

**T.C.**  
**FIRAT ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**RADYO-TV-SİNEMA ANABİLİM DALI**

**TÜRK SİNEMASINDA ANLATI-KURGU İLİŞKİSİ:**  
**9 VE YAZI-TURA FİLMLEİNİN ANLATI-KURGU İLİŞKİSİ**  
**AÇISINDAN İNCELENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMANI**  
**Yrd. Doç. Dr. Mustafa YAĞBASAN**

**HAZIRLAYAN**  
**C.Sinan ALTUNDAĞ**

**ELAZIĞ 2006**

T.C.

FIRAT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO-TV-SİNEMA ANA BİLİM DALI

**TÜRK SİNEMASINDA ANLATI-KURGU İLİŞKİSİ:**

**9 VE YAZI-TURA FİMLERİNİN ANLATI-KURGU İLİŞKİSİ**

**AÇISINDAN İNCELENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

Bu tez / / tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

**Danışman**

Yrd. Doç. Dr.  
Mustafa YAĞBASAN

**Üye**

Doç. Dr.  
Mehmet AYGÜN

**Üye**

Yrd. Doç. Dr.  
Nesrin KULA DEMİR

**Bu tezin kabulü, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun ..... / ..... / ..... tarih**

**ve ..... sayılı kararıyla onaylanmıştır.**

## Özet

Yüksek Lisans Tezi

Türk Sinemasında Anlatı-Kurgu İlişkisi: 9 ve *Yazı-Tura* Filmlerinin  
Anlatı-Kurgu İlişkisi Açısından İncelenmesi

C.Sinan ALTUNDAĞ

Fırat Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Radyo-TV-Sinema Anabilim Dalı

2006; Sayfa: VIII + 110

1896 yılında Lumiere Kardeşler tarafından Grand Café’de yapılan ilk film gösteriminden bugüne geçen süreçte sinema, hem endüstriyel boyutuyla hem de sanatsal boyutuyla 20. yy’ın en önemli kitle kültürel formlarından biri olmuştur.

İlk yıllarda kısa basit olayları perdeye aktaran sinema, 1914 yılında Griffith tarafından gerçekleştirilen *Bir Ulusun Doğuşu* filmiyle uzun metrajlı bir film, sinemanın bir anlatı aracı olabileceğini de göstermiştir. Griffith’in öncülüğünü ettiği klasik film anlatısı, çağdaş popüler sinemada da halen varlığını korumaktadır.

1920’lerde Eisenstein tarafından ortaya atılan “çatışmalı montaj” kuramı, klasik anlatının kalıplarını kırarak montajın sınırlarını zorlamıştır.

İkinci Dünya Savaşı sonrası film kuramcılarında Bazin ise her iki yaklaşıma da karşı çıkarak, sinemada kurgunun uzamsal gerçeği bozmadan kullanılması gerektiğini savunmuştur.

Bu çalışmada, Türk sinemasında geçmişten bugüne, kurgunun filmsel anlatıyı oluşturmada oynadığı rol, Griffith, Eisenstein ve Bazin tarafından temsil edilen üç ayrı yaklaşıma göre incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda Türk sinemasında kurgunun, ağırlıklı olarak klasik film anlatısına ve Bazin’in gerçekçi kuramına uygun bir biçimde kullanıldığı görülmüş, 2000 yılından sonra çekilen 9 ve *Yazı-Tura* filmlerinde ise kurgunun anlatıyı oluşturmada üstlendiği rolün, daha önceki Türk filmlerinden farklı olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar kelimeler: Sinema, Türk Sineması, Film Anlatısı, Kurgu, Montaj

## Summary

### Masters Thesis

#### Narrative-Editing Relation in Turkish Cinema: Study of *9* and *Toss-Up* In Framework of Narrative-Editing Relation

C.Sinan ALTUNDAĞ

University of Firat  
Institute of Social Sciences  
And Postgraduate Study in Radio-TV-Cinema

2006; Pages: VIII + 110

From the beginning in 1896, when the first film projection was made by Lumiere Brothers in Grand Café, cinema has been one of the most important cultural forms in the 20<sup>th</sup> Century regarding its industrial and artistic dimensions.

In the first years of cinema, short films have been made which only show short simple events. In 1914, one of Griffith's feature films *Birth of a Nation* proved that cinema can be a narrative art. The classical film narration that Griffith brings to the cinema is still being used in contemporary popular films.

Eisenstein forced that classical film narration model with his "montage" theory in 1920's.

One of the post-2<sup>nd</sup> World War theorists, Bazin, opposed both Griffith's and Eisenstein's approaches and claimed that montage or classical editing must be used without disturbing the spatial reality.

In this study, the role of editing during forming the narrative in Turkish cinema is studied in historical perspective according to three different approaches represented by Griffith, Bazin and Eisenstein. It is seen that editing usage fits to the classical narration model and Bazin's realistic approach in Turkish cinema as general.

In the last part of the study, *9* and *Toss-Up*, two independent films that have been shot after 2000 in Turkey are studied and it is concluded that in these films, editing takes a different role than in the previous Turkish films on forming the narrative.

**Keywords:** Motion Pictures, Turkish Cinema, Film Narrative, Editing, Montage

## İÇİNDEKİLER

TABLO VE ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vii
ÖNSÖZ.....	viii
GİRİŞ .....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM ANLATI KAVRAMI, GELENEKSEL FİLM ANLATISI, KURAM VE UYGULAMALAR

1. David Wark Griffith ve Geleneksel Film Anlatısının Ortaya Çıkışı.....	5
2. Anlatı ve Geleneksel Film Anlatısı .....	10
2.1. Anlatı Kavramı .....	10
2.2. Geleneksel Film Anlatısı .....	11
2.2.1. Geleneksel Film Anlatısında Zaman Kullanımı .....	12
2.2.2. Geleneksel Film Anlatısı ve Kurgu İlişkisi.....	13
3. Sovyet Montaj Kuramcıları ve Eisenstein.....	14
3.1. Kuleshov, Pudovkin ve Vertov .....	15
3.2. Eisenstein ve Çatışmacı Montaj Kuramı .....	17
3.2.1. Eisenstein'in Kuramında Montaj Türleri .....	19
4. Sinemada Gerçekçi Yaklaşım ve Bazın.....	22

### İKİNCİ BÖLÜM TÜRK SİNEMASINA TARİHSEL BİR BAKIŞ VE TÜRK SİNEMASINDA ANLATI-KURGU İLİŞKİSİ

1. Türk Sinemasına Tarihsel Bir Bakış.....	29
1.1 İlk Yıllar ve Tiyatrocular Dönemi .....	29
1.2. Geçiş Dönemi .....	30
1.3. Sinemacılar Dönemi.....	31
1.4. 1970 Sonrası Türk Sineması.....	46
1.5. 1980 Sonrası Türk Sineması.....	58
1.6. 1990 Sonrası Türk Sineması.....	63
2. Türk Sinemasında Anlatı-Kurgu İlişkisi .....	69

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**  
**9 VE YAZI-TURA FİMLERİNİN ANLATI-KURGU İLİŞKİSİ**  
**AÇISINDAN İNCELENMESİ**

<b>1. “9” (Dokuz)</b> .....	<b>76</b>
1.1. Filmin Künyesi.....	76
1.2. Yönetmenin Filmografisi.....	76
1.3. Filmin Konusu .....	77
1.4. Olaylar Dizisi .....	77
<b>2. Yazı-Tura</b> .....	<b>86</b>
2.1. Filmin Künyesi.....	86
2.2. Yönetmenin Filmografisi.....	90
2.3. Filmin Konusu .....	87
2.4. Olaylar Dizisi .....	87
<b>3. “9” (Dokuz) ve Yazı-Tura Filmlerinde Anlatı-Kurgu İlişkisi</b> .....	<b>91</b>
3.1. Zamansal Sıralama .....	92
3.2. Devamlılık .....	94
3.3. Neden – Sonuç İlişkilerinin Kuruluşu.....	95
3.4. Denge Unsuru.....	96
3.5. Kurgunun Anlatının Şekillenmesinde Oynadığı Rol .....	97
<b>SONUÇ</b> .....	<b>100</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>104</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b>	

**TABLO VE ŞEKİLLER LİSTESİ**

<b>Şekil 1.</b> Klasik Anlatı Şeması .....	<b>12</b>
<b>Şekil 2.</b> 9 Filmindeki Temel Olayların Gerçek Zamanda ve Film Anlatısındaki Sıralaması .....	<b>93</b>
<b>Şekil 3.</b> <i>Yazı-Tura</i> Filminin Anlatı Yapısı .....	<b>94</b>

## ÖNSÖZ

Yirminci yüzyılın en önemli kitle iletişim araçlarından biri haline gelen sinema, ilk toplu gösterimin yapıldığı günden bugüne teknolojinin de gelişmesiyle birlikte inanılmaz bir hızla gelişmiştir. Özellikle de erken dönemde kurgunun olanaklarının fark edilmesinin ve daha sonradan Sovyet kuramcılar tarafından bu önemli sinematografik aracın kuramsal boyutta da ele alınmasının, sinemanın kendi özgün biçimini kurma yolunda atılan önemli bir adım olduğu söylenebilir.

Türk sineması ile ilgili yapılan çalışmalarda, kurgu ile ilgili çalışmaların az sayıda ve geri planda olduğu göze çarpmaktadır. Beni, "Türk Sinemasında Anlatı-Kurgu İlişkisi: 9 ve Yazı-Tura Filmlerinin Anlatı-Kurgu İlişkisi Açısından İncelenmesi" isimli bu çalışmaya yönelten de bu çalışmaların azlığı oldu. Çalışmamda, bu önemli sinematografik aracın Türk sinemasında geçmiş dönemlerde nasıl kullanıldığını, film anlatısını biçimlendirmede nasıl bir rol oynadığını ortaya koymaya ve kurguyu kendinden önceki filmlerden daha farklı bir biçimde kullandığını düşündüğüm 9 (*Ümit Ünal, 2001*) ve Yazı-Tura (*Uğur Yücel, 2004*) isimli filmleri anlatı-kurgu ilişkisi açısından incelemeye çalıştım. Bu tezin gerçekleştirilmesindeki desteklerinden ve katkılarından dolayı, başta değerli danışmanım Yrd. Doç. Dr. Mustafa YAĞBASAN olmak üzere tüm hocalarıma ve çalışma arkadaşlarıma teşekkürü bir borç bilirim. Çalışmamı, desteklerini benden hiçbir zaman esirgemeyen anneme ve babama ithaf ediyorum.



## GİRİŞ

Yirminci yüzyıl görsel-işitsel kitle iletişim araçlarının dünya üzerinde hızla yayıldığı, yeni teknolojilerin baş döndürücü bir hızla günlük hayatı kapladığı, insanların içinde yaşadıkları dünyayla kurdukları ilişki biçimini kökten değiştiren bir çağ olmuştur. Yüzyılın en önemli kitle iletişim araçlarından biri olan sinema hem popülerliği sebebiyle hem de bazı filmlerin taşıdığı “sanatsal değer” nedeniyle ortaya çıkışından bir süre sonra akademik ilgiye konu olmuştur. Literatürde sinemaya yaklaşımlarda, sinemayı ele alış biçimlerinde geniş bir çeşitlilik olduğu görülmektedir. İlk kuramcılar, sinemanın gerçekliği kaydetme gücü karşısında büyük bir heyecan duymuşlar ve temel argümanlarını sinemanın gerçeklikle ilişkisi ve sinemanın önceki sanatlarla ilişkisi konuları etrafında geliştirmişlerdir. 1950’lerde bazı yönetmenlerin diğer sanatlardaki gibi “eşsizlik, benzersizlik” kıstasına uyan filmler gerçekleştirmesiyle sinemanın kendi kuramsal dayanağı olan sanatsal bir yaklaşımla da ele alınabilmesi mümkün olmuştur. 1960’lardan önce sanatsal değer taşımadığı gerekçesiyle hakkında çalışma yapılmaya değer bulunmayan ticari tür filmlerinin, 1960’larda Batı literatüründe yükselen yapısalcılığın etkisiyle akademik metinlere konu olmaya başladığı görülür. 70’lerden sonra ağırlık kazanan Feminist Çalışmalar, Post-yapısalcılık ve Kültürel Çalışmalar ise sinemanın ideolojik işlevinin ne olduğu, bu etkiyi nasıl doğurduğu konularına yoğunlaşmıştır. Bu yaklaşımların her biri cevap aradıkları sorularla ve sinemayı ele alırken kullandıkları yöntemlerle farklılaşmaktadırlar. Ancak her yaklaşımın üzerinde uzlaştığı noktalardan biri; sinemanın temelde bir öykü anlatıcısı olduğu, bir anlatıya dayandığıdır. Dolayısıyla Türk sineması üzerine yapılan bu çalışmada, film öncelikle bir anlatı olarak ele alınmıştır. Popüler film anlatısının kendi özgün yapısını bulmasında uygulamaya yönelik çalışmalarıyla kendinden sonra gelenler üzerinde en etkili olan isim şüphesiz David W. Griffith’dir. Bu yüzden çalışmanın ilk bölümünde Griffith’in uygulamaları, klasik film anlatısını kuran ve iyi bir şekilde temsil eden örnek olarak incelenmiştir.

Sinema; binlerce yıldır anlatılan öykülerin, masalların, efsanelerin, sahnelenen tiyatro oyunlarının, yazılı kültüre geçilmesiyle oluşan romanların,

hikâyelerin aktardığı anlatılardan süzülenleri yirminci yüzyılın teknolojik imkânlarıyla birleştirerek, kendi aracının özellikleriyle yoğurarak ve üzerine yeni öğeler ekleyerek oluşturduğu özgün anlatısını, muazzam bir sirkülasyonun içine sokmuştur. Sinemanın diğer anlatı araçlarından farkları üzerine yirminci yüzyılın başından beri düşünülmektedir. Bu konudaki en gelişkin düşünceler ve değerini günümüzde de koruyan eserler, kurgunun sinemadaki başat rolünü ortaya çıkaran çalışmalar gerçekleştiren Sovyet Montaj Kuramcılar'ından gelmiştir. Gerek uygulamaya yönelik çalışmalarıyla, gerekse günümüzde bile sinema okullarında öğretilmeye devam eden kuramsal çalışmalarıyla bu kuramcılar, filmde anlamı oluşturan en temel işlemin kurgu olduğunu öne sürmüşlerdir. Çalışmanın ilk bölümünde düşüncelerine yer verilen ikinci isim, Sovyet Kuramcılarının en önemli temsilcisi Sergei M. Eisenstein olmuştur.

Sinemanın en ayırt edici yanının kurgu değil de gerçekliği kaydetme kapasitesi olduğuna inanan, dolayısıyla anlamı oluşturmadaki temel gücü kurguya değil mizansene veren Bazin ilk bölümde düşüncelerine yer verilecek son kuramcıdır. Bazin geliştirdiği düşüncelerle hem popüler filmlerin dışında kalan ama insanları etkileme gücü popüler sinemanın ürünlerinden hiç de geri kalmayan İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi akımları ele almada uygun kuramsal zemini hazırlamış hem de sinemanın sanatsal yönünü göz ardı etmeyen dikkat çekici argümanlar öne sürmüştür. Onun düşüncelerine, literatürde Griffith ve Eisenstein'ın dışında kalan yaklaşımların en dikkate değer örneği olması sebebiyle ve klasik anlatıyı Eisenstein'ın tam tersi bir yöntemle bozması sebebiyle yer verilmiştir.

Türk sineması üzerine yapılacak bu çalışmada anlatı-kurgu ilişkisi üzerine yoğunlaşılmasının sebebi ülkemizde kurgu hakkında yapılmış çalışmaların azlığından kaynaklanmaktadır. Üstelik ülkemizde sinema en gelişmiş düzeye ulaştığı 60'lı yıllarda bile finans sorunlarını tam anlamıyla aşamadığı için, dekor, kostüm gibi maliyeti yüksek öğeler sadece büyük yönetmenler için özgürce ulaşılabilir anlam yaratma olanakları olarak var olmuş, çoğunluğu oluşturan orta ve küçük bütçeli yapımlar bu olanaklardan faydalanamamışlardır. Oysa kurgu, dünya sinema tarihinde var olan az sayıda istisna dışında (*İp / Rope, 1948, Alfred Hitchcock* ve *Rus Hazinesi / Russian Ark, 2002, Alexander Sokurov*) bütçeye bağlı olmaksızın her filmde karşımıza çıkan sinematografik bir öğe

olmaktadır. Kurgu ögesine yoğunlaşılmasının bir sebebi de bu durumdan kaynaklanmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde Türk sinema tarihi tarihsel bir perspektifle incelenecek ve anlatı-kurgu ilişkisi açısından değerlendirilecektir. Bu değerlendirme ilk bölümdeki kuramsal çerçeve gereğince Griffith, Eisenstein ve Bazin'in temsilcileri olduğu üç temel yaklaşım üzerinden gerçekleştirilecektir. Türk sinemasında kurgunun anlatıyı oluşturmada ne derece başat olduğu, çeşitli dönemlerde ortaya çıkan özgün uygulamaların var olup var olmadığı, varsa bunların sinema tarihinde öne çıkan yaklaşımlardan hangisine daha yakın olduğu saptanmaya çalışılacaktır. Dolayısıyla çalışmanın ikinci bölümü betimleyici bir yaklaşımla gerçekleştirilecektir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde 2000 yılından sonra çekilmiş olan iki Türk filmi; *9 (2001, Ümit Ünal)* ve *Yazı-Tura (2004, Uğur Yücel)* filmleri, anlatı-kurgu ilişkisi açısından değerlendirilecektir. Popüler ticari sinema öncelikli olarak gişe gelirinin film maliyetinden daha yüksek olması amacıyla yapıldığından, genel olarak izleyici beğenilerini dikkate alma ve beğenilmiş olan formülleri yeniden uygulama yoluna gitmektedir. Bu nedenle popüler uyaşımalar (*convention*), ticari sinemada kolay kolay kırılmamaktadır. Oysa bağımsız yapımlar, yönetmenleri yeni sinemasal anlatım teknikleri geliştirebilme konusunda daha özgür kıldığından, bu filmlerde klasik anlatının kalıplarının farklı sinematografik araçlar vasıtasıyla kırıldığı görülmektedir. Seçilen iki filmin de düşük bütçeli bağımsız yapımlar olması, inceleme için örneklem olarak seçilmesinin en temel nedenini oluşturmaktadır. Üçüncü bölümde yapılacak olan değerlendirme, her iki filmde anlatıların nasıl yapılandırıldığını ve kurgunun bu anlatıların şekillenmesinde ne derece rol oynadığını ortaya çıkarmaya yönelik olacaktır. Çalışmanın temel savı, her iki filmin de popüler klasik anlatıyı kıran filmler olduğu ve bunu da kurgu yoluyla yaptıkları yönündedir.

# BİRİNCİ BÖLÜM

## ANLATI KAVRAMI, GELENEKSEL FİLM ANLATISI, KURAM VE UYGULAMALAR

Sinema, 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıktığında, ağırlıklı olarak bir alt sınıf eğlencesi olarak görülmüş fakat ortaya çıkışını takip eden 25–30 yıl içinde çok ciddi sayıda insana ulaşabilen, kitlesel bir öykü anlatım aracı haline gelmiştir. Kendinden önce var olan sanatlarla ilişkisini kaybetmeden yoluna devam eden sinemanın, bugün var olan sanatlar içerisinde en kitlesel sanat dalı olduğunu söylemek yanlış görünmemektedir.

İlk yıllarında, günlük hayattan kesitler sunan kısa filmlerle izleyici karşısına çıkan sinema, 20. yüzyılın ilk yıllarında, özellikle George Meliés'in 1902 yılında yaptığı ve bir Jules Vernes klasiği olan *Aya Seyahat / Le Voyage Dans La Lune* uyarlamasıyla ve ardından Edwin S. Porter'ın 1903 yılında yapmış olduğu *Büyük Tren Soygunu / The Great Train Robbery* filmleriyle öykü anlatabileceğini de kanıtlamış gibidir. İlk yıllarda sinematografla kaydedilen filmler haber filmleri ve öyküsüz kısa filmlerle sınırlı kaldığı için, sinema başlangıçta gerçekliğin yeniden üretimi olarak görülmüştür. Oysa bu filmler, sinemanın sadece var olanı göstermekten ibaret olmadığını, bu yeni aracın anlatı oluşturmak, bir başka deyişle öykü anlatmak amacıyla da kullanılabileceğini kanıtlamaktadır.

Sinemada öykü anlatmayı uzun metrajlı bir filmde deneyen ilk yönetmen ise David Wark Griffith olmuştur. 1915 yılında Thomas F. Dixon Jr.'ın *The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan* isimli romanının senaryolaştırılıp Griffith tarafından *Bir Ulusun Doğuşu / The Birth of a Nation* adıyla filmleştirilmesinden sonra, sinemanın aynı zamanda "kitlesel" bir öykü anlatım aracı olabileceği de görülmüştür. Film, yaklaşık yüz bin dolarlık bir maliyete sahipken, elde ettiği gelir maliyetin yaklaşık yirmi katıdır.

Filmin elde ettiği kâr, sinemanın aynı zamanda güçlü bir endüstriyel üretim potansiyeline de sahip olduğu fikrini ortaya çıkarmıştır. Böylece Amerikan sineması, hızlı bir endüstrileşme sürecine girmiş ve kan kaybetmeye başlayan Avrupa Sineması karşısında günümüze dek sürecek olan egemen konumuna kavuşmuştur. Hollywood, bu süreçte diğer ülke sinemalarından çok daha fazla

sayıda film üretmiş ve kurduğu uluslararası dağıtım ağları sayesinde diğer ülke sinemalarının iç pazarlarında da egemen konuma geçmiştir. Hollywood sinemasının bu egemen konumuna karşı diğer ülkeler, kendi ulusal sinemalarını korumak amaçlı önlemler almaya çalışmış olsalar da, bu çabaların Hollywood'un dünya sineması üzerindeki egemen konumunu bozmaya yetmediği görülmektedir. Böylece Hollywood, ticari veya popüler sinemanın öncülüğünü yapmıştır. Bu nedenle, popüler sinemanın babası olarak da isimlendirilen David Wark Griffith, klasik film anlatısının ilk temsilcisi olması bakımından önem arz etmektedir.

### **1. David Wark Griffith ve Geleneksel Film Anlatısının Ortaya Çıkışı**

David Wark Griffith, Hollywood Sineması kavramının ve stüdyo sisteminin ortaya çıkmasının en büyük aktörlerinden birisi olarak sinema tarihinde yerini almıştır. Elbette Griffith'in sinemaya kattığı tek şey bu değildir. Sinemanın, bir anlatı aracı olarak kullanılabileceğini gören ve kuramsal boyutta olmasa da uygulamalı olarak yeni teknik arayışlarına giren Griffith, günümüz sinemasında dahi kullanılan birçok tekniğin ilk uygulayıcılarından olmuştur.

Griffith'in sinemaya kattığı önemli bir unsur, çekim ölçeklerinin<sup>1</sup> dramatik kullanımınıdır. Griffith'ten önce de Meliés ve Porter tarafından çeşitli çekim ölçekleri kullanılmış, fakat bunlar bir anlam yaratmaktan ziyade, izleyiciyi şaşırtmak üzere kullanılmıştır. Edwin S. Porter'ın 1903 yılında yapmış olduğu "Büyük Tren Soygunu / *The Great Train Robbery*" filminin son çekimi, o dönemlerin tiyatro sahnesini andıran genel çekimlerinden farklı olarak, kameraya doğru ateş eden bir erkeğin bel çekimidir. Dolayısıyla Porter'ın çekim ölçeklerini, Griffith'ten önce kullandığını söylemek yanlış değildir. Ancak Porter'ın temel hedefinin, izleyicide silahın kendilerine doğru ateşleniyormuş etkisini yaratmak olduğu açıkça görülmektedir. Griffith filmlerindeyse, çekim ölçekleri dramatik bir amaca hizmet etmektedir. Nilgün Abisel, bu konuda şöyle tespitlerde bulunmaktadır:

---

<sup>1</sup> Çekim ölçeği, nesnenin çerçeve içinde büyüklüğünü ifade etmektedir. Uzaklık ve insan bedeni esas alınarak bir takım çekim ölçekleri oluşturulmuştur. (Bel çekim, toplu çekim, uzak çekim, baş çekim vb.)

“Griffith’in kullandığı, anahtar deliğinden bakan göz, kanlar içinde bir ağız, ...gibi ayrıntı çekimler, filmlerinin dramatik yapısına katkıda bulunan önemli öğelerdir. Bu çekimler bir yandan seyircinin dikkatini yönlendirerek gerilimin hazırlanmasına yardımcı olurken, öte yandan da anlatımda tasarrufu sağlar ve sahnenin ritmini yönetmenin istediği biçimde düzenlemesine olanak tanır (2003:110).”

Griffith’in sinema tarihinde bu denli önemli olmasının en temel nedenlerinden birisi, kurgu konusundaki uygulamalı çalışmalarıdır. Film anlatısını etkileyen en temel öğelerden biri olan kurgu alanında yaptığı bu yenilikler, Griffith’in doğal olarak film anlatısı üzerinde de ciddi etkilerinin bulunmasına neden olmuştur.

“Griffith bir sahneyi tek seferde uzun ve durağan bir çekimle resimlemek yerine sahneyi çekimlere bölmek için ilk adımlarını attığında, çekimleri yumuşak bir şekilde bağlama sorunuyla karşılaştı. Bu yapıldığında, gerçekte ayrı çekimlerden oluşan devamsız bir ayırım, izleyiciye tek mekân ve zamanda gerçekleşen yumuşak ve devamlı bir eylem gibi görünecekti. Griffith izleyicilerin, gerçekliğin kesintisiz akışını izlemenin yanılması sürdürmesini ve film aracına dikkati çekecek olan kesik düzenlemelerle rahatsız olmasını istemiyordu. Bu etkiyi gerçekleştirebilmek için, sistematik bir şekilde “devamlılığa dayalı kesme”yi (match cut) geliştirmişti (Fabe, 2004:5).”

Devamlılığa dayalı kesme, zaman içinde popüler sinema tarafından içselleştirilerek önemli bir araç haline gelmiştir. Bu kurgu yönteminin temelinde, birbiri ardına gelen görüntülerin hareket, bakış ve pozisyon açısından uyumu bulunmaktadır. Örnekle açıklamak gerekirse, bir kişi bir çekimde çerçevenin sağından çıkıyorsa, hareket uyumunu bozmamak için, diğer çekimde çerçeveye soldan girmelidir. Böylece izleyicinin zihninde, hareket tamamlanacak ve çekimler farklı zamanda yapılmış olsa bile bu iki hareket sanki gerçek zaman içerisinde de birbiri ardına gerçekleşiyormuş gibi görünecektir. Dolayısıyla izleyicide yaratılan devamlılık duygusu bozulmamış olacaktır. Bu kurgu biçimi, günümüz popüler kurmaca filmlerde de hala kullanılmaktadır. Popüler sinema, sinematografik araçları izleyiciden saklamayı ilke edindiğinden, kurgu ne kadar

iyi yapılırsa, geçişler ve kesmeler o kadar az fark edilecektir ve izleyici kendini perdede olup biten şeylere daha kolay kaptıracaktır (Johnson ve Bone, 1987:97).

Griffith'in geliştirmiş olduğu bu teknik, filmsel zaman ve mekânı yaratmak konusunda da önemli bir yere sahip olmuştur. Klasik kesmeyle birlikte sinema, gerçek zaman ve mekânı da aşarak yeni bir anlatım tekniğine kavuşmuştur. "İlk yıllarda bir çekimin süresini ya da uzunluğunu belirleyen, eylemin gerçek yaşamdaki süresiyken, şimdi eylemin süresini belirleyen, amaçlanan dramatik etki nedeniyle yapılan kurgu oluyor; böylece gerçek zamandan uzun ya da kısa filmsel zaman elde ediliyordu (Abisel, 2003:111)."

Yine Griffith tarafından geliştirilen ve devamlılığa dayalı kesme yönteminin bir aşama ilerisi olarak düşünülebilecek olan klasik kesme ise, sahnelerin fiziksel nedenlerle değil, dramatik amaçlara hizmet edebilecek şekilde de kurgulanabileceğini göstermektedir (Abisel, 1987:9). Özellikle popüler sinema tarafından oldukça önemsenen "özdeşleşme" konusu da, klasik kesmeler yardımıyla daha kolay sağlanabilmektedir. Yönetmen, sahnenin dramatik etkisini ve izleyicinin o anda perdedeki karakterlerle ve nesnelere olan ilişkisini düzenlemek amacıyla, çeşitli çekim ölçeklerine başvurmaktadır. Sözelimi, sahne içerisinde önemli olan, o anda veya filmin ilerleyen bölümlerinde önemli bir role sahip olan nesnelere daha yakın çekim ölçekleriyle görüntülenmesi, o nesneyi veya kişiyi, sahnenin genelinden ayırarak izleyicinin dikkatini yönlendirmekte ve sadece o karakteri ve nesneyi izleyip anlamlandırmasına katkıda bulunmaktadır. Çekim ölçeği yakınlıklaştıkça, izleyici ile perde arasındaki mesafenin de azaldığı, dolayısıyla özdeşleşmenin de daha yoğun bir şekilde yaşandığı söylenebilmektedir.

Devamlılığa dayalı ve klasik kesmelerin yanı sıra Griffith, filmlerinde daha sonraları Sovyet kuramcı Pudovkin'in de üzerinde duracağı paralel kesmeleri de başarıyla kullanmıştır. "Griffith'in sahneleri ve eylemi, birden fazla çekimle sunma girişimi onun "aynı zamanda olan" duygusunu verme çabasıyla atbaşı gider (Abisel, 1987:7)." Bu nedenle, filmlerinde oldukça büyük öneme sahip takip sahnelerinde paralel kesmelere sıklıkla başvurmuştur. Eisenstein'a göre, "Griffith kurguya koşut [paralel] kurgu yöntemiyle ulaşmıştır" ve koşut kurguya ulaşmasına da Charles Dickens neden olmuştur (1985:270-271). Paralel kurgu

yönteminde, aynı anda gerçekleşen iki olay kurgu yoluyla ardışık olarak izleyiciye sunulur, fakat izleyici, yönetmenin de bu konudaki başarısına bağlı olarak olaylar arasındaki eş zamanlılık ilişkisini zihninde kurar. Örnek verecek olursak, bir boks maçı öncesi iki boksörün kendi soyunma odalarında maça hazırlanmaları, perdede art zamanlı olarak gösterilir. Fakat izleyici, iki boksörün aynı maça hazırlandığını ve az sonra ringde karşı karşıya geleceklerini anlamakta zorlanmamaktadır. “Bu yöntemin bütün amacı, seyircide, bir soruyu sürekli olarak sormaya zorlayarak, son derece varmış bir heyecan gerilimi yaratmaktır (Pudovkin, 1995:77).” Dolayısıyla takip sahnelerinde paralel kesmelerin kullanımı, izleyiciyi, takip eden ve takip edilen kişiler arasındaki gerilime ortak etmekte ve bu yolla filmin gerilimini de artırmaktadır. Griffith, bu kesme yöntemini filmlerinin dramatik çatısında önemli bir yer tutan “son an kurtuluşu”na kadar gerilimi yükseltmek amacıyla kullanmıştır.

Griffith’in sinematografik anlatıma kattığı önemli bir unsur da tematik kesmedir. Bu kesme yönteminde, çekimler, aynı anda veya aynı zamanda gerçekleşmiyor bile olsalar, tematik olarak birbirine bağlı çekimlerdir. *Hoşgörüsüzlük / Intolerance (1916)* filminde, Griffith, “hoşgörüsüzlük” temasını dört ayrı öyküyü birbirinin içine geçirerek anlatarak, tematik kesme yöntemini başarıyla uygulamıştır. Konunun daha net anlaşılabilmesi açısından film hakkında genel bir bilgi vermek bu noktada faydalı olacaktır.

*Hoşgörüsüzlük* filmi farklı tarihlerde gerçekleşen dört öyküden oluşmaktadır. Bunlardan birisi, İsa’nın çarmıha gerilişi, ikincisi, 1572 yılında Protestanların Fransa’da uğradıkları kıyımdır. Üçüncü öykü, Perslerin Babil’i ele geçişi anlatılmaktadır. Son öyküsü ise, çağdaş, kurmaca bir öyküdür. Bu dört öykü, film içerisinde “beşik sallayan kadın” çekimiyle birbirine bağlanmaktadır. Pudovkin (1995:77), daha sonra bu bağlantı çekimlerini kılavuz-kavram (*leitmotive*) olarak isimlendirmiştir. “Senaryonun temel temasını özellikle abartmak, çok kez senaryocu için ilgi çekici bir olaydır. Bu amaçla, tekrarlama yöntemi kullanılır” diyerek, Griffith’in *Hoşgörüsüzlük* filminde kullandığı kılavuz kavram olan “beşik sallayan el” çekiminin de kullanım amacını açıklamış olmaktadır. Film içerisindeki öyküler, ne zamansal olarak ne de uzamsal olarak birbirleriyle bağlantılıdır. Öyküler arasındaki tek bağlantı, hoşgörüsüzlük temasıdır. Dolayısıyla bu öyküler arasında yapılan geçişler, tematik kesmenin açık ve



güzel bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat gösterildiği dönemde, hem uzun oluşu<sup>2</sup>, hem temasının genişliği, hem de dört öyküyü birbirine bağlayan yapısı nedeniyle izleyici tarafından anlaşılammış ve Griffith açısından ticari bir hayal kırıklığı olmuştur.

Kurguda günümüzde de kullanılan birçok geçiş efekti de (*transition*), yine Griffith tarafından o dönemde ustalıkla kullanılmıştır. Kararma-açılma (*fade-in ve fade-out*), dairesel kararma-açılma (*iris-in ve iris out*) efektleri, Griffith tarafından anlatısını destekleyecek biçimde kullanılmış ve filmlerindeki dramatik etkiyi artırmıştır. “Bu kurgu teknikleri, dikkati araca (*medium*) yönlendirmesine rağmen, kısa zamanda bilinen uyuşmalar haline gelmiş ve izleyici bu araçların yapaylığından rahatsızlık duymamıştır (Fabe, 2004:6).” Perde siyahken, görüntünün yavaş yavaş belirerek bir süre sonra tamamen görünür hale gelmesi, açılma (*fade-in*), görüntünün silinerek yerini siyaha bırakması ise kararma (*fade-out*) olarak adlandırılmaktadır. Dairesel kararma (*iris-out*) ve açılma (*iris-in*) efektlerinde ise daire şeklinde bir maske, küçülerek görüntüyü örtmekte veya genişleyerek açmaktadır. Günümüzde de bu geçiş efektlerinin kullanıldığı göze çarpmaktadır. Kararma ve açılma efektleri, bir sahnenin başlangıcı veya bitişi sırasında veya uyanmakta olan ya da uykuya dalan bir kişinin öznel çekimlerinde<sup>3</sup> sıklıkla kullanılmaktadır. Dairesel açılma ve kararma efektleri ise, günümüzde ağırlıklı olarak çizgi filmlerde karşımıza çıkmaktadır.

Bütün bu unsurları filmlerinde kullanmış olmasına rağmen, Griffith, kuramsal herhangi bir çalışma yapmamıştır. Ama yaptığı filmlerle kendinden sonra gelen yönetmenleri ve kuramcılarını etkilediği de yadsınmamalıdır. Aslında genel anlamda Griffith’in uzun bir zincirin çok önemli bir halkası olduğu düşünülebilir. Griffith’in klasik film anlatısının temel yapıtaşlarını yerine koyduğunu söylerken, bunun Griffith tarafından keşfedilmiş bir şey olmadığını, binlerce yıldır varlığını sürdüren diğer anlatıların sinemaya kalan bir mirası olduğunu söylemek yanlış görünmemektedir. Bu noktada, anlatı kavramını, geleneksel anlatıyı ve bunun sinemadaki izdüşümünü açıklamak faydalı olacaktır.

<sup>2</sup> Film, dört saat uzunluğundadır.

<sup>3</sup> Öznel çekim: Kameranın, olayları, film kişilerinden birinin gözünden izlediği çekim türüne verilen isimdir. Bu tür çekimler, karakter ve film seyircisi arasındaki mesafeyi sıfıra indirerek özdeşleşmeyi artırıcı bir etki yapmaktadır.

## 2. Anlatı ve Geleneksel Film Anlatısı

### 2.1. Anlatı Kavramı

Geleneksel film anlatısının özelliklerine ve kurgu ile ilişkisine değinmeden önce, anlatı kavramının üzerinde durmak faydalı olacaktır. Anlatı, Branigan tarafından (1992:3), olayları anlatmak ve olayların doğası hakkında bir yargıyı şekillendirmek amacıyla zamansal ve uzamsal bilgilerin neden-sonuç zinciri içerisinde giriş, gelişme ve sonuç biçiminde düzenlenmesi olarak tanımlanırken, Mutlu tarafından da (1994:28) “mantıksal olarak birbirleriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline getirilen iki ya da daha fazla olayın (ya da bir durum ile bir olayın) aktarılması” şeklinde ifade edilmektedir. İki tanımda da karşımıza çıkan ortak özellikler, olaylar arasında neden-sonuç ilişkisinden doğan “mantıksal bağ” ve olayların gerçekleşme sırasında etkili olan “düzenleme” unsurlarıdır.

Anlatı ile ilgilenen bilinen ilk düşünür Aristoteles'tir. Poetika adlı eserinde tragedyanın bütünlüğünden bahsetmekte ve bütünü “başı, ortası ve sonu olan şeydir (2005:27)” şeklinde tanımlayarak olayların dizilişi ile ilgili görüşünü ortaya koymaktadır. Dolayısıyla anlatı, kısaca bir olaylar dizisinin neden-sonuç ilişkileri içerisinde sıralanmasını ifade etmektedir. Burada en temeldeki mesele, olayların birbiriyle olan ilişkisi ve gerçekleşme zamanı olmaktadır. Bir örnekle açıklamak gerekirse;

—Hasan, kitap okuyordu.

—Bardak kırıldı.

Yukarıdaki iki cümle, bu şekilde verildiğinde bir öykü, bir anlatı oluşturmamaktadır. Çünkü “bir anlatıda olaylar sebep olarak ilişkili olmalı ve zaman içinde oluşmalıdır (Bordwell ve Thompson, 1980:50)”. Ancak, zamanı ve nedenleri belli olmayan bu iki olay birbirine bağlandığında bir anlatı meydana gelmektedir. Yani; “Hasan kitap okuyordu. Elini çarpmasıyla birlikte bardak yere düşerek kırıldı.” şeklinde kurulan bir olaylar dizisi, bizim için bir anlatıyı ifade etmektedir, çünkü bu cümlede, kronolojik bir sırayla iki olay gerçekleşmekte ve iki olay birbirine neden-sonuç ilişkisiyle bağlanmaktadır. Bardağın kırılması,

Hasan'ın bardağa elini çarpması sonucu olan bir olaydır ve dolayısıyla zamansal olarak da Hasan'ın elini çarpmasından sonra meydana gelmektedir. Bu iki olay, zamanı ve nedenselliği ile anlatıldığında bir anlatı oluşturmaktadır. Anlatı kavramının ne olduğundan bahsettikten sonra, anlatının filmlerde nasıl işlediği ve Griffith'in temellerini attığı geleneksel film anlatısının ne olduğu üzerinde durmak gerekmektedir.

