluşan sinemaya gitme bilinci, dönemin diğer olumlu yanlarındandır. Tüm bunların yanı sıra, Türk sinemasının gerçek bir kimlik kazandığı dönem bu dönemdir. En başta tiyatrocuların ve tiyatronun yoğun etkisi giderilmiştir. İyi kötü, binlerce filmin çekileceği Yeşilçam olgusunun tohumları bu devirde atılmaktadır. Çalışmada bahsi geçen Lütfi Ömer Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki, Osman Fahir Seden, Memduh Ün gibi önemli yönetmenler, bundan sonraki yıllarda da Türk sinemasına büyük katkılar sağlayacak, sinema bakışına sahip yönetmenlerdir.

1960-1970 arasını Sinemacılar döneminin ikinci on yılı olarak tanımlarsak, ilk on yıla oranla daha fazla film çekildiği su götürmez bir gerçektir. Gerek yönetmen ve oyuncuların, gerekse teknik adamların kendilerini geliştirdiği, sinemaya daha doğru yaklaştıkları bir dönemle karşı karşıyayız. Yeşilçam sinemasının iyice oturduğu, sinema seyircisinin bile bilinçlendiği, gişe hasılatlarının ve sinema salonları taleplerinin arttığı bir dönem. 67 yılında renkli filmlerin sayısında artışın başladığını ve bundan sonra hızla artan bir oranda renkli film çekildiğini geçmişe baktığımızda görüyoruz. Sinema seyircisi arttıkça salon sayısı ve dolayısıyla talep sayısı da artıyordu. Bu dönemlerde artık sinemacılık kendini karlı bir iş olarak kanıtlamıştı (Abisel, 1994: 98).

1960'lı yıllar dünya sinemalarında da hareketliliğin, değişimin, özgürlüklerin gözlemlendiği yıllardır. Fransa'da Yeni Dalga, İngiltere'de Özgür Sinema akımları boy göstermiştir. Dünya sineması bu hareketlilikte iken Türk sineması da kendi çapında varlığını sürdürmeye, kendini geliştirmeye çalışmıştır. Bir yandan güncel sorunları aktarmak için edebiyat uyarlamalarına başvurmuş, diğer yandan da seyircilere çılgın bir tempoda iş yetiştiren Yeşilçam Sineması'nı yaratmıştır (Güçhan, 1992: 82).

“1960'lı yıllar Türk Sinemasının geniş kitlelere ulaştığı, sinemamızın en popüler yıllarıdır. Bu dönemde sinemadaki popüler imgelerle düzenin sürekliliği vurgulanmakta, sıradan insana topluma uyum sağlamada işine yarayacak ahlak anlayışı önerilmektedir. Kadına ve erkeğe uygun görülen toplumsal roller neyse, sinemanın imgeler dünyasının demek istediği de aynıdır” (Kaplan, 2004: 176).

Bu dönemde genel anlamda üzerinde durulan Toplumsal Gerçekçilik anlayışı 60 darbesiyle ortaya çıkmış ancak 65 seçimiyle alevini yitirmiştir. Sinemacılar arasındaki çeşitli ideolojik ve kişisel çatışmalar sonucu, beklenen ilgiyi görememiştir (Daldal, 2005: 131). Kim bilir belki de bu konu üzerine gidilse ve genel anlamda meslektaşlar arasında bir fikir birliği oluşsa Türk sineması da, dünyaya gücünü kanıtlayabilir, başarılı bir döneme imza atabilirdi.

Genel anlamda Lutfi Akad, Metin Erksan, Atif Yılmaz gibi eski kuşak yönetmenlerinin sinema tekniğini bir önceki on yılda öğrendiklerini ve bu on yılda uygulayıp, artık neyi anlatmaları gerektiğini düşündüklerini söylemiştik. Ustaların yanında pişen Yılmaz Güney ve Halit Refiğ gibi yönetmenlerin doğuşlarına tanık olduğumuz 1960-1970 arası yıllar, bazı yerlerde enflasyon sineması olarak da tanımlanmaktadır. Siyah beyaz filmlerin kalitesinin arttığı, renkli filmlere geçişin başladığı bu dönem dört dörtlük olmasa da endüstrileşme çabalarının kırıntılarını da içerir. Bol filmin, bol seyirci çektiği, birçok sinema salonunun açıldığı ve piyasaya yeni sinemacıların gelmesini sağladığı bu dönem şimdiye dek ele alınan dönemler arasında en sağlıklısı gibi gözükmektedir. Ancak, Türk halkının televizyonun yaygınlaşmasına dek en büyük eğlencesi ve sosyal birlikteliği olarak görebileceğimiz sinema sanatı, 60 darbesiyle gelen özgürlük rüzgarını bir süreliğine arkasına alsa da, bu gidişatı dünya sinemasına damga vuran bir mühüre ne yazık ki dönüştürememiştir.

1970'li yıllarda sinemanın girdiği bunalım kadın seyircinin eve kapanmasına neden olmuştur. Film yapım maliyetlerinin artması, kopya sayısının azalması, ucuz seks filmlerinin çoğalması, televizyonun yaygınlaşması özellikle semt salonlarının kapanmasına sebebiyet vermiştir. Kadın seyirci salondan kaçıkça işletmeciler erkek seyircileri tutmak için seks filmlerini arttırmışlardır. Dolayısı ile kadın yıldız oyuncularının sayısı da azalmıştır. Seks filmi çekmek istemeyen yönetmen ve yapımcılar ise türküçülü filmlere ağırlık vermişlerdir. Kasetlerin çoğalmasıyla yaygınlaşan arabesk müziği sinema perdesine de yansımıştır (Abisel, 1994:71).

Türk Film Arşivi ve onun uzantısı olan Devlet Film Arşivi, ödenek yetersizlikleri ve parasal olanaksızlıklardan dolayı binlerce Türk filmlerinin negatiflerini, ses filmlerini..vs. bugüne dek çeşitli zorluklarla korumaya çalışmışlardır. Devlet Film Arşivi kurumunun Mimar Sinan Üniversitesi ve öğretim görevlilerinden ayrı bir olgu olarak yaşamını sürdürmesi gerekmektedir. Uzman bir kadroyla yürütülmesi şarttır (Erksan, 1987: 15).

Genel anlamda yaşanan toplumsal ve siyasal olaylara paralel olarak sıkıntılar içinde geçen bir dönem olarak kabul edeceğimiz 1970-80 yılları aynı zamanda Türk sinemasının en yetkin örneklerinin verildiği yıllardır. Yurtiçi ve yurtdışı festivallerde Türk sinemasının tanıtımı adına birçok kazanım elde edilmiştir. Oyuncu Yılmaz Güney, gerçek kimliğini bularak, sistem ve insan eleştirisini filmlerine yansıtarak, hem dönemin hem de Türk sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olarak adını tarihe yazdırmıştır.

80 darbesine kadar hüküm süren erotik filmler furyası, aileleri sinemalara çeken Arzu film fenomeni, Atif Yılmaz ve Halit Refiğ gibi iki usta yönetmenin bireysel

çalışmaları genel olarak dönemin öne çıkan diğer açılımlarıdır. 80 darbesinden sonra ülkedeki her sanat etkinliğinde olduğu gibi sinemamız da hızlı bir çöküş yaşayacak, 90'ların sonlarına doğru kendine gelecek, 2000'lerin ikinci yarısından sonra ise, film sayısı olarak değilse bile seyirci sayısı olarak eski günlerine dönecektir. 80'lerde sinemaya ticari yaklaşmayan yönetmenler eserlerinde bireye yönelerek karakterleri daha ayrıntılı çizmeye başlamışlardır. Türk sinemasındaki tipler yavaş yavaş kırılmaya başlanmıştır. Özellikle de kadın karakterlerin yaratılmasında yeniliklere gidilmiştir. Siyasi ve askeri baskı altında kalan yönetmenler, bunalım filmleriyle çıkış aramaya çalışmışlardır (Esen, 2010: 186).

1980 darbesinden sonra her türlü dernek, buna sinema dernekleri de dahil, kapatılmıştır. Ancak birkaç yıl sonra yeni kurulan hükümet ve partilerin çabalarıyla bu yasaklar birer birer kaldırılmıştır. Ekonomik ve siyasi anlamda çöküşlerin yaşandığı bu dönemden Türk sineması da özellikle üretim sayısı bakımından etkilenmiştir. Buna nazaran sinema yazarı ve tarihçisi Nijat Özön'e göre bu dönemin artıları da olmuştur.

“Genç/Yeni sinemaya ön ayak olanlar, niteliği öne alarak; çalışmalarını daha akılcı yöntemlere dayayarak; Türk sinemasında eksikliği her zaman duyulan iyi senaryonun ve ön çalışmanın hakkını vererek; genç yazarlarla işbirliği yaparak; senaryo takımları kurarak; teknik takım, oyuncu ve çevre seçimine gerekli titizliği göstererek; görüntü düzenlemesi, dekor, giysi, aydınlatma, müzik, seslendirme, kurgu, laboratuvar çalışmalarında asgari düzeyi koruyarak başarılı sonuçlara ulaştılar. Sesle görüntünün yeniden birlikte alınması, en azından oyuncunun kendi sesiyle konuşması denemelerine dönüş de bu dönemde başladı” (Özön, 1995: 37-38).

12 Eylül darbesinin sinemamıza en olumsuz yansıması sansürlerle olmuştur. Siyasal eleştiriler yapan Yılmaz Güney ve onun gibi sinemacıların filmleri 70'li yıllarda bile, sansürün kestiği sahneler yüzünden törpülenerek de olsa gösterime girebiliyorlardı. Ancak 80'lerde en ufak eleştirilere bile katlanamayan darbecilerin yapısı, genç sinemacıların filmlerini vurmuştur. “*Halkı filmleriyle sarsmak isteyen, onları düşünmeye ve toplumsal sorunları görerek çözüm üretmeye çağıran yönetmenler yasaklar karşısında, bireysel filmlere yönelmişlerdir. Bazıları sanatçıların yaratım sorunlarına, yönetmenlerin ve oyuncuların sinemasal bunalımlarına, bazılarıysa kadınların kadın olmaktan kaynaklanan sınırlanmışlıklarına eğilmişlerdir*” (Esen, 2010: 180).

2.1.3. 1990 Öncesi Türk Sinemasında Gerçekçilik

Türk sinemasında akım olarak görebileceğimiz, en azından adlandırabileceğimiz bazı yaklaşımlar, dünyadaki örneklerine bakıldığında pek de yeterli sayılmazlar. Ulusal Sinema, Milli Sinema, Türk Yeni Gerçekçiliği ya da bir başka deyişle Toplumsal

Gerçekçilik bu dönemde ortaya çıkan başlıca akımlar arasında sayılabilir. Ulusal Türk sinemasının kültürel temelleri ve estetik ilkelerini saptamayı amaçlayan birçok kısa ömürlü sinema akımı 1960'larda ortaya çıkmıştır. Birincisi, Metin Erksan ve diğerlerinin başlattığı Toplumsal Gerçekçilik akımıdır. Bu akımın örnekleri arasında Osman Seden'in *Namus Uğruna'sı*, Atıf Yılmaz'ın *Suçlu'su* ile Metin Erksan'ın *Yılanların Öcü* ve *Susuz Yaz*'ı gösterilebilir. Halit Refiğ, büyük Türk romancısı ve düşünürü Kemal Tahir'in düşüncelerinden ve eserlerinden esinlenmiştir. Refiğ, meslektaşları Metin Erksan, Atıf Yılmaz ve Ö.Lütfi Akad ile birlikte, kısa ömürlü sayılabilecek bir sinema hareketi oluşturmuştur: Ulusal Sinema Hareketi. Refiğ'in *Haremde Dört Kadın*, *Şehirdeki Yabancı*, *Bir Türke Gönül Verdim* ve *Fatma Bacı* filmleri, Metin Erksan'dan *Sevmek Zamanı*, Akad'ın *Hudutların Kanunu*, *Kızılırmak- Karakoyun*, *Irmak* filmleri, Atıf Yılmaz'dan ise *Kozanoğlu* ve *Köroğlu*, bu hareketin başarılı örneklerinden sayılır (Kaplan, 2003:744).

“Yeni özgürlükçü Anayasa'dan olumlu olarak yararlanan çeşitli kuşaklardan yurt sorunlarına ve Türk insanının gerçek yaşamına eğilen senaryolardan yola çıkarak biçim ve içerik ilişkileri bakımından da başarılı, bizim sinemamıza has, tutarlı eserler ortaya koymaya başlamışlardır. Bir bakıma çoğunluğu “Türk Yeni Gerçekçiliği” diyebileceğimiz bir akıma da yol açan bu filmlerin ortaya çıkmasında, Lütfi Ömer Akad'ın Orman Genel Müdürlüğü adına yaptığı “Tanrı'nın bağışi orman” adlı belgeselinin etkisi olmuştur. Bu dönemde ortaya çıkan “Yeni Gerçekçilik” akımının yanı başında “Ulusal Sinema Hareketi” ve “Milli Sinema Akımı” da ortaya çıkmıştır. “Ulusal Sinema Hareketi” ile Anadolu insanının bin küsur yıllık kültürünün oluşturduğu tavrını; “Milli Sinema” ile Orta Asya'dan göçtüğünden beri Türk insanının İslam-Türk kültürü içindeki kişiliğini ve batılılaşmanın toplumumuzu yozlaştırdığını vurgulayan bir sinema anlayışı getirilmek istenmişken; “Yeni Gerçekçi Sinema” ile yukarıda da belirtildiği gibi, geçmişle övünmeyi bir yana bırakıp bugün Anadolu toprakları üzerinde yaşayanların sorunlarını sergileyen bir sinema anlayışı getirilmiştir” (Onaran, 1994:104-105).

1961 Anayasası, sosyalist parti ve sendikal hareketlere izin verdiğinden ülke sorunlarına değişik görüş açılarından bakmaya uygun bir ortam sağlıyordu. 27 Mayıs'ın getirdiği bu siyasal canlılığın sinemaya etkisi, toplumsal gerçekçilik akımının doğmasına sebep olan etkenlerdendir. Bu akımın çevresinde oluşan görüş ayrılıkları 1965'li yıllara kadar sürmüştür. Günümüzden geriye doğru baktığımızda bu filmlerin sinema tarihimiz açısından ne denli önemli oldukları daha net görülmektedir. Gerçekçilik adı altında sinemanın neler yapabileceğini kanıtlama, göstermeye çalışmaları olarak da bu akımı değerlendirebiliriz (Güçhan, 1992: 81). 1960 ve 1965 yılları arasında toplumsal gerçekçiliğin estetik ve siyasi felsefesine yakınlık duyan yönetmenler arasında Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu'nu en önde saymak doğru bir

yaklaşım olacaktır. Özellikle de Halit Refiğ ve Metin Erksan'ı, ulusal ve modern bir sinema dili yaratma çabasında akımın en üretken temsilcileri arasında gösterebiliriz.

Teknik yönden daha çok Amerikan gangster filmlerinden, kara filmlerden, tema ve tutum yönünden Fransız ozansız gerçekçilik akımından oldukça etkilenen Akad, bunları tam bir yerli hava içinde seyirciye aktardı. Etki bakımından Ertuğrul'un tiyatrocular üzerindeki rolünü, Akad, sinemacılar üzerinde oynadı. Geçiş dönemi yönetmenleri olsun, Akad'dan sonra gelen yeni yönetmenler olsun, onun bıraktığı yerden, çoğunlukla da onu yinelemekle işe başladılar (Özön, 1995: 28-29). 1952'de çekilen ve Türk sinemasının kilometre taşlarından biri olan *Kanun Namına* filmi Akad'ın ilk önemli çalışması olarak gösterilir. Türk sinemasının ve sinemacılığın babalarından sayılan Akad, bu yapım sayesinde ilk kez sinemayı, dört duvar arasında kurulan abartılı stüdyolardan çıkarıp sokağa, reel mekanlara taşımıştır. *Kanun Namına 2*. Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda İstanbul'da gerçekten yaşanmış bir olaya dayanmaktaydı. *Kanun Namına*'yı gerçekçi bir film olarak tanımlamak doğru olacaktır. “Lütfi Akad, bu filmle kamerayı sokağa taşımış; çekim ve kurgu bakımından son derece hareketli ve gerilimli bir kurdele ortaya koymuştu. Denilebilir ki sinema öğeleriyle ve çoğunluğu tiyatro dışından oyuncularla çevrilmiş ilk önemli Türk filmidir *Kanun Namına*”(Onaran, 1994: 55).

“Kanun Namına ve Öldüren Şehir filmleri aslında Lütfi Akad'ın ilk dönem çalışmalarıdır ve Akad'ın ileride kendisine özgü bir şekilde geliştireceği yalın ve gerektiğinde ağırlaşan anlatım ilkelerine sanki ters düşmekte ve belki de kaçınılmaz olarak Batı sinemasının etkilerini de taşımaktadır” (Scognamillo, 2003:134).

Araya giren bazı ticari filmlerin ardından 1959'da çektiği *Yalnızlar Rıhtımı* Akad'ın en ilginç filmlerindendir. Senaryosunu, Fransa'da gördüğü ozansız gerçekçilik akımı etkisiyle, Atilla İlhan'ın yazdığı ve başrollerini Çolpan İlhan ve Sadri Alışık'ın oynadıkları film, bir kaptanla bir bar kadınının gönül serüvenini konu edinir. Fransız Şiirsel Gerçekçilik akımının en başarılı örneklerinden Marcel Carné'nin *Sisler Rıhtımı*'ndan esinlendiği görülen film, bir Türk limanının sınırlarını aşan bir aşk öyküsünü, kendine özgü bir atmosfer yaratmayı deneyerek anlatır.

“Akad'ın bu yıllardaki çalışmaları, onu sinema dilini düzgün bir biçimde kullanan ilk Türk yönetmeni kılmaya yeter. Daha sonraki filmlerinde olduğu gibi, alıcı genellikle durağandır. Ama bu durağanlık filmin acıcılığını engellemez. Yönetmenin titizliği film boyunca kendini belli eder. Ama Akad'ın filmlerinde, duygunun yerini donukluğa bıraktığı da başka bir gerçektir” (Teksoy, 2007: 29-30).

Akad'ın 1966 yapımı *Hudutların Kanunu* filmi de gerçekçilik yaklaşımı açısından bir hayli önemlidir. Filmin senaryosu Yılmaz Güney tarafından yazılmış, ancak sansür kurulu tarafından kabul edilmemiş, bunun üzerine senaryoda bir takım değişiklikler yapılarak çekilmiştir. *Hudutların Kanunu* sınır köyünde kaçakçıların hayatını anlatan bir filmidir. “*Hudutların Kanunu'nun biraz da ütopyik bir film olduğu görülebilir. Kökeni ekonomiktir kaçakçılığın. Verilen toprak bir işe yaramamaktadır. Yarıcı olsa yararı yoktur. Ora insanı için yaşam zordur. Bu film yöre gerçekliğini ortaya koymaya çalışmaktadır.*” (Kayalı, 1994: 136-137.) Ömer Lütfi Akad'ın sineması kesin yargılara varmaz, sloganımsı tavrı tümüyle yadsır. Sorunları ortaya koyar, çözümü izleyene bırakır. Bunun içindir ki kimi filmleri çok farklı okumalara açıktır. *Hudutların Kanunu* böylesine farklı okumalara açık tipik bir filmidir. Kaçakçı, öğretmen, çocuk arasındaki ilişkileri farklı şekillerde yorumlayarak filmi ilerici ya da gerici olarak yorumlamak olasıdır. Bu durum Akad'ın birçok filminde görülmektedir. Filmin asıl gerçeği ise diyaloglarda gizlidir. İpuçlarını onlar verir. “*Akad Türk Sineması'na ciddiyeti, yapılan sanata önem vermeyi ve yalın anlatım dilini kazandırmıştır. Sinemayı güçlü sezgileri ve gözlem yeteneği ile bir sanat olarak Türkiye'ye yerleştirmiştir*” (Esen, 2002: 49)

Akad'ın 1964 yılında çektiği *Tanrı'nın Bağışı Orman* adlı belgesel çalışma Yeni Gerçekçi, hatta daha da belirgin biçimde Brezilya Sineması'nın, Yeni Sinema akımının, örneğin Glauber Rocha'nın *Kuru Hayatlar* adlı filminin etkisini hatırlatmaktadır (Onaran, 1994: 107). Çoğu kaynağa göre bu film Türk sinemasında gerçekçiliğin tohumlarını da atmıştır.

Hudutların Kanunu, Akad'ın köy üçlemesinin ilk filmidir. Üçlemenin diğer filmleri, Karadeniz'de yaşanan bir kan davasını işleyen *Ana* ile senaryosunu Nazım Hikmet'in kaleme aldığı *Kızılırmak Karakoyun*'dur. Bu film şimdiye dek çekilmiş en iyi ve düzeyli Nazım Hikmet filmi olarak anılmaktadır. Film, özellikle folklorik öğelerin kullanımı, ağır basan ulusal ve masalsi atmosferiyle dikkat çekmektedir (Özgüç, 2005: 51).

70'lerin başında birkaç tane piyasa filmi çeken Akad, sinemasının en önemli yapıtlarından biri olarak kabul gören *Gelin, Düğün, Diyet*, bir göç üçlemesiydi. 1973 yapımı *Gelin*'de İstanbul'da ticaret yaparak geçinmeye çabalayan aslen taşralı bir ailenin dramını anlatan Akad, *Düğün*'de ise bu sefer Urfa'dan gelip İstanbul'da tutunmaya çalışan bir grup insanı konu aldı. “*Gelin, bu güne kadar Türk Sinemasında gerçekçilik yönünden dikkati çeken birkaç filmde biri. Akad, bu filmiyle, anlattığı ailenin İstanbul'daki hayatını, adeta bir belge filmi gibi işliyor*” (Onaran, 1994: 110). Üçlemenin sonuncu ve en zayıf halkası olan *Diyet* ise Ömer Seyfettin'in bilindik öyküsünü baz alıyordu (Onaran, 1994: 109-111).

“Gelin, Düğün, Diyet üçlemesi, sinema tarihinde tema birliği açısından olsun, süzülmuş yalın bir olgunluğa ulaşma çabası açısından olsun, yalnız sinemamız değil, dünya sineması içinde bile özel bir yere sahip bir sinema ürünüdür” (Dorsay, 1989: 28).

“Hızlı şehirleşmenin şehrin gecekondulu bölgesinde ortaya çıkardığı probleme Lütfi Akad, Düğün, Gelin ve Diyet üçlemesi ile belli bir perspektiften bütünsel bir açıklama getirmeye çalıştı. Bu denemesinde insan davranışının sınıfsal temellendirmesini yapmakla birlikte, kitlelerin sömürülüşünde ve aktif mücadeleyle haklarına kavuşmalarında geleneklerin ve değerlerin önemini belirtti. Bir başka deyişle radikal değişimlerin ve düzenin sürdürülmesinin salt sosyo-ekonomik yapı tahlilleriyle anlaşılmayacağını vurgulayıp, değerlerin yapısal dönüşümlerdeki etkinliği ve özellikle dönüşümleri gerçekleştirme yöntemi olarak kullanımına dikkati çekti. Üstyapı devrimcilerinin ve buna tepki gösteren İslamcı düşüncenin sorunu değer planında temellendirmeleri yanlına düşmediği gibi, altyapı, üstyapı birlikteliğini göremeyip üstyapı unsurlarını konu dışı bırakan ve üstyapıyı salt bir yansıma olarak gören değişik sol değerlendirmelere de iltifat etmedi” (Kayalı, 1994: 109).

Metin Erksan sinemaya senarist olarak başladığı için öyküye çok önem vermiştir. Öyküyü görüntü ve diyaloglarla güçlendirir. Film müziklerini seçerken titizdir. Tüm bunlardan oluşturduğu kompozisyonla çektiği filmi, bir auter filmi olarak değerlendirmek mümkündür. Bir auter olarak Metin Erksan, filmlerine kendi kişiliğini ve entelektüel birikimlerini de yansıtır. Erksan, sadece filmlerinde kullandığı temalar ve karakterleriyle kendini belli etmez, diyalogları, görsel ve müzikal diliyle de filmine kendi imzasını atar. Kuşkusuz Metin Erksan’ın tamamen ticari kaygılar güderek çektiği popülist filmlerinde de sadece onun kullanacağı diyaloglar, görsel özellikler ve müzikal kalite vardır (Altınar, 2005: 14-15).

“Metin Erksan bir sinemacı olmanın ötesinde bir entelektüeldir. Bu nedenle de Erksan’ın sinemacı kimliğinin yanında, entelektüel kimliği çeşitli yönleriyle dışlaştırılmadan sinemasının çözümlenebileceği düşünülmemelidir. Entelektüel kimliğinin anlaşılmasında da sözlerine ve düşüncelerine dikkat edilmelidir. ‘Türkiye’de entelijansiya yoktur’ cümlesinin bu anlamda bir işlevi vardır. Muhalif entelektüel kimliği bu düşüncesinde de somutlaşmaktadır. Muhalif entelektüel kimliğinin sergilenmesinde bir başka tavrının da önemi vardır. O da sinema konusuna sinema dışındaki insanların karışmamasına ilişkin görüşüdür. Sinemanın yaratıcısının yönetmen olduğuna dair sözlerinin de muhalif entelektüel kimliğiyle yakın bir bağlantısı vardır” (Kayalı, 1994:71-72).

Erksan kuşkusuz ki en olgun eserlerini 1960 sonrası vermiştir. Erksan’ın bu dönemdeki ilk yapıtı 1960’da çektiği *Gecelerin Ötesi*’dir.

“1960’da 27 Mayıs darbesinin ardından yönettiği *Gecelerin Ötesi*’yle dönemin ekonomik yapısını, sosyal yaşamını eleştiren (sansür engeli korkusuyla ne kadar yumuşatılsa da) sert bir

deneme ortaya koydu. Dönemin çarpık koşulları içinde her mahallede bir milyoner yetiştiren siyasal iktidarın kurbanları üzerine kurulu film, toplumsal gerçekçilik adı verilen düşüncenin ilk örneğini oluşturdu. Bu oluşuma Metin Erksan'ın kilometre taşı da denebilir.” (Özgüç, 1995:53-54)

Ancak Metin Erksan aynı yıl, Fakir Bayburt'un büyük olay yaratan kitabı *Yılanların Öcü*'nü sinemaya aktararak bu konudaki cesaretini bir kez daha kanıtlamıştır. Önce sansüre uğrayıp, gösterimine izin verilmeyen *Yılanların Öcü*, daha sonra Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in özel izniyle gösterime sokulmuştur. Köydeki mülkiyet sorununu tüm çıplaklığıyla ortaya koyan film, türünün en iyi örnekleri arasında Türk sinema tarihindeki yerini almıştır (Esen, 2002: 49).

1964 yılında Türk sineması ilk kez dünya çapında bir başarıya imza atmıştır. Berlin Film Festivali'nde Metin Erksan'ın 1963 yılında çektiği *Susuz Yaz* isimli filmi Altın Ayı ödülünü kazanmıştır. *Susuz Yaz*'ı üstün bir sanat eseri yapan, filmdeki toprak ve su mülkiyeti meselelerine doğru bir şekilde yaklaşmayı başarmış olmasıdır. Berlin Film Festivali'ne o sene katılan birçok önemli filme rağmen, Erksan'ın birincilik ödülü alması, Türkiye'deki köy yaşamının bir bakıma grotesk bir abartma ile verilmiş olmasından doğan çarpıcılık olmuştur (Onaran, 1994: 112). “*Metin Erksan'ın bundan önceki çalışmalarının evrimi olarak görülmesi gereken Susuz Yaz'da, yönetmen kırsal alan insanların adeta doğal olan çaresizliğine nesnel bir açıdan yaklaşmıştır*” (Scogmanillo, 2003:218).

“Yılanların Öcü gerek konusu, gerekse yapısının sinematografik yönden uygunluğu ile Metin Erksan'ın on yıl ele alamamak zorunda bırakıldığı ve *Gecelerin Ötesi* ile sürdürmek istediği gerçekçilik kaygısı için oldukça elverişli bir malzeme oluşturuyordu. Film, romandan çıkarılan güçlü diyaloglar, hareketli bir mizansen ve temiz fotoğraflarla seyirciye veriliyor ve *Yılanların Öcü* teması, sembolik bir boyutla yorumlanıyordu” (Onaran, 1994:64).

Metin Erksan'ın film dünyasında, nesnel gerçeklik, öznel gerçekliğin belirginleşmesini sağlayan bir çerçeve işlevi görmektedir. Erksan'ın filmlerinde, köylü ya da kentli insan değil, insanı anlattığı bilinmektedir. İnsanın içsel gerçekliğine dokunmak isteyen Erksan, mekan seçimi, etkili öykü ve öyküleme teknikleri, derinlikli diyaloglar, ince düşünülmüş sahne düzenlemesi, sürekli derinlik yaratan ışık kullanımı, oyuncuların içinde hareket ettikleri ortamın kişiselleştirilmesi, yağmurun, sokakların ve tümüyle dış dünyanın, insanın iç dünyasını yansıtan unsurlara dönüştürülmesi bağlamında yarattığı atmosfer ile amacına ulaşmaktadır (Battal, 2006: 242). Erksan'ın sineması genel anlamda modernist tema ve konuların, metafizik sorunların, biraz da kişiselleştirilmiş Marksizm anlayışının birlikteliğidir. Entelektüel birikimlerini sinemasına yansıtmayı bilir. Döneminin diğer yönetmenlerine kıyasla, Batı'nın insan merkezli sanat anlayışına daha yakın durmakta,

evrenselliği savunmaktadır. Sanatın odak noktasının insan olması gerektiğini düşünür (Daldal, 2005: 96). Mülkiyet kavramı, Metin Erksan sinemasının en önemli ana temasıdır. Özellikle senaryosunu kendi yazdığı filmlerinde dramatik çatışma çoğunlukla mülkiyet kavramı etrafında dögümlenir ve öykü bu çatışmalar doğrultusunda ilerler. Erksan'ın filmlerinde kişilikler mülk sahibi olanlar ve olmak isteyenler şeklinde iki gurupta toplanır. Mal sahibi yani zenginler, kötülüklerin kaynağıdır. Kentte geçen filmlerinde burjuva sınıfına mensup insanların cinayet işledikleri, başkalarını aldattıkları, fenalık ettikleri görülür. Zenginler güçlerini istedikleri şeyi elde etmek veya pislüklerini örtmek için kullanırlar (Altınar, 2005: 137).

Birçok filmde kurguculuk ve yönetmen yardımcılığı yapan Ertem Göreç, 1959 yılında *Kanlı Sevda*'yı çekerek yönetmenliğe başlar. Göreç'in sonraki önemli projeleri; Vedat Türkali'nin senaryosunu yazdığı, bir ev umuduyla yola çıkan insanların hikayesini gerçekçilik çabaları içerisinde vermeye çalıştığı *Otobüs Yolcuları*, sendikalaşmayı ve bu anlamda ilk kez grev konusunu ele alan *Karanlıkta Uyananlar* adlı filmleridir.

Halit Refiğ, Ertekin Akpınar'ın hazırladığı bir kitapta, yazara verdiği röportajda, "*Ben fiilen sinema yapmadan önce, sinema fikriyatıyla tanıştım. Çeşitli kaynaklardan birçok kitap okudum. Sinemaya girişim de fikriyatla oldu. Ben böyle bir fikriyatla ortaya çıktığımda -o günkü sinema ustaları, bugün de hala öyle kabul edilir- Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz ve Memduh Ün bana çok büyük yakınlık gösterdiler*" diyerek sinema sektörüne nasıl girdiğini açıklar.

Refiğ, 1963'te *Şehirdeki Yabancı*, 65'de ise çok ses getiren *Gurbet Kuşları* ve *Haremde Dört Kadın* filmlerini çekmiştir. Turgut Özakman'ın *Ocak* adlı oyunundan yola çıkan *Gurbet Kuşları*, Visconti'nin *Düşman Kardeşler*'ini de çağırıştırır. Refiğ, küçük bir taşra kasabasından İstanbul'a göç eden Anadolu bir ailenin öyküsünü anlatırken, ülkemizin ana sorunlarından bir olan göç sürecinin ortaya çıkardığı olaylarla aile bireylerinin nasıl birer birer toplum dışına itildiğini de vurgulamış olur. Ayrıca filmde, kente göç edenlerin duyduğu yabancılaşma hissi başarı ile verilir (Onaran, 1994: 142-143). *Haremde Dört Kadın* filminin konusunu yazan ve senaryoya katkısı bulunan edebiyatçı Kemal Tahir'in öğretilerinin etkisi altında kalan Halit Refiğ, sonradan savunuculuğunu üstlendiği ve görüşlerini Ulusal Sinema Kavgası adlı bir kitapta topladığı Ulusal Sinema düşüncesine yatkın filmler çevirmiştir. Türk sinemasının bir halk sineması olduğunu devlet desteği olmadan, seyirci biletleriyle dönen bir sinema olması gerektiğini de savunur. Bu fikirden yola çıkarak ticari sinemaya yatkın *Kızın Var mı*, *Derdin Var*, *Yedi Evlat*, *İki*

Damat, Karakolda Ayna Var, Kız Kolunda Damga Var gibi filmler de çekmiştir Halit Refiğ (Onaran, 1994: 141).

Yine onun gerçekçi romantizm olarak tanımlanabilecek bir ruh haliyle 1965'te çevirdiği *Kırık Hayatlar*, Halid Ziya Uşaklıgil'in aynı adlı romanından çağdaş bir yorumdur. Evli bir doktorun, evlilik dışı kurduğu bir ilişki sonunda, çocuğunun da hastalanmasıyla duyduğu pişmanlık dolayısıyla yeniden yuvasına dönmesini konu alır film. Halit Refiğ'in 60'lardaki filmlerinde Visconti, Antonioni, Bunuel ve Stevens gibi ustaların izleri açıkça görülür (Onaran, 1994:142)

Yeri gelmişken bizzat Halit Refiğ'in kaleminden çıkan şu alıntıyla dönemin kültür politikasını ve Türkiye Cumhuriyeti'nin o dönemde sinemaya ve sinemacılara bakış açısını da göstermeye çalışalım.

