

T.C.  
İstanbul Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Radyo-TV Sinema Anabilim Dalı

Doktora Tezi

**TÜRK SİNEMASINDA GERÇEKÇİLİK**  
1990'ların İkinci Yarısından Sonra Değişen Dili ve  
Üslubu ile Türk Sinemasında Gerçekçilik

Pelin Erdal Aytekin

2502080099

Tez Danışmanı  
Doç. Dr. Battal Odabaş

İstanbul 2013

DOKTORA  
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

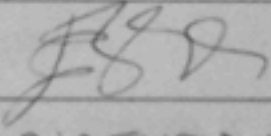
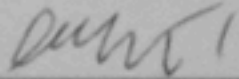
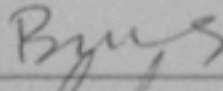
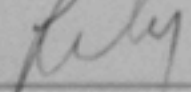
Adı ve Soyadı : Pelin ERDAL Numarası : 2502080099

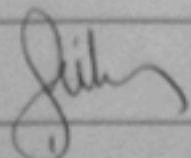
Anabilim/Bilim Dalı : Radyo TV Sinema Tez Savunma Tarihi : 06.02.2013

Danışman : Doç.Dr.Battal ODABAŞ Tez Savunma Saati : 14.00'da

Tez Başlığı : "Türk Sinemasında Gerçekçilik: 1990'ların İkinci Yarısından Sonra Türk Sinemasında Farklaşan Dili ve Söylemi ile Gerçekçilik."

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 35. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜ'NE OYBİRLİĞİ / ÖYÇÖKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-Prof.Dr.Esra BİRYILDIZ		Kabulü
2-Prof.Dr.Oğuz MAKAL	GIREMEDİ	
3-Doç.Dr.Ayşen AKKOR GÜL		Kabulü
5-Doç.Dr.Battal ODABAŞ		Kabule
5-Yrd.Doç.Dr.Esra Gülay ER		Kabulü

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-Prof.Dr.Şükran ESEN		Kabul
2-Yrd.Doç.Dr.İlkay NİŞANCI		

## ÖZ

Gerçekçilik, 1950’li yıllardan itibaren Türk sineması içerisindeki yerini almış olmasına karşın, 1990’ların ikinci yarısından itibaren, dil ve söylem bakımından değişmiş ve farklı bir form kazanmıştır. Çalışmanın amacı, bu değişimi belirli kalıpların içerisine sokmaktan ve akım özelliği kazandırmaktan çok, bu değişimle birlikte belirginleşen gerçekçi dil ve söylemin kodlarını ortaya koymak, değişimin yönünü belirlemek kısacası anlamlandırmaya çalışmak olmuştur. Bu nedenlerle çalışma öncelikle gerçekçiliğe dair kavramsal bir çerçeve çizmiş, sonrasında gerçekliğin Türk sineması içerisindeki yerini araştırmıştır. Son olarak 1990’ların ikinci yarısından sonra beliren yeni dil ve söylem içerisinde gerçekçiliğin nasıl konumlandırıldığını tespit etmeyi amaçlamıştır. Sözü geçen dönem içerisinde üretilen ve konu kapsamına alınan filmlerin incelenmesi sonucunda; Türk sinemasında 1990’lı yılların ikinci yarısından itibaren belirginleşen, gerçekçi bir dil ve söylemin ortaya çıktığı görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Gerçekçilik, Türk Sineması, toplumsal gerçekçilik, yeni Türk sineması

## ABSTRACT

Even though realism established a presence in the Turkish cinema back in the 50's, its language and discourse started transforming in the second half of the 90's, acquiring a different form. The object of this study, rather than stereotyping this change and making it into a movement, is mainly to reveal the codes of the language and discourse becoming evident through this change and to determine its direction; in short, to make sense of it all. Therefore, this study first draws a conceptual frame for realism and then looks into its position in the Turkish cinema. Finally, it aims to determine the position of realism in regard to the new language and discourse that comes out in the second half of the 90's. A study of the movies that were produced in the period of question and that relate to the subject reveal that there in fact was a realistic language and discourse becoming evident in the Turkish cinema as of the second half of the 90's.

**Keywords:** Realism, Turkish cinema, social realism, new Turkish cinema

## ÖNSÖZ

Bu çalışmanın amacı, Türk sinemasında, 1990'ların ikinci yarısından itibaren belirmeye başlayan yeni dil ve üslubun içerisinde önemli ve temel bir yer işgal eden, belirgin bir form oluşturan gerçekçiliğin tespitinin, tanımının ve analizinin yapılmasıdır. "Yeni Türk sineması" olarak tanımlanan bu döneme ait dil ve söylemin gerçekçi bir ifade biçimiyle beraber ilerlediği ve genel eğilimin gerçekçi bir sinema dilinden beslendiği söylenebilir. Bu nedenler, son dönem Türk sinemasında gerçekçiliğin ne oranda ve hangi biçimlerde yer aldığı tespitini önemli hale getirmektedir.

Çalışma, 1995 yılını bir kırılma noktası olarak görüp bu tarihten sonra üretilen, gerçekçi dil ve söylem içerisinde değerlendirilebilecek olan filmleri inceleme kapsamı içerisine almıştır. Bu çalışmada bana en önemli desteği veren danışman hocam Doç. Dr. Battal Odabaş'a, bilgilerini benden hiçbir zaman esirgemeyen hocam Prof. Dr. Oğuz Makal'a, yöntem konusundaki yol göstericiliği nedeniyle hocam Doç. Dr. Ayşen Gül Akkor'a, manevi desteğini ilk günden bugüne hiç eksilmeden hissettiğim annem Perihan Sözen'e, çalışmanın çok önemli bir kısmında verdiği hayati destek için annem Şule Aytekin'e ve her daim yanımda olan eşim Behiç Alp Aytekin'e teşekkür ediyorum.

Pelin Erdal Aytekin

Şubat 2013, İstanbul

# İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET</b>	iii
<b>ABSTRACT</b>	iv
<b>ÖNSÖZ</b>	v
<b>GİRİŞ</b>	1
<b>1. SİNEMA VE GERÇEKÇİLİK</b>	10
1.1 Sanat ve Gerçekçilik: <i>Kavramsal Yönüyle Gerçekçilik</i>	10
1.1.1 Mimesis: <i>Doğayı Yansıtma</i>	14
1.1.2 Marksist Estetiğe Göre Gerçekçilik ve Georg Lukacs	15
1.1.3 Gerçeklik Evreninden Baudrillard'ın Simülarklar Evrenine Gerçeğin Değişen Yüzü	25
1.2 Sinemada Gerçekçilik: Akımlar ve Kuramlar	31
1.2.1 Andre Bazin'in Gerçekçi Film Kuramı: <i>Gerçekçiliğin             Teknik ve Mekaniksel Yeniden Üretimi</i>	37
1.2.2 Sinemanın Gerçekçi Doğası ve "Bulunmuş Öykü" Anlatı Yapısına Göre Siegfried Kracauer'in Kuramsal Yaklaşımı	43
1.2.3 Jean Mitry'de Biçimci ve Gerçekçi Kuramların Sentezi	48
<b>2. TÜRK SİNEMASINDA GERÇEKÇİ ARAYIŞLAR</b>	54
2.1 Sinema-Edebiyat İlişkisi: <i>Türk Edebiyatında Gerçekçi Yönelimler</i>	55
2.2 Sinemacılar Kuşağında Gerçekçilik: Ö. Lütfi Akad ve Metin Erksan	62
2.3 Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik	74
2.4 Toplumsal Gerçekçilik Çizgisinde Yılmaz Güney Sineması	92
2.5 1970'lerden 1990'lara Türk Sinemasında Gerçekçi Arayışlar	105
<b>3. 1990'LARIN İKİNCİ YARISINDAN SONRA DEĞİŞEN DİLİ VE SÖYLEMİ İLE TÜRK SİNEMASINDA GERÇEKÇİLİK</b>	115
3.1 1990'lı Yıllarda Toplumsal Yapıda Meydana Gelen Politik ve Sosyo-Ekonomik Değişim	115
3.2 Değişimin Etkisi Altında Türk Sinemasının Yeni İfade Şekli	124

3.3 1990’larda Değişen Dil ve Söylemi ile Türk Sinemasında	
Gerçekçilik	133
3.3.1 Fotografik Gerçekçilikten, Öyküsel Gerçekçiliğe: Nuri Bilge	
Ceylan Sineması ile Gerçekçiliğin Farklılaşan Görünümü	144
3.3.2 Dramatik Gerçekliğin Kurulumu: Zeki Demirkubuz	
Sinemasında Melodram ile Gerçekçilik Arasında	174
3.3.3 Gerçekçiliğin Kırsal Temsili: <i>Bal, Süt, Yumurta</i> ve Çocukluğun	
Taşrası <i>Tatil Kitabı</i>	194
3.3.4 Toplumsal Gerçekçi Temsilde Değişim: <i>Çoğunluk</i> ve	
<i>11’e 10 Kala</i>	211
3.3.5 Politik Söylemde Gerçekçi İfadeler: <i>Sonbahar, Gelecek Uzun</i>	
<i>Sürer, Gitmek</i>	225
<b>SONUÇ</b>	237
<b>KAYNAKÇA</b>	250

## GİRİŞ

Gerçek, felsefi bir tanım olarak, insan bilincinden bağımsız olarak dış dünyada var olan anlamına sahiptir. Gerçekçilik ise tam da bu yakın anlamıyla birçok sanat ve sinema akımı içerisinde yer bulmuş çoğu zaman toplumsal olanla birlikte yer alırken kimi zamansa teknik bir ifade biçimi olarak tanımlanmıştır. Bununla birlikte gerçekçilik temelde, kavranabilecek sayısız ilişkiyi kapsamı nedeniyle, kategorize edilmesi konuyu sınırlayacağı gibi, sadece teknik ve biçimsel yönüyle de değerlendirilemez.

Gerçekçilik söz konusu olduğunda gerçeğin birebir kopyalanması durumu hem eseri hem de değerlendirmeyi zayıf kılmaktadır. Birçok sanat eseri ve akımı gerçekçilik olarak bunu sunmuşlarsa da bugün konunun ele alınması noktasında dış dünya da hali hazırda var olan somut, nesnel gerçekten çok, özü oluşturan, gerçeğin derinlikli görünümü hedeflenmektedir. Tüm bu nedenlerle biçim ve içerik açısından karmaşık bir doğaya sahip olan gerçekçilik, “görünen gerçeğin altındaki ‘gerçek’in ortaya çıkarılmasını hedeflemektedir.

Gerçekçiliğin sinema içerisinde ki kullanımı ise ilk yıllarından itibaren gündemde kalmışsa da zaman içerisinde değişime uğramıştır. Ancak sinemada gerçekçi akım ve hareketlerin ortaya çıkması ile geniş plan kullanımı, sahne içerisinde kurgu yöntemi, ses ve ışıkta doğal görünümün yakalanması gibi biçimsel yeterlilikler, gerçeğin bütün olasılıkları içerisinde ele alınmasını daha detaylı hale getirmiş, hikâye kurulumu ise iyi-kötü karşıtlığı gibi klasik anlatı sinemasının ana tekniklerinden uzaklaşarak, sinemayı “gerçeği” bütün çok yanlılığı ile görme imkânına kavuşturmuştur.

Tüm bu gerekçeler nedeniyle çalışma Türk sineması ana başlığı altında, değişen ve gelişen gerçekçiliği inceleme altına almayı hedeflemektedir. Tüm ülke sinemalarında olduğu Türk sineması da belirli dönemlerde gerçekçiliğe dair olan vurgusunu arttırmış ve özellikle toplumsal temsil konusunda yoğunlaşmıştır. Ancak çalışmanın da ana sorununu oluşturan çerçeve, 1990’ların ikinci yarısında bir üslup ve biçim olarak beliren gerçekçiliğin, temsil bakımından hangi noktada yer aldığı,



hangi temel soru ve sorunsallar etrafında şekillendiği, 1950'lerden bu yana geçirdiği değişim bakımından ele alınacaktır.

1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren Türk sinemasında belirgin gerçekçi dil ve söylemin analizini temel alan bu çalışma, gerçekçiliği kendi değişimi içerisinde ele alan bir kavramsal çerçeveye ihtiyaç duymaktadır. Bu nedenle birinci bölümde daha geniş bir perspektif içerisinde gerçekçiliğin sanat içerisindeki konumu, kavramsal çerçeve başlığı altında incelenecektir. Kavramsal olarak tanımlanan gerçekçiliğin; sanat alanı içerisinde hangi dinamiklere sahip olduğu, toplumsal olan ve olmayan yönleriyle nasıl bir yapı içerisine yerleştirilebileceği sorgulanacaktır. Bu anlamda gerçekçiliğin çıkış noktası sayılabilecek mimetik anlatı, gerçekçiliğin tarihsel serüveni bakımından anlaşılmasına çalışılacaktır.

Gerçekçiliğin tarihsel dönüşümü bakımından Marksist estetik bakış açısı, toplumsal yapıyı yansıtacak gerçekçi bir bakış açısı sunmakta, sanat bilgisinin kaynağına ulaşmak açısından temel araçlardan biri olarak konumlandırmaktadır. Bu bakımdan Marksist bakış açısı, toplumsal yapıyı temsil etmek açısından sanatın gerçekçi görünümünü yöntem olarak göstermektedir. Gerçeği sanatsal bir temsile dönüştüren etken büyük oranda toplumsal belirleyicilerdir. Bu nedenle Marksist estetik sanata dair bir bakış açısı geliştirirken onu toplumsal yapıdan ayırmamaktadır. Bu bölüm içerisinde değerlendirilen Georg Lukacs ise hem Marksist estetiğin önemli temsilcilerinden olmuş hem de gerçekçiliği kavramsallaştıran teorisyenler arasında sayılmıştır.

Lukacs, gerçeğin tüm detayları ile müdahalesiz bir biçimde yansıtılmasından çok, 'öz'e yaklaşmanın öneminden bahsetmektedir. Gerçeğin ancak bu şekilde ortaya çıkarılabileceğini söyleyen Lukacs, toplumsal etmenleri önemsemekle birlikte, gerçekçilik içerisinde tip, karakter yaratımı üzerinde önemle durmaktadır. Bireysel çelişkilerin, toplumsal çelişkilerle çarpıştığı bir karakter yaratımından bahseden Lukacs, gerçekçi sanat anlayışını şekillendiren önemli etmenlerden birini, karakter yaratımını destekleyen bir yaklaşıma sahiptir. Bu nedenlerle gerçekçi sanat anlayışını belirleyen teorik alan içerisinde Marksist estetik anlayışı ve Georg Lukacs'ın gerçekçiliği önemli bir yer işgal etmesi bakımından incelemeye alınmıştır.

Bölüm içerisinde ele alınan son konu, Baudrillard'ın simülasyon evrenidir. Gerçeğin kuramsal açıdan evrimini izlerken simülasyon kavramına bakmadan geçmek konuyu erken ve eksik bir noktada bitirmek olacaktır. Ayrıca sinemanın ve gerçekliğin bu yeni çerçeveye içinden nasıl değerlendirilmesi gerektiği de incelemeye değerdir. Bu nedenlerle varılan son noktada gerçekliğe dair olan algının hangi yöne doğru geliştiği ve değiştiğinin incelenmesine ayrılacaktır. Baudrillard, gerçeğin ve gerçekçilik algısının dönüştüğünden ve bu yeni düzende yeni bir kavramdan, gerçeğin yerini almış olan simülasyon'lardan bahsedileceğini söylemektedir. Bu yeni hipergerçeklik durumu, gerçeğin kendisi haline gelmiş olup, içi boşaltılmış bir toplumsal yapıya gönderme yapmaktadır. Bu durumu kitle iletişim araçlarının varlığıyla eşleştiren Baudrillard, 1970'lerden sonra kolektifi bozan, bireysel / bireyci duruşun ön plana çıktığından bahseder. Türk sinemasında gerçeğin özellikle de toplumsal gerçeğin temsilinde, toplumsal olandan bireysele olan dair bir dönüşümden bahsediliyorsa bu yaklaşım Baudrillard'ın kuramı etrafında şekillendirilebilir. Bu nedenlerle hem "gerçeğin" değişimini ortaya koyması bakımından hem de sinema-gerçek ilişkisini anlamak açısından önemli duraklardan biri olacaktır.

Sanat ve gerçek ilişkisinin ele alınmasının ardından gelen birinci bölümün ikinci kısmında ise sinema ve gerçek ilişkisine yer verilecektir. Dünya sinemasındaki gerçekçi akımlar, bölüme giriş niteliğinde ele alındıktan sonra, gerçekçiliğin sinema içerisinde şekillendirilmesini sağlayan Andre Bazin, Siegfried Kracauer ve biçimcilik ile gerçekçilik arasında bir geçiş özelliği taşıyan Jean Mitry'nin oluşturdukları kuramlara yer verilecektir.

Bu başlığın ilk konusu olan Andre Bazin tarafından oluşturulan gerçekçi sinema teorisi, dünya üzerindeki birçok gerçekçi akıma öncülük ettiği gibi aynı zamanda gerçekçiliğin tarifini de sinemanın özeline çekmiştir. Gerçekçiliğin teknik ve mekaniksel yeniden üretimini anlattığı teorisinde gerçekçiliği özellikle biçimsel / teknik yönden tarif etmiştir. Sinema ve fotoğrafın zaten gerçekliği oluşturma iddiasıyla ortaya çıktığını söyleyen Bazin, gerçekçi filmde beklenenin, hayatın farklı görünüm ve anlamlarını ortaya çıkarmak hedefinde olduğunu ifade etmektedir.

Özellikle, plan-sekans ve alan derinliği gibi gerçekçi sinemanın biçimsel yönü ile ilgili tanımlamalar yapan Bazin, kurgunun önemini de aşağıya çeker. Bazin için teknik buluşlar, hayatın derinlikli ve incelikli görünümünü içine sızmak için gereklidir.

Gerçekçi sinemanın özellikle hikaye kurulumuna getirdiği yenilik bakımından önemli diğer bir ismi ise Siegfried Kracauer'dir. "Bulunmuş öykü" ve "basit anlatı" kavramlarıyla, filmin kaynağını fiziksel gerçeklikten alması gerektiğini savunmaktadır. Hikâye edilen şey Kracauer'e göre zaten doğal ortamında yani fiziksel gerçekliği içerisinde bulunmaktadır. Yönetmenin görevi onu bulunduğu doğal ortamı içerisinde keşfetmek olacaktır. Müzik kullanımını, oyunculuğu minimize eden, diyalog, ses efekti ve dramatik gerilimi yoğunlaştıracak bir anlatı yapısına karşın, doğal çevre-insan birlikteliğini ön plana alan ve öykü kurulumunu doğal hayatın gerçek ritmine yaklaştıran bir sinema anlayışı kurgulamakla gerçekçi sinemanın, hemen tüm zamanlar için geçerli olacak bir temsilini yapmış olur. Kracauer gerçekçi sinemaya olan bu yaklaşımı nedeniyle çalışmayı yönlendirecek olan önemli teorisyenlerden biri olacaktır.

Gerçekçi sinema anlayışı içerisinde değerlendirilebilecek son isim ise biçimci ve gerçekçi geleneğin ortasında yer alan Jean Mitry'dir. Sinemanın gerçek hayatın ötesine geçme iddiası olamayacağını söyleyen Mitry, onun yanında yer alıp, onu aktarmaya çalışacaktır. Yönetmen bu noktada hayatın mevcut karmaşık yapısını çözecek kişi olduğunu söylerken, gerçekliğin filmde bağımsız olarak da bir varoluşa sahip olduğunu ancak bu bağlamda da filmin kendine ait bir estetik duruşu bulunduğunu savunur. Filmin biçimsel yönü ile fazlaca ilgilenmeyen Mitry, gerçeğin kendi fiziksel varoluşuna inanması bakımından gerçekçi sinemayı destekler görünmektedir.

Çalışmanın ikinci ana bölümünde Türk sinemasında dünden bugüne doğru gelişen gerçekçi arayışlara yer verilecektir. Gerçekçi bir ifade biçimi Türk sineması içerisinde toplumsal gerçekçilik ile beraber şekillenmiştir. Gerçekçi anlayış içerisinde, kitlesel-toplumsal bir temsile sahip olan sinema bu yönüyle politik ya da toplumsal eleştirel bir çizgi izlemiştir. Türk sinemasındaki gerçekçiliğin toplumsal

temelli olan başlangıcına sebep olarak gösterilebilecek etkenlerin başında gerçekçiliğin sinemaya, Türk edebiyatında ki gerçekçi üsluba paralel olarak girmesi gelmektedir. Bu nedenle ikinci ana bölümün ilk alt bölümü sinema-edebiyat ilişkisi içerisinde, Türk edebiyatındaki gerçekçi çizgisinin tarifine ayrılacaktır. Türk edebiyatına köy enstitüleri ile giren gerçekçilik, önemli ölçüde kırsal gerçeklikten beslenmiş ve etkisini 1950'lerden itibaren sinemada göstermiştir. Özellikle Ö. Lütfi Akad ve Metin Erksan ile şekillenmeye başlayan gerçekçi temsiller, Türk sinemasına “sinemacılar dönemi” olarak bilinen evrede girmiştir.

Sinemacılar kuşağında gerçekçilik bölümü bu nedenlerle Ö. Lütfi Akad ve Metin Erksan sinemasındaki gerçekçi denemelere ayrılacaktır. Özellikle “köy gerçekliği” ya da kırsal gerçekçiliği ele alan filmler, sinemada gerçekçiliği de büyük oranda desteklemişlerdir. Öncelikle Ö. Lütfi Akad ve sonrasında özellikle Aşık Veysel'in hayatını sinemaya aktardığı *Karanlık Dünya* belgeseliyle Metin Erksan, Türk sinemasındaki gerçekçi arayışların başını çeken isimler olmuşlardır. Bu nedenlerle ikinci bölüm Türk sinemasının bu iki önemli ismine ayrılacaktır.

Bu çizgiyi izleyen sinemacılar 1960-65 yılları arasında Türk sinemasındaki hemen tek toplu hareket olan “Toplumsal Gerçekçiliği” meydana getirmişlerdir. Toplumsal gerçekçilik içerisinde ele alınan filmler sayıca az olsa da, Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçi temsilin yolunu açması bakımından önemli sayılmaktadır. Ağırlıklı olarak toplumsal meselelere eğilen bu dönem filmleri; köy-kırsal gerçekliğini ele aldıkları gibi, kente dair sorunsallara, göç konusuna, iş ve işçi haklarına değinen filmler de üretmişlerdir. Biçimsel yönden de gerçekçi temsile özellikle de İtalyan Yeni Gerçekçi akımına benzer nitelikteki filmlerin biçimsel temsili, kendinden sonra gelecek olan bir kuşağa da öncülük etmiştir denebilir. Toplumsal gerçekçi hareketin bu önemi, çalışma içerisinde konuya detaylı yer verilmesine neden olacaktır.

İkinci bölümün son iki alt başlığı ise 1990'lı yıllara kadar ki süreçte gerçekçi çizgiyi izleyen, toplumsal gerçekçi kaygılarla film üretimi yapan yönetmenlerin ve filmlerin ele alınmasına ve bu dönem içerisinde hem politik sinemanın hem de toplumsal eleştirinin hemen hemen en önemli ismi olan Yılmaz Güney'in sinemasına

ayrılacaktır. Yılmaz Güney ve sinemasının çizgisinde ilerleyen yönetmenler ve filmleri incelenecek, hem gerçekçilik yönünden hem de Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçi temsil bakımından yarattıkları etkiler değerlendirilecektir. Kuşkusuz ki Yılmaz Güney'in Türk sinemasındaki önemi tartışılmazdır ancak belki de ondan daha önemli olan kısım sinema içerisinde neredeyse gelenek haline dönüşmüş olan bir anlayışı şekillendirmiş olduğudur. Bu nedenlerle Türk sinemasındaki gerçekçi temsilin toplumsal açıdan geçirdiği değişimi anlamak konusunda bu iki alt başlık son derece önemli bir yere sahip olacaktır.

Çalışmanın ana bölümü olan üçüncü bölüm, değişimin belirginleştiği 1990'ların ikinci yarısından sonra Türk sinemasında gerçekçiliğin ne oranda temsil edildiği, hangi ifade biçimlerine sahip olduğunun araştırılmasını hedeflemektedir. Bu değişimin izlerini aramak için öncelikli olarak 1990'larda Türkiye'nin politik ve sosyo-ekonomik yapısının incelenmesine ayrılacaktır. Sinema-toplum ilişkisinin birbirini zincirleme bir biçimde etkilemesi göz önünde bulundurulursa bölüm film analizlerine önemli ölçüde yardımcı olacaktır. Bu nedenle bu ana başlık altındaki ikinci bölüm, 1990'lardan itibaren değişimin yaşandığı Türk sinemasının kendine özgü dinamiklerine değinecektir. 1995 yılı itibariyle kırılmanın yaşandığı döneme değinilecek, bu kırılmanın hangi koşullar altında yaşandığına ve değişimin yönü üzerine bilgi verilecektir. Bu dönemde üretim yapan yönetmenlere, üretilen filmlerin dil ve söylem tercihlerine, belirginleşen ana yönelimlere değinilecektir.

Çalışmanın ana bölümü olan üçüncü bölümün son başlığı film analizlerine ayrılmıştır. Belirli başlıklar altında şekillenen konu, 1990'lar itibariyle Türk sinemasında gerçekçiliğin ne yönde geliştiğinin incelenmesini içermektedir. Bu nedenle ilk alt bölüm olan "Fotografik Gerçekçilikten, Öyküsel Gerçekçiliğe: Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Gerçekçiliğin Farklılaşan Görünümü" bölümünde, Türk sinemasında gerçekçiliğin belirginleşmesini sağlayan ve özellikle gerçekçi film dilinin yerleşmesini olanaklı hale getiren Nuri Bilge Ceylan sineması incelenecektir. Türk sinemasında gerçekçiliği kuran yönetmenler içerisinde sayılan Ceylan'ın hemen tüm filmografisi gerçekçilik başlığı altında incelenmeye uygundur. Filmler, analiz yoluyla incelenmiştir.

Gerçekçiliğin Türk sineması içerisine yerleşmesini olanaklı hale getiren ve bu anlamda kurucu yönetmenlerden bir diğeri olan Zeki Demirkubuz ve sinema üslubu da dönem filmi olması nedeniyle *Kıskanmak* ve gerçekçi dil dışında kalan tercihleri nedeniyle C Blok, *Yeraltı* filmleri haricindeki tüm filmler yine gerçekçilik başlığı altında incelenmeye tabi tutulmuştur. Bu anlamda her iki yönetimde gerçekçiliğin Türk sinemasında ki yeri bakımından önemli bir konuma sahiptir. Hem kendi beyanları nedeniyle hem de hemen tüm filmlerinde oluşturdukları üslupları nedeniyle gerçekçiliği, dil ve söylem bakımından tercih etmektedirler. Bu açıdan bakıldığında her iki yönetmen de araştırmanın temelini oluşturmaktadırlar.

Üçüncü bölümünün diğeri bir alt bölümü ise kırsal gerçekliğin dünden bugüne değişimini de inceleyen gerçekliğin kırsal temsili bölümünde, 1990 sonrası yeni sinemacı kuşağın önemli temsilcilerinden olan Semih Kaplanoğlu'nun, bireyin hikâyesini temel alarak kırsalın hikayesini anlattığı, *Bal, Süt, Yumurta* üçlemesi ve yine taşra gerçekliğine değinen *Tatil Kitabı* filmleri incelenecektir. Semih Kaplanoğlu'nun üçlemesi, bireyin ve çocukluğun üzerinden kırsalın taşranın gerçeklerine bakan bir söyleme sahiptir. *Tatil Kitabı* ise yine çocukluğun gözünden "taşranın erkeklerini" ele alan gerçekçi biçime sahip bir film olarak, taşrayı temsil eder görünmektedir. Bu dört film taşra gerçekliğine, kırsalın kendine özgü gerçekçiliğini ele alırken aynı zamanda, geçmişten bugüne, konuyla ilgili olan değişimleri de dile getirmeyi hedeflemektedir.

Üçüncü bölümün diğeri bir alt başlığı, Türk sinemasında toplumsal temsilin, 1950'lerden bu güne değin yaşadığı değişimi, filmsel temsildeki farklılaşması, anlatı kalıplarına göre değerlendirmeyi hedeflemektedir. Çalışmanın ana merkezlerinden biri de gerçekçiliğin toplumsal temsil açısından nasıl bir değişim gösterdiği. Bu nedenle izlenecek yol gerçekçiliğin, toplumsal temelli yansımanın, sinema deneyimi içerisinde nasıl bir değişime sahip olduğunun araştırılması olacaktır. Bu başlık altında konuyu açıklayabilecek en kapsayıcı örnek olan, toplumsal değişimi, bir ailenin daha özelden de genç bir erkeğin üzerinden anlatan *Çoğunluk* filmi ve geçmiş ile bugün arasında bağlantı kurarken neredeyse belgesel bir gerçekçi dile yaklaşan *11'e 10 Kala* filmleri incelenecektir.

Üçüncü bölümün son başlığında ise politik söylem içerisinde beliren gerçekçi ifadelerin tespit edilmesine odaklanacaktır. Gerçekçi sinema söylemi, politik sinema anlayışı ile büyük oranda paralel bir görünüme sahiptir. Birçok politik sinema örneğinin temel tercihi gerçekçi sinema diline yakın bir duruş olmuştur. Bu nedenle sinemada gerçekçiliğin koordinatlarının belirlenmesi sırasında politik söylemi dışarda bırakmak mümkün olmayacaktır. Bu nedenle bu başlık altında Türk sinemasının 1990 sonrası önemli politik film örneklerinden *Sonbahar*, *Gelecek Uzun Sürer* ve *Gitmek* filmleri incelenecektir. Filmlerin diğer bir ortak noktası ise belge görüntüleri kullanmış olmasıdır. Burada hedeflenen bir politik sinema tanımı yapmaktan çok, gerçekçiliğin politik söylem içerisinde ki yerinin anlaşılmasına çalışılması olacaktır.

Çalışmada yöntem olarak kullanılan öncelikle kavramsal çerçevenin konuyu kapsayacak şekilde detaylandırılması sonrasında ise daha özelleşerek, Türk sineması özelindeki gerçekçiliği açıklamaya çalışılması olacaktır. Üçüncü bölüm çalışmanın ana bölümü olup, yirmi iki adet film, ana sorunsalı açıklayacak şekilde analiz edilecektir. Bu filmler, konunun açıklanmasını sağlayacak miktarda seçilen örneklem yoluyla belirlenmiş olan en temsili filmlerdir. Film analizleri konusunda tercih edilen yöntem ise hem söylem analizi hem de teknik incelemeden oluşacaktır.

Bu çalışmada hedeflenen, Türk sinemasında gerçekçiliğin bir akım ve hareket özelliği taşıdığını iddia etmekten çok, hali hazırda 1995 yılını takip eden süreçte değişen dil ve söylemin içerisinde belirgin bir form oluşturan gerçekçiliğin varlığını dile getirmeye çalışmak olacaktır. Çalışmanın diğer bir konusu ise gerçekçi unsurlara sahip olan bu dil ve söylemin yalnızca tek bir çizgi üzerinde ilerlemediği, fotografik/görsel, öyküsel, kırsal, toplumsal ve politik bazı dallara ayrıldığıının anlatılması olacaktır. Bu nedenle ele alınan konu belirli yönelimlere göre şekillenmiş olan başlıklar altında incelenecektir.

Her durumda Türk sinemasında belirgin hale gelmiş olan gerçekçi dil ve söylem, hayata dair belirli bakış açıları içerisinde, yaşamı derinlikli olarak görmeye çalışarak onun farklı görünümünü ve anlamlarını ortaya çıkarma gayreti içerisinde. İster politik bir düzlemde ilerlesin isterse de yalnızca görsel bir

gerçekliği tercih etsin, yaşama dair olan görünümlerle ilgilenmekte olduğu söylenebilir.



# 1. GERÇEKÇİLİK VE SİNEMA

## 1.1 Sanat ve Gerçekçilik: *Kavramsal Yönüyle Gerçekçilik*

Gerçek, bilinçten bağımsız, nesnel ve somut olarak bulunan-var olan anlamına karşılık gelirken gerçekçilik; “varlığın, insan bilincinden bağımsız ve nesnel olarak var olmakta bulunduğunu ileri süren anlayış” olarak tanımlanabilir.<sup>1</sup>

Gerçekçilik iddiasında olan bir esere bakıldığında, “bu yapıtın felsefi temellerinin bilimsel maddeci düşüncede yattığını; bu yapıtta dünyanın (nesnel gerçekliğin) kendi maddi birliği içinde, insan bilincinden bağımsız olarak var olduğunu ve (bilinmesi sonunda) ortaya konduğunu görmemiz gerekir.”<sup>2</sup> Burada ayırıcı unsurlardan bir tanesi eserin insan bilincinden bağımsız maddenin daimi varlığından meydana gelmiş olmasıdır. Bu yolla izleyen, dinleyen, okuyan yani esere şahit olan eserin yaratıcısından bağımsız olarak eserle iletişime geçebilir.

Ancak bu gerçeğin birbirinden bağımsız şekilde, birbiriyle temas halinde olmadan, farklı birimler halinde aralarında bir bağ kurmadan “boşlukta” asılı durması anlamına gelmez. Bu temelde her somut “şey”in diğer somut “şey”lere bağlı olduğu bir ilişkiler ağını gerektirir ve bu ilişkiler ağı gerçekliği ortaya koyacak ya da yüzeye çıkaracak olan ortamı yaratır. “Bu ilişkiler ne denli zengin ve karmaşık olursa, gerçekliğin niteliği de o denli zengin ve karmaşık olur.”<sup>3</sup> Bu yaklaşımla gerçekçilik birbirinden bağımsızca salınan “şey”leri değil birbiriyle etkileşim halinde olanları, bu etkileşimden doğan doku nedeniyle ele alır. Gerçekçiliği oluşturan bu ilişkiler ağı aynı zamanda toplumsal yapıyı da meydana getirir.

Bu anlamda toplumsal yapıyı şekillendiren ise insanın etkin, değiştirici ve dönüştürücü bir etkide bulunmasıdır. Tam da bu nedenle gerçekçilik;

---

· Gerçek deyimini özellikle *hakikat* ve *hakiki* deyimlerinden titizlikle ayırılmalıdır. Gerçek, somut ve nesnel olarak var bulunandır. Hakikat ise gerçeğin bilinçteki yansımasıdır. Hegel’e göre de “gerçek ussal olandır”. Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Ansiklopedisi: Kavramlar ve Akımlar*, Cilt 2, 11. bs., İstanbul, Remzi, 1999, s. S. 131-132

<sup>1</sup> Hançerlioğlu, a.g.e., s. 214-217

<sup>2</sup> Aziz Çalışlar, *Gerçekçilik Estetiği*, 1. bs., İstanbul, De, 1986, s. 99

<sup>3</sup> Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, 8. bs., İstanbul, Payel, 1995, s. 33

*“gerçekliğin tarihsel-toplumsal bilgisini; yani toplumların dayandıkları üretim ilişkileri belirleyiciliğinden toplumsal insanın bilinçsel özelliklerinin ve konumunun bilgisini içerir... nesnel gerçekliğin insan bilinci dışında ve ondan bağımsız olarak varolduğunu bize göstermekle birlikte, insanın etkin dönüştürücü etkinliğini de içermekte olduğunu gösterir.”<sup>4</sup>*

Bu nedenle gerçeklik bir yönüyle insan bilincinden bağımsız olarak eşit bir uzaklık da duruyorsa da bir yandan da insanın etkin olduğu bir düzen içinde meydana gelen toplumsal yapıyı konu ederek birey ile ilişki içine girer.

Boris Suçkov, gerçekçiliğin ortaya çıkışını toplumsal çözümleme motivasyonuna bağlar. Gerçekçiliğin ardında, toplum içindeki insan hayatı, birey ile toplum arasında kurulan bağın, toplumun öz yapısının incelenmesinin ve tasvir edilmesinin yattığını ileri sürer.<sup>5</sup> Gerçekçilik iddiası içinde olan bir sanatçı, toplumun iç yapısını ve dinamiğini kavramak ile sorumlu görülebilir<sup>6</sup>. Daha net bir ifadeyle gerçekçilik, yönelim olarak ortaya çıktığı sürece de bakarsak, öncelikle tüm insanların daha özde ise sanatçının dünyayı daha net görme isteğinin, sorgulama arzusunun ortaya çıkışıyla paralel bir gelişme kaydetmiştir.

Yine de tüm bir gerçekçiliği ileri başlıkların konusu olan toplumcu ya da toplumsal gerçekçilik sınırları içinde değerlendirmemek gerekir, “gerçeklik insanın yaşantı ve anlayış yeteneğiyle katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar.”<sup>7</sup> Bu ilişkiler ise her zaman bütün olarak bir toplumdaki meydana gelmez. Sanat kimi zamansa bireyi ve onun gerçeğinin üzerinden toplumsal bir ifadeyi dile getirir. Bu durumda gerçeklik yalnızca toplumsal olma iddiasında olmayacak, hayatın var olan bütün damarlarından beslenebilecektir.

Üretim aşamasında yapılan bazı tercihlerle yoruma açık hale gelse de, sanatta gerçekçiliği tanımlayan ya da belirginleştiren bazı açıklamalar getirilebilir. Raymond Williams gerçekçiliği daha somut bir çerçeve içinde tanımlar. Williams, gerçekçi ifade şeklinin ancak neden sonuç ilişkilerinin, doğa veya beşeri bilimlerde olduğu

---

<sup>4</sup> Çalışlar, a.g.e., s. 101

<sup>5</sup> Boris Suçkov, **Gerçekçiliğin Tarihi**, İstanbul, Doruk, 2009, s. 23

<sup>6</sup> Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 18. bs., İstanbul, İletişim, 2008, s. 55

<sup>7</sup> Fischer, a.g.e., s. 104

gibi metafizik kullanımlara başvurmadan ortaya konulması durumunda oluşturulabileceğini söyler. Diğer taraftan sanat eserinde gerçekçiliğinin zamanının tarihsel ve efsanevi geçmişte değil şimdiki zamanda ya da onun çevresinde olması gerektiğini savunur. Ayrıca gerçekçi hikâyeye orta ya da aşağı sınıfların hikâyesini de ele alacak şekilde kurgulanmalıdır<sup>8</sup>. George Huaco ise gerçekçiliğin; hikâyeye edilen malzemenin bol detaya sahip ve maddeci ifadelerle yani somut bir anlatımla, çarpıtılmamış dosdoğru bir ifadeyle dile getirilmesi aynı zamanda sıradan insanı ya da ezilen sınıfı betimlemesini, idealleştirmeden kaçınması gerektiğini söyler.<sup>9</sup>

Bu tanımlamalar sanatta gerçekçilik gibi belirlenmesi zor olan bir konu için yeterli olmasa da sınıflandırıcı ve açıklayıcı olacaktır. Ancak gerçekçiliği sanat eseri içinde tanımak, bulmak ve anlamlandırmak daha derinlemesine bir bakışı gerektirir. Çünkü sanat yalnızca görünen, yüzeydeki gerçekliği temsil etmekle kalmaz aynı zamanda görünen bilinen gerçekliğinde ötesine geçer hatta kimi zaman onun altındaki yüzeye iner. Bu nedenle gerçekçiliği eserin yalnızca biçimsel yönüyle değerlendirmek anlayışı sınırlandıracaktır. Temel bazı biçimsel özellikleri dikkate almanın yanı sıra sanatçının öznel bakışıyla biçimlenen daha özellikli bir gerçeklikle de karşılaşılabilir.

*“Sanat sırf görünürdeki gerçekliği temsil etmekle kalmaz. Bir sanat yapıtı, gerçekliğin bir benzerliği olsun diye düşünülmemiştir. Sanatta yaratış, dış dünyanın nesnelere bir hayli ayrılık taşıdığı gibi, gerçeklikten çıkarsanan izlenimlerin ve kavramların özümlemesinde de bir ayrılık taşır; aynı zamanda insanın iç dünyasını, yaşantısını, kişiliğini ve çevresindeki dünyaya olan tavrını da yansıtır. Zihni ve entelektüel faaliyetin özel bir biçimi ve insanın yaratıcı güçlerinin etkin bir anlatımı olarak sanat, önünde sonunda gerçeklikten çıkarsanıyorsa da belli bir dereceye kadar ondan bağımsızdır.”<sup>10</sup>*

---

<sup>8</sup> Burada, toplumsal ifadelerinde gerçekçiliği oluşturan dinamiklerden biri olduğu ve gerçekçi hikayenin içinde olması gerektiği öne sürülüyor olabilir.

<sup>9</sup> İdealleştirme, Yeşilçam sinemasında da görüldüğü üzere yaratılan karakterlerin tümünden iyi ya da tümünden kötü olmaya, bu nedenle de hakikatten farklı müdahale edilmiş, insan eliyle düzeltilmiş olmaya denk düşer.

<sup>9</sup> Aktaran: Aslı Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul, Homer, 2005, s. 32

<sup>10</sup> Suçkov, a.g.e., s. 11

Bu durumda sanat ve gerçek bağından bahsederken sadece eserin var olanı birebir kopyalaması değil onu sanatsal bir üretim süzgecinden geçireceği daha da önemlisi bir seçim (bir imaj seçilirken bir diğeri geride bırakılır ya da göz ardı edilir) sonucu kendi ifadesini katacağı göz ardı edilmemelidir. Bu durumda gerçeklik üzerine konuşurken sadece var olan – bilinçten bağımsız olarak var olan – gerçekliği yansıtmak değil görünen gerçekliğin altındaki “gerçek”in ortaya çıkarılması da önemli bir tercih olacaktır.

Gerçekçilik Suçkov’un da ifade ettiği şekilde “natüralizmin yaptığı gibi eşyanın yüzeyde görünüşünü değil, özünü ortaya koyar ki onun estetiğini hakikaten zengin ve çeşitli kılan şey de budur.”<sup>11</sup> Bu durumda gerçekçiliği simgeleyen özelliklerden biri de yüzeyin-görünenin altında derinde olan “şey”i yüzeye çıkarma becerisi ya da gayretidir. Çünkü sanat, France Farago’nun da ifade ettiği gibi *görünüme mahkum bir taklit olmamalıdır.*

*“Sanatın işlevi daha iyi açınlanmak üzere gerçeğin modelini oluşturur. Bu nedenle şeyin yapısına benzer bir örnekçeyi göstermekle birlikte, sanat, görünüme mahkûm bir taklit olmamalıdır. Kopyayı gerçekliği karakterize eden model olarak düşündürme yönündeki saplantılı istenç, şeylerin derin yapısını çağrıştırmaktan vazgeçmeye dayanıyor.”<sup>12</sup>*

Bu nedenle gerçeklik söz konusu olduğunda, salt benzerlik üzerine kurulan bir üretimin mutlak gerçekliği yansıtacağı algısı doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Burada sanat eseri konu edilen mevcut durumun özünü aktarabilecek yeterliliğe ulaşmalıdır. Zaten varolanı yalnızca belgelemek bir tercih ve yol olsa da sanatın dönüştürücü gücü gerçekçi sanat eseri için de kullanılabilir olmalıdır. Bu noktada önemli olan eseri ortaya koymaya yardımcı olan aracın, gerçek olanı ve onun özünü ortaya koyabilecek şekilde kullanılabilmesidir.

Diğer taraftan gerçekçi sanat, gerçeği mümkün olan bütün “çokyanlılığı, hareketliliği ve çelişkileri ile birlikte kavrar”<sup>13</sup> ya da ortaya koyar. Sanatın konusu

---

<sup>11</sup> Suçkov, a.g.e., s. 58

<sup>12</sup> France Farago, **Sanat**, Ankara, Doğu Batı, 2006, s. 37

<sup>13</sup> Çalışlar, a.g.e., s. 100

olan gerçeklik de içinde bütün bu çelişkileri ve çeşitliliği barındırmaktadır. Bu noktada gerçekliği yansıtmada kullanılan araç önemli hale gelir. Özellikle sinemanın teknik olanakları yoluyla mümkün hale gelen geniş plan kullanımı, sahnede mevcut olan bütün olasılıkları göz önüne sermek yoluyla gerçeği bütün çok yanlılığı ile kavramayı olanaklı hale getirir. Gerçeğin çelişkilerine ise klasik anlatı yapısının iyi-kötü karşıtlığından uzaklaşarak ve ara durumları bütün hikâyesine katarak ulaşır.

### 1.1.1 Mimesis: *Doğayı Yansıtma*

Sanatı var olan dünyaya benzetme isteği neredeyse sanatsal üretimle eş değer bir geçmişe sahiptir. Bunun idealize edildiği, esasına ne kadar çok benzerse sanat eserinin o denli övüldüğü hatta sadece bu yönüyle övgüye değer bulunduğu genel bir fikir birliğinden bahsedilebilir.

Kavramsal olarak sanatta gerçekçiliğin en ilksel ve temel hali ise ‘mimesis’ kavramı ile açıklanabilir çünkü “Aristoteles’e göre sanat bir taklit (mimesis) işidir”<sup>14</sup>. Aristo, mimesis kavramı ile sanatta “hayatın özüne ilişkin bir şeyin yansıtılması görüşünü savunmaktadır.”<sup>15</sup> Bunu ortaya çıkaran motivasyon, insanların doğuştan taklit etmeye yatkın olması ve bundan haz alıyor olmalarıdır. Hazzın kökeninde sanatla insanın duygulanımlarının uyarılması yoluyla ruhun arınması ve temizlenmesi (katharsis) yatar. Bu noktaya ise sanat yapıtında insanın özü bakımından canlandırılmasıyla erişilebilir.<sup>16</sup> Ancak bu yaklaşım, sanatın doğanın birebir taklidi olmasını değil doğanın sanatın kendi araçlarını kullanarak doğayı temsil etmesini onda bulunanı yansıtması gerektiğini ileri sürer. Hayatın-insanın özüne ait “şey”lerin yansıtılması da yine birebir taklit yoluyla değil derinlemesine ve bütünlüklü bir temsil ile mümkün olacaktır. “Çünkü filozof da, sanatçı da, insanın karşısına çıkan tikel olayların ardında yatan genel özü bulma çabasıdır.”<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Macit Gökberk, **Felsefe Tarihi**, 8. bs., İstanbul, Remzi, 1996, s. 89

<sup>15</sup> Murat Belge, **Marksist Estetik**, İstanbul, BFS, 1989, s. 175

<sup>16</sup> Gökberk, a.g.e., s. 89-90

<sup>17</sup> Belge, a.g.e., s. 175

Aristo bu yaklaşımı güçlendirecek şekilde üç tür yansıtmadan bahseder; şeyleri görüldüğü/oldukları gibi (realizm), anlatıldıkları gibi ya da yansıtma tanımını daha da genişleterek olmaları gerektiği gibi (idealizm):

*“...Ozanın işi ‘gerçekte olan’ şeyleri değil, ‘olabilir olan’ı, yani olasılık ya da zorunluluk açısından olması olanaklı şeyleri anlatmaktır. Tarihçi ile ozan ölçüsüz ya da ölçülü yazmaları bakımından değil, biri olmuş olanları, öteki ise olabilir olanları anlatması bakımından ayrılırlar.”<sup>18</sup>*

Aristo böylece sanata ve sanatçıya gerçekliği oluşturma ve yansıtma konusunda oldukça geniş bir hareket alanı sağlamış olur. Sonuç olarak Aristo yansıtmayı gerçeğin tutsağı olmaktan kurtararak bir yeniden üretim haline getirmiştir.<sup>19</sup> Bu yönüyle de mimesis kavramı gerçekliği yalnızca “olanı” belgelemekten öteye götürerek, ona özgür bir sanatsal üretim formu vermiştir.

*“...mimesis anlayışı, böylece, sanat eserinde ‘hayatın yorumlanması’ sorununu içerir. Günümüzde bu sorun, hayatın yorumunun belli bir politik ideolojiye göre yapılması biçimini alabilir.”<sup>20</sup>*

Günümüzde gerçekçi sanat anlayışı çoğu durumda politik söylem ile yan yana yer almaktadır. Gerçekçi üslubu benimseyen sanatçı çoğu zaman bu tavrı içine politik eleştiriyi de dahil eder. Özellikle sinemada gerçekçi akımların ortaya çıkışı politik gelişmelerle paralel bir çizgi izler ve gerçekçi sinema anlayışı içinde de bunun eleştirisini yapar. Sanat-toplum işbirliğine bakıldığında Marksist sanat felsefesi ve mimetik anlatı yorumuna bakmakta fayda olacaktır.

### **1.1.2 Marksist Estetiğe Göre Gerçekçilik ve Georg Lukacs**

Aristoteles’e göre sanat, bilginin kaynağına ulaşabilmek için insanın kullanabileceği en direk araçlardan biridir<sup>21</sup>. Mimesis anlayışı, Marksist bakış açısı-

---

· Bu gerçekçilik anlayışı bütünlüklü bir gerçekçilik anlayışıdır ve gelecekte var olabilecek bir gerçekliği de kapsayarak “hayatın bütünü” ya da “gerçeğin bütünü” içerir. Daldal, a.g.e., s. 17

<sup>18</sup> Kaan, H. Ökten (Der.), **Aristoteles**, İstanbul, Say, 2007, s. 538

<sup>19</sup> Farago, a.g.e., s. 51

<sup>20</sup> Belge, a.g.e., s. 177

<sup>21</sup> Belge, a.g.e., s. 175

ile değerlendirildiğinde sanatın bir bilgi biçimi olduğunu ileri sürer<sup>22</sup>. Dolayısıyla sanatçı “gerçek” bilgi kaynağına ulaşma yolunda araç olarak sanatı kullanabilir. Ancak bu kullanımın sanatta birebir kopyalamaktan ayırıcı bir niteliği olmalıdır. Gerçekliği savunan yönelimler içinde de sanatçı var olanı – gerçekliği – eserine alırken kendi dilini oluşturmak adına seçim yaparak bir üretim ortaya koymalıdır. Sanatta gerçeklik derken ifade edilmek istenen gerçeklik bu yönde oluşturulmuş bir gerçekliktir.

Önde gelen Marksist estetikçilerden Plehanov, sanatın ana maddesinin gerçeklik olduğunu ancak sanatçının her zaman bir seçme işlemi içinde olarak gerçeği dile getirdiğini söyler. Dolayısıyla sanatçı gerçeği görüyor olsa da bu gerçeği kendine ait bir biçimde görür ve dile getirir. Bu nedenle de gerçekçilik hiç bir zaman basit bir kopyacı tavrıyla tarif edilemez. Plehanov burada bir noktayı daha aydınlatır. Gerçekçilik anlayışlarını çeşitlendirdiği gibi toplumsal gerçekçilik ile birlikte ilerleyen bu nedenle de her çağda kendine özgü biçimler kazanan gerçekçiliği “dünyayı kendi oluş ve hareketi içinde temsil etmek isteyen”<sup>23</sup> gerçekçi bir anlayış olarak tarif eder. Toplum devingen bir yapıya sahip olduğuna göre gerçekçi ifade şekilleri de zaman içerisinde değişim gösterecek, hedef aynı olsa da yöntem de farklılıklar olacaktır.

Görüldüğü üzere Marksist estetik, sanatı gerçeğin bir yansıması olarak konumlandırır ancak sanatsal formu da gerçek ile ilintilendirirken gerçeği, varlık ile özdeş tutar. Bu özdeşlik, sanatı çerçevesi belirlenmiş bir gerçeklik yansıtma çabasından da kurtarır. Bu noktada gerçeği, sanat eserine dönüştüren, ona böylesi bir atıf yapan şey toplumsal belirleyicilerdir. Marksist estetiğin esas üzerinde uğraş

---

- Birçok Marksist estetik, Aristotelesçi sanatın özünde bir yansıtma olduğunu savunurlar. Murat Belge özellikle Lenin’in bu yaklaşımı benimsediğini “yalnız sanatı değil, bütün ideolojiyi, maddi gerçekliğin zihinde yansıması olarak tanımladığını” söylemektedir. Belge, a.g.e., s. 182

<sup>22</sup> Belge, a.g.e., s. 183

<sup>23</sup> Georgi Plehanov, Jean Freville, **Sosyalist Gözle Sanat ve Toplum**, 3. bs., İstanbul, May, 1974, s. 68

- varlık ile kastedilen, “inorganik varlık alanından kayaç ve madenlerin varlık alanından organik, ruhsal ve sosyal gerçeğe kadar bir bütün varlık” alanıdır. İsmail Tunali, **Estetik**, 4. bs., İstanbul, Remzi, 1996, s. 192

- Carloni ve Filloux, Marx’çı eleştiriyi temellendirirken, ideolojik olarak, yazın yapıtını “bir dünya görüşünün, bireysel değil, toplumsal bir olgu olan, gerçeğin bütününe yönelen bir bakışın anlatımı – belirli koşullarda kendini bir insan topluluğuna bir sınıfa benimsettiren bir düşünce dizgesi” olarak

verdiği alan da burasıdır. Bu yaklaşım, varlığın kendi özsel niteliğinden çok toplumsal tercihlerin yarattığı değerden bahseder. Varlığın estetik değerini oluşturan yani onu sanatsal obje yapan motivasyonun toplumsal tercihlerle meydana geldiği söylenebilir.

Bu yolla – sanatın toplumsal tercihlerle şekillenmesi ile – ele aldığı konu ya da nesne, onu ortaya çıkaran, şekillendiren ya da itici güç olan etkenler ile birlikte sanatın konusu haline gelir. Bahsi geçen ayırım, gerçekçilik anlayışını dinamik, toplumsal süreçleri de eylemine dahil eden bir yaklaşıma dönüştürür. Böylece gerçekçilik, gelişim süreci içinde karşılaştırıldığı Natüralizm’den, bu yaklaşımın durağan ve statik olması nedeniyle ayrıştırılır. Bu nedenle gerçekçilik benzeri olduğu ileri sürülen birçok sanatsal üsluba göre hareket kabiliyeti fazla, konu ettiği durum, olay ya da nesneyi farklı açılardan görebilme becerisine sahip, toplumsal dünyayı dikkate alması ile de evrilebilen ve esneyebilen bir yaklaşım olarak açıklanabilir.

“Marksist estetik için, sanatın obje’si olan gerçeklik, insanın dışında, insandan bağımsız bir varlık olmayıp, insansal ve toplumsal bir varlıktır.”<sup>24</sup> Marksist estetik bu yolla sanatın nesnesini insana bağımlı kılarken yine insana ait bir tercihe vurgu yapmış olur. Estetik gerçekçiliği, diğer gerçekçi yönelimlerden ayıran, gerçeği meydana getiren süreci ve ona ait özü aramasında yatar. Tunalı, Marksist estetiğe göre gerçekliği sübjektif olarak değerlendirmektedir. Bu sübjektivite sanat eserindeki insan katkısını ve yorumunu içerir. Nesnel gerçeklik insan bilincinden ve ondan ayrı olarak mevcuttur ancak sanatsal üretim söz konusu olduğunda “insanın etkin dönüştürücü etkinliğini de”<sup>25</sup> kapsar. Bu durumda sanatsal form insan katkısı ve

---

tanımlamaktadır. J. C. Carloni – Jean-C. Filloux, **Eleştiri Kuramları**, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Multilingual Yabancı Dil, 2000, s. 105

· Marx, Marksist estetik anlayışı üzerine detaylı bir çalışma yapmamıştır. Ancak toplumsal düzende altyapı olarak adlandırılan ekonomik yapı, sanatı da içine dahil eden üstyapıya etki eder durumdadır. Dolayısıyla üstyapıyı anlamlandırmak için altyapıya hakim olmak gerekir. Mark ve Engels temel bu formülasyonu ortaya koymuştur devamında Plehanov ve Georg Lukacs gibi isimler toplum ve sanat birlikteliği üzerine fikir geliştirmiş ve Marksist estetik anlayışına yeni bakış açıları kazandırmışlardır.

· Raymond Williams, Marksizm ve Edebiyat adlı kitabında doğalcılığı duruk/statik, gerçekçiliği ise dimanik olarak tanımlamıştır. Bu tanımlamanın ardında gerçekçiliğin, olayların ve nesnelerin temelinde yatan güçleri ve hareketleri yansıttığı fikri yatmaktadır. **Marksizm ve Edebiyat**, İstanbul, Adam, 1990, s. 79

<sup>24</sup> İsmail Tunalı, a.g.e., s. 193

<sup>25</sup> Çalışlar, a.g.e., s. 101



yorumunu içerir. Doğal olan bu sonuca göre gerçekçiliğin “kati” bir benzetme aracı olmadığı, eserin yalnızca biçim yönünden anlaşılmaya çalışılmayacağı tam da bunun aksine özü, görünenin altında ki gerçeği arayan bir insan çabasına dönüştüğü söylenebilir. Bu yolla harmanlanan toplumsal varlık ve bilinç, somut toplumsal ve tarihsel bütün, gerçekliğin çeşitliliği, çok yanlılığı içinde yer alabilir<sup>26</sup>. Gerçekçi sanat formunun ilksel amacı toplumsal yapıyı deşifre etmek olmasa da, insanı kapsayan bir yaklaşım olması nedeniyle doğal bir süreç olarak kendine dahil eder.

Bu noktada Marksist bakış açısı sanatsal üretimi bir seçme ve yeniden meydana getirme, yorumlama olarak ifade eder. Ancak her koşulda özü araması yoluyla gerçekçi bakış açısı ile ilintilendirilebilir. Bu durum gerçekçi sanatı yalnızca belgeleyen olmaktan bir adım öteye düşürür. Sanatta gerçekçilik bu yolla, gerçeğin özüne, merkezine inen ya da gerçekliği oluşturan süreci ve etkenleri anlamaya çalışan bir çaba haline dönüşür.

*“Marksist sorunsalda da, sorun, hayatın yüzeyini değil, özünü yansıtmak. Dolayısıyla, sanat buna göre tanımlanınca, hayatın özünün ne olduğu sorusu, sanatın dolaysız sorularından biri haline geliyor.”<sup>27</sup>*

Sanatçı bu sorgulamayı mevcut gerçekliği eleyerek ve ayıklayarak yapabilir. Bilim adamı somutlaştırma çabası içerisindeyken sanatçı fazla olanı atarak bir ayırma işlemini yürütür. Bu nedenle yansıtılacak olan şey, olan bitenin birebir aynısı olmaktan öte olayların ve durumların ardında bulunan özde aranacaktır. Böylece sanatçı da yalın bir kopyacı konumundan kurtarılmış olur. Bu noktada gerçekçiliğe dair ipuçları şunlar olacaktır; bir yaratma eylemi söz konusu olsa da ve bunu yaratan sanatçı olsa da ele alınan öz sanatçının zihninden değil onun dışından, hayatın

---

· “Marxizm, düşünce tarihinde şimdiye kadar rastladığımız türden bir materyalizm değildir, tersine, insanı ve insan eylemini varlığın odak noktası yapan tarihsel-insansal bir materyalizmdir, insana ve insan eylemine dayalı, varlığı insan eylemlerinin diyalektik süreci ile açıklamak isteyen hümanist bir materyalizmdir. Bundan ötürü, burada bir çelişki söz konusu olmayıp, tersine, böyle bir sonuç, diyalektik materyalizmden mantıksal olarak doğan bir sonuçtur.” Devamı için bkz. İsmail Tunalı, a.g.e., s. 193

<sup>26</sup> Çalışlar, a.g.e., s. 101

· “... sanat yapıtı, gelişigüzel, rastlantılara dayalı olaylara değil, öznel olarak seçilmiş ve mantıksal biçime sokulmuş olaylara dayanır. Bundan ötürü, sanat yapıtını kavramak, görünüşten derinliğe, ön plandan arka plana gitmek anlamına gelir.” İsmail Tunalı, a.g.e., s. 80

<sup>27</sup> Belge, a.g.e., s. 184

kendisinden gelir. Bu yolla sanatçı ürettiği eserde hayatın gerçeğinden aldığı “şey”i yorumlayarak sunmuş olur. Aristo’cu yansıtma kavramının temelinde de “hayatın özüne ilişkin bir şeyin yansıtılması”<sup>28</sup> çabası yatmaktadır.

Marksist estetik anlayışı ve toplumcu gerçekçiliği şekillendiren teorisyenlerin başında Georg Lukacs gelmektedir. “Lukacs, gerçekliği, yaşamın tüm ayrıntılarını edilgen bir biçimde yansıtma olarak değil, ‘gerçekliğin özü’nü doğru açıdan verme, yani görünenin ardındaki bütünsel özü somutlaştırarak yansıtma olarak tanımlar.”<sup>29</sup> Lukacs gerçekçi sanatçının kendi yaşam deneyiminden edindiği malzemeye kendi ifade biçimi ile biçim ve biçem verdiğini amacının nesnel realiteyi yöneten yasalarla derinleşip bunların arkasında yatan gerçeğe varmak böylece derinde saklı olanı, dolaylı olarak anlamlandırılabilen ancak toplumsalı oluşturan etkenleri/toplumu oluşturan ilişkiler ağını bulmak ve görünür kılmak niyeti içinde olduğunu söylemektedir. Ancak, toplumsalı oluşturan esas etkenlerin derinde ve oldukça karmaşık bir yapıya sahip olması gerçekçi sanatçının işini oldukça zorlaştırmaktadır. Lukacs bu zorluğun artistik ve entelektüel birikim ile aşılabildiğini dile getirmektedir. Lukacs’a göre gerçekçi sanatçı, “önce bu ilişkileri entelektüel yönden bulup çıkarmak ve onlara artistik bir biçim ve görünüm vermek zorundadır.”<sup>30</sup>

Lukacs’da öncülleri gibi varolan gerçekliği tüm detayları ile birlikte müdahalesiz olarak belgelemek yerine ‘öz’e yaklaşmanın ve onu araştırmanın yani görünenin ardındaki gerçekliği anlamaya çalışmanın gerçekçi bir ifade şekli olduğunu savunmaktadır.

---

<sup>28</sup> Belge, a.g.e., s. 175-176

· “Rusya’da devletin resmi sanat görüşü sayılan toplumcu gerçekçilik 1930’larda ortaya çıkmış ve ana ilkeleri bilindiği gibi, 1934’te toplanan ‘Sovyet Yazarlar Birliği’nin Birinci Kongresi’nde saptanmıştı... Toplumcu gerçekçiliğe göre sanatın yansıttığı gerçeklik toplumsal gerçekliktir, ama bu gerçeklik devrimci gelişme içinde görülür ve doğru olarak tarihi somutlulukla, işçi sınıfının eğitimi gözetilerek yansıtılır.” Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 53

<sup>29</sup> Nedim Gürsel, *Yazın Akımlarının Oluşumunda Toplumsal / İdeolojik Yapının Yeri, Türk Dili, Aylık Dil ve Yazın Dergisi*, Yazın Akımları Özel Sayısı, Cilt XLII Sayı 349-353, 1981, s. 10

<sup>30</sup> Ernst Bloch, v.d., **Estetik ve Politika**, Çev. Ünsal Oskay, 1. bs., İstanbul, Alkım, 2006, s. 75

Ona göre gerçekçiliği diğer benzeri yönelimlerden ayıran unsur; öz ve görünüşün, biçim ve içeriğin birliğini kavramasıdır. Bundan farklı olarak doğalcılık, gerçekliğin “dolaylımsız görünüşünü”, idealizm ise yalnızca gerçekliğin özünü anlamaya çalışmaktadır.<sup>31</sup> Lukacs gerçekçiliği bu noktadan daha öteye götürerek, görünen ile gerçeği bütün haline getirir ve gerçekçi sanatı bu çaba içinde değerlendirir.

*“...sorunun özü, görünüm (appearance) ile özün (essence) diyalektik birliğini doğru olarak anlamaktır. Önemli olan, sanatçı tarafından biçimlendirilen, tasvir edilip anlatılan ve okuyucu tarafından yeniden-deneyimlenen hayata ait kesimin herhangi bir dış yoruma ihtiyaç kalmadan görünüm (appearance) ile öz (essence) arasındaki ilişkileri açıklığa kavuşturmasıdır.”<sup>32</sup>*

Bu durum Lukacs’a göre gerçekçiliği dinamik ve etkin bir devinim içine sokar. Gerçekçi sanat Lukacs’a göre devingen ve gelişime değişime açık, hareket halindedir. Lukacs’ı gerçekçiliğe bu denli bağlayan şey gerçekçi sanatın durağan bir öze sahip olmamasıdır. Biçim ve özü bu şekilde bir araya getirme becerisi Lukacs’a göre ancak usta bir sanatçının mahareti olabilir. Lukacs bu sanatçıyı;

*“düşünce ve duyguların nasıl toplumsal hayattan köklenip oluştuğunu, yaşam-deneyimlerinin ve hissiyatımızın realitenin total bileşiğinin (complex) nasıl birer parçası olduğunu bilir. Bir realist olarak bütün bu parçaları hayatın total bağlamında yerli yerine oturtmasını bilir. Bunların toplumun hangi alanındaki olgulardan kaynaklanmakta olduğunu ve hayatta neleri, nereleri etkilemekte olduğunu gösterebilir.”<sup>33</sup>*

Bu derinlikli bilme, görme ve anlama hali Lukacs’a göre realist sanatçının en temel yeterliliği olmalıdır. Bu çaba, içinde yaşadığımız dünyayı derinlikli olarak

---

· Lukacs için doğalcılık, durağandır. “...yaşamın ‘yüzeyde’ temsil edilmesiyle onun ‘temeli oluşturan’ etkinlikleri yakaladığımı sanır.” Cem Taylan, “Georg Lukacs’ın Gerçekçiliği”, **Yazko Felsefe Yazıları**, Sayı 6, İstanbul, 1983, s. 61

<sup>31</sup> Taylan, s. 58

<sup>32</sup> E. Bloch, v.d., a.g.e., s. 64

· öz ve biçimi derinlikli olarak birleştiren ve dinamik bir yapıya sahip olan gerçekçi sanat anlayışı Lukacs’ın ifadesiyle “diyalektik düzeye varabilmiş realizm”dir. Bu diyalektik yapı ne kadar zengin ve karmaşık bir yapıya sahip olursa, “hayatın ve toplumun yaşayan çelişkilerini o denli derinden kavrayabilir.” E. Bloch, v.d., a.g.e., s. 76

<sup>33</sup> E. Bloch, v.d., a.g.e., s. 69

anlamaktan ya da anlamaya çalışmaktan başka bir şey değildir. Bu yönüyle Lukacs'ın, Marksist estetiğin, gerçekçi sanat içerisindeki toplumsal etki düsturunu devam ettirdiği söylenebilir.

Diğer taraftan Lukacs “büyük gerçekçi başyapıtın” ölçütünü toplumsal etmenlerin bütün işleyişini, toplumsal kaosu meydana getiren bütün etkenlerin ortaya konuşuna ve bunun da bilgiç bir tavırla ve didaktik kendi deyimiyle “ansiklopedik” bir üslupla ele alınışına bağlamaz. Hatta büyük gerçekçi başyapıtı buna izin vermeyeceğinden bahsetmektedir. Lukacs “böyle bir başyapıtta en temel toplumsal etmenler, tüm anlatımını, birkaç insanın yazgısının görünüşte rastlantısal bir şekilde birleşmesinde bulur”<sup>34</sup> demektir. Böylece gerçekçi sanat yapıtına, sadece toplumsal olayların tüm ve kesintisiz anlatımı misyonunu vermez tam aksine temel toplumsal olayları bireysel hikayeler içinde arar.

Lukacs'ın gerçekçilik tarifinde tip/tipoloji önemli bir yere oturmaktadır. Bu yaklaşımı edebiyat üzerinden şekillendiren Lukacs tipik kahramanı ayırt edebilmenin zor olduğunu söylemekle birlikte onu içinde yaşadığı çağın/dönemin yaşantısına tepki gösteren olarak tarif etmektedir. Hikaye örgüsü içindeki kahramanın öz benliği, toplumsal değişkenlere veya nesnel güçlere göre belirleniyorsa o kahraman tipik bir kahramandır. Bu noktada dönemin mevcut gerçekliği, kahramanın karakterine belirgin biçimde yansır ancak bu yansıma hiçbir zaman “açıklayıcı” bir tavıra sahip olmaz.<sup>35</sup>

*“İnsan yaradılışı, aslında, toplumsal gerçeklikten ayıramayacağına göre, anlatımdaki her ayrıntı birey olarak insanla toplumsal varlık olarak insan arasındaki diyalektiği dile getirdiği ölçüde önemli olacak demektir. Çağdaş gerçekçiliğin konusu işte insanın bu hem kendi içindeki, hem öbür insanlarla kendi arasındaki ilişkilerin temelinde yatan gerilim ve çelişkiler olmalıdır – bütün bu gerilimler de kapitalizmin evrimiyle daha büyük bir yoğunluk kazanır. Gerçekçi yazar bu çelişkilerin düğüm noktalarını*

---

<sup>34</sup> Georg Lukacs, **Avrupa Gerçekçiliği**, 2. bs., İstanbul, Payel, 1987, s. 192

Lukacs'ın bu yaklaşımı Yeni Türk Sineması için de oldukça anlamlıdır. Özellikle gerçekçi anlayış içinde değerlendirilebilecek filmlerin toplumsal anlatımı, bireysel hikayeler içine yerleştirilmektedir denilebilir. Bu konuya ilerleyen bölümlerde detaylı olarak yer verilecektir.

<sup>35</sup> Georg Lukacs, **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, Çev. Cevat Çapan, 5. bs., İstanbul, Payel, 2000, s. 139

*aramalı, bunların en yoğun ve tipik oldukları yerleri belirleyerek onlara uygun bir anlatımla dile getirmelidir. İyi seçilmiş gerçekçi ayrıntı çoğu zaman bu çelişkilerle ilgili bir değer yargısını da içerir.”<sup>36</sup>*

Lukacs'ın gerçekçi edebiyat için belirlediği kahraman tipi, bireysel çelişkilerini toplumsal çelişkilerle çarpıştıran bunu yaparak toplumsal yapıyı kendi içinde barındırmayı becerebilen bir kahraman tipidir. Lukacs bu noktada Marksist öğretiyi temel alarak gerçekçi yazın içerisine işleyecek toplumsal karşılaşmaların gerçekçi edebiyatın mühim bir belirleyicisi olduğunu ileri sürer. Sanatçının gerçeği ortaya koyabilmesi, görünenden daha derine nüfuz edebilmesi için ise birey ile toplumsal olan arasında yaşanan çatışmanın kilit noktalarına varılmalı ve özellikle bu noktalarda yoğunlaşılmalıdır. Kapitalizm bu çatışmayı arttırıcı bir görev görmüştür. Bu noktada ki önemli gelişme Lukacs'ın “epik kahramanla kentsoylu dünyasına yabancılaşmış kendi benliğini arayan ‘problematik’ roman kahramanı”<sup>37</sup> arasında bulunan karşıtlığı ortaya koymuş olmasıdır. Lukacs, Marksist bakış açısıyla aynı hat üzerinden ilerleyerek toplumsal olanla bireysel olanı yan yana yerleştirir.

Bertolt Brecht'in kahraman tipolojisi de bu yönde okunabilecek kodlardan biri olabilir. Brecht'in yarattığı karakterler trajik bir oyunun oyuncularını olmaktan çok anti-hero tanımlarına uyabilecek sıradan insanın, olağan hikâyelerini anlatan karakterlerdir. Çünkü Brecht tarihin değişimini büyük kararlara, dramatik olaylara bağlamaz ona göre değişim tekil durumlar, kararlar ve davranışlarla değişebilir.<sup>38</sup> Bu yaklaşım günümüz Türk sinemasının küçük, tekil hayatları da ele almasını açıklar görünmektedir. Gerçekçiliğe sahip olan sinema dili, büyük dramatik-trajik olay örgülerini hikaye etmekten çok yalın, bireysel küçük hayatlar ve olayları anlatarak

<sup>36</sup> Lukacs, **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, s. 84

<sup>37</sup> Gürsel, a.g.e., s. 10

· Bu formülasyon sinemaya da uyarlanabilir. Özellikle çalışmanın konusu olan Türk sinemasında 90'ların ikinci yarısı itibarıyla başlayan “Yeni Türkiye Sineması”nda bu yabancılaşmanın izleri karakterler üzerinden rahatlıkla görülebilir. Lukacs'ın temellendirdiği bu karakter yapısı ilerleyen bölümlerde detaylı olarak incelenecektir.

· Lukacs'a göre “gerçekçiliğin doğru bir şekilde yansıtılmasına, başka hiçbir estetikte, Marksizimde olduğu kadar önemli bir yer verilmez. Bu özellik marksist öğretinin öbür öğeleriyle sıkı sıkıya bağlıdır. Çünkü marksistler için toplumculuğa yönelen yol tarihin akışıyla özdeştir. Bu gelişmeyi hızlandırmada, engellemede ya da saptırmada görevi olmayan hiçbir özne ya da nesnel olay yoktur.” Lukacs, **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, s. 115

<sup>38</sup> Ünsal Oskay, “Kahraman ve Tragedya açısından Lukacs, Brecht ve Benjamin”, **Yazko Edebiyat**, Mart-Nisan 1984, Sayı 41-42, s. 93

toplumsal gerçeğe varmaya daha derine yerleşmiş olan gerçeğin özünü yüzeye çıkarma çabası içindedir denebilir. Brecht'in hem savunucusu hem uygulayıcısı olduğu 'hakiki realizm'i'<sup>39</sup> de zaten sadece estetik bir bakış değil ondan öte siyasi ve felsefi ama derinlikli bir anlama ve anlatma eylemini içerir.

Benzer bir tercih yapan Lukacs'da, realist yazarın birincil görevinin gündelik hayatın ve devamında toplumsal yapının kodlarını çözecek karakterler yaratmak olduğunu söylemektedir. Burada gündelik hayatı oluşturan etkenlerin neler olduğunu ortaya koymaya çalışmak buradan da evrensel bir yapıya varmak önemlidir. Bu tür bir gerçekçilik 'nesnel realitede' kendiliğinden görünmez. Realist yazarın görevi ise bu kendiliğinden görünmez gerçekliğin temel niteliklerini, görünenin ötesinde olanı anlamaya ve anlatmaya çalışmaktır.

*Realist yazar "bunu öylesine derinlikle ve gerçekliğe nüfuz edici bir biçimde yapmaktadırlar ki, sanatçı imgelemlerinin ürünleri daha sonraki olgu ve olgularca doğrulanmakta, bu doğrulanma, bir fotoğrafın bir nesnenin kendisine aynalık etmesindeki gibi basit bir anlamda değil, bu ürünler realitenin bütün farklı yanlarına tüm zenginlikleriyle nüfuz edebildikleri; henüz yüzeye vurmadığı için görülmeyen, ilerde ortaya çıkacak olan güçleri de yansıtılabildikleri için olmaktadır. Gerçek realizm, bu nedenle, realitenin dolaylı olarak hemen algılanan görünüşlerini tasvir etmekle yetinmez; onun kalıcı olan, nesnel bakımdan önemli olan, gelip geçici modalara bağlı özellikleri aşan özelliklerini de tasvir etmeye; tek kelime ile insani ve onun reel dünya ile olan ilişkilerini de bütün vüsatıyla tasvir etmeye çalışır."*<sup>40</sup>

Lukacs burada oldukça önemli bir noktaya işaret eder. Gerçekçi sanatın yüzeysel olarak algılanan şekliyle sadece gerçekliği belgeleme amacıyla olmadığı bunun tam da aksine görünen gerçeklikten başkaca bu gerçekliği oluşturan kodları daha derinlerde arama amacıyla olduğunu belirtir. Sanatsal form ancak bu durumda kendini gösterecek ve amacını belgelemekten öteye götürecektir. Böylesi bir gerçekliğe ulaşmak için ise insan-toplum karşılaşmasını birbirine paralel olan ya da birbiriyle kesişmekte olan tüm ilişki kombinasyonları ile birlikte ele almak ve çözümleme çabası içine girmek gereklidir.

---

<sup>39</sup> E. Bloch, v.d., a.g.e., s. 125

<sup>40</sup> E. Bloch, v.d., a.g.e., 93-94

Gerçekçilik Lukacs'a göre en net biçimde sinemada yansıma bulur. Estetik adlı dört ciltlik kitabında yer verdiği bölümde sinemanın gerçekliği, plastik sanatlar ve müzik gibi gerçeği ele alırken onu dönüştüren araçlar araya koyan diğer sanat dallarına göre, daha kesin biçimde yansıttığından bahseder. Lukacs'a göre diğer sanat dalları belirli bir dönüşüm sürecinden geçerek gerçeğe ulaşırken, sinema ilk elden, olağan olarak varolan gerçekliği yalnızca ve sadece göstermekle gerçeğe ulaşabilir. Yani resim sanatının gerçeğe uygunluğu resmin kendi içinde gerçeğin gösterilmiş olup olmadığıyla ilgilidir oysa sinema kendiliğinden bir biçimde gerçeği, herhangi bir müdahale olmaksızın gösterecektir. Sinemayı diğer sanat dallarından ayıran gerçeğe yakınlığını Lukacs iki etkene bağlar; devinim (hareket) ve kurguya eşlik eden gerçek zaman. Gerçeği bu denli netleştiren hareketli-devingen görüntü başka hiçbir sanat dalında yoktur (Lukacs devinimin sinemada ki gibi olmasa da tiyatrodan olduğunu söyler). İkinci etken olan gerçek zaman anlayışı ise gerçekteki gibi akan, geçmişten geleceğe doğru giden yine devingen bir zaman anlayışıdır. Bu noktada hem görüntünün hem de zamanın devingen oluşu sinemayı gerçekliğe yaklaştıran unsurlardır. Daha önce de belirtildiği üzere sanat insan-toplum birlikteliğini ve bu birlikteliğin çeşitli kombinasyonları ile ilgilenmektedir. Sinemanın gerçekle olan bu yakınlığı da aynı noktaya odaklıdır. Sinema sanatında da insan ve dünya-toplum birbiri ile ilişki içindedir. Ancak merkeze seçilmiş olan özel insan konmaz, sıradan insan anlatılırken planlı-bilincin esas alındığı bir çabadan çok bakışın-olağan olarak görünenin ön planda olduğu bir anlatım vardır.<sup>41</sup> Sinema bu yönüyle – insan-toplum birlikteliğini kendiliğinden sağlayan anlayışa sahip olması ile – toplumsal temsili de kendiliğinden bir biçimde yapar. Yalnızca bakarak, özel bir seçime tabi tutmadan, gündelik olanı anlatmaya çalışarak bu akışa şahitlik eder. Bu yönüyle de bazı diğer sanatlara göre gündelik olana daha yakın mesafeden bakma ve onu yansıma farklılığına sahip olur.

---

<sup>41</sup> Lukacs'ın sinema üzerine görüşleri için, Rene Micha'nın "Lukacs'ın Estetiğinde Sinema" adlı makalesi kaynak olarak kullanılmıştır.

<sup>41</sup> René Micha, "Lukacs'ın Estetiğinde Sinema", **Felsefe Yazıları**, Yazko Felsefe Yazıları Dizisi 6, İstanbul, Yazarlar ve Çevirmenler Yayın Üretim Kooperatifi, 1983, s. 76-79

### 1.1.3 Gerçeklik Evreninden Baudrillard'ın Simülakrlar Evrenine Gerçeğin Değişen Yüzü

Gerçek üzerine konuşulan her söz kitle iletişim araçlarının varlığı ile değişen gerçeklik algısına ve bu yenedünya düzeyine vardırılmadan eksik kalacaktır. Gerçeğin ve gerçekliğin ne olduğu zaman içinde dönüşüme uğrarken, milat olacak duraklardan biri de kitle iletişim araçlarının yaygınlık kazanması ile gerçeklik algısının değişmiş olmasıdır. Diğer yandan gerçeğin ve gerçekçiliğin kavramsal yönüyle tartışıldığı bu bölümde gerçeğin günümüz dünyasında nasıl bir anlamsal değişime uğradığı da incelenmelidir. Bu nedenlerle Baudrillard'ın simülasyon kuramı çalışmanın ana anahtarlarından biri olmasa da gerçekliğin dönüşümünü anlamak açısından faydalı olacaktır.

Baudrillard gerçeğin ve gerçeklik algısının dönüştüğünü, gerçeğin bu yeni zamanda tamamen ortadan kalktığını 'minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretildiğini' söylemektedir. Bu durumda artık sentetik yollarla üretilmiş işlemsel bir gerçek daha doğrusu bir hipergerçek vardır. Baudrillard'a göre bu gerçekliğin taklit veya bir suret olmadığını, 'aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçek, işlemsel bir ikizi olmuştur. Gerçek artık bir daha geri dönmeyecek daha doğrusu öldüğü anda tekrar dirildiği için ölmesinin imkânsız hale geldiği bir duruma evrilecektir.<sup>42</sup> Böylece hipergerçek, gerçeğin kendisi haline gelmiş olur ve bu durumda artık simülasyon evreni bildiğimiz anlamda toplumsal bir yapı barındırmaz. Artık içi boşaltılmış, anlamını yitirmiş bir kitlenin varlığından söz edilebilir. Politika ve kültür gibi birçok nokta da bu içi boşaltılmışlık anlamını yitirme hali kendini gösterecektir. Bundan sonra evren 'görünümler evreni'ne dönüşmüştür yani "gerçekliğin egemen olduğu evrende bir biçim ve içeriğe sahip olan göstergeler bu evrende içeriklerini yitirmişler ve kendilerine rağmen ya da sözde birer gösterge olarak adlandırılabilirler birer görünüme dönüşmüşlerdir."<sup>43</sup>

---

· Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, 6. bs., Doğu Batı, Ankara, 2011, s. 14

<sup>42</sup> Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, s. 15

<sup>43</sup> Oğuz Adanır, **Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler**, Hayal Et Kitap, İstanbul, 2008, s. 16



Baudrillard gerçeğin bu değişimini 'medium'un önlenemez bir biçimde gerçeğin içine yerleşmesine bağlar. Televizyonu örnek vererek yaşamın içinde eriyen televizyona, televizyonun içinde eriyen yaşamı karıştırır. Bu yolla televizyon ve yaşam iç içe geçmiş bir yeni duruma ulaşmıştır. Baudrillard en açık ifadeyle "medyayı gerçeği hipergerçeğe dönüştüren genetik bir koda" benzetmektedir.<sup>44</sup> Bu noktada gerçeklik medya araçları tarafından adeta emilerek ortadan kaldırılır ya da gerçeklik örneğin bir TV kanalı içine hapsedilerek dönüştürülür. Bu noktada önemli olan gerçekliğin bir film izler gibi izlenmesidir. Ancak şu nokta yanılısma yaratmamalıdır. Baudrillard medyanın gerçekliği bu ele geçirişinin bütün yabancılaşma etkisini ve bu etkinin yarattığı izleyici olma halini ortadan kaldırdığını söyler; "...gösteri toplumu olmaktan çıktığımız gibi, gösteri toplumunun zorunlu kıldığı bir yabancılaşma ve baskı tipine de sahip değiliz, bundan böyle medium'u da o eski biçimiyle algılayamayız"<sup>45</sup>. Medyayı o eski biçimiyle algılamayız ve yabancılaşma yaşamayız çünkü artık gerçeğin kendisi medyanın kendisi haline gelmiştir.

Baudrillard 1970'leri (1968'i) merkez alarak süreci ikiye ayırır: 1970'lere kadar giden süreç *gerçeklik evrenidir* ve toplumsal, politik, ekonomik olarak kolektif illüzyonlar üretir. 1970'lerde sonra ise bir önceki döneme ait düşünce, inanç ve değerlerin içi boşalmakta, anlam kaybına uğramakta bu nedenle kolektif olma halini yitiren toplum ayrışmakta *simülarkrlar evrenine* geçilmekte ve kolektifi bozan bireysel / bireyci duruş ön plana çıkmaktadır. Aynı rota sinema içinde geçerlidir. Gerçeklik evreninde kahraman toplu halde bir duruşa sahipken, simülarkrlar evreninde bu bir arada oluş hali bireysel anlatılara dönüşür.<sup>46</sup> Baudrillard simülakr kavramıyla ağırlıklı olarak medyayı temel almakta ve onun tüm yeni zaman gerçekliğini bir hipergerçekliğe-simülakra dönüştürdüğünü söylemektedir. Ancak sinemayı bir sanat dalı olarak görse de simülasyon evrenine yakışan öyküler sunduğunu da reddetmez.

---

<sup>44</sup> Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, s. 56-57

<sup>45</sup> Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, s. 55

<sup>46</sup> Adanır, *Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler*, s. 36-40

Baudrillard'a göre film bir yeniden canlandırma değil bir simülasyon ise türünün en iyi örnekleri arasında yer alır. Özellikle filmlerin ayrıntılarla oluşturulmuş bir dokuya, tutkuya ihtiyacı olduğunu söyler aksi durumda filmler 'kocaman karmaşık sentetik görüntü sistemleri'nden öteye geçemeyeceklerdir. Diğer yandan filmin teknik yeterliliği Baudrillard'ın deyimiyle *teknik kusursuzluk* ya da *teknik sihirbazlık* ile gerçekçilik tatmin edici biçimde sağlanmıştır. O tatmin için benzerlik yeterli değildir tam tamına bir aynılık olması gerekmektedir. Sonuç olarak "bir varlığın simülasyonu, sevilmiş olmanın ve yokluğun özleminin yerini alır."<sup>47</sup> O'nun yerini alabilen simülakr, ancak bu tatmini sağlayacaktır.

Baudrillard sinemanın fantastik ve mitik olandan gerçekçi ve hipergerçekçi olana doğru evrildiğini söylemekte ve devam etmektedir;

*"Sunduğu güncel ürünlere bakılacak olursa sinemanın teknik açıdan giderek mutlak gerçeğe yaklaştığı, gerçeği tüm sıradanlığı, hakikati tüm çıplaklığı ve can sıkıcılığıyla verdiği hatta tekniğin sağladığı kendine güven duygusuyla gerçeğin kendisi, hemen şu anda burada olanın ta kendisi, anlamsız bir şey, inanılmaz bir çılgınlık modeline dönüştüğü görülmektedir..."<sup>48</sup>*

Baudrillard sinemanın, savaşlar ve benzeri şiddet durumları nedeniyle gündemin dışına itilen mite sahip çıktığını ancak böylesi bir dönemin geçişinin ardında bu sefer de tarih olan savaş ve şiddetin sinemada gösterilmek istenen hikâyeye dönüştüğünü söyler. Sinema böylelikle mitsel anlatıdan, gerçek ve hipergerçeğe geçiş yapmış olur.

Ancak bugün sinema Baudrillard'a göre eskiden düşünle kendi arasında kurduğu bağa benzer güçlü bir bağ, sinema ve gerçek arasında kuramamaktadır. Çünkü hem gerçek hem de sinema özgünlüklerini kaybetmişlerdir. Çünkü sinema kendini mutlak bir gerçeklik içinde kaybetmiştir, bununla beraber gerçekte bir simülasyon evreninin içinde form değiştirmiştir. Bu nedenle sinemanın eskiden mitik yapı ile kurduğu bağın sahip olduğu atmosfer, bugün gerçekliğin bir hiper

<sup>47</sup> Mario Pezzella, *Sinemada Estetik*, Ankara, Dost, 2006, s.41

<sup>48</sup> Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, s. 77

gerçeklikle yer değiştirdiği atmosferle aynı değildir. Baudrillard bu nedenle bu bağın, tutkudan ve iletişimden yoksun olduğunu iler sürer.

Günümüzde üretilen öyküler ve filmler kendi içlerindeki mitik ve masalsı etkiyi kaybetmişlerdir. Baudrillard sinemanın ‘giderek başarılı ve ikna edici bir mantığın ardında yatan tarihe sadık kalma ya da kusursuz bir görüntü elde etme saplantısı’ içine girdiğini söylemektedir. “Fotoğraf ve sinema, yararlandıkları mitlerden vazgeçme pahasına, tarihin çağdaşlaştırılma sürecine görsel ve nesnel bir biçim kazandırarak büyük ölçüde katkıda bulunmuştur.”<sup>49</sup>

Baudrillard sinemanın gerçeğe yaklaşmasını, onun teknik yeterliliğini beğeniyle izlerken diğer yandan da sinema tarih ilişkisini sinemanın bu yönde kaybettiği efsundan da bahseder. Böylece sinemanın iki ayrı dönemini iki ayrı nokta da tutar sinemanın gerçeğe olan evrimini açıklar.

Filmin gerçeği dışarıdaki gerçek dünyayı ne oranda ekranda gösterebildiği ile ilgilidir ve bu maharette teknik imkanlarla, tıpatıp aynını yapmakla elde edilebilir. Baudrillard *Simülakrlar ve Simülasyon* kitabının ilerleyen bölümlerinde konuyla ilgili açıklayıcı bir örnek verir. Fransız Ford Coppola’nın Türkçeye *Kıyamet* olarak çevrilmiş olan “*Apocalypse Now*” filminde yarım kalmış olan Vietnam savaşını tamamladığını daha da ileri giderek savaşın en üst düzeyde yüceltilmiş hali olduğunu savunur. Burada savaş filme, film de savaşa dönüşmüştür bu dönüşümü sağlayan yegane etkense teknik güçtür. Burada sorulması gereken soru gerçeğin böylesi övgü almasının ve gerçeğe olan yönelişin, filmin dışarıdaki dünyada meydana gelen olayı tamamlama kabiliyeti ile bir ilgisi var mıdır? Sinemanın gerçeğe yaklaşması, onun “yarım kalan”ı tamamlama yoluyla izleyici de yarattığı doyumla açıklanabilir mi?

Baudrillard gerçeğe olan bu yakınlığının da belli sınırlılıklara sahip olduğunu söyler. Fotoğrafın gerçeğin ötesine geçmeyi başarabilmiş bir araç olmamasını, kamera objektifinin sınırlılığını anlatmak için kullanır. Teknik bütün yeterliliğe rağmen ve üretiliş anının birebir gerçek olmasına rağmen kamera izleyiciyi başka bir boyuta taşımaz. Çünkü burada zamansal bir derinlikten bahsedilemez, burada artık

---

<sup>49</sup> Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, s. 78

geçmişte gelecekte yoktur. Kamera durduğu yerden gerçeğe bakar ve içinde yaşadığımız evrenin herhangi bir sırta sahip olmadığını gösterir.<sup>50</sup>

Baudrillard sinema-hipergerçek/simülakr ilişkisini çoklukla bilim-kurgu türü ile örneklendirilmektedir ancak simülasyon kavramının gerçekçi üslubu benimsemiş sinemayı mesele edinmiş bu çalışma içinde ele alınmasının nedeninin, ‘gerçek’in algısal dönüşümünü anlamaktan öte bir amaca da hizmet ettiğini de söylemek gerekir. Baudrillard;

*“...söylence daha da doymak bilmez gerçeklik, ‘doğruluk’ ve ‘nesnellik’ talebine dayanır. Söz konusu olan her yerde, sinema-hakikat, naklen yayın, flaş haber, foto şok, kanıt-belge vb’dir. Her yerde aranan ‘olayın merkezi’, ‘kavganın merkezi’, in vivo, ‘yüz yüze’ görülendir – olayda tümüyle hazır bulunmanın baş döndürücülüğü, yaşanmışın büyük baş döndürücülüğü – yani yine MUCİZE; çünkü görülen, televizyona alınan, banda kaydedilen şeyin doğruluğu tam olarak benim orada olmadığıdır.”<sup>51</sup>*

Bu çalışmanın birebir amacı olmasa da gerçekçi sinemanın motivasyonunun Baudrillard’ın açıkladığı gibi dışında durup bakmak, olaya dâhil olmadan sanat eylemine katılmak dolayısıyla bir karşıdan bakma kolaylığı sağladığı söylenebilir. Bu da özellikle yoğun depolitizasyon süreçleri sonrasında, gerçekçi sinemanın bir üslup ve dil olarak tercih edilmesinin sebepleri arasında sayılabilir. Yani *orada olmama* ya da *orada olmadan orada olma* konforu, toplumsal-gerçekçi anlatıyı 1990’ların ikinci yarısından sonra tekrardan ve belki de yepyeni bir biçimde gündeme taşımayı olanaklı hale getiren etkenlerden biri olarak görülebilir. Travmanın henüz taze olduğu 1980’li yıllar, nasıl ki bireysel hikâyelerin anlatımını olanaklı kılıyorsa içinden çıkılmış olan döneme uzaktan bakma imkanı da ancak 90’ların ikinci yarısından sonra gerçekçi sinemanın içeriğini konuşulabilir mesafeye getirecektir. Bu yaklaşım, Baudrillard’ın simülakr evreni ile içinde bulunulan mevcut evren arasında bağ kurma çabası içine girmeden yalnızca toplumsal-gerçek olanın yeniden su yüzüne çıktığı 1990’ların Türk sinemasına bakıldığında bunu

<sup>50</sup> Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, s. 165

<sup>51</sup> Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, 3. bs., Ayrıntı, 2008, s.27

· Bu konu yla ilgili detaylı çalışma 3. Bölümde bulunmaktadır.

açıklamaya yarayacak araçlar arasında değerlendirilebilir. Bu nedenle Baudrillard, hem ‘gerçek’ dediğimizin değişimini yakalamış olmasıyla hem de sinema-gerçek ilişkisini anlamak için önemli duraklardan biri konumundadır.

## 1.2 Sinemada Gerçekçilik: Akımlar ve Kuramlar

*Hep, gerçekler deyip durdum. Ama gerçeklerin arkeolojik kazılar istediğini de sık sık unuttum. Kim söyledi bunu? Nerede okumuştum?*

*Adalet Ağaoğlu, “Hayır”/ Dar Zamanlar*

Sinema gözün algılamasındaki gecikme dolayısıyla mümkün olabilmişse de kameranın dışsal gerçekliği birebir kaydetme özelliği sinemayı gerçekçi ifadeye yaklaştırmaktadır. Sinemaya ortaya çıkışında duyulan hayranlık ve ilgi de, gerçek hayatı kopyalamaktaki becerisinin payı büyüktür. Görüntü; kurgu, ışıklandırma, mekân seçimi ve öykü gibi belli bazı etkenler ile her ne kadar taraflı bir hale dönüşüyorsa da kameranın doğasından gelen kaydetme gücü sinemayı her daim gerçekçi görünüme yakın tutmaktadır. Sinemayı bu yönüyle diğer sanatlardan ayıran bu araçsal özelliği, süreç içinde birçok akım ve yönelim tarafından da gündeme getirilmiş ve kullanılmıştır. Ancak gerçekçiliğin kuramsal yönüyle de sinema çalışmalarının içine tam tamına girmesi neredeyse İtalyan Yeni Gerçekçiliğine kadar sürmüştür. 1940'lara kadar ki dönemde gerçekçilik yerine sinemanın sanat yönünü daha çok ön plana çıkardığı varsayılan dışavurumcu ya da yönlendirme gücüne sahip olduğu düşünülen biçimci sinema konuşulurken, 1940'lardan sonra gerçeğin derinlikli dokusu ve onun üzerine yapılacak özellikle kurmaca alanında üretim veren incelikli filmler olabileceğinin de farkına varıldı. Biçimci Sovyet sinemasının içinden çıkan ve gerçekçilik kaygısı taşıyan Vertov sineması gibi bazı birkaç tekil durum hariç, gerçekçiliğin kuramsal yönü üzerinde de çalışılan bir akım haline gelmesi için belirli bir olgunluk dönemine geçilmesi beklenmiştir denilebilir.