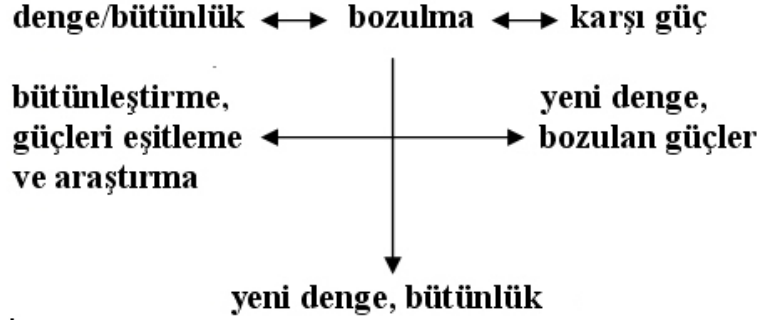
## 2.2. Geleneksel Film Anlatısı

Geleneksel film anlatısı, literatürde çeşitli kaynaklarda popüler anlatı, klasik film anlatısı, Hollywood tarzı anlatı şeklinde de isimlendirilmektedir. Bunun nedeni, Griffith ile başlayıp 1950'lerin ortalarına kadar uzanan bir süreçte, Hollywood filmlerinin anlatı yapılarının birbiriyle aynı oluşudur. John A. Ellis, bu yapıyı şöyle açıklar:

“Klasik anlatı filmleri, kararlı bir durumun -bazen bu kararlı durumu göstererek, bazen de önceden belirtilen bozulmayla ima ederek-bozulmasını belirterek başlar. Bu bozulma, aynı zamanda filmin sorunsalını, hem açık, hem de örtük olarak ilerleyecek olan bir sorunlar dizisini oluşturur. Bu bozulma, aynı zamanda filmin bu sorunlar içerisinde nasıl ilerleyeceğini de oluşturmaktadır (1993:67–68).”

Graeme Turner ise, klasik anlatı yapısındaki bu bozulmayı aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

“Bu denge veya bütünlük, bir güç ya da iktidar tarafından, dengesizlikle sonuçlanacak bir şekilde bozulur. Bu durum, sadece bozucu güce karşı yönlendirilen bir gücün eylemiyle çözülebilir. Sonuç, dengenin veya bütünlüğün yenilenmesi şeklindedir. Ancak, bu sürecin tam bir dairesellik içermediği, ikinci kararlı noktanın, ilk kararlı noktayla tamamen aynı olmadığı görülmektedir. Karşıt şekilde, bazı filmlerde, dengeye, baştaki değiştirilemeyen veya etkilenemeyen bozucu gücün tanınmasıyla da ulaşılabilir. Başlangıç ve son arasındaki farklar, anlatının işleyişini oluşturur (1999:87).”



**Şekil 1.** Klasik Anlatı Şeması. Turner, Graeme. *Film As Social Practice*. London, UK: Routledge, 1999. p 88.  
<http://site.ebrary.com/lib/firat/Doc?id=10054595&ppg=107>

Ellis ve Turner'ın tespitlerinden hareketle klasik anlatı yapısının temelinde, başlangıçta bir denge noktası, bu dengeyi bozan bir güç ve bu güçle yapılan mücadele sonucunda ortaya çıkan, farklı zamanda ve farklı bir yerde duran yeni bir denge noktasının bulunduğu görülmektedir. Bozucu güç, doğal bir güç olabileceği gibi (doğal afetler gibi), film kişilerinden birisi de olabilmektedir (İlk Terminatör filmindeki T-800 gibi). Bu bozucu güç, film kişinin önüne sürekli engeller çıkartarak onu amacından saptırmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla bozucu güç ve film kişisi arasında sürekli olarak bir çatışma yaratılmaktadır. Anlatıyı temelde sürükleyen şey de bu çatışmanın kendisidir. Klasik anlatıda aslanan, bu çatışmanın kazanılarak filmin başındaki dengenin yeniden sağlanmasıdır.

### 2.2.1. Geleneksel Film Anlatısında Zaman Kullanımı

Geleneksel anlatılarda, neden-sonuç ilişkilerinin ve zaman ilişkilerinin önemli olduğu daha önce vurgulanmıştı. Bu bağlamda, geleneksel anlatı yapısı içerisinde zaman kullanımının da oldukça önemli olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. "Popüler anlatıların çoğunda "şimdi" ya da yakın bir geçmiş esas alın[maktadır] ve olayların kronolojik olarak sıralanması söz konusudur (Abisel, 1997:134)." Dolayısıyla olaylar, serim, düğüm, doruk nokta, çözüm sıralamasından oluşan dramatik eğri aracılığı ile izleyiciye aktarılmaktadır ve izleyicinin kafasında zaman konusunda herhangi bir soru işaretinin belirmemesine dikkat edilmektedir. Filmsel zaman içinde yapılan geri dönüşler (*flashback*) ve ileri sıçramalar da (*flash-forward*), yine izleyicinin zamansal ilişkileri kurabileceği biçimde gösterilmektedir. Bu konuda geçmiş zamana dair

görüntülerin siyah-beyaz verilmesi, bu görüntülere geçmeden önce çerçeve kenarında buğulanma gibi bir takım efektlerin kullanılması iyi birer örnek oluşturmaktadır. Filmsel zamanın anlatıda istenildiği gibi şekillendirilebilmesi, geleneksel anlatının kurguyla olan ilişkisine değinmeyi de gerekli kılmaktadır.

### **2.2.2. Geleneksel Film Anlatısı ve Kurgu İlişkisi**

Geleneksel anlatının filmsel zamanla olan ilişkisinden bahsettikten sonra, geleneksel anlatının, bu zamanı oluşturmakta kullanılan en önemli sinematografik araç olan kurgu ile ilişkisine değinmek gerekmektedir.

Geleneksel anlatıda zaman kullanımı açıklanmaya çalışılırken, bu anlatı yapısı içerisinde de filmsel zamanda bir takım sıçramalar yapılabileceğine, fakat izleyicilerin bu sıçramaları da çeşitli uyuşmalar sayesinde filmsel zamandan kopmaksızın anlayabileceğine değinilmişti. Erken dönem film kuramcılarında Munsterberg'e göre, hafıza ve imgelem, kurgunun doğal kaynaklarıdır ve bu durum da filmsel zamanda oynamalar yapmaya izin veren, dolayısıyla geri sıçrama ve rüya sahnelerinin uygulanmasını mümkün kılmaktadır (Andrew, 1976:19). Dolayısıyla izleyicinin bu süreci kolayca anlamlandırabilmesinin nedeninin, ağırlıklı olarak kurgu yoluyla yaratılan anlatım teknikleri olduğunu söylemek yanlış görünmemektedir. Bu tekniklerin başında da bazılarını Griffith'in de kullandığı geçiş efektleri gelmektedir.

Bahsedilen geçiş efektlerinden birisi kararma-açılma efektidir. Kararma ve açılma efektleri, geçmişte de birçok filmde kullanılmıştır ve günümüzde de sıklıkla kullanılmaya devam etmektedir. Görüntünün kararması ve açılması arasında geçen süre boyunca izleyici siyah bir perdeye baktığından dolayı, filmsel zamanda istenilen atlama, izleyicinin zihninde bir sıçrama olmaksızın gerçekleşebilmektedir. Sözgelimi, bir karakter, filmde A mekânında ve X zamanında bayıldığında bu efekt kullanılırsa, açılmadan sonra karakterin B mekânında ve Y zamanında uyanması, başka bir deyişle zaman ve mekânda sıçrama yapılması, izleyici tarafından yadırganmayacaktır. Pudovkin'e göre de kararma efekti, ritmik bir anlam taşır ve kararma, seyircinin sahneden uzaklaşmasını sağlarken, açılma efekti de seyirciyi yeni bir çevre ve yeni bir harekete bilerek sokmayı sağlamaktadır (1995:62-63).

Kurguda yine filmsel zamanda atlamalar oluşturmak amacıyla kullanılan bir başka geçiş efekti ise zincirlemedir. Zincirleme, teknik olarak açıklanacak olursa, bir görüntünün ışık değerinin yavaş yavaş azalırken, diğer görüntünün aynı anda ve aynı hızla ışık değerinin artması olarak tanımlanabilir. Burada önemli olan, perdede görüntünün hiç kaybolmaması, perdedeki toplam ışık miktarının %100 olarak kalmasıdır. Bu da, filmsel zaman içerisinde birbiriyle bağlantılı olaylar arasındaki zamansal sıçramaları mümkün kılmaktadır. Edward Dmytryk'e göre (1993:107), "zincirleme, yönetmenin seyirciyi zaman ve yer içinde istediği gibi hemen ileri ya da geri taşıyan zaman makinesidir." Eğer "birkaç görüntü zincirlemeyle birbirine bağlanırsa, zincirleme zamanın geçtiğini göstermekle kal[mamakta], olayın sürekli olduğunu da göster[mektedir]. (Büker, 1991:157)".

Anlatıda olayların dizilişinin taşıdığı önem, kurgunun anlatı oluşturma sürecinde ne kadar ağırlıklı bir yeri olduğunu zaten gözler önüne sermektedir. O nedenle, kurguyu sadece teknik değil, senaryo aşamasından başlayan düşünsel bir süreç olarak da ele almak doğru görünmektedir. Yine olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkileri, Griffith'in geliştirdiği devamlılığa dayalı kurgu yöntemiyle kurulmaktadır. Bu yöntem sayesinde, izleyici filmsel zaman ve mekânı kolaylıkla algılamakta, filmdeki nesnelere ve kişilerin zaman ve mekânla olan ilişkilerini rahatlıkla kurmakta, dolayısıyla perdede akıp giden olaylar arasındaki ilişkileri daha kolay anlamlandırmaktadır.

Griffith'in geleneksel anlatıya sıkı sıkıya bağlı filmlerinin, Sovyet kuramcıları çok etkilediği ve filmsel anlatımda kurgunun gücünü ortaya koymak konusunda onlara önemli fikirler verdiği söylenebilir. Bu noktada, dünya sinema tarihinde çok önemli bir yer elde eden Sovyet montaj kuramcılarının ve bu kuramcılar içinde en çok dikkat çeken Eisenstein'ın montaj kuramından bahsetmek gerekmektedir.

### **3. Sovyet Montaj Kuramcıları ve Eisenstein**

Griffith, gerek çekim ölçeklerini, gerekse kurguyu, filmlerinde bir öykü oluşturmak ve bu öykünün gerekleri doğrultusunda izleyiciyi duygusal olarak etkilemek üzere kullanırken herhangi bir kuramsal çalışmada bulunmamış, sadece yaptığı filmlerle yetinmiştir. Bu şüphesiz, Griffith'i önemsiz

yapmamaktadır. Hatta Sovyetler Birliği'nde çok önemli film kuramlarına imza atacak olan sinemacıları etkilediğini söylemek mümkündür. Eisenstein, Film Biçimi isimli kitabında (1985:270), “sinemanın hiçbir Őeyle karŐılaŐtırılmayacak denli yüce olabileceği” fikrini Griffith'in filmlerinden aldığını açıkça belirtmektedir.

“Sinemayı kitlelerle kurulacak iletiŐimde temel sanatsal biçim olarak kabul edip ona yepyeni bir tutkuyla sarılan Sovyet sinemacılar, o güne dek hiç yapılmamıŐ bir Şeyi daha yaparak sinemanın hem doğası hem de toplumsal işlevi üzerinde derinlemesine düŐündüler, kuramsal açıklamalarla uygulamayı iç içe geliŐtirdiler (Abisel, 2003:203)”.

Kurguyu, sinemanın temeli olarak ele alıp inceleyen Sovyet kuramcılar, sürekli olarak bu yeni sanatsal biçimi geliŐtirmek üzere deneyler yaparak ve yaptıkları deneylerle ilgili makaleleri yayınlamaya, sinemanın kuramsal anlamda da bir artalanının oluşmasına zemin hazırlamıŐlardır. Bu kuramcılar içerisinde en çok öne çıkan kuramcı olan Eisenstein'in kuramına geçmeden önce, diğer Sovyet kuramcılara ve fikirlerine kısaca değinmek gerekmektedir.

### **3.1. Kuleshov, Pudovkin ve Vertov**

Lev Kuleshov, kurgunun anlam yaratmadaki gücünü ispat eden üç önemli deney gerçekleştirmiştir. Bunlardan biri yaratıcı coğrafya, diğer yaratıcı anatomi ve son olarak Mosjukin deneyidir. Yaratıcı coğrafya deneyinde, farklı zaman ve mekânlarda çekilmiş görüntüleri kurgulayarak, izleyicinin zaman ve mekanı aynı algılamasını sağlamıştır. Yaratıcı anatomi deneyinde ise, farklı insanların ayrıntı çekimlerini bir araya gelmesinin, izleyicinin zihninde perdedeki kişinin tek bir kişi olarak algılanmasını sağladığı ortaya koymaktadır. Son deney olan Mosjukin deneyi ise, farklı çekimlerin yan yana gelmesinin farklı anlamlar yaratabileceğini kanıtlamaktadır. Bu deneyde, Mosjukin isimli oyuncunun yüz çekimi, sırasıyla bir çorba kâsesi, küçük bir kız ve tabut çekimleriyle peş peşe kurgulanmıŐ ve izleyicinin her bir çekim grubunda Mosjukin'in yüzündeki ifadeye farklı anlamlar yüklediği görülmüştür.

Bir diğer Sovyet kuramcı Pudovkin ise, “film sanatının temeli kurgudur (1995:15)” ve “film çevrilmez, kurulur (1995:16)” diyerek kurgunun sinema sanatı için ne denli önemli olduğunun altını çizmektedir. Ona göre, “kurgu,

filmsel gerçeğin yaratıcı gücüdür (1995:19)”. Pudovkin’in, kurguyla ilgili fikirlerini oluştururken Griffith’ten oldukça etkilendiği ve kurguyu temelde izleyicinin dikkatini yönlendirmek ve duygusal yoğunluğu sağlamak amaçlı kullandığını görmek mümkündür. “Pudovkin için dünya mefhumu çekimler tarafından yakalanan (*captured*) gerçekte bulunmaktadır, fakat titiz bir kurgulamayla bu öne çıkarılabilir veya gösterilebilir. Film yapımcısının amacı, film olayını izleyiciye sanki doğal bir olaymış gibi hissettirmektir (Andrew, 1976:50)”.

Dziga Vertov ise, geleneksel anlatıyı toptan reddederek, ama kurgunun önemini de yadsımayarak sine-göz ve sine-gerçek kuramlarını ortaya atmıştır. Ona göre kurgu, henüz kaydedilecek olan görüntünün seçme aşamasında başlamaktadır ve son aşamada nihai kurgu ile son bulmaktadır. “Vertov’un amacı yaşantıdan alınmamış her şeyi sinema dışı bırakmak ve hiçbir ön hazırlık yapmadan yaşantıyı olduğu gibi perdeye aktarmaktır. Çekilen parçalar, kurgu sırasında sanat değeri kazanacaktır (Günaydın, 1997:33).” Bu nedenle Vertov’un belgesel film ve haber filmi türlerine öncülük ettiği söylenebilir. Sinematografik aygıtları öne çıkarmak, Vertov’un fikirlerinin temelini oluşturur ve onun sinemasıyla “izleyicinin çalışmakta olan sinemasal araçlara ilgisi artırılır. [...] izleyeni hareketli resmin, yansıtılan sunuluşundansa, hareketli resmin yeniden yapılandırılmış gerçeğine kabule zorlar (Petric, 2000:27).” Vertov, bu fikirleriyle kendinden sonraki dönemlerde geleneksel anlatıyı kıran filmler yapan Jean-Luc Godard gibi yönetmenleri de etkilemiştir.

Diğer kuramcılara kısaca değindikten sonra montaj kavramı üzerinde durmakta fayda vardır. Montaj (*montage*), kurgudan (*editing*) farklı olarak izleyiciyi içerik açısından birbirinden bağımsız iki çekimin bir araya gelmesiyle oluşturulan bir üst anlama taşımaktadır. Yani, Griffith’in geliştirdiği devamlılığa dayalı kesmeden farklı olarak, izleyiciyi daha aktif hale getirerek ardı ardına gelen iki imgenin izleyici zihninde farklı bir anlam yaratmasını sağlamayı amaçlamaktadır. Sözelimi hapishanedeki bir adamın çekimiyle gökyüzünde uçan bir kuşun çekimleri ardı ardına getirildiğinde, izleyici, birbiriyle alakasız görünen bu iki çekim arasında anlamsal bir bağ kuracak ve hapishanedeki adamın dışarıda olmayı ne kadar çok istediğiyle ilgili bir fikir edinecektir.



Sovyet kuramcılarının içinde en çok dikkat çeken kuramcı Sergei Mihailoviç Eisenstein'dır. Hem montaj konusundaki fikirleriyle hem de filmleriyle Dünya sinema tarihinde önemli bir yere sahip olan Eisenstein'ın kuramına değinmek, kurguyla oluşturulan geleneksel film anlatısının montaj yoluyla nasıl değiştirilebileceğini görmek açısından faydalı olacaktır.

### 3.2. Eisenstein ve Çatışmacı Montaj Kuramı

Dünya sinema tarihi içerisinde en özgün kuramcılardan birisi de Eisenstein'dır. O da döneminin Sovyet kuramcıları gibi, hem kuramsal çalışmalar yapmış, hem de bunları filmlerinde uygulamaya çalışmıştır. Zaman içinde kendi kendisiyle çelişen fikirler de ortaya atmıştır ve kuramı sistematik bir şekilde ilerlememektedir. Genellikle bu durum, Eisenstein'ın benimsediği diyalektik düşünce biçimiyle açıklanmaya çalışılmaktadır. Onun kuramının temelinde yatan ve sadece sinemada değil, diğer tüm sanatlarda da bulunması gerektiğini savunduğu "çatışma" unsuru, fikirleri arasında da yer almıştır ve kuramı sürekli bir değişkenlik göstermiştir. Eisenstein'ın hem montaj kuramının hem de yapmış olduğu filmlerin, geleneksel anlatıyı kırmaya yönelik olması ve geleneksel film anlatısını kurmanın başlıca ögesi olan "devamlılığa dayalı kesme" kavramı yerine çekimler içi ve çekimler arası çatışmalardan doğan "montaj" kavramını kullanmış olması, onu bu çalışma için önemli bir konuma taşımaktadır. Eisenstein'ın montaj konusundaki fikirleri, çağdaş yönetmenleri de etkilemiştir ve günümüzde akademik anlamda da sinema literatüründe önemli bir yere sahiptir.

Eisenstein, sanata tiyatro ile adım atmış, daha sonra tiyatroyu terk ederek sinemayla ilgilenmeye başlamıştır. Yenilikçi ruhu, tiyatro dönemlerinden beri taşımakta olduğu söylenebilir ve o dönemde ilk kuramsal yazısı olan "Çarpıcı Montaj (Montaj atraksionov)<sup>4</sup>" makalesini yazmıştır (1985:185–188). Bu makalesinde Eisenstein, sanatta "atraksiyonlar" olduğunu savunmaktadır ve bu atraksiyonlar da montajla birleştirilmelidir. Andrew (1976:44), "atraksiyon" kavramının, "çekim kavramından daha az mekanik olduğunu söylemekte ve bunun nedeninin de, "atraksiyon" kavramının, sadece film yapımcısının iradesini

<sup>4</sup> Kitabın Türkçe çevirisinde kurgu sözcüğü kullanılmıştır, fakat bölümün başlarında montaj ve kurgu ayrımı ortaya konulduğu için ve yurtiçi-yurtdışı birçok kaynakta da kurgu yerine montaj sözcüğü kullanıldığından tezde de "kurgu" sözcüğü yerine "montaj" sözcüğü tercih edilmiştir.

değil, izleyicinin zihinsel aktivitesini de hesaba katması olarak ortaya koymaktadır. Eisenstein'a göre "kurgunun gücü, izleyicinin coşkularını ve usunu yaratma sürecine sokmasındandır. ...izleyici yalnız gösterilen öğeleri görmeye kalmaz, yaratıcının yaşadığı gibi imgenin ortaya çıkışı ve oluşunun dinamik sürecini de yeniden yaşar (1984:43)".

"Diyalogların sahnede, dekor, aydınlatma, kostüm gibi imgelerin üzerinde bir öneme sahip olmasına karşı çıkan Eisenstein, tüm öğeleri atraksiyon olarak adlandırıyordu. Ona göre, yönetmen bunların tümünü anlamlı bir bütün elde etmek için düzenlemek zorundaydı. (Abisel, 2003:235)"

Doğu kültürlerine ve Japonca'ya olan merakı, Eisenstein'ın montaj kuramını geliştirmesinde etkili olan başkaca unsurlardır. Özellikle Japon dilindeki ideogramlardan, Kabuki tiyatrosundan ve Hajiku şiirinden etkilenen Eisenstein, geleneksel kurgu anlayışından ayrılan bambaşka bir "montaj kuramı" oluşturmuştur. Film Biçimi isimli kitabında, montaj kuramının eksenini oluşturacak "çarpışma/çatışma" kavramını Japon dilinden verdiği örneklerle şöyle açıklamaktadır:

"...Kaynamış ayrı hiyerogliflerden de kavramsal yazı oluşur. "Gösterilebilir" iki hiyeroglifin birleşmesiyle, çizgiyle "gösterilemeyecek" bir şeyin anlatımı sağlanmıştır. Örneğin: Suyun resmi ile gözün resmi "ağlamak" anlamına gelir; bir kapı resminin yanında bulunan bir kulak resmi="dinlemek"; [...] İyi ama bu kurgudur! (Eisenstein, 1985:44)"

Eisenstein, kendinden önceki kuramcılardan Pudovkin ve Kuleşov'a da şiddetle karşı çıkmakta ve onların bağlamalı kurgu ve çekimlerin birer tuğla olduğuna ilişkin savlarına "çarpışma / çatışma" sözcükleriyle yanıt vermektedir (1985:63–64). Ona göre çekimler, birer tuğla değil, hücredir ve kurgu ile bunun hücresi olan çekimler "birbirine karşıt olan iki parçanın çatışmasıyla" belirlenir (1985:51–52).

Eisenstein'a göre iki çekim, bağlanma değil çarpışma yoluyla biraraya gelir ve bu çarpışmadan sonra ortaya çıkan sonuç iki çekimin toplamı ya da çarpımı

değildir, ortaya çıkan sonuç daha üst bir anlam taşımaktadır. Bu çatışmalar ise, hem çekimlerin kendi içinde, hem de çekimlerin birbirleriyle olan ilişkilerinde kendine yer bulmaktadır. Eisenstein, çekim içinde meydana gelebilecek çatışmaları “çizisel yönlerin çatışması, düzlemlerin çatışması, hacimlerin çatışması, aydınlık-karanlık çatışması ve derinliklerin çatışması” olarak sıralarken çekimlerin birbiriyle olan çatışmalarının ise, göğüs çekimleri-genel çekimler, çizisel bakımdan değişik yönlü parçalar, karanlığın parçaları-aydınlığın parçaları” arasında meydana gelebileceğinin altını çizmektedir. Eisenstein, son olarak “bir nesne ile bu nesnenin boyutları arasındaki çatışmalar” ve bir olay ile bu olayın süresi arasındaki çatışmalar” dan bahsetmekte, ve bu çatışmaların kulağa ilginç gelmekle birlikte, birincisinin biçimi bozan mercekle, diğerinin ise “tek resimli çevrim” veya “yavaşlatılmış hareket” ile sağlanabileceğini söylemektedir (1985:53-54).

### **3.2.1. Eisenstein’ın Kuramında Montaj Türleri**

Eisenstein, Film Biçimi isimli kitabındaki “Montaj Yöntemleri” isimli makalesinde beş montaj türünden bahsetmektedir. Ölçümlü (metric) montaj, dizemsel (rhytmical) montaj, titremsel (tonal) montaj, üsttitremsel (overtonal) montaj ve son olarak da anlıksal (intellectual) montaj (1985:88–98). Bu montaj türleri, hiyerarşik bir sırayla düzenlenmiştir ve her biri, kendinden sonrakini etkilemektedir. Bu hiyerarşik merdivenin sonunda ise en üstün montaj yöntemi olan anlıksal montaja ulaşılmaktadır.

Ölçümlü montajın temel ölçütü, film parçalarının uzunluğu, yani perdede görünme süresidir. Çekimlerin birbirine eklenmesi, tıpkı müzikteki gibi bir ölçüye uygun olarak gerçekleştirilmektedir. Belirttiği beş montaj türünün en alt basamağında yer almaktadır. Dolayısıyla, montajın en ilkel hali olduğunu söylemek mümkün görünmektedir.

Eisenstein’ın ikinci olarak belirttiği dizemsel montajın temel belirleyeni ise, görüntüdeki içeriktir. “Dizemsel montajda, montaj devinimini görüntüden görüntüye sürükleyen, görüntü içindeki devinimdir. Görüntü içindeki bu devinim, devinimli cisimlerin yer değiştirmesi olabilir, ya da izleyicinin herhangi bir devinimsiz çizgisi boyunca yönelen gözünün devinimi olabilir (Eisenstein, 1985:91).” Bir başka deyişle, çekimler içerisindeki hareket, hareketsiz

çekimlerde düzenlenen vektörlere bağlı olarak izleyicinin gözünün hareketi, çekim içerisindeki nesnenin büyüklüğü ve çekimin dramatik yoğunluğu, çekimler aynı uzunlukta olsalar bile göreceli olarak farklı uzunlukta algılanmasına neden olmaktadır. Dizemsel montajı, ölçümlü montajdan ayıran en temel özellik, bu göreceliliktir. Eisenstein, bu montaj türü için kendi yapmış olduğu *Potemkin Zırhlısı* (1925) filminden “Odesa Merdivenleri” sahnesini örnek göstermektedir.

“Burada askerlerin ayaklarının merdivenleri inerkenki dizemsel çarpışı, bütün ölçümlü isterleri çiğner. Montajın vuruşuyla eşlemesiz olan bu çarpış, her seferinde vuruş-dışı (*off-beat*) olur; çekimin kendisi de bu görünüşlerin her birinin çözümünde tümüyle değişiktir. Son gerilim kasılması, basamakları inen ayakların dizeminden başka bir dizeme –aşağıya doğru yeni bir devinim çeşidiyle-, aynı canlılığın bundan sonraki yeğlilik [baskınlık] düzeyine –merdivenlerden aşağıya yuvarlanan bebek arabası- geçişle sağlanır. Araba, ilerleyen ayakları doğrudan doğruya hızlandırıcı bir rol oynar. Adım adım iniş, yuvarlanarak inişe geçer (Eisenstein, 1985:90).”

Eisenstein, montaj türleri ile ilgili ayrımını, titremsel montaj türü ile devam ettirmektedir. Dizemsel montajın bir üst aşaması olan bu montaj türü, müzikten ödünç alınan bir kavramla, “titrem (ton)” ile açıklanmaya çalışılmaktadır ve dizemsel montajdaki devinim, bu montaj türünde daha geniş bir şekilde ele alınmaktadır. Çekimlerdeki egemen öge, bu montaj türünün belirleyicidir ve bu egemen öge, çekimin genel titremini ortaya koymaktadır. Bir başka deyişle, titremsel montajın temelinde, “[çekimlerde] ışığın veya grafik biçimin yönlendirmesiyle oluşmuş egemen ruh hali” yatmaktadır (Stam, 2000:42). Eisenstein, bu kurgu yöntemini de yine *Potemkin Zırhlısı* ve *Eski ve Yeni* filmlerinden örneklerle şöyle açıklar:

“Her iki örnekte de montajın, kendini oluşturan temel öğenin, yani *renk*'in artan değişikliğiyle büyümesi ilgi çekicidir: “Liman”da<sup>5</sup> koyu griden sisli beyaza (yaşamdaki örneksime: Tan); “hasat”ta<sup>6</sup> açık griden kurşuni siyaha (yaşamdaki örneksime: Bunalımın yaklaşması)... Yani, birinci

<sup>5</sup> Liman sahnesi, *Potemkin Zırhlısı* filminde, isyan sırasında ölen Vakulinçuk'un cenazesi önündeki saygı geçişinden önceki “sisli sabah” sahnesini ifade etmektedir.

<sup>6</sup> Hasat sahnesi, *Eski ve Yeni* filmindeki “gıcıkmiş hasat” sahnesini ifade etmektedir.

durumda yinelenimi (frekansı) artan, öbüründe yinelenimi azalan ışık titreşimleri çizgisinde. (Eisenstein, 1985:94)”

Eisenstein'ın verdiği örneklerde de titremsel montajın baskın ögeyi temel olarak gerçekleştirildiği görülmektedir. Bu montaj türü, Eisenstein'ı bir üst aşama olarak gördüğü üsttitremsel montaj kavramına yönlendirmektedir.

Üsttitremsel montaj ise, titremsel montajın aksine daha demokratik bir yapıya sahiptir. Bu “demokratikliğin” kaynağı, üsttitremsel montaj türünde çekimlerin bütün çekiciliklerinin hesaba katılmasında yatmaktadır. Bu montaj türünde, çekimin egemen ögesine bağlı kalınmamakta, çekimin diğer tüm öğelerine eşit derecede önem verilmektedir. Eisenstein tarafından çoksesli (polyphonic) montaj olarak da adlandırılan bu montaj türünde çekimin tüm uyarıları, yani titremleri ve üsttitremleri, tıpkı müzikteki genel tonlar ile birlikte duyulan üst tonların üstlendiği işlevi görerek çoksesli bir yapıya kavuşmaktadır. Yani çekimlerdeki grafik çatışmalar, ışık yoğunluğu, renk tonları gibi öğeler, birbirleriyle uyumlu bir şekilde montaja hizmet etmektedir. Müzikten bir örnekle Eisenstein bu montaj türünü şöyle açıklar:

“Müzikte bu, üsttitremlerin temel sesle birlikte işitildiği andan başlayarak, titrem olarak etkilendirmekten geri duran fakat daha çok, algılanan izlenimlerin salt fiziksel yer değiştirmeleri olarak, titreşimlerin, salınımların duyulması olayıyla açıklanır. Bu, özellikle üsttitrem ilkesinin büyük bir önem kazandığı yüksek sesli tınılı çalgılarla ilgilidir. Fiziksel yer değiştirme duygusu, kimi zaman gerçek anlamda sağlanır: Ziller, org, davullar, vb. (Eisenstein, 1985:96)”

Eisenstein'ın montaj türlerinde bütün bu aşamalardan sonra vardığı en üst aşama, anlıksal montajdır. Anlıksal montajın, diğer dört montaj yönteminin başarılı bir bileşimi olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Eisenstein da, anlıksal montajı “...kendine uygun düşen anlıksal duygulanmaların birbiriyle çatışacak biçimde yan yana getirilmesidir” cümlesiyle ifade etmektedir (1985:97).

Kısaca özetlemek gerekirse, Eisenstein'ın bu montaj türlerini ortaya koyarken, en yalından en karmaşığa doğru bir yol izlediği görülmektedir. Bütün

bu hiyerarşik yapı, alttaki montaj türünün üstteki ile olan çatışmasından doğmakta ve süreci bir adım ileriye taşımaktadır. Her montaj türünün temelinde “çatışma” unsuru yatmaktadır. “Bu çatışmalar, dizemsel, titremsel ve üsttitremsel olarak yapılandırılabilir [...] Duyularımız her çekimin atraksiyonunu kavrar ve zihinlerimiz bu atraksiyonlara benzerlik veya karşıtlıklar yoluyla katılarak daha yüksek bir birlik ve önem yaratır (Andrew, 1976:52).”

Eisenstein için montaj, sinemanın en temel ögesidir. “Hücre” olarak nitelendirdiği çekimler, montaj yoluyla anlam kazanmaktadır. “Yirminci yüzyılın pek çok sanatçısı gibi, Eisenstein, epik– lirik arasındaki ve bireysel–toplumsal duygusallık arasındaki geleneksel sınırları aşmıştır (Borkaya, 1989:72).” *Grev* filminde kalabalık işçi grubunun çekimiyle mezbahada kesilen boğaların çekimini bir araya getirerek geleneksel anlatı kalıplarını kırmış, izleyici zihninde bu çekimlerin tek başlarına yarattığı anlamların daha üstünde yeni bir anlam türetmesini sağlamıştır. Bir başka deyişle, tıpkı savunduğu gibi, izleyiciyi anlam yaratmada daha aktif bir konuma getirmiştir. Benzer bir örnek *Potemkin Zirhlisi* filminin ünlü “aslan heykeli” montajında da görülebilir. İsyarla birlikte halkın uyanışının bir eğretilmesi (metafor) olarak uyuyan aslan heykeli, uyanan aslan heykeli ve en sonunda kükreyen aslan heykelini peş peşe montajlamış ve yine devamlılığa dayalı kesmelerle oluşturulan geleneksel anlatı kalıplarını kırmıştır.

Eisenstein’ın sinema sanatının doğasını anlamaya ve sınırlarını genişletmeye ilişkin kuramsal çabaları, ileriki dönemlerde birçok film kuramcısını etkilemiştir. Bu kuramcılardan birisi de gerçekçi film kuramcılarının birisi olan Fransız André Bazin’dir. Bu noktada, Eisenstein kadar radikal fikirler sunmasa da, geleneksel film anlatısı içerisinde farklı sinematografik unsurları kullanarak bir takım yenilikler sağlayan ve kuramlarıyla özellikle Fransız Yeni Dalga akımının ortaya çıkmasında çok etkili olan André Bazin’in sinemaya ilişkin fikirlerinden bahsetmek faydalı olacaktır.

#### **4. Sinemada Gerçekçi Yaklaşım ve Bazin**

André Bazin’in, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonraki gerçekçi film kuramcılarının en önemlisi olduğu söylenebilir. Sinemanın doğası, işlevi ve işleyişi üzerine ortaya attığı fikirler, *Cahiers du Cinéma* dergisi bünyesinde etrafında toplanan genç Fransız sinemacıları oldukça etkilemiş ve Fransız Yeni

Dalga akımının oluşmasına öncülük etmiştir. Bu isimlerin başında da şüphesiz Francois Truffaut, Jean-Luc Godard ve Claude Chabrol gibi isimler gelmektedir.

İkinci Dünya Savaşı sonlarında İtalya'da İtalyan Yenigerçekçi sinema akımı, gerek içeriğiyle, gerekse taşıdığı gerçekçi yapıyla dünya sinema tarihinde oldukça büyük bir öneme sahiptir. Şüphesiz, bu akım Bazin'in kuramını oluşturmasında önemli yapıtaşlarından biridir. Bazin'in makalelerinde sürekli olarak bu akımın eserlerini ve yönetmenlerini yüceltmesi de bunun bir kanıtı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bazin'in makalelerinde sıklıkla gönderme yaptığı ve yücelttiği bir başka isim ise Amerikalı yönetmen Orson Welles'tir. Bunun nedeni ise Welles'in 1941 yılında yaptığı *Yurttaş Kane / Citizen Kane* filminde, kullandığı özel odaklı mercekler aracılığıyla, Bazin'in kuramının eksenine oturacak olan alan derinliğini (*depth of field*) başarıyla kullanmış olmasıdır.

Bazin'in kuramına ayrıntılı olarak bakılacak olduğunda ilk göze çarpan şey, sinemanın temel malzemesinin "gerçek" olduğunu söylemesidir. Ancak bu gerçek, gerçeğin kendisi değil, onun filme kaydedilmiş halidir. "Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi" isimli makalesinde Bazin, diğer sanatların dinamiklerine değinerek, onların gerçeklikle ilgili tutumlarını ve görevlerini özetler. Özellikle resimle kıyasladığında Bazin'in fotoğraf ve sinemanın gerçekliği konusunda ise fikri oldukça açık ve nettir. Resim, onu yapan sanatçının öznelliğinden kaynaklı olarak gerçekliğinden ödün vermektedir. Buna karşın "fotoğraf ile sinema gerçekçilik tutkusunu doğrudan doğruya özünde ve kesinlikle karşılayan buluşlardır" ve "insanın aradan çıkarılarak, mekanik bir röprodüksiyonla yanılısama susuzluğumuzun tamamıyla giderilmesi" işlevini üstlenmektedir (Bazin, 1995:35). Ancak Bazin, fotoğrafın mekanik yapısına dikkati çekerken, bunun fiziksel gerçek olmadığını da farkındadır ve fotoğrafçılığı "mask çıkarmak, ışık yardımıyla nesnenin parmak izini almak" olarak tanımlamaktadır (1995:35). Bir başka deyişle, "sinemanın hammaddesi gerçeğin kendisi değil, gerçeğin selüloit film üzerinde bıraktığı iz" olmaktadır (Andrew, 1976:140). Fotoğrafla ilgili yatığı bu tespitten sonra Bazin, sinema için de "fotoğraf nesnellüğünün zaman içinde gerçekleştirilmesi" tanımını kullanmaktadır (1995:38).

Oluşturduğu “Tüm Sinema Miti” ise, sinemanın, ses ve renk gibi teknolojik öğelerin gelişmesiyle birlikte sürekli olarak gelişecektir. Dolayısıyla, ona göre “ilk sinematik örnekler, doğanın tam bir öykünmesi olamaz” ve “sinema, henüz keşfedilmemiştir (Bazin, 2000:28)”. Teknolojinin gelişimi, sinemayı hedeflediği şeye, yani gerçekliğe daha da çok yaklaştıracaktır. Günümüzde sinema alanında yeni ses biçimleri, daha geniş film yüzeyleri, üç boyutluluk gibi alanlarda hala gelişmekte olan teknoloji Bazin’i haklı çıkarmaktadır.

Bazin’in kuramının eksenine oturan “gerçekliğin izini çıkarma” eylemi, alan derinliğinin başarılı kullanımıyla vücut bulmaktadır. Alan derinliği, basitçe açıklanmaya çalışılacak olursa, kameranın görüş alanındaki derinlemesine koridor içerisindeki net alanı ifade etmektedir. Buna göre, alan derinliğinin fazla olması, kameranın görüş alanı içine giren, yani perdede görünen her şeyin seçilebilir ve net olmasını sağlar. Bazin, bunun sinemanın gerçeklik duygusuna ulaşabilmesi için en gerekli şey olduğunu savunmaktadır. Alan derinliği tekniği, “yönetmene dramatik ilişkileri, çerçeveler arasında değil, çerçevenin içinde oluşturma olanağını sağlamaktadır” (Andrew, 1976:156). Oysa klasik kurgu anlayışı, perdede görünen eylemi, dramatik unsurlara göre parçalamaktadır. Yani, izleyici o an neye dikkat etmesi gerektiğini, kurgu yardımıyla anlamakta ve farkında olmadan kendini, yönetmenin istediği gerçekliğin içinde bulmaktadır. Sesin sinemaya girmesiyle birlikte, klasik sinema, izleyicinin dikkatini yönlendirebilmek için, günlük yaşamsal pratikleri göz önünde bulundurarak kurgu yapısını geliştirmiştir. Sözelimi, iki kişinin karşılıklı konuşması, aç-karşı aç denilen teknik aracılığıyla kurgulanır ve izleyici, günlük hayatta iki insanın karşılıklı konuşmasını nasıl izliyorsa, perdede de o şekilde izler. İzleyicinin dikkati çoğunlukla konuşan kişinin üzerindedir. Eğer, dinleyen kişinin tepkileri izleyici açısından o an için önemli ise, o zaman tepki çekimlerinin de bu kurguda yer alması gerekmektedir. Klasik sinemanın buna benzer yöntemleri, temelde izleyicide “gerçeklik” yanılsaması yaratmak üzere yıllardır uygulanmaktadır. İzleyici, edindiği bu gerçeklik izlenimi sayesinde, kendini perdede akıp giden olayların içinde hissedebilmekte ve perdedeki film kişileriyle özdeşleşebilmektedir.