“Bu yazının çıktığı tarihte ben bir yılı aşan bir süreden beri film çevirmemiştim; geçimimi temin etmek için otomobilimi, evimin eşyalarını ve elbiselerimi satmak zorunda kalmıştım. Metin Erksan ise uzun süredir işsiz kaldığından ev kirasını ödeyemeyecek duruma düşmüş, eşyalarına haciz konmuş, evinden atılmış, üç gün burada, beş gün orada arkadaşlarının evinde kalıyor, piyasa dışından bir film teknisyeni olan Nemci Sarıcioğlu'nun imkanlarıyla, karından pay almak umuduyla ücretsiz olarak çektiği Kuyu filmini tamamlamaya çalışıyordu. İşte buyurun, ilerici, toplumcu, uygar batıcı, hümanizmacı, daha neler neci olan tipik bir cumhuriyet contürkünün yaşadığı günlerin gerçeklerine koyduğu teşhisin doğruluğunu, sıhhatini ve namusunu...” (Refiğ, 2009:134)

1931 Adana doğumlu Yılmaz Güney, kuşkusuz ki Türk sinemasının en önemli oyuncu ve yönetmenlerinden biridir. Gerek yurtiçi gerekse yurtdışı festivallerinde gösterdiği başarılar, aydın ve sol görüşlü hayata bakış açısı, Türk sinemasına getirdiği yeni soluklar onun söz konusu öneminin temel yapıtaşlarıdır. Okul masraflarını çıkarabilmek için Adana'da küçük yaşlarda çalışma hayatına girmiştir Güney. Tarlalarda ırgatlıktan, bağ bekçiliğine, traktör sürmekten, okul önlerinde simit ve gazoz satmaya kadar birçok işte çalışan Yılmaz Güney, Adana'da And Film Şirketi'nin bürosunda da görev aldı. 56'da birkaç dergiye yolladığı öyküleri yayımlandı. 58 yılında İstanbul'a gelerek İktisat Fakültesi'nde okumaya başladığında kaderini değiştirecek adam olan Atif Yılmaz'la tanıştı. 58 yılında Atif Yılmaz'ın yönettiği *Bu Vatanın Çocukları*'nda hem oyunculuk yaptı, hem de senaryo çalışmalarına katıldı. Yazdığı bir yazı yüzünden komünizm propagandası yapmakla suçlanarak 1,5 yıl hapis yattı, 6 aylığına da Konya'ya sürüldü (Özgüç,1995: 73). 1963 yılında Ferit Ceylan'ın *İkisi de Cesurdu* filmini hem yazdı, hem de başrolü oynadı. Bu film, Yılmaz Güney'i tüm Anadolu'da tanınmasını sağlayan, Yılmaz Güney mitosunu başlatan ve ona Çirkin Kral lakabının verilmesini sağlayan çalışmadır. Oyunculuğu boyunca hiçbir

zaman tek tipe mahkum kalmayan, neredeyse her role bürünen Güney, 64’de yaklaşık 10 filmde, 65’de ise tam 21 filmde rol aldı (Scognamillo, 2003: 318).

Yılmaz Güney’in ilk yönetmenlik denemesi Hasan Kazankaya ile yaptığı işbirliği sonucu ortaya koyduğu 1966 yapımı *At, Avrat, Silah*’tır. Ancak 60’ların sonuna dek çektiği filmler arasında en önemlisi kuşkusuz ki *Seyit Han* olmuştur. Acı dolu bir aşk hikayesinin anlatıldığı, keder veren törelerin işlendiği bir yapım olan *Seyit Han*, 1.Adana Film Şenliğinde en iyi üçüncü film seçilerek başarısını kanıtlamıştır. Üstelik o şenlikte Yılmaz Güney de en iyi erkek oyuncu ödülü almıştır. “*Seyit Han filmi, sonraki filmleri ile önceki filmleri arasında önemli bir halka oldu. Seyit Han, geleneksel yerli sinemaya yakın ve onu aşmış yanlar taşıyan önemli bir film. Geleneksel düşünceleri yadırgatmadan aşmayı deneyen Seyit Han, Umut’a giden yolu açtı. Seyit Han, kalıplaşmış değer yargılarını zorlamanın başlangıcıydı*” (Kayalı, 1994:170).

Onat Kutlar, *Seyit Han* incelemesinde şunları söylemiştir: “*Seyit Han, sanatçının sonradan filmin başına geleceklere kestirerek ister istemez başvurduğu otosansürden budanmış olarak çıkıp resmi sansüre gittiğinde gene bin türlü belalarla karşılaşmış, iki kez geri çevrilmiş, böylece tamamlanmalı bir yıl geçtiği halde halk önüne çıkmamıştır*” (Kutlar, 1997:10) Bu durum, Yılmaz Güney’in sonradan devlet otoritesiyle gireceği çatışmaların en somut ilk örneğidir. Yılmaz Güney’i Yılmaz Güney yapan filmlerin başında gelen *Seyit Han*, onu özellikle 70’li yılların gelmesiyle daha duyarlı bir sanatçı haline getirmiştir. Bundan sonra çekeceği filmlerle tam anlamıyla Türk sinemasına damgasını vuracak, ardından gelen birçok yönetmenin sinema diline izler bırakacaktır.

Umut, Adana’daki kalabalık bir ailenin sorumluluğunu taşıyan faytoncu Cabbar’ın öyküsüdür. Türk Yeni Gerçekçiliği’nin bu çok önemli yapıtı 2. Altın Koza Film Festivalinde en başarılı film seçilmiştir.

Umut filmiyle birlikte, Türk sinema tarihinde kimi kaynaklarda yer alan Devrimci Sinema kavramından bahsetmek gerekir. Marksist tavır ve düşünceler sinemamızda *Umut* filmiyle kendisini göstermeye başlamıştır. 1970 yapımı bu filmde sonra daha zayıf denemelerle karşılaşmıştır. Ancak *Arkadaş*, *Endişe* ve *Bir Gün Mutlaka* filmleri ile cesur ve başarılı çıkışlarını yeniden yapmıştır Devrim sineması (Uçakan, 2010: 81). Türk sinemasının yeni kuşak yönetmenlerini şekillendirmiş olan ve daha çok köy konularını filmleştirmiş olan bu akım, 1980 yılına kadar Türk sinemasında olmasa da, Türk sinema yazınında öncülüğünü korumuştur (Kayalı, 1994: 18, 19).

“*Yılmaz Güney’in yaşamı da, filmleri gibi başkaldırı üzerine kilitlemişti. Siyasal ve ekonomik düzeydeki eşitsizliklerin giderilmesini, düzenin değişmesini istiyordu. Bu nedenle*

70'li yıllardaki devrimci eylemler içinde yer aldı. Film ve romanlar üretti. Yaşamının uzun yılları sürgünler ve cezaevlerinde geçti” (Esen, 2007:341). Senaryosunu kendisinin yazdığı *Yol* filmi hem Güney hem de Türk sineması için oldukça önemlidir. Toplumsal gerçekçiliğin yalın bir anlatımla dile geldiği film özellikle de Doğu’da yaşayanların sorunlarına ışık tutmaktadır. Güney, *Yol* sayesinde 1982 yılında Cannes Film Festivalinde birinciliği paylaştığı Costa Gavras’la birlikte Altın Palmiye’yi havaya kaldırmıştır. Atilla Dorsay 1982 yılı Kasım ayında yayınlanmış Milliyet Sanat Dergisi’inde *Yol*’la ilgili şunları dile getirir:

“Yol, hemen söylemeli, bir sinema başyapıtı: Sinemanın son yıllarda gerçekleştirdiği en güçlü filmlerden biri. Film, gücünü çeşitli düşünsel akımların, entelektüel kaygıların, biçimsel araştırmaların, öz/biçim dengesi ve ilişkisi tartışmalarının at oynattığı dünya sineması içinde, yalın ve özlü bir sinema olmasından alıyor. Film, son dönemdeki birçok başarı kazanan filmimizde olduğu gibi, insanoğlunun temel sorunlarını irdeliyor. Kadınla erkek ilişkisi, kadının odak noktasını oluşturduğu sevgi, istek, kıskançlık, ihanet, namus, onur, onursuzluk gibi kavramları ele alıyor”

Ö. Lütfi Akad, Metin Erksan ve Halit Refiğ gibi yönetmenler, Türk edebiyatının daha erken yaşadığı gerçekçiliği biraz geç kalmış da olsalar filmlerine yansıtmışlardır. Ancak bunların çok azı sinema salonlarında ticari başarı gösterebilmişlerdir. Bunun en büyük sebebi Türk seyircisinin 1950’den itibaren sıkı sıkıya bağlı olduğu Yeşilçam tarzını bir tarafa koyup, bu tarz yenilikçi, gerçekçi filmleri özümseyememeleridir (Güçhan, 1992: 85).

Halit Refiğ gibi ulusal bir sinema görüşüne sahip olan Duygu Sağıroğlu, 1956 yılında *Bitmeyen Yol* filmiyle yönetmenliğe soyunmuştur. “*Filmde, İstanbul'a taşradan çalışmaya gelen gurbetçilerin karşılaştıkları önemli sorunlar, bunların yanı başında barınma, doyum ve cinsel doyum sorunlarının nasıl çözümlendiği; mevcut dayanışmaların kent yaşamının zorunluluğu ile yozlaştığı; bunların yanı sıra temiz bir aşk öyküsünün intiharla noktalanın acı sonucu sergilenir*” (Onaran, 1994:144). Çoğu ankette film hala Türk sinemasının en iyi on filmi arasında gösterilir.

Sinemaya kurgucu olarak giren Şerif Gören, 1966 yılından itibaren Yılmaz Güney’le çalışmaya başlamıştır. Türk sineması için standartların üstünde bir film olarak tanımlanabilecek *Endişe*, yarı belgesel bir biçime sahiptir. Türkiye’de yaşayan toplumsal bir kesimin belgesel sinemacı gözlemciliği içinde verildiği filmde, Adana’daki pamuk tarlaları, işçi-işveren ilişkileri, objektiflik sınırlarını biraz zorlayarak da olsa, dile getirilmiştir (Onaran, 1994: 149). Gerçekçiliğe en yakın çalışmalarından bir diğeri de Osman Şahin öyküsü uyarlaması olan *Kurbağalar*’dır. Sinemamızda fazla görülmeyen bir öyküdür;

geçimini çamurlu sulara kurbağa toplayarak sağlayan köylülerin dünyası, Trakya yöresindeki çeltik tarlalarıyla birlikte verilmiştir. Özden Cankaya'nın senaryosunu yazdığı Atilla Özdemiroğlu'nun müziğini yaptığı film yer yer belgesel izlenimi uyandıran sahneleri ve kendine özgü bir ritme sahiptir (Onaran, 1995: 60).

Fransa'da sinema okuyan Ömer Kavur, ülkeye döndükten sonra 1974 yılında *Yatık Emine*'yi çekerek sinemaya adım attı. Yeşilçam'da normalde görüldüğü gibi usta-çırak ilişkisi içinde yetişmediğinden dolayı bazı yapımcılar tarafından kabul görmemiştir. Yeşilçam kalıplarında filmler çekmeyi reddeden Kavur'un filmlerinin izleyici kitlesi bazı üniversite öğrencileri ya da mezunları ve entelektüellerdi. Şunu da belirtmek gerekir ki, Ömer Kavur bir auter yönetmendir. *“Kaba bir deyimle; Ömer Kavur, hikaye etme biçiminde bireyin iç dünyasıyla daha fazla ilgilenmeye başlar, nesnelere, olaylara, olgulara, mekanlara, mizansenlere, sinematografik görüntüyü, diyaloga ve bir bütün olarak hikayeye birden fazla anlam yükleyerek, çok okunurlu bir sinema dünyası oluşturur”* (Kıraç, 2008: 106).

“Genel olarak Ömer Kavur filmleri, kitleleri yakalayıp, çok izleyici bulmak amacıyla değil, kendisi gibi düşünenlerle bazı güzellikleri ve düşünceleri paylaşmak amacıyla yapıldığı için farklı filmler. Yeşilçam anlatı kalıpları dışında filmler. Örneğin; Atıf Yılmaz filmleri gibi değil. Atıf Yılmaz, kaliteli, derinliği olan, insanı ve toplumu anlatan filmler yapar, ama piyasa koşullarını gözden uzak tutmaz, sürekli piyasaya göre konumunu belirler. Ömer Kavur ise, kendi dünyasını aktarma peşindedir” (Esen, 2002: 23-25).

Sinema dili olarak zamanın ruhunu ve gerçekçi akışı kullanmayı seven Ömer Kavur, bazı seyircilere göre anlaşılmaz hatta sıkıcı gelmiştir. Oysa ki Kavur, içinde bulunduğu dönemdeki diğer yönetmenlerden farklı bir anlatım yapısına başvurmuştur. Son eserlerinde filmlerinde kullandığı gerçekçi yaklaşımların azaldığına dair eleştiriler de almıştır. Aylin Sayın'a göre *Karşılaşma* Ömer Kavur'un bu tarz bir filmidir. *“...filmin güzel görüntüleri, diğer filmlerle karşılaştırıldığında öne çıkan oyunculuğu Ömer Kavur'un uzun zamandır gerçeklik duygusunu yitirmiş ve bu topraklarda yaşamıyor gibi olmasının önüne geçemiyor. Bu yüzden de, filmi seyrettiğimizde bütünlüklü bir tema çıkarmak, yönetmenin bakışını, söylediği şeyleri anlamak zorlaşıyor”* (Sayın, 2004: 67)

Lütfi Akad, Halit Refiğ, Memduh Ün ve ağırlıklı olarak Atıf Yılmaz'a yönetmen yardımcılığı yaparak sektöre giren Zeki Ökten, sinemada duyguları anlatmayı iyi bilen usta yönetmenlerden biri olmuştur. Yılmaz Güney'in talimatlarıyla yönettiği *Sürü*, bir destanı anlatan yapısı ve kuruluşu, lafı uzatmadan kurduğu anlatım tarzı, varsıl tiplmeleri, başarılı kurgusu, başarılı oyunculukları, hepsinin üstünde sağlam içeriği ile Türk sinemasının en iyi

filmlerinden biridir (Onaran, 1994: 154). Toplumcu gerçekliğin yapısını yalın halde kullanan Ökten, döneminin köylü-kentli, Doğulu –Batılı çatışmalarını başarıyla okumuştur.

Aslen Güzel Sanatlar Seramik bölümünden mezun olan ve bir süre sinema yazarlığı yapan Erden Kıral, *Bereketli Topraklar Üstünde* filmiyle kendini sektöre kanıtlamıştır. 1980'de Nantes Film Şenliği'nde Jüri Özel Ödülü alan film, Orhan Kemal'in aynı adlı romanından sinemaya uyarlanmıştır. Toprak reformu yapılmamış, sendikalaşmamış bir Çukurova'yı anlatan filmde, insanın insanı sömürmesi, cinsel açlık ve mutluluk özlemi filmde çok iyi canlandırılmıştır (Onaran, 1994: 168).

Ali Habip Özgentürk, felsefe ve sosyoloji eğitimi aldıktan sonra kamera asistanlığı yaparak sinemaya atılmıştır. 1979 yılında çektiği *Hazal* filmiyle adını duyurmuştur. Filmde Mardin yöresindeki doğal dekorlardan ustaca yararlanan Özgentürk, dış dünyayı veren genel planlarla, birey psikolojisini veren baş çekimleri ve yakın planları iç içe geçirerek gerçekçi etkiyi arttırmıştır. Küçük Ömer ve Hazal'ın alışılmamış dışındaki evlilikleri, Neşo'nun cinsellik çıkmazı ve sonuçta kendi hayatına kıyması, Türk sinemasında alışılmamış yaklaşımları arasında gösterilir. Filmde oyuncu yönetimi oldukça rahat ve dengelidir (Onaran, 1994: 172). Türk sinemasında ender görülen gerçekçi yaklaşımlardan biri de Korhan Yurtsever'in az gelişmişliğin sorunlarını irdeleyen *Fırat'ın Cinleri* filmidir. Türk sinemasının şüphesiz ki en önemli filmlerinden biri olan Tunç Okan'ın yönettiği *Otobüs*, yurtdışında da olumlu tepkiler almış, ilginç bir yapımdır. Bir tür kara film olarak da tanımlanabilecek olan *Otobüs*, kırsal kesimden gelen bir grup Türk işçinin, bir otobüs içinde Avrupa'da kalakalmasını anlatır.

Genel olarak, filmlerinde gerçekçi yaklaşımlar gösteren dönem yönetmenlerine baktıktan sonra, çeşitli incelemelere göz atmakta fayda vardır. Toplumsal gerçekçi filmlerin çoğu kent odaklıdır. Bazıları özellikle de İstanbul'a göçün yol açtığı aile dramlarını konu almaktadır. Nüfusunun çoğunluğunu kırsal kesimdeki vatandaşlarının oluşturduğu bir ülkenin yönetmenlerinin toplumsal gerçekçi filmlerini daha çok şehirde yaşayanlara yönlendirmesi bir eksiklik olarak değerlendirilebilir. Az sayıda yönetmen kamerasını kırsala çevirmiştir. Onlar da daha çok kırsalın folklorik öğeleri ile ilgilenirler.

“Bu kent merkezli filmlerde geleneksel burjuvazi ve onun değer yargıları, mülkiyet duygusu, kar hırsı şiddetle eleştirilir (Suçlular Aramızda). Yeni orta sınıfla iş birliği içinde sanayi burjuvazisi biraz daha anlayışla işlenir (Karanlıkta Uyananlar). Öte yandan, mühendis (Şehirdeki Yabancı), öğrenci (Otobüs Yolcuları) ya da devletin atanmış memurları (Yılanların Öcü) oldukça pozitif tipler olarak çizilir. Devlet ve onun kolluk güçleri genelde adaletten ve zayıflıktan yanadır. En negatif çizilen tipler Demokrat Parti zihniyetini yansıtan esnaf, tüccar ve ticaret burjuvazisidir. Sömürü devlet eliyle değil, daha çok ticaret burjuvazisi kanalı ile

gerçekleşmektedir. Buna da *Bitmeyen Yolu* örnek verebiliriz. Erksan, Refiğ, Göreç ve Sağıroğlu ele alındığında, kent soylu ilerici yeni orta sınıfın kalkınmacı ve sosyal adaletçi fikirlerini bütün filmlerde var olduğu görülebilir. Ancak 1961 Anayasası incelenirken altı çizilen ilerici yeni orta sınıfın ideolojik açıdan tam anlamıyla türdeş olmaması durumu yönetmenler içinde geçerlidir. Geniş anlamda ilerici, kalkınmacı ya da sosyal adalet savunucusu olarak tanımlanabilecek sanatçılar, daha derinlemesine incelendiğinde değişik yalan yollarından ve siyasi eylemlerden kaynaklanan ve yıllar içerisinde de dalgalanmalar gösterebilen, oldukça farklı estetik ve felsefi tercihler sergiler” (Daldal, 2005: 93-95).

1960 ve sonrasında yapılan filmlerde ise artık toplumsal sorunları ortaya koymak ve eleştiri getirmek kaygısı görülmektedir. Her film belli açılardan topluma yöneltilen bir eleştiridir, birtakım olumsuzlukları dile getirmek amacını güder. Yapılan bu filmler, 1960'tan sonra ülkede oluşan siyasal ve ekonomik olaylarla birlikte düşünüldüğünde bir değer kazanır (Coşkun, 2009: 35).

“Halit Refiğ gibi sadece iyi bir yönetmen olmakla yetinmeyip, yaptığı iş üzerine düşünen, soyutlamalar yapan, ‘toplumsal gerçekçilik’, ‘ulusal sinema’ gibi üzerinde çok konuşulacak tartışma alanları açan bir yönetmen; Metin Erksan gibi, insanın kendini, eleştirinin, kuramın ve sanatın daha özgür serpilebildiği bir ortamda olsa, fantezi, iç bakış zenginliği ve alışılmadık öykücülüğü ile sınırlarını nerelere kadar taşıyabilirdi diye sormaktan alıkoymadığı bir sinemacı; bu ülkenin geleneksel anlatımını ararken sıra dışı anlatımı yakalayan Lütfi Akad gibi bir usta; tartışmaların en kızgın anlarında onların karşı cephesinde film kültürünün boy verip serpilmesinin, dünyadan haberdar olarak dünyalı bir sinemanın düşlerini kurabilmemizin ilk malzemelerini bize sınan Onat Kutlar ve arkadaşları; çatışmalarıyla birlikte bit hayatiet ortamı yaratmışlardır. Türk sineması için önemli olan ama birbirlerinden farklı çıkış ve üsluplarıyla ayrılan Yılmaz Güney de, Ömer Kavur da bu çok ilmekli dokunun sağlam uçlarına Türkiye'den yöneten sineması olarak değerlendirilebilecek ve aynı zaman da kendi dönemlerini de tanımlayan önemli düğümler atabilmişlerdir” (Süalp, 2008: 29).

Aslı Daldal, Türk Toplumsal Gerçekçiliğinin belli başlı özelliklerini şöyle sıralar: Akımının merkezindeki yönetmenlerin hepsi siyasete duyarlı, angaje tipte sanatçılardır. Bütün toplumsal gerçekçi filmler sıradan insanın hikayesini, abartısız bir sinema diliyle anlatmaya çalışır. Bütün yönetmenlerin temelde anti-kapitalist ve anti-burjuva bir tutumu vardır. Filmlerde değişik kamera açıları, alan derinliği, dış çekimler gibi çeşitli estetik kimlikler denenir. Filmlerin çoğunun dramatik gerilim noktalarını toplumsal ya da siyasi bir olay belirler. Hiçbir karakter kendisini çevreleyen sosyal ilişkiler ağından bağımsız ele alınmaz. Akımın merkezinde yer alan bütün yönetmenler, ayrıca eleştirilenler ve senaryo yazarları erkektir ve filmler ataerkil sol söylemin anlamlandırma kalıplarını yansıtır (Daldal, 2005: 138).

2.2. 1990 Sonrası Gerçekçilik

Türk sinemasında gerçekçi yaklaşımlar özellikle 1990'lı yıllardan bugüne dek adeta patlama yapmıştır. Bunun en büyük sebeplerinden biri hiçbir yapım şirketine bağımlı kalmak zorunda olmayan, kendi senaryolarını diledikleri gibi filme alan bağımsız yönetmenlerdir. Filmlerini gerçekçi kılan çabalara, teatral havadan uzak, gerçekçi oyunlarıyla filmlere değer katan oyuncular da eklenince sonuçlar eskilere nazaran çok daha başarılı olmuştur. Genel hatlarıyla bakıldığında, yurt dışı film festivallerinde ödül alan filmlerin büyük çoğunluğu gerçekçi filmlerdir. İşte bu da, son dönem yönetmenlerimizin yurtdışı başarılarını açıklayan en önemli cevaptır. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Tayfun Pirseliimoğlu, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoglu, Fatih Akın, Handan İpekçi, Ahmet Uluçay, Özer Kızıltan, Kudret Sabancı, Ulaş İnaç, Serdar Akar, Derviş Zaim, Kutluğ Ataman ve Reha Erdem gibi önemli isimlerin çalışmaları, gerçekçi sinemanın öncelikli örneklerindedir.

2.2.1. 1990 Sonrası Sosyokültürel ve Siyasi Ortam

1990'ların başından itibaren Özal ve ailesi çeşitli suçlamalarla karşı karşıya kalmışlardır. Özal ailesinin birden bire büyüyen mal varlığı, haklarındaki yolsuzluk iddiaları üzerine Turgut Özal'ın, '*benim memurum işini bilir*', sözü Özal'ın güvenilirliğini iyice sarsmıştır. 1990'da başlayan Kuveyt Savaşı, Özal'ın iştahını kabartmıştı. Bir koyup üç alacağız diye düşünen Özal, hevesle ABD'ye yardım ediyor, savaşa Türkiye'nin de katılması için çaba harcıyordu. İncirlik Havaalanını Amerika uçaklarına açtı, bu olay kamuoyundan gizlendi. 180.000 Türk askeri sınıra yığıldı. Yine Amerika'nın isteği ve zorlamasıyla Irak'a ambargo konuldu ticaret kesildi. Kamuoyunun, meclisin ve Genelkurmayın tepkileri ile karşılaşan Özal, bu isteğinden vazgeçmek zorunda kaldı. Körfez Savaşı'nın Türkiye üzerindeki yıkımı büyük oldu. Yaklaşık 100 milyar dolar olduğu düşünülen maddi kayıplar bir yana Irak'tan kaçan göçmenler çekiç güç ve PKK etkinliklerinin artması Türkiye'yi olumsuz etkiledi (Akşin, 2007: 289-290). 1990'lı yılların başında T.C. Merkez Bankası 1980'li yılların ikinci yarısında denediği parasal program uygulamalarını açık olarak ilan etmiş ve uygulamaya koymuştur. Makro ekonomi politikaları teorisi açısından 1990-1991 parasal programları monetarist iktisatçıların ekonomik istikrarın sağlanması için önerdikleri ünlü kurala göre para politikası ile örtüşmektedir. Daha sonra bu politikardan vazgeçilerek duruma göre politikalar izlenmeye başlanmış ve çeşitli piyasalar arasındaki dengeler hızla bozulduğu için 5 Nisan kararları alınmıştır (Parasız, 1998: 297).

1991 seçimleri sonrasında DYP ve SHP ortak hükümet kurdular. 1993 yılında Özal'ın ani ölümüyle Cumhurbaşkanlığı koltuğuna Süleyman Demirel oturmuştur. DYP başkanlığına ve başbakanlığa Tansu Çiller getirilmiştir. Çiller'in başbakanlığı oldukça olaylı geçmiştir. Diğer milletvekilleri tarafından yolsuzluk yaptığı söylenmiş ve malvarlığının araştırılması istenmiştir. Aynı dönemlerde Güney ve Doğu Anadolu Bölgesi'nde yaşanan sorunlar da ciddi bir hal almaya başlamıştır. Bölge'de yaşanan çatışmalar sonucunda pek çok vatandaş kentlere göç etmek zorunda kalmıştır. Yaşananlar bölgenin mali durumuna da yansımış ve pek çok yatırım askıya alınmıştır. Bu durum aynı zamanda ülkenin ekonomisine de yansımış ve askeriye aktarılan, terörle mücadele için harcanan fonlar ciddi rakamlar oluşturmuştur (Kongar, 1995: 263-296). Bir yıl sonra yapılan yerel seçimler ve 1995 yılında yapılan genel seçimle Refah Partisi hızlı bir yükselişe geçmiştir. Sol görüşlü vatandaşlar ve kökten dinci olmayan sağ vatandaşlar Refah'ın hızlı yükselişinden endişe etmişlerdi. Ancak bu hızlı yükselişin en büyük amacı önceki hükümetlerin vurdumduymaz tavırlarına gösterilen bir protestoydu.

80'lerin sonlarından itibaren TRT'ye rakip olarak kurulan özel kanallar günümüze dek hızla çoğalmışlardır. Bu durum ilk başlarda hem hükümetlerin hem de tutucu kesimin istemediği sonuçlar doğurmuştur. Devletin istediği resmi haberleri kısa kesip ya da hiç yayınlamayarak daha özel ve gelip geçici haberler, olaylarla ekranlar doldurulmuştur. Türk halkının tek düzeleşmesinde ve gençliğin apolitikleştirilmesinde büyük rolü olan televizyon kanalları daha sonraki yıllarda hükümetlerin oldukça işine yarayacaktır.

Avrupa Birliği ile 1 Ocak 1996 tarihinde Gümrük Birliği'nin gerçekleştirilmesi sonucunda Avrupa Kömür Çelik Topluluğu ile topluluğun yetki alanına giren ürünleri kapsayan serbest dolaşım başlamıştır. Böylece sanayi ürünleri ithalatından alınan vergi ve fonlar azaltılmış, ithalatta gözetim ve korunma önlemlerine, kota uygulamalarına, dahilde ve hariçte işleme rejimine, haksız ticari uygulamalara, tekstil ithalatına ilişkin düzenlemeler yapılmıştır (Karluk, 2002: 339).

28 Şubat 1997 Cuma günü yapılan Milli Güvenlik Kurulu toplantısında radikal dinci faaliyetlere ilişkin bir MİT raporu ele alınmıştır. Bu rapordan yola çıkarak alınan kararlar için bir çeşit sivil muhtıra yorumu yapıldı. Türk siyaset tarihine 28 Şubat Kararları olarak geçen kararlar Türk siyasi tarihinde önemli değişikliklere neden oldu. Başbakan Necmettin Erbakan'ın havada yakıt ikmali, olarak tanımladığı başbakanlık görevini hükümet ortağı DYP genel başkanı Tansu Çiller'e vermek amacıyla 18 Haziran 1997'de istifasını Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel'e sundu. Ancak Demirel, hükümet ortaklarının arasındaki protokolü dikkate almayarak hükümeti kurma görevini ANAP Genel Başkanı

Mesut Yılmaz'a verdi. 12 Temmuz'da Mesut Yılmaz başkanlığında ANAP - DSP - Demokrat Türkiye Partisi arasında kurulan 55. hükümet TBMM'den güvenoyu aldı. Bu olay halen bir post modern darbe olarak nitelendirilmektedir.

“90’lı yıllarda Türkiye’nin ekonomik kaynakları başta siyasi amaçlar ve başarısız yönetimler yüzünden hoyratça harcanmıştır. Ciddi manada özelleştirme yapılamamış, başta kamu bankaları olmak üzere bankacılık sektörü milyarlarca dolar kayba uğramış, sürekli artan iç ve dış borç faizlerine büyük kaynaklar ayrılmıştır. Özellikle kamuda ve yatırım yapılamaz duruma gelinmiştir. Sermaye kesimi yatırım yapmak yerine enflasyonun çok üstünde yüksek reel faizlerle para satmaya yönelmiştir. Bu durumda işsizlik rakamları artırmış ve sadece paradan para kazanan rantıye kesimini ise güçlendirmiştir” (Toruk, 2005).

Bu olaydan sonra Necmettin Erbakan yavaş yavaş siyaset perdesinden çekilmek durumunda kalmıştır. İslami değerleri ön planda tutarak siyaset yapma bayrağını, Erbakan’ın yetiştirdiği siyasetçilerden Recep Tayyip Erdoğan devralmıştır. 2001’de kurulan Adalet ve Kalkınma Partisi 3 Kasım 2002 genel seçimlerinde birinci olmuştur. O günden bu yana iktidarda büyük oy çokluğuyla kalan AKP, Abdullah Gül’ü Ahmet Necdet Sezer’den sonraki Cumhurbaşkanı olmasını sağlamıştır. 2007 ve 2011 genel seçimlerinde de AKP tek başına iktidar olmuştur.

2.2.2. 1990 Sonrası Türk Sinemasına Genel Bir Bakış

Kültür Bakanlığı 1990 yılı bütçesinde, film üretimine katkıda bulunmak ve alt yapı hazırlamak amacıyla sinema sektörüne 14 milyar liralık bir bütçe ayrılmıştır. Ancak 1997 yılında çıkartılan olumsuz bir kararname Türk filmleri için pek de olumlu sonuçlar doğurmamıştır. Zira, bu kararnamede belediye rüsumlarında bir ayarlama yapılarak, %0 olan yerli film rüsumu %10’a çıkartılmış ve %25 olan yabancı film rüsumu %10’a düşürülmüştür. Devletin kaynaklarının yeterli olmadığı noktalarda ise, finansman konusunda yapımcının kendi kaynakları, televizyon kanallarından alınacak gösterim avansları, sponsorlar ve Eurimages olarak bilinen Avrupa Yaratıcı Sinemasal ve Görsel İşitsel Yapıtların Ortak Yapım ve Yayılımlarını Destekleme Fonu’ndan oluşan diğer kaynaklara başvurulmaktadır (Scognamillo, 1998: 429-431). Tüm bunlara rağmen 2000’lerin başına kadar net bir şekilde sinemadan para kazanmak mümkün olmamıştır.

“Üretim masraflarının enflasyon dolayısıyla her yıl artması, 1994 yılında da ortalama bir filmin 5-8 milyar TL’na mal olması niceliğin düşmesinde etkili olduğu gibi; üretilen filmlerin de, yabancı film kuruluşları salonlarla ilgili bütün ayakları tuttuğundan; bunların gösterim olanakları da ortadan kalkmış; ancak iç ve dış festivallerden ödül kazanan veya sanatsal erotik filmler müşteri celbedebilir düşüncesiyle –bu yabancı kuruluşların olanak sağladığı oranda- gösterilebilir olmuşlardır” (Onaran, 1995: 315).

Türk Sinemasının yakın tarihi konu edilirken; 1990'ların başını milat olarak düşünerek hareket etmemiz doğru olacaktır. Bu dönemde sinemada Hollywood hakimiyetine karşı üretilen ve bugünkü popüler Türk Sinemasının öncüleri arasında yer alan ilk film Şerif Gören'in *Amerikalı*'sı olmuştur. Popüler yönetmen öncülerinden Sinan Çetin, Mustafa Altıoklar gibi yönetmenler dışında, bağımsız olarak nitelendirilen ilk filmleri ile tarzlarını ve duruşlarını ortaya koyan yönetmenler de 1990'ların şeklini oluşturmaya başlamıştır. Bu yönetmenlerin ortak hareket etmekten ziyade kendilerine özgü tarzlarını oluşturduklarını görmekteyiz. Bu anlamda tek istisna ortak bir dil ve platform oluşturmayı amaçlayan *Gemide*, *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*, *Laleli'de Bir Azize*, *Leopar'ın Kuyruğu* gibi filmler çeken Yeni Sinemacılar olmuştur. Farklı anlatım ve anlam boyutlarıyla diğer tarafta yer alan Reis Çelik, Yeşim Ustaoglu, Kazım Öz, Handan İpekçi gibi yönetmenleri Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu ve Zeki Demirkubuz'dan ayırmak gerekmektedir. Örneğin Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz içe dönük, üstü örtük toplum gözlemleri yapan sinema anlayışına sahipken, Yeşim Ustaoglu ve Kazım Öz ise sert bir dili filmlerinde kullanmayı tercih etmişlerdir (Pösteği, 2005: 254-255).

1990'lı yıllarda marjinal kent hayatı teması filmlerde oldukça sevilmiştir. Bu temanın dışında, arka sokaklar, fahişeler, kadın satıcıları, eşcinseller ve tabii ki 1990'ların bir diğer gerçeği mafya konuları pek çok filmin çıkış noktası olmuştur. Pek çok yönetmen o dönemde bu konuları severek filmlerinde işlemiştir. Reklam ve klip yönetmenliğinden gelen, geldikleri yer sebebiyle biçimsel tavırları ile geçmiş dönem yönetmenlerinden ayrılan genç kuşak, hareketli kameralar, buna paralel hızlı kurguları ile Türk sinemasının yeniliklerini getireceklerdir (Kırel, 2011: 111).