Sovyet sineması biçimci olarak kabul görmüş olsa da Dziga Vertov gibi isimlerin sinemada gerçeklik algısı üzerine yaptığı çalışmalar ve Sovyet sinemasının toplumsal gerçekçi anlayışının da etkisiyle gerçekçiliğe katkı sağladığı söylenebilir. Özellikle Vertov'un *sine-göz* (kino-glaz) ve *sinema-gerçek* (kino-pravda) kavramları, sinemada gerçekçilik kavramını daha belirgin bir hale getirmiştir. Sinemanın araçsal özelliğinin, sinema-göz olarak kullanılan alıcının meydana gelen olayların yarattığı kaosu görmekte insan gözünde daha kusursuz bir yapıya sahip olduğunu ifade eder.

İnsanın algısı bazı fiziksel veya ruhsal engellere takılabilir ancak alıcı yani kamera çok daha tarafsız ve daimi kaydetme niteliğine sahiptir. Vertov'a göre gözlerimizi kusursuzlaştıramayız ancak alıcıyla gözlerimizi sınırsız olarak kusursuzlaştırabiliriz. Alıcının hiç durmadan kaydettiği görüntüler, arka arkaya montajlandığında gerçekliğin görünümünü verir. Böylece insan gözü yerine geçen alıcı hayatın içindeki var olan ayrıntıları yakalar ve buradan gerçekliğin esas görünümü elde edilir. Bu nedenle Vertov, sokaklara çıkarak her zaman birbiriyle bağı olmayan yüzler, mekânlar, sokaklar çeker ve bu yolla gerçekliğin kendisine ulaşmaya çalışır. Diğer yandan biçimsel görülseler dahi hemen tüm Sovyet sineması uygulanan devlet politikalarının da yardımıyla toplumsal gerçekçiliği benimsemiş ve toplumsal durum ve değişimi yansıtan filmler üretmişlerdir. Bu filmler de toplumsal olmaları bakımından gerçekçi bir tavır sergilemektedirler.

Biçimsel yönüyle şiirsel, ele aldığı hikâyeler yönüyle de toplumsal bir gerçekçiliğe sahip olan Şiirsel Gerçekçilik, gerçekçi sinema dilini etkileyen formlardan biri olmuştur. Birinci Dünya Savaşının ardından yaşanan ekonomik krizin zora soktuğu stüdyolar sistemi çöküş yaşarken yerini küçük yapımcılara bırakmış bu ise sinema alanında daha bağımsız ve özgür bir anlatım gücü yaratmıştır. Böylece toplumsal ve siyasi meseleler filmlerin konusu haline gelmeye başlamıştır. Marcel Carne, *Sisler Rıhtımı* (1938) ile Jean Vigo *Nice Üstüne* (1930) gibi belgesel tarzda çekilmiş filmleri ile ve Jean Renoir ise *M. Lange'in Suçu* (1935), politik üslubun oldukça yoğunlaştığı *Hayat Bizimdir* (1936), biçimsel olarak gerçekçi unsurlara da sahip olan *Hayvanlaşan İnsan* (1938) gibi filmlerle Şiirsel Gerçekçi akımı çeşitlendirmiştir. Şiirsel Gerçekçilik, mizansen oluşumu açısından karanlık, hüznü ve şiirsel; hikâye oluşumu açısından ise savaşın yarattığı buhranı anlatan toplumsal bir özellik kazanmış böylece de gerçekçi sinemanın bir başka formu olarak kabul görmüştür.

Ancak gerçekçi sinemanın en keskin virajlarından biri 1940'larda İtalyan Yeni Gerçekçi sineması ile alınmıştır. Ülkenin özgürlüğe en çok ihtiyaç duyduğu bir dönemde; Nazi işgaline direnişin, İtalya'nın müttefikler tarafından işgalinin, ekonomik ve toplumsal sarsıntıların içine doğan yeni gerçekçilik günün gerçekliğini

anlatmayı hedeflediği gibi amatör oyuncu ve doğal ışık kullanımı, mekân seçimi ve çatışma yoluyla dramatik etki kurmaya çalışmayan, gündelik hayatı olduğunca anlatmak isteyen senaryo anlayışıyla sinemada gerçekçi dilin önemli bir örneği ve uygulayıcısı olmuştur. Bu anlamda İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Bazin'in ifadesiyle yadsımalardan oluşmuştur; “basmakalıp film kahramanlarını ve örnek film konularını yadsıma, profesyonel oyuncularını yadsıma, ‘yıldız’ sistemini yadsıma, montajdan ve ‘değişmez’ senaryolardan, ‘saptanmış’ diyaloglardan, fon müziğinden vazgeçme”dir<sup>52</sup>. Toplumsal görünümün, küçük hikâyelerle, insanın en doğal olan; yoksul, işsiz, işçi, anne, çocuk, hırsız halleriyle betimlendiği ve önemli bir toplumsal gerçekçi dilin yaratıldığı İtalyan Yeni Gerçekçi sineması bir süre sonra formunu kaybettiyse de etkisi hemen bütün ülke sinemaları için yol gösterici olmuş ve önemli bir geleneğin devamını sağlamıştır. Luchino Visconti'nin *Tutku*'su (1942), Vittorio De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* (1948), *Umberto D.* (1952), Roberto Rossellini'nin *Roma Açık Şehir* (1945), *Paisa* (1946), *Almanya Sıfır Yılı* (1948), *Stromboli* (1950), Federico Fellini'nin *Sonsuz Sokaklar* (1954) filmleri sadece akım içerisinde değil tüm dünya sinema tarihinde de kült filmler arasına girmiştir.

Roy Armes, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin geliştirdiği bu gerçekçilik anlayışı da dahil olmak üzere sesli sinemanın ilk otuz yılını kapsayan süreçte ister belgesel ister kurmaca olsun hemen tüm gerçekçi film yapımının, gerçekliğin yeniden oluşturulmasını ya da yeniden sahnelenmesini içerdiğini bu durumun 1960'lara geldiğinde *sinema-verite* (sinema-gerçek) ile değiştiğini ve “sahnelenmemiş gerçekliğe ve durumlara doğrudan bir şekilde bakılmaya” başladığını söylemektedir.<sup>53</sup> Öncelikle söylemek gerekir ki sinema-gerçek belgesel alanında atılmış bir adımdır. 35 mm film yerine 16 mm filmin ve hafif ve bir tek kameranın kullanımının tercih edildiği ve kameranın kaydedebilmesi için bir düzeneğin kurulmadığı, doğal düzen içinde kendiliğinden olan olayların kaydedilebildiği teknik bir donanım mümkün hale gelmiştir. Dziga Vertov'un sinema-göz kavramından yola çıkan akım da bir dramın oluşturulmasını sağlayacak bir mizansenin kurulmasına gerek yoktur, kamera zaten doğal olarak oluşan dramın içindedir. Richard Leacock,

<sup>52</sup> Andre Bazin, **What is Cinema?**, California, University of California, 1972, s. 28

<sup>53</sup> Roy Armes, **Sinema ve Gerçekçilik**, İstanbul, Doruk, 2011, s. 76



Robert Flaherty, Jean Rouch gibi isimler cinema-verite'nin yarattığı atmosfere uygun filmler çekmişlerdir. *Cinema-verite* gerçekçi sinema için dikkate alınması gereken bir adımsa da esas üretim alanı belgesel sinema içindedir. Gerçekçiliğin izleri kurmaca film içinde arandığında Fransız Yeni Dalga akımı yol gösterici olacaktır.

İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin yarattığı rüzgârdan etkilenen ülke sinemalarının başında Fransa gelmektedir. Kimi ekonomik gerekçeler olsa da İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin sinemada yarattığı bu yeni gerçekçi dil Fransa'da da duyulan değişim ihtiyacının fitilini ateşlemiştir. Savaşın yarattığı ekonomik bunalım Fransız sinemasını da etkilemiş ve starlı, büyük bütçeli yapımların oluşturduğu pazar payı alıcı bulamamaya başlamıştır. Diğer taraftan yine gerçekçiliği meydana getiren toplumsal ve siyasi çalkantılar, sömürgelerin bağımsızlık hareketleri ve bu hareketlenme ile kurulan "Ulusal Sinema Merkezi"nin sağladığı mali destekler, yazın ve eğitim alanında ki entelektüel gelişim, Fransız sinemasını birçok ülke sinemasının ciddi kayıplar verdiği bir dönemde dönüşümünü sağlamıştır. Bu yeni dönemde, biçimsel özellikleri ile birçok yeniliğin denendiği filmlerde, izleyicide çarpıcı çekimler ve kesmelerle film izlediği farkındalığını yaratarak gerçeklik algısı ile uğraşmışsa da kameranın sokağa çıkarak, sıradan gündelik insanın dünyasını görüntülemesi, gerçek olayları kaydetmesi, toplumsal yapıyı, köhneleşmiş sistemleri birey üzerinden irdelemesi Fransız Yeni Dalga sinemasının toplumcu-gerçekçi bir anlatımı olduğunu gösterir.

*"Yeni Dalga yönetmenleri Yeni-Gerçekçilere (özellikle Rossellini'ye) hayrandılar ve stüdyo film yapımının tersine, kendilerine mizansen olarak Paris'teki ve civarındaki gerçek mekânları aldılar. Dış mekânda çekim yapmak kural haline geldi. Benzer biçimde, parlak stüdyo aydınlatmasının yerini mevcut ışık ve basit destek kaynakları aldı."*<sup>54</sup>

Bu nedenlerle Yeni Dalga sineması özellikle doğal mekân, doğal ışık kullanımı toplumsal eleştiriyi kendi üslubunca yapmasıyla gerçekçi filmin şekillendirici etkenlerinden biri olmuştur denilebilir. François Truffaut, Jean-Luc

---

<sup>54</sup> David Bordwell, Kristin Thompson, **Film Sanatı**, Ankara, De Ki, s. 2009, s. 462

Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol ve Jacques Rivette gibi çok önemli isimler Fransız Yeni Dalga akımı içinde üretim yapan yönetmenler olmuşlardır.

Üçüncü sinema başlığı altında da değerlendirilebilecek olan diğer bir gerçekçi sinema örneği ise Brezilya'da varlık göstermiş olan *Cinema-Novo*'dur. Özellikle İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasından güç alan (yönetmenlerinin çoğu İtalyan Yeni Gerçekçi akımın etkin olduğu dönemde İtalya'da eğitim almış ve doğal mekan, doğal-amatör oyuncu düsturunu edinmişlerdir) ve benzer bir toplumsal tabandan beslenen akımın, İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasından ve benzerlerinden farklı yönü daha dipte bir gerçeklikten, yoksulluğun gerçekliğinden gelmesi olmuştur. Çoğu zaman daha yalın bir gerçekliğe sahip olan filmler, kırsal yaşamı, işçi sorunlarını ve etnik vurguları içerir. Bu durum cinema-novo'yu birçok toplumsal gerçekçi akıma göre daha yoğunluklu bir politik ve toplumsal duruşa götürür. Glauber Rocha, Ruy Guera gibi isimler “toplumsal adaletsizliklerin egemen olduğu bir ülkenin gerçeklerini kimi zaman belgeselin gerçekliğini, kimi zaman da Brezilya kültürünün derinliklerine çağrışımlar yapan zengin simgeleri kullanarak gösterir.”<sup>55</sup> Özellikle Glauber Rocha'nın 1965 yılında yayınladığı ‘Açlığın Estetiği’ ‘Şiddetin Estetiği’ manifestoları ile sinema, açlığın şiddet içeren bir duyguya dönüştüğü durumu görüntüler. Bunu görüntüleyen bir sinema “kısıtlı üretim araçları kullanmasıyla kendisi de ‘aç’ olmalıdır, dolayısıyla filmin konusu olan materyal yoksulluk, biçiminde de görülmeli, filmin kendisi Üçüncü Dünya'nın yoksulluğunun bir alegorisi haline gelmelidir.”<sup>56</sup> Materyalin ve kullanılan aracın bu yalınlığı, Brezilya sinemasını gerçekçi sinema yaklaştırırken, açlığı ele almasıyla da toplumsal temsili yerine getirir. Ancak Brezilya sinemasının sinema tarihi içindeki kuşkusuz en belirgin rolü radikal biçimde politik olmasıdır. 1960'lı yılların politik hareketleri kaynak alınmakla birlikte, sömürgeleştirilenin çözülmeye başladığı, anti-empyralist hareketlerin güç kazandığı bir dönemde kitlelere ulaşmanın yolu yeniden sinemada aranmıştır.

<sup>55</sup> Giorgio Vincenti, *Sinemanın Yüzyılı*, İstanbul, Evrensel, 2009, s. 13

<sup>56</sup> Esra Biryıldız, Zeynep Çetin Erus, *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, İstanbul, Es, 2007, s. 25

Görülmektedir ki birçok dönemde en etkili gerçekçi film veya akımlar sancılı toplumsal süreçlerin, hayatın kendisinin gerçek bir drama dönüştüğü anların arkasından gelmektedir. Aslı Daldal, Türk sinemasında Toplumsal Gerçekçiliği konu aldığı kitabının tezi olarak şu ana çerçeveyi çizmektedir;

*“sınıf çatışmalarının dengelendiği, yönetici sınıfın toplumun değişik katmanlarına uzlaşmacı ve ‘ilerici’ bir tutumla yaklaştığı tarihsel dönemlerde (özellikle savaş sonrası, darbe sonrası gibi toplumsal kriz dönemlerinde, dağılan ama tamamen parçalanmayan toplumu ‘yeniden canlandırma’, ‘yeniden yapılandırma’ gibi amaçların öne çıktığı zamanlarda) sanat alanında ‘gerçekçi’ bir eğilimin ortaya çıktığıdır.”<sup>57</sup>*

Aslı Daldal’ın yönlendirmesiyle gerçekçiliğin hem doğuştan hem de türsel olarak karmaşık bir yapıya sahip olduğunu savunur. Sanat bir yandan “ilericiliğin misyoneri” olarak uzlaşmacı bir tavır sergilerken diğer yandan da Sovyet sinemasında olduğu gibi hakim ideoloji yayma aracı olarak kullanılabilir. Bu anlamda sinema sosyo-politik gelişmelerden etkilenmekle beraber, üretimi sırasındaki çeşitlenmesi ile farklı formlara sahip olabilmektedir (yani gerçekçi bir filmin, toplumsal, bireysel veya klasik temsillere sahip olabileceği gibi). Bu yönüyle sinema çoğu zaman toplumsal alandan beslenmiş ve bu üretimini de yine toplumsal ifadelerle gerçekçi bir dile dönüştürmüştür. Ancak sinemada gerçekçilik ifadesinin yalnızca toplumsal, içeriksel yönü yoktur. Bu ifade aynı zamanda biçimseldir ve bu yönüyle sinemanın teknik olanaklarından da önemli ölçüde yararlanmaktadır. Diğer taraftan Kracauer, “gerçekliğin sadece fotografik objektife göre belirmediğini, daha önce görünmeyen anlam katmanlarını ortaya koyana dek yer değiştirerek altüst olduğunu bilmek zorundadır”<sup>58</sup> demektedir. Gerçekçiliğin kuşkusuz görünenin, yüzeydeki gerçekliğin altındakini görme arzusu ve “şey”in özüne ulaşma isteği ile ilişkisi yoğundur. Bu altta kalan ve ortaya çıkarılmak istenen doku, ister politik-siyasi olsun, ister toplumsal-sosyal olsun isterse de kişisel-bireysel hikâyeleri anlatan tekil olay örgüleri olsun görünmeyeni görmek, tarif edilmeyeni tarif etmek, anlatılmayanı anlatmayı hedefler. Kimi öyküler toplumsal meselenin kendisini açık

<sup>57</sup> Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, s. 31

<sup>58</sup> Siegfried Kracauer, **Theory of Film**, United States of America, Princeton University, 1997, s. 202

bir ifade ile anlatmayı seçerken kimi hikâyeler de tekil olay örgüleri içinde ya da altında toplumsal bazı mekanizmalara ve çıkmazlara değinir. Bu yönüyle gerçekçilik anlatım yöntemi nedeniyle çeşitlenmektedir.

Dünya sinemasındaki gerçekçi film akımları çoğunlukla kuramsal altyapıyla desteklenmektedir. Andre Bazin ve Siegfried Kracauer gerçekçi sinemaya duydukları özel ilgi ve beğenin yanı sıra bu konuda derinlikli çalışmalar yapmış ve kuramlarını bu donanımla oluşturmuşlardır. Bu konuda aracı olan ve hem biçimci sinemaya hem de gerçekçi sinemaya yaklaşılarak arada bir sentez oluşturan isimlerden bir diğeri de Jean Mitry'dir. Bu nedenle kavramsal çerçevenin oluşturulması yolunda bu üç isim incelenecektir.

Gerçekçi sinema kuramınının temel taşlarından biri olan Andre Bazin'de gerçekçi sinemayı tanımlamaya çalışırken, filmin hangi koşullarda gerçekçi özelliklere ve gerçekçi bir dile sahip olabileceği, anlamın gerçekçi sinema içinde hangi araçlar kullanılarak oluşturulduğu, yönetmenin bu dili ne şekilde meydana getirdiği gibi soruları bilimsel bir yaklaşımla cevaplandırmaya çalışmıştır. Bu nedenle Andre Bazin gerçekçi sinemada kuramsal temeli oturtmak konusunda başvurulacak ilk kaynaklardan biri durumundadır.

### **1.2.1 Andre Bazin'in Gerçekçi Film Kuramı: *Gerçekliğin Teknik ve Mekaniksel Yeniden Üretimi***

Giorgio Vincenti'nin deyiimiyle “*kendisinin tamamen bilincinde bir sinema tasarlamış olan*” Andre Bazin'in gerçekçilik anlayışı birbirine kökten bağlı olan iki öğeden oluşmaktadır;

*“sinemaya özgü, diğer sanat dallarında olmayan, gerçeğin olduğu gibi, sadık bir şekilde yeniden üretilmesi özelliği (teknik gerçekçilik) ve sanatçının, kendini gizlediği ölçüde ve gösterişli sinemanın kolay yöntemlerini yadsıdığı oranda daha iyi ortaya çıkan, yapıcı, düzenleyici müdahalesi, onun biçimidir (estetik gerçekçilik).”<sup>59</sup>*

---

<sup>59</sup> Vincenti, a.g.e., s. 123

Andre Bazin, sinemanın ve fotoğrafın gerçekliği oluşturma iddiasıyla ortaya çıktığını söylemektedir. Sinemanın ve gerçeklik ilişkisini anlatırken fotoğrafı da konu dışı bırakmaz. Diğer sanatlardan farklı olarak fotoğrafın ‘insanın yaratıcı müdahalesini’ devre dışı bıraktığını söyler çünkü fotoğrafın kullandığı araç birebir kaydetmekle görevlendirilmiştir. Çünkü artık nesne ile onun üretimi arasına öyle bir araç girmiştir ki o araç canlı değildir. Resim ve heykelden farklı olarak filmde ki hammadde kamera gibi cansız bir araç tarafından kayda alınır. Bu noktada fotoğraf doğanın sanatı, onu en aracsız yansıtan sanat sıfatını kazanır. Burada sanatçının yaratıcı sürecini üretime dâhil eden etken yalnızca nesnelerin seçimi devreye girmektedir. Bazin fotoğrafın etkileyciliğinin de başka hiçbir sanat dalında aynı etkiyi vermediğini ve bizi doğadaki bir fenomen gibi etkilediğini söylemektedir. Resim benzerliğin yaratılması ise fotoğrafın nesnenin yerine geçebilecek kadar etkilidir. Çünkü fotoğraf ortak oluşumları kullanmaktadır. Bir nesneyi alıp onun yerine yedeğini, ona benzerini koymaz bunun yerine nesnenin kendisini anlatmaya çalışır. Fotoğraf nesneyi zamanın ve uzamın etkisi altından çıkarır. Bazin bunun bir sonsuzluk hissi vermediğini daha çok zamanın mumyalanması olduğunu söyler. Bu durumda nesne yeniden üretilmekten çok modelin kendisine dönüşür. Yani fotografik görüntü nesnenin kendisidir. Sinema ise nesnelerin görüntülerini sürekli hale getirir. Sinema Andre Bazin’e göre tüm gerçek sanatların ilkidir.<sup>60</sup> Sinema ile fotoğrafın ayrımı, sinemanın fotoğrafta eksik olan ‘zamandaki devinim’<sup>61</sup>i yakalamasıyla belirir.

Andre Bazin sinema ve fotoğrafı “gerçekliğin teknik ve mekaniksel yeniden üretimi” olarak tarif eder.<sup>62</sup> Ona göre önemli yönetmenler, gerçekliğin kaynağının sanat olduğunu kabul ederler. Ancak bu noktada önemli bir ayrım bulunmaktadır; gerçekliğin yalın olarak yeniden üretiminin sanat olduğunu söylemek pek mümkün değildir. Andre Bazin’e göre sanat gerçekliği ifade ediyorsa olsa dahi bir seçme ve yeniden yorumlama işleminin yapılmasını gerektirir. “Bir sanatçının görüşü gerçekliğin dönüşümünden değil, gerçekliğin seçilmesinden ortaya çıkar.”<sup>63</sup> Her

---

<sup>60</sup> Andre Bazin, **Sinema Nedir?**, İstanbul, İzdüşüm, 2000, s.15-23

<sup>61</sup> Pezzella, a.g.e., s. 42

<sup>62</sup> Bazin, **Sinema Nedir?**, s. 27

<sup>63</sup> J. Dudley Andrew, **Sinema Kuramları**, İstanbul, İzdüşüm, 2000, s. 174

durumda diğerk birçok sanat dalında olduğu gibi sinema içinde de her daim gerçekliği yakalama dürtüsü bulunmaktadır.<sup>64</sup> Bu durumda gerçekçi temellere dayansa dahi filmi, sanat üretimine dönüştüren özellik yine de onun her durumda sanatçı eliyle seçme ve yeniden yorumlamaya tabi tutulmasıdır. Bu durumda gerçekçi filmde beklenen nesneyi olduğu haliyle yansıtmaması değil onu yani gerçeği derinlikli bir çaba içinde, hayatın farklı görünüm ve anlamlarını ortaya çıkartacak şekilde yansıtmaması olacaktır. Ancak bu seçme ve yeniden yorumlama gerçekliği değiştirme anlamına gelmez bu sadece hayatın farklı görünüm ve anlamlarını ortaya çıkarma hedefinde olmalıdır.

*“...film yapımcısı, gereksinimi olduğu zaman sinemanın yorumlayıcı gücünü kullanabilir. Ancak o çıplak görüntünün birincil ve ilkel (primitive) gücünden haberdardır. Filmin yorumlama gücü ile sanatsal bir anlam oluşturabilmek için, süslü olmayan görüntü aracılığı ile anlam açıklamasına girişmelidir.”<sup>65</sup>*

Sinemanın teknik ve estetik yeterliliği üzerine çalışan Bazin, sinemanın öncelikle bir dil olduğunu söyler. Çalışmalarının çoğunda bir yandan bu dilin gelişimini ele alırken diğerk yandan da gerçekliği meydana getirecek olan teknik gereklilikleri sıralar. Bazin, teknolojik gelişmelerin sinemada gerçekçi ifadenin geliştirilmesine, görsel algıyı doğal algıya yaklaştırmaya yarayacağını söylemektedir. Sinema tekniğinde meydana gelen gelişmeler filmi daha gerçekçi bir ifadeye yaklaştıracaktır. Bazin “sinemada gerçekçiliği arttırmak amacını güden bütün teknik ilerlemelere – ses, renk, üç boyut – karşı çıkmak boşunadır”<sup>66</sup> demektedir. Sesin, rengin ve mümkün olacak diğerk teknik gelişmelerin sinemaya girişı gerçekçi ifadeye yaklaşmak bakımından atılan önemli bir adımdır. Teknoloji vasıtasıyla görsel gerçekliğin gösterimine gitgide daha fazla yaklaşılabilecek, tekniğin gelişimi ile görüntünün gerçekçi yapısı gittikçe daha fazla desteklenmiş olacaktır.

Diğerk taraftan sinema dilinde gerçekçi sinemayı destekleyecek iki etkenden bahseder; *plan-sekans* ve *alan derinliği*. Bazin klasik kurgu anlayışını gerçekçi

---

<sup>64</sup> Bazin, *Sinema Nedir?*, s. 184

<sup>65</sup> Andrew, a.g.e., s. 191

<sup>66</sup> Bazin, *Sinema Nedir?*, s. 206

· “Çekim içinde kurgu” olarak da adlandırılabilir.

sinema dilinin gelişimi için çok uygun bulmaz. Kurgunun varlığını topyekun yadsımaz ve film dilinin gelişimine yaptığı hizmeti inkar etmez ancak film içindeki etkinliğinin azalması gerektiğini savunur. Sonuç olarak kurgu sinemanın kullandığı araçlardan sadece biridir. Kameranın bütün sahneyi bir uçtan diğer bir uca aynı seçicilikle kaydettiği bir çekim anlayışını onaylarken, herhangi bir nesneye verilecek özel önemin, seyircinin görmesi istenen nesneye yapılan özel bir vurgunun izleyiciyi pasifize edeceğini söyler. Önemsenmesi gereken “perdeyi kesit olarak alan sürekli gerçeğin paralel yüzünde sahneye özgü dramatik tayfi seçmek zorunda kalan seyircinin zihni”<sup>67</sup> olmalıdır. Uzun çekim olarak da adlandırılan plan-sekans bu nedenle önemlidir. Klasik kurgu anlayışında – ki bu kurgu anlayışıyla soyut bir zaman algısı yaratılmaktadır – doğasında çelişkiler barındıran gerçeğin barındırdığı anlam zenginliği ve yönetmenin konuşturacağı biçemi önemini kaybetmektedir. Kısacası klasik montajda yönetmenin çektiğini, görmesi gerekeni izleyen seyirci (montajla yan yana gelen görüntünün tek anlamı vardır bu nedenle metin çok anlamlılığa kapalıdır), alan derinliğinin kullanıldığı bir yaratımla görüntü ile yakın ilişki kurmaya, yorum yapmaya başlar.

*“Eisenstein uzun çekimin, sanatsal entelektüelliğin, ekonominin olmamasını ve anlamın belirsizliğini gösterdiğini söyler. Bazin bu son noktayı onaylamaktadır. Ona göre, anlam birliği, doğanın değil, zihnin bir özelliğidir. Doğanın çok sayıda duyumu vardır ve bu bir ‘belirsizlik’ olarak ifade edilebilir. Bazin’e göre, böyle bir belirsizlik bir değerdir ve sinema onu korumalıdır. Bazin, Eisenstein’ın verimli gerçekliği budama yöntemlerine karşı çıkar ve kendi ‘anlam birliği’ni kurmaya girişir.”<sup>68</sup>*

Anlaşılabacağı üzere Bazin mizansen oluşumundaki gelişmeyi gerçekçi filmin temel gerekliliklerinden biri olarak görür. Plan-sekans kullanımının yanı sıra alan derinliği kullanımı da aynı şekilde gerçekçi dile hizmet etmektedir. Sahne içerisindeki geniş bir alanın aynı netlikte görüntülenebilmesini mümkün hale getirmiş olan alan derinliği, kadrajın içine giren tüm nesnelere dolayısıyla olay ve durumları aynı etkiyle izleyiciye sunabilme imkanı tanır. Böylece “gerçeğe özel bir dikkat göstermek, sorunlara ve olayların karmaşıklığına saygı duymak ve seyircinin

---

<sup>67</sup> Bazin, **Sinema Nedir?**, s. 207

<sup>68</sup> Andrew, a.g.e., s. 179

gördükleri karşısında etkin katılımını ve eleştirel bir tavır geliştirmesini sağlama”<sup>69</sup> imkanı tanımış olur. Gerçekçi sinemanın bu biçemi izleyiciyi aktif bir role kavuşturur. Böylece sinema sorgulayan konuma kavuşturduğu izleyicisi ile birlikte film izleme deneyimini de daha aktif ve bir o kadar da özgür bir konuma yükseltir.

Andre Bazin kurgu tekniği, alan derinliği ve plan-sekans gibi teknik detayların yanı sıra bir öneri de daha bulunur; direkt çekim. Ekonomik ve basit bir işlem olduğunu söylediği direkt çekimin film dilini olumlu olacak katkısının yanı sıra izleyicinin de algısını doğru biçimde etkileyeceğini beynin görüntüyü etiketlemesinde kolaylık sağlayacağını savunur.<sup>70</sup> Bu yöntemlerle gerçekçi dil biraz daha beslenmiş olur.

Bütün bu teknik oluşumun yanı sıra Bazin hiçbir zaman insan etkisini film üretim sürecinin dışında bırakmaz. Sinemanın oluşturduğu his birçok açıdan gerçeği anlattığı varsayımı ile bağlantılıdır. Gerçeğin filme mekanik olarak kaydedilme şekli ve bu kaydı insan etkisi dışında otomatik bir biçimde yapıyor olması yine de insan etkenini dışarıda bırakmaya sebep olamaz. Çünkü kamera nasıl bir kaydetme gücüne sahip olursa olsun, o yönetmenin söylediği kadarını çekecektir. Burada tek fark filmi üreten kişi veya kişilerin çek dediklerini eksiksiz çekecek olmasıdır. Bu nedenle Bazin her ne kadar teknik donanım ve gelişime inanıyorsa da insan etkenini film üretim süreci dışında bırakmaz. Elbette ki teknik buluşlar ve gelişim hayatın bu incelikli görünümleri içine sızılmak içindir. Bu motivasyonu sağlayan ise insanın gerçeği aramada ki bitmez arzusudur.

Bazin gerçekliğin doğuştan getirdiği bir estetik değeri olduğunu savunur. Ona göre “gerçekliğin süslenmemiş külünün, kendi estetik geçerliliği vardır.”<sup>71</sup> Dolayısıyla sadece kaydedilen bir sinematografik görüntü dahi doğuştan getirdiği bu estetikte herhangi bir kayba uğramaz. Bazin bu durumda da biçimsel bir ilerlemeden bahsedilebileceğini söyler.

---

<sup>69</sup> Vincenti, s a.g.e., s. 125

<sup>70</sup> Bazin, **Sinema Nedir?**, s. 50

<sup>71</sup> Andrew, a.g.e., s. 163



Gerçekliğin doğuştan getirdiği bir estetik yön olduğu kadar, gerçeğin sinema kadrajı dışında da bir varlığı bulunmaktadır. Bazin'e göre kadraj gerçeğin yalnızca bir parçasını çizmeye yarar. Sahne içinde yer alan karakter kadraj dışına çıktığında dahi bir gerçeklik hissiyle oradaki varlığını sürdürür durumdadır.<sup>72</sup> Bu durum insanın gerçek görme alanındaki sınırsızlık hissine yaklaştırır. Böylece sinematografik çerçevenin fiziksel sınırlılığı nedeniyle kestiği olay çizgisinden uzaklaşıp daha sınırsız ve kadraj dışında da devam ettiği varsayılan gerçeğe daha yakın bir çerçeveleme durumu meydana gelmiş olur. Bu anlamda hikâye ve hikâyeye aracı olan karakter veya nesnelere kendi kendini var edebilme yeterliliğine sahip olacaklardır. Gerçekçiliğin kendini gösterme biçimlerinden biri de budur; bütün olan biten kadrajın içinde ve herkesin gözü önünde cereyan etmeyebilir. O genel bir görünüme sahip olaya dahil olan ve çıkanlarında varlıklarını devam ettirdiği hayattan alınma bir parçadır. Tiyatro ile sinema ayrımı da tam bu noktada belirir;

*“Tiyatronun merkezci (centripetal) bir gücü vardır. Bu ışığın çevresinde dönen sivrisinek gibi izleyiciye her şeyi getirme işlevi bulunmaktadır. Sinemanın kuvveti ise bunun tersi olarak, merkezkaç (centrifugal) bir yapıdadır. Bizim, ilgimizi sınırsız alanlara fırlatır. Kamera, sürekli olarak başka karanlık alanları aydınlatmaktadır.”<sup>73</sup>*

Bu geniş çaplı bakış kendini daha çok gerçekçi sinema dilinde gösterir. Kendinden ve olabildiğince fazla noktaya bakış atan kamera izleyiciye kendi zihninde bir kurgulama ve birleştirme özgürlüğü tanır. Böylece karanlıkta kalmış veya aydınlanmış birçok nokta ile hayatın derinlikli anlamlarını ortaya koymak adına daha açık seçik girişimlerde bulunmuş olur. Açık veya gizli birçok noktada göz gezdiren izleyici için dinamik bir izleme süreci mümkün hale gelecektir. Böylece az müdahale ile her yere ve gizli kalmış her köşeye göz atan bir bakış ile ortaya konmuş olan hayatın derinlikli yapısı gerçeği anlatmada da başarılı olacaktır.

Bazin sinemanın gerçeklikle kurduğu bağa sonuna kadar inanır. Sinemanın gerçekliği yansıtma konusunda en yetkin sanat dalı olduğunu hatta gerçeğin sanatı olduğunu ancak yine de iddiasının gerçekliği olduğu gibi kopyalamak olamayacağını söyler.

---

<sup>72</sup> Andrew, a.g.e., s. 169

<sup>73</sup> Andrew, a.g.e., s. 169

*“Böylece bütün sanatların en gerçekçisi yine de ortak kaderi paylaşır. Sinema, gerçeği bütünüyle yakalayamaz, gerçek ister istemez bir kıydan kaçır. Kuşkusuz teknik bir ilerleme iyi kullanıldığı zaman ağın ilmiklerini sıkılaştırabilir, fakat yine de şu ya da bu gerçek arasında iyi kötü bir seçim yapmak gerekir.”<sup>74</sup>*

Bazin “sinemanın hammaddesinin gerçekliğin kendisi olmadığı ancak gerçekliğin selüloit üzerinde kalan izleri olduğu kanısına varmıştır.”<sup>75</sup> Filmde ki nesne gerçekliğin kendisi değil, sonuçsuzdur. Sinemada yaratılan dünya diğer sanatlara göre belki de nesnel dünyaya en çok benzeyendir aynı oranda da ona bağlıdır ancak bunun yanı sıra hayattaki gerçeklikle birebir örtüşmez. Bu yönüyle bile sinema duyularımızla kolaylıkla algılayamayacağımız gerçekliği gösterir. Böylece nesneldeki gizli anlam, sinemanın nesneye istediği kadar yaklaşma becerisi sayesinde ortaya çıkarılabilir olur. Mutlaka ki kamera – Bazin’in ifadesiyle alıcı – var olan bütün gerçekliği aynı anda gösteremez ancak odaklandığı, göstermek istediği her ne ise de onu eksiksiz gösterme gücüne sahiptir.

### **1.2.2 Sinemanın Gerçekçi Doğası ve ‘Bulunmuş Öykü’ Anlatı Yapısına Göre Siegfried Kracauer’in Kuramsal Yaklaşımı**

Siegfried Kracauer sinemanın, gerçeklikle kurulmuş ancak zayıflamış olan bağı yeniden güçlendirme görevine sahip olduğunu söylemektedir. Dışarıdaki fiziksel dünya ile zayıflamış olan bağı güçlendirme işini sinema yapacaktır. Buradaki en önemli sebep ise filmin özünün gerçeğe olan hatırı sayılır yakınlığıdır. Kracauer aynı Andre Bazin gibi fotoğraf ve sinemanın aynı kökenden-gerçek hayatın kendisinden beslendiğini söyler. “Fotoğraf ve sinema gerçekliği üretmeye böylesine yakın oldukları için kendi estetiklerinde bu özelliği öne çıkarmak zorundadırlar.”<sup>76</sup>

Sinemanın diğer sanat dallarından farkı kendi öz materyalini geliştirme çabası içinde olmasıdır. Diğer sanat dalları yeni bir dünya yaratma çabası içinde kendilerini tüketirken sinema kendi öz maddesini geliştirme çabası içine girer, hayatın farklı ve

<sup>74</sup> Bazin, **Sinema Nedir?**, s. 208

<sup>75</sup> Andrew, a.g.e., s. 158

<sup>76</sup> “sonuçsuz: asyımote – Sonu olmayan bir eğrinin yakınında çizilmiş bir doğru olup, uzatıldıkça eğriye yaklaşır fakat hiçbir zaman ona tam olarak kavuşamaz.” Bazin, **Sinema Nedir?**, s. 213

<sup>76</sup> James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur?**, 11. bs., İstanbul, Oğlak, 2001, s. 377

daha derinlikli görünümüleri sunacak bir araca sahipken diğer sanat dalları kullandıkları yöntemler nedeniyle hayatı dönüştürmeye çalışırlar. Sinema geleneksel olan bu diğer sanat dallarına öykünmesi durumunda kendine özgü dilini kaybedecektir. Bu kaybı yaşamaması için öz maddesinin ötesine geçmeye çalışmamalıdır. Kracauer'in bu görüşü onun sinema kuramını bilimsel bir araç konumuna getirir.

Kracauer'in sinema kuramı üzerine yaptığı disiplinli çalışma gerçekçi sinema dışına çıkacak örneklerin 'aldatıcı' olarak sınıflandırılmasına neden olur. Yakın çekim, kullanılan optik bazı efektler ve kurgulama gibi teknik deneyimler sadece ana hedefin yani hayatın olduğu gibi sunulmasının hizmetinde kullanılmalıdır. Aksi taktirde müdahale edilmiş bir sinema anlayışı, eğlendirici fakat aldatıcı olacaktır. Sinema bize gerçek hayat üzerinde yarattığı değişimle esas olanı unutturacak bir çerçeve çizmemelidir. Film izleme edimi bizi gerçek hayatın kendisine katılmaya götürmelidir. Çünkü sinema insanın öznel dünyasının değil, fiziksel yaşamın bir yansıtıcısı olmak durumundadır. Sinema en nihayetinde hayatın kendi maddesini anlatmak görevine sahiptir.

Kracauer, animasyon ve deneysel sinemayı dışında tutmak kaydıyla tüm sinema anlayışının gerçeği anlatmak derdinde olması gerektiğini savunur. Ancak burada önemli olan insan gerçekliğidir. Kracauer'in oluşturduğu bilimsel kaygıya sahip olan bu sinema kuramına karşın istediği şey bilimsel bir doğruluk değildir. O doğada olanın çarpıtılarak yansıtılmasını kabul etmez bunun dışında niyetin gerçekçi olduğu tüm tercihlere onay verir. Kracauer nihayetinde yönetmenin kendi algısına, bakışına sahip olduğunu gerçekliği de kendi bakış açısı ileri belirleyeceğini söyler. Yönetmen bu konuda maharetli olmalı, kayda aldığı gerçekliği aynı zamanda açıklama becerisine de sahip olmalıdır. Kısacası yönetmen hem estetik duyarlılığa sahip olmalı aynı zamanda da teknik yeterlilik konusunda sınırları zorlamalıdır. Kracauer'in altını çizdiği bu nokta yönetmeni yalnızca belgeleyen olmaktan kurtardığı gibi ona yorum yapan sanatçı misyonunu da geri verir. Bu yaklaşım yönetmeni aynı zamanda hem biçimci hem gerçekçi yapar. Yönetmenin biçimsel anlatıyı eksiksiz yerine getirdiği kabul edilerek, öze-gerçeğe dair söz söyleme

yeterliliğine sahip olması beklenir. Bu durumda yönetmen filminde kullandığı nesneyi salt fiziksel bir nesne olarak ele almalı onun psikolojik-zihinsel ya da mistik-ruhsal bir bakışla görmemelidir.

Kracauer belgesel filmler üzerine yoğun görüş bildirmemiş ve fotografik görüntü kaydının yalın işleviyle çok ilgilenmemiş olmakla birlikte belgesel filmlerin bazı türleri için sempati beslemektedir. Ancak belgesel film insana ait hikayeler anlatma da tam tamına bir yeterliliğe sahip olamaz. Hayatın gerçekliğini en iyi anlatacak araç ise yine hayatın kendisindeki benzer olay örgüleri, öykülü filmler olacaktır. Hikâyesi olmayan bir sinema deneyimini hayatın yalnızca yüzeysel, derinlikli olmayan bir görünümüne benzettir. Öykünün bulunmama durumu belgesel film için bir eksiklik ve sinemanın hakiki gelişimini ve estetik özgünlüğünü öykülü filmler sağlamıştır.

Kracauer, ideal sinema türünü “*bulunmuş öykü*” (*Found Story*) ya da “*basit anlatı*” olarak tanımlar. Bulunmuş öykü kavramı, bütün öykülerin kaynağını fiziksel gerçeklikten aldığını varsayar. Dolayısıyla hikaye edilen şey zaten doğal ortamında yani fiziksel gerçeklik içinde kendiliğinden bulunmaktadır. Yönetmene düşen onu bulunduğu o doğal ortamda keşfetmektir. Yerel olanın keşfi de aynı unsurları içerir. Kracauer *Theory of Film* kitabında Flaherty’den ve İtalyan Yeni Gerçekçi bazı filmlerden örnekler vererek bu filmlerin yerel olan, hâlihazırda gerçek hayat içinde bulunan öyküyü ele aldığını söyler.<sup>77</sup> Öykü kurulumu ve öykülemenin sahip olduğu gerçekçi unsurlar Kracauer için temel bir öneme sahiptir. Onun önerdiği öykü biçimi suni biçimde oluşturulmamış, kültürel dokuyu incelikli olarak ele alan, gerçek hayatın içinde kendiliğinden var olan hikayelerin keşfi ile oluşturulmuş öykülerdir. Böylece evrensel ve herkes için ortak olan anlatı kalıplarına ulaşılır. İnsanın varması gereken nihai amaç gerçek deneyimin kendisi, insan-doğa birlikteliğidir. Sinema ise modernizm yolunda bozulan bu karşılaşmayı onaran önemli araçlardan biridir. Bu nedenle gerçekçi tavrını hiçbir zaman kaybetmemeli, esas görevi olarak ise de insanı, gerçek dünyanın deneyimi ile karşı karşıya getirmeyi ve arada bir uyum yaratmayı benimsemelidir.

---

<sup>77</sup> Kracauer, a.g.e., s. 245-249

Kracauer her ne kadar belgeselin hayat deneyimini dile getirmede yetersiz kaldığını söylese de gerçekçi filmin dilinin, belgeselin yalın diline sahip olması gerektiğini savunur. Sinemada bu vurguyu yakalamanın temel unsurlarından biri de oyunculuktur. Kracauer'e göre oyunculuğun amatör bir görünüme sahip olması, amatör bir oyuncu kullanılsa bile minimal bir oyunculuk stili benimsenmesi gerekmektedir. Büyük anlatım ifadelerine sahip, dramatik vurgusu yoğunlaştırılmış bir oyunculuk anlayışı filmi gerçek hayat izleniminden uzaklaştıracaktır. Teatral oyunculuk anlayışına sahip oyuncular rolü olduğundan daha büyük bir anlatımla ve biraz da abartarak oynadıkları için doğallıktan uzaklaşmış olurlar.<sup>78</sup> Ancak basit anlatı kurgusunu güçlendirecek etkenlerden biri de oyunculuğun minimize kullanımınıdır. Bu yolla film dili gerçeğe, gerçek hayatın ritmine daha fazla yaklaşır. Mizansenin oluşturulması, mekan kullanımının da benzer bir doğallığa sahip olması beklenir (çevre-insan diyalektiği). İtalyan Yeni Gerçekçi akımı içinde hayati önem taşıyan doğal mekan kullanımı tüm gerçekçi sinemanın da düsturu haline gelmiştir denebilir. Bu noktada yönetmenler sokağa çıkmış, dışarıdaki insan her ne görüyor ise o da aynısını görmüş, büyük stüdyolar ve yapımlar artık geride bırakılmıştır.<sup>79</sup>

Kracauer'e göre gerçekçi filmi oluşturan diğer önemli unsur diyalog kullanımınıdır. Aslı Daldal, Kracauer'in film içinde yoğun diyalog kullanımının sinema diline zarar verdiği yönündeki görüşünü aktarır. Sinemanın görsel güce sahip bir sanat dalı olması nedeniyle 'anlatmaktan çok göstermek' genel bir ilke haline gelmiştir. Ancak Kracauer'in özellikle altını çizdiği nokta eğer bir film gerçekliği aktarmayı en temel hedefi olarak belirliyorsa o filmin öncelikle 'görsel bir dil'e sahip olması beklenir.<sup>80</sup> Dolayısıyla hem yoğun diyalog kullanımı ve çeşitli ses efektleri hem de mizansen dışı, dramatik etkiyi yoğunlaştırma amacıyla kullanılan müziğin yarattığı etki gerçekçi filmi hedeflediği ana yoldan ayırır. Dramatik yoğunluk ve çatışmacı öykü kurulumu, özellikle klasik anlatı sinemasının en çok kullandığı öyküleme biçimlerinden biridir. Gerek iç çatışmanın gerekse bireyler arası çatışmanın kullanıldığı anlatılarda izleyici de yaratılan dramatik etki artış gösterir.

---

<sup>78</sup> Kracauer, a.g.e., s. 93-94

<sup>79</sup> Kracauer, a.g.e., s. 98-99

<sup>80</sup> Aslı Daldal, "Gerçekçi Geleneğin İzinde Kracauer, "Basit Anlatı" ve Nuri Bilge Ceylan Sineması", **Doğu-Batı Dergisi**, Sayı 25, Kasım-Aralık-Ocak 2003-2004, s. 17

Aynı zamanda bu hikâyeler dramatik etkinin doğru kurulması adına bir giriş-gelişme-sonuç yapısına göre kurgulanan bir işleyişe sahiptir. Basit anlatı temelli, hayatın içinden herhangi bir zamanı, anı alıp konu eden öyküleme türüne karşın dramatik çatışmanın yoğun olduğu filmler zamanı daha radikal biçimde kurgulayan olay örgüsüne fazlaca müdahale eden bir yerde başlayıp, gelişip, çatışıp sona varan filmlerdir. Ancak Kracauer'in de altını çizdiği gibi sinemanın gerçek dünyaya yaklaşmasının yolu, gerçek hayat içinde kendiliğinden kurulan olay örgülerine benzer bir çizgiye sahip olmasından geçer. Bu ise dramatik etkiyi hafifletmiş, çatışmacı öyküleme anlayışını klasik anlatı sinemasının hızlı ritminden, gerçek dünyanın kendiliğindenci ritmine yaklaştırmış bir film anlayışından geçmektedir. Böylece insan-doğa gerçekliği en derinlikli biçimde anlatılmış ve sinema da bu yolla doğası gereği yapması gereken gerçeği anlatma çabasını yerine getirmiş olacaktır.

Kracauer'in gerçekçi kuramının en aydınlatıcı kısmı, *bulunmuş öykü* kavramı ile geliştirdiği *basit anlatı* anlayışdır denilebilir. Oyuncululuğu minimize eden, diyalog, ses efekti ve dramatik gerilimi yoğunlaştıracak bir müzik kullanımını azaltan buna karşın doğal çevre-insan birlikteliğini ön plana alan ve öykü kurulumunu doğal hayatın gerçek ritmine yaklaştıran bir sinema anlayışı kurgulamakla gerçekçi sinemanın, hemen tüm zamanlar için geçerli olacak bir temsilini yapmış olur. Kracauer bu yolla da hayatın şiirselliğinin yakalanabileceğini söylemekle gerçekçi sinema için yapılan "estetik yönden zayıf" yakıştırması güncelliğini kaybeder. Bunun yerine yaşamı dönüştürme çabasından çok zaten doğal olarak onun içinde barındırdığı derinlikli güzelliği, şiirselliği yakalama inceliğine kavuşur. Siegfried Kracauer ve Andre Bazin gerçekçi film kuramının zenginleşmesi ve ciddiyet kazanmasında önemli iki isimdir. Bu iki ismin oluşturduğu kuramlar

---

Oyuncululuğun minimize edilmesi ile kalıplardan ve stereotiplerden kurtulmuş bir sinemadan bahsedilebilir. Stereotipler; antropolojide kişiler hakkındaki basmakalıp düşünceler, değer yargılarına karşılık gelirken sinema alanındaki kullanımı daha çok detaydan yoksun, standart özelliklere sahip olduğu varsayılan ayrıntıya inilmemiş karakter yaratımlarını içerir. Bu yapı gerçekçi sinemanın, hayatın ve tabii bireyin derinlikli dünyasına girme kabiliyetini azalttığı gibi, detaydan yoksun olarak işlenmiş olan bu karakterler hayata dair gerçekliği verme konusunda da yetersiz olacaktır. Kracauer tam bunu kastetmemiş olsa da minimize bir oyunculuk anlayışı ilerleyen süreçte böylesi bir yola doğru evrilecektir. Gerçekçi sinemada karakter yaratımı için önem arz eden bu konu 3. bölümde detaylı olarak incelenecektir.

incelendikten sonra ise bir yönüyle biçimci diğer yönüyle gerçekçi olan ve film kuramını bu senteze göre oluşturan Jean Mitry incelenmeye değerdir.

### 1.2.3 Jean Mitry’de Biçimci ve Gerçekçi Kuramların Sentezi

Jean Mitry’nin kuramı, onu yazan kuramcının tek bir noktaya odakla çalışması çıkmazına karşı çıktığı için herhangi bir çerçeve içine alınması konusunda zorluk yaşatır. Mitry sinema çalışmalarını belirlediği bir tek noktaya göre geliştirmek yerine, film üretim sürecinin hemen her aşamasıyla ilgilenir, sorular sorar ve fikir geliştirme uğraşı içine girer. Ancak her şeyden önce sinemanın yaşamın kendisinden beslendiğini söyleyerek sinemanın özünü, yaşamın kendisine bağlar; “...klasik sanatlar hareketi hareketsizlikle, yaşamı cansız olanla anlatmaya çalışırken sinema yaşamı yaşam aracılığıyla açıklamaya çalışmaktadır”<sup>81</sup>.

Mitry sinemanın, hayatın ve içinde barındırdıklarının bir benzerine sahip olduğunu söyler. Ancak bu benzeşme film nesnesinin kendi özünü aşması anlamına gelmez. Burada hayata dair ileri bir anlatım, nesnenin kendi doğasının ötesine geçen bir anlatım beklenmemelidir. Sinema dile getirdiği, anlattığı dünyanın bir adım ötesine geçme iddiası taşımaz. Tam onun yanında yer alır ve onu aktarmaya bakar. Mitry’nin sineması gerçek hayatla benzeşme içindedir. Ancak bu benzeşme Bazin’in de belirttiği gibi gerçek hayatla üst üste tam bir örtüşme içinde değildir.

*“...fotografik imgenin her zaman için belli bir yorumun sonucu olduğu söylenebilir. Fotoğraf bir bakışın tanıklığıdır ve böyle olduğu için de belli bir öznellik yüküdür. Fotoğrafın belli bir nesneye kişisel bir bakışın ‘mekanik’ aynısı olduğu söylenebilir.”<sup>82</sup>*

Mitry’nin fotoğrafa bakışı aslında sinemaya bakışıyla hemen hemen aynıdır (bu yorum yapılırken elbette ki sinemanın devingen olduğu atlanmamalıdır). O

<sup>81</sup> Jean Mitry, **Sinema Estetiği ve Psikolojisi**, Çev. Oğuz Adanır, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, 1989, s. 207

<sup>82</sup> Mitry, a.g.e., s. 85-86

· “Perspektife rağmen imgeyi dayanağından ayırabilmek mümkün değildir. İmge ekrana yapışmış gibidir. Bu fotoğraftan başka bir şey değildir. Oysa şeyler canlanıp, kişiler devinmeye başladığı andan itibaren her şey bir anda değişmektedir. Bu uzamdaki derinliği anında algılarız. Devinim, derinlik duygusunu belirlemekte, onu gerçekten yaratmaktadır.” Mitry, s. 93 Bu açıklama fotoğraf-sinema benzeşmesindeki farklılıkları ortaya koyduğu gibi gerçekçi sinemada derinlik algısına da başka bir

yönetmenin ya da daha kapalı olarak filmi yapan kişinin dünyanın görünümüleri içinden belli başlı bazılarını seçtiğini ve bu yolla izleyenin neyi görmesi gerektiğini belirleyerek aslında ‘dünyanın kendine göre gerçeklik düşüncesini bize sunmakta’<sup>83</sup> olduğunu söyler. Gerçekliğin yalın duruşuna yönetmen kendi yorumunu katarak kendi filmsel anlamına ulaşır. Çünkü hayatın kendi gerçekliği, karmaşık bir yapıya sahiptir. Bu kaotik durum yönetmenin düzenlemesi ile yeni bir anlama varması gerekir. Mitry’nin bu yaklaşımı onu hem gerçekliğe yaklaştırmakta aynı zamanda da uzaklaştırmaktadır. Yönetmenin izleyen ve kayda alan konumunu bir miktar değiştirerek, izleyiciyi yönlendiren ne görmesi gerektiğini söyleyen kişi yapar. Bu durum yaratılan film dünyası içinde yönetmene kendi dilini konuşturur. Mitry yönetmenin kendi gerçekliğini oluşturma konusunda dirençli olması gerektiğini söyler. Ancak her durumda film, hayata dair gerçekliğini kaydetmeye ara vermez. “Dünyanın karşısına konan kamera belli bir bakış açısından gerçeği gösterip, onu yeniden canlandırmaktadır.”<sup>84</sup> Mitry gerçekliğin filmde bağımsız olarak da bir varoluşa sahip olduğunu ancak bu bağlamda da filmin kendine ait bir estetik duruşa sahip olduğunu savunur. Mitry’nin bu bakışı başlangıçta söylediği ‘film anlatım nesnesinin önüne geçemez’ anlayışıyla çelişir görünmektedir. Ancak Mitry sinemanın imge ile ilişkisine şu yönde bir açıklama getirir;

*“...imge gösterir ancak anlatmaz. Bir anlama, ‘bir anlatma gücüne’ ancak içine karıştığı bir ‘olgular’ bütünüyle olan ilişkileri sonucunda sahip olabilmektedir. Böylelikle hem kendisi özel bir anlama sahip olmakta, hem de içinde bulunduğu bütünün yeni bir anlama sahip olmasını sağlamaktadır.”*<sup>85</sup>

Bu durumda imge bir yeniden üretim-yorumlama var ise içine girdiği o yeni oluşumla birlikte yeni bir anlam kazanmaktadır. Çünkü “ilk bakışta gerçek ya da düşsel olguları yeniden üreten bir canlı fotoğraflar bütünü olan sinema bir yeniden üretim ve yayın aracıdır.”<sup>86</sup> Burada kastedilen gerçek hayatın da çoklu anlamlara sahip olabileceği ve yönetmenin de bunu soyutlamalarla, ikincil ve üçüncül

---

boyut kazandırmaktadır. Devinimin sinemaya getirdiği ayrıcalıklardan biri de derinlik algısı dolayısıyla da gerçeğe biraz daha yaklaşmak olmuştur.

<sup>83</sup> Andrew, a.g.e., s. 217

<sup>84</sup> Mitry, a.g.e., s. 88

<sup>85</sup> Mitry, a.g.e., s. 106

<sup>86</sup> Mitry, a.g.e., s. 11



anlamlarla dile getirebileceğidir. Hatta böylesi bir üretim yakalandığında bu ustalıklı ve şiirsel bir üretim olacaktır. Ancak bu soyutlamanın öncelikle gerçek hayatın temsiline öncelik vermesi ve somut duygular içinde anlam kazandıktan sonra yapılması gerektiğini söyler. Mitry'nin gerçek ile olan ilişkisi diğer birçok kuramcıya göre farklıdır. Çünkü ona göre sinema zaten dönüştürülmüş bir şeydir. Ancak bu dönüştürme korkulacak ya da çekinilecek bir şey değildir.

*“Sinemanın büyüleyici olan yanı ‘gerçeğin’ bizzat masallaştırma elemanına dönüşmesinden kaynaklanmaktadır. ‘Var olan’, ‘olmayana’ ya da ‘olabileceğe’ ya da ‘başka türlü olamayacak olana’ dönüşmektedir: o dönüştürülmüş bir şeydir.”<sup>87</sup>*

Mitry öncelikle fiziksel gerçekliğin varlığına inanır. Ondan sonra gelen filmsel gerçeklik her halükarda gerçeğin bir yansıması olacaktır. Bu nedenle filmin gerçekçi dili ile ilgili tutucu bir fikre sahip değildir. Biraz da bu nedenle filmi üreten kişinin yorumlama gücünden çekinmez.

Soyutlama konusunda dikkate değer bir diğer konu ise her zaman için filmin sinema dili içerisinde kalması gerekliliğidir. Sinema dilinin dışına çıkan denemeler kendilerini başka bir alan içinde bulurlar; resim, müzik, tiyatro gibi... Bu anlamda dışavurumcu ve diğer bazı soyut denemeleri kabul etmez. Bunların sinemayı resme ya da tiyatroya yaklaştırdığını ancak sinemanın kendi dilini yaratmak üzere kendi ifade gücünü oluşturması gerektiğini söyler. Teatral mizansenin sinema yaratımı içinde kabul etmez, sinemayı tiyatrodan ayırtmak gerekir çünkü her ikisinde de kendini ifade biçimleri – mizansenden, diyalog kurulumuna kadar birçok noktada – birbirinden farklıdır. Onun sinema için önerdiği biçim dış dünyada var olan gerçeğin, insanın yaratım süzgecinden geçerek yeni bir anlama doğru evrilmesidir. Böylece yeni ve beklenmedik anlamlar ortaya çıkabilir. Bu oluşumu kolaylaştıracak etkenler zaten sinemanın kendi içinde bulunmaktadır. Örneğin kurgu aracılığıyla zaman-mekan gerçekliği yaratılabileceği gibi fonksiyonel-hareketli kamera kullanımı ile de çok yönlü bir görünüm elde edilir.

---

<sup>87</sup> Mitry, a.g.e., s. 119

Mitry film üzerine ürettiği birçok fikir nedeniyle gerçekçi kuram içerisinde bir yere sahiptir. Onun bu konudaki tek farkı kurgu üzerine yaptığı ayrıcalıklı yorumda aranmalıdır. Kurgu, Mitry için film üretim sürecinin önemli bir aşamasıdır. Kaydedilmiş yalın görüntü sadece izlenme eylemini gerektirirken, kurgulanmış olan görüntü yeni bir anlam oluşturur. Mitry tam da bu yaklaşımı nedeniyle diğer gerçekçi kuramcılara göre daha biçimci bir noktada kalır. Buna karşın film etkin, belirgin bir kurgu işleminden geçmiş olsa da biçimlendirdiği şey yine de gerçek dünya olacaktır. Mitry bu anlamda gerçek dünyaya ulaşma isteğinden vazgeçmez. Mitry'nin kurgu üzerine yaptığı detaylı çalışmasına karşın önerdiği kurgu yöntemleri ile daha çeşitlenmiş bir tavır sergiler. Bir yandan aynı Bazin gibi çok parçalı kurgu yerine sahne içinde kurgunun – sabit bir kamera hareketiyle, kesme yapmadan olay akışını sağlayan – tercih edilebileceğini söyler. Diğer yandan Hollywood usulü kurguyu da arka plana atmaz. Gerçek ve soyut üzerine yarattığı ikilem gibi kurgu türlerini çeşitlendirme konusunda isteklidir. Daha az atraksiyona sahip bir kurgulama yöntemini olumladığı gibi parçalı ve ritmin daha yüksek olduğu, bir sahenin birden çok parçaya bölüdüğü kurgulama stilini de usta işi bulur. Yine gerçeğe bir benzeyiş olduğunu söyledikten sonra bu tip bir kurgulama yöntemi ile derecesi ve hızı yüksek bir etkiye sahip olduğunu bunun ise gerçeğin biraz daha yükseltilmesi anlamına geldiğini savunur. Bu durumda 'alt metin' olarak değerlendirilebilecek ikinci bir anlamda filmin anlatı yapısına katılacaktır ki bu filmi entelektüel düzeye taşır. Görüldüğü gibi Jean Mitry kurgu türleri konusunda daha çeşitlenmiş bir bakış açısına sahiptir.

Jean Mitry biçimsel yönden mutlaka gerçekçi bir anlatımın seçilmesinin gerekmediğini savunur. Ona göre biçimsel tercihlerde yönetmen özgürce hareket edebilmelidir. Mitry biçimlerin yaşam kadar fazla değişkene sahip olduğunu savunur ve bu değişkenler nasıl ki yaşam kurallaştırılmıyorsa aynı şekilde kurallaştırılmayacaklardır.<sup>88</sup> Diğer yönden bütün biçimsel denemeler elbette ki eşit değildir ancak tutucu bir biçimde bir tek tarz önerilmemeli her bir denemenin farklı anlamsal dünyalar yaratabileceği göz ardı edilmemelidir. Yine de gerçekliğe belli oranlarda bağlı kalınması gerektiğini söyler.

---

<sup>88</sup> Mitry, a.g.e., s. 207

*“Filmsel dışavurumda fikir kendisinden yararlandığı duyarlı gerçekliğin koşullarına uymak zorundadır. Hiçbir zaman için bu gerçekliğin olaysal gelişim mantığına zarar vermemelidir. Tam tersine onunla özdeşleşerek kendi amacına ulaşmalıdır.”<sup>89</sup>*

Mitry; renk, çeşitli teknik denemeler, diyalog gibi filmin biçimsel yönü ile ilgili olan konularda herhangi birini önemle ön plana çıkarmaz. Hepsinin filmin kendi yaratım süreci içerisinde öneme sahip olduğunu ancak hiçbirinin bu çerçevede içinde ön plana çıkarılmaması gerektiğini söyler. Diğer yandan gerçekçi sinemanın bazı tercihleri ile tam bir fikir birliği içinde kalmaz. Gerçekçi sinemanın genel yönelimi özellikle dramatik müziğin ve çeşitli ses efektlerinin yoğun kullanımından kaçınmak doğrultusundadır. Ancak Jean Mitry bu bağı koparmak istemez ve film ile müziğin birlikteliğini savunur. Nihai olarak Andrews, Jean Mitry'nin bakış açısı yönünden konuyu şu şekilde toplarlar;

*“Mitry'ye göre gerçekliğin yalnızca bizim ona verdiğimiz duyuları vardır. Gerçekliğin tüm görünüşleri insan girişiminin sonucudur. İnsanlar duyum algılamalarının sonucu olarak dünyaya insansal anlamları geri gönderirler.”<sup>90</sup>*

Böylece Mitry kendini kendi dönemi içinde konuşulan gerçekçi çizgiden biraz ayırır. Diğer gerçekçi kuramların ileri sürdüğü üzere doğanın, hayatın kendine özgü varoluşsal bir gerçekliği olduğunu değil gerçekliğin insanın yorum ile ilgili bir anlama sahip olduğunu söyler. Bu noktada gerçekliğin insan yorumu üzerinden tekrar anlamlandırıldığı sonucuna varır. Ancak bu anlamlandırma Mitry'nin ifadesiyle ‘yeniden canlandırmadır’. Bu bilinen anlamda sert bir gerçekçi tanımlamadan uzaktır. Ancak insanın da eninde sonunda gerçeklikle ilgilendiğini

---

<sup>89</sup> Mitry, a.g.e., s. 16

· Mitry'e göre ‘renkli’ yeniden üretim hiç kuşkusuz gerçekliğin daha salt ve kusursuz bir yeniden üretimi amaçlamaktadır.” Mitry, a.g.e., s. 86

· Mitry'nin diyalog üzerine yazdığı bölüm gerçekçi sinemanın ne olduğu konusunda açıklayıcıdır. Mitry diyalogun kullanımının aynı gerçek hayatta olduğu şekliyle kalması gerektiğini savunur. “tekrarlanan, kekelenen, yutulmuş kimi sözcükler (bilinçli olarak yapıldıkları fark edilmedikçe) gerçeklik duygusuna ancak katkıda bulunurlar. Hiç kuşkusuz bu sözcükler işitilmek zorundadır. Oysa pek çok yönetmen metinlerin düzgün okunmasından yanadır. Tereddüt eden, sözcükleri kaçırıp yakalayan, tekrarlayan bir oyuncu oldu mu durdurulup tekrarlanmaktadır. ‘Gerçeklik anı’ atılırken iyi söylenmiş tümce saklanmalıdır. Oysa en yapay görüntü bu olacaktır. ‘Yeni Dalga’ denen şeyi eleştirmek çok kolaydır. Ancak bu yeni yönetmenlerin sinemayı, tiyatroya özgü konuşma biçiminden kurtardıklarını kabul etmek gerekir.” Mitry, s. 157 Mitry'nin bu yaklaşımı tiyatro dilini sinemadan ayırtmaya ve sinemanın kendi dilini oluşturmasına da katkıda bulunur.

<sup>90</sup> Andrew, a.g.e., s. 234

reddetmez. Çünkü “sinema gerçek yaşama ait kimi görüntüleri, düşünceye ait kimi devinimleri ya da mitolojik bir evren yaratmayı önermektedir”<sup>91</sup>.

Her şekilde Mitry ‘gerçekliğin kaba algılamasına’ duyduğu inancı reddetmez. Bir tek sinema kullandığı araçlar gereği derinlikli bir gerçeği ortaya çıkarabilir. Fakat Mitry diğer gerçekçi kuramcılardan farklı olarak gerçekliğin yorumlanmasından ve üretim süreci içinde yoğun insan etkisini öne sürmekten kaçınmaz. Sonuç olarak “sinemanın bir sanat olarak kabul edilebilmesi için ‘anlamları kaydetmesi’ değil, kendi anlamlarını ‘yaratması’ gerekmektedir”<sup>92</sup>. Jean Mitry bu konuda haksız sayılmaz, gerçeğin kendi özü sabit kalmakla birlikte bu öze ilgili yapılacak birleştirmeler ya da ayrıştırmalar onu sanatsal bir forma dönüştürecektir. Bu nedenle gerçekçilik kaba gerçekliğin gücüne inandığı kadar onun insan elinden çıkacak bir derinlikli bir anlam dünyası olduğuna karşı da inanç besler. Bu yaklaşım Jean Mitry’yi biraz daha açık bir kuram oluşturmaya itmiş ve sentezci bir yaklaşıma sebep olmuştur denilebilir.

---

<sup>91</sup> Mitry, a.g.e., s. 35

<sup>92</sup> Mitry, a.g.e., s. 154

## 2. TÜRK SİNEMASINDA GERÇEKÇİ ARAYIŞLAR

Gerçek ve gerçeklik üzerine yazılacak her söz sinemanın alanı içine girdiği zaman biraz daha karmaşık bir form kazanmaktadır. Gerçekçilik-sinema karşılaşması da aynı düzlemde bakıldığında çeşitli akımlara, yaklaşımlara, üsluplara kaynak olmuşken, gerçekçiliğin sinema içerisindeki açıklaması hem arkasında birçok sebep hem de anlamlandırılmasına dair birçok soru barındırmaktadır. Bu nedenle Türk sinemasında gerçekçiliğe nerede niyet edilmiş, bu üslup nerede hız kazanmış ve nerede derinleşmiş, hangi dönemeçleri dönmüş soruları toplumsal ve kimi zaman politik araştırmaları da içine katmalıdır.

Türk sinemasının gerçeklikle karşılaşması da sinema dilinin ne olduğuna dair soruların sorulmaya başlandığı dönemle paralellik gösterir. Lumiere kardeşlerin gerçeği bir kamerayla aynen alıp perdeye yansıttığı ilk günlerin sinema dili konuya dahil edilmezse sinemanın gerçekle olan ilişkisi çoğu zaman yoğun fikri çalışmalar ile birlikte yürümüştür. Türkiye’de sinema dilinin kendine özgü gelişimi üzerine çabaların yoğunlaştığı dönem aynı zamanda Türk sinemasının gerçekçi örneklerinin de verildiği döneme denk gelmiştir ki bu bir rastlantı olmamalıdır. Gerçekçiliğin en önemli düsturlarından biri hayatın derinlik yapısını ve hayata dair farklı görünüşleri ortaya çıkarma isteğidir. Gerçekçi sinemanın hayata dair duyduğu bu merak onu hayatın hemen tüm görünüşleri ile karşı karşıya bırakmış, ister bireysel olsun ister kitlesel, toplumsal eleştiriyiyle her zaman ilgilenmiştir. Bu nedenle önceki bölümlerde incelenen birçok sinema akımı veya deneyimi kaynağını toplumsal alandan almıştır. Yine de söylenmesi mutlaka gerekli olan gerçekçiliğin özellikle sinemada form değiştirmiş olduğudur. İncelenmeye tabi tutulacak konu içerisinde bu değişimin izleri aranacaktır.

Gerçekçilik araştırmaları Türk sinemasında da toplumsal gerçekçi temelde başlamıştır. Ancak bu temelin kurulmasındaki önemli unsurlardan biri edebiyattaki gelişmelerdir. Edebiyat sinema ilişkisi birçok dünya sinemasında güçlü bir birliktelik içindedir. Bu durum Türk sinemasında aynı heyecanla yaşanmasa da sinemaya gerçekliğin girişi kaynağını Türk edebiyatındaki gerçekçi girişimlerden almıştır. Bu nedenle Türk sinemasındaki gerçekçilik arayışlarına sinema-edebiyat ilişkisi

bağlamında Türk edebiyatındaki gerçekçi yönelimlerin incelenmesiyle başlanacaktır.

## 2.1 Sinema-Edebiyat İlişkisi: Türk Edebiyatında Gerçekçi Yönelimler

Andre Bazin sinemanın, edebiyat ve tiyatronun mirasçısı olduğunu savunur. Sinemanın ilk yıllarına ait birçok uyarılma örneği vererek sonra sinemanın başlangıç materyalinin, romanlara dayandığını söyler. Türkiye’de gerçekçi akımların ya da üslup anlayışının ortaya çıkışı da edebiyat kaynaklı olmuştur denebilir.

*“1929 Dünya Ekonomik Bunalımı’nın derin etkileri Türkiye’nin ekonomik ve sosyal yapısında kendini derhal belli etti. Ekonomisi zaten zayıf olan genç Cumhuriyet, bu dış etki nedeni ile daha da güç bir duruma düştü. Gerek Cumhuriyetin ilanından itibaren hızla gelişen Kemalist devrimlerin yarattığı halk katındaki tepkiler, gerek bu tepkiyi bastırmak için kullanılan baskı mekanizmaları ve gerekse hükümetin, ekonomik ve sosyal alanda somut başarılar sağlayamaması, ülkede geniş bir hoşnutsuzluğun yaratılmasına neden olmuştu.”<sup>93</sup>*

1930’lı yıllar Türkiye’de özellikle kırsal kesimde ekonomik bunalımın arttığı ve köylünün giderek yoksullaştığı yıllar olmuştur. Diğer taraftan taze bir rejim olan cumhuriyetin getirdiği reformlar, özellikle kırsal kesimde, büyükşehirler hariç Anadolu’nun geleneksel kesimlerinde, dirençle karşılaşmış ve toplumsal bir muhalefete sebep olmuştur.<sup>94</sup> Meydana gelen bu toplumsal muhalefet hiç kuşkusuz değişimi mümkün kılacak toplumsal alt yapının olmayışı ile ilgiliydi. Yeni rejimde ayrıksı duran ve değiştirilmek istenen unsurlar, kısa bir süre içinde dönüştürülmeye çalışılınca, geleneksel bir form kazanmış olan toplumsal yapıda bastırılmaya çalışılan bir kırılma yaşandı. Diğer yandan ekonomik olarak da zorda olan halk hem kentlisi ama özellikle de kırsalı ile bu toplumsal dönüşümden belirgin sayılabilecek bir yara aldı. İşte edebiyatın önce toplumsal daha sonra ise kırsal gerçekliği yansıtmaya başlaması bu atmosfer içinde gerçekleşti.

1930’lu yıllar ile başlayan bu ekonomik bunalım ve yoksullaşan kırsal kesim o döneme kadar batıya daha yakın duran edebiyatçıları kendi yanına çekti. Diğer

<sup>93</sup> Cemil Koçak, **Çağdaş Türkiye Tarihi 1908-1980**, Haz. Sina Akşin, 10. bs., İstanbul, Cem, 2008, s. 147

<sup>94</sup> Tefik Çavdar, **Türkiye’nin Demokrasi Tarihi: 1839-1950**, 3. bs., Ankara, İmge Kitabevi, 2004, s. 329

tarafından ekonomik bunalım ve sistemin eşitsizliği, işçi kesiminin henüz sanayi toplumlarında olduğu gibi şekillenememiş olması nedeniyle kırsal kesimde daha iyi temsil ediliyordu. Bu nedenle 1950’li yıllar ile birlikte kırsal kesimin gerçeklerini anlatan romanlar edebiyat içinde önemli bir yer kazandı. “Kısacası, 1923-1950 arasında Türkiye’de sömürünün, sınıflaşmanın ve tek parti rejiminin getirdiği haksız düzen, romanda da Batılılaşmanın yerini, düzene dönük yeni bir sorunsalın almasına neden oldu diyebiliriz.”<sup>95</sup>

Toplumsal gerçekliğin ya da daha özelleştirirsek kırsal gerçekliğin, edebiyattaki olgunlaşması 1950’li yılları bulsa da romanın köye gidişi Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Yaban* adlı eseriyle olmuştur denebilir. 1932 yılında basılan *Yaban* “köylü-aydın ilişkilerinin tüm Kemalist dönemin fizyonomisini vereceği biçimde kaleme alınmıştır.”<sup>96</sup>

1930-1940 arası dönem, toplumsal sorunlara eleştirel bir bakışla yaklaşan eserlerin, toplumsal gerçekçi eğilimin, ağırlık kazandığı yıllar olmuştur. Sadri Ertem’in İmparatorluğun son yıllarında yaşanan batı emperyalizmini ve bu değişimin toplumsal yansımalarını anlattığı *Çıkrıklar Durunca* romanı; Sabahattin Ali’nin *Kuyucaklı Yusuf*, *İçimizdeki Şeytan* ve *Kürk Mantolu Madonna* gibi dönemin ekonomik ve sosyal gerçekliğini işlediği romanlarında Türk edebiyatında toplumsal gerçekçi ifadenin belirginleşmiş ilk adımları atılmış olur.

1930’lu yıllar itibariyle, halk-aydın kopukluğunu ele alan *Yaban* ile başlayan bu süreç 1950’li yıllarda hız kazanmış ve nihayetinde köy gerçekliği üzerinde inceliklerle duran eserler ustalık dönemlerini yaşamışlardır. Bu dönemde “toplumcu romancılarımız hem gelişen kapitalizmin feodal değerleri yok etmesini anlatmış hem de romanlara Anadolu motifleriyle edebi bir değer kazandırmışlardır.”<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2**, 4. bs., İstanbul, İletişim, 1996, s. 12

“...çevre değiştirilmedikçe, insanın değişmesine imkan yoktur. Bu küçük mülahazadan, Türkiye’deki yenilik ve garpcılık hareketlerinin neden başarısızlığa uğradığı sorununa kadar çıkabiliriz.” Örneğin *Yaban* romanı toplumsal gerçekçi eleştiriye yeni ideoloji üzerinden yapmakta bu yönüyle de Türk edebiyatında yeni bir başlangıç meydana getirmektedir.

<sup>96</sup> Taner Timur, **Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**, İstanbul, AFA, 1991, s. 80

<sup>97</sup> Eren Serim, “Toplumcu Edebiyatın Sinemaya Etkisi”, **Yeni Film**, Sayı 6, Temmuz-Eylül 2004, s.

Köy romanını ortaya çıkaran etkeni en net ifadeyle Taner Timur ortaya koyar; “Türkiye’de ‘köy edebiyatı’ nı asıl tahrik eden süreç, daha önce de belirttiğimiz gibi, uluslararası konjonktürün zorladığı *yapay* bir demokratlaşma sürecidir.”<sup>98</sup> Özellikle cumhuriyetin kabulü ile meydana gelen yeni toplumsal düzen edebiyat alanına net bir biçimde yansımıştır ve köy gerçekliğini ortaya çıkaran süreçte bu değişimden etkilenmiştir. Köy gerçekliğini ortaya çıkaran tek etken bu olmasa da – bunun yanı sıra savaşın getirdiği ekonomik zorluklar vb. – dışavurumu edebiyat yoluyla gerçekleşmiştir denilebilir.

Köy romanı anlayışını ortaya çıkaran etkenlerin başında hem köy gerçekliğini içinde yaşadıkları için bilen hem de farklı alanlarda eğitim almış Köy Enstitülü gençlerin varlığı gelmekteydi.

1940 yılında kurulan on dört köy enstitüsü, cumhuriyetin öğretmen yetiştirme politikasıydı. Ancak bu görünen amacın altında yatan diğer hedef ise o yıllarda nüfusun önemli kısmını meydana getiren kırsal kesim insanını bu yeni rejime entegre etme, onların da hedeflenen modernleşme sürecine dahil olmalarını sağlamaktı. Diğer taraftan kırsal kesimi kalkındırmak, belirli bir bilinç kazandırmak, ulusal hedefleri destekleyecek bir bilgi ve beceri seviyesine getirmek amacıyla eğitmek ve bunu da yine kırsalı bilen kendi çevresinden kişilerle yapmak köy enstitülerinin amaçları arasındaydı. Köylerden seçilen gençlere verilen eğitim ile köy öğretmeni olarak mezun olacaktı. Kısacası, Köy Enstitüleri özel olarak tanımlanmış bir öğretim kurumu özelliğine sahiptiler. En belirgin yükselişi II. Dünya Savaşı yıllarında yaşayan köy enstitüleri, bu yılları takiben teknik-tarım derslerinin yanına aynı orana sahip olmak koşuluyla kültür derslerini de eklemiştir. Bu yeni gelişme ile Enstitüler, kendilerine karşı olan kesimin özellikle “solculuk” suçlamalarında bulunmalarına sebebiyet verdiği gibi geleneksel standart yapıyı rahatsız ederek önce başlangıç amacından uzaklaşmış, 1954 yılında ise ilköğretim okulları biçiminde düzenlenerek varlıklarını yitirmişlerdir.<sup>99</sup> Ancak bu okullardan yetişen isimlerin sosyal alanda ilerlemeleri, kapatılmış olmalarına rağmen Enstitülerin etkisinin devam

<sup>98</sup> Timur, **Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**, s. 92

<sup>99</sup> Murat Kataoğlu, **Çağdaş Türkiye Tarihi 1908-1980**, Haz. Sina Akşin, 10. bs., İstanbul, Cem, 2008, s. 428-430



etmesine neden olur. Bununla birlikte birçok konu ve kavram, özellikle de kırsal kesimin o güne kadar böylesi bir gerçeklikle paylaşılmadığı Türkiye’de konuşulur olmuştur.

Taner Timur’un Köy Enstitülerinin önemli isimlerinden İsmail Hakkı Tonguç’un oğlu Engin Tonguç’dan aktardığı üzere “köylü sınıfı, Türkiye’nin toplumsal yapısı gereği sömürülen ve ezilen en büyük sınıftır.”<sup>100</sup> Yine Timur’un buradan çıkardığı sonuç, “Köy Enstitülerinin sömürülen kitlelerde sınıf bilinci yaratacak ve düzene karşı mücadeleyi körükleyecek bir girişim olduğudur.”<sup>101</sup> Bu bakış açısı bazı kesimler tarafından “tehlikeli” bulunmuş ve “kırsal kesim insanını, kırsal kesimde yaşamaya mahkûm etmek”<sup>102</sup> şeklinde formüle edilmiştir. Ancak yukarıda da bahsedildiği üzere belirli bir süre içerisinde de olsa Enstitülerden yetişen isimler özellikle edebiyat alanında etkili olmuş ve Türk edebiyatında ilerleyen yıllarda daha da belirginleşecek olan bir bakış açısını yerleşik hale getirmiştir. “Böylece Köy Enstitülü yazarların da etkisiyle 1950’lerden 70’lere kadar sürecek köy romanı dönemi yaşandı.”<sup>103</sup>

*“Ülkemizin kırsal kesimleri-köyleri, kökenleri buralarda olan ve Köy Enstitüleri’nde okurken yöresini gözlemeleme fırsatı bulan yazarlar tarafından gerçek anlamda edebiyata girdi. Romanın Batı’ya nazaran çok geç geliştiği ülkemizde Köy Enstitülü yazarların Türk edebiyatına yaptığı katkılar Türk romancılığının önünü açmış ve onu Anadolu topraklarına götürmüş; oraların zenginliğini malzeme olarak kullanmalarıyla romanımıza bir özgünlük kazandırmıştır. Ve bu yazarların köy gerçekliğini işlediği romanlar edebiyatımıza ‘köy romanı’ denilen bir ‘tür’ kazandırmıştır.”<sup>104</sup>*

Evensel bir ifadeyle “konusunu feodalizmin çöküşünün ön plana çıkardığı toplumsal bir kategoriye (özgür köylülüğe) dayandıran bir roman türü”<sup>105</sup> olan köy

<sup>100</sup> Engin Tonguç, **Devrim Açısından Köy Enstitüleri ve Tonguç**, Ant, Ankara, 1970, s. 118.

Aktaran: Taner Timur, **Türk Devrimi ve Sonrası**, 4. bs., Ankara, İmge Kitabevi, 1997, s. 195

<sup>101</sup> Taner Timur, **Türk Devrimi ve Sonrası**, 4. bs., Ankara, İmge, 1997, s. 195

<sup>102</sup> Katoğlu, a.g.e., s. 430

<sup>103</sup> Serim, a.g.e., s. 53

<sup>104</sup> Serim, a.g.e., s. 53

<sup>105</sup> Timur, **Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**, s. 89

romanı 1950’li ve 60’lı yıllar boyunca bir roman türü olarak edebiyatta etkili olmuştur.

Köy enstitülerinde yetişen ve içinde buldukları kırsal kesimin sorunlarını gören, aldıkları eğitim ile düşünmeye sorgulamaya ve nihayetinde bunları edebiyata yansıtmaya başlayan edebiyatçıların başında Mahmut Makal gelmektedir denebilir. Mahmut Makal’ın içinde yetiştiği çevrenin gerçekliğini anlattığı *Bizim Köy* (1950) adlı romanı bu yöndeki ilk adımlardan birisi olmuş ve kırsal kesimi edebiyatta da bir yenilik olarak olabildiğince yalın ve gerçekçi bir dille anlatmıştır.

*Bizim Köy* romanının çağdaşlarından farkı, özellikle o güne kadar ki çizginin dışına gerçekçi bir üslupla çıkmış olmasında yatar. Moran’ın tarifiyle “köydeki yaşam koşullarını, geri kalmışlığı, yoksulluğu tüm çıplaklığı ile abartmadan, romantize etmeden olduğu gibi anlatan”<sup>106</sup> roman, kırsal gerçekliği edebiyat içinde bir ifade şekline dönüştürmüştür.

*“1950-1960 döneminde ülke geçiş yıllarını yaşamaktadır. Toplumsal yapıdaki değişim; insan ve toplum yaşamında farklılaşmayı, bu farklılaşmayla yaşanan çelişkileri, sorunları getirir ardı sıra. Çağdaşlaşma yolundaki Türk romanı, bu geçiş dönemi insanının sorunlarına/gerçeklerine yönelir. Değişik yönsemelerin ortaya çıktığı, Türk romanının tematik olarak da zenginleşmeye doğru yöneldiği evredir.”*<sup>107</sup>

Görülmektedir ki bu dönem önceki dönemlere kıyasla edebiyatta bir konu çeşitlenmesini de getirmiş, edebiyatın toplumsal alan ile olan bağına arttırmıştır. *Bizim Köy* romanı ile başlayan bu süreç; Fakir Baykurt, Yaşar Kemal, Necati Cumalı gibi edebiyatçıların kırsal gerçeklik üzerine eser üretmeleriyle devam etmiştir.

Göç olgusunu kır-kent ikileminde dile getiren, yoksulluğu, ekonomik ve toplumsal baskı çevresinde ele alan Fakir Baykurt bu alanda eser veren önemli edebiyatçılardan. Sıradan, “alt tabakadan” insanın gerçekliğini ele alan Baykurt ilk romanı *Yılanların Öcü*’nde Karataş köyünde, döneminde çeşitli politika ve uygulamalarına da şahit olunan hikâyeye anlatır. Burada ayırıcı olan kırsala ait bu

<sup>106</sup> Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2**, s. 15

<sup>107</sup> Feridun Andaç, **Gerçekçilik Yolunda**, İstanbul, Cem, 1989, s. 138

· *Yılanların Öcü* romanı, 1962 yılında aynı adla Metin Erksan tarafından sinemaya uyarlanmıştır.

hikâyenin olabildiğince detaylı ve derinlemesine bir gerçekçilikle aktarılmasıdır. Hacı, Bayram ve İrazca karakterleri arasında arazi hususunda çıkan bir çatışma ancak kırsaldan çıkan bir yazar tarafından bu denli incelikle işlenmiş bir olay örgüleriyle anlatılabilmektedir. Yine Mahmut Makal gibi Köy Enstitülerinde yetişen Fakir Baykurt'da içinde yetiştiği toplumsal çevrenin meselesini aldığı eğitimle ve gerçekçi bir yaklaşımla söze dökülebilir hale getirmiştir. Diğer eserlerinde de aynı üslubu ve benzer temaları kullanan Bayburt bu dönem boyunca köy gerçekliğinin önemli isimlerinden sayılmıştır.

Gerçekçi ifade şekline sahip önemli edebiyatçılardan bir diğeri ise Orhan Kemal'dir. Orhan Kemal ileriki yıllarda Erden Kıral tarafından sinemaya uyarlanacak olan *Bereketli Topraklar* romanı ile edebiyattaki gerçekçi yönelimi perçinlemiştir. Orhan Kemal, Moran'ın ifadesiyle “Çukurovada'ki sömürü düzeni, tarımda kapitalizme geçiş, kapalı köy ekonomisinin yetersizleşmesi nedeniyle köyden kente göç ve gurbetçilerin kentte kötü yaşam koşulları”<sup>108</sup> gibi temalara ağırlık vererek kimi zaman köyün sorunlarına kimi zaman ise kente göç etmiş köylünün sorunlarına yer vermişse de bunu mutlak gerçekçi bir dille şekillendirmiştir.

Köy ve kasaba gerçekliklerini, işçi-emekçi sorunlarını kısacası toplumsal alanı gerçekçi bir yaklaşımla irdeleyen; Oktay Akbal, Orhan Hançerlioğlu, Erhan Bener, Atilla İlhan, Ayhan Hünel, İlhan Tarus, Aziz Nesin, Tarık Buğra, Tarık Dursun K. ve Yusuf Atılgan gibi başka edebiyatçılarda sayılabilir. Bu noktada detaylı bir biçimde ele alınan edebiyatçılar ve eserleri elbette ki yalnızca temsilidir. Türk sinemasında gerçekçiliğin ortaya çıktığı noktaya bakarken bunu edebiyattan ayırmak mümkün olmamıştır. Türk sinemasındaki gerçekçi denemelerin tamamı edebiyattan beslenmemişse de gerçekçi dil ve üslubun benimsenmesinde Türk

---

<sup>108</sup> Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, s. 36

.. Moran, Orhan Kemal'in başarısını toplumsal gerçekçiliğin doğru yansıtılmış olmasına bağlamakta ve biçimsel olarak bazı aksamalar olsa da toplumsal gerçekçilik yönünden önemli bir adım olduğunu ileri sürmektedir. Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, s. 36

edebiyatında 1950’li yılları takiben belirginleşen “köy romanı” ve toplumsal gerçekçi romancıların etkisi azımsanmayacak kadar çoktur.

Türk edebiyatındaki bu etki belirgin olarak 1950’li yıllarda başlamışsa da özellikle 1960-1980 arası dönem Türk romanının yeni bir ifade şekli kazandığı yıllar olarak ifade edilebilir.

*“Ülkenin ekonomik ve toplumsal yapısındaki değişim, art arda yaşanan iki ara dönemin getirdiği çalkantılar, bu değişim konumundaki insan, kent ve köy gerçeği dönem romancılarının yöneldikleri konular olmuştur. Bu evrede, toplumsal gerçekçi yönelimin iki değişik yönsemeye geliştiği gözlenir. Bir yandan bireyin iç dünyası, sorunları gündeme getirilirken; diğer yandan da toplumsal sorunlar ön plana çıkarılır. Yansıtılan dönemlerin somut gerçeklikleri, ekonomik ve politik değişim süreçleri belirli bir düşünce ekseninde yansıtılır. Kurtuluş Savaşı, Demokrat Parti iktidarının baskıcı dönemi, 27 Mayıs hareketi, 12 Mart dönemi; kırdan kente göç, köylülük/köy sorunları, dış göç olgusu, aydın/sanatçı sorunsalı, kadın; bireyin cinsel sorunları, yalnızlığı, yabancılaşmışlığı ve çalışan işçi emekçi kesiminin sorunları... vb. dönem romancılarının işledikleri başlıca konu ve temalardır...”<sup>109</sup>*

Türk sineması da ele aldığı konular ve dönemleri itibariyle benzer bir akışı takip etmiştir denilebilir. Bu konuya detaylı olarak ilerleyen bölümlerde girilecektir ancak genel hatlarıyla hatırlatmak gerekirse, Türk sineması da 1960’lı

---

· “Bu roman türüne egemen felsefe, Türk kırsal alanında yoksul köylülerin ağa ve tefeci baskılarına, her türlü sömürü mekanizmalarına ve feodal kalıtlara karşı çıkan bir ‘demokratik devrim’ felsefesidir.” Timur, **Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**, s. 357-358

· Burada ki temel tartışma köy romanının toplumsal gerçekçi bir yaklaşım içinde değerlendirilip değerlendirilemeyeceğidir. Timur, “köy romanını toplumsal gerçekçi bir yaklaşımın ürünü değilse de, nesnel olarak ana tezleri itibariyle ona paralel bir akım” olarak değerlendirmiştir. Burada ayırıcı unsur, Osmanlı toplumunun sınıfsız yapısının etkisiyle, sınıf yapısından doğan sosyalizmin ve Marksist dünya görüşünün etkisi altında Sovyetler Birliği’nde ortaya çıkmış olan toplumsal gerçekçi akıma tam da bu nedenlerle Türkiye’de aynı oranlarda rastlanamamasıdır. Türk edebiyatında toplumcu tavır ve etkiler görülmüşse de bu Sovyetler Birliği’nde olduğu gibi ana akım haline gelememiştir. Ancak 1950’lerde başlayıp 12 Mart 1971 muhtırasından sonra gittikçe etkisini kaybeden “köy romanı” geleneği toplumcu gelenek anlayışının içine girebilecek eserler verilmesine sebep olmuştur. Diğer taraftan Sovyetler Birliği’nde toplumcu gerçekçi romanın, sınıf kavgası ekseninde işçi sınıfını oluşturan liderleri “olumlu kahraman” olarak tipleştirmesine rağmen Türkiye koşullarında böyle bir “kahraman” yaratımını destekleyecek bir altyapının olmaması diğer yandan Türk işçisinin şehirden çok köylüye yakın olan profili Türk edebiyatının toplumsal gerçekçi ifadeyi destekleyecek niteliklerden yoksun olması sonucunu doğurmuştur. Timur, **Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**, s. 357-358

<sup>109</sup> Andaç, a.g.e., s. 140

yılları takiben toplumsal gerçekçi bir yönelim içine girmiştir. Bu yönelim içinde sayılabilecek film üretimi sınırlı kalmış ve çok uzun sürmemişse de 1970’li yılları takiben hem gerçekçi tekil bazı örnekler hem de Yılmaz Güney sinemasının gerçekçi üslubu bu dönemden ve özellikle de edebiyat geleneğinden beslenmiştir denilebilir.

## **2.2 Sinemacılar Kuşağında Gerçekçilik: Ö. Lütfi Akad ve Metin Erksan**

Ömer Lütfi Akad, 1949 yılında *Vurun Kahpeye* filmi çekene kadar ki süreç Türk sinemasının kendi dilinin gelişimi üzerine sağlam bir yönelimin olmadığı yıllar olarak anılabilir. Filmin çekildiği dönem tek partili rejimin sona erip Demokrat Parti rejiminin yönetime geldiği dönemdir. Devletçi anlayıştan liberalizasyon sürecine geçişin görece de olsa ekonomiyi hareketlendirmiş olmasının yanında sinema sektörüne yönelik vergilerde indirimle gidilmesi de Türk sinemasındaki üretimi hızlandırmıştır. Ancak Türkiye’de sinemanın bu noktaya gelmesi 1950’li yılları bulmuştur.

Aslı Daldal, Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki bakış açısının sinemayı desteklemediğini söylemektedir. Daldal’a göre “gerçekten de Almanya ya da Rusya ile kıyaslandığında sinemadan (örneğin bir propaganda aracı olarak) Cumhuriyet kuşağının yeterince yararlandığı söylenemez”<sup>110</sup>. Sinemanın propaganda aracı olarak kullanımı dolayısıyla birçok ülke sinemasının gördüğü yüklü ekonomik yardımlar Türk sineması için fazlaca geçerli değildir. Sinema üretimini gerçek anlamda destekleyen bir yapı Türk sinemasında kurulmadığından üretimde de aynı oranda hızlı bir artış görülmemiştir. Elbette ki üretim hızındaki azlık sinema dili üzerine çeşitli denemeleri de sınırlı sayıda tutmaktadır. Diğer yandan Muhsin Ertuğrul’un ağırlıkta olduğu dönemin teatral üslubu (bu üslup kendini hem uyarlamalarda hem de sahne, dekor, makyaj ve oyunculuk gibi sinemanın hemen tüm dilini oluşturan

---

· “Cumhuriyet Halk Partisi iktidarının Türk filmlerini gösterecek sinemalara yüzde elliye yakın bir Belediye resmi (vergi) indirimi tanınması, iş adamlarını bu yeni iş koluna sermaye yatırımına çeker.” Burhan Arpad, “Türk Sinemasının 40 Yılı (1919-1959)”, *Sinema-Tiyatro*, Sayı 5, 15 Temmuz 1959. Aktaran: Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, 2. bs., İstanbul, Kabalcı, 2003, s. 111

<sup>110</sup> Aslı Daldal, “Toplumsal Gerçekliğe Doğru: 1950’lerin Sinema Ortamı”, *Yeni Film*, Sayı 1, Nisan-Haziran 2003, s. 43

noktalarda göstermiştir) ve Mısır sinemasının baskın melodram geleneği Türk sinemasının kendine has dilini geliştirmesi konusunda bazı gecikmelere sebep vermiştir. İlerleyen dönemde Türk sinemasına “şarkıcı filmler” olarak girecek olan bir dönemi başlatacaksa da Mısır sineması “1938 yılına dek yeni bir Türk filmi görmeyen izleyici açısından, şarkılı, göbek danslı ve onları iki saat süreyle oyalayıcı nitelikli filmler”<sup>111</sup> olarak anılmaktadır. Bu filmler izleyiciyi oyaladığı kadar Türk sinemasının kendi üslubunu geliştirmesi konusundaki girişimlerinde hızını kesmiştir denilebilir. Daldal’ın ifadesiyle Melodram geleneğinin ve teatral bir sinema dilinin etkisini kaybetmesinin yanı sıra Yeşilçam sinemasının sağladığı film ve sinema salonu sayısındaki artış, genç bir sinemacı kuşağı ve sinema yazınında ki, eleştirisindeki nitelikli artış, ilerleyen yıllarda toplumsal gerçekçi bir yönelimi mümkün hale getirmiştir. Daldal “1948-1959 arasında Türk ulusal sineması için sağlam temeller atılmaya başlandığını” söyler.<sup>112</sup> Özellikle 1950’lerden sonra belirgin bir değişim içine giren sinema, yapım, yönetim, oyunculuk ve daha birçok konuda önceki dönemi ile bir ayrılmaya girmiş ve kendini sinema içerisinde yetiştiren bir sinemacı kuşağına deneyim alanı sağlamıştır.