Bazin ise, bu tür bir kurgunun gerçekliğe zarar verdiğini, perdede gerçekleşen olayın bütünlüğüne ve perdedeki uzamsal gerçekliğe zarar verildiğini düşünerek, bunun yerine alan derinliği ve çekim ayrımı tekniğini öne sürmektedir. Ona göre, klasik kurgu, yönetmenin kafasındaki gerçekliği -ki bunun gerçekte var olan “olay” ile bir ilişkisi yoktur- izleyiciyi yönlendirerek herhangi bir anlamsal karmaşaya yol açmadan perdeye yansıtmasını sağlamaktadır. Ona göre, böyle bir anlayışta “anlam görüntüde değil, kurgu yoluyla seyircinin bilincine yansıtılan gölgede” meydana gelmektedir (Bazin, 1995:46). Bazin, bu yaklaşımın karşısına belgesel yönetmeni R. Flaherty’nin Kuzeyli Nanook / *Nanook of the North* (1922) filminin çok bilinen bir sahnesini çıkarmaktadır:

“Alıcı her şeyi aynı zamanda göremez, ama görmek için seçtiğinden de hiç olmazsa hiç bir şeyin kaybolmamasına çalışır. Foku avlayan Nanook önünde Flaherty için önemli olan, Nanook ile hayvan arasındaki ilişkidir, bekleyişin gerçek değeridir. Kurgu, zamanı anlatabilirdi, Flaherty ise bize beklemeyi göstermekle yetinmektedir; avın süresi görüntünün özünün ta kendisidir, gerçek konusudur. Bundan dolayı filmde bu sahne tek bir çekimden meydana gelir. Bundan ötürü bu çekimin bir “çarpıcı kurgu”dan çok daha heyecanlandırıcı olduğu inkâr mı edilecektir? (Bazin, 1995:48)”

Benzer şekilde Sovyet kuramcılarının geliştirdikleri montaj kuramı, özellikle Eisenstein’ın çatışmalı montaj olarak adlandırdığı yapı da Bazin’in bahsettiği dramatik ilişkileri çerçeveler arasında kurmaktadır. Birbiriyle zamansal ve uzamsal olarak ilişkili olmayan iki farklı çekimin daha üst bir anlam yaratacak şekilde biraraya getirilmesi, Bazin’in gerçeklikle ilgili fikirlerine ters düşmektedir.

Alan derinliği kavramına geri dönecek olursak, Bazin için bu “sinema dilinin tarihinde eytişimsel [diyalektik] bir ilerlemedir” (1995:63) ve klasik kurgunun karşı çıktığı anlam ikizliliğini sinemaya yeniden dâhil etmektedir. Bu da izleyiciyi, daha aktif bir izleme eylemi içine sokmaktadır, çünkü alan derinliğinin az olduğu çekimlerde, netlik-fluluk karşıtlığı sayesinde izleyicinin dikkati net olana yönlendirilebilirken, alan derinliğinin fazla olduğu çekimlerde izleyici perdede tamamı net olan görüntünün öğeleri arasında özgür iradesini kullanarak bir

seçim yapmak zorunda kalmaktadır. Bu da bizi, mizansen (*mise en scéne*) kavramına götürmektedir.

Mizansen, Türk Dil Kurumu'nun Güncel Türkçe Sözlüğü'nde "yönetmenin oyuncularını oyuna uygun bir uyum içine sokması için yaptığı hazırlık, çalışma" olarak tanımlanmaktadır. Tiyatrodan sinemaya aktarılmış bir terim olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Mizansen, daha geniş anlamda çerçeve içerisinde görünen her şeyin birbirleriyle olan ilişkilerinin düzenlenmesi olarak da açıklanabilmektedir. Dekor, kostüm, makyaj, kişilerin ve nesnelerin birbirleriyle ve uzamla olan ilişkileri, aydınlatma gibi birçok öge mizansen kapsamına girmektedir. Bunun yanı sıra, "uzamı iki boyutlu perdede şekillendiren kamera ve kameranın bulunduğu konum" da mizansenin başat öğelerinden biridir (Kawin, 1992:98). Dolayısıyla yönetmen, kuracağı mizansen ile de netlik-fluluk karşılığına ihtiyaç duymaksızın da izleyiciye vermek istediği mesajı verebilmektedir. O nedenle, Bazin'e göre ikizlilik, alan derinliğinin kullanımında bir zorunluluk değil, bir olanaktır (1995:64).

Bazin'in montajın karşısına koyduğu çekim ayırımı (*long-take*) kavramı ise, uzamsal bütünlüğü korumak ve dikkati olayın kendisine çekme çabası taşımaktadır. Klasik kurgu tarafından parçalara ayrılan sahneler, filmdeki uzamsal bütünlüğe zarar vermekte, dolayısıyla gerçekliği bozmaktadır. Oysa alan derinliği ve çekim ayırımı teknikleri, bu bütünlüğü korumakta ve dolayısıyla sinemayı gerçekliğe yaklaştırmaktadır. Çünkü bu tekniklerde öne çıkan şey, kurguyla yaratılan soyut filmsel zaman ve uzam değil, "olay"ın kendisi olmaktadır. Flaherty'nin Kuzeyli Nanook filminden verdiği ve yukarıda bahsettiğimiz örnek, Bazin'in bu görüşünü pekiştirmektedir.

Bunları söylerken Bazin montajın önemini de yadsımamaktadır. Sanatın, gerçekliğin yeniden üretimi olmadığını, bir seçme ve yorumlama işleminin kaçınılmaz olduğunu vurgulamaktadır. Ancak montaja biçtiği rol, "sahnenin varlığı, harekette iki ya da daha çok faktörün eşsüremliliğine ihtiyaç duyuyorsa, montajın kullanılması gerekmektedir" sözünüle açıkça anlaşılmaktadır (Bazin, 2000:60). Dolayısıyla Bazin'in kuramında kurgu, anlamı yaratan başat öğe olmaktan çok, filmsel olanakların (zaman ve uzam gibi) ve anlatının zorunlu kıldığı durumlarda kullanılması gereken bir öğedir. Yapay kurgu yerine doğal kurgu kullanılmalı, olayın gerçek uzunluğu göz önünde

bulundurulmalı ve kesimler mantıksal biçimde yapılmalıdır (Bazin, 2000:185–186).

Bazin, bütün bu görüşleri doğrultusunda İtalyan yeni gerçekçi akımın önemli yönetmenlerinden Vittorio De Sica'nın yaptığı *Bisiklet Hırsızı / Ladri Di Biciclette (1948)* filminin “saf sinemanın ilk örneklerinden biri” olduğunu iddia eder (2000:182).

Senaryosu Cesare Zavattini tarafından yazılan ve De Sica tarafından yönetilen bu film, tamamen amatör oyuncularla ve yapay bir stüdyo ortamı kullanılmadan doğal ışıkla gerçekleştirilmiştir. İşsiz bir adamın bir iş bulması, fakat bu iş için ihtiyacı olan bisikletini daha ilk iş gününde çaldırması ve küçük oğluyla birlikte hırsızın peşine düşmeleri filmin konusunu oluşturur. Filmin sonunda adam, hırsızı yakalayamayınca işini kaybetme endişesiyle bir bisiklet çalmaya karar verir, fakat yakalanır. Kısacası film, herkesin başına gelebilecek sıradan bir hikâyeyi anlatmakta, bir başka deyişle savaş sonrası İtalya'da günlük hayattan bir kesit sunmaktadır. Yenigerçekçi akımın bütün özelliklerini içinde barındıran bu film, adeta belgesel tavrıyla kurmaca bir filmi gözler önüne sermektedir. Film baştan sona Bazin'in bahsettiği alan derinliği çekimleriyle ilerler. Doğal mekân ve profesyonel olmayan oyuncular, filmin gerçekçi anlatımına katkıda bulunurlar. Montaj kullanımını ise Eisenstein'in filmlerinden farklı olarak, anlam yaratmaktan çok eksilti (*ellipsis*) yaratmak üzerine kuruludur. Bütün bunlarla birlikte, film bu tavrından dolayı dramatikliğinden ödün vermez ve film “bir trajedi kalıbı içinde sağlam bir şekilde yapılandırılmıştır” (Bazin, 2000:182).

Bazin, Yenigerçekçi akımın film estetiğini “Amerikan romanının sinemadaki eşdeğeri” olarak tanımlamakta (1995:182) ve genel olarak sinemanın tiyatro ve resme karşıt olduğunu ve giderek romana yaklaşmakta olduğunu ifade etmektedir (1995:160). Buradan yapılabilecek küçük bir çıkarsama, Bazin'in sinemayı temelde bir anlatı sanatı olarak gördüğü yönünde olabilmektedir. Geleneksel anlatıyı biçimsel olarak kırmaktansa, sinematografik araçların hiyerarşisini değiştirerek ve görüntünün varlığını, çerçeve düzenlemelerini ilk sıraya koyarak gerçekçi bir yaklaşım benimsediğini söylemek doğru olacaktır. Gerçekçi bakıştan kasıt ise, Bazin'in sözleriyle “perdede gerçeği en çok göstermeye yönelik bütün anlatım dizgeleri, bütün işlemler” dir (1995:161).

Buraya kadar açıklanmaya çalışılan anlatı kavramı, geleneksel anlatının sinemada ortaya çıkışı ve birbirini etkileyen kuram ve uygulamaların, hiç şüphesiz, eğer sinemanın bir dili olabileceğini varsayarsak, bu dilin gelişmesinde çok önemli katkıları bulunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Griffith'in sinematografik öğeler aracılığıyla perdede oluşturduğu geleneksel anlatı, Eisenstein örneğiyle açıklanmaya çalışılan ve geleneksel anlatının kalıplarını montaj aracılığıyla kıran Sovyet montaj kuramı ve son olarak Bazin'in mizansen ve alan derinliğini öne çıkararak oluşturduğu gerçekçi kuram, tezin ikinci bölümü açısından da kuramsal çerçeveyi oluşturacaktır. Tezin ikinci bölümünde Türk Sineması, tarihsel gelişimi içinde anlatı-kurgu ilişkisi bakımından incelenmeye çalışılacak ve Türk filmlerindeki anlatı yapısında kurgunun rolü tartışılacaktır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### TÜRK SİNEMASINA TARİHSEL BİR BAKIŞ VE TÜRK SİNEMASINDA ANLATI-KURGU İLİŞKİSİ

Tezin bu bölümünde, ilk bölümde açıklanan kavramlar, kuramlar ve uygulamalar doğrultusunda Türk Sineması, tarihsel perspektif içinde anlatı-kurgu ilişkisi bakımından incelenmeye çalışılacaktır. Tarihsel perspektif göz önünde tutulurken, Âlim Şerif Onaran'ın (1999:10) yaptığı ayırım göz önünde bulundurularak Türk Sinema Tarihi, İlk Dönem, Tiyatrocular Dönemi, Geçiş Dönemi, Sinemacılar Dönemi ve Yeni Türk Sineması olmak üzere dönemlere ayrılacaktır. Bu dönemlere ek olarak 1980 Sonrası ve 1990 Sonrası Türk Sineması da ayrıntılı olarak anlatılacaktır. Ancak, Tiyatrocular ve Geçiş Dönemi olarak adlandırılan dönemler, sinematografik anlatımın olgunluğa ulaşmamış olmasından dolayı, tez açısından verimli dönemler olmadığından, bu dönemlere kısaca değinilecek ve ayrıntılı inceleme, Sinemacılar Dönemi'nden başlatılacaktır. Yönetmenlerin birçoğu, farklı dönemlerde film üretmeye devam ettiğinden, her dönem için ayrı ayrı anlatılmayacak, bir bütün olarak ele alınacaktır. Türk sineması, tarihsel bir perspektifle sunulduktan sonra, genel anlamda anlatı-kurgu ilişkisi açısından incelenecektir.

#### 1. Türk Sinemasına Tarihsel Bir Bakış

##### 1.1 İlk Yıllar ve Tiyatrocular Dönemi

1914 yılında Fuat Uzkınay tarafından çekilen *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* isimli film, Türk Sineması'nın başlangıcı olarak kabul edilmektedir. İlk yıllarda Merkez Ordu Sinema Dairesi tarafından gerçekleştirilen birkaç film göze çarpmaktadır. Tiyatrocular dönemine kadar ise, film yapımı yarı resmi dernekler aracılığıyla gerçekleştirilmiştir (Onaran, 1999:14–15).

Tiyatroculuk geçmişine sahip Muhsin Ertuğrul'un film çekmeye başlaması ile birlikte tiyatrocular dönemi de başlamaktadır. Muhsin Ertuğrul'un filmleri tiyatronun etkisi altında kaldığından bu dönemde Türkiye'de sinema dilinin çok gelişmediği söylenebilmektedir. Muhsin Ertuğrul, ne Griffith gibi bir geleneksel anlatı yaratır ne de Eisenstein gibi montaj oyunlarına başvurur. Onun için

sinema, tiyatronun perdedeki bir benzeridir. Zaten kendisi de bunu açıkça ortaya koymaktadır:

“Uzun bir müddetten beri musikiye mukabil gramfon, tiyatroya mukabil olarak da sinemacılık âlem-i medeniyeti meşgul ediyor. Fakat hiç şüphesiz ki resimle mukayese ederek fotoğraf ne derece eser-i sanat addolunuyorsa sinema da ondan öteye hiçbir suretle geçemeyecektir. Eğer kâinatta bir gün herkes sağır olmazsa. (aktaran Şener, 1970:17)”

Muhsin Ertuğrul’un, sahneye koyduğu oyunları herhangi bir sinematografik anlatım tekniği kullanmaksızın perdeye aktarması en çok eleştirilen yönü olarak karşımıza çıkmaktadır. “Filmlerinin hiç biri özgün değildi. Tiyatroda sahnelediği oyunları, yerli adlarla sinemalaştırıyordu. Oyuncuları, tek mekânda, sahnede nasıl yönetiyorsa, burada da öyle yönetiyordu (Füruzan, 1996:329).” Bu noktadan hareketle, Muhsin Ertuğrul ile birlikte somutlaşan tiyatrocular döneminde yapılan filmlerde kurgunun herhangi bir rolünün olmadığını, yalnızca tiyatrodaki perde değişimlerine benzer bir şekilde kullanılan açılma-kararma efektlerinden ibaret olduğunu söylemek mümkündür.

## 1.2. Geçiş Dönemi

Tiyatrocular dönemi, tiyatro alanının dışından gelen kişilerin de sinemaya dâhil oluşuyla birlikte yerini “geçiş dönemi” olarak adlandırılan döneme bırakmıştır. Bu dönemin başlangıcı, İkinci Dünya Savaşı’nın başlangıç yılıyla paralellik göstermektedir. Türkiye savaşa girmemiş de olsa, yaşanan ekonomik sorunların, sinemaya da yansıdığı ve bu dönemde oldukça az film yapıldığı göze çarpmaktadır. 1939–1952 yılları arasında çekilen toplam film sayısı 131’dir (Özgüç, 2001:11). Dönemin en önemli yönetmenlerinden birisi Faruk Keleş’tir ve *Taş Parçası* adlı ilk filmini, 1939 yılında Tiyatrocular döneminin sonunda, gerçekleştirmiştir. Film, tiyatro etkileri taşımakla beraber, sinematografik öğeler de barındırmaktadır. Ancak, yine de filmin tam anlamıyla sinematografik bir anlatım yakaladığını söylemek mümkün görünmemektedir. Faruk Keleş’in ardından sinemaya giren Talat Artemel, Ferdi Tayfur, Kani Kıpçak, Sami Ayanoğlu gibi yönetmenler de Muhsin Ertuğrul’un etkisinden kurtulamamışlardır (Özgüç, 1993:18). Bu nedenle, sinemacılar döneminin başlangıcına kadar Türk

sinemasında, Griffith'in 20. yüzyılın başlarında sinemaya yerleştirmiş olduğu klasik film anlatısının bile izlerini görmek, özellikle de kurgunun bu anlatıdaki rolünü tespit etmek mümkün görünmemektedir.

### 1.3. Sinemacılar Dönemi

Birçok önemli sanat akımının ve dönemlerin başlangıçlarının ve bitişinin, toplumsal yaşayışta meydana gelen önemli değişiklikler sonrası ortaya çıktığı görülmektedir. Buna paralel olarak Türk sinemasında da sinemacılar dönemi, "Türkiye'nin siyasal yaşamının önemli bir dönüm noktası olan, çok partili siyasal düzene geçişle başlamaktadır" (Güçhan, 1992:78). Gerek sinemanın ilk yıllarında, gerek Muhsin Ertuğrul'un yoğun etkisi altında olduğu tiyatrocular döneminde, gerekse sinema dili adına az da olsa gelişmelerin görüldüğü ve tiyatronun etkilerinden sıyrılmaya başladığı geçiş döneminde çekilen film sayısı oldukça azdır. Oysa sinemacılar dönemi olarak adlandırılan 1952–1963 yılları arasında çekilen film sayısı 821'dir (Özgüç, 2001:207). Bu dönemin öne çıkan bazı yönetmenlerini ayrıntılı olarak ele almak, tezin hipotezini daha sağlam bir konuma oturtabilmek ve dönemi daha derin bir şekilde kavrayabilmek açısından önem taşımaktadır.

Sinemacılar dönemi dendiğinde birçok kaynakta ilk göze çarpan yönetmen Lütfi Akad'dır. Gerek yaptığı filmlerle, gerekse arkasından gelen yönetmenler üzerindeki etkisiyle Akad, Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Özgüç'e göre "Lütfi Ö. Akad'ın gelişiyle yeni bir dönem başlamaktadır (1993:20)." İlk filmi olan *Vurun Kahpeye (1949)*, bir Halide Edip uyarlamasıdır ve geçiş dönemi içerisinde gerçekleştirilmiştir, ancak Akad, en önemli çıkışını 1952 yılında yaptığı *Kanun Namına* filmiyle yapar. Bu filmle Akad, "Türk sinemasında yeni bir dönemeç oluşturacaktır (Özgüç, 1993:20)" ve film, "ülkemizde salt sinema çalışması sayılabilecek ilk örnektir (Güçhan, 1992:79)."

Filmin gerçek bir olaydan yola çıkarak senaryolaştırılmıştır ve bir tornacının işlediği üçlü cinayetten sonra polisle çatışmasını anlatmaktadır. Gerçek öyküde, tornacı ustası ölürken, filmde teslim olmaktadır (Onaran, 1999:53). Bu da, Lütfi Akad'ın izleyici beklentilerinin farkında olması ile açıklanabilir. *Kanun Namına*

film, özellikle dış mekânların kullanımından dolayı büyük bir öneme sahiptir. Necla Algan, filmle ilgili şu tespitlerde bulunmaktadır:

“Türk sinemasında ilk kez kamera gerçek hayatın resmedilmesi anlamında sokağa çıkarılmıştı. O güne kadar sokak sahnesi kamera gizlenerek çekilirdi. Akad kamerayı sokaktaki insanın arasına sokarak İstanbul’un günlük yaşayışının içine nüfuz etti. Arefe günü, Kapalıçarşı’nın kapısında bir sahnenin çekimi dört kez tekrarlandı. Galata köprüsü üstünde çekimler yapıldı. İstanbul bir tiyatro dekoru olmaktan çıkıp oyuncuların içinde yaşadığı doğal bir çevre olarak peliküle yansıdı. Çok dinamik bir kurgu ilk defa gerçekleştirilmiş oldu. (2005:27)”

Akad, *Kanun Namına* filmiyle birçok sinema tarihçisine göre Türk Sineması’nda yeni bir dönemi başlatmıştır. Sinemayı, tiyatrunun etkisinden tamamen kurtararak özgün bir dil olarak ele almış ve farklı türlerde olmak üzere 48 filme yönetmen olarak imza atmıştır (Algan, 2005:30). Genel olarak sinemaya yaklaşımının, tezin birinci bölümünde ele aldığımız Bazin’in görüşleriyle paralellikler gösterdiğini söylemek mümkün görünmektedir. Bunu açık bir şekilde ortaya koyabilmek için Akad’ın bazı filmlerine değinilecektir.

Bazin’in kuramında öne çıkardığı mizansen ve alan derinliğine ilişkin uygulamalar, sinemamızda ilk olarak Akad’ın *Öldüren Şehir (1954)* adlı filminde görülmektedir. “Akad, bu filmde, derinliğine dekorlar kurup oyuncuları dekorun ağızına alır. Böylece derinliğine mizansen zorunluluğu ortaya çıkmış ve alan derinliği sağlanmış olur. Kamerayı hareket ettirmeden alan derinliği içinde mizansen oluşturma deneyimi de Türk sineması için bir ilktir (Algan, 2005:29)”.

Akad, 1959 yılında yaptığı *Yalnızlar Rıhtımı* isimli filmle sade üslubunu daha da belirginleştirir. Özön’ün (1995:111) içeriğin basitliği ve biçimin başarısından doğan çelişkiyi eleştirdiği bu film, Akad’ın çerçeve içi hareketi yoğun biçimde kullandığı önemli bir film olarak karşımıza çıkmaktadır.

Akad’ın Memduh Ün’le beraber yaptıkları *Üç Tekerlekli Bisiklet (1962)* filmi ise, “popüler seyirciye hitap eden, aşk erotizm, gerilim, polisiye öğelerin başarıyla harmanlandığı toplumsal gerçekçi bir film” (Algan, 2005:35) ve Akad’ın sinemacılar dönemi içerisinde yaptığı son filmidir. Akad’ın toplumsal gerçekçi bir sinemaya yönelmesi, 1961 Anayasası ile oluşan özgürlükçü ortam



ve bu ortama paralel bir şekilde Türk sinemasının da genel olarak toplumsal sorunlara yönelmesiyle açıklanabilmektedir. Film, büyük bir inşaat şirketinin sahibini öldürdükten sonra eşi gurbette çalışmakta olan bir kadının evine sığınan adamı ve adam-kadın-kadının çocuğu üçgeninde yaşanan bir hikâyeyi aktarmaktadır. Çocuğun, katili gurbette olan babası sanması, hikâyenin gerilimini arttıran bir unsur olarak öne çıkmaktadır.

Akad'ın bu toplumsal gerçekçi tavrı, 1966 yılında yaptığı *Hudutların Kanunu* filmine de yansımıştır. Yönetmen bu filmde yalın bir sinema denemesi yaptığını ve halk masallarındaki sade anlatımı tercih ettiğini söylemektedir (Scognamillo, 1998:228). *Hudutların Kanunu*, Akad'ın daha sonraları oldukça etkileyeceği Yılmaz Güney'le de ilk çalışması olarak Türk sinema tarihinde yerini almıştır.

Akad, gerçekçi tavrını melodramla harmanlayarak 1968 yılında *Vesikalı Yarım* filmine imza atar. Bu filmde de Akad, mizansenini ön plana çıkararak “çerçeve içi hareketleri ve derinlemesine görüntü düzenlemesini, klasik gerçekçi anlatının uyulaşımına uygun olarak gerçekleştirmiştir. Buna karşın “açık form<sup>1</sup>” lar kullanarak kendi gerçekçi üslubundaki farklılığı da ortaya koyar (Abisel vd., 2005:93) ve filminde kurguyu, diğer filmlerinde de olduğu gibi, özel bir amaca hizmet edecek şekilde değil, devamlılık amacıyla kullanır. Bir başka deyişle, tezin ilk bölümünde değinilen klasik film anlatısı kalıplarına uyan bir kurgu yöntemi benimsenmiştir ve kurgunun temel hedefi, öykünün akışını izleyicinin kafasında karışıklık yaratmayacak şekilde sağlamaktır (Abisel vd., 2005:105).

Akad'ın anılması gereken diğer filmleri ise, göç üçlemesi olarak adlandırılan *Gelin (1973)*, *Düğün (1974)* ve *Diyet (1975)* filmleridir. Bu filmlerde de Akad'ın üslubunun başat ögesi olan alan derinlikli mizansenler ve zaman zaman belgesel tonlarına kayan gerçekçi bir yapı göze çarpmaktadır (Onaran, 1999:109–110).

Genel anlamda Lütfü Akad'ın, yaptığı filmlerde melodramatik unsurlara ağırlık verdiği görülmektedir. Bunu yaparken, klasik anlatının kalıplarını kullanmakta, ancak bu kalıpları, kendi gerçekçi üslubuyla harmanlayarak karma bir yapı ortaya koymaktadır. Kendisi de sinemayı, romanın görsel bir biçimi olarak görmekte ve sinemanın “gösteri” değil, “doğrudan bir anlatı” olduğunu

<sup>1</sup> Hareketin ve sahne düzenlemesinin çerçeve dışının da farkına varılacak şekilde oluşturulması, açık formu meydana getirmektedir. Çerçeve dışının farkına varılması ise, filmsel uzamı genişleterek izleyicinin zihninde gerçeklik duygusunu pekiştirmektedir.

savunmaktadır (Esen, 2005:80). Dolayısıyla, ne Eisenstein gibi biçimi öne çıkardığını, ne de tam anlamıyla Griffith ile birlikte anılan klasik film anlatısı birebir uyguladığını söylemek mümkün görünmektedir. Buna karşın, özellikle alan derinliğini kullanması, kamera hareketleri yerine çerçeve içi hareketi ve buna paralel olarak derinlikli mizansen uygulamalarını tercih etmesi, Akad'ın filmlerini, Bazin'in kuramına yaklaştırmaktadır.

Sinemacılar döneminin başlangıç yılı kabul edilen 1952 yılında yönetmenliğe başlayan bir başka isim de, hem seçtiği konular bakımından, hem de konuları işleyiş bakımından çok özgün bir konumda duran Metin Erksan'dır. İlk filmi olan *Karanlık Dünya (Âşık Veysel'in Hayatı)* filmdeki oyuncular nedeniyle sansüre uğramıştır. Onaran (1999:59) bu filmin acemilikleri olduğunu fakat Metin Erksan'ın üslubu hakkında ipuçları taşıdığını söylemektedir. Yarı kurmaca-yarı belgesel tonlar taşıyan bu filmin, Türk sinemasında özellikle 70'li yıllarda görülecek olan "toplumcu gerçekçilik" görüşlerinin ilk örneği olmasa da, bu örneğe giden önemli bir adımı oluşturduğu söylenebilmektedir.

1959 yılında gerçekleştirdiği *Dokuz Dağın Efesi* adlı filmde ise Erksan, Çakıcı Mehmet Efe'nin hikâyesini perde aktarmıştır. Bu filmle ilgili olarak, Erksan'ın Elia Kazan'ın *Viva Zapata* filminin etkisi altında kaldığı eleştirileri yapılmış olsa da Erksan, bu eleştirileri kabul etmemektedir (Altınar, 2005:32–34).

Metin Erksan'ın, ilk filmiyle sinyallerini verdiği gerçekçi üslubu, 1959 yılında yaptığı *Gecelerin Ötesi* adlı filmle büsbütün ortaya koyduğu görülmektedir. Özgüç'e göre (1993:103), "getirdiği 'düzen eleştirisi'yle olsun, ele alınan suçlu gençlere psikolojik yaklaşımlarıyla olsun, 'toplumsal gerçekçilik' akımı Erksan'ın bu filmiyle başlar." Dönemin iktidarının "her mahallede bir milyoner yaratacağız" söyleminden yola çıkarak yaptığı bu filmde Erksan, aynı mahallede yaşayan yedi gencin öyküsünü anlatmaktadır. Filmin, toplumsal gerçekçilik görüşüne uyan ilk film olduğu kabul edilmektedir. Kurtuluş Kayalı, filmle ilgili şu tespitlerde bulunmaktadır:

"İnsanlar, dolayısıyla yönetmenler de dönemler üzerinde dururken bağlantılarını oldukça belirgin, görünen fotoğraflarla anlatmaya çalışırlar. İlginçtir, bunu da insanın gözüne sokarak yaparlar. *Şarkıcı* filminde de ikide

bir Adnan Menderes fotoğrafı, bize o dönemi yaşadığımızı hatırlatır... *Gecelerin Ötesi*, dönemi, dönemin somut gerçeklerine teğet geçerek, sanki özellikle teğet geçerek kavramayı dener... Türkiye’de her mahallede bir milyoner yaratılırken başka neler de ortaya çıkmaktadır. Bir başka deyişle, bir olgu olan milyoner yaratma eylemi nasıl sonlanacaktır. Görüntüde konuyla hepten alakasız bu durum ne tür sonuçlara yol açacaktır. O yedi gencin hayat hikâyesi de bu dönemin önemli bir göstergesidir... Hemen herkesin gündelik gelişmelere gönderme yaptığı bir ortamda adeta soyut bir deneme gündemdedir. Seyreden bir kişi bu filmin hangi dönemde nerede geçtiğini o kadar kolayına fark edemez. (2004:62–63)”

Kayalı’nın da belirttiği gibi, filmin geçtiği zaman ve mekân net göstergelerle ifade edilmemektedir. Oysa popüler sinema, bu tür belirsizliklerden uzak durmaktadır, çünkü olayın içinde geçtiği bağlam, izleyicide gerçekmişgibilik (*verisimilitude*) duygusunu pekiştirici bir rol oynamaktadır. Erksan böyle bir yöntem benimsememiştir. Bu da filmin geçtiği zaman ve mekânı belirsiz kılmaktadır. Bu durum, ilk başta filmin sansürle başının derde girmemesi için böyle bir yöntem tercih edildiğini düşündürse de, bir açıdan konunun evrenselliğini işaret ettiği yönünde bir okuma da yapılabilmektedir. Metin Erksan da, *Gecelerin Ötesi* filminin zamanının ilerisinde bir film olduğunu düşünmekte ve 1959 yaptığı bu filmin, aslında 1965 sonrasını temel aldığı ve ileride olacılara dair sezgileriyle bu filmi yaptığını belirtmektedir (Altınar, 2005:39).

Metin Erksan, 1961 yılında uluslararası ve ulusal yarışmalardan ödüller almış olan ve Türk sineması içinde çok önemli bir yer tutan *Yılanların Öcü* filmini gerçekleştirir. Fakir Baykurt’un aynı adlı romanından senaryolaştırdığı bu filmin, sansürle olan macerası Türk Sinema Tarihi ile ilgili tüm kitaplarda yer almaktadır ve filmin, dönemin cumhurbaşkanı Cemal Gürsel tarafından verilen özel izinle gösterime girdiği bilinmektedir. Metin Erksan, bu filmde de toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla mülkiyet sorununu tartışmaktadır. “Film, romandan çıkarılan güçlü diyaloglar, hareketli bir mizansen ve temiz fotoğraflarla seyirciye veriliyor ve ‘Yılanların Öcü’ teması, sembolik bir boyutla yorumlanıyordu (Onaran, 1999:62).”

Erksan’ın üzerinde durulması gereken bir başka filmi olan *Acı Hayat* (1962), “melodram yönteminin belirli öğelerini kullanan ama bunu çok değişik ve tutkulu

açıdan yakalayan bir aşk öyküsüdür (Onaran, 1999:63). Filmin temel ekseninin aşk olduğu düşünülürken akla ilk gelen türün melodram olması kaçınılmazdır, ancak yönetmen, daha önceki filmlerinde gördüğümüz gerçekçi üslubuyla farklı bir yaklaşım sergilemiştir. Agah Özgüç (1993:73), bu filmi o güne kadar yapılmış aşk filmlerinin en iyilerinden olarak görürken, Metin Erksan da bu filmi, bir ilk örnek olarak gördüğünü, daha sonra bu filme benzer bir çok film çekildiğini, ancak bu film kadar başarılı olamadıklarını düşünmektedir (Altınar, 2005:54). Kayalı da benzer bir ifadeyle, filmin bu denli başarılı oluşunu, ülkenin toplumsal gerçeğini başarılı bir şekilde yansıtmasına bağlamaktadır:

“*Acı Hayat*’ın çekildiği [yılı] takip eden yıllarda ve hala sürekli olarak aynı adla ve genellikle başka adlarla *Acı Hayat* filmlerinin çekilmesi, *Acı Hayat* filminin Türkiye’nin sosyal gerçeğine oturduğunun olağanüstü belirgin bir örneğidir. (Kayalı, 2004:42)”

Yönetmenin Berlin Film Festivali’nde Altın Ayı ödülünü alan *Susuz Yaz* (1963) filmi de *Yılanların Öcü* filminde olduğu gibi, köy gerçekliğini perdeye yansıtan ve mülkiyet temasını ele alan bir filmidir. Filmde iki kardeşten biri olan Osman, kendi topraklarından çıkan suyu kendi malı olarak görür ve köylülerle zıtlığa düşer. Bu sırada kendi işlediği cinayeti üstlenerek hapse giren kardeşi Hasan’ın eşiyle zorla evlenir. Hasan, durumu öğrendiğinde Osman’ı suda boğarak öldürür ve suyu köylünün kullanımına açar. Film, Berlin Film Festivali’nde Habil ile Kabil hikâyesinin çağdaş bir yaklaşımla ele alındığı gerekçesiyle jüri tarafından Altın Ayı ödülüne layık görülmüştür. Necati Cumalı’nın bir hikâyesinden uyarlanan film, Metin Erksan’ın yaptığı değişikliklerle daha kişisel bir hal almıştır. Metin Erksan da yaptığı değişiklikleri kabul etmekte ve senaryosunun, Cumalı’nın öyküsüyle bir ilgisi olmadığını belirtmektedir (Altınar, 2005:63–64).

Metin Erksan, 1965 yılında Türk sinemasının en özgün örneklerinden biri ve en kişisel filmi olan *Sevmek Zamanı* adlı filmi gerçekleştirir. Senaryosunu da kendisinin yazdığı bu filmde tasavvufi bir tema olan “surete âşık olmak” temasını işlemektedir ve yukarıda anılan filmlerinde görülen toplumsal gerçekçi kaygılarından uzak bir görünüm çizmektedir. Fransız sinema tarihçisi George

Sadoul'e göre ise bu film, "son derece büyük sınıf çatışmasını gösteren film" olarak nitelendirilmektedir (Özgüç, 1993:131). Akser'e göre ise, film, "Türk toplumunun iki yüz yılı aşkın bir süredir karşı karşıya olduğu Batılılaşma sürecindeki Doğu-Batı karşıtlığını tartışan bir filmidir (2001a:105). Film, Erksan'ın biçimsel endişesinin en üst boyuta çıktığı film olarak görülmektedir. Scognamillo (1998:256), film hakkında şu tespitlerde bulunmaktadır:

"*Sevmek Zamanı*, kahramanın çizilişindeki değişikliklerden başka, biçimiyle de yönetmenin yapıtları arasında ayrı bir yer tutmaktadır. Burada görüntü, çerçeveleme, sahne düzeni, plastik malzemenin kullanılışı ve sunuluşu sürekli olarak ön plandadır ve yönetmenin başlıca endişesidir. Çoğu bölümleri, öykünün boyutlarını aşan bir plastik ve görsel çarpıcılık sayesinde dikkat çekmektedir... Yönetmen, bu çağdaş Leyla ile Mecnun öyküsünde, Batı sinemasının o dönemdeki soyut anlatım özellikleriyle aynı çizgide kalmıştır. (Scognamillo, 1998:256)"

"Kara sevda" veya "tutku" temasını uç noktalarda işlediği *Sevmek Zamanı* filminden üç yıl sonra, Metin Erksan, benzeri bir temayı *Kuyu* adlı filmiyle perdeye taşır. Yaşanmış gerçek bir olaydan alınan öykü, kendisine zorla sahip olan adamı su içmek için kuyuya indiğinde başına taşlar yağdırarak öldürüp, ardından da kendini asarak intihar eden bir kız etrafında şekillenir. Metin Erksan, bu filmdeki güçlü, direnen kadın figürünün dünya sinemasında bile olmadığını savunmaktadır. Scognamillo da filmin biçimsel unsurlarıyla, yönetmenin özgünlüğünü taşıdığını ifade etmektedir (1998:257). *Kuyu* filminde de, *Gecelerin Ötesi* filminde olduğu gibi, mekân izleyiciye açık bir şekilde sunulmamaktadır. Bu durum, filmi ulusallıktan evrensellik noktasına doğru taşır.

Erksan'ın dikkat çeken ve ilginç bir deneme olan *Şeytan (1974)* isimli filmi ise, William Peter Blatty'nin "The Exorcist" adlı romanından uyarlanmıştır. Filmin, her ne kadar William Friedkin'in yönettiği ve aynı romandan uyarlanan *The Exorcist (1973)* filminin Türk motifleriyle örülerek gerçekleştirilen bir "yeniden-çevrim (*re-make*)" olduğu düşünülse de, Erksan, filmde değil romandan bir uyarlama yaptığını ifade etmektedir. Arslan, iki filmi karşılaştırdığı makalesinde Erksan'ın *Şeytan* filminin bir "yeniden çevrim" olduğunu ifade etmektedir (2001:41). Filmde olaylar, ruhuna şeytan giren bir kız, onu

kurtarmaya çalışan bir doktor ve annesi etrafında şekillenir. Filmin özel efektleri dikkat çekicidir. Buna rağmen, filmin maliyeti o dönem için 400 bin liradan daha azdır (Altınır, 2005:100).

Genel olarak Metin Erksan filmlerine bakıldığında, biçimsel bazı arayışların olduğu görülmektedir. Filmlerinde “tutku” ve “kara sevda” temalarını öne çıkaran Erksan’ın, özellikle yapmış olduğu uyarlamalar ve *Sevmek Zamanı* filmiyle sinemasal anlatımında ulaştığı nokta son derece ilgi çekicidir.

Türk sinemasına 1952 yılında yönetmen olarak dâhil olan bir diğer isim de Atif Yılmaz Batıbeki’dir. Gerçekleştirdiği ilk film, *Kanlı Feryat* isimli bir melodramdır. Bu dönem içerisinde yapmış olduğu çalışmaların, ağırlıklı olarak melodram ve uyarlama olduğu görülmektedir. Kimi zaman roman uyarlamaları yaparak, kimi zaman da romancıların yazmış olduğu senaryoları perdeye aktararak bu akımın öncüsü olmuştur (Onaran, 1999:64).

Sinemaclar dönemi içinde yaptığı *Hıçkırık (1953)*, *Gelinin Muradı (1957)*, *Bir Şöförün Gizli Defteri (1958)* gibi filmlerden sonra, Atif Yılmaz, 1966 yılında gerçekleştirdiği *Ah Güzel İstanbul* filmiyle 1967 Bordighera Güldürü Filmler Şenliği’nde Gümüş Ağaç Plakası Ödülü’nün sahibi olmuştur. Onaran da (1999:118), filmi “küçük bir başyapıt” olarak nitelendirmektedir.

1972 yılında yaptığı *Utunç* isimli filmde ise Batıbeki, daha ileriki dönemde büyük ölçüde filmlerinin eksenine yerleşecek olan “kadın” temasını işlemiş ve tecavüze uğrayan bir kızla sevgilisinin intikam hikâyelerini anlatmıştır.

Atif Yılmaz’ın filmografisi içerisinde oldukça önemli yer tutan *Selvi Boylum Al Yazmalım (1977)* filminin eksenine yine kadını yerleştirmiş ve iki erkek bir kadından oluşan bir üçgen oluşturmuştur. Cengiz Aytmatov’un eserinden uyarlanan bu filmde, Atif Yılmaz, kadın karakterini önce emek ve sevgi arasında bırakarak ve en sonunda “sevgi emektir” fikriyle çocuklarına ve kendisine şefkat gösterecek olan erkek karakteri seçip âşık olduğu kişiyi terk etmesiyle sonlanacak bir anlatı kurar. Bu nedenle film, genellikle romantik aşkı yücelten Yeşilçam filmlerinden farklı bir yapı göstermektedir.