1998 yılında, kurucu 12 Avrupa ülkesiyle faaliyetlere başlayan Avrupa Sineması Destek Fonu'na Türkiye, 18. üye olarak 28 Şubat 1990 yılında katılmıştır. 1990 sonrasında Türk sinemasında yaşanan gelişmelere Kültür Bakanlığı katkısından sonra Eurimages'ın da büyük katkıları olmuştur. Eurimages, 1997-2000 yılları arasında Türk sinemasına yaklaşık 30 milyon Fransız Frangı gibi bir ekonomik destek sağlamıştır. Türkiye'nin Eurimages üyeliği yerli sinema açısından önemli sonuçlar doğurmuştur. Türkiye'deki sinema profesyonellerinin ortak yapımlar sayesinde başka ülke sinemacılarının çalışma mantıklarıyla tanışması, bu sinemaların sahip olduğu teknik olanaklardan yararlanmasıdır. Eurimages fonu, Türkiye'de film endüstrisinin yapım ayağı için önemli bir kaynak oluşturmuştur. Ayrıca bazı yerli filmler Eurimages'ın dağıtım desteğinden yararlanıp bazı Avrupa ülkelerinde gösterim olanağı bulmuştur. "*Eurimages üyeliğinin Türk sineması açısından bir başka önemli boyutu, "sanat filmi" yapımına ilişkin, özellikle 1980 sonrası*

dönemde daha dolaysız biçimde gündeme gelmiş olan bir eğilime ivme kazandırmış olmasıdır” (Doğan, 2010:41-42).

1990'ların başında kriz söylemleriyle neredeyse sıfır noktasına yaklaşarak sinemaya merhaba demiştir Türkiye. 90'ların genel profiline bakıldığında 385 filmin çekildiği ancak bunlardan sadece 137 tanesinin gösterim şansı yakaladığı görülür. Türk sinemasında, 1990-2000 arası kendini yeniden var etme çabasıyla geçmiştir. Ta ki 90'ların sonuna doğru *İstanbul Kanatlarının Altında, Eşkya, Ağır Roman, Her Şey Çok Güzel Olacak, Propaganda* gibi popüler yapımlar seyirciyi yeniden sinema salonlarına çekmeyi başarmıştır. Bu filmlerin ortak özellikleri popüler oyuncuların kullanmaları, genel söyleme hitap etmeleri ve teknik anlamda yeterlilikleridir (Pösteği, 2005: 51-52).

1960 ve 1970'lerin naif ve umutlu melodramatik dünyası yerini 1990'dan sonra yabancılaşma, inançsızlık ve hayal kırıklığının yol açtığı melankoli alır. Yeni Türk sineması bu evreni nostaljiyle yeniden yaratma ya da ondan tamamen uzaklaşarak onu sorunsallaştırma yöntemini seçmeye başlamıştır. Bu iki durumda da sanılanın aksine, melodramatik Yeşilçam sineması ve melodramatik hayal gücünün yeni Türk sinemasının temel problemlerinden biri olduğunu söylemek yanlış olmaz (Kirel, 2011: 182).

90'ların başından itibaren televizyon ve özellikle de reklamcılık sektöründen gelen yönetmenler, sinemada başta teknik olmak üzere biçemi de yeniden şekillendirmeye çalışmışlardır. Bu durum dünya çapında kullanılan teknik malzemelerin hızla Türkiye'ye girmesine de sebep olmuş, sinema sektörü teknik ekipman anlamında tazelenmeye başlamıştır. Günümüzde reklam, dizi ve sinema sektöründe teknolojinin son ürünlerinin kullanıldığını hepimiz bilmekteyiz. Üstelik 1990'ların başlarında olduğu gibi üst model ekipmanların kullanımı için yurtdışından operatör getirme devri şimdilerde oldukça azalmıştır. Sektör, kendi operatör ve teknisyenlerini bir şekilde yetiştirmiş, hatta uzmanlaştırmıştır.

“1990'larda Türk sineması klasik Yeşilçam geleneğinden iyice uzaklaşmıştır. Amerikan filmlerinin dinamizmine yaklaşan filmler görülmektedir. Genç bir yönetmen kuşağı devreye girmiştir. Bunun sonucunda anlatımda, temalarda, kamera hareketleri ve aksiyonda değişiklikler göze çarpmaktadır. Seyirci ile tekrar salonlarda buluşan filmler yapılmıştır. Ancak sinemanın kamuoyunu etkileyen bir tartışma alanı olabileceği unutulmuştur. Zaten eğitim seviyesi düşük, kültürel alanda karmaşa yaşayan bir ülkenin sineması olarak entelektüel ve ahlaki krizden payını alan sinemanın bu unutulmuşluğu hatırlatacak takati de yoktur” (Pösteği, 2005: 182).

1994 yılına dek Yeşilçam'ın dinamikleri olan yapımevleri teker teker kapanarak üretimin çok aza inmesine sebep olmuştur. O yıllarda sinemamız sahihsiz, örgütsüz,

seyircisiz, salonsuz, dağıtımcsız ve de en önemlisi yapımcsız bir konuma düşmüştür. Geleneksel yapımcsıların ortadan kalkmasıyla ya da çok aza inmesi ile Yeşilçam'ın son direkleri yıkılmıştır. Dolayısıyla kimilerince memur yönetmen olarak görülen isimler işsiz kalıp sinemaya veda etmişlerdir (Evren, 2010:57).

Türk sinemasının geleceği açısından muhtemel ve iyi niyetli ihtimalleri şu şekilde sıralayabiliriz: Pazarın sinemayı şekillendirmesini beklemek ve Hollywood hakimiyetini aza indirmek, devletin sinemayı desteklemesini ve düzenlemesini beklemek, pazarı ve devleti ortak çalıştırma alanlarında buluşturmak... Darboğazdan çıkmanın yolları ise; yabancı ortak bulmak, küçük bütçeli film yapmak ve piyasanın seveceği, seyircinin ilgisini çekecek popüler filmler üretmek olarak görülmektedir. Son yıllarda Yeşilçam kalıplarından uzak durarak, özenli çevrilen filmler, Türk sinemasını seyircisi ile barıştırmıştır. Ancak bu yeterli değildir. Bu filmlerin, aynı zamanda toplumun da ortak beğeni değerlerini yükselterek, sinemanın işini kolaylaştırması gerekir. Ancak popüler ticari yönetmenler bir biçimde filmlerinin ses getirmesini sağlamaktadırlar (Pösteği, 2005: 258).

1990'lı yıllardan itibaren Türkiye'nin çehresi değişirken sineması da değişmiştir. Sinemaya sıradan alkolik, fakir ya da suçla bulaşmış insanlar, birer anti-kahraman olarak filmlere konu olmuşlardır. Türkiye'de gözlenen hızlı kültürel değişimin yol açtığı deformasyon marjinal düşüncelere sahip kısa yoldan köşe dönücü bir kuşağı yetiştirmiştir. Bu kuşak Amerikan kültürünün de etkisi ile Hollywood sinemasını gereğinden fazla takip etmektedir. 2000'lerde bu durumu göz önünde bulunduran bazı yapımcsılar Hollywood'u takip eden Türk filmleri üretmek için para kazanmışlardır (Pösteği, 2005: 185-186). Altta bahsi geçen bazı etkenler *Deli Yürek*, *Kurtlar Vadisi*, *Boomerang Cehennemi* ve *Pars:Kiraz Operasyonu* gibi filmlerin üretimine neden olmuştur.

“80'lerde başlayıp 90'lara kadar uzayan süreçte kültürel alana damgasını vurmuş değişimler, İslamiyet'le ilgili oluşumlar, terör, aşağı kültürün yükselişi, tüketim çılgınlığı, belli sınıflarda da olsa cinsellik patlamasıdır. Azınlığın tüketim ve aşk maceraları sürekli olarak kitle iletişim araçlarına malzeme yapılırken, herkesin önüne ulaşılması gereken ve bunun için her şeyin yapılabileceği bir cennet ortamı olarak sunuluyordu. Oluşan kaos, bazı şiddet eylemlerinin sorumlularının cezadan kaçabilmeleri ve günlük yaşamımızda şiddetin an ve an artması özellikle filmlerimizin öykülerine kanunla uyuma halindeki adamlarını çağırma uygun görecekti” (Pişkin, 2007: 31-32).

Sinemada kendi bildiği yolu izleyenler kendilerinden önceki kuşağın kısırlığını taşımamaktadırlar. Genel olarak bakıldığında dertlerini anlatmakta oldukça başarılıdırlar. Sinema üzerine sadece üretim ve para kazanma amaçlı değil, ideolojik ya da fikirsel bazda söylemleri olan yönetmenlerle karşı karşıya kalınmıştır. Ancak bu tarz yönetmenlerin

yapıtlarını ortak bir paydada toplamak zordur. Piyasanın bakış açısına göre bu eserler aynı kategorideymiş gibi algılanmaktadır. Halbuki Demirkubuz'la Kazım Öz'ün filmleri, Handan İpekçi ile Yeşim Ustaoglu'nun filmlerini aynı kefeye koymak yanlıştır (Güven, 2004:28)

Türk sinemasında 2000'li yıllara gelindiğinde kendi imkanlarını yaratan bir yeni kuşak sineması görülür. Sinema-TV bölümlerinden her yıl yüzlerce genç mezun olmaktadır. Yurtdışında yaşayan Türk yönetmenlerin dünya çapındaki başarıları gururumuzu okşamaktadır. Belgesel film dalında yetkin örnekler çoğalmaktadır. Tüm bunlar göz önüne alındığında Türkiye'de sinemanın her şeye rağmen dinamik olduğunu gözlemlemekteyiz (Scognamillo, 2003: 451). Özellikle 2007-2008'lerden itibaren Türk seyircisi sinema salonlarında yerli filmleri tercih etmeye başlamıştır. Öyle ki, 2008'de 204 yabancı filme karşı 48 Türk filmi gösterime girmiş, ancak, toplam izleyicinin neredeyse yüzde 60'ını yerli film izleyicisi oluşturmuştur. Tabii günümüze kadar süregelen bu durumun birçok nedeni vardır. Bunlardan en önemlisi, internet ya da yasal olmayan, korsan yollarla Türk seyircisinin yabancı filmlere ulaşmasıdır. Ancak tüm bunlara rağmen yerli film izleyicisindeki artış sinemamız açısından umut vericidir.

2.2.3. 1990 Sonrası Türk Sinemasında Gerçekçilik

Türk sineması, gerçekçi sinema örneklerinin en iyilerini tartışmasız 90'lardan sonra vermiştir. 80'li yılların bunalımından kurtulmak isteyen genç bağımsız sinemacıların çektiği ve ağırlıklı olarak gerçekçi yaklaşımlar sundukları filmler, sadece Türk sinemasının canlanma sebeplerinden biri olmamış, 70'lerden beri dünyadaki festivallere uzak kalan sinemamızı da yurtdışında temsil etmeye başlamışlardır. Çalışmanın bu bölümünde de, 90 sonrası gerçekçi işler çıkaran yönetmenleri kronolojik olarak ele alma yöntemine gidilmiştir. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Uğur Yücel, Seren Yüce, Derviş Zaim ve Semih Kaplanoğlu sonraki bölümlerde ayrıntıyla ele alındığı için bu bölümde onlara yer verilmemiştir.

90 sonrası bağımsız sinemanın ilk temsilcisi sayılan Zeki Demirkubuz ve filmi C Blok'tan sonra bir çok yönetmen kendi filmlerini kendi imkanlarıyla çekmeye ve gerek yurtiçi, gerekse yurtdışı tanıtımlarını kendileri yapmaya başlamışlardır. Bu isimlerden Yeşim Ustaoglu, ki kendisi ender kadın temsilcilerdendir, mimarlık eğitiminden sonra çektiği kısa filmlerle sinemaya adım atmıştır. *“Yeşim Ustaoglu Türk sineması içinde önemli bir yer tutar; çünkü özgün bir kavram ve üslup sahibidir. Bütün filmleri ince bir işçiliğin ve*

düşüncenin ürünüdür. Türk sinemasında Ömer Kavur'dan sonraki ölüm-hayat üzerine filmler çizgisini aynı tutarlılıkla sürdürdüğü belirtilebilir” (M.Arslan, 2010:33). Uzun metraj olarak sırasıyla İz, Güneşe Yolculuk, Bulutları Beklerken, Sırtlarındaki Hayat (Belgesel) ve Pandoranın Kutusu’nu çekmiştir. Belgesele yakın bir dille çektiği Güneşe Yolculuk, gerçekçiliğe en yakın eseridir. İstanbul'un acımasız koşullarına direnmeye çalışan biri Türk, biri Kürt iki yoksul delikanlının dayanışmasını konu edinen ve ağırlıklı olarak Kürt sorununa eğilen film, bir nevi ezilmişliğin savunmasını yapmıştır (Teksoy, 2007: 91). 90’ların sonunda çekilen film, tarihsel film eleştirisi perspektifinden baktığımız zaman, dönemini iyi yansıtan, yalın dili ve gözlem gücüyle Kürt sorununu, herhangi bir çözüm üretmemesine karşın, ortaya koyuyordu.

“Yeşim Ustaoglu da sanatın, sinemanın özlü bir eser ortaya koymak kaydıyla politikadan çok daha kuvvetli olduğuna inanıyor: “Sanat öyle bir güce sahiptir ki, filminizi bütün dünyaya izletebilirsiniz.” Ustaoglu, Kürt sorununun çözülmesinde sinemanın etkili olabileceğine inanıyor, yalnız politika ile aynı misyonu üstlenemeyeceğinin de altını çiziyor. Sinemacının arayışı çözüm üretmekten ziyade meseleyi ortaya koymak, belgelemek, anlatmak” (Yalsızuçanlar, 2009).

Sektöre *Babam Askerde* filmini çekerek giren Handan İpekçi sonrasında sırasıyla *Büyük Adam Küçük Aşk*, *Saklı Yüzler* ve *Çınar Ağacı*’nı çekmiştir. İpekçi, son filmi *Çınar Ağacı* dışında gerçekçi öğelere zaman zaman filmlerinde yer vermiştir. Yönetmenin, emekli bir yargıçla, onun evine sığınan ve Kürtçe’den başka dil bilmeyen küçük kız çocuğu arasındaki dostluğa dönüşen çatışmadan yola çıkan *Büyük Adam Küçük Aşk*, 12 Eylül sonrası koşullarını, yargısız infazları, önyargıları düzgün bir anlatımla verirken insancıl yaklaşımıyla dikkati çekmiştir (Teksoy, 2007: 92). *Aya Seyahat*, *2 Genç Kız*, *Ruhuma Asla*, *Peruk Takan Kadınlar*, *Karanlık Sular*, *Semiha B. Unplugged*, *Lola + Bilidikid* filmleriyle adından söz ettiren Kutluğ Ataman, özellikle *2 Genç Kız* filmiyle gerçekçi yapıyı kullanmıştır. Perihan Mağden’in aynı adlı romanından uyarlanan film, birbirlerine yoğun duygusal bağlarla bağlı çağdaş iki genç kızın öyküsünü aktardı. Ataman, zaman zaman hızlı, zaman zaman amatör izlenimi uyandıran, ama iki genç kızı sarmalayan kötü dünyayı ustalıklı yansıtan bir anlatımla verdi (Teksoy, 2007: 93). 1990’ların sonunda Türk sinemasına taze bir nefes katan Yeni Sinemacılar, Serdar Akar, Önder Çakar ve Kudret Sabancı gibi isimlerin birleşmesiyle oluşmuştu. *Gemide*, *Lalelide Bir Azize*, *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*, *Maruf* ve *Takva* gibi önemli işlerle Türk Sinema tarihinin seyrinin değişmesine de katkıları oldu.

“Gerçekçilik olgusunu eserlerine başarıyla yediren Yeni Sinemacılar, kendilerinden sonra gelen birçok yönetmen için de ilham kaynağı oldular. Kendi tanımlamalarına göre ne Yeşilçam’ın bilindik kalıplarına saplanıp kalıyorlar, ne de batılı trendleri alıp kopyalayıp yapıştırıyorlardı. 90 sonrası sanatsal ivmeyi hızlandırmak adına toplumsal sorunları da dert edinerek işlerine giriştiler. Yeni Sinemacıların en önemli avantajları ise şuydu; sadece entelektüel bir kesimin değil, halkın büyük çoğunluğunun da rahatlıkla seyrebilecekleri, sevebilecekleri filmler ortaya koymaları.” (Sayıcı, 2010)

Mimar Sinan Üniversitesi sinema bölümünden mezun olan Serdar Akar 2000 sonrası Türk sinemasının çehresini değiştiren etkenlerden biri olan Yeni Sinemacılar’ın kurucularındandır. Sırasıyla *Gemide*, *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*, *Maruf*, *Kurtlar Vadisi Irak*, *Barda* ve *Gecenin Kanatları* filmlerini çeken Serdar Akar, özellikle ilk filmi *Gemide* ile Türk sinemasının önem verdiği yönetmenleri arasına girmiştir. Filmin büyük bölümü boğucu bir gemi ortamında geçer. Film, sürekli küfür eden, şiddete başvurmaktan çekinmeyen dört gemicinin yaşamından kesit getirirken, yönetmenin alışılmış kalıplara karşı çıkma eğilimini vurgulamıştır (Teksoy, 2007: 94). Bir yazısında Tunca Arslan, *Gemide* filmindeki gündelik dili yansıtan diyalogları şu şekilde övüyor: “*Sinemamızda ilk kez bu kadar cesaretle, fütursuzca, gerçeklik ölçüsünde kullanılan argonun tam yerini bulması ve müthiş oyunculuklarla bugünden yarına kalacak, daha çok sözü edilecek bir çalışma kotarmış Yeni Sinemacılar.*” (T.Arslan, 7.12.1998)

Aynı şekilde Kudret Sabancı’nın *Laleli’de Bir Azize* de, Yeni Sinemacıların ortaya koyduğu çalışmalardan biridir. Üstelik *Laleli’de Bir Azize* ile *Gemide* filminin bazı öyküleri birbirine teğet geçer, hatta kimi sahneleri aynı anda çekilmiştir. Bu anlamda Türk sinemasında bir ilk yaşanmıştır. Yine aynı gruptan Özer Kızıltan, 2005 yılında *Takva* filmini çekmiştir. Türkiye’deki tarikat yaşamına mensup insanların hayatını gerçekçi bir dille ortaya koyan film birçok festivalde ödüller ve övgülerle karşılanmıştır.

Son dönem Türk sinemasının en önemli temsilcilerinden biri olan Reha Erdem, yurtdışındaki eğitimini tamamlayıp ülkeye dönünce reklam sektöründe çalışmalarına başlamıştır. *A ay*, *Kaç Para Kaç*, *Korkuyorum Anne*, *Beş Vakit*, *Hayat Var* ve *Kosmos* gibi önemli filmlerle yerini sağlamlaştıran Erdem’in en önemli çalışmalarından biri olan *Beş Vakit*, hayatın her gün ezan sesiyle beşe bölünerek zaman dilimine göre aktığı bir köyde, delikanlılığın eşiğindeki üç yenyetmenin yaşamı tanıma deneyimini aktarmıştır. “*Senfonik müziklerin yapısını çağrıştıran filmin, zaman akışıyla umutların, sevinçlerin yeşermesini, hüznünlerin kaçınılmazlığını sanki bir anlatımla iç içe geçirmesi, olgun bir sinema*

anlatımının çok önemli bir örneği oldu” (Teksoy, 2007: 79). Tayfun Pirselimoglu, kayıp oğlunun izini büyük bir azimle sürdüren bir annenin hikayesini anlattığı ilk filmi *Hiçbir yerde* ile siyasal bir içeriğin insancıl bir yaklaşımla da aktarılabilceğini göstermiştir (Teksoy, 2007: 98). Daha sonra çektiği *Rıza* ve *Saç* gibi filmler de gerçekçiliğin saf örneklerindedir.

Yazdığı çeşitli senaryolarla sinema dünyasına giren Cemal Şan, kimi zaman piyasa için filmler ve diziler çekse de, gerçekçi anlatıcıların arasında sayılabilir. *Zeynep’in Sekiz Günü*, *Dilber’in Sekiz Günü* ve *Ali’nin Sekiz Günü* filmleriyle ruh, kalp, akıl üçlemesini yaratan Şan, özellikle diyaloglarda gerçek ve gündelik kullanımı tercih eder. Murat Özer bir eleştirisinde *Zeynep’in Sekiz Günü* filmini şu şekilde irdeler:

“Türkiye’de kadın olmanın, hele ki taşrada kadın olmanın ne demek olduğu üzerine keskin gözlemler içermesine karşın, bir yandan da ‘masalsı’ bir atmosferi var filmin. Bir ‘ayakta kalma’ hikâyesi anlatırken karakterinin geçirdiği aşamaları ‘soğuk’ bir tavırla yansıtmaktan özenle kaçınan yönetmen, onu ‘Pamuk Prenses’ gibi görmese de ‘bir masal kahramanı’ havası taşımaya izin veren bir biçimin takipçisi oluyor. Özellikle iki karakterine biçtiği ‘sınırları kaldıran asiler’ giysisinin arkasına gizlediği naiflik, bu masalsılığın atardamarı gibi duruyor” (Özer, 2009)

Hiçbir sinema eğitimi olmayan ancak günümüz sinemacılarının birçoğundan fazla sinema yetisi olan Ahmet Uluçay Almanya’da yaşayan bir gurbetçiden aldığı Betamax video kamerayla kısa filmler çekerek işe koyuldu. Bir yandan da ailesinin geçimini sağlamak için kamyon şoförlüğü ve inşaat işçiliği yaptı. İlk uzun metraj filmi *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*, kendi hayatından kesitler içermektedir. “Doğup büyüdüğü Tepecik köyünde yeşerttiği sinema aşkını yine bu topraklarda amatör bir ruhla geliştiren ve son derece kısıtlı olanaklarla çektiği kısa filmleriyle ilgi gören Ahmet Uluçay’ın ilk uzun metrajlı filmi *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*, yönetmenin kişisel tarihinden de izler taşıyan sıcak ve samimi bir çalışma.” (Özer, 2005) Bu filmiyle birçok festivalde ödül kazanmıştır. Beyin tümörü nedeniyle İstanbul’da tedavi görürken zatürreye yakalanarak 2009’da vefat etti (Pay, 2010: 147). Ahmet Uluçay, bir emekçi olarak bambaşka işlerde çalışarak kazandığı paraları küçüklüğünden beri tutkunu olduğu sinemaya yatırmayı tercih etmiştir. Bu yüzden yakınlarını da yoksulluğa ittiğini her defasında buruklukla dile getirmiştir (Genç, 2004:5).

“Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak, ülkemizdeki öz-düşünümsel filmlerin en özgün örneği, dünya sinema tarihinde de bu filmler sayılı. Ahmet Uluçay’ın yaratım koşulları da biricik, bir başka örneği yok. Bu nedenle onun gerçekleştirdiği şeyler sıradan değil. Bu filmde

gösterilenler bizzat onun deneyimleri, acıları, düş kırıklıkları, korkuları ve başarıları. Bu özellikler filmi biricik kılıyor, filmin aura'sı Benjamin'in deyişi ile sahici. Çünkü o kendi yaşamında arzu nesnesine inandı, nesnesinin izini sürdürdü. Tüm olanaksızlıklara karşın başarıya ulaştı, çizdiği yoldan ödün vermedi. Onu bilge bir deli olarak gönüllerimize yerleştirecek ve anımsayacağız" (Baykal, 2010:44)

Yukarıda bahsi geçen isimler dışında, bir iki filmle de olsa sektöre giriş yapmış genç yönetmenleri, özellikle gerçekçi çabalarla filmlerini biçimlendirenleri es geçmemek gerekir; Ulaş İnaç'ın Altın Portakallı, üçlü bir ilişki denemesi sayılabilecek, özellikle de biçimiyle gerçekçi tatlar bırakan *Türev* filmi, Mahmut Fazıl Coşkun'un biri Müslüman diğeri Hıristiyan olan iki din görevlisinin aşklarını konu alan *Uzak İhtimal* filmi, Özgür Doğan ve Orhan Eşiköy'ün belgesel odaklı gerçekçi anlatımıyla kurulan *İki Dil Bir Bavul* filmi, Miraz Bezar'ın ilk çalışması olmasına rağmen düzgün anlatımıyla dikkat çeken *Min Dit* filmi, Özcan Alper'in bol ödüllü *Sonbahar* filmi, Kazım Öz'ün *Bahoz* filmi, Seyfi Teoman'ın *Tatil Kitabı* ve *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* filmleri, Caner Erzincan'ın doğuda yaşayan bir ailenin hayatından yalın kesitler sunan *Mar* filmi, Yüksel Aksu'nun samimiyeti ile seyirci topladığı *Dondurmam Gaymak* filmi, Selim Güneş'in *Kar Beyaz* ve Belma Baş'ın *Zefir* adlı şiirsel bir gerçekçilik sunmaya gayret ettikleri filmleri..vs.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1990 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA GERÇEKÇİ FİMLER

3.1. Araştırmanın Yöntemi

Bu bölümde; 1990 sonrası Türk sinemasından gerçekçi altı adet film seçilip, her biri üzerinde tarihsel film eleştirisi yapılarak analiz edilmiştir.

Tarihsel anlamda film çözümlemesi filmlerin üretildikleri tarihsel dönem içinde yer aldıkları bağlamda değerlendirilmesini içerir. Sinema sanatı aynı zamanda kültürel bir dışavurum aracıdır. Bu yüzden filmler çekildiği, yansıttığı dönemin toplumunun ruh hallerini de ortaya koyar. Döneminin egemen düşünce ve dünya görüşünü ifade eder. Toplumun değer yargılarını temsil eder. İçinde yer aldıkları tarihsel dönemdeki sinema kurulunun endüstriyel yapısı içindeki uygulamalarının, üretim zihniyetinin ve sahip olunan teknolojik düzeyin koşullarını aktarır (Özden, 2004: 120).

Film eleştirisinde en yaygın kullanılan yöntemlerden biri tarihsel yaklaşımdır. Bu yaklaşım türü farklı vurgu ya da bilinçlilik derecelerinde uygulanabilir. Ancak genel olarak bakacak olursak filmleri tarihsel bağlam içindeki konumlarına ve tarihsel gelişmelerin ışığında sınıflandırarak inceler. Örneğin bir yazarın tarihsel eleştiri sayesinde, 1930'larda çekilmiş bir filmin dekoru ile 1970'lerde çekilmiş bir filmin dekorunu kıyaslaması mümkündür. Ayrıca, tarihsel eleştiri, filmlerin çekildiği tarihlerdeki film üretim koşullarını da inceler (Corrigan, 2007: 110). Türkiye'de 70'lerde televizyonun, 90'ların sonuna doğru da internetin yaygınlaşması gibi sinema sektörünü doğrudan etkileyen faktörler de tarihsel eleştirinin yapıtaşlarındandır.

“Tarihsel film eleştirisinin temel işlevi filmleri tarihsel bağlam içinde değerlendirilmek üzere, zaman içinde meydana gelen değişimleri filmler bağlamında incelemek, sinema endüstrisi içindeki uygulamaların, değişimlerin ve gelişmelerin filmler üzerindeki etkilerini çözümlemek, filmlerin üretilmiş oldukları dönemlerle ilgili araştırmalar yapmak, filmin içinde yer aldığı tarihsel dönemin sosyal bağlamıyla ilişkilerini incelemek; kısacası filmleri tarihsel etkileri ve etkilenmeleri çerçevesinde değerlendirmektir” (Özden, 2004: 121).

Tom Gunning'e göre filmlere tarihsel eleştiri açısından yaklaşmak ve onları sinema tarihinde belirli akımlara, çeşitli sanatsal eğilimlere ve farklı yönetmenlerin belli dönemler içinde ürettikleri filmlere oranla değerlendirmek mümkündür. Bu yüzden filmlere tarihsel açıdan yaklaşan biri belki de anlatı okuyucusu olmaktan çok bir edebiyat eleştirmenine daha yakındır. Film tarihçisi tutarlı olan anlatıları çelişkili

kanıtlara ve farklılık gösteren yorumlamaların oluşturduğu bir karışıklık durumu içinde dağıtarak, öyküleri yarattığı kadar bozmaktadır (Aktaran: Özden, 2004: 125). Filmlere tarihsel yaklaşım eleştirel bir boyut içermek zorundadır. Filmlere tarihsel eleştiri yaklaşımına sahip olmak bir sinema tarihçisinin nitelikleri ile bir sinema eleştirmenin niteliklerinin karışımını gerektirir (Özden, 2004: 126).

3.2. Araştırma Modeli

Bu araştırma tarihsel film eleştirisi temel alınarak oluşturulan analiz sorularına bağlı olarak yapılmıştır.

3.3. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evreni 1990 sonrası Türk sinemasında gerçekçi öğeleri barındıran ya da tamamen gerçekçi kalıplara bağlı kalınarak çekilen altı örnekten oluşmaktadır. Zaman, maliyet ve ulaşılabilirlik açısından 1990 sonrası gerçekçi izler taşıyan filmlerin hepsinin izlenmesi olası değildir. Bu sebeple 1990 sonrası gerçekçi yönleri ağır basan filmlerin arasından tesadüfi örneklem yöntemiyle altı film belirlenmiştir: Zeki Demirkubuz'dan *C Blok*, Nuri Bilge Ceylan'dan *Mayıs Sıkıntısı*, Uğur Yücel'den *Yazı Tura*, Semih Kaplanoğlu'ndan *Meleğin Düşüşü*, Seren Yüce'den *Çoğunluk* ve Derviş Zaim'den *Gölgeler ve Suretler*.

3.4. Verilerin Toplanması

Filmlerin hepsi, analiz soruları baz alınarak birçok kez izlenmiş, tarihsel eleştiri kapsamında toplumsal, tarihi, endüstriyel ve sosyal boyutlarıyla ele alınmıştır. Çekildiği ya da anlattıkları dönemi yansıtıp yansıtmadıkları incelenirken, dünya sinemasında görülen gerçekçilik kuramlarını ne kadar taşıyıp taşımadıklarına da dikkat edilmiştir. Seçilen yönetmenlerin, gerçekçi yapıyı sinema dili olarak nasıl kullandıkları da incelenmiştir.

3.5. Sınırlılıklar

Bu çalışmanın sınırlılıkları, 1990 sonrası Türkiye'de çekilen ve gerçekçi öğeler taşıyan filmlerin içinden kura ile seçilen altı film olarak belirlenmiştir. Fatih Akın veya Ferzan Özpetek gibi Türk yönetmenlerinin, yapımcılığını yurt dışındaki herhangi bir ülkenin üstlendiği filmleri çalışmaya dahil edilmemiştir.

3.6. Çalışmanın Varsayımları

Türkiye’de film çeken yönetmenlerden bazıları, her filmlerinde yoğun olarak kullanmasalar da, eserlerinde gerçekçi öğeleri temel almaktadırlar. Gerçekçiliği bir anlatım ve uzlaşma dili olarak tercih eden yönetmenler yurt içi ve yurt dışı film festivallerinde ipi göğüslemişlerdir. Bu çalışmada, örneklemelerin, evreni temsil ettiği varsayılmıştır.

3.7. Bulgular ve Yorum

Tesadüfi örneklem yöntemiyle seçilen ve 1990 sonrası çekilen altı film tarihsel film çözümlemesine tabi tutulmuş, araştırmanın bulguları ve yorumları aşağıda verilmiştir.

3.7.1. C Blok Filmi

Son dönem bağımsız sinemanın öncü yönetmenlerinden biri olan Zeki Demirkubuz’un 1994 yılında çektiği *C Blok*, orta-üst sınıfa mensup bir kadının içine düştüğü yalnızlığı, cinsel arzularını ve kapıcısının oğlu ile kurduğu tehlikeli ilişkiyi konu alır.

3.7.1.1. Yönetmenin Hayat Hikayesi

Zeki Demirkubuz 1964 yılında Isparta’da doğdu. Sinemaya 1986 yılında Zeki Ökten’in asistanlığını yaparak başladı. İlk uzun filmi *C Blok*’u çekene kadar çeşitli yönetmenlerin asistanlığını yaptı. *C Blok*’tan sonra Demirkubuz, kendi senaryolarını yazan bağımsız bir yönetmen olarak çalışmaya devam etti. Uluslararası eleştirmenler ve izleyiciler, Demirkubuz’u Venedik Film Festivali’nde gösterilen ikinci filmi *Masumiyet*’le tanıdılar. Demirkubuz’un üçüncü filmi olan *Üçüncü Sayfa*, Türkiye’deki film festivallerinin yanı sıra Locarno ve Rotterdam Film Festivalleri de dahil olmak üzere Avrupa’da yapılan çok sayıda film festivalinde gösterildi. Bu dönemde Zeki Demirkubuz *Karanlık Üzerine Öyküler* adını verdiği üçlemesinin çalışmalarına başladı. Üçlemenin ilk iki filmi, 2001 yapımı *Yazgı* ve *İtiraf*, 2002 yılında Cannes Film Festivalinin Un Certain Regard bölümünde gösterildi. Üçlemesini başrolünü de üstlendiği 2003 yapımı *Bekleme Odası*’yla tamamlayan Demirkubuz, daha sonra *Masumiyet*’in başlangıç öyküsünü anlatan *Kader*’i çekti. Bir roman uyarlaması olarak çektiği *Kıskanmak*’tan sonra gelen *Yeraltı* Demirkubuz’un şimdilik son filmidir (www.demirkubuz.com).

3.7.1.2. Yönetmenin Sinema Dili

Yönetmen yardımcılığından gelen Zeki Demirkubuz’un ilk uzun metrajlı filmi Serap Aksoy ve Fikret Kuşkan’ın oynadığı *C Blok*, birbirinden farklı eleştiriler almıştır. Bir sitenin

C Blok’unda yaşayan üç karakterin sırlarla dolu ilişkisini konu edinen film, çeşitli festivallerden ödüller kazanmıştır. Ancak Scognamillo’ya göre Demirkubuz, çizgisi pek belli olmayan bir öykü aracılığıyla aşağıdakiler ve yukarıdakiler diye tanımlanabilecek iki değişik zümrenin yaşamlarını anlatma niyeti gösterse de, *C Blok* bir ilk filmin eksilerini de içerdiği için tatmin edici olmaktan bir hayli uzak kalıyordu. Yapım koşullarının da zorlamasıyla birlikte *C Blok* yeraltı deneyselliği, kararsızlığı ve sinemasal marjinalliği bir arada yürütüyormuş gibidir (Scognamillo, 2003: 430).

Bu filmi izleyen *Masumiyet*, sonraki filmlerinin biçimsel yapısının anasıdır. Derya Alabora, Haluk Bilginer ve Güven Kıraç gibi başarılı oyuncularında yardımıyla, film yönetmenin konuşmalara ve az hareketli bir kameraya ağırlık veren ve kapalı mekanları yeğleyen anlatımının ilk önemli örneğini oluşturmuştur. *Masumiyet* filmi, tıpkı Derviş Zaim’in *Tabutta Rövaşata* filminde olduğu gibi son dönem Türk sinemasına yeni bir kapı açmıştır. Yeşilçam’dan sonra 80 darbesiyle birlikte sinema sektörüne gelen büyük buhranlı dönemi, öncelikle anlatım tarzı olarak, kapatmıştır. Türk sinemasının dünya çapında yeniden ödüllerle kavuşturan ilk örneklerden biridir. Gerçek anlamıyla son dönem bağımsız sinemanın ilk örneklerindedir. Ayrıca gerçekçi sinemanın asal öğelerini kullanmakta gösterdiği cesaret ve özgüven, kendinden sonra gelecek orta-yeni kuşak yönetmenleri de özendircektir.