*“1950’lerden sonra sinema artık bir hareket kazanmıştır, kazanmaktadır. Hareket, Muhsin Ertuğrul döneminde olduğu gibi tiyatrocuların çerçevesinin içindeki hareketi, oyuncuların trafiği değil, çekimlerin dizilişinden, birbirine bağlantısı ve kurgudan kaynaklanan bir harekettir. Çevre artık sahne dekorları veya tiyatroya benzer platodaki dekorla sınırlı değildir, gerektiğinde ya da olanak bulunduğu dışarıya, sokağa çıkılmaktadır... Kameranın hareket kazanması ve kurgunun artık bir çözüm haline gelmesi, bahsettiğimiz bu iki dönem arasındaki başlıca ayrılığı teşkil eder; açılmanın değişmesi ve işlevsel olmasıyla birlikte kamera ayrı bir önem kazanmış, yaratıcılığa kavuşmuştur.”<sup>113</sup>*

Oyunculuk anlayışını da içine alan bu değişim 1950’li yıllardan itibaren Türk sinemasının çehresini değiştiren bir altyapı meydana getirmiştir. Sinemanın kendine has mizansen anlayışının oluşması, kurgunun teatral üsluptan kurtularak kendi geleneğini geliştirmesi, kostümden makyaja, mekân kullanımından oyunculuklara

<sup>111</sup> Oğuz Makal, *Sinemada Yedinci Adam*, 2. bs., İzmir, Ege, 1994, s. 17

<sup>112</sup> Daldal, *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, s. 64

<sup>113</sup> Scognamillo, a.g.e., s. 115-116

kadar yaşanan bu değişim, yeni gelen bu sinemacı kuşağının deneme-yanılma yoluyla öğrendiği yeni bir sinema anlayışı sonunda olanaklı hale gelebilmiştir. Bütün bu nedenlerle, 1950-59 arası Türk sinemasının kendi üslubunun yerleşmesi bakımından önemli bir dönemdir. Özön bu dönemi “sinemanın tiyatrodan ayrılmaya başlaması, sinema dilinin oluşması, yerleşmesi ve gelişmesi için yapılan çalışmaların”<sup>114</sup> dönemi olarak nitelendirir. Bu yıllar içinde sinemanın tiyatro ile olan yakın bağı gevşetilmiş ve tamamen sinema sektörü içinden yetişen, sadece bu alanı meslek edinmiş olan bir kuşak gelmiştir.

Diğer yandan bir önceki bölümde tartışıldığı üzere edebiyatta ortaya çıkan köy gerçekliğini ele alan edebiyat hareketi sinemaya da yansımıştır. 1952 yılında Aşık Veysel’in hayatını anlattığı *Karanlık Dünya* filmi de bu çabanın bir ilk ürünü olarak hayata geçirilir ancak sansürle karşı karşıya kalır. *Karanlık Dünya* 1952 yılında çekildiği düşünülürse gerçekçi sinema anlayışının başlangıç filmi sayılabilir. Scognamillo, Erksan’ın bu ilk denemesi olan “köy filmi”nin<sup>115</sup>, Türk sinemasının diğer köy filmleri geleneğinden olabildiğince uzak, “halk ozanı Aşık Veysel’in yaşam öyküsünü gerçek mekanlarda, ozanın köyünde canlandırmak isteyen bir çalışma”<sup>116</sup> olarak niteler. “Köy gerçekliği” olarak anılabilecek olan yönelimin önemli bir temsili olan film “Türk toprağını kurak gösterdiği” gerekçesiyle sansüre uğrar. Aşık Veysel’in zorlu hayatını anlatma amacıyla yola çıkan Erksan, köy gerçekliğini de oldukça realist bir gözle ele alır. Ancak Daldal’ın ifade ettiği biçimde “...sinemanın ‘kitlesele’ bir sanat dalı olması onu daha ‘tehlikeli’ kılmaktadır, bu baskıcı tutum, ‘köycülük’ akımının sinemada sağlıklı bir yol bulmasına fazlaca olanak tanımaz ve Yeşilçam’ı, *Kahpen’in Kızı*, *Yedi Köy’ün Zeynep’i* gibi yumuşak köy melodramları kaplar.”<sup>117</sup> Nijat Özön’de ‘köy filmi’ olarak tanımlanacak filmler konusunda açıklayıcı olmak gerektiğini ileri sürer. Özön’ün tanımıyla köy filmi;

---

<sup>114</sup> Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*, 1. Cilt, Ankara, Kitle, 1995, s. 229

<sup>116</sup> Scognamillo, a.g.e., s. 144

· Sinema, edebiyata göre sansüre daha yoğun bir biçimde maruz kalmıştır. Köy gerçekliğinin edebiyatta filizlenme biçimi sinemada Erksan ile birlikte hayat bulmaya çalışmışsa da sinemanın bu “kitleselelik tehtidi” aynı biçimde bir gelişmeye izin vermemiş görünmektedir.

<sup>117</sup> Daldal, “Toplumsal Gerçekçiliğe Doğru: 1950’lerin Sinema Ortamı”, s. 47

“...köyü ve köylüyü, kendilerini çevreleyen ekonomik ve toplumsal koşullar içinde, bu koşullarda belirlenmiş olarak ele alan, bu koşullardan doğan ilişkileri inceleyen, köye de köylüye de gerçek niteliğini veren sinema yapılarıdır. Bu ölçüyle yola çıkınca bugüne dek yalnızca dekoruna bakarak ‘köy filmi’ etiketiyle piyasaya sürülen yapıtların köy filmiyle hiçbir ilgisi olmadığı anlaşılır.”<sup>118</sup>

Bu anlamda gerçekliği en detaylı biçimde verecek olan unsur, yerel yapıyı iyi bilmekten geçecektir. Erksan’da bu nedenle, *Karanlık Dünya* filmi çekmeden önce bir yıl boyunca filme konu olacak köyde gözlemlerde bulunmuştur. Derinliksiz ve detaydan arındırılmış bir gerçeklik ister kır ister kent mekân olarak kullanılmış olsun başarıyla oluşturulmuş bir gerçeklik olamayacaktır. Tam da bu nedenlerle köy filmi kategorisi içine alınan her filmi gerçekçi anlatıma sahip bir film olarak değerlendirmek yanlış olacaktır. Ancak bahsi geçen bu örnekler kırsal gerçekliği onu oluşturan tüm etkenlerle bir arada ele almakta ve aynı titizlikle de yansıtmaktadır.

Bu noktada görülmektedir ki gerçekçilik, Türk edebiyatındaki benzer bir gelişme ile köy gerçekçiliği çevresinde hareketlenmektedir. Türk edebiyatındaki gerçekçi filizlenme sinemaya yansımakla beraber sansürün sinema üzerindeki edebiyattakine benzemez ağır baskısı buna fazlaca olanak tanımamaktadır.

1950’li yılların sinemacılar dönemi olarak anılmasında özgün dil arayışları içine giren genç kuşak yönetmenlerin varlığı Türk sineması içinde önemli bir dönemeç olmuştur. Ö. Lütfi Akad’ın da içinde bulunduğu ve hatta başını çektiği sinemacılar dönemi yeni arayışların yapıldığı böylesi bir atmosfer içinde başlamıştır. Akad’ın filmografisi standart bir sınıflandırmaya tabi tutmak kolay değildir. Dönem dönem çektiği ticari filmlerin yanı sıra hem kendi sinema üslubunu hem de Türk sinemasının kendine has dilini oluşturacak çok güçlü denemeler de bulunmaktadır. 1949 yılında *Vurun Kahpeye* filmiyle başlayan bu süreç, Erman filme çektiği *Lüküs Hayat*, *Tahir ile Zühre* ve *Arzu ile Kamber* filmleri izlemiştir. Sinematografik olarak da başarılı olan *Vurun Kahpeye* filminin yarattığı etki diğer üç filmde yakalanamamış, özellikle gişede yaşanan başarısızlık Erman film ile Akad’ın yollarını ayırmıştır.

---

<sup>118</sup> Özön, a.g.e., s. 160



Bu anlaşmazlık Lütfi Akad'ı Kemal Film'le bir araya getirdiği gibi incelikli bir sinematografik anlatımın en nitelikli filmlerinden biri olan *Kanun Namına*'nın da çekilmesini sağlamıştır. 1952 yapımı olan film Halit Refiğ'in anlatımıyla "o güne kadar filmlerimizde hâkim olan tiyatronun temsili ifadesinde, sinemanın doğal görünümüne ilk defa güçlü bir geçiş olmaktadır."<sup>119</sup> Refiğ, *Kanun Namına* filmini yönetmenin filmografisi için bir dönemeç olduğunu ve sinema diline gerçek anlamda önceki çalışmalara benzemez yeni bir nitelik kazandırdığını söyler. Oğuz Makal'da benzer bir ifadeyle *Kanun Namına* filminin "gerçek bir cinayet olayından esinlenen ve sinema sanatının anlatım özelliklerini ilk kez bütünüyle kapsayan"<sup>120</sup> bir özelliğe sahip olduğunu söyler. Bu anlamda *Kanun Namına* filmi öyküyü stüdyo dışına, gerçek hayatın içine çıkararak sinemaya gerçekçi unsuru ve sinemaya kendi dilini konuşma fırsatı veren ilk örnektir. Bu nedenle Türk sinemasının kendi üslubunu bulmaya başlaması açısından oldukça önemlidir.

Bu noktada Lütfi Akad sinemasının en önemli dönüşü 1955 yılında çektiği *Beyaz Mendil* filmi ile meydana gelmiştir. Aslı Daldal Türk sinema tarihinde ki ilk başarılı taşra filmi olarak tanımladığı *Beyaz Mendil* filmi için "özgün bir sinema dili ararken, gerçekçiliğin altın kurallarına da elinden geldiğince sadık kalmıştır"<sup>121</sup> der. Filme, gerçekliği bu denli yerleştirebilmek için belki de daha önce hiç yapılmamış bir ön çalışma, oyuncuların yerli halktan da seçildiği, kamera kullanımının oldukça yalın görsel dilin ise oldukça sinematografik olduğu yeni bir üslup benimsenir. Bu anlamda *Beyaz Mendil*, kırsal gerçekliği derinlikli bir biçimde anlatan ilk filmler arasındaki yerini almıştır. Akad filminde biçim olarak seçtiği sadeliği şu şekilde anlatır;

*"Filmde belki yapımdan gelen bir anlatım sadeliği var, belki çok uzaktan 'Hudutların Kanunu'nu hazırladı bu film, benim için.. İçgüdüsel bir biçimde yalın, sade bir*

---

<sup>119</sup> Halit Refiğ, "Sinemamızın Büyük Ustası Lütfi Akad'a Öznel Bir Yaklaşım", **Biyografya 6 Türk Sinemasında Yönetmenler**, İstanbul, Bağlam, 2006, s. 13

<sup>120</sup> Makal, a.g.e., s. 18

<sup>121</sup> Daldal, "Toplumsal Gerçekçiliğe Doğru: 1950'lerin Sinema Ortamı", s. 47

*anlatım aradım bu filmde.. Ayrıca 'Beyaz Mendil' folkloru de en saf haliyle ilk kez fon müziği olarak kullanan filmidir.*"<sup>122</sup>

Bu filmlerin ardından Fahir Seden'le işbirliği içine giren Akad'ın bu dönemi çeşitli yapım şirketlerine çektiği filmler takip etmiştir. Bütün bu dönem içerisinde farklı denemeler gerçekleştiren yönetmen çeşitli sebeplerle sektörle kırınglık yaşamıştır. Piyasaya yönelik film çekme talepleri Akad'ı dört yıllık bir süre için kendine ait belgesel film çalışmalarına itmiştir. Önemli filmlerinden biri olan *Tanrının Bağışı Orman* bu dönem içerisinde çıkmış filmlerinden biridir. İncelikli, yalın ancak trajediden uzak bir film olan *Tanrının Bağışı Orman* ağaçsız kalmış bir köyün yaşadığı kuraklığı anlatır. Bu filmde *Beyaz Mendil* filminde olduğu gibi köy gerçekliğini yalınlıkla ele almaktadır. Böylece Akad, sinemasına köy gerçekliğini belirgin bir biçimde yerleştirmiş olur.

Akad'ı toplumsal ya da kırsal gerçekliğe yaklaşırın şey izleyici ile kurmak istediği bağda aranabilir. İzleyiciyi gerçek ile ilgili olarak düşündürmek istediğini söyleyen Akad, burada ki görevinin göstermek olduğunu ancak çözmeye çalışmadığını anlatır. "Sinemacı seyirciye tabi ki birtakım sorunları yansıtmalıdır, bu onun görevidir... filmin seyirciyi ortaya konan maraz üstünde düşündürmesi bence yeterlidir." Bu içtenlikle Akad filmlerine toplumun aksayan yönlerini daha yoğun bir biçimde, belki çözüm arayarak değil ama göstererek, dile getirerek yansıtmaya başlar. Böylece 1967 yılında çektiği *Hudutların Kanunu* filminde köy gerçekliğinin yanına toplumsal bir kaygıyı da eklemiş olur. Bu nedenle film Lütfi Akad'ın filmografisinde yeni bir dönemi başlatmıştır denilebilir.

Doğuyu ve kaçakçılık sorununu anlattığı *Hudutların Kanunu* yönetmenin sansür nedeniyle açıkça dile getiremediği birçok detayı içerse de genel olarak toplumsal gerçekçi bir ifade biçimine sahiptir. Bu topraklara ait yerel bir hikâyeyi içten bir dille anlatan film toplumsal bir meseleye bu kadar derinlikli bir biçimde ele alması ve gerçekçi bir üslup benimsemesiyle toplumsal-gerçekçi filmlerin ilklerinden biri olmuştur denilebilir. Toplumsal-gerçekçi film üslubundan alışagelinmiş olduğu

---

<sup>122</sup> Atilla Dorsay, Nezih Coş, Engin Ayça, "Lütfi Akad'la bir konuşma", **Yedinci Sanat**, Sayı1, Mart, 1973, s. 19

üzere Akad'da bu filmde hikayesini işleyen karakterlere belirli bir mesafeden bakar. Bu aynı zamanda Lütfi Akad'ın hem hayata bakışını hem de sinemasının kendine has dilini de anlatır niteliktedir. Onara, Akad'ın bu mesafesini anlamlı biçimde açıklamıştır;

*“...doğulu bilgelere has soğukkanlılıkla, bireyleri ile fazla yüzgöz olmadan, onları meselelerinin ve olayların içindeki paylarından fazla değerlendirmeden, bilinçaltılarını, hatıralarını, hayallerini kurcalamadan... belli bir toplumsal sistem içinde, kişilerin birbirleriyle münasebetleri açısından filmini kuruyor.”<sup>123</sup>*

Onaran'ın *Hudutların Kanunu* filminin üstünden anlattığı bütün bu özellikler aynı zamanda gerçekçi sinemanın 'dışarıdan bakan bir göz' olma eğilimi ile ilgilidir. Gerçekçi sinemanın insanı veya toplumsalı ele alırken ki objektif durma kaygısı onu dışarıdan bakan bir göz olma konumunda tutar. Tam da bu nedenle gerçekçi sinema konusunu anlatırken, onunla oynamaktan ona müdahale etmekten çekinir. Kamerası ile birlikte çekildiği noktadan olayları müdahalesiz olarak görmeye çalışır. Akad'ın da aslında *Hudutların Kanunu* filminde yaptığı buna benzer bir çabadır. Ötesine berisine bakmaktan, olabileceği kurgulamaktan çok olayların derinlikli yapısına şahit olmaya çalışmıştır. Bu nedenle Akad, nesnesine çeşitli şekillerde yaklaşp uzaklaşmaz daha çok belli bir mesafede kalır. Aynı şekilde karakter yapısını da insanın tüm yönlerini zaaflarını, eksiklerini hesaba katarak bütünlüklü bir şekilde oluşturur. Akad'a göre sadece kötü ve sadece iyi yoktur. İnsan bu anlamda nasıl bütünlüklü bir karaktere sahipse karakterlerin de aynı yapıya sahip olması gerekir. Akad'a göre sinemada kahramanlaştırma doğru bir tutum değildir;

*“...kahramanlara seyircinin dışında, yön verici bir güç olarak birtakım birikimlerini boşaltma görevi yükleniyor. Seyirci kahramanın davranışlarını görüp hayal kuruyor ve rahatlıyor. Bu durumu destekleyen bir 'star sistemi' de zararlı oluyor.”<sup>124</sup>*

Akad'ı gerçekçi sinemanın çok yönlü, insani derinliklere sahip karakter yaratımına yaklaştıran bu bakış açısı, onun derinlikli bir sinema diline sahip olmasına da neden olur. Gerçek üzerine şekillendirilmiş bir hikâyenin aynı amaçla sinemaya

<sup>123</sup> Alim Şerif Onaran, **Lütfi Ömer Akad'ın Sineması**, Ankara, Altın Portakal Kültür ve Sanat Vakfı, 2001, s. 116

<sup>124</sup> Dorsay, Coş, Ayça, a.g.e., s. 22

yansıtılması elbette ki en önemli aracı olan karakterlerden geçmektedir. Bu durum da karakterlerin izleyiciyle özdeşleşme yaşayarak rahatlatması değil, gerçeğin ortaya çıkarılabilmesi amacıyla yabancılaşması daha uygun olacaktır. Akad bunu sinemasına yansıtan ender öncülerden biri olmuştur.

Bu yönleriyle türünün ilklerinden olan *Hudutların Kanunu* filmi, ardından aynı sorunsalı ele alan başka filmleri de getirmiştir. Alim Şerif Onaran'ın ifadesiyle aynı yıl çektiği *Kızılıramak-Karakoyun* ve 1972 yapımı olan *Irmak* filmleri ile birlikte “‘Anadolu Üçlemesi’ olarak anılacak bu üç film onun sanat yaşamında yeni ufukları belirlemiştir”.<sup>125</sup> Akad özellikle bu üç filmle kırsal gerçekliği önemli bir estetik tavırla birleşerek Türk sineması ve özellikle gerçekçi sinemanın gelecek örnekleri için temel oluşturacak bir adım atmıştır. Onaran, bu üçlemeden “Yeni Gerçekçilik”, “Masalsı Gerçekçilik” ve “Gerçekçilik”<sup>126</sup> üzerine verilmiş başarılı örnekler olarak bahseder. Akad'ın kırsal gerçekliği ele aldığı filmleri aynı zamanda gerçekliğin kırsalla bağını kurmuş ve önceki bölümde ele alındığı üzere edebiyatta filizlenen bir yönelimin sinemaya taşınmasına sebep olmuştur. Lütfi Akad'ın öncülük ettiği bu yaklaşım Türk sinemasına köy gerçekliği gibi bir kapı açmıştır. 1973 yılında çektiği *Gökçe Çiçek* filmi de aynı çizgiden ilerleyerek köy gerçekliğine değinirken Akad filmografisine yeni bir yol daha açarak köy gerçekliğinden köyden kente göç sorununu anlattığı üç film çeker. Üçleme olan bu filmler, 1973 yılında çektiği *Gelin* ve *Düğün* ile 1975 yılında çektiği *Diyet* filmleridir. Bu üç filmler birlikte Akad'ın kamerası da köyden kente göç etmiş ve kırsal insanının kentteki yaşamı üzerine odaklanmıştır. İlk film, köyden kente göç etmiş bir ailenin iş kurma hayaliyle çocuklarını ‘kurban’ etmeleri anlatılır. Onaran *Gelin* filminin Türk sinemasında gerçekçi olması dolayısıyla dikkat çeken ilk filmlerden bir olduğunu söylemektedir.

*“Akad bu filmiyle anlattığı ailenin İstanbul'daki yaşantısını adeta bir belge filmcisi gibi izliyor. Hacı İlyas Ailesi'nin evlerindeki hava bütün ayrıntısı ve aksiyonu ile karşımıza getiriliyor. Akad, bütünüyle ‘gerçek’ bir hikâyeyi, bütünüyle ‘gerçekçi’ bir dille anlatıyor. Bir Türk filminde, Türk ailesinin yaşamına karışmış önemli bir olgu*

<sup>125</sup> Onaran, *Lütfi Ömer Akad'ın Sineması*, s. 16

<sup>126</sup> Onaran, *Lütfi Ömer Akad'ın Sineması*, s. 223

olan 'bayram ve bayramlaşma'ya yer verildiğini yanılmıyorsak ilk kez 'Gelin'de görüyoruz... Ayrıca Akad, filmde, gerçekçi öğelerin arasından ustalıkla simgeler, ipuçları da getiriyor... 'Gelin' büyük ölçüde alegoriye dayanır. Oğlunu Tanrı'ya kurban etmek isteyen Hazreti İbrahim kıssasından yararlanılarak yapılmış bir alegoridir bu."<sup>127</sup>

Akad'ın *Gelin* filmiyle hem geleneksel bazı yapıların ele alınmasıyla gerçekçi, belgeselci bir tavır izlerken hem de simgesel bazı kodları filmin içine yerleştirerek derinlikli bir sinema filmi denemesine girmiştir. Üçlemenin ikinci filmi olan *Düğün*'de benzer bir rota izleyerek yine köyden kente doğru olan göçün aileler üzerindeki olumsuz etkisini anlatıyor. Böylece hayat şartlarında herhangi bir iyileşme olmadan basamak atlama çabasına giren insanların bunun yerine yozlaştıkları bir düzene hapsolmaları konu ediliyor. *Düğün*, *Gelin* kadar etkili anlatıma sahip bir film olarak görülmesi de hem teknik ayrıntılar hem yerel karakter yaratımı, mekân kullanımı bakımından gerçekçi bir görünüm sergilese de melodramik bazı klişeleri kullanması bakımından da üçlemenin biraz gerisinde kalmıştır. Üçlemenin son filmi olan *Diyet* bu anlamda diğer iki filmden farklı bir konuya değinir; işçi, emekçi sorunları. Bu nedenle de toplumsal hatta politik yöndeki bir gerçekçiliğe biraz daha yaklaşan film Türkiye'de ki sendikalaşma sorununu film merkezine almıştır. Bu sorunu merkeze alan film diğer yandan büyük kentin çıkmazlarını ve buraya tutunma çabalarını da yan hikâyeler olarak filme katmıştır. Ancak *Diyet*, politik bir konuyu gündeme taşımış olsa da, belki de sansürün etkisiyle bunu detaylı bir eleştiriye vurdurmadığı söylenebilir.

Akad'ın bu dönemi takip eden süreçteki film dili, toplumsal gerçekçiliğe yaklaşmış Türk sinemasının gerçekçi diline ve onu oluşturacak Yılmaz Güney gibi isimlere de kaynak olmuştur denebilir. Lütfi Akad'ın sinemasını bu denli öne çıkaran unsur bir alanın ilklerinden olmasından çok sükûnetle oluşturduğu o yalın dilidir. Ele aldığı toplumsal konuların yanı sıra sinema dilinin de gerçekçi anlayışa sahip olması büyük oranda melodram geleneğine sahip bir sinema dilinin yeni baştan şekillenmesine de sebep olmuştur. Ona bu ayrıcalığı sağlayan kendine has yalın üslubudur. Bu üslubun içinde görüntünün öncelikli konumu, sinemanın esas gereği

<sup>127</sup> Onaran, *Lütfi Ömer Akad'ın Sineması*, s. 173

olarak diyaloglar yoluyla anlatmak yerine göstererek hikâye etmek, sahneyi çok parçalamadan, bütünlüklü bir anlatımla kurgulamak Akad'ın sinemasına hem ciddi bir estetik boyut katmış hem de gerçekçi bir anlatım biçimine yaklaştırmıştır. Giovanni Scognamillo üçleme ile ilgili konuyu şu şekilde toparlar;

*“Gerçekçi, hatta zaman zaman belgesel bir çevre ve kişi araştırması sergilemesi bir yana Lütfi Akad bu kez her ailenin bağlı olduğu gelenek ve görenekleri sergilerken bunların ötesine varan, adeta kutsal kaynaklara dayanan bir paralellik kuruyor: Düğün'deki kurbanlık koç / çocuk, Gelin'deki Hz. Yusuf benzetmesi, vb. Yönetmenimiz bununla da yetinmeyerek üçlemenin her bölümünde birleştirici bir güç ya da olayları toparlayıcı bir unsur olarak anlattığı öykünün kadın kahramanını (Meryem, Zeliha, Haver) kullanır ve bu kadınların her biri kaçınılmaz bir biçimde ana niteliği taşır.”<sup>128</sup>*

Lütfi Akad'ın filmografisini iki ana yönelimde toplamak gerekirse biri kırsal gerçekliğe ve köyden kente göç sorununa değindiği filmler diğeri ise kentteki bireyi merkez alarak, arka planda toplumsal yapıyı gözlemlediği filmlerdir denebilir. Akad'ın bu türde çektiği filmlerin başında ise 1968 yapımı *Vesikalı Yârim* gelir. Karşılıksız bir aşkı konu eden ancak arka fonda İstanbul'un mekânsal gerçekliğini olabildiğince estetik bir formda kullanmış olan film bir aşk hikâyesi üzerinden kentin gerçekliğine dokunup geçmiştir. Akad gerçekçi sinema için az rastlanır bir kombinasyon yapmış ve gerçekliği melodram içinden anlatmıştır. Yeşilçam filmlerinin üslubunu taşır görünen film arka planda önemli bir mekân-şehir gerçekliğini gözler önüne serer. Akad'ın sineması *Vesikalı Yârim* filmi üzerine başarılı bir inceleme olan *Çok Tuhaf Çok Tanıdık Vesikalı Yârim Üzerine* kitabının girişinde de yazdığı gibi;

*“Akad'ın sinemasına niteliğini veren unsur, Türkiye modernleşmesinin toplumsal ve kültürel hayatta yarattığı değişimleri ele alış tarzıdır... Akad modernliği reddetmeyen bir perspektif içinden modernliğin gündelik hayatta yarattığı eşitsiz ilişkileri ekonomik, toplumsal ve kültürel yönleriyle gösterir... Akad, filmin gerçekçi havasını sadece içerikle değil görselliğin kullanımında gösterdiği titizlikle sağlar. Filmin*

---

<sup>128</sup> Scognamillo, a.g.e., s. 200-201

*durağan kamera kullanımı ve gerçek mekânlarda çekilmiş olması Akad'ın sinemasının biçimsel özellikleridir.*"<sup>129</sup>

Lütfi Akad'ın gerçekçiliğe yaklaştığı noktalar sinemasının öz unsurları arasında yer almaktadır. Onun, karakterleri hayatın içindeymişçesine eksik, noksan, zayıf, güçlü, yaşlı, zengin, mutlu, mutsuz hemen tüm halleri ve durumları içinde anlatması, içtenlikli, gerçek karakterler yaratması, hikâyesini gerçek mekânlarda kurması, içtenlikli bir sinema diline ulaşmasını sağlamıştır. Görüntüye müdahalenin oldukça sınırlı bir düzeyde tutulması (örneğin zoom hareketinin hemen hiç kullanılmamış olması), kamerayı ve teknik olanakları, gözün gerçekliğine benzer bir ifade biçimiyle ve mesafeli bir uzaklıktan üretime dâhil etmek, geniş ve uzun plan kullanımı, mekânın gerçek hatta kentin arızalı taraflarını gösterecek kadar gerçek zamanın ise şimdiki zaman olması ve gerçeği etrafındakilerle birlikte, gerçek hayatın akışı içindeymişçesine sahnenin içine dâhil etme amacıyla odaklandığı nesnenin veya durumun haricindeki unsurları da kadrajın içine alma (Andre Bazin'de böylesi bir etkiden bahsetmiştir) gibi etkenler Akad'ın bu ustalık dönemi filmini gerçekçi bir biçime doğru çekmiştir. Diğer yönden kentin ve sıradan insanın incelikli ve detaylı bir biçimde hikâye edilmesi, *Vesikalı Yarım*'i öykü ve karakter yaratımı yönünden de gerçekçiliğe yaklaştırmıştır.

Özetleme girişiminde bulunmak gerekirse; 1950'li yılların gerçekliği, sinemanın kendi dilinin de yerleşmeye, anlaşılmaya ve kullanılmaya başladığı yılların gerçekliği olmuştur. Türk sinemasının teatral üsluptan ayrılarak sinematografik unsurları öğrenen-yanıla uygulamaya çalışan bir sinemacı kuşağına geçişin hemen akabinde ilginçtir ki önemli ustalar yetişmiştir. Sinemayı saha da öğrenen, ustasız usta olarak bilinen bu isimler kendilerini kimi zaman melodram geleneğinden koparamasalar da estetik birçok deneme ve gerçekçi kaygıya sahip filmler çekmişlerdir. Ancak yine de bu dönem boyunca var olan gerçekçilik daha çok başlangıç özelliğine sahip, kendinden sonra gelecek bir sinema kuşağını yetiştirir niteliktedir. Özellikle toplumsal-politik bir gerçekçiliği dile getirmek konusunda, elbette ki sansürün de etkisiyle, tedirgin davranılmış olsa da o yılların koşulları içinde önemli bir yolu açmış sayılmalıdırlar. 1950'lerden yola çıkılıp 1960'lara

<sup>129</sup> N. Abisel, v.d., *Çok Tuhaf Çok Tanıdık Vesikalı Yarım Üzerine*, İstanbul, Metis, 2005, s. 15-16

varıldığında üslup yönünden önemli bir yol kat edilmiş, gerçekçi dil iyiden iyiye belirginleşmeye başlamıştır. Yerel öyküler, diyaloglar, mizansen yaratımı, karakter yaratımı gibi birçok etken yoluyla Türk sinemasının kendine has dilini oluşturmuştur. Böylece ülke gerçekleri kimi zaman cesurca kimi zamansa örtük biçimde ele alınmaya, dile getirilmeye başlanmıştır. Popüler kanatta üretilen melodrama yönelik filmler bir yana bırakılırsa estetik ya da toplumsal kaygılarla çekilmiş filmler hem teknik hem de söylem yönünden oldukça sade ve yalın bir dil benimsemiş sinemaya girecek yeni bir yönetmen kuşağına da önemli bir yol açmıştır.

Özellikle Lütü Akad'ın insanı temel alan sineması gerçekçi sinema için çıkış noktasıdır denilebilir. Hem biçimsel özellikleri hem de sineması yoluyla aktardığı konular kendi dönemi içerisinde toplumun önemli bir yansıtıcısı olmuştur. Kendinden önceki dönemin sinema dilini değiştirme önemine de sahip olan Akad kendine özgü yarattığı üslupta yalın ve sade olacak bir biçim kaygısı taşımıştır. Zaten Akad'da biçimciliğin abartılı örneklerini kendi sineması için onaylamaz; “aşırı biçimciliğe hiçbir zaman saplanmadım. Biçim araştırmasına sapmadan sağlam ve doğru bir şey yapıldı mı, o yıkılmaz... sağlam ve sade bir desen üstüne kurulmuş bir resim gibi...”<sup>130</sup> demektedir. Kameranın ve diğer teknik olanakların bu “iddiasız” kullanımı onu gerçeğe daha çok yaklaştırdığı gibi öyküsünü ön plana çıkarma, insana karşı duyduğu hassasiyeti vurgulama imkânı vermiştir. Burada esas olan hayatın kendi derinliğidir. Bu temel kuvvetli ise onu ortaya çıkaracak olan araç, bu kuvvetli nesneye odaklanmayı sağlayacak yalınlığa sahip olmalıdır. Lütü Akad'ın öncülüğünü yaptığı sinema anlayışı estetik başarısını hayatın kendisinden, yalınlık ve sadelik içinde alan bir anlayıştır.

Sinemacılar kuşağı ile birlikte hayata geçen diğer önemli unsur “köy filmi” anlayışının kırsal gerçeklik ya da köy gerçekliği ile sinemaya da girmiş olmasıdır. Edebiyatta başlayan bu yönelim Türk sinemasına gerçekçi başlığı açan en önemli unsurlardan biridir. Türkiye’de ki sanat alanına edebiyat yolu ile giren gerçekçilik bir önceki bölümde anlatıldığı üzere köy gerçekçiliğidir. Edebiyattaki bu yönelim sinemaya da sirayet etmiş ve gerçekçilik aynı noktadan kırsaldaki gerçeklikten ele

---

<sup>130</sup> Dorsay, Coş, Ayça, a.g.e., s. 20



alınmaya başlamıştır. Hem Erksan'ın *Âşık Veysel*'in hayatını anlattığı *Karanlık Dünya* hem de Akad'ın *Beyaz Mendil* filmleri bu başlangıcı yaptıysa da sonrasında çekilen birçok film gerçekliği, köy gerçekliği / kırsal gerçeklik üzerinden ele almıştır. Ancak burada söylenmesi gereken, gerçekçiliğin sadece köy gerçekliği üzerinden devam etmediğidir. Türk sineması için, her ne kadar yerel, geleneksel unsurları da ele alan köy filmleri gerçekçilik yönünde önemli bir arayış olarak yer alsada bahsi geçen ve devamında gelen birçok yönetmen, göçü ve işçi-emekçi sorunlarını ele aldıkları kenti merkeze alan filmler, kent gerçeğini anlatmayı hedefleyen filmlerde üretmişlerdir. 1960'ların ikinci yarısına gelindiğinde Türk sineması kendi yetkin sinemacı kuşağını büyütmüş, yazın dünyası (o dönemde çıkan dergilerden bazıları: *Sinema*, *Sinema-Tiyatro*, *Sinema 59* ve *Si-Sa*) oluşturmuş haldedir. Türk sinemasındaki bu şekillenme, 60'lara kadar gelinen süreçte entelektüel bir sinema çevresi, sinema üzerine tartışmalarını gerçekçilik beklentileri içinde sürdürmektedir. Aslı Daldal bu gelişmeyi “yeni-gerçekçiliğin hemen öncesinde İtalya’da ortaya çıkan ve *Cinema* dergisi çevresinde toplanan aydın hareketine benzer bir üretken sinemacı entelektüel çevre”<sup>131</sup> olarak betimler. Yeşilçam sineması nedeniyle üretimin de artması sinemaya olan inancı perçinler. Bundan sonraki en büyük gelişme, 1960 Anayasa’sının yarattığı özgürlükçü ortamın, dünyadaki politik hareketlerin ve sinemanın kazandığı kendine güvenin etkisiyle hayata geçen Toplumsal Gerçekçi harekettir. Toplumsal gerçekçilik, Türk sinemasında nicelik bakımından zengin bir hareket olmasada sinemanın toplumsal damarının iyice belirginleşmesi açısından önemli bir ayrım noktası olmuştur denebilir.

### 2.3 Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik

Tek partili rejimden çok partili rejime geçişin üzerinden çok kısa bir süre geçmiş olmasına rağmen, yeni hükümetin muhalefet ve basına karşı baskıcı bir tutum izlemesi, ekonomik bunalımın yoğunlaşması ve diğer uygulamalar<sup>132</sup>, 27 Mayıs

<sup>131</sup> Daldal, “Toplumsal Gerçekçiliğe Doğru: 1950’lerin Sinema Ortamı”, s. 50

· Demokratik hak ve özgürlüklerin, özellikle muhalefet hakkının kısıtlanması ve sermaye sınıfı dışındaki sınıf ve grupların ihmal edilmesi 27 Mayıs darbesine giden yolda en belirgin gerekçeydi. Sermaye sınıfının gelişmesiyle ortaya çıkan işçiler gözle görülür biçimde ihmal ediliyorlardı. Bu süreç içinde, anti-emperyalizm, batı ile tam bir bütünleşme çerçevesinde terk edilmiş, batının siyasal ve ekonomik denetimi önemli ölçüde yoğunlaşmıştır. Emre Kongar, **Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği**, 8. bs., İstanbul, Remzi, 2000, s. 365

1960 günü askeri bir darbe yoluyla ordunun yönetime el koymasına neden olmuştur. 27 Mayıs 1960 darbesinin önemi, darbeyi takip eden süreç toplumsal değişimin de hız kazanmış olmasıdır. Aslı Daldal'ın ifadesini hatırlatmak gerekirse;

*“sınıf çatışmalarının dengelendiği, yönetici sınıfın toplumun değişik katmanlarına uzlaşmacı ve ‘ilerici’ bir tutumla yaklaştığı tarihsel dönemlerde (özellikle savaş sonrası, darbe sonrası gibi toplumsal kriz dönemlerinde, dağılan (ama tamamen parçalanmayan) toplumu ‘yeniden canlandırma’, ‘yeniden yapılandırma’ gibi amaçların öne çıktığı zamanlarda) sanat alanında ‘gerçekçi’ bir eğilimin ortaya çıktığıdır.”<sup>133</sup>*

Genel bir bakışla, Türk sinemasının toplumsal gerçekçi hareketin de böylesi bir yenilikçi atmosfer içinden çıktığı söylenebilir. Gerçekçiliği özellikle toplumsal kaygıları dile getirme yolunda kullanan yönetmenler, ortak bir manifesto ya da bildirge etrafında toplanmamış bu nedenle de ortak bir biçem meydana getirememişlerse de toplumsal değişimi sinemaya yansıtma amacı gütmüşlerdir denilebilir.

1961 Anayasası'nın yarattığı olumlu hava sinemacıları, yurt sorunlarına ve Türkiye'nin gerçek yaşamına eğilen, kimi zaman köy gerçekliğini kimi zamanda büyükşehrin sorunlarını (göç gibi), kent gerçekliğini ele alan senaryolardan yola çıkan yapımlar ortaya koymaya yönlendirmiştir<sup>134</sup>. 1960 ile 65 arası dönem, Türk sinemasında toplumsal gerçekçiliğin hem estetik hem de sosyo-politik siyasi felsefesine yakınlık duyan bir sinemanın öne çıktığı yıllar olmuştur. Metin Erksan, Ertem Göreç, Halit Refiğ gibi bu akımın içinde yer alan diğer bütün yönetmenlerde 1960 darbesini olumlu bir gelişme olarak görmüş filmlerini de bu olumlu hissiyatı destekleyecek bir ana fikir altında çekmişlerdir. Dönemin toplumsal gerçekçi filmlerinin bir kısmı darbenin sosyal etkilerini en yoğun olarak hisseden şehir insanlarının hikâyelerini anlatan “kent” filmleriyken belirli sayıda yönetmen de “köy gerçekliği” ile ilgilenmiştir. Ağırlıkta olan “kent merkezli filmlerde ‘geleneksel burjuvazi’ ve onun değer yargıları, mülkiyet duygusu, kar elde etme hırsı şiddetle

<sup>133</sup> Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, s. 56

<sup>134</sup> Alim Şerif Onaran, **Türk Sineması – I**, 2. bs., Ankara, Kitle, 1999, s. 103

eleştirilmiştir.”<sup>135</sup> Türk sinemasında ki toplumsal gerçekçilik hareketi belki de ilk defa, politik zemindeki gelişmelerin sinemaya en belirgin biçimde yansıdığı dönem olmuştur. Toplumsal gerçekçi hareketin ortaya çıkışı büyük oranda, sosyo-politik sürecin değişiminin kendisini sinemada da göstermesi, yazın ve eleştiri alanında ki üretimde ciddi ve nitelikli bir artış meydana gelmesi ve 61 Anayasası’nın özgürlükçü bir tavra sahip olması ile ilintilidir denebilir. Bütün bu gelişmelerin sınırlı bir sinema çevresini kapsadığı bu yeni hareketin tüm sinema üretimi ile bağdaştırılamayacağıdır. Bu anlamdaki toplumsal gerçekçi üretim, aşağıda detaylarıyla incelenecek olan filmlerin ötesine çok az miktarda geçmiş toplumsal eleştiri getirmeye çalışan filmlerin üretimi sınırlı sayıda kalmıştır. Çünkü bu dönem aynı zamanda Türk sinemasının üretim açısından en bereketli yılları olmuştur. Abisel’in de ifadesiyle “1960’lar ve 1970’lerin ilk birkaç yılı, bir bakıma Türk sinemasının en parlak dönemidir.”<sup>136</sup> Ancak üretim açısından parlak olan bu dönem Yeşilçam sinemasının yani popüler sinemanın etkisi altında geçmiştir. Melodram özelliklerinin yoğun, estetik ve sanatsal boyutun ise bu üretimin tümünü kapsamasa da hatırı sayılır örnekte çok da dikkate alınmadığı bir sinema anlayışı özellikle yapımcılık anlayışı konusunda ki problemler nedeniyle etkisini uzun yıllar boyunca devam ettirememiştir. Yine de Yeşilçam, sinema sektörünü canlandırmış, izleyiciyi sinemaya çekmiş, sinemayı profesyonel bir alana dönüştürmek konusunda ciddi bir tecrübe edinme alanı meydana getirmiştir.

27 Mayıs sonrasında genç bir yönetmen kuşağı, o gün ki sinema ortamı içerisinde ulusal ve yerel forma sahip bir sinema dili yaratmaya çalışırken aynı zamanda batının estetik formu ve dünya sinemasındaki diğer akım ve hareketleri de yakalama uğraşı içine girmiştir. 1960 darbesini izleyen yıllarda yönetmenler, toplumsal gerçekçilik, ulusal sinema hareketi gibi belirli oluşumların çevresinde toplanmışlar ancak bu uzun ve bol üretimli olmayan bir hareket olarak kalmıştır.

Konu kapsamında incelenen toplumsal gerçekçi hareket, toplumsal değişimi nesnel bir bakış açısıyla perdeye yansıtırken – sosyal gerçekliğin sinemaya yansıtılması – aynı zamanda özgün ve modern bir sinema dilinin yaratılması

<sup>135</sup> Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, s. 95

<sup>136</sup> Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara, Phoenix, 2005, s. 104

hususunda da aşama kaydedilmesine neden olmuştur. Böylece toplumsal gerçekçilik Türk sineması içinde belirgin bir akım özelliği kazanamamışsa gerçekçiliğin özellikle de ‘toplumsal’ı anlatan bir gerçekçi ifadenin sinema diline yerleşmesini sağlamıştır.

Toplumsal gerçekçiliğin, dünya sinemasındaki diğer akım ve hareketler gibi keskin belirleyicileri olmamıştır. Söz edildiği gibi herhangi bir bildirge ya da manifesto çevresinde toplanmamış olan hareket bu nedenle çok kesin özelliklere sahip olamamıştı. Ancak yine de hedeflerin belirli olması – ulusal, yerel ve özgürlükçü bir sinema söylemini yakalamak – sinema anlayışlarını geliştirmek isteyen yönetmenlerin aynı çember içine konabilecek filmler üretmesine neden olmuştur. Bu nedenle toplumsal gerçekçilik tam bir akım özelliği göstermemişse de onun dünya sinemalarındaki diğer akımlarla ortak noktaları bulunmaktadır. Aslı Daldal Türk sinemasında toplumsal gerçekliği incelediği kitabında, bu ortak noktaları sıralamaktadır. Bunlardan biri sinema eleştirisinin, aynı İtalyan Yeni Gerçekçi akımında olduğu gibi Türk sineması içinde de yaygınlık kazanması ve özellikle eleştirilerin gerçekçi sinemayı meydana getirecek etkenler üzerinde yoğunlaşması, yönetmenlerin “türdeş” bir sinema yaratmak konusunda bir araya gelerek fikri tartışmalarda bulunması toplumsal gerçekçiliği bilinçli bir hareket haline getirmiştir. Bu özellik onu İtalyan Yeni Gerçekçiliği vb. akımlara yaklaştırır. Diğer taraftan toplumsal gerçekçiliğin gündeme gelmesi ve sona ermesi ülke çapında yaşanan birtakım sosyo-politik gelişmelerin etkisi altında olmuştur. Yine İtalyan Yeni Gerçekçilik, Sovyet propaganda sinemasında ve Alman Dışavurumculuğun da olduğu gibi ülke gündemini işgal eden birçok konu bu filmlere yansımış, toplumsal gelişmeler filmlere konu olmuştur. Gerçekçi sinemayı temsil eden bir diğer özellik olan sıradan insanı anlatan bir hikâye yapısı ve yine sıradan insanın sorunlarının temsil edildiği bir sinema anlayışı toplumsal gerçekçiliğinde ana konusu olmuştur. Akımın diğer bir özelliği yine hemen tüm gerçekçi akımlarda görülen gerçeği ifade edecek biçimsel denemeler olmuştur. Yönetmenler teknik yönden yeni denemelere girişmiş; alan derinliği kullanımı, kamera açılarının çeşitlenmesi, dış mekân kullanımı ve amatör oyunculuk gibi yine gerçekçi sinema temsilini sağlayacak yöntemler kullanmışlardır. Hemen bütün özellikler bir yana toplumsal gerçekçiliğin

en temel kaygısı toplumsal yapıyı konu etmesidir. Filmlerin tamamı toplumsal bir olayı konu etmiş, filmin ana hikâyesi mutlaka politik ya da toplumsal bir konu çerçevesinde ele alınmıştır. İnsanı anlatırken dahi onu sosyal çevresinden ayırmamıştır.<sup>137</sup> Toplumsal gerçekliğin bu belirleyicileri hem bu hareketi diğer ülke sinemalarındaki akımlara yaklaştırır hem de bu dönemde üretilen filmlerin ortak özellikleri nedeniyle belirli bir çerçeve içine alınmasına neden olur.

Kısacası 1961 Anayasası'nın yarattığı görece özgürlük ortamı 1965 yılında sona ermiş, toplumsal gerçekçilik yerini Yeşilçam'ın ticari sinema anlayışını olumlayan "ulusal sinema" denemelerine bırakmıştır. Bu yönelim ise Halit Refiğ ve Metin Erksan gibi bazı yönetmenlerin sınırlı çabalarından öteye gidememiştir. Böylece tekil bazı örneklerin dışında 1960 yılında ortaya çıkan toplumsal gerçekçi dil gerçek bir yoğunlaşma göstermeden yerini 1970'ler de gündeme gelen ve kadın izleyiciyi sinema salonlarından uzaklaştıran seks filmleri furçasına, arabeskin baş köşeye yerleştiği şarkılı filmlere ve televizyonun baskın kitlesel gücüne bırakmıştır. Toplumsal gerçekçiliğin tüm bir film üretimi içinde "hafif" kalması 1970'lere geldiğinde hareketin etkisini tamamen kaybetmesindeki tek etken değildir. Adalet Partisi'nin başa gelmesi, kısa süreliğine ara verilmiş olan sansür ve baskı etkisinin diğer birçok alanda olduğu gibi sinema içinde geri gelmesine neden olmuştur. Adını tüm dünya da olduğu gibi sol yönelimle birlikte duyuran toplumsal gerçekçilik, ele aldığı konular itibariyle öncelikle sansürün gölgesi altına girmiştir. Bu hareket etrafında film üreten yönetmenler, 1960'ların yarısı itibariyle çeşitli sebeplerle farklı konulara yönelmiş ancak her durumda toplumsal gerçekçilik kendinden sonra yetişecek bir sinemacı kuşağına önderlik etmiş, ilham verici olmuştur.

1960-65 yılları arasında toplumsal gerçekçi üslup altında çekilmiş olan filmler konusu tartışmalı olsa da en geniş kapsamda; Metin Erksan'ın, *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Suçlular Aramızda* (1964), *Susuz Yaz* (1964); Halit Refiğ'in, *Şehirdeki Yabancı* (1962), *Gurbet Kuşları* (1964), *Harem'de Dört Kadın* (1965); Ertem Göreç'in, *Otobüs Yolcuları* (1961), *Karanlıkta Uyananlar* (1965); Duygu Sağıroğlu'nun, *Bitmeyen Yol* (1965) filmleri sıralanabilir.

---

<sup>137</sup> Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, s. 61-63

Metin Erksan'ın Aşık Veysel'in hayatını anlattığı *Karanlık Dünya* filmi ile başlangıç yaptığı köy gerçekliği, *Susuz Yaz* ve *Yılanların Öcü* filmleri ile daha radikal bir söylem ile devam ederken, *Suçlular Aramızda* filminde burjuvazi karşıtı bir tutum benimserken *Gecelerin Ötesi* filminde ise kısa yoldan köşeyi dönme zihniyeti üzerine eleştiri getirmektedir.

Estetik bir ifade biçimini benimseyen ancak gerçekçi sinema örnekleri de veren Metin Erksan, 1950'lerin bu yeni kuşağının, biçim ve içerik kaygısını en üst düzeyde tutan yönetmenlerinin başında gelir. Aldığı sanat tarihi eğitimi onun sinemasında ki estetik çabanın kaynağını açıklasa da siyaset ile Marksist felsefe ile yakından ilgilenmesi filmlerindeki politik duruşun nedeni olarak gösterilebilir. O da Akad gibi insanı ve onun meselesini anlatma çabası içindedir.

Toplumsal Gerçekçilik hareketinin de başlangıcı sayılacak olan *Gecelerin Ötesi* filmi Erksan'ın toplum eleştirisi yaptığı ilk filmleri arasında sayılabilir. Demokrat Parti'nin yaydığı her mahalle de bir milyoner yaratma düsturunu hedef alan film, kısa yoldan köşeyi dönmeye çalışan bir grup gencin trajik bir sonla niyetleri nedeniyle pişman olmalarını anlatır. Yeni düzenin dışında kalmış olan grup haklarını elde etmek konusunda doğru yolu seçmedikleri için eleştirilirken "Erksan'ın para dürtüsünün şeytaniğini yaptığı vurgu, DP döneminin liberal politikalarının yergisi"<sup>138</sup> olarak nitelendirilebilir. *Gecelerin Ötesi* filmi eleştirel üslubunu, kentin dışında bırakılmış insanlarına ve onların sistemi doğru tercihlerle dönüştürmeye çalışmamalarına doğru yönettiren diğer yandan da bu yeni sistemin, çok partili düzenin getirdiği liberal politikaların toplum tarafında yarattığı çıkmazlara değinir. Filmin getirdiği bu eleştiri Erksan'ı toplumsal gerçekçiliği başlatan kişi yapar. Bu filmde sonra eleştirel üslubunu kırsala doğru çevirmiştir.

*Karanlık Dünya* filmiyle başlattığı köy gerçekçiliği eleştirisi ise *Yılanların Öcü* (1962) filmi ile devam eder. Güçlü Anadolu kadını temsil eden Irazca'ya karşı sistemin yardımıyla güçsüzü ezmeye çalışarak evinin önüne ev yapmak isteyen Haceli'nin çatışmasını anlatan filmin gerçekçiliği pürüzsüz bir anlatım içinde

---

· Metin Erksan, politika ile olan bağıını sinema sektörüne de taşıyarak "Türkiye Sinema İşçileri Sendikası"nı kurarak başkanlık görevinde de bulunmuştur.

<sup>138</sup> Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, s. 98

vermesi gerçekçi sinema geleneği için de önemli bir adımdır. Daldal, filmin temelde “mülkiyet” kavramını ele aldığını söyler; “...Irazca ve Haceli arasındaki sorunun kökeninde ‘özel mülkiyet’ yatmaktadır. ‘İyi’-‘kötü’ arasındaki çatışma insanların ‘mülk edinme’ ve ‘mülkü koruma’ savaşlarından doğar.”<sup>139</sup> Mülkiyet kavramı üzerine yapılan eleştiri sistemin çok da dışına çıkmaz, Daldal bunun mülkiyetsizliğin savunulduğu ütopyik bir dünyaya vardırılmadığını söyler. Bu anlamda filmin dile getirdiği toplumsal eleştiri yine de sistemin içinde kalmaktadır. Buna rağmen ciddi bir sansür uygulamasına tabi tutulan film, dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel’in izniyle gösterime girer. *Yılanların Öcü* her şeyden önce toplumsalın içine bireyselin gizlenmesi hikâyesidir. Sadık Battal, *Yılanların Öcü* filmi için;

*“Nesnel gerçekliğin içinde, insanın öznel gerçekliğini yansıtan Erksan, görünürdeki olayları gerçekçi bir biçimde verirken, olayların arka planında akan tutkulu ilişkileri, asıl gerçekliği gün yüzüne çıkarmaktadır” Erksan’ın film dünyasında, nesnel gerçeklik, öznel gerçekliğini belirginleşmesini sağlayan bir çerçeve işlevi görmektedir”<sup>140</sup> demektedir.*

Metin Erksan’ın filmlerine bakıldığında, özü arama çabası hemen her daim bulunmaktadır. Bu anlamda gerçekliği oluşturmak adına hem mizansen yaratımını çok başarılı kullanmakta hem de gerçekliğe ait özü hiçbir abartı barındırmaksızın hikayenin içine yedirmekte ustadır. Bu nedenle Erksan filmlerinin gerçekliği öyle hemen her zaman dışarıdan görünebilecek bir gerçekçilik anlayışı değil daha çok detaylı bir okuma yoluyla ortaya çıkartılabilecek bir gerçekliktir.

Erksan’ın diğer filmi *Susuz Yaz* yine Anadolu’yu ve kırsalı konu alır. 1963 yapımı olan film, *Yılanların Öcü*’nde olduğu gibi özel mülkiyet kavramına değinir. Kendi arazisinden geçtiği için zorbalıkla köyün suyunu kesen Osman, yaşanan bir çatışma sırasında köylülerden birini öldürür. Kendi yerine kardeşini hapse gönderen Osman, kardeşinin karısını ayartmaya çalışırsa da kardeşi Hasan tarafından öldürülür. Köy gerçekliğinin önemli bir örneği olan film teknik olarak da yalın bir dile sahiptir. Geniş plan kullanımı, gösterişsiz bir oyunculuk üslubunun benimsenmesi ve yerel özelliklerin, dilin başarılı kullanımı filmi teknik olarak da

<sup>139</sup> Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasından Toplumsal Gerçekçilik**, s. 99

<sup>140</sup> Sadık Battal, **Asıl Film Şimdi Başlıyor**, Ankara, Vadi, 2006, s. 170

gerçekçi yapar. Ancak filmi toplumsal eleştiriye yaklaştıran unsur, yarattığı karakterlerin yaptığı sistem eleştirisidir. Osman karakterinin özelinde Demokrat Parti iktidarının yarattığı “benmerkezci, liberal” kendi adına yalnızca kendi çıkarını koruyan, bir tipllemeyle toplumsal bir eleştiri yapılmaktadır. Aslı Daldal, filmin arka fonunda belirgin bir Demokrat Parti eleştirisi olduğunu söylemektedir; “sağduyu ve genel yararı gözetmesi gereken kanunlar, liberal burjuvazinin elinde insanoğlunun vahşi mülkiyet arzusuna hizmet eder hale gelmiştir. Mülkiyet arzusu kadar, DP dönemi kanunları da köylüler arasındaki çatışmadan sorumludur.”<sup>141</sup> Köylünün hakkını arama konusundaki zaafi, sistemin bireysel çıkarlara hizmet etmesi, kitlenin hakkını korumak yerine, toplum ayırıştırıcı bir gayret içinde olması Erksan’ın bu film ile getirdiği toplumsal eleştiridir. Diğer yandan *Yılanların Öcü* filminden bu yana “özel mülkiyet” üzerine yaptığı vurguyu *Susuz Yaz*’da yeniden tekrarlamıştır. Biçim ve içerik yönünden gerçekçi forma sahip olan *Susuz Yaz*, Berlin Film Festivali’nde de yılın en iyi filmi ödülü olan Altın Ayı’yı almıştır. Erksan’ın bu başarısı Türk sineması için o güne kadar görülmemiş bir başarı olmakla birlikte, sinema geleneğinin oturması ve yerel unsurlar taşıyan bir filmin uluslararası alanda tanınması gibi konularda da önemli bir yol açmıştır.

1964 yapımı olan *Suçlular Aramızda* filmi ise kentteki yoksulluğa dönerek, yeni zengin burjuva bir ailenin karşısına, hırsızlık yapımlarına rağmen daha masum gerekçelere sahip yoksul insanları koyar. Zengin aile her durumda daha büyük ve köklü günahlara sahiptir. Buna karşın fakir ailenin hırsızlık yapmasının tek sebebi evdeki küçük hasta çocuktur. Zengin ailenin aç gözlülüğü fakir ailenin çıkmazları ile karşı karşıya, abartılı bir ikilem ortaya konulur. Bu anlamda film gerçekçi sinemanın sade ve gündelik anlatımından uzaklaşarak melodramın içinde barındırdığı iyilik ve kötülüğün karşıtlığını kullanır. Ancak yine de film zengin ve yeni kentli insan profiline yanında yoksulluğu gerçekçi bir biçimde ortaya koyar. Özellikle kameranın yoksul mahallelerde gezdiği sahneler, gerçek mekân kullanımının başarılı bir örneğidir.

---

<sup>141</sup> Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, s. 101



Film gerçek bir hikâyeden öykünerek yazılmış, kentli yeni zengin bir ailenin gelinine sahte kolye hediye etmesi üzerine şekillenir. Yeni kentli zengin baba, kötülüğü üstünde olağan bir biçimde taşıyan oğluna işleri devrederken oğlunun kendinden daha acımasız olacağını tahmin etmez. Ancak oğlu Mümtaz, babasına göre hem daha çok “kentli” hem daha acımasızdır. Mümtaz’ın karakterinde şekillenen kötülük, gerçekçi sinemanın çok da benimsediği tümünden kötü ve tümünden iyi gibi derinleşmemiş karakter yaratımına vardığı için Erksan’ın hikaye bazında yaptığı toplumsal eleştiriyi karakter yaratımı konusunda zayıflatır, onu daha çok soyut bir anlatıma götürür. Buna rağmen toplumsal gerçekçilik içine alınan diğer filmlerinde yaratılan karakterlerin daha bütünlüklü bir görünüme sahip olduğu söylenebilir.

Erksan’ın öyküleri iyilik ve kötülük üzerine yazılsa da karakterlerin ahlaki duruşları, iyi ve kötü olma halleri tümünden bir görünüm arz etmez. Kötü karakterin dışlanmışlığında ki ceza nasıl ki izleyiciyi rahatlatan bir unursa iyinin de bencilleştiği ya da mükemmel davranmadığı durumlar vardır. İyi karakterler eksik bir davranışla haksızlık karşısında birleşip hakkını aramaz, onlar da çıkarlarını gözetecek ara çözümler bulurlar ya da yalnızca kendi çıkarlarını güderler. Bu çok yönlü ve derinlikli karakter yaratımı, Erksan sinemasına gerçekçi sinema unsurları yüklediği gibi onun toplumsal eleştiri getirme amacına da hizmet eder. Zaten kendisi de insanı bütün boyutları ile ele almayı hedeflediğini söylemektedir; “...benim filmlerimde şiddetli tipler yoktur. Bütün boyutlarıyla evvela insanlar vardır, benim filmlerimde böyle iyi ve kötü ayrılmamıştır. Ben insanları böyle şiddetli bir şekilde iyi ve kötü diye ayırmam.”<sup>142</sup> Erksan’ın karakterleri bu nedenle daha gerçekçi tiplemeldir. İnsan doğasının tüm karanlık ve aydınlık yönlerini açığa vurması, onun hayatın derinlikli görünümünü ortaya çıkarmasını kolaylaştırır. Metin Erksan, toplumsal gerçekçi ya da daha doğru bir ifadeyle toplumsal eleştiri yaptığı filmleriyle gerçekçi sinemanın geleceği için hatırı sayılır bir katkıya sahiptir. Mistisizmi, felsefeyi, estetik kaygıları sinemasına sıklıkla yansıtmakla birlikte ülke gerçeklerini özellikle kırsalın, köyün gerçekliğini, yalın ve sade bir biçim kullanarak ele almak konusunda da başarılı olmuştur. Erksan yarattığı karakterlerin bütünlüklü yapısı,

---

<sup>142</sup> **Sinemayı Sanat Yapanlar**, TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı, Aralık 1999, s. 43

yerel söyleyişleri hassasiyetle kullanması, gerçek mekân kullanımı ile gerçekçi sinema başlığı altında önemle değerlendirilecek hayatın özünü görmeye çalışan derinlikli filmler üretmiştir.

Toplumsal gerçekçiliğin belki de teori üzerine en fazla çalışmış isimlerinden bir diğeri ise Halit Refiğ'dir. Özellikle toplumsal gerçekçilikten sonra gündeme gelecek olan ulusal sinema anlayışının fikir babası olmakla birlikte sinemanın fikri yönünü de güçlendirmek üzere çeşitli girişimlerde bulunmuş, bu konuda toplantılar yapmış, yazılar yazmıştır. Ancak Refiğ'in esas üretimi filmler konusunda olmuş, toplumsal gerçekçilik hareketi içinde, *Şehirdeki Yabancı* (1963), *Şafak Bekçileri* (1963), *Gurbet Kuşları* (1965) ve *Harem'de Dört Kadın* (1965) olmak üzere dört film üretmiştir. Refiğ sinemasının amacının "Türk toplumunun yapısı ve gerçekleriyle ilgilenmek" olduğunu söylemektedir. 27 Mayıs 1961 Anayasası'nın yarattığı özgürlük ortamı içinde hem göçü ve kent gerçekliğini dile getirmiş hem de varolan gerçekliğinde köklerini geçmişte aramıştır. Refiğ, 61 Anayasası'nın toplumsal eleştirinin önünü açtığını, böylece toplumsal gerçeği ele alan filmlerin çekilebilir olduğunu söylemektedir.

*"Benim yönetmenliğe başladığım 1960-61 yıllarında 27 Mayıs'ın ortaya çıkardığı siyasi, sosyal ve kültürel bir ortam vardı. 60'ların ilk yarısında, sinemada yaptığım ilk çalışmalar, bu müsait ortamlar içinde gelişti. Çünkü bu, benim sinemada inandığım, savunduğum gerçekçilik fikirlerinin önünü açan bir ortamdı."*<sup>143</sup>

Film çekmeye böylesi kültürel bir atmosfer içinde başlayan Refiğ, siyasi yönden geliştirdiği fikirlerini toplumsal bir perspektif kullanarak sinemaya yansıtma imkânı bulmuştur. Böylece toplumsal gerçekçi anlayış içinde değerlendirilebilecek ilk filmi olan *Şehirdeki Yabancı* 'yı çekmiştir.

*Şehirdeki Yabancı* (1963), senaryosunu o dönemin toplumsal gerçekçi hareketi destekleyen önemli isimlerinden biri olan Vedat Türkali'nin yazdığı film, yurtdışında eğitim aldıktan sonra memleketi Zonguldak'ta ülkesinin gerçeğine ve koşullarına yabancılaşmış olarak geri dönen bir aydın profili çizilmektedir. Maden işçilerinin çalışma koşullarının gerçek ortamlar kullanılarak gösterilmesi ve birçok

<sup>143</sup> İbrahim Türk, **Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**, İstanbul, Kabalcı, 2001, s. 119

sahnede işçilere yönelik sorunların konuşulması işçi sorunlarına dair bir söylem yaratmaktadır. Filmin daha başlangıç sekanslarından birinde mühendislik eğitimi için gittiği Londra’da ne öğrendiği sorulduğunda “birlikte yaşayan insanların birlikte nasıl mesut olabileceklerini, nasıl çalışmaları ve dayanışmaları gerektiğini öğrendim” der. Bu ve benzeri diyalogların filmin sosyalist vurgusunu arttırmaktadır. Muhtemeldir ki bu vurgu Vedat Türkali’nin kaleminden çıkmış ancak Halit Refiğ’in de o gün ki görüşleriyle ayrılık oluşturmamıştır. Akabinde film 3. Moskova Film Şenliğine de davet edilir.

Genç mühendisin işçi yanlısı söylemleri, ülke gerçekliğini kaybettiği ona yabancılaştığı gerçeğini değiştirmez. Sonuç olarak genç mühendisin işçi güvenliği hususunda gösterdiği hassasiyet, ülkesinin şartlarına uygunluk taşımaz bu nedenle de yadırganır. Tüm bu dışlanmaya rağmen tutumunu değiştirmeyen mühendis filmin sonunda işçiler tarafından kurtarılarak mutlu sona erer. Ancak bu son Vedat Türkali’nin aydın ile işçiyi-toplumu barıştırdığı mutlu sonudur. Halit Refiğ bu mutlu son yerine mühendisin işçiler tarafından linç edilmesini istemiştir. Refiğ bu umutsuz sonu “benim o filmin hazırlıkları sırasında ruh halimin bir yansıması olan o derece karanlık, o derece olumsuz bir yaklaşım” olarak yorumlar. Ancak film Türkali’nin kurguladığı biçimde, Aydın Bey’i linçten işçilerin kurtarmasıyla yani Aydın Bey ile işçileri barıştırarak, kısacası değişime dair duyulan umutla bitecektir.

Sonuç olarak *Şehirdeki Yabancı* filmi, merkeze bir aldatma-aldatılma hikayesini koysa da, iş ve işçi sorunlarını bu denli detaylandırılmış gerçekçi bir atmosfer içinde ele alan ilk filmlerden biri olarak görülebilir. Film, diyaloglar ve hikaye kurulumu konusunda kimi zaman sloganvari özellikler taşısa da kendinden sonra gelecek olan benzerleri için örnek oluşturacak bir sadeliğe ve gerçekliğe sahiptir denebilir. Her ne kadar mühendis tipi batı yanlısı olması nedeniyle dışlanıyorsa da (yönetmen dolayısıyla da işçiler tarafından) işçileri savunması ve onların yanında olması dolayısıyla da devrimci yani filmin idealize edilmiş karakterine dönüştürülür. *Şehirdeki Yabancı* Refiğ’in toplumsal gerçekçilik başlığı altında çektiği ilk film olmakla birlikte hareket içinde değerlendirilebilecek en başarılı filmlerinden biri de olur.

Halit Refiğ'in 1960'ların en gündemde konularından biri olan göçü ele aldığı *Gurbet Kuşları* filmi, küçük şehirden büyükşehre, kırdan kente göçü, toplum içinde yeni yeni filizlenmeye başlayan, kısa sürede köşeyi dönen yeni zengin tiplmesi ve ileri ki yıllarda slogan haline dönüşecek olan “*İstanbul'a şah olacağız*” söylemiyle, yaşanan toplumsal değişimin önemli göstergelerinden biri olmuştur. 1950'li yıllar itibariyle hareket kazanmış olan iç göç olgusu, Maraş'lı ailenin Haydarpaşa garına inmesi ile simgelenmiş, vücut kazanmıştır. Vaat edilmiş, taşı toprağı altın olan bu kentin gelecekteki sahipleri olmuşlardır. Bu temsil Türkiye'nin iç göç meselesine ve onun yarattığı değişime/dönüşüme denk düşmektedir. Uzun yıllar boyunca Maraş'lı aile gibi bir çokları İstanbul'a, sahip olmaya gelecek ancak büyük hayal kırıklıkları ile ya geri dönecek ya da koca şehir içinde kaybolup gideceklerdir. Halit Refiğ'in ifadesiyle şehre “*intibakı*” konu alan film, göç etmiş bir ailenin yeni geldiği büyükşehirde yaşadıkları zorlukları, çıkmazları ve kayıpları anlatmaktadır. İş ve işçi sınıfı sorunlarının henüz dillendirilmediği ülke koşullarına uygun olarak Türk sinemasında da dile getirilmemektedir. Bu nedenle büyükşehre göç etmiş ailenin yeni geldiği bu şehirde herhangi bir sınıfa mensup olmaları da olası değil, bu bakımdan film herhangi bir sınıf meselesine değinmekten çok Türkiye'de ki sınıfsızlık meselesine değinmeyi tercih ediyor. Refiğ'in ifadesiyle kentin bu yeni sakinlerinden “*yolunu bulan, işini bilen bir sınıftan öbürüne geçebiliyor. Türk toplumunun bir özelliği...*”<sup>144</sup> Refiğ bunu topluma ait bir özellik olarak nitelerken, sinemasına bunu yansıtması da toplumsal bir eleştiri olarak nitelendirilebilir. Erksan'ın filmlerinden aşına olunan kısa yoldan köşe dönme anlayışı burada da kentin “*yeni insanları*” tarafından benimseniyor.

İşte bu çerçeveyi toplumsal gerçekçi bir ifade biçimi kullanarak çizen en önemli filmlerden biri *Gurbet Kuşları*'dır. Bu yönüyle toplumsal gerçekçi dili benimsemiş, yaşanan değişimi, toplumsal hareketlenmeyi gerçek olan bir atmosfer kullanarak sinemaya yansıtmıştır. Halit Refiğ, bu çabanın arkasında siyasi bazı gelişmelerin yarattığı atmosferin olduğunu öne sürmekte ve üretim aşamasında gündeme gelen soruları şu şekilde sıralamaktadır;

---

<sup>144</sup> Türk, a.g.e., s. 153

“27 Mayıs ve 61 Anayasası şartları benim sinemada düşündüklerimi yapmamda yardımcı oldu. O atmosfer içinde, o zamana kadar, Türkiye’de sinema alanında yapılmamış olan bir şeyi yapma imkânı ortaya çıktı. Yani toplumsal gerçeklerimiz nedir? Türk toplumunda sosyal sınıflar var mıdır, yok mudur; aralarındaki ilişki nasıldır? Ekonomik ilişkiler, üretim şartları nedir? Oluşan yeni ortamda biz filmlerimizde bunları anlatmaya gayret ediyorduk.”<sup>145</sup>

*Gurbet Kuşları* filmi toplumsal gerçekçi temsil açısından; yarattığı sonuçları ile birlikte göçü, yerel motifleri, taşraya olan bağı, kadını, bu yeni şekillenmeye başlayan düzen içinde konumlandırışı ile tartışma yarattığı kadar dikkat de çekmiştir. Yaşanan günün en belirgin sosyal gerçekliklerini ele almış, şehrin ve yeni konuklarının yaşadığı değişimi sonunda öze dönmeyi idealize etse de başarılı ve gerçekçi bir tutumla sinemaya aktarabilmiştir.

Refiğ’in toplumsal gerçekçi hareket içinde çektiği son filmi ise *Harem’de Dört Kadın* (1965) filmidir. Filmin yola çıkış hikâyesi Refiğ’in, batı ile olan ilişkiler üzerine yoğunlaşması (bu dönem sonrasında ulusal sinema anlayışına da kaynaklık edecektir) ile kadın meselesinin köklerini aramasında aranabilir. 1900’lerin başında bir konakta geçen hikâye temelde Paşa ile haremindeki kadınlar arasında geçen ilişkileri anlatırken arka fonda Osmanlının içine girdiği yozlaşmaya karşın, Jön-Türk hareketinin yarattığı olumlu havayı ancak temelde de kadın meselesinin ekseninde batılılaşma sorununu ele alınmıştır. Refiğ filmin ana meselesini şu şekilde açıklamaktadır;

“Benim inancım Türk toplumunda kadınlar sosyal hayatta erkeklerle eşit statü kazandıklarında Türk toplumunun meselelerinin çözümünde çok daha olumlu sonuçlar alınacağıydı. Böyle düşününce de Türk toplumundaki kadın meselesini tarihi gerçekler içinde görmek durumu ortaya çıkmaktaydı. İşte o zaman tarihi kaynağımızdaki ‘harem’ meselesiyle karşı karşıya gelmekteydim. Yani kadını erkekten ayıran sınır meselesi...”<sup>146</sup>

*Harem’de Dört Kadın* filmiyle Refiğ toplumsal gerçekçi sinemanın alışık olduğu güncel sorunları ele almaktansa bu güncel sorunların kökenini aramak için

---

<sup>145</sup> Türk, a.g.e., s. 120

<sup>146</sup> Türk, a.g.e., s. 190

geçmişe gider. Bugünde yer alan bozuklukları Osmanlı'da görmeye ve köklerini bularak çözümlenmek değilse de ortaya koymaya çalışır. Batılılaşma sorununa da yine geçmişte yaşanan ayırım üzerinden eleştiri getiren Refiğ, eve gelen Fransız terzi Annet yoluyla Batı'da ki kadın-erkek ilişkisini, Jön-Türk hareketinin modernist yapısını da hikâyeye konu ederek anlatır. Avrupa'da kadın ve erkeğin toplum içinde bir arada yaşaması haremdeki kadınlara tuhaf gelir. Böyle bir düzen değişikliği onlar tarafından hoş görülmez. Refiğ'in altını çizdiği bu nokta kadın meselesinin geçmişi üzerine getirilen eleştirilerden biridir. Bir diğer yönüyle de Osmanlı'nın eskimiş düzeni yerilir. Jön-Türk hareketi ekseninde, Osmanlı'nın yozlaşmış olan yapısı üzerinden bir karşıtlık oluşturulur. Film de bu eleştirinin temsilcisi ise Jön-Türk hareketini benimsemiş olan tıbbiyeli Cemal'dir. Filmin karakterleri arasındaki zıtlıklar oldukça belirgindir. Paşa'nın yozlaşmış Osmanlı kimliğinin yanında yeğeni Rüştü'nün kurnaz ve çıkarıcı olması, Jön-Türkleri destekleyen tıbbiyeli dürüst bir tabiata sahip Cemal konmaktadır. Bu yolla Osmanlı'nın yozlaşmış yüzüyle, yeni nesil Osmanlılar, Jön-Türkler karşıtlık oluşturmaktadır. Hikâyenin tüm motifleri bir araya getirildiğinde başarılı bir dönem temsili yapıldığı söylenebilir. Nijat Özön filmi konu aldığı yazısında Osmanlı'nın geleneksel yapısını tüm detayları ile ortaya koyduğunu söyler.

*“Haremde Dört Kadın’ın asıl ağırlık noktası, toplumsal yaşayış üzerinde toplanmakta; gelenekleri, sıkı kuralları, kendine özgü yaşayış tarzıyla bu dar, içine kapanık, bütün gücünü değişikliklere karşı koymaya yönelten Osmanlı paşasının yaşamı, en ince ayrıntılarıyla ortaya konmaktadır.”<sup>147</sup>*

Film taşıdığı tarihsel-gerçekçi motifler ve kimi zaman karakter yaratımındaki bazı abartılar nedeniyle gerçekçi sinemadan bazı gereklerini yerine getirememiş olsa da toplumsal birtakım meselelerin altındaki gerekçeleri geçmişin gerçeğinde araması açısından da toplumsal bir eleştiriye sahiptir denebilir. Diğer taraftan Refiğ'in ulusal sinema anlayışından önceki son filmi olması dolayısıyla Harem'de Dört Kadın filmi bir yönüyle de ulusal sinema anlayışına dâhil olmuştur. Ancak dönemin film dili ve söylemi bakımından değerlendirildiğinde film, toplumsal eleştiri getirmek konusunda gerçekçi bir ifade gücüne sahip olmuştur.

---

<sup>147</sup> Özön, a.g.e., s. 188

Halit Refiğ bundan sonraki süreçte kendine ulusal sinema anlayışına doğru bir yol çizmiş olsa da toplumsal gerçekçi anlayışa katkısı, hem düşünsel hem de film üretimi konusunda azımsanmayacak boyuttadır. Ele aldığı konular açısından eleştirildiği noktalar bulunsa da özellikle işçi sorunlarını bu denli gerçekçi bir formda ele alması, ülke gündemini fazlasıyla meşgul eden göç sorununu farklı yönleriyle birlikte sinemasına aktarması ve kadın meselesi-batılılaşma gibi sorunların kökenlerini geçmişte bulmaya çalıştığı tarihçi-gerçekçi filmleri, onun sinemadaki gerçekçi dile katkısının hatırı sayılır olduğunu gösterir.

Toplumsal gerçekçi sinemanın başat konularından olan işçi sorunlarının ele alındığı filmlerden diğer ikisi ise Ertem Göreç'in yönetmenliğini yaptığı *Otobüs Yolcuları* (1961) ve *Karanlıkta Uyananlar* (1965) filmleridir. Göreç, işçi sorunlarına, yoksulluğa iyimser ve içten bir üslupla değinir.

*Otobüs Yolcuları*, şehrin dış çeperini oluşturan mahalleleri çıplak bir gerçekçilikle ve sınıf meselesini bir aşk hikâyesi aracılığıyla anlatan filmin merkezinde, inşaat yolsuzluğunu yapan zengin bir aile ile mağdur olan fakir aileler arasındaki ikilem bulunmaktadır. Yolsuzluk yapan şirketin yetkilileri memleket ve kalkınma nidaları atarak açılışlar yaparken diğer taraftan da üç farklı aileye aynı daireyi satarlar. Bir yanda cami yapımı için para toplanmaya devam edilirken diğer tarafta duvarlar daha sahipleri eve taşınmadan çatlamaya başlar. Film bütün bu anlatımıyla ikiyüzlülüğün, sahtekârlık yoluyla kar etmenin mübah görülmeye başlandığı yılların anatomisini ortaya koyar. Ana karakterlerin iyimser olması ve sıradan halkın sadeliğine sahip olması filmin umut taşıması olarak yorumlanırken Daldal, "filmin sonundaki ayaklanma sahnesi, kapitalist güçlere karşı kitlesel savaşı vurgulayan 'sosyalist' (sadece 'toplumsal' değil) bakış açısını ortaya koyar."<sup>148</sup> Bu

---

· Aslı Daldal, Refiğ'in köyden kente göç konusunda tepeden bakan bir üsluba sahip olduğunu ileri sürer. Daldal'a göre "biraz 'tepeden bakan bir' üslupla, İstanbul'a gelen ailelerin, kan davası, topraksızlık, işsizlik ya da çocuklarına daha iyi bir gelecek sağlamak için değil, belli bir elit azınlığın tekelinde olduğu var sayılan 'Dersaadet'i' işgal etmek, kaynaklarını tüketmek, nimetlerinden ölçüsüzce yararlanmak amacı güttüğünü düşünür." Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, s. 106. Bu durum bir taraf olmayı ifade etse ve ideolojik bakımdan sorunlu bulunsa da, burada konu edilen toplumsal söylemin gerçeği ne oranda temsil ettiğidir. Bu nedenle Refiğ'in toplumsal bir durum karşısında aldığı konumdan çok o gerçekliği ne oranda sinemasına yansıttığının tartışılmasıdır.

<sup>148</sup> Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, s. 111

nedenlerle *Otobüs Yolcuları* filmi yalnızca toplumsal yapıyı izleyen bir film olmaktan öte umut taşıyan bir sona varmasıyla da sosyalist vurguya sahip bir film olarak nitelendirilebilir. Göreç'in, sosyalist göndermeler içeren, bu sefer de işçi sorunlarını olanca çıplaklığıyla ele alan ikinci filmi ise *Karanlıkta Uyananlar* olmuştur.

*Karanlıkta Uyananlar*, sendikalaşmaya karşı yine zengin bir fabrika sahibinin işçilerle arasında olan münakaşayla başlar. Tartışma sonucunda haklarını toplu iş sözleşmesi imzalayarak aramak isteyen işçiler işten çıkarılırlar. Göreç'in kamerası yine yoksul mahallelere çevrilmiştir ve bir aşk hikayesi konuya dahil edilmiştir. *Karanlıkta Uyananlar* hem oyunculuklar açısından hem çevre-mekân kullanımı açısından hem de hikâye ve diyaloglar yönünden İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasının motiflerini taşımaktadır. Hemen hemen filmin bütününde, oyunculukların abartısız kullanımı, yoksulluğun anlatıldığı kimi sahneler hariç, diyalogların ve dramatik yapının gösteriştenden uzak, dolaysız ve gerçek hayattan alınma kurgulandığı bir biçimden bahsedilebilir. Bu yönüyle işçi sınıfını kendi içinden bir gözle, öylesi bir gerçeklikle anlatan ilk filmlerden biridir denebilir. Nijat Özön'de filmin karakterlerinin de öykünün çok yönlü ele alınması gibi tüm detaylarıyla ele alındığını söylemektedir ki bu özellik gerçekçi sinema dilini oluşturan etkenlerden biridir.

*“Karanlıkta Uyananlar’ın insanları iyi ve kötü, güçlü ve güçsüz yönleriyle karşımıza çıkmakta, korku ve cesaretleri, umut ve kuşkularıyla yollarını aramakta, kararsızlıktan kurtulup yavaş yavaş bilinçlenmekte, sonra el birliğiyle dertlerine çare aramaya çalışmaktadırlar.”*<sup>149</sup>

Sendikalaşma sorununu merkeze alan film, ortak bir toplumsal bilinç bulunmadıkça işçinin hakkını elde edemeyeceği ana fikri üzerinden ilerler. Bu nedenle de sendikalaşma üzerine neredeyse eğitime varan bilgiler verilir. *Karanlıkta Uyananlar’ın* çatışma noktası ise zengin baba ile sendikalı yoksul arkadaşlarının yanında olan oğlu arasında yaşanır. Filmin diğer temaları arasında “işçi-işveren ilişkileri, sendikacılık, sarı sendikacılık, grev, işçilerin bilinçlenmesi, yerli endüstri

---

<sup>149</sup> Özön, a.g.e., s. 185



ile ithalatçılık arasındaki çatışma, içinde yaşadığı toplumun sorunları karşısında aydınların ilgisi ya da ilgisizliği”<sup>150</sup> bulunmaktadır.

Filmin diğer bir özelliği sınıf bilincinin açık seçik ortaya konulmuş olmasıdır. Daha önce çekilen işçi filmleri işçi sorunlarını dile getirmekten öteye, *Karanlıkta Uyananlar*, sınıf farklılıklarını ortaya koyarak kolektif bir bilinçle kendi sınıflarına ait hakların arkasında durmak adına hakları olan sendikalaşmaya gitmek isterler. *Karanlıkta Uyananlar*’ın bu yönü filmi yalın bir toplumsal analizden öteye götürerek, biraz da politik sinemasını mecrası içine sokar.

Halit Refiğ’de konu edilmiş diğer bir toplumsal mesele olan iç göç sorununu yine toplumsal gerçekçi bakış açısı altında ele alan diğer bir film Duygu Sağıroğlu’nun *Bitmeyen Yol* (1965) filmidir. Yine bu filmde de işsizlik vardır ve yine köyden kente göç etmiş ve geldikleri bu yere tutunmaya çalışan gençlerin hikâyesi anlatılır. Ele alınan bu konunun arka fonunda yine gerçek dünyaya, şehrin gerçek sokaklarına doğru bir bakış atılmaktadır. Mimarlık okuyan Sağıroğlu’nun sanat alanında üretmeye ilk sahne tasarlayarak başlamış olması onun çevreyi bu denli etkileyici bir üslupla ele almasını açıklar bir gerektir.

Filmin bazı olay örgüleri klasik anlamdaki kalıpları beslese de – kadının evde olması, dışarı da ise ona kötü gözle bakılması, köyün saflığına karşın kentin pisliği gibi konularda ön kabullere sahip olması – sömürü düzenini çözümlenmiştir. Daldal, “Refiğ’in neredeyse ironik, ‘tembellik fakirliğin sebebidir’ yaklaşımına karşı, Sağıroğlu, üretim ilişkilerinin bireylerin kaderi üzerinde belirleyici etkisinin farkındadır”<sup>151</sup> demektedir. Bu ayrım dahi filmin gerçekçi söylemini daha ileri bir noktaya taşıdığı gibi toplumsal gerçekçi akım içinde de önemini artırır. Toplumsal gerçekçiliğin de son önemli filmi sayılan *Bitmeyen Yol*’dan sonra sinema çevrelerince de desteklenmiş olan bu hareket etkisini kaybeder. Ancak kendinden sonra gelecek toplumsal ya da sosyo-politik düzlemde ilerleyecek olan yeni bir sinemacı kuşağına da ilham niteliğindedir.

---

<sup>150</sup> Özön, a.g.e., s. 184

<sup>151</sup> Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, s. 115

Toplumsal gerçekçi hareket tümden bir bakışla incelendiğinde, köy gerçeğliğine geniş sayılabilecek bir yer ayırdığı görülmektedir. Akımın başlangıcından önce de köy gerçeğliğı üzerine örnekler veren Türk sineması toplumsal gerçeğçilik ile birlikte “pembe gerçeğçilik” anlayışından uzaklaşarak kırsalın gerçeğliğini ortaya koyan uyarlamalar yapmış aynı zamanda da dekor-kstm-evre yaratımı konularında da gerçeğliğe sadık kalmışlardır.

Toplumsal gerçeğçi hareketin bir diğerk etkin konusu g sorunudur. Bu bağlamda filmler çekilmiş ancak kimisi yzeyssel kimisi ise derinlikli bir temsil meydana getirmişlerdir. Yine de 1950’lerden itibaren ülke gündemini çokça meşgul etmiş ve çeşitli travmalara neden olmuş böylesi bir konunun ele alınması sinemanın toplumsal ifadesi açısından önemli bir aşamadır.

Diğerk taraftan sosyo-politik bir dönüşüm sürecini takip etmesi dolayısıyla toplumsal gerçeğçi filmler, işçi sorunlarını, sendikalaşmayı, grev ve benzeri konuları ele alarak, neredeyse eğitici bir rol benimseyerek, “uyandırıcı” bir etki yaratmaya çalışmışlardır. Özellikle akımın son filmleri işçi temsilini, oldukça gerçeğçi bir sinema dili ve söylem kullanarak yapmışlardır. Bu açıdan filmler, toplumsal, sosyo-politik yapıyı analiz etmenin yanı sıra yönlendirici bir misyonu da yüklenmiş görünmektedirler.

Ancak elbette ki hemen tüm filmler ürettikleri dil bakımından bugün ki gerçeğçi detaylardan uzak bir yapıya sahiptirler. Öncelikle karakterlerin abartılı bir yapıya sahip olması, melodram geleneğinin tam terk edilemediğı anlamına gelebilir. Bu dönem filmlerindeki karakterler genellikle tümden iyi ya da tümden kötü bir mizaca sahip oldukları gibi, sosyal konular hususunda gösterdikleri tepkiler de yine aynı oranda gösterişlidir.

Diğerk bir konu dönemin filmlerinin giriş, gelişme, düğüm ve sonuç bölümlerinden oluşmuş olmasıdır. Filmlerin yk kurulumu ile ilgili bu tercih yine dönemin melodram geleneğine yakındır. Filmler toplumsal yansımaya sahip olsa da gerçeğçi sinemanın zamanın herhangi bir anından alınma bir olay etkisinden uzaktır.

---

· Nijat zn’n köy melodramlarına verdiğı isimdir. Bkz. zn, a.g.e., s. 141

Bunun yerine öykü belirli bir noktadan başlar, gelişir, düğümlenir ve nihayet bir sonuca ulaşır. Bu akış gerçekçi sinemadan çok Yeşilçam geleneğine yakın durmaktadır. Ancak yine de toplumsal temsilin gerçeği ne oranda yansıttığına bakıldığında toplumsal gerçekçi filmlerin her durumda bu geleneği başlatma misyonuna sahip olduğu söylenebilir. Toplumsal gerçekçi filmlerin, böylesi bir geleneği başlatan en tutarlı ve toplu hareket olması göz ardı edilemeyecek bir gerçektir. Her ne kadar dünya sinemasındaki diğer örnekleri yanında öncelikle niceliksel olarak zayıf kalsalar da yarattıkları atmosferle, gelecek yönetmen kuşağı için de önemli bir güzergâh belirlemiş oldular. Toplumsal gerçekçi sinemayı başarıyla takip eden bu yeni yönetmen kuşağının en önemli temsilcisi ise hiç kuşkusuz Yılmaz Güney olmuştur.

#### **2.4 Toplumsal Gerçekçilik Çizgisinde Yılmaz Güney Sineması**

Öncelikle Lütfi Akad ve Metin Erksan'ın sonrasında da toplumsal gerçekçi hareket içinde film üretmiş olan tüm yönetmenlerin Yılmaz Güney sinemasını oluşturacak atmosferin yaratılmasında etkisi büyük olmuştur. Türk sinemasının politik söylemini değiştiren, topraklarının gerçekliğini anlatmaya dair kaygılar taşıyan Yılmaz Güney'in sinemaya girişi, popüler kanatta yer alan filmler ile olmuşsa da *Umut* filmiyle Türk sineması için yeni bir kapı açmıştır denebilir. Scognamillo, Yılmaz Güney'i "bugünün çağdaş Türk sinemasının oluşumunda en önemli etken olduğu ve tüm bir kuşağı etkilediği bile söylenebilir"<sup>152</sup> demektedir.

Güney'in Adana doğumlu olması onun, Güney Doğu Anadolu'nun gerçekliği konusunda farkındalık geliştirmiş olmasına neden olduğu gibi hapisanede geçirdiği dönem ve siyasi bakış açısı nedeniyle gerçekliğini hayat deneyiminden almıştır denebilir. Yılmaz Güney'in Türk sinemasındaki politik vurguda yarattığı değişim kendini gerçekçi ifade biçimlerinde de göstermiştir. Bu nedenlerle Güney'in sineması politik-gerçekçi sinema olarak nitelendirilebilir. Üslup bakımından özellikle doğup büyüdüğü Adana ve güneydoğu Anadolu gerçekliği olmak üzere ülke gerçekliğini dile getirmekle birlikte özellikle 1970'ler ve devamında öncelikle Marksist sonrasında ise Kürt kimliğini politik bir gerçekçilik içinde görünür kılmaya

---

<sup>152</sup> Scognamillo, a.g.e., s. 317

başlamıştır. Güney, sineması ile gerçek hayatını çoğu zaman ayırtmamış, hem çocukluğunda yaşadıklarını ve Kürt kimliğini hem de yoksulluğunu sinemasına yoğun bir biçimde yansıtmıştır.

Ancak Yılmaz Güney'in sanat ile olan ilişkisi öncelikle edebiyatla başlamış, sonrasında kendisinin çeşitli yazılarının da yayınlandığı *Doruk* ve *Güney* adlarında edebiyat ve sanat dergileri çıkarmıştır. Bunların yanı sıra çeşitli gazetelerde de çeşitli öyküleri yayınlanmıştır. Böylelikle sanatla olan ilk karşılaşması sinemadan önce edebiyatla olmuş, eğitimine devam etmesi nedeniyle de kendini entelektüel olarak geliştirme fırsatı bulmuştur. Küçük öyküler yazan Güney, bu öykülerinde de toplumsal konulara yer vermiş ancak yazdığı yazılar nedeniyle yargılanmıştır. Edebiyatla kurduğu bu bağ ilerleyen yıllarda sinemasına da yansımıştır.

İstanbul'a geldiğinde Atıf Yılmaz ile tanışan Güney, yazı konusundaki yeteneğini bu sefer senaryo yazmak için kullanırsa da sinema ile kurduğu tek bağ bu olmamış hemen ardından oyunculuğa da başlayarak halk kahramanına dönüşmüştür. Kısa süre içerisinde geniş kitlelere adını duyuran Güney, kendi hayatından edindiği deneyimlerin etkisiyle yarattığı karakterlerle, ezilen ancak boyun eğmeyen, isyan eden yine geniş bir kitlenin intikam alan kahramanı durumuna gelmiştir. Atam, "ezilmiş olanın kendi kimliğini bir isyancıda"<sup>153</sup>, Yılmaz Güney'de bulduğunu söylerken onun bu tip karakterlerle özdeşleştiği ve izleyici de intikam duygusuna karşılık geldiği bir dönemden bahsetmiştir. Scognomillo ise bu dönem boyunca Güney'in intikamın simgesi olarak görüldüğünü bu nedenle de adının ticari film endüstrisi içinde garanti olduğunu söylemektedir.<sup>154</sup> "Çirkin kral" olarak isimlendirildiği, popüleritesinin yoğun olduğu dönem ile birlikte *Kızılırmak-Karakoyun* (1968) filminde oynamışsa da Güney'in sinema anlayışında değişimin belirginleştiği film *Seyit Han / Toprağın Gelini* (1968) filmi olmuştur. Bu film Güney'in - her ne kadar kimi avantür film özelliklerini taşısa da - şiirsel ve folklorik motiflerle, kimi zaman da fantastik ve gerçeküstücü bir anlayışla oluşturduğu yeni

---

<sup>153</sup> Zahit Atam, "Yılmaz Güney: Topraksız Köylünün İsyanı ya da Salon Filmlerinin Beyazperdesine Sıkılan Kızıl Kurşun", **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı 8, 2000-01, s. 93

<sup>154</sup> Scognomillo, a.g.e., s. 320

dönem sinema anlayışının sinyallerini verdiği filmi olmuştur<sup>155</sup>. Ancak esas değişim ise 1970'e gelindiğinde yaşanmıştır. Zahit Atam, Güney'in hem oyunculuk yaptığı hem de senaryo çalışmalarında bulunduğu, *Hudutların Kanunu* filmi takip eden süreçte çekilen benzeri filmlerin gerçeklik duygusunu yaratabilmiş olduğunu söyler;

*“Güney'in Hudutların Kanunu'nu izleyen filmlerin ilgiye değer olanlarında genellikle küçük insanı oynamıştır. Ve Güney 1970'e gelindiğinde bütün hayatını yeniden kurmak ister... yepyeni ve sanatçı yönünün iyice ortaya çıktığı filmler yapar, düşünsel alanda çabalar gösterir. Güney artık kendi yarattığı tipin sınırlılıklarını aşmaya bir toplumcu sanatçı olarak devrimci olmaya karar vermiştir...”*<sup>156</sup>

Yılmaz Güney'in oynadığı, 1966 yapımı *Hudutların Kanunu* filmi ile gişeye ve izleyicinin arınma duygusuna yönelen, intikam, şiddet, kahramanlık, eşkıyalık gibi belirli kalıpları sürekli takip eden filmler dönemini kapamış, senaryolara da katkıda bulunmaya başladığı, Güney'in çocukluk ve gençlik yıllarının etkisi üzerine şekillenen yeni bir dönem başlamış ve Güney bu dönemden itibaren kendini sanat ve düşünce yönünden geliştirme çabası içine girmiştir. Hayatın gerçek deneyimine sahip olan Güney bunun üzerine entelektüel bir birikim de oluşturduğunda hem estetik hem de ideolojik-politik söylem yönünden derinlikli ve incelikli filmlerin üretimi hız kazanmış olur. 1970 yapımı *Umut* filmi de hem Yılmaz Güney hem de Türk sineması için böylesi yepyeni bir dönemi başlatmıştır. Film, biçimsel ve teknik kullanımlarıyla özellikle de derinlikli bir anlatım üslubuyla toplumsal analizi doğru yerden ve oldukça estetik biçimde yerine getirmiştir. Bu yönüyle film hemen hemen genel bir fikir birliği ile Türk sinemasını önemli bir dönemecin eşğine getirmiş ve her dönemin genç kuşaktan olan yönetmenlerini etkilemiştir. Bu değişim de Güney'in politik duruşunun da etkisi bulunmaktadır. Çünkü Güney'in yarattığı değişim, estetik bir değişim olmaktan öte politik söyleme ait bir değişim olmuştur. Güney'i bu noktaya getiren etken ise çocukluk ve gençlik yıllarının yoksunluğunun üzerine hapisane de geçirilmiş yılların eklenmesi olmuştur. Nezih Coşkun, Güney'in “mahpusluğun onu gündelik yaşamın sıkıştırıcı ortamından kurtarıp, düşünmeyi, özneleşmeyi ve bir sıçrayış yapmasını sağladığını söyleyebilir. Bunun sonucu olarak

<sup>155</sup> Scognamillo, a.g.e., s. 321

<sup>156</sup> Atam, “Yılmaz Güney: Topraksız Köylünün İsyanı ya da Salon Filmlerinin Beyazperdesine Sıkılan Kızıl Kurşun”, s. 111

Güney, 70'lerin başında *Umut* ve *Arkadaş*'la bir Marksist olarak karşımıza çıkar"<sup>157</sup> demektedir. Güney'in bu değişimi ya da daha doğru bir ifadeyle ilerleyişi onu *Umut* gibi bir filmi çekmeye itmiştir.