1978 yılında gerçekleştirdiği *Kibar Feyzo* filminde ise ağalık sistemi üzerinden toplumsal bir eleştiri yapar. Komedi türünde çekilmiş olan bu film, Feyzo adında bir köylünün başlık parası için İstanbul’a gidip orada çalışırken gördüklerini köye uygulamaya çalışmasıyla başına gelen olayları anlatmaktadır.

Köyün ağasıyla sürekli olarak çatışmaya giren Feyzo, en sonunda ağayı vurarak köylüyü kurtarır.

*Adak* (1982) filminde Atıf Yılmaz, belgesel bir yaklaşımla “ticari sinemanın tüm kurallarını aşan benzersiz bir deneme” gerçekleştirir (Scognamillo, 1998:246). Atıf Yılmaz, bu filmin döneminde algılanamadığını, hatta İzmir’de bir sinemanın makinisti tarafından kronolojik olarak sıralandıktan sonra gösterildiğini belirtmektedir (Akpınar, 2005:213).

1982 yılında gerçekleştirdiği *Mine* filminden itibaren Atıf Yılmaz’ın, kadın filmi olarak nitelendirilebilecek filmlere ağırlık verdiği görülmektedir. *Bir Yudum Sevgi* (1984), *Dağınık Yatak* (1984), *Dul Bir Kadın* (1985), *Adı Vasfiye* (1985), *Aaahh Belinda* (1986), *Asiye Nasıl Kurtulur* (1986), *Kadının Adı Yok* (1987) filmlerinde Atıf Yılmaz, merkezinde kadın karakterlerin yer aldığı, “büyük ölçüde kadın karakterlerin geçirdiği bilinçlenme, bağımsızlaşma, kendi bedeninin ve hayatının kontrolünü ele alma süreci etrafında” şekillenen anlatılar oluşturmaktadır (Suner, 2006:294).

Yukarıda bahsedilen “kadın filmleri” arasında *Adı Vasfiye* ve *Aaahh Belinda*, anlatım özellikleri itibarıyla de ilgi çekicidir. *Adı Vasfiye* filminde anlatısını olmayan bir karakter üzerinden kuran Atıf Yılmaz, panodaki afişte gördüğü bir kadın karakterin gerçek kimliği ile ilgili fikirler üreten bir yazarın yaşadığı yarı düş-yarı gerçek bir süreci anlatmaktadır. Bu süreç, beş ayrı öykünün iç içe geçmesiyle oluşturulmuştur. *Aaahh Belinda* filminde de, bir reklâm oyuncusunun kendini bir anda rolünün içinde bulması ve gerçek hayatındakinden çok farklı sosyal roller içerisine girmesi anlatılmaktadır. Yönetmen, iki filmde de anlatısını hayal ile gerçeğin birbirine geçtiği bir düzleme oturtmaktadır.

1990 yılında yaptığı *Berdel* filminde de kadın sorunlarına eğilen Batıbeki, *Düş Gezginleri* (1992) ve *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* (1993) isimli filmleriyle, sıra dışı olarak tanımlanabilecek işler gerçekleştirmiş ve toplumun marjinal olarak nitelendirilen kesimlerine eğilmiştir (Pösteki, 2004:104).

1997 yılında çektiği *Nihavend Mucize* filminde annesiyle karısı arasında kalan bir adamı anlatısının merkezine alırken, 1999 yılında *Eylül Fırtınası* isimli filminde yönetmen, 12 Eylül askeri darbesini konu alan bir çalışma gerçekleştirir. Atıf Yılmaz’ın son yaptığı film olan *Eğreti Gelin* (2004) de,

Osmanlı İmparatorluğu döneminde var olan “eğreti gelin”lik kurumunu konu etmiştir. Filmin temel karakteri Ali, kendisine evlilik yaşamının gereklerini öğretmek üzere tutulan “eğreti gelin” e âşık olur ve filmin anlatısı bu imkânsız aşk motifi üzerinden ilerler.

Atıf Yılmaz filmleriyle ilgili genel bir değerlendirme yapıldığında, yönetmenin ağırlıklı olarak ticari sinema içerisinde yer aldığı ve her dönemde halkın beklentilerini karşılayacak türde filmler yaptığını söylemek mümkün görünmektedir. Ancak, yönetmenin dönemi içinde ilginç ve riskli denemeler olarak görülebilecek filmlerinin olduğu da yadsınamaz bir gerçektir. *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Adı Vasfiye*, *Aaahh Belinda* gibi filmlerinde, popüler sinema seyircisinin beklentilerinin dışına çıktığı, buna rağmen izleyicinin beğenisini kazandığı görülmektedir. Özellikle 1980 sonrası yaptığı filmlerde temanın kadın merkezli olduğu göze çarpmaktadır. Erken dönem filmlerinde görülen ağdalı melodramatik yapıların, daha olgun ve daha duyarlı bir şekilde toplumsal meselelere doğru yön değiştirdiği görülmektedir.

Sinemacılar dönemi içerisinde Türk sinemasında yönetmen olarak yerini alan Memduh Ün, 1954 yılında gerçekleştirdiği *Yetim Yavrular* isimli filmle yönetmenlik hayatına başlamıştır. 1958 yılına kadar Onaran'ın deyişiyle (1999:73) “karalama defteri niteliğinde melodram türünde iş filmleri” gerçekleştiren Ün, ilk önemli çıkışını *Üç Arkadaş (1958)* ile yapar. Aydın Arakon, Metin Erksan, Muammer Çubukçu, Memduh Ün, Ertem Göreç ve Atıf Yılmaz tarafından senaryosu yazılan film, Özgüç tarafından (1993:141) “sevgiyi, dostluğu ve dayanışmayı, sıradan küçük insan dünyalarını şiirsel bir atmosfer içinde anlatma başarısıyla dönem açan bir efsane film” olarak tanımlanmaktadır.

1960 yılında Edmund Morris'in Tahta Çanaklar adlı oyunundan yola çıkan *Kırık Çanaklar* filminde Memduh Ün, “*Üç Arkadaş*'ın pembe simgeselliğinden sıyrılarak, doğalcılığa yaklaşmıştır (Scognamillo, 1998:284).”

Memduh Ün'ün aynı zamanda bir yapımcı olmasının, onu çoğu zaman ticari sınırlar içerisinde düşünmeye zorladığı söylenebilmektedir. Bu durumun da etkisiyle Memduh Ün, “70'li yılların sonuna kadar birkaç istisna dışında daha çok önceden çektiği tutulan filmlerin ikinci çevrimlerini yaparak ya da yabancı filmlerden uyarlamalarla yıllarını doldurarak sanatını boğuntuya uğratacaktır



(Onaran, 1999:75)". Nitekim 1971 yılında *Üç Arkadaş* filmini yeniden renkli olarak çeken Ün, Onaran'a göre (1999:125), ilkinin saf güzelliğine ulaşmayı başaramamıştır.

Sinemacılar döneminin bir başka önemli yönetmeni olan Halit Refiğ, ilk filmini 1960 yılında gerçekleştirmiştir. *Yasak Aşk* adıyla seyirci karşısına çıkan bu filmin, Refiğ'in filmlerinde kuracağı temel tematik yapıyı öncelediğini söylemek mümkün görünmektedir. Film, "genç yönetmenin ilk dönemindeki başka yapıtlarında da tekrarlayacağı bir üçgen üzerine kurulmuştur: İki genç sevgili ve aşklarına engel olan daha yaşlı bir üçüncü kişi (koca ya da baba) ve engelleyici çevre (Scognamillo, 1998:260)".

*Seviştığımız Günler* (1961), *Gençlik Hülyaları* (1962), *Şehirdeki Yabancı* (1963), *Şafak Bekçileri* (1963) ve *Evcilik Oyunu* (1964) gibi filmlerden sonra, Halit Refiğ, *Gurbet Kuşları* (1964) filmini gerçekleştirir. Film, kasabadan İstanbul'a göç eden bir ailenin dramını anlatmaktadır. "*Gurbet Kuşları*, anlatımı, sahne düzeni, sevgiden şehvete, özveriden ihtirasa kadar uzanan ve çarpışan duygu ve tutku zenginliğiyle yönetmenin tarihinde bir aşama oluşturur. İstanbul'a göç eden ve dağılan bir ailenin öyküsünü anlatırken Refiğ aynı zamanda, göç olayının tarihsel-toplumsal kaynaklarına inip bir yorum da getirir (Scognamillo, 1998:263)" ve aynı zamanda bu film, "Türk sinemasının köyden kente göçü sorunsal olarak işlediği ilk üründür (Güçhan, 1992:11)."

Daha sonra geliştireceği "ulusal sinema" kuramının ortaya çıkmasında en büyük kaynağının Kemal Tahir olduğunu söyleyen Halit Refiğ (1996:184), senaryosunu Kemal Tahir'le birlikte yazdığı *Haremde Dört Kadın* isimli filmini, 1965 yılında gerçekleştirir. Özön'e göre (1995:187), "*Haremde Dört Kadın*, tipleri, kahramanları, kahramanlar arasındaki ilişkileri, çağın dekor ve giyinişlerinin, gelenek ve göreneklerinin, davranışlarının titizlikle verilmesi bakımından bizim ilk gerçek 'çağ filmi'miz sayılabilir." Halit Refiğ'in ilk filminden bu yana oluşturduğu üçgen yapı, bu filmde de ortaya çıkmaktadır. Derman'a göre (2001:26), bu üçgen, Osmanlı erkeği, Türk kadını ve Batılı sevgili arasında kurulmaktadır. Scognamillo'ya göre (1998:265) bir başyapıt olan ve bir dönemi kapatan bu film, gösterimi sırasında saldırılarla karşılaşır ve bu saldırıyla birlikte, 60 ihtilalinden sonra Türk sinemasının toplumsal meselelere daha kolay ve daha özgür bir biçimde eğilebildiği özgürlük ortamı da zarar görür.

1965 yılında gerçekleştirdiği *Kırık Hayatlar* isimli film ise, Refiğ'in bir edebiyat yapıtından uyarladığı ilk film olma özelliğini taşımaktadır. Halit Ziya Uşaklıgil'in aynı adlı romanından uyarlanan film, “[20. yüzyıl başında] toplumumuzdaki kadın-erkek ilişkilerini inceleyen bir yapıttır (Özön, 1995:196)”. Film, evli bir doktorun evlilik dışı bir ilişki sonunda, çocuğunun da hastalanmasıyla duyduğu pişmanlık dolayısıyla yeniden yuvasına dönmesinin öyküsünü anlatır (Onaran, 1999:141).

Halit Refiğ, çoğunlukla yabancı kaynaklardan yola çıkan bir dizi film sonrasında 1969 yılında *Bir Türke Gönül Verdim* isimli filmle iddialı bir çıkış yapar (Scognamillo, 1998:266). Öyküsünü yaşanmış bir olaydan alan film, Türk insanseverliği karşısında Eva adlı batılı bir kadının giderek kendi öz değerlerine ve toplumuna yabancılaşmasını anlatmaktadır (Özgüç, 1993:92). Akser de filmle ilgili şu tespitlerde bulunmaktadır:

“*Bir Türke Gönül Verdim* filminde Halit Refiğ, Türk ulusal/kültürel kimliğini aynı zamanda bir kadın olan yabancıнын (ötekinin) kimlik dönüşümü üzerinden tanımlar. Eva'nın bu dönüşümü genel anlamda, Türk seçkinci Batılılaşma projesinin karşıtı olarak temel halk değerlerine dönmeyi yücelten bir değişimdir. Mustafa ile Eva arasındaki masalsi sevda ve etkileşim sonucu Türk ulusal kimliğini oluşturan dört öğeyi de buluruz. Bunlar Türk dili, İslam dini, zengin Anadolu kültürel sentezi ve toplumun bireye üstünlüğüdür. (2001b:110)”

Halit Refiğ'in “ulusal sinema” anlayışının bir izdüşümü olarak da nitelendirilebilecek olan bu filmde iki yıl sonra, yönetmenin “Ulusal Sinema Kavgası” isimli kitabı yayınlanır. Halit Refiğ, bu kitaptaki temel savını şu şekilde ifade etmektedir:

“Batı'nın değer yargılarıyla kendimizi değerlendirmek, ya da açıklamaya çalışmak doğru değildir. Biz farklı tarihi özelliklere sahip olduğumuz için bizim değer kıstaslarımız farklı olmak durumundadır. Ben bunun kavgasını yapıyorum (Akpınar, 2005:85).”

1975 yılında TRT için çektiği *Aşk-ı Memnu* isimli televizyon dizisi, yönetmenin yine Halit Ziya Uşaklıgil'in eserinden uyarladığı bir başka yapım olma özelliğini taşımaktadır. Halit Refiğ'in filmlerinde kurduğu üçlü yapı, bu dizide de dağılmakta olan bir aile, batılılaşmanın yozlaştırdığı bir çevre ve bir yasak aşk etrafında şekillenir (Scognamillo, 1998:270).

Halit Refiğ'in, ulusal sinema görüşleri ekseninde 1979 yılında yine TRT için gerçekleştirdiği *Yorgun Savaşçı* isimli dizi ise, bir Kemal Tahir uyarlamasıdır. Refiğ, bu yapımın, ulusal gerçekçilik alanında vardığı son nokta olduğunu ifade etmektedir (Akpınar, 2005:91). Denetime takılan dizi, 1983 yılında Silahlı Kuvvetler tarafından yakılmış ve Refiğ'in kendi deyimiyle "ulusal sinemaya en büyük darbe, bu filmin yakılmasıyla vurulmuştur (Akpınar, 2005:91)". Dizinin bir video kopyası suç belgesi olarak TRT arşivlerinde saklanmış, izleyiciyle ancak 1993 yılında yoğun bir kampanya sonrasında buluşabilmiştir.

1986 yılında gerçekleştirmiş olduğu *Teyzem* filmiyle Halit Refiğ, tutucu bir mahallede yaşayan tutucu bir ailenin kızı Üftade'nin (Müjde Ar), akli dengesini kaybetmesine varan bir süreci anlatmaktadır. Bu film, Esen'e göre (2000:71–72), "bugüne kadar Türk sinemasında başarılamayan kişiliklerin psikolojisini verme olayını başarabilmiş, etkili bir filmidir." Filmin senaryosu, çalışmanın örneklemini oluşturan filmlerden biri olan 9 filminin yönetmeni Ümit Ünal tarafından yazılmıştır.

Filmlerinde oluşturduğu anlatılarla, klasik film anlatısını *avant-garde* bir yaklaşımla olmasa da, İtalyan Yenigerçekçi bir üslupla bir nebze aştığı söylenebilecek olan Refiğ, dönemi içinde çok önemli bir eksikliğe işaret ederek kuramsal çalışmalarıyla da dikkat çeken bir yönetmen olarak sinema tarihindeki yerini almaktadır. "Refiğ, Türk sineması konusunda çalışma yaparken kendisini sadece sinemanın sınırları içerisine hapsetmemiş, bir sosyolog gibi Türk toplumunun kültürünü ve bu kültürün köklerini anlamaya çalışmıştır. (Yaylagül, 2004:259)".

Türk sinemasının ticari kanadının en önemli isimlerinden biri olan Osman Fahir Seden de, sinemacılar dönemi içinde Türk sinemasına dâhil olmuş yönetmenlerden birisidir. 1955 yılında yaptığı *Kanlarıyla Ödediler* filmiyle sinemaya yönetmen olarak giren Seden, 1960–1986 yılları arasında yaklaşık 125 film gerçekleştirmiştir ve Scognamillo'ya göre (1998:272) "Türk sinemasının

en sağlam, en kararlı ve bu nedenle en eli çabuk profesyoneli[dir]”. Lütfi Akad’ın birçok filmine senarist olarak önemli katkılarda bulunmuş olan Seden’in ilk filmleri Onaran’a göre (1999:68), Akad’ın filmlerinden izler barındırmaktadır. “Ancak 1960 yılında çevirdiği *Namus Uğruna* ile bu etkiyi belirli bir şekilde aştığı gibi, bir bakıma kendini de aşarak ilk önemli ve özgün sayılabilecek eserini ver[miştir] (Onaran, 1999:68)”. Bu filmde Seden, daha sonraları filmlerinde sıklıkla tekrar edecek olan tesadüfleri ve tematik yapıyı belirgin bir biçimde kullanmaktadır ve “önceki büyük kent dramlarının entrikalarını, karakterlerini, çatışmalarını bir senteze vardırır (Scognamillo, 1998:272)”.

“Osman Seden’in *Namus Uğruna*’ dan sonraki dönemi ele alındığında bu filminin aynı zamanda bir ‘varış’ ve ‘dönüş’ noktası oluşturduğu anlaşılıyor. 1960’lı yıllarla onu izleyen yıllarda Seden’in çeşitli türde eserler veren, filmleri en çok kasa geliri sağlayan yönetmenlerle birlikte anılan, bu yüzden de aranılan ve her yıl ortalama beş on film çeviren bir sinema adamı olarak değerlendirildiğini görüyoruz (Onaran, 1999:71)”

1960’lı yıllarda oluşan özgürlükçü ortam sonrasında yönetmenlerin ağırlıklı olarak toplumsal sorunlara eğildiği ve toplumcu/toplumsal gerçekçi filmler çektikleri bilinen bir durumdur. Oysa Seden, bu dönemde bile “salt ticari sinemayla ilgilenmiştir (Scognamillo, 1998:276)”.

Osman Seden’in filmlerinde melodramın gerektirdiği tüm öğelerin, abartılı bir şekilde kullanıldığı göze çarpmaktadır (Onaran, 1999:71). Araba kazası sonucu kör olan karakterler, karakterin bir başka tesadüf sonrası gözlerinin açılması gibi gerçeklikten uzak, ancak popüler melodram anlatısında oluşturulan gerçekmişgibilik içinde anlamlı olan olaylar, Seden’in filmlerinde sıklıkla tekrar ettiği olaylardır. 1965–67 yılları arasında koyu melodram filmler gerçekleştiren Seden, ardından farklı türde bir dizi film gerçekleştirmiştir. Bu filmlerden bazıları *İngiliz Kemal’in Oğlu* (1968), *Bu Toprağın Kanı* (1973), *Yüz liraya Evlenilmez* (1974), *Batsın Bu Dünya* (1975), *Devlerin Aşkı* (1976), *İnek Şaban* (1978)’ dir.

Scognamillo’ya göre (1998:281), Osman Seden’in 1979–86 arası yaptığı çalışmalar güldürülerin devamı / arabeske katkı ve çağdaş bir tutumla yeniden ele alınan melodramlar dönemi olarak ikiye ayrılmaktadır. Bu süre zarfında

Seden, Müjdat Gezen'li, Keman Sunal'lı, Zeki Alaysa-Metin Akpınar'lı, Ferdi Tayfur'lu, Fatma Girik'li ve Kadir İnanır'lı birçok filme imza atar.

Türk sinemasında salt ticari sinemayla ilgilenen ve bu nedenle dönemin birçok sinema eleştirmeni tarafından da önemsenmeyen Seden'in filmleri, ağırlıklı olarak klasik film anlatısı içinde şekillenmektedir. Türk sinemasına "Cilalı İbo", serisini de kazandırmış olan Seden, özellikle yaptığı roman uyarlamalardan biri olan *Çalılıkı* (1966) ile adından söz ettirmektedir.

Birçok türde film üretmiş olan Seden'in filmlerinde türler, birbiri içine geçmiş bir yapı arz etmektedir. "Onun sinemasında bazen bir melodram filmi, bir güldürü veya serüven filmi ile pekâlâ karışabiliyordu" diyen Onaran da (1999:123), Seden'in filmlerinde görülen karma türsel yapıya dikkat çekmektedir.

Filmlerinde Klasik Hollywood anlatılarını, Türk sinemasına ve Türk halkına uyarlayarak perdeye aktaran Seden, özellikle melodram türünde yaptığı filmlerle halka ulaşmayı bilmiş ve Türk sinemasının en çok kazanan yönetmenlerinden biri olarak Türk sinema tarihindeki yerini almıştır.

Sinemacılar döneminde yönetmen olarak Türk sinemasının ticari kanadında varlık gösteren ve 1980'lere kadar varlığını gerek oyuncu, gerekse yönetmen olarak koruyan Muharrem Gürses ise, Onaran'a göre (1999:89) "ortalama Türk filminin" en önemli temsilcisidir. Ortalama Türk filminden kastedilen ise, bu filmlerin ağır melodramatik yapıya sahip olması ve klasik film anlatısının tüm öğelerini içinde barındırmasıdır.

İkinci Dünya Savaşı'nın hassas ortamı içerisinde, yurtdışından gelen filmlerin Batı'dan değil, ağırlıklı olarak Mısır'dan geldiği bilinmektedir. Türk sinema seyircisini melodramla buluşturan bu süreç, daha sonraları ticari düşünen yönetmenlerin de bu türde filmler üretmesiyle devam etmiştir. Özellikle *Kara Efe* adlı ilk filmini 1950'de gerçekleştiren Gürses'in, her ne kadar sineması naif ve ilkel bulunsa da, ülkemizde bu türe katkısının büyük olduğu yadsınmamaktadır.

"Gürses, prototipler çizerek tecimsel Türk sinemasını etkileyecek örnekler de vermiştir. Sinemacı olmadığından, yaptıkları da çoğu kez

sinemaya pek benzememiş ya da çok kendine özgü, aşırı ilkel bir sinema olmuştur (Scognamillo, 1998:185).”

Muharrem Gürses, Scognamillo'nun da belirttiği gibi, yaptığı ağır melodramatik filmlerle bir “Muharrem Gürses ekolü” oluşturarak, kendinden sonraki birçok ticari sinemacıyı etkilemiştir. Onaran'a göre (1999:90), “onun bu dönemdeki öncü çalışmaları daha sonra 1970'li, 1980'li yıllarda Türk sinemasında “arabesk” ya da “şarkılı arabesk” melodram salgınına yol aç[mıştır].”

Melodram kalıbını bu denli fazla kullanan Gürses'in filmlerinde, klasik film anlatısının bütün izlerinin görüldüğü söylenebilmektedir. Bütün bilindik yapılarına rağmen, filmleri Türk seyircisi tarafından oldukça ilgiyle karşılanmış ve izlenmiştir. Bunun nedeni, Scognamillo'ya göre (1998:185), “Gürses'in bildiği insanları, ezilmiş, kavrulmuş, kaderin elinde oyuncağa dönen, kaderinden kaçamayan umutsuz insanları anlatma çabasında olmasıdır.”

Melodram türünün dinamikleri göz önünde bulundurulduğunda, anlatısının klasik film anlatısı kalıplarına uygun oluşundan dolayı, kurgunun kullanım biçiminin de klasik kesmelere dayanan ve öykünün ilerlemesinden başka bir amaca hizmet etmeyen bir biçim olduğunu söylemek mümkündür.

#### **1.4. 1970 Sonrası Türk Sineması**

Sinemacılar döneminde oyuncu, senarist, kurgucu, görüntü yönetmeni, yönetmen yardımcısı olarak varlık gösteren kişilerin, bu dönem içerisinde yönetmen olarak sinemaya giren kişilerle birlikte sinemacılar döneminde Lütfi Akad ve Metin Erksan öncülüğünde geliştirilen sinema dilinin daha da ileriye götürdükleri görülmektedir. Gerek film sayısı bakımından, gerekse işlenen konu ve bu konuların işleniş üslubu bakımından farklı görünen bu dönem, Türk sinema tarihinde ticari filmlerin yanı sıra en genel tabirle “toplumsal gerçekçi” olarak adlandırılacak filmlerin de yoğun bir biçimde görüldüğü önemli bir dönem olarak karşımıza çıkar.

Sinemacılar dönemi ile bu dönem arasında köprü kuran belki de en önemli isim Yılmaz Güney'dir. Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ gibi önemli yönetmenlerin çalışmalarında oyuncu ve senarist olarak yer alan Güney, *Seyyit*

*Han* adlı ilk filmini 1968 yılında gerçekleştirmiş ve ileride yapacağı filmlerle ilgili ipuçlarını bu filmde vermiştir. Onat Kutlar'a göre "canlı karakterlerle<sup>2</sup>" ve doğal mekân çekimleriyle "yarattığı mitos, çağdaş toplumsal sorunlara götürmemekle birlikte yeni bir sinema sanatçısının ilginç, sevindirici denemesidir (1997:13,17,19)".

1970 yılında yaptığı *Umut* filmiyle Yılmaz Güney, Türk sinemasında yeni bir dönemi başlatmaktadır. "Yılmaz Güney'in *Umut* (1970) adlı filmi, o güne kadar yapılanların içinde, gerek anlatım gerekse içerik yönünden gerçeğe en çok yaklaşanı ve kendinden sonra gelenlerin de çıkış noktası olmuştur (Güçhan, 1992:87)". Özön tarafından İtalyan Yenigerçekçi akımın en önemli filmlerinden biri olan *Bisiklet Hırsızları / Ladri di Biciclette* (1948, Vittorio de Sica) filmine benzetilen *Umut*, çekildiği dönemde yazar tarafından "başından sonuna dek, yüzde yüz yerli özellik taşıyan tek Türk filmi" olarak da nitelendirilmiştir (1995:204–205). Onaran da (1999:136) bu filmi, "Türk Yeni Gerçekçiliği'nin çok önemli yapıtı" olarak nitelendirmektedir. Scognamillo ise, batı kaynaklı tanımlamaların ve benzetmelerin, bu filmi açıklamaya yetmediğini savunmaktadır (1998:369). Film, 1970 yılında 2. Altın Koza Film Şenliği'nde "En Başarılı Film" seçilirken, ertesi yıl Cannes Film Festivali'nde gösterilir ve aynı yıl Grenoble Film Şenliği'nde de "Jüri Özel Ödülü'nün sahibi olur. *Umut*, gerek içerik olarak işlediği sınıfsal çelişki ve çatışmalar açısından, gerekse bilinen "star" anlatısına yeni bir bakış getirmesi açısından, Türk sineması için bir dönüm noktasıdır (Güçhan, 1992:89).

1971 yılında gerçekleştirdiği *Ağıt* ve *Acı* isimli filmler de, Güney filmografisinde önemli bir yere sahiptir. *Acı*, Özgüç tarafından "İtalyan 'spagetti western'lerinin özelliklerini taşıyan kan davası karşıtı bir deneme" olarak tanımlanmaktadır (1993:72). Scognamillo da benzer bir ifadeyi kullanmaktadır, ancak, ona göre bu film, "Güney'in bu temeli öykünün geçtiği çevrenin içine iyice yerleştirilmesiyle film, bir bütün olarak, yerel özelliklerinden hiçbir şey kaybetmeksizin 'acı' bir hesaplaşmanın, şiddetten doğan, acıdan doğan arınmanın vurucu bir örneği olmuştur (1998:372). Anlatısı bir kaçakçı reisinin etrafında şekillenen *Ağıt* filmi ise, Scognamillo'ya göre Güney'in çevresel

<sup>2</sup> Burada canlı karakterlerden kasıt, o güne kadar alışlagelmiş basmakalıp tiplerin dışına çıkılarak, tavırlarıyla, konuşmalarıyla, düşünme biçimleriyle, olaylara verdikleri tepkilerle başarılı bir şekilde yansıtılmış karakterlerdir.

öğelere, görsel niteliklere ve nesnelere yaklaşımıyla folklorik malzemeyi kullanımının en belirgin olduğu filmidir (1998:372). *Ağıt* ve *Acı*, o yıl düzenlenen Adana Film Şenliği'nde en başarılı birinci ve ikinci film seçilir (Onaran, 1999:137).

*Acı* ve *Ağıt* ile aynı yıl gerçekleştirdiği *Baba* filminde Güney, ailesinin geçimi için bir cinayeti üstlenip hapse giren bir babanın, hapisten çıktığında yaşadığı dramatik olaylar etrafında şekillenen melodramatik bir anlatı kurmaktadır. Ancak bunu yaparken, bilinen klasik kalıpların ötesine geçer ve aşırı duygusallığın ötesinde olgun, ayrıntılara, çevreye ve yaşama duyarlı bir film gerçekleştirir (Scognamillo, 1998:373). Film, 1972 yılında 4. Altın Koza Film Şenliği'nde "en başarılı film" seçilir, ancak dönemin siyasal baskısıyla filme verilen ödül geri alınır (Özgüç, 1993:84).

1974 yılında yaptığı *Arkadaş* filmi ise, Güney'in siyasal inançlarını, şematik biçimde de olsa daha somut bir tarzda ortaya koyduğu bir film olarak görülmektedir (Scognamillo, 1998:373). Özgüç de filmi Güney sinemasında yeni bir aşama olarak tanımlarken, filmin klasik dram yapısının kalıplarını kıran yönüne vurgu yapmaktadır (1993:80).

İşlediği bir cinayet nedeniyle 1974 yılında hapse giren Güney, 1981 yılında firar eder ve Fransa'ya sığınır (Onaran, 1999:139). Hapisteyken senaryosunu yazdığı bazı filmler, farklı yönetmenler tarafından onun önerileriyle gerçekleştirilir (Scognamillo, 1998:374). Bu filmlere, ileride söz konusu filmleri gerçekleştiren yönetmenlerinden bahsedilirken değinilecektir. Güney, son filmi olan *Duvar*'ı 1984 yılında Fransa'da gerçekleştirir.

Yaptığı filmlerle, 70'li yılların ilk yarısına damgasını vuran Güney'in, Türk sinemasına gerek içerikte gerekse biçimde önemli katkılarda bulunduğu ve kendinden sonra gelen bazı yönetmenleri etkilediğini söylemek mümkün görünmektedir. Scognamillo'ya göre (1998:375), "genelde Güney etkisi, çok şematik bir ifadeyle, 'yeni sinema' terimi ya da etiketi altında toplanan yönetmenlerin biçim ve zaman zaman da ortak içerik arayışlarında kendini göstermiştir. [...] Akad ve Erksan'ın gerçekçilik anlayışından başlamak üzere Güney sonrası sinemasını gerçekleştirenlerin yapıtlarıyla sinema daha nesnelleşmiş, daha doğal ve daha da yaratıcı olabilmek için kendini zorlamıştır".



Güney sinemasının etkilerinin açıkça görüldüğü yönetmenlerden biri olan Zeki Ökten, ilk filmi olan *Ölü Pazarı*'nı 1963 yılında gerçekleştirdikten sonra uzun bir süre yönetmen yardımcısı olarak sinema yaşamına devam eder. 1972 yılında *Kadın Yapar* ve *Kırık Hayat* filmleriyle yönetmenliğe tekrar geri döner. 1978 yılına kadar Ökten ağırlıklı olarak ticari filmler gerçekleştirir.

1978 yılında Güney'in senaryosunu yazdığı *Sürü* filmi, Ökten'in yönetmenlik hayatında bir dönüm noktası oluşturmaktadır. Özgüç tarafından (1993:137) "bir aşiretin kırsal alandan büyük kente geçişini ve giderek çöküşünü zengin ayrıntılarla veren destansı, epik bir deneme" olarak tanımlanan bu filmle olgun ve belgesel-gerçekçi bir üslup yakalayan Ökten, yurtdışında birçok ödül alarak Türk sinemasının adını uluslar arası alanda da duyurmuştur.

Aynı yıl yaptığı *Düşman* filminde ise, yönetmen yine bir Güney senaryosunu perdeye aktarmıştır.

1982 yılında gerçekleştirdiği *Faize Hücum* filminde ise "yönetmen 'bankerler olayı'na ince, buruk ve son derece insancıl" bir yaklaşım sergiler (Scognamillo, 1998:377). Mizahi bir yaklaşımla dönemin önemli bir sorununu perdeye aktaran yönetmen, bu filmde de nesnel bir görsel üslup sergilemektedir. Bu üslubun yanı sıra, toplumdaki sakatlığı imleyen çuval yarışı ile simgesel anlatıma da başvurmuştur (Esen, 2000:181). Yönetmenin 1984 yılında yaptığı *Pehlivan* filmini 1986 yılında gerçekleştirdiği iki Kemal Sunal güldürüsü izler: *Davacı* (1986) ve *Yoksul* (1986). Bu filmlerde de klasik güldürüden çok toplumsal taşlamalar görülmektedir. *Davacı*, adalet sistemini eleştirirken, *Yoksul* filmi dönemin yükselen değerlerinden biri olan "köşe dönme" meselesini ele almaktadır.

Aynı yıl gerçekleştirdiği *Ses* filminde ise yönetmen, bu kez işkence sorununa değinme niyetinde olsa da "tüm iyi niyetine ve dürüst yaklaşımına karşın, denetimi aşabilme endişesiyle ne işkence sorununun temeline inebilmiş ne de olayı çarpıcı hale getirebilmiştir" (Scognamillo,1998:377).

1988 yılında yönetmen, bir başka Kemal Sunal güldürüsüne imza atar. *Düttürü Dünya*, Ankara'da bir pavyonda klarnetçilik yapan Mehmet'in hayatından gerçekçi bir kesit sunmaktadır.

1999 yılında mizah ve dramın iç içe geçtiği *Güle Güle* filmiyle Zeki Alasya ve Metin Akpınar'ı yıllar sonra yeniden bir araya getiren Ökten, bu filmde üç yıl

sonra *Gülüm* adlı son filmini gerçekleştirir ve bu filmde kuşak çatışmasını temel alır.

Genel olarak Ökten sineması değerlendirilecek olursa, Güney'in filmlerinde görülen nesnel üslubun Ökten sinemasında da ağırlıklı olarak göze çarptığı söylenebilir. Türk sineması içinde 70 sonrası gerçekçi yönetmenlerden biri olarak nitelendirilebilecek olan Ökten, yaptığı ticari filmlerde bile kendi üslubunu ortaya koyabilmiştir. Toplumsal yaşayışa paralel bir şekilde toplumsal sorunları zaman zaman mizahi yaklaşımlarla ele almış, ayrıca yurtdışından aldığı ödüllerle Türk sinemasının uluslararası alanda da duyulmasını sağlamıştır. Scognamillo'ya göre Ökten, 60'ların ikinci yarısında sinemaya geçenlerle 70'lerin sonlarında ve 80'lerin başlarında yeni sinemayı oluşturan kuşak arasındaki bağlantıyı kurmaktadır (1998:375).

Güney sinemasının etkilerini taşıyan yönetmenlerden bir diğeri de Şerif Gören'dir. Gören, sinemaya kurgucu olarak girer ve Yılmaz Güney'in 1974 yılında başlayarak yarım bıraktığı *Endişe* filmini tamamlayarak ilk yönetmenlik çalışmasını gerçekleştirir (Onaran, 1999:148).

1975/1979 yılları arasında gerçekleştirdiği *Köprü* (1975), *Deprem* (1976), *İki Arkadaş* (1976), *Almanya Acı Vatan* (1979) filmleri, yönetmenin nesnel ve gözlemci üslubunu ortaya koymaktadır (Scognamillo, 1998:378).

Bu filmlerin ardından bir dizi arabesk melodram filmleri çeken Gören, en önemli çıkışını 1981 yılında senaryosunu Yılmaz Güney'in yazdığı *Yol* filmiyle yapar ve bu filmle Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye Ödülü'nü kazanır. Film, sansürden ötürü ancak 90'lı yılların sonlarına doğru Türkiye'de gösterime girebilmiştir. Film, 12 Eylül döneminin Türkiye'sinde İmralı Yarıaçık Cezaevi'nden izinli 5 mahkûmun öyküsünü anlatmaktadır.

1985 yılında yönetmen *Kurbağalar*, *Yılanların Öcü* ve *Kan* adlı üç film gerçekleştirir. Kurbağalar, yönetmenin belgeselci üslubunu iyiden iyiye pekiştirirken, vurgulanan cinsellik teması bu belgeselci üslupla bütünleşerek bir gerçeklik kazanmaktadır (Scognamillo, 1998:380). 1964 yılında Metin Erksan'ın çekmiş olduğu *Yılanların Öcü* filminin renkli ikinci çevrimiyle Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde dört ödül kazanır. Film, kırsal kesim cinselliğine yapılan vurguyla Metin Erksan'ın filmini daha ileriye taşır (Özgüç, 1993:144–145). *Kan* filmindeyse, kan davası meselesini perdeye yansıtır.

1986 yılında yaptığı *Sen Türkülerini Söyle* filmiyle bir başka 12 Eylül filmi gerçekleştiren Gören, bu filmde siyasi tutukluluğu sona eren bir mahkûmun hapisten çıkışında çevresiyle olan ilişkilerini ve aynı görüşten olduğu yakın arkadaşlarıyla arasındaki ayrılıkları durgun bir anlatımla sunmaktadır.

1987 yılında yönetmen, *On Kadın* adında bir filmle farklı bir çalışmaya imza atar. Epizodik bir yapıya sahip olan film, farklı nedenlerle hapse giren ve her biri Türkan Şoray tarafından canlandırılan kadınların öykülerini parça parça anlatmakta ve bu yapısıyla hem Şerif Gören filmografisinde, hem de Türk sinema tarihinde deneysel bir film olarak yerini almaktadır.

1988 yılında yaptığı *Polizei* ve 1990 yılında yaptığı *Abuk Sabuk Bir Film* adlı çalışmalarında Kemal Sunal'a başrolde yer veren Gören, bu filmleriyle Alman ve Türk kültürü arasında sıkışıp kalmış bir çöpçü ile mirasa konan yoksul bir köylünün hikâyelerini anlatmaktadır.

1993 yılında Şerif Gören, Hollywood filmlerini hicvettiği ve Türk toplumunun Amerikanlaşmasını eleştirdiği *Amerikalı* filmiyle bir başka ilginç deneme gerçekleştirir. Ancak, filmin mesajları çok belirgin bir şekilde izleyiciye sunulduğundan ve komedi unsuru çok ön plana çıktığından, filmin amacına ulaşamadığını söylemek mümkün görünmektedir.

Bundan sonraki süreçte, Şerif Gören çeşitli televizyon kanallarına dizi filmler çekmiştir. Genel olarak Gören sineması, yoğun belgeselci/gözlemci üslubuyla ön plana çıkmaktadır. Bu nedenle de gerçekçi filmler çektiğini söylemek mümkün görünmektedir. Gerçekleştirdiği arabesk/melodram filmlerin yanı sıra daha sonraki dönemlerinde yaptığı deneysel çalışmalarla da öne çıkan Gören, 1999 yılında 36. Antalya Film Şenliği'nde "Yaşam Boyu Onur Ödülü" ile ödüllendirilmiştir.

Ökten ve Gören ile birlikte Güney'in sinemasına yakın olan bir başka yönetmen de Yavuz Özkan'dır (Scognamillo, 1998:381). 1974 yılında *2x2 Eşittir Beş* adlı ilk filmi gerçekleştiren Özkan, bir yıl sonra *Yarış* adlı ikinci filmi yapar, ancak bu film gösterim olanağı bulamamıştır.

1978 yılında yaptığı *Maden* filmiyle işçi sorunlarına eğilen Özkan, bu filmiyle Antalya Altın Portakal Film Yarışması'nda birçok ödülün de sahibi olur (Onaran, 1999:169). Film, "gerçek mekânlarda gerçek maden işçileriyle çekilen bir 'kitle

filmi' denemesidir (Özgüç, 1993:124)". Türk sinema tarihinde siyasal sinemanın önemli bir örneği olması bakımından dikkat çekicidir.

Yavuz Özkan'ın, bu çizgisini 1979 yılında Mahmut Tali Öngören'in senaryosunu yazdığı *Demiryol* filmiyle devam ettirdiği görülmektedir. Özkan, bu filmde de kamerasını demiryolu işçilerine çevirerek onların sorunlarını anlatan bir başka film gerçekleştirir. Film belgeselci bir üslupla, demiryolu işçilerinin grev öyküsünü anlatmaktadır.

