

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI**

GÜNÜMÜZ TÜRKİYE SİNEMASINDA GERÇEKÇİLİK EĞİLİMLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ulaş Can OLGUNSOY

Ankara – 2020

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI**

GÜNÜMÜZ TÜRKİYE SİNEMASINDA GERÇEKÇİLİK EĞİLİMLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ulaş Can OLGUNSOY

**Tez Danışmanı
Doç. Dr. Ali KARADOĞAN**

Ankara – 2020

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI

Ulaş Can OLGUNSOY

GÜNÜMÜZ TÜRKİYE SİNEMASINDA GERÇEKÇİLİK EĞİLİMLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ali KARADOĞAN

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

Tez Savunması Tarihi

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Doç. Dr. Ali Karadoğan danışmanlığında hazırladığım
"Günümüz Türkiye Sinemasında Gerçekçilik Eğilimleri(Ankara.2020) "
adlı yüksek lisans - doktora/bütünleşik doktora tezindeki bütün
bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp
sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada
eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik
kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda
her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

Tarih: 11.06.2020

Adı-Soyadı ve İmza

Ulaş Can Olgunsoy



İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	19
GERÇEKÇİLİK BAĞLAMINDA MARKSİZM – MODERNİZM TARTIŞMASI	19
1. 1. Georg Lukács ve Toplumcu Gerçekçilik.....	23
1. 2. Bertolt Brecht ve Modernist Estetik Tekniklerin Sosyalist Kullanımı.....	28
1. 3. Walter Benjamin’e Göre Sanat Yapıtı ve Yazar	35
1. 4. Theodor W. Adorno’ya Göre Gerçekçilik, Kitle Sanatı ve Kültür Tüketimi	39
1. 5. Marksizm – Modernizm Tartışmasının Sanatta Gerçekçilik Literatürüne Katkıları	43
İKİNCİ BÖLÜM	50
SİNEMASAL GERÇEKÇİLİK: KURAMLAR, UYGULAMALAR, GÜNCEL TARTIŞMALAR.....	50
2. 1. André Bazin: Sinemanın Gerçeklik Temelli Ontolojisi	56
2. 2. Siegfried Kracauer: Sinema – Fizik Gerçeklik İlişkisi	62
2. 3. Cesare Zavattini ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği.....	67
2.3.1. Sokağa İnen ve Halka Dönen Kamera	70
2.3.2. Değişen Anlatı Yapıları ve Sinematografik Uylaşımalar.....	73
2. 4. Fransa’da Gerçekçi bir Yeni Dalga	76
2. 4. 1. <i>Caméra-Stylo</i> ’dan <i>Auteur</i> Teoriye.....	80
2.4.2. Peter Wollen: Sinemanın “Erdem ve Günahları”	85
2. 5. Güncel Tartışmalar: Sinemasal Gerçekçilik Halen Mümkün Mü?.....	89
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	99
SON DÖNEMDE TÜRKİYE’DE ÇEKİLEN FİLMLERDE GERÇEKÇİ ARAYIŞLAR	99
3. 1. Fotografik Gerçekçilik: <i>Kış Uykusu</i>	104
3. 2. Gündelik Hayatın Gerçekliği: <i>11’e 10 Kala</i>	115
3. 3. Toplumsal Gerçekçilik: <i>Abluka</i>	124
3. 4. Öznel Gerçekçilik: <i>Ben O Değilim</i>	134
3. 5. Alegori ile Kurulan Gerçekçilik: <i>Sarmaşık</i>	143
SONUÇ	154
KAYNAKÇA	158
ÖZET	168
ABSTRACT	169

GİRİŞ

Sinemada gerçekçi düşünce geleneği, film çalışmaları alanını uzunca süredir meşgul eden bir kuramsal çerçeve sunmuştur. Sinemasal gerçekçilik teriminin kökleri, “hayatı olduğu gibi” betimlemeye çalışan, 19. Yüzyıla ait bir edebiyat ve sanat hareketinden” beslenmektedir (Hayward, 2012, s. 177). Diğer sanat mecralarında olduğu gibi, sinemada da “hayatı olduğu gibi” yansıtmaya dönük bir anlayışla hareket eden gerçekçilik, “çoğunlukla gerçek mekanlarda, gerçek kişilerle yapılan çekimlerle ilişkilendirilen” (Clarke, 2012, s. 55) bir niteliktedir. Bugünün sinemasal pratikleri içerisinde ise “gerçek mekanlar” ve “gerçek kişiler” olmadan, hatta bir kameraya dahi ihtiyaç duymadan bir filmin var edilebilir oluşu, sinemada gerçekçilik fikrinin mümkün olup olmadığının, günümüzde gerçekçilikten söz edilip edilemeyeceğinin tartışılmasını da beraberinde getirmiştir. Günümüzde dijital teknolojilerin film yapım süreçleriyle iç içe geçmesi, sinemada gerçekçiliğin de sorgulanmasına yol açmıştır. Dijital teknolojiler vasıtasıyla artık “sanal olarak her görüntünün mümkün olduğu”, bilgisayar aracılığıyla gerçekte var olmayan mekanlar ve kişiler yaratılabileceği, bu yüzden sinema görüntüsünün “doğruluk değerinden”, yani sinemanın gerçek dünyayla olan ilişkisinden bahsedilemeyeceği (Stam, 2014, s. 327-328) gibi fikirler yaygın olarak dillendirilmekte, dijital teknolojiler eliyle bir *sinema sonrası (post-sinema)* döneminin deneyimlendiğinden söz edilmektedir.

Kısacası sinema mecrasının sınırları “selüloit, kamera ve fotokimyadan, video, televizyon, dijital ile bilgisayar teknolojileri ve ekranlarına doğru kayarken” (Branston, 2019, s. 63) sinema kuramları da bu değişim neticesinde sorgulanır olmuştur denilebilir. Kuramların geçerliliğinin sorgulanır olduğu günümüzde, kuramın aslen “tarihsel olarak konumlandırıldığı” ölçüde, yani kuramın geçmişten bugüne yaşadığı değişimleri, gelişimleri ve bugünü birlikte ele alındığında, kuramların halen “akla gelebilecek her

uygulayım için kaçınılmaz” olduğu (Branston, 2019, s. 84) fikri de yaygın olarak dile getirilmektedir. Bu bağlamda, bu çalışmada da detaylandırılacağı üzere, sinema kuramları içerisinde köklü bir geçmişe sahip olan gerçekçiliğin de sorgulanır olduğu günümüzde, sinemasal gerçekçilikten halen söz edilip edilemeyeceğini sorgulamak, en temelde bu çalışmanın çıkış noktasını ve başat muhtevasını oluşturmaktadır. Ahmet Gürata'nın da belirttiği gibi “kuram-sonrası” dönemden söz edilmeye başlanan günümüzde film teorilerinin geçerliliğini ve bugünün sinema araştırmaları içerisindeki rolünü sorunsallaştırmak “zorlu bir iş” olmakla birlikte (2019, s. 57) kuşkusuz önemlidir.

Bu anlamda araştırma, sinemasal gerçekçilik düşüncesinin, günümüzün sinemasal pratikleri adına halen geçerli olduğunu, teorinin pratiği var etmek ve anlamak adına halen önemini koruduğunu, sinema mecrasının gerçeklikle olan ilişkisini sürdürdüğünü vurgulamaya dönük bir çaba olacaktır. Bu çerçevede gerçekçilik kaygısıyla var edildiği, çeşitli biçimlerde gerçekçilik eğilimi barındırdığı düşünölen Türkiye sinemasının güncel örnekleri üzerinden, günümüz sinemasal pratikleri içerisinde gerçekçiliğin var olma biçimleri değerlendirilecektir. Ayrıca tek bir gerçekçilikten söz edilemeyeceği, gerçekçiliğin farklı yönetmenlerin filmlerinde, farklı eğilimler içerisinde, çeşitli biçimlerde var olabileceği de vurgulanacaktır.

Fakat öncelikle, geçmişten bugüne gerçekçiliğin “ne olduğuna” bakmak kuşkusuz önemlidir. Daha önce de söylendiği üzere gerçekçilik yalnızca sinemada değer, düşünsel ve sanatsal üretimin olduğu neredeyse tüm alanlarda belirleyici ve etkili bir teori olagelmıştır. Sanat ve felsefe gibi alanlarda kullanımının yanında, Raymond Williams'ın da ifade ettiği gibi, gerçekçilik kavramı “maddi, elle tutulur, fiilen var olan bir şeyleri anlatmak için” de kullanılmaktadır ve bu sebeple gerçekçilik sözcüğünde “neredeyse sonsuz bir hareketlilik vardır” (2018a, s. 312). Bu anlamda Pam Morris'in altını çizdiği üzere gerçekçi ve gerçekçilik terimleri “hem günlük kullanım alanında hem de edebi ve sanatsal kullanımın ‘estetik’ alanında” bulunmaktadır ve bu terimlerin “zor anlaşılır

doğası ve herhangi bir belirli, tek anlamı olmaması” sebebiyle net bir biçimde tanımlamak son derece zordur (2010, s. 10). Ernst Fischer’a göre de sanatta gerçekçilik kavramı “esnek ve belirsizdir”; gerçekçilik, kimi zaman “nesnel bir gerçekçiliği tanıyan bir tutum, kimi zaman da bir anlatım yolu ya da bir yöntem” olarak tanımlanabilmektedir (2010, s. 103). Geçmişleri sinemadan çok daha önceye dayanan, felsefe, edebiyat, tiyatro, resim ve benzeri sanat alanlarında uygulanan ve tartışılan gerçekçilik, sinemanın var olduğu andan itibaren de önemli bir noktaya oturmuştur. Robert Stam’in vurguladığı gibi “gerçekçilik film teorisine, felsefe ve edebiyatın öncelendiği tartışmaların bin yıllık kabuklarının ağır yükü ile birlikte gelmiştir” (2014, s. 24).

Roman Jakobson’a göre gerçekçilik, “gerçekliği olabilecek en sadık biçimde üretmeyi amaçlayan ve en üst derecede gerçeğebenzerliğe ulaşmak isteyen” bir sanat akımıdır ve “bize gerçeğebenzer gibi gelen, gerçekliği en yakından yansıtan yapıtlar” gerçekçi olarak adlandırılabilir (2016, s. 92). Bu anlamda sanata içkin olarak gerçekçilik kavramının kökenlerini aslen binlerce yıl öncesinde Antik Yunan’da, Aristoteles’te bulmak mümkündür. Aristoteles’in *Poetika*’sındaki *mimesis* kavramı, gerçekçiliğin ve sanatta gerçekçiliğin temelini oluşturmaktadır. Aristoteles’ göre “epos, tragedya, komedy, dithrambos şiiri ile flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmı, bütün bunlar genel olarak *mimesis*’tir (*taklit*)” (2017, s. 11), Aristoteles tüm sanatların temelini doğanın ve insan ediminin/davranışlarının taklidinde, yani *mimesis*’te yattığını vurgulamaktadır. Dolayısıyla tarihsel bir çerçevede sanatta gerçekçilik kavramından söz edileceği vakit, Aristoteles ilk elden zorunlu bir durak olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira eğer “*Poetika*’yı okursak, tüm diğer kuramcıların Aristo’nun heybesinden çıktığını” görebiliriz (Yaren, 2016, s. 168). Çünkü Tzvetan Todorov’un belirttiği gibi “Aristoteles’in 2500 yıl önce yazdığı *Poetika* hem tamamen ‘edebiyat teorisi’ne ayrılmış ilk yapıt olma niteliği” de taşımaktadır (2018, s. 18).

Bir felsefe terimi olarak *gerçek* “bilinçten bağımsız, somut ve nesnel olarak varolan”, *gerçekçilik* ise “varlığın, insan bilincinden bağımsız ve nesnel olarak varolmakta bulunduğunu ileri sürenlerin anlayışı” olarak ele alınmaktadır (Hançerlioğlu, 2018, s. 132-133). Düşünce tarihinin ilk zamanlarından günümüze değin gerçekçilik üzerine yoğun düşünsel etkinlikler gerçekleştirilmiştir. İlkçağ gerçekçilerinden bugüne gerçekçiliğin en temelde yaslandığı fikir, “taşları, toprakları, ağaçları vb. var edenin insan bilinci olmadığı, çünkü bunların dünya üstünde insan var olmadan önce de var oldukları” (Hançerlioğlu, 2018, s. 133) anlayışıdır. Orta Çağ’dan itibaren gerçekçiler, idealistlerin “bilimsel nedenselliği yadsıyarak onun yerine metafizik erekselliği koymalarına” karşı çıkmış, “evrensel ve nesnel olanı” önelemişlerdir (Hançerlioğlu, 2018, s. 134).

Felsefedekine paralel biçimde, sanat alanında da doğayı, yaşamı ve insanları “olduğu gibi”, nesnel bir şekilde algılama ve gösterme çabası/arzusu, insanlık tarihi içerisinde yüzlerce yıl boyunca varolagelmiştir. Binlerce yıl öncesinin mağara çizimleri, dilden dile anlatılan efsaneler, masallar, mitler, şarkılar, Rönesans resimleri, heykeller ve benzeri yapıtların insanlığın bu istek ve çabasından beslendiği söylenebilir. Fakat sanat alanına içkin olarak bugünkü kullandığımız biçimiyle gerçekçilik kavramı, on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkmıştır. On dokuzuncu yüzyılın köklü toplumsal değişim ve dönüşümlerinden, özellikle bilim felsefesi alanında giderek hâkim paradigmaya dönüşen pozitivizmden de yoğun bir biçimde etkilenen gerçekçiliği, döneminde sanat alanında da hâkim paradigma olarak görülen romantizme bir karşı çıkış olarak yorumlamak mümkündür. Romantizm, “akılla yönlendirildiği varsayılan tüm sanat anlayışlarının ve matematiksel biçim düzenlerinin karşıtı” olarak konumlanan ve “ülküselleştirilmiş doğanın yoğun bir duygusallık ve duyarlılık yansıtacak nitelikte ele alınıp yapıtların bu doğrultuda oluşturulması” perspektifiyle hareket eden bir sanat anlayışı olarak tarif edilebilir (Sözen & Tanyeli, 2017, s. 261). Metafizik fikirlere, dini dogmalara ve kabullere, doğaüstüne karşı “bilimsel teorilerin doğruluk ve yanlışlıklarının sistematik

gözlem ve deney yoluyla değerlendirilebilen, oldukça genel, evrensel ifadeler dizisinden oluştuğunu” öne süren ve ampirik yöntem ile “gerçeği açıklayıcı ve kestirimci bilginin sağlanabileceğini” vurgulayan (Keat & Urry, 2016, s. 30-31) pozitivistler gibi, gerçekçiler de –felsefe alanındaki gerçekçilik ile paralel olarak– sanat alanında romantiklerin “duyguyu” önceleyen anlayışlarına karşı “aklı” öne çıkartmışlardır. Dolayısıyla gerçekçiliği, “yapıtı oluşturan betilerin sanat-dışı dünyada rastlanan gerçekliklere doğrudan gönderme yapmasını amaçlayan bir sanatsal anlayış” (Sözen & Tanyeli, 2017, s. 115) olarak tanımlamak mümkündür. Gerçekçi sanatçılar heykel, resim, edebiyat, tiyatro gibi sanatın her alanında “nesnel gerçekliği kendi benzeşimini oluşturan gerçekçi imgelerle yansılamaya çalışmış” ve “sanatsal içeriği oluşturan gerçeklik (somut görünüşü içinde insan, insan ilişkileri, tarihsel – toplumsal yaşam), gerçekçi anlatım biçimi içinde canlandırılmaya çalışılmıştır” (Çalışlar, 1992, s. 73-74).

Bu bağlamda sanatta ve sinemada, geçmişten günümüze gerçekçiliğin temalarını, kaygılarını ve eserlerini anlayabilmek adına, James Malpas’ın da altını çizdiği gibi “Fransa’da on dokuzuncu yüzyılda var olan, resim ve edebiyat sanatından kaynaklanan bir sanat hareketi olan ‘gerçekçilik’ için Gustave Courbet ismi” (1997, s. 9) önemli bir örnek teşkil etmektedir. On dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan gerçekçilik anlayışı, sanatta egemen olan romantik ve klasik akımlara karşı, sanatsal üretimin var olduğu tüm mecralar için giderek bir alternatif olarak gelişmiştir. Bu anlamda Malpas’a göre gerçekçi ressam Gustave Courbet, resimde dönemin hâkim paradigmasının dayattığı yüksek sınıfların, tarihi bir konunun, ahlaki-duygusal meselelerin ya da bir öykünün var olması zorunluluğunun yerine, şeylerin ve onların görüntüsünün yalnızca "onlar için durmasının" resimde konu edilebileceğini öne sürmesiyle, sanatta gerçekçiliğe somut bir örnektir (1997, s. 9-10). Courbet, böylece resim sanatına dair dönemin verili uyuşmalarına, sınırlılıklarına ve egemen anlayışına karşı çizdiği sanatsal çerçeveye çağdaşlarına meydan okumuştur denilebilir. Gündelik yaşamın, basit figürlerin ve tasvirlerin

Courbet'nin resimleriyle birlikte resmin konusu haline gelişi, dönemin “ciddi salonlarında sergilenen devasa tablolarına” aşına yüksek sanat çevreleri için şok etkisi yaratmıştır (Malpas, 1997, s. 10-11). Ernst H. Gombrich'in de ifade ettiği gibi “Courbet'nin kalıplaşmış etkilere bilinçli olarak sırt çevirmesi ve dünyayı gördüğü gibi resmetme kararlılığı, birçok sanatçıyı, alışılmış yöntemlere karşı koyarak, sadece içlerinden gelen sanatsal sese kulak vermeye cesaretlendirmiştir” (2014, s. 511). Dolayısıyla Courbet, "şeylerin gündelik hayat içerisindeki halleriyle, oldukları gibi" resmin konusu olması gerektiğini vurgulamasıyla, resim sanatı üzerinden gerçekçiliğin fikrîsel ve uygulamalı yönlerine iskelet bir örnek oluşturmakla beraber, sinemasal gerçekçilik adına geliştirilen teorilere ilham olan erken dönem sanatsal anlayışlardan birini ortaya koymuştur demek yanlış olmayacaktır.

Yirminci yüzyılda sinemadan önce özellikle edebiyat üzerine yoğunlaşan, “Marksizm ve Modernizmin tarihsel olarak karşı karşıya gelmeleri” (Lunn, 2010, s. 54) bağlamında şekillenen, Bertolt Brecht, Georg Lukács, Walter Benjamin ve Theodor W. Adorno gibi yazarların fikirleri çerçevesinde yürütülen ve gerçekçilik üzerinden gelişen tartışmalar da sinemasal gerçekçiliğin kavranabilmesi için önem arz etmektedir. Marksist bir dünya görüşüyle hareket eden dört düşünür de kendi perspektiflerinden sanata dair farklı kavrayışlar geliştirmiş ve kimi zaman bazı noktalarda kendi içlerinde tartışmalar yürütmüşlerdir. Modernizm karşısında kimi zaman aynı, kimi zaman ise farklı noktalara konumlanan dört yazarın çizdikleri çerçeveleri mercek altına almak, sinemasal gerçekçiliğin tarihsel izleğini, gelişimini ve dönüşümünü anlayabilmek için değerlidir.

Dört düşünürün de sanata dair geliştirdikleri çeşitli fikirler ve yürüttükleri bir dizi tartışmayla ilgili bir parantez açmak gerekirse, Terry Eagleton tarafından öne sürülen “materyalist bir eleştiri için kategoriler” tüm bu düşünürlerin ayrıştığı ve ortaklaştığı noktaları anlayabilmek için önemli bir rota sunmaktadır. Birinci bölümde detaylandırılacağı üzere, Eagleton'a göre “yapıtların niteliklerinin titizlikle

belirlenebileceği ve kesin eklemelerinin incelenebileceği bir yöntem geliştirmek gereklidir” ve Marksist bir edebiyat teorisi *Genel Üretim Tarzı (GÜT)*, *Edebi Üretim Tarzı (EÜT)*, *Genel İdeoloji (Gİ)*, *Yazarın İdeolojisi (Yİ)*, *Estetik İdeoloji (Eİ)* ve *Metin* üzerinden kurulmalıdır (2018, s. 49). Eagleton’ın çizdiği rota ve geliştirdiği yöntem, Bertolt Brecht, Georg Lukács, Walter Benjamin ve Theodor W. Adorno’nun tartışmalarında da izleri yoğun olarak gözlenebilecek niteliktedir.

Örneğin Lukács, kendi dönemi içerisinde edebiyat yapıtlarında başat ayrımın “modernist” ve “toplumcu gerçekçi” anlayış arasında yapılması gerektiğini vurgulamıştır (2000). Lukács’a göre gerçekçi ve modernist akımlar arasındaki karşıtlık ve çelişki aslen en temelde -sinema üzerinde de tartışıldığı gibi- “biçim” ve “içerik” üzerinden şekillenmektedir. Ona göre modernist akım edebiyatta biçimsel nitelikleri öne çıkarırken gerçekçi edebiyat ise içeriği öncelemektedir, bunun altında en temelde gerçekçiliğin sırtını yasladığı “devingen ve gelişimsel” ve modernistlerin sırtını yasladığı “dural ve duyusal” karşıt dünya görüşleri yatmaktadır (2000, s. 23). “Homeros’tan Thomas Mann’a ve Gorki’ye kadar gelen ve değişimle gelişmeyi edebiyatın başlıca konusu sayan gerçekçilik” (s. 40) bir yanda dururken diğer tarafta dış gerçekliğin değişmez olduğunu vurgulayan, insanı toplumsal olandan koparan ve “bireyi” önceleyen, çaresizliğin ve bunaltının ağır bastığı (s. 41-42) modernist anlayış durmaktadır. Dolayısıyla “estetik bakımdan yenilikçi ve çekici olsa bile” modernist tarz Lukács’a göre “yozlaşmıştır” (s. 103) ancak asıl önemli olan gerçekçi yapıtların -toplumsal gerçekçi ve eleştirel gerçekçi- var olmasıdır.

Brecht ise Lukács’dan farklı olarak sanatta “bazı modernist estetik tekniklerin sosyalist kullanımlarını” (Lunn, 2010, s. 117) savunmuş ve modernist biçimlerin radikal bir şekilde reddedilmemesi gerektiğini ifade etmiştir. Brecht’e göre geleneksel gerçekçi anlayışı bütünüyle savunmak ve “tekniki gayri insani nitelemesiyle elinin tersiyle itmek” (2018, s. 100) yerine teknikleri geliştirmek gereklidir. Gerçekçiliğin sunduğu estetik ve

hareket alanı Brecht'e göre son derece ilkindir ve çeşitli "biçimsel güçlükler" ortaya çıkartmaktadır (s. 103). Böylece Brecht gerçekçi bir üslubun eski yöntemlerle değil, değişen dünyada modernist biçimlerle iç içe geçerek daha olumlu sonuçlar vereceğini vurgulamaktadır. Bu anlamda "popüler sanat" kavramı önem arz etmektedir; "halka, geniş emekçi kitlelerine hizmet edecek, her koşul altında anlaşılır ve onlara yararlı -başka bir deyişle popüler-" modernist biçimler kullanmaktan imtina edilmemelidir (2018, s. 117). Sanatsal araçlar "şekilci önyargularla" değil "hangi amaca hizmet ettiklerine göre sorgulanmalıdır" (s. 121), dolayısıyla modernist estetik biçimler gerçekçi amaçlar adına iyi birer müttefik olabilmektedir.

Walter Benjamin ve Theodor W. Adorno da gerçekçilik tartışmalarına katkılarda bulunmuş ve fikri çerçeveyi geliştirmiştir. Eugene Lunn'un altını çizdiği gibi her iki düşünür de "güçlü bir modernist bakışa sahiptir" ve tartışmaları "modernizm konusunda değil, kapitalist toplumdaki avangard ve ticarileşmiş 'kitle' sanatının tarihsel anlamları üzerine" yoğunlaşmıştır (2010, s. 220). Walter Benjamin, 1935'te yazdığı "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı" başlıklı ünlü makalesinde, kendi deyimi ile sanat kuramına dair "faşizmin amaçları açısından bütünüyle kullanılamaz, devrimci istemlerin sanat politikası alanında dile getirilebilmesine elverişli" (2018a, s. 51) fikirlerini öne sürmüştür. Benjamin'e göre sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilbilir oluşu, yapıtın *aurasının* da yitip gitmesine yol açmaktadır, onun "bir defaya mahsus olan varlığının yerine kitlesel varlığını" geçirmektedir (2018a, s. 55). Benjamin'e göre "*auratik* ifadesinin bir kült nesnesi olarak nihai çöküşüyle birlikte sanat, kitlelerin özgürleşmesinde potansiyel bir araç" (Lunn, 2010, s. 223) olmaktadır. Dolayısıyla Benjamin açısından teknik gelişmeler, yeni biçimler ve geleneksel olandan kopuş olumlu nitelikler taşımaktadır. Sanat yapıtlarının *auralarının* yok oluşu, giderek kitleselleşmelerine ve sanat yapıtlarına ulaşımın demokratikleşmesine yol açmaktadır. Bu anlamda Benjamin'in fikirlerinin Brecht ile yakınlık gösterdiği de söylenebilir. Benjamin

1934 tarihli *Brecht'le Sohbetler'inde* “teknik ilerlemelerin sanat biçimlerinin (dolayısıyla, fikri üretim araçlarının) işlevini değiştirdiğini, bu yüzden, sanat eserlerinin devrimci işlevleri açısından değerlendirilmesinde tekniğin önemli bir ölçüt durumuna geldiğini” ifade etmesi de bu fikri pekiştirmektedir (2018b, s. 127). Böylece sinema ve fotoğraf gibi yeni araçlar Benjamin'e göre “eski standartlara göre değerlendirilemeyecek olan yeni tarihsel güçleri yansıtan yeni sanatsal paradigmlar” üretmektedir (Stam, 2014, s. 76).

Adorno'nun sanat yapıtı, gerçekçilik, Marksizm ve modernizm bağlamındaki fikirleri de meşhur *kültür endüstrisi* kavramı çerçevesinde değerlendirilebilir. Frankfurt Okulu'nun önemli isimlerinden Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer'in yazdıkları, 1944'te yayınlanan *Aydınlanmanın Diyalektiği* isimli eser, yaşadıkları çağda kültürün her şeye ve herkese aynı şekilde sirayet ettiğini vurgulamaktadır; film, radyo ve dergiler bir sistem oluşturmaktadır ve her kültür alanı kendi içerisinde ve birlikte birer müttefikdir (Adorno & Horkheimer, 2002, s. 94). Adorno ve Horkheimer'in vurguladıkları temel noktalar “kitlelerin tüketimi için biçimlendirilen ve büyük ölçüde bu tüketimin doğasını belirleyen ürünlerin belli bir plan dahilinde üretilmesi ve bu ürünlerin büyük oranda birbirlerine yapı olarak benzemesi, milyonlarca insanın böylece tek tipleştirilmesi ve kitlelerin salt bir hesap – kitap nesnesine, kültürel makinenin bir eklentisine indirgenmesi” olarak özetlenebilir (Mutlu, 2012, s. 207) ve bu işleyiş kültür endüstrisi olarak tanımlanmaktadır. Bu kavram çerçevesinde Adorno, Benjamin'i “tekniği fetişleştirirken gerçekte bu tekniğin yabancılaştırıcı sosyal işlevlerini görmezden gelen teknolojik ütopyacı” (Stam, 2014, s. 77) olarak değerlendirmektedir. Dolayısıyla Adorno'ya göre tekniğin olasılıklarıyla yeniden üretim, kapitalizmin faydasına ve kültür endüstrisinin yararına var olmaya da bir o kadar yatkındır. Adorno, “anlılık haz veren yapıtlardan kuşku duymuştur” (Leslie, 2012, s. 40) ve ona göre “nitelikli yapıtların da savunulmaya ihtiyacı vardır” (Adorno, 2018a, s. 182).

Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno'nun yürüttüğü tüm bu tartışmalar ve geliştirdikleri fikirler, sinemanın en kadim ve köklü iki film kuramını da derinden etkilemiştir denilebilir. Edebiyat ve gerçekçilik üzerine yürütülen tartışmalar ile sinemasal gerçekçiliğe dair tartışmalar arasında yoğun paralellikler bulmak bu anlamda mümkündür. Gerçekçilik – Marksizm – modernizm tartışmaları içerisinde çokça görüldüğü gibi, film teorisi içerisinde de içeriği önceleyen “gerçekçi” ve formu önceleyen “biçimci” olarak adlandırılan iki köklü düşünce geleneği ortaya çıkmış, sinemaya dair farklı anlayışlar geliştirilmiştir. Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Lev Kuleshov, Dziga Vertov, Rudolf Arnheim, Béla Balázs gibi sinemacıların/kuramcılarının teorileri ve pratik süreçleri doğrultusunda gelişen biçimci anlayış, sinema sanatının özünün montajda yattığını vurgulamıştır. Mike Wayne'in belirttiği gibi 1917 Sovyet Devrimi sonrasında Rusya “Marksizm ve modernizm arasında olağanüstü bir verimli ilişkiler sahnesi” haline gelmiştir ve modernizm, “film, tiyatro, müzik, edebiyat, tipografi ve mimari de dahil olmak üzere sanat dallarını” yoğun bir biçimde etkilemiştir (2017, s. 41-42). Biçimcilere göre kurgu vasıtasıyla “gerçekliği bileşenlerine ayırarak kullanışlı yapıtaşlarına ve birimlere ayırma süreci” (Andrew, 2018a, s. 109) sinema sanatının temel görevi olmalıdır. Sinemacılar var olan gerçekliği yalnızca kamera vasıtasıyla kaydetmemeli, onu montajın gücüne yaslanarak değiştirmeli-dönüştürmeli, parça parça imgelerden anlamlı bir bütün oluşturulmalıdır. Biçimci kuramın önemli temsilcilerinden olan Arnheim'a göre sinemacı “biçimsiz bir yeniden üretimle” yetinmemeli, filmler, gösterilen nesnenin niteliklerini kurgu vasıtasıyla “güçlendirmeli, yoğunlaştırmalı ve yorumlamalıdır” (2010, s. 35).

André Bazin, Siegfried Kracauer, Cesare Zavattini gibi kuramcılarının fikirlerinde gelişen ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası gibi akımlarla birlikte ilk somut örnekleri ortaya çıkan gerçekçi film teorisi ise sinema sanatının özünün doğadaki gerçekliğin “yeniden üretimi” olduğunu öne sürmektedir. Örneğin sinemayı fiziksel

gerçekliği nesnel olarak kaydetmek ve ortaya çıkarmak için bir araç olarak tarif eden Kracauer, fotoğraf ve sinema arasındaki doğal benzerliklerin altını çizmiştir ve sinemanın fotoğrafçılığın gelişiminde bir sonraki adım olarak kabul edilebileceğini belirtmiştir (Edwards, 2013, s. 1-2). Kracauer'e göre gerçekçi teori "biçimsel değil *maddi* bir estetik" öne sürmektedir ve "filmler ancak fiziksel gerçekliği kaydedip gözler önüne serdiğinde kendini gerçekleştirmektedir" (2015, s. 65). Benzer biçimde Bazin'e göre de "fotografik görüntü nesnenin kendisidir" ve sinemanın gücü asli olarak montajdan değil, "nesnelere olduğu gibi gösteren mercekten" kaynaklanmaktadır (2013, s. 18-19). "Bir kaldırımın nemliliği, bir çocuğun yüzündeki ifade hep dış dünyadan olduğu gibi alınmış oluşumlardır" (2013, s. 20) ve bu anlamda sinema doğası gereği gerçeklikle doğrudan ilişkilidir. Bu yüzden bir filmde kurgunun rolü en aza indirilmeli, alan derinliği ve uzun planlar asıl olarak öne çıkartılmalıdır.

Kısacası gerçekçi ve biçimci film teorileri arasındaki temel karşıtlık kabaca "Lumière'e karşı Méliès, *mimesis*'e karşı söylem" (Stam, 2014, s. 85) olarak düşünülebilir. Her iki film teorisi de sinema kuramı / uygulayımı içerisinde yeni kapılar açmış, faydalı perspektifler ortaya çıkartmıştır. Elbette her iki kuram da kendi içlerinde çeşitli sınırlılıklar, bir o kadar birbirleri arasında ortaklıklar, ayrımlar ve muhtelif anlayışlar barındırmaktadır; fakat kuramcıların çizdikleri rotalar ve sinema sanatına yaptıkları katkılar zaman zaman iç içe geçmiş, geleneksel olan modernist ile buluşabilmiş, yine de sinema tarihi içerisinde "gerçekçi" filmlerin güçlü örnekleri ortaya çıkabilmiştir.

Bu bağlamda Cesare Zavattini'nin fikirleri ve Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti gibi yönetmenlerin yapıtları çerçevesinde var olan İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve temelde Bazin etkisinde, *Cahiers du Cinéma* dergisi etrafında gelişen, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Agnès Varda, Éric Rohmer, Claude Chabrol ve

Jacques Rivette gibi yönetmenlerin filmleriyle hayat bulan Fransız Yeni Dalgası filmleri sinema tarihinde sinemasal gerçekçilik adına önemli iki deneyim teşkil etmektedir.

Zavattini'ye göre Yeni Gerçekçiliğin en temel gayesi, sinemada o güne değin örneği neredeyse bulunmayan “gündelik yaşam gerçeğinin” filmlerin temelini oluşturması ve bu manada içeriğin öncelenmesidir (1997, s. 48). “Günün herhangi bir saati, herhangi bir yer veya kişi bir anlatıya konu olabilmektedir”, sinemacıya düşen görev sinemada gerçekliği çözümlmek ve kamerası aracılığıyla ortaya çıkartmaktır (Zavattini, 1997, s. 49-50). Bu bağlamda Yeni Gerçekçi kuramcı ve yönetmenler, sinemaya yeni bir anlayış getirmişlerdir. İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ertesinde İtalya'daki yoksulluğu, savaşın getirdiği yıkımı ve toplumsal sorunları filmlerine konu eden sinemacılar, kameralarını sokaklara indirmiştir ve halktan kişiler filmlerinde oyuncu olarak görev yapmıştır. Gerçekçi film kuramcılarının çokça söz ettiği gibi Yeni Gerçekçi filmlerde kurgunun görevi zayıflatılmış, doğal ışıklar ve uzun planlar öne çıkmış ve yalın-sade öyküler filmlerin konusu haline gelmiştir. Bu anlamda Yeni Gerçekçilik, sinema tarihi içerisinde sinemasal gerçeklik bağlamında önemli ve üzerinde düşünülmesi gereken bir deneyimdir.

İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin açtığı yolun devamında Fransız Yeni Dalgası olarak adlandırılan akım sinema tarihi sahnesine çıkmış ve sinemayı köklü bir biçimde değiştirmiş/geliştirmiştir. İtalya'da Yeni Gerçekçiliğin etkisi, 1948 yılında Alexandre Astruc tarafından geliştirilen, bir yönetmenin düşüncelerini ve sanatsal anlayışını dile getirdiği, sinemayı bir dil olarak tanımlayan *caméra-stylo* (kamera kalem) fikri (2010, s. 22) ve 50'li yıllarda *Cahiers du Cinéma* dergisi etrafında tartışılan *auteur* kuramı ve Bazin'in sinemasal gerçekçiliğe dair fikirleri Fransız Yeni Dalgası'nın ortaya çıkışına temel oluşturmuştur. Yeni Dalga kuramcıları ve yönetmenleri, Yeni Gerçekçiler gibi kameralarını sokaklara çevirmiş, öykülerinin merkezine gündelik hayatı yerleştirmiş, bununla birlikte klasik sinemanın anlatı biçimini ters yüz etmiştir. Devamlılığı

parçalamış, zamansal süreklilikle oynamış, üç perdeli yapıyı alaşağı etmişlerdir. Her ne kadar Bazin'in fikirlerine yaslanmış olsalar da sinemasal gerçekçilik teorisini de yeniden yorumlamış, Bazin'in çizdiği sinemasal gerçekçilik anlayışına modernist yorumlar getirmişlerdir.