*Umut* (1970) filmi, Türk sinemasında gerçekçiliğin şiirsellik ile birleştiği ancak özellikle toplumsal gerçeği anlatmak konusunda en nitelikli filmlerden biridir. *Umut*, Yılmaz Güney'in diğer filmlerine kıyasla örtük bir politik üsluba, eleştiriye sahip olmasına karşın toplumsal çıkmazları, değişen, dönüşen bu yeni düzenin dışında bıraktığı insanlar üzerindeki etkisini o güne kadar az sayıda filmin dile getirdiği içtenlikle ancak farklı olarak başarılı bir şiirsellikle anlatmaktadır. Güney'in filmlerinde politik vurgu her zaman önemli bir yere sahip olsa da özellikle *Umut* filmi Ulus Baker'in de ifadesiyle " 'siyasi' hatta herhangi bir açık siyasi konusu olmadan, günlük hayat aracılığıyla 'ajitatif' kılmayı başarabildiği"<sup>158</sup> filmlerinden biridir. Bu nedenle *Umut*'un gerçekçiliği, şiirsel gerçekçilik olarak da sınıflandırılmıştır.

Faytoncu Cabbar'ın hikâyesini anlatan film tek gelir kaynağı olan atının ölmesi üzerine çaresiz kalan Cabbar'ın defne peşinde çıkar yol aramasını hikâye etmektedir. Yoksulluğun gösterildiği birçok sahne aynı zamanda Güney'in de doğup büyüdüğü Adana sokaklarında, güneydoğu Anadolu'nun da gerçeği mekân edilerek anlatılıyor. Aynı zamanda karakterlerin giyim ve kuşamları, aralarında kurdukları diyalogların yerel özellikleri ve çevre kullanımını İtalyan Yeni Gerçekçiliğini andırarak kadar canlı olmasının yanı sıra özellikle yaratılan karakterlerin popüler sinemada rastlanmayacak denli derinlikli ve detaylı işlenmiş olması *Umut* filmi gerçeği üslubun ve söylemin yukarısına taşımaktadır. Oğuz Makal'da, *Umut*

<sup>157</sup> Nezih Coşkun, "Yol", **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı 6, Sonbahar 1999, s. 56

<sup>158</sup> Ulus Baker, **Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru**, İstanbul, Birikim, 2010, s. 272

· Nijat Özön'de *Umut* filmi ile *Bisiklet Hırsızları* arasında birçok benzerlik bulmuştur; "İkisi de geçim yolları olan çalışma araçlarını (Cabbar faytonunu, Antonio bisikletini) yitiriyorlar. İkisi de bu çalışma aracını yeniden ele geçirmek için çırpınıyorlar. İkisi de umutsuzluk içinde, çareyi doğadışı güçlerin yardımından (Cabbar, nefesi güçlü hocadan; Antonio, bakıcı kadından) umuyorlar. İkisi de aynı umutsuzlukla, kendilerine yapılanı başkalarında denemeye kalkışıyorlar (Cabbar'ın beceriksizce adam soyma girişimi; Antonio'nun beceriksizce bisiklet çalmaya kalkışması). Ve ikisinin de bütün umutları boşa çıkıyor. De Sica'nın kahramanı, bir akşamüzeri, küçük çocuğuyla Roma'nın kalabalığı içinde gözden yitip gidiyor; Yılmaz Güney, kahramanını, filmin adının tersine, korkunç bir umutsuzluğun, büyük düş kırıklığının, dayanılmaz bir sıcağın ve bitkinliğin etkisiyle deliliğin sınırlarına kadar götürüp bırakıyor." Özön, a.g.e., s. 204-205

filminin Türk sinemasına getirdiği yeniliğin faytoncu Cabbar'ın bir anti-kahraman olmasında yattığını söylemektedir;

*“Cabbar film boyunca izleyiciden ayrılmış, izleyiciyle özdeşleşmesi engellenmiş; onun inançlarına, yansımalarına izleyici dışarıdan bakabilmiştir. Cabbar, başka filmlerde olduğu gibi örnek bilinç sahibi olumlu kahramana dönüşmemiş, tersine patetikleşmiş, doğal olarak da izleyici bu görünümüyle Cabbar'ı eleştirmiş, gülmüştür.”<sup>159</sup>*

Anti-kahraman kavramının izleyici de yarattığı yabancılaşma etkisi hem Türk sinemasında hem de daha özeldir. Yılmaz Güney sinemasında o güne kadar denenmemiş olan bir yeniliktir. İzleyicinin özdeşleşme yoluyla film sürecine dâhil olması katılması durumu, izleyeni dışarı da kalarak eleştiren konumdan uzaklaştırır. Ancak Güney'in yarattığı Cabbar karakteri izleyicinin özdeşleşme yaşayacağı yönde olumlu ve ideal karakter özelliği taşımamaktadır. Bu nedenle izleyici Cabbar ile özdeşleşme yaşayarak film deneyimine onunla birlikte katılmaktansa filmin yarattığı toplumsal temsile dışarıdan bakma özelliğine sahip olur. Bu özellik hem *Umut*'u Türk sinemasının yeni bir dönemi başlatan filmlerinden biri yapar hem de gerçekçi sinemanın karakter yaratımına yenilik getirir.

Scognamillo ise *Umut*'un tamamıyla bir gerçekçi sinema örneği olarak gösterilemeyeceğini söylerken, *Umut* ile başlayan yeni dönemin sanatçıları gerçekçilik anlamında yeni arayışlara ittiğini ileri sürer.

*“Umut ile başlayan arayış sanatçıyı – daha doğal ve giderek doğalcı, daha nesnel ve gözlemci olmaya ittiği gibi Türk sinemasında daha önce ender kullanılan belgeci ayrıntılara, plastik malzemeye ve çevre / insan ilişkilerinin düzenlenmesine de bir yol açmıştır.”<sup>160</sup>*

Film, sabahın erken saatlerinde Adana sokaklarında ekmek parası peşinde koşan insanların görüntüleriyle, giriş niteliğinde bir sahne ile açılır. Gerçekçi sinema örneklerinde olduğu gibi film sıradan bir zamanda, gündelik akış içinde geçer. Özel

---

<sup>159</sup> Makal, a.g.e., s. 24

<sup>160</sup> Scognamillo, a.g.e., s. 324

bir olayla, bir başlangıç yaparmış gibi değil de kendi zamanı içinde akan hayatın belirli bir parçasından belirli bir bölüm alınmışçasına başlar. Cabbar'ın yoksulluğunun ortaya konduğu sahneleri takiben “umut” duymak filmin başından kendini gösterir, bütün yoksulluğa ve yoksunluğa rağmen Cabbar piyango biletinden bir kazancı olacağını ummaktadır. Ancak yine filmin başında Cabbar'ın umudu karşılıksız kalır. Karısının uzun uzadıya saydığı ihtiyaçlara cebindeki üç kuruş parayı çıkararak Cabbar, arkadaşıyla sohbeti sırasında yoksulluğunu, çaresizliğini anlatmaktadır. Diğer tarafta ise Yılmaz Güney'in bu filmde arka fonda bıraktığı politik söylem gibi arabacıların bir araya gelmesi, örgütlenmesi gerektiğine dair bir söylev devam etmektedir. Güney'in Umut'ta dile getirdiği politik eleştiri hemen hemen bu kadardır. Bu yönüyle gerçeğin, yoksulluğun çıplaklığını ortaya koyarak eleştiri getirmektedir. Cabbar'ın atının ölümüne rağmen, lüks otomobil sahibinin Cabbar'ı suçlaması ve karakolda da kendisinin suçlu çıkması bir sistem eleştirisi getirirken, düzenin zenginden yana olduğu anlatılmış olur. Atın ölümünü takip eden sahneler, atın boş bir araziye bırakılıp geri dönülmesi, filmi şiirsel yapan etkenlerden sayılabilir. Boş, işlevsiz kalan araba, yıkık, dökük bir ev, bekleyen çocuklar ve yardım istemek için gittiği zengin evinde de hoş karşılanmayınca zengin-fakir arasındaki zıtlık kullanılarak Cabbar'ın artan çaresizliği vurgulanmış olur. Bundan sonra ki her sahne, yardım isteklerinin geri çevrilmesi, borçluların sıraya girmesi, çaldığı her kapının yüzüne kapanması Cabbar'ı gittikçe bir çıkmaz içine iter. Borçluların toplanması ile Cabbar'ın arabası satılır. Hiçbir çıkmaz bulamayan Cabbar, arkadaşının da yönlendirmesiyle, hocaların okuyup üflemleriyle define işine girerse de, akıl sağlığını kaybederek sanrılar görür ve sonunda da delirir. Bu sahneler şiirselliğin tekrar en üst noktaya vardığı sahnelerdir. Mekânın atmosferine ek olarak, akıl sağlığını kaybeden Cabbar'ın gördüğü sanrılar filmi gerçekçiliğin ötesine taşır. Hurafelerin çokluğu, yoksulluğun çıplaklığına eklenince Cabbar'a aklını kaybettirir ancak bu sahneler özellikle mizansen oldukça ustalıklıdır. Kamera filmin hemen tamamında sanki akan bir hayatı bir kenarda durup sabit bir noktadan görüntülüyormuşçasına müdahalesizdir. Buna karşın görüntüler, ışık ve mekân kullanımı bunun ötesine geçerek şiirsel bir görünüm ortaya çıkarmaktadır. Bu nedenle Umut filmi gerçekçi sinemanın önemli bir temsilcisi kabul edilse de sahne yaratımının incelikli yapısı onu gerçekçi sinema ötesine taşımıştır. Böylece Güney'in



filmografisinde yeni bir kapı açıldığı gibi *Umut*, ilerleyen yıllarda çekeceği filmlerin de bir öncüsü sayılır. Ancak Güney'in bundan sonra çekeceği filmler de politik vurgu daha yoğun olmuştur. *Arkadaş* filmi ise hem bu vurgunun yoğunlaştığı hem de gerçekçiliğin kendini devam ettirdiği bir film olarak ele alınabilir.

1974 yapımı olan *Arkadaş* filmi ile Güney kırsalın gerçekliğinden kent gerçekliğine, burjuvazi eleştiri yapmak üzere dönüş yapmıştır. Filmin ana iki karakteri, çocukluk arkadaşı olan Cemil ve Azem'in karşılaşmasını temel alan film geçmişe dönük sorgulamalar yaparak, Cemil ile Azem'in seçtiği yolları karşılaştırır. Cemil düzene uyum sağlamış zengin bir kadınla evlenerek eskiden beri kurduğu zenginlik hayallerini gerçekleştirmiştir. Azem ise ezelden beri inandığı değerleri hep korumuş ve inandığı şeyler için inandığı ölçüde yaşamıştır. Yozlaşma film boyunca Cemil'in kimliğinde işlenirken; saflık, temiz kalmak ve inançlar doğrultusunda bozulmamış bir yaşam ideali Azem'in kimliğinden yansıtılır. Temel olarak toplumsal yozlaşmaya ve kirlenmişliğe büyük şehir eleştirisi üzerinde yaklaşılır. Sınıfsal farklılıkların çoklukla dillendirildiği filmde, doğru yolu seçmiş kendi halinde bir hayat yaşayan ve solcu olan Azem hep bir sorgulama içerisindedir. Zenginliğin gösterildiği sahneler aynı zamanda yozlaşmayı, yalanı ve kirlenmişliği simgelerken, eski mahallelerinden Semra ve Azem'in varlığı umudu, direnmeyi ve dürüstlüğü simgeler. Scognomillo bu karşılaşmayı "toplumcu Azem ile tipik, hatta kalıplaşmış kentsoylu Cemil arasındaki çatışmalı 'arkadaş'lık"<sup>161</sup> olarak tarif eder. *Arkadaş* filmi, yaptığı burjuvazi eleştirisi ile önemli bir toplumsal eleştiriyi gözler önüne sermektedir. Yozlaşmış kültürel kalıpların açık bir dille simgeselleştirildiği filmde dönemin sol söylemine dair önemli diyaloglara da yer verilmiştir. Çalışan emekçi kesim ile sermayeyi elinde bulunduran kesimin arasındaki kutuplaşma hemen her sahnede hissedilmektedir. Öğrenci örgütlenmesi ve hareketliliğinin belirgin biçimde arttığı 1970'li yılların görünümü, filmde yer alan karakterler aracılığıyla yansıtılmıştır. Göç ve insanda yarattığı deformasyon, köklere, öze dönüş gibi kavramlarda Cemil'in zengin muhit tarafından kuşatılmış olan karakterinde yer bulmuştur. Yaratılmış olan her karakter ayrı ayrı dönemin toplumsal değişimine ve ayrışmasına atıfta bulunur. Final sahnesinde ise Cemil'in kurtuluşu ölümden bulup

---

<sup>161</sup> Scognomillo, a.g.e., s. 327

bulmadığının ucu açık bırakılmıştır. Sadece umut edilen günün geleceğine dair göndermelerde bulunulmuştur. Bu yönüyle alternatif bir anlatıma sahip olan, meselesini gerçekçi ve eleştirel bir dille anlatan film, özellikle çekildiği dönemi yansıtması açısından da önem kazanmaktadır.

Yılmaz Güney'in toplumsal gerçekçi tavrını yeniden doğuya dönerek *Sürü* (1978) filmi ile devam ettirmiştir. Yılmaz Güney'in senaryosunda detaylı bir çalışma yaptığı ancak Zeki Ökten tarafından çekilmiş olan *Sürü*, Güney'in Güneydoğu Anadolu'ya, bu bölgenin sorunlarına döndüğü filmidir. Film, kan davası nedeniyle düşman olan ancak kız alıp-vererek barış sağlayan iki aileden birinin barış sürecini bozmasıyla başlar. *Sürü*, hikâyesi yönünden toplumsal gerçekçi kaygıyı önemli ölçüde yansıtırken, belgesel filme yakın çekilmiş yerel görüntüler filmin gerçekçi formuna katkıda bulunmaktadır. Geniş planla çekilmiş birçok görüntü, göçer halkın bölgenin geleneksel yapısını yansıtmakta bu anlamda da hikâyenin merkezine, toplumsal gerçekçi anlatıma katkıda bulunmaktadır. Bu anlamda *Sürü*, kırsalı hemen tüm detayıyla ele alan bir filme dönüşmektedir. Nezh Coşkun'un anlatımıyla *Sürü*;

*“Güney'in Arkadaş sonrası son hapislik döneminde Kürt soluyla yakınlaştığı ve kendi ulusal kökenlerine eğildiği, bunun sonucunun sinemasına yansıdığını saptayabiliriz. Kapitalizmin gelişimiyle birlikte ortaya çıkan ekonomik dönüşümlerin geleneksel işlerde çalışan köylüyü mülksüzleştirip proleterleştirmesini anlatan Sürü, aynı zamanda bir Kürt aileyi ve onların geleneksel ilişkilerini işleyen bir filmidir.”<sup>162</sup>*

Coşkun'un da ifade ettiği *Sürü* toplumsal temsil bakımından iki katmana sahiptir denebilir. İlki, filmin de açılış sahnesinde hemen konuya dâhil olan kan davasının yıkıcı etkisidir. Kadının eşya gibi alınıp verildiği bir düzende kan davasını çözenin de en kolay yolu düşman aileye kadın vermek olacaktır. Ancak sorunların çözümünün bu denli kolay olmadığı görülecek, kadının “çocuksuz” ve hasta olması onu kan davasını çözümlenecek güçten mahrum bırakmıştır.

Konar-göçerlerin geleneksel yapısını, adet ve törelerini anlatan sahnelerin belgeselci tavrına karşın kurgulanan hikâye filmin içine başarıyla geçirilmiştir. Yetiştirdikleri hayvanları satmak üzere Ankara'ya götüren göçerlerin hikâyesi hemen

---

<sup>162</sup> Coşkun, “Yol”, s. 57

ilk sahneden son sahneye kadar tek tek anlatılmaktadır. Bu ilerleme, toplumsal değişimi de takip eder niteliktedir. şükran Esen “Anadolu’daki feodal ilişkilerin sona erip, kentleşmeyle birlikte, çağdaş kapitalist ilişkilerle yüz yüze gelen insanların şaşkınlığı verilmektedir”<sup>163</sup> derken böylesi bir toplumsal değişime eşlik eden göçer halkın geleneksel yapısının eş zamanlı anlatımına başvurulduğu söylenebilir.

Törenin nasıl işlediğini, düzeni değişen köylünün içine girdiği çıkmazı, kendi kökeni olan Kürt kimliğini, içinden çıktığı toplumu ve onun değişen düzenini, aynı gerçekliğe sahip bir yönetmen olarak anlatan Yılmaz Güney bir anlamda bundan sonra senaryosunu yazacağı *Yol* filmine de bir hazırlık yapmış olur. 1981 yılında Yılmaz Güney’in hapishane de olması nedeniyle şerif Gören tarafından çekilmiş olan *Yol*, insanın çıkmazını daha derinlikli bir biçimde dillendirse de *Sürü* ile birçok yönden benzerlikler taşımaktadır. Yılmaz Güney’in en temel özelliği filmlerinin nesnel bir gerçekliğe sahip olmasıdır. Gerçek olanca yalınlığı ve sadeliğiyle yerel özellikler ile bezenmiş olarak ve herhangi bir melodramik unsur taşımadan ortaya konmuştur. Bu yönüyle senaryosunu yazdığı hem *Sürü* hem de *Yol* filmleri, gerçeği sinematografik anlamda estetik forma sadık kalarak ancak olanca yalınlığıyla dile getirmektedir.

*Yol* filmi de *Sürü*’de olduğu gibi doğunun çıkmazını dile getirir. Ancak burada birden fazla karakterin yolculuk hikâyeleri anlatılır. İmralı Yarıaçık Cezaevi mahkûmu olan Ömer, Yusuf, Seyit Ali, Memed Salih ve Mevlüt bir hafta sürecek bayram izinlerini kullanmak üzere hapishaneden ayrılırlar. Her birinin yolculuğuna, 12 Eylül darbesinin yasak ve benzeri yaptırımları eşlik eder. Bu anlamda Yılmaz Güney’in Türkiye’nin politik sürecini en açık biçimde takip ettiği filmlerinin başında gelir. Örtük veya açık birçok simgesel anlatıma da başvurulan filmin merkezde yer alan hikâyelerinden biri Seyit Ali’nin hikâyesidir. Seyit Ali’nin karısı Soğukoluk’da bir pavyona “düşmüş” ve yakalandığında da hükmünü beklemek üzere ahıra kapatılmıştır. Seyit Ali’nin ne yapacağını bilemezse de törenin hükmü açıktır, karısını öldürmelidir. Ancak karısını halen seven Seyit Ali çözümü, aldığı bir haberde bulur. Seyit Ali, bu haber üzerine zaten aç bırakıldığı için zayıf düşmüş

---

<sup>163</sup> şükran Kuyucak Esen, **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, İstanbul, Naos, 2002, s. 98-99

karısını yanına alarak uzun bir yola, kasabaya doğru yola koyulur. Karısının ölümü ile birlikte verilen hükümde gerçekleştirilmiş olur. Ömer'in hikâyesi ise başka bir töreye eleştiri getirir. Ömer, kardeşinin çatışmadaki ölümü üzerine, ölen erkek kardeşinin karısıyla evlenecektir. Ömer'in sevdalandığı kıza kavuşması bundan sonra mümkün olmayacaksa da Ömer bir daha geri dönmeye dağa gitmeye karar verir. Diğer bir mahkûm Memed Salih karısının ailesi tarafından, oğullarının ölümü nedeniyle suçlanmaktadır. Bu nedenle Memed izne çıkmış olmasına rağmen karısından aldığı suçlayıcı bir mektup nedeniyle ailesinin yanına gidemez. Vicdan azabı çeken Memed sonunda itirafta bulunur ve karısını alarak kaçır. Ancak karısının kardeşleri tarafından henüz trendeyken vurularak öldürülür. Yusuf'un izin macerası ise izin belgesini kaybettiği için henüz başlamadan biter. Karısı için aldığı kuşu hapisane arkadaşlarından birine, iletmek üzere verirken kendisi arama yapan askerlerle birlikte gider. Bu umudun umutsuzluğa karıştığı sahnelerden sadece biridir. Toplumsal değişimi yansıtan sahneler girer araya; Kenan Evren'in, Bülent Ersoy'un fotoğrafları, afişleri satılmaktadır büfelerde. Güney, kamerasını toplumsal değişime, oldukça başarılı bir biçimde, sadece görüntülemeye dayanmayan yan yana gelen sahnelerin yarattığı yeni bir gerçeğe varış ile çevirir. Bu anlamda değişim hem karakterlerin ağzından ama en çok da görüntülerin gücü kullanılarak anlatılır. Mevlüt'ün hikâyesi diğer mahkûmlara göre daha az trajikse de o da toplumsal baskılardan sıkılır.

Geldiği bir haftalık izinde nişanlısını rahatça görmesine imkân vermeyen gelenek-görenekler, Mevlüt'e fazla gelmekteyse de bunlara isyan etmekte aklına gelmez. Nihayetinde o da bu toplumun bir üyesi, bu düzenin bir devam ettiricisidir. Büyüğünden küçüğüne dertleri sırtlanan mahkûmlar çeşitli hikâyeleri *Yol* filminin öyküsünü oluştursa da Güney bu beş karakterle etraflıca bir toplumsal analiz ve toplumsal eleştiri yapmaktadır. Bu anlamda hem politik gündemin getirdiklerine hem de sosyolojik olarak toplumun geçirdiği değişime, Kürt kimliğine, geleneklere, töreye ve bütün bu ana başlıkların hepsine detaylı bir biçimde değinmekte, toplumsal temsili yapabilmek adına gerçeğe dair özü yüzeye çıkarmaya çalışmaktadır. Güney'in karakterler üzerinden yaptığı toplumsal ve politik yapıya dair bu derinlikli

anlatım, kahramanlarını her yönüyle, tüm ayrıntılarıyla ele almasını gerektirmiş, bunu oldukça başarılı bir biçimde yerine de getirmiştir.

Diyalogların minimal düzeyde olduğu film, anlatımını görüntüler üzerinden yapmaktadır. Yaşadıkları hemen her detayıyla anlatılan karakterlerin hikâyeleri filmin anlatım zenginliğine sebep olarak gösterilebilir. Kahramanlar çok konuşmazlar ancak fazlasıyla yaşarlar. Yaşanan travmalar olanca çıplaklığıyla ve gerçekliğine dair hiç şüpheye ver bırakmadan detaylı ve derinlikli biçimde ele alınır. *Yol* filmini gerçekçi yapan yaşanan gerçekliğe yönetmenin ve senaristin takındığı müdahalesiz, mesafeli tavrıdır. Bu nedenle filmin, trajik olayları peşi sıra anlatmasına rağmen ajitasyon yaptığı ya da herhangi bir melodramik öge taşıdığı söylenemez. Hikâyenin hiçbir karakteri boş bir kahramanlık taşımaz, “bütün bu kahramanları ortaklaştıran, toplumsal ilişkiler, geleneksel ahlak tarafından kuşatılmaları, kendi iradelerinin nesnellikle çatışmasıdır”<sup>164</sup>. Bu nedenle hem politik gündemin yansımaları, hem doğu insanının çıkmazları hem de Güney’in hapisane yılları filmi meydana getiren önemli etkenlerden olmuştur.

Hapisane hikâyelerinin bir devamı *Duvar* (1983) filminde anlatılmıştır. Güney’in uzun soluklu hapisane günleri, “içeri”yi tanımasını olanaklı kılmış ve dışarıdaki gerçekliği ele almaya çalıştığı kadar hapisane gerçekliğini de anlatmak istemiştir. Bu nedenle *Yol* filminin başında giriş niteliğinde verilen hapisaneler, *Duvar* filminde bu kez hikâyenin tamamını oluşturmaktadır. Ulus Baker bu içeride ve dışarıda olma halini şu şekilde anlatır;

*“Yol’da içerisi ile dışarı, özel ile kamusal aynıdır. Sürü’de ‘eski’, geleneksel düzen modernleşmiş hayat ile zaten iç içedir, Yol’da açık kırsal alanlar ya da metropol halihazır bir hapisanedir. Duvar’da bütün bir hayaller, ıstıraplar, sefilliklerin dünyası hapisanenin içindedir. Hapisane artık murad edilmiş şey değildir: Foucault’nun gelip söyleyeceği gibi, geleneksel toplumun aksine, bir disiplin ve*

---

· Film, Yılmaz Güney’in hapisane yıllarında çekildiği için yine Güney’in yaptığı detaylı bir senaryo çalışmasının ardından, Şerif Gören tarafından çekilmiştir. Senaryonun film yönetimi açısından hemen her detaya sahip olması filmi Yılmaz Güney filmi olmaktan uzaklaşturmamışsa da Şerif Gören’in hikâyeye yaptığı katkı göz ardı edilemez.

<sup>164</sup> Coşkun, a.g.e., s. 57

*denetim makinesi yaratmaya çalışan modern toplumun bir replikası ya da ideal modelinden başka bir şey değildir.”<sup>165</sup>*

*Duvar* çocuk, kadın, erkek mahkûmların öyküleri üzerinden şekillenirken aynı nesnel ve gerçekçi temsili devam ettirirken kimi sahnelerde dolaylı bir anlatım da kullanmaktadır. Oyuncuların hemen tamamının – Tuncel Kurtiz ve Ayşe Emel Meşçi hariç – amatör oyuncu olması filmi İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin ve Üçüncü sinema kavramının temel ilkelerine yaklaştırır. Güney’in edebiyatla olan ilişkisini de bir romandan uyarlanmış olması nedeniyle vurgulayan film Yılmaz Güney’in sürgün olması nedeniyle Fransa’da çekilmiştir. Güney’in genel temalarını taşıyan film Bülent Görücü’ye göre abartılı görülebilecek denli yalın bir şiddete sahip olmasına rağmen slogancı bir tavra sahip değildir. “Güney’in tüm filmlerindeki ortak noktalar, yani ‘adaletsizliğin reddi, direnişe çağrı, örgütlenme gereksinimi ve bireysel kurtuluşun bir anlam taşımadığı, bir yere varmadığı düşüncesi’, *Duvar*’da da devam eder.”<sup>166</sup> Güney’in ana temalarını bu sefer farklı bir mekânda, umut taşıması gereken çocukların bulunduğu koğuş üzerinden anlatılması filmin yakıcı ve yaralayıcı bir gerçekliğe sahip olmasına neden olmuştur.

Film yine geniş planların yer aldığı, genelden hikâyeye dair ipuçlarının verildiği, giriş niteliğinde sahnelerle açılır. Zamanından önce büyümüş çocukların birbirine nasihat ettiği, mekânın dördüncü koğuş olduğu ve buranın başka yerlere benzemeyeceğine dair bilgilerin verildiği giriş sahnesi, filmin hikâyesinin kısa bir özeti niteliğindedir. Çocuk mahkûmlara şiddet uygulanması, mahkûmların şikayetlerini sıraladıkları ve sonrasında ceza gördükleri sahneler salt “kötüleme” olarak nitelendirilmişse de Yılmaz Güney filmine hapisane gerçeğini yansıttığını ileri sürer. Güney, diğer filmleriyle “dışarı hayatı”nı anlattığı mesafeden bu sefer hapisane yani içeri hayatını anlatır. Yoksulluğun, şiddetin kol gezdiği hapisanelerin kendi yerel hikâyelerine belirli mesafeden, hayatın akışına şahit olur gibi bakar. Filmin kimi sloganı andıran diyaloglarının, gerçeğin çıplaklığından kaynaklandığı düşünülürse, slogan atmaktan çok hayatın ama bu sefer içerideki

<sup>165</sup> Baker, a.g.e., s. 271-272

<sup>166</sup> Bülent Görücü, “*Duvar* ve ‘Üçüncü Sinema’”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı 8, Kış 2001-01, s.

hayatın gerçeğini anlatmaktadır. Çocuk mahkûmların, erkeklerin ve kadınların hikayesi yine *Yol*'daki paralel anlatıma benzer bir biçimde eş zamanlı anlatılmaktadır. Yine *Yol* filmine benzer şekilde “esas kahraman” edinmeyen film, küçük küçük birçok öyküyü, insana dair detayları da içine alarak anlatır. Falakaya yatırılan çocukların işkence altındaki çılgınlıkları hapishanenin megafonundan herkesin duyacağı biçimde yayınlanır. Birbirini takip eden bütün bu sahneler, hapishanedeki eşitsizliği, şiddeti, yoksulluğu anlatmak üzere bir öykü oluşturma amacıyla bir araya gelmiştir. Filmin “insan”ın gerçeğini, hikâyesini anlatmayı amaç edinen film bu yönüyle “insan”a dair hikâyeleri incelikli biçimde işlemiştir. Gerçekçi sinemasının önemli örneklerinde görüldüğü üzere hayatın akışı içerisinde sızıp onu görüntülemek ona dahil olmak gibi *Duvar* filminde de mahkûmların sıradan, gündelik yaşamı üzerinden onların gerçekliğine dahil olunmuştur. *Duvar*'da olay örgüsü içinde girişler yapıp, olayın düğümlendiği ve sonra çözümlendiği dramatik sahnelere yer vermez. Zaten var olan hayata dair bir akışın içine girerek ona şahit olunmaya çalışılır. Güney'in sinemaya getirdiği en önemli biçimsel unsurlardan biri, sıkı sıkıya oluşturulmuş, kurgulanmış dramatik yapının bu yönde form değiştirmesi olmuştur. Film içerisinde kaçış sahneleri, planlansa, ayaklanmalar yapılsa da, bu sahnelerde hemen hemen hayatın kendi ritmi, akışı içinde verilir. Bu nedenle de Güney sinemasının dili, gerçekçi üsluptan ayrılmamış olur. Sonuç olarak mahkûmlar, başka bir hapishaneye gönderilse de hayat bu sefer bu yeni hapishanede akmaya devam edecektir. Film, klasik anlatı sinemasında alışlageldiği üzere kesin bir sonla bitmek yerine, hayatın devam ettiği gibi gerçeğin kendisinde olduğu gibi akmaya devam eder.

*Duvar*, Güney'in Fransa'da ki ölümünden önce çektiği son film olmuştur. Ancak Yılmaz Güney'e dair genel kabul, Türk sinemasında yeni bir dönemi başlattığı ve kendinden önceki usta isimlerden aldığı mirası en incelikli biçimde işleyerek kendinden sonraki isimlere devrettiğidir. Güney'i Türk sinemasının en usta isimlerinden biri yapan sinema anlayışı, sahip olduğu sinematografik maharet ve kökenlerinden getirdiği toplumsal-politik birikim birleştiğinde Türk sinemasında toplumsal temsilin en incelikli, derinlikli ve ustaca yapıldığı filmlerin kendisi tarafından üretilmesine neden olur. Bu nedenlerledir ki Yılmaz Güney “filmlerinde

öykü tekil bir hikaye olma boyutunu o kadar aşar ki hem bir Türkiye portresi olmaya başlar, hem de insan yaşamlarının dramatik bir unsurundan trajediye doğru kayarak insanlığın evrensel kültürünün bir parçası olurlar.”<sup>167</sup> Lütfi Akad ve Metin Erksan’lardan, ufak çaplı bir sinema hareketine dönüşen Toplumsal Gerçekçilikten Yılmaz Güney’e devrolunan bu toplumsal temsiliyet, sinemada gerçekçi bakış açısının devamını sağladığı gibi 1990’lara gelene kadar ki süreçte de çeşitli örneklerin verilmesini olanaklı kılmıştır. Sinema dil ve söyleminin bir kez daha dönüşüme uğradığı 90’ların ikinci yarısına kadar ki süreçte çeşitli sosyo-politik gündemlerden geçmiş, darbe görmüş ve Türkiye’nin değişimini izlemiştir. Bu nedenle Yılmaz Güney sinemasının toplumsal gerçekçi tavrının devamı, başka yönetmenlerin filmlerinde daha başka dilde anlatılmış gerçekçi bir toplumsal temsil olarak aranabilir.

## 2.5 1970’lerden 1990’lara Türk Sinemasında Gerçekçi Arayışlar

Türk sinemasında Yılmaz Güney etkisi, 70’li yıllardan 90’lı yıllara özellikle toplumsal gerçekçi filmlerde etkisini göstermiş aynı zamanda film çalışmalarındaki birliktelikler nedeniyle de birçok yönetmen içinde yönlendirici olmuştur. Şerif Gören ve Zeki Ökten, Yılmaz Güney’le beraber çalışmış ve toplumsal gerçekçi kaygıyı filmlerine taşıyan yönetmenlerden ilk ikisi olarak sayılabilir.

Zeki Ökten, Yılmaz Güney’in üç filmi; *Sürü* (1978), *Düşman* (1979) ve *Yol*’un (1981) yönetmenliklerini yapmış bu anlamda Güney’le yakın temasta çalışma fırsatı bulmuştur. Ökten filmografisinde, komedi, melodram gibi çeşitli türlerde filmler çekmiş olsa da toplumsal yansımanın olduğu filmler de yönetmiştir. Özellikle Yılmaz Güney’in senaryosundan ve onunla işbirliği içinde çektiği *Sürü*, *Düşman* ve *Yol* filmleri ile toplumsal kaygıyı, ustalıkla bir dil kullanarak anlatmıştır. Ökten, politik gerçekçi üslubu benimsediği bu filmlerden sonra kara mizah tarzında çektiği ve 1980’lerde ki değişimi, ekonomik liberizasyon sürecini başarılı biçimde ele aldığı *Faize Hücum* (1982) ve toplumsal eleştiri de yoğunlaşmadan, insana dair derinlikli bir araştırmanın yapıldığı *Pehlivan* (1984) filmleri Zeki Ökten’in gerçekçi unsurlar

---

<sup>167</sup> Zahit Atam, “Sürekli bir şeye benzetmekten ne olduğu unutuldu: Hayat ne ola ki? Ya da Yaşamı Yeniden Gözden Geçirmek”, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı 9, Bahar 2001, s. 31



taşıyan filmleridir. Ökten bu filmlerin devamında “ciddi temeller ve daha da ciddi niyetlerle toplumda sayısız örnekleri olan kişi ve durumlardan hareket ettiği”<sup>168</sup> eleştirel yönü kuvvetli köy güldürüsü olan *Davacı* (1986) ve kahveci çırağının köşe dönme planları yaptığı *Yoksul* (1986) filmlerini, işkence sorunu üzerinde duran ancak sansüre uğrayan *Ses* (1986) filmlerini çekmiştir. Bu dönem filmleri örneklemelerini toplumun içinden bireysel hikâyelerden alan filmler olması dolayısıyla toplumsal değişimi, gerçekçi ve derinlikli biçimde anlatan filmler olmuştur.

Yılmaz Güney’le film işbirliği içine giren ikinci yönetmen Şerif Gören olmuştur. Şerif Gören’de, Zeki Ökten gibi melodram özelliklerine sahip filmler çekmişse de Yılmaz Güney’in yönlendirmesi ile çektiği *Endişe* (1974) filminden sonra sosyal içeriğe sahip; *Köprü* (1975), *Deprem* (1976), *İki Arkadaş* (1976), *Nehir* (1977), *Derviş Bey* (1978) ve *Almanya Acı Vatan* (1979) gibi filmler çekerek, “daha nesnel ve gözlemci bir biçim içinde gerçeklere daha uygun bir yorum, çevre ve kişilerle son dönem filmlerinde sık sık üzerinde duracağı insan / doğa ilişkilerini değerlendirdiği görülür.”<sup>169</sup> Gören, bundan sonraki süreçte tekrardan popüler sinemaya kayan örnekler vermiştir ancak sineması genel olarak gerçekçi biçim ve söylemin etkisi altında şekillenmiştir. Özellikle 1985 yılında yönettiği; *Kurbağalar*, *Yılanların Öcü* ve *Kan* filmleri hem belgesel tarza sahip görüntülerin kullanıldığı ve kırsal alanı anlatan üç film hayatı gerçekçi bir üslup içinde anlattığı filmler olmuştur. Metin Erksan’ın yönetiminde ilk çekilen *Yılanların Öcü* filmi ise başarılı bir ikinci çevrim olmuştur. Gören, 12 Eylül dönemine baktığı *Sen Türkülerini Söyle* (1986) filmiyle de yakın tarihe ait bir hikâyeye anlatmıştır. Şerif Gören’in filmografisi çeşitli arayışlara, tür denemelerine ve popüler sinema örneklerine sahiptir. Ancak Gören’in sinema anlayışı tüm bu denemelerin yanı sıra sosyal içeriğe sahip filmlerin çokluğuyla gerçekçilik iddiasına sahip olabilir.

1980’li yıllara gelirken Türk sineması toplumsal eleştiriyi ve dolayısıyla toplumsal gerçekçilik kaygısını arttırmış bu dönemden itibaren; Yavuz Özkan, 1978 yılında çektiği ve işçi sorunlarını bir maden ocağının çevresinde ele alan *Maden* (1978) filmi ile bu konuya değinen ilk yönetmen olmasa da başarılı hikâyeye kurulumu,

---

<sup>168</sup> Scognamillo, a.g.e., s. 330

<sup>169</sup> Scognamillo, a.g.e., s. 331

oyunculukların gerçekçi unsurlar taşıması ve işçi sorunlarını politik bir üslup içinde ele alması nedeniyle de politik sineması özelliklerini taşıyan bir film çekmiş olur. İşçi sorununa bu sefer de bir demiryolunu merkez alarak değindiği *Demiryol* (1979) filmi ile de politik tavrını devam ettirmiştir.

Belgesel forma sahip, gerçekçi sinema dilini takip eden diğer bir yönetmen ise Erden Kıral'dır. Kıral, 1979 yılında *Kanal* ve *Bereketli Topraklar* filmlerini çekmiştir. Özellikle *Bereketli Topraklar* kırsal hayatı, yaşamın kendisini anlattığı bir Çukurova öyküsüdür. Yine aynı yıl çektiği *Hakkari'de Bir Mevsim*'de ise birey-toplum karşılaşmasını ele alan yönetmen filmlerinin hemen çoğunu aynı duyarlılıkla, toplumu anlatma derdini, estetik kaygılarla birleştirerek oluşturduğu bir sinema diline sahiptir.

1970'li yılları takiben ağırlık kazanan toplumsal gerçekçi üslup genel bir akım veya hareket özelliği göstermez ancak özellikle Yılmaz Güney'i takip eden veya onunla birlikte çalışmış yönetmenler sosyal kimi zamansa politik içeriğe sahip filmler çekmişlerdir. Ali Özgentürk'ün ilk dönem kısa filmleri sonrasında çektiği kırsal konu alan *Hazal* (1979), Korhan Yurtsever,'in çektiği *Fıratın Cinleri* (1977) filmleri tekil bazı gerçekçi örneklerdir. Diğer yandan auteur yönetmen olarak kabul gören Ömer Kavur, yine bir uyarılma olan ve Refik Halit Karay'ın aynı adlı romanından uyarlanan *Yatık Emine* (1974) filmini çekmiş ve bu filmler özenli bir dil oluşturduğu gibi toplumsal çevre incelemesi ve eleştirisi de yapmıştır. 1979 yapımı olan *Yusuf ile Kenan* gerçek bir olaydan yola çıkılmış, babalarının ölümünün ardından kan davasından kaçan iki kardeşin İstanbul'da yaşadıkları zorlukları anlatmaktadır. *Yusuf ile Kenan*'da kan davası gibi toplumsal bir soruna değinildiği gibi gerçekçi bir atmosfer yaratımıyla büyükşehrin kaotik yapısı ele alınmıştır. Tüm bu yönetmenler, kırsal, kent gerçekliğinin daha Marksist bir tavırla iş ve işçi sorunlarını, töresel bazı çıkmazları ve benzeri toplumsal dinamikleri etkileyen olay ve olguları sinemalarına yansıtma gayreti içinde olmuşlardır. Tül Akbal Süalp, "sinemanın aynı zamanda toplumsal deneyim ufkumuzun hem ürünü hem de üretim

alanı”<sup>170</sup> olduğundan bahsederken aslında sinemanın toplumsal yapının değişim, dönüşüm kısacası oluşum alanına şahitlik eden, onu yansıtan bir yönüne dikkat çekmektedir. Sinemaya bu önemi yükleyen geniş bir alana nüfus edebilecek bir yapıya ve aynı zamanda da üretim kaynağını hayat içinden bulmak konusunda marifetli araçlara sahip olmasıdır. Sinemanın sahip olduğu teknik donanım ona, hayat içine daha fazla girebilme lüksü tanırken aynı şekilde hayata dair gerçekliği kaydedebilme imkânı verir. Bu ise sinemanın toplumsal gerçekle olan bağı kuvvetlendirmektedir. Böylece sinemanın kendi dilini kazandığı 1950’li yıllardan bu yana yönetmenler hayata dair gerçekliklere ulaşmaya çalışmış bu nedenlerle de toplumsal değişimin izlerini aramışlardır.

Türk sinemasında gerçekçiliğin güç kazandığı dönemin temel özellikleri arasında Lütfi Akad, Metin Erksan ve Yılmaz Güney gibi üslup ve dil kaygısıyla toplumsal kaygıyı birleştiren yönetmenlerin varlığı ve açtıkları yolun önemi çoktur. Ancak bununla birlikte edebiyat alanında ağırlık kazanmaya başlayan köy gerçekçiliğinin, 1950’li 60’lı yıllardan itibaren ağırlığını sinemada da göstermeye başlamış olması, Türk sinemasındaki gerçekçi vurguyu arttırır nitelikte bir etki yapmıştır. Bu dönem boyunca Fakir Bayburt’un *Yılanların Öcü* adlı romanının önce Metin Erksan daha sonra Şerif Gören, Necati Cumalı’nın eserinden *Susuz Yaz*, yine Metin Erksan, Orhan Kemal’den *Murtaza*, Ali Özgentürk; Erden Kıral, Ferit Edgün’nün romanından *Bereketli Topraklar Üzerinde*; Refik Halit Karay’ın *Yatık Emine* adlı öyküsünden aynı adla uyarlanan film ise Ömer Kavur tarafından çekilmiş belli başlı örneklerdir. Sinemanın edebiyat ile kurduğu bu bağı yanı sıra sosyo-politik süreçte aynı oranda Türk sinemasına yansımıştır. Bu yönüyle Türk sineması ülkenin toplumsal ve politik gündemini, gerçekliğini de izlemektedir.

Türk sinemasındaki tüm bu gelişmeler; üniversite de gençlik hareketlerinin yoğunlaştığı, politik söylemin toplumun genel iradesini etkiler hale geldiği, belirgin bir politizasyon sürecine eşlik etmektedir. Göç, arabesk gibi yeni toplumsal olgular içinde dönüşüm geçiren Türkiye bu dönem içinde bir askeri müdahale ile daha

---

<sup>170</sup> Z. Tül Akbal Süalp, Ayla Kanbur, Necla Algan, **Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası**, Ankara, De Ki, s. 21

karşılaşmış, 1971 yılının 12 Mart gününde bir muhtıra yayınlanarak demokratik hak ve özgürlükler bir süreliğine askıya alınmıştır. Ancak 1980’li yıllara kadar politik ve toplumsal hareketlilik devam etmiştir. 12 Eylül 1980 yılına gelindiğinde Türkiye bir üçüncü müdahale daha yaşamıştır. Böylece ciddi bir apolitizasyon süreci içine girmiş ve özellikle kitlesel yönden politik söylemden önemli ölçüde uzaklaşmış ya da uzaklaştırılmıştır.

Apolitikleştirme sürecine katılan diğer bir etken arabeskin toplum üzerindeki ağırlıklı etkisidir. Arabesk, 70’lerde Anadolu’dan İstanbul’a göçün hızlanması, şehirde yeni bir alt grubun, hem kırsala hem de kente ait olmayan bir grubu meydana getirmiş olması ve bu yeni grubun kendini önce müzik sonra da sinemada temsil etmesi ile sosyal bir gerçek olarak gündeme gelmiştir. Arabeskin bu yaygın kullanımı daha ileriki yıllarda daha geniş alanlara yayılacak ve sosyolojik boyutuyla da ele alınabilecek kadar önemli bir konuma gelecektir. Bu yıllarda arabesk anlayışın sinemada da yaygınlaşmaya başlaması, Türk sinemanın kendinden uzaklaşan seyirciyi kendine döndürme çabasını ispatlar niteliktedir. Ancak bu yönde kullanılan tek formül arabesk değildir. 1970’li yılların ikinci yarısından itibaren gündeme gelen “seks furyası” bu sürecin ikinci ayağını oluşturmaktadır. “Türk sineması 1970’li yıllara kadar rahat rahat gelmiş ancak televizyonun tokadını yedikten sonra pornografiye, sıkı bir denetim altına girince de arabeske başvurmuş ve ‘uyanışa’ – ya da Ölüme! – giden yolu nihayet 1980’li yıllarda bulur gibi olmuştur.”<sup>171</sup> 1980’lerin apolitizasyon sürecini mümkün kılan etkenleri Ahmet Oktay özetlemektedir;

*“Arka arkaya yaşanan askeri darbeler, partilerin stratejik değil taktik sorunlar çevresinde sürdürdükleri kör dövüşü, parlamento dışı muhalefetin içinde sürüklendiği fraksiyonculuk ve teröristan pratik kitlelerin siyasetten soğumasına ve askeri depolitizasyonun gönüllü katılımcısı olmasına ve gelecek düşü yerine mutlu bugün düşüncesine sarılmasına yol açmıştır.”<sup>172</sup>*

Bu durum 70’lerin hareketli politik gündeminin kısa bir süre içerisinde sessizleşmesine neden olmuş ve bu dönemdeki kitlesel hareketi ayrıştırdığı gibi belirgin bir bireyselleşme meydana getirmiştir. 1980’lerin gündelik hayatı sinemaya

<sup>171</sup> Oğuz Adanır, **Kültür, Politika ve Sinema**, 2. bs., İstanbul, +1 Kitap, 2006, s. 24

<sup>172</sup> Ahmet Oktay, **Türkiye’de Popüler Kültür**, 5. bs., İstanbul, Tekin, 1993, s. 314

da bireysel hikâye anlatımlarıyla aktarılmıştır. Söylem yönünden sinema devrimci misyonu bir kenara bırakıp daha çok kadın hikâyelerinin anlatıldığı yeni ve daha bireysel bir anlatım dilini kullanmaya başlamıştır.

“1980 sonrasında yavaşta olsa toparlanan toplumsal hayat, siyasi anlamda Turgut Özal önderliğindeki liberal görüşün damgasını vurması ve ekonominin tercihlerinin de bu yönde olması dolayısıyla sanat her zamankinden geri plana itildi.”<sup>173</sup> Hollywood sinemasının Türkiye’ye keskin girişi Türk sinemasının içine girdiği bunalımlı dönemi daha da şiddetlendirdiği gibi, kamera köyden kente doğru bir dönüşle, bireysel hikâyelerin, çıkmazların anlatıldığı bir sürece girildi. “1970’lerde sinema, topluluğa, topluluk yaşantısına, topluluk içinde dayanışmaya vurgu yaparken, 1980’ler sinemasında bireylerin büyük kentte tek başlarına verdikleri yaşam mücadelesini öne çıkarıyordu”<sup>174</sup> 70’li yıllarda toplum merkezli, içinde kaygı ve eleştiri barındıran, köy gerçekliği ile ilgilenen, iş ve işçi sorunlarına yer veren bir sinema söyleminden bahsediliyorken, 1980 yılı, askeri darbenin de getirdiği yasakçı ortam nedeniyle daha tekil bir ifade biçimine doğru evrilmiştir. Böylece bu durgun dönemde, şarkıcı arabesk filmleri seks filmlerinin görevini devralırken, bireyi konu alan filmler de toplumsal filmlerin yerine geçmiştir. Bireyin iletişimsizlik sorunları, yabancılaşması, psikolojik yapısı gibi konular bu dönemde sıklıkla işlenmiştir.<sup>175</sup> Böylece 1980’in 12 Eylül sonrası sinemasında toplumsal muhalefet suskunlaştı onun yerine içsel hesaplaşmalar ve bireycilik ön plana çıktı. Zahit Atam’da 1980’leri önemli değişimlerin yaşandığı bir geçiş dönemi olduğunu söylemektedir. Yeşilçam sinemasının etkisini kaybettiği süreçte en çok da melodramatik anlatı zayıfladı.

*“Türkiye 1980’lerde büyük bir değişim geçiriyordu, aslında bu değişimin çok yoğun olarak yaşandığı alanlardan birisi de, gerçekten ilginçtir ki Yeşilçam oldu... Sinemamızda geleneksel melodramatik öğelerin sarsılması, yeni anlatım biçimlerine geçiş, sinemamızı önce gerçekliğe yaklaştırdı, sinema dilini olgunlaştırdı. Ancak aynı yıllarda öykü anlatmaktan uzaklaşma, gerçekten ilginç olabilecek epizodik anlatımın olmaması ya da toplumsal yaşamın en gerçek ve yıkıcı sonuçlarından, yenik insanların*

<sup>173</sup> Nurdan Gürbilek, **Kötü Çocuk Türk**, 2. bs., Ankara, Metis, 2004, s. 22

<sup>174</sup> Asuman Suner, **Hayalet Ev**, İstanbul, Metis, 2006, s. 221

<sup>175</sup> Şükran Esen, **80’ler Türkiye’sinde Sinema**, 2. bs., İstanbul, Beta, 2000, s. 223

*yaşam öykülerinden uzaklaşma büyük oranda yıkımı da beraberinde getirdi.*"<sup>176</sup>

Popüler sinemanın iyiden iyiye etkisini kaybetmiş olması yönetmenleri yeni arayışlara itmişse bile bu denemeler çoğunlukla hayatın içine nüfuz edememiş, yahut etse bile yukarıdan bakan "entelektüel" bir dil kaygısı eşliğinde çekilmiştir. Daha açık bir ifadeyle yerel olandan kopulmaya çalışılmış, daha "batılı" bir dil yakalamak istenirken, "kadın filmleri"nde olduğu gibi yüzeysel ve popülist bir yönelim barındıran filmler çekilmiştir. Ancak Atam bazı keşiflerin Türk sinemasının tüm gelişim süreci içinde önemli olduğundan bahsetmektedir. Bunlardan biri de *Anayurt Otel*, *Pehlivan*, *Amansız Yol*, *At*, *Faize Hücum* gibi filmlerde "küçük insan" hikayelerinin keşfedilmiş olmasıdır.<sup>177</sup> Bu noktada toplumcu anlatımdan bireyci anlatıma geçilmiş olsa bile 90'ların ikinci yarısından sonra belirecek olan Türk sinemasının yeni üslubunun insanı anlatırken dayandığı noktalardan biri de bu olacaktır. Gerçekçilik bu anlamda etkisini her zaman göstermiştir ancak gerçeğin hangi çerçeve içerisinde, hangi forma, biçime, söyleme ve dile dayanarak anlatıldığı zaman içerisinde değişim göstermiştir. Bu değişimin birçok konuyla göbek bağı olsa da özellikle politik etkenler ve sosyolojik değişimler önem sırasında listenin en üst sırasında bulunmuşlardır. Türkiye'nin 1980'li yılları bu anlamda hemen tüm değerlerin yerinden oynadığı, köklü değişimlerin yaşandığı yıllar olarak tarif edilebilir. Bu noktada başta televizyon olmak üzere kitle iletişim araçlarının oynadığı rolün, bu değişimin yönetilmesindeki en önemli etkenlerden biri olduğu söylenebilir.

Nurdan Gürbilek, 1980'deki askeri darbenin Türkiye'de neden olduğu birçok değişimle birlikte ikinci bir "seks furyası"na sebep olduğunu söylemektedir. 1970'lerdeki "gerçek" seks furyasının aksine bu ikinci versiyon "kültürün tamamını pornografikleştirmeyi hedeflemektedir". Bu pornografikleştirme girişimi sinemanın hâkimiyet alanının dışına çıkmış; medyanın, reklam ve eğlence sektörünün içine dâhil olmuştur. Böylece 'entelektüel' bir nitelik de kazanmış olur.<sup>178</sup> Televizyon, magazin ve bazen basın, geçmiş yıllarda 'sanat' denen sinemayı da içine dâhil eden

<sup>176</sup> Atam, "Sürekli bir şeylere benzetmekten ne olduğu unutuldu: Hayat ne ola ki? Ya da Yaşamı Yeniden Gözden Geçirmek", s. 34

<sup>177</sup> Atam, "Sürekli bir şeylere benzetmekten ne olduğu unutuldu: Hayat ne ola ki? Ya da Yaşamı Yeniden Gözden Geçirmek", s. 34

<sup>178</sup> Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, s. 22

bir üretim alanının yerini almıştır.

Başta televizyon olmak üzere kitle iletişim araçlarındaki yaygınlaşma, izleyiciyi eve döndürdüğü gibi, ana akım medyanın politik gündemin gerçeklerinden uzak oluşu, siyasi hareketin karikatürize edilişi, toplumu pasifize eden etkenlerden biri olmuştur. Diğer taraftan o güne kadar “mahrem” olanın, özel hayatın paylaşılabilir, açıklanabilir olması, dikkati bireysel olana çekmiş, kitlesel olandan uzaklaştırmıştır. Gürbilek, ilginin kamusal olandan özel olana kaymasının zaruri bir tarafı olduğundan bahseder;

*“80’lerdeki bu kaymanın; ilginin kamusal olandan özel olana kaymasının zorunlu bir tarafı var. Her baskı dönemi; sokağa, işyerine, siyasi örgüte uygulanan her baskı insanları ister istemez ‘iç’e kapanmaya; eve, kişiselliğe, yalnızlığa çekilmeye zorlar. Ama 80’lerin farkı da burada: Bu döneme damgasını vuran, bu tür bir içe kapanma, bu tür bir geri çekilme, mahremiyete ya da şahsi olana çekilme değildi. Tersine, bir patlamaydı. Yakın zamana kadar mahrem kabul edilen birçok şeyin ‘dış’a açılmasıydı. Habere, enformasyona, görüntüye dönüşmesi, bir kamuoyu meselesi haline gelmesi, özel ile kamusal alanlar arasındaki ayrımın, ‘iç’ ile ‘dış’ arasındaki sınırın erimesi, özelliğin diliyle kamunun dilinin iç içe geçmesi, aradaki farkın belirsizleşmesiydi.”<sup>179</sup>*

Dolayısıyla kitleselleşmeden bireyselleşmeye yapılan geçiş, o güne kadar “mahrem”, “müstehcen” olanı da ortaya çıkardığı gibi şiddeti de olağan hale getirmiştir. Baudrillard bir katliam görüntüsüyle bir parfüm görüntüsünün izleyici saffında aynı etkiyi yarattığını savunur. Çünkü artık her ikisi de tüketim nesnesine dönüşmüştür. Burada en önemli gerekçe sistemin kendini koruyabilmesi ya da kendi içinde barındırdığı olumsuzlukların üstünü kapatabilmesidir. Baudrillard, kitle iletişim araçlarının varlığıyla mümkün hale gelen bu yeni simülasyon evreninde görünümlerin müstehcen olabileceğini savunur.

*“...görünümler müstehcen, ayartıcı olabilirler. Çünkü bu evrende geçerli olan hiçbir politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel ideolojik ahlak bulunmadığından sistem kendi varlığını (yani bu ahlaksız, müstehcen ancak ayartıcı görünümünü) koruyabilmek için*

<sup>179</sup> Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak**, 3. bs., İstanbul, Metis, 2001, s. 55  
gerçeklik evrenindeki gösterge simülasyon evreninde anlamını yitirerek sözde birer görüntüme dönüşürler. Adanır, s. 16

*herkesin ahlaksızlaşması, müstehcenleşmesi (ve öyleyse ayartıcı olmasına) çanak tutacaktır. Kitle ileti(ş)m araçları bunun için vardır.”<sup>180</sup>*

Tüm bu deneyimler, apolitizasyon sürecini getirdiği gibi kitlesel hareketleri asimile etmiş, bireysel hayatların görünümünü ön plana çıkarmıştır. Bireysel hayatların, kendilerine özgü bireysel hikâyelerinin, genele, toplumsal yapıya dokunabilecek uçları kesilmiş böylece de kitlesel olan ayrıştırılmıştır. Bu apolitizasyon sürecinde hem kitle iletişim araçları hem de zaman zaman sinema kullanılmıştır.

Övgü Gökçe, 1980’lerin sinemasının, Türk sinema tarihinin tümü içerisinde problemlili bir dönem olarak değerlendirildiğini, hem kültürel hem de toplumsal ve estetik yönüyle bir tükeniş, gerileme olarak tarif edildiğini söylemektedir; “çekilen filmlerin, kendi kültürel / tarihsel bağlamıyla, darbe sonrası Türkiye’si ile kurduğu ilişkide, meydan okuyan, o kültürel alanı eleştirel bir şekilde değerlendiren, muhalif ya da yenilikçi bir değer taşımadığı düşüncesi bu dönemi değerlendiren pek çok söylemin bir ögesi olarak göze çarpıyordu.”<sup>181</sup> Türk sinemasının bu döneme dair algısı, hemen hemen 90’ların ikinci yarısına kadar değişmemiştir. Bu yıllar boyunca Atıf Yılmaz, Ertem Eğilmez, Nesli Çölgeçen, Şerif Gören, Zeki Ökten, Ömer Kavur, Nisan Akman, Mahinur Ergün, Tunç Başaran gibi sayılabilecek birçok isim, film üretimine ve yeni arayışlara devam etmişse de izleyici bu dönemde özellikle Türk sinemasından uzaklaşmıştır. Televizyonun tüm bu sosyal değişimin hatta sosyal hayatın da en etkili aracı olması sinemanın etkisini kaybettirdiği gibi Hollywood’un hemen hemen bütün ülkelerin sinema salonlarına yerleşmesi halihazırda zayıflamış olan Türk sinemasının tüm kaynağını kaybetmesine neden olmuştur. Kişisel bazı arayışların, denemelerin yapıldığı söylenebilirse de 1980’li yıllar genel anlamda Türk sinemasından uzaklaşılacak bir dönem olarak tarif edilebilir. Diğer yandan toplumun geneli üzerinde etkili olan apolitizasyon sürecinin sonuçları, bu dönemin sinemasının politik, eleştirel ya da toplumsal boyutunda neredeyse tamamen etkisini kaybetmiş bireyin ön plana çıktığı filmlerde toplumsal olanın kitlesel görünümü hemen hemen

<sup>180</sup> Adanır, **Kültür, Politika ve Sinema**, s. 16

<sup>181</sup> Övgü Gökçe, “Seksenlerin Türk Sinemasına Bir Bakış: Görünmeyeni Görünür Kılmak”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1**, Ed. Esra Özcan ve Deniz Bayraktar, İstanbul, Bağlam, 2004, s. 247



hiç ele alınmaz olmuştur.

1990'ların sinema anlayışına gelirken, gerçekçiliğin bu sefer başka bir formda tekrar doğduğu, eskiden bugüne izlediği yolun sineması anlayışının sentezine ulaştığı söylenebilir. Bu anlamda 1990'ların gerçekçi sineması, 80'lerin bireyci anlayışını devam ettirmişse de, bireyin derinlikli görünümünü ortaya koymak ve toplumun gerçeğini bireyin gerçeği üzerinden anlatmak farkına sahip olmuştur denebilir. Bu noktada tartışılması gereken, bu yeni dil ve söylemin hangi kodlarla işlediği ve hangi kaynaktan beslendiği olmalıdır.

### 3. 1990’LARIN İKİNCİ YARISINDAN SONRA DEĞİŞEN DİLİ VE SÖYLEMİ İLE TÜRK SİNEMASINDA GERÇEKÇİLİK

#### 3.1 1990’lı Yıllarda Toplumsal Yapıda Meydana Gelen Politik ve Sosyo- Ekonomik Değişim

1983 yılının Mayıs ayında ihtilali yapan yönetim tarafından siyasi partilerin kuruluşu serbest bırakılmıştır. Ancak yeni kurulacak bu partilerin izinleri MGK üyeleri tarafından denetlenebilecek gerektiğinde veto edilebilecek şekilde düzenlenmiştir. Siyasi hayatın denetim atında tutulduğu bu düzenin içinde, Türk siyasi hayatını ve hatta toplumsal hayatı uzun yıllar boyunca etkileyecek olan Anavatan Partisi, Turgut Özal liderliğinde siyasi hayata giriş yapmıştır. Tevfik Çavdar Anavatan Partisi’nin genel siyasetini şu şekilde açıklar;

*“ANAP’ın tek parti olarak iktidarda bulunduğu 1983-1991 yılları arasında 24 Ocak kararlarıyla temeli atılan liberal ekonomi politikalarını, aldığı kararlar ve uygulamalarla daha da ileri götürdüğünü bilmekteyiz... ANAP, ekonomideki sözde liberal tavrına karşı politik yaklaşımları olarak tutucu ve baskıcı bir yapıya sahipti. İktidarı döneminde Güneydoğu’daki silahlı mücadele daha da genişlemiş, hatta Kuzey Irak’a yönelik birkaç sınır ötesi askeri harekât düzenlenmişti.”<sup>182</sup>*

12 Eylül 1980 darbesinin getirdiği yeni düzen, etkisini 1990’lara dek göstereceği gibi, bazı sosyo-politik olay ve olguları da yerleşik hale getirmiştir. 12 Eylül darbesiyle başlayan sürecin öncelikli olarak ekonomik düzeni değiştirmesi devamında gelen birçok toplumsal-sosyal yapılanmayı etkilemiştir. Özellikle Turgut Özal’ın iradesiyle gündeme alınan 24 Ocak kararları, ekonomik birçok dengenin değişmesine neden olmuştur. 1983 seçimlerini takiben Anavatan Partisi’nin hükümet kurması ve uygulanan ekonomik programlar neticesinde yaşanan liberalizasyon ve dışa açılma süreci toplumsal birçok olguyu yerinden oynatmaya başlamıştı. 1991 yılı

---

<sup>182</sup> Çavdar, a.g.e., s.281

· Turgut Özal, Süleyman Demirel ve diğer sağ partilerin desteğiyle kurulmuş olan Adalet Partisi hükümetinde, Başbakanlık ve Devlet Planlama Teşkilatı müsteşarı olmuş ve 24 Ocak kararları olarak tarihe geçen ekonomik programı uygulamaya koymuştur.

ile birlikte, DYP, SHP ve CHP koalisyonlarının siyaset sahnesine çıkışı da yeni bir oluşumu meydana getirmiştir.

*“Türk toplumu 90’lı yıllara 80’li yıllarda başlayan değişimin mirasını üstlenerek girdi. Özal’ın 17 Nisan 1993 sabahı vefat etmesi 1980–1993 dönemindeki uygulamalardan vücut bulan ve iyiden iyiye kök salan yeni değer yargılarının toplum içinde edindikleri mevzilerde herhangi bir sarsıntıya yol açmadı... 80’li yıllarda topluma yerleşen yeni değer yargıları 90’larda herhangi bir erozyona uğramadı, tam aksine daha da kökleşti.”<sup>183</sup>*

1990’lı yıllar genel bir görünümle, yönetime geçen hükümetlerin kararlı bir politika izleyememesi, Türk siyasi hayatının istikrarsız bir görünüm sergilemesine neden olmuştur. Türkiye bu dönem boyunca uyguladıkları iç ve dış politikalarda sorunlu bir çizgi izlemişlerdir. Dış ilişkilerde destek bulamayan ülke koşullarına iç dinamiklerdeki dengesizliklerde eklenmiştir. “Siyasi partilerin sayısının çokluğu ve hiçbirinin çoğunluğu ele geçirememesi yüzünden hükümetler kırılgan koalisyonlara dayanıyor ve kararlı adımlar atamamasından”<sup>184</sup> kaynaklanmıştır. Diğer tarafta ekonomik dengesizlikler, enflasyon oranlarındaki önu alınamaz artışlar sosyal yapıda da sarsıntılar meydana getirmiştir. 1990’lardan günümüze gelirken farklı birçok oluşum ülke gündemindeki yerini almış ve siyasi platformdaki farklılaşmalara neden olmuştur. Siyasi ortamdaki belirsizlikler ve kimi zaman meydana gelen kutuplaşmalar ülke içerisinde de birçok hoşnutsuzluk yaratmıştır. Ekonomik dengelerin bozulması ve çoğu zaman belirgin bir istikrarın sağlanamaması toplumsal yapıyı hatırı sayılır ölçüde etkilediği gibi değişimi yaratan tek unsur bu olmamıştır. Değişimi fitilleyen etkenlerin başında göç olgusunun varlığından da bahsedilebilir. Bu anlamda göç, 1950’li yıllar da gündeme gelmişse de, ilerleyen yıllarda, etkisini azaltmaksızın sürdürmüştür.

İç ve/veya dış göçün toplumsal alanda yarattığı problemlerin kaynağına

<sup>183</sup> Rıfat N. Bali, “80’li ve 90’lı Yılların Mirası”, **Birikim Dergisi**, Sayı:152-153, Ocak 2001, s.208

· Arap dünyası ile kurduğu bağda, Türkiye’nin batıya yakın durma çabası nedeniyle güvensizlikler meydana gelmiştir, diğer bir tarafta Rusya’nın jeo-politik konum nedeniyle Türkiye’yi rakip konumda tutması, ve Avrupa birliği ile kurulmaya çalışılan yakın ilişkilerde istikrar sağlayamaması Türkiye’yi desteksiz bırakmıştır. Çağlar Keyder, **İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında**, 2. bs., İstanbul, Metis, 2006, s. 28-29

<sup>184</sup> Keyder, a.g.e., s. 28

bakıldığında, kentteki yoksulluk ve yoksunlukların birçoğunun göç sonucu kentlere yığılan kalabalıkların ihtiyacının karşılanamıyor olmasında yatmaktadır. İşsizlik ve ekonomik sebepler, eğitimde yetersizlik gibi birçok sorunsal göçü doğururken, gelinen yerde yine aynı problemlerin bir ihtimal farklı şekilde meydana gelmesi hem toplum içinde bireyi hem de geniş kitleleri olumsuz yönde etkilemektedir. Göçün sebepleri arasında sayılabilecek etkenler arasında; köylünün kendi toprağına sahip olamaması, işsizlik gibi konular sayılabileceğı gibi zaman içerisinde, doğal afetlere veya kıtlığa bağılı ya da etnik unsurlar nedeniyle göç etme gibi yeni gerekçeler de göçün sebepleri olarak gösterilebilir.

Özellikle, 1990'lı yıllarda ki göç algısı, önceki yıllara göre belirgin bir değışim geçirmiştir. Ülkede toplumsal oluşumun, ekonominin “serbest piyasa ekonomisi”, “özelleştirme” gibi hedeflerle yeniden örgütlenmeye çalışılması yeni bir dönemin başlangıcı sayılmıştır. Bu arada modernleşmenin “küreselleşme” denilen süreçle algılanır oluşu, iletişim ve ulaşım koşullarının gelişimindeki süreklilik, bireysel yaşamın toplumsal yaşam karşısında öne çıkması toplumsal hareketliliğı daha da artırmıştır. Bu dönemde Türkiye’de iç göç siyasal nedenlerinde katkısıyla daha da yoğunlaşmış ve zorunlu göç bu yoğunluğun bir parçası olmuştur. Doğı ve Güneydoğı’dan hem can-mal güvenliğı olmadığı hem de şiddetin tırmanması nedeniyle hatırı sayılır bir nüfusun yer değıştirmesi sonucu önemli oranda bir nüfus, önce daha güvenli görünen civar illere, sonra da İstanbul, İzmir, Adana gibi kentlere göç ederek zaten var olan kentsel sorunların daha da yoğunlaşmasıyla sonuçlanmıştır.<sup>185</sup> Kısacası “1960’lı ve 70’li yıllarda kentin çekiciliğine kapılarak göç edenlerden farklı olarak, 80’li ve 1990’lı yıllarda göç edenleri Anadolu’daki ortamlarından koparan, temel olarak ekonomik ve politik krizler, özellikle de Güneydoğı ve Doğı’daki savaş olmuştur.”<sup>186</sup> Dolayısıyla 1990 ve devamındaki yıllarda göç olgusuna sebep oluşturan faktörlere bir yenisi daha eklenmiştir. Bu yeni sebep 1990’lı yılların kentsel yaşamını da ciddi ölçüde değıştiren bir süreç olma özelliğı kazanmış, Türkiye’nin hızlı bir kentleşme sürecine girmesi kaçınılmaz olmuştur. Ancak bu kentleşme hali diğere bazı batı ülkelerinde olduğu gibi sistematik

<sup>185</sup> Ahmet İçduygu ve Turgay Ünalın, **Türkiye’de İç Göç: Sorunsal Alanları ve Araştırma Yöntemleri**, İstanbul, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1998, s. 44

<sup>186</sup> Keyder, a.g.e., s. 189

ve düzenli bir ilerleyiş gösterememiştir. Bu nedenlerle Türkiye için yaşanan kentleşme, ağırlıklı olarak iç göçün etkili olduğu, çoğu zaman çarpık bir gecekondulaşma haliyle, dolayısıyla kentin belli bazı bölgelerinde yerleşmiş olan yeni bir alt-kültür, bir gecekondu kültürü ile beraber ilerlemiştir.

Gecekondulaşma kavramı göç ile beraber eş zamanlı bir gelişim göstermiş, 50’li yıllardan bu yana değişim hızını arttırarak gelmiştir. Sorunları ile birlikte genişleyen gecekondu bölgeleri 90’lı yılların en önemli sorunsalı haline gelmekle birlikte kendine has bir kültür de geliştirmiştir. “Bugün artık gecekondulaşmanın, kendine özgü kültürü, yapılaşması, sosyal, siyasal ve ekonomik ilişkileri vardır.”<sup>187</sup> Kendine kent alanları içinde ve bazen de dışında bir yaşam alanı oluşturan gecekondu bölgeleri, sistemin ve düzenin çarpıklığından, kentin karmaşasını etkileyen faktör oldukları kadar, ciddi biçimde etkilenen grup özelliği de taşımaktadırlar. Bu yönüyle gecekondu bölgeleri ve gecekondulaşma olgusu özellikle 80’ler ve 90’lardan günümüze kadarki süreçte, toplumsal değişimi anlamak için irdelenmesi gereken önemli konulardan biri haline gelmiştir.

“Gecekonduculuk” baştan beri çarpık kentleşme başlığı içinde anılmıştır. Sebep olarak; büyük kentlere göçün, sağlıklı bir istihdam, yani sanayi ve hizmet sektörü tarafından içine sindirilmediği için kentlerin eteklerinde çarpık kentleşme ve varoşlaşma, toplumda marjinalleşmeye yol açtığı düşünülebilir<sup>188</sup>. Gecekondu halkı büyük kent içinde genellikle marjinal bir alan meydana getirmektedir. Bunun nedeni ise yerli halkla bütünleşememe ve adaptasyon sorunudur. Özellikle gecekondu oluşumu ve büyük kentlerin varoşlarında bir yan kültür alanının oluşması “standart toplumla” bütünleşemedikleri için problemler alanına dönüşmektedir<sup>189</sup>. Ancak burada sadece göçmen grubun adaptasyon sorunu üzerinde durmak yanıltıcı olur. Daha öncede bahsettiğimiz gibi gelinen yerdeki halk bu yeni oluşuma çoğunlukla sıcak bakmamaktadır. Bu durum bir türlü bütünleşememe halini körükleyen en önemli etkendir. Bu nedenlerle 1950’lerde gündeme gelen gecekondu kavramı

<sup>187</sup> İlhan Azkan, **Ulusal Sorunlar ve Ekonomik Çözüm Yolları**, İstanbul, Ekin, 2001, s. 200

<sup>188</sup> Vehbi Bayhan, “Türkiye’de İç Göçler ve Anomik Kentleşme”, **II. Ulusal Sosyoloji Kongresi**, Toplum ve Göç, (20-22 Kasım 1996), Ankara, T.C. Başbakanlık DİE ve Sosyoloji Derneği Ortak Yayımları, s. 182

<sup>189</sup> Orhan Türkdoğan, **Türk Toplum Yapısı**, İstanbul, Çamlıca, 2003, s. 437

1990'lara geldiğinde “öteki” olmaya doğru evrilmiştir. 1990'lardan günümüze gelirken şekillendirdiği, etkilediği ve etkilendiği toplumsal dinamikler nedeniyle kentle, etkilendiği ve etkilediği, çift yönlü bir etkileşim içine girmektedir. Bu etkileşimin bir sonucu olarak doğan gecekondulaşma ya da “varoş” kavramları, özellikle 1990'lardan günümüze, Türkiye sosyo-kültürel yapısını ve iç dinamikleri önemli ölçüde farklılaştırmıştır. Bu durum son dönemlerdeki değişim sonucunda gecekondulu yerine kullanılan “varoş” sözcüğü ile şiddet arasındaki bağın kurulmasına da neden olmuştur. Gecekonduların zaman zaman içinde uğradıkları değişimlerden/dönüşümlerden dolayı geçerliliğini kaybettiği, içinin boşaldığı ve yerini alacak yeni kavramlara ihtiyaç duyulduğu günümüzde, varoş sözcüğü giderek artan bir biçimde gecekondular yerine kullanılmaya başlanmıştır. Varoşun şiddetin kol gezdiği, yasa dışı faaliyetlerin hâkim olduğu, toplumla bütünleşmek yerine topluma ve sisteme karşı bir duruşun üretildiği yerler olarak kurgulanması söz konusudur<sup>190</sup>. Bugün artık gecekondulaşmanın, kendine özgü kültürü, yapılaşması, sosyal, siyasal ve ekonomik ilişkileri vardır. Kendine kent alanları içinde ve bazen de dışında bir yaşam alanı oluşturan gecekondular bölgeleri, sistemin ve düzenin çarpıklığından, kentin karmaşasını etkileyen faktör oldukları kadar, ciddi biçimde etkilenen grup özelliği de taşımaktadırlar. Bu yönüyle gecekondular bölgeleri ve gecekondulaşma olgusu özellikle 90'lardan, günümüze kadar ki süreçte, toplumsal değişimi anlamak için irdelenmesi gereken önemli konulardan biri konumundadır.

Türkiye'nin 90'lı yıllara doğru gelirken yaşadığı değişim, geçmişin ve birçok toplumsal dinamik ve ideoloji için taşların yerinden oynadığı yıllar olmuştur. Hasan Bülent Kahraman, sınıfsal yapının belirginlik kazanması ve kitle iletişim araçlarındaki yoğunlaşmaya, toplumsal ve siyasal oluşumların da eklenmesiyle ortaya çıkan yeni kavramların, örneğin, arabesk kültür ve etnik kültür gibi yaklaşımların 1980'lerin ikinci yarısı itibarıyla gündeme geldiğini söylemektedir<sup>191</sup>. “1960'lardan 1970'lere arabesk, özellikle kentlerin marjinalinde ve taşrada yaşayan

---

<sup>190</sup> Zeliha Etöz, “Varoş: bir istila, bir tehdit”, **Birikim Dergisi**, Sayı, 132, s. 49

<sup>191</sup> Hasan Bülent Kahraman, **Beyazlar Kırılı**, 2. bs., İstanbul, Agora Kitaplığı, 2008, s. 16

alt-gelir gruplarının *hicranını* dile getiren”<sup>192</sup> arabesk kültürün bu denli yaygınlaşması ise öncelikle göç ve şehirde yaşanan bu yeni karşılaşmanın yarattığı duygu durumuyla ilintilendirilebilir. Kahraman, arabesk kültürün Türk toplumunun belli dönüşümlerinin neticesinde doğduğunu ifade etmektedir.

*“Arabesk kültür, Türk toplumunda, burjuvazinin egemen sınıf olma yolundaki evrimini tamamlamasından ve şehirleşmenin, bu arada sanayileşmenin kırsal kesimi çözmesinden sonra doğmuştur. Kentli ve köylü olmayan insanın yaşadığı boşluğu doldurması amacıyla ürettiği bir kültürdür.”*<sup>193</sup>

Bu arafta olma hali, geçiş dönemi hissiyatı arabesk kültürün, şehre yeni gelen ve burada kalan ancak şehrin ana damarı içinde yer alma yaygınlığına sahip olamadan şehrin çeperinde yaşama ve orada kendi kültürünü geliştirme güdüsünü yaratmıştır. Nurdan Gürbilek, arabesk kültürün, şehre yeni gelenin önceki ve bugünkü kültürünü uzlaştırdığından bahseder. Arabesk kültür “hem o hem ötekidir. Aynı zamanda onu geldiği yerden de, kaldığı yerden de ayıran, önceki kültüründen koptuğu, yeni tanıştığı kültüre direndiği yer”<sup>194</sup> olarak tarif edilebilir. Toplumsal bu farklılaşma ve göçün sonucu ‘öteki’ olmaya doğru giden evrimleşme, arabeskin izlerini geçmiş yıllardan 1990’lar ve sonrasına kadar taşımıştır. Bu yönüyle göçün oluşturduğu ve zaman içinde farklı biçimlere soktuğu kentsel alanın birazda dışarıda kalmış alanlarına seslenen arabesk müzik, 1990’lı yılların ortalarında, “Türk toplumunda hayatın her alanını mustarip eden genel bir rahatsızlığı betimleyen ve saptayan kapsayıcı bir terim haline gelmiştir: arabesk demokrasi, arabesk ekonomi, arabesk politikacılar, vb. bütün bu alanlarda sorun, ‘ne o, ne de o’ diye tanımlanabilecek bir belirsizlik ve yozlaşma durumudur.”<sup>195</sup> Arabesk kültürün kendisinde bulunan bu belirsizlik hali, 60’lardan gelen, 80’lerden geçen (12 Eylül darbesinin yarattığı atmosferinde etkisiyle) ve 1990’lı yıllara gelirken artış göstermiş olan toplumsal zemindeki kaygınlıkla ilintilendirilebilir. Hem ekonomik hem siyasi hem de toplumsal birçok dinamiğin hemen hiç durmaksızın yer değiştirdiği ve iyileştirilmiş, standart bir çizgiye ulaşılamayan bu yıllar boyunca, değişimden en çok

---

<sup>192</sup> Oktay, a.g.e., s. 300

<sup>193</sup> Kahraman, a.g.e., s. 16

<sup>194</sup> Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak**, s. 35

<sup>195</sup> Keyder, a.g.e., s.135.

payını alan kesim alt-gelir düzeyine sahip özellikle de kentin dışına doğru genişleyen, sosyal yapı itibariyle de belirgin bir çeşitlilik taşıyan bölgeler ve onların yarattığı kültürel yapı olmuştur.

Nurdan Gürbilek'in 1980'lerin ikinci yarısına ait yaptığı yorum, 1990'lı yıllara doğru devam ettirilebilir. Gürbilek, 80'lerin ikinci yarısından itibaren en çok şikâyet edilen konunun büyük şehirlerin istilası olduğu, gecekonduların bölgeyi nedeniyle İstanbul'un elden gittiği, 70'lerde gündeme gelmiş olmasına rağmen arabesk müziğin "kültürsüzlükle" eş değer sayıldığını söylemektedir. Bu bakış açısı 90'lı yıllar boyunca da devam etmiş, şehir kendisine eklenen yeni oluşumlarla büyümeye, kimlik-etnik kimlik kavramları gündemde yer işgal etmeye, yeni siyasi oluşumlar görünür olmaya başlamıştır.

Değişimin temel oluşturduğu 1990'lı yıllar, gerçeğin bir realite ürünü olarak ortaya konduğu yıllar olmuştur. Nilüfer Göle, "Türkiye 1990'lı yıllarda yaşamı, gerçekliği 'olduğu gibi', en çıplak haliyle yakalamaya girişmiştir" demektir. Bu bir anlamda belgesel gerçekliğe eş düşmez. Bu noktada kastedilen gerçekliğin, "olduğu gibi" verilme hali, medyanın ve aslında televizyonun eşliğinde, hayatın şiddetini dile getirme, daha da önemlisi önceki yılların mahremiyetinden sıyrılıp, "sınır tanımaz bir teşhirciliğe" doğru gidilmiştir.<sup>196</sup> Böylece gerçeğin olduğu gibi görünmesinden çok şiddetin tacizkâr realitesine başvurulmuştur. 80'lerin devamında ortaya çıkan özel hayatın her fırsatta ortaya konma hali bu sefer 90'larda şiddetin ve itirafın reality-show'lar aracılığıyla anlatılması durumuna dönüşmüştür. Bu durum, çeşitli gerçekçilik girişimleri ya da denemeleri olarak değerlendirilebileceği gibi başarısız olmuş bazı girişimler olarak da görülebilir.

Ancak bu durum, özel hayatın ya da şiddetin engel tanımaksızın en ortada, en görünür biçimde ve tabi ki medya aracılığıyla yansıtılması diğer yandan toplumsal

---

· Çavdar tarafından "İslami Hareket" olarak adlandırılan bu yeni siyasi oluşum, temelleri 80'lerde atılmaya başlanan ancak 2000'lerde yaygınlık bakımından görünür olan Fazilet Parti'sinin yasaklanması sonrasında kurulan Saadet partisinin mirasını devir alacak AKP olmuştur. "Saadet partisinden ayrılan milletvekilleri ve yeni katılımlarla oluşan kurucular kurulu Adalet ve Kalkınma Partisi'nin temelini attı. Tayip Erdoğan genel başkan seçildi. Bu parti, ilk söylemleri itibariyle köktenci olmaktan ziyade ılımlı bir merkez-sağ partisi olma görünümü verdi." Çavdar, s. 352-353

<sup>196</sup> Nilüfer Göle, **Melez Desenler**, 4. bs., İstanbul, Metis, 2011, s. 9



“oyalama” unsuru olarak da kullanılmış, gündemin “popülerleşmesi” bireyin dikkatini dağıtıcı unsur görevi de görmüştür.

Yine de 90’lı yıllar, çok-sesliliğin yaşanmaya başladığı, Türkiye’nin konuşulana çok önemsemeyen, konuşabilme haline kavuştuğu yıllar olmuştur. Göle, bu durumun armonik bir hal alamamasına rağmen, toplumsal anlatı açısından kayda değer bir değişim olduğunu söylemektedir.

*“Kameralar artık devleti, daha az, hayatı daha çok kovalamakta, yakın görüntü üzerine çalışmaktadırlar. Bir yandan da konuşulmaz olanlar seslendirildikçe, görünmez görüntülendikçe, tabular yıkılmakta, yasaklar kalkmakta ve birbirini dışlayan birbirine yabancı kesimler bir araya gelmektedirler. Ancak bu bir aradalık henüz ayrı ayrı çıkan seslere, notalara yeni bir harmoni kazandırmamıştır. Herkes, her kesim kendi kendine konuşmakta ama Türkiye bir arada konuşamamaktadır.”<sup>197</sup>*

Bu etki altında Türkiye bir yandan gündelik hayatların peşine takılırken diğer yandan şiddetin, reality-showlar aracılığıyla, gerçeği temsil ettiği varsayılırken diğer yandan da acemice de olsa konuşmaya, kendini anlatmaya, dile getirmeye başlamış olduğu da düşünülebilir. Konuşamama hali, “bastırılmış olanın geri dönüşü” biçiminde öncelikle bir mana ve uyum içermeden çok fazla ve yüksek sesle konuşma haline dönüşmüştür denilebilir.

Nurdan Gürbilek, 1980’li yılları tanımlarken bu ikililikten bahsetmektedir. 80’leri önceki dönemden ayıran etkeninin, baskının karşıtıyla birlikte var olması olduğunu söylemektedir;

*“80’ler bir yandan bu toplumda yaşanmış en sert baskı dönemi, devlet şiddetinin kendisini en çıplak biçimde hissettirdiği dönemdi, ama bir yandan da kültürel çoğullaşmayı, bugüne kadar bütünsel ideolojiler içinde hapis kalmış kültürel*

---

<sup>197</sup> Göle, a.g.e., s. 9

Nurdan Gürbilek, “bastırılmış olanın geri dönüşü” durumunu toplumun bugüne kadar ürettiği modern kimliğe yönelik tepkiyi anlatmak için kullanmaktadır ancak bu metinde kullanılan haliyle bastırılmış olanın geri dönmesi 80 öncesi politik dışavurumun 12 Eylül darbesi ile susturulduğu ancak 90’lara gelirken farklı temayüllere sahip olsa da tekrardan dile getirebilme, anlatabilme halinin mümkün olabildiğine atıf yapılmaktadır. Geri dönüşün bazı farklılıkları içermesini Gürbilek, geri dönenin hiçbir zaman bastırılmış olanın kendisi olmayacağını, geri dönerken taşıdığı vaadi de kaybettiğini tam aksine daha çıplak bir öfkeyle dönüş yapacağını söylemektedir. “Söz”deki harmoninin ya da mananın eksikliğini de buna bağlayabiliriz. Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak**, s. 107

*kimliklerin serbest kalmasını da beraberinde getirdi. Daha önce ancak siyasi tasarılar içinde var olabilen, bu tasarıların diline tabi olan kültürel talepler, kendilerin, ifade imkanını ancak 80'lerde bulabildiler. Gelişim dinamikleri ne kadar farklı olursa olsun, Kürtlerin, kadınların, eşcinsellerin kendi söylemlerini oluşturmaları, kamuoyunda kendi adlarıyla var olmaları, kendi popüler dillerini aramaları ancak bu dönemde mümkün oldu.”<sup>198</sup>*

Gürbilek, 80'ler ve sonrası için böylesi bir ayırım yaparken bunun sosyalist hareketin 12 Eylül sonrasında güç kaybetmesine bağlamaktadır. Siyasetin etkisini kaybetmesinin dikkatin kültürel alanlara kaymasıyla sonuçlandığını, 80 öncesinde kendilerini siyasi oluşumlar içinde temsil eden bireylerin şimdi kimlikler etrafında temsil etmeye başladığını söylemektedir. Bu temsil şekli marjinal veya değil, aidiyet oluşturan kimlik kavramının gündeme gelmesine ve siyasi temsilin yerini kimlik temsiline bırakmasını neden olmuştur denebilir.

Bu noktada içeriğine çok bakılmaksızın, birçok seslilikten bahsedilebilir. Türkiye'nin en temel hedeflerinden olan batılılaşma arzusu, göçün yarattığı varoş bölgeler ve zaman içerisinde kentin genel kültürü içinde baskılanan bir arabesk kültüre geçişle birlikte etkisini kaybetmiş, doğru bir değerlendirme, gerçekçi bir yaklaşım içinde ele alınamadığı için yerel ve kültürel dokuya yeterince nüfus edememiş böylece yerleşik toplumsal-kültürel dinamikler dikkate alınmadığı içinde varlık gösterememiştir. Türkiye'nin 90'lı yıllarında yaşanan değişimin genel hatları kabaca bu yönde olmuştur. Batılılaşma projesi toplumun geneline nüfus edememiş, yerel unsurlar fırsat buldukça, toplum hareket ettikçe ortaya çıkan yeni dinamiklerin etkisiyle, oldukları yerden yüzeye doğru çıkmış ve planlanan toplumsal evrimin yönünü değiştirmişlerdir. Tam da burada var olan bütün bu yerel ve kültürel özelliklerin yanında küreselleşen dünya düzeninin ve “önü alınamaz” enformasyon paylaşımının, bu dönüşümdeki etkisi önemli olmuştur.

1990'lı yıllara gelindiğinde Türkiye, siyasi, toplumsal, sosyolojik, ekonomik birçok noktada oldukça fazla değerini değiştirmiştir. 12 Eylül 1980 darbesinin ve 1982 Anayasasının yarattığı baskıcı düzene karşın 90'lı yıllar, farklı birçok sesin bu

---

<sup>198</sup> Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak**, s. 102

sefer daha öncekinde farklı temsillerle dile gelmeye başladığı, göç ve gecekondulaşmanın büyükşehri dönüştürdüğü, yeni politik oluşumların gündeme geldiği ya da güçlendiği, batılılaşma çabasının teklediği ancak buna karşın yerel öğelerin görünür olmaya başladığı, enformasyon akışının baş döndürücü bir noktaya geldiği ve popüler kültürün iyiden iyiye gündelik hayatın içine işlediği 1990'lı yıllar birçok problemi ve daha da önemlisi değişim sancısının da yaşandığı ancak birçok noktada baskının, baskıcı uygulamaların hafiflemeye başladığı yıllar olarak görünebilir. Bu durum bir gelişme hali olarak görülse bile yenelleştirme yapmak konusunda zorluklar yaşanabilir. Yine de bu dönemi demokratikleşme isteğinin arttığı, politik söylemin güç kaybettiği ancak birbirinden farklı kimliklerin, kendi kimliklerini temsil sürecinde taleplerde bulunduğu bir süreç olarak görülebilir. Bu temsil talepleri ise medya da ya da sanatın birçok alanında söz söyleme imkanı bulduğu gibi sinemaya da yansımıştır. Bu anlamda ülkenin hemen tüm değişiminin izlerini, 1990'ların ikinci yarısından itibaren yeni bir söylem geliştiren Türk sinemasında da görmek mümkün olmuştur.

### **3.2 Değişimin Etkisi Altında Türk Sinemasının Yeni İfade Şekli**

1990'lı yıllar; göç, gecekondulaşma, arabesk anlayışın yaygınlık göstermesi, küreselleşme ve buna bağlı yaşanan kimlik sorunsalı kısacası Türkiye'de yaşanan bu toplumsal dönüşüm, hem bireyi ve toplumu hem de sinemayı başka bir forma sokmuş, yerleşik değerleri yerinden oynamıştır. Diğer taraftan Amerikan sinemasının baskıcı varlığı Türk sinemasını tehdit eden unsurların yanına yerleşmiştir. Depolitizasyon sürecinin sonucu olarak ülke sorunlarından uzak kalmış, küreselleşmenin doğurduğu deformasyona maruz kalan toplumun varlığı, artışta olan özel radyo ve televizyonlar, tüketim kalıpları çehresini değiştiren bir ülkede sağlıklı bir değişime imkân vermemiştir. Bu kültürel yabancılaşma ve değerlerin yitirilmesi standartlaşmayı getirememiştir.

Diğer yandan bu yıllar cinselliğin hemen her yerde seyredilebilir hale geldiği yıllardır. Bir süre önce sadece sinemaya özgü cinsellik deneyimleri, 90'lı yıllara gelindiğinde televizyonlar aracılığıyla daha mahreme girmek mümkün hale gelmiştir.

*“Genelevlerde, porno filmler gösteren sinemaların arka koltuklarında yaşanan cinselliğin dünyası ile cinsler arası ilişkilerin, dokunmayı yasaklayan katı kuralların yönlendirildiği ‘kamusal’ dünya arasında var olan kültürel sınırların sağlamlığı, cinselliğin yaygın düzeyde seyredilebilir hale gelmesiyle parçalanmıştır.”<sup>199</sup>*

Böylece Türk sinemasına bir süreliğine gelir sağlayan bir kapı olan “seks furyası” dönemi kapanmış, toplumsal bir dışavurum aracı olarak görülen ve aileyi de sinemaya çekmeyi başaran Yeşilçam sineması ise hem sinemaları kaplayan seks filmlerinin etkisiyle hem de televizyonun sinemanın yerini almış olması nedeniyle ölümünü çoktan ilan etmiştir. Böylece Türk sineması 1990’lı yıllara gelindiğinde öncelikle niceliksel olarak film üretim miktarını neredeyse sıfırlayacak kadar düşürmüştür. Bu gerilemenin yerini ise Amerikan sinemasının baskın yüzü olan Hollywood sineması almış, vizyon filmlerinin hemen tamamını çeşitli türlerde ki Hollywood filmleri oluşturmuştur. Ancak burada önemli olan nokta gösterimde olan Hollywood filmlerinin niceliksel baskısı değil, Amerikan sinemasının kültürel yayılmacı anlayışı daha etkili olmuştur.

*“Amerikan majörleri, Türkiye’de film gösterim süreçlerini ve sinema salonlarını köklü olarak yeniden yapılandırdılar. Dolayısıyla bu anlayış gösterim süreci kadar, filmlerin seyirci tarafından alımlanmasını, eleştirmenlerin filmlerle kurdukları ilişkileri ve sektör/basın içindeki konumlarını, filmler ile medyanın arasındaki ilişkileri, toplumun tarih duygusunu, izleyicinin film ile sanatçı arasında kurduğu ilişkiyi... etkilemiştir. Bu yeni anlam içinde, Türkiye’de yerli film ya da ulusal film kavramının ‘ağırlığını ve değerini’ değiştirmiştir. Türkiye’de sinema büyük oranda yeniden yapılanmak durumunda kalmıştır.”<sup>200</sup>*

Zahit Atam bu yolla Türk sineması izleyicisinin film izleme pratiğinde değişiklikler meydana geldiğini, “sanat sineması” olarak tariflenebilecek bir sinema dilinden, izleyiciyi uzaklaştırdığını söylemektedir. Diğer yandan Hollywood sinemasının stereotipik hikâye kurulumu Yeşilçam sinemasının yerini aldığı gibi teknik donanımı kuvvetli bir sinemaya sahip olması da gişe de açık fark üstünlüğe neden olmuştur. Bu nedenlerle Türk sineması 90’lı yıllara gelirken ve devamında

---

<sup>199</sup> Keyder, a.g.e., s.138.

<sup>200</sup> Zahit Atam, **Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması**, İstanbul, Cadde, 2011, s. 82

ciddi bir kriz içine girmiş, nitelikli film üretimi kendisini neredeyse bitirecek kadar az sayıda kalmıştır. Sonuç olarak 50'liler de başlayan popüler sinema-Yeşilçam sinema geleneği, 60 ve 70'li yılların ortalarına kadar gücünü devam ettirmişse de 1970'lerin sonlarına doğru, yapımcılık anlayışının sadece kar etme amaçlı görülmesi, sinemayı endüstri haline getirmek konusunda kullanılmamış olması, televizyonun zor durumda olan sinemanın yerine sahip çıkmış olması ve bahsi geçen siyasi bazı çıkmazlar nedeniyle Türk sineması ciddi bir kriz içine girmiştir. "Türk sinemasında 1970'lerin sonlarında başlayan kriz, 1980'ler boyunca devam etmiş, 1990'ların başına gelindiğindeyse sinema sektöründe bir çöküşten söz edilebilecek ölçüde derinleşmiştir."<sup>201</sup>

Türk sinemasının bu yıllar içinde öne çıkmış olan diğer bir yönü ise bir önceki bölümde detaylı biçimde incelendiği üzere toplumsal birçok dönüşümün meydana geldiği yıllar olmasıdır. Göç, gecekondulaşma, arabesk kültürü, devamında gelen küreselleşme ve aidiyet, etnik kimlik anlayışlarındaki değişimler, bu yıllar itibariyle farklılaşarak değişim geçiren ve etkilerini günümüze kadar sürdüren kavramlar olmuşlardır. "1990'lar Türkiye'sinde yaşanan bu köklü toplumsal dönüşüm süreci ve beraberinde gelen kimlik ve aidiyet krizi, tahripkâr sonuçları olan bir dizi toplumsal sarsıntıyı, altüst oluşu da beraberinde getirmiştir."<sup>202</sup> Özellikle son yıllarda sık sık bahsi geçen küreselleşme, aidiyet, etnik kimlik kavramları sinemaya malzeme-kaynak oluşturmuş böylece Türk sineması özellikle 90'ların yarısından itibaren kimlik meselesini, aidiyet-ait olma halini konu edinmiştir.