Horlanmış insanları gündeme getirmeyi sürdüren yönetmen, yine sınırlı bir bütçe ile çektiği bir sonraki filmi *Üçüncü Sayfa* ’da Ruhi Sarı’nın canlandığı bir figüranla Başak Köklükaya’nın canlandığı komşusu gündelikçi kadın arasındaki ortak kaderi işledi. Dar mekanların yarattığı boğucu ortamı seyirci üstünde baskı yaratmakta başarıyla kullanan film, dışlanmış insanların şiddete dayanan dünyasını yansıttı. Albert Camus’un *Yabancı* adlı romanından uyarlanan *Yazgı*, hayatın anlamsızlığına inanan küçük bir memurun işlemediği bir cinayetle suçlandığında da, kendini savunmayı yazgısına boyun eğişini konu edindi. Kimi eleştirmenlere göre bu film özellikle *Masumiyet* ve *Üçüncü Sayfa* ’ya nazaran daha zayıftı. Bir kez daha Başak Köklükaya ile çalışmayı tercih eden Demirkubuz 2001 senesinde *İtiraf*’ı çekti. Karısının ihanetini öğrenen bir erkeğin, bu ihaneti karısına itiraf ettirme çabasını konu aldı. *İtiraf* filmi bu kez varlıklı bir kesimden gözlemler sunuyordu. Karısına ihaneti itiraf ettiren adam, bu kez yıllar önce kendisinin karısına yaptığı bir hatayla yüzleşiyordu. Zeki Demirkubuz, böylece, yalnızlığın, bunalımın ve sıkışmışlığın sınıfı olmadığını da ortaya koyuyordu. Demirkubuz, bir sonraki çalışmasında başrol olarak görünmek istedi. Hapishane yıllarında üzerinde sıkça düşündüğü ve çalıştığı Dostoyevski’nin *Suç ve Ceza* adlı romanını ele alarak *Bekleme Odası*’nı çekti. Yönetmen,

Karanlık Üstüne Öyküler toplu başlığını verdiği bu son üç filminde suçluluk, umutsuzluk, sıkışmışlık ve kötülük gibi temaları toplumsal düzenden kopuk bir biçimde ele almış, bireylerin ruhsal dünyalarına ağırlık vermiştir (Teksoy, 2007: 101-102).

Alin Taşçıyan'a göre *Bekleme Odası* Demirkubuz'un kendini yüceltme çabasıdır.

“Bir yönetmenin kendini yüceltmesinin bu kadar sağlam, samimi bir film yapmaktan daha basit bir yolu bulunamaz... Hele Demirkubuz'un filmin ana temalarından masumiyet, merhamet ve adalete Kieslowski'nin “On Emir” misali “agnostik” yaklaşımı ise ürkütücü bir sahicilikle çarpıyor yüzümüze. Elif başta olmak üzere Ahmet'in kadınları masumiyeti, Ferit merhameti ve Kerem adaleti siliveriyor gözümüzde. Nasıl olduğunu filmde görün. “Bekleme Odası”nı “diğer” filmlerle aynı kategoriye koymadan mutlaka izleyin.” (Taşçıyan, 28.02.2004).

Kader, *Masumiyet*'in yıllar öncesine götürür seyirciyi. Başrollerini Ufuk Bayraktar'la Vildan Atasever'in paylaştıkları *Kader*, Bekir ve Uğur'un geçmişte nasıl bir ilişki yaşadıklarını ve Bekir'in nasıl bu imkansız aşkın peşine düştüğünün öyküsüdür. Normalde olması gereken filmin, önceyi anlattığı için 80 öncesinde geçmesi gerektiğidir. Ancak Demirkubuz, *Kader*'i günümüzde geçirmeyi tercih etmiştir. Uğur Vardan'a göre *Kader*, Demirkubuz sineması açısından dört başı mamur bir film. Yönetmenin stiline damgasını vuran sadelik filme hakimken, teknik açıdan da olgunluğu gösteren bir yapıya sahip. Demirkubuz'a göre maliyeti en yüksek filmi. “*Ama onun sinemasını deşerken, tartışırken parayı değil, ruhunu ve tavrını göz önünde bulunduruyorduk hep, kuşkusuz 'Kader' de bu kriterleriyle ayakta duruyor, yarına kalma hamlesini gerçekleştiriyor*” (Vardan, 17.11.2006)

2009 yapımı *Kıskanmak* birebir bir roman uyarlamasıdır. Nahit Sırrı Örik'in *Kıskanmak* romanını filme aktaran Demirkubuz bu kez takipçilerini şaşırtmıştır. Çünkü sinemasına özgü birçok yapıyı bir kenara bırakarak klasik sinemaya en yakın ürününü bu filmle ortaya koymuştur. Filmin bir dönem filmi olduğunu da belirtmek gerek. 1930'larda Zonguldak'ta geçen karşılıksız bir sevginin yol açtığı trajediyi ortaya koyan hikayenin başrollerinde Nergis Öztürk, Serhat Tutumluer, Berrak Tüzünataç ve Hasibe Eren gibi isimler yer almaktadır.

“*Zeki Demirkubuz, kendine özgü temaları, özgün sinemasal dili, piyasa karşısındaki kişilikli tavrı, kendi seyircisini yaratabilmesi, genel olarak insana ahlakçı olarak yaklaşması, belirli önyargıları kırmak için ilişkileri ters yüz etmesi, filmleri içinde birbirlerine gönderme yapması gibi nedenlerle auteur yönetmen olarak kabul edilebilir*” (Atam, 2010).

“Yeni nesil Türk sinemacılarından Zeki Demirkubuz’un sinematografisi, kesif bir acı, hınç, mağlubiyet, daha az kesiflikteyse kayıtsız, nihilizm ve arabesk-kitsch karışımı bir görünüm sunmaktadır. Yılmaz Güney sonrası bir çizginin şekillendirdiği bir hissiyat, yönetmeni adeta pasif hırçın bir psikolojinin içine sürüklemekte, felsefi manada kötü’nün dünyasının tasviri ve temsili adına gerçek hayatta bir varoluş oluşturma bununla yüzleşmeden geçtiğinin altını çizmektedir. Sinemada varoluşçuluğu öne alarak ama buna Dostoyevskiye-Marksist bir renk vermeyi deneyerek dramatize etmeye girişen yönetmen, kişi ve toplum diyalektiği veya uyuşumunda insanın başına gelen adeta değişmez kader gibi olayların toplumu şekillendirdiğini ve her katmanda sömürü etiğinin cari olduğunu savunur.” (Kabil, 2009: 5).

Zeki Demirkubuz, fiziksel çevreye fazlasıyla önem verir. Ama onda Antonioni’nin ressamca fonları ya da Giorgio de Chirico perspektifleri yerine, daha çok çevremizde biriken eşyanın kalabalığı gözlemlenir. “*Ucuz bir elektrikli ızgaraya dalgın dalgın, ağır ağır damlatılan çay, bütün bir halet-i ruhiyenin nesnel karşılığı olabilir. Kötü eşya, kötü şehir*” (Özgüven: 2011:120).

Demirkubuz’un sinemasal anlatımı güçlendirmek adına hiçbir zaman büyük çabaları olmamıştır. Hiçbir zaman sinemasever bir yönetmen olarak lanse etmemiştir kendini. Sinemasallıktan arındırılmış sade dramlar her daim ilgisini çekmiştir Demirkubuz’un (Tabak, 28.02.2004) “*Zeki Demirkubuz, karakterlerini asla idealleştirmez, Türk sinemasında onun kadar anti-kahraman kavramının altını dolduracak başka bir yönetmen yok. Hikayelerine konu olan insanlar tüm zayıf yanları ile sunuluyor bize*”(Güven, 2004:27).

Nigar Pösteki, Zeki Demirkubuz’un sinemasal dilini kısaca şu başlıklarla tarif etmektedir. Yalın ve gösterişsiz sinema dili ile kendisine has bir yönetmen olan Demirkubuz, hareketsiz kamerayı tercih eder ve detay kullanmaz. Sineması minimalisttir; Uzun ve statik sahnelerle öykülerini anlatmayı sever. Neredeyse her filminde televizyon, televizyondan gelen Türk filmi sesi, kapı gibi öğeler bulunmaktadır. Bir türlü kapanmayan kapılar özellikle kahramanların başkaları tarafından sorgulandıkları sahnelerde ön plana çıkmaktadır. Diyaloglar her daim ön planda, sade ve açıklayıcıdır. Küfür olgusunu kontrolsüz ve çekinmeden kullanır. Demirkubuz’un sineması toplum değil, karakterlerin psikolojisini yansıtır. Seyircinin, karakterleriyle özdeşleşmesine pek müsaade etmez. Anlattığı karakterlerin büyük çoğunluğu anti-kahramanlardır. Aşk için entrikalar çeviren ve sıradan görünmelerine rağmen erkekleri ellerinde oynatan kadın karakterlerini seçer. Din ile bir meselesi olamayan, hatta hayatında dinin çok önemli olmadığı anlaşılan yönetmenin karakterlerinin isimlerini dini kişiliklerden seçmesi ise ilginçtir: İsa, Musa, Yusuf,

Meryem..vs. Oyuncu yönetiminde başarılıdır. Filmlerinde müzik neredeyse yoktur. Müziğin seyirciyi yönlendirici tavrından hoşlanmadığı aşıkardır (Pösteki, 2005: 109-112).

3.7.1.3. Yönetmenin Filmografisi

Zeki Demirkubuz'un yönetmenlik yaptığı filmler şunlardır: *Yeraltı* (2011), *Kıskanmak* (2009), *Kader* (2006), *Bekleme Odası* (2003), *İtiraf* (2001), *Yazgı* (2001), *Üçüncü Sayfa* (1999), *Masumiyet* (1997), *C Blok* (1994).

3.7.1.4. Film Özeti

Tülay, aslen İstanbul'un kenar mahallelerinden birinden gelen, Selim ile yaptığı evlilik ile sınıf atlayarak İstanbul'un saygın bloklarından birinde yaşamaya başlayan bir kadındır. Tülay, yaşadığı binalar arasına kısılmış, kocasının ona aldığı araba ile bu kısılmışlıktan biraz olsun kaçmaya çalışan, hayatındaki boşluğu bir türlü dolduramayan bir kadındır. Bir gün, evine temizliğe gelen gündelikçisi Aslı ile kapıcının oğlu Halet'i kendi yatak odasında sevişirken yakalar. Bastırılmış cinsel güdülerini açığa çıkaran bu an hayatının geri kalanını kökten değiştirecektir. Sezgisel bir arayış içine girer. Bir gün, deniz kıyısında yanına yaklaşan adamlardan biri onunla cinsel ilişkiye girmek ister. Tülay teklifi kabul eder. Tam o sırada Halet çıkagelir ve adama saldırır, döver. Adam gittikten sonra Tülay Halet'le birlikte olur. Halet'in uzun zamandır içinde sakladığı Tülay'a karşı olan tutkusu iyice açığa çıkar. O andan itibaren Aslı'yla birlikte olmak istemez. Bir gün Tülay bir parkta bir cinayete tanık olur. Daha sonra katili sahil kenarında görür ve katil diye bağırır. Paniğe kapılan adam kaçmaya başlayınca Halet katilin peşine düşer. Halet tam katili yakalayacakken adam Halet'in yüzünü bıçakla yaralar. Halet yüzündeki yara izi geçene kadar kendini eve hapseder.

Bir yandan da Tülay'ın kocası Selim, Tülay'la ayrılmanın, mutsuz giden evliliklerini sonlandırmanın yollarını aramaktadır. Bunun için gündelikçi Aslı'yla yatar. Tülay, bu durumu sineye çeker ve Selim'den ayrılarak ayrı bir eve taşınır. Uzun süre Tülay'ın yollarını gözleyen Halet bu duruma dayanamaz ve aklını oynatır. Bir akıl hastanesine yatırılır. Selim'den ayrılan Tülay ayakta durmak için önce arabasını satar. Ardından ayrı bir eve çıkar ve iş aramaya başlar. Son olarak akıl hastanesinde delirmesine neden olduğu Halet'i ziyaret eder.

3.7.1.5. Film Analizi

1-) Film hangi yıllarda geçiyor ve geçtiği yılları yansıtıyor mu?

Film 1994 yılında çekilmiştir. Filmden aldığımız göstergeler, filmin geçtiği tarihin de o yıllarda olduğunu kanıtlar. Günümüzde hızla yaygınlaşan lüks site kavramının ilk örneklerini verdiği yıllar 1990'ların başlarıdır. Küçük bir ayrıntı olarak; o zamanlar yüksek gelirli vatandaşların ya da en azından orta-üst sınıfa mensup bireylerin kullandıkları araba markası yaygın olarak Renault Broadway'dir. Tülay'ın kullandığı ve Halet'in sevdiği, sahip olmak istediği araba markasıdır.

2-) Başkarakterlerin cinsiyetleri, meslekleri ve sınıfları neler?

Fikret Kuşkan'ın canlandığı Halet karakteri büyük bir sitenin kapıcılığını yapan bir adamın oğludur. Babasına yardım eder. Sitede yaşayan Tülay'ın evine gündelikçi olarak gelen Aslı ile ara sıra Tülay'ın evinde buluşup cinsel ilişkiye girerler. Halet dar gelirli bir aileye mensuptur. Pek konuşmayan, biraz safça bir gençtir. Halet'in annesi yoktur. Büyük ihtimalle ölmüştür. Maddi durumu yerinde olan, herhangi bir işte çalışmayan, koca parası yiyen Tülay, kocasının kendisine aldığı arabayla biraz olsun can sıkıntısından kurtulmaya çalışmaktadır. Yoksul bir aileden gelme ve yüksek tahsilli olduğunu tahmin edebildiğimiz Tülay, cinsel yönden açlık çekmektedir. Tülay'a gelen Aslı geçimini evlerde temizlik yaparak sağlar. Dar gelirli bir sınıfa mensuptur. Tülay'ın kocası Selim, varlıklı bir aileden gelmektedir. Karısını parası ile baskı altında tutabileceğini düşünen biridir. Halet'in babası, kapıcılıkla geçimini sağlayan kendi halinde biridir. Fatoş yüksek mevkili, maddi durumu yerinde olan biridir. Tülay'ın can dostudur. Tülay'ın tüm sırlarını bilir.

3-) İçinde buldukları sosyal konum ve toplumsal statüleri nasıl?

Tülay yoksul bir aileden gelmesine rağmen zengin bir kocayla evlenerek hayatını kurtarmıştır. O artık ev işi bile yapmayan, arabasıyla gezen bir kadındır. Aslı tarafından saygı görmeye alışkındır. Ancak kendisine yaptığı evlilikle büyük imkanlar sunan Selim tarafından baskı görür, zaman zaman aşağılanır. Halet, baba mesleği olan kapıcılıkla geçimini sağlamaktadır. O zaten aşağılanmanın, ikinci sınıf vatandaş numarası görmenin getirdiklerine alışkındır ama bu tarz durumları önemsemez. Aslı'nın tek derdi ise annesi ve kendisinin karnını doyuran bu yuvanın dağılmasıdır.

4-) Başkarakterlerin diğer karakterlerle ilişkileri nasıl?

Selim, karısının içinde bulunduğu ruhsal durumu anlamakta güçlük çeker. Kendisini aldattığından şüphe etmektedir. Tülay'ın olan biteni kendine anlatmaması kafasını iyice karıştırır. Bir iş seyahatine gitmeden önce olanları anlatması için karısına karşı zorla şiddet uygular. Ancak cevap alamaz. Bunun üzerine havaalanına gitmeden önce arabayı تنها bir yere çeker ve karısına tecavüz eder. Selim'e göre bir erkek olarak içindeki kuşkuları gidermenin ve karısına, sen hala benimsin, mesajını vermenin yegane yolu budur. Bu zorunlu cinsel birleşmeden sonra Tülay, Halet'in kapıcı dairesine gider ve onu Aslı'yla gördüğü pozisyonun aynısını yaparak sevişir. Bir nevi Halet'e tecavüz etmiş saymıştır kendisini. Tülay, bastırıldığı cinsel güdülerini Halet sayesinde doyuracağını anladığı andan itibaren az da olsa değişir. Halet'in kendisine karşı gösterdiği ilgiyi merakla inceler ve karşılık verir. Kocasıyla ilişkisi bittiği noktada Halet'i arar, bulur ve ona döner.

Aslı, bir yandan maddi anlamda muhtaç olduğu Tülay'ı kıskanır. Onun yerine geçmek ister. Tülay evde yokken onun kıyafetlerini giyer. Halet'le bu haldeyken sevişir. Tülay'dan korkar ve bazen aşağılamaları sineye çeker. Çünkü Tülay hayattan sıkıldıkça, köşeye sıkıştıkça çevresindeki insanlara bağırıp çağırmaya onları üzere rahatlamaya çalışır. Aslı'nın cinsel anlamda ihtiyaç duyduğu ve rahat ettiği yegane kişi Halet'tir. Ona aşık değildir. Sadece işini görür. İş bitince de Halet'i evden kovar.

Tülay'ın dert ortağı belki de okuldan arkadaşı olan Fatoş'tur. İyi bir iş ve evlilik sahibi olan Fatoş, Tülay'ın dertlerini dinleyerek çözümler sunmaya çalışır. Bu anlamda Fatoş karakteri, Tülay'ın kafasındakileri seyirciye aktarmak için konulmuş yapay bir figürdür.

5-) Başkarakterlerin içinde buldukları psikolojik durum nasıl?

Tülay, bunaldığı evlilikten, sıkıldığı site hayatından kocasının adeta sus payı olarak aldığı arabasıyla İstanbul'u gezerek, özellikle de deniz kıyısına giderek kurtulmaya çalışmaktadır. Hayatı o kadar sıkıcıdır ki, macera romanları okuyarak hayatına renk katmak ister. Ancak bu bile çözüm değildir. Derdini anlatabileceği en yakın arkadaşı bir şirkette çalışan arkadaşı Fatoş'tur. Ara sıra onun yanına gidip içini döker. Mutsuz evliliğini sürdürmek zorundadır. Kocasının ayrılma teklifine bile verecek cevabı yoktur. Bunun en büyük sebeplerinden biri eski hayatına dönememesidir. Bir üvey babaya ve duyarsız, korkak bir anneye sahiptir. Her ay onlara para yollar. Ancak sonradan öğrenir ki, onlara yolladığı paranın büyük çoğunluğunu üvey babası, annesinden gizleyerek harcamıştır. Kocasıyla yaşayamadığı cinsel hayatı, onu köşeye sıkıştıran ve depresyona iten en büyük

nedenlerdendir. Aslı ile Halet'i yatak odasında sevişirken gördüğünde bastırılmış cinsel güdülerini açığa çıkar. Ama kararsızdır. Kimle ve ne şekilde cinsel birleşme yapacağını kestiremez. Ama her ihtimale karşılık dışarı çıkarken duş alır, makyaj yapar ve bakımlı bir halde evden çıkar. Deniz kıyısında Halet'le cinsel ilişkiye girdikten sonra cinsel açlığı bir an olsun yatıştır. Selim'e verecek cevaplar bulamayınca, Selim ondan büyük bir intikam alarak Aslı'yla yatar. Bu andan itibaren Tülay'ın hayatı dağılır. Arabasını satar ve başka bir eve taşınır. Ancak içindeki Halet fantezileri dinmez ve onun peşine düşer. Ta ki, Halet'in yatırıldığı akıl hastanesine kadar...

Halet, babasıyla yaşayan ve ona yardım eden biri olarak küçük bir dünyaya sahiptir. En büyük eğlencesi apartmanda oturanların arabalarını yıkamak, temizlemektir. Ara sıra bu arabalarla İstanbul'da turlar. Cinsel olarak Aslı'nın fantezilerine ayak uydurmak durumunda kalan Halet'in asıl istediği Tülay'dır. Başlarda ulaşılması zormuş gibi görünen Tülay'ı bir tecavüz girişiminden kurtarır ve onu elde eder. Bu noktadan sonra Tülay'a karşı duyduğu tutku iyiden iyiye büyür. Artık cinsel açıdan gözü Aslı'yı bile görmemektedir. Aslı'yı değil Tülay'ı tercih eder. Halet, sonunda Tülay'a olan tutkusundan dolayı kafayı yer ve onu bir daha göremeyeceğini anlayınca akıl hastanesine kapatılır.

Aslı için Tülay ve gibilerinin varlığı maddi anlamda çok önemlidir. Parasıyla ev işlerini başkalarına yaptıran kadınlar Aslı için vazgeçilmezdir. Tülay'la Selim'in arasının bozulmaması için elinden geleni yapar. Hatta bazen çiftin arasını yapmak için yalanlara başvurur. Bir yandan Tülay'a hizmet eden Aslı, bir yandan da onun yerine geçmek istemekte, en azından düşlemektedir. Tülay evde olmadığı zamanlar, onun kıyafetlerini sürer, makyaj malzemelerini ve takılarını kullanır. O haldeyken, Halet'i eve çağırarak fantezi yapar. Aslı'nın en büyük tutkularından biri de televizyonda dizi izlemektir. Eve geç kalma pahasına bile olsa, Selim ya da Tülay tarafından nazikçe kovulsa da, pür dikkat izlediği dizinin sonunu görmeden Tülay'ların evinden gitmez. Demirkubuz sinemasının belirgin özelliklerinden biri de karakterlerin televizyona olan bağımlılığıdır. Selim, mutsuz giden evliliklerini sonlandırmak için televizyonun karşısındayken Tülay'a ayrılalım mı, diye sorar. O anda, ne Tülay, ne de Selim bakışlarını televizyondan ayırmaz. Televizyon onlar için hem bir sığınak hem de aradaki mesafenin somut temsilidir. Selim bu can alıcı soruyu sorduktan sonra Tülay'dan cevap alamaz ve yatak odasına girerek kendi kendine ağlar.

Selim de, bir erkek olarak içinde bulunduğu durumdan hoşnut değildir. İyi bir işi, güzel bir evi ve parası var ancak evliliği iyi gitmiyordur. Neredeyse her gece yemekte ya da yemek sonrası içki içer. Karısında gördüğü ani değişimlerin cevabını ondan alamayınca

gündelikçi Aslı'ya sorular sorar. Ama ondan da istediği yanıtları alamaz. İçten içe de Aslı'ya cinsel anlamda ilgi duymaktadır. Tülay'dan ayrılmanın yolu olarak Aslı'yla yatmayı kafasına koyar ve son hamlesini bu yönde yapar. Hem karısının kendisini aldatmasından intikam almak ister, hem de boşanmayı hızlandırır. Parası sayesinde elde edip evlendiği Tülay'dan ayrılmanın en hızlı yolu onu aldatmaktır.

6-) Filmin geçtiği mekanlar ve özellikleri neler?

Film ağırlıklı olarak Ataköy'deki sitelerde çekilmiştir. Genel olarak baktığımızda 80'lerin sonu 90'ların başında özellikle İstanbul gibi büyük ve kozmopolit şehirlerde çok katlı apartmanların, sitelerin yapımı artmıştır. Yüksek eğitilmiş ve bol gelirliler vatandaşlar, ailelerinden kalan ya da doğup büyüdüğü müstakil evlerde yaşamayı reddedip, bu tarz sitelere taşınmaya başlamışlardır. Lüksün, konforun ve güvenliğin sunulduğu bu siteler beraberinde yalnızlığı da getirmiştir. Zira, mahalle yaşantısındaki komşuluk, arkadaşlık ilişkileri, site hayatında fazla yoktur. Eskiden yaşanan mahallelerde neredeyse herkes tanıdıkken, site hayatında, apartmanda alt katta kimin oturduğunu bile bilmeyen, onlarla irtibata geçemeyen insanlar mevcuttur. Bu bağlamda Tülay karakteri de, evde içinin daraldığını, yeni aldığı ehliyetiyle sık sık arabayla dışarıda gezdiğini söyler.

Ancak bu sıkışmışlık hissi veren apartman yaşantısı Halet ve babası için ekmek kapısıdır. Kira, elektrik, su gibi giderleri olmadığı gibi, belli bir maaşları da vardır. Yönetmenin sık sık kullandığı mekanlardan biri de apartmanın asansörüdür. Genellikle Halet'i tek başına görürüz bu mekanda. Asansör katlar arasında bir köprüdür. Halet içinse her yere ulaşabileceği küçük bir oda, kendini özgür hissettiği ender yerlerden biridir. Halet'in mutlu hissettiği diğer bir mekan da, arabalardır. Temizlesin diye ev sahiplerinin verdiği arabalarla vakit geçirmeyi, onları saatlerce yıkamayı sever. Yağmur yağarken arabanın içinde oturup sağa sola bakmaktan bile zevk alır.

Tülay, sıkılganlığından kurtulmak için sık sık deniz kenarına gelir ve ufka bakar. Belki de kendini özgür hissettiği tek yer orasıdır. Hatta cinsel olarak da özgürlüğünü deniz kıyısında elde edecektir. Kendisine asılan bir grup gence deniz kenarında kendini teslim edecekken Halet çıkagelir ve gençlere saldırır. Ardından deniz kıyısında yani özgürlük çizgisinin yanı başında Halet'le cinsel birleşme yaşar.

7-) Filmin konusu, dönemin sosyal yapısına uygun mudur?

Film 90'ların başında geçmektedir. Siyasi anlamda herhangi bir göstergenin olmadığı *C Blok*, kozmopolit şehirlerdeki alt-üst sınıf vurgusunu alt metinlerinde

vermektedir. Ancak, her iki kesimin de birbirlerine muhtaç olduğunun altı çizilmektedir. Özellikle bu tarz lüks site yaşantılarında alt sınıfa mensup bireyler olmadan işlerin yürümediği aşıkardır. Hızlı şehirleşmenin başladığı bu yıllar aynı zamanda insan ilişkileri arasındaki kopukluğu da gözler önüne koymaktadır.

8-) Film, yönetmenin diğer filmlerine oranla ne kadar gerçekçi?

Zeki Demirkubuz'un ilk filmi olan *C Blok*, bağımsız sinemamızın en değerli örneklerinden biridir. 80'lerde izlediğimiz buhran dolu sanat filmlerinden farklı bir yerde duran, daha elverişli çözümlere imkan veren film, 90 sonrası gerçekçi sinemanın ilk temsilcilerindendir. Demirkubuz'un filmografisinde yer alan ve bir edebiyat uyarlaması olan *Kıskanmak* haricindeki tüm filmleri zaten bu gerçekçi yapıdan beslenmektedir.

9-) Son tahlilde filmi hangi sebeplerden dolayı gerçekçi bir film olarak tanımlamak mümkün?

Fatoş gibi, Tülay'ın düşüncelerini aktarmaya yardımcı birkaç karakterin dışında, doğal diyaloglara rastladığımız film, durağan sahneleriyle kimi seyirciyi sıkırsa da, Türk sinemasında gerçekçi filmler denince akla ilk gelen örneklerden. Demirkubuz, minimal ve yerli yerinde bir müzik kullanarak, gerçekçi yapıya zarar vermek istemiyor. Sahneyi coşturmak, duygusunu arttırmak ya da değiştirmek için değil de daha çok sahne geçişlerinde kullanmak için müziği tercih ediyor. Geriye dönüp bakıldığında, ne kadar doğru bir oyuncu seçimi yapıldığı da açıkça görülüyor. Doğal oyunculuklarla etkinin artırıldığı gözlemleniyor. Sadece gerektiği yerlerde kesmeler yapan Demirkubuz, kurguya da fazla müdahale etmiyor.

C Blok, gerçekçi sinemanın temel özellikleri arasında sayılan gerçekçi mekan kullanımına uygunluk göstermektedir. Ataköy'de gerçek sitelerde kullanılan doğal mekanlar, karakterlerin ruh durumlarını yansıttığı gibi, gerçekçi akımların etkisini de hissettirmektedir.

3.7.2. Mayıs Sıkıntısı Filmi

Nuri Bilge Ceylan tarafından 1999 yılında çekilen *Mayıs Sıkıntısı*, bir film çekimi için büyüdüğü kasabaya giden yönetmen Muzaffer'in üretim sürecinde başından geçen olayları konu almaktadır.

3.7.2.1. Yönetmenin Hayat Hikayesi

26 Ocak 1959'da İstanbul, Bakırköy'de doğan Nuri Bilge Ceylan'ın çocukluğu baba memleketi olan Çanakkale, Yenice'de geçer. Boğaziçi Üniversitesinden 1985 yılında mezun olan Nuri Bilge, ne yapmalıyım sorusunun cevabını önce Londra'da, ardından Katmandu'da arar. Aylar süren batı ve doğu seyahatlerinin ardından Türkiye'ye dönen Ceylan askerlik yapmaya karar vererek kararsızlığın verdiği sıkıntılara bir son verir. Ve Ankara Mamak'ta geçen bir buçuk yıllık askerlik günleri boyunca hayatının geri kalanını sinemayla şekillendireceğini keşfeder. Askerlikten sonra bu kararını hayata geçirmek amacıyla işe koyulur. Bir yandan geçimini sağlamak için tanıtım fotoğrafları çekerken bir yandan da Mimar Sinan Üniversitesi Sinema bölümüne devam eder. Ama artık otuz yaşlarında olan okulun bu en yaşlı öğrencisinin hayata atılmak için acelesi vardır ve iki sene sonra okulu bırakır. İlk kısa filmi *Koza* 1995 Mayıs'ında Cannes'da gösterilir ve Cannes Film Festivalinde yarışmaya seçilen ilk Türk kısa filmi olur.

Ardından *Koza*'nın devamı sayılabilecek ve bazılarınca taşra üçlemesi diye nitelendirilen üç uzun metrajlı film gelir: 1997 yapımı *Kasaba*, 1999 yapımı *Mayıs Sıkıntısı* ve 2002 yapımı *Uzak...* Bu filmlerde Ceylan yakın arkadaşlarını, akrabalarını ve ailesini oyuncu olarak kullanır ve hemen her işi kendisi üstlenir. Görüntü yönetimi, ses dizaynı, yapımcılık, kurgu, senaryo ve yönetmenlik. Üçlemenin son filmi *Uzak*, 2003 Cannes Film Festivali'nde Büyük Jüri Ödülü'nü alır ve bir anda Ceylan'ı uluslararası alanda tanınan bir isim haline getirir. Ardından bu kez yine 2006 Cannes Film Festivali'nde FIPRESCI ödülünü alacağı *İklimler* filmi gelir. 2008 tarihli filmi *Üç Maymun* ile 61.Cannes Film Festivali'nde yarışır ve En İyi Yönetmen Ödülü'ne layık görülür. Son filmi *Bir Zamanlar Anadolu'da* ile 2011 yılında düzenlenen Cannes Film Festivali'nde büyük jüri ödülünü almıştır (www.nuribilgeceylan.com).

3.7.2.2. Yönetmenin Sinema Dili

Kendi hayatını bu şekilde özetleyen Nuri Bilge Ceylan yeri geldikçe, filmlerinde otobiyografik öyküler olduğunu da söylemekten çekinmemiştir. Nuri Bilge Ceylan sıradan insanların hikayelerinin kendisini daha çok çektiğini belirtir. Konu bulmak için fazla

uzaklara gitmektense çevresine bakmayı tercih eder. Minimalist sinemanın önde gelen yönetmenlerinden biri olan Yasujiro Ozu'nun büyük hayranlarından biridir, Ceylan. Ozu için, aynı filmi uzun yıllar boyunca çekti, benzetmesi yaparak, sinemada ısrarcı bir sanatçı olduğunu da belli etmiştir. Nuri Bilge Ceylan bir röportajında, oda müziğinde olduğu gibi, bir tema üzerinde çeşitlemeler yapmak hoşuma gidiyor, demiştir. Sinema yazarı Giovanni Scognamillo'ya göre Nuri Bilge Ceylan, doğaçlamacı, yer yer belgeselci yaklaşımı ile Türk sinemasına gerçekçilik duygusu katmıştır.

Yönetmenin çoğu kendi ailesinin bireylerinden oluşan amatör oyuncular kullanarak ve siyah beyaz olarak çektiği *Kasaba*, olağanüstü görüntüleri, doğayı da filmin kahramanlarından biri olarak göstermesi, doğal konuşmaları, Çehov'un oyunlarını çağrıştıran sessizlikleri ve yalın anlatımı ile Türk sinemasında benzeri olmayan bir çalışmadır (Teksoy, 2007: 102-103).

Berna Çetin'in 1998 yılında Nuri Bilge Ceylan'la yaptığı bir röportajda yönetmen amatör oyuncularla ilgili görüşlerini belirtmiştir. Nuri Bilge Ceylan'a göre profesyonel oyuncular, eğitim ya da alışkanlıklar nedeniyle kalıplara ve klişelere daha yatkındırlar. Ancak amatörler, çekimler sırasında birtakım yöntemler yaratmak suretiyle çok daha doğallaştırılabilir. Amatörlerin insanı gerçekten çok şaşırtan, hiç aklınıza gelmesi mümkün olmayan yepyeni, kendiliğinden mimik ve jestlerle sahneye bir zenginlik, bir sıcaklık kazandırması mümkündür.

Nuri Bilge Ceylan'ın gerçekçi kamerası, seyirciye filmi özümseme için zaman tanır. Olayın gidişatı, karakterlerin gelişimi, karşılıklı diyaloglar ya da başkarakterin iç hesaplaşmalarına tanık olurken, dinginliğin verdiği avantajı kullanır seyirci. Bu avantajı sağlayan da genellikle sabit bir yere konuşlanan kamera olur Ceylan'ın sinemasında.

“Nuri Bilge Ceylan'ın Cannes'dan büyük ödülle dönen filmi *Uzak*, hayvani ilgisizlik ve özel çıkarlar içinde, birbirinden duygusuzca yalıtılmış insanlar hakkında bugün söylenmesi gereken şeyin ne olduğunun apaçık kanıtlarını veriyor. Bu filmde biz, metropollerdeki insanlar arası ilişkinin, 19. yüzyıldan devralınmış bir savaşın devamı olarak, gerçekte bir yalnız bırakılma ilişkisi olduğunu gördük. Sevgisizlik, bencillik ve kinizm, büyük şehirlerde serbestçe kol geziyor. Nuri Bilge Ceylan, *Uzak*'ta bize bunun (yalnızca insanın gerçek ıstırabını bilen bir gözün görebileceği) çarpıcı kesitlerinden birini verdi” (Aymaz, 2004; 228).