Hem sinemasal gerçekçilik hem de Fransız Yeni Dalgası'nın bütünüyle film yapımına getirdiği yenilikler, Peter Wollen'ın belirlediği "sinemanın yedi erdemi ve günahı" çerçevesinde daha net anlaşılabilir. Wollen, "Godard ve Karşı-Sinema: *Doğu Rüzgârı*" isimli makalesinde "Ortodoks sinemanın değerlerine tamamen zıt karşı-sinema" tarzını Godard sineması üzerinden değerlendirmiştir. Ona göre *geçişli anlatı, özdeşleşme, saydamlık, tek anlatım, son, hoşlanma ve kurmaca* klasik sinemaya ait "yedi günahken", *geçişsiz anlatı, yabancılaşma, öne çıkma, çok anlatım, açık uç, rahatsız olma ve gerçek* ise sinemanın "yedi temel erdemini" oluşturmaktadır (2010). Wollen'ın çizdiği rota, bu araştırmada sinemasal gerçekçilik bağlamında değerlendirilecek filmlerin analizinde de önemli bir yer tutacaktır. Wollen'ın sinemaya içkin belirlediği "erdem ve günahlar", modernist ve gerçekçi estetik anlayışların bir arada var olabileceğini vurgulaması açısından son derece önemlidir.

Yeni medya ve dijital teknolojilerin hayatlarımıza geniş bir biçimde sirayet ettiği yakın geçmişte ve günümüzde, yeni teknik gelişmeler bağlamında sinemasal gerçekçilik de tartışılan konular arasında olagelmıştır. Lev Manovich, Francesco Casetti, David Rodowick, Robert Stam gibi kuramcılar, dijitalleşme ile birlikte sinemasal gerçekçiliğin ve sinemanın gerçek temelli ontolojisinin güncel durumu üzerine çeşitli tartışmalar yürütmüşlerdir. Örneğin Manovich'e göre dijital dönemde artık "yeterli zaman ve para verildiğinde, bir bilgisayarda neredeyse her şey simüle edilebilir hale gelmiştir, fiziksel gerçekliği filme almak artık sadece bir olasılıktır" (1999, s. 172). Stam'e göre ise "sanatçının artık dünyada sinema lehine bir model araştırmasına gerek kalmamıştır", artık hiç var olmayan nesnelere, soyut fikirler ve mümkün görünmeyen hayaller görünebilir hale

getirilmektedir (2014, s. 327). Her iki kuramcının da aslen vurguladığı temel noktalar, dijitalleşme ile çokça dillendirilen “sinemanın gerçekçi doğasının sonu mu geliyor” endişesi bağlamındadır. İkinci bölümde detaylı bir biçimde üzerinde durulacağı üzere, teknolojik gelişmelerin sinema sanatı içerisinde yoğun kullanımının sinemasal gerçekçiliğin sonunu getiremeyeceği, sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişkinin zayıflamayacağı da yine birçok güncel kuramcı tarafından dile getirilmektedir. Yirminci yüzyıla damgasını vuran ve bugün dahi önemini koruyan Lukács, Adorno, Benjamin ve Brecht’in tartışmalarında da izleri görüldüğü gibi, her yeni teknik gelişme kimilerini heyecanlandırabilmekte, kimilerini ise endişelendirebilmektedir. Sinemanın yolculuğu ise devam etmektedir.

Görüldüğü gibi sinemasal gerçekçiliğe dair yazılanlar, ortaya çıkan yapıtlar, teorik ve pratik süreçler tek bir, yekpare, sınırları çizili ve bütünüyle net bir gerçekçilikten söz edilemeyeceğine işaret etmektedir. Zavattini’den Bazin’e, Lumière’den Godard’a değin sinemasal gerçekçilik farklı -bir o kadar paralellik taşıyan- biçimlerde yorumlanabilmiş, farklı yapıtlarda türlü tarzlarda ortaya çıkmış, her bir sanatsal üretimde gerçekçilik muhtelif estetik ve ideolojik yönlerden farklılık gösterebilmiştir. Jean Luc Comolli ve Paul Narboni’nin söyledikleri de bu fikri destekler niteliktedir; sinema gerçekliği “yeniden üretmektedir”, ancak bir film ortaya çıkışında en başta, şeyleri oldukları gibi değil, gerçekliği ideoloji tarafından “kırılmış” olarak yeniden üretir (1996, s. 60-61). Gerçeklik, sinemacının ideolojik tutumuna ve/veya estetik tercihlerine paralel olarak yeniden oluşturulabilmektedir (Kovács, 2016, s. 348).

Tüm bunlar ışığında gerçekçilik teorisinin, sinema sanatına yeni perspektifler, uygulama alanları ve konvansiyonlar getirdiği, alanı köklü bir biçimde etkilediği aşikardır. Ayrıca gerçekçilik gibi sinema sanatı açısından köklü ve kadim bir kuramın güçlü yanlarının, sınırlılıklarının, zayıflıklarının, farklı düşünce gelenekleriyle ve disiplinlerle kurduğu ilişkilerin anlaşılması günümüz film çalışmaları alanına da ışık

tutabilecek ve canlandırabilecek niteliktedir (Henderson, 2011a, s. 20). Bu bağlamda sanatta ve sinemada gerçekçiliğe dair çeşitli eğilimlerin Türkiye sinemasının güncel örneklerindeki yansımalarını analiz etme fikri bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Çalışma bu kuramsal temele yaslanacak, sinemasal gerçekçiliğin günümüzde var oluş biçimleri ve gerçekçiliğin farklı filmlerdeki farklı yansımaları disiplinlerarası metinlerden faydalanarak irdelenecektir. P. Larsen'e göre Latince'de metin anlamına gelen *textum* sözcüğü, dokuma kumaş anlamına gelmektedir, *text (metin)* kelimesi ise Latince *texo* sözcüğünden türetilmiştir, yani örgü veya sicim yapmak ve bir şey inşa etmek anlamına gelmektedir (2002, s. 117). Fakat aynı zamanda konuşma ve yazma anlamında da kullanılmıştır; dolayısıyla Larsen'e göre yazılı veya sözlü bir metin dokunmuş bir bez gibidir, kelimelerden oluşan bir anlamın inşasıdır (s. 117). Sözcüklerin bir araya geldiği yazılı ve sözlü bir metinde olduğu gibi, filmler de bir araya gelen çeşitli görüntülerin ortaya çıkarttığı bir anlam üzerine kuruludur. Bu anlamda sanatta ve sinemada gerçekçilik üzerine yürütülen tartışmalardan varılacak sonuçların ve bu noktadan hareketle filmlerin okunmasında *metin analizi* yöntemi kullanılacaktır. Bilindiği üzere metin analizi yöntemi, “anlam üretiminin gerisinde yatan mekanizmaları anlamak için iletişim araçlarının biçim ve yapısını sorgulayan bir çözümleme biçimidir” (Mutlu, 2012, s. 224). Bu anlamda çalışmanın örnekleme kapsamındaki filmler çözümlenirken, sinemasal kodlar, anlatı yapıları, sinematografi gibi unsurlar göz önünde bulundurulacak ve gerçekçilik üzerine geliştirilen çeşitli teoriler ile kurduğu ilişkiler sorunsallaştırılacaktır. Araştırmaya konu olacak Türkiye sinemasının günümüzdeki örneklerinin, çeşitli bağlamlardan (*fotografik gerçekçilik, gündelik hayatın gerçekliği, öznel gerçekçilik, alegori ile kurulan gerçekçilik, toplumsal gerçekçilik*) gerçeklik ile kurdukları ilişkileri mercek altına alınacak, kuramsal çatıda geliştirilen fikirlerden hareketle farklı yönetmenlerce var edilen filmlerde sinemasal gerçekçiliğin var olma biçimleri incelenecektir.

Bu anlamda denilebilir ki, bu çalışma sinemasal gerçekçiliğin sinema sanatından ayrı düşünülemeyeceği, gerçekçiliğin sinemanın doğasına içkin bir nitelik olduğu hipotezine dayanmaktadır. Bu hipotezden hareketle günümüz Türkiye sinemasında gerçekçilik eğilimi barındırdığı düşünülen, örneklem olarak seçilen filmler ve bu filmleri gerçekçi kılan yönleri mercek altına alınacaktır. Bu çerçevede çalışmanın örnekleme kapsamında incelenecek olan filmler *11'e 10 Kala* (Pelin Esmer, 2009), *Kış Uykusu* (Nuri Bilge Ceylan, 2014), *Ben O Değilim* (Tayfun Pirselimoglu, 2014), *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik, 2015) ve *Abluka*'dır (Emin Alper, 2015). Araştırmanın dayandığı temel soruları ise şöyle sıralamak mümkündür: Gerçekçiliğe içkin çeşitli anlayışlar (kuramlar, uygulamalar, tartışmalar vb.) günümüz sinemasında neye karşılık gelmektedir? Tek yönlü, belirli kurallara ve uyaşımara dayanan, sınırları çizili bir gerçekçilik yerine çeşitli, farklı biçimlerde ve çok yönlü gerçekçi yaklaşımlardan, yani farklı gerçekçilik eğilimlerinden söz etmek mümkün müdür? Türkiye sinemasından bu araştırmaya konu edilecek filmler hangi yönleri itibariyle gerçekçidir ve nasıl bir gerçekçilik eğilimi barındırmaktadır?

İlk bölümde gerçekçilik ve sanatta gerçekçiliğe dair “Marksizm-Modernizm çatışması” olarak adlandırılan çerçevede farklı düşünceler geliştirmiş, kimi meselelerde kimi zaman aynı, kimi zaman ise farklı noktalara konumlanmış ve sinemada gerçekçilik tartışmalarına da ilham vermiş olan Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno gibi yazarların fikirleri kapsamında kuramsal çatı oluşturulacaktır. İkinci bölümde gerçekçi sinema teorisine dair klasik (André Bazin, Siegfried Kracauer, Cesare Zavattini vb.) ve güncel (Lev Manovich, Francesco Casetti, Robert Stam, David Rodowick vb.) kuram/kuramcılar, akımlar, yönetmenler ve filmler ele alınacak, geçmişten günümüze film çalışmaları içerisinde geliştirilen fikirler üzerine düşünsel altyapı oluşturulacaktır. Üçüncü ve son bölümde ise ilk iki bölümde inşa edilen

fikirlerden hareketle Türkiye’de çekilen güncel filmler mercek altına alınacak, gerçekçilik ile kurdukları farklı ilişkiler sorunsallaştırılacaktır.

Araştırma kapsamında giriş bölümünde kısaca bahsedilen gerçekçi ve biçimci düşünce gelenekleri arasındaki kuramsal tartışmalara detaylı değinilmeyecek, sinemasal gerçekçiliğin dayandığı teorik temeller tarihsel bağlamları içerisinde nesnel bir biçimde incelenmeye çalışılacaktır. Sinemasal gerçekçiliğin kuramsal temeli ise yirminci yüzyılın ilk yarısında çokça tartışılan Marksist estetik ve gerçekçilik tartışmaları bağlamında ele alınacak, Marksizm ve Modernizm çatışması olarak anılan bu tartışmalar modernist ve geleneksel biçimlerin iç içe geçebileceği ve bir arada gerçekçi yapıtlar var edebileceği savına temel oluşturacaktır. Bununla birlikte öncü ve önemli metinler olarak görülen klasik ve güncel film kuramcılarının yazdıklarından faydalanılacaktır.

Ayrıca araştırmanın üçüncü ve son bölümünde somut örnekleri detaylı bir biçimde irdelenebilmek için belirlenen başlıklar altında birer film incelenecektir. Örnekleme dahil edilen filmlerin bütünü kurmaca yapıtlardır; çalışma, yalnızca kurmaca filmler ve gerçekçilik ilişkisi üzerine odaklanacaktır. Tezin başlığında da belirtildiği üzere, “günümüz” olarak ele alınan dönem ise 2009 – 2019 yılları arasını kapsayan, on yıllık bir dönem olarak düşünülmüştür. Söz konusu on yıllık tarih aralığının belirlenme sebebi, bu tarih aralığında Türkiye sinemasının önemli ürünler ortaya çıkarması ve sinema anlatısı bakımından da bir çeşitliliğin rahatlıkla görülebilmesidir. Derviş Zaim'e göre özellikle 1990'lı yılların ortalarından itibaren var olmaya başlayan, anaakım sinema endüstrisinin kalıpları ve üretim ilişkileri dışında, ticari kaygılardan çok sanatsal kaygılarla ve yurtdışı fonlarıyla, festival ağlarıyla üretimlerini var etmeye çalışan, "Yeni Türk sineması veya Genç Türk sineması" olarak da nitelenen, Zaim'in ise "alüvyonik sinema kuşağı" olarak adlandırdığı yönetmenlerin projeleri giderek yaygınlık ve görünürlük kazanmaya başlamıştır (2008, s. 55). Bu sürecin ürünü olarak da "Türkiye sinema sektörü içinde finanse edilmesi zor; eleştirel, ticari olmayan" (s. 55) yapımların sayısı ve çeşitliliği de

artış göstermiştir. Dolayısıyla Zaim'in söz ettiği bu çeşitlilik bir yandan sinemasal anlatı alanında ortaya çıkarken bir yandan da uluslararası ilişkiler (gerek estetik gerek ekonomik gerekse de ortak yapım ilişkileri) bağlamında ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda aslında Türkiye sinemasının son 20-25 yılının bu çeşitliliği barındıran ve önemli yapıtların ortaya çıktığı bir zaman dilimi olduğu söylenebilir. Belki bu çalışmayı daha geniş bir biçimde bu zaman aralığını kapsayacak biçimde genişletmek gerekirdi, ancak örneklem seçimi için tarih aralığını daraltmak ve çalışmayı bugüne olabildiğince yakın bir biçimde kurmak için son 10 yılda üretilmiş filmler üzerinde yoğunlaşmıştır. Tüm bu sebepler bağlamında özetlemek gerekirse, teoride ve pratikte sinemasal gerçekçiliğin günümüzde halen son derece geçerli, sinemanın doğasına içkin bir anlayış olduğu fikrinin Türkiye sinemasının güncel örnekleriyle ortaya konması araştırmanın başat amacıdır. Benzer biçimde tek bir gerçekçilik tanımı yapılamayacağı, gerçekçiliğin sanat yapıtlarına muhtelif biçimlerde sirayet edebileceği ve sinemada gerçekçiliğin farklı tezahürlerinin olabileceğinin ortaya konulması amaçlanmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

GERÇEKÇİLİK BAĞLAMINDA MARKSİZM – MODERNİZM TARTIŞMASI

Yirminci yüzyıla damgasını vuran, ağırlıklı edebiyat üzerine odaklanan, gerçekçilik bağlamında gelişen ve bugün dahi son derece ufuk açıcı bir noktada duran, “Marksizm-Modernizm çatışması” olarak anılan bir dizi tartışmayı mercek altına almak sinemasal gerçekçilik adına yürütülen fikirleri ve var edilen üretimleri anlayabilmek için faydalı bir rota sunacaktır. Yirminci yüzyılın önemli kültür düşünürlerinden ve eleştirmenlerinden olan Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin ve Theodor W. Adorno arasında geçen bir dizi tartışma, gerçekçi sanatın niteliği ve nasıl olması gerektiği üzerine odaklanmıştır. Biçimcilik ve gerçekçilik olarak adlandırılan iki köklü sinema kuramının temel tartışmaları da dört düşünürün kendi içlerinde yürüttükleri tartışmalara benzer bir çizgide gerçekleşmiş, sinemasal gerçekçiliğin tarihsel izleğinde ve gelişiminde derin etkiler bırakmıştır. Zira Wollen’ın dediği gibi “film üzerine olan çalışmalar başka iletişim araçları, öteki sanatlar ve ifade biçimlerindeki değişimler ve gelişmelerle birlikte” düşünülmelidir (2014, s. 7).

Boris Suçkov’un tarifıyla “20. yüzyılda, tarihsel gelişmenin seyri, sınıfsal mahiyeti ve kökenleri ne olursa olsun, edebiyatı, yaşadığımız hayatın ve çağın bireşimsel bir çizimini yapmaya, yani, onun *tarihsel içeriğini* anlama ve ortaya koyma yollarını araştırmaya” zorlamıştır (2009, s. 223). Yirminci yüzyılın özellikle ilk yarısı, insanlık tarihinde büyük ve köklü değişimlerin-gelişimlerin gerçekleştiği bir dönemdir. Yüzerce yıllık imparatorluklar yıkılmış, I. Dünya Savaşı dünya tarihinde görülmeyen bir yıkıma yol açmış, 1917’de Rusya’da sosyalist devrim gerçekleşmiş, Almanya’da ve Avrupa’nın dört bir yanında faşizmin ayak sesleri duyulmaya başlamıştır. Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno’nun yürüttüğü tartışmalar yirminci yüzyılın ilk yarısında, işte tam bu tarihsel gelişmelerin ortasında ve onlarla ilişkili bir biçimde gerçekleşmiştir. Marksist bir çizgide

konumlanan dört düşünürün her biri de hem yaşadıkları çağı anlamak hem de “ciddi ve esnek bir Marksist estetik oluşturmak” adına “modern sanat ve kültür analizi için birbirinden farklı ve geniş kapsamlı tarihsel çerçeveler” geliştirmişlerdir (Lunn, 2010, s. 13). Tartışmalarının başat odağı gerçekçilik bağlamında Marksizm-Modernizm etrafında gelişse de “cepheleşme hiçbir zaman iki kutup arasında olmamış”, uzun bir zaman içinde “Brecht ile Lukács, Adorno ile Lukács, Adorno ile Brecht ve Benjamin arasında karşıtlıklar ve Benjamin ile Adorno ve Brecht ile Benjamin arasında ittifaklar” oluşmuştur (Dellaloğlu, 2018, s. 60-61).

Chuck Kleinhans’ın belirttiği gibi “kendi içinde farklı akımlara, ekollere ve eğilimlere bölünmüş olsa da kimi zaman teoride dogmatizme, pratikte diktatörlüğe sapacak biçimde bozulmaya uğrasa da Marksizm, kapsamlılığıyla analiz için kayda değer ölçüde esnek” bir yöntem sağlamaktadır (2010, s. 109). Bahsi geçen tüm bu ayrı ve aynı konumlanmaların ve geliştirilen perspektiflerin anlaşılabilmesi adına Terry Eagleton tarafından sıralanan “materyalist bir eleştiri için kategoriler” (2018), dört Marksist düşünürün de edebiyata içkin Marksist estetik teorilerinin içselleştirilebilmesi bağlamında ışık tutabilecek niteliktedir.

Eagleton’a göre bu kategoriler *Genel Üretim Tarzı (GÜT)*, *Edebi Üretim Tarzı (EÜT)*, *Genel İdeoloji (Gİ)*, *Yazarın İdeolojisi (Yİ)*, *Estetik İdeoloji (Eİ)* ve *Metin* olarak sıralanabilir (2018, s. 49). Genel Üretim Tarzı (GÜT), “maddi üretimle ilişkili olan belli güçler ve toplumsal ilişkilerin birliği”ni tarifleyen bir kavramdır ve eserin üretildiği ortama hâkim olan ekonomik üretim koşulları yapıtların analizinde önemli bir ölçüttür (2018, s. 50). Edebi Üretim Tarzı (EÜT) ise “özel bir toplumsal oluşum içinde gerçekleşen edebi üretimle ilişkili belli güçler ve toplumsal ilişkilerin toplamıdır” ve örneğin “kapitalist piyasa için kurmaca yapıtlar üretmek mümkünse, öte yandan bir kişinin elyazısıyla çoğalttığı şiirini sokaklarda dağıtması” da bir üretim tarzıdır (2018, s. 50-51). Genel İdeoloji (Gİ), “herhangi bir toplumsal oluşumda bulunabilecek belli ideolojiler

toplamını -egemen ya da karşı-hegemonik-“ ifade etmektedir (2018, s. 60). Yazarın İdeolojisi (Yİ) ise bu bağlamda yazarın “Genel İdeoloji’ye özyaşamöyküsel katılımının özgün biçimini, yani toplumsal sınıf, cinsiyet, milliyet, din, coğrafi bölge vb. gibi bir dizi ayrı etkence üstbelirlenen bir katılım tarzını” vurgulamaktadır (2018, s. 65). Estetik İdeoloji (Eİ), “Genel İdeoloji içinde bulunan kendisi de bir ‘kültür ideolojisi’nin parçası olan belli bir toplumsal oluşum içinde estetiğin kendisinin yüklendiği işlev, anlam ve değeri” kapsamaktadır (2018, s. 67). Metin ise “tüm bu unsurların veya oluşumların özgün bir üstbelirlenmiş kesişiminin” ürünüdür (2018, s. 71). Dolayısıyla Eagleton’a göre kategorilere ayırdığı tüm bu ögeler, bir edebiyat ürününün Marksist eleştirisinde göz önünde bulundurulmalıdır. Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno arasında gelişen tartışmaların da aslen bu kategorilerin çözümlenişi üzerinden şekillendiği ilerleyen bölümlerde de net bir biçimde görülebilecek niteliktedir. Ayrıca Eagleton’un edebiyat üzerinden tarif ettiği Marksist eleştiri kategorilerinin sinema ve tiyatro gibi birçok sanat dalı için de uyarlanabileceğini söylemek mümkündür.

Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno tartışmasına girmeden önce Marksizm – Modernizm çatışmasına dair temel bir girizgâh yapmak ön açıcı olacaktır. Modernizm, tüm sanat alanlarını derinden etkileyen, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında ortaya çıkan bir “paradigma değişikliği” olarak görülebilir (Büyükdüvenci & Öztürk, 2014, s. 23). Birçok farklı akımdan ve anlayıştan (Kübizm, Dışavurumculuk, Fütürizm, Dadacılık, Sürrealizm, Konstrüktivizm) oluşan modernizm, Rusya’da meydana gelen 1917 Bolşevik Devrimi öncesi ve sonrasında Avrupa’yı derinden etkilemiştir ve Marksizm – Modernizm arasında son derece verimli ilişkiler ortaya çıkmıştır (Wayne, 2017, s. 41-42). Yine aynı dönemde topyekün sanatın sonunun gelmesi gerektiğini ilan eden, kendini *anti-art* ve *anti-estetik* ile özdeşleştiren, kurumsallaşmış sanatı yok etme derdinde olan avangard hareketler (Bürger, 2017) ortaya çıkmıştır. Terry Barrett’e göre, “modernizmin baskın özelliklerini” şu şekilde sıralamak mümkündür:

Teknolojiye ilişkin iyimserlik; bireyin eşsizliğine, yaratıcılığa, özgünlüğe ve sanatsal dehaya olan inanç; özgün ve güvenilir sanat eserlerine, başyapıtlara duyulan saygı; sanatın öyküleyici, tarihsel ya da politik içeriğine karşılık soyut anlatım biçimlerinin yeğlenmesi; kültürdeki zevksizlik (kitsch) ve ona sınıf değerlerine/hassasiyetine karşı genel anlamda küçümseyici bir yaklaşım; ve sanat piyasasının farkındalığı (Barrett, 2012, s. 57).

Brecht, Benjamin ve Adorno da bu bağlamda güçlü bir modernist bakış açısına sahiptir, avangard hareketler ile de dirsek teması içerisinde olmuşlardır ve dünyayı “insana dost ve idare edilebilir bir ortama dönüştürme amacı taşıyan” (Kreft, 2016, s. 12) faaliyetlerinde modernist biçimleri savunmak önemli bir yer tutmuştur. Tersine bir biçimde, Marksist kanat içerisindeki birçok sanatçı ve düşünür ise modernist ve avangard anlayışlara karşıt noktada konumlanmışlardır. Bu bölümde inceleneceği üzere Lukács, modernizme mesafeli noktada konumlanan düşünürlerden biridir.

Lukács ve benzeri tavrı alan düşünürlerin temel şiarı “Aydınlanma’nın klasik mirasına hürmet, bu mirasa bulaşan her türlü irrasyonalist öğenin reddi, edebiyattaki modernist eğilimlerin irrasyonalizme havale edilmesi ve irrasyonalizmin faşizmle özdeşleştirilmesi” (Jameson, 2018a, s. 13) olarak tarif edilebilir. Brecht, Benjamin ve Adorno’nun modernizm kavrayışını ise “kabaca 1860-1930’lu yıllar arasında giderek artan metalaşmaya karşı sanata sahici bir deneyim alanı sağlamak ve mübadele yasalarına tabi bir meta olarak anında tüketilmekten kaçınmak gibi ütopyen bir işlevi yerine getirmek için başvurulan sanatsal bir direniş stratejisi” (Birkan, 1992, s. 58) olarak düşünmek mümkündür. Dolayısıyla sanatta gerçekçilik bağlamında Adorno, Brecht ve Benjamin Marksist estetik içerisinde modern biçimlerin var olması gerektiğini savunurken, Lukács ise görece Ortodoks Marksist bir noktada, mimetik estetiğe ve konvansiyonel edebi normlara daha yakın bir pozisyonda durmuştur.

Tüm bunlar ışığında bu bölümde, dört kültür düşünürünün de gerçekçilik bağlamında geliştirdikleri fikirler, sundukları kuramsal çerçeveler ve konumlandıkları noktalar ele alınacak, her bir simanın gerçekçilik alanına koyduğu özgün katkılar, meselelere dair ayrıştıkları ve birleştikleri noktalar üzerinde durulacaktır. Daha önce de söylendiği gibi Marksizm – modernizm çatışması olarak tarihe geçen tüm bu tartışmalar, modernist biçimler ve gerçekçi geleneğin bir arada nasıl var olabileceğini göstermesi açısından son derece önemlidir. Ayrıca farklı noktalara konumlanan dört düşünür, yürüttükleri tartışmalarda hem modernist estetiğin hem de Marksist estetiğin olumlu – olumsuz yanlarını, sınırlılıklarını – imkanlarını kendince değerlendirmiş ve her iki eğilimin de gelişmesini sağlamıştır. İlerleyen yıllarda hem modernist biçimlere hem de mimesis geleneğine sırtını yaslayarak birçok farklı alanda –sinema sanatındaki somut örneklerine bu çalışmada değinileceği gibi– gerçekçi sanatsal üretimler meydana getiren sanatçıların yapıtları, bu tartışmanın değerini vurgulaması açısından önemlidir.

1. 1. Georg Lukács ve Toplumcu Gerçekçilik

Sanatta gerçekçilik üzerine yürütülecek bir tartışmada, yapılacak akademik bir araştırmada, gerçekçiliği anlamaya ve anlatmaya dönük bir girişimde, Macar kültür düşünürü ve eleştirmen Georg Lukács'ın gerçekçiliğe dair çizdiği çerçeveye işe başlamanın yararlı olacağı söylenebilir. Zira ana eksenine gerçekçiliğin yerleştiği, Marksizm – modernizm arasında gelişen teorik tartışmalarda Lukács'ın fikirleri büyük bir yer kaplamaktadır. Lukács için, “tıpkı Aristoteles ve onu izleyen gerçekçi estetik düşünce geleneği için olduğu gibi sanat, tam anlamıyla bir eylemin taklit edilmesidir” (Dellaloğlu, 2018, s. 63). Lukács'a göre, sanat alanındaki temel karşıtlık, sosyalist dünya görüşünden beslenen toplumcu gerçekçi romanlar ve “yozlaşmış” modernist akım arasında yatmaktadır (2000, s. 18).

“Biçimsel ölçülere, üslup ve edebi teknik sorunlarına aşırı derecede önem veren” modernist yaklaşım, Lukács’a göre son derece sorundur ve bu sorunun temelini modernizmin “dural ve duyuşal” dünya görüşü oluşturmaktadır (2000, s. 23). Çünkü Eagleton’ın da belirttiği gibi klasik Marksist eleştiri, edebi biçimciliğe geleneksel olarak karşıt bir noktada konumlanır; onlara göre biçimin öne çıkışı “edebiyatın tarihsel öneminin soyup soğana çevrilmesi ve edebiyatı estetik bir oyuna indirgeyerek dikkati teknik özelliklere çekmek” anlamına gelir (2016, s. 35). Modernist edebiyatta tasvir edilen insan anlayışını belirleyen ontolojik temel insanı yalnız, toplumdışı, diğer insanlarla sosyal ilişkiler kurmayı beceremeyen bir nitelikte ele alır ve Lukács’a göre böyle bir insan “tarih dışı bir varlıktır” (2000, s. 24-25). Tersine bir biçimde, “gerçekliği yalansız bir şekilde yansıtmaya amacını güden” gerçekçi yazar ise insanı toplumsal bir hayvan, *zoon politikon* olarak ele alır; çünkü tarihin ilerleyeceği fikriyle hareket eden tarihsel materyalizme sırtını yaslamıştır (2000, s. 28-29).

Lukács’a göre modernistler, “insanın yalnızlığı konusundaki ontolojik dogma”yı öncelerken, Aristoteles’in *zoon politikon* kavramına dayanan gerçekçi yazarlar toplumsal evrimdeki her yeni aşama için yeni bir tipoloji ortaya koyabilmekte ve toplumun/bireyin iç çelişkilerini “diyalektik bir bütünün çerçevesi içinde” göz önüne serebilmektedir (2000, s. 35). Dolayısıyla Lukács için modernist ve gerçekçi sanat arasındaki en temel ayrım “dünya görüşü” üzerinden şekillenir. Modernist sanatta öne çıkan “çaresizlik havasının, bunaltının ağır bastığı ve anlaşılmaz korkular karşısındaki insan” tipolojisi ve biçimsel niteliklerin öncelenmesi Lukács’a göre tam olarak bu dünya görüşünden kaynaklanmaktadır ve en belirgin örneklerini Kafka romanlarında gözlemlemek mümkündür (2000, s. 42). “Çağın gerçeklerinden kaçışın sonucunun bir çeşit nihilizm olduğu” açıktır (s. 74) ve örneğin Thomas Mann romanları gerçekçi edebiyatın “nasıl” olması gerektiğine somut bir örnek teşkil edebilmektedir. Çünkü Mann’ın çizdiği

dünyada “yer, zaman ve bütün ayrıntılar belli bir toplumsal ve tarihsel duruma sıkı sıkıya bağlıdır” (s. 88).

Lukács, bir edebiyat yapıtına içkin biçimsel nitelikleri bütünüyle reddetmemiş, fakat biçimsel niteliklerden ziyade içeriğin öncelenmesi gerektiğini vurgulamıştır. Yazarın dünya görüşü, perspektifi, gerçeklikle kurduğu ilişki Lukács’a göre bir edebiyat eserinin incelenmesinde kilit rol oynamaktadır. Aşağıdaki alıntıda, Lukács’ın temel meramını gözlemlemek mümkündür:

Bir eleştirmenin göz önünde bulundurması gereken nokta, bir yazarın anlatımındaki özellikleri bulmak değil, yazarın yöneldiği doğrultuyu belirlemek olmalıdır. Bu, üslubun önemsiz olduğu anlamına gelmez. Tersine, benim inancıma göre, bir yazarın eserindeki dünya görüşünün incelenmesi ile belli bir özün verildiği belli biçimin incelenmesi arasında ne kadar yakın bir bağ kurarsak, çözümlememiz de o ölçüde başarılı olur. Yani eleştirmen, eseri inceleyerek bir yazarın dünya görüşünün boğuntuyu benimsemesine mi, yoksa reddine mi dayandığını, gerçeklikten kaçmasını mı yoksa onunla yüz yüze gelmeye hazır olmasını mı öngördüğünü ortaya koymalıdır (2000, s. 93).

Lukács’ın gerçekçiliğe dair fikirlerini geliştirmesinden yıllar önce, Rus Marksist teorisyen Georgiy V. Plehanov da benzer noktalara işaret etmiştir. Plehanov’a göre “bir sanat eserinin meziyetini nihai ve kesin olarak belirleyen şey onun içeriğinin değeridir” (1987, s. 39). Yine Plehanov, Lukács’ın da çokça üzerinde durduğu gibi “bir eseri tahlil etmek isteyen bir edebiyat eleştirmenin, önce bu eserde hangi toplumsal bilinç (ya da sınıf bilinci) unsurunun dile gelmiş olduğunu kavraması” gerektiğini vurgulamaktadır (1987, s. 9). Lukács da Plehanov ile aynı noktada konumlanmıştır. Çünkü Lukács’a göre mesele sığ bir biçimde “klasiklere karşı modernler atışması” değil, “edebiyatın ilerici eğilimlerinin” hangileri olduğunu çözümleme meselesidir, zira ona göre işin ucunda “gerçekçiliğin akıbeti” vardır (Lukács, 2018, s. 44).

Lukács kendi terminolojisinde gerçekçi, Bürger'in deyimi ile "organik", yani "yapısal ilkelerin parçalara hâkim olduğu ve onları bir bütün içinde birleştiren" yapıtlara estetik bir norm olarak bağlı kalmış ve modernist / avangardist yapıtları *dekadans* kavramıyla mahkûm etmiştir (Bürger, 2017, s. 154). Bununla birlikte Lukács'ın metinlerinde modernist edebiyat için "hastalıklı", gerçekçi edebiyat için ise "sağlıklı" gibi yargıları sıkça kullandığını gözlemlemek de mümkündür. Lukács'a göre "gerçekliğe yabancı veya düşman bir tutumun" sonucu olarak avangard ve modernist yapıtlar içeriği giderek yok etmekte ve bunu "bir kaide gibi savunmaktadır" (2018, s. 60). Buradaki "dekadans" kavramı, klasik Marksist metinlerde ideolojiye dönük olarak dillendirilen "yanlış bilinç" kavramıyla paralel bir anlam taşımaktadır. Lukács modernist sanatı ve bu sanata içkin normları –montaj gibi– dekadans olarak adlandırmıştır ve tarihsel çerçevede gerici olmakla suçlamıştır. Gürbilek'in de belirttiği gibi Lukács, "on dokuzuncu yüzyıl romanının bütünselliğini bir norm olarak kabul ettiği için, bölünmüşlük üzerinde yükselen modern edebiyatı ilerleme-gerileme, sağlıklı sanat-hastalıklı sanat gibi mutlak ikili kavramlar ile" açıklamıştır (2011, s. 89). Birçok modernist – avangard sanatçı ve kuramcı "kendisini siyasal olarak solcu görse de" Lukács'ın bakış açısından "onların faaliyetlerinin ana gövdesi, sadece bu gerici güçlere yardımcı olmaya yarayan" bir niteliktedir (Lunn, 2010, s. 126).

Bununla birlikte sosyalist dünya görüşüne ve "toplumculuğu kurma mücadelesine" dayanmayan, yine de toplumcu bir anlayışı benimseyen sanat yapıtları da Lukács'a göre *eleştirel gerçekçi* eserlerdir ve "yozlaşmış modernist biçimlere" karşı olumlu nitelikler taşımaktadır (2000, s. 105-106). Ernst Fischer'a göre eleştirel gerçekçilik, "burjuva değerlerine karşı soyluların ve halkın tepkilerinin garip bir karışımından ortaya çıkan" bir sanat anlayışıdır (2010, s. 102). Erdoğan Alkan da sanat terminolojisi içerisinde eleştirel gerçekçilik kavramının, yönetimi sosyalist olmayan ülkelerin toplumcu yazını/ eserlerini karşılayan bir nitelikte kullanıldığını belirtmiş ve eleştirel

gerçekçiliğin “kapitalist bir toplum sanatında düzenin eleştirilmesi” olarak da düşünülebileceğini vurgulamıştır (2006, s. 137). Dolayısıyla tüm bu tanımlamalar ışığında, toplumcu gerçekçilik ve eleştirel gerçekçilik arasında, modernizm ve gerçekçilik arasında olduğu gibi perspektif ve dünya görüşü sorunlarının yer aldığı söylenebilir. Fakat Lukács’a göre modernist estetiğin aksine, “eleştirel gerçekçilik insanı gerek toplumsal bir varlık olarak gerek tarihsel rolü bakımından kavramakta, yer yer, şaşırtıcı bir başarı” göstermektedir (Lukács, 2000, s. 109).