Özkan'ın bu belgeselci tavrı ve seçtiği konuları gayet bilinçli bir şekilde kullandığı ve sinemaya genel yaklaşımı şu sözlerinden de açıkça anlaşılmaktadır:

"[...] sinema bu dünyada yaşamış olmaya bir anlam kazandırabilmek için sınırsız imkanlar sunan bir sanat gibi geliyor bana. Bu nedenle kameramı hep hayatın ortasına koymaya çalışıyorum. Bir filmi tasarlarırken öncelikle dünyaya, sonra kendi ülkemdeki çarpıklıklara, adaletsizliğe, çelişiklere, toplumun ve bireylerin umarsızlıklarına, mutsuzluklarına ve bunların nedenlerine bakarım. Beni bu çatışmalar yönlendirir (Yeres, 2005:306–307)."

*Demiryol* filminden sonra 8 yıl boyunca Paris'te yaşayan Özkan, 1987 yılında *Yağmur Kaçakları* adlı filmle yönetmenliğe geri döner ve bu filmin ardından birçok film gerçekleştirir. 1992 yılında yaptığı *İki Kadın* filminde bir bakan, bakanın eşi ve bir telekız arasındaki bir skandalı işlerken, 1994 yılında *Bir Sonbahar Hikâyesi* ile aydın bir çiftin evlilik krizini perdeye aktarır. Ardından yaptığı *Yengeç Sepeti* (1994) ile dağılmakta olan bir ailenin yeniden bir araya gelişini, *Bir Kadının Anatomisi* (1995) ve *Bir Erkeğin Anatomisi* (1996) filmlerinde de bir kadın ve bir erkeğin bireysel öykülerini anlatmaktadır.

Scognamillo, Yavuz Özkan sineması ile ilgili şu tespitlerde bulunmaktadır:

"Ortaya geniş, hareketli, çağdaş bir panorama çıkıyorsa da ele alınan karakterler, sorunları, çatışmaları ve anlaşılmazlıklarının (ki Özkan'ın filmlerinde uyumlu ikililer bulmak oldukça zor görünüyor) karmaşıklığı, içinde yaşadıkları ve temsil ettikleri çevre Özkan'ın tüm biçimsel kaygılarına rağmen özentiden, yapaylıktan kurtulmayı başaramıyor. Ama söz konusu

özenti ve yapaylık, nostaljik göndermeler ve liberal bir toplumun oturmamışlığı içinde Özkan'ı kat kat aşır, nerdeyse son dönemin tüm Türk sinemasını kapsamıştır (1998:461).”

Bu dönem içerisinde ilk filmi veren, ancak olgun çalışmalarını ağırlıklı olarak 80'li ve 90'lı yıllarda gerçekleştiren yönetmenlerden biri olan Erden Kıral'ı da gerçekçi sinemanın bir başka temsilcisi olarak görmek mümkündür.

Yılmaz Güney sinemasından, fikirlerinden ve bakış açısından etkilendiğini ve filmlerini gerçekçilik yapısı üzerine kurduğunu açıkça ifade eden Erden Kıral (Akınar, 2005:106), bir süre yönetmen yardımcılığı yaptıktan ve iki kısa film yaptıktan sonra 1978 yılında *Kanal* adlı ilk uzun metrajlı filmi gerçekleştirir. Film, “bir ilk filmin tüm kusurlarından kaçınmayı başarmıştır (Scognamillo, 1998:382)”. Yönetmenin daha sonra yapacağı filmlerde de kullanacağı gerçekçi ve yalın üslubu, bu filmde belirgin bir biçimde görülmektedir.

Kıral'ın bir sonraki filmi *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1979) ise, bir Orhan Kemal uyarlamasıdır ve Çukurova'ya çalışmaya gelen üç kişinin öyküsünü anlatır. Film yurtdışında birçok ödül alarak Erden Kıral'ın başarısını uluslararası alanda da tescillemektedir.

Yönetmenin 1982 yılında çektiği, fakat Türkiye'de 1987 yılında gösterim şansı bulan *Hakkâri'de Bir Mevsim* isimli filmi, aydın bir yazarın zorunluluk sonucu bir doğu köyüne gidip orada alışmış olduğu değerleri yitirliğini anlatmaktadır.

1984 yılında yurtdışında küçük bir bütçeyle gerçekleştirdiği *Ayna* filminden sonra, Kıral 1987 yılında *Av Zamanı* adlı filmiyle 12 Eylül dönemini perdeye yansıtır.

1992 yılında yaptığı *Mavi Sürgün* adlı film ile Halikarnas Balıkcısı lakabıyla tanınan Cevat Şakir Kabaağaçlı'nın hayatından bir kesiti izleyiciye aktarır.

1997 yılında yaptığı *Avcı* isimli film ise, doğanın kendisini bir mekân olarak kullanan ve bir kadınla iki erkeğin tutkulara dayalı çatışmasını anlatan bir film olarak karşımıza çıkmaktadır (Scognamillo, 1998:456). Film bazı yazarlar tarafından Kurosawa'nın *Rashomon* filmine benzetilmektedir. Erden Kıral da bu benzerliğe katılmakla beraber, filmin birebir *Rashomon*'dan uyarlama

olmadığını, sadece sevdiği bir filmde etkilenmesinin doğal olduğunu belirtmektedir (Akınar, 2005:122).

2004 yılında gerçekleştirdiği *Yolda* filminde ise yönetmen, özyaşamöyküsel bir hikâyeyi perdeye aktarmaktadır. Yılmaz Güney'in yönetmen yardımcılığını yapan ve *Yol* filmi Güney'in isteğiyle Şerif Gören'e devretmek zorunda kalan Kıral, bu dönemde Yılmaz Güney ile olan ilişkisini ve onunla yüzleşmesini yarı kurmaca-yarı gerçek bir üslupla perdeye aktarır. Kendi ifadesiyle bu film, Kıral'ın Güney etkisinden kurtulmaya çalışmasını anlatmaktadır (Akınar, 2005:111).

Kıral filmlerine genel olarak bakıldığında ilk öne çıkan şey, gerçeklik duygusudur. Tıpkı Gören ve Ökten gibi, Kıral da çekimlerini ağırlıklı olarak doğal mekânlarda gerçekleştirmektedir. Korku, kimlik, aidiyet gibi temaları ustalıkla işleyen Kıral, kendi sinemasını şu şekilde tarif etmektedir:

“Sinemacının her şeyden önce, o ülkenin halkının iç ritmini yakalaması gerekir. Ben halkımın, halk kitlelerinin duygusunu yakalamaya çalışıyorum. Ve her yaptığım filmle de yeni bir şey öğreniyorum. Benim için her filmim, her son film bir denemedir. Resim düzeni kurarken de, sinemanın evrensel bir dil olduğunu unutmadan resmimizi düşünüyorum. Resim ustalarımızı düşünüyorum, bu görsel öğeleri getirip halkın iç ritmine bağlamaya çalışıyorum. Tüm filmlerimde bunu yaptım. Yapmaya çalıştım. Oynanmış kısımlarla, dökümanter [belgesel] kısımları kaynaştırmaya çalıştım. Filmin dökümanter bir dokusu olsun istiyorum (Yeres, 2005:84)”

İlk filmi *Hazal* (1979) ile bu dönemde gerçekleştirmiş olan Ali Özgentürk ise, Güney ekolündeki diğer yönetmenlerden farklı olarak kendi tarzını daha erken bulmuş bir yönetmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Necati Haksun'un *Kutsal Ceza* adlı romanından uyarlanan ve senaryosu Onat Kutlar tarafından yazılan, “Bir gelenek eleştirisi ve bir yasak aşk öyküsü olan *Hazal*, zaman zaman destansal, zaman zaman belgesel bir atmosferi yansıtmaktadır (Scognamillo, 1998:385)”. Film, yurtdışında da çeşitli ödüller alarak Türk sinemasının adını uluslararası alanda bir kez daha duyurur.

Yönetmenin 1981 yılında yaptığı *At* filmi ise, oğlunu okutmak için İstanbul'a gelen ve çocuğu için hayatından vazgeçen bir babanın dramını anlatmaktadır.

Özgentürk'ün bu filmi de yurtdışında önemli ödüller alır. Yönetmen, bu filmi İtalyan yeni gerçekçi sinemasının bir parçası olarak nitelendirmektedir (Akpınar, 2005:160–161).

1984 yılında yaptığı *Bekçi* isimli film, yönetmenin filmografisinde bir dönüm noktası olarak tanımlanabilmektedir. *Hazal* ve *At* filmlerinde toplumcu kaygılar taşıyan yönetmen, izleyiciye bu filminden itibaren daha soyut, daha kişisel bir sinema sunmaktadır.

Özgentürk 1986 yılında bir başka 12 Eylül filmi olarak nitelendirilebilecek *Su da Yanar* isimli filminde, Nazım Hikmet'in filmi yapmak isteyen ancak baskı nedeniyle birtakım problemler yaşayan bir yönetmenin hikayesini anlatmaktadır. “*Su da Yanar*, bir olay örgüsünü sonuna kadar izleyen bütün bir film değildir. Parça parça olaylar ve anlatımlardan bütüne varmayı amaçlayan bir filmdir (Esen, 2000:204)”. Scognamillo ise, filmi “yönetmenin not defteri”ne benzetmektedir (1998:386).

1993 yılında *Çıplak* isimli oldukça kişisel bir filme imza atan Özgentürk, 1997 yılında yaptığı *Mektup* filmi gerçekleştirir. Film, Scognamillo'ya göre (1998:460) konuşmalara dayalı bir anlatımla, nükleer alanda bilimsel çalışmalar yapan, Amerika'da eğitim görmüş bir mühendisin yurda dönüşünü, yönetmene göre ise (Akpınar, 2005:173) insanları kurtarmak için yola çıkmış bir 20. yüzyıl kahramanının, geçmişin değerlerine doğru yolculuğa çıkışını anlatır.

*Balalayka (2000)* isimli filmde yönetmen bu sefer, farklı karakterlerde üç erkek kardeşin, babalarının vasiyeti üzerine onun çok yakın bir arkadaşının tabutunu Batum'dan İstanbul'a otobüsle götürüşünün hikâyesini anlatır. Anlattığı yol hikâyesi boyunca yönetmen arka planda Türkiye'deki toplumsal yaşamdaki bir takım tespitlerde bulunmayı da ihmal etmemektedir.

Özgentürk, 2004 yılında yaptığı *Kalbin Zamanı* adlı filmde ise, polisiye dokusuna sahip bir aşk öyküsünü perdeye aktarır. Popüler sinema örneği olmaktan uzak yapısından dolayı, izleyiciler ve eleştirmenler tarafından beğenilmez. Ancak filmde, Türk sinemasında bir ilk denilebilecek “*Agatha ve Alfred*” adlı animasyon bir bölüm de yer almaktadır.

Ali Özgentürk filmleri genel olarak değerlendirilecek olursa, ilk iki filminden sonra Yılmaz Güney'in etkilerinden kurtularak kendi kişisel sinemasını oluşturmaya başladığı söylenebilir. Diğer birçok Türk yönetmeni gibi, o da

ağırlıklı olarak mizansen üzerinde durarak kurgu öğesini anlatısını açıkça etkileyecek biçimde kullanmamıştır. Zaten kendisi de, kurgu konusundaki düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir:

“Bir kurgu dönemine ve her şeyin kurguda çözümlendiğine çok inanan bir yönetmen değilim. Bazılarına göre kurgu bir filmi ikinci kez yaratır. Kurgunun önemini elbette ki yadsımıyorum, ama benim için aslolan filmin daha çekim sırasında saptadığım ritmidir, tadıdır... Bunu çekim sırasında yapamamışsam, sonradan olmaz. Kurguda elde edilecek zenginlikler vardır, ama bunlar temeli, yapıyı değiştirmez (Yeres, 2005:26).”

1970’li yıllarda Güney’in etkisi açıkça görülürken bir yandan da “daha geniş bir tematik arayış içinde, kuru gerçekçiliği aşır, toplumcu/siyasal kalıpları kırarak bir kişilik sineması oluşturmayı ya da bir senteze varmayı yeğleyen” yönetmenler ortaya çıkar (Scognamillo, 1998:389).

Bahsedilen yönetmenler içerisinde en öne çıkan isim Ömer Kavur’dur. İlk filmini 1974 yılında Refik Halit Karay’ın aynı adlı romanından uyarladığı *Yatık Emine* ile yapar.

Bu filminden beş yıl sonra çektiği *Yusuf ile Kenan (1979)* ise, babaları öldürülünce amcalarının yanına İstanbul’a gelen iki çocuğun öyküsünü anlatan bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. Film yedi sinemada gösterime girer, ancak dönemin baskılarından dolayı bütün kopyalar gösterimden çekilir (Akpınar, 2005:12).

Kavur’un 1981 yılında yaptığı *Ah Güzel İstanbul* filmi, bir uzun yol şoförü ile bir fahişenin aşkını anlatır. Yönetmen bu filmde “akmak bilmeyen bir zamanın değerini vererek, bu geçen zamanı seyirciye hissettirerek o uzun, bitmez tükenmez yolculuğu izlemiştir (Scognamillo, 1998:390)”. Müjde Ar’ın geleneksel yıldız kalıplarını kırarak özgür “yeni kadın imajı”nı ortaya koyması bu filmle başlar (Özgüç, 1993:77). Filmin sonunda da bu durum, kadının beklemekten sıkılması ve adam ona gelinlikle giderken adamı terk etmesiyle pekiştirilir.

Yönetmenin 1986 yılında gerçekleştirdiği, bir Yusuf Atılgan romanı uyarlaması olan ve belki de en öne çıkan filmi olan *Anayurt Oteli*, “Ömer Kavur’un filmografisinde ve Türk sinemasında kahramanı, yan kişileri, mekânı, anlatımıyla benzeri olmayan bir filmidir: Zebercet’in yolculuğunu ve arayışını



izlerken bir “psycho”, bir paranoya olayının içyüzünü veren *Anayurt Oteli*, Kavur’un daha önce de denediği ruhbilimsel gerilimin adeta eksiksiz bir klinik portresini çizer (Scognamillo, 1998:392)”.

1987 yılında yaptığı *Gece Yolculuğu* isimli filmde ise Kavur, iki eski arkadaş olan yönetmen Ali’yle senarist Yavuz’un çekimine başlayacakları yeni filme mekan aramak için çıktıkları yolculuk ekseninde daha önce yaptığı filmlerin sorgulamasını yapar.

1990’da yaptığı *Gizli Yüz* ve 1997’de yaptığı *Akrebın Yolculuğu* filmleriyle Kavur, iyiden iyiye kişiselleşen bir sinemaya doğru ilerler. Özellikle *Akrebın Yolculuğu*, gişe başarısızlığıyla sonuçlanır.

Ömer Kavur’un 2000 yılında yaptığı *Melekler Evi*, yönetmenin genel tarzının biraz dışında duran, devlet-siyaset-çete üçgeni etrafında gelişen bir kara film denemesi olarak görülebilir.

Son filmi olan *Karşılaşma (2002)* ise, diğer filmlerine nazaran daha kolay algılanabilir ve izleyiciyle daha barışık bir filmidir.

Ömer Kavur, Türk sinemasının nadir *auteur* yönetmenlerinden biri olarak sinema tarihimizdeki yerini almıştır. Genel olarak yolculuk, arayış, yalnızlık gibi temaları işleyen Kavur, Güney’in etkisinin çok yoğun bir biçimde hissedildiği 70’li yıllarda kişisel sinema arayışına girerek, diğer yönetmenlerden farklı bir tutum izlemiştir. Bu durumu “beni ilgilendiren şeyin, daha çok kendi hikâyemi anlatmak olduğunu söylemek mümkün” sözleriyle de ifade etmektedir (Yeres, 2005:234).

“Türk sinemasının 1970–1980 yılları arasındaki dönemi içinde dikkati çeken bazı olgular; seks ve arabesk filmlerinin bir furya olarak yaygınlaşması, nitelikli film sayısının azalması, Türk seyircisi içinde önemli ağırlığı olan ‘aile’ ve ‘kadın’ların sinemadan uzaklaşmaları, 1960’lı yıllarda başlayan sinema kuramı yaratma çabalarının sona ermesi ve en iddialı görünen yönetmenlerin bile piyasa koşullarına göre film yapımına yönelmeleridir. Bu arada az sayıda da olsa yeni yönetmenler ortaya çıkarak, daha sonra geliştirecekleri bireysel sinema arayışlarının ilk örneklerini vermişlerdir (Güçhan, 1992:89–90).”

Görüldüğü gibi 70'li yılların Türk sineması, kendinden bir önceki dönemin gerçekçilik kaygılarını bir nebze daha aşarak, gerek içerikte gerekse biçimde önemli değişiklikler yapmıştır. Ancak bu dönemde Türk sinemasının kan kaybettiği de görülmektedir. 70'lerin ilk döneminde ortaya çıkan filmler, yeni bir Türk sinemasının habercisi olsa da, 70'lerin ikinci yarısından itibaren Türk sineması, Güçhan'ın da yukarıda vurgu yaptığı nedenlerden dolayı yeniden bir durgunluk sürecine girmekte ve çekilen nitelikli film sayısı oldukça azalmaktadır. Yukarıda ele alınan yönetmenlerin çoğunun önemli eserlerini 80'lerden sonra verdiği göz önünde tutulacak olduğunda, bu durum daha da anlaşılır olmaktadır.

### 1.5. 1980 Sonrası Türk Sineması

1970'lerden 1980'lere gelindiğinde Türk Sineması'nın, videonun günlük hayatın içine girişiyle birlikte kendini yenileme ihtiyacı hissettiği ve bu nedenle de gerek içerik, gerekse estetik olarak bir takım değişikliklere başvurduğu gözlemlenmektedir. Gerek daha önceki dönemlerde anılan yönetmenlerin olgun yapıtları, gerekse bu dönem içerisinde Türk sinemasına giren yönetmenlerin filmleriyle Türk sineması, özellikle 80'lerin ikinci yarısında çok büyük değişimler geçirmiştir.

Bu dönem içerisinde ilk uzun filmini vermiş olan yeni yönetmenlerden birisi Sinan Çetin'dir. Sinan Çetin, fotoğrafla başladığı sanat hayatına 1975 yılında yönetmen yardımcılığına geçerek devam eder. 1978 yılında yaptığı *Baskın* ve *Halı Türküsü* isimli kısa metrajlı filmlerden sonra 1980 yılında ilk uzun filmini, *Bir Günün Hikâyesi'ni* gerçekleştirir. Film, Sinan Çetin'in fotoğraf altyapısının da etkisiyle "konuşmalardan çok görüntülere, simgelere dayanan anlatımıyla bir hayli zorlayıcı bir çalışmadır (Scognamillo, 1998:388)".

1981 yılında yaptığı *Çirkinler de Sever* filmi ise, filmin kadın başrol oyuncusu tarafından kandırılıp daha sonra İstanbul'a gittiğinde başına gelenleri anlatan dramatik bir güldürü olarak karşımıza çıkar.

1982 yılında Sinan Çetin en başarılı filmlerinden birisini gerçekleştirir: *Çiçek Abbas*. Yavuz Turgul'un senaryosunu yazdığı film, tıpkı bir önceki filmi gibi dramatik bir güldürüdür. "[...] Çetin, gecekondu çevresini minibüsçüleri, iki minibüsçü arasındaki rekabeti... biraz masalımsı bir yaklaşımla, fakat mizah ve

içtenlik dozu şaşmayan bir anlatımla; çevreyi iyice tarayarak ve kahramanlarını derinlemesine inceleyerek aktarmıştır (Scognamillo, 1998:388)”.

1985 yılında yaptığı *14 Numara* isimli filmle Sinan Çetin, mizahı bir kenara bırakarak bir fahişe, ona âşık olan genç bir adam ve onu kullanmak isteyen kabadayı üçgeninde bir anlatı kurar. Bu filmde de Çetin, gerçekçi üslubunu belirgin bir biçimde ortaya koymaktadır.

1986 yılı Sinan Çetin için bir dönüm noktası olmaktadır. Bu yıl içinde yaptığı iki film olan *Prenses* ve *Gökyüzü*, 12 Eylül temalı filmler arasında görülmektedir. *Prenses*, örgüt üyesi Tarık, sevgilisi Nevres ve her şeye boşvermiş olan fotoğrafçı Selim arasında gelişen, boyutsuz kişi ve mekânlara sahip bir film olarak karşımıza çıkarken (Esen, 2000:201), *Gökyüzü* Çetin’in önceki filmlerinde görülen mizah ve doğalcı duygusundan uzaklaştığı bir film olmaktadır (Scognamillo, 1998:389).

Bu filminden sonra yönetmen altı yıl boyunca film çekmez ve ardından 1992 yılında *Berlin in Berlin*, 1994 yılında da *Bay E* filmlerini yönetir. Özellikle *Bay E*, biçim ve içeriğinden çok medyatik öğelerin yoğunluğu ile kendisinden söz ettiren bir film olur.

1999 yılında yaptığı *Propaganda* filmiyle yönetmen, bir siyasi taşlama yapar. Kemal Sunal ve Metin Akpınar’ın başrolde oynadığı film, yıllar sonra doğduğu köye gümrük müdürü olarak dönen Mehdi’nin ve köyün ortasına sınır konulmasıyla bu sınırın iki yanında kalan arkadaşları, sevgilileri ve akrabaların hikâyesini mizahi bir dille anlatmaktadır.

*Komser Şekspir (2000)* adlı filmi ise, yine mizah ve melodramın iç içe geçtiği bir film olarak nitelendirilebilmektedir.

Sinan Çetin filmleri, özellikle 1986’da yaptığı *Prenses* ve *Gökyüzü* filmlerinden sonra, doğalcılıktan uzaklaşarak sinemanın ticari boyutuna kaymıştır. Filmlerinde özellikle yıldız oyuncularını ve medyatik kişileri kullanan Çetin, günümüz Türk sinemasının ticari kanadının önemli bir temsilcisi olarak sinema hayatına devam etmektedir.

Bu dönem içerisinde ilk filmi gerçekleştirmiş olan bir başka önemli isim de Yavuz Turgul’dur. Turgul, 1984 yılında yaptığı *Fahriye Abla* filmine kadar birçok önemli filmin senaryosunu yazmıştır. *Fahriye Abla* filmi, Müjde Ar’ın *Ah Güzel İstanbul* filmiyle başlattığı *personayı* sürdürdüğü bir “kadın” filmi olarak

tanımlanabilir. Senaryosu Ahmet Muhip Dranas'ın aynı adlı şiirinden yola çıkılarak oluşturulmuş olan film, Yavuz Turgul'un daha sonraki filmlerinde görülecek olan sağlam anlatı yapısını da ortaya koymaktadır.

Yönetmenin ikinci filmi olan *Muhsin Bey* (1986), gerek senaryosuyla, gerek görsel anlatısıyla Türk sinemasının en önemli filmlerinden biridir. Bitme noktasına gelmiş bir organizatör ve Urfa'dan İstanbul'a türkücü olmak için gelen bir gencin öyküsünü anlatırken Yavuz Turgul, arka planda dönemin arabesk furçasının ve çeşitli yozlaşmaların da yerinde, duyarlı ve mizahi bir eleştirisini yapmaktadır. Bu filmde görülen eskiye özlem ve yeniye uyum sağlayamama teması, yönetmenin bundan sonraki filmlerinde de belirgin bir biçimde görülecektir. Atilla Dorsay (1996:301), bu filmle ilgili olarak şunları söylemektedir:

“Batıda örnekleri çokça görülen nostaljik bir sinemanın tam anlamıyla Türk usulü olanı, bir Türk nostaljisi filmi. Toplumca yaşadığımız kültür şokunu, sesini yükseltmeden, hiçbir yanı ve olguyu suçlamadan alçakgönüllü, ama onca etkili biçimde saptayan bir film, bir sosyolojik yaklaşım, bir hümanist sinema ve düzeyli bir popüler güldürü örneği... Özellikle çok iyi çizilmiş ve canlandırılmış Muhsin Bey kişiliği, simgelediği tüm şeylerle birlikte, sinemamızın en unutulmaz tipleri arasında yer almaya şimdiden aday (Dorsay, 1996:301).”

1990 yılında Turgul, bu kez Yeşilçam'la ve yeni dönem sinemacılarıyla bir hesaplaşmaya girerek *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'ni çeker. Mizahi bir dokuyla örülmüş olan film, Yeşilçam melodramlarıyla tanınan Haşmet Asilkan adlı bir yönetmenin, değişen sinemaya uyum sağlayabilmek adına “entel(!)” ve “devrimci(!)” bir film çekme çabalarını anlatır. “Sonuç her açıdan hayal kırıklığıdır. Süregiden değişime ayak uydurmanın çaresi ne özentidir ne de yapay bir bilgiçlik. *Muhsin Bey* gibi *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* de yitirilmiş değerlerin, boşa gitmiş gayretlerin (eski oyuncular), kapanmış bir çağın peşine düşen nostaljik bir yolculuktur (Scognamillo, 1998:466).”

1992 yılında Yavuz Turgul, aynı temayı bu kez iki komedyen ve gizemli bir kız ekseninde ördüğü *Gölge Oyunu* filmiyle tekrarlamaktadır. Filmin, mistik ve

masalsı dokusuyla, pavyonları ve Beyoğlu'nun arka sokaklarını kendine mekân seçen bir film olduğu söylenebilir.

Yavuz Turgul, gişe başarısı anlamındaki en önemli başarısını 1996 yılında yaptığı *Eşkîya* filmiyle kazanır. Dönemi için çok yüksek bir izleyici tarafından sinemada izlenen bu filmde, yönetmen bu sefer 35 yıl önce hapse giren eşkiya Baran'ın öyküsünü yine İstanbul arka planıyla anlatmaktadır. Yönetmen hikâyesini anlatırken Güneydoğu, çarpık kentleşme ve şehir çeteleri gibi güncel sorunları da hikâyesine yerleştirmektedir.

Uzun bir aradan sonra 2004 yılında yaptığı *Gönül Yarası* filminin, emekli olup memleketi İstanbul'a dönen bir köy öğretmenin, genç ve boşanmış bir pavyon şarkıcısının ve onun boşandığı eşinin etrafında şekillenen, Yavuz Turgul mizahını ve dramını taşıyan bir film olduğunu söylemek mümkündür. Film, New York Queens Film Festivali'nde "en iyi film" seçilerek önemli bir başarı da elde etmiştir.

Yavuz Turgul sineması genel olarak değerlendirildiğinde, popüler sinemaya yakın duran, ancak bunu yaparken sinemasal öğelerin gayet başarılı bir şekilde kullanıldığı filmler yaptığını söylemek mümkün görünmektedir. Yalın ve durağan kamerası, her ayrıntısı ince ince hesaplanmış senaryoları, yönetmenin filmlerini öne çıkaran özelliklerden bazılarıdır. Genellikle "yeniye uyum sağlayamama", "eskiye özlem" gibi temaları tercih eden Turgul'un, reklâmcı kimliğinden dolayı, çerçeve içi estetiğini kurmakta da oldukça usta bir yönetmen olduğu söylenebilir.

80 sonrası Türk sineması ile ilgili yapılabilecek belki de en önemli tespit, 12 Eylül müdahalesinin gerek toplumsal yaşayışta, gerekse toplumsal yaşayıştan ayrı düşünülmemeyecek olan sanatta, daha da özeldir Türk sineması üzerinde yarattığı travmatik etkinin açık bir şekilde görüldüğüdür. 70'li yılların birçok filminde görülen toplumsal içerikli filmlerin, 80'lerde yerini bireyi inceleyen filmlere bıraktığı gözlemlenmektedir. "Bireye önem verilmesi, önceleri şematik tipler olarak çizilen film kişilerini, daha kanlı canlı, daha insan özellikleri taşıyan karakterlere dönüştürmüştür. Tam olarak verilemese de, film kahramanlarının psikolojik boyutları, kişisel özellikleri işlenmeye çalışılmıştır (Esen, 2000:225)."

Bunun yanı sıra daha önceki dönemlerde film yapmış bazı yönetmenlerin de ticari filmler gerçekleştirdiği göze çarpmaktadır. 1983 yılında videonun ülkemize

girişinin, 70'lerin ikinci yarısında ortaya çıkan "seks filmleri furyası"nın etkisiyle sinemadan uzaklaşan izleyiciyi büsbütün evde film izler hale getirdiği söylenebilmektedir.

Dönem genel itibari ile olumsuz bir panorama çizse de, bazı açılardan olumlu gelişmeler olduğu da yadsınmamaktadır.

"Türk sinemasında önceki dönemde sömürü olarak işlenen, bunun dışında görmezlikten gelinen 'cinsellik' nihayet doğallıkla söz edilebilir bir duruma gelmiştir. Kadının toplumsal değişmeler karşısında aile ve ekonomik yaşamdaki yeni rolü, kimlik arayışları, feminizm akımının giderek daha çok yandaş bulması, Türk sinemasına da yansımış, 80'li yıllara damgasını vuran 'kadın filmleri' ortaya çıkmıştır (Güçhan, 1992:94-95)."

Kadın filmleri olarak nitelendirilen filmlerden bazılarında daha önceki bölümlerde değinilmiştir. Söz konusu filmlerden biri olan *Kadının Adı Yok* (1988, Atıf Yılmaz) ile ilgili Scognamillo'nun tespiti ilgi çekicidir:

"*Mine*'den sonra kadın filmleri yönetmeni olarak gösterilen Atıf Yılmaz, *Kadının Adı Yok*'ta Duygu Asena'nın olay yaratan romanını [...] genelde yüzeysel bir grafik içinde ortaya koyuyordu. Atıf Yılmaz'ın feminist ağırlığı tartışmaya açık sinemasında (bu erotizm ustasının feminizmi her zaman çelişkili olmuştur) *Kadının Adı Yok*, çatışmalı üçlüsü ve çıplak, ama nedensiz son planı ile birçok satanın inandırıcı olmayan görüntülemesinden öteye gidemedi (Scognamillo, 1998:444)."

Oğuz Onaran'ın bu filmlerle ilgili tespiti de Scognamillo'yla paralellik göstermektedir:

"Kadının cinsel bir nesne olarak değil de bir insan olarak görülmesini savunan *Mine*'de Mine'yle sevgilisinin sevişme eyleminin altının iyice çizilmesi de tutarsız. Aynı şey *Kadının Adı Yok* için de geçerli. Kırmızı ışık altında süren sevişme sahnesinin orada da yeri yok. Bu tür filmler, yönetmenin anlatmak istediği iletiye uygun bir olay örgüsü kuramadığını gösteriyor (1997:117)."

Çekilen filmler kadın filmi olsun ya da olmasın, cinsellik temasının sömürüden uzak, duyarlı bir biçimde ele alınabilmesi, Türk sineması adına olumlu bir gelişme olarak görülebilir.

1980'lerde Türk sinemasını gerek estetik, gerekse içerik yönünden etkileyen bir başka gelişme de büyük Amerikan dağıtım şirketlerinin Türkiye'de neredeyse bir tekel haline gelmeleridir. Bu şirketler sadece kendi ülkelerine ait filmleri değil, Türk filmlerini de dağıtan şirketler konumundadırlar. Dolayısıyla Türk sinemasının, özellikle ticari Türk sinemasının, dağıtım ağı güçlü olan bu şirketlerle çalışabilmek için ister istemez Hollywood ölçütlerine uyması gerekmiştir. Bu koşullara ayak uyduramayan yönetmenler ise, daha sonraki dönemlerde ya bağımsız filmler yaparak sinemada kalmışlar, ya da televizyon için çeşitli projeler üretmişlerdir (Scognamillo, 1998:471).

### **1.6. 1990 Sonrası Türk Sineması**

1990 sonrası, gerek Türk toplumsal hayatı için, gerekse Türk sineması için önemli bir kırılma noktası olarak karşımıza çıkmaktadır. "Ekonomik ve politik alandaki gelişmeler toplumu derinden etkilerken, sinema alanında ise 90'ların çehresine uyan birtakım yeni oluşumların kendilerine yol buldukları görülmektedir (Pösteği, 2004:28)". Bu dönemde birçok yönetmenin ilk filmlerini gerçekleştirdikleri, bazılarının bir ya da iki filmle kaldıklarını, bazılarının ise günümüzde hala yönetmenlik yapmaya devam ettiği görülmektedir. Her ne kadar 90'ların ilk yarısı sinema izleyicisi-film ilişkisi anlamında (açılan özel televizyon kanallarının da etkisiyle) olumlu bir görüntü çizmiyor olsa da, özellikle bir önceki bölümde değinilen *Eşkuya (1996, Yavuz Turgul)* filmi sonrasında Türk sineması izleyicisinin gözle görülür bir artış sergilediğini söylemek mümkün görünmektedir.

Ancak bu dönemin ticari filmlerinin izleyiciyle barışık olması, sadece ticari kaygılar taşıyan filmler yapıldığı anlamına da gelmemektedir. 90'larda Türk sineması, ağırlıklı olarak biçimsel kaygılar taşıyan yönetmenlerin de içinde bulunduğu bir Türk sinemasıdır. Yeşilçam kalıplarını tamamen tersyüz eden, gerek anlattığı öykülerle, gerek senaryo yapısıyla, gerek görsel-işitsel estetiği ile uluslar arası alanda da önemli başarılar kazanan yönetmenler, bu dönemde varlık göstermişlerdir.

Bu dönem içerisinde sinemaya adım atmış olan yönetmenlerden biri Mustafa Altıoklar'dır. İlk filmi olan *Denize Hançer Düştü* (1992), Scognamillo'ya göre (1998:490–491) “anlatım ve görsellik açısından düzgün olmakla birlikte [...] senaryo aşamasında iyi işlenmemiş karakterleri ve dramatik, kimi simgesel çözümlenmeleriyle doyurucu ve inandırıcı olmaktan uzak” bir filmidir.

Yönetmenin üç yıl sonra gerçekleştirdiği ikinci filmi *İstanbul Kanatlarımın Altında* ise, Dördüncü Murat dönemi Osmanlı'sını ve Hezarfen Ahmet Çelebi'yi yönetmenin bakış açısından perdeye aktarır. Mustafa Altıoklar, bu filmde medyatik isimleri kamera önüne yerleştirerek hem teknik hem estetik yönden Hollywood filmlerine benzer bir yapı kurar ve yaratılan sansasyonun da etkisiyle izleyicinin ilgisini kazanır.

1997 yılında yaptığı *Ağır Roman* ise, Metin Kaçan'ın aynı adlı romanından romanın yazarı ve Altıoklar tarafından senaryolaştırılan bir filmidir. Romandaki ağır üslubu filme de taşıyan ve bol argolu, bol küfürlü konuşmalarıyla Kasımpaşa kesimini perdeye aktaran Altıoklar, bütçesinin, medyatik oyuncularının ve başarılı bir promosyon sürecinin de etkisiyle önemli bir gişe geliri elde eder.

Yönetmenin 1999'da gerçekleştirdiği küçük bütçeli bir film olan *Asansör* ise, bir medya eleştirisi olarak göze çarpmaktadır. 2003 yılında yaptığı *O Şimdi* isimli film ise bir komedi filmidir. Yine popüler isimleri kamera önüne geçiren Altıoklar, bu filmiyle de önemli bir seyirci sayısına ulaşır. Bu filmden sonra Altıoklar Film adıyla kendi yapım şirketini kurar.

Yönetmenin kendi şirketi adına 2005 yılında çektiği *Banyo* filmi, erotik komedi olarak görülebilir. İhanet, kadın-erkek ilişkileri konularını *Asansör* filminde olduğu gibi kapalı ve dar, aynı zamanda da mahrem bir mekân olan banyoda anlatan film, birbirine bağlanan parçalı yapısıyla dikkat çekmektedir.

Altıoklar filmleri, özellikle *İstanbul Kanatlarımın Altında* filminden sonra, ağırlıklı olarak ticari amaçlı yapılmış filmler olarak görülebilmektedir. Genellikle çok az olmayan film bütçeleri, medyatik isimlere filmlerinde yer vermesi, teknik ve estetik olarak Hollywood sinemasına yakın durması da bu görüşü pekiştirmektedir.

Uzun bir süre Zeki Ökten'in yönetmen yardımcılığını yaptıktan sonra ilk filmi 1994 yılında *C Blok* ile gerçekleştiren Zeki Demirkubuz, ticari kaygılardan



uzak, küçük bütçeli, minimalist ve kişisel filmleriyle dönemin dikkat çeken yönetmenlerinden biridir. Scognamillo'ya göre (1998:496) *C Blok*, “yapım koşullarının zorlamasıyla biraz underground deneyselliği, biraz kararsızlığı ve de sinemasal marjinalliği bir arada yürütüyor gibidir.”

Yönetmenin ikinci filmi olan *Masumiyet (1997)*, Demirkubuz sinemasının en önemli temalarından biri olan çıkışsızlık veya kader temasını işler. Melodram anlatısına uygun görünen, ancak bu yapıyı gerçekçi bir üslupla kıran yönetmen, neredeyse tüm filmlerinde yapacağı gibi iç mekânlarda anlatısını kurar ve bir çıkışsızlığın öyküsünü anlatır. Yönetmenin, bu filmde sıklıkla ses kuşağına Yeşilçam melodramlarının televizyondan gelen sesini koyması, ancak genellikle televizyondakini göstermekten kaçınması, yönetmenin bu gelenekten koparak farklı bir şeyler yapmak istediği yönünde okunabilmektedir. *Masumiyet* filminde yönetmenin bir önceki filmi olan *C Blok*'a yaptığı açık gönderme de<sup>3</sup>, gelenekten kopuşla ilgili yapılan okumayı pekiştirmektedir. Film, uzun ve sabit çekimleriyle dikkat çeker.

1999 yılında yaptığı *Üçüncü Sayfa* filminde, yönetmen bir başka çıkışsızlık öyküsünü, bu kez bir figüranı merkeze alarak anlatır. *Masumiyet* filminde kullanılan birtakım motifler bu filmde de karşımıza çıkmaktadır. Melodramın belirgin özelliği olan kadın edilgenliği, *Masumiyet* ve *Üçüncü Sayfa* filmlerinde yerini erkek edilgenliğine bırakmaktadır. Bir önceki filminde kullandığı Yeşilçam melodramlarını yeniden kullanır ve *C Blok* filmine yaptığı göndermeyi, Demirkubuz bu sefer *Masumiyet* filmi için yapar.

“Diyebiliriz ki *Masumiyet* ve *Üçüncü Sayfa*'da, olayların arka planında sürekli görünen/işitilen Yeşilçam melodramları, anlatının yapısını yankılayan bir ayna-metin, bir üst-kurmaca düzlemi oluşturur. Anlatı içinde Yeşilçam melodramlarına yapılan göndermeler, filmin bir yandan bir illüzyon yaratırken, diğer yandan, yarattığı illüzyonu açık etmesi ve kendi kurmacalığı üzerinde yorumda bulunması anlamını taşımaktadır (Suner, 2006:191).”

<sup>3</sup> Filmin bir bölümünde, konuda ve anlatıdan bağımsız bir biçimde, aralarında yönetmenin kendisinin de bulunduğu kalabalık bir grubun *C Blok*'u izlediği bir sahne yer almaktadır.

Demirkubuz'un, Camus'un *Yabancı / L'Etranger* adlı romanından esinlenerek senaryosunu oluşturduğu *Yazgı (2001)*, her şeye boşvermiş bir adamın hikâyesini önceki filmlerindeki yalın ve durağan bir dille anlatır.

Yönetmenin aynı yıl gerçekleştirdiği *İtiraf* filmi ise, karı-koca ve adamın en yakın arkadaşı arasında şekillenen bir ihaneti konu alır.