*"Geçtiğimiz on yılda ortaya çıkan yeni Türk sinemasının temel sorunsalını, 1990'lar Türkiye'sinde kimlik ve aidiyet konularında yaşanan kriz oluşturmaktadır. 1990'lar, Türkiye toplumunun küreselleşme süreçlerine hızla eklemlendiği, ekonomik, toplumsal ve kültürel alanlardaki yerleşik değerlerin büyük oranda yerinden oynadığı, modernleşme projesinin temel yapı taşlarının sorgulandığı bir dönem olmuştur... Bu çerçevede 'yeni Türk sineması', 1990'lardan bu yana Türkiye'de giderek belirginleşen kimlik ve aidiyet krizini farklı sinemasal, felsefi ve ideolojik tavır alışlar*

---

<sup>201</sup> Suner, **Hayalet Ev**, s. 31

<sup>202</sup> Asuman Suner, "Masum ve Mahsun: 1990'lar Korku Sineması", Ed. Deniz Bayraktar, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler: 4**, İstanbul, Bağlam, 2004, s. 262

*çerçevesinde gündeme getiren ve tartışan bir sinemadır.*"<sup>203</sup>

1990'ların ilk yarısında ise yine bireysel hikâyeleri, dünyaları anlatmak isteyen yönetmenler varlıklarını devam ettirmişlerdir. Diğer taraftan örneğin Atıf Yılmaz'ın *Düş Gezginleri* ve *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* filmlerinde olduğu gibi marjinal vurguların da sinemada alanını genişlettiği görülebilir. Diğer yandan Yavuz Özkan, İrfan Tözüm ve Ali Özgentürk'ün bazı hikâyeleri de bu bireysel vurguya örnek olarak gösterilebilir. 1990'lı yıllar itibariyle bir başka yönelim, Hollywood üslubuna yaklaşan, Sinan Çetin ve Mustafa Altıoklar gibi yönetmenlerin gişe başarısına dayalı, o gün için nispeten büyük bütçelerle çekilmiş filmlerinde görülebilir. Bu nedenlerle Türk sinemasının bu değişimi iki yönlü değerlendirilmektedir. Asuman Suner, Türk sinemasının bu kırılmasına, bir yanda Yavuz Turgul'un büyük bütçeli, bol tanıtımlı ve bol gişeli popüler sinema örneği olan *Eşkiya* (1996) filmini gösterirken diğer kanatta da Türk sinemasının yeni dilini ve söylemini oluşturacak olan Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* (1996) filmini gösterir. Bu başlangıcın ardından bol gişeli popüler sinema kanadını devam ettirecek olan Yılmaz Erdoğan, Ömer Faruk Sorak, Çağan Irmak, Sinan Çetin, Yağmur-Durul Taylan gibi isimleri getirmektedir. Diğer yönden ise ilk filmleri ile tarzlarını ortaya koyan ve duruşları ile 'bağımsız' olarak nitelendirilebilecek yönetmenler, 1990'ların yeni sinema dilinin ve söyleminin şekillenmesinde önem teşkil etmişlerdir. Uluslararası film festivallerinde önemli ödüllere de sahip olan, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenler toplumun içindeki bireyi inceleyen, sıradan insanın sunumunu yapan ve bir anlamda gerçekliği yeniden üreten filmler yapmışlardır. Oyuncu kadrolarını genellikle amatör ya da tanınmamış kişilerden oluşturan, düşük bütçeli bu filmler, genellikle minimalist bir yaklaşım içerisinde olmuşlardır. Çalışmanın temel amacı ise oluşturulan bu yeni gerçekçi dil ve söylemin hangi kodlara sahip olduğu ve hangi filmler çevresinde gerçekleştiğinin tespit edilmesi olacaktır. Bu minimalist dile eşlik eden diğer bir eğilim de, Türk sinemasındaki politik vurgudur. Asuman Suner önceki dönemle farklılık arz eden ve "yeni politik sinema" olarak adlandırdığı yeni bir eğilimden bahseder. Önceki dönem ile arasında oluşan fark ise politik eleştirinin temeline aidiyet ve kimlik sorunsalının

<sup>203</sup> Suner, "Masum ve Mahsun: 1990'lar Korku Sineması", s. 257

oturmuş olmasıdır.

*“Bir yere ve topluluğa ait olma duygusunun zedelendiği, kırıldığı, giderek onulmaz biçimde parçalandığı durumlara odaklanan bu filmler, olaylara nesnel ve dışarıdan bir gözle bakan bir temsil anlayışı yerine, öznelliği, öznel algı ve deneyime vurgu yaparlar. Bu bağlamda yeni politik filmlerin en önemli ortak noktası, “ulusal aidiyet” meselesinin belki Türk sinema tarihinde hiç olmadığı şekilde sorunsallaştırılmalarıdır.”<sup>204</sup>*

Türk sinemasının politik tavrı, hemen hemen kendi özgün sinema dilini kavuştuğu yıllardan bu yana kendi içinde barındırdığı bir unsur olmuştur. Zaman zaman devrimci unsurlar taşımış zaman zamansa toplumsal eleştiriye yaklaşmış olan bu eğilim, Türk sinemasının yeni dil ve söyleminin oturduğu yıllar içinde form değiştirmiş ve yeni temsillere sahip olmuştur. Suner’in de altını çizdiği üzere politik vurgu kitlesel, toplumsal genel bir temsil anlayışından çok, birey ve bireyin kimlik sorunsalı üzerinden anlatım bulmuştur.

Zahit Atam ise “Yeni Türkiye Sineması” olarak adlandırdığı bu yeni dönemi Zeki Demirkubuz’un C Blok (1994) ve Yeşim Ustaoglu’nun İz (1994) filmleri ile 1994 yılında başlatmıştır.

*“Ben ‘Yeni Türk Sineması’nın 1994 yılında Zeki Demirkubuz’un C Blok’u, Yeşim Ustaoglu’nun İz’i bir yıl sonra da Nuri Bilge Ceylan’ın Koza filmi ile başladığını düşünüyorum. Çünkü tarihsel olarak baktığınızda Yeşilçam tarzı üretim modeli aşağı yukarı 1988-89 yıllarında sona eriyor. Ondan sonra yeni bir üretim modeli gerçekleşiyor ve sermaye kendisini sıfırdan, yeniden inşa ediyor. Ayrıca bugün Türk sineması hem estetik hem teknik hem siyasi hem de dünya görüşü olarak ele aldığı toplumu yansıtma açısından da farklı bir söyleme girmiş durumda.”<sup>205</sup>*

Bu noktada Türk sinemasının bu yeni yüzünü tanımlayacak ve Zahit Atam için “Yeni Türkiye Sineması”, Asuman Suner için “Yeni Türk Sineması” ya da “Yeni Dalga Türk Sineması” başlıklarını açtıran unsurların neler olduğuna bakmak gerekebilir. Zahit Atam, Türk sinemasının bu yeni dönemini önceki dönemden

<sup>204</sup> Suner, **Hayalet Ev**, s. 256-257

<sup>205</sup> Panel: “Türk Sineması Nereye?”, Bilim ve Sanat Vakfı, 5 Aralık 2009, **Hayal Perdesi**, Ocak-Şubat 2010, s. 65

ayırırken bazı farklılıklar ortaya koymaktadır. Bunlardan ilki, izleyici sayısında ki düzenli sayılabilecek artıştır. Atam özellikle son beş yıllık dönemde izleyici sayısının ciddi bir istikrara kavuştuğunu söylemektedir. Bu noktada daha da önemli olan izleyicinin sinemaya gitmesinden çok özellikle yerli yapımlara gitmesidir. İkinci unsur sinema yazınında ki gelişmedir. Yine bu dönemde sinema dergileri önemli ölçüde artmış özellikle akademik eleştiri önem kazanmıştır. Bu durum dairesel bir gelişme çizgisi izler. Sinema yazınının kuvvetlenmesi sinema üretimini etkileyeceği gibi, sinemanın nitelikli üretimindeki artışta sinema yazınıni beslemektedir. Diğer yandan sinema eğitime verilen önem, talebin artışı yeni bir sinemacı kuşağını ortaya çıkarmıştır. Özellikle uluslararası festivallerde alınan ödüllerin artış göstermesi Türk sinemasının bir yönünün de festival filmleri başlığı altında değerlendirilebilecek şekilde gelişmesi ile sonuçlanmıştır. Yapımcılık anlayışındaki değişim diğer önemli konudur. Bu dönemde Yeşilçam sineması usulü klasik yapımcılık anlayışı terk edilmiş onun yerine uygulayıcı yapımcı ya da yürütücü yapımcı anlayışı ile sinemanın üretim sürecinin tamamen içinde olan sektörden kişilerin yer aldığı bir yapımcılık sistemi getirilmiştir. Bu yeni sistem belki de Türk sinemasının değişimini destekleyen en önemli unsurlar arasında sayılabilir. Önemszenmesi gereken son belirleyici etken ise Atam’ın da önemle altını çizdiği gerçekçilik vurgusu olmalıdır. Zahit Atam, “sinema sanatımız geçmişin hiçbir döneminde olmadığı denli, ‘gerçekçilik’ ile barışmıştır”<sup>206</sup> derken Türk sinemasının daha öncekine benzemez şekilde gerçekçi dili ve söylemi geliştirdiği vurgusunu yapmaktadır.

Asuman Suner ise “yeni Türk sineması” ve “yeni dalga” kavramlarıyla Türk sinemasının yeni döneminin başlangıcını yaptığı gibi “Yeni Türk sineması”nın başlangıcına 1990’lı yıllarda ilk filmlerini çekmiş olan yeni bir yönetmenler kuşağını koymaktadır. Ayrıca “yeni dalga” tanımlaması ile de genellikle alternatif bir hareket için kullanılsa da ve bu nedenle de Türk sinemasının “sanatsal” kanadına daha uygun düştüğünü düşünse de popüler sinema anlayışının da önceki dönemle önemli kopuşlar yaşamış ve bu nedenle yenilikçi bir üslup benimsemiş olması nedeniyle de

---

<sup>206</sup> Atam, **Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması**, s. 84



bu tanımlamayı her iki yönde de kullanmaktadır.<sup>207</sup>

Türk sinemasının bu yeni oluşumu; teknik, politik, ekonomik, toplumsal, estetik gibi birçok yönden önemli değişimlere sahne olmuştur. Türk sinemasının formunu değiştiren bu yeni yönetmenler kuşağı genellikle, aldıkları sinema eğitimleri nedeniyle teknik yönden kuvvetli ve bilinçli, entelektüel açıdan gelişmiş ve dünya sinemasını yakından takip eden isimler olmuşlardır. Sinema yazınının gelişmesi ve sinema teorisi üzerine nitelikli çalışmalar bu gelişimi desteklemiştir. 12 Eylül 1980 darbesinin filmlerdeki toplumsal vurguyu neredeyse ortadan kaldırdığı, üretim konusunda çeşitli yaptırımların uygulandığı ve kendilerine kolaylıkla sinemalarda yer bulamadıkları düşünülürse “darbeyi izleyen dönemde yaşanan resmi ve gayri resmi yasaklama, engelleme ve sansür uygulamalarına ilaveten, toplumda yaygın olarak yaşanan depolitizasyon süreci, toplumcu gerçekçi filmlerin üretim koşullarını büyük oranda baltalamıştır”.<sup>208</sup> Bu nedenle 90’lı yıllar ifade gücünün nispeten genişlediği ve toplumsal temsilin daha derinlikli bir biçimde sinemada yer almaya başladığı yıllar da olmuştur. Bu dönemin önceki dönemden belirgin farkı daha önce de politik temsil konusunda söylendiği üzere vurgunun kitlesel bir ifade biçiminde değil daha çok bireysel bir temsil biçiminde yapıldığıdır. Toplumsal temsilin 1990’lar ve devamındaki Türk sinemasından bireyin üzerinden, bireysel hikâyeler üzerinden genele, toplumsal yapıya değindiği söylenebilir.

Ancak bu noktada yapılabilecek en önemli vurgu, Türk sinemasında zaman zaman çıkış bulmaya çalışan ancak bir türlü gerçek bir akım/yönelim olarak varlığını gösteremeyen gerçekçi ifadenin 1990’ların sineması ile birlikte iyiden iyiye şekillenmeye başlamasıdır. Bu noktada Türk sinemasının gerçekçi dil ve söylemini ifade edecek unsurlardan biri de toplumsal temsil olmuştur.

Türk sinemasının bu gerçekçi üretimine kaynak olan etkenler, gerçekçi üslubu ortaya koyacak olan kodlar ve bu değişimin fitilini ateşleyen unsurlar araştırmanın ana konusunu teşkil etmektedir. Genel bir yorumla; ülkeyi temelde toplumsal, ekonomik ve siyasal yönden etkileyen bu üç askeri müdahale aynı

---

<sup>207</sup> Suner, **Hayalet Ev**, s. 33

<sup>208</sup> Suner, **Hayalet Ev**, s. 33

zamanda ülke sinemasının şekillenmesinde de belirleyici etkenlerden birisi olmuştur denilebilir. Diğer taraftan birbiriyle iç içe geçmiş birçok toplumsal olgu (arabesk kültür, göç olgusu gibi) çoğu zaman kendine en çok sinemada yer bulmuş ve geniş kitlelere hitap etme ayrıcalığına sahip bu aracın yönelimini bazı dönemler etkisi altına almıştır. Ancak temel olarak denilebilir ki sinemanın ilk yıllarının ardından büyümeye çalışan Türk sineması, 1950’li yıllardaki sinemacı kuşağı ile birlikte kendine Yeşilçam sineması adıyla yeni bir dil yaratmıştır. Tekil bazı örneklerin varlığına rağmen genel bir eğilimle, melodramik bir ifadeye sahip olan bu sinema, yarattığı belirli kalıpları ve dili ile geniş kitlelere seslenerek uzun yıllar Türk sinemasına yön vermiş ancak 80’lere geldiğinde ciddi biçimde zayıflamıştır. Bu tükeniş ardından gelecek olan yeniden doğuşu simgeler niteliktedir. Nihayetinde 1990’lı yıllar yeni bir sinemacı kuşağını doğurduğu gibi yeni bir sinema dilini ve söylemini de ortaya çıkarmıştır. Bu yeni Türk sinemasında gerçekçiliğin en önemli ifade biçimlerinden biri olduğu düşünülmektedir. Burada tekrardan dünya sinemasındaki gerçekçi akımların oluştuğu koşulları Tül Akbal Sualp’in ifadesiyle anımsamak gerekirse;

*“1960’lar sinema alanında, kültür ve sinema etrafında çeşitlenen kuramlarda, türler, hareketler ve denemelerle zengin bir zemin açıyordu. Savaş sırasında geliştirilen teknolojinin olanaklarıyla savaşın yıkımının ardından gelen canlanma isteği, umudu; bağımsızlık hareketleri, yükselen bilinç ve tarihsel sorgulamaların açtığı uyanış ve muhalefet cepheleri, Faşizmin baskı ve bunalımının ardından gelen günlük hayata yönelen barışçıl, insancıl ve sosyalist eğilimleri ardı ardına ortaya çıkarıyordu.”<sup>209</sup>*

Böylesi bir bilinç ve gerçekliği sorgulama ihtiyacı Türk sineması içinde hemen her zaman var olmuş ancak belirgin bir yoğunluk gösterememiştir. Özellikle 1990’lı yıllar, Türk sinema tarihi içinde çoğu zaman kendini gösterip kaybolmuş olan gerçekçi söylemin kendine sinema içinde gerçek bir yer bulmaya başladığı ve giderek örneklerini çoğalttığı yıllar olmuştur.

Kısacası Türk sineması için “... çalığı olabilmek, üstelik şımarık ve hoppa bir Türkan Şoray halinden kopabilmek için 12 Eylül’e giden sürecin kaya gibi

---

<sup>209</sup> Sualp, Kanbur, Algan, a.g.e., s. 25

sertliğinden ve başımıza inen o şeyin nekahetinden geçmek gerekecektir.”<sup>210</sup> Türk sinemasının görünen kadar olan karakteri, 90’lı yılları takiben daha gerçekçi ve derinlikli bir yapıya kavuşmuş bunun içinde ülkenin çeşitli sancılı süreçlerden geçmesi gerekmiştir. Bu noktaya varmak için Türk sineması 1990’lı yıllar boyunca; kimlik sorununu, göçü ve göçün yarattığı yeni kültürü, askeri müdahaleleri ve verdiği siyasi mücadeleleri sorgulayacak, bunu ise görünenin de altındaki yüzeyi görmek adına gerçekçi bir dil ve ifade kullanarak yapacaktır. Araştırmanın bu noktasından yeni tanışılan bu gerçekçi dil ve söylemin hangi kodlara sahip olduğu ve önceki dönemle arasında nasıl farklar barındırdığı anlaşılmaya çalışılacak ve bu belirlemenin ardından ise gerçekçi ifade biçimine sahip filmler incelenecektir.

---

<sup>210</sup> Süalp, Kanbur, Algan, a.g.e., s. 16

### 3.3 1990'larda Değişen Dili ve Söylemi ile Türk Sinemasında Gerçekçilik

Türk sineması gerçekliği 90'lı yıllarda farklı bir yönden tanımıştır. Nurdan Gürbilek, 80'ler Türkiye'sinin yukardan indirmeci “modernleşme sanrısından” kurtulmaya çalışmasını, merkezin dışına ittiği, taşrada bıraktığı, görmediği keşfi kimlikleri görünür kılmaya başladığı süreçle eş tutar. Gürbilek, 80'lerdeki dönüşümün “yalnızca yüksek kültürün dışındaki ‘aşağı kültür’ün keşfi değil, aynı zamanda yüksek kültürün bunca yıldır yüksek olabilmek için kendi içine bastırıldığı, aşağı ittiği yanlarının da keşfi”<sup>211</sup> olduğunu söylemektedir. Toplumun bu kendi gerçekliğini tanımamasının ve inşa edilmeye çalışılmış olandan uzaklaşarak, var olan, mevcut durumda bulunanla barışmasının Türk sinemasıyla temsil alanı bulduğu da söylenebilir. Bu nedenle taşraya, Kürt kimliğine, gecekondü kültürüne ve benzeri dışarıda bırakılmış konulara dönüşten bahsedilebilir. Dolayısıyla 1990'ların ikinci yarısıyla birlikte başlayan gerçekçi söylem, 1960'ların ifade biçimine kıyasla belirgin farklara sahiptir.

Bu farklardan biri toplumsal alanda, genelden özele, kitleden bireye doğru olan bir dönüşüm olarak görülebilir. Nilüfer Göle, 1970'lerin devrimci tavrının yerini “güncel sorunların siyasallaşmasına” bıraktığını söylemektedir. Böylece “bugünü ve kişiyi ilgilendiren sorunlar siyasetin gündemine girmiştir. Bilinç bugünleşmiş, kişiselleşmiştir... Sivil toplumun gelişmesi ile siyasetin gelecekte, devletten bireye, soyuttan somuta doğru eksen değiştirmesi mümkün olmuştur.”<sup>212</sup> Politik gelenekte ki bu değişimi Türk sinemasının söylemi içerisinde de aramak mümkündür. 1980 öncesi toplumsal temsile baktığımızda uzaktan bir bakış ile geneli görme çabası, toplumsal yapıyı etraflıca, ama topluca görme isteğinden bahsedilebilirken, 1980 sonrası sinemasının bireyci bir tavır sergilediği bu durumun 1990'lara geldiğindeyse de gerçekçilik temsili açısından da bireyci-gerçekçi bir görünüme sahip olduğu söylenebilir.

*“1939'da yazdığı 'Mekanik Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat İş'i' makalesinde filmin bütün diğer sanatlar içindeki yegâneliğinin tek yegâneliği olmayan sanat*

<sup>211</sup> Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak**, s. 106

<sup>212</sup> Göle, a.g.e., s. 7

*olmasından kaynaklandığını söyler. Filmin aurası yani halesi yoktur. Filmin toplumsal ya da bireysel halesi bizim onu seyrediş deneyimimizin bireysel ve/veya toplumsal deneyim ufkuna yerleştirişimizden kaynaklandığını iddia edebilir.”<sup>213</sup>*

Sinema, toplumsal deneyimin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Yalnızca toplumsal deneyim ile ne şekilde iletişim içine girdiği ve bu iletişimi hangi yolları kullanarak geri yansıttığı önemlidir. Yoksa gerçekçi sanat ve sinema anlayışının temel hedefi toplumsal yapıyı deşifre etmek değildir ancak hayatın derinlikli görünümünü ve insani durum ve değerleri anlamaya çalışırken, toplumsal görünümleri de doğal bir süreç olarak kendine dâhil eder. Türk sinemasının bu yeni sinema dilinin bu noktada bulunan farkı daha ağırlıklı olarak toplumsal yapının, bireyin görünümlerini arkasına yerleştirilmesidir.

İdealleştirmeden kaçınmak gerçekçi sinemanın önemli düsturlarından biridir. Bu nedenle sıradan insanın sıradan hikâyesini derinlikli bir biçimde anlatan hikayeler ele alınmaktadır. Çünkü gerçekçilik iddiasını taşıyan sanat gerçeği öncelikle tüm “çokyanlılığı ve çelişkileri ile birlikte kavrar”<sup>214</sup>. Bu durumda hayatın çokyanlılığı ve çeşitliliği de ancak idealleştirmeden kaçınılmış, hayatın içerisinde olduğu gibi, iyi-kötü, eksik-tam, zayıf-güçlü, tüm ikilemler, ara renkler ve ara tonlarıyla birlikte ele alınmalıdır. Ancak bu durumda sanat ya da sinema gerçeğin özüne indiğini, onu ifade eden bir söyleme sahip olduğunu iddia edebilir. Üstelik sinemanın teknik yeterliliği, gerçeği kapsayıcı bir işlev görebilir. Bu anlamda sinemayı gerçeğin derinlikli görünümüne ulaşma konusunda en yeterli sanat dallarından biri sayılabilir.

Sinemayı bu derinlikli görünüme ulaştıracak olan, ele alınan gerçekliği tüm “ayrıntılar” ile birlikte ele almak olacaktır. Lukacs, ‘ayrıntılar’ çeşitlilikleri yönünden şaşırtıcı ölçüde renkli olabilmekte, fakat ‘bütünlük’ hiçbir zaman gri üzerine çizilmiş sıkıntı verici bir başka grilik olmaktan öteye gidememektedir”<sup>215</sup> demektedir. Gerçeğin çelişkili olan bu yapısına ulaştıracak olan şey de iyi seçilmiş, gerçekçi ayrıntılardır. “İyi seçilmiş gerçekçi ayrıntı çoğu zaman bu çelişkilerle ilgili bir değer yargısını da içerir.” Yönetmen bütünü tamamina bakarak ancak yüzeysel

<sup>213</sup> Süalp, Kanbur, Algan, a.g.e., s. 21

<sup>214</sup> Çalışlar, a.g.e., s. 100

<sup>215</sup> E. Bloch, v.d., a.g.e., s. 85

bilgiye ulaşır fakat detaya odaklı bir üslup benimserse, hayatın çelişkilerle dolu gerçekliğine ulaşma imkânına sahip olur. Türk sinemasının gerçekçi üslubu, 90'lı yıllardan sonra böyle bir değişim yaşamıştır. Türk sinemasının benimsediği bu yeni üslupta, toplumsal temsilin bütünü görmekten çok daha detaya inen, daha odaklı bir sinema diline kavuştuğu söylenebilmektedir. Bu tercih Türk sinemasında ki gerçekçilik vurgusunu önemli ölçüde arttırmıştır.

Toplumsal çelişkileri ustalıkla biçimde ortaya koyacak olan karakter ise Lukacs'ın da ifade ettiği gibi, bireysel çelişkilerini toplumsal çelişkilerle çarpıştırabilecek olan karakter tipidir. Bu yolla toplumsal çatışmaları dile getirebilecek olan karakter aynı zamanda hikâye kurulumunu öğretici olmaktan çok estetik yeterliliğe yaklaşıtır. Çünkü birey üzerinden ve derinlikli bir biçimde verilebilecek olan gerçekçilik, bütünlüklü ve genel bir anlatım içinde veriliyorsa olaya da dışarıdan bakmış olacaktır. Ancak karakterin idealleştirilmediği, hayatın içinde bir yerden alındığı ve kendinde bulunan çelişkilerle toplumsal çelişkilerin çarpıştırıldığı karakter yapılarında gerçeğin ortaya çıkışı daha berrak olacaktır. "Sıradan insan'ın anlatıldığı bu yapıyı, yönetmenin kasıtlı bakışından çok, hayatı görmeye çalışan bakışa takılan rastgele karakterler oluşturur. Bu nedenlerle karakterlerde özellikli, ayrıcalıklı motifler işlenmez, bu karakterler her zaman "herhangi biri" konumunda kalırlar.

Lukacs'da epik kahramanlar, kentsoylu dünyasına yabancılaşmış olan ve kendi benliğini arama yolunda 'problematik' özelliklere sahip roman kahramanı arasındaki karşıtlığı ele alarak, gerçekçi karakter oluşumuna açıklama getirmiştir. Bu yaklaşımın Türk sinemasıyla örneklendirilmesi durumunda epik kahramanın, Yeşilçam sinemasının idealleştirilmiş, ölümsüz, tanrısal güce sahip, tek yönüyle işleyen karakterine eş değer olduğu ancak son dönem Türk sinemasındaki karakter yaratımının da kimi varoluşsal sorgulamalara sahip olan ve bu nedenle de sistemin çarkları arasına sıkışıp kalmış, toplumsal çıkmazları kendi benliğinde yaşadığı çatışmalar yoluyla ortaya koyan karakteriyle benzeştirmek yerinde olacaktır. Zeki Demirkubuz sineması bireye benzer varoluşsal engeller yükleyerek bunları toplumsal çatışmacı bir yapının önüne koyan, böylesi göndermelere sahiptir.

Brecht'in karakter yaratımı da bu noktada açıklayıcı olabilir. Brecht, büyük dramatik çıkışlardan çok küçük bireysel ve tekil durum ve davranışları tercih etmektedir. Tarihin değişimini büyük dramatik olaylardan çok bireysel ve kişisel tercihlerin varlığına bağlamaktadır. Türk sinemasındaki gerçekçiliğinde benzer bir yol izlediği söylenebilir. Son dönem Türk sinemasının hikâye kurulumunda gerçekçilik yönünden toplumsal temsilin daha ağırlıklı olarak, bireysel olay örgüleri ve tekil çıkışlar üzerinden yapıldığı söylenebilir. Bu tespitte yeni Türk sinemasını öncesinden ayırır. Öykülerini gerçekçi bir form içerisinde ele alma kaygısı taşıyan filmler, bireyi ön plana çıkarmaktan çok toplumsal çıkmazları merkeze yerleştirmektedirler. Birey ve bireyin kişisel çıkmazları öncelikli olarak ele alınmaz daha çok toplumun sorunlarına genel bir çerçeve içinde bakılır. Bu durum 1990'ların gerçekçi söyleminde değişmiştir. 1990'ların gerçekçilik kaygısı taşıyan Türk sineması bireyi merkeze alarak, toplumsal olanı onun üzerinden ve dolaylı biçimde anlatır. Dünden bugüne olan diğer bir değişim, karakterlerin, anti-kahraman özelliklerini taşımaya başlamaları olmuştur. 1960'lı 70'li yılların toplumsal gerçekçi filmlerine ait karakterler, kahramanvari unsurları üstlerinde daha yoğun biçimde taşıırken 1990'ların ikinci yarısı itibariyle Türk sineması anti-kahramanlarla daha yoğun bir temas içine girmiştir. Zamanın gerekliliklerini karşılamayan, toplum dışına itilmiş kendi varoluşsal problemleri ile ancak kayıtsızlık içinde uğraş veren anti-kahraman özellikleri örneğin Zeki Demirkubuz sinemasının en önemli unsurlarından biri haline gelmiştir.

Genel bir yaklaşım ışığında toplumsal gerçekçi akım içinde değerlendirilebilecek filmlerin, toplumsal gerçekliği yansıtmak için neredeyse propagandacı bir ifade biçimiyle, mesaj verme kaygısı güden filmler olarak değerlendirilebilmektedir. Türk sinemasındaki belli bazı toplumsal gerçekçi filmlerinde aynı kaygıya sahip olduğu söylenebilecekken özellikle 1990 sonrası dönemde, gerçekçi temsilin yalnızca ve herhangi örtük bir anlam içermeden, sadece

---

· Anti-kahraman yapısının Türk sinemasında ki etkisi, 1990'lardan öncelere dayanmaktadır. Örneğin, 1987 yapımı olan *Anayurt Otel*i filminin önemli karakterlerinden olan Zebercet, bahsi geçen şekilde bir anti-kahraman özelliği taşımaktadır. Böylesi tekil örnekler 90'lar öncesinde de görülmektedir ancak burada ki değişimle kastedilen, Türk sinemasının yeni bir dile ve söyleme kavuştuğu 1990'lı yıllarda ki gerçekçi sinema dilini destekleyen unsurlar arasına anti-kahramanların filmlerdeki ağırlıklı konumlarının da eklenmiş olmasıdır.

topluma eleştiri getirme amacıyla yapılan filmlerden çok, toplumsal temsili, bireyin, tekil hayatı üzerinden genele yapılan bir göndermeyle ele alan filmlerin artış gösterdiği görülmektedir.

Bu nedenlerle Türk sinemasındaki gerçekçi izleri ararken karakter yapısı oldukça önemli bir yere oturmaktadır. Yaratılan karakterin mutlaka idealleştirmeden uzaklaştırılmış, insanın doğası gereği taşıyacağı ikilemler ve çıkmazlara sahip, hayatın içinden alınmışçasına her yönüyle detaylı ve incelikli biçimde işlenmiş olması önemlidir. Gerçekliğin derinlikli yapısına doğru yapılacak olan yolculuğun aracı hikâyenin kurulumunu sağlayacak olan karakterlerse, bu karakterlerin detaylı ve etraflı biçimde ele alınması gereklidir. Bu nedenle Türk sinemasındaki gerçekçiliğin önemli kodlarından biri de hikâyeyi işletecek olan karakterler olacaktır.

Kuşkusuz sinemanın gerçekçi formunu oluşturacak olan etkenlerin önemli bir kısmını da teknik kullanımlar oluşturmaktadır. Bu anlamda gerçekçi dil ve söylemi destekleyecek olan bazı teknik detaylardan bahsedilebilir. Sabit kamera yani kamerayı belirli bir mesafede tutma ve geniş açı kullanımı, sahneye genelden bakacağı ve sahneye dair motifleri tümünden bir bakışla göreceği için gerçekçi sinema dilini destekler nitelikte bir tercihtir. Ayrıca kameranın göz hizasında kalması, insan gözünün gündelik hayatta ki görünürlüğüne yaklaşacağından yarattığı etki gerçek hayattakine benzer bir etki olacaktır. Böylece kameranın hedefinde olan olay, konu, nesne veya insana bakış belirli bir mesafeden, herhangi bir unsur özellikle öne çıkarmadan insan bakışına yakın bir bakışla ele alınmış olacaktır. Diğer yönden böyle bir tercih, genel plan tercihi, birden fazla insanı ve olayı birbiriyle ilişki içerisinde göstermesine de olanak sağlar.

Sahnelerin uzun planlardan oluştuğu plan-sekans kullanımı, sık kesmelere gidilmemesi gerçek hayattakine benzer bir ritim yakalanmasını sağlayabilir. Parçalı kurgu anlayışı çok müdahaleli, gerçek hayatın gerçek ritmine aykırı bir forma sahip olduğu için, gerçekçi filmin kendi akışına çok uygun düşmemektedir. Bu nedenle Bazin'de klasik kurgu anlayışının soyut bir zaman algısı yarattığını, birden çok anlam katmanına ve çelişkilere sahip olan hayata dair gerçekliğin alan derinliğinin kullanıldığı ve hikâyenin küçük parçalara ayrılmadan bütünlüklü bir yapı içinde



görülmesi gerekmektedir. Böylece sahne içerisinde oluşan çok katmanlı yapıya ulaşılması mümkün hale gelecektir.

Mario Pezzella, “Sinemada Estetik” adlı kitabında “...yakın plana saf gerçekliğin bir fragmanı olarak yaklaşıyoruz, ancak bir yüzü ya da nesneyi ne kadar yakından incelersek o ölçüde çözünmüş ve anlaşılabilir olmayan bir maddeyle karşılaşırız”<sup>216</sup> derken Bazin’in teorisine de yaklaşmaktadır ancak son yıllarda gerçekçi sinema dili içerisinde yakın plan çekimlerde kullanılmaya başlanmıştır. Genel eğilim, sakin, telaşsız bir kamera kullanımı ve kurgu yönteminin benimsenmesiye de bazı sahneler yakın ve odaklı planlara da ihtiyaç duymaktadır. Bu konuya filmlerin incelenmesi sırasında detaylı biçimde yer verilecektir.

Kısacası film görüntüsüne yapılacak en az, minimal müdahale, filmi gerçeğe o oranda yaklaştıracaktır. Müdahaleli, bir kamera kullanımı, görüntünün üzerinde oynamalar yapma, çeşitli efektler kullanma, sahnenin gerçekliğe yaklaşımına ket vuracağı gibi, izleyiciyi de gereğinden fazla yönlendirmiş olacaktır. Gerçekçi sinemanın bir diğer etkisi de izleyicinin aktif bir izleme sürecine katılmasıdır. İzleyicinin genel bir çerçeve içinde akan hayatın gerçekliğini yakalaması beklenir. Bu nedenle ana akım sinemada ki izleme sürecine kendiliğindenci bir katılım yerine gerçekçi sinemada izleyicinin görmesi, fark etmesi ve anlamlandırması beklenir.

Dramatik çatışmanın minimize edilmesi gerçekçi sinemanın önemli unsurlarından biridir. Andre Bazin *Bisiklet Hırsızları* filmi için “filmin içindeki deha adaletin sağlanamamış olmasında yatmaktadır”<sup>217</sup> demektedir. Hayatın herhangi bir yerinden alınmış bir parça kasıtlı bir intikam, öç alma ya da mutlu sona ulaşma kaygısı gütmeyen başlayıp bitmektedir. Aynı Bazin’in söylediği gibi hayatın içinde ne varsa izleyiciyi bir katharsise sokmaya çalışmadan, bir tatmin sağlamaya çalışmadan dile getirilir. Buradaki hedef rahatlama sağlatmaktansa hayatın farklı görünümelerini yüzeye çıkarma çabasıdır başka bir şey değildir.

Hayatın bir final sahnesine sahip olmaması gibi, gerçekçi sinema öyküsü de her zaman net bir sonla bitmez. Bu tercih, filmi hayatın sonsuz akışına yaklaştırır.

---

<sup>216</sup> Pezzella, a.g.e., s. 49

<sup>217</sup> Bazin, *Sinema Nedir?*, s. 189

Film, sabit bir sonla bitmeyeceği gibi klasik dramatik yapı gereği de belirgin bir olayla başlayıp, bir gelişme çizgisi izleyip, çatışma yaşayıp, bir finale kavuşmayabilir. Gerçekçi filmin, formülasyonu ortada olan bir dramatik kurulumu olmayabilir. O olayın gerçek akışında olduğu gibi hayatın belirli bir kesitinde başlar, gerçek ritmine yakın bir ritimle devam eder ve yaşamın kendisinin bitmediği gibi de net bir sona bağlanmaz. Genellikle olay veya durumun ucu açıkta kalır. Bu durum öyküyü şimdiye ve buraya yerleştirir. Zaman ve mekândaki yabancılaştırıcı etkiden kaçınılmış olur. Kısacası denilebilir ki gerçekçi sinema dilini oluşturan etkenlerden bir diğeri de, zamanın şimdiki zaman ve zaman akışının şimdiki zamanın akışına yakın bir ritim de olmasıdır.

Zamansal ve mekansal bir diğer çerçeve de, olay ve durumların sadece kadraj içinde meydana gelmemesi durumudur. Hayatın gerçekliğinin tamamının kadraj içinde sabitlenmesi zor olacağından, olay ve durumların kadrajın dışına taşması, olayların devam ettiği hissini yaratılması önemlidir. Kameranın karanlıkta kalan alanları da aydınlatması beklenir. Gerçeğin gizine ancak bu şekilde ulaşılabılır. Bu çerçeve içinde gerçekçi sinemasının yayılma alanının yalnızca kadraj içinden ibaret olmadığı, kadrajın dışında da bir hayatın devam ettiğini hissettirmesi gerekmektedir.

Doğal oyuncu kullanımı hatta amatör oyuncu kullanımı, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden beri devam eden bir gelenekle gerçekçi sinema formunu desteklemektedir. Gerçekçi sinema dilini oluşturan diğer etkenler arasında da doğal ışık, doğal iç ve dış mekân kullanımı gibi tercihler sayılabilir. Özellikle mekân kullanımında sahne için kurgulanmış bir mekân kurulumu üzerinden fazlaca oynanmamış, yaşayan mekanlar tercih edilmektedir.

Sesin, görüntüye eşlik etmesi, yani sahne içerisinde yer alan herhangi bir ses kaynağının yine sahne içerisinde görsel bir karşılığının bulunması gerçekçi etkinin arttırılmasına katkıda bulunur. Dış ses veya iç ses ya da kimi belirgin kullanılmış ses efektleri, gerçekçi görünümü bozacağı için tercih edilmezler. Sahnenin içerisinde yer almayan herhangi bir ses veya müzik kaynağının ise mutlaka sahneye eşlik eden bir durumdan beslenmesi gerekir. Evin dışından gelen bir satıcının sesi, ya da çeşitli diyalog ve konuşmaların açık olan bir televizyondan, sahne içerisinde kullanılan bir

şarkının ise radyodan gelmesi gibi kullanımlar konuyu örneklendirebilir. Kısacası sahneye karşılık gelmeyen herhangi bir sesin, bu sesi çevreleyen herhangi bir konuyla ya da dışarıda ki bir ortamla bağlantısı olması gerekir. Aksi halde bu ses suni bir unsur olarak sahnenin içinde kalacaktır.

Ses kullanımını takip eden diğer bir etken, diyaloglardır. Diyalogların gerçekçi film üslubu içinde abartısız ve gündelik hayata yakın olması beklenir. Diyalogların akışının gündelik hayatın ritmine karşılık gelmesi gerekirken kimi zaman diyalogların birbirini karşılamaması ya da üst üste binmesi gibi ya da birebir hikâyenin genel akışına hizmet etmeyen, birbirini karşılamayan, ayrık duran konuşmalar ya da sözcükler kullanılabilir. Burada ki amaç gerçeğin kendisine ait detaylara yer verilmesidir. Gerçekçi sinema üslubu içinde diyalogun minimal düzeyde kullanıldığı görülmektedir. Bu minimal kullanımın, hikâyenin anlatmaktan çok gösterme yoluyla temsil edilebileceği görüşüyle ilgilidir. Böylece gerçeğin görünürlüğü, hayatın kendisinde nasıl yer alıyorsa filmde de aynı yoğunlukla yer almasına özen gösterilmiş olur. Türk sinemasındaki birçok gerçekçi üsluba sahip filmde de tercih edilen dil, anlatımın diyaloglar ya da iç ses ve dış ses gibi görüntünün üstüne eklemlenmiş uygulamalarla değil, görüntünün kendisinin konuşturulması yoluyla oluşturulmaktadır. Böylece, yoğun diyalog kullanımı, çeşitli ses efektlerinin ve müziğin hikâye kurulumuna eşlik etmesi, dramatik etkiyi arttıracığından, gerçekçi filmi gözlemci tavırdan uzaklaştırır.

Lukacs'ın, "çatışmaya çok az yer veren gözlemci gerçekçi filmleri" ile Kracauer'in "basit anlatı" filmleri arasında paralellikler kurulabilir. Lukacs dramatik çatışmayı minimum düzeyde tutan buna karşın gerçek hayatın olağan halini bir kenardan izleyen bir film söylemini gerçekçi film olarak tarif ederken Kracauer'de, bulunmuş öykü kavramını, hayatın kendi gerçekliğinin içinde bulunan kendiliğindenci bir hikâye kurulumuyla anlatır. Gerçekçi filmin öyküsü olacak bu hikâyeler, hayatın içinde kendiliğinden var olan, hayata dair belirli kesitlerin keşfi ile oluşturulmuş öyküler olacaklardır. Kracauer'in gerçekçi film üzerine yaptığı bu tarif, gerçekçi filmin öykülendirme yöntemi için açıklayıcı olacaktır. Gerçekçi filmin zamanın belirli bir kesitini çekip alarak bunu hikâye etmesi, orada kendiliğinden

bulunan ya da bulunuyormuşçasına duran hikâyeyi konu etmesi demek olacaktır. Bu yolla şimdiki zamanın akışına uygun olarak ve herhangi bir dramatik çatışmanın yoğun etkisinden kurtulmuş, hayatın kendi ritmi içerisinde akan herhangi bir öyküyü hikaye etmek, gerçekçi sinema söylemini destekleyecektir.

Türk sinemasının gerçekçi karakterlerinin temel yapısı, umutsuz, edilgen, tutkusuz görünüm sergilemektedirler. Zahit Atam, 12 Eylülü takip eden dönemde baskın karakter yapılarını, “Yeni Türkiye Sineması” içerisinde şu şekilde sınıflandırır ve önceki dönemle karşılaştırır;

*“...siyasi söylemde büyük farklılıklar taşımaları yenilgi sonrası olması, travmatik olması, umutsuzluk, geleceksizlik gibi alanlarda ve en önemlisi de insanın güçsüz bir varlık olarak kavranmasında çok ciddi benzerlikler taşımaktadır... birlikte inşa edilecek bir toplumdaki tamamen vazgeçmiştir, asal söyleminde yenilgi esastır. Güvensizdirler, tutkusuzdurlar, hatta daha da önemlisi itibarsızdırlar. Bunun toplumsal kökenlerinde 12 Eylülü ve ardından gelen her türlü sol toplumsal muhalefetin keskin yenilgisini görmemek imkânsızdır. Dünya genelindeki temayüller ve liberalizmin ‘vaatlerine’ ise karınları toktur, yani liberal bir dünyadan hiçbir şey beklemezler... Bu açıdan yenilgi esastır, yeni sinemamız her türlü idealin kaybedildiği andaki bir ağıt ya da güzelleme üzerine kurulmuştur.”<sup>218</sup>*

Atam’ın da ifade ettiği gibi Türk sinemasının dönüşümünün temelini oluşturan unsurlardan biri karakter yapılarındaki değişimdir. Dramatik çatışmadan uzaklaşmış, mücadele etme çabası içine girmeyen, geleceğe dair herhangi bir umut beslemeyen, aydınlık günlerin geleceğine dair, önceki dönemde taşıdığı umudu kaybetmiş, herhangi sloganvari bir söyleme sahip olmayan, değiştirmeye değil olduğu gibi göstermeyi hedefleyen bu nedenlerle de gerçekçiliğe biraz daha yaklaşmış bir sinema üslubundan bahsedilebilir. Bu noktada Türk sinemasının yeni söyleminde “merkeze umut ve mücadelenin heyecanı yansımamış... yenilgi esas kurucu unsur olmuştur.”<sup>219</sup>

<sup>218</sup> Zahit Atam, **Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması**, s. 123

<sup>219</sup> Zahit Atam, **Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması**, s. 124

Kracauer, basit anlatı kalıbıyla gerçekçi sinemanın temel düsturlarını da belirlemiş olur. Buna göre basit anlatıyı temel alacak olan gerçekçi filmi, oyunculuğu minimize eden, diyalog, ses efekti ve dramatik gerilimi yoğunlaştıracak bir müzik kullanımından kaçınan buna karşın kendiliğinden olan çevre-insan birlikteliğini temel alan, öykü kurulumunu doğal hayatın gerçek ritmine yaklaştıran bir sinema anlayışı olarak formülize eder. Çizilen bu çerçeve detaylandırılacak ek açıklamalara ihtiyaç duysa da gerçekçi sinemanın genel hatlarını belirleyebilecek yeterliliğe sahip görünmektedir.

Sinemada gerçekçiliğin saptanması üzerine yapılacak çalışmalar, sinema dilini ve söylemini oluşturan birden çok unsurun dikkate alınmasını gerektirir. Bu noktada söylem, gerçekçi sinemanın temsili için önemli belirleyicilerden biri olsa da, teknik kullanımlar da özellikle gerçekçi söylemi ve kimi zaman da toplumsal temsili desteklemesi bakımından vazgeçilemeyecek alanlardan biridir. Hiç kuşkusuz sinema bütünlüklü bir üretim sürecine sahiptir. Bu nedenle de biçimsel olanı içerikten, görsel olanı metinden ayırmak hem imkânsız hem de gereksizdir. Yaratılmak istenen anlam ancak bu anlamı oluşturacak olan biçimsel ifade biçimleriyle yaratılır. Yani filmin kurgulama tekniğinden, kullanılan ışığa, kamera hareketlerinden, uygulanan oyunculuk stillerine, mekân kullanımından, ses ve diyalog yaratımına kadar filmin tüm biçimsel yapısı, söylemin, temsilin, yani filmin anlam dünyasının yaratılmasını mümkün kılan etkenlerden olacaktır. Tam da bu nedenlerle bu çalışma, Türk sinemasının 1990'ların ikinci yarısından sonra geliştirdiği gerçekçi dil ve söylemin tespitinde, filmlerin biçimsel yönleriyle de ilgilenecektir.

Aslı Daldal, *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik* kitabında ele aldığı şekliyle çatışmaları toplumsal bağlam içerisinde ve neden-sonuç ilişkisi dâhilinde inceler. Dolayısıyla bugün tespit edilmeye çalışılan, gerçekçi filmlerin çatışma içermeyen, basit anlatı üslubu, toplumsal gerçekçi film dili ile ayrılık gösterir.<sup>220</sup> Bu noktada hikâye edilen konu benzer olsa da hikaye ediş biçiminde – yöntemde - belirgin farklar ortaya çıkabilir ki bu farklılık da öykü

---

<sup>220</sup> Aslı Daldal, "1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik", s. 34-35

kuruluşundan, karakter yapısına, teknik kullanımdan, oyuncu yönetimine kadar ayrılıklar gösterebilir. Değişimin izleri bu noktalarda aranmalıdır.

Ancak temel hedef, filmin bütünlüklü yapısı içerisinde yaratılan anlamın, gerçekçiliğe dair bir ifade biçimini ne oranda taşıdığıdır. Dolayısıyla filmin yalnızca biçimsel yönden incelenmesi değil, bu incelemeden destek bularak Türk sinemasında dil ve söylemin nasıl bir gerçekçi ifadeye doğru evrilmiş olduğunun araştırılması olacaktır. Bu çerçeve içerisinde 1990'ların ikinci yarısından sonra film üretimi içerisine aktif olarak girmiş olan yeni sinemacı kuşağının, filmleri çerçevesinde biçimsel ve içeriksel / söylem perspektifinde teknik açıdan (film formunun değişen dili bakımından) ve anlatı yapısı, temsil yönünden incelenmesi olacaktır. Böylece Türk sinemasının dil ve söyleminde ki bu değişimin, gerçekçilik yönünden nasıl işlediği ve Türk sinemasındaki gerçekçilik iddiasının nasıl bir değişim geçirdiğinin tespitinin yapılmasına çalışılacaktır.

Çizilen bütün bu çerçeve içerisinde Türk sinemasına etki etmiş olan gerçekçilik, filmlerde; biçimsel yönden, hikâye kurulumu ve dramatik yapı yönünden, karakter kurulumu, oyunculuklar ve şimdiki zaman ve mekan kullanımı bakımından incelenecek ve Türk sinemasında gerçekçiliğin kodları bu merkeze dayanarak aranacaktır. Burada hedeflenen Türk sinemasının, 1990 sonrası değişim çizgisi içerisinde gerçekçiliğin akım veya hareket özelliği kazandığını söylemekten çok, yeni dönem Türk sinemasında gerçekçi unsurların, izlerin bulunabileceğini ve bu yeni dil ve söylemin son dönem Türk sinemasında hem ağırlık kazanmış olduğu hem de önceki dönemlere kıyasla farklılaşmış olduğunu göstermek olacaktır. Bu hedefe giderken Türk sinemasının üslubunu 1990'ların ikinci yarısından itibaren değiştirmiş olan yeni sinemacı kuşağının filmleri, belirli temalar ve yönelimler çerçevesinde incelenecektir. Böylece “Yeni Türk Sineması” olarak tanımlanan bu yeni dönemde gerçekçi izler aranmış olacak, farklılaşan dil ve söylemin ana değişim ayaklarından en önemlisinin “gerçekçi ifade biçimi” olduğu açıklanmaya çalışılacaktır.

### 3.3.1 *Fotografik Gerçekçilikten, Öyküsel Gerçekçiliğe: Nuri Bilge Ceylan* *Sinemasında Gerçekçiliğin Farklılaşan Görünümü*

Nuri Bilge Ceylan, Türk sinemasındaki değişimi harekete geçiren önemli isimlerden biri olmanın yanı sıra gerçekçilik anlayışında da belirgin farklar meydana getirmiştir. Fotoğrafçılıkla mesleğe başlayan Ceylan, bu formasyondan getirdiği bakış açısıyla, gerçekçi sinemayı destekleyecek biçimsel özelliklere sahip olmuş, “sıradan” olanı, yalın ve basit bir gözle izleyerek hikâye kurulumunda da dramatik çatışmanın en minimum da tutulduğu “minimal” bir yaklaşımı tercih etmiştir. Ceylan’ın sinemayı fotoğrafa göre “hayatın derinliğini daha içinde barındırabilecek, daha muktedir bir sanat olarak”<sup>221</sup> görmesi sanatsal yaratımını film çekmeye doğru çevirmesine neden olur.

Nuri Bilge Ceylan sinemasını “gerçekçi” yapan; yalın ve sade kamera kullanımı (kamerayı genellikle göz hizasında tutarak, gerçek hayata yakın bir konumlandırma yapmaktadır), geniş plan ve plan-sekans tercihi, amatör oyuncu kullanımı ile de paralellik gösterecek olan derinlikli karakter yaratımı ve genellikle filmin şimdiki zamanda-mekânda çekilmiş olması gibi genel gerekçeler Nuri Bilge Ceylan filmlerinin hemen tamamının gerçekçilik içerisinde değerlendirilmesine sebep oluşturur. Elbette ki tüm bu sınıflandırma çabaları hem yalnızca biçimsel hem de yeterli bir tanımlama yapmaya yetecek detaya sahip değildir. Bu nedenle gerçekçi sinema temsilinin Türk sineması içerisindeki önemli isimlerinden olan Nuri Bilge Ceylan’ın hemen tüm filmografisi bu çaba içerisinde incelenmeli, analiz edilmelidir.

Nuri Bilge Ceylan sinemasını gerçekçi sinema anlayışına yaklaştıran diğer bir etken, sıradan insanı anlatma isteğidir. Kracauer’in de “basit anlatı” kalıpları içinde değerlendirdiği minimal bir sinema dili ve özellikle sıradan insana ait hikâye

---

<sup>221</sup> Güldal Kızıldemir, “Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Kasaba’lı Anlam Avcısı”, **Radikal Gazetesi**, 21 Aralık 1997, s. 12

· Amatör oyuncu, gerçekçilik hedefi içerisinde ve bu farkındalık çevresinde ilk kez Nuri Bilge Ceylan tarafından kullanılmıştır denebilir. Özellikle toplumsal gerçekçilik içerisinde değerlendirilebilecek bazı filmlerde amatör oyuncu kullanımı mevcutsa da, Ceylan filmlerinde de, ana karakterler olarak hikayenin gerçek hayatta ki ana kahramanlarını seçerek ya da çevresinden meslekten olmayan kişileri, oyuncu olarak tercih ederek “amatör oyuncu” kullanımını farklılaştırmıştır. Bu dönem itibarıyla Zeki Demirkubuz sinemasında da göreceğimiz, film de hikayenin gerçek hayatta ki sahiplerinin rol alması durumu, gerçekçiliği destekleyen unsurlardan birisi olarak görülmelidir.

anlatımı, Ceylan'ın da önemsedığı bir yaklaşımdır. Atam'ın aktarımıyla Ceylan, marjinal hikayeleri sevmediğinden, sıradan insanın sıradan hikayelerini sevdiğinden bahsetmekte, “incir çekirdeğinden de film yapılabileceğine olan inancından” söz etmektedir.<sup>222</sup> Bu tercih Kracauer'de gördüğümüz, hayatın herhangi bir anı içinde var olan hikâyenin filme konu olabileceği görüşüyle ilintilendirilmelidir. Özellikle bu öyküleme tercihi Ceylan'ı, “fotografik gerçekliği temel alan görsel kalıpları”<sup>223</sup> kullanan bir yönetmen olmaktan öte götürerek, filmlerinin hikaye kurulumunda yakaladığı “basit anlatı” yapısıyla da Türk sinemasındaki gerçekçiliği dönüştürmesine imkan sağlamıştır.

Nuri Bilge Ceylan sinemasının anlatısı, klasik anlatı yapısından büyük oranda ayrıştırılmış biraz da bu nedenlerle gerçekçiliğin kapsayıcılığı içine dâhil olmuştur denebilir. Klasik anlatı yapısı içerisinde ki zamansal ve mekânsal süreklilik, Ceylan'ın filmlerinde görülmediği gibi, ana-akım geleneğin dışında kalan anlatı yapısıyla, izleyici de farklı bir izleme deneyiminin yaşanmasına neden olur. Sinema da gerçekçiliğin deneyimlerinden biri de gerçekliğin izleyici de uyanık bilinçle yakalanmasını sağlaması ise bu yabancılaştırma etkisi Nuri Bilge Ceylan filmlerinde görülmektedir. Özyılmaz, Ceylan'ın filmlerin de seyircinin mekânsal ve zamansal tecrübeyi kendi adına yaşadığı, filmin kahramanı ile herhangi bir özdeşleşme sürecine girmediğinden bahseder. “...Seyirci orada, empati duyduğu, özdeşleştiği bir karakter üzerinden ya da anlatıya duyduğu ilgi üzerinden değil, ‘kendisi’ olarak bulunmaktadır. Ceylan'ın filmlerinde özellikle kamera hareketsizlikleri, kameranın pozisyonu ile sağlanan daha çok bir *tanıklıktır*.”<sup>224</sup> Bir birliktelik yaratmak gerekirse, gerçeğin fark edilmesi, özellikle de derinlikli bir gerçeklik anlayışının ortaya çıkışı izleyicinin belirli bir mesafeden baktığı ve özdeşleşmekten çok, izleyici kalıp tanıklık yaptığı bir durumda olası hale gelebilir. İzleyici bu nokta da sürece dâhil olup, gerçeğe ait detayı kaybetmektense, dışarıda durarak, uzaktan gerçeğin derinlikli yapısını anlamaya-anlamlandırmaya çalışır. Bu durumda ihtiyaç olunan klasik anlatı sinemasının aksine, “bilinci açık” bir izleyici deneyimi yaratmak olacaktır. Bu

<sup>222</sup> Zahit Atam, **Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması**, s. 157

<sup>223</sup> Daldal, “Gerçekçi Geleneğin İzinde Kracauer, ‘Basit Anlatı’ ve Nuri Bilge Ceylan Sineması”, s. 1

<sup>224</sup> Özge Özyılmaz, “İçine Düşülen Zaman, Bizi Kuşatan Mekan: Kasaba’dan Mayıs Sıkıntısı’na Seyirci İçin Bırakılmış Zaman ve Mekan Boşlukları”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler** 6, Ed. Deniz Bayraktar, İstanbul, Bağlam, 2007, s. 131



nedenlerle Ceylan'ın filmleri de, “seyirci üzerinde bir deneyim yaşatma potansiyelini en çok, zaman ve mekânın anlatı için var olmaktan uzaklaşıp, kendi başlarına var olmaya başladıkları sahnelerde taşıyorlar.”<sup>225</sup> Bu yolla Ceylan'ın görüntüleyip, nerdeyse boşluğa fırlatmışçasına anlatının içine yerleştirdiği parçalar, izleyici deneyiminde ki bu zaman ve mekân algısı ile aradaki bağları kopararak bu ayrışmayı yaşatmaktadır.

*“Ceylan'ın filmlerinde mekân-zaman örgüsü seyirciyi bir yerden yakalayıp onu absorbe edecek şekilde kurulmak yerine, gevşek bırakılmış zaman-mekân ilmekleriyle seyirci için bir davet içerir. Özellikle anlatı takibinin ötesine geçtiğimiz bu sahneler, seyircileri bu boşlukları kendi 'duyu hafızalarından' gelen çağrışımlarla doldurmaya davet ederler ve işte tam da böylelikle seyirciye bir deneyim yaşatma imkânına sahiptirler.”<sup>226</sup>*

Böylece izleyici, duruma karakterin gözünden bakmaktansa, onun yanında olaya tanıklık etmektedir. Bu yöntem sinemada gerçekçiliği tarif eden bir yöntem olarak görülebilir. İzleyicinin serbest bırakıldığı, zaman ve mekân kurulumunun sıkı sıkıya birbirine bağlanmadığı bir anlatı yapısı, izleyicinin de düşünsel çaba içerisinde, gerçeklik deneyimini yakalamak adına parçaları kullandığı ve bilinçli bir biçimde yaratılan kimi aralıkları kendi deneyimleriyle kapatmasını, bu yolla da gerçeğin sorgulayıcı yüzünü görmesini sağlamaktadır. Ceylan'ın filmlerindeki gerçekçi vurguyu arttıran etkenlerden birinin de bu olduğu söylenebilir.

Ceylan'ın yarattığı sinema söyleminin önemli bir parçası da toplumsal temsile “taşra” açısından yaklaşmasıdır. Kendi çocukluğundan getirdiği “taşra durağanlığını” filmlerine taşır. Taşraya dair yaratılan bir gerçeklik olarak tanımlayabileceğimiz bu yeni yönelim, kendini yine ilk defa son dönem Türk sinemasında göstermektedir. Özellikle Ceylan'ın filmlerinde yön bulan “taşra gerçekçiliği”, 90 öncesinin kırsal gerçekliğinin de bir adım ötesinde “arada kalmışlık”, “sıkışmışlığın” en belirgin ifadesi olmuştur. Asuman Suner Ceylan'ın taşra gerçekliğini, popüler nostalji filmlerinin taşrasından ayırmaktadır.

---

<sup>225</sup> Özyılmaz, a.g.e., s. 130

<sup>226</sup> Özyılmaz, a.g.e., s. 133

“Ceylan’ın filmleri, geçmişte var olduğu tasavvur edilen, masumiyet çağı ya da toplumsal çocukluk dönemi olarak idealleştirilen, masalsı bir taşraya değil, doğrudan doğruya bugün yaşandığı haliyle taşraya, taşradan ne kaldıysa ya da taşra neye dönüştüyse ona bakmaktadır.”<sup>227</sup>

Kır-kent ikilemi içerisinde arada kalmışlık durumunun da simgesi olan taşra, Ceylan’ın filmlerinde kapanmanın ve durağanlığında bir simgesi haline dönüşmüştür. Böylece taşra kavramı, popüler sinema üretimi içinde herhangi bir umut ya da nostaljik ve iyimser bir geri dönüş duygusu içermişse de Nuri Bilge Ceylan filmleri bu duyguyu, bugün gelinen noktada, taşranın “olduğu gibi bırakılmışlığı içinde” gerçeğin derinlikli görünümüne taşımıştır. Taşra üçlemesi olarak da bilinen *Koza*, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve 2011 yılında çektiği *Bir Zamanlar Anadolu’da* filmlerini şekillendiren temel unsurlar özellikle bu “taşra gerçekçiliğinin” etrafında belirirler. *Uzak* filmi ile birlikte kente gelen Ceylan, taşra göndermesini bu yeni mekânda da devam ettirir ancak taşranın sıkışmışlığını bu sefer kente taşımış olur. *İklimler*, İhsan Kabil’in de altını çizdiği gibi Ceylan’ın filmografisinde, sinema dilini değiştirdiği film olarak görülebilir. *İklim*’ler filmi ile birlikte “artık etkileşimli insan-mekân ilişkisi yerine daha yoğun olan ikili ilişkilerin dünyasına bilinmezlerine bırakacak, bundan böyle yönetmen yeni bir düzleme adım atacaktır.”<sup>228</sup> İnsan-doğa/mekân gerçekliği yerini, insanın bireysel gerçekliğinin biraz daha merkeze alındığı, öne çıktığı daha da önemlisi daha merkezde hikâyelendirildiği yeni bir söylemi başlatan bu süreç *Üç Maymun* filmi ile de devam etmiştir. Böylece Ceylan sinemasındaki gerçekçi vurgu form değiştirmiş, insan-doğa birlikteliğinde yer alan gerçekçi duyum yerini insan hikâyesinin daha ön plana çıkarıldığı bir öyküleme yapısına geçilmiştir. “Tematik olarak üçlemede, mevcut izlenimci ve durumcu bakış, sonrasında bir müdahaleyle varoluşsal olanın bıçak sırtına dönüşür.”<sup>229</sup> Böylece biri kısa metraj olmak üzere ilk dönemde çekilen üç film hem gerçekliğin Türk sinemasında henüz görülmemiş bir dil ve söylemle ele alındığı, daha net bir tanımla fotografik bir gerçekliğe sahip, mekân-doğa ilişkisini de bu perspektiften ele alan bir görünüme

<sup>227</sup> Suner, *Hayalet Ev*, s. 107

<sup>228</sup> Ayşe Pay Haz., *Yönetmen Sineması Nuri Bilge Ceylan*, İstanbul, Küre, 2009, s. 5

· Yazar burada üçleme olarak, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmlerini kastetmektedir.

<sup>229</sup> Pay, a.g.e., s. 6

sahip olduğu söylenebilir. Bu niyetle filmlerinin gerçekçilik açısından analizine ilk filmi olan 1995 yapımı *Koza* ile başlamak gerekirse film fotografik gerçekliğin belirgin olduğu bir film olarak tanımlanabilir.

Diyalog kullanmayan, siyah-beyaz çekilen *Koza*, Ceylan'ın “fotoğraf estetiğinin, sinemadaki izdüşümü olarak görülebilir.”<sup>230</sup> Ceylan, sinemaya, fotoğrafçılıkla başladığını kanıtlamak istercesine ilk filminin ilk kareleri de fotoğraflardan oluşmaktadır. Bu “iddialı” başlangıç onun sinema dilini, özellikle ilk dönem boyunca fotoğraf üzerine kurgulayacağını göstermektedir. Uzun sahne ve planların kullanıldığı fotografik anlatımının başlangıcı sayılsa da ilk filmde Ceylan'ın, dışavurumcu geleneğin de etkisi altında olduğu görünmektedir. *Koza*, Ceylan'ın belki de en deneysel filmidir. Sahne dışı, dramatik etki, etkiyi arttıracak bir müzik kullanımının yanı sıra, doğayı izleme takip etme hissini yaratacak olan kuş, su şırlıtısı, çan gibi çevre mekânlardan doğal olarak gelen sesler kullanılmıştır. Kamera kullanımında ise nesnesine odaklı ve onun peşinde, takip eden bir yöntem tercih edilmiştir. Bu nedenlerle Ceylan'ın ilk filmi, gerçekçi unsurlar taşımasına rağmen bu gerçekçilik belgesel gerçekçiliğe yakın olmaktan çok serbest akış içerisinde çeşitli motiflerin arka arkaya eklenildiği bir sinema diline sahiptir. Üstelik Atam'ın da ifadesiyle “karakterler birbirlerini belirli davranışlara yönlendirecek ilişkiler içine girmez”<sup>231</sup> bu yönüyle de klasik bir dramatik yapı kurulmaz filmde. Ancak mekân temelli bir sinema anlatımını benimsediği, insan-doğa karşılaşmasını araştırdığı ve fotoğraftan sinemaya geçişin belirgin izlerini taşıyan ilk film *Koza*'dır denebilir.

*Kasaba*'da (1998) işler belirli ölçüde değişmiş, film bir hikâyenin başlangıcını simgeleyen bir sahneyle açılmıştır. Yine siyah-beyaz formatta çekilmiş olan film, çocukların okul bahçesindeki töreniyle başlar. Hayatın kendi akışına bırakıldığı filmsel zaman da kameranın konumu genellikle, bir nesnenin ya da motifin peşine düşmüyorsa tarafsızdır, olay ve durumları izlemeyi tercih eder. Yemeği bozulmuş olan kız öğrencinin, sınıf içerisinde “deşifre edilmesi” ve sonrasında toplum içinde yaşamayı öğreten bir okuma parçasının yüksek sesle sınıfta okunmasıyla temsil edilen resmi ideoloji, resmi eğitim sisteminin birbiriyle zıtlık

---

<sup>230</sup> Pay, a.g.e., s. 15

<sup>231</sup> Atam, **Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması**, s. 177

oluşturacak şekilde bir arada verilmesi toplumsal temsili, bireysel ya da lokal olaylar üzerinden anlatımı gerçekçilik yönünden bir değişimi sergiler. Bu sahnenin hemen tümün de bir alt ses gibi tekrar edilen metne eşlik eden görüntüler, bu metinle zıtlık oluşturacak bir etkiye sahiptir. Sınıfa yeni gelen öğrencinin kat ettiği yolun uzunluğunu gösteren, çoraplarını sobanın üzerine asma seremonisi bu zıtlığı yaratan sahnelerden sadece biridir. Hayvanların kesildiği ve sonrasında pişirildiği sahne neredeyse belgesel bir gerçekliğe sahiptir. *Kasaba* diyaloglar ve kimi olay örgülerinin de hikayeye dâhil olması ile *Koza*'ya göre sinematografik anlatıma geçişi simgeleyen bir film olarak görülebilir. Ancak yine de “sıkı dokunmuş olaylardan oluşan bir taşra kasabasında zamanın kendiliğinden, gevşek akışını göstermeyi hedefler gibidir.”<sup>232</sup> Sinemada gerçekçiliğin en önemli kullanımlarından biri olan hayatın gerçek ritmine yakın bir zamansal akış ve belgesel görüntü tercihi Nuri Bilge Ceylan sinemasının hemen tamamında görülebilen bir unsurdur. Ancak *Kasaba*'da var olan gerçekçi etki yalnızca bu belge görüntülerden elde edilmez, bu etki daha çok “yaşananların, tümüyle öyle olmasa da, izleyene doğaçlama hissini geçirmesi kısacası olduğundan farklı olmamasıdır.”<sup>233</sup> Sinemanın kendisi özellikle kurmaca etkinin, bir olayı veya durumu önce parçalayıp tekrar birleştirme yoluyla elde edilen durumu, bir sanat dalı olarak sinemayı özellikle kurmaca film söz konusu olduğunda bilinen anlamda bir doğaçlamanın ötesine götürse de, elde edilen parçalanmış görüntülerde, bilindik anlamda bir anlatı yapısına sahip değilse, yaratıcı unsurun ön plana geçtiği söylenebilir. Diğer taraftan filmin anlam dünyası her ne kadar kurmaca ise de hayatın derinlikli yapısına ulaşmak adına kurgulanan dünyanın hem özsel hem biçimsel olarak gerçek hayata benzer bir görünüme sahip olması, belki de diğer birçok sanat dalına göre sinema da çok daha mümkün görünmektedir. Bu nedenlerle özellikle *Kasaba* filminde Ceylan çok daha odaklı ve doğayı gözlemleyen, deneyimleyen bir sinema dili tercih etmiştir.

Filmde ki, eşeğin gözüne ya da kaplumbağanın kendisine odaklandığı belli bazı yakın plan sahneler, Ceylan sinemasındaki gerçekçi vurguyu arttırır niteliktedir. Gerçeğin derinlikli görünümüne genelden baktığı gibi nesnelere, hayatın içinde yer

---

<sup>232</sup> Suner, *Halayet Ev*, s. 107

<sup>233</sup> Seray Genç, “Kasaba Üçlemesinden İklimler’e”, *Yeni Film*, Sayı 12, Ekim-Aralık 2006, s. 43

alan durumlara diktiği kamera-gözü ile yüzey altına inmek ve gerçekliğin temelde yatan görünümüne varmak gibi bir çaba içine girer.

Diyalogların oldukça minimal düzeyde tutulduğu *Kasaba*, biçimsel yönden Koza'nın açtığı yolu takip ederek kimi dışavurumcu göstergelere sahip olsa da özellikle doğanın çeşitli görünümüne odaklanan kamera çoğunluklu karakter peşinden bu izleri takip etme konusunda kullanılır. Nuri Bilge Ceylan, ailenin sohbet ettiği sahneler eşliğinde olay örgüsü kurma girişiminde bulunuyor gibi görünse de anlatılan hikâyelerin hemen tamamı “görüntünün esas gücüne” eşlik etme aracılığına sahipmiş gibi görünmektedir. Bu nedenle Ceylan'ın ilk filmleri görselin gücünün, fotografik gerçekçi temsilin ağırlıkta olduğu filmlerdir. Yine de Nuri Bilge'nin karakterlerini en çok konuştuğu filmlerinden biri de *Kasaba*'dır denebilir. Kahramanının yolculuğunu da başlatacağının ipuçlarını veren film de, diyalogların görüntülerin akışına eşlik etmediği bir oluşuma sahiptir. Karakterler, görüntülere eşlik etmek yerine, ayrı bir hikayeyi belki de ilerleyen filmlerde anlatılacak olan hikayeyi anlatma çabası içine girmektedir.

Filmin zamansal akışı sekansların kendi içerisinde hayatın gerçek ritmi ile uyum gösterse de, sekanslar arasında mevsim geçişleri bulunmaktadır. Film kış mevsimi ile açılmasına rağmen ilerleyen bölümlerde bahar mevsiminin yaşandığı görülür. Gece ve gündüzün birbirini takip etmesine benzetilen mevsimlerin birbirini takibi Suner'e göre taşranın çıkmazını, içinden çıkılmaz döngüsünü anlatmak niyetine sahiptir.

*“Gündüz-gece ve mevsim geçişlerinin iç içeliği kasabada zamanın akışını bir tekrar ve yinelenme döngüsüne dönüştürür. Günler, mevsimler geçer, her şey aynı kalır, her şey kendini tekrarlar. Zamanla ilişkili olarak yapılan yinelenme ve durağanlık vurgusundan ötürü diyebiliriz ki, Kasaba'nın anlattığı taşrada zamanın akışından ziyade, akmayışıdır. Film, zamanın akışının biteviye bir yinelenme döngüsünden ibaret olduğunu söyler gibidir.”*<sup>234</sup>

Ancak Ceylan taşraya, özellikle *Kasaba*'da “durağan”lık dışında başka bir anlam yüklemeyiz. Herhangi bir toplumsal kod, yerel unsur kullanmaz ve taşraya ait

---

<sup>234</sup> Suner, *Halayet Ev*, s. 109

mekânı canlı bir araç olarak görmez ve hikâyesini o canlı mekanda kurgulamaz ancak “taşra” temsili, kişiler-karakterler üzerinden yapılır. Bu nedenle taşraya ait dokuyu bulmaktan çok onun birey üzerinde yarattığı duygu durumuyla karşılaşılır. “Ceylan filmografisinde taşra, çocukluğa dair anıların ve düşlerin temize çekildiği, bir ‘zaman-mekan’ olarak karşımıza çıkar.”<sup>235</sup> Tam da bu sebeple biz Ceylan’ın taşrasında toplumsal bir doku, toplumsal gerçekliğe dair yapılmış bir gönderme görmekten çok kişisel bir “taşra” atmosferinin kurulduğunu görürüz. Biraz da bu nedenlerle taşranın kendine has gerçekliği, dünden bugüne değişmiş, taşraya dair göndermeler tüm toplumsal dokuya ait göndermeler gibi, genelden özele, bütünden bireye doğru bir çizgi izlemiştir denebilir. Taşra üzerine bir film yapmakla, taşra da geçen dolaylı bir hikâyenin filmini yapmak arasında, taşrayı bir fon olarak kullanmakla, oranın toplumsal, kültürel dokusunu filmin anlatı yapısına nüfus ettirmek arasında fark vardır. Nuri Bilge Ceylan’ın taşrasının genellikle zamanın durağanlığını simgeleyen bir işleve ve çocukluğa yani geçmişe dönen bir duyguya sahip olduğu söylenebilir.

Doğan Yılmaz, Yeni Türkiye Sineması içerisinde taşrayı çocukluğa bir geri dönüş olarak nitelemektedir. “Taşraya dönüş bir şekilde insanın çocukluğuna dönüşü içinde barındırır, çağırıştır” derken bunu olumlamaz ve bunun hayali bir imaja bağlanmak olduğunu söylemektedir. Bu nedenle 90’lar öncesi çekilen filmlerin taşrasını daha gerçekçi bir imaja sahip, eleştirel ve çözümleyici bir yanı olduğunu söylemektedir. Taşranın kendisinin temsil edilmesinden çok, geri dönülen bir yer olması bu nostaljik vurguya neden olmaktadır. Ceylan’ın filmlerinde ki bu geri dönüş temsili, taşranın gerçekçi ve bütünlüklü bir yapı içerisinde ele alınmaması ile ilişkilendirilebilir. Özellikle *Kasaba*, Ceylan’ın çocukluğuna dair imgelerin taşındığı, bu nedenle de genel bir taşra profilinden çok yönetmenin özelinde bir taşra

---

<sup>235</sup> Hilal Turan, “Nuri Bilge Ceylan’ın Taşrası”, **Yönetmen Sineması Nuri Bilge Ceylan**, Haz. Ayşe Pay, İstanbul, Küre, 2009, s.13

· Doğan Yılmaz, “Türk Sinemasında Taşraya Dönüş”, **Yeni Film**, Sayı 16 / Ekim 2008, s. 32-37  
Bu yaklaşım Ceylan’ın filmografisinde bu kodlarla işlese de son dönem Türk sinemasının tamamının bu noktadan işlediğini söylemek zordur. Bu konu, taşra gerçekliği çerçevesinde, Zeki Demirkubuz sinemasının dramatik gerçekçilik açısından incelenmesi esnasında farklı boyutlardan değerlendirmeye tabi tutulacaktır.

gerçekliğine sahip olduğu söylenebilir. Ceylan'ın taşrası, taşradan çok konunun ve bu kapsam içerisindeki insan ilişkilerinin ön planda olduğu bir taşra temsilidir.

Daha çok bir gidiş hikâyesini daha da önemlisi bir hikayenin başlangıcını anlatan *Kasaba* filmi, bazı bakımlardan bir geçiş filmi olma özelliğini de taşımaktadır. İstanbul'a göçecek kahramanın yola nerden başladığının anlatıldığı film de gerçekçi üslup içinde çok da sık rastlanmayan sahneye eşlik eden bir iç ses kullanımı gibi tercihler filmi, kimi noktalarda gerçekçi filmin biçimsel formundan ayırır da Lukacs'ın da ifade ettiği gibi “gerçeğin özü”ne doğru yapılan bir araştırma olarak nitelendirilebilir. Oyunculuklar, minimal etkiler taşısa da özellikle yurt dışında okumuş olan abinin karakterinde idealize edilmiş ya da karikatürize edilen bazı unsurlara rastlanmaktadır. Ancak özellikle toplumsal çelişkileri vermesi bakımından karakterler arasında yaratılan zıtlıklar, “gitmek” üzerine açıklayıcı bir eleştiri getirmektedir. Temelde sıradan insanın sıradan hikâyesi anlatılırken, “gitme” durumu üzerine de Ceylan'ın kendi hayat tecrübesinden de getirdiği bir tartışma yapılmaktadır. Hasan Akbulut, *Kasaba*'yı “yoğunlaştırılmış bir kavramsal çerçeve içermesi”<sup>236</sup> açısından diğer filmlerinin anlamaya ve yorumlamaya yarayan bir izlek, çekirdek anlatı olarak betimlese de film esas olarak, fotografik gerçekliği bakımından, belgeselci bir tavra da sahiptir. Gündelik yaşamın, gündelik konuşmaları ile sona yaklaşan film, bu yönüyle de gerçek hayatın izini takip edeceğini anlatmaya çalışır gibidir.

*Mayıs Sıkıntısı* (2000) filminin “taşra üçlemesi”nin son filmi olduğu söylenmektedir. Ceylan'ın kendi hayatıyla özdeşlik kurduğu ve annesiyle babasını oyuncu olarak kullandığı diğer bir filmidir. Kendisi gibi yönetmen olan Muzaffer'in anne ve babası da Ceylan'ın kendi anne babasıdır. Ceylan özellikle filmde tekrar bir geri dönüş yaşamaktadır. Bu geri dönüşü de, taşranın çocukluğa dönüş olduğunu simgelercesine filmin çocuk karakteri Ali ile özdeşleştirir. Ev sahneleri, anne ile babanın konuşmaları, kapalılık duygusunu arttırdığı gibi Muzaffer'in kayıtsızlığı da taşranın durağanlığını pekiştirir görünmektedir. Ceylan gerçekliği kendi üzerinden

---

<sup>236</sup> Hasan Akbulut, **Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak**, İstanbul, Bağlam, 2005, s. 19

temsillendirdiği gibi *Mayıs Sıkıntısı* bu gerçekliğin öyküsel yönünün vurgulanacağına dair beliren ipuçlarından biri durumundadır.

Ceylan bu filmde de filmin gerçekçi dokusunu değiştirecek bir müzik kullanımına neredeyse başvurmaz. Muzaffer ve babasının ihtilafı olan tarlayı görmeye geldiği sahnedeki klasik müziğin, Muzaffer'in müziği kapamak üzere arabaya gitmesiyle, sahne içi bir ses olduğu anlaşılır. Ceylan'ın bu görünen kullanımı gerçekçi sineması dilini desteklemesi olarak yorumlanabilir. Gerçek hayatın yalnızca kendine özgü, sesleriyle, yakın ve uzak görünüşleriyle, kendine has akan zamansal ritmiyle ele alındığı film, hayatın gerçeği dışında herhangi bir motifi filmin içine kabul etmez.

Muzaffer'in film çekmek için çocukluğunun geçtiği Yenice'ye gelmesiyle başlayan film, Suner'in de belirttiği gibi Kasaba'ya kıyasla daha gerçekçi bir zaman dilimini kapsar. “*Kasaba*'da gün ve mevsim döngülerinin iç içe geçtiği karmaşık zaman kullanımının aksine, *Mayıs Sıkıntısı*'nda tüm öykü Mayıs ayında birkaç haftalık bir zaman diliminde geçer.”<sup>237</sup> Gerçekçiliğe yaklaşmanın, hayatın gerçek zamanına da yaklaşmak olduğu ön koşulundan hareketle, *Mayıs Sıkıntısı*'nın bu gerçekliğe biraz daha yaklaştığı söylenebilir.

Babanın ağaçlarını kestirmemekteki ısrarını, Saffet'in taşrada kalmış olmasının getirdiği çıkmazlar izler. Diğer taraftan Muzaffer'in film çekiminden önceki denemeleri yapmak üzere köyüne geri dönmesi, birbiri içerisine geçmiş birden fazla konuya değinen *Mayıs Sıkıntısı* filmini ortaya çıkarır. Ancak bu geri dönüş Muzaffer'in kimliğinde ama toplumsal temsilin genelinde göç eden bir insanın değişim-dönüşüm hikâyesini anlatmakla, birey üzerinden kapsayıcı bir anlatıma dönüşür.

Kameranın takibinin daha genel plana alındığı ve kesmelerin daha seyreltiği *Mayıs Sıkıntısı* bu yönüyle de fotografik gerçekliğin yanı sıra öyküsel bir gerçekliğe de geçişi simgeler gibi görünmektedir. Diğer yandan, ağaçların kesilmesi gibi bir konunun zamansal süre açısından önemli bir dilime sahip olması ve baba ve

---

<sup>237</sup> Suner, **Hayalet Ev**, s. 111



oğul arasında detaylı işlenmiş diyaloglara, sabit bir kameranın eşlik etmesi, Nuri Bilge Ceylan sinemasındaki gerçekçi vurgunun da fotografik gerçeklikten, öyküsel bir gerçekliğe geçişini de anlatmaktadır. Temel olarak film, yakın çekimlerin az, uzak ve sabit planların fazla olduğu bir biçimsel yapıya sahiptir. “Çoğu kez kameranın çerçevelediği alanlar, karakterler girene kadar ya da çıktıktan sonra bir süre boş kalır. Ceylan, kameranın dışında, mekan içerisinde de çerçeveler yaratır. Özellikle pencere pervazları ve kapı eşiklerinden yararlanır.”<sup>238</sup> Böylece filmin hikâyesinin sadece kadraj içerisinde oluşmadığı, dışarıya taşan bir gerçek hayat algısının film içerisinde yerleştirildiğinden bahsedilebilir.

Saffet’in üniversiteyi kazanamaması ise *Kasaba* filminde başlayan taşranın çıkmazının tekrarı gibidir. Kamera bu sahnelerde de sabittir ve uzun planları çekmektedir. Diyalogun da yoğunlukta olması, hikâyenin telaşsız bir biçimde gerçekliğin temelini oluşturduğunu göstermektedir. Kasaba’nın çekim sürecinin anlatıldığı film, bu yönüyle de filmin gerçek hayattaki hazırlık sürecini anlatması ile kurmaca olan filmin gerçeğini verdiği duygusuna sahiptir. Karakterlerin derinlikli yapısı, Ceylan’ın oyuncularını gerçek hayatın içerisinde seçmesiyle daha da belirgin hale gelir. Anne ve babanın oyunculuk yapımları konusundaki Muzafferin ısrarını geri çevirmeleri, bunun üzerine örnek olarak gösterilen filmlerde de anne babanın görüntülerinin olması film içerisinde film algısını çeşitlendirir. Gök gürültüsünün filmde gelmesi, gerçek ve film arasındaki ayrımı iyiden iyiye belirsizleştirir. Müzik kullanımının yine video görüntülerinin içine yerleştirilmesi, gerçeği dönüştürmeme amacıyla yapılmış gibi görünmektedir.

Pire dayı ile yapılan deneme çekimleri sırasında Muzaffer diyalogların oyuncu adayları tarafından “gerçekmiş gibi” tekrar edilmesini istemektedir. Muzaffer Pire dayıya, gerçekçi görünecek bazı ipuçları verdiği gibi bunu adeta “yaşamış” gibi anlatmasını bekler. Sonuçtan memnun kalmasa da, film aslında yönetmenin kendisini anlatması durumundan çıkışla, gerçekçiliği bu sefer film içerisinde, kendi tercihi olarak göstermesiyle tescillenir. Ceylan’ın da aslında aradığı aynı Muzaffer gibi “yaşanmışın yakalanmasıdır”.

---

<sup>238</sup> Akbulut, a.g.e., s. 25

Muzaffer'in, Saffet'i yanında çalıştırmak üzere İstanbul'a götürmek konusundaki vaadi karşılıksız çıksa ve Muzaffer bu planından vazgeçse de, Muzaffer ve Saffet saflık ve kurnazlık konusunda bir zıtlık oluşturacak şekilde konumlanmamışlardır. Hasan Akbulut, Saffet'in saf ve dürüst, Muzaffer'in ise kötü ve hilebaz olarak filmin içine yerleştirilmediğini söylemektedir. "Gerçekte temel gerilim, kentli olan Muzaffer ile kasabalı olanlar arasında yaşansa da, Ceylan'da, karakterleri arasında saf iyi ve kötü karşıtlığı olmadığını belirtir."<sup>239</sup> Bu durum gerçekçiliği anlatı yapısı içine yerleştirecek olan kodlardan biridir. Karakterlerin tüm insani özellikleri taşıdıkları, derinlikli konumları, hayatın kendi gerçeğini anlatmak konusundaki temel unsurların başında gelmektedir.

Diyalogların yerel unsurlar taşıması, şiveli bir konuşma dilinin tercih edilmesinin ötesinde akış içerisinde diyalogların üst üste binmesi durumu gerçekçiliği daha pekiştirir. Diğer taraftan ekmek parası kazanmanın zorluğundan bahseden Saffet'in annesinin bu söyleminde, politik ya da ideolojik olan herhangi bir vurguya rastlanmaz ki Ceylan'ın filmleri bu anlamda, sloganvari bir politik ya da siyasi temsile sahip değildir. Bu durumun toplumsal temsili ya da eleştiriyi azalttığından bahsedilemez. Çünkü daha önce de bahsedildiği üzere gerçekçiliğin görünür hale gelmesinin tek yolu politik söylemden geçmeyeceği gibi zaman içerisinde toplumsal eleştiri de yön değiştirmiştir.

Ancak yine de Ali'nin hileyi, taşradan gitmiş ve bu nedenle de "masumiyet"ini kaybetmiş olan Muzaffer'in yönlendirmesiyle öğrenmesi kent ve taşra ikilemine yapılmış bir vurgu olarak nitelendirilebilir. Buna benzer vurgular, alışlagelmişin ötesinde bir toplumsal temsil içermekle birlikte, hem yerel hem de evrensel değerlere sahiptir. Muzaffer artık "dışarıklı" olması nedeniyle mahallenin köpekleri tarafından tanınmaz, köpek ve sonrasında bebek hem Muzaffer'e hem de film çekimi için yanında gelen arkadaşını yabancılar. Taşranın kapalılığı burada da kendini gösterir, taşra bu noktada "dışarıdan gelene"de kapalıdır. Hem birbirine kapanan bu döngüsel düzen hem de babanın arazisi konusunda mücadeleden

---

<sup>239</sup> Akbulut, a.g.e., s. 23

vazgeçmeyişi, bir yandan taşranın sıkışmışlığını anlattığı gibi diğer bir yandan da hayatın “sonsuz” doğru giden akışını anlatır.

*Mayıs Sıkıntısı*, hayatın gerçekliğinin bitmediği ve bitmeyeceği gibi klasik anlatı sinemasından alışlagelen bir sonla bitmez. Film babanın, sorumluluk hissettiği arazisinde kaldığı bir son sahneyle biter. Ailesinin ayrılmak konusundaki kararına katılmaz ve arazi de kalacağını söyler. Böylece hayatın sonsuzluğu ve gündeliği gibi baba filmin dramatik kurulumuna hizmet etmek yerine, akan bir zaman içerisinde kalır. Zaten Ceylan’da *Mayıs Sıkıntısı*’nda babasının taşıdığı değerleri anlatmak üzere yola çıkmıştır. Zaten film de anlatılan hemen her hikâye gerçek yaşamdan alınan hikayelerden oluşmaktadır.

*Koza*, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* bir üçleme olarak, gerçekliğin doğal görünümünü sağlamıştır denebilir. Zahit Atam, sinemanın dünden bugüne büyük oranda inandırıcılık sorunu yaşadığını, Nuri Bilge Ceylan sinemasının ise estetik form açısından da farklı bir gerçekliğe sahip olduğunu söylemektedir.

*“İnsan yaşamlarındaki dramatik anlar, büyük oranda yaşam kendi doğal seyri içinde akarken, ortaya çıkarılmış gibiydi. Dolayısıyla insanlar bir yönetmenin öykülerini seyretmenin değil, seyrettikleri insanlara tanık olmanın ve onların yaşamları üzerinde düşünmenin ve bu anların çok başarılı fotoğraflarını görmenin hazzını yaşadıklarını düşünüyorlardır. Deyim yerindeyse Nuri Bilge’nin yola çıkarken hedefi olan reklam estetiğinden, yapıntılıktan kopuşu gerçekleştirdiğini gösteriyordu izleyiciye.”*<sup>240</sup>

Ceylan’ın gerçekliği, toplumsal bir misyon üstlenmekten çok görsel bir misyon üstlenmektedir. Gerçekçi görüntünün estetik formu Ceylan’ı ilgilendiren bir konu olmakla birlikte, gerçekçi hikâyeyi büyük oranda görüntünün gücü üzerine kurmaktadır. Böylece özellikle taşra üçlemesinde gerçekçilik yönünden vurgu, görüntünün estetik gerçekçiliğinde, karakter yaratımının yerel unsurları üzerinde

---

· Klasik anlatı sineması, konuyu açıklayacak, tanıtım yapacak şekilde bir giriş, başlangıç bölümüne sahip olduğu gibi olayların geliştiği, çatışmanın yaşandığı ve belirli bir noktada tavan yapıp, çözümlendiği, nihayetinde film boyunca gelişen olayların bir çizgi değil bir nokta şeklinde sonlandığı bir yapıya sahiptir. Gerçekliğin sinemaya yansımından ise hikayenin veya kişilerin tanıtılmasına, açıklanmasına, kısacası filmin belirli kesin bir nokta ile başlayıp bitmesine ihtiyaç duyulmaz. Bunun tam aksine hayatın genel-geçer bir biçimde “sonsuz”a doğru akması gibi filmin hikayesi de sonsuz doğru akıyormuş hissini verir.

<sup>240</sup> Atam, **Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması**, s. 179

taşımasıyla ve biçimsel olarak sade ve telaşsız bir dili benimsemesiyle ortaya çıkmaktadır. Uzun planlar, kameranın olayın peşine düştüğü, sade ve yalın bir kamera kullanımı bu biçimsel dili yapılandıran etkenlerdir. Ceylan'ın fotoğrafçılık geçmişi, onu görüntünün estetik formu konusunda dikkatli kılsa da ilerleyen filmlerinde öykü kurulumu konusunda ki dikkatini yoğunlaştırmıştır. Bu nedenle yönetmenin mekan olarak kente geldiği ancak konu bakımından bu üçlemenin nihayete vardırıldığı *Uzak* filmi, hikaye kurulumu bakımından daha belirgin bir çaba içindedir denebilir.

*Uzak* (2003) filmi ufak bir değişiklikle, kışın gelmesiyle *Mayıs Sıkıntısı*'nda Saffet'in hikayesinin bittiği yerden başlar. *Uzak*'ta gerçekçiliğin biçimsel yönden daha yoğun kullanıldığı görülmektedir. *Koza*'dan bu yana Ceylan'ın film formu içerisinde gerçekçilik sürekli bir artış göstermektedir. Kameranın sabit konumu, uzun planlar *Uzak*'ta biraz daha belirgin hale gelmiş olsa da *Mayıs Sıkıntısı*'ndan bu yana Ceylan bu biçimi yoğun olarak kullanmaktadır. *Uzak*'ta kullandığı diğer bir teknik, kadrajı sahnenin dışına taşımak olmuştur. Kameranın sabit kaldığı, oyuncunun sahnenin içine girip çıktığı bu kullanımda hayatın çok boyutlu olarak kadrajın dışında da aktığı hissi yaratılmaktadır. Uzun plan kullanımı, aynı mekanda bulunan çekimlerin genellikle tek planda çekilmesiyle uygulanırken, kameranın hareket alanı hemen hemen hiç değişiklik göstermez. Nadiren çok küçük pan ve tiltler yapılır. Özge Özyılmaz, özellikle Mahmut'un salonunda geçen sahnelerin aynı plan içerisinde hep sabit bir noktadan çekildiğini söylemektedir. "Bizler seyirci olarak kameranın durduğu yerin arkasındaki mekânı göremeyiz."<sup>241</sup> Bu durumun yarattığı etki izleyicinin kendini film alanının içinde hissedeceği bir yakınlığı kurabilmesidir. Böyle bir aidiyet gerçekliği destekleyecektir.

Diyalogların yine minimal düzeyde tutulduğu film, Yusuf'un (oyuncu aynıdır, hikâyenin devamıdır ancak isim değişir) köyden Mahmut'un (Saffet'in Yusuf olması gibi Muzaffer'de Mahmut olmuştur) yanına gelmesi ile başlar. Saffet'in gelişi Mahmut'u memnun etmese de yanında kalmasına müsaade eder. Bir

---

<sup>241</sup> Özyılmaz, a.g.e., s. 132

devam filmi özelliği taşıyan *Uzak*, taşra üçlemesinin final filmi olarak, taşradan köye gelmiştir.

Yabancılaşma bu filmde de kendini belirgin biçimde göstermektedir. Mahmut'un, Yusuf'a kaç gün kalacağını sorması, sigarayı sadece mutfakta içiyoruz demesi ve kötü kokan ayakkabılarına koku sıkması, gittikleri bir arkadaş toplantısında Yusuf'un hiç iletişime geçmemesi bu yabancılaşmanın, Mahmut ile Yusuf'un aynı topraklarda doğmuş olsalar da farklılaştıklarını, Mahmut'un doğduğu topraklardan ve insanlardan ayrıştığını gösterir. "Taşradan gelmişiniz, işinizi gücünüz torpil arama" der Mahmut bir tartışma esnasında. Bu durum göstermektedir ki Mahmut kendini, Yusuf'un geldiği yerden görmez. O çoktan doğduğu topraklara yabancılaşmıştır. Kendini oraya ait hissetmediği gibi evinde birini "misafir" ederek birey olma halini de aksatır. Esasında Mahmut'un da taşraya ait bağları henüz tamamen ortadan kalkmamıştır, annesinin ciddi hastalığına rağmen, onunla kurduğu diyalogun zayıflığında da bu etken görülmektedir. Ayrıca, bu reddin arkasında yatan benzeşme içinde, kadınlarla doğru biçimde kurulamayan ilişkiler, farklı evlerde aynı kanalı izlemeleri, Mahmut'un adeta Yusuf'muşçasına porno izlemesi bu benzeşmenin belirgin izlerini taşımaktadır. Buna karşın "taşradan kopmak için kat ettiği mesafe Yusuf'un evine gelişi ile kısalmıştır. Yusuf, Mahmut için yalnızca bir misafir olmanın ötesinde vicdani bir unsur, kendi ataletine tutulan bir aynadır. Bu kadar çok hatırlatıcı vasfa sahip bir insanı kendi evinde görmek istemez."<sup>242</sup> Bu yabancılaşma durumu iki boyutluluğuyla ele alınmaktadır. Yeni Türk sinemasının başlıca göstergelerinden biri de birey olma hali ile gelen, kırsala, taşraya yabancılaşmadır.

Diğer taraftan yaratılan Yusuf-Mahmut çatışması, karakterleri daha gerçekçi yapan unsurlardan biridir. Bülent Görücü, Kean Loach sinemasında ağırlıklı olarak görülen "aydın-yarı aydın" karakterin yalnızlık, bunalım, köksüzlük, kaybediş hallerini yüklediği bir karakterden bahsetmektedir. Bunu *Uzak*'ın Mahmut'una yönlendirirsek, kayıtsızlığı ve uzaklığıyla tam da böyle bir karakter çizer. Buna karşın Saffet tüm bilmezliklerine, yanlışlarına ve sorumluluk almayı beceremeyişine

---

<sup>242</sup> Esra Bulut, "Kavramsal Bir Mesafe Olarak Uzak", **Yönetmen Sineması: Nuri Bilge Ceylan**, Haz. Ayşe Pay, İstanbul, Küre, 2009, s. 37

karşın Mahmut'a göre hayata daha sıkı sarılır, bu yönüyle de Mahmut-Yusuf arasındaki çatışmayı mümkün hale getirmektedir.<sup>243</sup> Böylece karakterler gerçeğe uygunlukları açısından daha derinlikli bir yapı sergilemiş olmaktadır. Mahmut'un orta sınıf aydın yılgınlığına karşı, Yusuf'un taşralı heyecanı, yarattığı çatışma bakımından karakterlerin temel yapılarını daha görünür kılmaktadır.

Yönetmen genellikle bir şeyi bakılması üzere göstermektense, belirli bir mesafede duran kamerası aracılığıyla seçme işini izleyiciye bırakır. Hemen hemen tek bir sahne bunun dışına çıkar, Yusuf'u saati çalmakla suçladığı sahne de çalınmadığını gösteren saate odaklı sahne bu genel kuralı çiğnemektedir. Ceylan genellikle dramatik yoğunluğu arttıracak olan ve klasik anlatı sinemasının kullanımlarından biri olan daha parçalı ve nesnesine odaklı yakın planı tercih etmemektedir. Bunun yerine gerçekçi sinema dilini destekleyecek olan nesnel, belirli uzaklıkta kalan ve olaya genelden bakan kamera açısını kullanmaktadır. Bu tercih izleyiciyi de film izleme sürecine dahil edeceğinden, gerçeklik vurgusu artırılmış olur.