Nuri Bilge Ceylan, hayatı durağan bir anlatımla aktarmayı tercih eden bir yönetmendir. Mesaj kaygısından ziyade sinemasal anlatımı ön plana çıkarır. Doğa ile yaşam, yalnızlık, sessizlik, olağanlık, kırsaldan kente göç, devletle çatışma, otoriteye karşı

durma gibi temalar sayesinde filmlerinde evrensel bir yapı kuran Nuri Bilge Ceylan, bu sebeplerden dolayı da yurtdışında da kabul görmektedir.

“Nuri Bilge Ceylan, gerçekçi filmler çevirmektedir. Doğanın dinginliği, zamanın yavaş akışı gibi filmleri de aynı ahenkte akmaktadır. Keskin kamera hareketleri kullanmadığı uzun planlarında matematiksel görüntü düzenlemeleri dikkat çekmektedir. Yapraklar, güneş ışığı, gözyüzü ve bulutlar, doğanın renkleri, ağaçlar, gölgeler ve kar filmlerinde müziğin yerini almaktadır. Müziğin yerine yumuşak akan kurgusu ile duyguları aktarmayı tercih etmektedir. Basit hikaye anlatımı, kamera hareketlerindeki ekonomik yaklaşım, doğayı müdahalesiz aktarma ve amatör oyuncu seçimi ile minimalist sinemanın bütün özelliklerini taşıyan bir temsilcisidir. Bu yönü ile Tarkovsky, Kiarostami, Ozu, Bresson, Antonioni gibi yönetmenlerin yolundan gitmektedir.” (Pösteki, 2005; 140-142).

Fotoğrafçılıktan gelme olan Nuri Bilge Ceylan’ın sinema dilinde fotoğrafın etkisi büyüktür. Öyle ki, kimi sahnelerde filmin içinde fotoğraf-planla seyirciyi baş başa bırakır. O anlarda fotoğraf sanatı sinemaya üstün gelmiştir. İhsan Kabil’e göre bu durum estetik kaygının bir sonucudur. Bu estetik kaygının uç noktası ise Ceylan’ın post prodüksiyon aşamasında özellikle bu tarz fotoğraf-planlara özel işlemler uygulamasıdır. Nuri Bilge Ceylan filmlerine oyuncu seçerken tesadüfi davranmaz. Çevresindeki insanların, arkadaşlarının, akrabalarının filmlerinde oynarken doğal şiveleri ile konuşmalarını ister. Ancak bu gerçekçiliğin yanı sıra, çekimlerde oyuncularının duruşlarını, bakışlarını çekim esnasında yönlendirir. Bu sayede de istediği fotoğraf etkisini yakalar (Kıraç, 2008: 163).

“Üçlemedeki sahicilik, belgeselci tarzdaki bir yaklaşım ama bununla beraber Kuzey Avrupa ve İran sinemasındaki yer yer aşkını değiniler, son iki filmde sönükleşir ve bizi yönetmenin ruhunu aradığımız, bozundurulmuş bir boşlukta bırakır. Varoluşçu duruşu aşkın ve anlama dair bir boyuta yükseltmeye çalışmadığımızda içimiz nasıl buruk, tatsız ve kekremsi kalıyorsa, bu çalışmalar da üzerimizde benzer bir intiba bırakır. Varoluşçu bireysel tavırla toplumsal konunun dayattığı gerçekçi halin insan tasavvuru olan post-Yılmaz Güney bir bakış arasında kalan Ceylan, belki de kendi insani doğasını bile zorlayan gerçekçiliğin içinde son filmin nihayeti gibi bir çıkmaza sürüklenmektedir. Avrupa sinema çevrelerinin ilgisi, yerli kültürün dinamikleriyle bir yere kadar örtüşmektedir; ihtiyaç olunan, bu kültürün iç alemiyle biraz daha ünsiyettir belki” (Kabil, 2009; 6).

Nuri Bilge Ceylan sineması, aksiyonun olmadığı bir yavaşlıkta, günlük yaşamın sıradanlıklarını anlatan yalınlığıyla düşünmeyi talep eden bir sinema önerir. Önerdiği sinema, kimilerine göre sıkıcıdır. Bu sıkıcılığın gerekçesi, klasik öyküleme yapısına alışkın bir izleyici için anlaşılabilir. Onun filmlerindeki minimalist anlatı yapısı, aksiyondan yoksun, sessizlik, zamana ve mekana odaklanan durağan anlatım, bu nedenle yerleşik egemen film izleme pratiklerimizi sarsabilecek bir deneyim vaat eder (Akbulut, 2005: 10).

Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde anlattığı erkek karakterleri sanki ergenlikten ve onun getirdiği hırçınlıktan çıkamamışlar gibidir. Kadınlara bakış açıları mesafelidir. İlişkiye girdiklerinde ise hep üzerlerinde hakimiyet kurmak isterler. Erkeklerin aksine kadın karakterler kendileriyle daha barışıktır. Kimi zaman onları tabiat anaya benzetmek mümkündür. Hüzünleri ve sevinçleri genelde içlerinde yaşarlar (Altınsay, 2011; 26-27).

“Hollywood parlaklığından kamaşmış gözlerin aradığı bir sinema değil Ceylan'ınki. Ancak sinemaseverliğin çoktandır özlediği türden şiir gibi sinema. İnsanın aklını ve gönlünü damıtarak dünyaya baktığı gözdür sinema sanatı. Ceylan sade üslubuyla bu özneteliğine yeniden kavuşturuyor sinemayı. Gösteri ve gösteriş ayarlı anlatımların has sinema sanatında yarattığı kendine yabancılaşmayı aşıyor. Aslında has sinema yapıyor Ceylan. Ancak günümüz koşullarında buna anti-sinema demek daha doğru olur” (Demiralp, 2009: 110).

3.7.2.3. Yönetmenin Filmografisi

Nuri Bilge Ceylan'ın yönetmenlik yaptığı filmler şunlardır: *Bir Zamanlar Anadolu* (2010), *Üç Maymun* (2008), *İklimler* (2006), *Uzak* (2002), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Kasaba* (1997), *Koza* (Kısa Film-1995).

3.7.2.4. Film Özeti

Film yönetmenliği yapan Muzaffer kasabada bir film çekmek istemektedir. Bu amaçla çocukluğunun geçtiği Çanakkale'nin Yenice kasabasına gider. Muzaffer'in planı bölge halkını filmde oynatmaktır. Bölge halkından Pire Dede'yle görüşen Muzaffer beklediği performansı yakalayamayınca filmde ailesini oynatmaya karar verir. Muzaffer filmin hazırlıkları için İstanbul'a döner. Kısa bir süre sonra Yenice'ye geri geldiğinde yanında çekim malzemeleri ve yardımcısı Sadık da vardır. Film Muzaffer'in etrafındaki sıkıntıları anlatarak devam eder. Muzaffer'in babasının sıkıntısı ise ağaçlarını tapu memurlarından korumaktır. Baba, film süresince bahçesindeki ağaçların orman arazisi kapsamına alınmasından endişelenmekte ve arazisinde ağaç bıraktığı için kendi toprağının elinden alınmasına karşı çıkmaya uğraşmaktadır. Bu sebeple şehirden gelen tapu memurlarını kaçırmamak, onlarla mutlaka karşılaşmak için bölgeden ayrılmamaya gayret eder. Babanın bu idealizmi ise Muzaffer'in filminin öykülerinden birini oluşturur.

Saffet'in sıkıntısı ise üniversite sınavını kazanamamış olmasıdır. Saffet İstanbul'a gitmek istediği için onu bu isteğe yakınlaştıracak her öneriye yakın durmaktadır. Muzaffer ona İstanbul'da bir iş bulacağını söyleyerek ümit verir ancak

Muzaffer'in bu sözlerinin nedeni filmi yapabilmek için onun oyunculuğuna ve yardımına ihtiyaç duymasındır. Film çekimleri bittikten sonra verdiği sözü gerçekleştirmekte zorlanacağını söyleyerek, onu kasabada kalmaya ikna etmeye çalışır. Muzaffer, filmin üç bölümünde de umursamaz davranmakta, kendi derdi dışındaki kişilerin sorunlarını hiçbir zaman dikkate almamaktadır. Küçük Ali'nin sıkıntısı ise müzikli bir saattir. Muzaffer'in annesi Ali'ye bir yumurta verir ve onu cebinde kırk gün kırmadan taşırsa müzikli bir saat alması için Ali'nin babasıyla konuşacağına dair söz verir. Yaşlı bir komşunun verdiği domatesleri taşıırken içlerinden birini düşüren Ali'nin, domatesi geri almaya çalıştığı anda, yumurtası kırılır. Bunun üzerine kümeden yeni bir yumurta çalar. Bu dört erkeğin sıkıntıları etrafında dönen film, Muzaffer'in filmiyle paralel olarak ilerlemekte ve her karakterin sıkıntısı ister istemez Muzaffer'in filmine de yansımaktadır.

3.7.2.5. Film Analizi

1-) Film hangi yıllarda geçiyor ve geçtiği yılları yansıtıyor mu?

Film 2000 yılında çekilmiştir. Yapımda filmin geçtiği tarihe dair herhangi bir bilgi yoktur. Bu bağlamda günümüzü temsil ettiğini ve dönemini yansıttığını söyleyebiliriz. Bir taşra kasabasında geçen olaylar birçok kentliye göre yabancı olsa da, doğallığı ve gerçekçi yapısıyla seyirciyi çok kolay içine almaktadır.

2-) Başkarakterlerin cinsiyetleri, meslekleri ve sınıfları neler?

Muzaffer karakteri, ki bizzat Nuri Bilge Ceylan'ı temsil ediyor, eğitimi için İstanbul'a gitmiş, fotoğrafçılık ve sinema yaparak hayatını kazanan biridir. Orta halli bir aileye mensuptur. Tek derdi, ailesini ve yakın akrabalarını kullanarak çekmek istediği filmidir. Babası Emin, Çanakkale'nin bir kasabasında karısı Fatma ile yaşamaktadır. Emeklidir. Muzaffer'in annesi Fatma bir ev hanımıdır. Saffet, üniversite sınavlarına girmiş ancak üniversiteye yerleştirilememiştir. Gelecek kaygısı taşıyan kafası karışık bir gençtir. Halen bir fabrikada işçi olarak çalışmaktadır. Ali, henüz ilkokul ikiye giden küçük bir çocuktur. Her küçük çocuk gibi onun da bir hayali vardır, müzikli bir saat edinmek...

3-) İçinde buldukları sosyal konum ve toplumsal statüleri nasıl?

Muzaffer, kırsal kesimde büyümesine rağmen büyük şehirde okumuş ve yönetmen olmuştur. Sinemadan çok büyük paralar kazanmış biri değildir. Ancak elinde avucunda ne

varsa son filmine yatırır. Emin, doğup büyüdüğü yerde yine kendi emekleriyle büyüttüğü ağaçları korumak adına her şeyi yapar. Tahsilli biridir. Devlete karşı hukuki bir mücadeleyle araziyi koruyabileceğini düşürür. Saffet lise mezunu bir gençtir. Üst üste üniversite sınavına girmiş ancak kazanamamıştır. Her ne sebeple olursa olsun kapağı İstanbul'a atmak istemektedir. Ailesine maddi anlamda yardım etmek zorundadır. Ali, henüz 9 yaşında bir öğrencidir. Çevresinde olup bitenden ziyade babasına aldırma istediği müzikli saatin peşindedir. Fatma, evi çekip çeviren ev hanımıdır.

4-) Başkarakterlerin diğer karakterlerle ilişkileri nasıl?

Muzaffer küçük Ali'yi sever. Çünkü onda kendi çocukluğunu görmektedir. Her şeye karşı duyarsız davranan Muzaffer küçük Ali'ye de yumurtayı 40 gün boyunca kırmadan saklayabilmesi için hileye yönelik akıllar verir. Ancak Ali hiçbirini kabul etmez. Muzaffer'in bu tutumuna anlam veremez. Hileye başvurursa istediği müzikli saati elde edemeyeceğini düşünür. Muzaffer, yeni çekeceği filmi için ailesini ikna etmek adına her yola başvurur. Biraz da yapısı gereği ailesiyle çok samimi değildir. Yarı resmi bir ilişkileri vardır. Film boyunca bir kez olsun anne ya da babasına sarılıp öptüğünü göremeyiz. Muzaffer, Saffet'e karşı da dürüst davranmaz. Onu filminde çalıştırabilmek adına yalan bir vaade başvurur. Onunla işi bitince de gerçekleri açıklar. İstanbul'da tutunamayacağını altını çizer. Saffet, İstanbul'a gitmek uğruna her şeyi göze almıştır. Ancak Muzaffer'den gelen umudu da söndüğünde, yapacak hiçbir şey olmayacağını anlar ve tek kelime edemez.

Fatma, kendi halinde bir ev hanımıdır. Oğluna ve kocasına karşı her zaman korumacı bir tavrı vardır. Onların iyiliğini düşünür. Küçük bir çocuğun bile umutlarını ayakta tutmayı başarır. Kocasını Muzaffer'in kimseye alıp veremediği yoktur. Tek derdi yıllarca baktığı ağaçlarının elinden gitmemesidir. Oğlunun mesleğine karşı saygılıdır. Ancak bunun karşılığında oğlunun ve karısının da, araziye gösterdiği tutkuyu, bağlılığı anlamalarını ister.

5-) Başkarakterlerin içinde buldukları psikolojik durum nasıl?

Muzaffer karakteri, kafası karışık, tam olarak ne yapmak istediğini bilemeyen bir karakterdir. Yönetmen olarak bölge halkını oynatacağı bir film çekmek istemektedir. Bu uğurda Saffet'e onu İstanbul'a götüreceğine dair umut bile verir. Ancak bu sözünü gerçekleştiremeyeceğini sonunda açıklayarak Saffet'i büyük bir hayal kırıklığına iter. Muzaffer sık sık miskin bir şekilde etrafını gözlemler. Çekeceği film için malzeme toplar. El kamerasıyla kasabada olduğu çoğu anı gerek gizli gerekse aleni çekimlerle kaydeder,

mekan ve oyuncu araştırması yapar. Fakat etrafına ve etrafındaki insanların sorunlarına karşı ilgisizdir. Daha önce sorduğu bir soruyu tekrar tekrar sorabilir. Ama cevapları yine unuttur. Çoğu şey Muzaffer'i heyecanlandırmaz. Sıkılığandır. İnsanları esneyerek dinler. Ne anlattıklarını çok da önemsemez. İnsanları önemsemediği gibi, onlarla alay edebilir. Köye yaşlı bir oyuncu adayı için gittiği sahnede, köylü bir genç kıza, kendisinin cinayet masasından olduğunu, bu yüzden Pire Dede'yi aradığını söyleyecek kadar pervasızdır. Anne babasına bile rahatlıkla yalan atar. Onları ikna etmek için köydeki Pire Dede'nin filmde oynamak için para istediği yalanını söyler. İstanbul'a gidip, film malzemelerini alarak geri döner. Sadık adında bir yardımcıyla geri dönmüştür bu kez. Saffet'in de yardımıyla filmi çekmeye başlar. Bu film *Kasaba*'dır. Çekimler sırasında Muzaffer'in stresini görürüz. Amatör oyuncularla çalışmak düşündüğü kadar kolay değildir. Her bir tekrar Muzaffer için para kaybı demektir. Ama eninde sonunda filmi çekmeyi başarır.

Emin, yaşı bir hayli geçkin olmasına rağmen hala dinçtir. Toprak işleriyle uğraşır. Odun keser. Ağaçları ilaçlar. Halinden memnundur. Tek derdi devletin elinden alma ihtimali olduğu arazisidir. Arazideki ağaçların kesilmesine karşıdır. Devlet yetkililerinin geleceği günü beklemektedir. Arazisinin ve ağaçlarının elinden alınma riskine karşın endişelidir. Birinden duyduğu lafa inanıp kadastrocuların geldiğini düşünür ve tüm kasabada kadastrocuları arar. Bulamaz. Arazisinin ve ağaçlarının yanına gelir heyecanla. Bir süre orada kalır. Birkaç gün sonra oğlunun filminde oynamaya başladığı gün, ağaçlarının kadastro görevlileri tarafından işaretlendiğini görür. Yıkılır. 50 yıllık emeğinin elinden gitmesini istememektedir. Muzaffer'le birlikte Çanakkale'ye gittikleri gün memurların gelip ağaçları işaretlediklerini anlayınca Muzaffer'e çıkarılır. Ama gece boyu düşünüp, hakkını kanuni yollardan aramaya karar verir.

Saffet, bir fabrikada işçi olarak çalışmaktadır. En büyük arzusu bir şekilde kapağı İstanbul'a atmaktır. En kolay yol olarak üniversite sınavını görür ancak bir türlü başarılı olamaz. Kaderine isyan eder. Lisedeki en tembel arkadaşlarının bile sınavı kazandığını söyler. İstanbul'a gidebilmek için Muzaffer'e bel bağlar. Muzaffer İstanbul'a gidince kendisine bir telefon edip yanına aldıracağını düşünür. Fabrikadaki işinden de çıkınca ailesinin baskısıyla karşılaşır iyice bunalıma sürüklenir. Muzaffer'in sözü onun için büyük bir umuttur. Ancak filmin sonlarına doğru Muzaffer onu, kasabada kalmasına dair ikna etmeye çalışır. Saffet'in morali bozulmuş hayalleri yıkılmıştır.

Ali, okula gidip gelirken müzikli saatin satıldığı bakkala girip saatin müziğini dinlemek ister. O küçücük dünyasında başka bir arzusu yoktur. Bir an evvel onu elde etmelidir. Bir gün, bir komşusunun verdiği domatesleri taşırken cebindeki yumurtayı kırar.

Ne yapacağını bilemez bir haldeyken aklına bir fikir gelir. Bir kümeden yumurta çalarak cebine koyar. 37 gün sonra Fatma'ya gösterir. Ancak artık müzikli bir saat değil, Muzaffer'in asistanı Sadık'ta gördüğü müzikli bir çakmak ister. Fatma da Ali'nin babasıyla konuşacağını sözünü verir. Neyse ki, Sadık, Ali'nin istekliliğini görür ve ona müzikli çakmağını hediye eder. Çakmağı aldığını Fatma'ya çaktırmayan Ali, yine müzikli saat istediğini söyler. Muzaffer'den aldığı küçük hileleri hayatına uygulamaya başlamıştır.

Fatma karakterinin psikolojik durumlarına pek yer verilmediğini belirtebiliriz. Filmin tek kadın karakteri olan Fatma, bir anne ve eş olmaktan öteye gidememiştir.

6-) Filmin geçtiği mekanlar ve özellikleri neler?

Mayıs Sıkıntısı Çanakkale'nin Yenice kasabasında geçmektedir. Ağırlıklı olarak kullanılan iki mekan vardır. Bunlardan biri Muzafferin anne ve babasının yaşadığı ev, diğeri de çekimler yaptığı ve babasına ait bir arazi olan ağaçlıklı yerdir. *Kasaba* filminin de çekildiği yer olan Yenice, özellikle dış çekimlerde Ceylan'ın filmini adadığı Çehov'un eserlerindeki kırlık arazileri anımsatır, akla getirir.

7-) Filmin konusu, dönemin sosyal yapısına uygun mudur?

Film tamamıyla Çanakkale'nin bir kasabası olan Yenice'de geçer. Küçük bir kırsal kasabanın durağanlığı filme iyi yansıtılmıştır. Bu tarz yerlerde yaşayan yerli halkın kozmopolit şehirlerdekinin aksine hayatları oldukça durağandır. Telaşsız bir yaşam insanların da daha rahat olmasını sağlamıştır. Belki de Muzaffer'in İstanbul'da okuyup çalışmasına rağmen, bu kadar sakin olmasının sebeplerinden biri budur. Kasaba halkının birçoğunun kendine ait arazisi, tarlası vardır. Bu minvalde de, malvarlıklarını korumak adına çaba harcarlar. Emin karakterinden de bunu görmekteyiz. Zamanında devlet tarafından köylüye verilen ancak herhangi bir şekilde ekim yapılmadığı takdirde geri alınan araziler hakkında bilgiler de içeren *Mayıs Sıkıntısı*, kırsalda geçen zamanın akışıyla, şehirde geçen zamanın akışındaki farkları da ortaya koyuyor.

8-) Film, yönetmenin diğer filmlerine oranla ne kadar gerçekçi?

Nuri Bilge Ceylan'ın filmografisine baktığımızda *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmlerinin diğerlerine nazaran daha gerçekçi etkiler sağladığını görmekteyiz. Bunun en büyük sebeplerinden biri aynı amatör oyuncu kadrosuyla bu üç filmde çalışmasıdır.

9-) Son tahlilde filmi hangi sebeplerden dolayı gerçekçi bir film olarak tanımlamak mümkün?

Annesi, babası, kuzenleri ve arkadaşları gibi, tamamen amatör oyunculardan oluşan kadro, filmin gerçekçiliğini arttıran en büyük etken. Tıpkı İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ndeki oyuncu seçimleri gibi Ceylan da, oyuncularını çevresinden seçmiş. Bu durum oyunculuk konusunda filmi her türlü yapaylıktan uzaklaştırıyor. Çoğu zaman doğaçlama diyaloglara yer veriliyor. Öyle ki, bazen, gerçek hayatta da olduğu üzere replikler üst üste biniyor. Bazı diyaloglar, söz gelimi, Fatma'nın diktiği yorganların eniyle boyunun birbirine çok yakın uzunlukta olması, hikayeye hizmet etmiyor. Ancak sıradan hayattan çok ince ayrıntıları yakalaması sayesinde gerçekçilik hissi artıyor. Ceylan ara sıra kamerasını, çaktırmadan gündelik hayatın içindeki insanlara da tutuyor. Açılış sahnesinde sokakta konuşan iki yaşlı kadına çevirdiği gibi...

Ceylan, oyuncu seçimindeki tavrını Muzaffer karakteriyle açık etmektedir. Küçük Ali'yi filmde oynatabileceğini düşününce onunla küçük bir deneme çekimi yapar. Oyuncululuğunu beğendiği, en azından yönlendirebileceğini düşündüğü insanları filmlerine dahil eder. Muzaffer'in başrole düşündüğü yaşlı adam rolü için bir köye gidip Pire Dede ile deneme çekimi yapar. Ancak yaşlı adamın performansını beğenmez. Bu da Ceylan'ın herkesten de amatör oyuncu olamayacağına dair bir tespittir. Az da olsa oyunculuk gücü olmayan biri, filmin gerçekçiliğinden çok şey alıp götürür.

Nuri Bilge Ceylan, filmini Anton Çehov'un anısına adanmıştır. Filmin, özellikle öyküleme gerçeği bir yapı kullanmayı tercih eden Çehov'a adanması oldukça anlamlıdır. Ceylan, başından geçen gerçek olayları gerçeğin en yalın hallerini ve doğal oyunculukları kullanarak vermiştir. Bach, Handel ve Schubert'in klasiklerini yeri geldiğinde ve aşırıya kaçmadan kullanarak gerçekçi yapıya zarar vermemiştir.

Tespit edilen temel gerçekçi sinema özelliklerine göre Nuri Bilge Ceylan, *Mayıs Sıkıntısı* filminde alan derinliği kullanımına önem vermiştir. İnsanoğlunun bakış açısına yakın ölçekler ve çekimler kullanmıştır. Ceylan'ın gerçekçi hareket özelliklerine ters düşen en önemli özelliği, özenle hazırladığı ve adeta tabloları, fotoğraflara benzeyen karelerdir. Dünya sinemasında gerçekçilik akımlarına bağlı kalan yönetmenler bu konuya çok önem vermezler. Zira gerçek hayatta bu tarz kareler insanın karşısına ender çıkar.

3.7.3. Yazı Tura Filmi

Oyuncu olarak tanınan Uğur Yücel, şimdiye dek üç filme de yönetmen olarak imzasını atmıştır. Bunlardan ilki olan *Yazı Tura*, askerliğini beraber yapmış iki arkadaşın, askerlik dönüşü yaşadıklarını konu alır.

3.7.3.1. Yönetmenin Hayat Hikayesi

Uğur Yücel, 1957 yılında İstanbul'da doğdu. İstanbul Belediye Konservatuvarı Tiyatro Bölümü'nde öğrenim gördü. 1977 yılında konservatuardayken tek kişilik oyunlara ve stand up gösterilerine başladı. 1975 ile 1984 yılları arasında Kenter Tiyatrosu, Tef Kabare Tiyatrosu, Dormen Tiyatrosu ve Şan Müzikholünde çeşitli oyunlar oynadı. 1984 yılında ilk kez *Fahriye Abla* adlı film ile sinemada oyunculuğa başladı. Ardından 1986 yılında *Teyzem* ve *Milyarder*, 1987 yılında ise başrolünde Şener Şen'in oynadığı *Selamsız Badosu* adlı filmde yer aldı. Sinemada çıkış yapması yine başrolünü Şener Şen ile paylaştığı 1987 yapımı *Muhsin Bey* ile oldu. Hemen arkasından 1988 yılında Ertem Eğilmez'in son filmi olan *Arabesk*'de Müjde Ar, Şener Şen ve Necati Bilgiç ile birlikte rol aldı. Uzun yıllar televizyon için çalıştıktan sonra 1996 yılında *Eşkiya* adlı film ile sinemaya dönüş yaptı. Ardından 2000 yılında Kemal Sunal'ın ölümü üzerine *Balalayka* adlı filmde yer aldı. 2003 yılında ilk uzun metrajlı filmi olan *Yazı Tura*'da yapımcı yönetmen ve senarist olarak karşımıza çıktı. 2006 yılında *Hayatımın Kadınısın*, 2009'da ise *Ejder Kapanı* adlı filmleri yönetti (<http://www.biyografi.info/kisi/ugur-yucel>).

3.7.3.2. Yönetmenin Sinema Dili

Uğur Yücel sinemada üç filme yönetmen olarak imzasını atmıştır: *Yazı Tura*, *Hayatımın Kadınısın* ve *Ejder Kapanı*... Her üç film de, tür olarak birbirinden ayrıdır. Ancak genel olarak Uğur Yücel'in mizansen yaratma konusunda oldukça başarılı olduğunu belirtmek gerekir.

“Yazı Tura'daki muhtelif memleket meseleleri de insanlık zaafı ve halleri üzerinden dert edilmiştir. Entelektüel argümanını geri plana çeken Fellini'nin 8 1/2'u gibi duygusal hezeyanlardır öne çıkan. Hayaller ve hayaller vardır; savaş, Kürtler, Rum azınlıklar, homofobi, mafya alemi gibi çeşitli konu başlıklarının bir filme değil, neredeyse bir ömre yeteceği ortada. Uğur Yücel'in yönetmen olarak adeta başka bir şey çekemeyeceği telaşını hissetmemize yol açan bu kalabalık, ilk film coşkısına bağlanabilir. Filmin iki gazi karakteri savaş öncesi gelecekle ilgili umutludur. Hatta birisi ‘Bizim de kendimize göre hayallerimiz var...’ cümlesini kurar düpedüz” (Küçükteppinar, 2011: 57).

3.7.3.3. Yönetmenin Filmografisi

Uğur Yücel'in yönetmenlik yaptığı filmler şunlardır: *Ejder Kapanı* (2009), *Hayatımın Kadınısın* (2006), *Yazı Tura* (2003).

3.7.3.4. Film Özeti

Göreme'den Şeytan Rıdvan ile, İstanbul'lu Hayalet Cevher askerliğini doğuda birlikte yapmışlardır. Rıdvan askerlik öncesi yaşadığı ilçede arkadaş çevresi olan, futbola meraklı, hatta gelecek yaşamını futbolculuk üzerine kurma düşleriyle yaşayan bir gençtir. Geleceğe dönük düşleri arasında onu hala küçük bir çocuk gibi seven yaşlı annesi ve sözlüsü Şefika'dan başka kimsesi yoktur. Rıdvan'ın yaşamında askerlik öncesi ve sonrası diye iki dönem oluşmuştur. Öncesinde vatani görevini yapmak için gittiği askerlik sırasında PKK ile çıkan çatışma sonrasında kaçmakta olan yaralı bir kadın militanı, dur uyarısına ateşle karşılık verdiği için tarayarak öldürür. Cesetlerin kontrol edilmesi sırasında, asker arkadaşlarından biri öldürülen kadın militanın cebinden Rıdvan'la birlikte çekilmiş bir fotoğraf bulur. Fotoğrafi gören Rıdvan yıkılmıştır. Çünkü öldürmüş olduğu kadın militan, ortaokuldan sınıf arkadaşı ve ilk aşkı olan Elif'dir. Kendini kaybeden Rıdvan, havaya ateş açarken bilinçsizce çevrede koşturmaktadır. Bu sırada bastığı bir mayın Rıdvan'ın sağ ayağını dizinin altından parçalar. Sonrasında ise bir gazi olarak döndüğü memleketinde yavaş yavaş sivil yaşama alışma çabası içine girer. Bu süreçte sıklıkla görüştüğü ve ticaret yapan arkadaşı Sercan, çevrede saygı gösterilen ve seramikle uğraşan Firuz gibi kişilerle buluşarak içerler ve sohbet ederler. Gerek bu sohbetlerde gerekse de kahveye gittiğinde yaptığı sohbetler sırasında Rıdvan'ın yaşadığı travma peşini bırakmaz ve Rıdvan, bulunduğu mekanları genellikle olay çıkararak terk eder. Genç adamın yaşama tutunma umudu olan sözlüsü Şefika ise, ona mesafeyle yaklaşmaktadır. Rıdvan evlenme taleplerine karşın Şefika'dan kaçamak cevaplar almaktadır. Ayrıca Şefika'nın annesi de kızının bir topalla evlenmesini istememektedir. Şefika'yı kaçırma planları yapan Rıdvan, bir gece geç saatte kıza telefon açtığı anda aldığı Sercan yanıtıyla beyninden vurulmuştur. Şefika'nın evine giden Rıdvan, Şefika'nın Sercan'la kaçtığına tanık olur. Bu arada protez bacağını da düşüren genç adam olayı çaresizlikle seyretmiştir. Sonrasında ise hep yanında taşıdığı tabancasıyla ağzına ateş ederek intihar eder. Geride, olanları sezmişçesine yolda bulduğu takma bacakla oğlunu arayan çaresiz annesi kalmıştır.

Cevher'in ise farklı bir yaşamı vardır. Toplumumuzda delikanlı diye tanımlanan normlar içinde davranan, milliyetçi ve çabuk sinirlenen bir mizaçtır. Askerlik sonrasında çek senet mafyası içindeki belirsiz dünyadan bir çıkış bulabilme umuduyla, uzun süredir

planladığı tren istasyonundaki büfeyi açabilmek için çalışmaktadır. Cevher, Halkalı tren istasyonunda açmak üzere olduğu Gazi Büfe'nin son rötuşlarıyla uğraşmaktadır. 1999 Ağustos yazı çok sıcak geçmekte, Cevher'in sıklıkla tartıştığı babası da sıcaktan bunalmaktadır. Cevher'in ihtiyaçlarını karşılamak için paraya çok sıkışık olduğu bir dönemde, alacaklı olduğu Muhittin borcuna sadık kalmayınca, sinirle adamın işyerini basan Cevher, Muhittin'in kafa derisini keser. Askerlik sonrasında ciddi travmalar yaşayan ve öfkesini kontrol edemeyen Cevher'in, aynı zamanda sağ kulağı da Rıdvan'ın mayına bastığı sırada zarar görmüş ve sağır olmuştur. Bu arada büyük Marmara Depremi olmuş, Cevher depremde amcası Maksut'u kaybetmiş, babası ise şans eseri enkazdan sağ çıkmıştır. Diğer yandan Cevher'in yaşamında deprem yaratacak bir başka olay gelişir. Babasının, Cevher henüz doğmamışken birlikte yaşadığı Rum Tasula ile ondan olma abisi Teoman Yunanistan'dan çıkagelmiştir. Bu durum ise Cevher için büyük bir şok yaratır. Genç adam abisi Teoman'ın ısrarlı tavrıyla bir gece odasında onunla hesaplaşır. Çocukluk yıllarının masumiyetini istismar eden bir komşudan ötürü Teoman homoseksüel olmuştur. Cevher gibi delikanlı kimlikli bir genç adam için bu kabul edilemeyecek bir durumdur. Teoman'la vedalaşan Cevher, Muhittin'e gider. Cevher'i sarhoş bir vaziyette cep telefonundan arayan Teoman, onunla konuşmak istediğini söyler. Buluştuğu barda Teoman'la kısa bir konuşma yapan Cevher bardan ayrılır. Yolda sarhoş bir şekilde yürümekte olan Teoman'a musallat olan kişilerle çıkan kavganın gürültüsünü bulunduğu yerden duyan Cevher, hızla olaya müdahale ederek adamlardan birini öldürür. Teoman'ı iyileştirmesi için Muhittin'e bırakan Cevher'i kaçarken polisler Tarlabası'nın ara sokaklarında sıkıştırırlar.

3.7.3.5. Film Analizi

1-) Film hangi yıllarda geçiyor ve geçtiği yılları yansıtıyor mu?

Filmin yapım yılı 2004'tür. Film 1999'da geçmektedir. Terör olayları yoğunudur. Aynı zamanda 99 depremini de içine almaktadır. *Yazı Tura*, dönemini yansıtan bir film olarak son dönem Türk sinemasının en iyi çalışmalarından biridir.

2-) Başkarakterlerin cinsiyetleri, meslekleri ve sınıfları neler?

Olgun Şimşek'in canlandığı Rıdvan karakteri, askere gitmeden önce futbola meraklı bir gençtir. Askerliğini doğuda yaparken bir çatışma sonrası mayına basarak sağ ayağının dizden aşağısını kaybeder. Memleketi Nevşehir'e dönünce bunalıma girer. Kenan İmirzalıoğlu'nun canlandığı Cevher karakteri, Rıdvan'ın askerden arkadaşıdır. O da mayının patladığı sırada kulağından hasar alır. Asker dönüşü bir tren istasyonunda büfe

açar. Engin Günaydın'ın canlandığı Sencer karakteri, Rıdvan'ın en yakın arkadaşlarından biridir. Ticaretle geçimini sağlamaktadır. Şefika, Rıdvan'ın askerden önce konuştuğu, sevdiği kızdır. Herhangi bir mesleği yoktur. Ev kızıdır. Erkan Can'ın canlandığı Firuz karakteri, Sencer'in tanıdığı biridir. Filmde onu kilden vazo benzeri bir şey yaparken görürüz.