2003 yılında yaptığı *Bekleme Odası* filmi ise, yönetmenin en minimalist filmi olarak görülebilir. Filmin senaristliğini, görüntü yönetmenliğini ve kurgusunu üstlenen yönetmen, aynı zamanda filmin başrol oyuncusu olarak da kamera önüne geçer. Demirkubuz, bu filmde Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* romanını filme çekmeye çalışan bir yönetmeni ve bu yönetmenin insanlarla ve sinemayla kurduğu ilişkiyi masaya yatırır. Dostoyevski'ye olan hayranlığını gizlemeyen Demirkubuz'un *Suç ve Ceza* romanını filmin içine alması her ne kadar açık bir gönderme gibi görünse de film, romandan hiçbir iz taşımamakta, roman filmde sadece ismiyle yer almaktadır.

Demirkubuz sinemasına genel olarak bakıldığında söylenebilecek belki de en temel şey, durağan ve uzun çekimlere dayalı, mizansenin önem kazandığı filmler yaptığıdır. Yönetmen, bu uzun ve durağan çekimlerin nedenini şu şekilde ifade etmektedir:

“Özellikle kameraya son yıllarda popüler kültürün etkisiyle yüklenen anlamı iyice görüp buna tanık oldukça, durağan, meseleyi anlatmaya yönelik, ahlaksız olmayan bir kamera belki beni daha çok etkiledi (Yeres, 2005:345).”

Filmlerinde “bağımsız” olduğunu vurgulayan Demirkubuz'un bu bağımsızlığı elbette sadece sektörel bağımsızlıkla açıklanamamaktadır. Bu bağımsızlık ticari sinemanın uzağında durmasının yanı sıra, diğer tüm yönetmenlerden de kendini ayırmasının ve “kişisel sinema” yapmasının da bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Yönetmenin bu kişisel bakışı, *Masumiyet* ve *Üçüncü Sayfa* filmlerinde yinelediği motiflerle izleyiciye de aktarılmaktadır.

Genellikle klostrofobik iç mekânlarda geçen Demirkubuz “filmlerinin gerek anlatı yapısı gerekse yaratılan görsel atmosfer, filmin ana temasını oluşturan ‘kapalılık’ duygusunu sürekli yeniden üretir niteliktedir (Suner, 2006:215)”.

Bütün bu özellikleri Demirkubuz'u 1990 sonrası Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden biri haline getirmektedir.

1990 sonrası Türk sinemasının bir başka önemli yönetmeni de Derviş Zaim'dir. Sıfır bütçeyle çektiği ilk filmi *Tabutta Rövaşata* (1996), medyatik olmayan oyuncularla, İstanbul'da sıradan bir öyküyü anlatır. Suner'e göre (2006:224) film, "Türk sinema tarihi içinde İstanbul imgesini en yoğun biçimde kullanan, en fazla öne çıkaran filmlerden biridir". Ticari kaygılardan çok uzak duran film, birçok ödül alarak yönetmenin dikkat çekmesini sağlar.

Zaim, 2000 yılında yaptığı *Filler ve Çimen* filmiyle Susurluk olayını hikâyesinin arka planına yerleştirerek koşucu bir kızın öyküsünü anlatır. Filmin bir sekansı kurgu açısından da farklı bir yaklaşıma sahiptir. Filmin iki sahnesinde düz çizgisel (lineer) kurgu, yerini sarmal bir yapıya bırakır. Filmin genel itibarıyla klasik anlatı etrafında şekillendiğini söylemek mümkündür ancak, yönetmen kendi ifadesiyle "klasik kurgunun anlatısına iki yerde dinamit koyar" (Yalçın, 2001:69).

Yönetmenin 2003 yılında çektiği *Çamur* filmi ise, Kıbrıs meselesini arka plana yerleştirerek hastalığını iyileştirmek için şifalı bir çamurun peşine düşen bir adamın öyküsünü anlatır. İlk iki filmine nazaran daha büyük bir bütçeyle ve profesyonel bir yapım anlayışıyla çekilen film, Venedik Film Festivali'nde UNESCO Ödülü'ne layık görülür.

1990 sonrası Türk sinemasının bir başka önemli ismi de gerek kazandığı uluslararası başarılarla, gerekse kurduğu farklı sinema diliyle Nuri Bilge Ceylan'dır.

Fotoğrafçılıktan gelen Ceylan, ilk kısa filmi olan *Koza* (1995), Cannes Film Festivali'nin yarışmalı bölümüne kabul edilen ilk kısa metrajlı Türk filmi olma özelliğiyle yönetmenin daha sonrasında yapacağı filmlerle ilgili önemli bir referans oluşturmaktadır.

1996 yılında yaptığı ilk uzun metrajlı film olan *Kasaba*, düşük bütçeyle ve amatör oyuncularla gerçekleştirilmiş bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. "Yönetmenin geçmişinden otobiyografik öğeler taşıyan film, Ceylan'ın kendi çocukluğunun bir bölümünün geçtiği Çanakkale yakınlarındaki Yenice kasabasında çekilmiştir. *Kasaba*, bir ailenin üç farklı kuşağına mensup bireyler üzerinden taşrada gündelik hayatın küçük ayrıntılarına odaklanır (Suner,

2006:107)”. Filmde yönetmenin fotoğrafçılığında gelen çerçeve estetiği ve yarı-belgesel üslup, daha sonra yapacağı filmlerde de sinemasını şekillendiren bir biçimi oluşturacaktır.

1999 yılında yaptığı *Mayıs Sıkıntısı* filmi ise, “Çehov’a adayacağı ve kendi ailesini oyuncu olarak kullanacağı bir film çevirmek için doğduğu kasabaya gelen bir yönetmeni ve kasabada yaşayan farklı insanları anlatan, gösterişten uzak, yalın, sade bir film (Pösteki, 2004:126)”. Yönetmen bu filmde anlattığı öyküyle bir önceki filmine gönderme yaparak Zeki Demirkubuz’un gösterdiği tavrın bir benzerini göstermektedir. *Mayıs Sıkıntısı*, bir anlamda *Kasaba* filminin çekiliş sürecini imleyen bir filmidir.

Ceylan, 2002 yılında çektiği *Uzak* filmi ile kamerasını bu sefer İstanbul’a yöneltir ve ilk iki filmdeki kasaba ortamından kurtulur. Film, yaşadığı kasabada iş bulamayan Yusuf’un, İstanbul’daki akrabası Mahmut’un yanına gitmesini ve daha sonrasında yaşananları anlatmaktadır. Mahmut, reklâm fotoğrafçılığı yapmaktadır. *Uzak*, Cannes Film Festivali’nde Büyük Jüri Ödülü ve En İyi Erkek Oyuncu ödülleri alarak uluslararası alanda önemli bir başarı elde eder.

Nuri Bilge Ceylan filmlerini diğer filmlerden ayıran en temel özellik, neredeyse mükemmel bir denge içeren kompozisyonlarıdır. Demirkubuz’la benzeşen bir biçimde uzun çekimleri tercih eden yönetmen, amatör oyuncularla ve hep düşük bütçelerle çalışmayı tercih etmiştir, dolayısıyla filmlerinin gişe başarısından söz etmek mümkün değildir. Ancak ulusal ve uluslararası önemli film festivallerinde birçok ödül almış olan Ceylan, 1990 sonrası Türk sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

1990 Sonrası Türk sinemasına genel olarak bakıldığında, ticari sinemanın yanı sıra farklı bir sinema dili arayışında olan yönetmenler dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra, bahsedilen yönetmenlerin çoğu kendi senaryolarını da yazmakta, böylece film yapım sürecinin ilk aşaması olan senaryo aşamasında da tam bir denetim sahibi olmaktadır. Gerek Zaim, gerek Demirkubuz, gerekse Ceylan tüm filmlerinin senaryolarını kendileri yazmıştır. Ticari kaygılardan ve sektörel koşullardan uzak bir biçimde gerçekleştirdikleri filmler, genellikle Türkiye’de sinema seyircisi tarafından izlenmemekte, ancak uluslararası festivallerde önemli başarılar kazanmaktadır.

90'ların sinemasında önemli görülebilecek bir başka yapılanma, 1997 yılında Serdar Akar, Kudret Sabancı ve Önder Çakar tarafından meydana getirilen "Yeni Sinemacılar" oluşumudur. Yeni Sinemacılar, eski Türk sinemasının izlerini silerek, yeni bir dil arayışına girerek farklı filmler yapma yolunda çaba sarf etmişler ve bu çabaların sonucunda 1998 yılında *Gemide (Serdar Akar)* ve *Laleli'de Bir Azize (Kudret Sabancı)* filmlerini gerçekleştirmişlerdir. Sıfır bütçeyle gerçekleştirilen, farklı biçimsel denemeleri ve ağır içerikleriyle 90 sonrası Türk sinemasında önemli çalışmalar olarak görülebilecek bu filmlerden sonra yönetmenler televizyon yapımlarına ağırlık vermişlerdir. Bahsedilen yönetmenler hala sinemanın içinde aktif bir şekilde yer almaktadırlar.

İkinci bölümün buraya kadar olan bölümünde Türk sineması genel hatlarıyla başlangıcından bugüne özetlenmeye çalışılarak öne çıkan yönetmenler ve filmleri etrafında anlatılmış ve Türk sinemasının geçirdiği evreler aktarılmıştır. Bundan sonraki başlıkta, bu evreler boyunca Türk sinemasında anlatı-kurgu ilişkisinin genel olarak nasıl kurulduğu ve hangi bakış açısına yakın durduğu ortaya konmaya çalışılacaktır.

## 2. Türk Sinemasında Anlatı-Kurgu İlişkisi

Sinemanın Türkiye'ye girişinden 50'li yıllara kadar film yapıcılığı; amatörlerin, tiyatrocuların ve savaştan ötürü askeri kurumlarının (Merkez Ordu Sinema Dairesi, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, Malul Gaziler Cemiyeti, Ordu Film Alma Dairesi) ilgisiyle devam etmiştir. 1950'lerde eğitilmiş yeni yönetmenlerin sinemaya girişiyle ve yapımevi sayısındaki büyük artışla film, salon, izleyici sayısı da artmış, Türk sineması kendi kendini döndürebilen bir sistem haline gelmeye başlamıştır. Sinematografik özelliklere sahip filmlerin yapılması da yine bu dönemde gerçekleşir. Türk sinemasının 1950'lere kadar süren ilk yıllarını ve tiyatrocular dönemini anlatı- kurgu ilişkisi açısından ele almak; çekilen filmlerin sinematografik özellikler taşımamaları ve bu filmler hakkında var olan bilgilerin azlığı nedeniyle güç olmaktadır. Ancak genel bir değerlendirme yapılacak olursa; ilk yıllarda ve tiyatrocular döneminde çekilen filmlerin yabancı operetlerden yapılan uyarlamalardan ve İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenen oyunların bir kez de alıcı karşısında oynanmasından ibaret olduğu, sinematografik bir anlatıya ve kurguya sahip olmadıkları söylenebilir. Muhsin

Ertuğrul'un uzun bir süre sinemada "tek adam" olarak bulunması, tiyatro geleneğinin perdede ağırlıklı bir şekilde görülmesine neden olmuş, dolayısıyla bu yıllarda filmler daha çok bir tiyatro oyununun sabit bir kamerayla ve kurguya başvurmaksızın perdeye aktarılması şeklinde gerçekleştirilmiştir.

Geçiş dönemi Türk sinemasının tiyatronun egemenliğinden kurtulması için çaba harcandığı bir dönem olarak nitelendirilebilmektedir, ancak bu dönemde de olgun film anlatılarına rastlanmamaktadır. Lütfi Akad'ın 1952 yılında yaptığı *Kanun Namına* filmi ise, sinemacılar dönemini başlatan film olarak kabul edilir. Bu filmden sonra Türk sineması, günümüze kadar olan süreçte sinema dilinde bir gelişme gösterecek ve tiyatronun etkisinden çok geçmeden kurtulacaktır.

Bu başlık altında Türk sinemasında *Kanun Namına* filminden bugüne kadar geçen süreçte çalışmanın birinci bölümünde çizilen kuramsal çerçeve ve üç farklı bakış açısı sunan Griffith, Eisenstein ve Bazin'in görüşleri ve uygulamaları doğrultusunda filmlerde oluşturulan anlatı yapılarında kurgunun yeri özetlenmeye çalışılacaktır.

Birinci bölümde belirtildiği gibi, Griffith klasik film anlatısını şekillendiren, klasik kurguyu ve devamlılığa dayalı kesmeyi sıklıkla kullanan bir yönetmendir. Eisenstein ise, klasik kurguya karşı çıkarak "montaj" fikrini ortaya atar ve hem görüntüler içerisinde, hem de bir araya gelen görüntüler arasında bir çatışma olması gerektiğini savunur. Bazin ise, hem Eisenstein'in çatışmalı montaj anlayışına, hem de Griffith'in klasik kurgusuna karşıdır, çünkü her ikisi de gerçeğe müdahaledir ve filmin ritmi, gerçekliğinde gizlidir. Bu nedenle olaylar arasında bir eşzamanlılık bulunmadığı sürece sahnelerin kurgu ile parçalanmasına karşı çıkmaktadır.

Popüler sinemanın babası olarak adlandırılan Griffith'in sinemasını karakterize eden "klasik anlatı" ve "devamlılığa dayalı kesme" izleyici özdeşleşmesini kolaylaştıran ve gerçekmişgibiği arttıran öğelerdir. Popüler sinema daima izleyici beğenisine yaslandığı için, popüler sinemada izleyicinin entelektüel katılım süreçlerini zorlamayan klasik anlatı yapısı ağırlık kazanır. Olaylar, karakterler, belli bir zaman çizgisi içinde, zamanda sıçramalar olmaksızın, devamlılığa dayanan bir yapı içinde sunulurlar. Dolayısıyla bu filmlerde genellikle klasik kurgu görülmektedir. Bu durum, Türk sineması için de geçerlidir. Yeşilçam 1950'lerden 1970'lerin ikinci yarısına kadar hem halkın en

popüler eğlence aracı olmuş hem de ülkenin kültürel hayatındaki en önemli olgu olarak varlığını sürdürmüştür. O dönemden günümüze uzanan süreçte de Türk sinemasının popüler kanadı, filmlerinde klasik kurguyu ve devamlılığa dayalı kesmeleri kullanarak anlatılarını oluşturmuştur. Türsel açıdan ağırlıklı olarak melodram ve güldürü türüne yakın olan Yeşilçam sinemasının, bu biçimi kendi masalları ve özgün yapısıyla harmanlayarak popüler filmler ürettiği görülmektedir. Bunu yaparken de Oğuz Adanır'a göre (1994:130) anonim bir anlatım biçimini benimsemiş, dolayısıyla yaratıcısını ön plana çıkaran filmler yerine kahramanların ve yaptıkları şeylerin ön plana çıktığı filmler gerçekleştirmiştir. Özellikle Muharrem Gürses, Atif Yılmaz, Osman Seden gibi yönetmenlerin filmlerinde birkaç istisna dışında ağırlıklı olarak klasik anlatının kullanıldığı göze çarpmaktadır.

Bu tür filmlerin anlatıları genellikle romantik aşk motifi etrafında oluşturulmaktadır. Kronolojik bir sırayla birbirini takip eden olay örgüsü, birbirini seven kadın ve erkeğin, çeşitli kötü tesadüflerle ya da kötü bir karakter tarafından (erkeğin ailesi veya kadını/erkeği seven bir başka erkek/kadın) bilinçli olarak kurulan komplolarla kavuşmasını engelleyecek biçimde düzenlenmektedir. Bu yapı, kimi zaman evli karakterler için de uygulanmaktadır. Genellikle erkeğin ailesi, evliliği onaylamaz ve kadına komplo kurar. Bu anlatıların temel çatışması, kavuşma-kavuşamama üzerine kurulmaktadır. Anlatının sonunda kurulan komponun ortaya çıkmasıyla -bu kimi zaman bir itiraf, kimi zaman bir tesadüfle gerçekleşmektedir- âşıklar ve ayrılmış olan eşler kavuşmakta ve anlatı mutlu sonla kapanmaktadır.

Lütfi Akad, bu noktada popüler sinemanın içinde yer aldığı halde klasik anlatıdan farklı bir yaklaşım sergiler. Akad, sinemayı öğrendiği dönemde Bazin'in kurucularından biri olduğu *Cahiers du Cinema* dergisinden başka bir kaynak bulunmadığını ifade etmektedir (2004:93). Bu durumda, Akad'ın özellikle alan derinliği ve mizansen konularındaki tercihlerinin Bazin'in görüşlerine bu denli paralel oluşu da anlam kazanmaktadır. Akad'ın filmlerinde uyguladığı kurgu yöntemi de, Eisenstein veya Griffith'in uygulamalarından farklı olarak Bazin'in düşüncelerine yakın durmaktadır. Filmlerinde çok az sayıda yakın çekim dışında uzun ve durağan çekimleri tercih eden Akad da, olay örgüsünü sıralamak ve eksilti (ellipsis) yapabilmek için kurguyu kullanmaktadır.

70'li yıllarda öne çıkan nitelikli filmler, Akad-Güney ikilisinin de etkisiyle ağırlıklı olarak “toplumsal gerçekçi” yapıya sahip filmlerdir. Bu filmler, gerek seçtiği konularla, gerekse kullandıkları sinematografiyle popüler sinemadan daha farklı bir görünüm çizmektedirler. Onaran'ın (1999:103) “Türk Yeni Gerçekçiliği” olarak adlandırdığı bu filmler, klasik anlatıdan farklı olarak Bazin'ci bir yaklaşımla İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasına benzer bir anlatı geliştirmekte ve popüler sinemanın belli uyuşmalarından sıyrılmaktadır.

80'lerde de, 70'lerde sinemaya girmiş olan yönetmenlerin, ağırlıklı olarak ticari filmler gerçekleştirdikleri, ancak bazı filmleriyle klasik anlatıyı kırma çabaları gösterdiğini söylemek mümkün görünmektedir. Şerif Gören'in *On Kadın (1982)* filmi epizodik anlatım biçimiyle, *Adı Vasfiye (1985, Atif Yılmaz)* farklı bir görünüş sergilemektedir.

90'lardan sonra ortaya çıkan bazı yönetmenlerin, kendilerine Avrupa sinemasını model aldıkları görülmektedir. Ticari kaygılardan uzak ve belli biçimsel / içeriksel arayışlara kapı açan bu filmler, Hollywood kalıplarından uzak, farklı bir anlatım sergilemişlerdir. Ancak yine de bu filmlerin *avant-garde* yapılar taşıdıklarını söylemek mümkün görünmemektedir. Klasik film anlatısının belli uyuşmalarını kırmalarına rağmen bu filmler, kurgu kullanımını açısından çok yenilikçi görünmemektedirler. Yine de zaman zaman *Filler ve Çimen (2000, Derviş Zaim)* gibi filmler, filmin tamamında olmasa bile klasik kurgu yapısını bozmaya yönelik çabalar göstermektedir.

Görüldüğü gibi Türk sinemasında kurgu, genel olarak klasik biçimde kullanılmaktadır. Özellikle ticari sinemanın bu biçimi uygulaması anlaşılır olmaktadır, zira popüler ticari sinema izleyicinin bir takım beklentilerini karşılayarak gişe hâsılatını yüksek tutma çabasıdır. Bu nedenle popüler sinemada belli kalıpları kırmak çok da mümkün görünmemektedir. Bunun yerine daha önceden izleyicinin beğenisini kazanmış formüller, tekrar tekrar uygulanarak filmlerin gişe geliri elde etmesi sağlanmaktadır. Özdeşleşme unsuru, popüler sinemanın en önemli silahlarından birisidir. İzleyici, kamera arkasının varlığını tamamen gizleyen popüler anlatılar sayesinde, perdede yaşanan olayların içine çekilmekte ve böylece, izleyicilerin olayı gönüllü bir yanılısamayla birebir deneyimlemesi sağlanmaktadır. Popüler sinema, inandırıcılığını bu şekilde kurmaktadır. Bu nedenle popüler sinemada klasik



kesmelere başvurulması anlaşılabilir bir durumdur. Aksi takdirde sinematografik araç ön plana çıkarak özdeşleşme kırılacak, bu da filmin “gerçekmişgibiliğini” zedeleyecektir.

Bu nedenlerden dolayı klasik anlatı yapıları, genellikle bağımsız sinema yönetmenleri tarafından çekilen filmler ile kırılabilmektedir. Sektördeki yapım-dağıtım-gösterim zincirinin dışında yer alan yönetmenler, kendi sinema dillerini ararken, ticari kaygılar gözetmeden bu filmleri yaptıklarından, daha özgür olmaktadırlar. Bu anlamda Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan filmleri, 90 sonrası Türk sineması içerisinde ayrı bir yere ve öneme sahiptir. Zaman zaman sinematografik aracı öne çıkararak klasik anlatı kalıplarının dışına çıkan Demirkubuz, özellikle yaptığı Yeşilçam göndermeleriyle bu durumu pekiştirmektedir. Filmlerinde uzun monologlara yer veren yönetmen, zaman zaman da *Üçüncü Sayfa* (1999) filminde olduğu gibi ses-görüntü eşzamanlılığını da (*senkron*) bilinçli bir şekilde bozarak izleyiciye izlediği şeyin film olduğunu hatırlatacak göndermeler yapmaktadır.

Bütün bu farklı arayışlar içinde kurgunun yerine bakıldığında, çoğunlukla Griffith'in ve Bazin'in ağırlıkları göze çarpmaktadır. Eisenstein'in işaret ettiği montaj biçimine Türk sinemasında rastlanmamaktadır. Dolayısıyla Türk sinemasında anlatının kuruluşunda kurgu, daha çok klasik kurguyla, devamlılığa dayalı kesmelerle, çapraz kesmelerle kendini göstermektedir. Sinematografik aracı öne çıkaran sıçramalı kesmeler (*jump-cut*)<sup>4</sup>, Türk sinemasında gözlemlenmemektedir.

Çalışmanın buraya kadar olan bölümünde, anlatı, geleneksel film anlatısı gibi kavramlar tanımlanarak, geleneksel film anlatısıyla kurgu arasındaki ilişkiler ortaya konulmuş, bu anlamda üç farklı bakış açısını temsil ettiği düşünülen Griffith, Eisenstein ve Bazin'in kuram ve uygulamaları hakkında bilgi verilmiş, ardından Türk sinemasının bugüne kadar geçirdiği değişimler tarihsel bir bakışla aktarılmış ve Türk sinemasında anlatı-kurgu ilişkisinin ilk bölümde belirtilen farklı bakış açılarından hangisine yakın durduğu ortaya konmaya çalışılmıştır. Üçüncü bölümde ise, 2000 yılından sonra dijital video formatında

<sup>4</sup> Sıçramalı kesme (*Jump-cut*), klasik kesmelerin gerektirdiği bakış, pozisyon ve hareket uyumlarını dikkate almadan yapılan kesmelerdir. Sözelimi, aynı çerçeve içerisinde karakterin yeri birden bire değişirse görüntü sıçrar, çünkü pozisyon uyumu sağlanmamıştır. Klasik kurgu, bu tür kesmelerden uzak durmaktadır, çünkü bu tür kesmeler, sinematografik aracı öne çıkararak izleyicide bir film izlediği duygusunu yaratır.

çekilmiş bağımsız iki film olan *9* (2001, Ümit Ünal) ve *Yazı-Tura* (2004, Uğur Yücel), anlatı-kurgu ilişkisi açısından incelenecektir. Çalışmanın temel savı, seçilen bu iki filmin, Türk sinemasında bugüne kadar uygulanmamış bir kurgu anlayışına sahip olduğu yönündedir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 9 VE YAZI-TURA FİMLERİNİN

### ANLATI-KURGU İLİŞKİSİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Çalışmanın bu bölümünde *9* (2001, Ümit Ünal) ve *Yazı-Tura* (2004, Uğur Yücel) adlı filmler anlatı-kurgu ilişkisi açısından incelenecektir. İncelemeye başlamadan önce, neden bu filmlerin çalışmaya örneklem olarak seçildiğini belirtmek gerekmektedir.

Bu iki filmin seçilme nedenlerinden birisi, her iki filmin de bağımsız ve küçük bütçeli yapımlar olmasıdır. Popüler sinemada belli uyuşmaları kırmanın zorluklarından bir önceki bölümde bahsedilmişti. Bu nedenle çalışmaya örneklem teşkil eden bu iki filmin, bağımsız çalışmalar olmalarından ötürü, klasik anlatı kalıplarının dışına çıktıkları düşünülmektedir.

*9* ve *Yazı-Tura* filmlerinin seçilmesinin ikinci nedeni ise, her iki filmin dijital video formatında çekilip daha sonra 35 mm film formatına aktarılmış olmasıdır. Dijital video formatı, 35 mm filme oranla daha az maliyete sahiptir. Bu nedenle yönetmenler, videoyla çektikleri filmlerde yaratıcılık açısından daha özgür olmaktadır. Bant maliyetinin düşük olması, birçok tekrara izin vermekte, dolayısıyla yönetmenlerin gerek oyuncularından en iyi performansı alması açısından, gerekse sinematografik öğelerin başarılı bir şekilde kullanılabilmesi açısından daha fazla tekrar yapabilmelerini mümkün kılmaktadır.

Çalışmanın temel savı, *9* ve *Yazı-Tura* filmlerinde anlatı yapılarının ve bu anlatı yapısı oluşturulurken kullanılan kurgu biçimlerinin daha önceki Türk filmlerinden çok daha farklı olduğu yönündedir. Bir önceki bölümde bahsedildiği gibi, Türk sinemasının ilk yıllarından bugüne kadar gerçekleştirilmiş olan filmlerde kurgu, ağırlıklı olarak klasik kesmelere ve Bazin'ci gerçekçi yaklaşıma yakın biçimde kullanılmıştır. Seçilen iki filmde ise, kurgu kullanımının klasik kurgunun ve devamlılığa dayalı kesmelerin dışına çıkarak sinematografik aracı öne çıkarmak amaçlı kullanıldığı düşünülmektedir. Bir başka deyişle, seçilen iki filmin, daha önce Türk sinemasında görülmemiş bir biçimde *avant-garde* bir yaklaşım sergilediği düşünülmektedir.

Filmler incelenirken, künye bilgileri ve yönetmenin filmografisi aktarıldıktan sonra filmin konusu kısaca anlatılacak, ardından olaylar dizisi aktarılacak ve bu sırada hem karakterler, hem film içindeki göndermeler açığa çıkarılmaya çalışılacaktır. İnceleme, film anlatısının kurulmasında kurgunun oynadığı rolü ve kullanılan kurgu yönteminin saptanmasıyla sona erecektir.

## 1. “9” (*Dokuz*)

### 1.1. Filmin Künyesi

Yönetmen	: Ümit Ünal
Senaryo	: Ümit Ünal
Görüntü Yönetmeni	: Aydın Sarıoğlu
Kurgu	: İsmail “Niko” Canlısoy
Oyuncular	: Ali Poyrazoğlu (Firuz), Cezmi Baskın (Salim), Fikret Kuşkan (Tunç), Ozan Güven (Kaya), Rafa Radomisli (Amerikalı), Serra Yılmaz (Saliha), Esin Pervane (Kirpi), Fuat Onan (Manav), Sezgin Devran (Sözlü)
Yapımcı	: Haluk Bener – Aydın Sarıoğlu – Ümit Ünal
Renkli, 92 Dakika, 2001, Türkiye	

### 1.2. Yönetmenin Filmografisi

9 Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nden 1985 yılında mezun olan Ümit Ünal, senarist olarak sinemaya başlamıştır. *Teyzem* (1986, Halit Refiğ), *Milyarder* (1987, Kartal Tibet), *Hayallerim*, *Aşkım ve Sen* (1987, Atif Yılmaz), *Arkadaşım Şeytan* (1988, Atif Yılmaz), *Piano Piano Bacaksız* (1989, Tunç Başaran), *Berlin in Berlin* (1992, Sinan Çetin), *Amerikalı* (1993, Şerif Gören), *Yaz Yağmuru* (1993, Tomris Giritlioğlu) filmlerinin senaryolarını yazan Ünal, ilk filmini 2001 yılında bağımsız olarak küçük bir bütçeyle çektiği 9 filmiyle gerçekleştirir. 9 filminin senaristliğini de üstlenen Ünal, beş farklı masalın çağdaş uyarlamalarından meydana gelen ve birbirleriyle bağlantılı öykülerin anlatıldığı *Anlat İstanbul* (2004, Ümit Ünal, Kudret Sabancı, Selim Demirdelen, Yücel Yolcu, Ömür Atay) filminin de senaryosunu yazmış ve öykülerden birinin yönetmenliğini yapmıştır.

### 1.3. Filmin Konusu

Film, Kirpi adında evsiz ve meczup bir kızın öldürülmesinden sonra altı mahalle sakininin (Salim, Firuz, Tunç, Kaya, Saliha, Amerikalı) sorgu sürecini anlatmaktadır. Sorgu ilerledikçe mahalle sakinleri arasındaki bazı gizli ilişkiler, karakterlerine ve geçmişlerine dair sırlar yavaş yavaş izleyiciye aktarılır ve aslında hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığı ortaya çıkar.

Film, polisiye türüne yakın durmaktadır. Ortada bir cinayet vardır ve filmin en temel sorusu olan “katil kim?” sorusu, anlatıyı sürüklemektedir. Filmin sonunda katilin kim olduğu açıkça söylenmemekte, ancak bir takım ipuçları aracılığıyla ima edilmektedir.

Film, altı mahalle sakininin polis sorgusunda verdikleri ifadelerin merak ögesini canlı tutacak bir tarzda karışık şekilde kurgulanmasından oluşmaktadır. Olaylar, karanlık bir sorgu odasında karakterlerin ağzından aktarılmaktadır. Karakterler ifadelerini verirken sorguyu yapan ses sadece birkaç kez duyulmakta, dolayısıyla karakterler öykülerini doğrudan izleyiciye anlatıyorlarmış hissi yaratılmaktadır. Film daha çok söze dayalı olmakla birlikte, sık sık araya giren amatör video görüntüleri aracılığıyla anlatılanlar görsel olarak da desteklenmektedir.

### 1.4. Olaylar Dizisi

Film, Franz Kafka'nın *Ceza Sömürgesi* isimli kitabından bir alıntıyla açılır.

“...ama çıt çıkmıyordu, en küçük bir uğultu bile duyulmuyordu. Makine böylesine sessiz çalıştığı için dikkatinizi çekmiyordu.”

Filmin ilk karesinde görülen bu alıntı, henüz izleyiciye bir şey ifade etmemekle birlikte filmin alt metninde gizli olan bazı mesajların bir aktarıcısı olmaktadır. Olaylar dizisi tamamlandığında bu alıntı, anlam kazanacaktır.

Yazının ardından filmin adı olan 9 rakamı, ekranda belirir, dönerek izleyiciye doğru yaklaşır ve çerçeveden çıkar. 9, dönerken sürekli olarak 6 ve 9 şekillerini almaktadır ve rakam ekrana yaklaştıkça görüntünün pikselleri<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Piksel: Sayısal görüntünün en küçük birimidir ve görüntü, bu piksellerin yatay ve dikey düzlemlerde biraraya gelmesinden oluşur.

belirginleşmektedir. Bu noktada filmin, tümüyle dijital çekilip daha sonradan 35 mm'ye aktarılan ilk Türk filmi olduğunu ve 9 rakamının dönerek izleyiciye yaklaşırken belirginleşen piksellerin bu duruma vurgu yaptığını söylemek yerinde görünmektedir. 9 ve 6 arasındaki ilişkiye ise, incelemenin ilerleyen bölümlerinde değinilecektir.

Rakam ekrandan çıkar çıkmaz belli belirsiz bir kadın yüzü, kadının yarı çıplak bedeni, boyundaki heksagram<sup>2</sup>, bir erkekle dans edişi gibi görüntüler ekrana yansıtılır. Kadının kim olduğu henüz belli değildir. Görüntüler üzerine filmin künyesi harf harf belirerek gelmeye başlar. Bu belirme de, filmdeki yap-boz biçimindeki yapımının bir yansıması olarak okunabilmektedir. Dolayısıyla tanıtma yazısı (jenerik) aşamasında yönetmenin, filmin biçimsel özellikleri ile ilgili ipuçları verdiği söylenebilmektedir.

Tanıtma yazısı bölümü sona erdiğinde ekran kararır ve sorgu odasında filmin bazı karakterleri birbiri ardına gösterilir. Henüz olayın ne olduğuna ve karakterlerin neden sorgu odasında bulunduğu dair bir bilgisi olmayan izleyici, karakterlerin temel özellikleri ile ilgili bilgileri, sekiz dakikalık ilk bölümde edinir.

Görünen ilk karakter olan Salim'in (Cezmi Baskın), yıllar önce de sorguya çekildiğini ve işkence gördüğünü "değişmiş buralar", "elektrik verdiler" ve "artık dayak yok mu?" sözlerinden anlarız. Salim, "aynalı pencereler mencereler... desenize küçük Amerika olduk" sözleriyle alaycı bir tavır sergiler. Bu sözler, Salim'in politik görüşü ve geçmişi ile ilgili bazı bilgileri de seyirciye ilk aşamada vermektedir.

Sorgu odasında bekleyen bir başka kişi ise Firuz'dur (Ali Poyrazoğlu). Firuz paniklemiş görünmektedir ve klostrofobisi olduğunu ima eden sözler söyler. Ardından iki çocuğu olduğunu, mazbut bir insan ve aile babası olduğunu ifade eder. "Benim burada ne işim var?" sorusuyla izleyicinin de merak ettiği bir soruyu sormuş olur.

Sorgu odasına iteklenerek sokulan Tunç, mahallenin bıçkın delikanlısı görünümü çizmektedir. Ardından gösterilen, sadece İngilizce konuşan salaş

<sup>2</sup> Heksagram: "Süleyman'ın Mühürü" ve "Davud'un Kalkanı" olarak bilinen, Yahudi inancının ve İsrail devletinin sembolü olan biri aşağı biri yukarı bakan iki üçgenin birleşiminden oluşan altı köşeli yıldız simgesi.

görünümlü adam ise, daha sonradan “Amerikalı” olduğunu anlayacağımız bir evsizdir.

Filmin giriş bölümünde görünen son temel karakter ise Saliha’dır. Orta yaşlı, anaç karakterli ve muhafazakâr bir kadın olarak sunulan Saliha, Salim ve Firuz karakterleri tarafından tanıtılır.

Filmin temel meselesinin anlaşılacağı süreye kadar mahalle hakkında mahalle sakinleri tarafından yüzeysel bilgiler verilir. Verilen amatör video görüntülerinden<sup>3</sup> ve karakterler tarafından verilen bilgilerden, karakterlerin İstanbul’da sakin görünümlü, kimsenin kimseye karışmadığı, herkesin birbirini sevip saydığı sıcakkanlı bir mahallede yaşadığı anlaşılmaktadır. Bu aşamada Firuz’un mahallenin fotoğrafçısı olduğu bilgisi de Firuz tarafından polise (dolayısıyla seyirciye) aktarılmaktadır.

Filmin yaklaşık sekizinci dakikasında temel sorun ortaya konur. Kirpi adında bir kız tecavüze uğrayıp öldürülmüştür ve mahallelinin bu yüzden sorguya çekilmekte olduğu anlaşılır. Dolayısıyla film, bu andan itibaren “katil kim?” sorusuna cevap vereceği beklentisini yaratmaktadır.

Kirpi, evsiz genç bir kızdır ve meczuptur. Nereden geldiği kimse tarafından bilinmemektedir. Cesedi bulan manavın, Salim’in ve Tunç’un söylediklerinden kızın cesedinin nerede bulunduğu, nasıl öldürüldüğü gibi bilgiler izleyiciye aktarılır. Tunç, kızın heksagram biçiminde bir kolye taktığını ve kızın Yahudi olduğunu söyler. Bu noktada jenerikte görülen heksagram ve yarı çıplak kadın görüntüsü de anlam kazanır.

Ardından Tunç’un, Salim’in meslekleri de izleyiciye aktarılır. Karakterlerle ilgili bilgiler kimi zaman aralara giren amatör video görüntüleriyle, kimi zaman karakterlerin kendi ifadeleriyle, kimi zaman da birbirleriyle ilgili ifadeleriyle aktarılır. Bu ifadeler kimi zaman paralellik, kimi zaman da zıtlıklarla karşımıza çıkar. Yönetmen, sorguya alınan mahalle sakinlerinin ifadelerini parçalayarak, aynı konuyla ilgili cümlelerini arka arkaya kurgulayarak verir. Dolayısıyla film boyunca, karakterler birbirleriyle diyalog halindeymiş izlenimi yaratılmaktadır. Bazen bir karakterin sorduğu soruya kurgunun yardımıyla bir başka karakter

<sup>3</sup> Amatör video görüntüleri, filmin ilerleyen bölümlerinde çatışmanın çözülmesinde kilit bir görev üstlenmektedir. Dolayısıyla seçilen bu formatın, sadece maliyeti düşük tutmak açısından değil, filmin biçimsel özellikleri ve anlatının gereklilikleri nedeniyle de bilinçli olarak seçilmiş bir format olduğunu söylemek mümkündür.

cevap verir, bazen de polis sorduğu soruya hepsi benzer veya farklı cevaplar verir. Hikâyenin tutarsızlıkları ve saklanan bazı bilgiler, bu yöntemle ortaya çıkar ve izleyicinin merak duygusu sürekli olarak kuvvetlendirilir.

Sorguya alınanların, diğerlerinin de sorguya alındığından haberi olmadığı Saliha'nın "O da mı burada?" sözünden anlaşılmaktadır. Tunç, kendisini "milliyetçi, fedakâr, yardımsever ve delikanlı" olarak tanımlarken Saliha, Tunç için "hayta, serseri" ifadelerini kullanır ve Tunç'un daha önce hırsızlıktan tutuklandığı bilgisi Saliha'nın ve Tunç'un peş peşe kurgulanan diyalogları aracılığıyla izleyiciye aktarılır. Firuz'un "cinayeti işleyen katil, insan olamaz" lafı Salim'in "her katil, katil olmadan önce sıradan bir insandır" sözleriyle kurgulanarak çürütülür ve izleyicinin zihninde, film boyunca sorguya alınan herkesin katil olabileceği fikrini saklı tutar. Bu aşamada bir an için şüphe Tunç'un üzerine çekilir. Ancak Tunç, kendisinin katil olabileceğiyle ilgili iddiaları yalanlar. Bunun ardından filmde bir süre boyunca kızın boynunda bir Yahudi kolyesi olduğu, Yahudi olup olmadığı tartışılır. Tunç'un cinselliğe olan düşkünlüğü de bu kısımda üstüne basılarak anlatılır. Tunç, Kirpi'yi yarı çıplak gördüğünü söyler ve utanıp sıkılarak kıza karşı bir istek duyduğunu üst örtük bir biçimde ifade eder. Böylece, kıza tecavüz edip öldüren kişinin Tunç olabileceği izlenimi yaratılmaktadır. Tunç, filmin bu noktasında ilk kez Kaya'nın adından söz eder. Kaya ile Tunç yakın arkadaştır. Saliha'nın Kaya'nın annesi olduğu bilgisi izleyiciye aktarılır. Firuz, Kaya'dan oldukça iyi bahseder. Firuz, Tunç ve Saliha, Kaya'nın bir haftadır ortalarda olmadığını ifade eder. Saliha Kaya'nın bir ara nişanlı olduğunu, kızla Kaya'nın birbirlerini çok sevdiğini söyler. Hemen ardından Kaya'nın nişanlısı Kaya için "sapık" ifadesini kullanarak izleyicinin Kaya üzerindeki şüphesini artırır. Bu şüphe, Salim'in "Kaya burada, dün gördüm daha" sözüyle pekiştirilir. Amerikalı'nın da Kaya için İngilizce bir küfür sözcüğünü kullanması Kaya ile ilgili merakı iyice artırır. Tam bu sırada Kirpi'nin mahallede çekilmiş amatör video görüntüleri ve Kirpi'nin mırıldandığı bir türkü eşliğinde Kaya'nın sesi duyulur. Bir çocuk tekerlemesi söylemektedir. Kaya'nın tekerlemesinin bitmesiyle birlikte Kirpi'nin görüntüsü donar ve görüntü yanar. Kirpi'nin söylediği şarkı daha ayrıntılı bir şekilde duyulur. Şarkı fonda devam ederken Firuz ve Amerikalı Kirpi'nin güzelliğinden bahsederler, Tunç şiddetle karşı çıkar ve ilgilenmediğini ifade eder. Kirpi lakabı, kızın saçının dik dik



olmasından kaynaklanmaktadır. Kaya ile Kirpi arasındaki yakınlık Salim tarafından anlatılır. Ardından Tunç ve Saliha, Kirpi'nin Amerikalıyla sıkça biraraya geldiklerini söyler ama Amerikalı kızla sohbet dışında bir arkadaşlığının olmadığını ifade eder.