Ayrıca gerçekçilik söz konusu edildiğinde, Lukács’a göre birbirine çokça karıştırılan gerçekçilik ve natüralizm arasındaki estetik ayrımı yapmak son derece önemlidir. Lukács’ın natüralizm kavrayışı, “doğanın (yaşamın) yalnızca bir parçasının, bütünlüklü bakıştan yoksun ve gerekli gereksiz tüm ayrıntılarıyla aynen yansıtılması” (Onay, 2012 s. 14) olarak düşünülebilir. Oysa Lukács’ın bakış açısına göre “büyük gerçekçi romanlar, retrospektif ifade sayesinde bir epik olaylar ve nesnel hiyerarşisini içermektedir ve tekil karakterin tarihsel olarak koşullanmış dönüşümü içinde esas ve önemli olan şeyi” açığa çıkarmaktadır (Lunn, 2010, s. 119). Lukács’ın deyimi ile “natüralizmde görülen, hayatı bire bir yansıtma iddiasındaki fotografik ya da fonografik taklitlerin hiçbir zaman canlanma imkanının olmamasının” sebebi, gerçekçiliğin tersine natüralizmin “durağan ve iç gerilimden yoksun” olmasından kaynaklanmaktadır (2018, s. 57).

Dolayısıyla tüm bunlar ışığında, sanatta gerçekçilik söz konusu edildiğinde Georg Lukács’ın fikirlerini mercek altına almak önemlidir. Gerçekçilik estetiğini sanatsal bir norm olarak kabul eden Lukács, yaşadığı süre boyunca sanatta gerçekçiliği savunmuş, fikri üretimini bu yönde ilerletmiş ve sanatta gerçekçilik külliyatını geliştirmek için çabalamıştır. İlerleyen başlıklarda da detaylı bir biçimde değinileceği gibi fikirleri birçok

yönden eleştirilmiş, Ortodoks ve geleneksel bulunmuştur. Örneğin çağdaşı Ernst Bloch¹, Lukács'ın gerçekçilik anlayışının iddia ettiği kadar nesnel olmadığını, klasik sistemlerin etkisinden kurtulamadığını ve dekadans kavramıyla sanatın olanaklarını sınırladığını öne sürmüştür (2018, s. 33-34). Brecht, Benjamin ve Adorno gibi modernist – avangard hareketlere bakış açısı olumlu olan, Lukács'ın gerçekçiliğini çeşitli biçimlerde eleştiren, modernist estetik biçimlerin kullanılması gerektiğini savunan isimler de sanatta gerçekçilik külliyatına birçok olumlu katkıda bulunmuş, sanatta gerçekçiliğin çehresini genişletmişlerdir. Bu bağlamda Lukács ile belki de en hararetli tartışmaları yürütmüş olan Bertolt Brecht'in fikirleri, bir sonraki durağımız olacaktır.

1. 2. Bertolt Brecht ve Modernist Estetik Tekniklerin Sosyalist Kullanımı

Georg Lukács'ın edebiyatta on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğini edebi bir norm olarak belirleyip savunmasına karşın, kendisi de Marksist bir çizgide yer alan Bertolt Brecht, Adorno ve Benjamin gibi modernist bir noktada konumlanmıştır. Dolayısıyla Brecht'in sanata dair çizdiği rotayı “modernist estetik tekniklerin sosyalist kullanımı” (Lunn, 2010, s. 117) olarak tarif etmek yerinde olacaktır. Brecht, Lukács'ın ve onun gibi düşünen, Ortodoks Marksist olarak adlandırdığı kültür düşünürlerinin tek geçerli ve mutlak sanatsal norm olarak savundukları toplumcu gerçekçiliğin sunduğu çerçeveyi sınırlı ve kısıtlayıcı bulmuştur. Lukács'ın bir model olarak önerdiği on dokuzuncu yüzyıl romanlarının kurduğu anlatının kitleler nezdinde karşılığı olamayacağını, sıkıcı bulunabileceğini düşünen Brecht, sanatta “cüretkâr kimi deneylerin” yapılması gerektiğini düşünmüş, popüler ve anlaşılır bir sanatın var edilmesi gerektiğini savunmuş, çalışmalarını bu yönde ilerletmiştir (Jameson, 2018b, s. 92). Bu bağlamda *özdeşleşme* ve

¹ Ernst Bloch'un fikirlerine bu çalışma kapsamında değinilmeyecektir. Bloch'un Lukács'a dönük eleştirileri ve Marksizm – modernizm tartışmasına koyduğu katkılar hakkında detaylı bir metin için bkz: Bloch, E. (2018). Ekspresyonizm Tartışması (Çev. E. Gen, T. Belge & B. Aksoy). E. Gen (Ed.), *Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması* (s. 23-40). İstanbul: İletişim.

katharsis'in var olduğu geleneksel Aristocu tiyatroya karşı *yabancılaştırmayı* (*Verfremdungseffekt*) önceleyen *epik tiyatro* 'yu geliştirmiş ve savunmuştur. Epik tiyatro olarak anılan “Brechtçi paradigma”, izleyicileri “kolektif bir pratiğin faillerine” dönüştürmek, onları bilinçlendirmek ve dönüştürmek gibi amaçlar taşımaktadır (Ranci re, 2015, s. 14).

Brecht'e göre Luk cs, tekniği ve biçime dair unsurları “gayri insani” olarak nitelemekte ve “elinin tersiyle itip geçmektedir”; bununla birlikte on dokuzuncu yüzyılın büyük romancılarını – yazarlarını, yirminci yüzyılın yazarlarına taklit edilmesi gereken birer ikon olarak önermektedir (2018, s. 100). Luk cs'ın gerçekçilik kuramı eskiye takılıp kalan, günceli yakalayamayan, salt roman üzerinden kendini tarif eden ve birkaç romanın formunu esas alan, formalist bir karakterdedir. Oysa Brecht kendi sanatsal fikirlerinin ve faaliyetlerinin, Luk cs'ın çerçevesini çizdiği haliyle gerçekçilik teorisinden “daha çok yönlü” olduğunu düşünmektedir ve toplumcu gerçekçilik estetiğinin “sunduğu kelime dağarcığı son derece ilkeldir” (2018, s. 102-103). Bu yüzden Brecht' e göre “form kelimesini fazla rahat biçimde, içerikten başka veya içerikle bağlantılı bir Şeyi ifade etmek üzere kullananlardan; ya da ‘tekniği’ ‘mekanik’ bir Şey sayarak kuşkuyla kar ılayanlardan fazla bir Şey beklememek” gerekmektedir (2018, s. 110). Zira tekniğin doğru ve yerinde kullanımı, gerçekçilik kaygısı güden sanatsal faaliyetlerde verimli olabilecek bir niteliktedir.

Brecht'e göre “bireyler yaratmaya veya yeniden yaratmaya, daha doğrusu yeni bireyler yaratmaya devam etmek gerektiğini salık veren” Luk cs ve takipçileri, geçmişten farklı yaratılması gereken birey ve toplum tipolojilerinin “aynı yolla yaratılmasını” önererek derin bir yanılđı içerisine düŐmektedirler (2018, s. 115). Brecht için “bir odanın nasıl betimlenmesi gerektiğini yol gösterici bir tavırla ve hiç yanılmaz bir yüz ifadesiyle anlatmaya kalkmak, kurguyu aforoz etmek, iç monolog'u yasaklar listesine almak” ve “sürekli eski adları anarak geç insanları yanılmak” (1980, s. 63) son derece hatalı bir

bakış açısıdır. Çünkü Brecht de aslen gerçekçilik kaygısının bir sanatçıda asli olarak var olması gerektiğini düşünmektedir, zira kendi deyimi ile faşistler gibi birçok unsur “gerçekçiliğe kesin olarak karşı çıkmakta” ve “gerçeğin olduğu gibi yansıtılmaması için ellerinden geleni yapmaktadırlar” (s. 62) fakat Lukács’ın önerdiği yöntem Brecht’e göre kendi dönemlerinin gereksinimleriyle ve gerçekliğiyle uyuşmamaktadır. Aşağıdaki alıntı, bu savı destekler niteliktedir:

Gerçekçi üslupta bir edebiyat talebi de artık öyle kolayca geçiştirilemez. Bir kaçınılmazlık haline geldi bu. Egemen sınıflar eskisinden daha çok ve daha büyük yalanlara başvuruyor. Doğruyu anlatmak eskisinden de acil bir görev şimdi. Çekilen acılar da acı çekenlerin sayısı da çoğaldı. Kitlelerin büyük acıları göz önünde tutulunca, ufak çaplı dertlerle ya da küçük grupların karşısına çıkan güçlüklerle uğraşmanın gülünç, hatta alçakça olduğu düşünölmeye başladı.

Giderek artan barbarlığa karşı tek dostumuz halktır – bu barbarlıktan en çok çeken halk. Yalnızca halktan bir şeyler bekleyebiliriz. Demek ki, halka dönme, onun dilini konuşma zorunluluğu ortada. Dolayısıyla “popüler sanat” ve “gerçekçilik” terimleri bizim doğal müttefiklerimiz (2018, s. 117).

Görüldüğü gibi Brecht de Lukács gibi sanata içkin olarak en temelde gerçekçilik kaygısı gütmektedir. Hayatı boyunca Brecht, sürekli deneysel bir sanatsal pratik ile birlikte, kendisinin ve başkalarının gerçekçilik üzerindeki teorik çalışmalarına yoğun katkılarda bulunmuştur (MacCabe, 1974, s. 7). Brecht için de toplumun ve yaşamın gerçekleri bir sanat eseri için olmazsa olmaz niteliktedir. Fakat Lukács’ın gerçekçi sanat için önerdiği “eski moda” ve “kısıtlayıcı” yöntemin yerine güncel ve görece daha esnek bir anlayışla hareket edilmelidir. Brecht’in ifadeleriyle “ne kadar eksiksiz olursa olsun *gerçek*, artistik bir yaratı eylemiyle değişime uğratılmalıdır ki, değişebilir bir nitelik taşıdığı anlaşılın ve bu yoldan ele alınabilsin” (2011, s. 62). Brecht’e göre “gerçeğin aslına uygun biçimde betimlenmesi” için, “yöntemlerin sayılarını ve türlerini sabit tutmak

yerine, onları çoğaltmak, geliştirmek” bir zorunluluktur ve “yeni buluşlara yönelenlerin cesaretlerini kırarak yerde, onlar özendirilmeli ve gerçeğe ulaşmak için bütün yollar denenmelidir” (1980, s. 64). Bu noktada “popüler” sözcüğü önem arz etmektedir; zira Brecht’in kendi “buluşu” olarak önerdiği modernist epik tiyatrunun gerçekçiliği, anlaşılabilirlik, popülerlik, yalınlık ve yabancılaşma gibi kavramlar üzerinde yükselmektedir.

Brecht’e göre “duyguların ancak özdeşleşmeye başvurarak sağlanabileceğine ilişkin o beylik estetik tarafından ileri sürülen tezin yanlışlığını kanıtlamak, Aristotelesçi olmayan oyun sanatının düpedüz bir görevidir” (2011, s. 52). Aristotelesçi klasik tiyatrodaki *katharsis* kavramı önemli bir yer tutmaktadır. Aristoteles’e göre tragedyanın görevi “uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir” (2017, s. 22). *Katharsis*, arınma anlamına gelir. Aristotelesçi klasik anlatıda *katharsis* duygusu, seyircinin sahnedeki karakterle yoğun bir özdeşleşme içine girmesiyle meydana gelir. İzleyiciler, seyretmekte oldukları olayı kendileri tecrübe ediyormuşçasına korku, acıma ve üzüntü gibi duygular hissederek bir çeşit arınma yaşamaktadır. Klasik anlatının sırtını yasladığı bu özdeşleşme olgusunun, Brecht’e göre “uyuşturucu” bir niteliği vardır; özellikle üretim güçlerinin “özgür” bireylerin varlığını istemediği kendi çağlarında özdeşleşme, adeta bir “afyon” olarak görev yapmaktadır (2011, s. 56). Özdeşleşme duygusu, seyircilerin çıkarlarıyla bütünüyle alakasız duygusal tepkilere yol açar, izleyicileri pasif kılar; Brecht’e göre “özdeşleşmeden geniş ölçüde el çeken bir oynayış, çıkarlarını nerede aramaları gerektiğini öğrenen seyircilerin sergilenen olaylar karşısında bir tavır takınmasını ve bu tavrın duygusal yönünün eleştiri yönüyle uyum içinde bulunmasını” sağlayacaktır (s. 57). Dolayısıyla Brechtçi poetika, bir sanat yapıtının izleyen kişileri edilgen ve pasif kılmasının karşısına seyircilerde entelektüel bir uyanış ve bilinç yaratma çabasıyla çıkmaktadır denilebilir.

Brecht’in epik tiyatroyla seyircileri “özgürleştirme” düşüncesinin başat amacı, Jacques Rancière’in ifadeleriyle “eylemde bulunan ile izleyenler arasındaki, birey ile

kolektif bir yapının mensupları arasındaki sınırın belirsizleşmesi” (2015, s. 23) olarak düşünülebilir. Brecht’in tam da bu noktayı düşünerek “modernist estetik tekniklerin sosyalist kullanımlarını” sanat anlayışı içerisinde öncelediğini söylemek mümkündür. Brecht için epik tiyatronun, “seyircinin oyundaki kişilerle salt özdeşleşme içinde kalarak, kendisini eleştiriye kapalı, yani pratikte yararsız yaşantılara kaptırmasını” önlemek, dolayısıyla “sahnede sergilenen olayların bir yabancılaştırma işleminden geçirilmesini” sağlamak amacıyla hareket etmesi gerekmektedir, yani epik tiyatronun temel görevlerinden birisi de öğretici / didaktik olmasıdır (2011, s. 29-30). Brecht tarafından sınırları belirlenen aşağıdaki tablo, klasik ve epik tiyatro arasındaki başat ayrımları göstermesi açısından önemlidir (2011, s. 42):

<i>Dramatik Tiyatro’da</i>	<i>Epik Tiyatro’da</i>
Eylemlerle çalışılır.	Anlatıya başvurulur.
Seyirci sahnedeki aksiyona karıştırılır.	Seyirci gözlemleyici olarak tutulur.
Seyircinin etkinliği (aktivitesi) harcamıp tüketilir.	Seyirci etkin (aktif) duruma sokulur.
Seyircide birtakım duyguların uyanması sağlanır.	Seyircinin birtakım yargılara varması sağlanır.
Seyirciye bir yaşantı sunulur.	Seyirciye bir dünya görüşü iletilir.
Seyirci olaya karıştırılır.	Seyirci olay karşısında tutulur.
Telkinle iş görülür.	Kanıtlarla çalışılır.
Seyircinin duyguları olduğu gibi alıkonur.	Duyguları ileriye götürülerek, seyircinin birtakım bilgilere ulaşması sağlanır.
Seyirci, sahnedeki olayın ortasında, olayla bir özdeşleşme içindedir.	Seyirci, sahnedeki olayın karşısında, olayı inceler durumdadır.
İnsanın bilinen bir yaratık olduğu varsayımı benimsenir.	İnsan inceleme konusu yapılır.
İnsan hiç değişmez.	İnsan değişir ve değiştirir.
Seyircinin ilgisi oyunun sonu üzerinde toplanır.	Seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir.
Her sahne bir ötekisi için vardır.	Her sahne kendisi için vardır.
Organik bir büyüme.	Montaj tekniği.

Olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir.	Olaylar eğriler çizer.
Olayların akışı evrimsel bir zorunluluğu içerir.	Olaylar sıçramalıdır.
İnsan durağan bir nitelik taşır.	İnsan oluşum süreci içinde verilir.
Düşünce varoluşu yönetir.	Toplumsal varoluş düşünceyi yönetir.
Duygu egemendir.	Akıl egemendir.

Tablo 1: Brecht'in Dramatik Tiyatro – Epik Tiyatro Karşılaştırması

Brecht'in çerçevesini çizdiği gibi epik tiyatro, doğrudan *katharsisi* önleme, seyirciyi edilgenlikten çıkartma, çevresini ve yaşamını sorgulatmaya yönlendirme, insanın ve dünyanın, yani mevcut gerçekliğin değişebilir olduğuna ikna etme gibi ilkeler üzerinde durmaktadır. Kısacası Brecht'in epik tiyatrosunda seyirci, "irkiltilerek kendini eğitmek, kendine soru sormak zorunda bırakılmaktadır" (Améngual, 1974, s. 15). Ayrıca Brecht, epik tiyatrodaki klasik tiyatrodaki sık rastlanmadığı üzere fotoğraf ve film gibi teknik aygıtların imkanlarından da yararlanması gerektiğini düşünür. Brecht'in belirlediği bu ilkeler, kendi döneminde ve kendisinden sonra gelen birçok sanatçıyı ve düşünürü etkilemiştir. Örneğin bu çalışmanın ikinci bölümünde de değinileceği gibi, Peter Wollen'ın sinemaya dair belirlediği ünlü "7 erdem ve günah"ın, Brecht estetiğinden yoğun biçimde etkilendiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Daha önce de söylendiği gibi, Brecht'in modernist estetiği içerisinde, "popüler" sözcüğü önemli bir yer kaplamaktadır. Brecht'e göre "kitlelerin kötü beğenisi, aydınların beğenisinden daha köklüdür" (2012, s. 63) ve kitlelerin beğenisini kazanabilmek, onları harekete geçirebilmek için popüler bir sanata ihtiyaç vardır. Brecht'e göre popülerlik şu anlama gelmektedir:

Bizim aklımızda savaştan bir halk, dolayısıyla kavgacı bir "popüler" kavramı var [...] Geniş kitleler tarafından anlaşılabilir olan, onların anlatım biçimlerini benimseyip zenginleştiren / olaylara onların bakış açısından bakabilen, bu bakışı pekiştirip düzelten / halkın en ilerici kesimini temsil ederek onun önderliği elde etmesine yardım eden ve

böylelikle halkın başka kesimleri için de anlaşılabilir olan / geleneklerle bağ kurup onları geliştiren / önderlik mücadelesi veren halk kesimine, halihazırda ülkeyi yöneten kesimin başarılarını ileten (2018, s. 119).

Görüldüğü gibi Brecht için çağı yakalamak, değişen ve gelişen hayatın gerçekliliğini kavramak ve tüm bunları sanat vasıtasıyla, “gerçekliğe” sadık olarak anlaşılır bir şekilde kitlelere aktarmak önemli ve gereklidir. Raymond Williams’ın da Brecht’in fikirlerine paralel olarak vurguladığı gibi, “mecra (medya) doğası gereği açık ve hareketlidir” ve popüler olan da bu çerçevede doğası gereği verimli bir müttefik olarak görülebilmektedir; dolayısıyla “keşfe yönelik olan, deneysel olan ve çığır açıcı olan” üretimler mutlaka sosyalistlerin işine yarayabilecek niteliktedir (2018b, s. 146). Bu anlamda Brecht’in sanatsal çizgisi, “yürürlükteki sanat kurallarını bozmaya yönelik ve gerçeğe doğru bir yaklaşma olarak yorumlanan” (Jakobson, 2016, s. 95) bir eğilim olarak okunabilir. Brecht’in Lukács’ın sanat kuramına bakışı ise “yürürlükteki sanat alışkanlıklarının bozulmasını, gerçeğin doğasının değiştirilmesi olarak algılayan bir tutuculuk” (Jakobson, 2016, s. 95) olarak görülebilir.

Böylelikle gerçekçilik üzerinden şekillenen, Marksizm ve modernizm arasında gelişen tartışmalarda Lukács’ın ve Brecht’in konumlandıkları farklı noktalar net bir biçimde görülmektedir. Her iki düşünür de temelde gerçekçilik kaygısı gütmüşlerdir fakat önerdikleri Marksist estetiğe dair yöntemsel tutumları farklılık göstermektedir. Jameson’un da belirttiği gibi Brecht, “Marksist modernist veya modernist Marksist olmanın” önemli bir örneğidir (2018c, s. 313). Brecht, klasik dramatik biçimlerin uyuşturucu etkilerine modernist bir perspektifle karşı çıkmış, sanatta gerçekçilik üzerine faydalı katkılarda bulunmuştur. Bu tartışmalara paralel olarak bir sonraki durağımız, güçlü bir modernist bakış açısına sahip olan başka bir yazar, Walter Benjamin olacaktır.

1. 3. Walter Benjamin'e Göre Sanat Yapıtı ve Yazar

Sanatta gerçekçilik üzerine şekillenen tartışmalara önemli katkıları olan kişilerden bir diğeri de Walter Benjamin'dir. Bir Marksist olan Benjamin de Brecht gibi, modernist bir noktada pozisyon almıştır ve her iki düşünür de popüler olanın, yeni teknolojik gelişmelerin ve modernist estetik tekniklerin “özgürleştirici olanaklarını saptamış” (Kleinhans, 2010, s. 111) ve fikirlerini bu çerçeveden geliştirmiştir.

Walter Benjamin'in sanat üzerine fikirleri söz konusu edildiğinde, kuşkusuz ilk olarak 1935 yılında kaleme aldığı “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” isimli ünlü makalesi akla gelmektedir. Benjamin, bu makalesinde “yirminci yüzyıldan önce geleneksel sanatın *aurasını* tanımlama çabası üzerinde yoğunlaşmış” ve bu “geleneksel sanatın yeni kültür teknolojilerinin etkisi altında çöküşünü” analiz etmiştir (Lunn, 2010, s. 222). Benjamin'e göre sanat yapıtı, aslında tarihin her döneminde yeniden üretilebilir bir nitelik taşımıştır, yani insan eliyle ortaya çıkan her üretim yine insanlarca yeniden var edilebilmiştir; fakat teknik vasıtasıyla sanat yapıtının yeniden üretimi yeni ve dikkat çekici bir olgudur (2018a, s. 52). Benjamin'in altını çizdiği üzere, mekanik yeniden üretim çağında artık “en etkin düzeydeki yeniden üretimde bile eksik olan bir yan vardır; sanat yapıtının şimdi ve burada'lığı, bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı”, yani *aurası* (2018a, s. 53-54). Benjamin'e göre *aura*, “zamanın ve mekânın oluşturduğu tuhaf bir ağdır” ve “ne kadar avucunuzun içindeymiş gibi görünürse görünsün, belli bir mesafede duran bir şeyin tek bir defalık görünümüdür” (2018c, s. 24). Sanat yapıtının *aurasının* yitip gitmesine yol açan başat yeniden üretim aygıtları ise fotoğraf ve film mecralarıdır. Fotoğraf ve film gibi araçlar aracılığıyla ortaya çıkan yeniden üretim, “yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almakta” ve “onun bir defaya mahsus olan varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını” geçirmektedir (2018a, s. 55).

Benjamin sanat yapıtının *aurasının* yok olmasını, yani giderek kitleselleşmesini ve yaygınlaşmasını, Frankfurt Okulu'ndaki birçok düşünürün –Adorno başlığında değinileceği üzere– tersi bir biçimde olumlu bir durum olarak görmüştür. Sanat yapıtının kült değerinin yok oluşunu, yani popülerleşmesini “baskıcı bir gerçeklik değil, potansiyel olarak özgürleştirici bir gerçeklik olarak anlaşılması gereken” bir durum gibi yorumlamış; “herkesin imgelem ürünleriyle ilişki kurabilmesi ve herkesin yapabildiği ölçüde *aurasız* yapıtlar üretmekte özgür oluşu” halini olumluşturmuştur (Kolker, 2008, s. 110). Brecht'in sanata dair fikirlerinden de çokça etkilenen Benjamin, Brecht gibi “iletişim teknolojilerinin devrimci amaçlar doğrultusunda kullanılabilceğini” öngörmüş, “sanat tekniklerindeki çarpıcı gelişmelerin politikleştirme amacıyla ve didaktik hedefler için de devreye sokulabileceğini” (Jameson, 2018c, s. 308) düşünmüştür. Dolayısıyla Brecht ve Benjamin'in “gerçekçilik” anlayışlarını, “sanatçının en geniş halk kesimlerine seslenmek için en karmaşık, en yeni teknolojileri kullanabilmesini öngören” bir bakış açısıyla (Jameson, 2018c, s. 308) bir arada düşünmek mümkündür.

Eagleton'ın da belirttiği gibi “Marksist eleştiriye biraz aşına olanlar bile, yazardan sanatını proletaryanın amacına adanmasını istediğini” bilir (2016, s. 53). Benjamin'in “Üretici Olarak Yazar” isimli makalesi, tam anlamıyla bu bağlamda düşünülebilecek niteliktedir. Benjamin'e göre ilerici bir yazar, “safını sınıf mücadelesi temeline oturtmalı, proletaryanın tarafına geçmeli” ve etkinliğini, “sınıf mücadelesinde proletaryaya yararlı olabilecek biçimde” yönlendirmelidir (2016, s. 70). Aşağıdaki alıntı, Benjamin'in yazar hakkındaki düşüncelerini aktarması açısından faydalıdır:

Bir edebiyat eserinde eğilimin politik anlamda doğru olabilmesi için, edebi anlamda da doğru olması gerektiğini göstermek istiyorum. Yani, politik anlamda doğru bir eğilimin, edebi bir eğilim de içerdiği anlamına gelir bu. Şunu da hemen eklememe izin verin: Her doğru politik eğilimin açık seçik ya da üstü kapalı bir biçimde içerdiği bu edebi

eğilimdir bir eserin niteliğini oluşturan, başka bir şey değil. Bu nedenledir ki bir eserin doğru politik eğilimi, edebi eğilimi de kapsar (2016, s. 71).

İlk bakışta Georg Lukács'ın fikirleriyle birçok noktada uyum gösteren Benjamin'in ifadeleri, yazar kişinin Marksist bir dünya görüşüne sahip olması ve proletaryanın çıkarına ürünler var etmesi noktasında hali hazırda Lukács ile aynı talebi dillendirmektedir. Fakat Benjamin, makalenin ilerleyen bölümlerinde “doğru politik eğilim” ile birlikte “ilerici edebi bir tekniğin” var olması gerekliliğini vurgulamasıyla (2016, s. 72-73) Lukács'tan ayrılmaktadır. Çünkü Benjamin'e göre üretici olarak ilerici bir yazarın temel görevlerinden biri de güncel bir teknik var edebilmesidir. Bu noktada Benjamin'in örnek gösterdiği ve idealize ettiği yazar modeli Bertolt Brecht'tir. Benjamin'e göre Brecht, üretim aygıtını “olabildiği ölçüde sosyalizm yönünde değiştirmeksizin donatması” anlamında, yani *işlevsel dönüştürme* kavramı (2016, s. 78-79) bağlamında bu ilerici yazar tipolojisine önemli bir örnek teşkil eder. Benjamin, Brecht estetiğinin, yani epik tiyatrunun “sahne-izleyici, metin-gösteri, yönetmen-oyuncu arasındaki işlevsel ilişkiyi değiştirmeyi başardığını” düşünmektedir; klasik tiyatrunun aksine kesintiye uğratma, yabancılaştırma, radyo, fotoğraf ve film gibi araçlardan faydalanma gibi yeni tekniklerin kullanımı, seyircilerde mevcut “gerçekliğin” şaşkınlıkla fark edilmesini sağlamaktadır (s. 85-86). Bu yüzden gerçekliğin sanat aracılığıyla kitlelere aktarımında üretici olarak ilerici bir yazar, Benjamin'in görüşüne göre çağı yakalamaya çalışmaktan ve deneyler yapmaktan imtina etmemelidir demek mümkündür. Ayrıca Benjamin'e göre hali hazırda yaygın olan bir üretim aygıtını topyekün değiştirmek yerine onu sosyalizm lehine “donatmak”, gerçekçi sanat için faydalı bir amaçtır denilebilir. Kısacası Benjamin'in, kendi zamanının “ticari – popüler sanatındaki ilerici vaatleri” son derece önemseydiği (Jameson, 2018d, s. 160) kuşkusuz görülmektedir. Benjamin'in “üretimci sanat tasavvuru”nun yeterince diyalektik olmadığı, toplumsal süreçlerin karmaşık dolaylımlarına yeterince değinilmemesi durumunda bu tasavvurun

“teknokratik ya da araçsal bir kültür görüşüne yakınsayabileceği” gibi eleştiriler (Foster, 2016, s. 135) de elbette çokça dile getirilmiştir. Fakat ikinci bölümde, sinemasal gerçekçilik bağlamında değinilecek olan *kamera-kalem* ve *auteur* gibi kavramların Benjamin’in “Üretici Olarak Yazar” makalesinde öne sürdükleriyle paralel yanlar taşıdığını gözlemek de mümkündür.

Benjamin’in yazılarında dikkat çekici bir nokta olarak, *optik bilinçaltı* kavramının önem arz ettiği söylenebilir. Benjamin, optik bilinçaltı kavramıyla teknik ilerlemenin insan gözünün görme yetisinin bulunmadığı şeyleri, fotoğraf makinesi, mikroskop, film kamerası gibi aygıtlar vasıtasıyla görünür kıldığını vurgulamaktadır. Benjamin’e göre optik ilerleme sayesinde “kameranın iniş ve çıkışlarıyla, devinimi kesişi ve yalıtımlarıyla, akışı ağırlaştırıp hızlandırmasıyla, büyütüp küçültmesiyle, yani yardımcı araçları ile işe karışmasıyla” (2018a, s. 73) insanlar daha önce görme ve gözleme şanss olmayan şeyleri net bir biçimde görebilir hale gelmiştir. Böylece gündelik yaşam içerisinde aslen var olan fakat fark edilemeyen bir gerçeklik, kameranın gücü sayesinde fark edilebilir olmuştur. Benjamin’e göre fotoğraflar “bizdeki dünya imgesini, henüz nereye varacağını bilemediğimiz açılardan değiştirecek olan algı envanterimizi yeniden gözden geçirmek gibi büyük bir işle, gözümüzü ziyadesiyle doyurmaktadır” (2019, s. 171). Raymond Williams’ın da söylediği gibi “atların nasıl koştuklarına dair erken dönem deneylerden bulut formasyonlarına, bitkilerin büyümesini gösteren olağanüstü bilimsel ve görkemli sekanslardan aşıkların birbirine koşmaları yahut ağır çekimde ölüm gibi sayısız türlü dramatik kullanıma” (2018b, s. 137) kadar optik mecranın kabiliyetlerinin gerçekliğin kavranabilmesi adına yeni kapılar açtığını söylemek yanlış olmayacaktır. Dolayısıyla Benjamin’in yirminci yüzyılın ilk yarısında, yani aslen fotoğraf ve filmin görece erken dönemleri olarak sayılabilecek yıllarda vurguladığı optik bilinçaltı kavramı, yine sinemasal gerçekçilik söz konusu edildiğinde değinilmesi gereken önemli tespitlerden biridir.

Toparlamak gerekirse, Benjamin'in sanatta gerçekçilik alanına yaptığı kuramsal katkılarının ve geleceğe dair öngörülerinin son derece verimli ve yol gösterici fikirler oldukları açıkça görülmektedir. Benjamin, değişen ve gelişen yeni medya teknolojilerinin, yeni modernist sanatsal biçimlerin ve tekniklerin faydalı birer müttefik olabileceğine inanmış, çağa ayak uydurmak ve onu değiştirebilmek için tüm bu unsurlar ile dirsek teması içerisinde olunması gerektiğini düşünmüştür. Üretici olarak tarif ettiği bir yazarın ve yazarın ortaya çıkartacağı kültürel ürünlerin niteliklerinin nasıl olması gerektiğine kafa yormuş, ayrıca fotoğraf ve film gibi aygıtlar aracılığıyla gerçekleşen mekanik yeniden üretimin özgürleştirici boyutunu vurgulamış, ilerleyen yıllarda en temelde fotografik mecranın yeniden üretim kapasitesine sırtını yaslayarak yükselecek olan sinemanın gerçekçi kuramını kuşkusuz derinden etkilemiştir. Sanatta gerçekçilik tartışmalarına önemli katkıları olan modernist bir başka isim, Theodor W. Adorno ise, Benjamin ve Brecht'in yeni teknik gelişmelere olan umudunu eleştirmiş, popüler ve kolay tüketilebilir ürünlerden kaçınmış, Lukács ile ise gerçekçilik konusunda fikir ayrılıkları yaşamıştır. Bu bağlamda Adorno'nun yazdıklarını mercek altına almak da kuşkusuz değerlidir.

1. 4. Theodor W. Adorno'ya Göre Gerçekçilik, Kitle Sanatı ve Kültür Tüketimi

Theodor W. Adorno da sanatta gerçekçilik tartışmaları üzerine yoğun katkılarda bulunmuş bir diğer düşünürdür. Brecht ve Benjamin gibi modernist bir yazar olan Adorno, Lukács'ın gerçekçilik kuramını Brecht ve Benjamin'e benzer şekilde sınırlayıcı bulmuş, birçok noktadan eleştirmiştir. Brecht'in popüler olan sanatsal üretimler yaratma çabasını ve arzusunu ise kitle sanatının niteliksizliği üzerine olan fikirleri çerçevesinden değerlendirmiş, bu görüşe mesafeli bir konum almıştır. Benjamin'in yeni teknik gelişmelere olan inancını ve umudunu da fazla iyimser bulan Adorno, Benjamin'in aynı zamanda Brecht etkisinde kaldığını düşünmüş ve bu yönden de Benjamin ile fikir

ayrılıkları yaşamıştır. Besim F. Dellaloğlu'nun da belirttiği gibi Frankfurt Okulu ekolünün önem attıkları sanat mecrasının, beklentileri karşılaması noktasında potansiyel gördükleri kavramlar modernizm, modern sanat olagelmıştır ve Adorno da bir modernist olduğunu kesin olarak vurgulayan düşünürlerden biridir (2018, s. 59).

Adorno, Brecht ve Benjamin'in perspektifleriyle paralel bir biçimde -modernist bir noktada konumlandığı için- Lukács'ın sanatta gerçekçiliğe dair öne sürdüğü fikirlere karşı eleştirel bir tutum almıştır. Adorno'ya göre Lukács, son derece indirgemeci bir tutum sergilemektedir ve “buyurgan bir tavırla eleştirel gerçekçilik veya sosyalist gerçekçilik gibi bol keseden yafta dağıtarak” adeta bir “kültür komiseri” gibi davranmaktadır (2018b, s. 226). Zira Adorno'ya göre Lukács, “modern sanatın estetik muhtevasını belirlemede biçimsel öğelerin nesnel işlevini” görmek yerine tüm bunları “kasten yanlış yorumlamakta, abartılı bir öznelciliğin eklediği keyfi unsurlar” olduklarını söylemekte ve “vülger-materyalist” bir bakış açısına ısrarla bağlı kalmaktadır (2018b, s. 226-227). Aşağıdaki alıntıda Adorno'nun Lukács'a dair söyledikleri, Adorno'nun yaklaşımını yansıtması açısından önemlidir:

Lukács'ın kuramı, özünde dogmatik. Modern edebiyatın tamamını, eleştirel ya da sosyalist gerçekçilik sınıfına sokabildiği örnekler hariç, bir kalemde siliyor ve onu, böyle bir hakaretin sadece Rusya'da değil birçok yerde baskı ve imha gibi korkunç sonuçlara yol açabileceğini bildiği halde, hiç vicdan azabı duymadan dekadans denen yüz karasıyla damgalıyor. “Dekadans” terimi muhafazakârlık jargonuna ait (2018b, s. 228).

Görüldüğü gibi, Adorno da Lukács'ın gerçekçilik kuramını dogma ve sınırlayıcı olmakla eleştirmiştir. Adorno için de sanatta gerçekçilik adına böylesi bir yol haritası önermek, sanatın imkânlarını ve çerçevesini sınırlamaktadır. Yine Adorno'ya göre “tarihsel problemlerle ilgili herhangi bir tartışmada, ‘hasta’ ve ‘sağlıklı’ gibi terimleri” veya dekadans benzeri nitelemeleri kullanmaktan kaçınmak gerekmektedir; çünkü

“ilericilik veya gericiliğin temsil ettiği boyutla bu terimlerin hiçbir bağı yoktur” ve bu terimler Lukács tarafından yalnızca “demagojik etkilerinden ötürü” böylesi bir tartışmanın içerisine çekilmektedir (2018b, s. 231). Adorno, sanatta gerçekçiliğin “varoluşu salt kopyalamakla yetinmesinin” sanatın kendi doğasına aykırı olduğunu vurgulamakta, “nesnelere olduğu gibi, edilgen biçimde” kabul etmek yerine sanatçının süzgecinden geçip, gerçekliğe şekil vermesi gerektiğini düşünmektedir (2018b, s. 236). Dolayısıyla Adorno, çağdaşı olan diğer modernist yazarlar gibi, gerçekçi bir sanatın var edilmesi için “çoktan olgunlaşmış eski formlara dönmeyi değil, yeninin ısrarlı bir özeleştirisinin” (2018b, s. 247) gerekliliğini savunmuştur.