Settar Tanrıöğen'in canlandığı Zeyyat karakteri, aslen peruk ve kuaför dükkanı sahibi olan ancak el altından kirli işler de yapan biridir. Tefecilik yaparak piyasaya nam salmıştır. Bahri Beyat'ın canlandığı Cemil karakteri, Cevher'in babasıdır. Ahmet Mümtaz Taylan'ın canlandığı Maki karakteri de Cevher'in amcasıdır. Meslekleri herhangi bir şekilde gösterilmemiştir. Seda Akman'ın canlandığı Nazan karakteri Cevher'in kız arkadaşısıdır. Eli Mango'nun oynadığı Tasula karakteri, Cemil'in zamanında aşk yaşadığı ve ondan çocuğu olan bir Yunan'lıdır. Teoman Kumbaracıbaşı'nın oynadığı Teoman karakteri, Cemil'in Tasula'dan olma oğludur. Cevher'in de üvey abisidir.

3-) İçinde buldukları sosyal konum ve toplumsal statüleri nasıl?

Rıdvan, Sencer ve Firuz gibi kişiler, kırsal kesimde yaşamaktadırlar. Rıdvan asker dönüşü beklediği saygıyı göremez. Kimileri onun aklını kaçırdığını düşünür. Sencer ve Firuz, toplum arasında Rıdvan'a göre daha kabul gören kişilerdir. Doğum sırasında annesini kaybeden Cevher, çevresi tarafından sevilen, ailesi tarafından üstüne titrenilen biridir. Heybetli yapısı ve korkusuz yüreği ile de saygı görür. Teoman Türkiye'de doğup büyümüş ancak çocukluğunda annesi ile birlikte Yunanistan'a taşınmak zorunda kalmış olan eşcinsel bir gençtir.

4-) Başkarakterlerin diğer karakterlerle ilişkileri nasıl?

Rıdvan ve Cevher askerde çok iyi dost olmuşlardır. Hatta, Cevher, Rıdvan'ın mayınlara doğru gittiğini görünce arkasından koşuran yegane kişi olmuştur. Onu o kadar çok sevmiştir ki, açtığı büfeye askerde birlikte çekti oldukları fotoğrafı asar. Ancak askerlik dönüşü bir daha asla görüşemeyeceklerdir.

Rıdvan, en yakın arkadaşı Sencer tarafından sırtından vurulmuştur. Rıdvan'ın sevgilisi Şefika'yı, elinden alan Sencer kızı kaçıracaktır. Şefika'nın, Rıdvan'dan vazgeçmesinin en büyük sebeplerinden biri, onun kopan bacağı olmuştur. Sencer, eski arkadaşına karşı başlarda müşfiktir. Ancak Rıdvan ruh sağlığını kaybettiğinde, Sencer de ona karşı sertleşir. İçki sofralarının sonu kavgayla biter. Rıdvan askerde tesadüf eseri öldürdüğü Elif yüzünden geceleri kabus dolu saatler geçirmektedir. Elif'i ona hatırlatan en önemli şey,

Elif'in babasının eski ortağı Firuz'dur. Rıdvan, ne annesine ne de en yakın arkadaşı Sencer'e söyleyemediği gerçeği, Elif'i küçüklüğünü bile bilen Firuz ağabeyine anlatır. Firuz, çoğunlukla Sencer'den yanadır. Ama Rıdvan'a hayata karşı ayakta kalabilmesi için akıllar verir. Rıdvan'ın annesi Rahime, için için oğlunun durumuna ağlamaktadır. Rıdvan geceleri kabus gördüğünde onu teselli eden de yine annesidir.

Askerden dönen Cevher'in en büyük hayali açtığı büfeyi işletmektir. Bu uğurda Zeyyat'tan borç para alır. Karşılığında da onun tahsilat işlerini görecektir. Aynı zamanda Zeyyat, Cevher'i kokain bağımlısı haline getirmiştir. 99 depreminde amcasını kaybeder. Hayalini kurduğu büfesi yıkılır. Bir de, zamanında babasının evden kovduğu Rum asıllı Tasula, Cevher'in üvey abisi olan Teoman'la çıkagelince, Cevher iyice bunalıma sürüklenir. Teoman hem Rum'dur, hem de eşcinsel. Ancak onun eşcinsel olmasının müsebbibi, amcaları Maki'dir. Küçükken Teoman'a tecavüz etmiştir. Babasının kanından olan abisinin durumu için de ikilem de kalan Cevher, ne yapacağını şaşırmıştır. Filmin sonlarına doğru abisinin Taksim'in arka sokaklarda dövüldüğünü görünce olaya müdahale eder ve tartışma sırasında yanında taşıdığı kelebek bıçağıyla boğazını keserek birini öldürür. Polislere yakalandığında, gaziliğine vurgu yapar. Tıpkı kader arkadaşı Rıdvan gibi, bu ülkeye hizmet ettiğini, şimdilerde yaşadıklarını ise hak etmediğini söyler.

Teoman, küçüklüğünde amcası tarafından tecavüze uğramıştır. Şimdiki eşcinsel karakterinin en büyük sebebi olarak bunu gösterir. Çocukluğu Türkiye'de geçmiştir. Babası Cemil tarafından annesi Tasula'yla kapı dışarı edilince Atina yerleşmiştir. Annesi Tasula'yla birlikte yıllar sonra Türkiye'yi ziyareti sırasında üvey kardeşi Cevher'i tanıma fırsatı bulur. Onun kendisine karşı sert yaklaşımını kırmak ister. Zira Teoman'ın da oldukça sancılı bir geçmişi vardır. Hem Rum hem de eşcinsel olduğu için Cevher'den tepki gören Teoman, yoğun bir şekilde baba, aile ve Türkiye özlemi çekmektedir.

5-) Başkarakterlerin içinde buldukları psikolojik durum nasıl?

Rıdvan karakteri, askerde kaybettiği bacağı yüzünden çok derin bir bunalım içindedir. Askerlik öncesi sevdiği kızla evlenme hayalleri kurmaktadır. Askerlik dönüşü Şefika'nın hala kendisini istediğini sanmaktadır. Oysaki artık Şefika, Rıdvan'ın en iyi arkadaşlarından Sencer'le evlenmeyi istemektedir. Rıdvan, öyle bir bunalımdadır ki, ara sıra, özellikle de kafası iyiyken lisedeki Kürt asıllı sevgilisi Elif'in hayaletini görür. Çünkü askerde çatışma sırasında, kötü bir tesadüf eseri, PKK'ya katılan Elif'i öldürmüştür. O noktadan sonra kendini bilmez bir halde koştururken, mayına basmıştır.

Başına gelenlerden sonra, topal ayağı yüzünden herkesin kendisine acıdığını düşünür. Bu yüzden oldukça agresif tavırlar sergiler. Arkasından konuşulan her şeyi yanlış anlar. Onlar için savaştığını ve onlar için bacağına kaybettiğini söyler. Çevreye karşı güvensizliğinden dolayı bir tabancayla dolaşır. Kafasını dağıtmak, kederini unutmak için arada bir esrar içer. Etrafında bağırıp çağırdığı, kızıp sinirlendiği, kalplerini kırdığı kim varsa, bir sonraki rastlaşmalarında gönüllerini alır, onlardan özür diler ve sakatlığına vurgu yapar. Ben sakatım, beni affedin, der. Sevdiği kız Şefika'nın, en yakın arkadaşı Sencer'le kaçması Rıdvan'ın sonu olur. Protez bacağına sokak ortasında bırakır, تنها bir yere gider ve yanından ayırmadığı tabancasını ağızına dayayarak intihar eder.

Bir yandan büfeyi açmak ve işi oturtmak için uğraşan Cevher, 99 depreminde büyük bir yıkıma uğrar. Depremde hem büfesi yıkılmıştır, hem de amcasını kaybetmiştir. Üstüne üstlük yıllar sonra karşısına çıkan yarı Yunan asıllı eşcinsel üvey abisi, Cevher'in moralini iyice bozmuştur. Sinirlendiği, üzüldüğü zaman hasarlı kulağı daha çok ağrımaya başlar. Babasının karanlık işlere bulaşma uyarısı, onu iyice ikilemde bırakır. Çünkü büfeyi açmak için Zeyyat'a kirli işlerinde yardım edip para kazanmak zorundadır. Dertlerini unutmak için kokaini iyiden iyiye arttıran Cevher, askerlikte savaştığı ve gazi olduğu için, insanların kendisine manevi de olsa borçlu olduklarını düşünmektedir. Rıdvan gibi onun da hayalleri vardır.

Teoman, doğup çocukluğunu geçirdiği İstanbul'daki mahallesini, kendisine ait hissetmektedir. Çünkü zorla oradan ayrılmıştır. Cevher tarafından eşcinsel olduğu için de suçlanmaktadır. Teoman kaderine isyan eder. Çünkü eşcinsel olmayı da o seçmemiştir.

6-) Filmin geçtiği mekanlar ve özellikleri neler?

Film iki koldan ilerlemektedir. Biri Cevher'in İstanbul'daki, diğeri de Rıdvan'ın Kapadokya'daki hayatıdır. Kapadokya'nın soğuk kış günlerinde, Rıdvan, askerlik yaptığı dönemleri sık sık hatırlar. Zira Kapadokya, askerlik yaptığı ve çatıştığı bölgelere az çok benzemektedir. Cevher ise, İstanbul'un keşmekeşinde özellikle gürültülü ortamlara pek gelemmez. Kulağındaki sorun ve gürültü, ona çatışma anını anımsatır.

Rıdvan'ın hikayesinde Rıdvan'ın ve Şefika'nın evi, kahvehane, meyhane, Sencer'in dükkanı ve sokaklar genel olarak kullanılan mekanlardır. Rıdvan'ın hikayesi kış aylarında yaşanmaktadır. Hava soğuktur. Erkekler, iş haricinde vakitlerini ağırlıklı olarak kahvehane ve meyhanelerde birlikte geçirirler. Kadınlar ise gündüzleri birbirlerine misafirlığe giderler.

Cevher'in hikayesinde kullanılan mekanlar, Cevher'in babasıyla birlikte yaşadığı ev, büfenin bulunduğu tren istasyonu, Zeyyat'ın kuaför dükkanı ve Taksim'in arka

sokaklarıdır. İstanbul'un kirli yüzünü de gösteren *Yazı Tura* gerçekçi mekanları tercih etmiştir. Hiçbir sahnesi platoda çekilmemiştir.

7-) Filmin konusu, dönemin sosyal yapısına uygun mudur?

Askerde gazi olup ya da en azından terör örgütüyle çatışmalara girip de, memlekete dönen birçok genç, ruhsal sıkıntılar yaşamaktadır. İster kırsal kesimlerde isterse büyük şehirlerde olsun, tıpkı Rıdvan ve Cevher gibi, hayata bir adım geride başlarlar. Bu bağlamda özellikle terörün sık görüldüğü zamanları aktaran film, dönemin sosyal yapısını yansıtmaktadır. Bu tarz gençlerin hayatta karşılaştıkları zorluklar, başlarına gelen olumsuz durumlar, etraflarındaki insanların kendilerine bakış açıları olabildiğince gözlenerek ve gerçekçi bir şekilde aktarılmıştır.

Cevher cephesinde ise dönemin en çok konuşulan konusu olan deprem mevzusu vardır. İstanbulluların deprem konusundaki hassasiyetleri, deprem üzerine uzman görüşleri, yayınlanan haberler, tarihsel sürecin gerektirdiği gerçekçi bakış açısıyla filme yansıtılmıştır. O dönemlerde Türk halkının sürekli bir panik halinde olması, artçı depremlere karşı tetikte beklemesi dahi karakterlere yedirilmiştir.

8-) Film, yönetmenin diğer filmlerine oranla ne kadar gerçekçi?

Uğur Yücel, şimdiye dek üç tane sinema filmi çekmiştir: *Yazı Tura*, *Hayatımın Kadınısın* ve *Ejder Kapanı*... Tutkulu bir aşk hikayesini anlatan *Hayatımın Kadınısın*'da başrolleri Türkan Şoray ve Uğur Yücel, aksiyonu yüksek bir polisiye olan *Ejder Kapanı*'nda ise başrolleri Kenan İmirzalıoğlu ve Uğur Yücel paylaşmıştır. Her iki film de klasik sinema anlatısına uygun olarak çekilmişlerdir. Oysaki, *Yazı Tura*, hem biçim hem de içerik olarak gerçekçi unsurlar yaratan bir çalışmadır.

9-) Son tahlilde filmi hangi sebeplerden dolayı gerçekçi bir film olarak tanımlamak mümkün?

Filmi gerçekçi kılan en büyük etkenlerden biri, kullanılan kamera ve tercih edilen film formatı. Video formatında çekilen film sinemalarda gösterime sokulurken 35 mm'ye basılmıştır. Video formatı ve hareketli kamera, yönetmen için, gerçekçi havayı yaratmakta bir tercih olmuştur. İnsan gözünün günlük hayatta gördüğü renkleri, ışıkları, nesnelere en yalın haliyle ileten video görüntüsü, seyirciye filme dahil olma imkanını daha çok sağlamıştır. Neredeyse her mekan ve çekimde doğal ışığın kullanılması da etkiyi

arttırmıştır. Bazı kamera hareketlerinden de yola çıkarak, filmin zaman zaman belgeleyici bir tutum içine girdiğini de söylemek mümkündür.

Yazı Tura'da, son dönem Türk sinemasının önde gelen, tercih edilen oyuncularını ile çalışılmıştır. Çoğu oyunculuğu eğitimi almış olmasına rağmen, yönetmenin başarılı oyuncu yönetimiyle, teatral bir tutum sergilememişlerdir. Bunun yanı sıra özellikle Kapadokya'da geçen sahnelerde, Rıdvan'ın yaşadığı ortamda, yöre halkından gerçek kişiler de oyuncu olarak filme dahil olmuşlardır. Hiçbir oyunculuğu eğitimi olmayan bu insanların, inandırıcılıkları olağanüstüdür. Filmin gerçekçiliğine çok büyük katkıları sağlamışlardır.

Gerçekçi akımların genel özelliklerine bakıldığında gerçekçi filmlerin konuları genel olarak çekildiği dönemin toplumsal, siyasi, kültürel ve ekonomik ortamını yansıtır. Toplumun içinde bulunduğu durumları yansıttığı gibi, insanların gündelik hayatına da ışık tutar. Toplumdaki birtakım çarpıklıkları bireylerin içinde bulunduğu psikolojik ve sosyolojik durumlar vasıtasıyla ifade ederler. Tüm bu özelliklerin *Yazı Tura* filmiyle birebir uyduğu görülebilir. Türkiye'deki deprem gerçeği 99'daki depremle birlikte bir kez daha hatırlanmıştır. Filmin terör olaylarını yansıttığı gibi depremle ilgili göstergeleri de son derece gerçekçi, anımsatıcıdır.

3.7.4. Meleğin Düşüşü Filmi

Son yıllarda, çektiği filmlerle dünya çapında başarılar kazanan yönetmen Semih Kaplanoğlu'nun ikinci filmidir *Meleğin Düşüşü*. 2004 yılında çekilen film babası tarafından tacize uğrayan genç bir kadını konu alan cesur bir yapımdır.

3.7.4.1. Yönetmenin Hayat Hikayesi

1963 yılında doğan Semih Kaplanoğlu, 1984 yılında, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü'nden mezun oldu. *Herkes Kendi Evinde* adlı ilk uzun metrajlı filmini 2001'de çekti. İlk filmiyle Singapur Uluslararası Film Festivali'nde En İyi Yönetmen ödülüne layık bulundu. 2005 yılında çektiği *Meleğin Düşüşü* adlı filmi Nantes, Kerala ve Barcelona Bağımsız Filmler Festivali'nde En İyi Film ödülleri aldı. 2007 yılında Quinzaine Des Realitaeurs'da dünya prömiyerini yapan üçüncü uzun metrajlı filmi olan *Yumurta* ile Fajr, Valdivia ve Bangkok Uluslararası Film Festivallerinde En İyi Yönetmen Ödülü'ne layık görüldü. Film, Altın Portakal ve Altın Lale gibi önemli ulusal ödüller de dahil olmak üzere toplam 30 ödül aldı. *Süt*, dünya prömiyerini 2008 Venedik Film Festivali'nde yaptıktan sonra dünyanın birçok yerindeki festivallerde gösterildi ve İstanbul Film Festivali'nde FIPRESCI ödülünü kazandı. Kaplanoğlu'nun

son filmi *Bal*, 60. Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı En İyi Film ödülüne layık görüldü (<http://www.kaplanfilm.com>).

3.7.4.2. Yönetmenin Sinema Dili

Semih Kaplanoğlu'nun ilk filmi 2001 yılında Erol Keskin ve Tolga Çevik'le çektiği *Herkes Kendi Evinde*'dir. Film, yıllarca SSCB'de yaşadıkdan sonra ülkesine dönen orta yaşlı bir erkekle Amerika'ya gitmeye hazırlanan yeğeni ve babasını aramak için geldiği İstanbul'da fahişelik yapmak zorunda kalan bir Rus kızı arasındaki ilişkiyi ele alır. Film yönetmenin düzgün anlatım diliyle dikkat çekmiştir (Teksoy, 2007: 96).

Engin Ertan'a göre *Meleğin Düşüşü* filminde Kaplanoğlu, hem minimal bir anlatım hem de yüzleri eskimemiş, sinemada ilk deneyimini yaşayan oyuncularla bir özgünlüğün arayışına giriyor. Sinemasal tavrıyla Robert Bresson'u ve Tsai Ming-Liang'i de akla getiriyor. *Meleğin Düşüşü* seyirciyi kader, ahlak, bireyin kendi içindeki iyi-kötü çatışması gibi konularda düşünmeye davet eden sinemasal bir meditasyon (Ertan, 2005).

Herkes Kendi Evinde ve *Meleğin Düşüşü* filmlerinden sonra çektiği *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* üçlemesiyle 90'ların başında başlayan Türk Sinemasının tazelenme aşamasında önemli bir yere yerleşti Kaplanoğlu. Kendine has çizgisiyle farklı bir karakter ortaya koydu; ilk çalışmasından başlayarak artan bir tempoyla varoluşun kırılmasını ve varoluşsal arayışın yapıtaşlarını işledi (Kabil, 2010:5). Sevin Okyay'a göre Yusuf üçlemesinin hikayesi şöyle geliyordu:

“Altın Ayı'lı 'Bal'da bizi iki filmde yetişkinliğini ve ergenliğini izlediğimiz şair Yusuf'un esas yuvası ile buluşturuyor. 'Yumurta' da yuvasından uzaklara düşmüştü, kaçıp gitmişti ve geri dönüyordu. Annesini kaybetmişti, ergenliğinin şehri ve geçmiş yılların çehreleri arasında bir gezinti yapacaktı. Süt'te Yusuf ergenlik çağındaydı, annesiyle yaşıyordu, ona peynir satmada yardım ediyordu. Ama erkekliğe geçişin en önemli süreci olan askerlik ona yasaklanmıştı. Annesi de aslında bir kadınmış meğer. Genç şair Yusuf, kendini erkeklerin dünyasına çalışmaya başlayarak atmıştı” (Okyay, 10.04.2005).

Semih Kaplanoğlu 30. Uluslararası Film Festivali için *Andrei Rublev* filmini seçti. Sinema yazarı Rudiger Suchsland bu seçim üzerine Tarkovski ile Kaplanoğlu'nun sinemasal seçimleri arasında benzerlikler bulmaya yöneliyor. Suchsland, Kaplanoğlu'nun da tıpkı Tarkovski gibi sinemayı resim sanatına benzettiğini öngörüyor. Müzik, hareket ve dinamizm, resim ise neyse o olarak kalır. Resim kendine özgü yaşamını, seyircinin sabrı aracılığıyla süreklilikte, durgunlukta, indirgemedede geliştirir.

“Kaplanoğlu'nun Tarkovski deneyimini mümkün kılan şeyin metropol İstanbul'un tam da kentsel ve çok katmanlı, göz alıcı ve farklılaşmış atmosferi olduğuna dair bir açıklamadan da vazgeçilemeyeceği açıktır. Taşrada sinema yoktur, dolayısıyla da Kaplanoğlu'nun geleneğe ve taşra yaşamına sanatsal bakışının kıymetini bilen, doğal olarak modern büyük şehirlerin eğitilmiş, meraklı izleyici kitlesidir. Modernliğe saldırılar ve spiritüellelikle yalınlığın övülmesi belki de bu yüzden modern bir antimodernizm geleneğindeki, çoğunlukla da burjuva entelektüellerin ilkelliği, geleneği, el değmemişliği, esrarengiz olanı yücelten ve entelektüellikleri aydınlanmayla ve aslında çok şey borçlu oldukları modernliğin karmaşık yapısıyla ilgili her şeyi küçümseyen duruşlarında konumlanıyor biraz: Psikolojik açıdan bakıldığında burada Freud'un tanımlamasıyla "uygarlığın huzursuzluğu"ndan, hatta "saldırganla özdeşleşme"den söz edilebilir. Çünkü bir yanı sıra her sanat gibi film sanatının da poetik bir boyutu olması doğaldır. Film tam da saf akılcı biçimde söylenemeyeni, belki de dilin elden kaçırdığını, dolayısıyla da başka bir araçla gösterilmesi gereken şeyi betimleme yoluyla ifade eder” (Suchsland, 2011:86-88).

Yönetmenin son filmi *Bal*, Kaplanoğlu'nun Yusuf üçlemesinin özünü koyan bir çalışma olarak görülebilir. Bazı yazarların Kaplanoğlu'nun filmlerinde dinsel göndermeler yaptığı öngörülerini doğrulayan bir yapımdır *Bal*. Öteki dünyaya, Tanrı'ya, büyük ölçüde Müslümanlığa ve ilahiyata güzellemelerin yapıldığı film, bu açıdan Uygur Şirin tarafından şöyle değerlendirilmiştir.

“Başka bir boyutun (yaratıcı, öz) varlığını kabul eden tüm din ve inançlara göre bu, ruhun asıl yuvası olan diğer boyuttan dünyaya (fiziksel boyut) gelen, bedenen ama asıl önemlisi ruhen büyüyen ve sonra yuvaya geri dönen insanın hikayesidir. Nitekim bu inançlarda dünya kâh bir illüzyona, kâh sınav alanına, kâh oyun sahasına, pek çok zaman da uykuya ve rüyaya benzetilir. Muhammed Peygamber'in “İnsanlar uykudadır, ölünce uyanırlar” sözünde olduğu gibi. Bu, Yusuf'un hayatını insanın macerasıyla “bir”leştiren döngüdür. Yusuf'un rüyası aslında Yusuf'un hayatıdır. Yusuf'un hayatı aslında insanın hikayesidir” (Şirin, 2010).

3.7.4.3. Yönetmenin Filmografisi

Semih Kaplanoğlu'nun yönetmenlik yaptığı filmler şunlardır: *Bal* (2010), *Süt* (2008), *Yumurta* (2007), *Meleğin Düşüşü* (2004), *Asansör* (Kısa Film-1993), *Mobapp* (Kısa Film-1984)

3.7.4.4. Film Özeti

Zeynep, otelde oda temizliği yaparak geçimini sağlayan genç bir kadındır. Babasıyla birlikte varoş bir semtte küçük bir evde yaşamaktadır. Babası Müfit, yedek parça yapan bir atölyede çalışmaktadır. Genelde her akşam içki içer. Zeynep babası tarafından cinsel tacize uğramaktadır. Aralarında gerilimli bir ilişki vardır. Babasına saygıda kusur etmeyen ama onunla yalnız kalmaktan da korkan biridir Zeynep. Otelde belboyluk yapan Mustafa'nın

gönlü Zeynep'tedir. Onu iş çıkışı tren istasyonunda bekler. Konuşmaya, bir randevu koparmaya çalışır ancak Zeynep buna yanaşmaz. Evden işe, işten eve giden, kendi halinde biridir. Özellikle toplu taşıma araçlarında gözlemlediği kadınların yerine koyar kendini. Hayaller kurar. Dört dörtlük bir ibadeti yerine getiremese de, dini inancı vardır. Sürekli dua eder, kimi zaman camiye, türbelere gider.

Setlerde ses teknisyeni olarak çalışan Selçuk, sevgilisi Funda'yı, komşusuyla aldatmaktadır. Funda, Selçuk'tan ayrılmaya karar verdiğinde, Selçuk bunu önemsemez. Ancak Funda'nın ani ölümüyle büyük bir bunalıma girer ve ilaç içerek intihar eder. Babası tarafından hastaneye kaldırılan Selçuk kurtulur. Funda'dan kalan içi kıyafet dolu bir bavulu bir tanıdık vasıtasıyla Zeynep'e verir. Bavulu evde açan Zeynep, Funda'dan kalan kıyafetlere hayranlıkla bakar. Başka bir hayatı düşleyen Zeynep için belki de bu kıyafetler bir kırılma noktası olacaktır. Bavuldan çıkan seksi bir kırmızı geceliği giyer ve televizyona dalar. O sırada babasının eve geldiğini bile fark etmemiştir. Çünkü bir süreliğine de olsa bambaşka bir kadına dönüşmüştür. Babası onu o halde görünce ne yapacağını şaşırır. Zaten vicdan azabıyla içsel çelişkiler yaşayan adam, bastıramadığı cinsel duygularının esiri olmuştur. Ancak kızına karşı hep mahcupdur. Ona ara sıra hediyeler alır. O gece kızına o geceliği giydiği için bir tokat atar. Birkaç gün sonra Zeynep babasını öldürür. Banyo da parçalara ayırır ve Funda'nın bavuluna koyar. Bu arada Mustafa'nın arkadaşlık teklifini kabul etmiştir. Olanları Mustafa'ya anlatır ve babasının cesedini denize atma konusunda ondan yardım ister. Zeynep'i çok seven Mustafa bir cinayete ortak olma uğruna bile olsa Zeynep'in istediğini yapar. İçi Müfit'in parçalarıyla dolu olan bavulu denize attıktan sonra Mustafa'nın evine giderler. Mustafa, ağlayan Zeynep'i teselli eder, her şeyin yoluna gireceğini söyler. Zeynep o gece huzur içinde yatar. Sabah gün doğumunda yatağından kalkar, çıtırplak soyunup balkona çıkar; huzur ve dinginlik içinde İstanbul'a bakar.

3.7.4.5. Film Analizi

1-) Film hangi yıllarda geçiyor ve geçtiği yılları yansıtıyor mu?

Meleğin Düşüşü'nde filmin tam olarak hangi tarihte geçtiğine dair bir bilgi yoktur. Ancak bazı diyaloglardan az çok tahmin edilebilmektedir. Filmin bir sahnesinde Zeynep'in babası Müfit, kızına, fazla kalabalık yerlere gitmemesini, çünkü deprem tehlikesinin devam ettiğini belirtir. Filmin 2004 yapımı olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda, 1999 depreminden sonraki zamanlarda geçtiğini söylemek mümkün. Yine filmin geçtiği zamanın Ramazan ayına denk geldiğini de birçok sahneden belirleyebiliyoruz. Dolayısıyla genel

olarak 2000'lerin başında geçen *Meleğin Düşüşü*, döneminin genel özelliklerini özellikle dış çekimlerde seyirciye veriyor. Eminönü'nde geçen ve Zeynep'in mahalleden eski bir komşusuna gittiği sahne, o sınıfa mensup insanların çehresini aktarıyor. Bayram öncesi çoluk çocuk için alışverişe giden dar bütçeli ailelerin bayramlık telaşı görülebiliyor. Keza, Ramazan süresince bu tarz meydanlarda kurulan iftar çadırlarına gidenlerin durumu da görülebilmektedir. Zeynep, oruç tutmamasına rağmen bu kalabalığa karışıp, onlarla birlikte yemek yiyor. Belki de yalnızlığını bir an olsun unutmak için başvurduğu bir durum bu.

2-) Başkarakterlerin cinsiyetleri, meslekleri ve sınıfları neler?

Zeynep karakteri bir otelde oda temizliği yapan genç bir kadındır. Babası Müfit yedek parça atölyesinde çalışan bir işçidir. Zeynep'ten hoşlanan ve ona ilgi duyan Mustafa, Zeynep'le aynı otelde çalışan bir belboydur. Selçuk film, dizi ve reklam setlerinde çalışan bir ses teknisyenidir. Selçuk orta ya da orta-üst tabir edebileceğimiz bir sınıfa mensuptur. Muhtemelen üniversite mezunu, iyi bir semt ve iyi bir evde oturabilecek kadar kazanan biridir. Onun haricindeki ana karakterler dar gelirlili ve eğitim seviyeleri düşüktür.

3-) İçinde buldukları sosyal konum ve toplumsal statüleri nasıl?

Zeynep, Mustafa ve Müfit muhtemelen asgari ücretle çalışan insanlardır. Mesai saatleri bellidir. Selçuk'un ise gelir durumu iyidir.

4-) Başkarakterlerin diğer karakterlerle ilişkileri nasıl?

Zeynep babası tarafından cinsel tacize uğramaktadır. Bu yüzden de babası ile arasına olabildiğince mesafe koymaktadır. Özellikle de evin dışında. Ancak bazen de babasının ona karşı iyi niyetli yaklaşımlarını geri çevirmez. Örneğin Müfit'in kızına bir hediye olarak el radyosu aldığı sahnede Zeynep babasına karşı ters davranmaz. Bir gece körkütük sarhoşken yolun ortasında yatan babasını gören Zeynep, merhametle babasını eve kadar taşır. Evde yaşadığı bu sırrı kimseye anlatamayan Zeynep, iş yerinde kendisine ilgi gösteren Mustafa'dan uzak durur. Ancak babasını öldürdükten sonra Mustafa'ya ve hayatında bir erkeğe ihtiyaç duyacaktır. Bu sayede Mustafa'nın ilişki teklifini kabul eder. Omzunu Mustafa'ya dayar. Filmde Mustafa'nın her şeyi göze alacak kadar Zeynep'i sevdiğini görürüz. Bir cinayete ortak olmak bile Mustafa için hafif kalmıştır.

Film boyunca baba ile kızı arasında adı net olarak konulmayan bir gerilim söz konusudur. Müfit ise kızına karşı cinsel anlamda duyduğu ilgiyi bastırmak için çeşitli yollar dener. Bazı geceler kızının odasına girip girmemekte kararsız kalır. Ona karşı suçluluk

duyduğu aşıkardır. Ona ara sıra hediyeler alır. Ağzından kızım lafını eksik etmez. Ancak gece olduğunda, hele bir de alkollüyse, işler değişir. Zeynep, Funda'dan aldığı kırmızı gecelik babasına yakalandığında, utanır ve hızla odasına kaçır. Bunu gören Müfit mutfağa gider. Ne yapacağını bilemez bir haldedir. Sigara yakır, bira içer. Kendini frenlemeye koyulur. Normalde kızını hiçbir zaman o halde, seksi bir gecelik görmemiştir. Yemek yemeye oturmadan önce kızına okkalı bir tokat atar, ancak ağzından tek bir kelime bile çıkmaz.

Selçuk, Funda'yı, komşusu ile aldatan bir adamdır. Funda Selçuk'tan ayrılarak evi terk eder. Funda'nın ölümüyle birlikte sarsılan Selçuk ilaç içerek intihara kalkışır. Ama başaramaz. Terzi olan babası oğlunu kurtarmıştır. Funda'dan kalan kıyafetleri almak için eve gelen Zeynep, Selçuk'ta farklı hisler uyandıracaktır. İki başkarakterin yolları sadece bu sahnede kesişir.

5-) Başkarakterlerin içinde buldukları psikolojik durum nasıl?

Zeynep babasının cinsel tacizlerine uğrayan bir kadındır. Filmde Zeynep'in babasını ilk kez, babasının iş yerinde görürüz. Zeynep, sefertasını almak için babasının yanına gitmiştir. Babası, sefertasının sapını Zeynep'e vereceği sırada, Zeynep panikle elini kaçıır babasından. Belli ki, ellerinin temas etmesini istemiyordur. Her ortamda sürekli babasından kaçmaya çalışan bu ruh hali, onu gerçek hayatta da ürkek, sıkılgan ve erkeklerden uzak durmaya çalışan biri haline getirmiştir. Ancak evde bazı durumlarda babası ile konuşur. Ona hizmette ve saygıda kusur etmez. Zeynep bir yandan çalışır bir yandan da kupon toplayarak çeyizliğini düzer. Bu onun belki de tek hobisidir. Bir de sarı ipli bir makarayla kimi zaman evde kimi zaman camide dua eder. Zeynep'in dine bağlılığı, babasının kızına karşı işlediği suçun kendinden kaynaklandığını düşünüyor olmasını hissettirir. Zeynep, bir melek kadar güzel bir kızdır. Ancak gerek giyim kuşamıyla gerek hareketleriyle güzelliğini örter, belki de örtmek ister. Selçuk'tan aldığı bavuldan çıkan Funda'nın elbiseleri ile belki de ilk kez kendini kadın gibi hisseder. Bu kıyafetler onu yeni bir hayata davet etmiştir. Onları giyer, üstünde dener, aynaya bakar ve mutlu olur. Öylesine dalmıştır ki, seksi bir kırmızı geceliği giyip, televizyonun karşısına geçmiştir. Babasının geldiğini bile fark etmez. Babasını görür görmez de odasına kaçır. İçten içe babasına karşı büyüttüğü nefret, onu babasını öldürmeye dek götürecektir. Sığınılacak bir liman olarak Mustafa'yı seçen Zeynep, filmin sonunda çırılçıplak soyunup gün doğumunda geçmişinden arınmış bir halde balkona çıkar.

Müfit kızına yaptıklarından dolayı içten içe bir pişmanlık duyuyordur. Ancak kendisini bu illet sapkınlıktan uzak tutamıyordur. Zaman zaman kızına hediyeler alarak kendini rahatlatmaya çalışıyordu. Cehaletin verdiği cesaretle kızına tacizlerini sürdürmektedir. Ta ki, kızı tarafından öldürülene kadar...

Selçuk karakteri de tıpkı Müfit gibi, cinsel anlamda doyumsuzluk yaşayan ve bu yüzden Funda'yı komşusu ile aldatan biridir. Funda evi terk ettiğinde bile komşusuyla sevişir. İlişki konusunda düz bir adamdır. Funda'yı anlamakta zorluk çeker. Funda'nın kendisine yazdığı veda mektubunu bile okumayı gereksiz görür. Ancak Funda'nın ölümü onu anlayamadığı bir boşluğa düşürecektir.

Mustafa sevdiği kadın için her şeyi göze almıştır. Zeynep'le bir beraberlik yaşayabilmek için elinden geleni yapar. İş çıkışı onu tren istasyonunda bekler. İsrarla sinemaya davet eder. Zeynep'i ilişkiye zorlar. Çaresiz kalınca Mustafa'nın teklifini kabul eden Zeynep, bu noktadan sonra Mustafa'nın ellerine bırakır kendini. Mustafa, babasını öldüren Zeynep'i teselli eder ve her şeyin çok güzel olacağını söyler.