Uzak genel yapısı itibariyle, toplumsal analizin yoğunlaştığı, yabancılaşma, taşralı olma ya da olmama ayrışmasının yaşandığı, orta sınıf aydınının sorgulandığı tüm bu yönleriyle de, nasıl taşradan kente geliniyorsa, salt "doğayı yansıtan" bir dil ve söylemden de uzaklaştığı bir üslup benimsenmiştir. Kracauer "basit anlatı" kavramıyla, hikaye edilen şeyin, doğal ortamında yani fiziksel gerçekliğin içinde kendiliğinden bulunduğunu söylemektedir. Bu noktada yönetmene düşen görev, onu o bulunduğu yer içerisinde keşfetmektedir. Ceylan *Uzak* filmine kadar ki süreçte ağırlıklı olarak bu keşfi yapmışsa da, *Uzak* filmi itibariyle söylemini daha çok kente, bireye ve birey sorunlarına çevirmiş gözükmektedir. *Uzak*, Ceylan'ın filmografisinde, fotografik gerçeklikten, öyküsel gerçekliğe doğru yönelimin arttığı film olarak görülebilir. *Uzak* filmine kadar ki süreç daha çok izlemede olma, konusuna müdahale etmeme durumunu içerir. Bu ise gerçekçi sinemanın temel ön koşullarından biridir.

---

<sup>243</sup> Bülent Görücü, "Uzak: Mehmet Emin Toprak'ın Anısına", **Yeni Film**, Sayı 1, Nisan-Haziran 2003, s. 12

*“Uzak, toplumcu gerçekçi film çizgisini belirli ölçülerde doğalcı bir tarzda ve ancak onların ısrarla tutunmaya çalıştıkları geleceğe dair bir umut ve umut mücadelesine bağlanmaksızın, aslında durumun çıkışsızlığını anlatan bir atmosferle gerçekçi geleneğimizin güçlü bir halkası olmuş bir filmidir... tahayyül ürünü bir esere göre gerçekliğin dayattığı çatışmalara nesnel olarak ve derinden tanıklık etmek, gerçek bir sanat eserinin ortaya çıkmasında başrolü oynamaktır.”<sup>244</sup>*

Son dönem yeni Türk sinemasını önceki dönemden ayıran en temel farklılık budur. Türk sineması toplumsal gerçekçiliğin ötesine geçerek, umut etmekten ve umut yaratmaktan öte, müdahalesiz bir biçimde nerdeyse duygularından arınmış olarak gerçekliğe bakmaktadır. Bu, Türk sinemasını daha nesnel bir boyuta taşıdığı gibi gerçekliği de hayatın kendisinde bulunmayan dramatik çıkışlardan arındırarak daha olduğu gibi bir hale taşır.

Ceylan’ın üslubunu fotografik gerçekçilikten, öyküsel gerçekçiliğe taşıyan önemli filmlerinden bir diğeri *İklimler*’dir (2006). Nuri Bilge Ceylan *İklimler*’de karısı ile birlikte oynayarak, “kendinde olanı” aktarma halini en ileriye taşımıştır.

Kameranın en ufak bir jest ve mimiği yakalama becerisi, diğer sanat dallarına kıyasla sinemadaki oyunculukları minimize etmiştir. Bunun en iyi temsillerinden biri filmin başlangıcındaki ağlama sahnesidir. Bahar’ın sessiz ve sakin ağlayışının tüm derinliği ile perdeye aktarılabilmesi, kameranın “görmek” konusundaki bu becerisinden ileri gelmektedir.

Orta sınıf aydın tipolojisi, *İklimler*’de de etkisini göstermektedir. Bu sefer Bahar ile İsa’nın hikâyesini anlatan film, kadın ve erkeğin mutsuz ilişkisine gönderme yapmaktadır. İletişimsizlik yine vardır ve bu sefer iki sevgiliyi etkilemektedir. İsa’nın, Ceylan’ın diğer filmlerinden de hatırladığımız kayıtsızlık vurgusu bu sefer İsa’da kendini gösterir. Yanında, güneşte uyuyakalmış olan Bahar’ı uyandırmak yerine, güneşte uyumanın tehlikelerinden bahsetmesi bu iletişimsizliğin en belirgin örneklerinden biridir.

---

<sup>244</sup> Atam, **Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması**, s. 191

Ayrılık sahnesindeki küçük zaman sıçraması, motosiklet kazası öncesindeki yakın planlar, filmin gerçekçi biçimine dair sorular meydana getirirse de Ceylan bu filmde de uzun planlardan, sakin ve sabit kamera hareketlerinden vazgeçmemiştir. Buna rağmen özellikle okuldaki diyalog sahnelerinden aç-karşı aç kullanımını daha çok kullanmaktadır. Sevişme sahnesinde kameranın kenardan köşeden izleyen gözü, yön değiştirmeden “şiddete” bakmaya devam eder. Herhangi bir kesmeye gidilmeksizin, sevişen çiftin kendi bedenleriyle kameranın önünü kapatmalarıyla son bulur. Bu filmsel müdahaleden çok, sevişen çiftin arasındaki duygunun müdahalesini içermektedir.

*İklimler* filmi diğer filmlere kıyasla toplumsal olana en az gönderme yapan filmlerinden biridir. Umarsız, kayıtsız, biraz da yaramaz çocuk edasıyla kadınlarla ilişki kuran İsa, Bahar’ın peşine düştüğünde tüm bu orta sınıf aydın kimliğini üzerinde taşır gibi görünmesine rağmen çoğu nokta da üzerinde bu kimliğin toplumsal izlerine dair herhangi bir ipucu barındırmaz. Bu filmde en belirgin vurgu böylece bencillik olmuştur.

*“Dramatik yapıya, öykünün gelişimine, karakterlerin çözümlenmesine bakarsak, bir bütün olarak farklı kişilikler arasında gelişen, çatışmaların yaşandığı ve hiçbir dramatik aşırılığın olmadığı, bir yandan öyküyü anlatırken, öte yandan yaşamdan ilginç ayrıntıların ortaya konduğu bütünlüklü bir insan portresiyle karşılaşırız.”<sup>245</sup>*

*İklimler*’in ilerleme çizgisi kimi dramatik çıkışları daha sert olsa da, standart bir çizgi izlemektedir. Bir iyi karakter Bahar, kayıtsız bir erkek İsa ve sevgilisini aldatan baştan çıkarıcı, aldatan kadın Serap. Bu noktadan bakıldığında filmin karakter yaratımı klasik bir çizgi izliyor gibi görünmektedir. Ceylan sinemasının temel özelliği olan derinlikli ve kapsayıcı karakter yaratımı belki de en az *İklimler* filmde kendini göstermiş, bu yönüyle de bireye dair sorunsalını etraflica anlatamamıştır. Ancak *İklimler*, Ceylan sinemasında öykü kurulumunu güçlendirmeye çalıştığı filmlerinden biri sayılabilir. Yine de Ceylan’ın öykü kurulumu üzerine verdiği en belirgin örnek *Üç Maymun* (2008) filmi olmuştur denilebilir.

<sup>245</sup> Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*, s. 199



Ceylan'ın profesyonel oyuncu tercihi, *Üç Maymun* filmi ile başlamıştır. Film, hem biçimsel olarak hem de söylem bakımından Ceylan'ın üslup değişikliğine gittiği önemli filmlerdendir. Film, dramatik etkisi yoğun bir sahneyle açılır. Servet'in seçimler öncesi arabayla birine çarpması ve bunu örtbas etmek içinde şoförüyle anlaşma yapması, filmin toplumsal eleştirel tavrını simgeler nitelikte bir başlangıçtır ve bu yönüyle de Ceylan'ın film söyleminde farklılıklar yaratmıştır.

Diğer taraftan Ceylan geniş plan kullanımının yanı sıra nesnesine odaklanan yakın planları tercih etmiştir. Kameranın kenardan köşeden gözetleme hali, *İklimler* filminden bu yana devam etse de *Üç Maymun*'da kamera daha atraksiyonlu kullanılmaktadır. Ancak halen planlar belirli bir uzunluk ve sabitliğe sahiptir. Görüntüden ayrıca verilmiş olan diyaloglar ve yavaşlatılmış sahneler, Ceylan'ı film dilinin dışına çıkarsa da, düşünce sahneleri olarak karakterine odaklanması nedeniyle derinlikli bir yansıtmaya sebep vermiş olarak görülebilir. Filmin ses kullanımı Ceylan'ın hemen başından beri çok az fire vererek kullandığı doğal seslerden ibarettir denebilir. Film yalnızca su damlama sesi gibi kimi sesleri, dramatik etkiyi yoğunlaştırmak amacıyla öne çıkarmaktadır. Sesin kullanımı filmin önemli ve ayrıcalıklı kullanımlarından biri konumundadır.

*“...Örneğin, Servet'in Hacer'i arabasıyla evine bıraktığı sahneden ses bambaşka bir işleve sahiptir. Ses ve görüntü arasındaki uyumsuzluk, belirli anlarda diyalogdan ziyade ve/veya onunla birlikte bir iç-sese de imkân tanır. Nasıl yakın planlarla Ceylan karakterlerinin iç dünyalarının haritalarını vermeye/okumaya çalışıyorsa, bu kez ses de bu gayenin hizmetine verilir.”<sup>246</sup>*

Ceylan bu sefer orta aydın sınıfa dair hikâye anlatmaktan vazgeçerek, yoksul kesimden bir ailenin, dramatik vurgusu yüksek hikâyesini anlatmaktadır. Diğer yandan Servet ile de yeni zengin, politikaya atılmış, bu yolda da çeşitli usulsüzlükler yapmış ve yapabilecek bir karakter çizilmektedir. Ceylan'ın kayıtsız karakterleri yerini, ufakta olsa kimi kaygılara sahip karakterlere bırakmıştır. Bu değişim, Ceylan'ın ele aldığı sosyal sınıfta ki değişikliklerle de ilişkilendirilebilir. Annenin kaygısı, oğlunun isteği üzerine Servet'e gitmesine sebep olur. Oğlanın annesini bir

<sup>246</sup> Fuat Er, “Üç Maymun: Cehennemde Bir Fotoğraf”, **Yönetmen Sineması: Nuri Bilge Ceylan**, Haz. Ayşe Pay, İstanbul, Küre, 2009, s. 63

farkındalık için patron Servet'e göndermesi, annesinin gizli konuşmalarını ve eve başka bir adamın gelmesini görmezlikten gelmesi de filmin adıyla ve yoksulluğun getirdiği çaresizlikle ilişkilendirilebilecek olan, bilmez, duymaz, görmez, işitmez halini destekler niteliktedir. Toplumsal temsil tam da bu noktada ve nerdeyse Ceylan'ın daha önceki hemen hiçbir filminde olmayan vurguyla başlamaktadır. Yeni zengin olduğu her halinden ve adından da belli olan Servet'in, bu varlığa kavuşmak için her yoldan geçtiği vurgusu, kendisi yerine şoförünün hapse girmesini istemesiyle tescillenir. Böylece politikaya da el atmaya çalışan bu yeni sınıfın temsili, şehrin taşrasında ve birçok yoksunluk içinde yaşayan aile ile birlikte ele alınarak, sınıfsal ayrım belirgin biçimde vurgulanmış olur. Böylece kirli olana, hem Saffet'in kimliğinde örtük biçimde hem de ailenin yaşadığı mekân aracılığıyla görünür biçimde yer verilmiş olur. Bu bir anlamda yoksul ama gururlu, merhametli iyi ile acımasız, zenginin modern versiyonu olarak görülebilir. Ceylan toplumsal eleştiriyi dönemin tarzına uygun olarak bireyler üzerinden ele almaktadır. Zahit Atam filmin toplumsal yapısını şu şekilde özetlemektedir;

*“Filme ve Türkiye'nin 1980 sonrasına damga vuran üç önemli özelliğin yani 1) riyakârlık (ikiyüzlülük) 2) güce-paraya-statüokoya tapınma 3) insan olarak kendinden ve toplumsal gerçeklerden kaçınma, merkezde duruyor. Bunların sonucu olarak tarihiyle yüzleşemeyen, insanlar arasındaki ilişkilerde güvensizlik ve sonuç olarak aşırı cahillikle dolu bir toplumsal bağlam.”<sup>247</sup>*

Fuat Er, fotografik gerçekliğin Nuri Bilge Ceylan sinemasını şekillendiren en önemli unsur olduğunu söylemektedir. Ceylan'ın sinemasını anlamının yolunun fotoğrafın sunduğu imkân ve imkânsızlıklardan geçtiğini ileri sürer ve bu yaklaşımın sadece *Koza*, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* için değil aynı zamanda öyküsel gerçekliğin daha ağır bastığı *Uzak*, *İklimler* ve *Üç Maymun* filmleri içinde geçerli olduğunu anlatmaktadır.<sup>248</sup> Fotoğrafçılığa eşlik eden dikizleme halinin bütün bu filmler için geçerli olduğunu ancak özellikle *İklimler* ve *Üç Maymun*'da ağırlık kazandığını söylemek gereklidir. Özellikle *Üç Maymun*, bu gözetleyen gözün aracılığıyla, kenarda köşede kalmış olana, şehrin “dışında” yaşayana bakıldığı, bu yönüyle de

<sup>247</sup> Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*, s. 225

<sup>248</sup> Er, a.g.e., s. 57

Ceylan'ın daha önceki filmlerine kıyasla belirgin bir farklılığa sahiptir. Ceylan'ın fotografik gerçekçilikten ya da onunla birlikte öyküsel gerçekçiliğin ağırlıklı yapısının varlığını hissettirdiği farklı bir söyleme geçiş yaptığı söylenebilir.

Tekinsizlik, Ceylan filmlerinde hemen hiç olmadığı kadar *Üç Maymun* filminde kendini göstermektedir. Küçük kardeşin, hayal olarak çıkageldiği sahne, abi için bir hayal olsa da, izleyici için tekinsizlik verici ve gerçeğin biraz uzağına düşürücü bir etki yapar. Ceylan hem *Üç Maymun*'da hem de çektiği son film olan *Bir Zamanlar Anadolu*'da tekinsizlik hissini yaratmaktadır. Tekinsizlik, Hacer'le kocasının sevişme sahnesinde de hissedilmektedir. Aldatıldığından şüphelenen Eyüp'ün sevişmekle, öldürmek arasında gidip gelen sevişmeleri, tekinsizliğin diğer bir yönünü oluşturur. Hacer'in ağlama krizine girmesiyle son bulan sahne, dramatik bir yükselişle “normale”, gündelik ve sıradan olana dönüş yapar. Ev bu tekinsizliği perçinleyen, klastrofobik görünümü ve hissiyle, (ölmüş olan çocuklarının hayaleti ev içinde dolaşır) dış dünyaya kıyasla norm dışı, kasvetli, karanlık ve kötülüğün bulunabileceği yer olarak konumlandırılır.

Filmin, konusu itibariyle ağır dramatik yoğunluğuna karşın özellikle karakterler arasındaki ilişki de minimal düzeyde tutulmuştur. Büyük oyunculuklar, dramatik çıkışlar bu filmde de tercih edilmediği gibi film bu yönüyle gerçekçi üslubu devam ettirmektedir. Diğer taraftan film neredeyse başladığı yere geri dönerek bir döngü içerisinde dramatik yapıyı kurmaktadır. Eyüp'ün, Servet'i öldüren oğlunu kurtarmak için, hapis yatma karşılığında Servet'ten aldığı parayı, kahveci çırağı bayrama teklif etmesi, bu döngüyü tamamlayan bir motiftir. Böylece döngü bir toplumsal değişimin sinyallerini verecek şekilde de değişir. Toplumsal değişim, yoksulluğun mağrurluğundan, yoksulluğun riyakârlığına doğru geçişle temsil ediliyor.

*“...yoksul, yoksul olduğu için yoksulluğa karşı mücadele etmek ve yine yoksul kardeşleriyle dayanışmak için harekete geçmek yerine, patronunun karşısında ezildiği*

*anda, nihayetinde kahvecinin çırağına 'orası senin için daha iyi' diyerek yaşanmamış bir yaşamı, yani, bir tür yok olmayı önerebiliyor.*"<sup>249</sup>

Üstelik bu izleyicinin, 60'lı 70'li yıllardaki Türk sinemasından alıştığı üzere, babanın oğlu yerine hapse gireceği düşüncesindeyken karşısına çıkıyor. Türk sinemasının söylemindeki değişiklik en belirgin şekilde bu sahnelerde hayat buluyor, yoksul ve mağrur olan böylece yoksul ve ikiye bölünmüş olana dönüşüyor. Bu değişimin önemli kodlarından birisi ise karakterlerin bu yönlü derinliğe sahip temsil edilişlerinin, gerçekçi sinemayı besliyor olmasıdır. Dünden bugüne, gerçekçilik temsilindeki en önemli değişimlerden biri daha önce de ele alındığı üzere karakter yaratımındaki gerçekçi vurgudur. Kısacası toplumsal dinamikler değişirken, Türk sinemasının karakterleri de buna bağlı olarak belirgin bir değişim geçirmiştir.

Ceylan, *Koza*, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* filmleri ile yolculuğuna taşradan başlasa da, nihayetinde kente gelir ve *Uzak* filmiyle taşra ile kenti birleştirerek arada kalmışlığı, geçmişini reddi, sınıf değişimini irdeler, sonrasında ise *İklimler* filmiyle aydınının bireysel meselesini anlatma çabasına girişir. *Üç Maymun* ise Ceylan'ın şehrin içine yerleşen taşrayı anlattığı film olarak görülebilir. Üstelik Ceylan bu filmde şehrin taşrasının arabesk duruşuna, melodramik yapısına da en azından öyküleme açısından yakın çizgiler çekmektedir. Ancak daha önce de söylendiği üzere Ceylan büyük oranda filmsel biçiminde ödünler vermeyerek, ritmi düşük, görüntüsü sakın akan, hayatın kendi ritmine yakın bir sinema dili yakalamıştır. Bu filmde ki tek fark, öykü kurulumunu en üst düzeye taşımış olmasıdır. *Üç Maymun*'la birlikte "ilk kez belirli bir öykü söz konusu. İlk kez açıkça bir türün, melodramın kalıpları göz önünde. Ama Ceylan'ın temel izlekleri yine iş başındadır. *Üç Maymun* kağıt üzerinde bir melodram olabilir ama yönetmenin bakışı o kalıplara kendine has bir şekil verir."<sup>250</sup>

*Üç Maymun* konusu itibarıyla melodramik, dramatik yoğunluğu sahip bir hikâyeye sahip olsa da Ceylan'ı gerçekçi üsluptan koparmayan etkenleri kullanmaya devam etmektedir. Bu noktada önemli olan gerçekçiliğin konudan ayrı özellikle

---

<sup>249</sup> Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*, s. 230

<sup>250</sup> Er, a.g.e., s. 63

biçimsel ifadelerle görünür olmasıdır. Bu durum, Türk sinemasındaki gerçekçi formu değiştiren, ona şekil veren etkenlerden biri de bu yalnızca ve sadece fotografik gerçekçilikten, öykü kurulumunun da ağırlıkta olduğu bir gerçekçiliğe geçişi temsil eder niteliktedir. *Üç Maymun*'u bu anlamda takip eden diğer bir film ise Ceylan'ın son filmi *Bir Zamanlar Anadolu*'dadır. Yaratılan atmosferdeki kimi değişikliklere rağmen film, temel olarak yine öyküsel gerçekliğin ön plana çıktığı bir yapıya sahiptir.

*Bir Zamanlar Anadolu*'da (2011), bir cinayetin araştırılmasının ağırlığına eşlik eden gündelik konuşmaların hafifliğini hissettirecek bir sahneyle başlar. Cinayetten önceki sahneyi, tamirhanede ki sohbet sahnesini görürüz ve hemen ondan sonraki sahneye, cinayeti göstermeden geçilir. Kenan'ın, Yaşar'ın çocuğunun babasının kendisi olduğunu iddia etmesi üzerine çıkan kavga sonrasında öldürerek gömmesi gösterilmez hemen ardından ölünün arandığı sahnelere geçilir. Yusuf Güven, cinayetin gösterilmediği bunun yerine karakterler yoluyla hikaye edildiği anlatı tekniğinin, belgesel sinemada kullanıldığından bahsetmektedir.

*Bu anlatım tekniği “odağı aksiyonun kendisinden çok aksiyonu ortaya çıkaran nedenlere ve bunun doğurduğu sonuçlara odaklanmamızı sağlıyor. Filmi de bir cinayet filmi, şiddet üreten bir medya olmaktan çıkarıp bir sanat eserine dönüşmesini sağlıyor. Godard'ın sinemasında sıklıkla kullandığı bir yöntem. Gerçekçilik yaratmanın bir aracıdır.”<sup>251</sup>*

*Bir Zamanlar Anadolu*'da, bir cinayet hikâyesini anlatmasının yanı sıra kameranın tekrar “taşra durağanlığı”na döndüğü filmidir. Trajik bir hikâyenin içine yerleştirilen diyaloglarla taşranın alt edilemez, durağan görünümü, polisten, savcıya ve doktora herkesin üzerine sinmiş olan bir kayıtsızlık vardır. Cinayetin tam ortasında, zanlının önünde, o konu bağlamında oldukça gündelik ve sıradan kaçan, birçok konu konuşulabilmektedir. Her bir karakterin ayrı ayrı ve detayıyla işlendiği filmin, Ceylan filmografisi içerisinde karakter yaratımıyla ön planda olduğu söylenebilir. Karakterlerin, karanlık yönleri film içerisinde birbiri ardına verilirken, hikaye kurulmaya da devam eder. *Üç Maymun* filmin de olduğu gibi burada da

<sup>251</sup> Yusuf Güven, “Bir Zamanlar Anadolu’da: Bir Cinayetin Anatomisi”, *Yeni Film*, Sayı 24, 2011, s. 21

diyaloglar iç ses gibi kullanılmış, herkesin kendi küçük hikayesine dair ipuçları verdiği konuşmalara diliyle susan ancak bakışlarıyla konuşan planlar eşlik etmiştir. Kimi umutsuzluğu dile getirirken (Savcı) kimi kendi küçük çemberini korumak üzerinde söylevler verir (Arap).

Film de sosyal ya da mesleki statüler belirgindir. Polis, ondan daha çok okumuş olan savcıya en azından yüzüne karşı saygı duyar görünmektedir. En azından yaranmak ister. Babacan ama işini bilen kişi olduğunu gösterdiği tavırları ile kimi zaman şikâyet etse de işin peşine düşmekten geri durmaz. Kendince dürüst bir meslek anlayışı vardır.

Köyde, muhtarın evindeki konaklama, Ceylan'ın *Üç Maymun*'da yakaladığı tekinsizlik hissini tekrarlayan bölümlerden biri olur. Ölen Yaşar'ın hayaleti, uyku ile uyanıklık arasında Kenan'a görünür. Ancak *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmindeki tekinsizlik daha çok karakterler aracılığıyla aktarılmaktadır. *Üç Maymun*'da evin tekinsiz oluşunu, bu sefer karakterlerde ki karanlık yönler devralmıştır.

Ölen Yaşar'ın bulunduğu bölüme kadar ki süreç, tırmanan bir çizgiyle karakterlerin kendilerini anlattıkları, gerilimin kendince belirli bir çıkış gösterdiği bir anlatı yapısına sahiptir. Bu yönüyle, dramatik yapının kurulumu konusunda da Ceylan'ın diğer filmleriyle (*Üç Maymun* hariç) farklılık gösterir. Ceylan sinemasındaki öyküsel gerçekliğin en çok belirginleştiği film *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmidir denebilir.

Toplumun temsilini en belirgin biçimde ele aldığı konudan öte yarattığı karakterlerle yansıtan Ceylan, savcı, doktor, polis, yazıcı, asker gibi kimliklerin aracılığıyla toplumsal olanı en detaylı biçimde ele almış olur. Kadın kimliğine getirdiği eleştiri ise hemen bütün filmlerinde benzer motiflerle işlenmiştir. Yusuf Güven, filmde kadın karakterlerin merkezde olan bir noktada yer almadığından bahseder.

*“Kadın ana karakterlerden biri olarak görünürde yoktur ama aslında merkezde erkeklerin geçmişinde, vicdanlarında ya da gündelik yaşamlarında vardır. Muhtarın kızında olduğu gibi erkekleri büyüleyen melek ya da şeytandırlar. İçeride otopsi*

*yapılan kocası için hastane koridorunda topuklu ayakkabısını sallarken görülür, komiseri gece yarısı telefonda arayarak paylarken duyulur, aldatan kocasını cezalandırmak için intihar eden bir kadın olarak hikâyesi anlatılır. Bu memleketin bir gerçekliği gerekçesiyle egemen erkek bakışı kadının adı geçtikçe yeniden üretilir. Nerede bir karışıklık var ise orada bir kadın vardır diyen polisin deneyimini, büyüğün sözünü doğrulayan bir cinayet işlenmiştir sonuçta filmde.”<sup>252</sup>*

Kadın temsili filmde gerçekçiliği yansıtır bir biçimde yer almıştır. Toplumsal yapının genel tezahürü, kadın kimliğinin özellikle taşrada görünmez olması ya da kötülükle, şeytanlıkla ilişkilendirilmesidir. Ceylan’ın bu yapıyı yalnızca gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtmak niyetinde olduğunu kabul etmekle birlikte, toplumun geri kalmış kesimlerinin anlatılmadığı, İklimler gibi filmlerinde de kadını öncelikli bir noktaya koymaktan geri durur. Kadın bu filmlerde de masum, saf ve temiz ya da ayartıcı, aldatıcı olarak konumlandırılırken erkekler duyarsız, aldırılmaz olarak gösterilir. Bu bakış açısı eninde sonunda erkek egemen bir bakış açısının yansıması olarak görülebilir.

Film biçimsel olarak Ceylan’ın gerçekçi üslubunu devam ettirir niteliktedir. Planlar, filmin geçtiği geniş coğrafyaları ele alacak şekilde, genelden alınır. Sahneler yine Ceylan’ın hemen her filminde olduğu gibi uzundur. Kenan’ın kasabaya getirilmesi ve doktorun otopsiyi beklediği sahne haricinde hemen hiç zoom-in ya da zoom-out kullanılmaz. Bu istisnayı hem de Ceylan’ın bütün filmografisi içerisinde bozan tek sahne Kenan’ın kasabaya getirildiği sahnedir. Bu nokta da Ceylan dramatik etkiyi arttırmaya çalışmışsa da bu ancak bir deneme görünümüne sahip olabilmıştır. *Koza*’dan bu yana ilk kez, fotoğrafların eşlik ettiği bir belgesel görünüme başvurulur. Doktorun sırrı aşığa çıkmazsa da bunu açığa çıkararak ipuçları böylece belirmiş olur. İtirafların yapıldığı, varoluşsal soruların sorulduğu sona yaklaşan sahneler, diyalogu sıklıkla kullanmayan Ceylan sineması ve biraz da gerçekçi üslup için ayrıksı örneklerdir. Gerçekçi sinemanın temel anlayışı ağıdalı uzun diyaloglar yerine kısa gündelik hayata yakın diyalogların kurulmasıdır. *Bir Zamanlar Anadolu’da* filmi bu konuda ayrıksı bir örnek olmasa da diğer filmlerine göre daha yoğunluklu bir diyalog kullanımı görülmektedir. Filmin son ve en uzun

---

<sup>252</sup> Güven, a.g.e., s. 24

sahnesi, otopsi sahnesidir. Bu sahnede, yine cinayetin kendisini gösterilmediği gibi otopsi sahnesi de açıkça gösterilmez. Film, otopsi yapılan sahnenin yalnızca sesleriyle biter. Ceylan'ın *Üç Maymun*'da kullandığı kadar etkili bir işleve sahip olmasa da filmin otopsi sahnesinin daha çoklukla seslerle anlatılması, Ceylan sinemasında fotografik görüntünün gücünün yanına sesin de bir anlatım aracı olarak eklendiğini göstermektedir.

*“Ceylan, ses ile de imgelememizi harekete geçirmekle kalmaz, şeylerin dünyasına bir boyut daha katar ve nesnelere dair algılayışımız derinleşir. Yönetmen bizi, olup bitenlerin sırasını değil, olup bitenlerin arkasındaki gerçekliği, derinliği ve ‘perspektifi’ görmeye davet eder. Bunu sadece ‘ses’le değil, nesnelere dair estetize edilmiş ayrıntılarla da sağlar.”<sup>253</sup>*

Ses gibi müziğin kullanımı da dramatik etkiyi arttıracak biçimde yapılmamaktadır. Ceylan, doğanın kendi seslerini adeta bir müzik parçası gibi kullanmasına rağmen, bazı filmlerinin belirli bölümlerinde yalnızca klasik müzik kullanmaktadır. Ancak bu kullanım dahi dramatik etki yaratmak, izleyiciyi etkilemek amacıyla tercih edilmez.

Ceylan'ın filmografisinin tümü incelendiğinde gerçekçiliği destekleyecek kodlar çok açıkça görülmektedir. Filmlerinin hemen hiçbirinin klasik anlatı kalıplarına yani çatışmacı bir anlatı (çatışmanın önce kurulup daha sonra çözülmesi) tekniğine bağlı olarak kurulmadığı görülmektedir. Filmler hayatın belirli bir anından alınmış parçaların aynı düzlem içerisinde ve hayatın kendi zamansal akışına, ritmine uygun bir hızda meydana geldiği söylenebilmektedir. Kracauer'ın “basit anlatı” kavramı Ceylan'ın da öyküleme biçimini anlatır niteliktedir. Hayatın içinde bulunmuş öykülerin, hikâye edildiği bir film söylemi, aynı oranda da gerçeğe yaklaşacaktır. Asuman Suner, Ceylan'ın filmlerinin temel unsurlarından birinin “durağanlık” olduğunu söyler.

*“Durağanlığın bir boyutunu, film öykülerinin dramatik gerilimden yoksun olması oluşturur. Çatışma içeren durumlar sergileyip anlatı mantığı içinde bunları çözen,*

---

<sup>253</sup> Çağla Karabağ, “Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Gerçek(çi)liği”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 9**, Ed. Deniz Bayraktar, Ankara, Bağlam, 2011, s. 27



*belirli bir sonuca ulaştıran bir yapı izlemek yerine, hiçbir yere varmayan, çözüme kavuşmayan, sıradan, gündelik durumlara odaklanır bu filmler.*"<sup>254</sup>

Biçimsel yönden bakıldığında Nuri Bilge Ceylan sinemasının, gerçekçi sinemanın temel karakteristiklerini taşıdığı görülmektedir. Uzun ve geniş plan kullanımı<sup>255</sup>, olaya genelden bakma, izleyiciye anlamlandırma konusunda bir imkan sağlayacağından hem Ceylan'ın sinemasında hem de gerçekçi sinemada sıklıkla kullanılmaktadır. Planlarda sık kesmeye gitmek hikâyeye zaman tanıyacak ve gerçek hayattakine benzer bir bakışla görmeye imkân verecektir. Sinematografik müdahaleyi minimum da kullanmak, sinemaya gerçekçi formu veren unsurlardan en önemlisidir. Ancak Ceylan sinemasında yakın planlarda görülmektedir. Bu teknik kullanım, nesnesine odaklanmış olan bakış, gerçeğin derinlikli yapısını ortaya çıkarmak adına detaylı bir bakış olarak görülebilir.

Oyunculukların minimal biçimde kurulduğu ve hatta *Üç Maymun* filmine kadar ki süreçte amatör oyuncu kullanımının ağırlıkta olduğu bir anlayış söz konusudur. Oyunculukların dramatik çatışmayı destekleyecek biçimde, büyük roller olarak kurgulanması sinemadaki gerçekçi kullanıma zarar vermektedir. Bunun yanı sıra diyalog kullanımındaki gündelik hayata, konuşma biçimine, kimi zamansa yerel kullanımlara yer verilmesi, sinema da görüldüğü üzere diyalogların belirli bir sıraya göre söylenmesi yerine, gelişigüzel, kimi zaman birbirinin üzerine binen şekilde kullanılmasıyla, gerçeğe yakın bir üslup tercih edilmiş olur. Diyalog kullanımının yoğunlukta olması da gerçekçi dile zarar vermektedir. "Derdini anlatmak için söze başvuran yönetmen, görüntünün işlevini azaltır; onu basit bir arka plan resmi haline sokar."<sup>256</sup> Bu nedenle Nuri Bilge Ceylan özellikle ilk dönem filmlerinde, diyalogların minimum da tutulduğu, görüntünün ağırlıkta kullanıldığı bir sinema anlayışı benimsemiştir.

Karakter yaratımının kalıplaşmış ya da idealize edilmiş bir yapıyı yansıtmaktan çok, insana ait tüm varoluşsal meselelerle birlikte, iyiyi-kötü, zayıfı-

---

<sup>254</sup> Suner, **Hayalet Ev**, s. 125

<sup>255</sup> Asuman Suner, uzun plan çekimleri aracılığıyla kullanılan doğa görüntülerinin, aynı yakın plan çekimlerde olduğu gibi, anlatı içerisindeki nedensellikten kopuk-bağımsız, bu zincirin dışında özerk bir varlık kazandığını söylemektedir. Suner, **Hayalet Ev**, s. 133

<sup>256</sup> Daldal, "Gerçekçi Geleneğin İzinde Kracauer, "Basit Anlatı" ve Nuri Bilge Ceylan Sineması", s. 5

küçüğü ve benzeri çeşitli kombinasyonları ile bütünlüklü bir yapı içerisinde ele alması bu karakter yaratımına derinlikli bir görünüm vermektedir. Ceylan'ın karakterleri hikâyenin belirli bir durağanlığa sahip olduğu gibi “eyleme geçen değil, gören, izleyen karakterlerdir.”<sup>257</sup> Gerçekçi hikâye de ancak bu derinlikli yapı içerisinde kurgulanabilir. Kracauer'in de önerdiği üzere, amatör oyuncu kullanılmalı ya da ‘rol kesmeyen’ bir oyunculuk anlayışı benimsenmelidir. Ceylan sinemasındaki hemen tüm karakterler aynı şekilde ya hikâyenin gerçek kahramanları ya da amatör oyuncularlardır. Profesyonel oyuncu kullanımlarında ise oyunculukların minimal kullanımına özel bir önem verilmiştir denebilir.

Gerçekçilik, Ceylan'ın filmlerinde çoğunlukla bireysel temsil üzerinden tanımlanmaktadır. Bireyin gündelik neredeyse “önemsiz” hayatının arka fonuna yerleştirilen ve genellikle fotografik bir gerçekçilik ile temsil edilen değerler genelden bakıldığında geniş bir toplumsal çerçevelenmeye sahip değil gibi görünse de birey üzerinden genele yansımaktadır.

Görülmektedir ki Nuri Bilge Ceylan sinemasında gerçekçilik, fotografik gerçekçilikten, öyküsel gerçekçiliğe doğru bir yol izlemiştir. Böylece gerçeğin yalnızca sadece biçimsel temsil ile değil aynı zamanda öyküsel kurulum yoluyla da görünür kılınabileceğine dair değişimin varlığından bahsedilebilir. *Koza*, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* olmak üzere ilk üç film fotografik gerçekliğin baskın olduğu; *Uzak*'tan itibaren başlayan süreçle birlikte, *İklimler*, *Üç Maymun* ve *Bir Zamanlar Anadolu*'da filmlerinde artarak ilerleyen, öyküsel gerçekliğin ön plana çıkmış olduğu söylenebilir. Burada ki ayrım özellikle *Koza* filminde en belirgin örneğini veren fotoğrafın gücünün “hareketsiz kamera, durağan mizansen, sessizlik ve uzun çekimler, sinemaya fotoğrafçılıktan gelen Ceylan'ın filmlerine ‘fotoğrafımsı’ bir boyut kazandırır.”<sup>258</sup> Ayrıca fotoğrafların da sahne ya da planlar gibi arka arkaya sıralanması Ceylan sinemasını fotoğrafın gerçekliğine yaklaştırmıştır. Filmler biçimsel ve öykü kurulumu bakımından incelendiğinde imgenin ve fotoğrafın ağırlıkta olduğu öykünün daha sıradan ve gündelik konuları, özellikle doğanın görünümelerini ele aldığından bahsedilebilir. Ancak *Uzak* filmiyle başlayan süreçle

---

<sup>257</sup> Suner, *Hayalet Ev*, s. 125

<sup>258</sup> Suner, *Hayalet Ev*, s. 126

birlikte sakin veya durağan da olsa bir öykü anlatımının belirlediğinden, ilerleyen süreçte de dramatik etkisi yoğun cinayet gibi konular, belirli bir olay örgüsü etrafında (burada da filmin dramatik akışı yavaş ve gerçek hayat ritmine yakındır ancak filmin bir yerde başlayan, devam eden ve sonlanan bir öykü kurulumu da bulunmaktadır) karakterlerin ön planda olduğu bir anlatım yoluyla ele alınmaktadır. Öncelikle doğa ile bağ kurmaya çalışan Ceylan sineması daha sonraları bu kapsamı genişletmiş ve insan hikayelerini de ön plana taşımaya başlamıştır. Bu noktada Ceylan, doğanın görünümünü aktardığı bir sinema anlayışından, karakterler aracılığıyla toplumsal temsiller yapmaya başlayan, bunu da birey üzerinden giden hikayelerle anlatan bir sinema anlatımına doğru geçiş yapmıştır denebilir.

*“Uzak, Ceylan’ın uzun yıllar savaşıını verdiği ‘gerçekçi’ sinemanın, Kracauer’in adlandırmasıyla ‘basit anlatı’ türünden ve onun fotografik temelinden artık yavaş yavaş kopmakta olduğunun da altını çizer. Ceylan, genel sinema dili açısından hala ‘gerçekçiliği’ savunuyor görünse de, temel felsefi kaygıları bakımından artık ‘doğa-insan armonisi’, ‘huzur’, ‘sükunet’, ‘pastoral insana övgü’, ‘abartılmayan duygular’ yerine, Uzak’la beraber, ‘yabancılaşma’, ‘kadın-erkek ilişkileri’, ‘nihilizm’ gibi daha kişisel, soyut temalara kaymış izlenimi vermektedir.”<sup>259</sup>*

Çoğunlukla konu, kimi zamansa biçimsel yönden ele alınabilecek olan bu değişim, Ceylan’ın gerçekçilikten kopuşunu göstermez. Yalnızca gerçeği arayan kamerasını doğadan insana, modernleşmiş kent insanına ya da sıkışmış taşra insanına doğru çevirmiştir. Bu durumda Ceylan’ın gerçekçiliği, ele aldığı konu bakımından bir değişikliğe gitmişse de, bunu destekleyecek bazı ufak biçimsel değişikliklerin de varlığından bahsedilebilir. Yine de Ceylan tüm bu sinemasal arayışı içerisinde kimi zaman doğanın derinlikli görünümüne kimi zamansa insanın karanlık doğasını anlamaya ve sinemasına aktarmaya çalışmıştır. Gerçeği görmenin elbette ki tek yönü yoktur. Sinema da çoğu zaman, gerçeğin yüzünü etraflıca görme çabası içerisinde girmiştir.

Nuri Bilge Ceylan ele aldığı konuyu anlatma biçimiyle, minimalist bir oyunculuk anlayışıyla, gerçek mekân kullanımıyla, hayatın gerçek ritmine yakın bir

---

<sup>259</sup> Daldal, “Gerçekçi Geleneğin İzinde Kracauer, “Basit Anlatı’ ve Nuri Bilge Ceylan Sineması”, s. 10

sinemasal zaman kullanımıyla, uzun, geniş ve sabit plan kullanımıyla, öncelikle doğanın daha sonrasında ise insan ve dolayısıyla toplumsal olana dair hikâyeleriyle, sorgulayan bunu ise sade ve sakin bir ifade biçimiyle yapan, gerçekçiliği benimsemiş yönetmenlerden, gerçeğin peşinde olan yönetmenlerden biri olarak görülebilir.

### 3.3.2 Dramatik Gerçekliğin Kurulumu: Zeki Demirkubuz Sinemasında Melodram ile Gerçekçilik Arasında

Zeki Demirkubuz sinemasında ki gerçekçilik, konu bakımından melodramik tonlara sahip ancak biçim ve karakter bakımından da ciddi biçimde gerçekçi unsurlar taşıyan bir gerçekçilik olarak tanımlanabilir. Nuri Bilge Ceylan'ın fotoğrafın hâkimiyeti altında başlayan sinema deneyimine karşın Demirkubuz, edebiyatın etkisini altında bir sinema yaratmaya çalışmıştır. Öykülemenin ve özellikle karakter yaratımının önem bakımından birinci sırada yer aldığı bu sinema anlayışı aynı zamanda varoluşsal konuların çevresinde yer alma ve insan üzerine konuşma çabasını sürdürmüştür. Basit anlatı sineması anlayışını devam ettirmekle birlikte Demirkubuz, hayatın akan zamanının içinden aldığı parçanın, dramatik yoğunluğu kuvvetli, mağlubiyeti ve acıyı yaşamış hikâyeler olmasına odaklanmıştır. Bu nedenlerle Zeki Demirkubuz sineması, biçimsel gerçekçi formunun yanı sıra ve ondan daha da çok melodram, öykü ve karakter geleneğini gerçekçi bir yapı içerisinde sinemaya aktarması yönünden değerlendirilmelidir.

Zahit Atam, Zeki Demirkubuz sinemasındaki gerçekçiliğin, 1980 darbesinin yarattığı kaos içinden çıktığını söylemektedir. Aktif siyasi bir geçmiş, hapisane de geçirilen zamanlar, hem toplumsal hem bireysel şiddetin tavan yaptığı yılları takiben gerçek olan form değiştirmiş, resmi temsille, gizli ve bireysel olan farklılaşmıştır. Baudrillard, 1970'lerin ardından ideolojik inanç başta olmak üzere inançların kaybedildiği, içinin boşaltıldığı, anlam kaybına uğradığı bir dönemden bahsederken, bu dönemin ardından kolektif olma halini yitiren toplumun bireyselleşmesinden bahsetmektedir. Türkiye'de bu değişim gerçek anlamda 80'lerde gerçekleşmiştir. kolektif olanın yerini birey alırken, ideolojiler, niyetler, çabalar çok kısa bir süre içerisinde yastık altı yapılmış, görünmez hale gelmiştir. Böylece bastırılmış olanın yüzü değişir ve yine Baudrillard'ın ifadesiyle gerçek yerini bir hiper-gerçekliğe bırakır. Atam ise benzer açıdan bakarak bu dönemin ardından "gerçeklik tümünden yitirilirken, bir hiper-gerçeklik bir de fantezi ve aşırı kurmaca yan yana ortaya çıktı. Demirkubuz'un hikâyeleri için de benzer şeyleri söyleyebiliriz"<sup>260</sup> demektedir. Bu

<sup>260</sup> Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*, s. 336

durumda Demirkubuz sinemasının dramatik yoğunluğunu bu yeni dönemin bastırılmış ve bu nedenle form değiştirmiş olanın bir geri dönüşü olarak nitelenebilir. Demirkubuz sinemasındaki bu dramatik yoğunlukta büyük oranda geçmişin izleri içerisinde unutulmaya çalışılan, ancak yaşanmış olanın, bir dışavurumu olarak görülebilir.

Bu çerçeve içerisinde Demirkubuz'un ilk filmi olan ve 1990'ların ikinci yarısı itibariyle Türk sinemasındaki yeni dönemi başlatan film olma özelliğine de sahip olan *C Blok* (1994) filmi hem gerçekçi formun dışında kalan biçimsel yönü itibariyle (Demirkubuz'un flash-back kullandığı tek filmidir, bu nedenle gerçekçi zamansal akışı bozmaktadır), hem de ele aldığı konu ve anlatım tekniği bakımından, soyutlamaya daha geniş yer vermesiyle değerlendirme dışı kalmaktadır. Buna karşın 1994 yapımı olan *Masumiyet*, hem biçimsel yönü, anlatım tekniği hem de derinlikli karakter yaratımı ve konusu yönünden, dramatik gerilimi yüksek gerçekçiliği temsil eden en önemli filmlerinden biridir. Bu yönüyle *Masumiyet* hayatın gerçekliğine daha da öte Zeki Demirkubuz'un hayat deneyiminin köklerine dayanırken, bundan sonraki filmler biraz daha edebî üsluba yakın durmaktadır.

*Masumiyet*, ablası ile ilişkiye giren arkadaşını öldürerek hapse düşmüş ancak tahliyesi gelmiş, dışarıda ne yapacağını bilemediği için, hapisanede kalmak isteyen Yusuf'un, dışarı çıktıktan sonra otobüste karşılaştığı Uğur ve Bekir'in saplantılı ilişkisine dâhil olması ve bu nedenle Anadolu'nun ücra kasabalarına doğru çıkılan yolculukları anlatmaktadır.

Film, yönetmenin sahneyi, kadrajla değil de hayatın kendisiyle çerçevelediği, karakterleri kapı arasından gören bir sahneyle açılır. Bu açılış aynı zamanda Demirkubuz'un gerçekçiliğini simgeler görünmektedir. Film boyunca tercih edeceği, sahneyi kapı aralığından, pencere gerisinden, oymalı bir mekân süsünün arkasından görme isteği, durumu veya olayları sinematografik bir aracın-kameranın objektifiyle

---

· “Genel planda farklı toplumsal kesimlerin kolajını içeren öyküsü, öykünün gelişiminde nedensel bağların yokluğu, yönetmenin kendi kafasındaki kurguların bir Türkiye gerçekliği inşa edemeyecek ölçüde belirleyici olması, sıçramalar içinde gelişen öyküsü ve garip-çarpıcı bir finalle bitirilmesi nedeniyle öykünmeci bir film olmuştur.” Atam, **Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması**, s. 352

sınırlı tutmak yerine, hayatın ve mekânın kendi sınırlandırmasına bırakmak isteği olarak değerlendirilebilir.

Demirkubuz'da, Ceylan'a benzer ancak ondan daha öykülemeci olan, genel planları, geniş açıları, sakin ve sabit bir kamera kullanımını tercih etmektedir. Yakın ve hızlı kurgulama yöntemini tercih etmemektedir. Arada bazı zamansal sıçramalar (Bekir'in ölümünün ardından Yusuf'un Bekir'in rolünü üstlenme süreci gösterilemez) yapılsa da Demirkubuz'da, hemen hemen Ceylan gibi filmin akışını, hayatın kendi ritmine bırakma niyetindedir. Oyunculukların yine gerçekçi sinema anlayışına uygun biçimde sadeleştirildiği ve Demirkubuz'un varoluşsal temalara değinmesi nedeniyle karakter yaratımını da aynı ölçüde çeşitlemeyi ve derinleştirmeyi istediği bir sinema dilinden bahsedilebilir.

Saplantılı bir ilişkinin peşinde dolaşan bir grup insanın hikâyesini anlatan filmin temel kaygılarından birinin, adının da anlattığı masumiyeti kaybediş olarak görülebilir. Filmi besleyen yan öykülerden biri Yusuf'un mahkûmiyetine de sebep olan ablası ile olan ilişkisidir. Yoksul ve klastrofobik unsurlar taşıyan ev, Yusuf'un da "acıklı" hikâyesinin ortaya konduğu sahnelerden biridir. Ablasının derin sessizliğine, kabullenişine (ki bu sessizliğe de ablasını ağızdan vurarak ve dilini parçalayarak Yusuf sebep olur), Yusuf'un da kocasından dayak yiyen ablasına rağmen, duruma müdahale etmeden hızlıca evden çekip gidişi, bu durumu kabullenışı eklenir.

Televizyonun hemen tüm film boyunca, iç mekânda bir arka fon olarak kullanılması, hikâyenin gerçekliğine yapılan bir vurgu olarak nitelendirilebilir. Gerçeğin varlığı, televizyon ile netleşmekte diğer taraftan da televizyondaki görüntü, olacakları haber vermektedir. Bekir'in kendini vuracağı sahne daha önce televizyondaki bir melodram filminde canlanırken filmin ilerleyen sahnelerinde bu sefer gerçekçi bir mekân, zaman ve kişi de yaşanır. Bu durum Demirkubuz'un melodram geleneğini, gerçekçi bir dil ve söylem geleneğinin içine yerleştirdiğini, o melodram bu gerçek vurgusu yaptığını düşündürtebilir. Zaten Yusuf'ta "film bu, milleti ağlatmak için yalandan yapıyorlar" der. Karakterin "gerçek hayat" içinde söyleyemediklerini, Yeşilçam filminin kahramanına söyler. Zahit Atam ise

Demirkubuz'un televizyon motifine başka bir perspektiften bakmakta, televizyonu toplumsal temsilin bir aracı yapmaktadır. Bu durumda Demirkubuz filmlerindeki toplumsal temsil, Yeşilçam sinemasıyla ve uzun yıllar boyunca toplumsal yapının temsil edilmesiyle özdeşleştirilebilir.

*“Zeki Demirkubuz için filmlerinde yer alan televizyon görüntüleri bir anlamda toplumun bilinçdışı göstermektedir. Kendi anlattıklarını hayattaki ya da hayatın çarpıtılmış yansıması olan televizyon filmleri bir anlamda kayıt-dışı toplumsal belleğe açılan yolculuktur. Kendi bilinçdışı dinlerken, esasında toplumsal arketipleri kullanmak istemektedir.”<sup>261</sup>*

Sade ve yalın bir film diline karşın, genellikle dış mekân da daha da özelde Yusuf'un, Uğur'un peşine düşüp onu takip ettiği sahnelerde kamera biraz daha hareketlenir. Bu hareketli tekniğe, müzik efekti de eklenirse, bu sahneler dramatik gerilimin, merak unsurunun arttırıldığı sahneler olur. Ancak iç mekân kullanımı genellikle sabit ve geniş planlardan oluşmaktadır.

Demirkubuz'un taşrası, Ceylan'ın taşrasına göre farklılıklar gösterir. Demirkubuz'un taşrası dramatik bir tona sahip, klostrofobik ve kirlidir. Mekânın, dramatik vurgusu da zaten genellikle, karakterlerin hikâyelerine eşlik eden bu “kirlili” ve tekinsiz taşra görüntüsünden kaynaklanmaktadır. *Masumiyet*, bütün bu dramatik vurgusunun yanında, sıradan bir hikâye yaşanmışçasına gerçekçidir. Suner'in deyimiyle “Demirkubuz'un filmlerinde dehşet normalliğin alt metnine dönüşür.”<sup>262</sup> Mekânın dokusu öylesine kuvvetlidir ki izleyici bu gerçek mekandaki, dramatik etkisi yoğun filme, sanki hayatın çok olası bir anından alınmışçasına ikna olmaktadır. Taşra da, hikâyenin ağırlığına benzer bir ağırlığa sahiptir. Ceylan'ın filmlerinin durağan taşrası, Demirkubuz filmlerinde, acıyı, kiri, masumiyeti kaybedişi temsil eden bir mekâna dönüşür.

Film, bu kaybedişi perçinleyen bir sonla biter. Uğur ve sevgilisi Zagor ölmüş, üstelik yine neredeyse melodram filmlerini hatırlatan bir rastlantıyla Zagor, Yusuf'un hapisaneden arkadaşı çıkmıştır. “Gerçek hayatta olmaz” dedirten böylesi rastlantılar

<sup>261</sup> Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*, s. 371

<sup>262</sup> Suner, *Hayalet Ev*, s. 174



melodramı simgelese de *Masumiyet* yaratılan karakterler, kullanılan mekanları ve atmosferiyle, biçimsel yönüyle gerçekçiliğin ancak dramatik vurgusu yoğun olan bir gerçekçi temsilin özelliklerini taşımaktadır. Demirkubuz'un hemen bütün filmleri bu dramatik yoğunluğu taşımakla birlikte, melodrama varmayacak denli derinlikli bir gerçekliğe ulaşmaya çalışır. Demirkubuz'un gerçekçiliği diğerlerinden farklı olarak insana dair bir gerçekliğe ulaşmayı hedefler, bu yönüyle de Ceylan'ın doğanın gerçekliğini hedef almasından farklı olarak, insana ait gerçekliğin, görünenin altında yatan kısmını görmeye çalışmaktadır. Ceylan'ın doğayı anlatan gerçekliğine karşın Demirkubuz'un gerçekliği insanı anlatmaya yöneliktir.

*“Burada söz konusu olan içinden çıktığı toplumun gerçeklerini yansıtmayı ve eleştirmeyi amaçlayan muhalif yönelimli bir ‘toplumcu gerçekçi’ yaklaşım değildir. Daha ziyade var olan toplumsal/tarihsel bağlamın ötesinde insana dair temel varoluşsal meselelere, insanın akılcılıkla açıklanamayan yanlarına odaklanan bir ‘gerçekçilik’ anlayışıyla karşı karşıyayız.”*<sup>263</sup>

Demirkubuz'un gerçekçiliği bu anlamda salt toplumsal temsil değildir. Toplumsal olanı hedeflemeyen Demirkubuz'un temsil ettiği gerçek, kitlesel-toplumsal olandan çok, bölümün başında da bahsedildiği üzere 80 darbesinin ardından gelen bireyci temsil de aranmalıdır. Ancak buradan yani bireyden toplumsala; bireyden, en küçük parçacıktan yola çıkarak dile getirebilecek, daha toplumsal bir temsile vardığından da bahsedilebilir. Sonuç olarak Demirkubuz'da, her ne kadar evrensel, varoluşsal bir kaygıya sahip olsa da içinde yaşadığı toplumun dinamikleri üzerinden konuşmakta, ele aldığı bireye buradan bakmaktadır.

*Masumiyet*, “hayatın başıboş aktığı bir rahatlık duygusundan çok, kendine göre bir yazgı anlayışını beraberinde getiren katı bir gerçeklik duygusu yaratırken”<sup>264</sup> şiddeti ve acıyı, “kader” kavramını bu yaratımın temelinde koyar. Bu nedenle Demirkubuz'un gerçekçiliği salt görmekten, şahit olmaktan geçmez bunun yanı sıra hayatın derinlikli görünümü içerisinde, yüzeyin altında bulunan gerçeğe varmayı hedefler. Sadece bu gerçeklik, anlatılan konuların “sert”liği nedeniyle, katılmış bir

<sup>263</sup> Suner, *Hayalet Ev*, s. 214

<sup>264</sup> Övgü Gökçe, “İki Farklı Dönemde İki Farklı Anlatı: Üç Tekerlekli Bisiklet ve Masumiyet”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2*, Ed. Deniz Bayraktar, İstanbul, Bağlam, 2001, s. 74

görünümüne sahiptir. Gerçeğin bu sert hali, şiddetin görünür hale gelmiş olması ise filmi melodramdan uzaklaştıran yegâne etkenlerden birine dönüşmüştür.

*Üçüncü Sayfa* (1999) filmi ise *Masumiyet* filmi ile benzerlikler taşısa da, ona göre daha edebi bir gerçekliğe sahiptir denebilir. Demirkubuz'un edebiyatla kurduğu bağ, sinemasına yansımış ve özellikle karakter yaratımında belirleyici olmuştur. Şiddet, Demirkubuz filmlerinde önemlidir. İsa'nın, hepsi 50 dolar olan borcu için yediği dayak sahnesi sonrası, şiddet uygulayan adam maç izlemeye devam edebilir. Hayatın, şehrin, insanın karanlığına bakan Demirkubuz'un karakterleri için şiddet olası bir şeydir. Yoksulluğun merkeze alındığı *Üçüncü Sayfa*'da borçlar dolar üzerinden görülmektedir. Filmin açılış sahnesindeki ofiste de Çiller'in posterleri vardır. Demirkubuz, dönemin politik gündemine direkt bir gönderme yapmasa da, hem filmin şimdi ve burada ki zamanı ve mekânıyla hem de kameraya aldığı olayların içine yerleştirdiği ufak, döneme dair motiflerle, gerçekçi bir mizansen kurulumu yaratmaktadır.

Film, figüranlık yapan İsa'nın borçlarının birikmesi nedeniyle intihar etmeye karar vermesi ve kapıya dayanan ev sahibini kendinden önce öldürmesiyle arada geçen olayları anlatmaktadır. Ev sahibini öldüren İsa, bulunduğu yerde bayılır ve gözlerini kendi dairesinde açar. Meryem, İsa'ya onu daireye taşıyanın kendisi olduğunu söyler. Tam bir üçüncü sayfa haberi çizgisi üzerinde gelişen film, yoksulluk, yoksulluk ve çaresizliğin getirdiği kendini kurtarma durumu, kötülük ve saflık çevresinde şekillenerek hayatın tam da merkezinde olan bir hikâyeyi anlatmaktadır.

*“ ‘İnsanın reel toplamı kötülük üzerine kurulu’ der yönetmen. Film içinde izlenen Türk filmindeki sözler gibi rahata kavuşmak, iki çocuğunu daha iyi yetiştirebilmek için bir an önce sınıf atlamaya çabalayan ve bunun için insanları bile öldürmeyi tasarlayan Meryem, sonuç itibarıyla bakıldığında kötü biridir.”*<sup>265</sup>

Meryem, film de kötülüğü döndüren karakterlerin başında gelmektedir. İsa'nın evine geldiği sahnede fotoğraflara bakarken ve tabii ki onlara öykünürken tam

---

<sup>265</sup> S. Ruken Öztürk, “Zeki Demirkubuz Sineması”, **Biyografya Türk Sinemasında Yönetmenler 6**, İstanbul, Bağlam, 2006, s. 81

da kendi içinde bulunduğu durumu yansılarcasına, ünlülerin özellikle de çocuk sahibi ünlülerin daha “edebli” olmasından bahseder. Tam da bu nokta da Meryem kendini anlatmaktadır. Dişiliğin ön plana çıktığı ve bunu kullanarak erkeğin sonunu hazırlayan kadın imgesi, femme fatale kullanımı Meryem karakteriyle örtüşmektedir. Bu yönüyle Meryem film de, İsa’nın da sonunu getirecek kadın olarak konumlanır.

Film, konusu itibariyle olduğu kadar, renkleri ve ışığı itibariyle de karanlıktır. Evler yoksulluğu olduğu kadar kapalılığı da simgelemektedir. Demirkubuz filmlerinin geneline yansıyan, kapalı-klostrofobik evler, *Üçüncü Sayfa* filminde de ağırlığını hissettirir. Demirkubuz kamerayı genel üslubu içinde kullanmıştır. Klostrofobik etkiyi arttırmak amacıyla kimi sahnelerde tepeden veya aşağıdan bakan bir göze dönüşse de genel olarak yalın bir kamera kullanımı bulunmaktadır. İç mekân kullanımının etkisiyle çok genel plana çıkamasa da genellikle sabit kamera kullanımını tercih eder. Demirkubuz filmlerinin dramatik kurulumunda olduğu gibi özellikle Ceylan’a göre daha hareketli bir kamera kullanımına sahiptir. Demirkubuz’da, Ceylan’da gördüğümüz sabit ve uzun planlara çok sık rastlamayız. Bu durum iki yönetmen arasında, gerçeği anlatmak konusunda ki farktan kaynaklanmaktadır. Demirkubuz’un gerçekçiliği öykü odaklı bir gerçekçilikken, Ceylan’ın özellikle ilk filmlerindeki gerçekçiliği daha çok görsel odaklı bir gerçekçiliktir. Çünkü Ceylan sinema geleneğini fotoğraf üzerine kurarken, Demirkubuz ağırlıklı olarak edebiyat alanına yaslanmaktadır.

Film, gündelik hayatın motiflerini içermesi bakımından önemlidir. Televizyonda ki program bu sefer Yeşilçam filmi değil, o dönemin çok izlenen kadın programlarından biridir. Meryem ile İsa arasında geçen diyaloglarda dönemin popüler isimleri üzerine yorumlar yapılır. Bu yorumlar filmin gerçekçi dokusunu kuvvetlendirirken, Meryem’in cinayet üzerine yaptığı “insanı köşeye sıkıştırırsan ne yapar, saldırır” gibi yorumlarıyla hem insanın varoluşsal meselesine hem de yoksulluğun gündelik meselesine bir eleştiri getirilmiş olur.

Demirkubuz’un filmlerinde *Üçüncü Sayfa*’da da olduğu gibi filmle iç içe geçmiş bir kullanım söz konusudur. Ya televizyonda o olmuyorsa filmin içerisinde yerleştirilmiş bir ikinci film hikâyesiyle film içerisinde film durumu

desteklenmektedir. Bu durum bölümün başında da belirtildiği üzere, filmin gerçekliğini artıracak bir etki yaratmaktadır denebilir. Film, oradaysa bu gördüğümüz gerçektir hissini oluşturmakta, kurmaca dünyayı filmin içerisinde ki diğer bir film de temsil ederek bu dünyaya gerçek göndermesi yapmaktadır. Diğer bir tercih sebebi ise *Masumiyet* filminde de görüldüğü gibi yaşananları dillendirmesi, oyunculara konuşturulamayanın, Yeşilçam filmleri aracılığıyla aktarılmasıdır. Bunu örneklendirecek en belirgin sahne filmin son sahnesidir. Meryem'in yaptıklarının sebebini ve İsa'nın suçlamalarını dillendiren Yeşilçam karakterleri, aynı zamanda yaşananların temsilini de yerine getirmiş olmaktadır.

Ses ve beden ayrışması *Üçüncü Sayfa*'da kullanılan en önemli tekniklerden biridir. Zamansal bazı bozulmalara neden olması, yukarda işleyen bir metnin varlığına rağmen karakterin buna eşlik etmemesi gerçekçi etkiyi bozucu bir unsur olarak görülse de Ceylan ve Demirkubuz filmlerinde bu kullanıma rastlanmaktadır. Meryem'in İsa'yı, kocasını öldürmeye zorladığı sahnede ses-beden ayrışması Suner'in ifadesiyle izleyiciyi yarattığı dengesizlik ve gerilim duygusunun etkisiyle, irkiltmek, tedirgin etmek için kullanılmaktadır.

*“Sahnenin hemen başında, Meryem'in sesi anlatmaya başladığında, karakterin dudakları oynamaz. Bir süre sonra sesle görüntü eşleşir, beden sese eşlik eder, ardından eşleşme yine kesintiye uğrar, ses anlatmaya devam ederken, beden susar. Altı dakikalık sahne boyunca, ses beden eşleşmesi beş kez kesintiye uğrar... Ses-beden eşliğinin bu şekilde kesintiye uğratılması kuşku yok ki izleyiciyi irkiltir, rahatsız eder.”<sup>266</sup>*

Zahit Atam, filmin inandırıcılığının özellikle *Masumiyet* gibi bir filmde sonra eksik kaldığını söylemektedir. Atam'a göre “*Masumiyet*'in kişileri daha tamken *Üçüncü Sayfa* büyük oranda öyküye yaslanan, karakterleri tam olarak ayakta duramayan, daha öykü merkezli bir anlatıdır.”<sup>267</sup> Ancak başta da belirtildiği üzere *Üçüncü Sayfa* özellikle de *Masumiyet* filmine göre, yönetmenin edebi üsluba daha

---

“İmgenin yüzeyinde, içeri girmeden gezinen ses bir yandan sahneye dengesizlik ve gerilim duygusu katarken, bir yandan da özel bir güce sahiptir.” Suner, *Hayalet Ev*, s. 196

<sup>266</sup> Suner, *Hayalet Ev*, s. 195

<sup>267</sup> Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*, s. 374

fazlaca yaslandığı bir film olarak görülebilir. Öykünün her daim merkezde olduğu Demirkubuz sinemasının bir adım daha ileri giderek, çok daha dolambaçlı bir hikâye üzerinden ve belki de karakter kurgularını biraz da zayıf bırakarak oluşturması filmi derinlikli bir gerçek anlatımından az da olsa uzaklaştırdığı söylenebilir. Ancak yine de her durumda *Üçüncü Sayfa* ele aldığı konu, karakterleri, mekân yaratımı ve gündelik hayata dair yaptığı göndermelerle gerçekçiliği üzerinde taşıyan bir film olmuştur.

*Üçüncü Sayfa*, “gazetelerin üçüncü sayfalarında kullandıkları kolektif dili yinelerken bu dildeki ironiyi siler. Ayaktakımına, kara kamuya merhamet eden dikey sınıfsal dili ortadan kaldırıp ters çevrilmiş yeni bir dikey hiyerarşi koymak yerine bu kolektif dili filmin anadili haline getirerek kahramanlarına herhangi bir öncelik, üstünlük, ayrıcalık tanımaz. Üçüncü sayfadaki kriminal olayların tıpatıp benzerlerini anlatarak gerçeği yeniden üretir.”<sup>268</sup>

Benzer çerçeve içerisinden hareketle, “karanlık” üstüne öyküleri anlatmaya devam ettiği diğer film *Yazgı* (2001) olmuştur. *Yazgı*, Albert Camus’nun, varoluşçuluğu temel alan *Yabancı* romanından esinlenerek, bu nedenle de *Üçüncü Sayfa*’nın bir devamı olarak, edebi üslubun yoğun biçimde hatta bu sefer biraz daha artmış olarak kullanılmış olduğu söylenebilir. Film, “insanın karanlık yönü ve yaşamdaki anlamsızlık üzerinde”<sup>269</sup> durduğu ve öyküsünü Musa’nın tepkisizliği üzerine kurguladığı bir yapıya sahiptir. *Yazgı*’da, Musa’nın aynı evde yaşadığı annesinin ölümünü fark etmemesi üzerine, iş yerinden bir arkadaşıyla yaptığı evlilik sonrasında gelişen olayların ve Musa’nın bu olaylar karşısındaki kayıtsızlığı anlatılmaktadır. Teknik olarak, belki de filmin içerdiği kayıtsızlığı destekleme anlamında, görüntü daha sade ve yalın bir üslup içerisinde yakalanmaya çalışılmaktadır. Işık, Demirkubuz’un tüm filmlerinde gerçeği yansıtacak, mekânın gerçekliğini bozmayacak şekilde kullanılmaktadır. Işık kullanımında, müdahaleli herhangi bir aydınlatma unsuru göze çarpmamaktadır.

<sup>268</sup> Celil Civan, “Üçüncü Sayfa: Yenilerek Direnmek”, **Yönetmen Sineması: Zeki Demirkubuz**, Haz. Ayşe Pay, İstanbul, Küre, 2009, s. 39

<sup>269</sup> Öztürk, a.g.e., s. 82

Musa, hayat karşısında o denli kayıtsızdır ki, annesinin ölümünü fark ettikten sonra da bir girişimde bulunmaz, kendine sıcak bir şeyler yaparak televizyon izler. Musa yalnızca içgüdülerine karşı koymaz, karısının bacağını okşar, onunla sevişmek ister ya da gerektiğinde şiddet göstermeye meyledebilir. Bu ise zaten bilinç düzeyinde bir tercihe ihtiyaç duymadığından neredeyse Musa'nın haricinde, otomatik olarak gerçekleşmektedir.

Musa karakterinde belirginleşen bu durum, karakter yaratımında edebi unsurların ağırlıkta olduğunu göstermektedir. Özellikle Musa'nın diyalogları, gerçeğe yaklaşımdan çok edebi dile yakın durmaktadır. Belli bazı sahnelere eşlik eden müziğin ise çok sınırlı sahne de kullanılıyor olsa da, filmde ki dramatik etkiyi arttırdığı söylenebilir.

Musa'nın gözünden bakan kamera komşu Necati'nin evini gözden geçirirken, Musa'nın kayıtsızlığının tam aksine, merakla eve göz gezdirir. Evde göz gezdiren kamera, mekansal doku, filmin içereceği hikaye ve karakterler hakkından bilgi vermeye çalışmaktadır. Yönetmenin çevreyle, mekânla kurduğu bu yakın bağ, gerçekçi atmosferin kurulmasını da kolaylaştırır. Demirkubuz filmlerinde mekân, neredeyse hikâyenin kendisi kadar yaratılan gerçekliğe katkı da bulunmaktadır. Ancak Musa karakteri gerçekliği kurmak için aynı katkıyı göstermez. Zahit Atam, Musa karakterinin özne olmayı reddetmesinin, onu bir hayali karaktere dönüştürdüğünden bahsetmektedir.

*"...karakter bir tür 'her şeyi kabullenebilirdir', bir tür insan olmayı ve aynı anlama gelmek üzere özne olmayı reddetmektedir. Ancak işi o derece ileri götürmüştür ki karakter aslında 'hayali bir karaktere dönüşmüştür', hatta etliye sütlüye karışmama, denilen her şeyi yapma konusunda o kadar ileri boyutlara gitmiştir ki aslında protagonistimiz Musa bir tür iç dünyasızlaştırılmıştır, Musa'nın ruhu bomboştur."<sup>270</sup>*

Karakter kurulumundaki bu tercih Musa'yı ruhsuzlaştırmaktan çok bir edebi karakter konumunda bırakmaktadır. Musa'nın kayıtsızlığı ya da boşluğu hayat içerisinden bir karakter üzerine işlenmekten çok, edebi bir eserin içerisinden çekip alınmış, bir roman karakteri üzerine giydirilmiş gibi görünmektedir.

<sup>270</sup> Atam, **Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması**, s. 399

Biraz da bu yönüyle *Yazgı* belki de adının tam aksine, önceki iki filminden farklı olarak melodram kalıplarına sahip olmayan filmlerden biri olarak değerlendirilebilir. Dramatik vurgunun en hafif biçimde verildiği, yaşanan olayların herhangi bir ağırlık oluşturmadığı film, bu yönünü büyük oranda ele aldığı konudan, bundan daha da öte, Musa'nın olaylar karşısındaki hareketsiz duruşundan alır. Bu öyle bir hareketsizliktir ki annesinin ölümüne çok da üzülmediği gibi yeni evlendiği karısının onu aldatmasına da fazlaca aldırılmaz. Bu durumda her ne yaşanırsa yaşansın, konu ağırlaşmaktansa hafifleyecektir. Atam bu durumu, Demirkubuz'un, sistem karşısında, "yazgı" karşısında tepkisiz kalınması gerektiğine dair yaptığı göndermeye bağlar; "*Yazgı*, var olanla 'sınırlı sorumlu bir ilişki' tutturma çabasına dönüşüyor. Ne kadar dışında kalırsan hayatın, o anlamda ne kadar dirim enerjini kontrol edersen ya da inhibe edersen, o kadar 'kirlenmekten' kurtulursun."<sup>271</sup> Musa'nın, düzenin dışında kalma tercihini ne oranda temiz kalmak için kullanmakta olduğu muammadır. Musa'nın ki, daha çok temelden bir kayıtsızlık, içerir görünmektedir. Belki de bu nedenle yönetmen gerçek hayata dair yapacağı göndermeyi diğer filmlere kıyasla oldukça minimal düzeyde tutmaktadır. Bu durumda film, toplumsal yapıya, sisteme bir eleştiri getirmekten çok edebi bir kayıtsızlık durumunu temsil eder görünmektedir.,

Oyuncuların çoğunun *Üçüncü Sayfa* filmiyle ortak olarak kullanıldığı film, bir cinayetin işlenmesi ile yön değiştirecek gibi görünürken, Musa'nın kayıtsızlığı bir cinayetin varlığına ve idam hükmü almış olmasına rağmen, hikâyenin ana temelini aynı çerçeve içerisinde ilerlemesine neden olmaktadır. *Yazgı* filmi, karakterleri haricinde hemen tüm unsurlar da gerçekçi formu destekler niteliktedir. Biçimsel yönden, durağan bir yapıya sahip olan film yalnızca karakter kurulumu yönünden gerçeğe yakın, minimal bir görünüme sahip olmaktan çok özellikle diyalog kullanımı bakımından oldukça edebidir. Filmin diyalogu, özellikle cinayetten sonraki sahnelerde yoğun biçimde kullanıyor olması da gerçekçiliği bozar unsurlar arasında sayılabilir. Bu durum karakterlerin detaylı görünümünü ortaya çıkaracak gösteren bir anlatımdan çok, metnin bir kitap gibi okunmasına neden olacağından sinematografik gerçekçiliğin belli bir oranda yadsınmasına neden olacaktır. Diğer taraftan filmin

---

<sup>271</sup> Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*, s. 402

sonu da, Savcı ile Musa'nın karşılıklı diyalogu, hem dili hem de ortaya koyduğu söylem bakımından edebi etkiyi devam ettiren, daha doğrusu sonuçlandıran bir üsluba sahiptir. Yönetmen belki de en çok final sahnesinde *Yabancı* romanına yaklaşmış, bu karşılıklı diyalog da neredeyse felsefi, varoluşsal bir tartışmayı bir tiyatro sahnesinde canlandırıyormuşçasına ya da metni kitaptan okuyormuşçasına durağan ve didaktik bir görünümle sergilemiştir. Bu durumda film, hayatın gerçeğini olan haliyle açıklamaktan çok, önceden hazırlandığı aşık olan bir gerçeği veriyormuşçasına anlatır. Ancak Demirkubuz'un temel kaygısı olan insana dair gerçekliğe odaklanma durumu, hikâyenin varoluşsal bir mesele üzerinden insana dair olan gerçekliğe yaptığı gönderme nedeniyle, Demirkubuz'un gerçekçi çizgisini izliyor olarak nitelendirilebilir. Aynı yıl çekilen *İtiraf* filminin ise *Yazgı*'dan farklı olarak daha yoğun biçimde detaylı insanı görünümlere yer verdiği söylenebilir.

*İtiraf* (2001) filmi ile Demirkubuz sanki *C Blok*'a bu sefer gerçekçi bir anlatım üslubu içerisinde geri dönmüş gibidir. Demirkubuz, insana dair çıkmazları yoksul dünyalar üzerinden temsil etmek yerine, bu sefer burjuva bir çift üzerinden anlatmaktadır. Şüphenin daimi bir yük olarak sırtta taşındığı *İtiraf*, bir aldatma hikâyesi olarak başlayıp sonrasında bir trajediye dönmektedir. Nilgün, Taylan ile evli olmasına rağmen onu Harun'la aldatır. Bunun ortaya çıkması üzerine Taylan intihar eder. Harun ile Nilgün beraber olmaya başlarlar ancak bu ilişki de bir ihanetle sonuçlanacaktır. İnsan ilişkilerini, tüm trajik yönleriyle anlatmak derdini Demirkubuz *İtiraf* filmiyle de devam ettirmiştir.

Bişimsel yönden gerçekçi formun tüm unsurlarına sahip olan film de Demirkubuz, kameranın sabitlendiği, oyuncuların kadraj içine girip çıktığı, yaşananın sadece kadraj içinden ibaret olmadığı, hayatın kadrajın dışında da aktığı bir anlatı tekniğini kullanmaktadır.

Uzun bir yemek sahnesiyle birlikte karşılıklı suçlamalar ve hakaretler yapılır. Ancak konu herhangi bir şeyin itirafına varmaz. Harun sürekli bir gel-git içindedir. Bir yandan karısını suçlamakta ona saldırmakta diğer taraftan da özürler dilemektedir. Bunun tek sebebi vardır, geçmişe dair duyduğu suçluluk. Televizyon



ise yine filmdeki yerini almış ve bu sefer de yaşanan ve yaşanacakları simgeler biçimde şiddetten bahsetmektedir.

*Yazgı*'ya kıyasla *İtiraf*'ın karakterlerinin gerçek hayata aidiyetleri daha yoğundur. Diyaloglar daha sahici ve yaralayıcıdır. Suçluluk ve şüphe tüm detaylarıyla hikâye içine yerleştirilmiştir. Hikâyenin esas “itiraf” sahnesi, Nilgün evden gitmeye çalıştığı, yatak odasında geçen sahnede yaşanır. Yaşanan şiddetli tartışmanın ardından, itiraflar yapılır, kozlar paylaşılır, niyetler ortaya dökülür. Bu sahne belki de Demirkubuz'un, *Masumiyet*'i dışında tutmakla birlikte, en içten ve derinlikli olarak kurguladığı sahnelerin başında gelir. İnsana dair bütün zaafılar, eksiklikler, güçsüzlükler bunun yanı sıra güç ve açıklıkta aynı sahne içerisinde, zıtlık oluşturacak şekilde verilmiştir. Erkeğin kimliğinde suçluluk, şüphe ve güçsüzlük, kadın kimliğinde ise güç simgelenmektedir. Demirkubuz'un karakterleri bu sefer mazlum ya da ezilmiş değillerdir. En azından “kadın” güçlü durmayı bilen bir görünüm sergiler.

Yaşadığı vicdan azabını görmek üzere Harun, Taylan'ın ailesinin yanına gider. Ailenin Harun ile Nilgün arasındaki bu yeni ilişkiden haberi yoktur bu nedenle duvarda Taylan, Nilgün ve Harun'un bulunduğu üç fotoğraf asılıdır. İkinci bir itiraf ise Taylan'ın ailesine yapılır. Taylan yerine, o olmadığı için affi ailesinden dilesse de sonuç alamaz. Harun, Taylan'ın ailesine her şeyi anlatır ve “git günahını başka yerde temizle” cevabını alır. Taylan kendi vicdanıyla, suçluluk duygusuyla hesaplaşmaya çalışmaktadır. Bu nedenle de gerekli kapıları çalar ancak kapılar Harun'un yüzüne kapanır. Güç hesaplaşmalarına devam eden Harun sonunda Nilgün'den haber alır ve yaşamakta olduğu gecekonduya onu ziyarete gider. Nilgün her şeyini kaybetmiş, beraber yaşadığı adamın çocuğunun ölümü üzerine, onunla da ayrılmıştır. Altı aylık hamile olan Nilgün, Harun'la karşılaşmasında yine de yenik ve güçsüz değildir. Harun'un “benimle gel” teklifine olumsuz yanıt verir. Hiçbir şeyin değişmediğini, unutulmadığını, geçen in sadece zaman olduğunu söyler. Kadın bilen kişi, erkek yanılan kişidir burada da. Zahit Atam *İtiraf*'ın “Yeni Türkiye Sineması”nın yeni yüzünü oluşturduğunu, *İtiraf* gibi psikolojik anlatıya sahip olan filmlerin hemen

çoğundaki baskın unsurun, iç dünyası yeterince verilememiş olan karakterler tarafından anlatılması olduğunu söylemektedir.

*“Sinema tarihimizin geçmişine gidildikçe, iç dünyasız karakterler üzerine kurulu psikolojik altyapılı, aslında egemen olanın diliyle konuşulan filmler sinemamız için karakteristiktir. Yeni Türkiye Sinemasının sinema tarihimize koyduğu derin şerh burada ortaya çıkmaktadır: yaşayan karakterler yaratmak ve karakterleri harekete geçiren dürtüleri göstermek, karakterlerin oto analizinin yapılabilmesini sağlayacak denli karakterleri yaşayan hale getirebilmek ve karakterlerin zaafıyla dolu dünyasına eğildiği için karakterlerin analizini yapılabilir kılmak.”<sup>272</sup>*

*İtiraf*, Atam’ın tam da bu tanımına uygun şekilde, iç hesaplaşmaları, yüzleşmeleri, suçluluk ve şüpheleri ortaya koyabilecek yeterlilikte bir karakter yaratımıyla gerçekçi anlatıyı da önemli ölçüde kuvvetlendirmiştir. *Yazgı* ile karşılaştırmak gerekirse *İtiraf*, doğal oyunculuklarıyla, hayattan alınmış diyaloglarıyla, karakterlerin toplumsal konumlarıyla bunun yanı sıra genel ve uzun plan, aydınlatma, mekân kullanımı gibi biçimsel yönüyle de, gerçekçiliği tam anlamıyla üstünde taşımaktadır. Atam, *Yazgı* ile aynı yıl ve hemen hemen birlikte çekilmiş olan *İtiraf* filmi için “*Yazgı* hipotez, *İtiraf* pratiğin analizi gibidir. *Yazgı*’daki yaşamdan kopukluk, *İtiraf*’ta gerçeklik karşısında kirli yanlarımız ve itiraflarımıza dönüşür”<sup>273</sup> demektedir. Bu yönüyle kadın ve erkekliğin toplumsal kodlarını ince ince işlemiş bir film olan *İtiraf*’ın devamında bu sefer Demirkubuz’un kendisinin oynadığı ve iç hesaplaşmalara sözde bir biçimde yer vermeye çalıştığı *Bekleme Odası* (2003) gelmektedir.

*Bekleme Odası*, Demirkubuz’un gerçekçi üslubu, üstelik bu kez kendi oynayarak, kendi hayatı üzerinden bir temsille devam ettirdiği söylenebilir. Devam ettirdiği bir şey daha var; film içerisinde film olgusuna bu sefer farklı bir açıdan tekrardan yer vermek. Film bir yönetmenin *Suç ve Ceza* romanının kahramanı Raskolnikov’u anlatan bir senaryo yazması üzerine başlıyor, tam da *Yazgı*’yı bitirdiği noktadan. Bu tercih, filmin içine başka bir filmin yerleştirilmesini bu nedenle belki de filmin gerçekliğini artırma çabasını içeriyor.

<sup>272</sup> Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*, s. 410

<sup>273</sup> Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*, s. 408

Yönetmenin filme oyunculuk yapması durumu, Nuri Bilge Ceylan tarafından da denenmiş ancak çok başarılı bulunmamıştır. Aynı eleştiriler *Bekleme Odası*, filmi için de gelmiştir. Ancak arada yıl farkının haricinde bazı farklılıklar olduğunu söylemek gerekiyor. *Bekleme Odası*, öncelikle yönetmenin kendi kimliğini taşıdığı bir yönetmen olarak rol aldığı bir filmidir. Oysa *İklimler* yönetmenin, akademisyeni oynadığı bir filmidir. Bu nedenle ele aldığı gerçeklikler birbirinden farklıdır. Burada Demirkubuz tamamıyla kendine ait bir kimlik yarattığını iddia etmese de, hikâyeye yerleştirilişi bakımından otobiyografik özellikler taşımaktadır. Ancak özellikle oyunculuklar bakımından film, bazı aksamalar içermektedir. Nilüfer Açıkalın'ın teatral oyunculuğuna karşın, Zeki Demirkubuz'un yerine tam yerleşmemiş, biraz ayrıksı ve yapay biraz da tedirgin duran oyunculuğunun meydana getirdiği zıtlık nedeniyle filmi, gerçeğe ait bir hikaye anlatımından uzaklaştırmaktadır. Özellikle Demirkubuz'un oyunculuğu oldukça yapay kalmış hem bu nedenle hem de hikâyenin yeterli derinliğe kavuşamaması nedeniyle gerçeği yansıtmak isterken tam aksine iyi işlenememiş bir film olarak kalmıştır. *Bekleme Odası*, bir yönetmenin insanı duyarlılıktan uzaklaştırılmış iç hezeyanlarını anlatan ancak bunu da yeterli detaya yer vermeden, yüzeysel üslupla yapan bir film olarak genellenebilir.

*Bekleme Odası*, belki kurduğu konu bağı ile de ilgili olarak, *Yazgı*'nın edebi üslubuna özellikle kurduğu diyaloglar açısından benzer unsurlar barındırmaktadır. Diyaloglar hayatın içerisinden bir durumu anlatmaktan ve gündelik olana benzemekten çok, didaktik bir üslup içerisinde verilmiştir. Bu yönüyle de *Yazgı* filmiyle bazı biçimsel benzerliklere sahiptir. *Bekleme Odası*'nın ana karakteri Ahmet ile *Yazgı*'nın ana karakteri Musa'nın edilgenliği, durağanlığı ve kayıtsızlığı ile ilgili benzerlikler bulunmakla birlikte Ahmet'in kurduğu hikâye nedeniyle gerçek hayata yakın durma iddiası, karakterin daha yapay görünmesine neden olur. Bu yönüyle *Bekleme Odası*'nın yabancılaşmaya, nedensizliğe ve anlamsızlığa bile varamayan bir anlatıma sahip olduğu söylenebilir.

2006 yapımı olan *Kader*'in, *Bekleme Odası*'ndan oldukça farklı bir duyarlılığa ve derinliğe sahip olduğu söylenebilir. Konu itibarıyla *Masumiyet*'in bir ön filmi olması nedeniyle *Kader*, aynı karakterlerle farklı zamanlarda işlemektedir.

*Masumiyet* filminde tanışılmış olan Bekir ve Uğur'un hikâyelerinin başlangıcını, gençlik yıllarını anlatan film, Demirkubuz sinemasındaki gerçekçi temsilin önemli filmleri arasında gösterilebilir.

Film, Bekir ile Uğur'un ilk karşılaşmasıyla başlamaktadır. Bu sahne daha önce *Masumiyet* filminde Bekir tarafından Yusuf'a anlatılmıştır. Uğur annesi ile yaşamakta, hasta babasına mahalleden bir abinin, Cevat'ın "yardımıyla" bakmaktadırlar. *Kader*, Uğur'un ve Bekir'in trajik sonunu hazırlayan süreci, bir yandan adına da inat olacak şekilde kader olmadığını gösterircesine diğer yandan da onu onaylarcasına, anlatmaktadır. Uğur'a "vurulan" Bekir, ailesi tarafından "mazbut" bir kızla evlendirilmeye çalışılır. *Kader*'deki Bekir'le *Masumiyet*'teki Bekir'in arasında bulunan farklar, aynı rolü üstlenen iki karakterin zaman içerisinde geçirdiği değişimi gerçek-dışı bir hale sokmaktadır. Zaman içerisinde değişim mümkündür ancak karaktere dair temel özellikler iki Bekir karakteri arasında ayrılmaya sebep olmaktadır. *Masumiyet*'teki Bekir feleğin çemberinden geçmişliğini yaşadıkları nedeniyle kazanmışsa da kişiye ait olan asilik, özellikle filmin başlarında, *Kader*'deki Bekir'de hemen hiç görülmemektedir. Olasıdır ki yönetmen bu noktada aşktan öte bir tutkunun, takılıp kalmışlığı vermeye çalışmaktadır.

Bekir'in sıkıntısı, yönetmenin sıklıkla kullandığı bir yöntemle, pencereden kameraya yansımaktadır. Demirkubuz bu planı kullanarak, hem sahnenin çerçevesini kameranın yapay çerçevesi yerine pencerenin gerçek çerçevesi içerisinde yaparak, gerçekçi unsurlar taşınmasına neden olmakta hem de Bekir'in sıkışmışlığını ve sıkıntısını yansıtmaktadır. Bekir evlenmiştir ancak televizyonda Zagor'un yakalandığının haberini alır bunun üzerine Uğur'un yeniden dükkâna gelmesi uzun sürmez. Bekir'in *Masumiyet* filminde anlattığı üzere Uğur, Zagor'u kurtarmak için Bekir'den yardım istemeye gelmiştir. Bekir'in dönüşümü bu sahnenin sonrasında başlar.

Film içerisinde filmi, *Kader*'de de görürüz. Bu sefer *Kader*'in zamansal bakımdan devam filmi niteliğindeki *Masumiyet*'tir ekrandaki ancak sadece sesi duyulur filmin. Bekir, Zagor'u kabullenmiş, Uğur'un peşinden yollara düşmüştür. Genel itibariyle bu sahneler hem oyunculuk hem de hikâye kurulumu bakımından

belki de *Masumiyet* filminin kuvvetli etkisi nedeniyle, biraz eksik kalmıştır denebilir. *Masumiyet*'in bir "öz" filmi olması bakımından ya hikâye diğer filmde tüketilmiş ya da karakterler yeterince işlenememiştir. Ancak *Kader* filmi bu yönüyle *Masumiyet*'in biraz gerisinde kalmıştır denebilir.

Film biçimsel yönüyle yalın bir teknik kullanıma sahiptir. Demirkubuz'un genel üslubunun dışına çıkmayan filmin, kameranın telaşsız kullanımı ve doğal ışık tercihi gibi unsurlar nedeniyle biçimsel yönden gerçekçiliği koruyan bir görünümü olduğu söylenebilir.

Bekir'in pavyonda vurulmasının üzerine, ailesinin yanına geri döner. Ancak karısıyla olan iletişimsizliği kökten bir durum olsa da, yeniden Uğur'un peşine düşme isteği de bu kopukluğu oluşturan etkenler içerisinde sayılabilir. Evinin kapısına kadar geldiği bir gün, duruma tahammül edemez ve yeniden Uğur'un yanına gider. İntiharın ardından, İstanbul'a döner ancak tekrardan son kez, geri dönmek üzere yola çıkar. Uğur bu sefer sakinlikle karşılar Bekir'i. Eski tanışıklıkları, ortak insanlar üzerine konuşulur, gündelik bir konuşmadır yaptıkları. Sonra Bekir, kaderim böyle dediği bir nutuk atar, Uğur'dan vazgeçemiyordur. Her ikisi de ağlayarak karar verirler kalmasına. Film buradan on iki yıl önce çekilmiş olan *Masumiyet* filmine bağlanır.

Zaman konusunda *Masumiyeti* takip ederek, yirmi yıl öncesine gitmek yerine, şimdiki zamanda çekilen *Kader*, bu yönüyle de – şimdi ki zaman ve mekân da kalarak – gerçekçiliğin dışına çıkmamıştır. *Masumiyet*'in içinden çıkan bir öyküyle geriye giderek, sebepleri araştırmaktan çok, yalnızca göstermeye niyetlenir. Bazı noktalarda *Masumiyet*'le ayrışsa da temel de aynı dokuyu yakalamaya çalışmıştır denebilir. İnsanın çıkmazlarını, vazgeçilmezlerini, hükmen mağlup olduğu durumları anlatan *Kader*, adını da simgeleştirmiş olur.

Demirkubuz'un son iki filmi *Kıskanmak* (2009) ve *Yeraltı* (2012) filmleri farklı sebeplerden dolayı incelemeye alınmamıştır. *Kıskanmak*, dönem filmi olması bakımından ve gerçekçi sinemanın filmsel zaman olarak "şimdiki zamanı" kabul etmesi nedeniyle bu tercih yapılmıştır. *Yeraltı* ise gerçek hayatın dışına çıkan kimi

motifler (otobüsteki uluma sahnesi ve bu uluma sahnesine eşlik eden bakışlar), iç ses-anlatıcı kullanımı (edebi bir metine benzer bir üslupta), oyunculukların teatral bir üsluba yakın olması, bir metine uygunluk içerisinde sahnelenmesi, teknik açıdan yakın plan tercihi ve müdahaleli biçimsel yapısı nedeniyle Demirkubuz'un filmografisi içerisinde gerçekçi unsurlar barındırmaktan çok edebi anlatı tekniğinin denendiği bir film olarak görülebilir.

Bu durumda denilebilir ki Zeki Demirkubuz'un ilk filmi *C Blok* ve *Yeraltı* filmlerini dışarıda bırakmak kaydıyla, bahsi geçen tüm filmler; karakter yaratımı, oyunculuk, dramatik yapının, klasik anlatı geleneğinin dışında, gerçek hayatın ritmine yakın bir biçimde kurulmuş olması, filmlerin şimdiki zamanda ve mekanda çekilmiş olması, uzun ve geniş planlar, doğal ışık tercihi, sade bir kamera kullanımı gibi biçimsel formun da etkisiyle gerçekçi sinema başlığı altında değerlendirilebilecek niteliğe sahip bulunmuştur. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan'la hemen hemen eş zamanlı olarak hem Türk sinemasının 90'ların ikinci yarısı ile hız kazanan yeni dönemini şekillendirmiş hem de bu yeni biçim arayışları içerisinde ana eğilimlerden biri olan gerçekçi sinema anlayışını yerleştirmişlerdir.

Bölüm içerisinde sayılan tüm gerekçelerin de desteğiyle, kurucu yönetmenler olarak da görülen bu iki ismin, bu eğilimlerin belirlenmesinde şekil verici oldukları söylenebilir. Ancak her iki isim de gerçekçiliğe başka formlar kazandırmış ve ele aldıkları hikayeleri farklı gerçekçi denemeler içerisinde sokmuşlardır. Nuri Bilge Ceylan'ın fotografik bir gerçekçilik anlayışından, öyküsel bir gerçekçilik anlayışına doğru evrildiğinden bahsederken, Zeki Demirkubuz'da melodramın kötücül tarafını temsil etmiş ve insan hikayesini melodram tek yönlü anlatı kalıbının dışına çıkararak, çok katmanlı bir anlam yapısı oluşturduğu gibi, dramatik yoğunluğu yüksek olan filmleri gerçekçi sinema üslubu içerisinde anlatmıştır. Bu nedenlerle Demirkubuz, Yeşilçam sinemasının bir geleneğini, gerçekçi sinema anlayışı içerisinde değiştirip-dönüştürerek, derinlikli karakterler ve hikayeler ortaya konulmuştur denilebilir.

Acının, umutsuzluğun, yoksunluğun, şiddetin, alt sınıfın, çıkmazların kısacası insanın özellikle karanlık yönünü, varoluşçu bir kaygıyla ele almaya çalışan Demirkubuz, tam da bu nedenlerle, yüzeyin altında görünen, derinde yatan gerçeği

bulma çabası içerisinde bir yönetmen olarak değerlendirilebilir. Öykü bakımından gerçekçi bir çizgi izlemesinin yanı sıra biçimsel yönden de gerçeği aramaya ve bulmaya yönelik tüm girişimleri, bahsi geçen filmlerinin tamamında yerine getirmiştir.

Asuman Suner Demirkubuz'un gerçekçiliğinin farklı bir görünümüne sahip olduğunu söylemektedir; "Demirkubuz'un filmlerinde imge de anlatı da biteviye kendi üzerine kapanır, kendini yansılar. Bir anlamda, Demirkubuz'un sinema dili, tasvir ettiği gerçekliğin biçimini tekrar ediyor gibidir."<sup>274</sup> Bu durum Demirkubuz'un dramatik yapı kurulumunu, başlayıp devam eden ve biten bir çizgiden çıkardığı her durumda kendini tekrarlayan, gelişmeyen, ilerlemeyen sadece tekrar eden bir yapıya sahiptir.

Diğer taraftan Zeki Demirkubuz hemen tüm filmleriyle, bireysel bir temsilin ardından toplumsal bir temsile varmakta, insanı yine kendi çevresi içerisinde, çevreyi bir dekor olarak değil yaşayan bir mekân olarak kullanmaktadır. Böylece yarattığı sinema gerçek bir mekâna yaslanmış olacaktır. Ruken Öztürk, Demirkubuz'un filmlerini "kişisel olanı öne çıkararak ulusala, toplumsal olana ve insana dair söyleyecekleri olan filmler"<sup>275</sup> olarak nitelendirir.

Karakterlerinde insani zayıflıkları ortaya çıkarması, kadını ya da erkeği tüm yönleriyle – Demirkubuz filmlerini melodram kalıplarını dışına çıkaran en önemli etken – ele alması, gerçeğin kendisini ortaya çıkarmak adına en önemli tercihlerden biridir. Karakteri bütünlüklü bir yapı içerisinde anlatmak, çok boyutlu olan hikâyenin işlenmesini de kolaylaştırmaktan biridir.

"Daha süssüz, seyircinin vicdanını sorgulayan filmler yaptığım için mümkün olduğu kadar müzik kullanmıyorum"<sup>276</sup> derken, dramatik etkiyi yoğunlaştırmak adına müzik kullanımını tercih etmediğini söylemektedir. Gerçekçi sinemanın da bir tercihi olarak, gerçeğin-gerçek hayatın dışına çıkan unsurların film içerisinde

---

<sup>274</sup> Suner, **Hayalet Ev**, s. 214

<sup>275</sup> Öztürk, a.g.e., s. 84

<sup>276</sup> Zeki Demirkubuz: "Her filmimi büyük bir aşağılanma duygusu içinde çekiyorum.", Sinema Söyleşileri 2005, **Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi**, Panel ve Sunum Yılı 2005, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi, 2006, s. 18

kullanılmaması, Demirkubuz'da izleyicinin duygusunu müdahaleli bir biçimde değiştirmek istememesinde aranabilir.