Bunun ardından sorgudakiler Amerikalı'yı anlatmaya başlar. Nereden geldiği, eskiden ne iş yaptığı, aklını nasıl kaybettiği bu bölümde izleyiciye aktarılır. Amerikalı'nın geçmişi hakkındaki ifadeler, sürekli olarak Amerikalı'nın "Yes (Evet)" sözcüğüyle kurgulanarak doğrulanır. Amerikalı'nın köpekleri çok sevdiği Tunç'un ve Amerikalı'nın kendi sözlerinden anlaşılır. Burada Amerikalı'nın "beş köpeğim var" dedikten sonra duraklayıp "dört köpeğim var" demesi önemlidir, çünkü bu cümle Amerikalı hakkındaki şüpheleri yok eder. Firuz ve Tunç, Kirpi'nin öldürüldüğü gece elleri kan içinde ağladığını söylerler ve Amerikalı'nın suçlu olabileceğine dair paralel ifadeler kullanırlar. Saliha da Amerikalı'nın katil olabileceğini söyler. Amerikalı da o gece köpeğinin öldüğünü, ellerindeki kanın köpeği Tom'a ait olduğunu ifade eder.

Bu noktada Salim, mahallenin geçmişi ile ilgili önemli bir öyküyü anlatır. Mahallede Kirpi'den on-onbeş yıl kadar önce bir ramazan davulcusu öldürülmüştür. Herkes tarafından iyi birisi olarak bilinen Kamil, kumar borcundan dolayı bir gece cinnet geçirerek karısını ve çocuklarını öldürdükten sonra balkonda intihar etmek üzeredir. Tesadüfen oradan geçen ramazan davulcusu ile tartışınca ramazan davulcusunu öldürür. Bu cinayet öyküsü, ramazan davulunun sesi ile beraber aktarılır. Geçmişte işlenen cinayet, filmin bütününe ilişkin önemli bir mesaj da taşımaktadır. Bu mesaj, Salim'in ifade ettiği şekilde "hiçbir şeyin çıplak gözle görüldüğü gibi olmadığıdır." Böylece filmin başında komşular tarafından "sıcakkanlı, kendi halinde" olarak tanımlanan mahalle tehlikeli bir görünüm kazanır.

Cinayet öyküsünün ardından bu sefer, Salim karakteri tanıtılır. Hem diğer kişilerin ifadesinden, hem de Salim'in kendi ağzından karakterle ilgili bilgiler ayrıntılandırılır. Salim, eski kuşak solculardandır. Eskiden mahallede kitapçılık yapan Salim, artık her şeye küsmüş, içine kapanmıştır ve okul kitapları satan kırtasiyesinde bütün gününü geçirmektedir. Firuz, Salim'in gençliğinde cazibeli bir adam olduğunu söylerken Saliha, Salim için "sünepe" ifadesini kullanır. Firuz, Salim'in çok okuduğunu söylerken, Tunç "kitap kendi dükkânında olunca

herkes okur” der ve kitap fiyatlarının neredeyse bir ma bilet fiyatına eŖit olduğunu kızarak söyler. Böylece, Salim karakterinin anlatıldığı bu bölüm içerisinde Tunç’a iliŖkin bilgiler de ayrıntılandırılmıŖ olur.

Firuz, Salim’in artık kendini iyice saldığını belirtirken ilk kez video kamerasından bahseder. Ardından gelen amatör video görüntüsü, filmin Ŗu anki bölümüne yayılan mahalle görüntülerinin çekildiği görüntülerle aynı kalitede ve dokudadır. Böylece, filmin içerisinde gerek Kirpi’ye, gerekse mahalleye iliŖkin serpiŖtirilmiŖ olan amatör video görüntülerinin Firuz’un kamerasıyla çekildiği bilgisi izleyiciye verilmiŖ olur. Salim ve Tunç’un karŖılıklı olarak kurgulanan sözleri, hem Salim’in, hem de Tunç’un ideolojileri hakkında da bilgi verir.

Kaya ile Salim arasındaki iliŖki de ilk kez bu bölümde verilir. Salim, Kaya’nın dükkânına gitmekte ve Salim’den tavsiyeler almaktadır. Saliha, Kaya’yı ver; zeksından bahsederken sözleri, Salim’in Saliha’ya, Kaya’yı okutması için yalvardığını ve gerekirse para yardımı yapacak olduğunu da belirten sözleriyle birbiri ardına kurgulanır.

Tunç’un gemiŖinde babasından grdği Ŗiddet de Saliha tarafından dile getirilir. Kaya’yı Tunç ile arkadaŖlık etmemesi konusunda uyardığını, ancak Kaya’yı tek baŖına yetiŖtirmek zorunda kaldığını, babası öldükten sonra söz geiremediğini söyler. Tunç ve Firuz Kaya’nın babasının ölmediğini, kaçtığını söyleyince Saliha ifadesini deėiŖtirir. Böylece Kaya’nın babasına iliŖkin bir soru iŖareti de izleyicinin kafasına yerleŖtirilmiŖ olur. Firuz’un Kaya için “sevimli ocuk”, “Ŗeytan tüyü var” ifadelerini kullanması da ilgi çekicidir.

Mahalleli Kaya’dan oldukça iyi bahsederken, filmin ellinci dakikasında Ŗpheler ani bir Ŗekilde tekrar Kaya’nın üzerine çevrilir. Sorguların, katilin Kaya olduğuna iliŖkin Ŗpheleri, diğer sorgulananların “ne?”, “Kaya mı?”, “katil mi?”, “ağzını topla, benim oğlum katil olamaz!” sözleriyle izleyiciye aktarılır. Salim, Kaya’dan Ŗphelenilmesinin normal olduğu, çünkü cinayetin ertesini günü Kaya’nın ortadan kaybolduğunu, ancak katil olmadığını ifade eder. Bunları söylerken yüzü sevecen ve üzüntülü bir hal alır. Ardından Tunç, mahallelerinden böyle bir katilin çıkamayacağını, hepsinde Allah korkusu olduğunu söyler. Bu sözün arkasından Saliha, ateist oluŖundan dolayı Salim’in katil olabileceğini söyler. Bunun zerine Salim panikler. Yüzünün ifadesi,

izleyicide Salim'in katil olup olmadığına ilişkin merakı zirveye çıkarır. Arkadan gelen ramazan davulu sesi de bu merakı körüklemektedir.

Salim, bu suçlama üzerine olay gecesini anlatmaya başlar. Dükkânının önünde otururken gece Kirpi'yi çırılçıplak koşarken gördüğünü, Kaya'nın da koşarak onu takip ettiğini, bir süre konuştuklarını söyler. Ardından Firuz ve Tunç'un da orada olduğunu ve Firuz'un elinde bir kamera olduğunu söyler. Kirpi'nin kaçıp Kaya'dan kurtulduğunu, sonra sokaktan uzaklaştıklarını, Firuz ve Tunç'un da geri geri kaçtıklarını anlatır ve sorguculara gerisini Kaya'ya sormaları gerektiğini söyler. Salim'in ifadesine göre Tunç ve Firuz da bu işin içindedir. Bu noktada Salim, kilit bir cümle sarf ederek izleyicinin zihnine bir başka soruyu yerleştirir: "O gece neden beraberdiler, ne yapıyorlardı ben bilmem". Salim'in "Kaya'ya sorun o her şeyi anlatır" sözünün arkasından Saliha "Kaya yok dedim!" diye bağırır, Firuz da Kaya'nın nerde olduğunu bilmediğini söyler.

Filmin ikinci bölümünün başlangıcı olarak da nitelendirilebilecek olan bu noktada Kaya izleyiciye ilk kez sorgu odasında gösterilir. Kaya'nın da ifade verdiğini öğrenen Saliha, Firuz ve Tunç şaşırır. Kullanılan "Burada mıydı?" sorusundan, Kaya'nın daha önceden sorguya çekildiği anlaşılmaktadır. Tunç, Kaya'nın ne anlattığını sorar. Kaya, Kirpi'yi kendisinin öldürmediğini ve katilin Salim olduğunu söyler. İfadesine göre, sinemadan eve dönerken Salim'in dükkânın içinde Kirpi'ye tecavüz etmeye çalışmış, ardından da kızı öldürmüştür. Salim'le o anda göz göze gelince Kaya korkup kaçmıştır. Kaya, olayın tek şahidi olduğunu söyler. Mahalleden ayrılmasının nedeni de Salim'den korkmasıdır. Polise gidememiştir, çünkü tek şahit kendisidir. Kimsenin ona inanmayacağını düşünmüştür. Ancak Salim, bir şahit daha olduğunu söyler. Bunun arkasından Kaya şahidin kim olduğunu sorar. Ardından Firuz'un "ben gördüğüm her şeyi anlattım", Tunç'un "ben bildiğim her şeyi anlattım" ve Saliha'nın "ben duyduğum her şeyi anlarım" cümleleri ardı ardına izleyiciye verilir. Bunun üzerine Salim "hiç kimse hiçbir şeyi anlatmamış" diyerek şu ana kadar filmde verilmiş olan tüm ifadelerin yalan olduğunu ifade eder.

Salim'in şahidi Saliha'dır. Filmin bu noktasında Salim'in Kaya'nın babası olduğu bilgisi izleyiciye verilir. Filmin anlatısı açısından önemli olan bir başka bilgi de Firuz ve Kaya arasındaki eşcinsel beraberliktir. Firuz, eşcinsel olduğu

iddiasını reddeder. Saliha'nın Kaya-Firuz beraberliğinden şüphelendiği, bu nedenle o gece Salim'in dükkânına giderek Kaya'yı uyarması için ondan yardım istediği Saliha ve Salim'in ifadeleriyle izleyiciye aktarılır. Bu nokta, filmin anlatısı için bir nevi kırılma özelliği taşır. Salim ve Saliha'nın geçmişteki beraberlikleri kendi ağızlarından izleyiciye verilir. Kaya, söylenenlere inanmamaktadır. Saliha, kendinden daha yaşlı bir adamla evlendirilmiştir. Kocasının durumundan şüphelenmemiş, bu nedenle Saliha da, Salim de durumu saklamıştır.

Saliha, Salim'in daha önce verdiği ifadeyi doğrular ve onunla aynı şeyleri söyler. İfadesine göre Saliha, Kaya'nın arkasından koşar. Kız ortalarda yoktur. Kaya da bir evin önünde sızmak üzeredir. Oldukça sarhoştur. Kaya, katil olmadığını söyler. Hemen ardından Amerikalı, Kirpi'yi Kaya, Firuz ve Tunç'un öldürdüğünü açıkça söyler.

Filmin elli dördüncü dakikasında anlatı çok önemli bir dönüm noktasına gelmektedir. Amerikalı olanı biteni görmemiştir, ancak Firuz'un video kamerasını bulmuş ve sorguya girerken polise teslim etmiştir. Kamerada kayıtlı olan görüntüler, o gece olanları ilk kez açıkça göstermektedir. Bu görüntüler izleyiciye de açık açık gösterilir ve böylece filmin tanıtım yazısı sırasında görülen görüntüler büsbütün anlam kazanır. Filmin en başında Kirpi'nin yarı çıplak bir şekilde dans ettiği kişi Tunç'tur. Video kamerada kayıtlı olan görüntüler Kaya'ya gösterilince, Kaya her şeyi baştan anlatmaya karar verir.

Kaya baştan sona değiştirdiği ifadesinde, Salim'in de kendisinin de katil olmadığını söyler. O gece Firuz ve Tunç'la beraber Firuz'un dükkânının deposunda eğlenmişlerdir. Firuz ve Tunç bunu yalanlar ancak söyledikleri birebiriyle çelişir. Tunç, Firuz'la o gece ocakbaşında olduklarını söylerken, Firuz da o gece Tunç'la balıkçıda olduklarını söyler. Böylece Kaya'nın ifadesinin inanılabilirliği izleyici nezdinde de pekişmiş olmaktadır. Kaya'nın ifadesine, video kamerada bulunan kasette kayıtlı olan görüntüler eşlik eder. Kaya, Firuz'un eşcinsel olduğunu ve 2-3 yıldır aralarında para karşılığı bir ilişki olduğunu itiraf eder. Firuz ve Tunç bu iddiayı da reddeder. O gece, Firuz, Tunç'la da beraber olmak istemiştir. Beraber içip eğlenirken Kirpi de onlara katılır. Bir süre sonra Kirpi üzerini çıkartınca Tunç kıza saldırır. Kızdan karşılık alamayınca sinirlenip üzerinde sigara söndürmeye çalışır. Kirpi korkarak kaçır. Kaya da peşinden gider. Daha sonra kızı kaybedince dükkâna döner ve Firuz'u baygın yatarken

görür. Üzerinde kan vardır. Firuz, Kaya'nın kendisini bıçakladığını ama çok önemli bir şey olmadığını, Tunç'un kendisini yanlış anladığını, ayağı takılınca ona tutunduğunu söyler. Tunç ise ona sarılmaya kalktığını, o yüzden çakısını Firuz'a doğru salladığını söyler. Böylece Firuz reddetse de, eşcinsel olduğu izleyici tarafından daha net bir şekilde anlaşılmaktadır.

Filmin buraya kadar olan 76 dakikalık kısmında, mahallenin geçmişindeki davulcu cinayeti, Saliha-Salim'in geçmişteki ilişkisi, Salim'in Kaya'nın babası olduğu, Firuz'un eşcinselliği, Firuz-Kaya arasındaki para karşılığı eşcinsel beraberlik gibi sırlar ortaya çıkmıştır. Salim'in filmin önceki kısımlarında söylediği "hiçbir şey çıplak gözle görüldüğü gibi değildir" cümlesi bu noktada anlamını bulmaktadır. Kaya o gece olan her şeyi anlatmıştır, zaten artık yalan söylemesine de imkân yoktur, çünkü her şey video kamerada kayıtlıdır. Ancak Kirpi'yi kimin öldürdüğü hala gizemini korumaktadır. Dolayısıyla filmin en temel sorusu olan "katil kim?" sorusu hala cevaplanmayı beklemektedir.

Kaya'nın ifadesi sona erdiğinde filmin anlatısı tekrar yön değiştirir. Polis, Kaya'dan Kirpi'yi nasıl öldürdüğünü anlatmasını ister. Kaya, her şeyi anlattığını söyler. Polis Kaya'ya anlatması için baskı yapar. Bunun üzerine Kaya, boş gözlerle filmin ortalarında duyduğumuz tekerlemeyi söylemeye başlar. Tekerleme bittiği anda görüntüde sıçramalar olur ve ardından Kaya'nın yüzü kanlar içinde görülür. Şiddete maruz kalmıştır. Kaya'nın bu görüntüsünün üzerine otoriter bir dış ses, Kaya'nın ifadesini okur. İfadede Kaya katil gösterilmektedir. Kaya karşı çıktıkça şiddete maruz kalır. Şiddet sahneleri belli belirsiz sıçramalarla gösterilir.

Dış ses ifadeyi okumaya devam ederken, Kirpi yarı çıplak bir şekilde sorgu odasında ara ara birkaç kez gösterilir. Tek başınadır. Kameraya doğru yürümektedir. Bu sırada Saliha'nın, Tunç'un sorgu odasından çıkarıldığı gösterilir. İfade Kaya'ya uzatılır. İmzalaması gerektiği söylenir. Kaya'nın yüzü kan içindedir. Kaya, katil olmadığını yineler. Ardından Amerikalı Kirpi'nin ölümünden duyduğu üzüntüyü dile getirir ve daha sonra sorgu odasından çıkarılır. Daha sonra Salim, gördüğü rüyayı anlatır. Rüya, görsel olarak da canlandırılmaktadır.

Bunun sonrasında Kaya'nın çimenlerde yuvarlanırken çekilmiş olan görüntüleri, Firuz'un sözleriyle beraber verilir. Firuz, Kaya'ya âşık olduğunu,

küçüklüğünden beri fotoğraflarını biriktirdiğini, eğer gidelim dese onunla dünyanın her yerine gidebileceğini ve Kaya'nın katil olamayacağını, itiraf edecek birisi gerekiyorsa kendisi itiraf edebileceğini, hikâyeyi baştan anlatabileceğini ve katil olmayı kabul edebileceğini söyler. Bu noktada söylediği söz ilginçtir: "Zaten bu hikâyeyi nereye çekersen oraya gider." Bu söz, filmin başından bu yana olan her şeyin adeta bir özeti gibidir. Sözlerinin ardından Firuz, sorgu odasından çıkar. Firuz odadan dışarı çıktığında, sorgu odasının dışı ilk kez izleyiciye gösterilir. Bir bodrum katıdır. Firuz merdivenlerden yukarıya çıkarken merdivenlerde bir Yahudi kolyesi bulur. Kolyeyi bulmasıyla birlikte Kirpi'nin söylediği türkü ses kuşağını kaplar. Kirpi'nin katili/katilleri, önce filmin tanıtım yazısında, ardından filmin başlarında kızın Yahudi olup olmadığıyla ilgili tartışma esnasında sıkça gösterilen heksagram motifi aracılığıyla izleyiciye ima edilir.

Son olarak Salim, sorgu odasından çıkartılır. Salim, kapıdan çıkarken omzunu kapıya çarpar ve çarpmanın etkisiyle kapının üzerindeki 6 rakamı, ters döner ve 9 olur. Böylece yönetmen, baştaki 9–6 göndermesine anlam kazandırır. Film, Salim merdivenlerden çıkarken sona erer.

## **2. Yazı-Tura**

### **2.1. Filmin Künyesi**

Yönetmen	: Uğur Yücel
Senaryo	: Uğur Yücel
Görüntü Yönetmeni	: Barış Özbiçer
Kurgu	: Uğur Yücel – Valdis Oskarsdottir
Oyuncular	: Kenan İmirzalıoğlu (Hayalet Cevher), Olgun Şimşek (Şeytan Rıdvan), Bahri Beyat (Cemil), Engin Günaydın (Sencer), Teoman Kumbaracıbaşı (Teoman), Erkan Can (Firuz), Settar Tanrıöğen (Zeyyat), Mizgin Kapazan (Şefika), Levent Can (Hamit)
Yapımcı	: Hakkı Göçeoğlu – Defne Kayalar – Haris Padouvas
Renkli, 102 Dakika, 2004, Türkiye	

## 2.2. Yönetmenin Filmografisi

Uğur Yücel, 1984 yılında oyuncu olarak sinemaya girmiştir. *Aşık Oldum* (1984, Ertem Eğilmez), *Teyzem* (1986, Halit Refiğ), *Muhsin Bey* (1987, Yavuz Turgul), *Selamsız Bandosu* (1987, Nesli Çölgeçen), *Milyarder* (1987, Kartal Tibet), *Arabesk*, (1989, Ertem Eğilmez), *Eşkîya* (1996, Yavuz Turgul) ve *Balalayka* (2000, Ali Özgentürk) filmlerinde başrolde ve yardımcı oyuncu olarak yer alır. *Laleli'de Bir Azize* (1998, Kudret Sabacı) ve *Gemide* (1998, Serdar Akar) filmlerine de müzik yapan Uğur Yücel, bazı popüler televizyon dizilerinde de başrol oynar ve yönetmenlik yapar. 2004 yılında gerçekleştirdiği *Yazı-Tura*, yönetmenin ilk filmidir.

## 2.3. Filmin Konusu

Film, aynı yerde askerlik yapmış olan Hayalet Cevher'in ve Şeytan Rıdvan'ın öyküsünü anlatmaktadır. Biri Göreme'de, diğeri İstanbul'da yaşamaktadır. Rıdvan, askerlik sırasında mayına basarak sağ bacağını kaybetmiş, Cevher ise patlamanın sesinden dolayı sağır olmuştur. *Yazı-Tura*, Cevher ve Rıdvan'ın askerden döndükten sonra yaşadığı olayları konu edinmektedir.

İki karakterin öyküleri, ayrı ayrı epizotlar halinde anlatılmaktadır. İlk başlarda iki öykü bir arada ilerlerken, bir süre sonra karakterlerin öyküleri birbirinden ayrılır ve iki ayrı epizot halinde izleyiciye verilir.

## 2.4. Olaylar Dizisi

Film, 1999 yılında karlı bir mekânda ilerleyen askeri araç görüntüsüyle açılır. Askeri aracın arka tarafında bir sürü asker oturmaktadır. Ardından, Rıdvan çıldırmış bir şekilde karlar üstünde ateş ederken görülür. Cevher peşinden koşar ve orada mayın olduğunu söyler. Rıdvan mayına basar, patlama olur. Rıdvan'ın bacağı kopar, Cevher ise kulağını tutmaktadır.

Ardından görülen sahnede, Rıdvan dolmuştur. Etrafta görünen karlar mevsimin kış olduğunu gösterirken, fonda çalan Ürgüp türküsü de mekân hakkında izleyiciye ipucu vermektedir. Dolmuş sahnesinden sonra, annesinin Rıdvan'ı yıkadığı görülür.

Bu sahnenin ardından Cevher, tren istasyonunda açacağı büfeyle ilgili hazırlıklar yapar. Mevsim yazdır. Cevher, Rıdvan'la beraber çekti oldukleri

fotoğrafı büfeye asar. Ekranı filmin başında da görünen, mayının patlayarak Rıdvan'ı sakat bıraktığı, Cevher'i de sağır ettiği sahne izleyiciye tekrar gösterilir.

Cevher, telefonda konuşmaktadır. Konuşmadan, Cevher'in telefondaki kişiden 2000\$ alacağı olduğu ama adamın parayı ödemediği anlaşılır. Sıçramalı kesmelerle verilen telefon konuşması ve tren yolculuğu sahnesinin sonunda Cevher, adamın mekânına giderek adamın kafa derisini yüzer.

Yaklaşık 13 dakika süren ve öyküleri anlatılacak olan karakterlerin kısa kesitlerle izleyiciye sunulduğu bu bölümden sonra öyküler birbirinden ayrılır ve film, epizodik bir yapıya kavuşur.

İlk öykü Rıdvan'ın öyküsüdür. Rıdvan'ı ayna karşısında saçlarını düzeltirken görülür. Üzerinde Türk milli takımının futbol forması vardır. Evden çıkar ve sevgilisi Şefika'nın evinin önüne gider. Şefika ve Rıdvan neredeyse iki yabancı gibi konuşurlar. Bu sırada kasabanın diğer kadınları, geçmiş olsun demek üzere Rıdvan'ın evine giderler ve orada Rıdvan'ın annesiyle konuşurlar. Annesinin sözlerinden, Rıdvan'ın futbola çok hevesli olduğu, ancak bacağına kaybettiği için artık oynayamayacağı anlaşılır.

Ardından gösterilen sahnede Rıdvan kahvededir. Bir an için Rıdvan'ın zihninde okey taşlarının sesi savaş seslerine karışır. Rıdvan etrafa şüpheli ve korkmuş gözlerle bakar. Kahvedeki gençlerden biri Rıdvan'dan mayına nasıl bastığını anlatmasını ister. Rıdvan anlatmaz. Bunun üzerine genç adam, insanların Rıdvan'ın mayına basmasıyla ilgili bazı söylentiler olduğunu, Rıdvan'ın mıntıka temizliği yaparken mayına bastığını söylediklerini belirtir. Rıdvan bu söylentilere çok sinirlenir ve küfürler ederek kahveden çıkar. Genç adamın sorduğu bu soru aracılığıyla izleyicinin kafasında Rıdvan'ın mayına basmasının arkasında bir başka hikâyenin yattığı şüphesi uyandırılmaktadır.

Kahveden çıkan Rıdvan, yakın arkadaşı Sencer'in dükkânına gider. Çömlekçi Firuz adında bir adam da oradadır. Firuz, kendini tanıtırken eskiden Bingöllü Devran'ın ortağı olduğunu söyler. Rıdvan da Devran'ın kızı Elif'le lisede sınıf arkadaşı olduklarını söyler. Ardından sıçramalı kesmelerle verilen bir sahnede Rıdvan, esrar içmektedir. Bir an için lise üniforması içinde bir kız Rıdvan'a gülümser. Rıdvan pencereden tekrar baktığında kız ortada yoktur.

Firuz, Sencer'in dükkânından çıkacakken Rıdvan onu durdurur ve Elif'le eskiden sevgili olduklarını söyler. Elif, Kürt bir ailenin kızıdır. Babası, Bingöl'e



dönmeye karar verince Rıdvan'la ayrılmak zorunda kalmışlardır. Rıdvan, Firuz'a Elif'le çektiikleri fotoğrafı gösterirken Rıdvan'ın ağzından Elif'in, Rıdvan'la beraber çektiikleri bir fotoğrafı göğsünde ölünceye kadar saklayacağını söylediği izleyiciye aktarılır. Ardından Rıdvan, Firuz'a "senin arkadaşın Bingöl'e gitmeseydi, benim de bacağım kopmayacaktı" der. Bu söz, Rıdvan'ın mayına bastığı sahnenin hikâyesiyle ilgili merak unsurunu artırmaktadır.

O gece, Sencer ve Rıdvan, Şefika'nın evinin önüne gider. Rıdvan takılıp düştüğünde gürültü olur ve Şefika cama çıkar. Sencer, Rıdvan'ı kaldırmaya çalışırken bir yandan da Şefika'ya "sus" a benzer bir el işareti yapar. Rıdvan, işareti görür ve Sencer'e ne işaret ettiğini sorar. Sencer, "sus" dediğini söylese de Rıdvan buna inanmaz ve bu yüzden aralarında şiddetli bir kavga yaşanır.

Şefika'nın ailesi, Rıdvan'ın bacağı sakat olduğu için kızı Rıdvan'a vermeye yanaşmamaktadır. Bunun üzerine Rıdvan kızı kaçırmaya karar verir ve Sencer'den borç ister. Sencer, Rıdvan'ı vazgeçirmeye çalışır. O gece Rıdvan yatağında yatarken, Elif'i lise üniforması içindeki hayalini tekrar görür.

Sonraki sahnede, Rıdvan Şefika'yı arayarak onunla kaçıp kaçmayacağını sorar. Şefika, Rıdvan'la evlenmek istemediğini söyleyerek telefonu kapatır. Ardından Sencer'in telefonda birinden 5000\$ borç istediği gösterilir.

Daha sonraki sahnede, Rıdvan annesine geç geleceğini söyleyerek meyhaneye gider. Firuz da meyhaneye gelir. Sencer'in geleceğini söyler. Ardından Sencer'in arabasına benzin aldığı gösterilir. Ses kuşağında Sencer'in birine saat 11.30'da geleceğini, her şeyi planladığını ve tedirgin olmamasını söylediği duyulur.

Sencer meyhaneye gelir, Firuz ve Rıdvan'a katılır. Bir ara Sencer kalkmak ister, ancak Rıdvan'ın ısrarları üzerine tekrar oturur. Rıdvan, mayına nasıl bastığıyla ilgili öyküyü anlatmaya başlar. Filmin diğer öyküsünün karakterinin lakabının "Hayalet Cevher" olduğu bilgisi, izleyiciye bu sahnede aktarılmış olur. Teröristlerle çatışmaya girdikleri bir gün, Rıdvan yerde sürünerek kaçan bir kadın terörist görür. Teröriste durmasını söylediğinde ateşle karşılık alır ve ardından teröristi öldürür. Bu noktada, filmin en başında görülen mayının patladığı sahne, ilk kez tamamıyla gösterilir. Sabah askerler cesetleri ve üzerlerindeki kimlikleri toplarken askerlerden biri elinde bir fotoğrafla Rıdvan'ın yanına gider. Fotoğraf Elif'le Rıdvan'ın lisede çektiği fotoğraftır. Rıdvan

cesedin yanına gittiğinde vurduğu kadın teröristin Elif olduğunu öğrenir. Bunun üzerine çıldırarak havaya ateş etmeye ve mayınların bulunduğu bölgeye yürümeye başlar. Cevher, Rıdvan'ın arkasından koşar. Mayın patlar, Rıdvan'ın sağ bacağı kopar, Cevher de sağır olur. Bu sahnenin gösterilmesiyle, filmin başında oluşturulmaya başlanan ve filmin bu anına kadar izleyicinin zihninde oluşan “Rıdvan'ın mayına basmasının gerçek sebebi ne?” sorusu da cevaplanmış olur. Firuz ve Sencer, bu hikâyeye inanmaz ve Rıdvan'ın uydurduğunu düşünür.

Bu sahnenin ardından Şefika'nın evindeki telefon çalar ve Şefika, telefonu “Alo? Sencer?” diyerek açar. Oysa arayan Rıdvan'dır. Sinirli bir şekilde Şefika'nın evine doğru giderken Sencer Şefika'yı kaçıtır ve Rıdvan'ın önünden arabayla geçip giderler. Rıdvan bir yere oturur. Elif'in lise üniforması içinde kendisine gülümsediğini ve koştuğunu görür. Gülümseyerek silahını çeker, ağzına dayar ve intihar eder.

Rıdvan'ın öyküsü, filmin 50. dakikasında Rıdvan'ın intihar etmesiyle tamamlanır ve bundan sonra görülen ilk sahne, Cevher'in hikâyesinin kaldığı yerden devam etmesini sağlar. Cevher, yanında çalıştığı tefeci Zeyyat'ın dükkânındadır. Cevher'in çek-senet tahsilâtı yaptığı ve kokainman olduğu bilgisi izleyiciye verilir.

Sonraki sahnede, Cevher'in babası Cemil ve amcası Maksut evde rakı içmektedirler. Cemil'in “babalık yapamadım ikisine de” demesi, Cemil'in iki çocuğu olduğu bilgisini izleyiciye aktarır. O gece 17 Ağustos depremi gerçekleşir, Cevher'in amcası ölür, babası enkaz altından çıkartılır. Deprem sonrası yaşananlar ve Cevher'in babasının enkaz altından çıkarılışı gerçek haber görüntüleriyle birlikte kurgulanarak verilir.

Cemil'in hastaneden çıkacağı gün, Tasula ve Teoman Türkiye'ye gelir. Teoman, Cevher'in abisidir. Ancak Teoman eşcinsel olduğundan, Cevher Teoman'la geçinemez ve onunla konuşmaz.

Depremde Cevher'in açmak üzere olduğu “Gazi Büfe” isimli büfesi de yıkılmıştır. O gece Cevher, abisine benzediğini söyleyen arkadaşını döver.

Amcası Maksut'un cenazesinden sonra bir gece Tasula, Cemil'e ertesi gün Atina'ya döneceklerini söyler. Cemil, o gece Teoman'a Tasula'yı ve onu neden

kovduğunu anlatır. 1974 Barış Harekâtı zamanında Cemil, Tasula'nın babasının Rum ajanı olduğunu düşünerek onları evden kovmuştur.

Aynı gece, Teoman sarhoş olur ve Beyoğlu'na gider. Telefonla Cevher'i arayarak kaybolduğunu ve bulunduğu yere gelmesini söyler. Cevher, Teoman'ın oturduğu eşcinsel barına gider. Burada Teoman, Cevher'e küçükken Atina'ya döndüklerinde üst komşunun tacizine uğradığını ve bu yüzden eşcinsel olduğunu anlatır.

Cevher oradan çıkarak Zeyyat'ın yanına gider. O sırada Teoman, üç kişiyle kavga etmektedir. Cevher, kavgayı tesadüfen pencereden görür ve koşarak oraya gider. Teoman'ın kafasını yere vuran kişiyi öldürür, Teoman'ı alıp Zeyyat'a götürür ve onun öz abisi olduğunu, onu saklayıp iyileştirmesini söyler. Dışarı çıktığında polislerden bir süre kaçar, ancak sonunda yakalanır.

Filmin son sahnesinde ise, filmin başlangıcında görülen askeri araç kameradan uzaklaşmaktadır. Bu sırada karakterlerin sesleri ses kuşağında duyulur:

Cevher: "Ben İstanbullu Cevher... Hayalet Cevher. Hayatım makinelerle geçti. Trikotajda çalıştım, tornada çalıştım. Şimdi de elimizde makine buralarda savaşıyoruz. Askerden dönünce çiçekçi dükkânı açacağım. Mis gibi kokacak hayat."

Rıdvan: "Göreme'li Şeytan Rıdvan... Futbolcuyuk esasında. Fenerbahçeli Şeytan Rıdvan var ya, ona benzetirler beni. Askerden sonra Denizlispor'a transfer olacağım. Ondan sonra Fenerbahçe olur mu? Olur, kısmet... Hani yani bizim de kendimize göre hayallerimiz var."

### **3. "9" (Dokuz) ve Yazı-Tura Filmlerinde Anlatı-Kurgu İlişkisi**

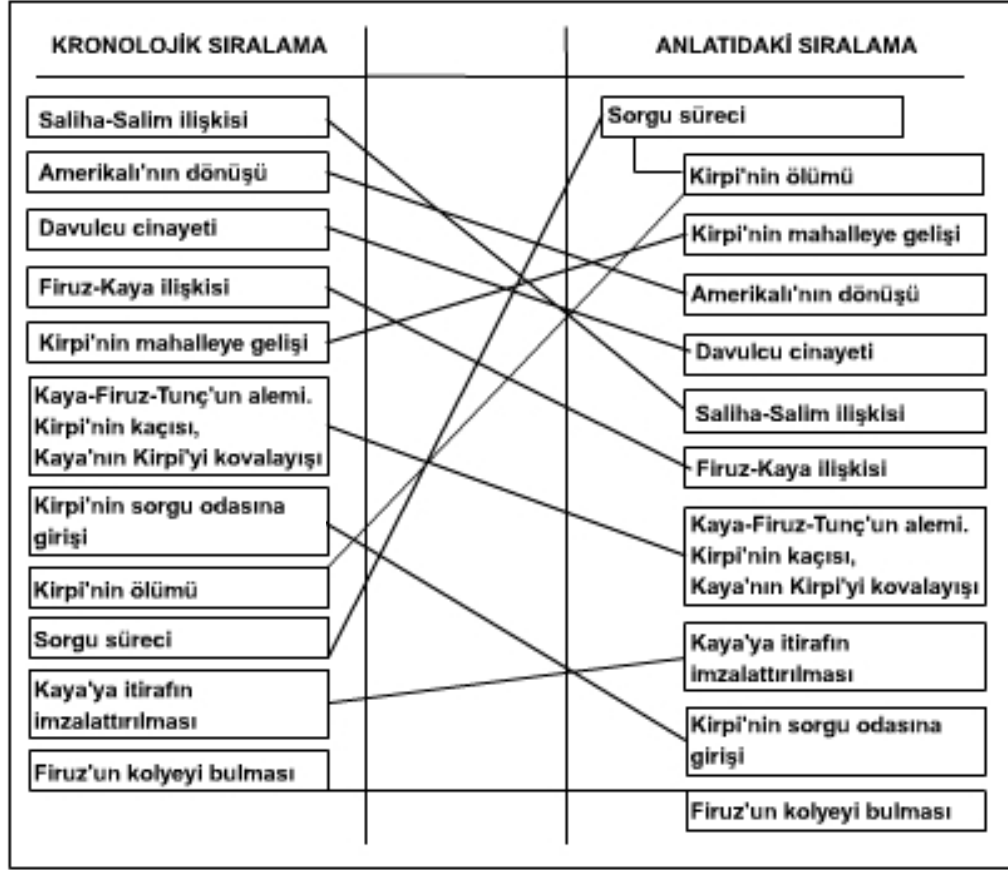
9, gerek formatı, gerek anlatısının kuruluşu, gerekse anlatıda kurgunun rolü açısından Türk sinemasında bir ilk teşkil etmektedir. Filmin anlatısı, çalışmanın birinci bölümünde açıklanan klasik film anlatısı modelinden ve Bazin'ci gerçekçi anlayıştan çok farklı bir şekilde kurulmaktadır.

*Yazı-Tura* filmi de, dijital video formatıyla çekilip daha sonra 35 mm'ye aktarılmış olması bakımından 9 ile paralellik arz etmektedir ve filmin anlatısı, klasik film anlatısı modelinden farklıdır. Kurgunun kullanım biçimi de bu filmi farklılaştıran bir başka etmendir.

Filmler anlatı-kurgu ilişkisi açısından incelenirken, ilk bölümde değinilmiş olan kavramlar esas alınacaktır. Filmlerin klasik anlatı modelinden farklı bir yapıya sahip olduğu savı, klasik anlatı modelinin öğeleri üzerinden desteklenmeye çalışılacaktır. Klasik film anlatısı açıklanırken, olayların temelde bir dengenin varlığı ile başladığı, ardından bu dengenin bir dış güç aracılığıyla bozulduğu ve anlatının sonunda bir başka noktada yeni bir denge noktası kurulduğu ifade edilmişti. Bu yapı kurulurken, olayların neden-sonuç ilişkisi içinde düz çizgisel bir zamanda devamlılık arz ederek geliştiğine de değinilmişti. Bu nedenle, her iki film de zamansal sıralama, devamlılık, neden-sonuç ilişkilerinin kuruluşu, anlatıdaki denge unsurunun kullanımı açısından incelenecek ve ardından, kurgunun bu iki filmin anlatısının şekillenmesinde oynadığı rol tartışılacaktır. Böylece, kurgunun *9* ve *Yazı-Tura* filmlerinde klasik anlatı yapısının kırılmasında ne denli etkili olduğu ortaya konmaya çalışılacaktır.