Lukács’ın gerçekçiliğine dair olan eleştirileriyle birlikte Adorno, Brecht’in sanata içkin olarak öne sürdüğü popülerlik ve kitlelilik gibi argümanlara da karşı çıkmıştır. Frankfurt Okulu’nun kuramsal temelini oluşturan *eleştirel teori*, “ideoloji eleştirisi temelinde kuram oluşumunun toplumsal ve tarihsel koşullarının irdelenmesidir” ve “bu eleştiri ve bilgi, aynı zamanda toplumsal ilişkileri değiştirme savını da içermektedir” (Kula, 2013, s. 335). Bu bağlamda Adorno’nun karşı çıktığı noktanın temelinde, 1940’lı yıllarda Max Horkheimer ile birlikte yazdıkları *Aydınlanma’nın Diyalektiği*’ndeki *kültür endüstrisi* kavramının yattığı söylenebilir.

Adorno ve Horkheimer’a göre otomobiller, bombalar, filmler, yani kültürün de dahil olduğu her türlü üretim ögesi, dengeleme unsurları olarak hizmet ettikleri adaletsizlik sistemine karşı gücünü gösterene dek toplumsal bütünlüğü bir arada tutmayı sağlamaktadır (2002, s. 95). Bu toplumsal bütünlük ise, dergiler, gazeteler, radyo, sinema, kitaplar, tiyatro oyunları gibi kültür ürünlerinin birer metaya dönüşümüyle, kitlelerin birer tüketici olarak konumlanması ve giderek tek tipleşmesi ile sağlanmaktadır ve bu işleyiş kültür endüstrisi olarak adlandırılmaktadır (2002). Kültür endüstrisi ve ürünleri olarak gördüğü müzik, astroloji, sinema gibi alanlar üzerine birçok çalışma yapmış olan Adorno’nun, özellikle caz müzik üzerine söyledikleri, fikirlerine örnek oluşturur.

Adorno'ya göre caz müzik içerisinde ilerici gibi görünen “montaj görüntüsü, kolektif çalışma, kopyalamanın üretime önceliği gibi” unsurlar, aslen “gayet gerici bir şeyin tezahürleri olarak” görev yapmaktadır (2018a, s. 187).

Bir başka deyişle “popüler kültürün tüketicileri, popüler kültürü güdümleyerek istekleri konusunda insanları yönlendiren otoriteryan bir yönetim tarafından bireysellikten ve öznellikten mahrum edilmiş aynılaştırmış ve edilgin bir kitle” (Kolker, 2008, s. 105) olarak var olmaktadır. Bu sebeple Adorno, popüler sanatsal ve kültürel ürünlere karşı mesafeli bir tutum sergilemiştir. Adorno, kültür endüstrisi güdümündeki niteliksiz ve / veya niteliksizleşme potansiyeli taşıyan ürünler olarak gördüğü popüler yapıtlara karşı “l’art pour l’art”² savunulmaya ihtiyacı olduğunu (2018a, s. 182) ısrarla vurgulamıştır. Ona göre “sinemadaki seyircinin kahkahasında güzel ve devrimci hiçbir taraf yoktur”, aksine bu kahkaha “en berbat burjuva sadizmiyle yüklüdür” (s. 183). Dolayısıyla Brecht’in tersine, Adorno’nun kolay tüketilebilir, kolay anlaşılır ve popüler olan yapıtlara dair bakışı son derece olumsuzdur. Zira “vaziyeti anlamak için filmi seyredenlerin kahkahalarını işitmek yeterlidir” (2018a, s. 184).

Benzer biçimde Benjamin’in aksine Adorno, gelişen yeni medya teknolojilerine ve teknik aygıtlara karşı daha güvensiz bir tutum almıştır. Adorno’ya göre Benjamin, birçok anlamda Brecht’in yoğun etkisi altında kalmaktadır. Adorno için Benjamin, “teknikleri kendi başlarına, üretim ilişkilerinden soyutlanmış biçimde ele almaya meyletmiş, eğlendirici faaliyetleri, yeniden üretimlerindeki toplumsal belirleyeni hesaba katmadan idealize etmiştir” (Jameson, 2018d, s. 159). Bu çerçevede yine kültür endüstrisi kavramı bağlamında Adorno, örneğin sinemaya görece mesafeli bakmıştır. Adorno filmi, “sanat değeri olmayan ticari endüstriyel ürün diye ya da gerçek hayatların yaşamı adına”

² “Sanat için sanat” veya “sanat, sanat içindir”. Fransa’da “l’art pour l’art” biçiminde ortaya çıkan, 1840’lı yıllarda dünya ölçeğinde yaygınlaştığı düşünülen, “sanatın toplumsal koşullar ve etkilerden tümüyle bağımsız olmasını ve sanatsal etki dışında hiçbir amaca yönelmemesini öngören” (Sözen & Tanyeli, 2017, s. 268) bir sanatsal anlayışı yansıtan “slogandır”. Adorno’nun bu deyimini kullanma biçimini ise, kendisi dahil 20. yüzyılın birçok kültür düşünürünün çokça dillendirdiği *kitsch* ve yüksek sanat gibi ayrımlar çerçevesinde yorumlamak mümkündür.

reddetmiş, sinemayı kâr için üretilen ticari bir ürün olarak görmüş ve “izleyicilerin paralarını emerken, onları zihinsel olarak köleleştiren” ürünler olarak değerlendirmiştir (Leslie, 2012, s. 37). Bu yüzden Adorno, Walter Benjamin’i “makine teknolojisini ve makineleri gereğinden fazla önemsemekle” eleştirmiş, bunun “üretim ilişkilerinin, üretim araçlarına yönelik soyut göndermelerle gizlendiği”, geçmişe yönelik burjuva teorilerine has bir perspektif olduğunu öne sürmüştür (2018a, s. 172).

Kısacası, Adorno’nun yazılarında öne sürdüğü görüşleri, diğer tüm yazarlar gibi, sanatta gerçekçilik üzerine yapılan tartışmalar için ilerletici bir rol oynamıştır denilebilir. Geçtiğimiz yüzyılda yürütülen tüm bu tartışmaların, fikir ayrılıklarının ve birliklerinin, günümüzde halen son derece geçerli olduğunu ifade etmek mümkündür. Bir sonraki başlık, tüm bu tartışmaların sanatta gerçekçilik alanına yaptığı katkıların genel bir değerlendirmesi üzerine olacaktır.

1. 5. Marksizm – Modernizm Tartışmasının Sanatta Gerçekçilik Literatürüne Katkıları

Toparlamak gerekirse, kuşkusuz tüm bu tartışmalardan elde edilebilecek ilk ve en net sonuç, Ester Leslie’nin de ifade ettiği gibi sanata dair “Marksist yaklaşımların tamamen farklı sonuçlara varabileceğini” göstermesidir (2012, s. 55). Marksist bir dünya görüşüne sahip her dört düşünür de öncelikle yaşadıkları çağı anlamak, değişen dünyayı kavramak ve sosyalist bir dünya yaratabilmek için fikirler üretmiş, gerçekçiliğin ana gövdesini oluşturduğu tartışmalarında kimi zaman aynı, kimi zaman farklı noktalara konumlanmış ve sanata – estetiğe dair düşünceleriyle ve önerdikleri yöntemlerle önemli kapılar açmışlardır.

Brecht, Benjamin ve Adorno’un tersine Lukács, modernizm karşıtı bir perspektif benimsemiş, yazılarında hem natüralizmi hem de modernizmi tutarlı bir biçimde reddetmiş, burjuva – modernist estetik ve sanatın Marksist bir estetiğin gelişimindeki en

büyük zorlukları yaratan unsur olduğunu vurgulamıştır (Aitken, 2012, s. 69). Charles Taylor'un da altını çizdiği gibi “insanların kendi yaşam tarzlarını saptama, benimseyecekleri inançları bilinçli olarak seçme, atalarının kullanamadığı çok çeşitli yollarla yaşam biçimlerini belirleme hakkını elde etme” olarak görülen ve birçok insana göre “modern uygarlığın en büyük kazanımı” olarak yorumlanan bireycilik, kimileri içinse büyük bir kaygı kaynağı olagelmıştır (2017, s. 10). Bu bağlamda bireyciliği modernizme içkin bir nitelik olarak değerlendiren Lukács, bireyin, kişiselliğin ve bireyciliğin önemli bir yer tuttuğu söylenebilecek modernist sanata mesafeli bir tutum almış, bu sanatı “hastalıklı”, “gerici” ve “dekadans” benzeri niteliklemlerle eleştirmiştir. Lukács, bu yüzden sanatta modernist biçimlere radikal bir biçimde karşı çıkmış, on dokuzuncu yüzyılın gerçekçi romanlarının referans alınarak toplumcu bir gerçekçiliğin var edilmesi gerektiğini öne sürmüştür. Massimo Fusillo'nun da ifade ettiği gibi romanlar, “toplumsal bağlamın dinamiklerini yansıtmaya yatkın bir tür olduğu için Marksçı ve sosyolojik estetiğin merkezine de yerleşmiştir” (2012, s. 71). Bu çerçevede Lukács da sanatta gerçekçiliğe dair fikirlerini en temelde roman yazını üzerinden şekillendirmiş ve ifade etmiştir denilebilir. Çünkü Lukács'ın gerçekçi sanat kuramında, kendi deyimi ile “Antik Yunan dünyasının, düşünce çizgisinin ve edebiyatının tasavvur edilemez mükemmelliği” (2017, s. 41), yani mimesis geleneği önemli bir yer tutmaktadır.

Lukács'ın modernizm karşıtlığının ve gerçekçilik anlayışının söz konusu edildiği bu noktada, yirminci yüzyılın ilk yarısından itibaren özellikle Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nde ve birçok sosyalist ülkede giderek bir devlet politikası haline gelen, devrimci sanatçılar ve sanat kuramcıları arasında da giderek estetik bir norma dönüşen “sosyalist gerçekçi” sanat çizgisine değinmek önemlidir. 1932 yılında, Sovyet sanatçılarına dönük düzenlenen bir kongrede ilk olarak ortaya atılan, Josef Stalin döneminde iyice kurumsallaşan bir sanat anlayışı olan sosyalist gerçekçilik, Sovyet yöneticileri tarafından “bir ‘üretme’ yöntemi tasarlamak; estetik devrimin bir aşaması

olarak kendini dayatan bu yöntem ile 1917 Ekim Devrimi'nden doğan sosyalist topluma uygun düşen estetiği yaratmak” gibi amaçlarla geliştirilmiştir (Pozner, 2017, s. 17). Sovyet anlayışına göre sosyalist gerçekçilik, “klasisizm, romantizm ve modernizmden sonra gelen farklı bir paradigma” (Pozner, 2017, s. 18) olarak düşünülmüştür. Rosenthal ve Yudin, materyalist bir perspektif ile sosyalist gerçekçiliği, “devrimci gelişmesi içinde ele alınan realitenin doğru ve tarihsel bakımdan somut bir biçimde yansıtılmasını öngören bir sanat metodu” olarak tanımlamış ve sosyalist gerçekçiliğin “yirminci yüzyılda kapitalizmin geçirdiği bunalım, proletarya mücadelesi ve Rusya’da sosyalist devrime hazırlanış şartları içerisinde” ortaya çıktığını belirtmiştir (1980, s. 185).

Herbert Read’in ifade ettiği gibi sosyalist gerçekçilik, “gerçekliği sadece olduğu gibi bilmek değil, aynı zamanda onun nereye doğru hareket ettiğini de bilmektir” (2018, s. 164). Sosyalist gerçekçi bir yapıt var ederken benimsenen bu hareket bilincinin, diyalektik materyalist felsefenin öne sürdüğü gelecek tahayyülünden ve materyalist tarih anlayışından beslendiğini söylemek mümkündür. Tarihin gelişimini ilkel komünal, feodal ve kapitalist olarak sınıflandıran materyalist tarih anlayışı, kapitalist sistemin de yok olacağı ve yerini mutlaka komünist bir düzene bırakacağı tasavvuruna dayanmaktadır. Dolayısıyla sosyalist gerçekçilik, sanatçılar için belirli bir “kurallar ve değerler sistemi” sunmuş ve kimilerince “politik denetimin bir işlevi olarak üstlenilen ve dikte edilen önerileri” de temsil eder bir nitelik taşımıştır (Pozner, 2017, s. 18). Sanat yapıtlarının “herkesin ulaşabileceği düzeyde tutulması” yönündeki ısrar, “sanatsal deneyimlerin engellenmeye çalışılması ve bireysel üslubu ‘formalist’ açıdan yargılayıp geçersiz kılmak” gibi –Lukács’ta da yoğun şekilde gözlemlenebileceği gibi– uygulamaların, çeşitli alanlarda üretimler ortaya çıkartan sanatçıların “yeteneklerinin körelmesine neden olduğu” eleştirileri de çeşitli yazarlarca dile getirilmiştir (Kenez, 2017, s. 32). Bu bağlamda Read’e göre “sosyalist bir toplumda sanatın ne olması gerektiği konusunda önceden belirlenmiş bir entelektüel konsept”, Sovyet bürokratları tarafından sanat

mecralarının neredeyse bütününe “dayatılmıştır” (2018, s. 163). Dolayısıyla “sıradan bir gerçekliği değil, sosyalist bir gerçekliği yansıtmaya dönük” bir sanatsal anlayış ortaya çıkmış, “Komünist Parti tarafından tanımlanmış sosyalizm anlayışıyla yorumlanan bir gerçeklik” sanatçılar için bir estetik ilke olarak tarif edilmiştir (Clark, 2017, s. 111).

Sovyetler Birliği’nde ve sosyalist ülkelerde resmi sanat anlayışı olarak kabul edilen ve sanatçıların bu yönde üretimler ortaya çıkartmasını bekleyen sosyalist gerçekçiliğin – sosyalist Macaristan’ın bürokratik mekanizmaları içerisinde çeşitli görevler aldığı da düşünüldüğünde– Lukács’ın düşüncelerini de derinden etkilediğini söylemek bu yönden mümkündür. Özellikle *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* kitabında Lukács’ın sıkça başvurduğu “hastalıklı-sağlıklı” ve “dekadans” gibi nitelermelerin bu kaynaktan beslendiği görülebilmektedir. Bu yüzden Lukács modernizm karşısında sert bir tutum almış, modernist biçimlerin “bireyin eyleminin asıl belirleyicisi olarak tarihten mahrum bir psikoloji ya da fizyoloji” ortaya çıkarttığını düşünmüş, böylesi bir bakışın gerçekliğe dair yabancılaşmış bir bakış olacağını, “yazarı tarihin etkin bir katılımcısından umarsız bir gözlemciye” (Eagleton, 2016, s. 46) dönüştüreceğini dile getirmiştir. Kısacası Lukács’ın fikirleri her ne kadar sınırlayıcı ve dogma olarak eleştirilse de sanatta gerçekçilik ve mimesis geleneği alanında toplumcu gerçekçilik olarak adlandırılacak sanat çizgisi ele alınacağı vakit, günümüzde dahi üzerinde durulması gereken önemli bir duraktır.

Sosyalist gerçekçi sanatın, aynı dönemde sanat üzerine düşünsel üretimlerde bulunan ve Marksist bir dünya görüşüne mensup olan Brecht, Benjamin ve Adorno’nun da fikirlerinin gelişiminde derin izleri olduğu şüphesiz görülebilir. Fakat Lukács’ın aksine, Brecht, Benjamin ve Adorno’nun modernliği, “özgürlük, eşitlik, kardeşlik ütopyası, her türlü baskıdan uzak bir toplum oluşturmayı amaçlayan tutkulu bir proje, Tanrı iradesi yerine insanın özgür iradesini temel alma yolunda bir kararlılık” (Birkan, 1992, s. 61) olarak kavradıkları söylenilebilir. Zira Christopher Butler’ın da belirttiği gibi,

“modernist sanatın temel bir geleneği olarak” yorumlanan en önemli unsurlardan biri de “toplumsal eleştirinin solcu bir yorumla yapılması” olarak görülmüştür (2010, s. 125). Bu noktada özellikle Brecht’in ve Benjamin’in sanata dair görüşlerini bir arada ele almak mümkündür. Çokça ifade edildiği gibi her iki yazar da Lukács’ın gerçekçilik teorisini yeterli bulmamış, modernist-yenilikçi biçimlerin mutlak kullanılması gerektiğini düşünmüş, popüler ve kitlesel sanatsal ürün ve yaratımların önemli olduğunu vurgulamış ve sinema, fotoğraf gibi teknik aygıtların gelişimini olumlu bulmuş, yeni medya teknolojileri ile ilgili olumlu varsayımlar geliştirmişlerdir. Brecht, gerçekçiliğin belirli bir biçime indirgenmesini hatalı bulmuş, “tek bir gerçekçinin (ya da sınırlı sayıda gerçekçilerin) kullandığı biçimin benimsenip, gerçekçi sanatın tek biçimi olarak kabul edilmesinin”, yani asıl olarak böylesi bir davranışın “gerçekçi olmadığını” vurgulamıştır (1980, s. 65). Benjamin de bu noktada benzer bir yerde konumlanmış, “güvenilir” sanatsal biçim, tür ve araçları kullanmakta ısrar etmenin, aslında “köhne bir aygıtı beslemekten başka bir şey olmadığını” yazmıştır (2014, s. 15). Benjamin’e göre Brecht’in epik tiyatrosu ise, bunun ters biçimde “sahne-izleyici, metin-gösteri, yönetmen-oyuncu arasındaki işlevlere dayalı ilişkileri temelden değiştirme çabası içerisindedir” (s. 16-17) ve gerçekçi bir sanatçı Benjamin için de yeniye aramayı sürdürmeli, deneysel arayışlardan kaçınmamalıdır. Adorno da Lukács’ın gerçekçiliği konusunda Brecht ve Benjamin ile paralel düşünmüş fakat sanatın kitleselleşmesi fikrine kültür endüstrisi kavramı çerçevesinde görece soğuk bakmıştır. Ayrıca Adorno, Lukács’ın sıkça kullandığı dekadans kavramının “tehlikelerine” vurgu yapmış, sosyalist gerçekçi estetiğin bir devlet politikası olarak dayatıldığı Sovyetler Birliği ve benzeri sosyalist ülkelerde Lukács’ın dekadans olarak nitelediği yapıtların “baskı ve imha gibi korkunç sonuçlara” maruz kalabileceğinin altını çizmiş, dekadans kavramını ve sosyalist gerçekçiliğin sanat adına çizdiği sınırları “muhafazakâr” bulmuştur. Dolayısıyla Adorno, Lukács’ın modernist sanat için sıkça kullandığı dekadans kavramına şiddetle karşı çıkmış, sanat

tartışmalarında dekadans ve benzeri nitelemelerden kaçınılması gerekliliğini ısrarla savunmuştur.

Downing'in de belirttiği gibi, Walter Benjamin'in medya teknolojilerinin erişilebilirliğinin giderek yaygınlaşması ile ilgili 30'lu yıllarda kaleme aldıklarının son derece ileri görüşlü fikirler olduğunu (2017, s. 245) özellikle bugünden bakıldığında söylemek mümkündür. Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebilirlik bugün her anlamda had safhaya ulaşmıştır, görsel-işitsel medya teknolojileri yaşamlarımızın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir ve Benjamin'in öngördüğü gibi sanatın demokratikleşmesini sağladığı söylenebilir. Ayrıca, Brecht'in deneysel epik tiyatrosu Benjamin için "yalnızca sanatın siyasi içeriğinin değil, verimli araçlarının da nasıl değişebileceğine dair" (Eagleton, 2016, s. 80) önemli bir model oluşturmuştur. Hem Brecht'in hem de Benjamin'in bu verimli araçların en önemlilerinden gördükleri sinemanın, Brechtçi anlamda izleyiciyi "üretken olduğu çalışma etkinliği ile sürekli olarak tüketici konumuna yerleştirildiği boş zaman etkinliği arasındaki çelişkiyi birleşik bir özne pozisyonuna getirme kabiliyetine" (MacCabe, 1974, s. 24) sahip olması nedeniyle tarihsel süreç içinde sinema da rühdünü ispatlamıştır.

Adorno, "kültür değerleri ve ürünlerinin birer ticari meta olarak alım satımının özel bir kazanç sektörünü oluşturduğu, kültür değerleri ve ürünlerinin kâr mekanizması içerisine sokulduğu" (Çalışlar, 1988, s. 81) kültür endüstrisi düzeni içerisinde kitlesel ve popüler bir sanatın faydalı olamayacağını düşünmüş, seçkin ve nitelikli olarak adlandırılabilir sanat yapıtlarını incelemiştir. Ayrıca Lukács ve benzeri düşünürlerin "gerçekliğe sadakati yüzeysel bir hikâyeleme düzeyine indirgemesinin" karşısında Adorno da "tekniğin öneminin muazzam ölçüde arttığını" vurgulamıştır (2018b, s. 239). Bu sebeple, güçlü bir modernist bakış açısına sahip olan Adorno, "giderek güçlenen kültür endüstrisinin karşısında" sanatın, montaj estetiği gibi yöntemler vasıtasıyla "avangard aşırılığını izlemesi gerektiğini" düşünmüştür (Fusillo, 2012, s. 76-77).

Kısacası Adorno da gerçekçilik eğiliminin bir sanat yapıtında asli olarak var olması gerektiğini fakat bunu yaparken teknik ve biçim gibi unsurların göz önünde bulundurulması gereken önemli enstrümanlar olduğunu dile getirmiştir.

Nihai olarak Brecht, Benjamin ve Adorno için gerçekçi sanatta modernist teknikler “sosyalizm düşüncesinin ifade edilmesini mümkün kılan ve doğru anlaşıldığı zaman, sosyalist bir dünya görüşü için pek çok imkân (kültürün demokratikleştirilmesi fikri gibi) barındıran bir proje” (Birkan, 1992, s. 61) olarak görev yapabilmektedir. Lukács için ise modernist biçim ve tekniklerin ağırlıklı kullanımı, gerçekçiliği yok eden bir sanatsal çerçeve sunmaktadır. Tüm bu tartışmaların, özellikle sinemasal gerçekçilik söz konusu edildiğinde de ayrı bir önem ve değer kazandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Sinemada gerçekçilik kaygısıyla var edilen birçok film, kimi zaman salt doğadaki gerçeğin yeniden üretimine sırtını yaslayarak kimi zaman ise modernist bir estetik üzerine kurulu bir biçimde ortaya çıkabilmiştir. Kimi zaman hem geleneksel mimesis çizgisinden hem de modernist teknik ve biçimlerden faydalanmış, melez bir anlatı üzerinden gelişmiş, yine de son derece gerçekçi yapıtlar olarak değerlendirilmişlerdir. Hem bireyin öznel gerçeklikleri, hem gündelik yaşamın gerçeklikleri, hem de kitlelerin gerçeklikleri bir arada var olabilmiş, gerçekler farklı biçimlerde tezahür edebilmiş ve farklı gerçeklikler ortaya çıkabilmiştir. Zira Comolli ve Narboni’nin belirttiği gibi “gerçeklik (bir meyve çekirdeği gibi) içinde, kendini anlama, teori ve doğruluğu bir öz olarak barındırmamaktadır”, bunları bizler üretmek durumundayız (1996, s. 63). Bu anlamda sinemasal gerçekçilik bağlamında örneklem içerisindeki filmleri incelemeden önce sinemada gerçekçiliğe dair farklı kavrayışları mercek altına almak ve incelemek faydalı olacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMASAL GERÇEKÇİLİK: KURAMLAR, UYGULAMALAR, GÜNCEL TARTIŞMALAR

Sinema insanlık tarihi sahnesine çıktığı, yani Lumière Kardeşler tarafından icat edildiği 1895’den günümüze en yaygın görsel sanatlardan ve kitle iletişim araçlarından biri olagelmıştır ve yine kuşkusuz sinema tüm dünyada ve tüm ülkelerde halen geçerliliğini – yaygınlığını korumaktadır. On dokuzuncu yüzyılın sonunda ortaya çıkan, yirminci yüzyılda giderek yaygınlaşan ve kitleselleşen, günümüzde de halen popüleritesini koruyan bir sanat olan sinemanın tarihsel izleğinde birçok farklı kavrayış ve yaklaşım geliştirilmiştir. Sinemanın “ne” olduğu, “nasıl” olması gerektiği, üretim ve tüketim süreçleri sinema tarihi boyunca birçok kuramcının üzerine kafa yorduğu meselelerdir. Sinemaya dair geliştirilen farklı arayışlar, kavrayışlar ve düşünce gelenekleri, farklı kuramsal tartışmaları, pratik süreçleri ve tartışmaları da beraberinde getirmiştir. İşte bu tartışmaların en “kadim” olanı ve belki de sinema tarihini dramatik bir biçimde etkileyeni *gerçekçilik* ve *biçimcilik* olarak adlandırılan film teorileridir.

Sinema sanatına dönük olarak yapılan tartışmalarda, gerçekçilik ve biçimcilik olarak anılan iki film kuramı arasında gelişen fikirsel ayrılıkların ve kuramsal çatışmaların, birinci bölümde de üzerinde durulduğu gibi Marksizm ve modernizm tartışmalarındakine çok benzer bir biçimde ilerlediğini söylemek mümkündür. Her iki tartışmanın da ana gövdesini ve başat muhtevasını, en temelde biçim-içerik çatışması oluşturmaktadır. Brain Henderson’un belirttiği gibi, örneğin “hem Eisenstein hem de Bazin için başlangıç noktası temelde gerçektir” fakat iki film kuramı arasındaki başlıca ayrım “Eisenstein’in gerçekte ve sinemanın gerçekte ilişkisinin ötesine geçmesi, Bazin’in ise geçmemesidir” (2011a, s. 21). Bu çalışmanın ilk kısmını oluşturan, yirminci yüzyılın kültür düşünürleri arasında edebiyata içkin yürütülen tartışmalarda olduğu gibi, sinema sanatı adına biçimci ve gerçekçi film teorileri arasındaki en temel ayrım da biçimcilerin

“formu”, gerçekçilerin ise “içeriği” önceleyen perspektifleridir. Sinemasal gerçekçilik ve biçimcilik tartışmalarında, gerçekçi ve biçimci film kuramcıları arasında da Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno’nun biçim ve içerik üzerine yürüttükleri tartışmalarda yaşadıkları fikir ayrılıklarına paralel düşünceler çokça dile getirilmiştir.

Biçimcilik olarak adlandırılan film teorisi, sinemanın özünün montaj olduğunu öne sürmektedir ve Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Lev Kuleshov, Dziga Vertov, Rudolf Arnheim, Béla Balázs gibi sinemacılar/kuramcılar bu teorinin önde gelen temsilcileridir. Biçimci film teorisyenlerine göre sinema, diğer sanatlarda var olmayan bir güce ve yeteneğe sahiptir; birbirinden farklı görüntüler ve imgeler art arda sıralanarak anlamlı bir bütün oluşturabilmektedir ve sinemanın yapması gereken kurgunun verdiği imkanları kullanmaktır. Böylece izlerkitlelerde bilişsel düzeyde “şok etkisi” yaratılacak, insanların filme düşünsel katılımı mümkün kılınacaktır. Kısacası biçimci film kuramcılarına göre sinema sanatında form öne çıkarılmalı, gerçek hayat içerisinden çeşitli görüntüler kesip alınmalı, özgürce üzerinde oynamalı ve montaj vasıtasıyla anlamlı bir bütün ortaya çıkartılmalıdır.

David Company’nin de belirttiği gibi, sinemanın ilk yıllarında Lumière Kardeşler akıp geçen zamanı kaydetmiştir ve çektikleri filmler gündelik yaşam içerisinden seçilmiş hareketli fotoğraflara benzemektedir; ilerleyen yıllarda montaj / kurgu hem sinemanın hem de fotoğrafın gelişiminde önemli rol oynamış ve yapay zaman ve uzamın inşasında yeni olasılıklar açmıştır (2008). Sinema ve fotoğraf mecralarının sanat olup olmadığının sıkça tartışıldığı on dokuzuncu yüzyıl sonları ve yirminci yüzyılın başlarında biçimci kuramcılar, montajı estetik bir norm olarak kabul etmiş, “sinemaya bir sanat payesi vermek, onun kendi kimliği olan yeni bir sanat dalı olduğunu ispatlamak ve kabul ettirmek için mücadele etmişlerdir” (Andrew, 2018a, s. 56). Georges Méliès ve D. W. Griffith’in sinemanın erken dönemlerinde yaptıkları filmlerle sinema mecrasına kazandırdıkları yeni olanaklar, sanat alanında modernizm ve Marksizm arasındaki verimli

ilişkiler, bu çerçevede 1917 Ekim Devrimi'nden sonra Sovyetler Birliği'nde sinemada montaj üzerine yapılan deneyler, sinemada biçimci düşüncenin gelişimine önyak olmuştur. Bu bağlamda Rusya'da 1920'lerden sonra Devlet Sinema Okulu bünyesinde çalışmalar yapan Pudovkin, Kuleshov, Eisenstein, Vertov gibi isimler, montaj vasıtasıyla “görüntülerin analitik olarak bölümlenmesiyle izleyicinin bilişsel ve görsel süreçlerini stratejik olarak yönetmeye dayanan” (Stam, 2014, s. 48-49) devrimci bir sinema yaratmaya çalışmışlardır.

Yirminci yüzyılın ilk yarısında fotoğraf ve film, modern hız fikriyle derinden şekillenmiştir; o dönem için çağdaş ve ilerici olmak, en son medyayı kullanmak ve reaktif, anlık, hızlı olmak anlamına gelmektedir (Campany, 2007, s. 10). Bu hız dürtüsü ve modern biçimleri, en son medyayı sosyalizm yararına –Brecht ve Benjamin üzerinde de etkileri görüldüğü gibi– kullanma arzusu, dönemin Sovyet sinemacılarını ve film teorisyenlerini de yoğun biçimde etkilemiştir. Çünkü sinemanın, “devrimci bir politik kültürün desteklenmesinde önemli bir rolünün olacağı” öngörülmüş ve bu bağlamda Sergei Eisenstein, “modernist bir politik sinemanın yaratımından ayrı düşünülemez bir sinemacı” olarak öne çıkmıştır (Chanan, 2012, s. 219-220). Eisenstein'a göre “deneysel yaratma çalışmasının insan etkinliği dalındaki kişisel deneyim, Marksizmin kurucularının öğretisi ışığı altında bütün toplum ve insan hareketlerinin toplumsal temellerinin felsefi deneyiyle bütünleşen” bir nitelik taşımaktadır ve Eisenstein'ın çalışmaları ağırlıklı olarak “deneye ve araştırmaya yöneliktir” (Ayzenştayn, 1974, s. 23). Eisenstein'ın deneye ve araştırmaya yönelik olarak tarif ettiği biçimci montaj kuramı, “iki çekimin birleşmesi durumunda, izleyicinin iki enformasyon dizisi arasındaki çeşitli karşıtlıkları ve karşılaştırmaları anlayabileceği” (Perkins, 2011, s. 44) fikrini öne sürmektedir. Eisenstein'ın ifade ettiği üzere, “hangi çeşitten olursa olsun iki film parçası yan yana getirildi mi, bu parçalar bu yan yana getirişten doğan yeni bir kavrama, yeni bir niteliğe ister istemez yol açmaktadır” (2014, s. 27). Birbirinden farklı “gerçekliklere” ait olan

farklı görüntüler kurgu sayesinde art arda dizilebilmekte, anlamlı bir bütün inşa edebilmektedir. Eisenstein'a ve biçimci kuramcılara göre bu sayede filmi izleyenlerde bir şok etkisi yaratılmakta, seyircilerde entelektüel bir uyanış ve sorgulama sağlanabilmektedir. "Saldırgan bir biçimde seyirciyi 'duyumsal ya da psikolojik etkiye' maruz bırakmak" (Gunning, 2013, s. 149) Eisenstein'ın film teorisinin temelinde yatar. Eisenstein için "Hollywood'un altın dağları önünde bu deney" (Ayzenştayn, 1974, s. 24) alternatif ve önemli bir rol üstlenmektedir. Wollen'ın da altını çizdiği gibi, "hemen hemen her ülkede, film estetiği üstüne yapılmış çalışmaların ilk örnekleri Eisenstein'ın güçlü etkisini sergilemektedir" (2014, s. 12).

Biçimci kuram söz konusu edildiğinde, biçimciliğe iskelet bir örnek oluşturabilecek önemli bir diğer isim Rudolf Arnheim'dır. 1930'lu yıllarda kaleme aldığı *Sanat Olarak Sinema* isimli kitabında Arnheim, "bir sanat yapıtını anlamak için, izleyicinin dikkatinin biçimin niteliklerine yönlendirilmesinin şart olduğunu" vurgulamıştır (2010, s. 41). Çünkü salt "biçimsiz bir yeniden üretimle yetinmek" sinema mecrasının sunduğu imkanları yok saymak demektir ve film yönetmeni eğer bir sanat yapıtı yaratmak istiyorsa, "kullandığı aracın özelliklerini bilinçli olarak vurgulamalıdır" (s. 35). Arnheim'ın bu kitabı yazdığı yıllarda, fotoğraf ve film araçlarının sanat olup olmadığına dair yoğun tartışmalar vardır; Arnheim da sinemanın özgül bir sanat mecrası olduğunu, mecranın biçimsel niteliklerini öne çıkartarak ve bu niteliklerin yoğun kullanımını savunarak öne sürmüştür. Arnheim, ilerleyen yıllarda da sinema sanatının özgünlüğünün biçim unsurunda yattığı düşüncesini korumaya devam etmiştir. 1993 yılında kaleme aldığı "The Two Authenticities of the Photographic Media" başlıklı makalesinde Arnheim, bir görüntünün okunabilmesi için, "görüntünün ifadenin gerektirdiğiyle sınırlı olması, tutarlı bir şekilde düzenlenmesi ve istenen anlamı iletecek şekilde organize edilmesi" gerekliliklerinin altını çizmeye devam etmiştir (1993, s. 538). Çünkü Arnheim'a

göre, bir görüntünün öncelikli olarak, birincil düzeyde bir form edinmediği sürece mesajını iletemeyeceği konusunda ısrar etmek gereklidir (1974, s. 156).

Eisenstein ve Arnheim'in fikirleri çerçevesinde görülebileceği gibi, biçimci teoriye göre bir sanat ve enformasyon aygıtı olarak sinema mecrasının temeli, formun öncelenmesinde yatmaktadır. Bu çalışmanın asli konusu olan gerçekçi film kuramı ise biçimciliğin formu önceleyen perspektifine köklü eleştiriler getirmiş ve sinemaya teoride ve pratikte farklı bir kapı aralamıştır. Bu teorinin önde gelenleri arasında André Bazin, Siegfried Kracauer, Cesare Zavattini gibi isimler anılmaktadır ve gerçekçi film kuramcıları, sinema sanatında biçimi öne çıkartmak yerine asıl önemli olanın içerik olduğunu vurgulamışlardır. Biçimci teori, kurgu aracılığıyla doğadaki nesnel gerçekliği yönetmenin öznel gerçekçiliğine dönüştürmektedir; montajın yoğun kullanımı, gerçekliği plastik bir nesne gibi manipüle etmektedir. En klasik haliyle asli olarak gerçekçi kuramın temelinde kameranın gerçeği "olduğu gibi" kaydetme kapasitesi yatmaktadır, fotoğraf ve sinema araçları gerçekliği müdahalesiz kaydetme ve gösterme gücüne sahiptir. Bu yüzden montajın olabildiğince görünmez ve arka planda olduğu, dramatik yapının uzun planlar ve alan derinliği ile kurulduğu, gündelik yaşamın olağan akışındaki gibi filmlerin de gerçeğin bütünlüğünü ve sürekliliğini yansıtması gerektiğinin altı çizilmektedir. Bu yüzden gerçekçi film teorisine göre sinemanın özü "fizik gerçeklik"te yatmaktadır. Dolayısıyla her ne kadar "kadim" tartışmalar ve yaklaşımlar olarak düşünülse de sinemasal gerçekçilik düşüncesi günümüzde de önemini korumaktadır.