Sonuç olarak Zeki Demirkubuz sinemasındaki gerçekçilik, bireyin hikâyesinin arkasına yerleştirdiği, sosyal doku / toplumsal çevrenin aracılığıyla ve oluşturduğu karakter yapısının derinliği nedeniyle melodramdan kaçan, ancak dramatik yoğunluğu yüksek olan bir gerçekçi anlayış olarak değerlendirilebilir. Demirkubuz biraz da Yılmaz Güney'in arkasından gittiği yolda, onun en sevdiği yönü olarak belirlediği “insanlar üzerinde derin gözlemler yapabilmesi ve saf hayat bilgisinin gücünü”<sup>277</sup> kullanma ile gerçekçi biçimi birleştirme gayreti içindedir denebilir.

---

<sup>277</sup> Nilgün Cerrahoğlu, “Temel Sorunumuz Ahlak”, **Milliyet**, 10 Ekim 1999, s. 10



### 3.3.3 Gerçekçiliğin Kırsal Temsili: *Bal, Süt, Yumurta* ve Çocukluğun Taşrası *Tatil Kitabı*

Türk sinemasının 1990'ların ikinci yarısından sonra başlayan değişim süreci, gerçekçi dil ve üslupla temsil edilebileceği gibi, "taşra sıkıntısı" olarak nitelendirilebilecek yeni bir ifadeye de sahip olduğu söylenebilir. Nuri Bilge Ceylan sinemasının gerçekçiliği içerisinde yoğun biçimde yer alan "taşra sıkıntısı", Semih Kaplanoğlu'nun üçlemesinde de kendini göstermeye devam etmektedir. Aynı Ceylan'da olduğu gibi Kaplanoğlu'da işe, sinemadan önce fotoğrafçılıkla başlamış bu nedenle de görselliğin ön planda olduğu bir dil yaratmıştır denebilir. Kendi ifadesiyle "minör filmler" yaptığını söyleyen Kaplanoğlu, sinemanın dramatik gücünü müzikten almasını onaylamamaktadır. Ona göre film müziğe ihtiyaç duymadan derdini anlatabilmelidir. Müzik kullanımını daha çok "duyguları paketlemek", kolaycılığa kaçmak olarak nitelendiren Kaplanoğlu film içerisinde müziği doğal ortamında kullanmayı tercih etmektedir.<sup>278</sup> Filmlerini giderek sadeleştirme çabası içerisinde olduğunu söyleyen yönetmen bu anlamda, uzun ve geniş planları, diyalogdan çok görüntüye dayanan anlatım tekniği, doğala yaklaşan film dili, gerçek zaman boyutunda ilerleyen ve hayatın akan anının içinde alınan bir parçayı konu edermişçesine kurduğu öyküleriyle hem minimal sinemanın hem de gerçekçiliğin önemli temsilcilerinden sayılabilir.

Özellikle taşrayı ve taşranın durağanlığını ele alan Semih Kaplanoğlu, Nuri Bilge Ceylan sinemasındaki taşra vurgusuna yakın bir üslupla, gerçekçiliği son dönem Türk sinemasındaki taşra temsili üzerinden yapmaktadır denebilir. Bu nedenle Kaplanoğlu sinemasındaki gerçekçilik, yeni kırsal temsili, "taşra" kavramı üzerinden şekillendirilebilir. *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010) ise Türk sinemasının gerçekçi olan bu yeni taşrasının, en önemli örnekleri arasındadır.

Kentin dışında kalana, taşraya yapılan gönderme, kentte olandan, taşraya doğru yapılan bir göndermedir. Göçün, 1950'lerden 60'lardan itibaren kente taşıdığı

---

<sup>278</sup> Semih Kaplanoğlu: "Derdim görsel ve işitsel alanda yeni bir yol açmak", Sinema Söyleşileri 2005, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yılığ 2005, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi, 2006, s. 62

insanları, taşralı yapan da tam bu kente göçmüşlüktür. Ancak taşranın kentte gerçekçi bir biçimde belirmesi ancak 80’li yılların ortalarını bulmuştur. Nurdan Gürbilek bu değişimin 80’lerden itibaren, politik çözülmenin gündeme gelmesi ile birlikte yaşanmaya başladığını söylerken, durumu “modern kimliğe yönelik bir tepki” olarak tanımlamaktadır. 80’lerin bu kültürel iklimini belirleyen “daha çok ‘taşra’ olarak adlandırılabilir bir yaşantının, bugüne kadar modern kültürel kimlikler içinde ancak bastırılarak var olabilmiş, kendini onlara tabi kılmış yaşantıların geri dönüşü”<sup>279</sup> olduğunu söylemektedir. Böylece “asıl” olanın, elbette ki dönüşmüş olarak, belirmesiyle birlikte sinema da bu konudaki söylemini ancak 90’lı yılların sonlarında değiştirir.

*“1950’ler sonundan 1960’larda devarılanan Kemalist sol yaklaşımın modernleşirmeci bakış açısı, özellikle yaratılan ideal köylü tipler üzerinde yükselmiştir. Söz konusu modernleşirmeci bakış, 1970’lerin filmlerine, bölgesel geri kalmışlık vurgusuyla birlikte ağırlıkla sosyalist bir perspektif dahilinde aktarılmıştır. Fakat bu kez misyonu taşıyan ideal köylüler değil, sınıf bilinci taşıyan mücadeleciler köylülerdir...1980’lerin Güneydoğu Anadolu filmleri, 1970’lerin filmlerinde ve edebiyatından miras kalan örnekler üzerine oturmuş fakat susup kalmış gibidir.”<sup>280</sup>*

Köy gerçekliği, taşra gerçekliğine doğru evrilirken, bugünün sinemasının taşrası, toplumsal gerçekçi sinemanın geleneği içerisindeki köy temsilini, ciddi bir değişimi gözler önüne serecek bir biçimde farklılaştırmıştır. Kırsalın yalnızca yerel ve yerleşik dokusunun verildiği, sorunlarının anlatıldığı bir anlatı yapısının ötesine geçerek, kente göçmüş ve (kalıcı ya da değil) geri dönmüş insanın üzerinden şekillenen, yani “taşra”sı olan insanın hikâyesini anlatan son dönem Türk sinemasındaki bu üslup değişikliği, gerçekçiliğin anlatı yapısı içerisindeki değişimi açısından da değerlendirilmelidir. Bu anlamda hem Ceylan’ın hem de Kaplanoğlu’nun filmleri konu açısından belirleyicidir.

Kahramanın “taşra”ya geri dönüşü genellikle Ceylan sinemasında da görüldüğü üzere bir durağanlık, bir kayıtsızlık taşımaktadır. Taşraya bir vesile ile

<sup>279</sup> Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak**, s. 103

<sup>280</sup> Gülsüm Depeli, “Türk Sinemasının Güneydoğu’ya Bakışı: 1960-1990 Arası Güneydoğu Anadolu Köy Filmlerinde Merkez-Yerel İlişkisi”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 6**, Haz. Deniz Bayraktar, İstanbul, Bağlam, 2007, s. 91

geri dönmüş olan karakter, taşraya karşı bariz bir aşinalık hissederken diğer yandan oradan kopmuş olmanın getirdiği bir öteden bakan-farklılaşmış bakış geliştirmiştir. Bu yönüyle ne oralıdır ne de değildir, bu durum daha çok bir arafta kalma halidir. Türk sinemasının 90’larda yerleştiği yeni dili içerisinde “taşra”nın bu gerçekçi değerlendirmesini, kırsal temsilin dönüşümü olarak da nitelendirmek mümkündür. Yerel ve etnik unsurların yer aldığı bazı filmler dışarıda bırakılmak kaydıyla, 90’ların ikinci yarısından itibaren bu yeni sinema dili içerisine yerleşmiş olan gerçekçi tavır, kırsalın gerçekçi görünümünün, köy gerçekliğinin değişmiş bir yüzü olarak değerlendirilebilir. Bu yeni söylem Suner’in de ifade ettiği gibi “ çocukluğun ve taşranın hiçbir zaman geride bırakılamayacağını, daima şimdiye ait meseleler olarak kalacağını imler gibidir.”<sup>281</sup>

“Taşra gerçekliği” olarak dillendirilebilecek olan bu yaklaşım, Semih Kaplanoğlu’nun filmlerinde, aynı Nuri Bilge Ceylan filmlerinde olduğu gibi taşra durağanlığına dönüşür. *Yumurta* (2007) üçlemenin ilk filmi olarak Yusuf’un – ana karakterin – kentten, taşraya olan yolculuğuyla başlamaktadır. Ceylan filmlerinin durağan karakterlerini anımsatan Yusuf, annesinin ölümü üzerine memleketine yani doğup büyüdüğü “taşra”ya geri döner. Tersten kronolojik bir sırayla ilerleyecek olan üçlemenin ilk filmi olan *Yumurta*, Yusuf’un yüzleşmek-karşılaşmak istemediği geçmişine, çocukluğuna geri dönüşüyle başlar.

Yusuf’u taşraya geri dönmüştük üzerinden tanımlamak gerekirse, Ceylan’ın karakterlerine benzer bir biçimde “kayıtsız” bir tavır içinde görülebilir. Annesinin ölümüne rağmen Yusuf’un kayıtsızlığı, aldırmaazlığı devam eder. Bu durumda suskunluk, taşra sıkıntısıyla beraber eş değer yaşanan diğer bir soruna işaret eder; Yusuf’un anne ile olan bağı. *Yumurta*, teknik bakımdan Kaplanoğlu’nun genel film dilini izleyerek, gerçekçi ve minimal bir yapıya sahiptir denebilir.

Kameranın genellikle sabit bir noktada kalması, hareketli bir kamera ve kurgu tekniğinin tercih edilmeyişi, görüntünün ön planda olması gibi tüm etkenler, Kaplanoğlu’nun da diğer yönetmenler gibi, görüntünün saf gücüne ve hayatın özünde yatan gerçekliğe dair bir vurgu yapmak istediğini göstermektedir. Filmin gerçekçi

---

<sup>281</sup> Suner, **Hayalet Ev**, s. 106

formunu destekleyecek unsurlardan biri ile giriş sahnesinde karşılaşılır. Anne figürünün-görüntüsünün sahnede ki devinimi; sahneden dışarıya çıkan ve tekrar sahneye dönen bir çizgi izlemektedir. Bu durum filmin gerçekliğinin yalnızca kadrajdan ibaret olmadığını, karakterin kadraj dışında da devinim içinde bulunduğunu varsayar. Bazin'in de ifade ettiği üzere karakter kameranın görüş alanının dışına çıktığında da var olmaya devam edecektir. Pascal Bonitzer “Bakış ve Ses” adlı kitabında durumu şu şekilde özetler; “gerçek’in, alanın ötesindeki, ekranın sınırlarının ötesindeki sürekliliği varsayımı buna yarar: Film kişinin, alan içinde değilken, başka yere ‘kendine özdeş olarak var olmaya devam etmesi’ne.”<sup>282</sup> Bu anlatım yolu, gerçeğe dair tüm bilginin sinemaya olduğu gibi aktarıldığı hissini yaratılmasına, karakterin gerçekliğine vurgu yaparken diğer yandan da karaktere dramatik bir güç de kazandırmış olacaktır.

Açı / karşı açının kullanılmasındaki sınırlılıkta diğer etkenler gibi sinemanın gerçekçilik iddiasını güçlendirmektedir. Karşıdan, duran ve bakan kamera kullanımı, karakterler arasında gidip gelen kamera kullanımına göre daha gerçekçi bulunmakta, izleyiciliğe daha fazla benzetilmektedir. *Yumurta* filmi gerçekçi yapan unsurlardan biri de bu açı / karşı açı tekniğinin minimal boyutta kullanılmış olmasıdır. Bonitzer’de “gerçekliğin estetiğini: tek plan, süreklilik, açı/karşı açının yokluğu, montajın silinmesi”<sup>283</sup> gibi etkenlere bağlamıştır. Kaplanoğlu’nun sinemasında gerçekçiliğe estetik katkıyı yapan tüm bu biçimsel teknikleri bulmak mümkündür.

Diğer yandan üçlemenin tüm filmleri zamansal bir akış içerisinde, o akışın herhangi bir yerinde başlar, yine hayatın ritmine yakın bir hız da devam eder ve yine sonsuzluk içinde devam edecekmiş gibi biter. Bu akış Kracauer’in kavramlaştırdığı “bulunmuş öykü” anlatı yapısına denk düşmektedir. Semih Kaplanoğlu’da tüm bu kullanımların “gerçekliği besleyen, insanı gerçeklikten koparmayan” bir yapı içerisinde kullanılması gerektiğini savunuyor.

*“Ben sinemada müzik kullanmıyorum çünkü seslerin özellikle doğal seslerin, müziğe ihtiyaç duymadan duyguları ortaya çıkarmanın, çok daha güçlü bir sinematografiye*

<sup>282</sup> Pascal Bonitzer, **Bakış ve Ses**, 2. bs., İstanbul, Metis, 2007, s. 15

<sup>283</sup> Bonitzer, a.g.e., s. 48

*neden olduğunu düşünüyorum. Müzik her zaman değil, bazen çok doğru kullanılıyor bazen de çok manipulatif olabiliyor... Bu benim sinema anlayışında kamerayı da çok yoğun olarak hareketsiz kullanmakla da ilgili. Planları mümkün olduğunca zaman duygusunda, eksilterek çalışıyorum... ışık da aynı ses gibi benim için gerçekliği besleyen ve insanı gerçeklik duygusundan koparmaması gereken biçimde olmalı diye düşünüyorum... ”<sup>284</sup>*

Seçil ve Akbulut, çeşitli görüşmeler sonucunda filmin biçimsel yönden doğala yakın bir anlatım tekniği içinde çekildiğini göstermektedirler. Kaplanoğlu oyuncu yönetimi konusunda yalın bir üslup yakalamaya çalıştığı gibi aydınlatma ve ışıkta da belirgin bir sadeleştirmeye gitmiştir. Büker ve Akbulut’un aktarımıyla görüntü yönetmeni Özgür Eken’in “renk ve ışık kullanımında gerçeğe uygunluk mantığını gözeterek bir atmosfer yaratmaya” çalıştıklarından bahsetmektedirler.<sup>285</sup>

Aynı şekilde film de müzik kullanımı da diegetiktir. Kaynağı sahne içinde bulunan, görülebilen-bilinebilen müzik kullanımı da, gerçek içerisinde ki kaynağı belli olduğu için, filmin dışından gelen ve kaynağı belli olmayan ancak dramatik etkiyi artırma amacıyla kullanılan müzik ya da ses efektine karşın gerçekçiliği destekleyen bir kullanımdır.

Büker ve Akbulut filmin ismine yapılan göndermeyi, taşra ve dünyanın kendisi ile birleştirmektedir. Bu anlamda simgesel dili farklı noktalarda kullanmış olan Kaplanoğlu, bu kullanımı nesneyi göstermek ve anlama gönderme yapmak şeklinde kullanmıştır. Bu filme çeşitli alt anlamlar kattığı gibi, filmin yalın olan dilinde de herhangi bir kayba neden olmaz.

*“Yumurta dünyanın simgesidir, yaşamı ortaya çıkarır, dünya da yaşamın kendisi olduğuna göre yumurtadan yaratılmıştır. Çünkü yumurta, yaratılış için gerekli her tür öğeyi içinde barındırır. Filmin adı ile mekanı arasında da sıkı bir ilişki olduğu söylenebilir. Zira yumurta, taşrayı çağırır, büyük şehri değil. Ayrıca yumurtanın gelişmesi, olgunlaşması ve nihayetinde içinde bir canlıyı çıkarması için gerekli özel*

<sup>284</sup> Seray Genç, “İki Ölüm Arasında Hayat: Bal”, **Yeni Film**, Sayı 20, Haziran-Eylül 2010, s. 29

<sup>285</sup> Seçil Büker, Hasan Akbulut, **Yumurta: Ruha Yolculuk**, Ankara, Dipnot, 2009, s. 19

*koşullardan birisi sessizlik, diğeri de sıcaklıktır. Geniş uzamları, çayırdı çimeni, kış olsa da çoğunlukla görünen güneşle taşra, aslında yumurtanın da ev sahibidir.*<sup>286</sup>

Yaratılan atmosfere eşlik eden taşra algısının, son dönem Türk sinemasının başat konularından biri olduğundan daha önce bahsedilmişti. Hem Nuri Bilge Ceylan hem de Zeki Demirkubuz sinemasından sıklıkla kullanılan bu anlatı, yaratılan atmosferin, zaman algısının ve karakter yaratımının etkisiyle gerçekçi söylem içerisinde önemli bir yere sahip olmuştur. Bu nedenle üçlemenin tamamı bu vurguyu kuvvetlendirmek açısından önemli bir anlatı yapısı oluşturmaktadırlar.

*“Yumurta, Uzak gibi filmlerde birbirine yakın motifler işlenir; bir yandan varoluşsal kaygıları bulunan bir kasabalının, kent yaşamı içinde tutturduğu sıkıntılı yol anlatılır diğeri yandan, benzer bir bunalımlı sürecin ardından yolunu değiştirip, sınıf atlama iddialarıyla belirli bir arayışa soyunan bir başka kasabalının ise ticari hedefler edindiğini, izole-konformist bir yaşam tarzına saplandığını görürüz. Her iki durumda da, neden-sonuç ikilemine bağlı olarak, ortak hareket noktasına sahip olup benzer bir süreci kat ettikten sonra, işin içine farklı tercihler girecek olmasına rağmen, sonunda varılan nokta yabancılaşmış, tutunamayan kişiliklerdir.”*<sup>287</sup>

Temel olarak karakterin öncelikle “içsel” ancak kentten, taşraya doğru yaptığı yolculuğu hedefleyen anlatı, arada kalmışlık halini taşıırken özellikle *Yumurta*, kentten taşraya dönerken aynı zamanda içe dönen bir karakteri de merkeze almaktadır. “*Uzak* filmindeki Muzaffer’in kayıtsızlığını ve yabancılaşmasını açığa çıkaran taşralı Yusuf iken, *Yumurta*’daki Yusuf’u dönüştüren, hayata döndüren taşranın bizzat kendisi ve oradaki insan ilişkileridir, Zehra annenin hayalidir.”<sup>288</sup> Bu nedenle Ceylan’ın filmlerine göre kimi farklılıklar içermekle birlikte, kent ve taşra ilişkisini karakterin içsel serüveni olarak da gündeme alan bu anlatı yapısı genel eğilim itibarıyla sıklıkla kullanılmaktadır. Bu yaklaşım karakteri gerçek-dışı kılmazken anlatıyı salt fiziksel gerçeklikten kurtararak, estetik bir çerçeve getirdiği

<sup>286</sup> Bükler, Akbulut, a.g.e., s. 37

Bükler ve Akbulut bu anlamda *Yumurta*’nın Yusuf’u ile *Uzak*’ın Mahmut’unu farklı kodlarlar; Yusuf taşraya geldiğinde çocukluk anılarını yeniden edinir, canlanır. *Uzak*’ın Mahmut’u için unutulması, kurtulması gereken anılar, *Yumurta*’nın Yusuf’u için “yeniden anımsanması ve yüzleşilmesi gereken bir gerçekliktir.” Bu nedenle Yusuf *Yumurta*’da keşfetme ve fark etmenin gizil gücünün farkına varmaktadır. Bükler, Akbulut, a.g.e., s. 57

<sup>287</sup> Hamdi Kardeşin, “Araflı *Yumurta*’nın Kasabalısı”, **Yeni Film**, Sayı 15, Mart 2008, s. 20

<sup>288</sup> Aylin Sayın, “Üç Film Yusuf”, **Yeni Film**, Sayı 16, Ekim 2008, s. 42

de söylenebilir. Bu nedenlerle özellikle Kaplanoğlu'nun sinemasında, estetik vurgunun yoğunlukta olduğundan bahsedilebilir. Bu anlamda gerçekçiliğin yanına, görüntünün-nesnenin estetik ve belki de lirik bir kullanımı da eklenmiş olur. Özellikle Yusuf'un elinde yumurtayla oynadığı ve onu kırdığı tam da bu esnada kuşların havalandığı sahne, simgesel ve estetik bir anlatımın ağırlıkta olduğu bir sahne olması bakımından örnek gösterilebilir. Adeta "tinsel" bir anlatıma varan film "yalınlığı, hareketsiz görüntülerin yavaşlığı, izleyiciyi düşünmeye davet eder."<sup>289</sup>

Yusuf'un Ayla ile karşılaştığı sahne, alan derinliğinin arttırılmış olarak kullanıldığı bir sahnedir. Burada alan derinliği, odayı geniş planla kapsayan kameraya destek verecek biçimde tüm olan biteni aynı ve eşit mesafede durarak, görmek isteyen izleyiciye uygun koşulları sağlamış olur. Bazin, alan derinliği kullanımını sinemada gerçekçi biçime verdiği destek bakımından önemsemektedir. Tekrar etmek gerekirse; alan derinliği, kadrajın içine giren tüm nesnelere dolayısıyla olay ve durumları aynı etkiyle izleyiciye sunabilme imkanı tanımaktadır.

Ayağına olmayan terlikler Yusuf'un taşraya ait olmayışını simgeler gibidir. Annesinin ölmüş akrabalarının isimlerini çiçeklere vermesi ve bu yolla çiçeklerin aslında kişileştirilmesi Yusuf'u korkuturken, Ayla çiçekleri kendi doğallıkları içinde görür ve onların sadece birer çiçek olduğunu söyler. Yusuf birçok ölen akrabasını Ayla'dan öğrenir. Yusuf doğup büyüdüğü toprağa öyle yabancılaşmış, yıllarca öyle kayıtsız kalmıştır ki ölenlerle, sağları birbirine karıştırır. Sağlığında kendisi yerine annesine bakan Ayla'ya teşekkür eden Yusuf, annesinin bir adak adadığını öğrenir. Annesi sanki ölmeden önce oğlunu, bir adak yoluyla, ruhen bu topraklara bağlamaya çalışmıştır. Yusuf artık kentlidir ve başka adetlerin insanıdır bu nedenle bu tip şeylere inanmadığını söyler ancak Yusuf'un bağları kendi taşrasıyla henüz bu denli kopuk değildir. Bu yüzden adağı yerine getirmemeyi de göze alamaz.

Yusuf'un annesinin ölümü üzerine geldiği Tire ile olan bağı zayıftır. İşlerini halledip bir an önce İstanbul'a dönmeye niyetlenir ancak bir sara nöbetini andırır şekilde düşüp bayılır. Bu üçlemenin diğer filmi olan *Bal*'a bir gönderme niteliğinde görülebilir. *Bal*'da Yusuf'un babasının sara hastası olduğunu ve arıcılık yaptığını

---

<sup>289</sup> Büker, Akbulut, a.g.e., s. 51

görürüz. Yusuf'un bayıldığı sahneye bir de arı eşlik etmektedir. Rüyaların da eşlik ettiği film (Yusuf rüyasında çeşitli dini göndermeleri de içeren bir kuyuda kalma sıkıntısı yaşar) bu anlamda hem psikanalitik hem de kimi zaman mistik olana dair vurgular yapar.

Diğer bir zıtlık Yusuf ile çocukluk arkadaşı Cevdet'in karşılaşmasında yaşanır. Cevdet, Yusuf'a, Yusuf'un ona gösterdiğinden daha fazla ilgi gösterir. Kentin, taşraya tercih edilmesine benzer bir vurgudur bu. Taşranın köhnemişliği bir kez daha gösterilmiş olur. Yusuf daha modern görünümlüdür, şiir kitabı çıkarmış entelektüel sayılabilecek bir kentlidir ve halen yalnız bir erkektir. Cevdet ise evlenmiş hatta çocuk sahibi olmuş, hayattan şikâyet edecek noktaya gelmiş, ne uzamış ne de kısalmıştır. Yine de Cevdet'in durağanlığı ancak huzurlu olması, çekici fakat iç huzursuzluğu fazla olan Yusuf'a tercih edilir. Yerleşik olan sıkıcı ama güvenli, gitmiş olan çekici ancak güvensizdir. Bu anlamda kent-taşra ikilemi Yusuf ve Cevdet'te görünür olur.

Yerine getirilmesi gereken borcun, kurbanın kesilmesi için yola çıkılır. Sürünün yerinde olmaması, bir günlük Gölcük yolculuğuna neden olurken araya düğünler, bakışmalar, suskun gölcük manzaraları girer. Diyalogun yolculuk sahneleri haricinde minimumda tutulduğu bu bölümler, filmin görünür kısmını destekler. Kaplanoğlu bu sahnelerin tamamında anlatımını, söylemek yerine göstermek yoluyla, görüntüyü konuşurmak yoluyla yapmaktadır.

Filmin akışı içerisinde duyulan, köpek sesi, musluk sesi gibi hayatın içinden gelen seslerin “anlatının kurmaca evrenini gerçeğe benzetme işlevine katkıda bulunduğu”<sup>290</sup> bahsedilebilir. Bu durumda gerçekçilik tercihi olan tüm bu filmler de kapı sesi, hayvan sesi, su sesi gibi hayatın kendisine ait, hayatın içerisindeki seslerin belirginleştirilmiş kullanımı, filmin anlatısına yapılmış kimi gerçekçi vurgular olarak nitelendirilebilir.

Yusuf her ne kadar “böyle şeylere inanmasa da” adağın yerine getirilmesini sağlar. Bu Yusuf'un taşralı yönünü anlatırken, kurbanlık hayvanı sevmesi,

---

<sup>290</sup> Bükler, Akbulut, a.g.e., s. 157



incinmesini önlemeye çalışması ve kesim sonrası durumdan etkilenmesi, taşralı kökeninin yanına kentli duyarlılığını da eklediğini gösterir. Adağın yapılmasının esas nedeni, “Yusuf’un arınması” ve Yusuf ile Ayla’nın birleşmesidir. Yusuf, Ayla’yı bırakıp gitse de, yolda onu bırakıp gidemeyeceğini anlayıp durur. Arınma sahnesi Yusuf’un ağlamasıyla simgelenirken, çayırılıkta geçirilen bir gece Yusuf’a başka bir dünyanın, arınmış olduğu dünyanın kapılarını açar. Yusuf filmin başında “cinselliğini” ortaya koymaktan çekinmeyen kadına karşı “masum” olanı seçer ve bu noktada kadın temsilini – ilk sahnede ve son sahnede ki kadın temsilleriyle – stereotipleştirdiği gibi “mazbut” olanın tercih edilebilirliğine vurgu yapmış olur. Arınmayı aynı zamanda tercih ettiği kadınlar üzerinden de yaşar.

Yusuf’un arınması mitolojik hikâyelerdeki kahramanın yolculuğunu tekrarlamaktadır.<sup>291</sup> Bu nedenle gündelik bir hikayenin içine yerleştirilmiş olan mitik, arketip bir hikaye filmin gerçekçi formun içine yerleştirilen evrensel anlatıya gönderme yapmaktadır. Kentten taşraya olan bu gidiş aynı zamanda kentten arınmak üzere, doğaya bir dönüş olarak da okunabilir. Demirkubuz’un masumiyetin yitirilişine gittiği gibi Kaplanoğlu’da masumiyetin kazanılışına gider. *Yumurta*’nın Yusuf’u, Ceylan’ın karakterlerinin aksine, kökleriyle barışan, kendi taşrasına geri dönen bir karakter olmuştur. Filmin sonunda Ayla’nın getirdiği yumurta da arınmanın gerçekleştiğini, Yusuf’un kendi özüne döndüğünü anlatan bir ifadeye sahip olmuştur. Kaplanoğlu’nun ikinci filmi *Süt*, bu okumanın bir devamı niteliği olmanın yanı sıra taşrada ki ilk gençliğe bakan bir anlatı sunmaktadır.

*Süt* (2008), Yusuf’un anne ile olan “sorunlu” ilişkisinin gizeminin çözüldüğü film olarak görülebilir. Annenin ağzından çıkan yılan bu sancılı ilişkinin temsili bir görünümü ve aynı zamanda bir “günah” a çağrı olarak okunabilir. *Yumurta*’dan sonra bir geri dönüş filmi olan *Süt*, aynı zamanda taşra ile olan ilişkiyi, modernizmle ilgili

---

· Yusuf’un “arınması” için bkz. “On Beşinci Kesit: Ruh’a Yolculuk” ve “Sonuç: Follukta Yumurta Var”, Bükler, Akbulut, a.g.e., s. 155-181

<sup>291</sup> Bükler, Akbulut, a.g.e., s. 172

· Yılan’ın diğer bir kullanımı ise Adem ve Havva hikayesine bir gönderme olarak okunabilir. Yılan, Havva’ya elmanın bulunduğu ağacı gösteren aracı olarak kullanılmıştır. Bu nedenle bir “günah” a çağrı olarak okunabilir. Evde bulunan yılan da Yusuf’un annesini istasyon şefiyle birlikteliğe yani “günah” a yönlendirmiş olarak okunabilir. Detaylı bilgi için bkz. Hakkı Şad Yasdıman, “Yılan, Havva, Adem Arasında Geçen Olaylara İslam ve Yahudiliğin Bakışı”, *DEÜİFD*, XXXIV/2011, ss. 9-35. (Çevrimiçi) <http://web.deu.edu.tr/ilahiyat/ojs/index.php/journal/article/view/81/78>, 28.11.2012

olan çıkmazlara kadar götürür. Saydam, “Kaplanoğlu, merkez/taşra ilişkisi aracılığıyla Yusuf’un yetişkinliğe geçişte yaşadığı sancuları Türkiye’nin sorunlarıyla örtüştürme imkânını yakalar. Sakat bir modernliğin ve öteki olmanın sıkıntıları, filmde hayatın dışında kalmanın ve görünür olamamanın getirdiği bunaltıyla birleşir”<sup>292</sup> derken kastedilen böylesi bir ikilemin, ülke gerçekliğine paralel olarak, filmin kendi gerçekliği içinde de yaşandığıdır.

*“Süt filminde kendisini yoğun olarak hissettiren bir sosyal bakış da hâkimdir. Türkiye’nin taşrasının özellikle iç Anadolu’nun son yıllarda yaşadığı değişimler ve insan hayatına etkisi üzerine ‘Tarım ve hayvancılıkla geçinen küçük şehir ve kasabalar son yıllarda etraflarında kurulmaya başlanan sanayi tesisleri, baraj ya da işletmeye açılan madenler sebebi ile yepyeni bir hayata uyanmışlardır. Yeni iş olanakları ve göçün yarattığı dinamikler taşra hayatının yıkılmaz kalesi aile hayatını derinden sarsmaktadır. Yeni hayat, sadece maddi çerçeveyi değiştirmekle kalmıyor, geleneksel yaşam biçimlerini de değişime zorluyor. Topraktan sanayiye, tarladan fabrikaya doğru yaşanan bu yer değiştirme bazıları için ‘aydınlık bir gelecek’ umudu yeşertirken bazıları için de ‘kaos ve uyumsuzluk üretiyor’ der Semih Kaplanoğlu.”*<sup>293</sup>

Seray Genç’in makalesinden alıntılanan bu metin Kaplanoğlu’nun toplumsal dönüşüme yaptığı vurguyu şekillendirmektedir. Kaplanoğlu’nun filmlerinde direk görmeye çok sık alışık olunmayan bu gibi sosyal-toplumsal temsillere, *Süt* filminde bir ayrıcalık yapılarak, belki de yine Yusuf’un dönüşümünü anlatmak için yer verilmiştir. Filmin alt metnine yerleştirdiği bunun gibi pek çok doku, toplumsal dinamikleri yansıtan, daha da önemlisi değişimi simgeleyen bazı kodlara sahiptir denebilir. Bu durum Kaplanoğlu’nun genel anlamdaki gerçekçi duruşu içerisinde farklı bir alan açmasa da, taşranın değişimini, değişen taşranın yeni görünümüne, üçlemenin Yusuf’un değişimini anlattığı bölüm de yer vermesi rastlantısal olmasa gerektir.

Yusuf’un okur-yazarlığı, *Yumurta* filminde gördüğümüz entelektüel kimliğinin ilk nüveleri de *Süt*’te atılır. Odasında çok sayıda kitabı bulunan Yusuf,

<sup>292</sup> Barış Saydam, “Soyutlamalar Aracılığıyla Bir Dil Yaratma Çabası: Süt”, **Yönetmen Sineması: Semih Kaplanoğlu**, Haz. Ayşe Pay, İstanbul, Küre, 2010, s. 49

<sup>293</sup> Genç, a.g.e., s. 28

taşranın içinde kalarak, dış dünyaya açılmaya çalışmaktadır. Okur-yazarlığının yanı sıra yazmaya başladığı da Süt'te gösterilir. Annesinin masrafları nedeniyle bu konudan şikâyet etmesi, geçinememekten dert yanması, Yusuf'un taşraya ait olmayan bir gündelik yaşamı sürdürmeye çalıştığını iddia etmesi, Yusuf ile taşrayı, Yusuf ile annesini ayıran önemli etkenlerden biri olur. Yusuf acemice de olsa kabuğunu kırmaya, içinde çıktığı düzenden kopmaya çalışır. Dergi de şiirinin yayımlanması da bu kopuşun ilk adımlarından biri olur.

Taşrada şair olmanın hem de inşaatta çalışmak zorunda olan bir şairin hayatının zorluğu Yusuf'un ziyarete gittiği arkadaşı ile temsil edilir. Şair olmakla, taşrada olmak iki ayrı kutupmuş gibi simgelendiğinden, Yusuf'un arkadaşını ziyarete gittiği sahne, maden işçisinin aykırı sunumu, kılık-kıyafetinin, tilt yapılarak detaylı incelenmesiyle, Yusuf ile arasındaki ayırım iyiden iyiye belirginleşmiş olur. İşçilerin yer aldığı görüntüler Yusuf'un taşradan kopuşunu anlatan sahneler olarak yorumlanabilir.

Yusuf'un annesi ile istasyon şefinin yaşadığı, adeta "taşra yaşantısını" idealize eden ilişki Yusuf için de bir ayırım noktası oluşturur. Diğer bir ayırım noktası ise askere çağırılmasıdır. Zaten istasyon şefi de annesini istemeye gelmesi de Yusuf'un askerlik muayenesi için İzmir'e gittiği günlere denk gelir. Annesinin ilişkisinin farkına varan Yusuf, bu andan itibaren daha bir suskunlaşır, kasabaya olan aidiyeti biraz daha azalır. *Yumurta*'da görülen anneye küskünlüğün anlamı da böylelikle ortaya çıkmış olur. Birbiriyle benzeşik olan ev/anne/taşra kavramları ile bağ kopar. Anneden / yaşadığı topraktan kopuşta böylece gerçekleşir.

Süt'ün son sahneleri de aynı *Yumurta*'da olduğu gibi doğayı genelden gören bir bakış, Yusuf'un takibiyle birleşir. Sonunda civciv yumurtadan çıkmıştır. Bu aynı zamanda Yusuf'un da artık kendi yumurtasından çıkması gerektiğini simgeler. İstasyon şefini taşla vurmak istese de yapamaz, onun yerine artık yetişkin olduğunu kanıtlarcasına büyük bir balık yakalar. Erginleme töreni bu sahneyle artık tamamlanmış olur. Annesine tuttuğu balığı getirdiğinde onun istasyon şefinin avladığı kazla ilgilendiğini görür. Yusuf bu anlamda büyümek konusunda biraz geç kalmıştır. Annesine henüz yetişkin olmuş bir erkek olarak ulaşamaz. İşçi olarak

çalışmaya başlar. Yusuf'un anneden / taşradan kopuşu artık gerçek anlamda yaşanmıştır.

Üçlemenin gelişim çizgisini tersten okuyan film, taşra sıkıntısını yaratan süreci – hem entelektüel gelişimi hem anne ile olan ilişkisindeki kopmalar – yüzeye çıkaran bir yapıya sahip, bu konuyla ilgili çeşitli detaylarla yüklüdür. Bu anlamda hikayeyi çözen ana filmlerden biri sayılabilir. Yusuf'un henüz “dönüşmemiş”, taşradan kopmuş, kente yabancı ve yalnız adam olmadan önceki süreci tanıtılır. Kaplanoğlu sinemasının imgeye odaklı anlatımını, simgeci tavrı, alt metni hazırlayan bir üst metin olarak devam etmekle birlikte derindeki gerçekliği yüzeye çıkarmaya yarayan araçlar olarak kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra “taşra sıkıntısı” kavramına da baktığı farklı boyuttan – kahramanın dönüşümü, Ceylan ve Demirkubuz sinemasına göre daha “umutlu” bir duruş sergiler – kent/taşra ikilemini yarattığı da söylenebilir. Bu bir gelişim çizgisi olarak görülürse hikayenin başladığı ve nihayet bulunduğu nokta *Bal* filminde ortaya konmuştur.

*Bal* (2010), üçlemenin son filmi olmakla birlikte, hikâyenin de başlangıcını oluşturmaktadır. Diğer iki film anne ile küsme ve tekrardan barışma filmi olarak görülebilecekken, *Bal*, Yusuf'un babası ile ilişkisini deşifre etmektedir. Çocukluk ve taşrayı birbirine bağlayan film içsel bir dönüşümü simgelemektedir. Kentteki Yusuf'tan köydeki/taşradaki Yusuf'a, babasıyla olan ilişkisinden okula, okumaya kadar geri giden bir gelişim çizgisi izlemektedir. Bu yaklaşım Ceylan'ın *Kasaba* filminde de gördüğümüz üzere “çocukluğun taşrası” vurgusunu güçlendirmektedir. Suner'in deyiimiyle tekrar “çocukluğun ve taşranın hiçbir zaman geride bırakılamayacağını, daima şimdiye ait meseleler olarak kalacağını imler gibidir.”<sup>294</sup> Sinemadaki taşranın algısını gerçekçilik yönünde değiştiren unsur tam da bu noktada açığa çıkar. Taşranın kendi ağır zamanı içinde akan, durağan bir ritim de yaşanan, hayatın gündeliğinin sinemaya yansımaları, çocukluğa, bireyin ya da toplumun çocukluğuna, bu çocukluğun toplumsal temsiline kadar götürülebilir. Taşralılışma, taşralı olma nerede başlar ve nerede biter. Kent/taşra ikileminde yapılan, tüm bir

---

<sup>294</sup> Suner, *Hayalet Ev*, s. 106

toplumsal temsile yapılan bu vurgu, son dönem Türk sinemasında birey üzerinden ilerlemektedir denebilir.

*Bal*, yine bir kayıpla, bu sefer babanın kaybıyla başlar ve yine bir geriye gidişle ancak film içerisinde bir geriye gidişle devam eder. Film bu kayıp sahnesinden sonra, sahnenin doğal ışıkla kotarılmaya çalışıldığı, kameranın olabildiğince sabit kullanıldığı ve çok seyrek – yalnızca bir kez – kesme yapılan, gerçekçi bir mizansenle devam eder. Filmin, Karadeniz’in sinematografik olarak da oldukça estetik bir görünüme sahip olan manzarası içinde çekilmiş olması, kameranın yalın kullanımı ile hikâye daha görünür hale gelmektedir. Yusuf’un verilen hikayeyi okuyamadığı, kekeleyiği sahnenin dramatik etkisi, görüntü, müzik, kamera gibi etkenler dışında tamamıyla, sahnedeki olayın kendisinden kaynaklanmaktadır. Taşranın durağanlığının, sıkıntı yaratan bir unsur olmaktan çok huzurlu bir görünüm sergilediği filmin taşra algısı da, benzeri diğer filmlerden bu anlamda ayrılmaktadır.

Yusuf’un okulla kurduğu ilişki aslında ilerde toprağıyla, annesiyle ve belki de sistemle – *Süt*’te şair olmaktan vazgeçip maden işçisi olması gibi – kurduğu redde dayalı ilişkiyle özdeşleştirilebilir. Yusuf hile yapıp arkadaşının ödevini çalmayı da, arkadaşına verilen hediyeyi kıskanmayı da, arkadaşsız kalmayı da bu dönemin de, okula başladığı dönemde öğrenir. Bu nedenlerle okul temsili Yusuf karakteri için önemlidir.

Yusuf’un babasının arılara gitmesi ve bir daha geri gelmemesi, onun ilk dönüşümüdür (ikincisini *Süt*’te annesinin istasyon şefi ile olan ilişkisinde, üçüncüsünü ise *Yumurta*’da annesinin ölümü ile yaşamıştı). Yusuf’un suskunluğu babasının gidişiyile beraber biraz daha artar. Babasının kulağına fısıldaması haricinde, sadece tek başına olduğunu düşündüğü zamanlarda konuşmaktadır.

Dini motifleri en çok kullanan film olarak *Bal* gösterilebilir. Çeşitli dini hikâyelerin anlatılması, Yusuf’un hikâyesine yapılan gönderme ve suya vuran ay gibi göndermelerin çoğu dini temsiller olarak okunmaktadır. Yusuf’un dışarı çıktığında suya yansıyan ayı eline almaya çalışması da bu göndermeleri kuvvetlendiren

sahnelerdir. Üçleme içerisinde bu tür göndermeleri, simgeci bir anlatımı en çok kullanan filmin *Bal* olduğu söylenebilir.

Taşraya ait görüntülerin gerçekliğine, yerel bir şenliğin görüntüleri de eklenmiştir. Yusuf'un annesinin, babasını aramaya çıkışı ile beraber, açıklığa kurulmuş yerel bir şenlik tüm gerçekliği içinde görüntülenir. Gerçekçi sinema içerisinde sıklıkla kullanılan gerçek görüntülerin, belgesel bir tavırla kurmaca filmin içerisine yerleştirilmesi durumu, *Bal*'da da kullanılmıştır. Hayvanların kesildiği, türkülerin söylendiği, yerel kıyafetlerin giyildiği, horonların oynandığı şenlik, belgesel bir gerçekliğe sahip olarak yorumlanabilir. Yusuf ve annesinin, babayı arama telaşına, Karadeniz'e özgü yerel motiflerin tamamının görüntülediği bir şenlik eşlik etmiş olur.

Babanın kaybı, annenin ağlaması, Yusuf'un annesini üzmemek için sütü içmesi, kadınların yas tutmak için bir araya gelmesi tam bir sessizlik içinde, birbirini ardına eklenir. Babasını kaybetmesi, Yusuf'un kırmızı kurdeleyi aldığı güne denk gelir. "Bal'da babanın ölümü Yusuf'un gizemle olan bağını kaybettiğini gösterir... Yusuf, babasını ve onun suskunluk ve doğayla kurduğu bağı kaybetmiş, doğadan uzaklaşıp özne olmaya başlamıştır artık."<sup>295</sup> Böylece üçlemenin son filmi babanın kaybını yani ilksel kaybı getirirken, Yusuf'un da ilk dönüşümünü yaşamasına neden olur. Köklerini kaybettiği nokta da ormanın, ağacın köklerine sığınır.

Kaplanoğlu'nun, özellikle biçimsel yönden belirginleşmiş olan gerçekçi dili, sakin ve sade açılar, kameranın sabit kullanımı, doğal ışık tercihi, sık kesmeye gitmemesi ve hatta müzik kullanmaması, filmin sesini doğanın sesinden alması gibi tercihlerle sinemasını gerçekçi yapan unsurlar arasında sayılabilir. Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz'a göre simgesel kullanıma, mistik göndermelere yakın durması yine aradığı gerçeklikle ilişkilendirilmelidir. Çünkü kendi de nihayetinde "gerçekliği besleyen" bir sinema dilini tercih etmektedir. Bu nedenle özellikle biçimsel tercihlerle, yüzeysel değil daha çok derinlikli bir gerçekliği bulma gayreti içerisinde. Biçimin sade olması, derindeki gerçeğin görünebilirliğini arttırması,

---

<sup>295</sup> Celil Civan, "Bal'ın Katmanları: Zaman, Deneyim ve Şiir", **Yönetmen Sineması: Semih Kaplanoğlu**, Haz. Ayşe Pay, İstanbul, Küre, 2010, s. 69

gerçeği deforme etmeden yakalama gayreti bu tercihin sebepleri arasında gösterilebilir.

Köy gerçekliğinin, taşra gerçekliğine dönüştüğü, üstelik de bu değişimin niteliksel olarak da yaşandığı bir durumdan bahsederken toplumsal bir ifadeden çok, bireysel ifadelerin yerleştiği, taşranın durağanlığından kimi zaman sıkıntıyla kimi zaman da araştırarak, gözlemci olarak ya da umutla bahsetmek mümkündür. Bu anlamda Kaplanoğlu taşrayı sinemaya, yerel unsurları kullanarak ancak bireysel hikâyeleri atlamadan, simgesel bir dili es geçmeden, gerçekçi bir biçim içerisinde anlatmak kaygısı taşımış ve üçlemenin son filminde de bu kaygıyı bir çocuğun hikâyesi üzerinden iletmiştir. Taşranın masumiyetine eş olarak Yusuf, yani “çocuk” ters bir zamansal anlatıyla şimdiden geriye, kentten taşraya doğru gitmiştir. Böylece Kaplanoğlu sinemasının taşrasının, “çocuk” üzerinden temsil edilebilecek bir masumiyetle eş değer görülebileceği söylenebilir. Taşrayı anlatmaya aracı olan diğer bir çocuk hikâyesi ise *Tatil Kitabı*'dir.

*Tatil Kitabı* (2008), çocukluğun taşrasını anlatmayı hedefleyen bir film olarak, Yumurta'nın ardından taşraya güzelleme yapmış, taşra gerçekliğini bu güzellemeye hizmet edecek şekilde yerleştirmiştir. Ailenin küçük oğlu Ali'nin yaz tatiliyle birlikte başlayan film, dışarıda olanların geldiği, aile erkeklerinin bir araya toplanma sürecini anlatmaktadır. Film “temel olarak taşrada kalmak ya da taşradan ayrılmak, taşraya uymak ya da uymamak temel gerilim konularındandır. Taşra uyumun, uzlaşmacılığın mekanı olurken kuşaklar birbirlerine bu uzlaşmacılığı miras bırakmaktadır.”<sup>296</sup>

*Tatil Kitabını*, gerçekçi dil ve söylemin içerisine sokan etkenlerin başında, taşraya bakan gerçekçi konu, karakter yaratımı, zamanın şimdiki zaman üzerinden işlenmesi ve bunun yanı sıra bazı biçimsel özellikler gösterilebilir. Uzun planların kullanıldığı (plan-sekans kullanımı), kameranın insan gözünün bakış açısını yakalama gayreti içerisinde olması nedeniyle, durağan ve yalın bir teknik tercih yapılmış, yönetmen planlarda çok sık kesme yapmamıştır. Kameranın genel plana sabitlendiği sahnelerde, olayların akışı, karakterlerin devinimi sabit bir noktadan

---

<sup>296</sup> Yılmaz, a.g.e., s. 37

izleyicinin gündelik hayat içerisindeki doğal bakışı noktasından izlenmektedir. Işığın doğal kullanımı, mekânın taşranın doğal atmosferi içerisinde seçilmesi, gerçekçiliği destekleyen diğer unsurlar arasında sayılabilir. Oyuncu yönetimi konusunda bazı sıkıntıların var olduğu, diyalogların gerçekçi bir tavır içerisinde filme yerleştirilememiş olması göz ardı edilmemelidir. Ancak oyuncuların bir kısmının amatör olması bu eksikliğin gerekçesi olarak görülebilir.

Taşranın baba-erkil yapısını yansıtmaya bakıldığında, toplumsal dokunun temsil edilmesini sağlamıştır. Babasının zoruyla askeri okula girmiş, ailenin genç erkek çocuğuna, yazları babasının işine gitmek zorunda kalan ailenin küçük çocuğuna eklenmesi ile taşranın çocuk olmadan büyümek zorunda kalan erkekleri anlatılır. Taşra sıkıntısının özellikle genç kuşakta hissedildiği film, kasabanın erkeklerinin taşra ile olan bağlarını sorgulamaya yönelik bir sıkıntıya yer vermektedir. Erkek olmanın gerekleri, küçük yaşta hayata tutunmaktan geçer. Bu nedenle Ali'nin babası, kendisi ile birlikte işe gelmek istemeyince oğlunun eline sokakta satması için bir kutu sakız tutuşturur. Diğer taraftan taşranın kendine ait ritmi, kadınların tarlada armut toplayıp sandıklaması üzerinde akar. Yapılan işler ve görevler daimidir, kendine ait bir ritmi vardır. Kırsalın/taşranın kentten ayrılan en önemli durumu budur.

*Tatil Kitabı*, erkek/baba hükmünün ağırlıkta olduğu, bu vurgunun yoğun olarak yapıldığı bir filmidir. Genç erkek kahvehane de babasından gizlice sigara içer, yetişkin yaşa gelmiş olmasına rağmen, hangi okula gideceğine babasından bağımsız olarak karar veremez. Erkek kardeşinde aynı şekilde, abinin sözünden çıktığı için kınanır. Başına buyruk davranmış, abisinin uyarısına rağmen, işin başına geçeceğine, okumak için büyükşehre gitmiştir. Okulu bitirmeden evlenmiş, sonra ise boşanmış ve memlekete geri dönmüştür. Abisi onu istikrarsız davrandığı için kınar. Oğlunun ona benzemesini istemez. Çünkü taşranın durağan akan hayatı, ritmi, aykırı davranışları kaldırmaz. Düzenin sorgusuz sualsiz akması gerekir. Bunun için zamanı geldiğinde askere gidilir, döndükten sonra işin başına geçilip, evlenilir, çoluk çocuğa karışılır. Bu düzenin dışına çıkmak, büyükşehirden çok taşrada ya da büyükşehri taşrasında kabul görmeyecek bir arızadır.



Büyükşehir eleştirisi, amca tarafından dillendirilir. Dışarıdan gelen için büyükşehirin zorluklarından bahseder. “Paran varsa vaktin yoktur, vaktin varsa paran yoktur” der amca. İlk başta her şeyin güzel geldiğini ancak hırs olmadan büyükşehirin adamı boğacağından bahseder. Bu diyalog aslında taşraya yapılmış bir güzelleme olarak düşünülebilir. Taşranın durağan ancak masum hayatına karşılık kentin hızlı akan ancak kirli ya da zor hayatı konulur. *Tatil Kitabı*, tüm karşı koyanlarına – filmin taşradan gitmek isteyen erkeklerine – rağmen taşranın masumiyetini ön plana çıkarmaktadır. Bu yönüyle de biraz nostaljik bir yerden seslenir. Demirkubuz ve Ceylan’ın taşranın bunalttığı karakterlerine karşın, Kaplanoğlu’nun karakterleri gibi Seyfi Teoman’da umudu ve huzuru taşrada arayıp bulan karakterler yaratmıştır. Filmdeki çatışma tam da bu noktada taşra-kent çatışması olarak belirlenmiş olur.

1990’ların ikinci yarısına kadar kırsalın kendine has sorunlarının yerel motiflerin filmlerin için yerleştirilmesiyle ele alındığı köy gerçekliği, son dönem Türk sineması içerisinde yön değiştirmiş ve köy sorunlarının ötesine geçerek, taşranın durağanlığına ya da çıkmazlarına değinmeye başlamıştır. Bu dönemde, birey çıkışlı bir söylem yakalayan gerçekçilik, kırsalda da toplu bir temsil sunmaktan çok, bireyin sorunları üzerinden genelin sorunlarına yaklaşmıştır. Taşraya tutunma veya taşranın reddi, kırsalın kendine has zamansal ritmi, ona karşı beslenen umut ya da ondan kaçış bu dönem boyunca temsil edilmiş, bu nedenle de 60’lı ve 70’li yılların kitleyi hedef alan söyleminden öte, birey üzerinden toplumu anlamaya ve anlatmaya çalışmıştır. Kırsalın temsilinin bu yöndeki değişiminin diğer bir yansıması da toplumsal temsilin değişiminde görülmektedir.

### 3.3.4 Toplumsal Gerçekçi Temsilde Değişim: *Çoğunluk ve 11'e 10 Kala*

Türkiye’de toplumsal dönüşüm, 80’li yılların apolitikleşme süreci ile birlikte anılıyor olmasına rağmen ikinci bir kırılma 90’lı yıllarda yaşanmıştır. Küreselleşmenin ve liberalizasyon sürecinin bir getirisi olarak 1980’li yıllar bir yandan apolitikleşmeye devam ederken diğer yandan da tüketim kültürü olmaya ve bu yolda “büyük anlatıların inşa ettiği ‘güzel bir gelecek’ duygusu yerini, geleceksizliğe, anlamsızlığa ve ‘altyapısız nihilizme’ bırakır”<sup>297</sup>. *Çoğunluk* filminin önerdiği yaklaşım tam da bu iken, toplumsal temsilin, umutla bakılan bir gelecek vaadinden, insanda ve insanlar arasındaki iletişimde boşlukların açıldığı bir dönem tarifine doğru evrildiği söylenebilir.

60’lardan bu yana yaşanan göç, 90’lara geldiğinde özellikle büyükşehrin, tipolojisini tümden değiştirmiş, İstanbullu ve öteki olmanın kodları tamamen değişmiştir. Ayşe Öncü’nün de “İstanbulular ve Ötekiler” yazısında belirttiği üzere, İstanbullu olmak üzerine varsayılan tüm seçkinci iddialara karşın, “gerçek İstanbullu bir ‘mit’tir”. Gerçekten kastedilenin ne olduğuna bakmak gerekirse, gerçeğin kökenini; doğum yerinde, aile kütüğünde, köklerde yoksa mekân olarak seçilen büyükşehri sermayesini elinde tutmakta mı aramak gerekecektir. Tüm bu sorular, böylesi bir çerçeve çizmenin zorluğunu ve en çok da gereksizliğini anlatmakla ilgili görülebilir. Kökeni aramaktan çok çeşitliliği anlamaya çalışmanın, yarattığı zenginlik bakımından da faydalı olacağı kesindir. Bu nedenlerle Öncü’nün yazısına geri dönebilir; “İstanbullu sözcüğü, günümüz İstanbul’unda günlük hayat içerisinde dolaşıma çıktığında, nasıl içerik ve anlam kazanıyor? Bu soruya yanıt vermenin yollarından biri, ‘öteki’lerin çoklu ve değişken tiplemesinin farklı metinsel bağlamlarda nasıl işlediğini araştırmaktır.”<sup>298</sup> Bu anlamda Türk sinemasında toplumsal temsilin hangi oranda ve ne ölçüde değiştiğine, öteki olmanın hangi noktaya doğru evrildiğine bakmanın, konuyu açıklamak hususunda önemli bir adım olacağı kesindir.

<sup>297</sup> Dilek Tunalı, “Kloströfobik Çoğunluk ‘Ters Yüz Edilmiş Bir Politik Açılımdan, Gündelik Yaşam Pratiklerindeki Açmazlara Dair ‘Çoğunluk’ Filmi Üzerinden Bir Okuma Denemesi””, **Uluslararası Altın Koza Sinema Kongresi**, 18. Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali, 17-25 Eylül, s. 179

<sup>298</sup> Ayşe Öncü, “İstanbulular ve Ötekiler”, **İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında**, Haz. Çağlar Keyder, 2. bs., İstanbul, Metis, 2006, s. 118

“Küreselleşmenin yarattığı kutuplaşma bütünüyle gerçektir: gelir düzeylerinde, hayat tarzlarında, tüketim kalıplarında ve artan ölçüde mekânda bölünmeler ortaya çıkmıştır.”<sup>299</sup> 1990’lı yıllara en çok damgasını vuran şey küreselleşmenin toplum içerisinde yarattığı bu ayrışmadır. Mahallelerin, artık görünür olmuş sınırlarla birbirinden ayrıştığı mekânsal farklılaşmayı, belirgin hale getiren unsurun, tüketim anlayışındaki değişim olduğu söylenebilir. Sermayenin el değiştirmesi ile el değiştiren orta sınıf temsili “özellikle 1980 sonrasında yükselen İslamcı hareketler, arabesk müzik ve yaşam tarzları kültür yaşamında iz bırakarak, İstanbul’u içten içe kuşatır, yeniden ‘Doğulu’laştırırlar”<sup>300</sup>. Cumhuriyet’in kuruluşundan bu yana devam eden batılılaşma projesi bu anlamda gerileme yaşamış onun yerine yeni kültürel temsiller gündeme gelmiştir. Orta sınıfın temsili ile birlikte netleşen bu değişim, herhangi bir sınıfsal kod üstlenmekten daha çok, belirgin bir arada kalmışlık içerir. 1970’li yıllardan alışlagelmiş olan belirgin bir toplumsal veya politik konum alma bu yıllarda yerini kaygan zeminlere ve kaygan bireylere bırakır. Bu belirsizlik güç ve iktidar vaat eden baba imgesi, figürünü ortaya çıkarırken, politik erk bu açığı kapama girişiminde bulunur.

Yeni orta sınıf bir ailenin, toplumsal ve politik bu kayıtsızlık ve iradesizlik içerisindeki temsilini, ailenin tek “erkek” çocuğu Mertkan üzerinden yapan *Çoğunluk* filmi, baba figürünün merkezde olduğu bu söylemi de pekiştirmektedir. Umut Tümay Arslan “Bu Kabuslar Neden Cemil?” kitabında 70’lerin kültürel evrenini temsil eden Yeşilçam sineması içerisinde iki tür baba-oğul hikayesi olduğundan bahsetmektedir. Bunlardan ilki baba ile olan özdeşliği reddedip, geleceğini kurma iradesinde ısrar eden, yetişkin olmaya karar vermiş olan çocuk iken diğer alternatifi babadan farklılaşma isteğini bastıran, onun yerine baba ile özdeşleşme girişiminde bulunan çocuktur.<sup>301</sup> Bu anlamda biri babaerkini reddederek kendi erkini oluşturan diğeri ise babanın iradesinin devamını sağlayan görünümlere sahiptir. Ancak *Çoğunluk*, her iki türdeki baba temsilini, bir karşı koyuştan çok, kayıtsızlık ve iradesizlik içerisinde karşılar. Bu noktada tercih edilen herhangi bir tavır yoktur, “bilmezlik/boşluk” tavrı

---

<sup>299</sup> Keyder, a.g.e., s. 233

<sup>300</sup> Göle, a.g.e., s. 131

<sup>301</sup> Umut Tümay Arslan, **Bu Kabuslar Neden Cemil?**, İstanbul, Metis Yayınları, 2005, s. 205

ön plandadır. 1990'ların ikinci yarısından sonra yaygınlık gösteren gerçekçi temsilin toplumsal görünümüleri içerisinde ise bu kayıtsızlık haline sıklıkla rastlanılmaktadır.

*Çoğunluk* (2010), baba figürünün – ormanda – peşinden giden küçük Mertkan'ın görüntüleriyle açılır. Tunalı “filmin jeneriğinde yer alan bu başlangıç ilk an itibariyle ‘dışarıdaki kapatılmış ya da hapsedilmişlik’ atmosferindeki baba (iktidar) ve onu takip eden oğul (cemaat, topluluk, kalabalık, çoğunluk) imgesiyle başlar”<sup>302</sup> demektedir. Bu takip tam da cemaat veya topluluğun değişmeden ilerlemesini sağlayacak olan baba-erkek figürünü takip etmenin gerekliliğine yapılan vurguyu içermektedir. Erkek çocuğun üzerinde biriken güç, babaya karşı değil de eve temizliğe gelen kadına yönlendirilebilir. Erkek çocuk olsa dahi her durumda kadın üzerinde gücünü gösterebilir. Ancak bu kadın anne olmaz, para karşılığında evi temizlemeye gelen kadının, yine aldığı para karşılığında, maruz kaldığı bu güç gösterisine sessizlikle karşılık vermesi beklenir. Üstelik bir erkeğe, çocuk dahi olsa Mertçığım denmesi kabul edilemez, üstelik isminin arkasına eklenen “kan” sözcüğü varken. Tüm bu temsiller aynı zamanda hem erkekliği hem de milliyetçi söylemi destekler niteliktedir.

Mertkan'ın askerliğe ne zaman gideceğinin tartışılması da benzer bir içeriğe sahiptir. Mertkan ne askere gider, ne okul okur, ne “karı-kız peşinde koşar”, erkekliğe dair tüm bu söylemler taşradan kente gelmiş yeni orta sınıf erkek temsilini perçinlemektedir. Necmi Abi, nerdeyse tehdide varacak ölçüde Mertkan'ı askere gitmesi konusunda “uyarır”. Babanın devreye giremediği durumlarda “ortam abileri” devreye girerek, yeni yetişen gençleri, yoldan çıkmamaları (sistemin dışına çıkmamaları) konusunda uyarırlar.

Mekanların tutulduğu, çizgilerin çekildiği yeni zengin orta sınıfın yaşadığı, İstanbul'un “yerleşik” kesiminin oturduğu, seçkin semtlerden çok İstanbul'un yan mahalleleri sayılacak semtler seçilmiştir. Seren Yüce'nin Bahçelievler ve Kuştepe olarak seçtiği bu semtler toplumsal değişimi simgeleyen en önemli tercihlerden biri olmuştur. Yüce, insanlarıyla birlikte betonlaşmış, monotonlaşmış olan mekânları, “toprakla ilişkimizin kesildiğini, doğayla bağımızın koparıldığını, hepimizin kutu

---

<sup>302</sup> Dilek Tunalı, a.g.e., s. 180

gibi evler içerisine sıkışıp yaşamlarımızı sürdürmeye çalıştığımızı vurgulamak için kullandım”<sup>303</sup> demektedir. Mertkan’ın babası da kendi habitatu olarak belirlediği semtini, evinin önünü de aynı kapsayıcılıkla, sadece benim diyerek, “ötekine” tahammül etmediği ölçüde sahiplenmektedir. Tam da bu nedenle garaj kapısının önüne park eden arabanın aynasını hiç düşünmeden ama çevreyi kollayarak kırıp atar.

Mertkan’ın Gül’ün evine/Kuştepe’ye gitmesi ile şahit olduğu çevre genişler. Arabası için duyduğu endişe, kapının önündeki ayakkabılara bakışı, hep aynı düzlemde ilerler. Yeni şahit olduğu bu çevre ile ilgili herhangi bir farkındalık geliştirmesiz. Ancak aynı zamanda bu ziyaret “ilk kez ‘iktidar’ın izin verdiği sınırların dışına çıkma girişimidir.”<sup>304</sup> Gül’ün evine geldiği ilk gün arabasının camı kırılır, mahallenin gençleri ile dalaşır. Nasıl ki babası, garajın önüne park eden arabanın aynasını kırarsa, “alt mahalle” çocukları da Mertkan onlara küfür ettiğinde “sen kimin mahallesinden kimi kovuyorsun” derler. Mülkiyet, yaşanan çevrenin sahipliği, farklı sınıflar için farklı anlamlar ifade etse de geçerliliğini herkes için korumaktadır. Her şeye kayıtsız kalan Mertkan arabanın çalınan teybini endişe içerisinde arar, markasını-modelini ezbere bilerek. Diğer taraftan yaşadığı şehri çevreyi o kadar bilmez ki, arabasını tamir için götürdüğü İstanbul’un çevre mahallelerinin de dışında kalan semtten nasıl döneceğini sorar. Minibüse binmeyi bilmez, bildiği ulaşım şekli araba olmadı taksidir.

Gül, Mertkan’ın evine ziyarete geldiğinde anne ve babasıyla karşılaşır. Anne belki kadın duyarlılığı ancak daha çok kadının “bilmezliği” ile kıza karşı herhangi bir mesafe belirlemezken, baba kibar davranmasına karşın, kızın saçından ayakucuna kadar süzer. Mertkan kız hakkında herhangi bir şey bilmez, kızın nereli olduğuyla ilgilenmez. Anne ve babanın merakı ise kızın ailesinden ve nereli olduğundan başlamaktadır. Her şey kızın Van’lı olduğunu duyduklarında değişir. Mertkan sebebini anlamaz ama babası kızın sepetlemesini ister. Bahane olarak annesinin-babasının kim olduğunu bilmediğini gösterse de – ki bu da ne derece bir sebep

---

<sup>303</sup> Mustafa Emin Büyükcoşkun, “Seren Yüce: ‘Mertkan’ın İçinde Ben Varım’ ”, **Hayal Perdesi**, Sayı 19, Kasım-Aralık 2010, s. 31

<sup>304</sup> Dilek Tunalı, a.g.e., s. 183

oluşturacaktır – sorun kızın Doğu'dan geliyor olmasıdır. Ayrışma, Doğu ve “batılılık” varsayımı içinde gelişmekle birlikte, Kürt ve Türk farklılaşması da bu noktada net biçimde belirir.

Mertkan, Gül'ün kendisine aldığı mimari kitaba şaşırır. Bakmaktan çok okuması gerektiğini düşünür. Gül ise yaptıkları evlerde, bu kitaptan ilham alabileceğini söyler Mertkan'a. Ancak onlar kendisinin de söylediği gibi böyle evler yapmıyordur. Ailesinin sahip olduğu inşaat firması, şehrin çeperini çevreleyen, birbirinin benzeri, tüm hayal gücünden ve yaratıcılıktan yoksun betonarme evler yapmaktadırlar. Bunun dışına çıkmak gibi bir bilinç ve bakış açısı taşımamaktadırlar. Gül, Mertkan ve ailesince belirlenen sınıf farkına rağmen daha aydın ve farklılıkları görebilen bir bilince sahiptir. Buna rağmen zengin ve yakışıklı bir erkekle evlenme isteğinden de alıkoymaz kendini.

Mertkan'ı tarif eden sözler kızdığı bir anda annesinin ağzından dökülür “ben senin şimdiye kadar hiçbir şey istediğini görmedim” der annesi. Babası Gül'le beraber olmasını istemez ancak Mertkan bunun karşısında ne hissettiğini bilmemektedir. Gül sevdiğini söylerse, Mertkan'da karşılık olarak söylemektedir. Ancak duygularını anlamlandıracak kadar da bilemez ne olup bittiğini. Annesi, oğlunu nasıl böyle duygusuz yetiştirdiğine kızmaktadır. Suç annenin midir yoksa bireyi boşluk içinde bırakan bireyin midir? sorusunun cevabı aynı zamanda filmin getirdiği toplumsal eleştiridir.

Mertkan'ın sarhoş olarak yaptığı kaza, kaskodan para almak üzere yapılan usulsüzlükle örtbas edilmeye çalışılır. Kısa yoldan köşe dönme, rüşvet yedirerek usulsüzlük yapma, eskinin olduğu gibi şimdinin konusu olmaya da devam eder. Farklı olarak sınıfsal ayrışmanın yaşandığı kesimler değişir. Babası Mertkan'la yaptığı konuşmada bunun sınırlarını çizer. Askere gideceğinden, dönüp, işin başına geçip evleneceğinden bahseder. Ancak beraber olacağı kişi ve kişiler kendi gibiler olmalıdır. “Elhamdülillah Müslüman'ız, Türk'üz” der baba. Sınırlar çekilmiş içeri de olanlarla, dışarı da kalanlar belirlenmiştir. Mertkan'da zaten babasının konforlu kolları arasından çıkabilecek güce ve bilince sahip değildir. Babasının aldığı jipe binip, babasının işinde, çalışır gibi görünecek, çarptığı taksinin sahibinin hesabını da

babasına gördürecektir. Bindiği taksiye parası yetişmediğinde de parayı istediği kişi annesi ya da babasıdır. Kaza raporunu da araya adam sokarak babası düzeltmiştir. Düzenin çarklılarının nasıl döndüğünü bilen babasıdır. Mertkan, o dışlilerin içinde ne olduğunu bilmeden dönüp duran bireydir. Baba sonunda karar verir. Önce şehir dışına şantiyeye sonra da askere gidecektir. Bu karar düzenin sürdürülmesini sağlayan “klasik” bir aile yemeğinde duyurulur. Düzene dönüş adeta kutsandır. Kadınlar dizilerden bahsederken, erkekler Mertkan’ın geleceği üzerine konuşurlar. Mertkan Gebze’ye (şantiyeye), askere gidip, adeta “erginleme töreni”ni geçtiğinde, “yetişkin” olduğunu kanıtladığında geçeceği baba işini öğrenmeye gitmiştir. Rahatsızlık verici atmosfere sahip odalar, inşaat halindeki yerleşime açılmamış siteler, sistemin çirkin yüzünü gösterir niteliktedir. Babasının parasıyla sahip olduğu gücü kullansa da geceleri yolda yürürken korkular yaşar, babasından silah ister. Filmin sonuna varırken Mertkan’ın taksi şoförünü rüyasında, vicdanıyla yüzleşirken görmesi, Mertkan’a dair bir umut beslenip, beslenemeyeceğini sordururken, filmin hiçbir şey yaşanmamışçasına aile ile yenen yemekle sonlanması bu umutları boşa çıkarır niteliktedir. Anne, görevi icabı hemen kirlilerini çıkarmasını ister, baba oğlunun “erkek” olmasını onaylarcasına istediği silahı hazırladığını söylemektedir. Filmin sonsuza uzanan bir his içerisinde herhangi bir şeye dair umut beslenilmesine fırsat vermeden bitmesi, gerçekçi sinemanın 90’larla birlikte değişen yüzünü anlatan tercihlerden biridir. Film hayatın herhangi bir anında başladığı gibi yine herhangi bir anında biter. Biçimsel olarak da gerçekçi formu destekleyen film kullandığı uzun planlar, olabildiğince müdahalesiz bir kamera kullanımı tercihi ile yeni Türk sinemasının gerçekçi yüzünün en belirgin temsillerinden biridir. Seren Yüce, bu tercihi - sade bir kamera kullanımını ve hareketin minimumda tutulmasını – gerçekçiliği desteklemek amacıyla yaptığını söylemektedir;

*“Bunun temel sebebi filmin gündelik hayat üzerinden bir şeyler anlatmak istemesi. Hayatı olduğu gibi bırakıp, kenardan seyredelim, hiçbir şeye müdahale etmeyelim kaygısından dolayı böyle bir kamera kullanımı var. O durumu vermek için peşinden koştuğumuz bir gerçeklik var. Onu en doğru bildiğim şekilde ifade etmek istedim. Çünkü seyircinin karakterlerle ilişki kurmak aracı kamera olduğu için yaptığın her hareket kameraya bir anlam yüklüyor sinemada. Onu dengeleyebilmek, kamerayı*

*unutturmak için mümkün olduğunca kenardan oturup seyretme derdimiz vardı. Hareketsiz kamerayı, gerçek günlük hayatı manüpile etmemek için kullandık.*<sup>305</sup>

Hayatın gündelik rutinine müdahale etmeksizin, yaşanan anı görüntüleme gayreti içinde olan Yüce, karakter yaratımında ve oyuncu yönetiminde de benzer bir üslup benimsemiştir. Bu anlamda, hikâyenin kendi gerçekliği, dramatik yoğunluğu onu müdahale etmiyormuşçasına kendi ritmi içerisinde, izleyici gözünü kullanan kameranın varlığını olabildiğince minimum da hissettirmek çabası, tüm olarak gerçekçiliği besleyen önemli faktörler arasında yer alır. Bu nedenle *Çoğunluk*, hem hikayesi-dramatik kurulumundaki sadelik, hem oyuncu yönetimi, hem de teknik tüm tercihleri – doğal ışık, doğal mekan kullanımı gibi – ile son dönem Türk sinemasında ki gerçekçiliğin en önemli temsilcilerinden biri sayılabilir.

Toplumsal temsil bakımından incelendiğinde, 1960’lardan bu yana süren toplumsal gerçekçiliğin ötesine geçen bir anlama sahip olduğu söylenebilir. Bu anlamda “romantik” görülebilecek bir yaklaşım içerisinde, geleceğe dair beslenen umuda sahip bir toplumsal eleştiri getiren toplumsal gerçekçi filmlerden farklı olarak, 90’ların ikinci yarısından sonra belirginleşen Türk sinemasının yeni söylemi içerisinde “geleceğe dair beslenen umut” yerini, “kayıtsızlığa” bırakmıştır. Apolitizasyon süreci ile birlikte şekillenen bu dönem boyunca sosyo-politik gelişmelere paralel olarak, toplumsal çıkarların ve eleştirinin ön planda olduğu bir ifade biçiminden, yalnızca bireyi ortaya koyan, umut vaat etmekten çok toplumsal değişimi birey üzerinden temsil eden bir yapıya dönüşmüştür.

“Öteki” üzerine yapılan vurgu ise yine bu dönemin ayırıcı unsurlarından biridir. Ötekileştirmenin belirginleştiği 1990’lı yıllar aynı zamanda sinemadaki temsilinde artış gösterdiği yıllar olmuştur. Özellikle etnik kimliğin Türk sineması içerisinde ağırlıklı olarak ve gerçek bir kimlik temsili içerisinde yer alıyor olması, öteki kavramı üzerindeki vurguyu arttırmıştır. *Çoğunluk*, bu bakımdan ötekileştirme kavramı üzerine önemli bir eleştiri getirmiş olur. Tunalı, *Çoğunluk* filminin “ötekiyle uzlaşma/uzlaşmama, benimseme/benimseyememe üzerinden genişleyen bu hesaplaşma ve sorgulamanın; toplumun 80’lerden sonra gelişen politik açmazlarını

---

<sup>305</sup> Büyükcoşkun, a.g.e., s. 31



(apolitikleşmesini) ve bugün varılan noktayı işaret ettiğini” söylemektedir. Öncelikle babanın çizdiği sınırlar yoluyla, Kürt kimliği ile özdeşleşememe, belirgin bir ayrışmayı ortaya koymaktadır. Ağırlıklı olarak Gül kimliğinde sonrasında ise Gebze’de ki inşaat işçisi üzerinden temsil eden kimlik, reddedilen, onaylanmayan bir görünüm sergiler. Daha da önemlisi, yakın ve eş görülmez. Bu nedenle baba Mertkan’a “kendin gibi insanlarla beraber ol” uyarısı yapar. Bu ayrışmanın, 1980’li yılların ardından gelen süreçle birlikte derinleşmiş olması, Türk sinemasındaki temsilinin de bir sorunsal olarak, özellikle son dönemde yer almasına neden olur. Seren Yüce, ezen-ezilen ilişkisi bağlamında bu sefer ezenin kimler olduğuna bakmak istediğini söylemektedir. “Hep ezilenleri, özellikle alt kültürleri görüyoruz sinemada. Ters taraftan bakmak, yani onlar nasıl eziliyor, kim eziyor, ekonomik gücü biraz daha yüksek orta sınıf nasıl davranıyor... Şöyle bir fikir daha vardı: Faşizm, ayrımcılık derdi var ama bu nereden geliyor? ...çocukluktan gelen bir şey olması lazım. Ortam meselesi...”<sup>306</sup> Ayrışmanın başında ideoloji olarak neyin bulunduğu, bu ayrışmanın hangi kesim tarafından desteklendiğini ortaya koymaya çalışan film, ezen-ezilen ikilemini ideolojik yönüyle inceliyor.

Kadının temsili, filmin toplumsal eleştiri getirdiği diğer duraklardan biridir. Kadının-annenin görünmezliği içerisine yerleşmiş olan edilgen tavır, arada bir şikayet ettirse de genellikle bir kabulle karşılaşılır. Annenin etkisi bir olan varlığı ile yokluğu, evin hiç bir erkeği tarafından görülmez. Zaten anne de, alışveriş yapmak için dışarı çıkması haricinde, ev dışında herhangi bir varlık göstermez. Ara sıra şikayet etse de evinin “korunaklı” çemberinin dışına çıkmak istemez. Kadının özgürleşme talebi de zaten tam da bu noktada kesintiye uğramış olur.

Yusuf Güven film de mülkiyet kavramının öneminden bahsetmektedir. “Bütün bir sınıf mülkiyet ilişkileri ile tutsak alınır. Aile ve miras sistemi ise bu tutsaklığın sürekliliğini sağlar... Baba ve onun otoritesi ile oluşan konfor alanına yerleşen karısı ile iki oğlu bu düzenin savunucularıdır.”<sup>307</sup> Bu noktada aile kavramının, bir bütün olarak sistemin devamını sağlayan en önemli araçlardan biri olduğu söylenebilir.

---

<sup>306</sup> Büyükcoşkun, a.g.e., s. 28

<sup>307</sup> Yusuf Güven, “Çoğunluk: Bir sınıfın Anatomisi”, **Yeni Film**, Sayı 21, Ekim-Aralık 2010, s. 8

*“Film mikro ve makro düzeyde ‘aile’ye kapanmıştır. Modern aile görüntüsü (“ev eşyaları”, anne, edinilen mülkiyet, son model arabalar vb.) işleyiş anlamında modern değildir. “Baba”, varlığını her noktada sürdüren, hissettiren, ezen, yasaklayan, aşağılayan, küçümseyen, omuz sıvazlayan, kurtaran, koruyan (ezerek koruyan), cezalandıran, soyut ve somut anlamda güçlü bir figürdür. ‘Baba’ figürü burada metaforik olarak ‘Tanrı’nın yerine geçmiştir.”*

Önemli bir iktidar temsili, toplum için lider aile içinse baba da şekillenmektedir. Ailenin tüm üyeleri sistemi koruma görevini yüklenirken, kararları baba almaktadır. Anne kenarda kalır, fikir beyan etmez. Arzu ettiği tek şey sorun çıkmaması, kurulmuş olan rahatsızlık vermeyen ama rahatta ettirmeyen düzenin bozulmamasıdır. Bu nedenle, nasıl böyle duygusuz erkeklerin içinde kaldığına ağlasa da, bunu gerekirse bozmak ve yeniden yapmakla ilgili bir girişimde bulunmaz. Kendi olarak hayatın içinde durmayan bireyler ancak otomatik olarak sistemin devamını sağlarlar. Bu düzenin merkezdeki bekçileri ise toplum için iktidar sahibi, aile içinse iktidarın mikro boyutuna sahip olan babadır. Bu döngünün motivasyonu ise Güven’in de belirttiği gibi mülkiyet kavramı olmuştur.

*Çoğunluk* filminin yeni zengin orta sınıf, taşra geçmişi olan ailesinin tam karşısında *11’e 10 Kala* (2009) filminin “eski” İstanbullu, topladığı koleksiyonuyla da kendini adeta İstanbul’un içerisine kapamış Mithat Bey konulabilir. Bu anlamda *Çoğunluk* filminin ailesi şimdiki zamanın insanları iken, Mithat Bey zamanı artık geçmiş bir kuşağın toplumsal temsilini yapmaktadır. Filmin hemen ilk sahnesi de bu “modası geçme” durumunu simgeler görünümüdür. Koleksiyonculuk yapan Mithat Bey ile taşradan gelmiş olan Ali’nin ilişkisi ve bu ilişki etrafında dönen olayları anlatan film de, yeni zengin ve yeni İstanbullu bir sınıfın varlığı, modası geçmiş bir kuşağın izlerini silmekte, kente kendi izlerini bırakmıştır artık. İstanbul’un anlatının merkezine yerleştiği film, Mithat Bey’in şehri kenar köşe dolaşarak, tükenmiş olan nesnelere toplama çabası ile başlar.

Walter Benjamin, geride kalan günün ve daha çok ezilenlerin yarattığı kültür ve onun nesnelere sadece ve sadece bir yıkıntıdan ibarettir der. Geçmişte anlamlandırılmış olan bu nesneyi, içinde bulunduğu bu durumdan kurtaran

koleksiyoncudur. Koleksiyoncu, nesnelere günlük hayatta mahkûm oldukları anlamlarından ve işlevlerinden, onları tarif etmeyerek yalnızca sergileyerek kurtarır.<sup>308</sup> Böylece, biriktirmiş olduğu nesnelere, onları, işlevsiz ve başıboş halde bırakmış olur. Bir yönüyle artık onları özgürlüklerine kavuşturmuştur. Gündelik hayata mahkûm olan nesnenin, yavan ve sıradan olduğundan şikayet edilir çoğu zaman. Eskinin hızla geride bırakıldığı, terk edildiği bir ortamda, yeni yeterince işlevsel ve kalıcı olamaz. Bu yönüyle yaşanan günün değişim hızı bizi geçmişe daha çok bağlar. Hız ne kadar artarsa geçmişe duyulan hayranlıkta o derece artar. Sanki tüketimin hızı, değişimin hızıyla paralel gitmelidir. Üretilmektedir çünkü tüketiliyordur. Tüketiliyordur çünkü değişimin hızı artmıştır. Bugünün ya da bu tüketim hızının yarattığı nesnelere böylece tekdüze, sıradan ve basit gözükmeye başlar. Ve öyle bir noktaya gelinir ki dünün; nadide, tek, eşsiz olan nesnesi değer kazanır.

Sanayileşmenin meydana getirdiği üretim hızı nesneyi belleklere kaydedilemeyecek kadar hızlı değiştirdiği için önemini yitirir, daha doğrusu nesnenin dikkate değer bulunmaya yetecek kadar bir vakti yoktur. Üretilir sonrasında ya değişir ya da yerine ondan farklı bir tane gelir. Kısacası nesne, değerlendirmeye tabi tutulacak kadar uzun bir ömre sahip olamaz, modern yaşamın ya da tüketim toplumunun yarattığı zamansızlık, gündelik yaşamımıza ait nesnelere önemsiz kılar.

Mithat Bey'in koleksiyonculuğu da benzer bir noktadan ilerlemektedir. "Hayatın bir nehir gibi önüne katıp hızla sürüklediği nesnelere kenarda elini uzatır, onları alır, biriktirir, sınıflar, anlamlandırır... Neyin nereden çıkacağını bilemeyeceğinden her yere girip çıkması gerekir."<sup>309</sup> Böylece geçmişle, toplumsal birikimle karşılaşır. Hayatın içine katılarak, zamanın dışarıda bıraktığı ya da dışarıda bırakacağı nesnelere biriktirir. Toplumsal belleği, çözümlemeye, ona şahit olmaya çalışmanın bir yoludur bu aslında. Toplumsal belleğin görünen kısmı, ürettiği ve biriktirdiği nesnelere toplanıp, istiflenmesi işini yapar. Çoğunluk filminin karakterlerinin tüketici görünümüne rağmen, Mithat Bey hâlihazırda üretilmiş olan

<sup>308</sup> Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, 5. bs., İstanbul, Metis, 1993, s. 34-35

<sup>309</sup> Doğan Yılmaz, "11'e 10 Kala Modası Geçmiş Bir Adam: Mithat Bey", *Yeni Film*, Sayı 18, Ekim-Aralık 2009, s. 18

tüketmek yerine tutmakta, biriktirmektedir. Tüketim toplumuna karşı toplayıcılık yer alır.

Mithat Bey'in topladığı nesnelere herhangi bir antika değeri taşımaz. Gündelik hayatın içerisinde bulunan nesnelere toplar ancak elbette ki bir süre sonra bu nesnelere, nostaljik bir değeri kazanmaktadır. Mithat Bey'in toplayıcılığı bu anlamda bir amaca hizmet etmez. O sadece biriktiricidir. Üstelik yalnızca nesnelere değil, sesleri de kaydeder Mithat Bey. Akşam olduğunda yalnızlığını gideren bir ses olarak dinlenecek olan sesleri kaydeder. Ali taşralı bir adam olarak, büyükşehir ekmegini kazanmaya gelmiştir. Mithat Bey bir yanda Ali diğer yandadır. Dinledikleri müzikler dahi birbirinden farklıdır. Alt kattakiler ile üst kattakilerin farkı depremle gösterilir. Üst kattakiler depremi hissederken alt katta yaşayan Ali fark etmez.

Toplayıcılık, Mithat Bey'in arşivinde farklı anlamlarda kazanır. Gündelik nesnelere toplamasının yanı sıra zamanın da kaydedilmiş şimdi için önemli belge sayılacak kayıtlarda biriktirmiştir. 1960 ihtilalinin ilanını kaydeden Mithat Bey, ses kaydının sonuna da kendi sesiyle tarihi düşerken toplayıcılığın yanı sıra tasnifleyicilikte yapmış olur. Bu anlamda toplumsal tarihin önemli anlarını da biriktirmiş olmaktadır.

Hayatın akan her anına şahit olma durumu filmin öyküsünde, ana karakterinde olduğu kadar biçimsel formunda da görülmektedir. Manipüle etmeden yalnızca kaydeden bir kamera kullanımıyla, anın, biriktirilen nesnelere ve hatta politik ve toplumsal tarihten gelen sesler ve anlamlarda olduğu ve kaldığı gibi görüntülenmeye çalışılmaktadır. Pelin Esmer'in belgeselci geçmişi bu biçimsel formu desteklerken, kurmaca olan ilk filmde kendi babasını oynatması ya da seçilen oyuncuların bir kısmının – Nejat İşler ve diğer birkaç oyuncu hariç – amatör olması gerçekçi görüntüleme, olanın yalın bir biçimde sadece kaydedilmesi hissini meydana getirmektedir. Kamera kullanımı oldukça yalın ve sakin bir görünüme sahipken, alttan ve üstten çekimler hemen hiç kullanılmamakta, genellikle sahneler insanın bakış hizasından çekilmektedir. Mekân müsaade ettiğince geniş ve uzun planlar tercih edilmekle birlikte bir tek noktada Mithat Bey'in rüya sahnesinde

kamera hareketli kullanılmıştır. Bu da gerçekçi dili destekleyecek şekilde, rüya ile gerçeği ayıran bir unsur olarak görülebilir.

Televizyonda ki programlar ve deprem konusu gündemin takibini sağlayan konulardır. Mithat Bey'in evin içerisinde kurduğu, tek tek işlediği geçmiş dünyanın zıtlığını oluşturan da televizyonda ya da komşularla arasında geçen diyaloglarda gizlenmiştir. Böylece film geçmişin izlerini kaydederken, bugünle olan bağına da bu şekilde kurar. Deprem ise binanın yıkılması konusu ile ilgili olarak gündeme gelir. Kültürel dokunun yıkılıp yeniden yapılması gibi evlerde yıkılıp yeniden yapılmak istenir. Bu duruma direnen tek kişi Mithat Bey'dir. Mithat Bey'in bu direnci yıkmaya karşı gelişir. Güne ait tüm nesnelere toplayarak onları zaman içerisinde işlevsiz hale getirir, topladığı tüm nesnelere evin bir köşesine geçerek seyirlik hale gelirken, işlevselliğini kaybederler. Benjamin, geçmişle kurulan bağına, onu bertaraf etme istediğinden kaynaklandığını söylemektedir.

*“Geçmişini tarihsel olarak kurmak, onu gerçekten olmuş olduğu gibi tanımak değil, tehlike anında tarihsel öznenin karşısında beklenmedik bir şekilde beliriveren geçmiş imgesini alıkoymaktır. Çünkü geçmiş veya tarih, bir dizi öykünün birbirini doğurarak bugüne doğru ilerlediği bir birikim değil, bir öykünün başka öyküleri tüketerek, unutturup yok ederek kendini tek kılması, geçmişten beklentilerin bertaraf edilmesidir daha çok.”<sup>310</sup>*

Mithat Bey'in de yaptığı aslında tam da budur. Geçmişin izlerini, onu işlevselliğinden uzaklaştırarak silmeye çalışır. Toplumsal birikimi bir yandan modern dünyanın tüketiciliğinden kaçırırken bir yandan da onu kendi işlevselliğinden uzaklaştırmış olur. Gündelik nesnelere hepsi zaman içerisinde eşsiz, nadir, seyirlik bir nesneye dönüşürler.

Mithat Bey, İstanbul'un eski sakini olduğu için her yeri özellikle de – kendi deyimiyle – “kentin göbeğindeki” semtleri iyi bilir. Ali ise kente sadece çalışmak için gelmiş, buraya ait herhangi bir adaptasyon sürecine gerek duymadan, çalıştığı apartman içinde yaşayan biridir. Dolayısıyla İstanbul'un göbeğinde olan semtleri bile tanımaz. Bu nedenle Mithat Bey kendisinden yardım istediğinde “ben iyi bilmiyorum

<sup>310</sup> Benjamin, **Son Bakışta Aşk**, s. 33

ki oraları” der. Ancak Mithat Bey için çalışmayı kabul ettiğinde aynı zamanda ve belki de ilk defa şehri görme ve tanıma fırsatı da bulur. Ali tamirciye götürdüğü ses kayıtları nedeniyle Mithat Bey’i de tanıma fırsatı bulur. Mithat Bey Amerika’da Standford Üniversitesinden Elektronik Mühendisliği ve Matematik okumuştur. Ali bunu duyunca şaşırır. Mithat Bey’in “sadakatile kaydeden” makinesi anları, diyalogları ve sesleri biriktirme amacıyla kaydetmektedir. Ancak sadece gündelik eşyaları biriktirmez aynı zamanda maddi değeri olan objeler de biriktirir. Mithat Bey için koleksiyonunun herhangi bir maddi karşılığı yoktur. Ancak Ali aynı şekilde düşünmez ve biraz da bilmemenin getirdiği cesaretle Mithat Bey’in depoya kaldırdığı eşyaları satmaya niyetlenir. “Mithat bey’in koleksiyonu onu geçmişin tutsağı haline getirmişken, koleksiyonun kutulanıp bodrum katına taşınması sırasında gizlice götürüp sattığı her parça ile apartmandan bir nebze daha özgürleşen Ali şehrin zamanını yakalamaya başlar.”<sup>311</sup>

Koleksiyonuna aidiyet hisseden Mithat Bey için biriktirdikleri satılacak eşyalar değildir. Onunkisi, adeta bir kendini ifade etme şeklidir. “...toplama alışkanlığı hayatla baş etmesini kolaylaştırır...Evini doldururken zihnini boşaltır. Topladığı her nesne geçmişi maddeleştirerek belleğini rahatlatır.”<sup>312</sup> Bu nedenle kendi içerisinde belirgin bir huzura sahip olan Mithat Bey, güven duyduğu Ali’nin koleksiyonundan parçalar sattığını öğrenmesi ile hayata dair yeni bir durumla karşılaşmış olur. Ancak kendi kendine enerji üreten el feneri gibi – ve onun sesiyle – yoluna devam eder. Pelin Esmer filmin İstanbul’un barındırdığı çelişkilere baktığını söylemektedir. İki farklı kuşağın, İstanbul’un birbirinden farklı iki insanının arasındaki bu karşılaşmayı şöyle anlatmaktadır;

*“11’e 10 Kala’ya, ‘dün’, ‘şu an’ ve ‘yarın’ı birbirine sıkı sıkı bir iple bağlayıp, yaşamının her anını koleksiyonuna eklediği bir objeyle dondurup o ipe dizen ve onun üzerinde usta bir cambaz gibi yürümeye devam eden müthiş bir koleksiyoncuyla anlama arzusuyla başladım. İstanbul’un hayatın içindeki çelişkilere olan toleransına sığınıp, birbirinden sınıfları, yaşamları, hayalleri ve gerçekleriyle çok farklı iki yalnız adamın, 83 yaşındaki koleksiyoncu Mithat Bey’le kapıcısı Ali’nin, birbirlerinin*

<sup>311</sup> Feride Çiçekoğlu, “Ses ve Zaman: 11’e 10 Kala”, **Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler**, Ed. Umut Tümay Arslan, İstanbul, Metis, 2012, s. 156

<sup>312</sup> Yılmaz, a.g.e., s. 20

*yaşamlarına hesapsızca müdahalelerini anlatırken, bir baktım kaybederken kazanan, kazanırken yenilen, biterken başlayan yaşamlarında bu iki adamın birbirlerine sunabilecekleri yine İstanbul'du.”*

İstanbul'u iyi bilen ve hiç bilmeyen farklı kuşak ve mekândan iki erkeğin karşılaşmalarını anlatan filmin temel meselesi yine İstanbul üzerinden anlatılmıştır. İstanbul'un değişiminin getirdiği ve götürdüğü tüm detayların, her iki karakterdeki yansımalarının anlatıldığı film, değişimin, geçmiş ve şimdi olgusuna dair sorular sormaktadır.

Görülmektedir ki, 1960'lardan itibaren belirgin bir hale gelmiş olan toplumsal söylem, 1990'ların ikinci yarısı itibariyle belirgin hale gelmiş olan Türk sinemasının yeni dili ve söylemi içerisinde değişime uğramıştır. Öncelikle kitlesel bir toplumsal temsilin varlığı yerini daha bireysel bir temsile bırakmış, toplumsal temsilin bireyin üzerinden yapıldığı, bireyin sorunlarına odaklı, bu sorunların arkasında, toplumsal olanı yansıtan bir söyleme geçilmiştir. Bu durum belirgin bir değişimi simgeler. Diğer yandan “geleceğe umutla bakma” söylemi, son dönem Türk sinemasında yerini, kayıtsızlığa, belirsizliğe bırakmış, geleceğe dair umut vaat eden bir bakış açısı güncelliğini korumamıştır. Öteki kavramı, öteki olma hali toplumsal temsil içerisinde önemli bir yere sahip olmuş, etnik kimlik temsili ve ötekileştirme üzerine belirgin bir eleştirel söylem geliştirilmiştir. Ancak özellikle etnik kimlik kavramının gerçekçi sinemanın önemli meselelerinden biri olduğu ve bunu da çoğunlukla politik söylem içerisinde yerleştirdiğinden bahsedilebilir. Bu nedenle bir sonraki bölümde politik söylemin gerçekçilik ile olan bağı ve süreç içerisinde yaşadığı değişimden bahsedilecektir.

### 3.3.5 Politik Söylemde Gerçekçi İfadeler: *Sonbahar, Gelecek Uzun*

#### *Sürer, Gitmek*

James Roy McBean “Sinema ve Devrim” kitabında 1968 yılıyla birlikte sinemanın ideolojik yönü üzerine ciddi tartışmaların yaşandığı dönemde sinema, öykü anlatmak için, izleyiciyi edilgin bir konumda tutması ve izleyici ile arasında haz verici bir ilişki kurması yönünden eleştirilmiştir.<sup>313</sup> Bu yönüyle sinemanın izleyiciyi edilgenleştirici etkisinin karşına konulan etkin-sorgulayan bir izleyici profili, politik sinemasının ya da politik eleştiriyi temel almış sinemanın ana meselelerinden biridir denebilir. Dolayısıyla sinemanın gerçekçilik ve politik söylemle ortak olarak kurduğu bağın içerisinde merkez noktalardan birinin izleyici faktörü olduğunu söylemek gerekmektedir.

Sinemanın, toplumsal alandan, politik süreçlerden yoğun biçimde etkilenmesi bakımından sosyo-politik gelişmelerden ayrılması oldukça zordur. Bu nedenle hemen tüm dünya sinemalarından hem de Türk sinemasında politik süreçle etkileşim içerisinde ilerlemiş bir sinema geleneğinden bahsedilebilir. Türk sinema tarihi söz konusu edildiğinde bu tarihi, yakın Türkiye tarihinden ayrı tutmak imkânsızdır.

Üçüncü bir konu politik eleştiriyi benimsemiş olan bir sinema anlayışının gerçekçilik ile kurduğu bağın niteliğidir. İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden, Vertov’un sosyalist gerçekçiliğine, üçüncü sinema anlayışından, Yılmaz Güney sinemasına kadar tüm politik tabanlı sinema söylemleri, film dili bakımından gerçekçiliği ya da gerçekçiliğe yakın bir formu benimsemişlerdir. Tam da bu nedenle gerçekçilikten bahsederken, politik söylemi konu dışı bırakmak mümkün olmayacaktır. Toplumsal temsil ile yan yana, yakın mesafede bulunan politik söylem bu bakımdan birbirine eş birçok konu barındırmakta ve değişimi bakımından da birbiriyle benzeşmektedir. 1990’ların ikinci yarısından itibaren özellikle değişen ise etnik kimlik temsilinin, Türk sineması içerisinde ki politik söylemde belirginleşmiş olmasıdır. Öteki kavramıyla eş düzeyde ilerleyen etnik kimlik temsili, politik sinemasının gerçekçi söylemi içerisinde önemli olan yerini almıştır.