6-) Filmin geçtiği mekanlar ve özellikleri neler?

Film ağırlıklı olarak kapalı mekanlarda geçiyor. Zeynep'lerin evi, Selçuk'un evi, otel ve de çeşitli toplu taşıma araçları. Zeynep işe gidip gelirken Halkalı-Sirkeci hattında çalışan banliyö trenini kullanıyor. Film boyunca bir kez de vapurda görülüyor. Selçuk İstanbul'un elit bir semtinde oturuyor. Zeynep ise daha varoş bir semtte. Babasıyla yaşayan Zeynep'lerin evi oldukça küçük. Muhtemelen iki oda ve bir salonu var. Yemek yerken kapının açıldığı geniş antredeki masayı kullanıyorlar. Oysaki, Selçuk karakterinin evi geniş, bol pencereli, caddeye bakan, sade bir ev. Mustafa'nın arkadaşlarıyla paylaştığı evde kendine ait bir odası var. Odanın balkonu uzaktan da olsa Galata kulesini görüyor. Zeynep ve Selçuk karakterin ortak mekanı olarak Eminönü ve civarını tanımlayabiliriz. Neredeyse aynı mekanlarda iş için bulunan Selçuk karakteri, orta halli bir gelire sahip. Ancak maddi durumu Zeynep'ten kat kat daha iyi. Setlerde ses teknisyenliği yaparak hayatını kazanan Selçuk, Eminönü ve arka sokaklarında esnafın, alışveriş yapan vatandaşların seslerini alıyor. Zeynep için sosyal yaşam mekanı olan Eminönü ve benzeri yerler, Selçuk'un sadece iş için gittiği yerler. Bu da Zeynep'le Selçuk arasındaki sınıf farkını belirginleştiriyor. Zeynep'e aşık olan belboy Mustafa da, İstanbul'un arka sokaklarında kendisi gibi bekar arkadaşlarıyla tuttuğu bir evde yaşıyor. Çünkü İstanbul şartlarında kazandığı az maaşla ancak böyle bir evde oturabilir. Zeynep'i evine getirdiğinde de, hiçbir çekincede kalmıyor. Çünkü Zeynep'in de aynı sınıfa mensup olduğunu biliyor. Üstelik Zeynep'in, babasının

cesedini denize atmasına yardım ettiğinden dolayı, Mustafa'ya karşı büyük bir minnettarlığı da söz konusu.

Zeynep ve Mustafa sık sık tren istasyonunda görülmüyorlar. İstasyon, Mustafa için oldukça önemli bir yer. Zira Zeynep'le rahat rahat konuşabileceği yegane mekanlardan biri. Aynı zamanda Zeynep'in güvenle eve gidip gelmesini istiyor. Bu yüzden de trene binene dek ona eşlik ediyor. Zeynep, toplu taşıma araçlarında insanları gözlemeyi seviyor. Özellikle de çiftleri. Vapur'da iki sevgiliyi sevişirken gördükten sonra camiye gidip dua etmesi, onun yasak olana, günah olana saygı duyduğunu gösteriyor. Babası tarafından cinsel tacize uğrayan genç bir kadının sığınacağı ender limanlardan biri olan din ve dine bağlılık bir tek Zeynep karakteriyle özdeşleşiyor. Zeynep'in işyeri bir otel. İş hayatının büyük çoğunluğu başkalarının birkaç günlüğüne kaldığı odaları temizlemekle geçiyor. Bu iş onun başkalarının hayatını gözlemlemek için de oldukça elverişli. Otel müşterilerinden kızıl saçlı marjinal bir kadını asansör beklerken arkasından sessizce izliyor. Zeynep'in izleme içgüdüünün altında merak ve özenme yatıyor. Yaşadığı hayatı kabullenmek istemeyen, içten içe kaderine küsen Zeynep, başkalarını izlerken bir süreliğine de olsa kendini onların yerine koyuyor.

Müfit, yedek parça yapan ve satan bir atölyede çalışıyor. Mesai bittiğinde arkadaşlarıyla kurduğu çilingir sofrasıyla kafayı çekiyor. Eve genelde sarhoş dönen Müfit için kızı Zeynep'in yatak odası adeta bir mabet. Bazı geceler odaya girip girmemekte tereddüt ediyor.

7-) Filmin konusu, dönemin sosyal yapısına uygun mudur?

Filmin konusu döneminin sosyal yapısıyla uyumludur. Ramazan alışkanlıklarından, gazetelerin verdiği kuponla ürün almaya dek hayata dair ince ve gerçekçi detaylar sunan *Meleğin Düşüşü*, ensest konusunu da dile getiriyor. Son olarak *Atlıkarınca* filminde karşımıza çıkan ensest mevzusu Türkiye'nin kanayan yaralarından biri. Zira babasının tacizine uğrayan kadınlar, çocuklar, bu durumu kimseye açıklayamıyorlar. Olay ortaya çıktığında da genelde mağdur olan değil suçlu olan korunuyor ve olay örtbas ediliyor.

8-) Film, yönetmenin diğer filmlerine oranla ne kadar gerçekçi?

Kaplanoğlu'nun ilk filmi olan *Herkes Kendi Evinde*, gerçekçi öğeler taşımakla birlikte sinemanın klasikleşmiş anlatı tarzına uymaktaydı. *Meleğin Düşüşü*'nden sonra gelen *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* filmleri ise gerçekçi anlatımla masalsi anlatımın bir bileşimidir.

Efsanelere, masallara ve hatta mitolojiye göndermelerin de yapıldığı Yusuf üçlemesinden daha yalın ve gerçekçi bir çalışmadır *Meleğin Düşüşü*.

9-) Son tahlilde filmi hangi sebeplerden dolayı gerçekçi bir film olarak tanımlamak mümkün?

Semih Kaplanoğlu'nun *Herkes Kendi Evinde*'den sonra çektiği ilk film olan *Meleğin Düşüşü*, Kaplanoğlu'nun sonradan çekeceği filmlerin gerçekçi yapısı hakkında ilk sinyalleri vermiştir. Zamanın akışını olduğu gibi kullanan ve filmsel zaman kavramını filmlerine yansıtmayı pek tercih etmeyen yönetmen, *Meleğin Düşüşü*'nde de zamanı gerçekçi kullanıyor. Örneğin eve gelen Zeynep'in yemek hazırlama süreci olduğu gibi veriliyor. Ayrıca yönetmen kimi zaman plan-sekanslar tercih ediyor. Mesela, Zeynep, kırmızı geceliği çıkartıp odasından gelene ve babasına yemek hazırlayana dek geçen uzun plan-sekansta olduğu gibi... Burada, kızını gecelikle gören babanın tüm ruh halini yansıttığını mutfakta görüyoruz.

Gerçekçi sinemanın temel özelliklerinden olan amatör oyuncu kullanma durumu *Meleğin Düşüşü* filminde açık şekilde görülmektedir. Şimdilerde birçok önemli filmde gördüğümüz Tülin Özen'in ilk uzun metraj çalışması olan filmin bir diğer amatör oyuncusu da, hiçbir deneyimi olmamasına rağmen Semih Kaplanoğlu'nun kafasındaki tipe en yakın kişi olduğu için seçilen, babayı canlandıran Musa Karagöz'dür. Yönetmen, oyuncularını uzun bir hazırlık dönemiyle rollerine hazırlamıştır.

Bunun yanı sıra, titiz mekan seçimi ve sanat yönetimi filmin inandırıcılığını olabildiğince artırıyor. Kimi zaman doğaçlamaya kaçmış izlenimi veren diyaloglar gerçekçilik hissini artırıyor. Özellikle de Tülin Özen'in duru oyunculuğu, o kesimin ruh hallerini, hal ve tavırlarını yansıtmada ki başarısı, filmi bir adım daha öne götürüyor. Film içerisinde birkaç sahnede kullanılan klasik müzik haricinde müzik duyamıyoruz. Bu kesinlikle bilinçli bir tercih olarak seyirciye sunuluyor. Zira müzik, içine girdiği sahnenin etkisini değiştirdiğinden gerçekçi yapıyı bozabilen bir unsur. *Meleğin Düşüşü* filminde müzik kullanılmaması kesinlikle gerçekçiliği artırıyor.

3.7.5. Çoğunluk Filmi

Yeni sinemacılar grubuyla uzun yıllar çalışan Seren Yüce'nin, ilk filmi *Çoğunluk* Türk aile yapısına, dolayısıyla da Türk toplumuna eleştiriler getirmektedir.

3.7.5.1. Yönetmenin Hayat Hikayesi

Seren Yüce, 1975 yılında İstanbul'da doğdu. Bilkent Üniversitesi Arkeoloji bölümünden mezun oldu. 1999 ve 2005 yılları arasında televizyon dizilerinde yönetmen yardımcılığı yaptı. 2006'da Özer Kızıltan'ın filmi *Takva*'da, Fatih Akın'ın filmi *Yaşamın Kıyısında*'da, Yeşim Ustaoglu'nun filmi *Pandora'nın Kutusu*'nda birinci asistan olarak görev yaptı. *Çoğunluk*, Seren Yüce'nin ilk uzun metraj filmidir.

3.7.5.2. Yönetmenin Sinema Dili

Seren Yüce önemli yönetmenlerle çalıştıktan sonra ilk uzun metraj filmini 2010 yılında çekti. Aileyi bir çıkmaz sokak olarak niteleyerek oradan kurtulmamanın da toplumda yoğun yaralar açabileceğini sorgulayan filmin, toplumdaki çoğunluğu hangi kesimin oluşturduğuna dair ipuçları veren bir yapısı var. Robert Bresson'a yakın yönetmenlik stiliyle bu ikilemin cevabını arayan Yüce, kesin hatlarıyla bir İstanbul ya da Türkiye portresi çıkartarak, sosyopolitik anlamda derin noktalara iniyor. Seren Yüce, kimi yönetmenlerin beşinci filmlerinde bile rastlayamayacağımız bir sinemasal zekaya sahip. “Çokça sessizlik, kamerayı aksiyonun zıttında bir yere sabitleme tekniği, geniş ölçekli objektifler gibi öğelerden beslenirken daha önce Zeki Demirkubuz, Tayfun Pirselimoglu gibi yönetmenlerde gördüğümüz ‘toplumun altında saklanıp geri dönen gerçekler’ meselesini hakkıyla kavramayı başarıyor.” (Akça, 2010)

Serdar Akbıyık, 16 Ekim 2010 tarihli Star gazetesinde çıkan yazısında filmdeki karakterlerin gerçekçiliğinden söz ediyor. Karakterlerin gerçekliği ve hayatın içinden vücut bularak çıkması filmin en büyük başarılarından biri. Yönetmen senaryoda karakterler üzerinden böyle bir başarı yakalarken o karakterleri canlandıran oyuncuların ise performansı izleyiciyi havaya uçuruyor.

“Seyirci, çok iyi bildiği eşyaların, çok iyi bildiği repliklerin, çok iyi bildiği sıkıntının kucağında gevşeyemeden gizli kamera görüntülerinin kirli şantajıyla karşılaşmışçasına uğursuz bir uğultuyla ürperiyor. Seyretmekte olduğumuz, Yüce'nin gözü tarafından mahremiyeti ihlal edilerek yakalanmış kurbanların hikâyesi. Ama...yoksa benim annem mi şu kadın? Bu adam babamı nereden tanıyor? Eşya aynı yerden yaralı... Çoğunluk ense kökümüzde. Ayna yüzümüze tükürüyor” (Türker, 30.10.2010)

3.7.5.3. Yönetmenin Filmografisi

Seren Yüce 2010 yılında *Çoğunluk* adlı filmi çekmiştir.

3.7.5.4. Film Özeti

Mertkan'ın hayatı basittir: babasının inşaatlarının getir götür işlerine bakar, arkadaşlarla alışveriş merkezlerinde sağı solu keser, arabayla turlar. Bu basitliğe bir anlam bulmak için pek de hevesli değildir. Askere kısa bir süre daha gitmemek ya da kısa dönem askerlik yapmak için açık öğretim okumaktadır. Bir gün mahallelerindeki bir büfede çalışan ve kendisine yakınlık gösteren Kürt kökenli Gül'ün evine gider. Aralarında bir elektriklenme olur. Arkadaşlarının Mertkan'a tavsiyesi ise, o kızla sadece birkaç kez cinsel birleşme yaşayıp, ondan ayrılmasıdır. Gül'ü ailesi ile de tanıştıran Mertkan, babasının da tepkisiyle karşılaşır. Arkadaşlarıyla eğlenmeye gittiği disko dönüşü, alkollü bir haldeyken bir taksiciye arkadan çarpar. Babasından oldukça azar ıdır. Üstüne üstlük taksici işyerine gelerek babasına da bela olur. Hayata dair büyük ikilemler yaşayan Mertkan, babasının ve arkadaşlarının baskılarına karşılık Gül'ü terk eder. Bir süre İstanbul'dan uzaklaşmak isteyen Mertkan, babasının şehir dışındaki bir inşaat şantiyesinin başına geçer. Düşünür, taşınır ve sonunda, tam da ailesinin ve genel toplum yargılarının istediği bir adama dönüşerek İstanbul'a geri döner.

3.7.5.5. Film Analizi

1-) Film hangi yıllarda geçiyor ve geçtiği yılları yansıtıyor mu?

2010 yapımı *Çoğunluk* günümüz Türkiye'sini yansıtmaktadır. Standart bir Türk ailesinde, ağırlıklı olarak aile içi ilişkileri baz alarak, genel bir Türkiye panoraması çıkarmaktadır.

2-) Başkarakterlerin cinsiyetleri, meslekleri ve sınıfları neler?

Mertkan, 20'li yaşlarda, henüz askerliğini yapmamış, anne ve babasıyla yaşayan bir gençtir. Babasının işlerine yardım etmektedir. Mertkan'ın babası Kemal, müteahhitlik işleriyle uğraşan, 50'yi geçkin, orta-üst sınıfa mensup biridir. Yüksek tahsilli değildir. Mertkan'ın annesi Nazan, ev hanımıdır. Gül, Kürt kökenli bir üniversite öğrencisidir. Maddi durumu yerinde değildir. Çalışmaktan okula da pek gidememektedir. Üniversite haricinde bir büfede çalışmaktadır.

3-) İçinde buldukları sosyal konum ve toplumsal statüleri nasıl?

Kemal, gerek işi, gerekse düşünce yapısı ve normalliği ile toplum tarafından saygı görmektedir. Karısını, çocuğunu ve vatanını düşünen, koruyan ve onlar için malına mal kattığını söyleyen bir adamdır. Mertkan, ailesinin himayesinde genelde baba parası yiyerek büyümüş biridir. Arkadaşları tarafından kabul gören ama şekillendirilmeye müsaittir. Nazan ise klasik bir Türk ev hanımıdır. Evi çekip çeviren, her akşam düzenli olarak kocasına ve oğluna yemek yapan, sofraya kuran biridir. Kocasını ve oğlu tarafından sevilse de, istediği ilgi ve saygıyı göremez. Gül, kan davası yüzünden İstanbul'a kaçmış, Kürt kökenli bir kızdır.

4-) Başkarakterlerin diğer karakterlerle ilişkileri nasıl?

Mertkan için babası Kemal kesinlikle bir idol değildir. O ne babasını ne de hayatındaki başka birini kendisine örnek alır. Kemal ise, Mertkan'ın kendisini örnek almasını, büyüdüğü ve evlendiği zaman tıpkı kendininki gibi sıradan ama güvenli bir hayat sürmesini diler. Bu yönde de, alttan alta oğlunun kafasına girmeye çalışır. Onu, kendi işinin veliahdı olarak görür. Mertkan babasına karşı hiçbir zaman saygısız bir tutum içine girmemiştir. Kemal sık sık, Mertkan'a kendi işiyle ilgili zorla sorumluluklar yükler. Babası, yapmak istemediği davranışları ona dayattığında bile sesini çıkartmaz, karşı gelemez. Bu da, Mertkan'ı daha da sıkıştırılmaktadır. Mertkan'ın abisini fazla görmeyiz. Zira o, artık kendi ayakları üzerinde duran, işinde gücünde olan ve dolayısıyla toplumun artık laf söyleyemeyeceği bir insan olmuştur. Mertkan bile abisine, sen ne güzel evlendin kurtuldun, der.

Mertkan, ilk kez bir kız arkadaş edindiğinde bile Gül'e karşı ne yapacağını bilemez. İlk deneyimidir ve Gül'e karşı deneyimsizmiş gibi durmak istemez. Cinsel ihtiyaçlarını gidermek için de Gül'e muhtaçtır. Ancak Gül'ün, uzun vadeli bir ilişki istemesi, Mertkan'ı sevmesi, Mertkan'ı bir kez daha köşeye sıkıştırır. Zira, hem ailesi hem de arkadaşları Gül'le uzun süreli bir beraberliğin olmaması yönünde Mertkan'a baskı yaparlar. Tıpkı Mertkan gibi, kendi memleketinde baskı gören Gül'ün, İstanbul'da yaşamasının en büyük sebebi özlediği özgürlük duygusudur. Ama bir kadın olarak Mertkan'ın da varlığına ihtiyacı vardır. En büyük hayali yakışıklı bir erkek bulup onunla evlenmektir.

Kemal otoriter bir aile reisidir. Osmanlı erkeğidir. Cuma namazlarını kaçırmaz. Ailesi de dahil, zaman zaman dediğini yaptırabilmek için oldukça katılaşır. Korkusuzdur. Apartmanlarının önünde, Mertkan'ın parasını çıkışmadığı için oğlunu aşağılayan taksi şoförüne bile hiç düşünmeden girer. Ailesini ve işini korumak için her şeyi göze almıştır.

Kendi arkadaşları içinde oldukça saygı görür. Onun için şimdilik en büyük utanç kaynağı, Mertkan'ın hala askerliğini yapmamış ve işini eline almamış olmasıdır.

Nazan kocasından ilgi bekler. Akşam yemeklerinde bunu açıkça dile getirdiğinde bile Kemal tarafından azarlanır, Mertkan tarafından sakinleştirilmeye çalışılır. Oğlunun kendisine hiçbir şey anlatmaması bile onun yalnızlığını artırır. Mertkan'ın hayallerinin ya da bir hedefinin olmaması da Nazan'ı üzer. Ona alttan alta laf sokar.

5-) Başkarakterlerin içinde buldukları psikolojik durum nasıl?

Mertkan, oldukça tepkisiz, apolitik, hayata karşı çoğunlukla bir ilgisi olmayan, hatta hayattan herhangi bir beklentisi de olmayan yeni nesil kuşaktan bir gençtir. Boş zamanlarında arkadaşlarıyla buluşup büyük alışveriş merkezlerinde takılan, onlarla birlikte bar tarzı eğlence mekanlarına giden Mertkan'ın herhangi bir tutkusu yoktur. Genel anlamda insanları çok sevdiği de söylenemez. Küçüklüğünden beri evlerine temizliğe gelen gündelikçi kadına karşı bile şiddet uygular. Yıllar sonra kadının öldüğünü duyduğunda hiçbir üzüntü belirtisi göstermez. Şimdiye dek doğru düzgün bir ilişkisi olmamıştır. İlk kez Gül'le yakınlaşır. Ancak gerek arkadaşları gerekse aile baskısı tarafından Gül'le beraber bir geleceği olamayacağını az çok tahmin eder. Ondan vazgeçmek zorunda kaldığını anladığında da, gece arabesk şarkıları dinleyerek odasında ağlar. Babasının arkadaşlarından birinin, üzerine vazife olmamasına rağmen, ona sürekli askere ne zaman gideceğini sorması bile Mertkan için eziyettir. Ancak kimseye ağzını açıp da, size ne, diyemez. Baskılara dayanamayıp Gül'ü terk ettikten sonra, şehir dışına giderek babasının inşaatının başına geçer. Önceleri orada da her şeye karşı ilgisizdir. Ancak, yavaş yavaş bir değişime girer ve çoğunluktan biri olur. Filmde bu keskin değişim her ne kadar iyi yansıtılmamış olsa da, Mertkan'ın içinde birikenlerin bir sonucu olduğu aşikardır.

Kemal, standart bir Türk ailesinden gelen ve yine standart bir Türk ailesi kuran bir müteahhittir. Şimdilerde en büyük amacı, oğlunun askere gidip gelmesi, işini eline alması ve kendisi gibi çoluğa çocuğa karışmasıdır. Kemal, sadece Mertkan üzerinde değil, karısı Nazan'da, çalışanlarında ve de genel olarak kendisi gibi olmayan herkes üzerinde baskı kurmaya çalışır. Düz bir mantığa sahiptir. Fazla çetrefilli düşünmez. İşini halletmek için rüşveti bile göze alır. Garajının önüne park edilmiş bir aracın aynasını tekmeyle kıracak kadar tahammülsüzdür. Tek istediği oğlunun da kendi gibi bir vatandaş olmasıdır. Çünkü ona göre en doğrusu budur. Diğer her seçenek Kemal tarafından ötekileştirilmiştir.

Nazan, ne oğlu ne de kocasıyla doğru düzgün iletişime giremeyen, sıradan bir ev kadınıdır. Çünkü onu kimse anlamaz. Geceleri mutfakta bir sigara yakıp için için ağlar.

Kaderine isyan eder. Oğullarının nasıl bu kadar duygusuz olduğunu anlayamaz. Kendini suçlar. Oysaki, ailesinin her isteğini zamanında yerine getirmiş, yemeklerini yapmış, bulaşık ve çamaşırlarını yıkamıştır. Nerede hata yaptığını sorgular.

Gül, çaresiz bir şekilde Mertkan'ı sevmiştir. Onun etnik kökenini umursamaz. Mertkan, Gül için önce insandır. İstanbul'daki izini bulan bir akrabası Gül'ü memleketi Van'a geri götürmek ister. Bir yandan Mertkan'la ilişkisini oturtmaya çalışan Gül, bir yandan da peşindeki akrabalarını atlatmak zorundadır. Gül, Mertkan'ı kendisine bağlamak için cinselliğini bile kullanır. Ancak aile ve arkadaş baskısına kurban giden Mertkan, aşkını sahiplenememiştir.

6-) Filmin geçtiği mekanlar ve özellikleri neler?

Film ağırlıklı olarak İstanbul'da geçmektedir. Mertkan'ın evi, Gül'ün evi, Kemal'in işyeri ağırlıklı olarak kullanılan kapalı mekanlardır. Bunun yanı sıra Kemal'e ait inşaat da, özellikle filmin sonlarına doğru kullanılmaktadır. Bunların haricinde Kemal'in arabasında da önemli sahneler geçmektedir. Mertkan'ların evi orta-üst düzeye mensup ailelerin evlerine göre gerçekçi bir şekilde düzenlenmiştir; ne aşırı lükse kaçan, ne de kalitesiz eşyalarla dolu bir ev...

7-) Filmin konusu, dönemin sosyal yapısına uygun mudur?

Film, içinde bulunduğumuz Kürt sorunu polemliğini de aktaran ve genel olarak Türk aile yapısının ahlaki ve manevi değerlerini tüm gerçekliğiyle ortaya koyan bir yapımdır. Ortalama bir Türk ailesinin, askerlikten evliliğe, iş hayatından ilişkilere kadar, değişmez bakış açısını irdeleyen film, yeniliklere karşı ne kadar kapalı olunduğunun altını çizmektedir. Kemal'in oğluna, kendin gibilerle takıl ifadesi, toplumun, kendinden olmayanları, kendi etnik kökeninden gelmeyenleri, kendisi gibi düşünmeyenleri, hatta kendi sınıfsal statüsünde olmayanları, ne kadar çabuk ötelediğinin, ötekileştirdiğinin bir resmidir.

8-) Film, yönetmenin diğer filmlerine oranla ne kadar gerçekçi?

Film yönetmenin ilk uzun metraj çalışmasıdır.

9-) Son tahlilde filmi hangi sebeplerden dolayı gerçekçi bir film olarak tanımlamak mümkün?

Seren Yüce, Yeni Sinemacılar grubuyla uzun yıllar çalışmış bir yönetmendir. Onların Türk sinemasına getirdiği yeni soluk, Yüce'nin de filmine yansımıştır. Serdar

Akar'ın *Gemide*'si, Kudret Sabancı'nın *Laleli'de Bir Azize*'si, Özer Kızıltan'ın *Takva*'sında olduğu gibi doğal oyunculuklar, hayatın içinden hikayeler, abartısız ve gündelik replikler, *Çoğunluk* filminin de yapıtaşlarını oluşturmaktadır.

Son dönem Türk sinemasının başarılı örneklerinden olan *Çoğunluk*, birçok festivalde de hak ettiği övgüyü ve ödülleri almıştır. Gerçekçi bir yapı kurmak ve seyirciyi filme daha çok dahil edebilmek için genelde hareketsiz ve göz hizasında bir kamera tercih etmiştir. Kimi zaman oyuncularına doğaçlama imkanı tanımıştır. Kurgusal anlamda düz bir anlatımı seçen Yüce, gerçekliği bozacak, seyirciyi yabancılaştıracak hiçbir sahne kullanmamıştır. Öyle ki, filmin sonundaki, Mertkan'ın taksiciye sarılıp ağladığı rüya sahnesi bile, birçok seyirciyi yaşanmış bir sahne gibi gelmiştir.

Gerçekçi sinema tıpkı *Çoğunluk*'da olduğu gibi sık sık toplumsal eleştiriye yer verir. Bireyden yola çıkarak topluma ayna tutar. Eğlenmek için film izlemeyi tercih eden seyirciden çok belirli bir bilgi ve birikime sahip, sanatsal beğenisi yüksek, çözümleyici seyirciyeye hitap eder.

3.7.6. Gölgeler ve Suretler Filmi

Tabutta Röveşata filmiyle sinemaya adım atan Derviş Zaim'in son filmi *Gölgeler ve Suretler*, Kıbrıs sorununa gerçekçi bir yaklaşımla dikkat çekmiştir. Özellikle de objektif bakış açısıyla olaya yaklaşan Zaim, her iki taraftan da olumlu tepkiler almıştır.

3.7.6.1. Yönetmenin Hayat Hikayesi

Gerçek ismi Derviş Zaimağaoğlu olan yönetmen 1964 yılında Kıbrıs Gazimağusa'da doğdu. Boğaziçi Üniversitesi'nde İşletme okuduktan sonra İngiltere Warwick Üniversitesi Kültürel Çalışmalar Dalı'nda yüksek lisans yaptı. Ayrıca Londra'da Hollywood Film Enstitüsü tarafından organize edilen bağımsız film yapıcılığı ile ilgili kursa katıldı. Ülkeye döndükten sonra çeşitli televizyonlarda yönetmenlik yapan Derviş Zaim, 1995'te yayınlanan romanı *Ares Harikalar Diyarında* ile Yunus Nadi Roman Ödülü'nü kazandı. Derviş Zaim, film çalışmalarına 1991'de deneysel videosu *Hang the Camera* ile başladı. Ardından bir televizyon belgeseli olan *Caminin Etrafındaki Taş* geldi. Zaim'in uzun metrajlı filmleri ve belgeselleri yerli uluslararası film festivallerinde birçok ödül kazandı.

3.7.6.2. Yönetmenin Sinema Dili

Derviş Zaim 1996 yılında çektiği *Tabutta Röveşata*'yla Yeşilçam ile yeni Türk sineması arasındaki ince bağın altını çizmiş, aynı zamanda da bir köprü olmuştur. Her

fırsatta, Yeşilçam'ın küçümsenmemesi, unutulmaması gerektiği mesajlarını da veren Zaim, çektiği her filmde bu düşüncesine ne kadar bağlı olduğunu da ortaya koymuştur. Derviş Zaim'in yeni Türk sinemasının kapısını araladığı birçok kaynak ve yazıda savunulur.

“1996 yılında ilk yönetmenlik denemesini gerçekleştiren Derviş Zaim Tabutta Röveşata ile çokça konuşulan ve bol ödül alan bir çıkış yapıyordu. Meslektaşlarının bir bölümü iyi film yapabilmek için büyük bütçeler oluşturmaya çalışırken Derviş Zaim, adeta var olmayan bir ekiple biraz kısa film esprisi ve anlatımıyla deneysellikten yana olan veya daracak bütçesi yüzünden öyle olmak zorunda kalan bir çalışmaya imzasını atıyor ve Ahmet Uğurlu, Tuncel Kurtiz, Ayşen Aydemir gibi isimlerin oynadığı marjinal anti kahramanlarının gerçekliğini aşip sanki düşsel bir dünya yaratıyordu” (Scognamillo, 2003: 433-434).

Derviş Zaim, *Filler ve Çimen* adlı filminde devlet-mafya ilişkilerini ve polis bağlantılarını anlatır. Film, klasik polisiye filmlerin dışında bir çalışmadır. Siyasal özellikler taşır ve içinde farklı türleri barındırır. Suç dünyasını göstermesi açısından cesur bir filmidir (Özgüç, 2005: 141).

2003'te çekilen *Çamur*, Kıbrıs'ta askerliğini yaparken bilinmeyen bir hastalığa yakalanarak konuşma yeteneğini kaybeden bir gencin şifalı bir çamurla iyileşmesini bir kara güldürü anlayışı ile ele alırken, dolaylı bir biçimde Kıbrıs'ın bölünmüşlüğüne de değinmiştir (Teksoy, 2007: 93). Zaim, hastalık metaforu üzerinden Kıbrıs sorununa eğilirken mitolojik bir figürü temel alarak farklı çözümler içine girer. Gerçekçi, sembolik ve sürrealist üslupları harmanlar (Pay, 2009: 41).

Derviş Zaim, *Çamur* filminden sonra geleneksel Osmanlı sanatlarını arka perde olarak kullanan bir üçleme çekti; *Cenneti Beklerken*, *Nokta*, *Gölgeler ve Suretler...* Sırasıyla minyatür, hat ve gölge oyunu sanatını filmlerinde fon olarak kullanmayı tercih etti. Türk sinemasında ilk kez uygulanan bu tercih, filmlerinin kalitesini arttırmakla kalmadı, sinema sanatının unutulmaya yüz tutmuş bu üç sanatla ne kadar bağıntılı olduğunu ortaya koydu.

Cenneti Beklerken Türk sineması adına oldukça önemli bir filmidir. Filmin şiirsel büyüünün yanında buralara ait bir fantezi, epik gibi de izlenebilecek olmasının seyircinin üzerindeki etkisi büyüktür. Biçimsel olarak da sık sık minyatürlere başvuran Zaim, düz bir anlatı yapısını çeşitlendirmenin çok faydalı bir yolunu bulmuştur (Topçu, 2010:17).

Söz konusu üç filmde de, iktidar sorunu, tarihe bakış açısı ve suç gibi konular işlense de biçimsel kaygının ağır bastığı gözlenmektedir. Özellikle de *Nokta* filminde...

Aslıhan Doğan Topçu, *Derviş Zaim Sineması Üzerine* adlı kitabında *Nokta* filmini gerçekçiliğe aykırı bulmaktadır. Topçu'ya göre, *Nokta* ilk bakışta Todorov'un anlatı

şemasına uygun ilerlemektedir. Ancak olay örgüsünün neden sonuç ilişkisi bir süre sonra zayıf kalmaktadır. Film mekanının statik yapısı ve 13. yüzyıldan günümüze yaşanan zaman sıçraması ilginçlik-inandırıcılık dengesini bir nebze de olsa zayıflatmaktadır. Filmdeki gerçekçi anlatımı bozan ise; anlatı biçimine dair öğelerin doğru kullanılmamasıdır. Filmin dramatik biçim mantığına uygun bir hikaye anlatma çabası içine girmesi ancak biçimsel arayışların içinde kaybolarak son derece yetersiz bir hikaye anlatması gerçekçi anlatımı zedeler (Topçu, 2010:210).

Derviş Zaim'in son çalışması Kıbrıs sorununa yakından bakan ve yaşanmış olaylardan yola çıkarak, Kıbrıs'taki bölünmenin nasıl çıktığına dair öngörüler öne süren *Gölgeler ve Suretler*'dir. Objektif ve gerçekçi bir yaklaşımla ortaya koyulan savlar, filmin gösterime girmesinden sonra hem Türk hem de Rum tarafınca anlayışla karşılanmış, filmin tarafsız bakış açısı takdir edilmiştir.

Yönetmen, filmlerinde dünya görüşünü aktarmada çekingen davranmaz. Filmleri gündemi takip eden, sorunları ortaya koyan ve seyirciye sorular sordurmayı amaç edinen konulara sahiptir. Öykülerinde tesadüflere, ani iniş-çıkışlara fazla yer yoktur. Bu bağlamda da gerçekçi sinemanın izleğinde işler ortaya koyar. Ancak yeri geldiğinde sembolizmi ve gerçek üstü öğeleri de kullanmaktan çekinmez. Karakterleri problemler yaşayan, ancak bu problemleri aşmak için mücadele eden insanlardır. Filmlerinde politik yansımaları sıkça kullanır. Kimilerine göre filmlerini anlaşılmasız kılan metaforik göndermelere başvurur. İlk bakışta birbirleriyle ilişkisi olmayan farklı öğeleri kullanarak anlatımını farklılaştırır, güçlendirir. Ebru sanatı ile koşucu kız, çamur metaforu ya da gölge oyunu ve Kıbrıs sorunu, hat sanatı ile suç ve vicdan kavramı gibi (Pösteki, 2005:55-56).

“Onun filmleri, geçmişte kaldığı düşünülen ve artık kaydettiği gelişmeler takip edilmeyen geleneksel sanatlardaki çağdaşlaşma potansiyelini işleyerek sinematografiyle harmanlar. Doğu'nun her dalda kendi sanatları kendi üslupları varsa sinemada da kendine özgü bir dili olabileceği fikrinden hareketle Batı kökenli yedinci sanatın bir sentezini yaratmaya çalışır. Tasavvuf ise bütün yapıtlarının alt metnine sinmiştir. İnsanlığa yön veren pek çok filozof ve sanatçının yapıtlarından feyiz alarak zenginleştirir çalışmalarını. Zaim, filmlerinin çok katmanlı yapılar olmasını, bir suç öyküsü gibi de izlenebilmelerini hedefler” (Taşçıyan, 2011: 98).

3.7.6.3. Yönetmenin Filmografisi

Derviş Zaim'in yönetmenlik yaptığı filmler şunlardır: *Gölgeler ve Suretler* (2010), *Nokta* (2008), *Cenneti Beklerken* (2005), *Çamur* (2002), *Filler ve Çimen* (2000), *Tabutta Röveşata* (1996).