Teoride ve pratikte sinemasal gerçekçiliğin günümüzde halen son derece geçerli, sinemanın doğasına içkin bir anlayış olduğu fikrinin güncel Türkiye sinemasından örneklerle ortaya koyulması bu çalışmanın başat amacıdır. Ayrıca, bu çalışmanın özgün yanlarından biri de bu çerçevede sinemasal gerçekçilik ve sinemada dijitalleşme arasındaki ilişkileri sorunsallaştırmasıdır. Zira ülkemizde sinemada gerçekçilik üzerine yazılan güncel tezlerin büyük çoğunluğu, dijitalleşme ve gerçekçilik tartışmalarına

değınmemektedir. Oysa yeni medya teknolojilerinin günden güne geliştiği ve hayatın her alanına yoğun biçimde sirayet ettiği günümüzde, sinema alanındaki dijitalleşmenin film mecrasına “ne yaptığı” yoğun bir biçimde tartışılmaktadır. Bu bölümde inceleneceği gibi, dijitalleşmenin erken dönemlerinden günümüze değin, film çalışmaları alanı üzerine kafa yoran kimi kişiler tarafından “selüloitin saltanatının sona erdiği, filmin ölüp yerine dijitalin geldiği” (Belton, 2002, s. 103) sıkça dile getirilmektedir. Bir sanat ve kitle iletişim aracı olarak sinemaya dair verilen bu “ölüm ilanları”, fotografik mecranın dijitalleşme ile güvenilirliğini kaybedeceği, sinemanın gerçeklik ile kurduğu ilişkinin sona ereceği, filmin tarihe karışacağı ve bilgisayarların tekelinde farklı bir aracın gelişmekte olduğu (Rodowick, 2007) endişesine dayanmaktadır. Zira klasik Hollywood sineması, Avrupa sanat sineması, avangard filmler birçok noktada belli başlı farklılıklar barındırrsa da Lev Manovich’in ifade ettiği gibi “gerçeğin optik tabanlı kayıtları” olarak (1999, s. 172) çok temel bir ortaklık taşımaktadır. Günümüzde ise, bir filmin var oluşunda kameranın varlığı bir zorunluluk olmaktan çıkmış, dijitalleşme sayesinde her türlü görüntü ve imge yoktan var edilebilir olmuştur (Casetti, 2011a, s. 95). Dolayısıyla çalışmanın bu bölümünde, sinemayla yoğun etkileşim içerisine giren yeni medya teknolojilerinin gelişimiyle birlikte film çalışmaları içerisinde dile getirilen “gerçekçi sinemanın sonu mu geliyor?” sorusuna karşılık olan “sinemasal gerçekçiliğin halen sinema sanatı için geçerli ve etkili bir teori olduğu” fikri de temellendirilmeye çalışılacaktır.

Ayrıca ölkemizde, film çalışmaları üzerine gerçekçilik bağlamında yazılmış olan tezler çoğunlukla belirli yönetmenlerin sinemalarını tarif etmek ve gerçekçi film kuramını, kuramcılarını tanımlamak/çerçevelemek üzerinden ele alınmış ve sorunsallaştırılmıştır. Mevcut çalışmaların azımsanamayacak kadar büyük bir çoğunluğunun geliştirdiği bu yaklaşım, sinemada gerçekçilik üzerine yazılmış klasik birkaç metni referans alarak tekil bir gerçekçilik anlayışı da ortaya çıkartmakta ve sınırlı

bir sonuç ortaya koymaktadır. Bu araştırma, tek bir doğrudan ve sinemasal gerçeklikten söz edilemeyeceğini, farklı filmlerde çeşitli biçimlerde gerçekçi tutumlardan söz edilebileceğini de vurgulamaya dönük bir çabadır. Zira Michael Ryan'ın dediği gibi, “filmler dikkatlice inşa edilmiş görsel objelerdir ve bu yapının her unsuru anlam yaratmak için işlemektedir” (2013, s. 177). Ayrıca Robert Kolker'in de altını çizdiği gibi; “gerçeklik, bir dağ gibi objektif ve jeofiziksel bir fenomen değildir” (2011, s. 33).

Tüm bunların ışığında bu bölümde, sinemasal gerçekçiliğe dair klasik kavrayışların günümüz filmlerinde neye karşılık geldiği, tek yönlü, belirli kurallara ve uylaşımlara dayanan, sınırları çizili bir gerçekçilik yerine çeşitli, farklı biçimlerde ve çok yönlü gerçekçi yaklaşımların mümkün olup olmadığı gibi sorulara cevap aranacak ve üçüncü bölümde incelenecek olan Türkiye sinemasından örneklerin hangi yönleri itibariyle gerçekçi olduklarının kuramsal altyapısı oluşturulacaktır. Sinemada gerçekçilik söz konusu edildiğinde ise, ilk uğranması gereken kaynaklardan birisi kuşkusuz André Bazin'dir.

2. 1. André Bazin: Sinemanın Gerçeklik Temelli Ontolojisi

Gerçekçilik düşüncesinin sinema sanatındaki tezahürünü inceleyen bir çalışma için, Fransız eleştirmen André Bazin'in bu alana içkin fikirlerini ele almak olmazsa olmaz bir nitelik taşımaktadır. 1918 yılında Fransa'da doğan André Bazin, 1951 yılından itibaren yayınlanmaya başlayan *Cahiers du Cinéma* dergisinde, hayatını kaybettiği 1958 yılına değin sinema üzerine yazılar yazmış, kaleme aldığı yazılarda geliştirdiği fikirleri film çalışmaları alanını köklü bir biçimde etkilemiştir. Sinemayı, yaşadıkları çağda “halk sanatlarının en üstünü” olarak adlandıran Bazin, “Orta Çağ'dan beri, sinemayla karşılaştırılabilecek bir başka sanatın bulunamadığını” düşünmüştür (1966, s. 17). Dudley Andrew'a göre Bazin ve sinemada gerçekçiliği savunan diğer isimlerin temel meramı, “sinema yoluyla insanlığın gerçeklikle uyumlu hale getirilmesi” için bir arayış olarak

yorumlanabilir; “toplumun radikal yenilenişi için, doğayla olan uygun ilişkinin önünden gitmek değil, onun ardından gitmek” gerekmektedir (2018a, s. 189).

André Bazin’in sinemasal gerçekçilik üzerine düşüncelerini anlayabilmek için göz atılması gereken temel yapıt, 1945 tarihinde yayımlanan “Fotografik Görüntünün Ontolojisi” isimli makaledir. Bazin bu yazısında, fotoğrafların nesnel temsiller olduğunu, çünkü bunların mekanik veya otomatik olarak doğadaki fenomenlerden oluştuğunu ileri sürmüştür, fotoğrafların ve filmlerin resimlerden ve diğer sanat yapıtlarından farklılaşan, otomatik bir sürecin ürünü olduğunu iddia etmiştir (Brubaker, 1993, s. 59-60). Bazin’in ünlü yazısından alınan aşağıdaki alıntı, fotoğraf ve film mecralarına dair düşündüklerini özetler niteliktedir:

Fotoğrafın gücü resimden farkı nesnelere olduğu gibi gösteren mercekten kaynaklanmaktadır. İlk kez ürün ile onu üreten nesne cansız varlıklardan oluşmaktadır. Artık olaya insanın yaratıcı müdahalesi söz konusu değildir. Fotoğrafçının kişiliği yalnızca çekeceği nesnelere seçiminde ve amacında etkili olmaktadır. Her ne kadar sonuç onun kişiliğini yansıtıyor olsa da bu, ressamın yaptığı ile aynı şey değildir. Bütün sanatlar insanın varlığı ile hayat bulmaktadır. Bunun istisnası fotoğraftır. Fotoğraf bizi tıpkı doğadaki bir fenomen gibi etkiler. Bir çiçeğin veya bir kar tanesinin güzelliğini büyük ölçüde yaşayabiliriz (Bazin, 2013, s. 18-19).

Görüldüğü gibi Bazin’in teorik konumu, “filmin dünyanın tamlığı ve zenginliğine zamansal ve uzamsal olarak bağlı görüntüler yaratabileceği inancına” dayanmıştır (Kolker, 2010, s. 17). Bill Nichols’a göre “fotoğraf görüntüsünün kaydettiği şeye olan büyük sadakati, bu görüntüye bir belge görünümü, çoğunlukla da bir belge statüsü kazandırmaktadır” (2017, s. 140). Tam da bu noktadan hareketle Bazin’e göre resim sadece benzerliği yaratabilmektedir, fotografik görüntü ise “nesnesinin yerine geçebilecek kadar duyarlı bir yaklaşıma ulaşabilmektedir”; çünkü fotografik görüntü asli olarak nesnenin kendisidir (2013, s. 19). Bazin için “bir kaldırımın nemliliği, bir çocuğun

yüzündeki ifade hep dış dünyadan olduğu gibi alınmış oluşumlardır” ve tüm bunlar “dünyanın nesnel görünümleridir” (s. 20). Böylece, film ve fotoğrafın doğayı mekanik yeniden üretme gücü sayesinde, örneğin resim sanatı, doğayı ve yaşamı taklit etmeyi bırakmış, giderek kendi yolunu bulmaya başlamış ve yeni bir boyut kazanmıştır (s. 20-21). Kısacası, Bazin’e göre fotoğraf ve filmin gücü –biçimci düşüncenin aksine– kameranın yeniden üretim potansiyelinde yatmaktadır ve sanatsal bir üretim aracı olarak sinema gerçekliğe sadık kaldığı ölçüde kendini gerçekleştirebilmektedir. Böylece yeniden üretim sürecinin mekanikliği sayesinde, “filmin temelde ‘nesnelliği’ garanti edilmektedir” (Stam, Burgoyne, & Lewis, 2019, s. 233).

David Brubaker’e göre Bazin’in metninin “katı / düz bir okuması” yapıldığı durumda, "yaratıcı müdahale olmadan" ifadesi, insan faktörünün ya da kişilerden oluşan bir grubun tüm üyeleri için geçerli olan kapsamlı bir kısıtlama haline gelebilmektedir; böylece Bazin’in pozisyonu, fotoğrafları / filmleri meydana getiren kişilerin, fotografik sürece yaratıcı biçimde müdahale etmediğini ima edebilmektedir (1993, s. 60). Oysa Bazin, “fotoğrafçının kişiliğinin çekeceği nesnelere seçiminde ve amacında etkili olduğunu” vurgulamış, ortaya çıkacak olan üretimin sanatçının kişiliğini yansıtacağına altını çizmiştir. V. F. Perkins’in de belirttiği gibi, Bazin’in perspektifine göre “gerçekliğe boyun eğerek yönetmen, kendi yaratıcı rolünden hiçbir biçimde fedakârlık yapmamakta, hatta insan ve toplum hakkındaki gerçeklerin iletilmesi sürecinde öznel görüş önemli bir rol oynamaktadır” (2011, s. 53). Fotoğrafların ve filmlerin, bu ürünleri meydana getiren sanatçıların “kişisel çıkarları, tutumları ve önyargıları tarafından kaçınılmaz olarak renklendiği” düşüncesi, Bazin başta olmak üzere sinemasal / fotografik gerçekçiliğin temsilcileri tarafından da çokça dile getirilmiştir (Walton, 2008, s. 15).

Bazin’e göre bir sanat olarak sinemanın temel gücü mekanik yeniden üretim kapasitesidir, yani *fotografik gerçekliktir*. Bazin, sinemanın doğayı ve yaşamı kullanabilme yetisine vurgu yapmış, kameranın, “yönetmenin direktiflerine uygun olarak

bir teleskop ve mikroskop işlevi görmesi” gerektiğini ifade etmiştir (2013, s. 104). Çünkü Bazin için sinema gerçekçiliği, “fotografik doğa ile doğrudan ilintilidir” ve bir film, “yapay bir dünya ve doğanın yerine geçebilen bir olgudur” (s. 107). Dolayısıyla Bazin’in perspektifinden fotoğraf ve film aygıtları, pencereler, aynalar ve teleskoplar gibidir³, tüm bunlar “daha önce göremediklerimizi görmemizde yardımcı olmaktadır ve fotoğraflar / filmler görsel güçlerimizi genişletmektedir” (Currie, 1999, s. 287).

Bazin’e göre montaj gibi uygulamalar, sinema sanatı için “ikinci ve tamamlayıcı bir rol” üstlenmelidir, merkez nokta ise “görsel imaj” olarak belirlenmelidir (2013, s. 36). Yani Bazin’e göre biçimsel unsurların bir filmde olması gerekliliği yadsınmamalıdır, fakat öne çıkartılması gereken başat nitelik “form”dan ziyade “içerik”tir. Bazin ve gerçekçi sinemadan yana tavır alan birçok kuramcı için filmin kurgusu son derece görünmez olmalıdır, gerçekliği değiştirip dönüştürmemelidir. Bu bağlamda Bazin, bir filmde kurgu yerine öncelikli olarak uzun çekimlerin, plan sekansların, alan derinliğinin kullanılması ve öne çıkartılması gerektiğini düşünür. Çünkü Bazin’e göre, örneğin “Orson Welles veya William Wyler’ın filmlerindeki sabit kamera veya alan derinliğinin önemi, anlaşılır bir biçimde olduğu için seyircinin görüntü üzerinde kendi seçimini yapabilmesini sağlamasında yatmaktadır” (2013, s. 96). Benzer biçimde 1922 yılında Robert J. Flaherty tarafından çekilen *Kuzeyli Nanook (Nanook of the North)* filminde, tek plandan oluşan av sahnesi Bazin için “görüntünün özünün ta kendisidir” ve bu çekim, “bir çarpıcı kurguya göre çok daha heyecan vericidir” (1966, s. 48). Çünkü Bazin, uzun çekimleri “*zamansal gerçekçiliği* nedeniyle tercih etmektedir; uzun çekimin süresi, olayın süresidir” (Henderson, 2011b, s. 276). Jean-Louis Comolli’nin de belirttiği gibi, “Bazin’in alan derinliği üzerinde önemle durmasının ve bu yöntemi gerçekçi sinema dilinin en etkin

³ Bu noktada André Bazin’in fikirleri ile, birinci bölümde üzerinde durulan, Walter Benjamin’in “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” (2018a) isimli makalesinde, 1930’lu yıllarda vurguladığı *optik bilinçaltı* kavramını ilişkilendirmek mümkündür.

simgesi olarak kabul etmesinin belli başlı nedeni, *gerçek hissinin arttırılmasıdır*” (1974, s. 17).

Ayrıca Bazin’e göre bir film “etrafımızda gördüğümüz günlük anlamlar yumağından izler taşımak zorundadır”, “büyük bir dekor, dış çekimler ve bol bol hareket filmde mutlaka olması gereken şeylerdir” ve gerçekçi bir film yönetmeni, stüdyo sisteminin şablon filmlerine alışkın olan izleyicilerin önyargılarına karşı cesaretle mücadele etmelidir (2013, s. 91). Bazin, bu çerçevede İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımını olumlu bulmakta ve yazılarında Yeni Gerçekçi yönetmenlerden övgüyle söz etmektedir. Örneğin Luchino Visconti’nin 1948 tarihli *Yer Sarsılıyor (La Terra Trema)* filmini Bazin, sinemasal gerçekçilik bağlamında bir model olarak göstermiş ve başarılı bulmuştur. Bazin’e göre *Yer Sarsılıyor*, “montaj tekniğini reddetmemekte, fakat ona yeni çekim teknikleri eklemektedir”; örneğin *Yurttaş Kane (Citizen Kane)*, Orson Welles, 1941) filminin “estetik gerçekçiliğinden alınan alan derinliği, ilk kez stüdyonun dışında gerçekleştirilmiştir”, Visconti’nin planları kimi zaman üç, dört dakika sürebilen uzun çekimlerden oluşmaktadır ve kamera çoğunlukla sabit bir noktada konumlanmaktadır (2013, s. 165). Netice itibarıyla Bazin, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin estetik anlayışını, gerçekçi sinema uygulayımı adına önemli bir deneyim olarak ele almakta ve Yeni Gerçekçi filmleri “saf sinemanın ilk ve başarılı örnekleri” olarak görmektedir (s. 182).

Yine Bazin’e göre “sinemanın bir dil olduğu unutulmamalıdır” (2013, s. 21). Bazin, sinemanın “kendi yasaları ve kendi dili olan büyük bir sanat dalı” olduğunu vurgulamış ve sinemanın “kendisini diğer sanat dallarının yasalarına ve diline teslim etmesinin sözü konusu olmadığını” belirtmiştir (s. 111). Bazin için “her sanat, sanatçının söyleyebilecek bir şeyi olduğu ve bunu bu araçla söylediği ölçüde, kendine göre bir dildir” ve “bir tablo da bir şiir gibi bir işaretler düzenlemesidir; sonucu, duyguları ve düşünceleri aktarmaktır” (1966, s. 19). Sinema bu yüzden, “diğer sanatların bir devamı olmaktan başka bir şey değildir” fakat sinemanın anlatım olanakları, “geleneksel sanatlarınki ile

karşılaştırıldığında çok daha zengin ve değişiktir” (s. 19). Bu anlamda Bazin’e göre sinema dilinin temel gücü, “soyut düşünceyi gerçeğin elden geldiği kadar somut temsiliyle ve yardımıyla anlatabilmesidir” (s. 26). Çünkü sinemada üretim yapan bir sanatçı, “düşüncelerini hayata geçirmek için kullanacağı anlatım araçlarını denetimi altına almakta, onları bilinçli bir şekilde ve seçerek kullanmakta; bazen de alışılmışın dışında, farklı anlatımlara yönelerek, var olan ilkeleri bilerek bozabilmektedir” (Mükerrem, 2012, s. 32). Bazin’in bakış açısından uzun çekimler, plan sekanslar ve alan derinliği kullanımı gibi sinematografiye içkin yöntemler, sinema sanatının en verimli ve ayırt edici olanaklarından bazılarıdır.

Nihai olarak Bazin, Andrew’ın ifadeleri ile “süslenmemiş sinemasal imgeye” olumlu yaklaşmıştır ve “gerçekliğe inanmış yönetmenlerin” yanında yer almıştır (2018b, s. 30). Bazin için “kurgu ve mizansen konusundaki yeni yaklaşımlar, özellikle uzun sahnelerin sinematografisi ve alan derinliği, yönetmenin film-öncesi dünyanın zaman-uzamsal bütünlüğüne saygı duymasına olanak sağlayan” bir niteliktedir (Stam, 2014, s. 87). Bazin’e göre kameranın yeniden üretim kapasitesi ile ortaya çıkan sinemasal imge, doğanın ve yaşamın gerçekliğini aktarabilmekte, gerçekliği ortaya çıkartabilmektedir. Bazin’in perspektifinden sinema, “teşekkül ettiği dünyaya uyarlanması ve bu dünyayla temas etmesi sayesinde kendini bulmuştur” (Andrew, 2018b, s. 19). Bazin’in sinemasal gerçekçilik adına açtığı yol, kendinden sonra gelen birçok eleştirmeni ve sinemacıyı da derinden etkilemiştir. 1950’lerin sonunda, 1960’ların başında Fransa’da ortaya çıkan ve sinema sanatının uyuşumlarında derin değişikliklere yol açan, Yeni Dalga olarak adlandırılan akımının ortaya çıkışında da Bazin’in fikirlerinin yoğun etkisi olduğu su götürmezdir. Sinema ve gerçekçilik ekseninde yapılacak her çalışma ve gerçekçilik kaygısı güdülerek var edilecek her film için, André Bazin’in sinemada gerçekçiliğe dair düşünceleri kuşkusuz halen önemini korumaktadır. Benzer biçimde, sinema ve

gerçekçilik söz konusu edildiğinde üzerinde durulması elzem olan bir başka isim de elbette Siegfried Kracauer'dir.

2. 2. Siegfried Kracauer: Sinema – Fizik Gerçeklik İlişkisi

1889 yılında Frankfurt'da doğan Siegfried Kracauer, 1920'li yıllarda *Frankfurter Zeitung* gazetesi için kaleme aldığı yazılardan, 1960 yılında basılan ünlü kitabı *Film Teorisi: Fiziksel Gerçeğin Kurtuluşu*'na (*Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*) kadar fotoğraf ve film mecralarının gerçeklik ile olan ilişkisi üzerine fikri üretimlerde bulunmuştur; dolayısıyla sinemada gerçekçilik mevzu bahis olduğunda akla gelen en önemli isimlerden biridir. Kracauer, fotoğraf ve film araçlarının doğalarının “fiziksel gerçekliği kaydedip gözler önüne seren eşsiz bir donanıma sahip olduğunu” düşünmüş ve bu bağlamda her iki mecranın da “fiziksel gerçekliğin çekim kuvvetinin etkisinde” olduğunu belirtmiştir (2015, s. 107). Dolayısıyla Kracauer, Dudley Andrew'ın da belirttiği gibi kendi film teorisini “içeriğin önceliği üzerine kurulmuş *materyalist estetik*” olarak kavramış, “diğer tüm kuramcıların öncelikli olarak sanatsal *biçim* ile ilgilendiğini iddia ederek, kendi teorisini daha önceki kuramların hepsinden ayırmıştır” (2018a, s. 193).

Öncelikle Kracauer'in 1920'li yıllarda kaleme aldığı erken dönem yazılarından oluşan *Kitle Süsü* isimli kitabında fotoğraf ve film mecralarına dair öne sürdüğü fikirlerinin, hayatını kaybettiği 1966 yılına değin savunduğu sinemasal gerçekçilik teorisi ile uyum içerisinde olduğu görülmektedir. İlk dönem yazılarında Kracauer, “bugüne kadar fark edilemeyen *doğal temeli*⁴ (*foundation of nature*) gözler önüne sermenin fotoğrafın görevi olduğunu” ifade etmiştir (2011a, s. 38). Kracauer'e göre “tarihte ilk defa fotoğraf, bu doğal kozanın tamamını soyunmaya zorlamıştır; âtıl dünya kendini ilk defa insandan bağımsız olarak sergilemiştir” (s. 38). André Bazin'in fotoğraf ve filmin üretim

⁴ Kracauer'in buradaki *doğal temel* (*foundation of nature*) ifadesinin, ilerleyen yıllarda *fiziksel gerçeklik* (*physical reality*) olarak adlandıracağı kavramla paralel olduğu söylenebilir.

sürecine dair yaptığı mekaniklik / otomatiklik vurgusunun benzerini, bu anlamda Kracauer'ın erken dönem yazılarında da gözlemlemek mümkündür. Kracauer, henüz 1920'li yıllarda fotografik aracın “insandan bağımsız olarak” üretme kapasitesine ve yeteneğine değinmiş, otomatikliğin / mekanikliğin fotografik mecranın önemli bir unsuru olduğunu vurgulamıştır.

Yine erken dönem yazılarında Kracauer, sinema üzerine de çeşitli fikirler beyan etmiş, 1920'li yıllardaki film üretimi, sinema endüstrisi, izleyicisi ve var olan filmlerin nitelikleri üzerine düşüncelerini dile getirmiştir. Örneğin Kracauer'e göre 20'li yılların stüdyolarında üretilen filmlerde doğa, “hem bedenem hem de ruhen inzivaya itilmiştir”, doğanın ve gerçek dünyanın yerine dekorlar geçmiştir ve “güneş ışığının yerini projektör ışığı almıştır” (2011a, s. 246-247). Kracauer için mevcut gerçekliğin yerini yapaylığa bırakan stüdyo filmleri ve bunların üreticileri için evren “küçük bir oyun topudur” (s. 245). Kracauer'e göre elbette bu durum bilinçli bir biçimde organize edilmektedir; çünkü yine aynı “ucuz popüler filmlerdeki dokunaklı kurtarışlar, olmayacak bir yüce gönüllülük, pırıl pırıl genç beyefendiler, korkunç dolandırıcılar, suçlular ve kahramanlar, edepli aşk geceleri, ahlakdışı evlilikler” gibi motifler aynı zamanda egemenlerin istediği bir sistemin tahsis edilmesine de hizmet etmektedir (s. 251); çünkü Kracauer'e göre sinemada “pembe olayları” ve “peri masalları” yerine “güncel olayları resmetmek, heyecanlanması kolay kitleleri güçlü kurumların aleyhine döndürme gibi bir tehlike içermektedir” (s. 252). Bu yüzden “toplumsal yapıların değiştirilemezliğini teminat altına almak” için (s. 262) popüler filmler, mevcut toplumsal gerçekliği yansıtmak yerine tipikleşmiş motifleri tekrarlamayı tercih etmektedirler.

Ertan Yılmaz'ın belirttiği gibi sinema, “bütün diğer araçlar gibi, ideolojik amaçlarla da kullanılabilir ve nitekim pratikte, egemen ideoloji sinemayı kendi ideolojisini yaymak için çokça kullanmaktadır” (2008, s. 66). Bu bağlamda 1947 yılında yayınlanan *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* isimli kitabında Kracauer,

dönemin sinema yapıtları çerçevesinde Almanya’da faşizmin oluşumunu, toplumsallaşma sürecini ve Nazilerin propaganda yöntemlerini analiz etmiştir. Kracauer’e göre “bir ülkenin filmleri, diğer sanatsal araçlardan daha doğrudan bir şekilde o ülkenin zihniyetini yansıtmaktadır” (2011b, s. 5). 1920’li yıllarda yazdıklarıyla paralel olarak Kracauer, 1947 tarihli yapıtında da özellikle popüler filmlerin “var olan kitlesel arzuları tatmin etmeye dönük olarak” üretildiğini ve çeşitli sinemasal aygıtlar vasıtasıyla (kamera hareketleri, kurgu vb.) kitlelerin kontrolünde önemli bir rol oynadığını belirtmiştir (s. 6-7). Bu bağlamda Kracauer, özellikle Nazi savaş filmlerini “propagandacı epikler” olarak adlandırmış ve bu filmlerin “gerçekliği tanımlamakla değil, gerçekliğin araya girişini ve giriş yöntemini kendi propaganda amaçlarına tabi kılmakla ilgilendiğini” belirtmiştir (s. 292-293). Benzer bir anlayışla hareket eden Sovyet propaganda filmleri ile Nazi filmleri arasındaki temel fark Kracauer’e göre “gerçeklikten kaçınıp kaçınmama” ile ilgilidir; Sovyet filmleri gerçeklikten kaçınarak farklı araçlara yönelirken Nazi filmleri ise gerçekliği kendi ellerinde bir propaganda aracına dönüştürmekte başarılı olmuştur (s. 293-294).

Dolayısıyla Kracauer, 1920’li yıllardan itibaren fotoğraf ve sinema araçlarının doğasına, niteliğine ve etkilerine dair fikirler geliştirmiş, kuramsal çalışmalarını sürekli üzerine katarak ilerletmiştir. Kracauer’in 1960’ yılında yayınlanan *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* kitabında, hem 1920’lerde kaleme aldıklarının, hem de 1947 yılında yayınlanan kitabının izlerini gözlemlemek mümkündür.

Kracauer’in film teorisine göre sinema da fotoğrafın bir uzantısıdır; “film, fotoğraftan doğup büyümektedir” (2015 s. 109). Bu bağlamda Kracauer için filmler de tıpkı fotoğraflar gibi, “temel özellikleri üzerinde yükseliyorsa estetik açıdan meşruiyet iddiasında bulunabilirler; filmler de fiziksel gerçekliği kaydedip gözler önüne sermelidir” (s. 119). Fakat Kracauer’e göre “fiziksel varoluşu tesis ederken, film iki açıdan

fotoğraftan ayrılmaktadır; film gerçekliği zaman içinde evrilirken sunabilmekte ve bunu da sinematik teknik ve araçların yardımıyla yapmaktadır” (s. 124).

Sinemasal araçlarla fiziksel gerçekliği tesis etme sürecinde Kracauer, sinemanın *ifşa etme işlevinden* söz etmektedir. Kracauer’e göre filmler, “genelde normalde görülmeyen şeyleri, bilinci afallatan fenomenleri, dış dünyanın ‘gerçekliğinin özel tarzları’ da denilebilecek birtakım veçhelerini gözler önüne sermektedir” (2011a, s. 131). “Normal şartlarda gözleme imkân vermeyen pek çok maddi fenomen”, Kracauer’e göre sinemanın ifşa işlevi (yakın çekimler, panoramalar, kitlelerin görüntülenmesi, kısa ömürlü gelip geçici anların kayıtları vb.) sayesinde görünür olabilmektedir (s. 130-131). Bu noktada, tekrardan Walter Benjamin’e dönmek ve onun *optik bilinçaltı* kavramı ile Kracauer’in *ifşa etme işlevi* kavramları arasında paralellik kurmak mümkündür. Benjamin’in 1930’larda, Kracauer’in ise 1960’larda dile getirdiği her iki kavramın da muhtevası hemen hemen aynıdır; fotoğraf ve sinema gibi optik araçlar sayesinde gözlerimizle göremediğimiz birtakım gerçeklikler ortaya çıkabilmekte, görünür olabilmektedir.

Kracauer’in “filmlerin ancak fiili fiziksel varoluşa yoğunlaşarak gerçekçilik eğilimini kabul ettiği sürece sinematik yaklaşıma uygun olduğunu” (2015, s. 150) çokça dillendirmesi, daha önce de söylendiği gibi asli olarak içeriği öncelemesini beraberinde getirmiştir. Kracauer, her ne kadar sinema adına temel estetik ilke olarak içeriğin ön planda oluşunu belirlese bile biçimin var olması gerektiğini de yadsımamıştır. Fakat Kracauer’e göre “fotoğrafta olduğu gibi filmde de her şey gerçekçilik eğilimi ile biçimlendirme eğilimi arasında bir ‘denge tutturmaya’ bakmaktadır; böyle bir denge için de biçimlendirmenin, alt etmek yerine gerçekçiliğin yolunu izlemesi gerekmektedir” (2015, s. 121). Çünkü Kracauer için sinema, “fiziksel gerçekliğin farklı veçhelerini, onları deneyimlememizi sağlayan bir bakış açısıyla bünyesine dahil eden filmlerden” meydana gelmelidir (s. 123).

Yine Kracauer, 1920’li yıllarda ifade ettiği gibi, *Film Teorisi* kitabında da gerçekçilik bağlamında popüler filmlerin anlatı biçimlerine ve motiflerine karşı çıkmıştır. Kracauer’e göre “film, fotografik bir mecraysa, tragedyanın kurduğu sonlu ve düzenli kozmosu açıp ucu açık, sınırsız bir dünya olan dış gerçekliğin enginliğine doğru genişlemelidir” (2015, s. 67). Kracauer için “sokaklardaki kalabalıklar, gayri iradi jestler ve diğer uçucu izler filmin özüdür” (s. 66) ve fiziksel gerçekliğin sonsuz olanaklarının kısıtlanması, filmin olanaklarının da kısıtlanması anlamına gelmektedir. “Sokaklar, yüzler, tren istasyonları vb. hep göz önünde olmasına rağmen” bugüne kadar özellikle popüler sinemada hep görünmez kalmışlardır (s. 517).

Kracauer’in film teorisinin insanın yaratıcı müdahalesini dışladığı, öznel yargılara ve fikirlere kapalı olduğu, salt doğadaki nesnel gerçeklikle ilgilendiği gibi eleştiriler zaman içerisinde dillendirilmiştir. Bu noktadaki eleştirilere dönük olarak Dudley Andrew, şu ifadeleri kullanmaktadır:

Kracauer’in gerçekçiliği pratikte gerçekten de o kadar radikal ya da mutlak değildir. Yönetmenlerin gerçekliğe dair kendi görüşlerini anlatmak zorunda olduklarını grmştir. Onun istediği bir insan gerekiliğidir, bir olgusal gerçekçilik değil, anlatılmak istenene yönelik amaçlardan ve niyetlerden oluşan bir gerçekçiliktir. Aynı sahne gerçekçi amaçları olan bir filmde yüceltilebilir ve aynı zamanda biçimci bir “sanat” filminde kınanabilir (2018a, s. 200).

Andrew’in ifade ettiği gibi, Kracauer’in metinlerinde yönetmenin yaratıcı müdahalesini dışlamadığını söylemek mümkündür. Yine Kracauer, henüz 1920’li yıllarda kaleme aldığı yazılarında, film yönetmenini “hayatın kendisi kadar güzel bir dağımlık içindeki görsel malzemeyi, hayatın sanata borçlu olduğu bir birlik haline getirmek gibi zor bir görev üstlenen kişi” olarak tarif etmiş ve sinema adına yönetmenin yaratıcı rolünden söz etmiştir (2011a, s. 249). *Film Teorisi*’nde ise Kracauer, bir film yönetmeninin “hayal gücü zengin okurun ve bitmek bilmez bir merakla harekete geçen

kâşifin vasıflarına sahip kişi” olduğunun altını çizmiş ve yine film yönetmeninin “bir hikâye anlatmak üzere yola çıkan, ama filmi çekerken fiziksel gerçekliğin tamamını kapsamaya dönük doğuştan gelen arzusunun ağırlığı altında kalan”, “maddi fenomenler cangılında daha da derinlere dalan biri” olarak tahayyül edilebileceğini belirtmiştir (2015, s. 521).

Kısacası Stam’in belirttiği gibi “Kracauer’in sinema değerlendirmesinin merkezinde sonu gelmez bir oluşum içindeki dünya, günlük, umulmadık ve rastgele şeyleri kaydetme kapasitesi yatmaktadır” (2014, s. 89). Tüm bunlar ışığında Siegfried Kracauer’in sinemasal gerçekçilik teorisini ortaya atmasından bu yana neredeyse altmış yıl geçmiş olmasına karşın halen üzerine düşünülmesi gereken noktalar barındıran bir kuram olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Kracauer’in çizdiği kuramsal çerçeve, biçimin değil içeriğin sinema sanatında ön planda olması gerektiğini düşünen, film mecrasının özünün fizik gerçeklikte yattığını öne süren yönetmenler ve sinema üzerine fikri üretimlerde bulunan kişiler için halen önemli bir yerde durmaktadır. Sinema ve gerçeklik ilişkisi bağlamında hem teoride hem de pratikte son derece önemli bir yer kaplayan, Bazin ve Kracauer’in de övgüyle bahsettiği Cesare Zavattini’nin fikirleri ve Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti gibi yönetmenlerin filmleri ile hayat bulan İtalyan Yeni Gerçekçiliği, bu bölümde üzerinde durulacak olan bir başka sinemasal deneyimdir.

2. 3. Cesare Zavattini ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği

İtalya’da İkinci Dünya Savaşı’nın hemen ertesinde, 1940’ların ortasından 1950’lerin başına değin varlık gösteren ve sinema sanatını köklü bir biçimde etkilemiş olan İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımını anlamanın, sinemasal gerçekçiliğin kaygılarını idrak edebilmek için kilit bir rol oynadığını söylemek mümkündür. Günümüzde sanat sineması olarak da adlandırılan film yapma biçiminin öncüsü olarak kabul edilen, film yapımıcılığının pratik yönleri üzerinde güçlü bir tutuma sahip, sosyal açıdan kararlı ve

duyarlı entelektüellerden oluşan İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Mussolini'nin faşist rejiminin var olduğu yıllarda film endüstrisinde ilk mesleki deneyimlerini yaşamış ve savaş sonrası İtalya'sının trajik ve acı olaylarını filmlerinde anlatmayı görev edinmiştir (Maule, 2008, s. 32). András Bálint Kovács'ın *doğalcı stil* olarak adlandırdığı ve “klasik stilden modern sanat sinemasına geçişe” önyak olan (2016, s. 173) İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Cesare Zavattini'nin çizdiği teorik çerçeveye ve kimi zaman yazdığı senaryolarla, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti gibi yönetmenlerin filmleri ile serpilip gelişmiştir. Yeni Gerçekçilik, “gerçekçiliğin alanını yeniden düzenlemiş ve bu yeniden düzenlemede, kendisini ortaya çıkacak olan sinemanın bir başlangıcı olarak ilan ederken, geçmişin sinemasının iddialarını da reddetmiştir” (Kolker, 2010, s. 18). Bu anlamda Zavattini'nin fikirlerini mercek altına almak, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin kaygılarını anlamak için verimli olacaktır.