---

<sup>313</sup> James Roy McBean, **Sinema ve Devrim**, İstanbul, Kabalcı, 2006, s. 254



“Tematik olarak yeni politik filmlerin temel meselesi doğrudan aidiyet ve kimlik sorunsalıdır. Bir yere, topluluğa ait olma duygusunun zedelendiği, kırıldığı, giderek onulmaz biçimde parçalandığı durumlara odaklanan filmler, olaylara nesnel ve dışarıdan bir gözle bakan bir temsil anlayışı yerine, öznelliğe, öznel algı ve deneyime vurgu yaparlar.”<sup>314</sup>

Toplumsal temsilde altı çizilen noktaya benzer bir yaklaşım politik sinema için de söz konusudur. Toplumsal bir temsil yerini daha bireyselin ardında yatan bir toplumsal eleştiriye bırakırken, kişisel meseleleri de işin içine katan, insanı duyarlılıkları da görmeyi hedefleyen bir sinema söyleminden bahsedilebilir. “Toplumdaki birtakım çarpıkları bireylerin içinde bulunduğu psikolojik ve sosyolojik durumlar vasıtasıyla ifade ederler.”<sup>315</sup>

Ancak burada ele alınan konu politik sinemadan farklı olarak gerçekçilik içerisinde politik söylemin ne oranda yer aldığı ve dünden bugüne geçirdiği değişimdir. Bu nedenle, konuya doğru yaklaşımı sağlayacak olan en temsili dört film seçilmiştir. Bunlardan ilki Özcan Alper’in yönetmenliğini yaptığı ve F tipi cezaevlerine getirilen eleştiri ile başlayan devamında 1990’ları önemli bir panoramasını sunan *Sonbahar* (2008) filmi olacaktır. “Sonbahar iç dünyasına kapanmış edilgen bir aydını ele alan filmlerden farklıdır. Politik bilincin sinemasal bakışla perdeye yansıdığı film, siyasal sinemanın şiirsel bir örneğidir.”<sup>316</sup> Filmde özellikle karakter yaratımı bakımından 80’li yılların karamsar politik-aydın karakterine kıyasla, 90’ların siyasi heyecanını daha realist bir biçimde üzerinde taşıyan yeni kuşak politik bir karakter yaratımı görülmektedir.

Film, gerçek, belgesel görüntülerle başlar. 2000 yılında cezaevinde çıkan bir direnişin gerçek görüntüleriyle başlayan film buradan kurmacaya geçiş yapar. Yusuf’un hastalığı nedeniyle cezaevinden tahliyesi ve memleketi Karadeniz’e dönmesiyle hikâyeye başlamış olur. Müzik desteğini minimumda kullanan Özcan Alper, dramatik kurulumu daha ağırlıklı olarak çevreye, atmosfere yüklemiştir.

---

<sup>314</sup> Suner, **Hayalet Ev**, s. 256

<sup>315</sup> Fırat Sayıcı, Aytakin Can, Faruk Uğurlu, “1990 Sonrası Türk Sinemasında Gerçekçilik”, **18. Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali Uluslararası Altın Koza Sinema Kongresi**, 17-25 Eylül, 2011, s. 220

<sup>316</sup> Sayın, a.g.e., s. 43

12 Eylül'ün takip eden süreçte, toplumsal baskının artışının yanı sıra ekonomik sıkıntıların gündeme gelmesi, 90'lar boyunca da problemlerin devam etmesi anlamına geldi. Ancak 90'lar önceki yıllara göre farklı dinamiklere de sahip oldu. 1993 yılındaki Sivas katliamını, 1996 yılındaki Susurluk kazasıyla ortaya çıkan derin devlet ilişkileri ve nihayetinde de 19 Aralık 2000 tarihinde gerçekleştirilmiş olan "Hayata Dönüş" operasyonu ile ölüm oruçlarına müdahale adı altında, ciddi sayıdaki ölümlerle sonuçlanan biri dizi olayın yaşandığı yıllar olarak görülebilir. Film, bu iç dinamiklerin hepsine sahip olsa da odaklandığı nokta Yusuf'un hapisneden çıkışının ardından memlekete geldiği süreçtir. Bu yaklaşım oldukça önemlidir. Bu dönemde politik olayları görünür halde kullanmaktan ziyade, insani duyarlılıkların, bireysel meselelerin ardına ya da içine yerleştirmeye çalışmıştır. Bu nedenle olayları, sadece siyasi çıkmazlarıyla, genel bir çerçeveden görmekten çok "Yusuf'un ya da Yusuf'ların hikâyeleri üzerinden anlamlandırmaya çalışmak gerekmektedir. Yerel unsurları, Karadenizli olma halini, bolca taşıyan bu anlamda etnik kimliğe yapılan bir vurgu olarak da nitelendirilebilir. Diğer taraftan taşrının romantik bir yaklaşım içerisinde tüm yerel unsurlarından arındırılmış kullanımına karşın *Sonbahar*, bölgeye dair tüm dinamikleri göstermeye, ele almaya çalışmaktadır.

*"Sonbahar filmi bu bakımdan değerlendirildiğinde de gerçekçi gözlemlerde bulunur. Dağılan Sovyetler Birliği ülkelerinden gelen kadınlar, yürütülen ticaret, on yıl sonra hapisneden, F tipi hücreden memleketine dönen karakter, Hemşin'ce konuşan anne bu yerelliği gerçekçi biçimde sinemaya yansıtma kaygısındadır."*<sup>317</sup>

Yusuf'un hikâyesinin gerçekliği ve insaniliği belki de en çok annenin ağzından dökülen Hemşin'ce sözlerde gizlidir. Bu yıllar boyunca hep oğlunu düşündüğünden bahseder anne. Yaşanan tüm olayların ardında yatan en gerçek duyguda belki budur. Ailesi yakınları ziyarete gelirler akşamına. O gece F tipi üzerine konuşulur. Gayet açık ve insanı şekilde ancak olan bitenin de belli ölçüde bilincinde, F tipinin koşullarından bahsedilir. Yusuf'un rüyası, gerçek görüntülere dönüşür. Bu sahnelerde "Hayata Dönüş" operasyonları ile ilgili görüntüler verilir.

<sup>317</sup> Seray Genç, Yusuf Güven, "Sonbahar: Ölüm Düşme Peşime Gençtir Daha Benim Yaşım", **Yeni Film**, Sayı 16, Ekim 2008, s. 9

Yusuf'un evlerine gelen çocukla muhabbeti, evdeki eşyalarını tekrardan gözden geçirmesi, cezaevindeyken ailesine yazdığı mektup, geçmişiyle karşılaşmasına hatta yüzleşmesine sebep olur.

Annesi Yusuf'un akciğer kanseri olduğunu bilmez, aslında köyden kimse bu gerçeği bilmez ama anne oğlunun hastalığının esasını bilmeden onu iyileştirmeye çalışır. Arka fonda her daim yerel, yöresel sorunlar konuşulup filme bir fon oluşturulurken, Yusuf'un dış dünyayla, diğer insanlarla olan bağı zayıftır. Muhabbetlerin içine dâhil olmaz, soruları geçiştirir. Şehre indiği gün aynı zamanda onu hayata döndürecek olan Eka ile karşılaşır. Eka, yörenin diğer bir sorununu simgeler. Sovyetlerin dağılmasının ardından, Karadeniz'e hayat kadınlığı yapmak için gelen Eka, filmin sosyo-politik söyleminde bir alan daha açmış olur.

Mikail'in hikâyesi ise Yusuf'un hikâyesinin tersine taşradan hiç çıkmamış, orayı da başka tür bir hapis olarak gören bir adamın hikayesini anlatmaktadır. Gitmekle kalmak kimi zaman aynı kapıya çıkan, aynı tutsaklığa çıkan bir duruma dönüşebilmektedir. Mikail ile Yusuf'un gece gezmesi, Rus ve Gürcü kadınlarının Karadeniz'de ki durumunu gösterir. Rusça şarkıların söylendiği, Rus ve Gürcü kadınlarının her masada birer erkekle oturduğu mekân, Yusuf'un Eka ile olan iletişimi ile farklı bir boyuta taşınır. Sovyetlerin ekonomik yıkım yaratan yıkılmasının ardından, yükün büyük kısmını üzerinde taşıyan kadınların gerçek bir trajedinin içine girdiği bu yılların genel panoraması çizildikten sonra Eka'nın trajedisine geçilir. Eka, çocuğunu ve annesini ülkesinde bırakarak, yaşadıkları yoksulluk deneniyle Türkiye'ye hayat kadınlığı yapmak üzere gelmiştir. Yusuf tüm bunlardan, dışarı çıktıkları gece sonrasında kaldıkları otel odasında haberdar olur. Para karşılığı sevişmek için Yusuf'un odasına gelen Eka, Yusuf'un direnciyle karşılaşır. Yusuf istediğinin bu olmadığını söyler. Bunun üzerine Eka kendi hikayesini anlatmaya başlar. Bir kızı olduğundan bahseder ve sonra der ki "sen en güzel yıllarında sosyalizm için mi hapiste yattın, sen delisin". Eka için sosyalizmin karşılığı Yusuf'tan farklıdır. O yaşadığı yoksulluğu, kızını ve annesini bırakarak burada hayat kadınlığı yapmak zorunda olduğu gerçeğiyle yüz yüzedir.

Yusuf'un gerçeği de başkadır. Yaylaya çıkmak istediğini söyler Mikail'e, Mikail ise bu havada yaylaya çıkılamayacağından bahseder, baharda çıkarız der. Yusuf'un bahara vakti olup olmadığı meçhuldür. Hastalığı ve bildiği gerçek bu sahnede Yusuf'un yüzünden okunur.

Film sıklıkla belgesel görüntülerle kesilmektedir. Bunların çoğu Yusuf'un anıları olarak yer alırken, eylem ve şiddet görüntüleri neşeli bir müziğe eşlik eder şekilde verilir. Yaşananlar neşeli değildir ama Yusuf o günlerin içerisinde şimdi hasta bir adam olarak sıyrılmıştır. Geçmişte kalmış olan günler, fotoğraflarla ve anılarda tazelenir. Sahnelerin çoğu Karadeniz'in büyülü atmosferi içerisinde çekilmiştir. Bu nedenle neredeyse doğanın kendisinden kaynaklanan estetik bir görünüm göze çarpar.

Kameranın hareketsiz kullanımı *Sonbahar* filminde de göze çarpmaktadır. Alt, üst gibi insan göz hizasının dışına çıkan açılar kullanılmaz. Kamera daha çok göz hizasında kalarak geniş plandan çekim yapar. Zoom-in zoom-out'lar kullanılmaz, yönetmen sahnenin gerektirdiği ölçüde tilt yapmakta, bu yolla, odaklandığı nesnesinin ya da olayın kamera ile peşine düşmektedir. Gerçek mekânlar kullanıldığı gibi ışıkta da doğala yakın bir kullanım görülmektedir.

Yusuf televizyondan izlediği bir haberin ardından gece kâbusla uyanır. Olayları tekrar ve tekrar zihninde canlandıran Yusuf'un uykuları da genellikle yarım yamalıdır. Bahara çıkmayacağını bilen Yusuf, kış günü yanına Mikail'i de alıp yaylaya çıkar. Yaylaya kar basmıştır. Yol, Yusuf için zorlu geçse de, son günlerinde yaşadığı, büyüdüğü toprakları ziyaret etmekle bir tür veda etmiş olur. Film "her daim düşleri peşinde koşan sabırsızlık zamanının güzel çocuklarına" bir ağıt niteliğinde Hemşin'ce bir ağıt-şarkı ile biter.

*Sonbahar* aynı zamanda edebiyat ile kurduğu bağ bakımından da gerçekçi unsurlar taşımaktadır. Özcan Alper, Çehov'dan yoğun biçimde etkilendiğini söylemektedir. Yusuf'ta televizyonda bir Vanya Dayı uyarlaması izler. Diyaloglar oldukça önemlidir. "Her şeye rağmen yaşayacağız, çalışacağız ancak ecel saati geldiğinde uysalca veda edeceğiz ve orda şöyle diyeceğiz, dünyada acı çektik,

üzüntüler gördük...” derler Yusuf’un yaşadıklarını dillendirir gibi. Yaşanan acılar, hayal kırıklıkları, hem Yusuf hem Eka hem de Mikail tarafında birbirinden farklıdır. Özcan Alper’de hikâyenin üç ayağı olduğundan bahsetmektedir. “Hikâyenin üç sac ayağı varsa biri Yusuf ve Türkiye solu, diğeri Eka ve Sovyetler ve üçüncüsü de Yusuf ve Mikail ile Hemşin’di başından beri.” Alper, her üç konuda da politik bir tavır sergilemekle birlikte üç konuyu da birbirinin içine oldukça başarılı bir şekilde yerleştirmiştir. Özellikle Hemşin’i ve Hemşinceyi kaybolan bir kültür olarak filmin içerisine yerleştirdiğini söyleyen Alper, “filmin sadece konusu ile değil yapılış biçimiyle de politik”<sup>318</sup> olduğundan bahseder. Yönetmenin politik söylemini derinleştirdiği diğer filmi ise 2011 yapımı *Gelecek Uzun Sürer* olur.

*Gelecek Uzun Sürer*, aynı Sonbahar’da olduğu gibi hikâyesini politik figürler üzerinden oluşturur. 90’lı yılları takip eden süreçte Kürt kimliğinin politik söylem içerisindeki temsili, ana temsillerden biri haline gelmiştir. Kürt kimliğine dair sorunlu algılama kökenlerini eskiye dayandırsa da özellikle 80 ihtilalı sonrasında başlayan ancak 90’lı yıllarda hız kazanan farklı evreden bahsedilebilir. Yaşanan şiddet kendisini yirmi yıla yakındır süren “Düşük Yoğunluklu Savaş”ın “1993 konsepti” olarak bilinen “kirli savaş” evresinde, 1993–97 yılları arasında Kürt bölgelerinde 3000’in üzerinde köy ve mezra boşaltılmasıyla<sup>319</sup> gösterdi. Bölgedeki travmada artışa sebep olan bu gelişmeler, özellikle Diyarbakır başta olmak üzere tüm bölgenin dinamiklerinde farklılaşmalara neden oldu. *Gelecek Uzun Sürer*, tam da bu noktadan aldığı hikâyeyi, üniversite öğrencisi olan Sumru’nun ağıtları araştırmak üzere geldiği Diyarbakır’da yaşanan kayıpların farkına varmasıyla şekillendiriyor. “Ağıtlar filmin önemli bir kurucu ögesi. Hem Sumru’nun bölgenin gerçekliğine dokunmasını dolayısıyla da pek çok ses ve görüntü kaydına ulaşılmasını ve tanıklıkların dinlenmesini sağlıyor; hem de ölümlere karşı yaşayanları ayakta tutan direnci simgeliyor.”<sup>320</sup>

---

<sup>318</sup> “Özcan Alper ile Söyleşi: ‘Önce Sokağımı Anlat Der Çehov’”, **Yeni Film**, Sayı 16, Ekim 2008, s. 13

<sup>319</sup> Sibel Özbudun, **Kültür Halleri**, Ankara, Ütopya, 2003, s. 351

<sup>320</sup> Seray Genç, “Gelecek Uzun Sürer: Diyarbakır Üzerinde Gökyüzü”, **Yeni Film**, Sayı 24, Kasım 2011, s. 5

Sumru'nun Diyarbakır sokaklarında gezindiği sahneyle devam eden film, oranın yerleşik halkının kaçtığına ancak dışarıdan gelen biri olarak Sumru'nun kaydetmeye, belgelemeye çalıştığı ağıtların peşine düşmesiyle devam eder. Aileler kayıplarının peşine düşerken Sumru'da benzer bir şekilde kaybettiği eski sevgilisinin hatırasına ağıtların peşine düşmüştür. Sumru Hemşinlidir ancak tezi için Diyarbakır'a ağıtlarla ilgili kayıtlar toplamaya gelmiştir. Ülkenin bir ucundan diğer ucuna gelen Sumru, bildiği bir gerçekliğin farklı kollarıyla karşılaşmış olacaktır.

Gerçek hikâyelerin anlatıldığı, kayıp fotoğraflarının önündeki sahnelerde Sumru, kayıp yakınlarının hikâyelerini, Kürtçe kayda almaktadır. Bu sahnelerde kurmaca ile gerçek iç içe geçmekte, kayıp hikâyeleri kendi dillerinde, hikâyelerin gerçek sahipleri tarafından anlatılmaktadır. Hikâyelerin sonunda bir de saf sesle okunan ağıtlar kayda alınır. Sumru bu kayıtların yanı sıra sanki şehrin sesini de kaydeder. Eline aldığı özel mikrofonuyla şehrin dokusunu anlatan, sesleri; uzaktan gelen bir ağıt sesini, bir kadının yün eğirme sesini, “surlardan şehrin seslerini” kaydeder.

Sumru'nun Ahmet'le karşılaşması, yine ağıtlar üzerine yapılan kayıtlar nedeniyle olur. Ahmet'te bir zaman önce kayıpların ardından yakılan ağıtların ve yaşananların kayıtlarını tutmuştur. Ahmet'in tuttuğu kayıtlarla da yine gerçek ile kurmaca birbirine karışır. Gerçek ile düşün birbirine karıştığı diğer sahneler ise Sumru'nun kaybı olan eski sevgilisini gördüğü sahnelerdir. Sumru yaşanan kayıpları gördükçe kendi kaybını hatırlayacak, belki de bu yolculuğa çıkış sebebine geri dönecektir.

Şehrin dokusuna dair görünümeler hemen her sahnede varlığını hissettirir. Sumru ağıtları keşfe çıkarken aynı zamanda Diyarbakır'ın keşfine de çıkar. Bir Ermeni kilisesine uğrayan Sumru, bu yolla şehrin kültürel-etnik dokusunu da görünür kılmaktadır. Kilisede tanıştığı adam Sumru'ya “bizim oralılara benziyorsun” der. Bu diyalog kültürlerarası bir geçiş, kültürel çeşitliliğe dair bir vurgu olarak yorumlanabilir.

Sumru ve Ahmet'in yaptığı her kayıt, anlatılan her hikâyeye onlara kendi kayıplarını hatırlatmaktadır. Sumru hemen her kayıt gününün sonunda kayıp sevgilisi ile ilgili bir rüya görür. Ahmet'in hikâyesi ise belli bir noktada Yusuf'un hikâyesi ile birleşir. Dicle'de üniversite okurken politik nedenlerle yarım bırakmıştır. Sinemaya da üniversitede okurken bulaşır. Sinemaya ilgisi, yaşadığı coğrafyadaki sorunlarla birleşince, kayıp yakınları üzerine filmler çeker. Ancak devamı gelmez ta ki Sumru Diyarbakır'a ağıtları kaydetmeye gelene kadar. Böylesi bir işbirliği içinde çalışan Sumru ile Ahmet, yaşananların unutulmaması adına bir çabaya girişirler. Kasetler araştırılır, kayıtlar tutulur, daha önce yapılmış olan kayıtlar düzenlenir.

Filmin atmosferini destekleyen çok önemli bir dekor kullanımı, kayıplardan oluşturulmuş fotoğraflar olur. Kayıp yakınlarının hikâyeleri anlattıkları yer kayıp fotoğraflarının yerleştirildiği bir duvarın önü olurken, Sumru ve Ahmet sürekli kayıp fotoğraflarının önünde otururlar. Bu anlamda filmin önemli bir fonu kayıp yakınlarının fotoğraflarından oluşur. Fotoğraflar aynı zamanda filmin geneli için önemli izleklerdir. Hem Ahmet'in hayatı hem Sumru'nun geçmişi bir anlamda fotoğraflar üzerinden de izlenebilir. Ahmet yakınlarını duvarına astığı fotoğraflarla tanıtırken, Sumru eski sevgilisini bilgisayarın ekranı üzerinden gösterir.

Kayıpları anlatmayı esas alan film, gerçek kayıpların yakınları, Sumru'nun kayıp eski sevgilisi ve Ahmet'in babasının kaybının izlerini sürüyor. Özcan Alper, "filmin kendisi de sadece kayıt altına almayı amaçlıyor, sadece bunu yapsa yeter dedim. O yüzden kayıplarla ilgili kayıtları uzun uzun çektik"<sup>321</sup> derken, eşinin "en azından" kemiklerini isteyen kadının, yaşadığı acıyı simgeleştirmeye çalışıyor denebilir. *Gelecek Uzun Sürer*, karakterlerini Hakkâri'ye, bir başka zorlu coğrafyaya taşıyarak bitiyor. İzlerin takip edilmeye, seslerin, görüntülerin, acıların kaydedilmeye devam edildiği, unutmamak üzerine geliştirilen bir çabanın ürünü olarak görülebilir. Bu kaydı tutan bir diğer film ise yine aynı coğrafyaya farklı karakterle üzerinden bakan *Gitmek* (2008) filmidir.

---

<sup>321</sup> Seray Genç, Yusuf Güven, "Özcan Alper: 'Filmim Yakın Tarihin Bir Kaydını Tutsun İstedim'", *Yeni Film*, Sayı 24, Kasım 2011, s. 17

*Gitmek*, film gerçek ile kurmacayı birbirinden ayırmayı zorlaştıracak şekilde başlamaktadır. Filmde zaten kadın oyuncusunun gerçek hayat hikâyesi üzerinden şekillendirilmiştir. Bir set görüntüsü, oyuncuyla kurulan diyaloglar sanki bir kamera arkası görüntüsünü andırırsa da bir süre sonra filmin başlamış olduğu anlaşılır. Filmin kadın oyuncusu, hikâye içerisinde de oyuncudur. Bir film setinde tanıştığı Irak'lı sevgilisi Hama Ali uzaktadır ve Ayça'nın gündelik hayat ritmi içerisinde ona ulaşmak gibi de bir isteği bulunmaktadır. Ancak savaş nedeniyle bu buluşmadan umutsuzdur. Filmin başında nerede olduğuna dair belirgin bir ipucu verilmezse de hem savaş karşıtı eylemler hem de tüm gazete başlıkları savaşa vurgu yapmaktadır. Yazdığı mektuptan sevgilisi Hama Ali'nin Irak'ta olduğu ve durumlarının buluşmalarına dair herhangi bir umut barındırıp barındırmadığı sorgulanır. ABD Irak'a girmek üzeredir ve Ayça ile Hama Ali'nin irtibatları kesilmek üzeredir. Tam bu sırada Hama Ali Ayça'ya, geleceğini ama sabırlı olması gerektiğini ve yaşadığı şehri, yaşadığı hayatı anlattığı bir video gönderir.

Televizyon filmde, Kuzey Irak'ta olanları ileten bir anlatıcı olarak kullanılır. 20 Mart 2003'te ABD'nin "özgürleştirme" hedefiyle Irak'a girişinden, 2011 yılında ABD Başkanı Barack Obama'nın yıl sonuna kadar ABD askerlerinin Irak'tan çekileceğini açıkladığı döneme kadar Irak işgal altında kalmış, birçok yıkım, ölümün yanı sıra geride kalan düzensizlikte bölgede ciddi bir sorun haline gelmiştir. Böylesi bir siyasi çerçeveye çizen film, bu çerçeveyi genellikle savaş karşıtı eylemlerden alınan belgesel görüntüler ya da televizyon ve gazetedeki haberler üzerinden aktarmaktadır. Bu arada Ayça'da yola çıkma planları yapmaktadır. Hama Ali ise gönderdiği videolarla yaşadığı coğrafyayı tanıtmaya devam eder. Paralel bir anlatımla; savaş karşıtı eylemler, televizyon görüntüleri, tiyatro oyunundan görüntüler birbirinin destekleyecek şekilde filmin olay örgüsünü oluştururlar.

Politik ya da toplumsal olana ait görünüm, Ayça'nın Soran'ın kaldığı yere gitmesiyle başlar. Mülteci olarak buraya sığınmış olan Irak'lılar, oldukça kötü koşullarda ve yoksulluk içinde yaşamakta bir an önce de Avrupa'ya gitmeye çalışmaktadırlar. Çoğu arkalarında çocuklarını, eşlerini veya anne babalarını bırakmışlardır. İlk fırsatta mülteci olarak Avrupa'ya gidip ailelerini de yanlarına



aldırma kaygısı taşımaktadırlar. Yönetmen bu sahnelerde, kamerasını belgeselci bir bakış açısıyla kullanarak mekânı tarar. Film de buna benzer gerçek belge görüntüler sıkça kullanılır. Savaşın gerçekliğini biraz daha arttırmak, kurmacanın içine yerleştirilmiş olan bu belgesel görüntülerle mümkün hale gelmiştir. Ayrıca Hama Ali'nin gönderdiği videolarda hem bölgedeki durum olanca açıklığıyla anlatılmakta hem de bu anlatım görsellikle desteklenmiş olmaktadır.

Ayça sonunda uzun olacak yolculuğuna çıkmaya karar verir. *Gelecek Uzun Sürer*'de ki gibi yol önce Diyarbakır'a varır. Savaşın ortasına doğru giderken yolu ülkenin karmaşık bölgelerinden de geçmektedir. Arabasıyla Irak'a yolcu taşıyan şoför, bölgenin durumundan bahseder. 7-8 yıldır bu işi yaptığından ancak şimdi savaş olduğu için geçişin zorlu olacağından bahseder Ayça'ya. Şartların İstanbul'dan çok farklı ve çok daha zor olduğunu anlatır. Ayça uzaktan şahit olduğu bir durumun şimdi içindedir ve içinde olduğu bu gerçeklikle yüzleşmektedir. Şoför, Ayça'ya Diyarbakırlı olmasına rağmen her yerde pasaport, kimlik sorduklarından bahseder, hatta Diyarbakır'da bile kimlik sorduklarını söyler. Yolda yıkılmış olan köyleri görür Ayça.

Sınırdaki karşılaştığı yaşlı anne Ayça'ya acısından bahseder. Oğlunun sınırın diğer tarafında kaldığını, haftalardır onlara ulaşamadığını, sınır açılırsa ondan bir haber alabileceği için beklediğini söyler. Eğer der "bütün insanlar beraber yaşamayı öğrenirlerse, birbirlerine karşı dürüst olur, güvenirlerse bütün savaşlar biter". Anne, Irak'taki savaştan bahsetse de umut, yaşanan tüm savaşlara karşı beslenmektedir.

Sınır kapısı kapalı olduğu için Ayça, Van üzerinden İran'a ulaşmaya çalışır. Yolda bir yığın manzarayla karşılaşır. Düğünlere katılır, mülteci kamplarında ki düğünleri görür. İnsanların yaşamaya, çocukların büyümeye, eğlenmeye devam ettiklerine şahit olur. İran'a gelişte nerdeyse belgesel görüntülere sahiptir. Şehir merkezinden görüntüler, Ayça'nın yaşadığı kadın olmanın getirdiği kimi zorluklar, belgesel tarzı görüntülerle verilir. Yönetmen bu sahnelerde İran'ı göstermeyi hedeflemektedir. Ayça'nın başörtüsünün açılması sürekli sorun halindedir. Otoriteler, yönetimler, sınırlar, bir kadının sevdiğine ulaşmak için aşması gereken

zorluklarda gösterilmektedir. Zorluklar yaşansa da mutlu sona varılmaz, Hama Ali sınırı geçerken ölür.

Gerçek hayattakinden farklı bir sonla biten film, bu yönüyle gerçekçiliği, dramatik etkiyi yoğunlaştırma isteğiyle biraz azaltmış sayılabilir. Ayça'nın gerçek hikâyesinde ölüm yaşanmamış, bir karşılaşmadan sonra durumlar normal seyre ulaşmıştır. Filmin gerçekle, kurmacayı bir araya getirmesinin sebebinin Hüseyin Karabey şu şekilde açıklamaktadır;

*“...tam tersi yansıtılıyor. Tüm bunları bir bütün olarak, bir önyargıyı kırma çabası olarak düşünüyorum. Bu gerçekliği, gerçek görüntüleriyle yakalamak için uğraşmamın nedeni de bu. Ya da gerçekle kurmacayı iç içe kullanmamın nedeni de bu. Stereotipler öğretildi bize, bir dil öğretildi, bu gerçekliğe nasıl bakmamız gerektiği öğretildi. İşte tam da bunu tersine çevirmek için bu yöntemi kullanmak gerekiyordu. Gerçekle kurguyu kendi bakış açımızla birleştirerek göstermek gerekiyordu diye düşünüyorum.”<sup>322</sup>*

Karabey, yerleşik hale getirilmiş olan kalıpların yıkılması ve yerine gerçekliğin kurulmasının tek yolunun, gerçeğin kendi gücünden faydalanmak gerektiğini söylemektedir. Yerleşik hale gelmiş sorunlar ve tıkanmış hale gelen ilişkiler ancak gerçeğin kendi görünen gücüyle açılıp, çözülebilecektir. Bu nedenle gerçeği belki de en fazla görünür kılacak olan sinema bu yönüyle politik ya da toplumsal çıkmazları dile getirmeye çalışmaktadır.

Asuman Suner Türk sinemasının yeni politik filmlerini “ ‘ulusal aidiyet’, ‘ulusal kimlik’ meselesini farklı açılardan sorunsallaştırırken, izleyiciyi ezberini bozmaya, Türkiye’de yaşanan toplumsal/tarihsel süreçlere ilişkin hegamonik söylemin sunduğu bakış açısının dışında görme/düşünme biçimleri edinmeye yönelttiğinden”<sup>323</sup> bahsetmektedir. Bu anlamda öncelikle politik sonrasında toplumsal bazı eleştirilere sahip olan bu filmler, son dönem Türk sinemasındaki farklılaşmanın önemli belirleyicilerinden biridir. Diğer yönden politik sinema

<sup>322</sup> Seray Genç, “Hüseyin Karabey ile Söyleşi: ‘Batıdan Doğuya Gitmek’, **Yeni Film**, Sayı 16, Ekim 2008, s. 22

<sup>323</sup> Suner, **Hayalet Ev**, s. 289

anlayışı bu dönemde etnik kimlik ve aidiyet üzerine odaklanmış, bu yönüyle de toplumsal değişimi yansıtmıştır denebilir.

Politik söylem içerisinde beliren gerçekçi ifade biçimlerini yansıtmaması bakımından bu üç film temsilidir. Burada hedeflenen politik sinemayı anlamak yerine, politik söyleme sahip filmler içerisinde gerçekçi bir dilin varlığıdır. Sorunlu ve problemlili, çıkmazları anlatan politik filmler bu tarifi yapmak için gerçeğin görünen en net biçimini ele almaya çalışmakta, gerçeğin kimi zaman rahatsız edici çıplak gücünü kullanmaktadırlar. Bu nedenlerle, bu üç temsili filmin tamamında gerçek, belge görüntülerden faydalanılmıştır. Kurmaca içerisinde böylesi bir gerçekçilik kullanımı, politik söylem bir gerçeklik kurgusu yapmaktadırlar. Bu nedenlere bağlı olarak, sinemada gerçekçilik söz konusu olduğunda toplumsal ve politik temsil dışarıda bırakılamayacak kadar önemli başlıklardır.

## SONUÇ

Bugün kabul gören şekliyle gerçekçilik, sanat alanında ortaya çıkan birçok akımdan farklı olarak, dış dünyanın olduğu gibi yansıtılma fikrinden uzaklaşmıştır. Bu durum, gerçekçiliği, hayatın derinlikli olan görünümüne odaklı bir araştırma içine sokmaktadır. Özellikle sinemadaki kullanımı ile gerçekçilik, özü nedeniyle karmaşık bir doğaya sahip olan görünen bilinen dünyanın, görünen gerçekliğin altındaki gerçeğin ortaya çıkarılması yolunda bir gayret olarak görülebilir. France Farago'nun söylemiyle gerçek, yalnızca görünüme mahkûm bir taklit olarak kalmamalıdır.

Mimetik anlatıdan benzer bir noktadan hareketle, gerçekliği yalnızca olanı belgelemekten öteye götürerek, ona özgür bir sanatsal form verme girişimi olarak değerlendirilebilir. Sonuç olarak mimesis kavramı hayatın yalın bir biçimde olduğu gibi yansıtılmasının ötesine geçerek, hayatın yorumlanması sorununa odaklanmıştır.

Diğer taraftan, gerçekliği ortaya çıkaracak olan biçimsel ve söylemsel tercihlerden de bahsedilebilir. Yalın ve minimal bir oyunculuk, diyalogun ekonomik kullanımı, geniş plan ve plan-sekans tercihi, doğal ışık ve doğal mekân-atmosfer yaratımı, dramatik çatışmanın ya hiç kullanılmaması ya da yoğunluğunun oldukça azaltılması, idealleştirmeden kaçınan bir anlayışın benimsenmesi, ayrıntıların detaylı bir biçimde verildiği anlatı kurulumu ve karakter yaratımı (her zaman herhangi biri konumunda kalan karakterler), şimdi ve burada olan bir hikâye kurulumu gibi bir üslup anlayışı, sinemada gerçekçiliğe hizmet eden unsurlar arasında sayılabilirler.

Gerçekçilik bir yandan biçimsel bir form olmakla birlikte diğer yandan da toplumsal yapıyla ilişki halindedir. Suçkov, gerçekliğin ortaya çıkışını toplumsal motivasyona bağlamaktadır. Gerçekçiliğin arkasında, toplum ile kurulan bağın, toplumun özsel yapısının incelenmesinin yattığını söylemektedir. Gerçekçilik sonuç olarak, sanatçının ya da yönetmenin dünyayı daha net bir görüşle görme ve sorgulama isteğinin varlığıyla ilintilidir. Araştırma sırasında incelenen hemen tüm filmler de bu perspektiften bakıldığından birey üzerinden ya da kapsayıcı bir biçimde toplumsal yapının araştırılmasını işini üstlenmiştir denebilir.

Yine de her koşul ve şartta gerçekçiliğin tek çıkış noktası toplumsal motivasyon olarak görülemez. Gerçekçilik, Ernst Fischer'ın da söylediği gibi, hayatın içerisindeki sayısız ilişkiyi kapsamaktadır. Bu durumda gerçekçilik sadece toplumsal olma değil aynı zamanda hayata dair olan tüm dinamiklerle ilgilidir.

Marksist estetik ise sanatı bir bilgi biçimi olarak değerlendirirken, gerçek bilgi kaynağına ulaşma yolunda sanatın kullanılabilirliğinden bahsetmektedir. Plehanov, gerçeğin mutlaka sanatçının seçme işleminden geçirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Bu bakış açısı gerçeği, basit bir kopyacı tavırla tarif edilemez hale dönüştürür. Ayrıca, dünya kendi oluş ve hareketi içerisinde temsil edildiğinde, toplumun ya da özde bireyin devingen hareketine uyum sağlayacaktır. Sonuç olarak gerçeği sanat eserine dönüştüren unsur öncelikle toplumsal belirleyiciler olacaktır. Bu yaklaşım gerçekçiliği, Natüralizm'in basit birer yansıtmacı olan yaklaşımından uzaklaştırarak, toplumsal değişimlere uygun evrilebilen ve esneyebilen bir yaklaşıma dönüştürür. Böylece çerçevesi kesin çizilmiş olan, sabit bir anlatım yapısından çok gerçeğin esasını ortaya koymaya çalışan derinlikli bir anlatım yapısına ulaşılmış olur.

Georg Lukacs'da aynı çizgi üzerinden ilerleyerek gerçekliği, yaşamın tüm ayrıntıları ile edilgen bir tavırla "yansıtılması" değil tam aksine, "gerçekliğin özü"nü ele alana, görünenin ardındaki bütünsel özü anlamayı hedefleyen bir çaba olarak görmektedir. Gerçekçi sanat, nesnel realiteyi yöneten yasalarla derinleşip bunların arkasında yatan gerçeğe varmak böylece derinde saklı olanı, dolaylı olarak anlamlandırılabilen ancak toplumsalı oluşturan etkenleri/toplumu oluşturan ilişkiler ağını bulmak ve görünür kılmak isteği içerisinde olmalıdır. Lukacs'da öncülleri gibi var olan gerçekliği tüm detayları ile birlikte müdahalesiz olarak belgelemek yerine 'öz'e yaklaşmanın ve onu araştırmanın yani görünenin ardındaki gerçekliği anlamaya çalışmanın gerçekçi bir ifade şekli olduğunu savunmaktadır. Lukacs'ın gerçekçi form içerisinde ele aldığı öncü fikirlerden bir diğeri ise yaşadığı çağın toplumsal değişkenlerine ve şartlarına uygun olarak oluşturulmuş karakter yaratımlarıdır. Bu onu tipik olmaktan ayırırken, derinlikli bir karakter yapısına kavuşturur. Zaten hâlihazırda gerçekçi karakterin olması gereken de döneminin ve yaşadığı atmosferin

etkilerini üzerinde taşıması, bu yolla da detaylı işlenmiş bir karakter yapısına sahip olmasıdır. Lukacs'ın önerdiği kahraman tipi, bireysel çelişkilerini toplumsal çelişkilerle çarpıştıran bunu yaparak toplumsal yapıyı kendi içinde barındırmayı becerebilen bir kahraman tipidir. Aksi takdirde karakter, herhangi bir yerel ve dönemsal motif taşımayacağından, genel-geçer neredeyse vitrin mankenine benzeyen bir saydamlıkta olacaktır. Bu durum özellikle sinemada gerçekçilik söz konusu olduğunda kabul edilemez bir kullanım olarak görülebilir. Lukacs, Marksist bakış açısıyla aynı hat üzerinden ilerleyerek toplumsal olanla bireysel olanı yan yana yerleştirir.

Brecht'in ortaya koyduğu kahraman tipolojisi de benzer bir forma sahiptir. Brecht, trajik bir hikâyenin kahramanvari karakterlerinden çok anti-hero tanımlamalara uyabilecek, sıradan insanın hikayesini kullanmaktadır. Çünkü Brecht, tarihsel değişimi, büyük dramatik olaylara değil, tekil durum ve kararlara bağlamaktadır. Bu durum da gerçekçiliği hedefleyen Türk sinemasının, küçük, tekil hayatları ele alışında açıklar görünmektedir. Özellikle politik sinema içerisinde değerlendirilebilecek filmlerin, öyküyü dönüştürebilecek ana karakterleri, sıradan insanın hayatını anlatan bir görünüme sahiptir. Gerçekçiliğe sahip olan sinema dilinin, büyük dramatik-trajik olay örgülerini hikâye etmekten çok yalın, bireysel küçük hayatlar ve olayları anlatarak toplumsal gerçeğe varmaya daha derine yerleşmiş olan gerçeğin özünü yüzeye çıkarma çabası içinde olduğu görülmüştür.

Sinema – insan-toplum birlikteliğini kendiliğinden sağlayan anlayışa sahip olması ile – toplumsal temsili de kendiliğinden bir biçimde yapar. Yalnızca bakarak, özel bir seçime tabi tutmadan, gündelik olanı anlatmaya çalışarak bu akışa şahitlik etmektedir. Bu yönüyle de bazı diğer sanatlara göre gündelik olana daha yakın mesafeden bakma ve onu yansıtmaya farklılığına sahip olmuştur.

Baudrillard'ın simülasyon kavramı, gerçeğin kuramsal açıdan evrimini izlerken yol gösterici olmuştur. Gerçekliğe dair algının hangi yöne doğru evrildiği görülmüş ve değişimin izleri, sinemaya yansıyan biçimiyle birlikte ele alınmıştır. Baudrillard, gerçeğin yerini simülakr'lara bıraktığını söylerken, gerçeğin özellikle kitle iletişim araçlarının görmezden gelinemez yaygınlığının sonucunda anlam değiştirdiğini,

1970’li yılları takip eden süreçte, toplumsal-kolektif olandan bireysel olana bir geçiş durumunun meydana geldiğini söylemektedir. Bu durum Türk sinemasının 1980’li yıllarda, bireysel bir anlatım kalıbına geçişle ilişkilendirilmiştir. Türk sineması da 1970’li yılları takip eden süreçte, özellikle televizyonun etkisiyle zayıflamış diğer yandan da toplumsal bir temsil anlayışından daha bireyci-bireysel bir temsil anlayışına doğru geçiş yapmıştır. Bu anlamda Baudrillard’ın kuramı, bu değişimin anlamını ortaya koymak bakımından yol gösterici olmuştur.

Baudrillard, sinemanın teknik açıdan giderek mutlak gerçeğe yaklaştığını, böylece şiddet dönemlerini takip eden süreçte, bu şiddetin sinemanın hikâyesine dönüştüğünü söylemektedir. Gerçekçi sinemanın motivasyonunun Baudrillard’ın açıkladığı gibi dışında durup bakmak, olaya dahil olmadan sanat eylemine katılmak dolayısıyla bir karşıdan bakma kolaylığı sağladığı söylenebilmektedir. Özellikle yoğun depolitizasyon süreçleri sonrasında, gerçekçi sinemanın bir üslup ve dil olarak tercih edilmesinin sebepleri arasında sayılabilir. Yani *orada olmama* ya da *orada olmadan orada olma* konforu, toplumsal-gerçekçi anlatıyı 1990’ların ikinci yarısından sonra tekrardan ve belki de yepyeni bir biçimde gündeme taşımaya olanaklı hale getiren etkenlerden biri olarak değerlendirilebilir. Travmanın henüz taze olduğu 1980’li yıllar, nasıl ki bireysel hikâyelerin anlatımını olanaklı kılıyorsa, içinden çıkmış olan döneme uzaktan bakma imkânı da ancak 1990’ların ikinci yarısından sonra gerçekçi sinemanın içeriğini konuşulabilir mesafeye getirecek bir adım olarak görülebilir.

Gerçekçi sinemanın en önemli teorisyenlerinden biri olan Andre Bazin, gerçekçiliğin teknik ve mekaniksel yeniden üretimini destekleyen biçimsel ve teknik formunu ortaya koyacak önemli bir teori geliştirmiştir. Özellikle, plan-sekans, alan derinliği kullanımı ve kurgunun minimum düzeyde kullanımı gibi yaklaşımları, bu çalışmada gerçekçiliğin tespitini sağlayan kodlardan biri olmuştur.

Siegfried Kracauer ise sinemaya getirdiği, “bulunmuş öykü” ve “basit anlatı” kavramlarıyla çalışmanın yönlendirici isimlerinden bir diğeri olmuştur. “Bulunmuş öykü” ve “basit anlatı” kavramlarıyla, filmin kaynağını fiziksel gerçeklikten alması gerektiğini savunan Kracauer, hikâye edilenin zaten hali hazırda doğal ortamı

içerisinde, fiziksel gerçeklik, dış dünya içerisinde bulunduğunu söylemiştir. Bu yaklaşım, film analizlerini yönlendirici etkiye sahip olmuş, 1990'ların ikinci yarısını takip eden süreçte hikâyelerin sıradan insanın, gündelik hikâyelerinden seçildiği, hayatın kendi içerisinde olan ve hayatın kendi dramatik yoğunluğu miktarında kalan anlatı yapılarının oluşturulduğu görülmüştür. Kracauer'ın ileri sürdüğü şekilde, müzik kullanımının ve oyunculuğun minimize edilmesi, diyalog, ses efekti ve dramatik gerilimi yoğunlaştıracak bir anlatı yapısına karşın, doğal hayatın gerçek ritmine yaklaşan bir sinema anlayışı yine 1990'ların ikinci yarısını takip eden süreçte Türk sinemasında gerçekçiliği anlatı yapısı olarak benimseyen filmler de görülmüştür.

Türk sinemasında gerçekçi arayışlar, 1950'li yıllardan bu yana belirgin formlar arasında sayılmaktadır. Gelişen bu dil ve söylemin arkasında Türk edebiyatındaki gerçekçiliğin etkisi büyüktür. Köy enstitülerinin etkisi ile birlikte beliren kırsal gerçekçilik, 1950'li yılları takiben etkisini Türk sinemasında da göstermeye başlamıştır. Bu dönemde özellikle Ö. Lütfi Akad sinemasının hemen tümü ve Metin Erksan'ın Aşık Veysel'in hayatını anlattığı *Karanlık Dünya* filminde görülen gerçekçi etkilerin kökenlerinin Türk edebiyatındaki gerçekçi dilin etkisine doğru genişlediği görülmüştür. Denilebilir ki Türk sinemasında ki gerçekçi ifade biçiminin kökenleri Türk edebiyatındaki gerçekçi dilde yer almaktadır.

Ö. Lütfi Akad ve Metin Erksan başta olmak üzere, Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerin çektiği filmlerde köy gerçekliği, kent sorunları; göç, iş ve işçi sorunları gibi konularda gerçekçi bir dil yapısına uygun olarak işlenmiş ve Türk sinemasında "toplumsal gerçekçi" bir hareket meydana gelmiştir. Toplumsal gerçekçi hareket, toplumsal değişimi nesnel bir bakış açısıyla perdeye yansıtırken – sosyal gerçekliğin sinemaya yansıtılması – aynı zamanda özgün ve modern bir sinema dilinin yaratılması hususunda da aşama kaydedilmesine neden olmuştur. Böylece Türk sineması içinde belirgin bir akım özelliği kazanamamışsa da toplumsal gerçekçilik, gerçekçiliğin özellikle de 'toplumsal'ı anlatan bir gerçekçi ifadenin sinema diline yerleşmesini olanaklı hale getirmiştir. Türk sineması içerisinde filizlenen bu gerçekçi dil ve söylem, toplumsal eleştirel bir



geleneğin başlamasını olanaklı kılsa da, dünya sinemasındaki diğer örneklerine kıyasla özellikle niceliksel olarak zayıf kalmıştır. Yine de toplumsal gerçekçi hareket gelecek yönetmen kuşağına önemli bir güzergah belirlemiş oldu. Toplumsal gerçekçi eleştiriyi bu anlamda takip eden en önemli isimlerden birisi de Yılmaz Güney olmuştur.

Verdiği örneklerle Türk sinemasındaki politik söylemi değiştiren, ülke gerçekliğini anlatmaya dair kaygılar taşıyan Yılmaz Güney, özellikle doğunun sorunlarından bahsetmiş, etnik kimlik vurgusunu Türk sineması içerisinde konuşulur hale getirmiştir. Yılmaz Güney’de ki toplumsal temsiliyet, sinemada gerçekçi bakış açısının devamını sağladığı gibi 1990’lara gelene kadar ki süreçte de çeşitli örneklerin verilmesini mümkün hale getirmiştir. Türk sinemasındaki dil ve söyleminin bir kez daha dönüşüme uğradığı 1990’ların ikinci yarısına kadar ki süreçte sinema, çeşitli sosyo-politik gündemlerden geçmiş, darbe görmüş ve Türkiye’nin değişimini izlemiştir. Yılmaz Güney sinemasının toplumsal gerçekçi tavrının devamı, başka yönetmenlerin filmlerinde daha başka dilde anlatılmış gerçekçi bir toplumsal ve politik temsilde aranabilir.

Türk sinemasında belirginleşmiş olan toplumsal temsilin devamı, 1970’li ve 80’li yıllarda da görülmüş, Şerfi Gören, Zeki Ökten, Yavuz Özkan, Erden Kıral, Ali Özgentürk, Korhan Yurtsever ve Ömer Kavur gibi isimler bu geleneğin devamını sağlamışlardır. 12 Eylül darbesinin ardından yaşanan değişim, 1980’li yıllarda Türk sinemasındaki temsil de, toplumsal olandan bireysel olana doğru bir geçişe neden olmuştur. Ancak bu anlatı üslubu, 90’ların ikinci yarısından sonra belirecek olan Türk sinemasının yeni üslubunun içerisinde, toplumu birey üzerinden anlatan bir söylem olarak girecektir. Gerçekçilik Türk sineması içerisinde etkisini hemen her zaman göstermiştir ancak gerçeğin hangi çerçeve içerisinde, hangi forma, biçime, söyleme ve dile dayanarak anlatıldığı zaman içerisinde değişim göstermiştir. Bu değişimin ardında sosyo-politik ve ekonomik etkenler yer almış, ancak 1980’li yıllar, bu anlamda hemen tüm değerlerin, hem toplumsal alanda hem de sinema da, yerinden oynadığı, köklü değişimlerin yaşandığı yıllar olarak kayda geçmiştir. Kitle iletişim araçları, özellikle de televizyonun yaygınlaşması başta olmak üzere birçok

sektörel gelişme Türk sinemasının izleyicisini kaybetmesine neden olmuştur. Çeşitli yeni arayışlara girilmiş olsa da 1980’li yıllar genel görünümü itibariyle Türk sinemasının gücünü yitirdiği yıllar olarak değerlendirilebilir. Diğer taraftan apolitikleşme sürecinin bir sonucu olarak, politik ya da toplumsal eleştiri etkisini önemli ölçüde kaybetmiştir.

1990’lı yıllara gelindiğinde, Türk sineması belirgin bir viraj olarak, yeni bir yönetmen kuşağının da etkisiyle, üslubunu önemli ölçüde değiştirmiştir. Bu değişen üslup içerisinde gerçekçilik, önemli bir form olarak belirmiş ve gerçekliğin birey üzerinden anlatıldığı ancak toplumsal olana dair vurgu yapan bir sinema söylemi içerisinde yeniden doğmuştur. Bu değişim, yalnızca söylem açısından değil aynı zamanda dil açısından da yeni bir dönemin başladığını gösterir nitelikte olmuştur.

1990’lı yıllar, 12 Eylül darbesiyle başlayan sürecin, ekonomik alanda ki birçok değişimi de beraberinde getirmesiyle, değişimin sonuçlarının görüldüğü yıllar olarak düşünülebilir. Göçün yarattığı kültürel dokudan, gündelik hayatı görünür kılan televizyonun etkisine, batılılaşma girişimlerinin teklemesinden, marjinallerin temsiline ve etnik kimlik, aidiyet sorunsalının gündeme gelmesine kadar tüm bu sosyolojik değişim, büyük oranda Türk sinemasında da etkisini göstermiştir. Bu anlamda dile gelmenin farklı bir yön kazandığı 1990’lar aynı zamanda yeni konuşan ya da yeniden konuşan bir Türk sinemasını olanaklı hale getirmiştir.

1990’lı yıllara gelindiğinde Türk sineması, “seks furyası” dönemini kapatmış ancak bunun karşılığında Amerikan sinemasının hegemonyası altına girmiştir. Zahir Atam, Asuman Suner gibi birçok teorisyenin “yeni Türk sineması” başlığı içerisinde yerleştirdiği 1990’ların ikinci yarısı itibariyle başlayan değişim süreci, aidiyet ve kimlik sorunsalını konu edinen, toplumsal ve politik eleştiriye daha yerinden yapan bir tavır sergileyen sinema bu değişimi büyük oranda gerçekçi bir dil içerisinde yerleştirmiştir. Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenlerin öncülüğünü yaptığı bu yeni dil ve söylem, süreç içerisinde Türk sinemasında belirginleşen bir yönelim kazanmıştır.

Gerçekçiliğin tespiti ile ilgili bir çalışma, sinema dilini ve söylemini oluşturan birden çok unsurun dikkate alınmasını gerektirir. Söylem, gerçekçi sinemanın temsili için önemli belirleyicilerden biri olsa da, teknik kullanımlar da özellikle gerçekçi söylemi ve kimi zaman da toplumsal temsili desteklemesi bakımından vazgeçilemeyecek noktalardan biridir. Biçimsel olanı içerikten, görsel olanı metinden ayırmak hem imkânsız hem de gereksizdir. Sinema bütünlüklü bir üretim sürecine sahiptir, yaratılmak istenen anlam ancak bu anlamı oluşturacak olan biçimsel ifade biçimleriyle yaratılır. Kurgulama tekniğinden, kullanılan ışığa, kamera hareketlerinden, uygulanan oyunculuk stillerine, mekan kullanımından, ses ve diyalog yaratımına kadar filmin tüm biçimsel yapısı, söylemin, temsilin, yani filmin anlam dünyasının yaratılmasını sağlamaktadır. Bu bakımdan çalışma, Türk sinemasının 1990'ların ikinci yarısından sonra geliştirdiği gerçekçi dil ve söylemin tespiti sırasında ele alınan filmlerin biçimsel yönüyle de ilgilenmiştir. Bu çerçevede içerisinde 1990'ların ikinci yarısından itibaren film üretimine başlayan yeni bir sinemacı kuşağının filmleri incelenmiş ve değişen dil ve söylemin gerçekçilik yönünden nasıl işlediği, gerçekçi ifadenin dünden bugüne nasıl bir değişim geçirdiği ile ilgili çalışılmıştır. Gerçekçilik üslup olarak filmler de; biçimsel yönden, hikâye kurulumu ve dramatik yapı yönünden, karakter kurulumu, oyunculuklar ve şimdiki zaman ve mekân kullanımı bakımından, dramatik çatışmanın ve idealleştirmenin bir anlatı kalıbı olarak seçilip seçilmediği gibi kodlarla aranmıştır. Ortaya çıkan sonuç, 1990'ların ikinci yarısı itibariyle, gerçekçiliğin belirgin bir form olarak Türk sineması içerisine yerleşmiş olduğudur. Bu hareketi başlatan isimlerden biri sinemasını fotografik gerçekçilikten, öyküsel gerçekçiliğe taşımış olan Nuri Bilge Ceylan'dır.

Nuri Bilge Ceylan, fotoğrafçılık alt yapısı nedeniyle, biçimsel yönden kuvvetli, sıradan hikâyelerin anlatıldığı, dramatik çatışmanın en minimumda tutulduğu, gerçekçi bir film üslubuna sahiptir. Yalın bir kamera kullanımı, geniş plan, plan-sekans tercihi, amatör oyuncu kullanımı, şimdiki zaman ve doğal mekân kullanımı, özellikle zamanı gerçek ritmine yakın bir hız da aktarması, Kracauer'in "basit anlatı" kalıpları içerisinde, hayatın içinden, doğal ortamından aldığı konuları hikâye etmesi, onun gerçekçi bir dil benimsediğini gösterirken, fotografik gerçekliği

temel alan görsel kalıpları özellikle *İklimler* filmiyle beraber değişime uğrayarak, öyküsel bir gerçekliğe doğru geçiş yaptığı ortaya konmuştur. Ceylan'ın sineması, klasik anlatı yapısı kalıplarından önemli ölçüde farklıdır. Seyircide ki özdeşleşme etkisini kullanmayı tercih etmeyen Ceylan bu yönüyle de sinemasındaki gerçekçi vurguyu güçlendirmiş olur. Ceylan'ın tercihi, sürece dâhil olunmasından çok, kendisi olarak orada bulunmak, tanıklık etmek olmuştur. Bu nedenlerle izleyicinin serbest bırakıldığı, zaman ve mekân kurulumunun sıkı sıkıya birbirine bağlanmadığı bir anlatı yapısı, izleyicinin de düşünsel çaba içerisinde, gerçeklik deneyimini yakalamak adına parçaları kullandığı ve bilinçli bir biçimde yaratılan kimi aralıkları kendi deneyimleriyle kapatmasını, bu yolla da gerçeğin sorgulayıcı etkisini ortaya çıkarmaya çalıştığı görülmüştür. Kır-kent ikilemini ele aldığı filmlerinde yaptığı “taşra sıkıntısı” vurgusuyla kırsal gerçekçiliğe yeni bir yorum getirmiştir. Sinematografik müdahaleyi minimum da kullanan Ceylan, sinemasında yalnızca biçimsel bir gerçekçilik ile değil, biçimsel bir gerçekçilikten öyküsel gerçekçiliğe dair bir değişimin de izlerini taşıması bakımından öneme sahip olmuştur. Ceylan, doğanın çeşitli görünümünü aktardığı bir sinema anlayışından, karakterler aracılığıyla toplumsal temsiller yapmaya doğru evrilen, bu temsili de birey üzerinden ele alan hikâyelerle anlatan bir sinema söylemine doğru bir değişim çizgisi izlemiştir denilebilir.

Zeki Demirkubuz, gerçekçiliği Türk sinemasında etkin yönelimlerden biri haline getiren diğer bir yönetmendir. Melodram sinemasının kalıplarını kırarak, dramatik yönü kuvvetli olan konuları tamamıyla gerçekçi bir biçim ve üslup içerisinde ele alan bir sinema anlayışı geliştirmiştir. Ceylan'ın fotoğrafın etkisi altında gelişen sinemasına kıyasla Demirkubuz, edebiyat etkisi altında sinemaya başlamıştır. Bu nedenle öykülemenin ve özellikle karakter yaratımı bakımından sinemada gerçekçiliği önemli ölçüde desteklemiştir. Hayatın akan zamanının içinden aldığı parçanın, dramatik yoğunluğu kuvvetli mağlubiyeti ve acıyı yaşamış hikâyeler olmasına odaklanmıştır. Bu durum Demirkubuz sinemasında gerçekçiliğin, melodram, öykü ve karakter geleneğini gerçekçi bir yapı içerisinde sinemaya aktarması yönünden değerlendirilmiştir. Politik anlamda yaşadığı sıkıntılı dönemin Demirkubuz'un sinemasına geri dönüşü, bastırılmış olanın dramatik yoğunluğu fazla

olan hikayelerin anlatılması olarak düşünülebilir. Kişisel olanla, toplumsal olanı bir araya getiren Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan'la hemen hemen eş zamanlı olarak hem Türk sinemasının 90'ların ikinci yarısı ile hız kazanan yeni dönemini şekillendirmiş hem de bu yeni biçim arayışları içerisinde ana eğilimlerden biri olan gerçekçi sinema anlayışını yerleştirmiştir. Bireyin hikayesinin yanına yerleştirdiği toplumsal doku, yarattığı karakterler nedeniyle, melodramdan uzaklaşmış ancak dramatik vurgusu yoğun bir sinema dili yarattığı görülmüştür.

Nuri Bilge Ceylan'ın fotografik bir gerçekçilik anlayışından, öyküsel bir gerçekçilik anlayışına doğru evrilirken, Zeki Demirkubuz'da melodramın kötücül tarafını temsil etmiş ve insan hikayesini melodramın tek yönlü anlatı kalıbının dışına çıkararak, çok katmanlı bir anlam yapısı oluşturduğu gibi, dramatik yoğunluğu yüksek olan filmleri gerçekçi sinema üslubu içerisinde anlatmıştır. Bu iki yönetmenin gerçekçi eğilimlerin belirlenmesinde şekil verici oldukları söylenebilir. Ancak her iki isim de gerçekçiliğe başka formlar kazandırmış ve ele aldıkları hikayeleri farklı gerçekçi denemeler içerisine sokmuşlardır. Bu nedenlerle Demirkubuz'un, Yeşilçam sinemasının bir geleneğini, gerçekçi sinema anlayışı içerisinde değiştirip-dönüştürerek, derinlikli karakterler ve hikayeler ortaya konmuştur denebilir.

Türk sinemasında kırsal temsilin / köy gerçekliğinin değişiminin ana hatları da yine çalışmanın ana kapsamını oluşturan dönemde bulunmuştur. Türk sinemasının 1990'ların ikinci yarısından sonra başlayan değişim süreci, gerçekçi dil ve üslupla temsil edilebileceği gibi, "taşra sıkıntısı" olarak nitelendirilebilecek yeni bir ifadeye de sahip olduğu görülmüştür. Nuri Bilge Ceylan'da başlayan bu süreç Semih Kaplanoğlu sinemasında da devam etmiştir. Kırsal gerçeklik temsiline değişimini anlamak bakımından Semih Kaplanoğlu'nun *Bal*, *Süt*, *Yumurta* üçlemesi açıklayıcı olmuştur. Gerçekçi biçimi sinemasında belirgin biçimde kullanan Kaplanoğlu, taşraya yaptığı göndermeyi, bir çocuğun gelişim süreci içerisinde ele almıştır. Köy gerçekliği bu dönem içerisinde, taşra gerçekliğine doğru evrilirken, taşraya geri dönüş ile simgeselleşir. Kırsalın yalnızca yerel ve yerleşik dokusunun verildiği, sorunlarının anlatıldığı bir anlatı yapısının ötesine geçerek, kente göçmüş ve (kalıcı

ya da değil) geri dönmüş insanın üzerinden şekillenen, yani “taşra”sı olan insanın hikayesini anlatan son dönem Türk sinemasındaki bu üslup değişikliği, gerçekçiliğın anlatı yapısı içerisinde değişimi açısından önemli görölmüştür. Kaplanoğlu, taşrayı sinemaya, yerel unsurları kullanarak ancak bireysel hikâyeleri atlamadan, simgesel bir dili es geçmeden, gerçekçi bir biçim içerisinde anlatmak kaygısı taşımış ve üçlemenin son filminde de bu kaygıyı bir çocuğun hikâyesi üzerinden iletmiştir. Bu anlamda taşrayı “çocuk” üzerinden anlatan diğer bir film ise *Tatil Kitabı* olmuştur. *Tatil Kitabı*, taşranın baba-erkil yapısını yansıtmaya bakımdan, toplumsal dokunun temsil edilmesini sağlamıştır. Biçimsel yönden gerçekçi unsurlar taşıyan film de, taşranın durağan ancak masum hayatına karşılık kentin hızlı akan ancak kirli ya da zor hayatı konulur. Tüm karşı koyanlarına – filmin taşradan gitmek isteyen erkeklerine – rağmen taşranın masumiyetini ön plana çıkarmaktadır. Bu yönüyle de biraz nostaljik bir yerden seslenir. Demirkubuz ve Ceylan’ın taşranın bunalttığı karakterlerine karşın, Kaplanoğlu’nun karakterleri gibi Seyfi Teoman’da filmine umudu ve huzuru taşrada arayan karakterler yerleştirmiştir. Filmdeki çatışmanın ana noktası da taşra-kent çatışmasının ikililiği olarak belirlenmiştir. Bu dönem de birey üzerinden anlatılan toplumsal dinamikler, kırsal-taşra gerçekçiliği olarak isim bulmuştur. Taşraya tutunma veya taşranın reddi, kırsalın kendine has zamansal ritmi, ona karşı beslenen umut ya da ondan kaçış bu dönem boyunca temsil edilmiştir.

Toplumsal temsilin birey üzerinden yapıldığı diğer bir film ise *Çoğunluk* filmidir. *Çoğunluk*, toplumsal yapının en önemli temsillerinden birini yansıtırken, 1980’lerden sonra büyüyen bir kuşağın apolitizasyon süreci sonunda gösterdiği değişimi anlatmaktadır. Burada bir gelecek vaadinden çok, bireyin kendisinde ve iletişimde boşlukların açıldığı döneme dair yapılan bir vurguya rastlanmıştır. Baba temsili üzerinden getirilen eleştiri, bu otoriteye bir karşı koyuştan çok, kayıtsızlık ve iradesizlik içerisinde karşılar. Bu noktada tercih edilen herhangi bir tavır yoktur, “bilmezlik/boşluk” tavrı ön plandadır. 1990’ların ikinci yarısından sonra yaygınlık gösteren gerçekçi temsilin toplumsal görünümü içerisinde ise bu kayıtsızlık haline sıklıkla rastlanmıştır. Son yıllarda toplumsal dokunun en önemli yansımalarından olan apolitikleşme, mülkiyet kavramı, ötekileştirme, kadın kimliğine dair eleştiri getiren film, bu anlamda döneminin toplumsal dinamiklerini de gerçekçi bir biçim

içerisinde anlatmış olmaktadır. Toplumsal değişimi gösteren diğer bir film ise koleksiyonculuk yapan Mithat Bey'in öyküsünü anlatmıştır. *11'e 10 Kala*, Mithat Bey ile taşradan gelmiş olan Ali'nin ilişkisi ve bu ilişki etrafında dönen olayları anlatmış, yeni zengin, yeni İstanbullu bir sınıfın varlığı ve zihniyeti ile modası geçmiş bir kuşağın izlerinin silinmekte olduğunu göstermiştir. İstanbul'u iyi bilen ve hiç bilmeyen farklı kuşak ve mekândan iki erkeğin karşılaşmalarını anlatan filmin temel meselesi yine İstanbul üzerinden verilmiştir. İstanbul'un değişiminin getirdiği ve götürdüğü tüm unsurlar, değişim, geçmiş ve şimdi olgusu üzerinden sorular sormuştur. Sonuç olarak, toplumsal temsil 1990 sonrasında belirgin bir değişime uğramış, kitlesel bir toplumsal temsilin varlığı yerini daha bireysel bir temsile bırakmış, toplumsal temsilin bireyin üzerinden yapıldığı, bireyin sorunlarına odaklı, bu sorunların arkasında, toplumsal olanı yansıtan bir söyleme geçilmiştir. Diğer taraftan, etnik kimlik temsili, aidiyet ve ötekileştirme kavramları gündeme gelmiştir. Bu değişimin bir benzeri de politik gerçekçi söylem içerisinde belirlemiştir. Çalışma politik sinema çerçevesi çizmeyi hedeflemekten çok, politik söylem içerisinde gerçekçi ifade biçimlerini aramaktadır. Bu konuyu netleştirmek için üç film seçilmiştir. Örnekleme olarak seçilen bu iç film; *Sonbahar*, *Gelecek Uzun Sürer* ve *Gitmek* filmleridir. Bu üç filmin seçilmesindeki diğer etken kurmacanın içerisine belgesel görüntüler dâhil etmiş olmalarıdır. *Sonbahar*, karakter yaratımı bakımından 80'li yılların karamsar politik-aydın karakterine kıyasla, 90'ların siyasi heyecanını daha realist bir biçimde üzerinde taşıyan yeni kuşak politik bir karakter yaratımı görülmüştür. *Gelecek Uzun Sürer*, Kürt kimliğinin temsili üzerinden doğuya bakarken, kayıpları konu etmektedir. *Gitmek* ise bir Kürt ile Türk arasındaki aşk ilişkisi üzerinden, Irak'ın işgaline değin uzanmaktadır. Üç filmde biçimsel yönden gerçekçi unsurlar taşımakla beraber, özellikle etnik kimlik ve aidiyet üzerine vurgu yapmışlardır. Bu yönüyle politik söylem içerisinde gerçekçi unsurlar biçimsel bakımdan kullanıldığı gibi dönemin sosyo-politik gelişmelerinin tüm izleri de bu dönem boyunca görülmüştür.

Bu çalışma gerçekçiliği bir akım olarak görmekten çok, Türk sineması içerisinde belirginleşen bir ifade biçimi olarak kabul etmektedir. Yapılan araştırma ve devamında filmlerin analizi ortaya koymuştur ki Türk sinemasında 1990'lı yılların

ikinci yarısından itibaren belirgin hale gelen gerçekçi bir dil ve söylemin varlığından bahsedilebilmektedir. Bu bakımdan gerçekçilik yeni bir sinemacı kuşağıyla birlikte, bireysel, kırsal, kentsel ve tabii ki toplumsal bunun yanı sıra politik olarak, Türk sinemasındaki yerini almıştır. Tekrar etmek gerekirse bu çalışmanın amacı Türk sinemasında gerçekçi bir akımın varlığını tespit etmekten çok, bir dil ve söylem olarak gelişimini anlamaya çalışmak olmuştur.



## KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün: **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara, Phoenix, 2005.
- Abisel, N., v.d.: **Çok Tuhaf Çok Tanıdık Vesikalı Yarım Üzerine**, İstanbul, Metis, 2005.
- Adalı, Bilgin: **Belgesel Sinema**, İstanbul, Hil, 1986.
- Adanır, Oğuz: **Kültür, Politika ve Sinema**, İstanbul, +1 Kitap, 2006.
- Adanır, Oğuz: **Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler**, Hayal Et Kitap, İstanbul, 2008.
- Akbulut, Hasan: **Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak**, İstanbul, Bağlam, 2005.
- Alain, Badiou: **Sinemannın Sahte Hareketleri**, İstanbul, Metis, 2009.
- Algan, Necla: **Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası**, Ankara, De Ki, 2008.
- Andaç, Feridun: **Gerçekçilik Yolunda**, İstanbul, Cem, 1989.
- Andrew, J. Dudley: **Sinema Kuramları**, İstanbul, İzdüşüm, 2000.
- Armes, Roy: **Sinema ve Gerçeklik**, İstanbul, Doruk, 2011.

- Arslan Tümay, Umut: **Bu Kabuslar Neden Cemil?**, İstanbul, Metis, 2005.
- Arslan, Mizgin, Genco, Elif: “Şavak Yönetmenin Islığı ve ‘Yeni Belgesel Gerçekliği’”, **Yeni Film**, sayı 20, Haziran-Eylül 2010, s. 14-?
- Atam, Zahit: **Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması**, İstanbul, Cadde, 2011.
- Atam, Zahit: “Sürekli bir şeylere benzetmekten ne olduğu unutuldu: Hayat ne ola ki? Ya da Yaşamı Yeniden Gözden Geçirmek,” **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı 9, Bahar 2001, s. 24-43.
- Atam, Zahit: “Yılmaz Güney: Topraksız Köylünün İsyanı ya da Salon Filmlerinin Beyazperdesine Sıkılan Kızıl Kurşun”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı 8, 2000-01, s. 77-113.
- Azkan, İlhan: **Ulusal Sorunlar ve Ekonomik Çözüm Yolları**, İstanbul, Ekin, 2001.
- Baker, Ulus: **Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru**, İstanbul, Birikim, 2010.
- Bali N., Rifat: “80’li ve 90’lı Yılların Mirası”, **Birikim Dergisi**, Sayı:152-153, Ocak 2001, s. 206-210.
- Battal, Sadık: **Asıl Film Şimdi Başlıyor**, Ankara, Vadi, 2006.

- Baudrillard, Jean: **Simülakrlar ve Simülasyon**, 6. bs., Doğu Batı, Ankara, 2011.
- Baudrillard, Jean: **Tüketim Toplumu**, 3. bs., Ayrıntı, 2008.
- Bayhan, Vehbi: “Türkiye’de İç Göçler ve Anomik Kentleşme”, **II. Ulusal Sosyoloji Kongresi**, Toplum ve Göç, (20-22 Kasım 1996), Ankara, T.C. Başbakanlık DİE ve Sosyoloji Derneği Ortak Yayını.
- Bayramoğlu, Murat: “İngiliz Yeni Dalga Sineması ve Sosyal Gerçekçilik”, **Evrensel Kültür**, Sayı 102, Haziran 2000, s. 58-61.
- Bazin, Andre: **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Ankara, Bilgi, 1966.
- Bazin, Andre: **Sinema Nedir?**, İstanbul, İzdüşüm, 2000.
- Bazin, Andre: **What is Cinema?**, California, University of California Press, 1972.
- Belge, Murat: **Marksist Estetik**, İstanbul, BFS, 1989.
- Benjamin, Walter: **Brecht’i Anlamak**, 3. bs., İstanbul, Metis, 2007.
- Benjamin, Walter: **Son Bakışta Aşk**, 5. Basım, İstanbul, Metis, 1993.
- Biryıldız, Esra, Çetin Erus, Zeynep: **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, İstanbul, Es, 2007.

- Biryıldız, Esra: **Sinemada Akımlar**, 3. bs., İstanbul, Beta, 2002.
- Bloch, v.d.: **Estetik ve Politika**, Çev. Ünsal Oskay, İstanbul, Alkım, 2006.
- Bonitzer, Pascal: **Bakış ve Ses**, 2. bs., İstanbul, Metis, 2007.
- Bordwell, David;  
Thompson, Kristin: **Film Sanatı**, Ankara, De Ki, s. 2009.
- Brecht, Bertolt: **Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum**, İstanbul, Altın Kitaplar, 1980.
- Brecht, Bertolt: **Sosyalizm İçin Yazılar**, İstanbul, Günebakan, 1977.
- Bulut, Esra: “Kavramsal Bir Mesafe Olarak Uzak”,  
**Yönetmen Sineması: Nuri Bilg Ceylan**, Haz., Ayşe Pay, İstanbul, Küre, 2009, s. 29-42.
- Butler, Andrew M.: **Film Çalışmaları**, İstanbul, Kalkedon, 2011.
- Büker, Seçil, Akbulut, Hasan: **Yumurta: Ruha Yolculuk**, Ankara, Dipnot, 2009.
- Büker, Seçil, Topçu, Y.Gürhan: **Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri**, İstanbul, Kırmızı Kedi, 2010.
- Büker, Seçil: **Film Dili**, İstanbul, Kavram, 1996.

- Büyükçoşan, Mustafa Emin: “Seren Yüce: ‘Mertkan’ın İçinde Ben Varım’ ”, **Hayal Perdesi**, Sayı 19, Kasım-Aralık 2010, s 24-31.
- Carloni, J.C., Filloux, Jean C.: **Eleştiri Kuramları**, İstanbul, Multilingual, 2000.
- Cerrahoğlu, Nilgün: “Temel Sorunumuz Ahlak”, **Milliyet**, 10 Ekim 1999.
- Civan, Celil: “Üçüncü Sayfa: Yenilerek Direnmek”, **Yönetmen Sineması: Zeki Demirkubuz**, Haz., Ayşe Pay, İstanbul, Küre, 2009.
- Civan, Celil: “Bal’ın Katmanları: Zaman, Deneyim ve Şiir”, **Yönetmen Sineması: Semih Kaplanoğlu**, İstanbul, Küre, 2010.
- Coşkun, Esin: **Dünya Sinemasında Akımlar**, Ankara, Phoenix, 2009.
- Coşkun, Esin: **Türk Sinemasında Akım Araştırması**, Ankara, Phoenix, 2009.
- Coşkun, Nezihe: “Yol”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı 6, Sonbahar 1999, s. 55-58.
- Cömert, Bedrettin: “Aristoteles’te Mimesis (Benzetme) Kavramı ve Yansıtma Kuramı Açısından Güncelliği”, **Ulusal Kültür**, Sayı 1, Yıl 1, Ankara, Temmuz 1978, s. 37-48.

- Çalışlar, Aziz: **Gerçekçilik Estetiği**, 1.bs., İstanbul, De, 1986.
- Çavdar, Tevfik: **Türkiye'nin Demokrasi Tarihi: 1839-1950**, 3. bs., Ankara, İmge, 2004.
- Çiçekoğlu, Feride: "Ses ve Zaman: 11'e 10 Kala", **Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler**, İstanbul, Metis, 2012, s. 145-157.
- Daldal, Aslı: **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul, Homer, 2005.
- Daldal, Aslı: "Gerçekçi Geleneğin İzinde Kracauer, "Basit Anlatı" ve Nuri Bilge Ceylan Sineması", **Doğu-Batı Dergisi**, Sayı:25, Kasım-Aralık-Ocak 2003-2004, 15-22.
- Daldal, Aslı: "Toplumsal Gerçekliğe Doğru: 1950'lerin Sinema Ortamı", **Yeni Film**, Sayı 1, Nisan-Haziran 2003, s. 43-51.
- Demirkubuz, Zeki: "Her filmimi büyük bir aşağılanma duygusu içinde çekiyorum.", Sinema Söyleşileri 2005, **Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi**, Panel ve Sunum Yıllığı 2005, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi, 2006.
- Depeli, Gülsüm: "Türk Sinemasının Güneydoğu'ya Bakışı: 1960-1990 Arası Güneydoğu Anadolu Köy Filmlerinde Merkez-Yerel İlişkisi", **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 6**, Haz.,

Deniz Bayraktar, İstanbul, Bağlam Yayıncılık,  
2007, s. 77-93.

Derman, Deniz:

**Türk Film Araştırmalarında Yeni  
Yönelimler 2**, İstanbul, Bağlam, 2001.

Diken, Bülent, Laustsen, B.Carstn:

**Filmlerle Sosyoloji**, İstanbul, Metis, 2010.

Dinçer, Süleyma Murat:

**Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Ankara,  
Doruk, 1996.

Dorsay, Atilla; Coş, Nezi;

Ayça Engin:

“Lütfi Akad’la bir konuşma”, **Yedinci Sanat**,  
Sayı:1, Mart, 1973, s. 18-27.

Eagleton, Terry:

**İdeoloji**, İstanbul, Ayrıntı, 1996.

Er, Fuat:

“Üç Maymun: Cehennemde Bir Fotoğraf”,  
**Yönetmen Sineması: Nuri Bilge Ceylan**, Haz.,  
Ayşe Pay, İstanbul, Küre, 2009.

Esen, Şükran:

**80’ler Türkiye’sinde Sinema**, İstanbul, Beta,  
2000.

Esen Kuyucak, Şükran:

**Türk Sinemasının Kilometre Taşları**,  
İstanbul, Naos, 2002.

Etöz, Zeliha:

“Varoş: bir istila, bir tehdit”, **Birikim Dergisi**,  
Sayı, 132, s. 49-53.

Farago, France:

**Sanat**, Ankara, Doğu Batı, 2006.

- Fischer, Ernst: **Sanatın Gerekliği**, 8. bs., İstanbul, Payel, 1995.
- Genç, Seray: “Kasaba Üçlemesinden İklimler’e”, **Yeni Film**, Sayı 12, Ekim-Aralık 2006, s. 43-55.
- Genç, Seray: “İki Ölüm Arasında Hayat: Bal”, **Yeni Film**, Sayı 20, Haziran-Eylül 2010, s. 27-31.
- Genç, Seray: “Gelecek Uzun Sürer: Diyarbakır Üzerinde Gökyüzü”, **Yeni Film**, Sayı 24, Kasım 2011, s. 4-9.
- Genç, Seray: “Hüseyin Karabey ile Söyleşi: ‘Batıdan Doğuya Gitmek’, **Yeni Film**, Sayı 16, Ekim 2008, s. 20-24.
- Genç, Seray; Güven, Yusuf: “Sonbahar: Ölüm Düşme Peşime Gençtir Daha Benim Yaşım”, **Yeni Film**, Sayı 16, Ekim 2008, s. 4-9.
- Genç, Seray; Güven, Yusuf: “Özcan Alper: ‘Filmim Yakın Tarihin Bir Kaydını Tutsun İstedim’”, **Yeni Film**, Sayı 24, Kasım 2011, s. 14-19.
- Gökberk, Macit: **Felsefe Tarihi**, 8. bs., İstanbul, Remzi, 1996.
- Gökçe, Övgü: “Seksenlerin Türk Sinemasına Bir Bakış: Görünmeyeni Görünür Kılmak”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1**, Haz., Esra Özcan ve Deniz Bayraktar, İstanbul, Bağlam, 2004, s. 247-256.



- Gökçe, Övgü: “İki Farklı Dönemde İki Farklı Anlatı: Üç Tekerlekli Bisiklet ve Masumiyet”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2**, Haz., Deniz Bayraktar, İstanbul, Bağlam, 2001, s. 69-77.
- Göle, Nilüfer: **Melez Desenler**, 4. Basım, İstanbul, Metis, 2011.
- Görücü, Bülent: “Duvar ve ‘Üçüncü Sinema’ ”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı 8, Kış 2001-01, s. 7-13.
- Görücü, Bülent: “Uzak: Mehmet Emin Toprak’ın Anısına”, **Yeni Film**, Sayı 1, Nisan-Haziran 2003, s. 9-13.
- Gürbilek, Nurdan: **Kötü Çocuk Türk**, 2. Basım, Ankara, Metis, 2004.
- Gürbilek, Nurdan: **Vitrinde Yaşamak**, 3. Basım, İstanbul, Metis, 2001.
- Gürsel, Nedim: “Yazın Akımlarının Oluşumunda Toplumsal İdeolojik Yapının Yeri”, **Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi Yazın Akımları Özel Sayısı**, Cilt XLII, Sayı 349-353, 1981, s. 3-18.
- Güven, Yusuf: “Bir Zamanlar Anadolu’da: Bir Cinayetin Anatomisi”, **Yeni Film**, Sayı 24, 2011, s. 20-25.
- Güven, Yusuf: “Çoğunluk: Bir sınıfın Anatomisi”, **Yeni Film**, Sayı 21, Ekim-Aralık 2010, s. 7-10.

- Hançerlioğlu, Orhan: **Felsefe Ansiklopedisi**, C: II, Ankara, 1993, s. 215-217.
- Hauser, Arnold: **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Ankara, Deniz, 2006.
- Indick, William: **Senaryo Yazarları İçin Psikoloji**, İstanbul, +1 Kitap, 2007.
- İçduygu, Ahmet; Ünalın, Turgay: **Türkiye’de İç Göç: Sorunsal Alanları ve Araştırma Yöntemleri**, İstanbul, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1998.
- İlhan, Atilla: **Gerçekçilik Savaşı**, 4. bs., Ankara, Bilgi, 2000.
- Jameson, Fredric: **Marksizm ve Biçim**, 2. bs., İstanbul, Yapı Kredi, 2006.
- Kahraman, Bülent Hasan: **Beyazlar Kirli**, 2. bs., İstanbul, Agora, 2008.
- Karabağ, Çağla: “Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Gerçek(çi)liği”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 9**, Haz., Deniz Bayraktar, Ankara, Bağlam, 2011, s. 17-34.
- Karaşin, Hamdi: “Araflı Yumurta’nın Kasabalısı”, **Yeni Film**, Sayı 15, Mart 2008, s. 19-22.
- Kaplanoğlu, Semih: “Derdim görsel ve işitsel alanda yeni bir yol açmak”, Sinema Söyleşileri 2005, **Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi**

- Söyleşi**, Panel ve Sunum Yıllığı 2005, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi, 2006.
- Kataoğlu, Murat: **Çağdaş Türkiye Tarihi 1908-1980**, Haz., Sina Akşin, 10. bs., İstanbul, Cem, 2008.
- Keyder, Çağlar: **İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında**, 2. bs., İstanbul, Metis, 2006.
- Kızıldemir, Güldal: “Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Kasaba’lı Anlam Avcısı”, **Radikal Gazetesi**, 21 Aralık 1997.
- Koçak, Cemil: **Çağdaş Türkiye Tarihi 1908-1980**, Haz: Sina Akşin, 10. bs., İstanbul, Cem, 2008.
- Kongar, Emre: **Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği**, 8. bs., İstanbul, Remzi, 2000.
- Kracauer, Siegfried: **Theory Of Film**, United Kingdom, Princeton University Press, 1997.
- Lucaks, Georg: **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, Çev. Cevat Çapan, 5. bs., Payel, 2000.
- Lukacs, Georg: **Avrupa Gerçekçiliği**, 2. bs., İstanbul, Payel, 1987.
- M. Lotman, Yuniy: **Sinema Estetiğinin Sorunları**, Ankara, Öteki, 1999.
- McBean, James Roy: **Sinema ve Devrim**, İstanbul, Kabalcı, 2006.

- Makal, Oğuz: **Sinemada Yedinci Adam**, 2. bs., İzmir, Ege, 1994.
- Micha, Rene: “Lukacs’ın Estetiğinde Sinema”, **Felsefe Yazıları**, Yazko Felsefe Yazıları Dizisi 6, İstanbul, 1983, s. 76-79.
- Mitry, Jean: **Sinema Estetiği ve Psikolojisi**, Çev. Oğuz Adanır, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, 1989.
- Monaco, James: **Bir Film Nasıl Okunur?**, 11. bs., İstanbul, Oğlak, 2001.
- Moran, Berna: **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 18. bs., İstanbul, İletişim, 2008.
- Moran, Berna: **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2**, 4. bs., İstanbul, İletişim, 1996.
- Oktay, Ahmet: **Türkiye’de Popüler Kültür**, 5. bs., İstanbul, Tekin, 1993.
- Onaran, Alim Şerif: **Lütfi Ömer Akad’ın Sineması**, Ankara, Altın Portakal Kültür ve Sanat Vakfı, 2001.
- Onaran, Alim Şerif: **Türk Sineması – I**, 2. bs., Ankara: Kitle, 1999.
- Oskay, Ünsal: “‘Kahraman’ ve ‘Tragedya’ Açısından Lukacs, Brecht ve Benjamin”, **Yazko Çeviri**, Cilt III, Sayı 18, 1984, s. 93-101.

- Ökten H., Kaan: **Aristoteles**, İstanbul, Say, 2007.
- Öncü, Ayşe: “İstanbulcular ve Ötekiler”, **İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında**, Haz., Çağlar Keyder, 2. bs., İstanbul, Metis, 2006, s. 117-144.
- Örs, H. Birsen (Der.): **19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler**, 3. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2009.
- Özbudun, Sibel: **Kültür Halleri**, Ankara, Ütopya, 2003.
- Özdemir, Emin: “Gerçekçilik Üzerine Yargılar”, **Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi Yazın Akımları Özel Sayısı**, Cilt XLII, Sayı 349-353, 1981, s. 97-119.
- Özgüç Agah: **Türlerle Türk Sineması**, İstanbul, Dünya Kitapları, 2005.
- Özön, Nijat: **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, 1. Cilt, Ankara, Kitle, 1995.
- Öztürk, S. Ruken: “Zeki Demirkubuz Sineması”, **Biyografya Türk Sinemasında Yönetmenler 6**, İstanbul, Bağlam, 2006.
- Özyılmaz, Özge: “İçine Düşülen Zaman, Bizi Kuşatan Mekan: Kasaba’dan Mayıs Sıkıntısı’na Seyirci İçin Bırakılmış Zaman ve Mekan Boşlukları”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 6**,

- Haz., Deniz Bayraktar, İstanbul, Bağlam, 2007, s. 129-135.
- Parkan, Mutlu: **Brecht Estetiği ve Sinema**, Ankara, Dost, 1983.
- Pay, Ayşe (Haz.): **Yönetmen Sineması Derviş Zaim**, İstanbul, Küre, 2010.
- Pay, Ayşe (Haz.): **Yönetmen Sineması Nuri Bilge Ceylan**, İstanbul, Küre, 2010.
- Pay, Ayşe (Haz.): **Yönetmen Sineması Semih Kaplanoğlu**, İstanbul, Küre, 2010.
- Pay, Ayşe (Haz.): **Yönetmen Sineması Zeki Demirkubuz**, İstanbul, Küre, 2010.
- Pezzella, Mario: **Sinemada Estetik**, Ankara, Dost Kitabevi, 2006.
- Pezzella, Mario: **Sinemada Estetik**, Ankara, Dost, 2001.
- Plehanov, Georgi, Freville, Jean: **Sosyalist Gözle Sanat ve Toplum**, 3. bs., İstanbul, May, 1974.
- Ragon, Michel: **Modern Sanat**, İstanbul, Hayalbaz, 2009.
- Refiğ, Halit: “Sinemamızın Büyük Ustası Lütfi Akad’a Özel Bir Yaklaşım”, **Biyografya 6 Türk Sinemasında Yönetmenler**, İstanbul, Bağlam, 2006, s. 13-19.

- Rotha, Paul: **Belgesel Sinema**, İstanbul, İzdüşüm , 2000.
- Saydam, Barış: “Soyutlamalar Aracılığıyla Bir Dil Yaratma Çabası: Süt”, **Yönetmen Sineması: Semih Kaplanoğlu**, Haz., Ayşe Pay, İstanbul, Küre, 2010.
- Sayıcı, Fırat, Can Aytekin,  
Uğurlu, Faruk: “1990 Sonrası Türk Sinemasında Gerçekçilik”, **18. Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali Uluslararası Altın Koza Sinema Kongresi**, 17-25 Eylül, 2011, s. 219-225
- Sayın, Aylin: “Üç Film Yusuf”, **Yeni Film**, Sayı 16, Ekim 2008, s. 38-46.
- Schnitzer, L. J., Martin, Marcel: **Devrim Sineması**, İstanbul, Agora , 2003.
- Scognamillo, Giovanni: **Türk Sinema Tarihi**, 2. bs., İstanbul, Kabalcı, 2003.
- Serim, Eren: “Toplumcu Edebiyatın Sinemaya Etkisi”, **Yeni Film**, Sayı ?, Temmuz-Eylül 2004, s. 53-61.
- Suçkov, Boris: **Gerçekçiliğin Tarihi**, İstanbul, Doruk, 2009.
- Suner, Asuman: **Hayalet Ev**, İstanbul, Metis, 2006.
- Süalp Akbal, Tül, Kambur Ayla,  
Algan, Necla: **Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası**, Ankara, De Ki, 2008.

- Süalp Akbal, Tül: **Zaman Mekan Kuram ve Sinema**, İstanbul, Bağlam, 2004.
- Şasa, Ayşe, Kabil, İhsan: **Düş, Gerçeklik ve Sinema**, İstanbul, İz, 1997.
- Taylan, Cem: “Georg Lukacs’ın Gerçekçiliği”, **Yazko Felsefe Yazıları**, Sayı 6, İstanbul, 1983, s. 55-73.
- Timur, Taner: **Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**, İstanbul, Afa, 1991.
- Timur, Taner: **Türk Dervrimi ve Sonrası**, 4. bs., Ankara, İmge, 1997.
- Tonguç, Engin: **Devrim Açısından Köy Enstitüleri ve Tonguç**, Ant, Ankara, 1970.
- Topçu Doğan, Aslıhan: **Derviş Zaim Sineması**, Ankara, De Ki, 2010.
- Tunalı, Dilek: “Kloströfobik Çoğunluk ‘Ters Yüz Edilmiş Bir Politik Açılımdan, Gündelik Yaşam Pratiklerindeki Açmazlara Dair ‘Çoğunluk’ Filmi Üzerinden Bir Okuma Denemesi’”, **Uluslararası Altın Koza Sinema Kongresi**, 18. Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali, 17-25 Eylül, s. 178-184.
- Tunalı, İsmail: **Estetik**, 4. bs., İstanbul, Remzi, 1996.



- Turan, Hilal: “Nuri Bilge Ceylan’ın Taşrası”, **Yönetmen Sineması Nuri Bilge Ceylan**, Haz., Ayşe Pay, İstanbul, Küre, 2009.
- Turani, Adnan: **Çağdaş Sanat Felsefesi**, 4. bs., İstanbul, Remzi, 2003.
- Türk, İbrahim: **Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**, İstanbul, Kabalcı, 2001.
- Türkdoğan, Orhan: **Türk Toplum Yapısı**, İstanbul, Çamlıca, 2003.
- Vincenti, Giorgio: **Sinemanın Yüzyılı**, İstanbul, Evrensel, 2009.
- Williams, Raymond: **Anahtar Sözcükler**, 4. bs., İstanbul, İletişim, 2011.
- Williams, Raymond: **Kültür**, Ankara, İmge, 1993.
- Williams, Raymond: **Marksizm ve Edebiyat**, İstanbul, Adam, 1990.
- Yaren, Özgür: “Marksist Estetik ve Sinema: Erken Tartışmalar”, **Alternatif Politika**, Cilt II, Sayı 2, Ekim 2010, s. 106-125.
- Yasdıman, Hakkı Şad: “Yılan, Havva, Adem Arasında Geçen Olaylara İslam ve Yahudiliğin Bakışı”, **DEÜİFD**, XXXIV/2011, ss. 9-35. (Çevrimiçi)  
<http://web.deu.edu.tr/ilahiyat/ojs/index.php/journal/article/view/81/78>, 28.11.2012.

- Yetişken, Hülya: “G, Lukacs’ta Sanatçının Yaratıcı Etkinliğinde Öznellik ve Nesnellik Sorunu”, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt XVI, Sayı 1, s. 181-187.
- Yılmaz, Doğan: “Türk Sinemasında Taşraya Dönüş”, **Yeni Film**, Sayı 16 / Ekim 2008, s. 32-37.
- Yılmaz, Doğan: “11’e 10 Kala Modası Geçmiş Bir Adam: Mithat Bey”, **Yeni Film**, Sayı 18, Ekim-Aralık 2009, s. 18-21.
- Yücel, Fırat (Ed.): **Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan**, İstanbul, Çitlenbik, 2009.
- Ziss, Avner: **Estetik**, İstanbul, Hayalbaz Kitap, 2009.
- Zizek, Slavoj: **Yamuk Bakmak**, 3. bs., İstanbul: Metis, 2008.
- Biyografya, Türk Sinemasında Yönetmenler 6**, İstanbul, Bağlam, 2006.
- Sinemayı Sanat Yapanlar**, TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı, Aralık 1999
- “Gerçek Sinema”, Sayı 1, Ekim 1973.
- “Özcan Alper ile Söyleşi: ‘Önce Sokağını Anlat Der Çehov’ ”, **Yeni Film**, Sayı 16, Ekim 2008, s. 13 s. 10-16

“Panel: Türk Sineması Nereye?” (2010, Ocak-Şubat). **Hayal Perdesi**, s. 60-67.

## ÖZGEÇMİŞ

**Adı Soyadı:** PELİN ERDAL AYTEKİN

**Doğum Tarihi:** 01.01.1980

### EĞİTİM BİLGİLERİ:

**Öğrenim Durumu:** DOKTORA

Derece	Alan	Üniversite	Yıl
Lisans	Sosyal Antropoloji	İstanbul Üniversitesi	2004
Lisansüstü	İletişim Bilimleri	Marmara Üniversitesi	2008
Doktora	Radyo-TV Sinema	İstanbul Üniversitesi	2013

#### **Yüksek Lisans Tez Başlığı (özeti ekte) ve Tez Danışman(lar)ı:**

Tez Başlığı: *“1990’lı Yıllardan Günümüze Türk Sinemasında Etnik Kimlik Kavramı”*, Marmara Üniversitesi, 2008

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Esra Biryıldız

#### **Lisans Bitirme Projesi Başlığı ve Danışman(lar)ı:**

Proje Başlığı: *“Üğümce Köyünün Sosyo-Kültürel ve Ekonomik Yapısı”*, İstanbul Üniversitesi, 2004

Proje Danışmanı: Prof. Dr. Yüksel Kırımlı

#### **Proje:**

Görsel Antropoloji ve Belgeleme Çalışması: *“Yunanistan’da Yorgan Yapımı”*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Antropoloji Bölümü, 2001

#### **Diğer Araştırma Konuları:**

*“Türk Yerli Dizilerinde Kadın Kimliğinin Konumlandırılışı Üzerine Bir Örnek; ‘Yaprak Dökümü’ Dizisi”*, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV Sinema Bölümü, 2009

*“Yayıncılıkta; Kablolü TV ve Uydu Yayıncılığından, Dijital (Sayısal) Yayıncılığa Teknik Gelişmeler ve Toplumsal Yansımaları”* İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV Sinema Bölümü, 2009

*“Bir Üçüncü Dünya Sineması: Şili Darbesinden Şili Sinemasına”*, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV Sinema Bölümü, 2009 / *PATİKA* Kültür, Sanat Dergisi

*“Büyü, Sihir ve Doğaüstü Güçleri Konu Alan Dizilerin Çocuk İzleyiciler Üzerindeki Etkileri”*, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV Sinema Bölümü, 2008

*“Büyük Adam Küçük Aşk ve Babam Askerde Filmleri ile Handan İpekçi Sineması”*, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV Sinema Bölümü, 2008

*“12 Eylül Darbesi ve Sonrasında Radyo-TV Yayıncılığı”*, Marmara Üniversitesi, 2007

*“Fatih Akın Sineması”*, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Bilimleri Bölümü, 2006

*Sözlü Tarih Çalışması: “Tarih 12 Eylül 1980”*, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Bilimleri Bölümü, 2005

#### **Görevler:**

<b>Görev/Unvan</b>	<b>Görev Yeri</b>	<b>Yıl</b>
Öğrenci Asistanlığı	İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi	2001-2002
Reklam ve Tanıtım Sorumlusu	Beta Yayıncılık	2008-2008
Araştırma Görevlisi	Beykent Üniversitesi	2009-2010
Öğretim Görevlisi	Beykent Üniversitesi	2010-Devam

#### **Diğer Eğitim Bilgileri:**

1995/1998 – Ataköy Cumhuriyet Lisesi

1991/1994 – Özel Uğur Koleji

1990/1991 – Özel Uğur Koleji İngilizce Hazırlık

#### **İletişim Bilgileri:**

Cep telefon no: (535) 535 850 96 04

Ev telefon no: (212) 663 34 04

E-Posta Adresi: pelinerdala@hotmail.com