### **3.1. Zamansal Sıralama**

Olayların sıralanması açısından bakıldığında, *9*'un olaylar dizisinin, kronolojik bir sıra izlemeksizin, yap-bozu andıran bir yapıyla karşımıza çıktığı göze çarpmaktadır. Film ilerledikçe, farklı yerlerde bekleyen parçalar yerlerine oturmakta ve birbirlerini tamamlamaktadır. Gerek filmdeki sorgu sürecinin içinde, gerekse sorgu sürecinin öncesindeki olaylar, film içerisinde gerçek zamandaki oluş sıralarından farklı bir şekilde sıralanmaktadır. Şekil 2'de *9*'da temel olayların, gerçek zamanda ve film içinde nasıl sıralandığı gösterilmektedir:

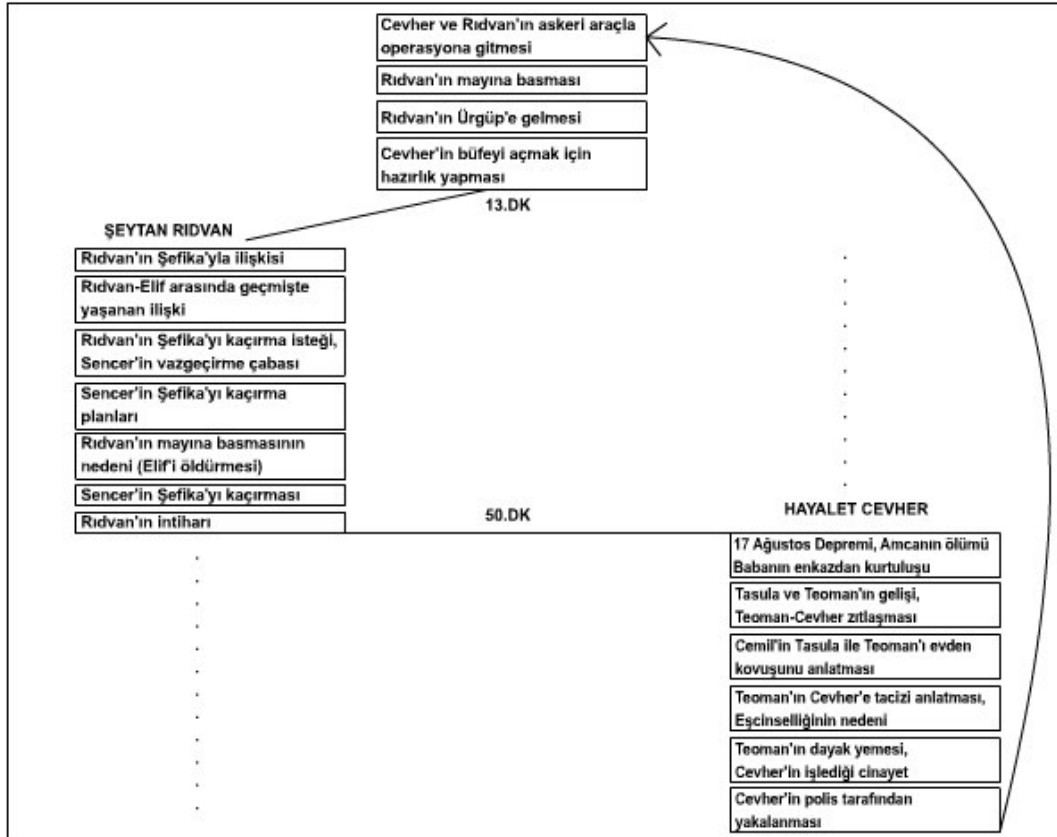


Şekil 2. 9 filmindeki temel olayların gerçek zamanda ve film anlatısındaki sıralaması.

Şekilde de açıkça görüldüğü gibi, olayların gerçek zamandaki oluş sırası ile film anlatısı içindeki oluş sıraları oldukça karmaşık bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Gerçek zaman içerisinde cinayetten sonra olması gereken sorgu süreci, filmin tamamına yayılarak, diğer olaylar sorgu sürecinin içinde aktarılmaktadır.

*Yazı-Tura* ise anlatısını epizodik biçimde kurmaktadır. Filmin ilk on üç dakikasını kapsayan ilk bölüm, mayının patladığı sahneyi temel alarak Şeytan Rıdvan'ın ve Hayalet Cevher'in öykülerini birbirine bağlamakta, onüçüncü dakikadan itibaren iki karakterin öyküleri ayrılarak epizodik bir anlatıya dönüşmektedir. Filmin ellinci dakikasına kadar olan epizotta Şeytan Rıdvan'ın öyküsü düz bir zaman çizgisinde anlatılırken, ellinci dakikadan itibaren Cevher'in öyküsü, filmin on üçüncü dakikasında kaldığı yerden başlar ve filmin sonuna kadar düz bir çizgi halinde devam eder. Ancak iki epizot içinde de, diğer epizoda gönderme yapan birer sahne bulunmaktadır. Rıdvan, mayına bastığı

anla ilgili öyküsünü meyhanede anlatırken Hayalet Cevher'den söz eder. Cevher ise, depremden sonra enkazdan çıkardığı, Rıdvan'la beraber çektiikleri askerlik fotoğrafını odasına götürür. İki öykü, son sahnede tekrar karlar üzerinde ilerleyen askeri aracın görünmesiyle ve ses kuşağında iki karakterin kendini tanıtmalarıyla birbirine bağlanır. Böylece yönetmen, öyküler içerisinde kurduğu kronolojik anlatıyı bozarak anlatıyı ilk baştaki sahneye bağlar. Cevher ve Rıdvan tarafından filmin sonunda edilen sözler, zamansal olarak filmin ilk başladığı noktada, askerlik döneminde söylenmiş sözlerdir. Şekil 3, *Yazı-Tura* filminin anlatı yapısını göstermektedir:



Şekil 3. *Yazı-Tura* filminin anlatı yapısı.

### 3.2. Devamlılık

Klasik anlatıda zaman ve mekân devamlılığı esasken, 9 filminde zamana ilişkin net bir bilgi, film içerisinde verilmez. Kişilerin ne zaman sorguya çekildikleri, dolayısıyla kimin kimden önce sorguya çekildiği belli değildir. Bu durum, filmde dramatik gerilimi besleyen bir unsur olarak karşımıza çıkar.

Filmde, karakterlerin Kaya'nın yokluğuna güvenerek verdiği ifadeler, Kaya'nın onlardan önce ifade verdiğini öğrenmeleriyle yön değiştirir ve anlatıyı başka bir noktaya taşır. Bu açıdan bakıldığında, filmin sonu aslında gerçek zaman içinde en baştan bellidir. Kaya'ya ifade çoktan imzalatılmıştır. Ancak, bu bilgi, izleyiciye filmin sonlarına doğru verilir. Bu anlamda 9 filmi, klasik film anlatısından uzak, çağdaş bir film anlatı yapısı üzerine kurulmaktadır. Topçu (2004:62), çağdaş anlatı yapısına sahip filmlerle ilgili şu tespitlerde bulunmaktadır:

“Çağdaş anlatı yapısına sahip filmler, filmsel zamanı kronolojik bir sırada oluşturmazlar. Anlatı yapısının farklı olması gibi filmsel zaman da geleneksel yapıdan farklıdır. Filmsel zaman ve mekân kavramları açık ve net olarak belirlenmemiş olabilir. İzleyici filmi izlerken düşünmek ve filmin kendine sunduklarını birleştirerek anlamı oluşturmak zorundadır (Topçu, 2004:62).”

*Yazı-Tura*'nın ilk on üç dakikalık bölümünde de zaman-mekân devamlılığı belirgin değildir. Zaman ile ilgili belirtilen tek şey, 1999 yılı olduğudur. Birbiriyle tek ortak noktası aynı yerde yaptıkları askerlik görevi olan iki karakterin birbirinden çok farklı öyküleri peş peşe kurgulanarak zaman ve mekânda atlamalar meydana getirmektedir. Kış mevsiminde Ürgüp'te giden minibüs ve yaz mevsiminde İstanbul'da bir tren istasyonunda açacağı “Gazi Büfe” için hazırlık yapan Cevher, karışık bir biçimde kurgulanmaktadır. Ancak filmin on üçüncü dakikasında hikâyeler birbirinden ayrıldıktan sonra yönetmen, hikâyelerini ağırlıklı olarak devamlılık prensibi üzerine kurmakla beraber iki sahnede -Şeytan Rıdvan epizodunda Rıdvan'ın esrar içtiği sahne ve Hayalet Cevher'in ilk bölümde telefonda konuştuğu ve ardından trende bunalım yaşadığı sahne- sıçramalı kesmelerle bu devamlılığı bozar. Bu sahnede kurulan biçim, Rıdvan'ın ve Cevher'in içinde bulunduğu travmatik halin görsel bir yansıması olarak okunabilir.

### **3.3. Neden – Sonuç İlişkilerinin Kuruluşu**

İlk bölümde değinildiği üzere anlatının en temel öğelerinden biri olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisidir. Popüler anlatıların çoğunda da bu neden-sonuç ilişkileri, kronolojik olarak serim, düğüm, doruk nokta, çözüm sırasında

verilmektedir. 9 filminde ise, bu yapı kırılarak, neden-sonuç ilişkileri dağınık bir biçimde filmin içerisine serpiştirilmiştir. Film içerisinden örnek verilecek olursa; Salim'in sürekli Kaya'nı korur biçimde onun katil olmadığını söylemesinin temel nedeni, onun babası olmasıdır. Yine Salim aracılığıyla filmin ortalarında izleyicinin zihnine yerleştirilen "Firuz, Tunç, Kaya ve Kirpi'nin o gece neden beraber oldukları" sorusunun cevabı da, filmin sonlarında video kameranin ortaya çıkmasıyla beraber ortaya çıkmaktadır. Böylece neden-sonuç ilişkisi filmin farklı zamanlarında kurulmuş olur.

*Yazı-Tura* filminde neden-sonuç ilişkilerinin kuruluşu 9'a göre farklılık göstermektedir. Rıdvan'ın ve Cevher'in sakatlıklarının nedeni ilk başta sunulsa da, Rıdvan'ın mayına basmasının nedeni ilk epizodun sonlarına doğru izleyiciye gösterilir. Benzer bir şekilde, Sencer'in Rıdvan'ı Şefika'yı kaçırmaktan vazgeçmeye çalışması, 5000\$ borç alması, telefonda kaçırma planıyla ilgili üstü örtük biçimde konuşmasının nedeni birinci epizodun sonunda açıklığa kavuşmaktadır. Cevher bölümünde, Cemil'in Tasula'yı Teoman ile birlikte evden kovması ve Teoman'ın eşcinselliğinin nedeni ile ilgili bilgiler, epizodun sonlarına doğru izleyiciye aktarılır.

### **3.4. Denge Unsuru**

Klasik anlatılarda görülen bir başka özellik ise, birinci bölümde belirtildiği üzere anlatının başında bir denge durumunun varlığıdır. Bu denge bir dış güç tarafından bozularak, kahraman çeşitli çatışmalar içine sürüklenir ve bu çatışmaların çözülmesiyle birlikte filmin başındaki denge durumundan daha farklı bir noktada ikinci bir denge noktası oluşturulur. Bahsedilen bu denge noktasına, 9 filminde hiçbir şekilde rastlanmamaktadır. Film bir cinayetle, bir başka deyişle bir dengesizlik durumuyla başlar ve filmin sonunda da denge sağlanmaz. Filmin klasik anlamda bir kahramanı olmadığı da açıktır. Anlatı, bir kahraman etrafında değil, altı kişilik bir grup etrafında döner. Filmin sonunda yakalanan katil ise, itirafı kendi ağzından yazıldıktan sonra imzalamaya zorlanan Kaya'dır. Oysa gerçek katil/katiller, başkası/başkalarıdır. Dolayısıyla klasik anlatılarda sıklıkla görülen "suç, cezasını bulur" önermesi, bu film için geçerli değildir. Bu nedenle, izleyicide duygusal bir boşalım, bir başka deyişle



*katharsis* meydana gelmemektedir. Bu da filmin anlatı yapısını, klasik film anlatısından ayıran bir başka özelliği olarak ortaya çıkmaktadır.

Aynı şekilde *Yazı-Tura* filmi de bir dengesizlik durumuyla başlar. Mayının patladığı sahne, Cevher'in ve Rıdvan'ın sakat kalmalarına yol açan bu dengesizlik durumunu betimler. Epizotların sonunda ne Rıdvan, ne de Cevher yeni bir denge durumuna girebilirler. Rıdvan intihar eder, Cevher ise cinayet işleyerek polisler tarafından yakalanır. Dolayısıyla, *Yazı-Tura* filminde de *katharsis*'in varlığından söz etmek mümkün değildir. Ancak filmin son sahnesi, filmin ilk sahnesinde verilen dengesizlik durumundan önceki bir dengeye işaret etmektedir. Bu sahnede izleyici hem Cevher'in hem de Rıdvan'ın ilerisi için hayallerine ilk ağızdan tanık olur. İzleyicinin, bu denge durumunun varlığından anlatının sonunda haberdar edilmesi, her iki karakterin mayın patlaması sonunda yaşadığı sarsıntıyı ve epizotların kendi içindeki dramatik yapıyı güçlendiren bir unsurdur. Rıdvan'ın futbolculuk hayallerinin gerçekleşme ihtimali bacağının kopmasıyla, Cevher'in çiçekçilik hayalleri –ki Cevher'e ait bölümde bu hayal yerini “Gazi Büfe”ye bırakmıştır- cinayet işleyerek yakalanmasıyla son bulur.

### 3.5. Kurgunun Anlatının Şekillenmesinde Oynadığı Rol

9 filminin anlatısı kurulurken, kurguya biçilen rol oldukça öne çıkmaktadır. Klasik film anlatılarında kurgu, ağırlıklı olarak devamlılığa dayalı ve çapraz kesmelerle yapılmaktadır. 9 filminde de kesmelerin yoğun bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Ancak, 9 filminde kullanılan kesmeler arasında devamlılık ve şeffaflık kaygısı yoktur. Yönetmen daha ilk sahneden itibaren kayıt cihazını ve kameraya bağlı monitörleri çerçeveye sokarak sinematografik aygıtı öne çıkartır ve izleyiciyi rahatsız eder. Ardı ardına yapılan sıçramalı kesmeler de, kurguyu saklamaktan çok, gösterme işlevi üstlenmektedir. Abisel (1997:129), popüler yerli filmlerde anlatım tekniğinin çoğunlukla çapraz kesmelere dayandığını, aynı zamanda farklı yerlerde meydana gelen olayların birbiri ardına eklendiğini ifade etmektedir. 9'da ise tek mekân vardır ve farklı zamanlarda sorguya çekilen kişiler, sıçramalı kesmeler aracılığıyla öykünün anlatıcısı konumuna geçer. Bakış uyumu, hareket uyumu, pozisyon uyumu, aks uyumu gibi kurguda devamlılığı sağlayan öğeler (Aumont vd., 1992:56), 9'un

kurgusunda bilinçli olarak önemsenmemekte ve yapılan kurgu “görünür” hale gelmektedir. Karakterler, bu kesmeler aracılığıyla yer yer yönetmen tarafından diyaloga sokulmakta ve anlatının ilerlemesi için gerekli olan bazı ayrıntılar, kesmeler yardımıyla oluşturulan bu diyaloglar aracılığıyla izleyiciye sunulmaktadır.

Kurgunun kullanımında göze çarpan bir başka unsur, filmin bazı yerlerinde karakterlerle ilgili birtakım ayrıntıları vermek için, karakterlerin sözlerinden önce/sonra yahut karakterlerin sözleriyle eşzamanlı olarak gösterilen amatör video görüntüleridir. Bu görüntüler de sıçramalı bir şekilde diyaloglara eşlik etmektedir. Örnek vermek gerekirse, Firuz’un fotoğrafçı olduğunu ifade ettiği sırada, fotoğraf dükkânının amatör çekimi, mahalledeki insanların görüntüleri hızlı ve sıçramalı bir kurguyla araya girer.

Bu görüntülerin kimi zaman, karakterlerin söyledikleriyle çatışma yaratma amacıyla da kullanıldığı görülmektedir. Filmin onuncu dakikasında Saliha, cinayetle alakası olmadığını, tavukların, kuzuların bile kesilmesine dayanmadığını söyledikten hemen sonra kısa bir süreyle Tunç’un kasap dükkânının önündeki görüntüsü sıçramalı bir kurguyla ve bir ara dondurulmuş kare ile gösterilir. Tunç, kasabın önünde durmakta ve oradan geçen bir çocuğun başını okşamaktadır. Yüzünde sevecen bir gülümseme vardır. Bu görüntünün ardından Tunç’un kasabın oğlu olduğu anlaşılır. Burada, hem çerçeve içi çatışmadan, hem de çerçeveler arası çatışmadan söz etmek mümkündür. Gerek hâkim renk tonu, gerekse görüntünün ışık değeri birbiriyle çatışmaktadır. Aynı zamanda sözle ifade edilen bir durumun tersi bir durumun gösterilmesi söz ve görüntü arasında bir çatışma yaratmaktadır. Tunç’un kasap dükkânının önünde görüldüğü çerçevede ise, Tunç’un sevecen görüntüsü ile kasap dükkânının vitrininde asılı olan kanlı etlerin görüntüsü çerçeve içi çatışmayı oluşturmaktadır. Yönetmen aynı çatışmayı, Tunç kendini “fedakâr, sevecen” sözleriyle tanımlarken de kullanmaktadır. Tunç’un sözlerine bu sefer yakın çekimde Tunç’un gülen yüzü eşlik eder. Arka planda kırmızı etler yine göze çarpar. Yönetmenin bu anda kareyi dondurarak o çerçeveye dikkat çekmesi, bu çatışmanın bilinçli olarak yaratıldığının altını çizmektedir.

Bu çatışmalar, izleyicinin zihninde Tunç’un şiddete meyilli olduğu düşüncesini yaratmaktadır. Filmin ilerleyen bölümünde Tunç hakkında

anlatılanlar da, izleyicinin zihninde bu düşüncüyü pekiştirmektedir. Bu kurgu biçimi, 9 filminin kurgusundaki bazı bölümleri Eisenstein'ın çatışmacı montaj anlayışına yaklaştırmaktadır.

Ünal'ın sıçramalı kesmeleri tercih ederek aracı öne çıkartmasının, filmin hem kendi kurmacalığına, hem de film içindeki olayda kurulan farklı kurmaca dünyalara vurgu yapar nitelikte olduğu söylenebilir. Filmde, cinayetle ilgili olarak, sorgulananlar tarafından anlatılan farklı kurmaca öyküler yer almaktadır. Diğer yandan, bütün bu sorgu süreci de aslında kurmaca bir süreçten ibarettir.

*Yazı-Tura* filminde ise yönetmenin, kurguyu 9 filmine oranla daha geri planda kullandığı, filmin geleneksele aykırı duran biçimini kurarken çerçeveleme ve kamera hareketlerine ağırlık verdiği görülmektedir. Filmde, neredeyse titremeyen bir tane bile çekim bulunmamaktadır. Kimi zaman dijital efektler aracılığıyla görüntüde de bir takım biçim bozulmaları yaratan Yücel, karakterlerin yaşadığı sarsıntılı durumu ve filmin başlangıcından sonuna kadar her noktasına sinen rahatsızlık duygusunu izleyiciye bu biçimde hissettirir. Kameranın filmin genelinde haber kamerası gibi kullanılması, yani omuz çekimlerine, titremelere ve ani optik kaydırmalara sıklıkla yer verilmesi, filmdeki gerçeklik duygusunun da pekişmesini sağlar. Filmin çekildiği dijital video formatı da, gününün önemli bir süresini televizyon karşısında geçiren ve video formatına aşına olan izleyici için gerçeklik duygusunu arttırmada önemli bir rol oynamaktadır.

Ağırlıklı olarak kesmelerle ilerleyen *Yazı-Tura*'da kurgu, birkaç istisna dışında bakış, hareket, pozisyon ve aks devamlığına uygun biçimde kullanılmaktadır. Ayrıca yönetmenin, filmin bazı sahnelerinde çapraz kesmelere de başvurduğu görülmektedir. İlk öykü olan Şeytan Rıdvan epizodunda Sencer'in Şefika'yı kaçırmadan önce yaptığı planlar ve meyhane sahnesi çapraz kesmelerle birbirine bağlanırken, ikinci öyküyü oluşturan Hayalet Cevher epizodunda da deprem anı, Cevher'in ve babasının bulunduğu sahneler arasında yapılan çapraz kesmeler aracılığıyla paralel olarak kurgulanmıştır. 9'da hiç görülmeyen açı-karşı açı çekimlerine *Yazı-Tura* filminde sıkça rastlanmaktadır. Sıçramalı kesmeler ise yukarıda da değinildiği gibi, karakterlerin ruh hallerini yansıtan iki sahnede kullanılmıştır.

## SONUÇ

Türk sinemasında bugüne kadar uygulanan anlatı biçimini, kurgunun bu anlatıyı oluşturmakta oynadığı rolü saptamayı ve Ümit Ünal tarafından 2001 yılında gerçekleştirilen *9* ve Uğur Yücel tarafından 2004 yılında gerçekleştirilen *Yazı-Tura* filmlerinin daha önceki Türk sineması örneklerinden farklı bir kurgu anlayışına sahip olduğunu ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada, gerek *9*, gerekse *Yazı-Tura* filmlerinin bugüne kadar Türk sinemasında uygulanan anlatı kalıplarından ve uygulanan kurgu yöntemlerinden daha farklı bir modele sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Türk sinemasının ilk yıllarının, tiyatroular dönemi ve geçiş dönemi filmlerinin sinematografik olgunluğa ulaşmamış olmasından dolayı bu filmlerde kurgunun yaratıcı bir biçimde kullanılmadığı, özellikle Muhsin Ertuğrul'un tek adam olarak Türk sinemasında uzun bir süre varlık gösterdiği tiyatroular dönemindeki filmlerin, ağırlıklı olarak tiyatro oyunlarının sinemasal dil arayışına girmeksizin bire bir perdeye aktarıldığı görülmektedir.

Sinema tarihçileri tarafından 1952 yılında Lütfi Akad tarafından gerçekleştirilen *Kanun Namına* isimli filmle başladığı belirtilen Sinemacılar dönemi, Türk sinemasında sinema dilinin oluştuğu dönem olarak kabul edilmektedir. Bu dönem içerisinde varlık gösteren yönetmenlerden bazılarının toplumsal-gerçekçi olarak nitelendirilen filmler yaptığı gözlemlenirken, bir grup yönetmenin de sinemada Griffith'in öncüsü olduğu klasik anlatı formlarını birebir uyguladığı, ağırlıklı olarak melodram ve güldürü türlerine yaslanan filmler gerçekleştirdiği görülmektedir. Bu filmlerin birçoğu bir denge unsuruyla başlamakta, ardından bir dış güç aracılığıyla bu denge bozulmakta ve anlatının sonunda denge noktası ilk denge noktasından farklı bir başka noktada yeniden kurulmaktadır. Bir başka deyişle, geleneksel ya da klasik film anlatısı olarak nitelendirilen yapının başarılı bir şekilde uygulandığı görülmektedir.

Klasik film anlatısının Lütfi Akad'ın filmlerinde Bazin'ci üslupla kırıldığı göze çarpmaktadır. Bazin'in kuramında oldukça önemli yer tutan alan derinliği, mizansen ve uzamsal gerçeklik konularının, Akad'ın filmlerinde başarılı bir şekilde uygulandığı görülmektedir. Dönem içerisinde Türkiye'de sinema ile ilgili kaynakların az olduğu ve Bazin'in çıkarılmasına öncülük ettiği Fransa'nın ünlü

sinema dergisi *Cahiers du Cinema* dergisinin yönetmenin ulaşabildiği nadir kaynaklardan biri olduğu düşünülürse, Bazin'in fikirlerinin Lütfi Akad üzerindeki etkisinin temel nedenleri daha net görülebilmektedir.

1960 ihtilalinden sonra oluşan özgürlükçü ortamında etkisiyle filmlerde gerçekçi üslup ön plana çıkmış, toplumsal sorunları kendisine dert edinen filmler yapılmaya başlanmıştır. Metin Erksan'ın 1961 yılında gerçekleştirdiği *Yılanların Öcü*, 1963 yılında gerçekleştirdiği *Susuz Yaz* filmleri, bu filmler içerisinde kazandığı ulusal ve uluslararası başarılarla öne çıkmaktadır. Yine bu dönemde Halit Refiğ tarafından "ulusal sinema" kavramı Türk sinema literatürüne kazandırılmıştır.

1970'lere gelindiğinde Türk sinemasında Lütfi Akad ve Yılmaz Güney 'in ağırlığı hissedilmektedir. Ticari sinemanın yanı sıra, toplumsal gerçekçi filmlerin, İtalyan Yeni gerçekçi akımın filmlerine benzer bir üslupla ortaya konduğu görülmektedir. Bu dönemde ilk filmlerini vermiş olan Şerif Gören, Ali Özgentürk, Yavuz Özkan, Erden Kıral gibi yönetmenler Güney ekolünü devam ettirirken, bir yandan da Ömer Kavur gibi, kişisel sinemasını geliştirmeye çalışan yönetmenler ortaya çıkmıştır. Bu dönemde de kurgunun, klasik anlatı yapısı ve Bazin'in gerçekçi yaklaşımına uygun biçimlerde kullanıldığı görülmektedir.

1980'lerde ise videonun ve 1975–80 arasında görülen "seks filmleri furyası"nın etkileriyle, o döneme dek Türk sinemasının en önemli izleyici kitlesini oluşturan ailelerin sinema salonlarını terk ettiği, bu nedenle Türk sinemasının gerek biçimde gerek içerikte bir takım değişikliklerle ve yenilemelerle ayakta kalmaya çalıştığı gözlemlenmektedir. Bu dönemde ticari sinemanın ön planda olduğu, kadın konulu filmlerin daha yoğun bir biçimde yapıldığı görülmektedir.

1990'larda hala bir sinema sektöründen söz edilemiyor oluşu ve çeşitli finansal sorunlar nedeniyle Türk sineması'nın önemli bir kriz yaşadığı ve Yeşilçam sineması döneminin 90'larda sona erdiği görülmektedir. Bu dönemde oluşan "yapımcı-yönetmen" modeli, yönetmenleri daha özgür olma konusunda cesaretlendirdiği ve özellikle yetişen yeni yönetmenlerin Avrupa sinemasını model olarak benimsemeleriyle farklı bir sinema dili arayışına girdikleri söylenebilmektedir. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim gibi küçük bütçeli bağımsız filmler gerçekleştiren genç yönetmenler, hem ulusal hem de uluslararası önemli festivallerde başarılar kazanarak Türk sinemasının olumlu

yönde gelişmesine büyük katkı sağlamışlardır. Bu yeni yönetmenler kuşağı klasik anlatı kalıplarını kimi zaman tersyüz ederek, kimi zaman da ufak çaplı değişiklikler yaparak kırmışlardır (*Masumiyet, 1997, Demirkubuz ve Filler ve Çimen, 2000, Derviş Zaim*). Özellikle “Yeni Sinemacılar” adlı oluşumun yaptığı *Gemide (1998)* ve *Laleli’de Bir Azize (1998)* filmleri, biçimleriyle öne çıkmaktadırlar.

Öte yandan özellikle 90’ların ikinci yarısında Türk sinemasının ticari kanadında da başarılı filmler üretilmiş ve *İstanbul Kanatları Altında (1995, Mustafa Altıoklar)* ve *Eşkuya (1996, Yavuz Turgul)* gibi filmler önemli gişe gelirleri elde etmiştir. Bu da, 80’lerde Türk sinemasını terk etmiş olan izleyicinin, yeniden sinema salonlarını doldurmaya başladığını ortaya koymaktadır.

Tezin örneklemini oluşturan *9 (Ümit Ünal, 2001)* ve *Yazı-Tura (Uğur Yücel, 2004)* filmleri incelendiğinde, her iki filmin de klasik anlatı kalıplarını kırdıkları sonucuna varılmıştır. *9* filminin, kendinden önce çekilen hiçbir Türk filminde görülmemiş bir anlatı yapısına sahip olduğu, neredeyse tamamı tek mekânda geçen filmin yap-boz benzeri bir yapıyla kurgulandığı görülmüştür. Klasik anlatı yapısının temel kurgu biçimi olan devamlılık kurgusu ve çapraz kesmelere *9* filminde rastlanmamış, filmin tamamının sıçramalı kesmelerle kurulduğu sonucuna varılmış ve filmde Eisenstein’in çatışmacı montaj kuramına yakın uygulamalar görülmüştür. *9* filminde, kurgunun anlatıyı oluşturmakta birinci planda rol oynadığı, gerek düz çizgisel zaman akışının bozulmasında, gerekse karakterlerarası ve karakterlerin kendi içinde yaşadığı çatışmaların görselleştirilmesinde kurgunun başat öge olduğu gözlemlenmiştir. Böylece, tezin temel savlarından biri *9* filmi özelinde doğrulanmıştır.

*Yazı-Tura* isimli filmin, ilk on üç dakikasında görülen karmaşık kurgusu ve bu bölümden sonra kurduğu epizodik anlatı yapısıyla klasik anlatıyı kırdığı sonucuna varılmıştır. *9* filminden farklı olarak *Yazı-Tura*’nın film içerisinde klasik ve çapraz kesmelere yer verildiği, ancak filmin genel yapısı itibarıyla kurgu aracılığıyla kronolojik sıralamayı bozduğu gözlemlenmiştir.

Filmin ilk onüç dakikasında asker arkadaşlığı ortak paydasında birleşen iki karakterin farklı zamanlarda ve farklı mekânlarda geçen öykülerinin kurgu yoluyla bir arada verildiği, daha sonra iki öykünün ayrılarak kendi içinde bütünlük taşıyan anlatılar oluşturduğu ve en sonunda iki öykünün tekrar

birleştirilerek filmin anlatısının başladığı noktaya geri döndüğü görülmüştür. Ayrı öykülerin kuruluşunun düz çizgisel bir zamanda ilerlediği, bu öyküler içerisindeki kurgu yapısının devamlılığa dayalı kesmelerle ve çapraz kesmelerle oluşturulduğu gözlemlenmiştir.

*Yazı-Tura* filminin, 9'dan farklı olarak klasik kurgudan yararlanıyor olması, filmin kurgudan ziyade çerçeveleme teknikleri ve kamera hareketleriyle klasik biçimi bozmaya çalıştığına da bir göstergesidir. Aşırı titreyen omuz çekimleri, ani optik kaydırmalar, dijital efektler gibi görselliğe dayanan biçim bozulmalarının, *Yazı-Tura* filminde kurgudan daha ön planda yer aldığı görülmüştür. Dolayısıyla, çalışmanın savı, *Yazı-Tura* filmi için kısmen doğrulanmıştır.

Çalışma sırasında, Türk sinemasında kurgu ile ilgili Türkçe literatürün sınırlı olduğu görülmüştür. Bu nedenle, sinematografik anlatımda oldukça önemli bir araç olan kurgu üzerine yapılacak diğer çalışmalar, Türk sinemasında bu önemli sinematografik aracın daha verimli ve sinemasal üslubu geliştirecek biçimde kullanılması, dolayısıyla Türk sinemasının da gelişimi açısından önem taşımaktadır.

## KAYNAKÇA

ABİSEL, Nilgün, (1987); David Wark Griffith'in Filmsel Anlatıma Katkıları. A.Ü. Basın-Yayın Y.O Yıllık 1986–1987, Sayı IX'dan Ayrı Baskı, Ankara.

ABİSEL, Nilgün, (1997); "Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine". *Sinema Yazıları*. Yayına Hazırlayan: Seçil Bükler, ss. 123–144. Doruk Yayınları, Ankara.

ABİSEL, Nilgün, (2003); *Sessiz Sinema*, Om Yayınevi, İstanbul.

ABİSEL, Nilgün vd. (2005); *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine*, Metis Yayınları, İstanbul.

ADANIR, Oğuz, (1994); *Sinemada Anlam ve Anlatım*, 2. Basım, Kitle Yayınları, Ankara.

AKAD, Lütfi, (2004); *Işıkla Karanlık Arasında*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

AKPINAR, Ertekin, (2005); *10 Yönetmen ve Türk Sineması: Tür, Anlayış, Farklılık*, Agora Kitaplığı, İstanbul.

AKSER, Ali Murat, (2001a); "Ulusallık Arayışında Bir Yaratıcı: Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı (1965)". *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1*, haz: Deniz Derman, der: Melis Behlil, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, ss.95–109.



AKSER, Ali Murat, (2001b); "Kadın, Ulusal Kimlik ve Öteki: *Bir Türk'e Gönül Verdim*", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2*, haz: Deniz Derman, der: Övgü Gökçe, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, ss. 99–110.

ALGAN, Necla, (2005); "Türkiye'nin Görsel Belleğinde Bir Öncü ve Bir Usta: Lütfi Akad." *Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad.* Yayına haz. Ayla Kanbur, Dost Kitabevi Yayınları & Ankara Sinema Derneği, Ankara, ss. 23–52.

ALTINER, Birsen, (2005); Metin Erksan Sineması, Pan Yayıncılık, İstanbul.

ANDREW, J. Dudley, (1976); *The Major Film Theories: An Introduction*, Oxford University Press, London&Oxford&New York.

ARISTOTELES, (2005); *Poetika*, çev: İsmail Tunalı, Onikinci Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.

ARSLAN, Savaş, (2001); "Yeşilçam'ın Şeytan'ı Hollywood'un The Exorcist'ini Döver: Sinema, Yeniden Çevrim, Din, Kültür, vs.". *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2*, haz: Deniz Derman, der: Övgü Gökçe, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, ss.41–56.

AUMONT, Jacques vd. (1992); *Aesthetics of Film*, çev. Richard Neupert, University of Texas Press, Austin.

BAZIN, André, (1995); *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, çev: Nijat Özön, 2. Basım, Bilgi Yayınevi, Ankara.

BAZIN, André, (2000); *Sinema Nedir?* çev: İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, İstanbul.

BORDWELL, David ve THOMPSON, Kristin, (1980); *Film Art: An Introduction*. 2nd Printing, Addison-Wesley Publishing Company, California'dan aktaran TOPÇU, A. Doğan, (2004); "Sinema ve Zaman: Geleneksel (Klasik) Anlatı ve Çağdaş Anlatı Filmlerinde Zamanın Kullanımı ve Anlatısal Yapı İle İlişkileri", *Sinemada Anlatı ve Türler*. Editörler: Fatma Küçük Kurt ve Ahmet Gürata, Vadi Yayıncılık, Ankara, ss. 49–93.

BORKAYA, Neya, (1989); *The Illustrated History of the Soviet Cinema*, Hippocrene Books, NY.

BRANIGAN, Edward, (1992); *Narrative Comprehension and Film*. Routledge, London&New York.

BÜKER, Seçil, (1991); *Sinemada Anlam Yaratma*. İmge Kitabevi, Ankara.

DERMAN, Deniz, (2001); "Halit Refiğ'in Sinemasında Matematik: Yasak Aşk Üçgenleri", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2*, haz: Deniz Derman, der: Övgü Gökçe, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, ss. 21–38.

DMYTRYK, Edward. (1993); *Sinemada Kurgu*. Çev: Zafer Özden, Afa Yayınları, Ankara.

DORSAY, Atilla, (1996); *12 Eylül Yılları ve Sinemamız:160 Filmle 80–90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

EISENSTEIN, S.M, (1984); *Film Duyumu*. çev: Nijat Özön, Payel Yayınevi, İstanbul.

EISENSTEIN, S.M, (1985); *Film Biçimi*. çev: Nijat Özön, Payel Yayınevi, İstanbul.

- ELLIS, John A., (1993); *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. Routledge, New York.
- ESEN, Şükran, (2000); *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. 2. Basım, Beta Basım Yayım Dağıtım, İstanbul.
- ESEN, Şükran, (2005); "Akad'ı Okumak". *Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad*. Yayına hazırlayan: Ayla Kanbur, Dost Kitabevi Yayınları & Ankara Sinema Derneği, Ankara, ss. 74–80.
- FABE, Marilyn, (2004); *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*. Ewing, NJ, USA: University of California Press, <http://site.ebrary.com/lib/firat/Doc?id=10068554&ppg=24>
- FÜRÜZAN, (1996); "Sinema İçin Bitmez Sorular", *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Hazırlayan: Süleymâ Murat Dinçer, Doruk Yayınevi, Ankara, ss. 326–333.
- GÜÇHAN, Gülseren, (1992); *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, İmge Kitabevi, Ankara.
- GÜNAYDIN, Serhat, (1997); "Devrim Sanatı ve Sinemaya Etkileri", *Sinema Akımları*. der. Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran, Med-Campus #A126 Proje Yayınları, Ankara, ss. 24-49.
- JOHNSON, Ron ve BONE, Jan, (1987); *Understanding the Film: An Introduction to Film Appreciation*, 3rd Edition, National Textbook Company, Lincolnwood.
- KAYALI, Kurtuluş, (2004); *Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek*. Dost Kitabevi Yayınları & Ankara Sinema Derneği, Ankara.

KAWIN, Bruce F., (1992); *How Movies Work?.* The University of California Press, USA.

KUTLAR, Onat, (1997); "Seyyit Han Üzerine". *Sinema Yazıları*. Yayına haz: Seçil Büker, Doruk Yayımcılık, Ankara, ss. 9–19.

MUTLU, Erol, (1994); *İletişim Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınevi, Ankara.

ONARAN, A. Şerif, (1999); *Türk Sineması*, 1. Cilt, 2.Basım, Kitle Yayınları, Ankara.

ONARAN, Oğuz, (1997); "Türk Sinemasında Anlatı Üstüne Bir Deneme", *Sinema Yazıları*. Yayına haz: Seçil Büker, Doruk Yayımcılık, Ankara, ss. 115–122.

ÖZGÜÇ, Agâh, (1993); *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*, Bilgi Yayınevi, İstanbul.

ÖZGÜÇ, Agâh, (2001); *Türk Filmleri Sözlüğü*, Cilt 1, Sesam Yayınları, İstanbul,

ÖZÖN, Nijat, (1995); *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları*, 2.Cilt, Kitle Yayınları, Ankara.

PETRIC, Vlada, (2000); *Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm*, Öteki Yayınevi, Ankara.

PUDOVKIN, V.I, (1995); *Sinemanın Temel İlkeleri*. Çev: Nijat Özön, İkinci Basım, Bilgi Yayınevi, Ankara.

PÖSTEKİ, Nigar, (2004); *1990 Sonrası Türk Sineması*, Es Yayınları, İstanbul.

REFİĞ, Halit, (1996); “Türk Sineması'nın Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler”, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Hazırlayan: Süleymâ Murat Dinçer, Doruk Yayınevi, Ankara, ss. 177–187.

SCOGNAMILLO, Giovanni, (1998); Türk Sinema Tarihi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

STAM, Robert, (2000); Film Theory: An Introduction. Blackwell Publishing, USA.

SUNER, Asuman, (2006); Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek, Metis Yayınları, İstanbul.

ŞENER, Erman, (1970); Yeşilçam ve Türk Sineması, Kamera Yayınları, İstanbul.

TOPÇU, Aslıhan Doğan, (2004); “Sinema ve Zaman: Geleneksel (Klasik) Anlatı ve Çağdaş Anlatı Filmlerinde Zamanın Kullanımı ve Anlatısal Yapı İle İlişkileri”, *Sinemada Anlatı ve Türler*. Editörler: Fatma Küçükkurt ve Ahmet Gürata, Vadi Yayıncılık, Ankara, ss. 49–93.

TURNER, Graeme, (1999); Film As Social Practice. London, UK: Routledge, <http://site.ebrary.com/lib/firat/Doc?id=10054595&ppg=106>

YALÇIN, Burçin S. (2001); “Sokaktaki Kaosu Anlattım”, *Sinema*, Sayı:70, Bir Numara Yayıncılık, İstanbul, ss. 64–69.

YAYLAGÜL, Levent, (2004); “1960–1970 Dönemi Türk Sinemasında Düşünce Akımları”, *Sinemada Anlatı ve Türler*. Editörler: Fatma Küçükkurt ve Ahmet Gürata, Vadi Yayıncılık, Ankara, ss. 231–275.

YERES, Artun (der.), (2005); 65 Yönetmenimizden Yerlilik, Ulusallık, Evrensellik Geriliminde Sinemamız, Donkişot Yayınları, İstanbul.

## **ÖZGEÇMİŞ**

1980 yılında Ankara'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Ankara'da tamandıktan sonra, 1997 yılında girdiği Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema bölümünden 2003 yılında mezun oldu. Yaklaşık beş yıl boyunca çeşitli yerel televizyonlarda ve yapıım şirketlerinde kurgucu, kameraman, 2d-3d animatör olarak görev yaptı. 2004 yılında Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV-Sinema bölümüne Araştırma Görevlisi olarak atandı.