Zavattini'ye göre “sanatçıya, en azından Yeni Gerçekçi sanatçıya düşen, perdede canlandırdığı hayali durumlar ve yaşantılarla seyirciyi sadece sarsmak değil; öncelikle insanları, kendilerinin ve başkalarının yapıp ettikleri üzerine, yani yalın gerçeklere dair düşündürmek (ve ancak ondan sonra duygulandırmak)” olmalıdır (1997, s. 48). Tam bu noktada kuşkusuz ilk olarak, birinci bölümde de çokça üzerinde durulan ve Bertolt Brecht, Walter Benjamin gibi isimlerin de yaygın biçimde dillendirdiği, “Aristotelesçi olmayan” yani özdeşleşmeyi ve *katharsis*'i ortadan kaldırmaya dönük modernist estetik ilkeyi, Zavattini'nin de sinema sanatına içkin olarak önerdiği görülmektedir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin önemli bir boyutu da 1930'lu ve 1940'lı yıllardaki Benito Mussolini döneminin faşist İtalya'sında *beyaz telefon filmleri* olarak adlandırılan tek boyutlu, şablon filmlere karşı yeni bir sinema anlayışı önermeleridir. Beyaz telefon filmleri döneminde de İtalyan sinema endüstrisi içerisinde var olan Yeni Gerçekçiliğin kimi temsilcileri, savaş sonrası yıkılan faşist rejimin ardından beyaz telefon filmlerinin de yok olması için mücadele etmişlerdir. Beyaz telefon filmleri, Hollywood sinemasının açtığı yoldan

hareket eden bir sinemadır ve Hollywood filmlerinde olduğu gibi “akıl dışı hale getirilen öyküde mantıksal açıdan bol miktarda boşlukla karşılaşırken abartılı bir oyunculuk ve seslendirme, kamera ve kurgu düzeyinde gerçekçilikten uzaklaşma, öykünün duygusal boyutlarının olabildiğince ön plana çıkartılması” gibi (Adanır, 2012, s. 73) özelliklerle var olmaktadır. Böylece izlerkitlelerin dikkatleri toplumsal çelişkilerden, gündelik sorunlardan ve çeşitli kaygılardan uzaklaştırılarak bütünüyle eğlence ve dikkat dağıtma odaklı bir noktaya doğru çekilmektedir. Zaten “egemen ideolojinin istediği de budur; sinemada seyirciyi rahatsız edecek hiçbir şey olmamalıdır” (Yılmaz, 2008, s. 78). Çünkü “popüler sinemada sergilenen gereksinmeler, arzu ve korkular, bu filmlerde söz konusu gereksinmeleri karşılamanın, arzuları dindirmenin ve korkuları yatıştırmanın tek yolu olarak sunulan sistemin ta kendisinden kaynaklanmaktadır” (Ryan & Kellner, 2016, s. 408). Dolayısıyla Kolker’in ifade ettiği üzere Yeni Gerçekçiliğin temsilcilerinin kaygıları, “anlatı sinemasının en temel süreciyle, temsilin ideolojisi ve yöntembilimiyle, izleyiciden filmi izleme ve katılmasını isteme yollarıyla ilgilidir” (2010, s. 26). Zavattini’nin de belirttiği gibi, “bütün zamanlara özgü destansı olaylar silsilesi ile örülmüş romanlardaki o soyut karakterlerin, ‘kahramanların’” yerine Yeni Gerçekçiler “düşünen, hisseden, meçhul ama bir o kadar gerçek insanları” getirme çabası içerisinde olmuşlardır (1997, s. 48).

İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının filmleri, daha önce de söylendiği gibi ağırlıklı olarak İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki İtalya’da yaşanan toplumsal sorunlar, acılar, yoksulluk, sefalet gibi temalar üzerinden gelişmiştir. Cesare Zavattini’nin Yeni Gerçekçilik üzerine söylediği aşağıdaki cümleler, akımın niteliği üzerine birçok noktayı netliğe kavuşturmuştur:

Savaş sonrasında önemli çıkışlarını yapan, yeni gerçekçiler diye adlandırdığımız bu sinemacılar kuşağı ne gibi keşifler yapmış, hangi sonuçlara ulaşmıştı peki? Çalışmaları, insanı incelemenin, anlamanın sonsuz olanaklarını seriyordu önümüze; insanın son

derece somut ve gerçek bir çözümlemesiydi bu, savaşa neden olan ve savaşın acılarını çeken insanlar kadar gerçek... Bu korkunç olayların nasıl olup da gerçekleştiğini bilmek, anlamak zorundaydık. Sinema da, böyle bir araştırma için hali hazırdaki en etkili araçtı. Diğer sanat formları sinema kadar tercih edilir değildi; çünkü savaşın başından beri bizi sarmalayan ve en ufak bir muhalefetten alıkoyan yalan dolana duyduğumuz öfkeyi ifade edebileceğimiz anlatım olanaklarından yoksundular (1997, s. 48).

Zavattini ve çağdaşı yönetmenler De Sica, Visconti, Rossellini için sinema, kendi dönemlerinin gerçekliğini anlamak ve anlatmak için güçlü bir sanatsal araç olarak öne çıkmıştır. Zavattini'nin de belirttiği gibi, sinemanın olanaklarından faydalanmak demek içeriği olabildiğince öne çıkartmak ve tekniği (biçimsel unsurları) içeriğin niteliğine göre belirleyip, ikincil bir rolde konumlandırmaktır (1997, s. 49). Kurulacak ve öne çıkartılacak olan içerik ise Zavattini tarafından “yaşamdan kayda değer bulunan şeyleri, kendi gündelik gerçekliği içinde, neredeyse yaşadıkları şekliyle gösterme” biçiminde tarif edilmektedir (s. 50). Böylece insanlar, “gündelik edimleri içinde perdede kendilerini görecek, kendilerine bir de dışarıdan bakacak, sinema vasıtasıyla yaşamın bilgisine ulaşmaları kolaylaşacaktır” (s. 50).

İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin sinema sanatına getirdiği yenilikleri ve uygulamayı sürecinde de yarattığı köklü değişimleri mercek altına almak oldukça önemlidir. Çünkü sinemanın, Yeni Gerçekçilik sonrası bambaşka anlatım olanaklarına ve biçimlerine kavuştuğu şüphesiz söylenebilir. Bu bağlamda ilerleyen başlıklar, İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımının değiştirdiği anlatı yapılarına, sinematografik uyaşımlara, yeni öyküleme stillerine ve temalara, biçimsel unsurlara odaklanacaktır.

2.3.1. Sokağa İnen ve Halka Dönen Kamera

Yeni Gerçekçi sinemacıların film mecrasına getirdiği yeni anlayışların ve olanakların başında, kuşkusuz stüdyoların tekelinden ve yıldız oyuncuların uzaklaşmaları, hatta geleneksel film yapma biçimlerinden neredeyse kopuş olarak nitelenebilecek anlayışları yatmaktadır. İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin temsilcileri, o güne değin stüdyoların içerisinde konumlanmış olan kameralarını stüdyolardan çıkartıp sokaklara taşımış ve yine kameraların (popüler sinema özelinde) o güne değin göstermekten imtina ettiği kişileri ve grupları kameraların önüne konumlandırmıştır.

Michael Ryan ve Douglas Kellner'ın belirttiği gibi Hollywood sinemasının ve Hollywood ekolünden beslenen ulusal anaakım sinemaların kalıpları, “seyirciyi belli bir toplumsal düzenin temel varsayımlarını benimsemeye ve bunların içerdiği akıldışılık ve adaletsizlikleri göz ardı etmeye alıştırmak” gibi bir rol oynamakta, dolayısıyla ideolojik bir nitelik taşımaktadır (2016, s. 17-18). Zavattini'ye göre bu çerçevede Amerikan sineması ile Yeni Gerçekçi sinemayı farklılaştıran en temel ayrım, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin temsilcilerini “yaşamlara dokunan, doğrudan ve bütünüyle kavramak istenen gerçeklerin ilgilendirmesi, Amerikan filmlerinde ise gerçekliğin tüm pürüzlerinden arındırılmış, hazmı kolaylaştırılmış haliyle sunulması” olarak görünmektedir (1997, s. 48-49).

Yeni Gerçekçi sanatçının “ahlaki motivasyonu ve belgeselci – çözümlemeci tarzı” (Zavattini, 1997, s. 50) onu diğer film yapma biçimlerinden ve geleneksel sinema anlayışlarından farklılaştırmaktadır. Bu sebeple Zavattini'ye göre örneğin “açlıktan ölmek üzere olan ya da mahvolmuş, yıkılmış bir insan, olanca gerçekliğiyle, belki gerçek adı ve soyadıyla gösterilmelidir” (s. 50), tüm bu insanların gerçeklikleri, gündelik yaşamın basit ve sıradan durumlarından hareketle, gündelik yaşamın olağan akışı içerisinde yansıtılmalıdır (s. 50-51). Bu şiardan hareketle Yeni Gerçekçi sinemacılar, kameralarını savaştan yıkılmış ve savaşın acılarını sarmaya çalışan İtalya sokaklarına taşımış ve o yıllarda İtalyan halkının deneyimlediği gündelik gerçeklikleri, bizzat halktan

kişiler ile yansıtmaya çalışmışlardır. Christopher Wagstaff'ın da belirttiği gibi Yeni Gerçekçi sinemacı, dünyada onu çevreleyen, zaten orada olan, yani onun tarafından yaratılmamış ya da hayal edilmemiş şeyleri bulmak ve onları kamerasının merceğinin önünde birleştirmek için çaba sarf etmiştir (2007, s. 43).

André Bazin'e göre İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile birlikte "sokaktaki kameranın uluslararası yıldızların dünyasından sıyrılarak profesyonel olmayan kişilerin görüntülerini kaydetmesi devri yaşanmaya başlamıştır" (2013, s. 169). Örneğin senaryosu Cesare Zavattini tarafından kaleme alınan, Vittorio De Sica tarafından çekilen ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin iskelet örneklerinden biri olarak kabul edilen 1948 tarihli *Bisiklet Hırsızları (Ladri Di Biciclette)* filmi amatör oyuncularla var edilmiştir. Filmdeki rollerin profesyonel olmayan oyuncular tarafından canlandırılmasına rağmen filmdeki "işçinin ve oğlunun göstermiş olduğu performansın mükemmelliği", Bazin'e göre "onların rollerine olan uyumlarından kaynaklanmaktadır" (2013, s. 179). Çünkü filmde rol alan amatör oyuncular, filmde konu edilen hayatların bir benzerini hali hazırda gerçek hayatlarında yaşamaktadırlar. Zavattini'nin ifade ettiği gibi "sıradan ve normal olan, her gün gözler önünde gerçekleşen ancak daha önce hiç fark edilmeyen birtakım şeyleri göstermek" üzerine kurulu olan (1997, s. 50) Yeni Gerçekçi filmlerde rol alan halktan kişiler, aslen son derece aşına oldukları kişilere, belki de kendilerine hayat vermektedir.

Benzer biçimde Luchino Visconti tarafından çekilen 1948 tarihli *Yer Sarsılıyor* filmi de daha önce ifade edildiği üzere Yeni Gerçekçi sinemanın önemli örneklerinden biridir. *Yer Sarsılıyor* filminin oyuncuları, bizzat kendi tecrübelerini ve gündelik yaşamlarını canlandıran Sicilyalı balıkçılardır. Yine Bazin'e göre "sinema tarihi için amatör oyuncuların kullanıldığı –egzotik filmler hariç– ilk film" olmasına rağmen *Yer Sarsılıyor*'da oyuncular başarılı bir iş çıkartmıştır ve "filme önemli bir estetik boyut da katmışlardır" (2013, s. 166-167). Bu bağlamda Michèle Lagny'e göre Visconti, "dokümanter sinemanın bazı ilkelerini kesin biçimde ve son derece aşırı uça

uygulayarak, ‘sokaktaki’ dekorlar gibi aktörleri oynatarak, onlara kendi özel giysilerini giydirerek, kendi evlerinde oturarak, yerel sınırlar dışında anlaşılamayan kendi dillerini konuşurarak, Yeni Gerçekçi doktrini bu filmiyle doruğa çıkartmıştır” (2017, s. 236-237).

Netice itibariyle İtalyan Yeni Gerçekçi sanatçıların film sanatına getirdiği en büyük yeniliklerden biri, sinemada gündelik yaşam gerçeklerinin konu edilebileceğini ve halktan / amatör kişilerin filmlerde rol alabileceğini somut bir biçimde göstermesidir denilebilir. Kolker’in ifadeleriyle “bu sinemacılar kamerayı sokağa taşıyarak, büyük ölçüde profesyonel olmayan oyuncular kullanarak, politik ve ekonomik olarak belirlenmiş koşullar içindeki işçi ve köylü sınıfıyla ilgilenerek aslında kendi ulusal sinema geleneklerine tepki vermişlerdir” (2010, s. 25). Daha önce de ifade edildiği gibi Hollywood hükümraniğine, faşist rejimin beyaz telefon filmlerine karşı çıkmış, geleneksel sinemanın başrol vermediği kişilere kameralarını çevirmiş ve daha önce sıklıkla ele alınmayan gündelik yaşamın sıradan öykülerine yönelmişlerdir. Bu anlamda Bazin’e göre, Yeni Gerçekçilerin sinema sanatına getirdikleri en büyük yeniliklerden biri, “artık profesyonel oyuncu kullanılmadan da iyi film yapılabileceğini” kanıtlamalarıdır ve yine Bazin’e göre “oyuncunun filmde çıkarılması, filmin gerçek hayat ile olan bağlantısını kuvvetlendirirken, kurgulamanın önemi ise azalma göstermektedir” (2013, s. 180). Bununla birlikte Yeni Gerçekçi sinemacılar, filmlere dair yerleşik anlatı kalıplarının da köklü değişimlere uğramasını sağlamış, sinematografiye dair verili kabulleri de yerinden edip yeni olanaklar açmışlardır.

2.3.2. Değişen Anlatı Yapıları ve Sinematografik Uylaşımalar

İtalyan Yeni Gerçekçi sinemacılar, Hollywood sinemasında sıkça rastlanan ve birbirini tekrar eden temaların, öykülerin, kişilerin ve toplulukların yerine gündelik yaşamı ve sıradan insanların öykülerini geçirirken, anlatı biçimlerini de kimi yönlerden değişikliğe uğratmıştır. Bununla birlikte o zamana değin yerleşik bir hâl alan

sinematografik konvansiyonların yerine de teoride ve pratikte farklı kapılar aralamışlardır.

Bilindiği üzere klasik sinema anlatısı Aristotelesçi tragedya geleneğine sırtını yaslayan, başı sonu belli, kabaca giriş – gelişme – sonuç olarak nitelenebilecek üç bölümden oluşan bir yapı sunmaktadır. Klasik sinemada öykü merkeze yerleşmektedir, olayın gelişim çizgisi girişten finale kadar öyküyü merkeze alarak ilerlemektedir ve filmin finali çoğunlukla izleyici için bir soru işareti barındırmayacak şekilde sonuçlanmaktadır. André Bazin’e göre İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerin en temel prensiplerinden biri, klasik sinemanın tersine anlatıda “öykünün ortadan kalkmasıdır” (2013, s. 181). Bazin için “sinema tarihinde ilk kez olarak İtalyan sineması izleyici beklentilerini bir kenara koyma cesaretini göstermiştir”, Yeni Gerçekçi filmlerde “dramatik heyecanı arttırmak için neredeyse hiçbir öge bulunmamaktadır, olaylar ilerlemektedir fakat bunların her birinin ağırlığı hemen hemen aynıdır, olayların meydana gelmesinde bir denge vardır” (s. 182). Yani Bazin’e göre Yeni Gerçekçi filmlerde tek bir öykü değil, her karakterin kendi özgül öyküleri ve nitelikleri vardır ve örneğin *Bisiklet Hırsızları* filmi, “dramın matematiksel elemanları üzerine kurulmamıştır” (s. 182). Bu filmde klasik anlatının tersine olaylar sonuca bağlanmamış, baba ve oğlunun gelecekleri belirsiz bırakılmıştır. David Bordwell’in de ifade ettiği gibi “sanat sineması, kendisini açık bir şekilde klasik anlatı kipinin ve özellikle de olayların neden-sonuç ilişkisinin karşısına konumlandırmaktadır” (2010a, s. 73) ve Yeni Gerçekçi filmler bu yönden de sanat sinemasının ilk örnekleri olarak değerlendirilmektedir. Zavattini’ye göre klasik sinemanın yaptığı gibi, “olayları, durumları ucuca ekleyerek bir anlatı dizgesi kurmak hiç de zor değildir” fakat asıl zor olan “bir durumu ya da davranışı derinlemesine incelemektir” (1997, s. 51). Bu yüzden Zavattini için sanatçının görevi “çözümler ve hazırcevaplar sunmak değil, acilen çözümlere ihtiyaç olduğunu hissettirmektir” (s. 51).

Yeni Gerçekçiliğin sinema anlatısına getirdiği yeni nitelikler, Kovács'a göre sinemayı “modernizme götüren patika” olarak önem arz etmektedir (2016, s. 251). Bazin'in ifadeleri ile paralel şekilde, Kovács'a göre de “Yeni Gerçekçiliğin modernizme başlıca katkılarından biri anlatının arka planı ile ön planı arasındaki hiyerarşik ilişkiyi ortadan kaldırması, böylelikle anlatı yapısını gevşetmesidir” (s. 251). Yani Yeni Gerçekçi filmlerde karakterler ve öyküler arasında, klasik sinemada olduğu gibi bir önem sırası bulunmamaktadır. Zavattini'nin deyişi ile Yeni Gerçekçilikle birlikte “öykü ve oyuncu gibi kavramlar miadını doldurmuştur” (1997, s. 52). Ayrıca yine Kovács'a göre klasik sinemada anlam inşası öykünün ve karakterlerin gelişimi ile sağlanırken, “Yeni Gerçekçilikte ise anlamın çoğu sosyo-kültürel ortam (savaş sonrasındaki İtalya, yoksulluk, işçi sınıfının durumu, geleneksel yaşam tarzları) ile aktarılmaktadır” (2016, s. 252). Böylece Kovács için Yeni Gerçekçiliği sinemada “modernizmin bir atası” olarak adlandırmak mümkündür, fakat Yeni Gerçekçiler modernist estetik ilkelerden de kimi noktalardan ayrılmaktadır; örneğin Yeni Gerçekçi sinema “politik bağlanımı” ile öne çıkarken modernizm “soyut, evrenselci kaygılara / konulara” odaklanmaktadır ve Yeni Gerçekçilik “öznellikten ve kendini yansıtmadan tamamen yoksun” iken bu iki niteliğin “modernizmin önemli estetik stratejileri” olduğu belirgindir (s. 252).

Bununla birlikte İtalyan Yeni Gerçekçileri, sinematografik açıdan da çeşitli yeniliklere ön ayak olmuşlardır. Kolker'in dediği gibi, Yeni Gerçekçi sinemacılar “kameranın dünyaya müdahalesiz bakmasına olanak sağarlarsa yoksul insanların yaşamlarının kendi eylemlerini açığa vuracağını ve öykülerinin basit gözleme eyleminden çıkacağını” düşünmüşlerdir (2010, s. 42). Bu yüzden Bazin ve Kracauer'in de çokça dile getirdiği gibi, içeriği ön plana çıkartmışlar ve kurguyu neredeyse görünmez kılmışlardır. Bununla birlikte uzun çekimler, plan sekanslar, sabit kamera ve karmaşık olmayan açılar gibi gerçekçi sinematografik stilleri sıklıkla kullanmışlar, stüdyoda çekim yapıp, buradaki yapay aydınlatma yerine sokakları ve doğal ışık kullanmayı tercih

etmişlerdir (Wagstaff, 2007, s. 108). Örneğin Vittorio De Sica'nın 1952 tarihli filmi *Umberto D*'nin bir sekansında kamera, uzunca bir süre açık kalmış, bu vesileyle hizmetçi kadın karakterin “tezgâhın üstündeki böceklere su sıkması, ayağıyla kapıyı kapatması” gibi sıradan olaylar da filme dahil olmuştur (Andrew, 2018b, s. 61). Tüm bu unsurlar göz önüne alındığında da Bazin'e göre Yeni Gerçekçi filmler, Hollywood filmlerinin aksine “birer ‘eğlence’ aracı olmaktan çok uzaktır ve ticari bir geleceğe sahip değildir” (2013, s. 167). Çünkü “seyircinin filmle kuracağı ilişki için tanıdık bir çerçeve sunan ve onlara beklentilerinin karşılanacağı güvencesini veren” (Abisel, 2017, s. 11) klasik sinemanın uyuşmalarına karşı çıkmakta ve popüler sinemanın tersi bir anlayışla hareket etmektedir.

Kısacası, “Yeni Gerçekçi İtalyan sineması, sinema tarihinde bir kopuşa işaret etmekte” ve “gerçekliğin yeni bir tanımlanışını” belirtmektedir; Yeni Gerçekçilik “daha sonrasında farklı sinemaları mümkün kılmış ve Hollywood sinemasında yaşanan değişimde de önemli bir rol oynamıştır” (Bakır, 2008, s. 95). Zavattini'nin ifade ettiği üzere Yeni Gerçekçi sanatçılar, sanatsal malzemelerini “en çok doğadan, dışarıda akıp giden hayatın kendisinden” toplamıştır (1997, s. 52). İtalyan Yeni Gerçekçiliği, sinema tarihinde “kuram ve uygulamanın güzel bir bileşimi” olarak da önemli bir yer kaplamaktadır ve “kuramın başarılı bir biçimde gerçekleştirilme yollarını” (Kolker, 2010, s. 49) göstermesi açısından da halen üzerine düşünülmesi gereken bir sinemasal deneyimdir. Kuram ve uygulayımın bileşimi düşünüldüğünde, sinema tarihinde ve sinemada gerçekçilik adına mutlak irdelenmesi gereken bir başka nokta ise Fransa'da *Yeni Dalga* olarak anılan deneyimdir.

2. 4. Fransa'da Gerçekçi bir Yeni Dalga

İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin film mecrasına içkin olarak açtığı yeni yolların ve gösterdiği alternatif rotaların devamında, sinema tarihinde *Fransız Yeni Dalgası* olarak anılan sinemasal akım, 1950'li yılların sonunda ve 1960'lı yılların başında Fransa'daki

yönetmenlerden ve film eleştirmenlerinden oluşan bir grup entelektüelin düşünsel ve pratik süreçlerinin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Fransız Yeni Dalgası, André Bazin'in sunduğu teorik çerçeve, *Cahiers du Cinéma* dergisinde yürütülen tartışmalar ve Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, François Truffaut, Agnès Varda, Claude Chabrol, Alain Resnais, Jacques Rivette gibi yönetmenlerin filmleriyle serpilip gelişmiştir. Fransız Yeni Dalgası yönetmenleri, “geleneksel / klasik anlatıyı (başı, ortası ve sonu olan, neden – sonuç ilişkisini düz bir biçimde kuran bir anlatı dilini) yeğleyen sinemaya” karşı çıkmıştır ve böylece “Aristotelesçi Hollywood sinemasına karşı, özellikle Avrupa odaklı *sanat filmlerinden, auteur* sinemasından ya da *modern* sinemadan söz edilmeye başlanmıştır” (Büyükdüvenci & Öztürk, 2014, s. 24). Thomas Elsaesser'in de belirttiği gibi, özellikle Yeni Dalga ile birlikte Fransız sineması, “yedinci sanatın doğal evi olarak uzun ve gururlu geleneğinde ısrar etmeye devam etmiştir” de denilebilir (2005, s. 13).

Cahiers du Cinéma dergisi çevresinde bir araya gelen Fransız Yeni Dalgası'nın yönetmenleri ve film eleştirmenleri, “sadece tutkulu sinema düşkünlüğüyle değil, yerleşik sinematografik teori ve pratiğinden kopmanın gerekliliği konusundaki ısrarcı tutumuyla da bir bütünlük kazanmıştır” (Bickerton, 2012, s. 15). Yeni Dalga sinemacıları, geleneksel sinemanın yerleşik uyuşmalarına karşı “üretimde ve sahneye koymada daha geniş bir özgürlük aramışlar” (Betton, 1986, s. 81) ve Yeni Gerçekçiliğin de anlayışına paralel biçimde klasik sinemaya karşı çıkmışlardır.

Çokça bahsedildiği üzere geleneksel / klasik sinema, “kurgusal bir dünyanın kendi içindeki uyumla özellik kazandığı, uygun ve doğrusal nedensellikler içinde, ruhbilimsel gerçekçilik içeren ve bir uzam – sürem sürekliliği izlenimiyle yeniden yapılandırılan” (Stam, Burgoyne, & Lewis, 2019, s. 236) bir anlatı üzerine kuruludur. Daniel Dayan'a göre klasik sinemanın bu ifade sistemi, aslen bir *dikiş sistemi* olarak işlemektedir, Dayan'ın deyimi ile bir “tutor-kodu” olarak işlev görmektedir (2011, s. 79). Dikiş sistemi ile kurulan filmlerde “izleyiciyi rahatsız edecek hiçbir şey olmamaktadır” ve “biçimsel

düzyeyde pürüzsüz bir akışla, izleyici aksiyona bağlanmakta, ana karakterlerle özdeşleşmekte, sımsıkı kapalı ve doğrusal olarak oluşturulan ve psikolojik motivasyonun geçerli olduğu bir dünyanın (anlatının) içine kapatılmakta, düşünmemekte, duygulanmakta, istenen tepkileri vermekte, böylece egemen ideolojinin benimsenmesini istediği değerlere onay verebilmektedir” (Yılmaz, 2008, s. 78). Kutay’a göre dikiş sistemi sayesinde izleyiciler, jenerikten itibaren başkaları tarafından imgesel düzeyde üretildiğini bildiği; yani yazılmış, düzenlenmiş, oynanmış, çekilmiş, kurgulanmış ve müzik eklenmiş olduğunu kabul ettiği filmi “izlemeye başladıktan kısa bir süre sonra bu bilgiyi unutmaktadır” (2016, s. 27). Bu bağlamda “klasik anlatı sinemasının film estetiği, bu dikişsizliğe izin vermeyecek biçimde gelişmiştir”, zira “dikişlerden biri görünecek olursa seyirci bir film izlemekte olduğunu anımsayacaktır” (Kutay, 2016, s. 27).

Tam da bu noktadan hareketle Fransız Yeni Dalgası, geleneksel anlatı biçimlerini, Hollywood’un “dikiş sistemini” ve sinematografik uyları alışı için çaba sarf etmiştir. Serge Daney’in *Cahiers aksiyomu* olarak adlandırdığı ve “sinemanın gerçeklik ile bir bağı vardır ve anlatılan / temsil edilen, gerçek değildir” (aktaran Andrew, 2018b, s. 27) ilkesine dayanan bir perspektifle Yeni Dalga sanatçıları, sinema izleyicisini uyuşturduğunu ve gerçek yaşamdan kopardığını düşündükleri klasik anlatı sinemasına karşı alternatif bir sinema yaratma mücadelesi içerisine girişmişlerdir. Emilie Bickerton’un ifadeleriyle “eskinin şanlı Amerikan sineması çekiciliğini ve niteliğini kaybetmeye başlarken, genç Fransız yönetmenler de aynı zamanda eski kurallardan vazgeçmişlerdir” (2012, s. 42).

Bu anlamda Fransız Yeni Dalgası yönetmenlerinin klasik sinemanın aksi bir biçimde kullandığı anlatı stili, “modernist anlatı, sanat sineması anlatısı” olarak da bilinen ve Ali Karadoğan’ın William Miller’ın “açık yapı”sından yola çıkarak *Açık Paradigma* olarak adlandırdığı (2016, s. 52) bir yapı bağlamında değerlendirilebilir. Karadoğan’a göre Açık Paradigma’nın temel yapısı, “Klasik Yapı’nın her türlü kuralını tersyüz etme”

üzerine kuruludur ve “bu tersyüz etme de Açık Paradigma’nın anlatıda kullandığı stratejiler ve bu stratejilerin öykü anlatımıyla ilişkilendirme biçimi önemlidir” (s. 52). Açık Paradigma, “genelde öyküsünü, olay örgüsü gevşek bir biçimde kurmaktadır” ve “bu öyküyü başı, ortası, sonu olan bir öykü biçiminde kurduğunda bile, izleyicinin bu öyküyü rahatlıkla anlamasını engelleyen bir anlatım stratejisi kullanarak, öyküyü çözmek için gerekli bilgi ve ipuçlarını izleyicinin zihnine ve imgeleminin gücüne bırakan bir yöntemi benimsemektedir” (s. 52). Bu anlamda Açık Paradigma “daha az anlaşılırdır ve *belirsizlik* hakimdir” (s. 53). Ayrıca Açık Paradigma’da “tesadüfi açılışlar, dağınık serimlemeler, açık yapı, belirsiz ve mutsuz sonlar, gevşek bir nedensellik, tekli ya da çoklu nedensel yapı, fazlasıyla yanlış ipuçları, belirsiz ilişkiler, kalıcı boşluklar” gibi unsurlar yoğunlukla yer almaktadır (s. 54). Fransız Yeni Dalgası yönetmenleri de filmlerini böylesi bir yapı üzerine kurmuştur denilebilir. Yeni Dalga sinemacıları öykünün giriş, gelişme, sonuç gibi bölümlerini çoğu zaman flulaştırmış veya yerlerini değiştirmiş, zamanın doğrusal akışını bozmuş, öyküleri son derece kişiselleştirmiş, bireysel bir anlatımı öncelemiş, öyküde birtakım boşluklar bırakmayı tercih etmişlerdir. Dolayısıyla “atlamalar, ironik anlatsal kendine gönderme yapmalar, hızlandırılmış devinim” gibi klasik sinemada rastlanmayan birtakım yöntemler, Kovács’a göre anlatıya içkin Yeni Dalga aygıtlarının bazılarıdır (2016 s. 177).

Yeni Dalga akımının temsilcilerinin en temel gayesinin, seyirciye izlediklerinin bir film olduğunun bilincinde olmasını sürekli bir biçimde hatırlatmak olduğu söylenebilir. Yeni Dalga yönetmenlerinin, “sinema dilinin özgürlüğünü ortaya koyabilmek için” (Betton, 1986, s. 81) klasik anlatıyı ve geleneksel yöntemleri tahrip edip alternatif biçimlere yönelmelerini bu anlamda değerlendirmek mümkündür. Yeni Dalganın yönetmenleri, bu yüzden verili sinematografik kalıplarla da mücadele etmişlerdir. Yeni Gerçekçilikte olduğu gibi, Yeni Dalga filmlerinde de kameralar gerçek mekânlara konumlandırılmış, ayrıca sık sık doğaçlama yapmaya teşvik edilen bir anlayış

geliştirilmiş, böylece filmlerin "kendiliğinden ve tahmin edilemez bir doğasının var olması" istenmiştir (Wiegand, 2005, s. 21). Ayrıca kimi zaman karakterler doğrudan kameraya konuşturulmuş, Godard ve Truffaut gibi yönetmenler açıkça bir film yapma sürecini (kim zaman kamerayı, teknik aygıtları, ekibi göstererek) filmin içine dahil etmiştir (Wiegand, 2005, s. 22). Böylece Yeni Dalga yönetmenleri, “gündelik çağdaş yaşamı betimlemek” için klasik sinemadan köklü bir biçimde kopmayı tercih etmiş, seyircilerin film izleme sürecinde gerçek dünyadan kopmamaları için uğraşmışlardır (s. 26-27). İzledikleri yapıtların birileri tarafından üretilen imgelem ürünü, kurmaca eserler olduğunu seyircilere hissettirmek ve “dikişleri görünür kılmak”, Yeni Dalga sinemacıları için önemli bir gaye olmuştur.

Tüm bu sebepler göz önünde bulunduğunda, “sinemanın gerçeklik ile bir bağı vardır ve anlatılan / temsil edilen, gerçek değildir” cümlesinin Fransız Yeni Dalgası akımının sinemaya dair kavrayışını güçlü bir biçimde karşıladığı söylenebilir. Yeni Dalga sanatçıları, izleyicilerin gündelik dertlerden ve yaşamsal sorunlardan uzaklaşmak, eğlenmek için sinemaya gitmesine ve popüler filmlerin de bu anlayışla üretilmesine karşı izleyicileri “gerçeklikle” yüzleştirmek ve gerçeği sürekli bir biçimde canlı tutmak çabası içerisinde olmuşlardır demek yanlış olmayacaktır. Ayrıca Yeni Dalga’nın temsilcilerinin sinema anlayışları, bir boyutuyla “kişisel kendini ifade-etme ya da kişisel günlük olarak film düşüncesi” (Kovács, 2016, s. 177) olarak da tarif edilmektedir. Film yapımında öznenin, kişisel görüşün ve bireyselliğin ön plana çıktığı bu modernist estetik stil, Yeni Dalga sanatçıları ve çevreleri tarafından *politique des auteurs* olarak adlandırılan bir film yapma biçimini ve teorisini de tartışılır hale getirmiş, sinema tarihini köklü bir biçimde etkileyen bir fikrin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

2. 4. 1. *Caméra-Stylo*’dan *Auteur* Teoriye

Sinema alanına dair Fransız Yeni Dalgası'nın yönetmenleri ve eleştirmenlerinin film mecrasına içkin olarak yürüttükleri tartışmaların ve ortaya çıkan pratik süreçlerin neticesi, *auteur* kuramı olarak adlandırılan teorinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. İlk olarak Alexandre Astruc'un 1948 tarihli makalesi "Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera Kalem (Caméra-Stylo)", *auteur* teorisinin önünü açmıştır. Akabinde *Cahiers du Cinéma* dergisinde yazan yönetmen ve eleştirmenler, özellikle Amerikan sinemasını ve Hollywood'da film yapan yönetmenleri incelemeye değer bulmuş, Charles Chaplin, John Ford, Orson Welles, Howard Hawks, Alfred Hitchcock gibi sinemacıların filmlerini mercek altına almışlardır (Wollen, 2014, s. 68-69). Bickerton'un "Hitchcock – Hawks'cılık" olarak adlandırdığı ve "*auteur* kuramının embriyon hali" olarak tarif ettiği (2012, s. 28) bu eğilim, giderek yazar olarak yönetmen düşüncesinin gelişimine önyak olmuştur. *Auteur* kuramını asıl teorize eden kişi olarak ise Andrew Sarris ismi anılmaktadır.

Alexandre Astruc, 1948 yılında kaleme aldığı makalesinde, kimi filmlerin "sinema için yeni bir geleceğin temellerini attığını" ve bu filmlerin "geleceğin habercisi olarak" görülmesi gerektiğini vurgulamıştır (2010, s. 21). Astruc'a göre sinema, giderek "bir dil haline gelmektedir" ve Astruc'a göre dil, "bir sanatçının ne kadar soyut olursa olsun düşüncelerini ifade ettiği veya tıpkı roman ve denemelerde yapıldığı gibi takıntılarını aktardığı bir biçimdir" (s. 22). Bu anlamda Astruc için "yeni sinema çağı" *kamera-kalem (caméra-stylo)* olarak tarif edilecek bir niteliktedir (s. 22). Astruc'a göre sinemanın kazandığı yeni olanaklar ile birlikte yönetmenlik, "artık bir sahneyi gösterme veya sunma aracı olmaktan çıkarak gerçek bir yazma eylemine" dönüşmektedir; "bir yazar nasıl kalemi ile yazıyorsa, bir film yönetmeni / yaratıcısı da aynı şeyi kamerasıyla yapmaktadır" (s. 25).