3.7.6.4. Film Özeti

Filmin özetine geçmeden önce filmin tarihsel altyapısını kavrayabilmek adına kısaca Kıbrıs olaylarının doğuşuna bakmak gerekir. Kıbrıs, 1960 yılına kadar Rum ve azınlıktaki Türk toplumlarından oluşan bir İngiliz kolonisiydi. Ülkenin iki toplumu adada dağınık biçimde ve genel olarak barış içinde yaşıyordu. 1955 yılında Kıbrıs'lı Rumlar EOKA adlı gizli bir örgüt kurdular ve Yunanistan'la birleşmek için silahlı mücadeleye giriştiler. Kıbrıs'lı Türkler bu hareketi bir tehdit olarak algıladılar ve karşılığında TMT örgütünü kurarak adanın bölünmesini önerdiler. 1960 yılında uzlaşma sonucu Kıbrıs'a bağımsızlık verildi. Adanın Yunanistan'la birleşmesi veya taksim edilmesi planlarından vazgeçildi. Geçici bir barış dönemi başladı. 1963 yılında Kıbrıs'lı Rumlar, devletin işlevlerini yerine getiremediğini öne sürerek, anayasal değişiklikler önerdiler. Kıbrıs'lı Türkler bu değişiklik önerilerini kabul etmediler. Kıbrıs'lı Rumlar ve Türkler arasındaki gerilim toplumlar arası çatışmayı ivmelendirdi. Daha iyi silahlanmış olan Kıbrıs'lı Rumlar, Yunanistan'la birleşmeyi gerçekleştirmek adına, Kıbrıs'lı Türkleri yerleşim yerlerinden atmaya başladılar. Ardından Türkiye Cumhuriyeti'nin başlattığı askeri hareketle olaya müdahale edildi. Bu ortamda geçen hikaye gerçek olaylara dayanmaktadır.

“Film, 1963’ün Kıbrıs’ında Rumların ENOSİS planı doğrultusunda Türklere saldırılarıyla başlayan olaylara odaklanarak, Karagöz oynatıcısı babasını kaybeden ergenlik çağındaki bir kızın serüvenini anlatıyor. Babası Karagözcü Salih’ten ayrı düşen, yakın köylerden birindeki amcasının evine sığınan Ruhsar’ın olan biteni anlama, olgunlaşma ve haliyle ‘karşı tarafa’ nefretinin büyümesi üzerinden akıyor öykü. Zaim, o güne dek barış içinde yaşayan insanların gırtlak gırtlığa gelmelerinin, birden güvensizliğe kapılmalarının ardındaki siyasi ve psikolojik katmanları, İngilizlerin ada üzerindeki oyunlarını da işin içine katarak, seyirciyi ‘yalanlar’ ve ‘gerçekler’le yüzleştirmeyi başarıyor” (T. Arslan, 11 Mart 2011).

3.7.6.5. Film Analizi

1-) Film hangi yıllarda geçiyor ve geçtiği yılları yansıtıyor mu?

Film 1963 yılında Kıbrıs'ta geçiyor. Gerçek olaylardan yola çıkarak kurgulanan *Gölgeler ve Suretler*, objektif bir gözle her iki taraftan da gerçekçi yaklaşımlar sunuyor. Uzun araştırmalar ve titiz bir senaryo sonucu çekilen film, hem Türk, hem Rum tarafından övgüler aldı.

2-) Başkarakterlerin cinsiyetleri, meslekleri ve sınıfları neler?

Kıbrıs'ta geçen hikayede genel olarak karakterlerin meslekleri pek belirtilmemiştir. En belirgin Ruhsar'ın babası Salih, Karagöz-Hacivat oynatarak geçimini sağlayan bir gölge

oyuncusudur. Ruhsar ergenlikten yeni çıkmış genç ve güzel bir kızdır. Veli, köyün önde gelen ve sözü dinlenen büyüklerindedir. İçten içe Anna'ya aşiktir. Anna da köyün önde gelen Rum kadınlarından. Cevdet, Veli'nin en yakın arkadaşlarından. İşlerinde ona yardım eder. Ahmet köyün genç delikanlılarından biridir. Ruhsar'a ilgi duyar. Anna'nın oğlu Hristo da köyün Rum gençlerinin önde gelenlerindedir.

3-) İçinde buldukları sosyal konum ve toplumsal statüleri nasıl?

Filmdeki karakterlerin hemen hepsi 1963 yılındaki olaylara kadar bir arada yaşayan, arkadaşlık, dostluk hatta akraba ilişkileri kuran komşulardır. İyi kötü her iki tarafın da birbirine karşı hoşgörüsü, anlayışı gözlemlenmektedir.

4-) Başkarakterlerin diğer karakterlerle ilişkileri nasıl?

Veli, Anna, Ruhsar, Ahmet, Hristo ve Cevdet filmin lokomotif karakterleridir. Hristo haricinde neredeyse hepsi olaylara aynı bakış açısından bakmaktadırlar.

5-) Başkarakterlerin içinde buldukları psikolojik durum nasıl?

Veli karakteri filmdeki en akli başında insanlardan biri olarak resmedilmiştir. Yaşadığı köyde Türk'lerin azınlıkta kaldığını bilmektedir. Bunun bilinciyle mantıkla hareket etmeye ve etrafında galeyana gelen insanları yatıştırmaya çalışır. Öyle ki, köyün kahvehanesinde Rum ileri gelenlerinden birileriyle konuşur ve gençlerine mukayyet olunması gerektiğini söyler. Ancak Veli'nin yeterli insan ve silah gücü olsa, Rum'lara karşı neler yapabileceğini kestirmek zordur. Belki, o da karşı tarafa güç kullanmayı ve zorbalığı yeğleyecektir. Ancak Veli daima temkinli olmaktan yanadır. Her ihtimale karşılık silah temin eder. Komşusu Anna'ya ilgisi vardır.

Anna da tıpkı Veli gibi, ılımlı bir ruh haline sahiptir. Bunca yıllık komşuluk hatırımın bir yana bırakılıp, karşılıklı güç kullanmanın doğru olmayacağını düşünür. Başta oğlu Hristo olmak üzere Rum gençlerini sakinleştirmeye çalışır. Onun da Veli'ye karşı kalbi boş değildir. Anna'nın barışçı yaklaşımı Rumların da dikkatinden kaçmaz. Bir süre sonra dışlanır.

Genç ve güzel Ruhsar, babası Salih'i kaybettikten sonra iyice şüpheli ve endişeli biri olup çıkar. Rumlara güven olmayacağını düşünür. Ortalığı galeyana veren en azından etrafa şüphe tohumları saçan biridir. Babasını bulmak için her yolu dener. Cesurdur. Etrafındaki erkekleri korkaklıkla suçlar. Hem savaşla hem de babasını aramakla uğraşan Ruhsar için bu süreç biraz da olgunlaşma sürecidir.

Anna'nın oğlu Hristo da, Ruhsar gibi düşünür. O da Türk'lere güven olmayacağını, her an tetikte olunması gerektiğini vurgular. Türk genci Ahmet, Ruhsar'a vurulmuştur. Ona, babasını bulacağına dair söz verir. Ahmet bir yetimdir ve Veli tarafından büyütülmüştür. Ahmet, Veli'yi babası gibi görmektedir. Bir yere ait olma duygusu gençliğinin de verdiği heyecanla birleşince partizan yönü ortaya çıkmaktadır. Kendini etraftakilere ispat etmek ister. Veli ise Ahmet'in Ruhsar'a yaklaşmasını istememektedir. Köydeki ilk cinayeti gerçekleştiren Ahmet'tir. Panikle bir çobanı öldürür. Hristo ve Ahmet, iki tarafın da mantık dışı, sadece milliyetçi duygularla hareket eden gençlerini temsil eder.

6-) Filmin geçtiği mekanlar ve özellikleri neler?

Film, Kıbrıs'ın çeşitli köylerinde geçmektedir. Veli ve Anna'nın evi ağırlıklı olarak kullanılan kapalı mekanlardır. Bunun yanı sıra, Türk ve Rum gençlerinin toplandığı, kendi aralarında tartıştıkları ve örgütlendikleri kahvehaneler de kapalı mekanlar arasındadır. Filmin önemli bir bölümü, köy yakınlarındaki tarlalarda ve de özellikle son çatışma sahnelerini içeren sokaklarda geçmektedir. Kıbrıs'ın güneşli Akdeniz yapısını sık sık seyirciye hissettiren film, mevsimsel olarak bahar aylarını zemin edinmiştir. İki ulusun birbirine karşı yavaş yavaş oluşan nefretinin altı söz konusu mevsimsel dönüşümle de iyice çizilmiştir.

7-) Filmin konusu, dönemin sosyal yapısına uygun mudur?

Eski Rum cumhurbaşkanlarından Glafkos Klirides, „Enosisin gerçekleşmemiş olmasının Kıbrıs Rum toplumunda düş kırıklığına yol açtığını, 1960 anayasasında Kıbrıs Türk toplumuna fazla hak verilmesinin öfke ve hınç duygusuna neden olduğunu, belirtmiştir. Enosis mücadelesinin bir türlü sonuç vermemesi ve azınlık olarak görülen Kıbrıslı Türk'lerin devletin kurucu ortağı olması Rum'ların sabrını iyice taşırmıştı. Bir yandan Kıbrıs Cumhuriyeti'nin kuruluşundan memnuniyetsiz Kıbrıs'lı Türkler de Taksim rüyası görüyorlardı. Rumlar Enosis'e, Türkler Taksim planına ulaşmak için 21 Aralık 1963 tarihinden itibaren çatışmaya girdiler. Bu noktadan itibaren büyük küçük her yerleşim biriminde Rumlar ve Türkler, panik ve paranoyanın da etkisiyle birbirlerine girdiler. *Gölgeler ve Suretler*, işte bu buhranlı ve psikolojik olarak büyük baskıların yaşandığı dönemde küçük bir köyden yola çıkarak ve ağırlıklı olarak yaşanmış öykülere dayanarak toplumun resmini gerçekçilikle çizmiştir.

8-) Film, yönetmenin diğer filmlerine oranla ne kadar gerçekçi?

Derviş Zaim, çektiği tüm filmlerde gerçekçi öğelerden yararlanmıştır. Ama gerçekçiliği tüm film boyunca bir anlatı biçimi olarak kullandığı en önemli eseri *Tabutta Röveşata*'dır. Öyle ki, filmin İtalyan Yeni Gerçekçiliğe yakın olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. *Gölgeler ve Suretler* ise, geçmişte yaşanmış tarihi bir olayı tüm çıplaklığıyla masaya yatırıp, tamamen objektif bir bakış açısıyla dile getirmiştir.

9-) Son tahlilde filmi hangi sebeplerden dolayı gerçekçi bir film olarak tanımlamak mümkün?

Gölgeler ve Suretler filmi ilk bakışta klasik sinemanın bir ürünü olarak görünse de, derdini anlatırken gerçekçi film yapısının temel özelliklerinden faydalanır. Zamane olaylarını senaryoya aktarmadaki başarısıyla dikkat çeken ve kendisi de bir Kıbrıslı olan Derviş Zaim, uzun bir araştırma sonucu senaryoyu yazmıştır. Çeşitli röportajlarında 2003 yılından beri bu filmi çekmek istediğini ancak şartların olgunlaşmasını beklediğini söylemiştir. Tarihsel bir süreçten bakacak olursak, 2003 ve civarında, bölgedeki yasalar, gümrük kanunları, fiyat pahalılığı ve lojistik zorluklar dikkat çekmektedir. 2010 yılına gelindiğinde ise bu maddelerde görülen hafiflemeler Zaim'in filmini çekmesinde itici güç olmuştur.

Filmi gerçekçi kılan en büyük etkenlerden biri de doğal oyunculuklardır. Ana karakterlerin dışındaki çoğu oyuncu, Kıbrıs'ta çekimlerin yapıldığı köylerden seçilmiştir. Bu tarz doğal oyuncuların kullanımıyla gerçekleştirilen ve sokaklarda çekilen çatışma sahnesindeki gerçekçilik, hiçbir yabancılaşma gözlenmeden seyirciyi o sokaklara taşımaktadır.

Toplumsal sorunlara önem vermek, ulusal yaşayışı büyük bir dürüstlikle, insancıl bir tutumla yansıtmak, bu sorunları kendi doğal çevresinde ele alıp işlemek, dramatik yapıyı yaşamın doğal akışına uydurmak gerçekçi sinemanın önem verdiği özelliklerdendir. Gerçek insan yaşamlarını konu alışı ve konuyu doğal mekânlarda yeniden yaratması özellikleriyle belgesel filme yakın sayılırlar. Bu özellikler de göz önünde bulundurulduğunda *Gölgeler ve Suretler* filminin belgeselci tutumunu özümsemek zor olmayacaktır.

SONUÇ

Sinema sanatı var olduğu günden beri insanlara iki yoldan hizmet vermektedir. Bunlardan ilki sinemanın doğuşu ve ilk yıllarındaki kullanılış amacı olarak görülen, insanları eğlendirme işlevidir. Sinema sanatı, tarihsel gelişimi boyunca insanları eğlendirme görevini de üstlenmiştir. Günümüzde birçok seyirci sinemanın bu yönüyle ilgilenmektedir. Bu edim, sinema sanatının kitlelere ulaşmasını sağlamış, bir endüstri haline gelip, hızla yayılmasına vesile olmuştur. Sinemanın bu yönünü keşfeden Hollywood, daha çok para kazanmak uğruna sinemayı hayal dünyasına bürümüş ve seyirciyi büyülemeyi başarmıştır. Ancak sinemanın bir sanat dalı olduğu da unutulmamalıdır.

Sinemanın ikinci işlevi de edebiyat, tiyatro, müzik, resim ve benzeri sanat dallarıyla ruhunu doyurmaya çalışan izleyicisine sanatsal bir haz vermektir. Sinema sanatı bunu yaparken de, belli formlar ve kurallar içinde yol alır. Kimi zaman izleyicisini şekillendirirken, kimi zaman da seyirci topluluklarının beklentileriyle şekillenir. Üreticilerinin bilgi ve birikim doygunluğuyla orantılı olarak kalitesini arttıran sinema, toplumsal, siyasal ve ekonomik olayların etkileriyle de şekillenebilir. Hatta bu etkenler zaman zaman sinemada akımların doğmasına yol açmıştır; Alman Dışavurum Sineması, Fransız Yeni Dalga'sı, İngiliz Belge Okulu, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Dogma Akımı..vs.

Dünya sinema tarihine damgasını vuran akımlara bakıldığında bunların içinde en akılda kalan ve uzun süreli etkili olanları gerçekçilikle ilişkilendirilenlerdir. Rönesans döneminde sanat anlayışlarının içine girmeye başlayan, önemli düşünür, yazar ve sanatçılar tarafından benimsenen gerçekçi üsluplar, kuşaklar boyunca sanatın kullandığı yöntemlerden biri olagelmıştır. Aslen, gerçeğin yeniden ve güzel bir yorumla şekillendirilme kavramı olan sanat, gerçeğe ne kadar yakın olursa takipçisini o kadar etkilemiştir.

Yedinci sanat dalı olarak kabul gören sinema, kimi zaman gerçekçi yaklaşımları bir biçim olarak kullanmış, kimi zaman da, gerçekçi unsurları anlatım dilinde gerektiği yerde ve dozda kullanmıştır. Sinema sanatının bu kadar hızla insanların hayatına girmesinin en büyük etkenlerinden biri de, özdeşlemenin diğer sanat dallarına oranla filmlerde çok daha hızlı yapılabilmesidir. İnsanoğlu sevdiği, takip ettiği, ilgi duyduğu sanat eserinde özdeşlemeye ihtiyaç duyar. Gerçekçi sinema seyirciyi her zaman etkilemiştir. Sinema izleyicisi, gerçekçi filmlerde ya da gerçekçi öğeler kullanan filmlerde bu özdeşleşmeyi daha hızlı hisseder. Gerçeğin yalın aktarımı seyirciyi çabuk cezp eder.

Sovyet Toplumsal Gerçekçiliği, Şairane Gerçekçilik, Belge Okulu, Özgür Sinema, Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, Yeni Sinema ve son olarak Dogma Akımı, sinema tarihinde görülen belli başlı gerçekçi akımlardır. Dünya sinema tarihine damga vurmuş yönetmenler ve filmlerin bir bölümü bu akımlarla özdeşleşmiştir. Federico Fellini, Vittorio De Sica, Jean Luc Godard, Francois Truffaut, Sergey Eisenstein, Dziga Vertov gibi çok önemli yönetmenler bu akımların kurucuları ya da uygulayıcılarıdır. Sinemada biçim olarak gerçeği kullanan bu tarz yönetmenler, kendilerinden sonra gelen yönetmenlere de öncülük etmişlerdir. Neredeyse her ülke sinemasında bir şekilde gerçekçi filmler çeken yönetmenlere örnek olmuşlardır. Türkiye’de eskilerden Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ, Yılmaz Güney, Ömer Kavur gibi, yenilerden ise Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim, Tayfun Pirselimoglu gibi isimler dünya sinema tarihine geçmiş gerçekçi eserler üreten yönetmenlerden esinlenmişlerdir.

Gerçekçilik, Türk sinemasında hiçbir zaman başlı başına bir akım olamasa da, gerçekçi yapımlara imza atan, en azından bazı filmlerinde gerçekçi anlatımlar kullanan yönetmenler olagelmıştır. Yeşilçam döneminde sinemayı bir eğlence aracı olarak üreten sinemacılar ve tüketen sinemaseverlerden dolayı gerçekçi üslup fazla kabul görememiştir. Buna ek olarak bu dönemde Türk sinemasında görülen sansür uygulamalarının da etkisini göz ardı etmemek gerekir. Sansürle uğraşmak istemeyen sinemacıların, kolay yolu seçerek seyirci odaklı filmlere yöneldiği de bir gerçektir. Ancak Yeşilçam sistemi çöktükten yıllar sonra, özellikle 1990’ların ortasından sonra bir üslup olarak gerçekçiliği tercih eden yönetmenler çoğalmış ve bu yönde çektikleri filmlerle yurt içi ve dışı ödüllere imza atmışlardır.

2000 sonrası Türk sinemasında hızla artan gerçekçi yapımlar yeni kuşak genç yönetmenlerin de tercihi olmuştur. Günümüzden geleceğe doğru baktığımızda, Türk sinemasında bilinçli ve eğitilmiş sinemacıların çekeceği gerçekçi filmlerin sayısının artacağını söylemek zor değildir. Bu öngörü, Türk sinemasının dünya çapında daha çok tanınması anlamına da gelebilir. Hatta bir adım daha ileriye giderek gerçekçi sinemanın Türk sinemasının kurtuluş mücadelesinde oldukça önemli bir etken haline geleceğini de söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün (1989). **Sessiz Sinema**, Ankara: Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu Yayınları.
- Abisel, Nilgün (1994). **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Akbıyık, Serdar (16 Ekim 2010). “**Çoğunluk**”, Star Gazetesi.
- Akbulut, Hasan (2005). **Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak**, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akça, Kerem (2010). “**Aile Çıkmazı**”, Haberturk.com. Erişim: 05/05/2011
- Akpınar, Ertekin (2005). **10 Yönetmen ve Türk Sineması**, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Akşin, Sina (2007). **Kısa Türkiye Tarihi**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Altınar, Birsen (2005). **Metin Erksan Sineması**, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Altınsay, İbrahim (2011). “**Nuri Bilge Ceylan 3+1’lemesi**”, (Editör: Cem Alpan) **İstanbul Film Festivali’nin 30 Yılından 20 Yönetmen**, İstanbul: İKSV Yayınları.
- Andrew, J.Dudley (2007). **Sinema Kuramları**, (Çev.:İbrahim Şener), İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Armes, Roy (1974). **Film And Reality**, İngiltere: Penguin Yayınları.
- Arnheim, Rudolf (2002). **Sanat Olarak Sinema**, (Çev. Rabia Ünal), Ankara: Öteki Yayınevi.
- Arslan, Müjde (2010). **Yeşim Ustaoglu: Su, Ölüm ve Yolculuk**, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Arslan, Tunca (7 Aralık 1998). “**Alem Büyük, Tekne Küçük!**”, Radikal Gazetesi.
- Arslan, Tunca (11 Mart 2011). “**Gölgeler ve Suretler**”, Arkapencere.com.
- Atam, Zahit (2010). “**Yeni Sinemanın**” dört kurucu yönetmeni: **Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan**, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Aymaz, Göksel, Türkoğlu, Nurçay, Öztürk, Mehmet (2004), **Kentte Sinema Sinemada Kent**, İstanbul, Yeni Hayat Yayıncılık.
- Battal, Sadık (2006). **Asıl Film Şimdi Başlıyor**, Ankara: Vadi Yayınları.

- Baydur, Mehmet (2004). **Sinema Yazıları**, İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Baykal, K. Cem (2010). “**Karpuz Kabuğu Sinemaya Düşer mi?**”, (Editör: Seçil Büker) **Karpuz Kabuğu Denize Düşünce**, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Bazin, Andre (2000). **Sinema Nedir?**, (Çev.:İbrahim Şener), İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Biryıldız, Esra (1998). **Sinemada Akımlar**, İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş.
- Biryıldız, Esra, Erus, Zeynep Ç. (2007). **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, İstanbul: Es Yayınları.
- Bonitzer, Pascal (2006). **Kör Alan ve Dekadrajlar**, (Çev.:İzzet Yaşar), İstanbul: Metis Yayınları.
- Brockkett, Oscar G. (2000). **Tiyatro Tarihi**, (Çev.: S. Sokullu, T. Sağlam, S. Dinçel, S. Çelenk, S.B. Öndül, B. Güçbilmez). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Buchsbaum, Jonathan (2007). “**Üçüncü Sinemaya Yakından Bir Bakış**”, (Editörler: Esra Biryıldız, Zeynep Çetin Erus – Çev: Evrim Kaya) **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, İstanbul: Es Yayınları.
- Chanan, Michael, (2003). **Latin Amerika’da Yeni Sinemalar**, (Editör: George Novell Smith, Çev.:Ahmet Fethi) **Dünya Sinema Tarihi**, İstanbul: Kabalcı Yayınları
- Corrigan, Timothy (2007). **Film Eleştirisi El Kitabı**, (Çev: Ahmet Gürata), Ankara: Dipnot Yayınları.
- Coşkun, Esin (2003). **Dünya Sinemasında Akımlar**, Ankara: Phoenix Yayınları.
- Coşkun, Esin (2009). **Türk Sinemasında Akım Araştırması**, Ankara: Phoenix Yayınları.
- Coşkun, Süleyman (1995). **Türkiye’de Politika**, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Çalışlar, Aziz (1986). **Gerçekçilik Estetiği**, İstanbul: De Yayınevi
- Çelikcan, Peyami (1997). “**Yeni Gerçekçilik**”, **Sinema Akımları**, Ankara: Med – Campus A126 Proje Yayınları.
- Çetin, Berna (Ocak 1998). “**Nuri Bilge Ceylan İle Söyleşi: Kendi doğama Uygun Minimal Bir yapım**”, Sinema Dergisi.
- Daldal, Aslı (2005). **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul: Homer Kitabevi.
- Demiralp, Oğuz (2009). **Sinemanın Aynasında Türkiye**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Derman, Deniz (1995). **Jean – Juc Godard’ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu**, Ankara: Değişim Ajans.
- Doğan, Ayşe Ş. (2010). **“Dünya Penceresinden Türk Sineması”**, (Editör: Abdurrahman Şen) **Türk Sinemasında Yerli Arayışlar**, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Dorsay, Atilla (1989). **Sinemamızın Umut Yılları**, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Dorsay, Atilla (Kasım 1982). **“Yol”**, Milliyet Sanat Dergisi, 60.Sayı
- Erksan, Metin (Kasım 1987). **“Sinemadan Önce, Sinemadan Sonra”**, Ve Sinema Dergisi, 15.
- Ertan, Engin (Şubat 2005). **“Çölde Vaha Değerinde Türk Filmi”**, Aktüel Dergisi.
- Esen, Şükran (2002). **Sinemamızda Bir Auteur: Ömer Kavur**, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Esen, Şükran (2007). **“Türkiye’de Üçüncü Sinema”**, (Editörler: Esra Biryıldız, Zeynep Çetin Erus) **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, İstanbul: Es Yayınları.
- Esen, Şükran (2010). **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Evren, Burçak (2010). **“Türk Sinemasında Değişim-Dönüşüm Dönemeci”**, (Editör: Abdurrahman Şen), **Türk Sinemasında Yerli Arayışlar**, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Ferro, Marc (1995). **Sinema ve Tarih**, İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Gabriel, Teshome (2007). **“Üçüncü Dünya Filmlerine İlişkin Eleştirel Bir Kurama Doğru”**, (Editörler: Esra Biryıldız, Zeynep Çetin Erus – Çev: Gülüm Şener) **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, İstanbul: Es Yayınları.
- Genç, Seray (Temmuz-Eylül 2004). **“Karpuz Kabuğundan Gemiler”**, Yeni Film Dergisi, 5.
- Gökçe, Fethi (1997). **“Yeni Dalga”**, **Sinema Akımları**, Ankara: Med – Campus A126 Proje Yayınları
- Gökmen, Mustafa (1989). **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul: Denetim Ajans Yayınları.
- Güçhan, Gülseren (1992). **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, Ankara: İmge Kitabevi.
- Günaydın, Serhat (1997). **“1920’lerde Alman Sineması, Dışavurumculuk ve Kammerspielfilme”**, **Sinema Akımları**, Ankara: Med – Campus A126 Proje Yayınları.
- Gündeş, Simten (1991). **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye’ye Yansımaları**, İstanbul: Der Yayınları.

- Gürata, Ahmet (1997). **“Özgür Sinema”**, **Sinema Akımları**, Ankara: Med – Campus A126 Proje Yayınları.
- Güven, Yusuf (Ekim-Aralık 2004). **“Türkiye Sinemasının Son Dönemi”**, Yeni Film Dergisi, 28.
- Güven, Yusuf (Nisan-Haziran 2004). **“Zeki Demirkubuz Sineması: Yeraltından Notlar”**, Yeni Film Dergisi, 27.
- İri, Murat (2009). **Bir Film İzlemek: Pop Kültürü Sökmek**, İstanbul: Derin Yayınevi.
- Jacobson, Roman (1990). **Sekiz Yazı**, (Çev.: Mehmet Rifat-Sema Rifat). İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Kabil, İhsan (2009). **“Önsöz”**, (Editör: Ayşe Pay) **Yönetmen Sineması: Zeki Demirkubuz**, İstanbul: Küre Yayınları.
- Kabil, İhsan (2009). **“Önsöz”**, (Editör: Ayşe Pay) **Yönetmen Sineması: Nuri Bilge Ceylan**, İstanbul: Küre Yayınları.
- Kabil, İhsan (2010). **“Önsöz”**, (Editör: Ayşe Pay) **Yönetmen Sineması: Semih Kaplanoğlu**, İstanbul: Küre Yayınları.
- Kaliç, Sabri (1992). **Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi**, İstanbul: Hil Yayınları.
- Kaplan, Neşe (2004). **Aile Sineması Yılları 1960’lar**, İstanbul: Es Yayınları.
- Kaplan, Yusuf (2003). **Türk Sineması**, (Editör: George Novell Smith, Çev.: Ahmet Fethi) **Dünya Sinema Tarihi**, İstanbul: Kabalcı Yayınları
- Karluk, S.Rıdvan (2002). **Türkiye Ekonomisi**, İstanbul: Beta Yayınları.
- Karpat, Kemal H. (1967). **Türk Demokrasi Tarihi**, İstanbul: İstanbul Matbaası.
- Kayalı, Kurtuluş (1994). **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, Ankara: Ayyıldız Yayınları.
- Kerimoğlu, Başak (1997). **“Şiirsel Gerçekçilik”**, **Sinema Akımları**, Ankara: Med – Campus A126 Proje Yayınları.
- Kıraç, Rıza (2008). **Film İcabı: Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış**, Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kirel, Serpil (2011). **Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler**, İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- Kongar, Emre (1995). **12 Eylül Kültürü**, Ankara: Remzi Kitabevi.

- Kutlar, Onat (1997). “**Seyit Han Üzerine**”, (Editör: Seçil Büker) **Sinema Yazıları**, Ankara: Doruk Yayınları.
- Küçüktepepınar, Esin (2011). “**Uğur Yücel ve 8 ½**”, (Editör: Cem Alpan) **İstanbul Film Festivali’nin 30 Yılından 20 Yönetmen**, İstanbul: İKSV Yayınları.
- Lynton, Norbert (1991). **Modern Sanatın Öyküsü**, (Çev.: Cevat Çapan - Sadi Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Macbean, James R. (2006). **Sinema ve Devrim**, Çev.: Ertan Yılmaz, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Makal, Oğuz (1996). **Fransız Sineması**, Ankara: Kitle Yayınları.
- Monaco, James (2000). **Bir Film Nasıl Okunur?**, (Çev.: Ertan Yılmaz), İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Okyay, Sevin (10 Mart 2005). **Yusuf Yuvaya Döndü**, Radikal Gazetesi.
- Onaran, Alim Ş. (1994). **Türk Sineması**, 1.Cilt, Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Onaran, Alim Ş. (1995). **Türk Sineması**, 2.Cilt, Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Özden, Zafer (2004). **Film Eleştirisi**, Ankara: İmge Kitabevi.
- Özdoğan, Pelin (2004). **Minimalizm ve Sinema**, İstanbul: Es Yayınları.
- Özer, Murat (Haziran 2005). “**Sinemasal Düşler**”, DVD + Dergisi.
- Özer, Murat (2009). “**Dilber’in Sekiz Günü**”, Beyazperde.com. Erişim: 08/12/2010
- Özgüç, Agah (1995). **Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü**, İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Özgüç, Agah (2005). **Türlerle Türk Sineması; Dönemler, Modalar, Tipler**, İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Özgüven, Fatih (2011). “**Demirkubuz’un Abisi Antonioni**”, (Editör: Cem Alpan) **İstanbul Film Festivali’nin 30 Yılından 20 Yönetmen**, İstanbul: İKSV Yayınları.
- Özön, Nijat (1990). **100 Soruda Sinema Sanatı**, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Özön, Nijat (1995). **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, 1. ve 2.CİLT, Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Parasız, İlker (1998). **İktisat ve İstikrar Politikaları**, İstanbul: Ezgi Yayınları.
- Parkan, Mutlu (Ocak-Mart 2004). **Küreselleşme ve Sinema**, Yeni Film Dergisi, 87
- Pay, Ayşe (2010). **Yönetmen Sineması: Ahmet Uluçay**, İstanbul: Küre Yayınları.

- Pişkin, Günseli (Temmuz-Ağustos 2007). **Günümüz Türk Sinemasında Şiddet**, Sinematürk Dergisi, 31-32.
- Pösteki, Nigar (2005). **1990 Sonrası Türk Sineması**, İstanbul: Es Yayınları.
- Pösteki, Nigar (2005). **Türk Sinemasına Yeni Bir Bakış: Yönetmen Sineması**, İstanbul: Es Yayınları.
- Refiğ, Halit (1996). “**Türk Sinemasının Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler**”, (Editör: S. Murat Dinçer) **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Ankara: Doruk Yayınları.
- Refiğ, Halit (2009), **Ulusal Sinema Kavgası**, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Rotha, Paul (1996). **Sinema Tarihi - Ülke Sinemaları**, (Çev.:İbrahim Şener), İstanbul: SistemYayıncılık.
- Saybaşı, Kemali (1992). **İktisat, Siyaset, Devlet ve Türkiye**, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Sayıcı, Fırat (Kasım 2010). “**Neden Çoğunluk?**”, Cinedergi.com. Erişim: 23/04/2011
- Sayın, Aylin (Ocak-Mart 2004). “**Antalya’dan Kalanlar: Türkiye Sineması 2003**”, Yeni Film Dergisi, 64.
- Scognamillo, Giovanni (1991). **Cadde-i Kebirde Sinema**, İstanbul: Metis Yayınları.
- Scognamillo, Giovanni (2003). **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Suchsland, Rudiger (2011). “**Aylak Adam Eve Dönüyor**”, (Editör: Cem Alpan) **İstanbul Film Festivali’nin 30 Yılından 20 Yönetmen**, İstanbul: İKSV Yayınları.
- Sunal, Kemal (2001). **TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü**, İstanbul: Om Yayınevi.
- Süalp, T.Akbal (2004). **Zaman Mekan Kuram ve Sinema**, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Süalp, T. Akbal, Kanbur, Ayla, Algan, Necla (2008). **Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası**, İstanbul: De Ki Basım Yayım.
- Şirin, Uygur (Mayıs 2010). “**Bal ve ‘bir’lik**”, Sinema Dergisi.
- Tabak, Yeşim (28 Şubat 2004). “**Bir çay içelim mi?**”, Radikal Gazetesi.
- Taşçıyan, Alin (28 Şubat 2004). **Bir Yönetmenin Portresi**, Milliyet Gazetesi.
- Taşçıyan, Alin (2011). “**Sinemamızın Otantik Temsilcisi**”, (Editör: Cem Alpan) **İstanbul Film Festivali’nin 30 Yılından 20 Yönetmen**, İstanbul: İKSV Yayınları.
- Teksoy, Rekin (2005). **Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi**, 1. ve 2. CİLT, İstanbul: Oğlak Yayınları.

- Teksoy, Rekin (2007). **Sinema Tarihi**, İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Topçu, Aslıhan D. (2010). **Derviş Zaim Sineması**, Ankara: De Ki Basım Yayım. **Türk Sineması Raporu– I**, Yeni Film Dergisi, (Ocak – Mart 2005)
- Türker, Yıldırım (30 Ekim 2010). “**Çoğunluk ya!**”, Radikal Gazetesi.
- Uçakan, Mesut (2010). **Türk Sinemasında İdeoloji**, İstanbul: Sepya Yayıncılık.
- Vardan, Uğur (17 Kasım 2006). “**Zordur 'Kader'de yürümek**”, Radikal Gazetesi.
www.biyografi.info/kisi/ugur-yucel Erişim: 20/03/2011
- www.demirkubuz.com Erişim: 12/02/2011
- www.kameraarkasi.org Erişim: 30/03/2010
- www.kaplanfilm.com Erişim: 10/05/2011
- www.nuribilgeceylan.com Erişim: 05/04/2011
- http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/sos_mak/makaleler/%C4%B0brahim%20TORUK/493-508.pdf Erişim: 18/05/2011
- Yalsızuçanlar, Sadık (18-25 Mayıs 2009). “**Kürt sorununa uzun metrajlı çözüm!**”, Aksiyon Dergisi.
- Yeldan, Erinç (2002). **Küreselleşme Sürecinde Türkiye Ekonomisi: Bölüşüm, Birikim ve Büyüme**, İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Yılmaz, Ertan (2009). **68 ve Sinema**, İstanbul: Hayalet Kitaplığı.