Alexandre Astruc tarafından dile getirilen bu düşünceler, 1950'li yıllar ile birlikte genç Fransız yönetmenler ve film eleştirmenleri nezdinde karşılık bulmuştur. Örneğin

Yeni Dalga'nın önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilen yönetmen ve eleştirmen François Truffaut, *Cahiers du Cinéma* dergisinde yayınlanan 1954 tarihli "Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim" başlıklı yazısında, Fransız sineması içerisinde "kalite geleneği" olarak adlandırılan filmleri yoğun bir biçimde eleştirmiş, bu gibi filmlerin "tam anlamıyla birer ticari girişim olarak" tanımlanabileceğini belirtmiş ve mevzu bahis filmlerin "başarı ya da başarısızlıklarının, seçilen senaryoların bir işlevi" olduğunu vurgulamıştır (2010, s. 27-28). Bu bağlamda Truffaut, *kalite geleneğinin* karşısına "diyaloglarını kendi yazan ve çekecekleri hikayeleri kendileri yaratan *auteur*'leri" konumlandırmıştır ve "bir *auteur* sinemasıyla *kalite geleneği*'nin bir arada var olabileceklerine inanmadığının" altını çizmiştir (s. 38). Çünkü Stam'in de belirttiği gibi, Truffaut için *kalite geleneği*, "film yapımını önceden var olan senaryonun birebir çevirisine indirgemektedir", oysa *auteur* teori, "Hollywood stüdyolarında çalıştıklarında bile, özünde güçlü yönetmenlerin yıllar boyunca fark edilebilir bir tarz ve tematik kişilik gösterebileceğini" öne sürmektedir (2014, s. 95).

Andrew Sarris ise 1962 yılında yayınlanan "Auteur Kuramı Üzerine Notlar" başlıklı yazısında, *auteur* kuramını sistemli bir şekilde teorize etmeye dönük bir çaba içerisine girişmiştir. Sarris'e göre *auteur* sinemasından söz edileceği vakit, üç başat unsur göz önünde bulundurulmalıdır. Bunlardan ilki, *yönetmenin teknik yeterliliğidir*; "*auteur* kuramı dahilinde, eğer bir yönetmenin teknik yeterliliği, temel bir sinema sezgisi yoksa otomatik olarak yönetmenler mabedinden atılmaktadır", zira "büyük bir yönetmen, en azından iyi bir yönetmen olmalıdır" (2010, s. 42-43). Sarris'e göre ikinci olarak *yönetmenin ayırt edici kişiliğine* bakmak gerekmektedir; "çektığı bir grup filmde yönetmenin çeşitli üslup karakteristikleri sergilemesi gerekmektedir, bunlar yönetmenin hisleri ve düşünceleri ile ilişkili olmalıdır" (s. 43). Üçüncü olarak ise *iç anlam* önem arz etmektedir; "iç anlam bir yönetmenin kişiliği ve malzemesi arasındaki gerilimden" çıkmaktadır (s. 43). Nihai olarak Sarris'e göre *auteur* kuramı, "sanatın ve sanatçının

bütünlüğünü aklından çıkartmayan”, “filme ve yönetmene bir bütün olarak bakan”, “parçalar tek tek ele alındığında bile anlamlı bir biçimde tutarlı olması gereken” bir teoridir (2011, s. 198).

Ayrıca *auteur* kuramı, başat ayrımın *auteur* (yaratıcı yönetmen) ve *metteur en scène* (sahneleme ustası) arasında yapılması gerektiğini öne sürmektedir. *Auteur* yönetmen “kendi düşünce ve duyguları ile filmi ‘yazarken’” bir *metteur en scène* ise “senaryo yazarının yazdıklarını” filme almaktadır; *metteur en scène* teknik anlamda son derece yeterli olsa dahi “filme yansıttığı kişiliği değil, yalnızca ustalığı ve bu konudaki becerisidir” (Büker, 2019, s. 264). Yani Wollen’in da ifade ettiği gibi “*auteur*’ün yapıtında bir anlam boyutu varken”, *metteur en scène*’in filmi ise “bir sahne gösteriminden, daha önce varolan bir metni, senaryo, kitap ya da oyun gibi bir metni özel, sinemasal kod ve kanallar bireşimine sokmaktan öteye” gidememektedir (2014, s. 70). Dolayısıyla bir *auteur*, “sahneye koyucular ile, yani, *Cahiers* eleştirmenleri tarafından sanatçıdan öte, bir tüccar olarak görülen kiralık yönetmenler ile tezat oluşturabilmelidir” (Butler, 2011, s. 40).

Auteur kuramının sunduğu teorik çerçeve, sinema tarihi içerisinde birçok eleştiriye de maruz kalmıştır. Örneğin 1963 tarihinde yayınlanan “Çemberler ve Kareler (Eski Kafalılar)” başlıklı yazısında Pauline Kael, Sarris’in teorize ettiği biçimiyle *auteur* kuramını eleştirmiştir. Kael, Sarris’in “teknik yeterlilik” üzerine olan ölçütünün geçersiz olduğunu ifade etmiş, “bazen en büyük sanatçıların bile bir ortamda sıradan şeyler için geçerli olan basit teknik becerileri atladığını ya da ihlal ettiğini” öne sürmüştür (2010, s. 50). Bununla birlikte Kael, “fark edilebilir kişilik” fikrine de karşı çıkmış, bu ölçütün asli olarak “kendini tekrar eden yönetmenleri” övdüğünü ve “tekrarlanıp duran araçları kullanmanın” asli olarak verili formülleri uygulamaktan başka bir şey olmadığını öne sürmüştür (s. 51-52). Son olarak Kael, Sarris’in “iç anlam” olarak vurguladığı üçüncü

ölçütü belirsiz ve yetersiz bulmuş ve “yönetmenin sezgisinin, tekniğin dışında algılanabileceği yolların” muğlak ve soyut bırakıldığını ifade etmiştir (s. 55-56).

André Bazin de *auteur* kuramına kimi yönlerden eleştirel yaklaşan isimlerden biri olmuştur. Bazin’e göre *auteur* kuramı, öncelikli olarak “bireysel sanatlarda yaygın olarak kabul gören bir fikrin sinemaya uyarlanmasıdır” (2012, s. 95). Fakat Bazin’e göre, örneğin *Cahiers* sayfalarına bakıldığında “Hitchcock, Renoir, Rossellini, Lang, Hawks veya Nicholas Ray” gibi yönetmenler “asla kötü bir film yapamayacak, adeta şaşmaz yönetmenler olarak” kabul edilmektedir (s. 94). Lakin tersine Bazin için “başka bakımlardan vasat olan yönetmenlerin yapıtları arasında saman alevi gibi parlayıp sönen başarıların olmaması veya olması için bir sebep yoktur” (s. 98). Bu bağlamda Bazin’e göre *auteur* kuramının “kıstaslarını belirlemek çok zordur” ve teori, “hiçbir şekilde övgüyü hak etmeyen bir filmi övmek” ya da “değerli bir filmi, yönetmenin o ana kadar iyi bir film çekmediği gerekçesiyle reddetmek” gibi riskler taşımaktadır (s. 102). Kısacası Bazin, *auteur* teorisi bağlamında “sevilen yönetmenlerin hata yapmaz ustalar olarak yüceltilebileceği, her türlü estetik ‘kişilik kültürü’ne karşı uyarılarda bulunmuştur” (Stam, 2014, s. 99).

Netice itibariyle *auteur* kuramı, sinema sanatına dönük yeni bir bakış açısı kazandırmış, o güne değin film mecrasına dair geliştirilen yaklaşımlardan farklı bir rota sunmuştur. Hollywood’un stüdyo sistemi içerisinde üretilen, aynı formüllerden ortaya çıkan ve birbirine benzeyen popüler / anaakım yapıtlara karşı kendi isteklerini, sanatsal kaygılarını ve iradesini ortaya koyabilen *auteur* yönetmen fikri, sinemanın özgürleşimi noktasında önemlidir. Bu bağlamda *auteur* teorisi, sinemasal gerçekçilik adına da son derece önemli bir noktada durmaktadır denilebilir; çünkü sinemanın kendi yasaları ve özgünlüğü olan bir dil olduğu, sanatçının ise sinemanın olanaklarını kendi kişiliği, dünya görüşü ve hayata bakışı ile harmanlayarak ortaya özgün bir yapıt çıkarabileceği düşüncesi *auteur* kuramı için önem arz etmektedir. Kovács’ın da ifade ettiği gibi *auteur* kuramı,

“yaratım sürecinde yönetmenin özerkliğinin yapımcının ya da yazarın rolüne eşit olduğu ve dahası filmin gerçek yaratıcısının yapımcı ya da yazardan ziyade yönetmen olduğu fikrinin yaygın kabulü” anlamına gelmektedir (2016, s. 217). Tüm bu tartışmalara paralel olarak Peter Wollen’ın klasik sinema ve sanat sineması arasındaki ayrımın netleştirilmesi için ortaya koyduğu “erdem ve günahlar”, sinema ve gerçeklik ilişkisi çerçevesinde değerlendirilebilecek önemli başka bir noktadır.

2.4.2. Peter Wollen: Sinemanın “Erdem ve Günahları”

Peter Wollen’ın “Godard ve Karşı-Sinema: Doğu Rüzgârı” başlıklı makalesinin, yayınlandığı 1972 yılından bu zamana değin önemini halen koruyan bir nitelikte olduğu kuşkusuz ifade edilebilir. Peter Wollen, söz konusu yazısında *Ortodoks sinema* olarak adlandırdığı film yapma pratiğinin karşısına, Jean-Luc Godard’ın film yapma biçimini referans göstererek bir *karşı-sinema* tarif etmiştir (2010, s. 113). Wollen’ın çizdiği çerçeve, bu bölümde inceleneceği üzere sinemasal gerçekçilik adına da önemli bir konumdadır. Çünkü Wollen’ın bu ayrımı yaparken belirlediği “erdemlerin ve günahların” (s. 113), temel olarak sinemanın ve film seyircisinin gerçeklikle olan ilişkisi üzerinden şekillendiği şüphesiz söylenebilir.

Wollen, kendi deyimini ile “eski sinemanın, Godard’ın koyduğu biçimiyle Hollywood-Mosfilm’in değerlerinden yedisini” almış ve bunları “karşıtlarıyla (devrimci-materyalist)” karşılaştırmıştır; bu karşılaştırmayı ise “sinemanın yedi büyük günahına karşı yedi büyük erdemi” olarak tanımlamıştır (2010, s. 113). Wollen’a göre “sinemanın yedi büyük günahı” *geçişli anlatı, özdeşleşme, saydamlık, tek anlatım, son, hoşlanma ve kurmaca* iken, buna karşın sinemanın “yedi temel erdemi” *geçişsiz anlatı, yabancılaştırma, öne çıkma, çok anlatım, açık uç, rahatsız olma ve gerçek*’tir (s. 113).

Wollen’a göre *geçişli anlatıya karşı geçişsiz anlatı*, “bir şeyin başka bir şeyi izlemesine karşı yarıklar, araya girmeler, epizodik (bölüklü) inşa, ara yazılar” anlamına

gelmektedir (2010, s. 114). Wollen için Hollywood sinemasında geçişli anlatı yoğun olarak kullanılmaktadır, “her birim bir nedensellik zincirine uygun olarak kendisinden önce geleni izlediği bir olaylar dizisi” üzerine kuruludur; Godard sinemasında ise geçişli anlatı parçalanmakta ve böylece “anlatının duygusal büyüünden” kopulabilmekte, Godard “anlatı akışına müdahale ederek izleyiciyi dikkatini yeniden toplamaya ve yeniden odaklamaya” zorlayabilmektedir (s. 114-115). *Özdeşleşmeye karşı yabancılaştırma* ise “bir karaktere duygusal bağlanıma karşı doğrudan hitabı, çok sayıda karakteri ve yorumu” içermektedir (s. 114). Bertolt Brecht’in epik tiyatro tarifindeki gibi, Wollen da klasik sinemanın özdeşleşme mekanizmasına karşı yabancılaştırma efektlerinin kullanımını sinemasal bir erdem olarak belirlemiştir. Godard’ın sinemasal yabancılaştırma araçları içerisinde ise Wollen “sesin eşlenmemişliğini, kurmacanın içine ‘gerçek insanların’ sokuluşunu, doğrudan izleyiciye konuşan karakterleri” vb. unsurları göstermektedir (s. 115). *Saydamlığa karşı öne çıkma*, “filmin / metnin mekanizmalarını gizlemeye karşı açık ve görünür kılmak” olarak tarif edilmiştir (s. 116). Yani Daniel Dayan’ın da söz ettiği “dikişleri” görünür kılmak olarak düşünmek mümkündür. *Tek anlatıma karşı çok anlatım*, Wollen’a göre “bölünmez, homojen bir dünyaya karşı heterojen dünyalar” olarak düşünülebilecek bir unsurdur; Ortodoks sinemanın kurduğu “tutarlı ve entegre” dünyaların tersine Godard’ın karşı-sineması, tek anlatıyı radikal bir biçimde yıkmaktadır (s. 118). *Sona karşı açık uç*, “kendi sınırları içinde uyumlu, kendine yeten objeye karşı açık uçluluk, metinler-arasılık, çağrışım, alıntı ve parodi” olarak tarif edilmektedir; Hollywood filmlerinin aksine Godard, filmlerinde birçok farklı kaynaktan beslenmekte, farklı noktalara referanslar vermekte, belirsizliğe yoğun yer vermekte, “anlatı dünyaları” ve “konuşan sesler” çoğul olarak kurulmaktadır (s. 119-120). *Hoşlanmaya karşı rahatsız olma* Wollen’ın tarifıyla “izleyiciye tatmin sağlamayı hedefleyen eğlenceye karşı izleyiciyi rahatsız etmeyi ve böylece değiştirmeyi hedefleyen provokasyon”dur (s. 120). Yine Brecht estetiğinden beslendiği görülebilen bu yaklaşım,

Wollen'a göre Godard filmlerinde “izleyicinin anlamın üretimine / tüketimine katılabildiği, yönetmen ile izleyici arasında kolektif olarak işleyen bir ilişkiyi oluşturmak için tasarlanmıştır” (s. 122). Son olarak *kurmacaya karşı gerçek* ise “bir öyküyü oynayan makyajlı oyunculara karşı gerçek yaşam, sunumun kırılması, hakikat” olarak tanımlanmaktadır (s. 122).

Peter Wollen'ın çizdiği çerçevenin gösterdiği üzere, Godard'ın sineması Bertolt Brecht'in yoğun izlerini taşımaktadır ve Godard'ın sanata dair yaklaşımı, Brecht'in görüşlerine son derece yakındır. Zira “Brecht'in kolektif bir sanat olan tiyatro aracılığıyla ortaya koyduğu kuram, yine kolektif bir sanat olan sinemayı” ister istemez etkilemiştir (Parkan, 1983, s. 61). Dolayısıyla Brecht'in epik tiyatro kuramı ile Wollen'ın karşı-sinema kavramı arasında doğrudan bir ilişki kurmak mümkündür. Hollywood sinemasının kurduğu şablon gerçekliğin aksine karşı-sinema, seyirciye sürekli bir biçimde izlediğinin yapaylığını ve gerçek dünyanın hakikatini hatırlatma niyeti taşımaktadır. Wollen'ın da ifade ettiği gibi karşı-sinemanın işlevi, “öteki sinemanın fantezilerine, ideolojilerine ve estetik aygıtlarına karşı kendi uzlaşmaz fantezileri, ideolojileri ve estetik aygıtlarıyla mücadele etmektir” (2010, s. 124).

Toby Clark'a göre, her ne kadar Fransız Yeni Dalgası sinemacılarının, dolayısıyla Jean-Luc Godard'ın sinema anlayışı üzerinde André Bazin'in yoğun etkilerinin var olduğu su götürmez olsa bile, “Bazin'in gerçekçiliği ve Godard'ın avangard estetiği arasında bir zıtlık vardır” ve bu zıtlık Brecht ve Lukács arasında yaşanan tartışmalarla paralellik taşımaktadır (2017, s. 176). Godard da Brecht gibi, yoğun biçimde gerçekçilik kaygısı gütsen bile Bazin'in idealize ettiği gerçekçi estetik normlardan bilinçli bir biçimde kaçınmayı tercih etmiş, sinemasal gerçekçiliği daha modern biçimler ile kurma arzusu içerisinde olmuştur denilebilir. Godard'ın sinemasal gerçekçiliği, Bazin'in görüşlerinin aksine “akıcı kurguyu bozan atlamalar, sesi görüntüden uzaklaştıran dublaj ve ana renklerin abartılı kullanımı” gibi yöntemler ile kurulmuş, böylece seyircide “tahrik

edilmiş, eleştirel ve bağımsız bir tutum yaratmak” gayreti içerisinde olunmuştur (Clark, 2017, s. 176).

Jean-Luc Godard’ın film yapma pratiği ve Peter Wollen’ın belirlediği fikirsel hat neticesinde Ortodoks sinemaya karşı ortaya çıkan muhalefet, Richard Rushton’a göre *politik modernizm* olarak adlandırılabilir bir niteliktedir (2011, s. 20). Rushton’a göre politik modernizmin belirleyici özelliği, Hollywood’a ve ticari sinemalara, yani Ortodoksiye karşı bir avangard veya siyasi sinema ile muhalefet etme düşüncesidir (s. 20). Politik modernizmin Ortodoks sinemaya dönük muhalefeti, Rushton’a göre yanılsama ve gerçeklik arasındaki karşıtlık üzerinden şekillenmektedir; politik modernizm argümanlarına göre, Ortodoks sinema gerçeklik yanılsamaları sağlarken, karşı-sinema ise Ortodoks sinemanın gerçeklik yanılsamalarını parçalama yolları sunmaktadır (s. 20-21). Böylece bu tür yanılsamaları parçalayarak, karşı-sinema, illüzyondan kurtulmuş sahici bir gerçekliğe giden yolu temizlemektedir (s. 21). Kısacası Rushton’a göre “Ortodoks sinema yanılsamalar, kurgular, fantezi temsiller sağlarken, karşı-sinema, gerçekliği, 'gerçek yaşamı' serbest bırakmakta ve tüm aldatma ve yanılsama biçimlerini bozmaktadır” (s. 22).

Sonuç olarak, yine Rushton’ın ifade ettiği üzere günümüzde de “akışkan, hareketli, yıkıcı, çoklu konu içeren bir sinema ve etkin bir izleyici arayışı, film çalışmaları ve film teorisinin temel ilkelerinden biri olmaya devam etmektedir” (2011, s. 24). Wollen’ın belirlediği “erdem ve günahlar” ve Godard’ın “Marksist-materyalist, karşı-gerçekçi film yapma pratiği” (Aitken, 2015, s. 265), günümüzde de sinemasal gerçekçilik kaygısıyla üretimlerde bulunan sinemacıların ve film kuramcılarının şüphesiz ilgisini çekmektedir. Wollen’ın belirlediği çerçevenin, gerçekçilik kaygısının ve modernist biçimlerin bir arada var olabileceğini göstermesi açısından halen önemini korumakta olduğunu söylemek mümkündür.

Tüm bunlar ışığında çalışmanın bu bölümünde tartışıldığı gibi, geçmişten bugüne ontolojik temeli birçok kuramcı ve sinemacı tarafından “gerçeklik” ile ilişkilendirilen sinema, bugün sayılarla ve algoritmalarla, yani “sanal” olanla da yoğun bir ilişki içerisindedir. Yakın geçmişte ve günümüzde, sinema ve gerçeklik ilişkisi üzerine yürütülen tartışmaların önemli bir kısmı, yeni medya teknolojilerinin ve dijitalleşmenin sinemaya “ne yaptığı” ve sinemanın geleceği üzerine odaklanmaktadır. Dijitalleşme, hayatın birçok alanını ve sanatsal mecraların önemli bir kısmını etkilemiş, elbette sinemanın da üretim/tüketim süreçlerine doğalında etkide bulunmuş, çeşitli değişim ve dönüşümler meydana getirmiştir. Bu çerçevede bir sonraki başlık, film çalışmalarını alanındaki güncel tartışmalar ışığında, günümüzde sinemada gerçekçiliğin mümkün olup olmadığına yanıt aramaya çalışacaktır.

2. 5. Güncel Tartışmalar: Sinemasal Gerçekçilik Halen Mümkün Mü?

Bilgisayar/internet teknolojilerinin gelişmesi ve giderek yaygınlaşması ile birlikte neredeyse her alanda analogdan dijitalle geçişin deneyimlendiği günümüzde, sinemanın da bu değişimden kaçınılmaz olarak derin bir biçimde etkilendiğini söylemek mümkündür. Ontolojik temeli “gerçeklikle” ilişkilendirilen sinemanın, dijitalleşmeyle birlikte “sanal” olanla da yoğun bir etkileşim içerisine girmesi ile birlikte, sinemanın temel özyapısında yaşanan dönüşümler film üretim/tüketim süreçlerini de değişikliğe uğratmış, izleme biçimlerini/deneyimlerini, dolayısıyla izlerkitle konumlarını da farklılaştırmış ve özellikle sinemasal gerçekçilik bağlamında yeni tartışmaların ortaya çıkmasına ön ayak olmuştur. Sinemada dijitalleşme birçok soruyu beraberinde getirmiştir; yakın geçmişte ve günümüzde film çalışmaları üzerine kafa yoran birçok araştırmacı bu sorular üzerinde düşünmüştür ve halen düşünmektedir. Bu çerçevede çalışmanın bu başlığı, dijitalleşme, sinema ve gerçekçilik ilişkisi üzerine yürütülen güncel tartışmalardan hareketle, sinemasal gerçekçiliğin halen mümkün olup olmadığına yanıt aramaya dönük bir çaba olacaktır.

John Belton, “Digital Cinema: A False Revolution” makalesinde “selüloitin saltanatı sona erdi: film öldü, dijital geldi” ifadelerini kullanmaktadır (2002, s. 103). Belton’un “sözde teknolojik devrim” olarak adlandırdığı dijitalleşme, bilgisayar tarafından oluşturulan görüntülerin hâkim olduğu bir alandır ve “dijital teknoloji, fotografik görüntüyü, istenen herhangi bir şekle dönüştürülebilen ve dilendiği gibi manipüle edilebilen gerçek bir ‘plastik’ nesneye dönüştürmüştür” (2002, s. 100). Bu bağlamda bakıldığında Belton’un ifadelerinin gerçek ve sanal olanın karşı karşıya gelişinden doğan bir endişeden kaynaklandığı söylenebilir.

Dijital aracılığıyla görüntü üretimi, sinemanın gerçeklik temelli ontolojisini Belton ve benzeri düşünürlerle göre tehlikeye atmıştır; sinemanın gerçekle kurduğu neredeyse bir asırlık ilişkinin yerini artık rakamlar ve algoritmalar almaktadır. Ayrıca Belton’a göre “yanlış devrim”in tehlikeleri bununla da sınırlı değildir, dijital devrim kârlı eğlence pazarını yönlendiren Hollywood’daki yeni bir kurumsal sinerjinin önemli bir parçasıdır (2002, s. 100). Dijital teknoloji vasıtasıyla ortaya çıkarılabilen, “gerçekte” olmayan görüntüler, sanal imgeler ve yoğun efektler filmlere görsel bir gösteriş de kazandırmaktadır. Bu durum, Belton’un deyişi ile dijital sinemanın tamamen ticari niyetlerle var edilen, fantezi –Lucas, Cameron gibi yönetmenlerin tekelinde– bir sinemaya, salt bir türün hâkim olmasına sebep olabileceği gibi (2002, s. 106) dijital teknolojilerin görsel “mükemmelliğine” başvurmayan görece gösterişsiz filmlerin giderek yok olması hiç de uzak bir ihtimal değildir.

Dijitalleşme ile birlikte fotografik mecralar adına “gerçekçilik” tartışması yürütmenin artık geçerli olup olmadığı bu bağlamda yoğun olarak tartışılan konular arasındadır. Çalışmanın bu bölümünde odaklanıldığı üzere, film kuramları arasında “gerçekçilik” olarak anılan düşünce geleneğinin en önemli temsilcilerinden olan André Bazin, fotografik aracın “bir kar tanesinin veya çiçeğin güzelliğini büyük ölçüde yaşatabileceğini” söylemektedir; çünkü Bazin’e göre fotografik mecraanın merceği

nesneleri olduğu gibi gösterme gücüne sahiptir, yalnızca optik aracılığıyla üretilen görüntü nesnesinin yerine geçebilecek ölçüde duyarlı bir yaklaşıma ulaşabilmektedir ve ortaya çıkan görüntü bir yeniden üretim olmaktan çok modelin kendisidir (2013, s. 18-19). Sinemasal gerçekçiliğin önemli temsilcilerinden olan Kracauer'ın film teorisinde öne sürdüğü *fiziksel gerçekliğin kurtuluşu* kavramı da benzer noktalara işaret etmektedir. Kracauer'e göre filmler, tıpkı fotoğraflar gibi "fiziksel gerçekliği kaydedip gözler önüne sermelidir", sinemanın özü doğada süzülen fiziksel gerçekliğin kamera aracılığıyla görüntülenmesi ve ortaya çıkartılması üzerine şekillenmektedir ve ancak "filmler bu temel özellikleri üzerinden yükseliyorsa estetik açıdan meşruiyet iddiasında" bulunabilirler (2015, s. 119). Stam ve benzeri düşünen yazarlara göre ise "sanatçının artık dünyada sinema lehine bir model araştırmasına gerek kalmamıştır", artık hiç var olmayan nesnelere, soyut fikirler ve mümkün görünmeyen hayaller görünebilir hale getirilmektedir (2014, s. 327).

Bu bağlamda Nannicelli ve Turvey, dijital sinemaya dönük tartışmalarda yaygın iki eğilim olduğunu belirtmektedir. Bu eğilimlerden ilki, dijital teknolojilerin selüloit tabanlı filmlerin yapımında, dağıtılmasında ve sergilenmesinde yer almasının, sinemayı kökten dönüştürdüğünü iddia etmektedir; dijital sinema, bu görüşe göre yeni bir mecra, pelikül tabanlı "bildiğimiz anlamda" sinemadan bahsetmek artık olanaksızdır (2016, s. 33). Kısacası dijital sinemanın "yeni bir sanatsal mecra" olduğu ileri sürülmektedir, çünkü sinema mecrasının olanaklarının var etmesinin imkânsız olduğu görüntüler ve sanatsal etkiler yaratılabilmektedir. Diğer bir eğilim ise mecranın yalnızca kullandığı materyallerin değiştiğini, dolayısıyla dijital sinemayı yeni bir sanatsal mecra olarak değil, dijitalleşme ile yeni imkânlarla kavuşmuş bir mecra olarak kavramak gerektiğini savunmaktadır (2016, s. 34-35). Nannicelli ve Turvey de bu bağlamda "bir heykeltıraş yeni bir materyal kullanmaya başladığı her zaman yeni bir sanat mecrası icat edilmez" ifadelerini kullanmaktadır, zira onlara göre "bir teneke kutuda işlenmemiş bir film

makarası da sinema sanatının niteliğine uygun bir şekilde kullanılıncaya kadar bir film değildir” (2016, s. 36). Dolayısıyla Nannicelli ve Turvey, mecrayı materyalleriyle tanımlamanın yanlış olduğunu vurgulamaktadır, bu fikre yakınlık gösterenleri ise “medyum materyalistleri” olarak adlandırmaktadırlar; medyum materyalistlerinin Belton’ın ifade ettiği gibi “sinemanın öldüğüne dair” söylemlerinin aksine, Nannicelli ve Turvey’e göre film kültürü (film yapımı, film izleme ve film incelemesi gelenekleri) hâlâ canlı ve iyi durumdadır (2016, s. 44).

Dijital sinema tartışmalarına katkı koyan isimlerden Francesco Casetti ise sinemada gerçekçilik tartışmalarına paralel olarak şunları söyler:

Ekranında bir görüntü ile karşı karşıya kaldığımızda, kameranın görüntünün betimlediği şeyin varlığına tanıklık edip etmediğini ya da var olmayan bir dünya inşa edip etmediğini artık bilmiyoruz, bu sinemanın gerçekçi doğasının sonu anlamına mı geliyor - bize dünyayı olduğu gibi gösterme kabiliyetinin sonu, belli bir anlamda sinemanın ömrünü mü uzatıyor? (2011a, s. 95).

Casetti’nin yönelttiği soru, aslen dijital sinema tartışmaları bağlamında çokça ifade edilen, “sinemanın gerçekçi doğasının sonu geliyor” fikrinin yarattığı endişe bağlamında değerlendirilebilir. Bu bağlamda Casetti, dünyayı olduğu gibi kaydetme ve gösterme kabiliyetinin optik mecralar için halen geçerli bir nitelik olduğunu öne sürmektedir. Cep telefonları, güvenlik kameraları gibi aygıtlar ile elde edilen “ham görüntülerin” halen dünyayı olduğu gibi yakalamak anlamında geçerli olduğunu vurgulamaktadır (2011a, s. 106). Ayrıca Casetti, film yapım süreci adına dijitalleşmenin sunduğu imkânları olumlu bulmaktadır, örneğin bir savaş sekansında bir ordu ve savaş alanı yaratmak için çerçeveyi ekstralar ile doldurmanın (mekânlar, figüranlar vb.), dijital teknoloji ile çok daha ucuz, elverişli ve kolay olduğunu ifade etmektedir; bu gibi bir durumda Casetti’ye göre strateji, dijitalin görünür rolünü “en aza indirmek” ve temsil tarafından sağlanan gerçekliğin etkisini “maksimize” etmek olmalıdır (2011a, s. 106). Dolayısıyla Casetti, sinemanın

gerçeklik temelli ontolojisinden halen söz edilebileceğini, sinemanın gerçeklik ile kurduğu ilişkiden kolaylıkla kopartılamayacağını düşünmektedir. Bununla birlikte Casetti'nin, dijitalleşmenin sinemaya sunduğu yeni imkânlar ile sinemanın ömrünün uzadığını, gelişen ve değişen yeni döneme adapte olduğunu ifade ettiğini söylemek mümkündür.

David N. Rodowick'in fikirleri de dijital sinema ve gerçekçiliğe dönük tartışmalarda dikkat çekici bir noktadadır. Rodowick'e göre "yeni medya yoktur, eski medyayı dijital enformasyon olarak yeniden biçimlendirmede kullanılan simülasyon ve bilgi işlem vardır" (2007, s. 94). Rodowick için eski medyanın dijital olarak yeniden biçimlendirilmesi, tüm medyanın sayısal olarak manipüle edilebilir ve dağıtılabılır bir forma evrildiği, neredeyse sonsuz manipüle edilebilirliğe doğru yakınsadığı bir sürece geçiş anlamına gelmektedir ve bu güçlerin her biri mekânsal ve zamansal izleyicilik deneyimini de kökten dönüştürmektedir, ayrıca ekran kavramı da değişmekte, dijitalleşme ile birlikte artık projeksiyonun yansıtacağı pasif bir yüzeyin yerini algoritmaları yürütmek adına manipüle edilebilir bir yüzey almaya başlamaktadır (2007, s. 118). Dolayısıyla Rodowick, televizyon ve video ile zaten değişmeye başlayan sinemanın geleceğini öngörmenin, dijitalleşmeyle birlikte iyiden iyiye zorlaştığından bahsetmektedir. Ona göre filmler, giderek "filmler" yerine "dijital dosyalar" haline dönüşmektedir ve bu bağlamda orijinali 35 mm bir filmin elektronik veya dijital olarak yeniden üretilmesi ve deneyimlenmesi "geçmişlik ve nedenselliğin fenomenolojik yoğunluğunu hiçbir zaman tam olarak kavrayamayacaktır" (2007, s. 109). Ayrıca Rodowick "fotografik güvenilirliğin" de giderek yok olacağından endişelenmektedir; yüzde doksan beşi dijital ortamda üretilen *Star Wars: The Phantom Menace* (George Lucas, 1999) filminin bu anlamda neredeyse pratikte bir animasyon olan *Madagascar* (Eric Darnell & Tom McGrath, 2005) ile denk olduğunun altını çizmektedir (2007, s. 106). Dolayısıyla dijital çağın izleyicileri için de algısal normun videografiğe

dönüştüğünü ifade etmektedir. Tüm bunlar ışığında bakıldığında, Rodowick'ın dijital sinemaya görece mesafeli durduğu söylenebilir. Rodowick de Belton gibi sinemanın tarih olduğunu, fotografik güvenilirliğin yok olduğunu, artık bilgisayarların tekelinde farklı bir sanatsal mecranın geliştiğini düşünüyor gibi görünmektedir, Stephen Prince'den yaptığı alıntı da bu durumu desteklemektedir: “Önce sinema vardı. Şimdi ve gelecekte, yazılım var” (2007, s. 124).

Dijital medya ve sinema tartışmalarına önemli etkileri olan bir diğer isim Lev Manovich'tir. Manovich'e göre dijital dönemde artık “yeterli zaman ve para verildiğinde, bir bilgisayarda neredeyse her şey simüle edilebilir, fiziksel gerçekliği filme almak artık sadece bir olasılıktır” (1999, s. 172). Manovich'in söylediklerinden hareketle, birçok kuramcının da altını çizdiği gibi dijital teknolojiler, fiziksel olarak var olmayan, bütünüyle soyut, hayali fikirleri gözle görünür kılma gücüne ve yetisine sahiptir. Klasik Hollywood sineması, Avrupa sanat sineması, avangard filmler birçok anlamda derin farklılıklar barındırır da Manovich'in ifade ettiği gibi “gerçeğin mercekle bazlı kayıtları” olarak (1999, s. 172) çok temel bir ortaklık barındırıyorlardı. Fakat dijital çağda bu zorunluluk ortadan neredeyse kalkmıştır, hatta artık kameranın varlığı bile bir zorunluluk olmaktan çıkmıştır, bir görüntünün üretilmesi çeşitli algoritmalara bağlıdır. Bu bağlamda Manovich, son derece dikkat çekici bir tespit yapmaktadır. Dijital çağın film yapım süreçlerinin, aslında *pre-sinema* dönemine bir dönüşe tekabül ettiğinden söz etmektedir; artık dijital sinemada görüntüler bilgisayar karşısında elle yaratılmaktadır, tıpkı *pre-sinema* döneminin elle çizilen ve canlandırılan (*hand-animated*) görüntüleri gibi (1999, s. 188). Dolayısıyla Manovich, bilgisayar vasıtasıyla üretilen dijital görüntülerin “yeni bir keşif” olmadığını vurgulamaktadır, sinema yirminci yüzyılda yollarını ayırdığı animasyona yirmi birinci yüzyılın dijital gelişmeleri ile tekrardan dönüş yapmıştır; böylece “bir dönemin sine-göz'ünün (*kino-eye*) yerini sine-çizim (*kino-brush*) almıştır”

(1999, s. 189). Sonuç olarak, modern sinema ve on dokuzuncu yüzyılın hareketli imgesi yeni melez bir dilde birleştirilmektedir.

Dijitalleşme sonrası fotografik mecralara ilişkin yaygın olarak tartışılan konulardan birisi de “mecranın özgüllüğü”dür. Modern sanatsal ve teknolojik mecralar olarak görülen sinema ve fotoğrafın özgüllükleri ve doğaları üzerine yapılan tartışmalar, özellikle dijital öncesi dönemde film çalışmalarını ve film kuramcılarını çokça meşgul etmiştir. Dijitalleşmenin her iki mecraı da derinden etkilediği günümüzde, mecra özgüllüğü tartışmalarının geçerliliğini yitirdiği fikri de çeşitli yazarlar tarafından dile getirilmektedir. Örneğin Robert Stam, yeni medya teknolojilerinin mecra özgüllüğü tartışmalarını bütünüyle bulanıklaştırdığını öne sürmektedir. Ona göre dijital medya, tüm önceki mecraları potansiyel olarak içerdiği için artık mecra özgüllüğünden söz etmek anlamsızdır (2014, s. 327). Özgür Yaren de “Post-Sinema Çağına Henüz Girmedik mi” başlıklı makalesinde “dijital medya, daha önceki diğer tüm mecraları birleştirdiği için artık medya özgüllüğünden ya da filmin kendine özgü doğasından bahsetmenin anlamını yitirdiğini” vurgulamaktadır (2017, s. 30). Sinemaya dair neredeyse verili tüm kabullerin ve tanımlamaların yıkıldığı veya başkalaştığı fikri de güncel tartışmalar içerisinde yoğun olarak dillendirilen noktalardan biridir.

Tüm bunlar ışığında dijital medyanın ve yeni teknik gelişmelerin, fotoğraf ve sinema araçları üzerine yeniden düşünme ihtiyacı doğurduğunu söylemek kuşkusuz mümkündür. Kısacası, dijital sinema tartışmalarının çokça değiştiği gibi, kimilerince pelikülden dijitalleşme geçiş sinema adına yeni imkânlar yaratan, sinemanın “ömrünü uzatan” önemli bir gelişmeyken, kimileri ise dijitalleşme ile sinemanın öldüğünü, “tarih olduğunu” düşünmektedir.

Sinemanın öldüğü, tarih olduğu ya da sinemasal gerçekçilikten günümüzde artık söz edilemeyeceği gibi fikirler, Dudley Andrew’a göre öncelikli olarak “dijitalin

kışkırtması sonrasında kuramsal manzarayı kökünden değiştirmek adına yapılmış provokatif beyanatlardır” (2018b, s. 25). Ayrıca günümüzde artık “bir kameraya dahi gerek olmadığına” dair dile getirilen sözler Andrew’a göre hatalıdır. Çağımızda kameralar insanların gündelik yaşamlarında önemli bir yer kaplamaktadır; aileler amatör kameralarıyla çocuklarının doğum günlerini filme almakta, televizyonlar “kameraya bağımlı bir eğlence saplantısı” yaratmakta, kentler ise pelikül döneminin aksine kameralar ile gözlenmektedir (s. 25). Dolayısıyla kamera önemini daha da artırmış, “kayıp giden sinema kùltünün bir kalıntısı olmaktan daha öteye geçmiş” ve “fotografik imgenin ontolojisi kesinlikle tekrar gündeme gelmiştir” (s. 26). Ayrıca film izleme edimi her ne kadar sinema salonundan çıkıp farklı yüzeylere ve mekânlara taşınmış olsa bile, Andrew’a göre halen “yirmi birinci yüzyılın bilgisayar ekranı, on dokuzuncu yüzyılın *cinématographe*’ı gibi, seyirciye o sırada konusu, türü önemli olmadan en son, en yeni ne varsa onu göstermektedir” (2013, s. 170).

Ayrıca sinemanın salonlarla olan ilişkisi bir zorundalık olmaktan çıkmış ve zayıflamış olsa bile, günümüzde halen geçerli ve son derece yaygın olduğunu da söylemek şüphesiz mümkündür. Eskiden yalnızca sinema salonlarında ve kolektif bir biçimde yaşanabilen film seyretme deneyimi, her yeni teknolojik gelişme ile birlikte farklı mecralara ve mekânlara aktarılabilir hale gelmiş, seyir deneyimlerinde bireysellik giderek yaygınlaşmış, film izleme ediminin kendisi “anıtsallığından ve kamusalılığından arındırılmış” (Balsom, 2010, s. 180) olsa bile halen birçok sinemacı “fotografik görüntünün gerçeklik temelli ontolojisine” sırtını yaslayarak filmlerini var etmekte, birçok insan halen film izlemek için salonları tercih etmektedir. Bununla beraber büyük yapım şirketleri de salonları bir cazibe merkezi haline getirmek için çeşitli çalışmalar yapmaktadır. Kracauer’in 1920’lerde “sinema sarayları ve optik peri diyarları” olarak tarif ettiği (2011a, s. 280) gösterişli sinema salonlarının günümüzde üç boyutlu filmler ve IMAX’ler ile bir biçimde varlığını devam ettirdiği söylenebilir. Dolayısıyla sinema, hem

kültür ve eğlence endüstrilerinin önemli bir enstrümanı olarak işlevini korumaktadır hem de sanatsal kaygılarla hareket eden sinemacıların üretimleri devam etmektedir. Andrew’ın vurguladığı gibi günümüzde insanlar halen “sinemaya olan itimatlarını büyük çoğunlukla muhafaza etmektedir” (2018b, s. 25). Filmler ve sinemasal deneyim, Casetti’nin de altını çizdiği gibi yok olmamış, “yeni tarihsel ve kültürel duruma uyum sağlamak ve yanıt vermek” için “biçim değiştirmiştir” (2011b, s. 89). Bu nedenle Casetti’ye göre sinema ve sinemasal deneyim var olmaya devam edecektir (s. 91).

Sonuç olarak günümüzde görsel-işitsel medya teknolojileri gündelik hayatın olmazsa olmazı haline gelmiştir; bilgisayarlar, akıllı telefonlar ve internet hem bir boş zaman aktivitesi hem de enformasyon aygıtı olarak izlerkitlelerce yoğun bir biçimde kullanılmaktadır. Yeni medya araçlarının günden güne gelişimi elbette sinemayı da derinden etkilemektedir. Film çalışmaları üzerine düşünen kuramcılar bugünlerde bildiğimiz anlamda sinemanın, yani pelikülün gidişinin ve dijitalin giderek yaygınlaşmasının sonuçları üzerinde durmaktadır. Çokça bahsedildiği gibi, kimilerince sinema artık geleceği belirsiz, tarihe karışmak üzere, hatta nostaljik bir mecradır; kimilerine göreyse dijital ile birlikte yeni olanaklara kavuşmuş, çağın koşullarına adapte olmuş ve belki de böylece “ömrü uzamıştır”. Yine kimileri için sinemanın gerçeklik temelli ontolojisinin sanal olanla karşılaşması endişe verici bir durumken, kimileri için ise soyut fikirlerin, düşlerin, hayallerin görünür hale gelmesi umut verici bir gelişmedir.

Önce televizyon, sonrasında video, VCD-DVD, video oyunları, 3D teknolojisi, bilgisayarlar, tabletler, akıllı telefonlar, CGI vb... Kısacası “teknğin olanaklarıyla yeniden üretilebilirlik” (Benjamin, 2018a) bugün her anlamda had safhaya ulaşmıştır, görsel-işitsel medya teknolojileri yaşamlarımızın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Portatif aygıtlar ve küçük ekranlar, dünyanın herhangi bir yerinden, istediğimiz bir kişiye/görüntüye/sese saniyeler içerisinde erişebilmemize imkân sağlamaktadır. Her bir yeni gelişme şüphesiz sinemanın tarihsel izleğinde derin etkiler bırakmıştır ve bırakmaya

devam edeceği de mutlakdır. Her yeni gelişme de kimilerini heyecanlandırarak kimilerini de kaçınılmaz olarak endişelendirecektir. Sinemanın artık tarihe karıştığı gibi çeşitli fikirler dile getirilse bile, görüldüğü üzere sinemanın dijital çağa adapte olduğu ve sinemanın gerçekte olan ilişkisinin kolaylıkla yerle bir edilemeyeceği düşüncesi de film çalışmaları içerisinde yaygın kabul gören bir anlayıştır.

Kolker'in de ifade ettiği gibi, "analog mekanizma sayısal elektroniğe dönüştürülmüş olsa dahi" sinema, sonuç olarak halen "birleşik ve zamansal olarak ilerleyen bir uzamlar yanılması dizisi" olarak varlığını sürdürmektedir (2011, s. 35). Daha önce de altı çizildiği üzere bu çalışmada da böylesi bir perspektif benimsenmektedir. Birçok kuramcının söylediği gibi, sinemanın "yok olmadığı", sinemanın "gerçek temelli ontolojisinin" halen son derece geçerli bir nitelik olduğu ve bu bağlamda sinemasal gerçekçiliğin halen güçlü bir teorik çerçeve sunduğu fikri çalışmanın önemli kuramsal dayanaklarından birini oluşturmaktadır. Çalışmanın üçüncü ve son bölümü, ilk iki bölümde üzerinde durulan fikirlerin bütününden hareketle, araştırmanın evreni kapsamında örnekleme dahil edilen filmlerin gerçekçilik ile kurduğu ilişkilerin değerlendirilmesi üzerine olacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SON DÖNEMDE TÜRKİYE’DE ÇEKİLEN FİLMLERDE GERÇEKÇİ ARAYIŞLAR

Çalışmanın ilk iki bölümünde üzerinde durulduğu gibi, gerçekçilik düşüncesinin sanatın her alanı için günümüzde halen son derece geçerli ve tutarlı bir düşünsel/kuramsal altyapı sunduğu kuşkusuz söylenebilir. Fredric Jameson’un da altını çizdiği gibi “edebî kategorilerin en eskisi olan *mimesis* hâlâ insanları düşünme ve çalışmaya kıskırtabilmektedir” (2018e, s. 10). Dolayısıyla sinema sanatı da günümüzde halen gerçekçiliğin yoğun etki alanı içerisindedir.

Ayrıca, yine ilk iki bölümde üzerinde durulan teorilerin, kuramcılarının fikirselleştirmelerinin ve çeşitli deneyimlerin ışığında, gerçekçiliği tek bir tanıma indirgemenin mümkün olmadığı da görülmektedir. Gerçekçilik, elbette temelde kimi benzer değerlerin, ilkelerin ve pratik süreçlerin ortaklığını barındırır ve farklı kişilerce ortaya koyulan çeşitli üretimler paralel yollar taşırsa bile, görüldüğü üzere bir o kadar da farklı biçimlerde kavranmış, özgün yollar barındıran fikirler ve yapıtlar varolagelmıştır. Çünkü Pam Morris’in de ifade ettiği gibi, bir sanat yapıtı “detayları seçmekte ve sıralamaktadır”, bu bağlamda “bu seçim ve sıralama bir bakıma, tasviri yapanın değerlerine ve bakış açısına bağlıdır” (2010, s. 12). Bu yönden düşünüldüğünde, “gerçek” denen olgunun ve dolayısıyla “gerçekçilik” eğiliminin çok yönlülüğü ortaya çıkmaktadır denilebilir. Tam da bu noktada, Boris Suçkov’un gerçekçiliğe dair sarf ettiği aşağıdaki cümleler dikkat çekicidir:

Hiçbir sanat, eşya ve fenomenler dünyasının net bir kopyasını verecek şekilde aynen, ayna gibi yansıtamayacağından (sembolik de olsa) değişik yorumlamalara uğraması, sanatsal imajın kendi içeriği gereğidir. Nitekim insan zihni de nesnel gerçekliği edilgen bir ayna gibi yansıtmaz. Sanatsal bir imajı belirleyen çeşitli ilkeler olabilir; sözgelişi, sanatsal bir imaj çağrışımlarla, benzerlik ya da karşılaştırmayla kurulabildiği gibi,

sivrileştirip, grotesk haline ya da bir karikatür haline getirebilir; alegorik, tam üç-boyutlu ve plastik, literal ve mecazi olabilir. Ayrıca akılsal ya da coşkusal olarak yapısı ve özellikleri ne olursa olsun, sanatsal imaj, yazarın bakış açısının toplumsal mahiyetine, yani gerçekliği kavrayış tarzına dayanır (2009, s. 57).

Suçkov'un da ifade ettiği ve ilk iki bölümdeki tüm başlıklarda da görülebildiği üzere, sanatta ve sinemada gerçekçiliğe dönük tüm tartışmaların/ayrımaların/koşutlukların temelinde bu durumun yattığı söylenebilir. Örneğin gerçekçi yapıtlar var etmeye çalışan iki farklı sanatçının, sanatta gerçekçiliğe dair iki farklı düşünme biçimi ortaya koyabileceği ve elbette birbirinden farklı nitelikler taşıyan sanat yapıtları var edebileceği mutlakdır. Avner Ziss'in cümleleri ile ifade etmek gerekirse, çünkü "sanatta imge, nesnel ile öznelin organik bütünlüğünden doğmaktadır" (2016, s. 71). Ziss'e göre gerçekçilik bağlamında sanatsal imgenin nesnelliği söz konusu edildiğinde "doğrudan doğruya gerçeklikten kaynaklanan her şey", imgenin öznelliğinde ise "sanatçının yaratıcı düşüncesinin imgeye kattığı şeyler" göz önünde bulundurulmalıdır (s. 71). Bu bağlamda, sanatta öznelğin kaçınılmaz olduğu ve sanat yapıtının özgünlüğünün asli belirleyici unsurlardan biri olduğu düşünülebilir. Yine Ziss'e göre bu öznellik "bir dönemin, bir toplumsal yapının, iyice belirli bir psikoloji ve ideolojinin ürünüdür"; sanatçının öznelliği demek, aynı zamanda onun "dünya görüşü, ideolojik ve estetik konumu, yaratıcı etkinliği" anlamına gelmektedir (s. 72). Ernst Fischer de bu fikri desteklemektedir:

Manzara resmi yapan bir ressam fizikçilerin, kimyacıların, biyoloji uzmanlarının bulmuş olduğu doğa yasalarına uyar. Oysa sanat olarak ortaya koyduğu resim kendi dışında olan bir doğa değildir. Kendi duyularının, kendi yaşantılarının aracılığı ile görmüş olduğu bir manzaradır. O ressam, dış dünyayı kavrayan bir duyu organının yalnızca yardımcı bir parçası değil, aynı zamanda belli bir çağın, bir sınıfın, bir ulusun insanıdır. Ressamın bütün bu özelliklerinin yaradılışının ve kişiliğinin manzarayı görüşünü, yaşayışını ve çizişini belirlemede büyük bir payı vardır. Bütün bu öğeler birleşerek ağaçların, kayaların, bulutların, ölçüp tartılabilecek şeylerin toplamından

daha geniş bir gerçeklik yaratırlar. Bu gerçekliği, az çok, sanatçının bireysel ve toplumsal görüşü belirler. Gerçekliğin bütünü, özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır: yalnız geçmişteki değil, gelecekteki ilişkilerin; yalnız olayların değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır. Sanat yapıtı gerçeklikle düş gücünü birleştirir (2010, s. 104).

Fischer'in vurguladığı gibi "kişisel üslup", "bireysel yaratıcılık", "estetik tercihler" gibi unsurlar sanatçıları birbirinden doğal olarak farklılaştırmaktadır. Bu farklılaşmanın temelinde ise Suçkov'un, Fischer'in ve Ziss'in de ifade ettiği üzere sanatçıların farklı yaşamsal pratikleri deneyimlemesi yatmaktadır. Sanatçıların anlayışlarını, sanata içkin bakış açılarını ve sanatsal kaygılarını "gerçekçiler" olarak aynı noktada değerlendirmek elbette mümkündür, ama ortaya koydukları sanatsal üretimler birbirinden çeşitli yönlerden farklıdır, çünkü sanatçının kendi özgünlüklerini barındırmaktadır. Bu noktada giriş bölümünde bahsi geçen, 19. yüzyılın gerçekçi ressamlarına geri dönmek faydalıdır. Malpas'a göre 19. yüzyıldan itibaren gerçekçilik, örneğin resim sanatı özelinde şaşırtıcı bir stil yelpazesini kapsamaktadır; ressamlar gerçekçi olmaları yönünden yekpare olarak düşünülüp, birçok yönden aynı olarak görülebilir, ancak örneğin stilistik özellikleri, boya kullanımları ve resimlerinde işledikleri temalar oldukça farklıdır (1997, s. 8).

Tekrar vurgulamak gerekirse, tüm bu sebeplerden ötürü tek boyutlu bir "gerçekçilik" kavrayışı ile "gerçekçiler" olarak adlandırılacak bir grup sanatçıyı tek bir kalıba sokmanın mümkün olmadığı söylenebilir. İnsanın yaratıcı müdahalesi ve özneliği, heykel, resim, fotoğraf ve elbette sinema gibi tüm sanatsal mecralar adına son derece geçerli bir unsurdur. Çalışmanın üçüncü bölümü, bu noktadan hareketle sinemasal gerçekçiliğin farklı biçimlerinin filmlerde nasıl işlediğini ortaya koymayı amaçlamaktadır; çünkü tüm sanatsal mecralarda olduğu gibi, filmler de "sade bir bakış değil, bir bakış açısı" iletmektedir (Andrew, 2018b, s. 52). Dolayısıyla sinemada sözü

edilen gerçekçilik eğiliminin, asli olarak yönetmenin özgünlüğü ve özneliği ile iç içe geçmiş bir gerçekçilik olduğunu söylemek mümkündür.

Michael Ryan ve Melissa Lenos'un ifade ettiği gibi, "tüm filmler tarihsel, politik, kültürel, psikolojik ve ekonomik anlamlar taşımakta" ve "yapıldıkları dünyaya pek çok yolla göndermede bulunmaktadır" (2012, s. 7). Bir filmde "kameranın gelişigüzel bir şekilde kullanıldığı tek bir çekim yoktur"; her kare "bilincin denetiminden geçmiştir" ve "yaratım süreci tamamı bilincin denetimi altındadır" (Adanır, 2003, s. 57). P. Larsen'e göre Latince'de metin anlamına gelen *textum* sözcüğü, dokuma kumaş anlamına gelmektedir, *text (metin)* kelimesi ise Latince *texo* sözcüğünden türetilmiştir, yani örgü veya sicim yapmak ve bir şey inşa etmek anlamına gelmektedir (2002, s. 117). Fakat aynı zamanda konuşma ve yazma anlamında da kullanılmıştır; dolayısıyla Larsen'e göre yazılı veya sözlü bir metin dokunmuş bir bez gibidir, kelimelerden oluşan bir anlamın inşasıdır (s. 117). Sözcüklerin bir araya geldiği yazılı ve sözlü bir metinde olduğu gibi, filmler de bir araya gelen çeşitli görüntülerin ortaya çıkarttığı bir anlam üzerine kuruludur. Bu anlamlar kimi zaman kasıtlı bir biçimde oluşturulduğu gibi, kimi zaman ise istemeden, "sinemacının içinde yaşadığı kültürden doğmakta ve yönetmen farkına bile varmadan film içinde kendilerine yer bulabilmektedir" (Ryan & Lenos, 2012, s. 4-5). Bununla beraber sinemasal imge vasıtasıyla, "sözel dilin yokluğunda bile" izleyicilerin zihninde "anlambilimsel süreçler sürüp gidebilmektedir" (Stam, Burgoyne & Lewis, 2019, s. 106). Dolayısıyla bu çalışmada filmler, "düzenlenip biçimlendirilmiş birer *metin* olarak" (Punch, 2016, s. 214) ele alınmaktadır; bu bağlamda filmler *metin analizi* yöntemi aracılığıyla değerlendirilecektir. Bilindiği üzere metin analizi yöntemi, "anlam üretiminin gerisinde yatan mekanizmaları anlamak için iletişim araçlarının biçim ve yapısını sorgulayan bir çözümleme biçimidir" (Mutlu, 2012, s. 224). Bu anlamda çalışmanın örnekleme kapsamındaki filmler çözümlenirken, sinemasal kodlar, anlatı yapıları,

sinematografi gibi unsurlar göz önünde bulundurulacak ve gerçekçilik teorisi ile kurduğu ilişkiler sorunsallaştırılacaktır.

Çalışmanın örnekleme günümüz yerli sanat sineması evreni kapsamında beş film dahil edilmiştir. Söz konusu filmler *11'e 10 Kala* (Pelin Esmer, 2009), *Kış Uykusu* (Nuri Bilge Ceylan, 2014), *Ben O Değilim* (Tayfun Pirselimoglu, 2014), *Abluka* (Emin Alper, 2015) ve *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik, 2015) olarak belirlenmiştir. Çalışmanın başlığında da ifade edildiği üzere, “günümüz” olarak kast edilen dönem 2009-2019 yıllarını kapsayan, on yıllık bir tarih aralığı olarak belirlenmiş, örnekleme dahil edilen beş film de bu yıllar arasında çekilen filmler içerisinde seçilmiştir. Söz konusu on yıllık tarih aralığının belirlenme sebebi, bu tarih aralığında Türkiye sinemasının önemli ürünler ortaya çıkarması ve sinema anlatısı bakımından da bir çeşitliliğin rahatlıkla görülebilmesidir. Bu çeşitlilik bir yandan sinemasal anlatı alanında ortaya çıkarken bir yandan da uluslararası ilişkiler (gerek estetik gerek ekonomik gerekse de ortak yapım ilişkileri) bağlamında ortaya çıkmaktadır. Aslında Türkiye sinemasının son 20-25 yılının bu çeşitliliği barındıran ve önemli yapıtların ortaya çıktığı bir zaman dilimi olduğu söylenebilir. Belki bu çalışmayı daha geniş bir biçimde bu zaman aralığını kapsayacak biçimde genişletmek gerekirdi, ancak örneklem seçimi için tarih aralığını daraltmak ve çalışmayı bugüne olabildiğince yakın bir biçimde kurmak için son 10 yılda üretilmiş filmler üzerine yoğunlaşmıştır. Ayrıca çalışmaya konu edilen söz konusu filmler ile birlikte yönetmenlerin filmografileri izlenmiştir. Bu anlamda çalışma içerisinde kimi zaman filmleri değerlendirilen yönetmenlerin diğer filmlerine, kimi zaman ise benzer eğilim taşıdığı düşünülen Türkiye sinemasından çeşitli örneklerle gönderme yapılacaktır.

Örnekleme kapsamındaki her bir film, ayrı başlıklar altında değerlendirilecek, sinemasal gerçekçilik bağlamında farklı yönlerden (*fotografik gerçekçilik, gündelik hayatın gerçekçiliği, toplumsal gerçekçilik, öznel gerçekçilik, alegori ile kurulan gerçekçilik*) mercek altına alınacaktır. Sinemada gerçekçilik eğilimlerinin saptanması

üzerine yapılacak bir çalışma, kuşkusuz estetik ve anlatı gibi unsurların ele alınmasını gerektirmektedir. Bu bölümde beş farklı başlık altında, farklı eğilimler bağlamında değerlendirilecek olan filmler, aslen sinemanın farklı yönlerini vurgulayan ayrımlar olarak düşünülebilir. Söz konusu beş başlık, kimi zaman filmlerin estetik şemasına, kimi zaman anlatısına, kimi zaman ise her ikisine vurgu yapar niteliktedir. Örneğin "fotografik gerçekçilik" olarak adlandırılan eğilim, temel olarak aslen filmlerin görsel düzenlenişine, yani estetik boyutuna dönük bir değerlendirmedir denilebilir. "Toplumsal gerçekçilik" olarak nitelenebilecek bir başka eğilim ise siyaset, politika gibi alanlar ile yoğun ilişkide olması ve bu yönünün onu "toplumsal" kılması itibariyle daha çok filmin anlatısına, yani "ne anlattığına" ve "nasıl anlattığına" odaklanmaktadır. Ya da "gündelik hayatın gerçekliği" olarak değerlendirilen bir eğilim hem gündelik yaşam gerçekliğini biçimsel olarak nasıl aktardığına, yani filmin görsel yapısının, ses tasarımının vb. unsurların sinemasal gerçekçilik anlayışıyla olan ilişkisine, hem de nasıl bir öykü anlattığına odaklanmakta, yani filmin hem estetik hem de anlatsal boyutuna vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla farklı gerçekçilik eğilimleri bağlamında değerlendirilecek olan filmler, estetik biçim ve anlatı açısından kimi zaman paralel yanlar taşıyabildiği gibi, kimi zaman ise birbirinden farklılık gösteren bir niteliktedir.

3. 1. Fotografik Gerçekçilik: *Kış Uykusu*

Türkiye sinemasında “fotografik gerçekçilik” olarak adlandırılabilen bir eğilim ve film yapım pratiği söz konusu edildiğinde, Nuri Bilge Ceylan filmleri kuşkusuz önemli bir noktada durmaktadır. Aslı Daldal’ın da ifade ettiği gibi, Nuri Bilge Ceylan, “alışılmış film kalıplarının oldukça dışında görünen sade ve yalın anlatımı, fotografik gerçekliği temel alan görsel kalıpları ve içe dönük, gösterişten uzak kişiliği ile sinema çevrelerinde büyük dikkat çekmiş” bir sinemacıdır (2003). Kısa filmi *Koza* (1995) ile birlikte, *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002), *İklimler* (2006), *Üç Maymun* (2008), *Bir Zamanlar Anadolu’da* (2011), *Kış Uykusu* (2014) ve *Ahlat Ağacı* (2018) gibi uzun

filmlerin de yönetmenliğini yapmış olan Ceylan'ın üslubu, temaları, estetik tercihleri gibi unsurlar zaman içerisinde kimi yönlerden değişikliğe uğrasa da birçok yönden başat niteliklerini koruduğunu söylemek mümkündür. Çalışmanın bu başlığı altında, 2014 yılında Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü de kazanan *Kış Uykusu* filmi çerçevesinde, Ceylan sinemasının fotografik gerçekçi olarak adlandırılabilir yönleri ele alınacaktır.

Sinemamızda fotografik gerçekçilik olarak nitelenebilecek bir eğilimin, görece yeni bir olgu ve film yapma stili olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda Asuman Suner'in "Yeni Türk sineması" olarak adlandırdığı kavrama bakmak faydalıdır. Suner, Türkiye'de 1970'li yıllarla birlikte bir kriz dönemine giren sinemanın, 1990'lı yılların ortalarından itibaren yeni ve genç bir yönetmen kuşağının da ağırlıklı etkisiyle yeniden yükselişe geçtiğini, izleyicilerin yeniden salonlara ilgi göstermeye başladığını, sinema endüstrisinin canlandığını ve farklı film yapım pratiklerinin de var olmaya başladığını belirtmektedir (2006, s. 33). Suner'e göre bu dönemde sinemamız içerisinde –sonrası için de geçerli olduğu söylenebilecek– "birbirine koşut gelişen" iki belirgin yönelim vardır; bunlardan ilki "büyük bütçeli, yıldız oyuncu ve/veya yönetmenleri öne çıkaran, vizyona girmeden önce medyada yoğun bir reklam/tanıtım kampanyasıyla adından söz ettirmeye başlayan, geniş dağıtım/gösterim olanaklarına sahip ve gişede başarılı hasılat yapan bir 'popüler' sinema" iken, diğeri ise "Türkiye'de sınırlı dağıtım ve gösterim olanağı bulan, ancak ulusal ve uluslararası festivallerde gördüğü ilgi ve kazandığı prestijli ödüllerle kendinden söz ettiren bir 'sanat' sinemasıdır" (s. 33). Bu anlamda Suner'e göre Yeni Türk sinemasının popüler kanadının ilk örneği 1996 tarihli Yavuz Turgul filmi *Eşkıya* iken, sanat sineması kanadının ilk filmi ise aynı tarihli Derviş Zaim filmi *Tabutta Rövaşata*'dır (2006, s. 36-37).

Suner'in Yeni Türk sineması olarak ifade ettiği dönemin genç yönetmenleri Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim gibi sinemacılar, bu

bağlamda “sanat sineması” yöneliminin önemli temsilcileridir. Suner’e göre söz konusu dönem düşünüldüğünde bu yönetmenlerin filmleri, “daha önce yapılmış hiçbir filme benzemeyen, yalın, gösterişsiz, ancak son derece vurucu yeni bir üslubun habercisi” olarak görünmektedir ve sanat sineması ilk kez bu sinemacıların filmleri ile –geçmiş yıllarda birçok filmde ve yönetimde nüvelerini bulmak mümkün olsa da– “su yüzüne çıkmaya başlamıştır” (2006, s. 37). Bu bağlamda Suner’in “yalın, gösterişsiz ancak son derece vurucu” olarak ifade ettiği bu yeni film yapım pratiği ve dili, Kracauer’in “basit anlatı” kavramı ile birlikte düşünülebilir. Kracauer’in “etrafımızı saran dünyanın tipik olaylarını sunmaya meyleden” (2015, s. 450) filmler olarak özetlediği basit anlatı filmleri, fotografik gerçekçilik eğilimi ile uyum içerisinde bir anlatı biçimidir. Karadoğan’a göre “konusunu çoğunlukla ‘gündelik yaşantı’nın oluşturduğu basit anlatı filmleri ‘hayatı olduğu gibi vermek’ amacı taşır ve bunu yaparken de mümkün olduğunca az müdahaleyi öngörür” (2018, s. 319). Ayrıca basit anlatı filmleri “sade, yaşamın gündelik akışı içinde belli belirsiz seçebileceğimiz olaylar çevresinde gelişen öyküleme kalıplarını kullanır” (s. 319). Dolayısıyla öykülerin sıradan, basit, gündelik olaylar içinden seçildiği, anlatının fotografik bir etkiyle yani uzun planlarla, sabit açılarla, müdahalesiz ve nesnel bir biçimde kurulmaya çalışıldığı filmler fotografik gerçekçilik eğilimi barındırmaktadır. Bu anlamda Türkiye sinemasında da fotografik gerçekçilik eğilimi söz konusu edildiğinde, Suner’in cümleleri göz önünde bulundurularak, 1996 yılı ve sonrasındaki “sanat sineması” örneklerine bakmak faydalı olacaktır.

Bu bağlamda Nuri Bilge Ceylan filmografisi, bu bölümde *Kış Uykusu* örneği üzerinden inceleneceği gibi fotografik gerçekçilik eğilimi barındıran, basit anlatı filmleri olarak ele alınabilir. Ceylan gibi sinemamız içinde, filmleri basit anlatı çerçevesinde fotografik gerçekçilik eğilimi barındıran başka yönetmenlerden de bahsetmek kuşkusuz mümkündür. Bu bağlamda önemli örnek olarak, Semih Kaplanoğlu’nun “Yusuf Üçlemesi” olarak da bilinen *Yumurta* (2007), *Süt* (2008), *Bal* (2010) filmleri

düşünülebilir. Kaplanoğlu'nun adı geçen filmleri, üçlemenin adından da anlaşılacağı üzere Yusuf isimli karakterleri merkezine alan, Yusuf'un sıradan yaşamına ait sıradan gerçekliklere odaklanan, fotografik uzun planlarla, süssüz – yalın bir sinematografiyle, gerçek mekanlarda, “ölü zamanları” kullanarak var edilmiş yapıtlardır. Benzer biçimde son dönemde fotografik gerçekçilik eğilimi ile değerlendirilebilecek bir başka örnek *Kalandar Soğuğu* (Mustafa Kara, 2015) filmidir. *Kalandar Soğuğu*, Karadeniz'in bir dağ köyünde, küçük bir kulübede yaşayan bir ailenin yaşamına kamerasını çeviren, Karadeniz'in dağlarını ve o dağlarla yaşamını sürdürmeye çalışan bir ailenin yaşamını adeta bütün gerçekliğiyle yansıtmaya gayesinde bir filmidir. Film, uzak bir dağ köyünde yaşayan herhangi bir ailenin yaşamını, hayatta kalmak adına yaptıklarını, beklentilerini, gündelik rutinlerini, doğayla olan ilişkilerini olabildiğince müdahalesiz ve fotoğrafi andırır bir biçimde ele alan, dikkat çekici bir başka filmidir. Söz konusu örnekleri çoğaltmak elbette mümkündür. Bu başlık altında incelenecek olan *Kış Uykusu* ise, fotografik gerçekçi olarak nitelenebilecek Ceylan sinemasının belirgin örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Kış Uykusu, eski bir tiyatro oyuncusu olan Aydın'ın (Haluk Bilginer) sahibi olduğu, Kapadokya'daki bir otelin çevresinde gelişen bir öykü üzerinde durmaktadır. Aydın ile birlikte, Aydın'ın eşi Nihal (Melisa Sözen), kız kardeşi Necla (Demet Akbağ), arkadaşı Suavi (Tamer Levent), çalışanı-şoförü Hidayet (Ayberk Pekcan), kiracıları İmam Hamdi (Serhat Kılıç), İsmail (Nejat İşler), İsmail'in oğlu İlyas (Emirhan Doruktutan), otelin müşterileri ve Nihal vesilesiyle yardım faaliyetlerine katılan Levent öğretmen (Nadir Sarıbacak) gibi kişiler de filmdeki diğer karakterlerdir. Film, tüm bu karakterlerin davranışları, edimleri, kişilikleri, gündelik yaşam pratikleri, hayatla ve birbirleriyle kurdukları ilişkiler çerçevesinde iyilik, kötülük, erdem, entelektüellik, taşralılık, yoksulluk, zenginlik gibi temaları işler. Son derece derinlikli ve evrensel temalar, *Kış Uykusu*'nda sıradan kişilerin sıradan yaşamları bağlamında ele alınmaktadır.

Yani *Kış Uykusu* da Ceylan'ın diğer filmlerinde olduğu gibi, “felsefi temaları ve kavramları, ne kadar muazzam ve hikmetli olsa da gündelik hayatların ve olayların serpilşi bağlamında, ailevi ve kişilerarası gündelik denen cüzi, dünyevi işleyişin içinde geliştirip sunmaktadır” (Diken vd., 2018, s. 196). Zira Nuri Bilge Ceylan da Mithat Alam moderatörlüğünde gerçekleştirilen bir söyleşisinde “hayatın, konvansiyonel sinemanın anlatmaya fazla değer bulmadığı ayrıntılarını” çok daha çekici ve anlatmaya değer bulduğunu ifade etmiştir (Alam, 2019, s. 234).

Suner'e göre Nuri Bilge Ceylan “derdini öyküyle değil, esas olarak imgeyle anlatan” bir sinemacıdır (2006, s. 120). Dolayısıyla Ceylan filmografisini ve özelinde *Kış Uykusu*'nu fotografik gerçekçi olarak nitelenmenin başlıca sebeplerinden biri, kuşkusuz filmin görsel yapısı ve düzenlenişidir. Suner'in de ifade ettiği gibi, Ceylan filmleri ilk döneminden bugüne sade bir sahneleme stili, kompleks olmayan kamera hareketleri, çoğunlukla gerçek mekanlar, sabit kamera planları, doğal sesler gibi unsurlar ile var olmaktadır (2006, s. 126). *Kış Uykusu*, geniş peyzaj planlarıyla açılmaktadır. Geniş bozkır düzlüklerine ve Kapadokya manzaralarına filmin açılış sekansı itibariyle birçok noktada, film içerisinde yaygın başvurulmaktadır. Bununla birlikte film uzun çekimlere, plan sekanslara ve alan derinliğine yoğun olarak yer vermektedir. Örneğin geniş bir bozkır planının içerisinde, kadraja küçük bir siluet olarak dahil olan Aydın, yol boyunca yürümekte ve giderek kameraya yakınlaşmaktadır. Kamera ise sabit bir şekilde Aydın'ın yürüyüşünü kaydeder. Bu ve benzeri planlar, bilinçli bir biçimde son derece uzun tutulur. Klasik sinemada aşına olunanın tersine, normalde bilinçli bir şekilde “eksiltelen” ve önemsiz gibi görünen detaylar, *Kış Uykusu*'nda uzun planlar ile filme dahil edilmektedir.

Benzer biçimde, karakterlerin karşılıklı konuştuğu sahneler, klasik sinemada sıkça rastlanan “açı-karşı açı” çekimin yerine, çoğunlukla karakterlerin her ikisini de gösteren geniş planlarla ya da karakterin yalnızca birine odaklanan planlarla kurulmaktadır. Susan Hayward'a göre, genellikle klasik sinemada “diyaloglar için uygulanan çekim/karşı-açı

çekim, bizi belirli karakterlerin bakış açısına ilıştirmek” için kullanılan bir yöntemdir (2012, s. 255). Yine Hayward’ın ifadeleri ile, “konuşma durumunda, iki karakterin bakış açısını oluşturan bu çekim dizisinde, izleyici önce bir karakterin, daha sonra da diğerkarakterin bakış açısını edinmekte ve böylece bakışın hem öznesi hem de nesnesi haline gelebilmektedir” (s. 124).

Ceylan ise, açı-karşı açı tekniğine son derece az başvurarak, geniş ve uzun çekimleri önceleyerek diyalogları ve ilişkileri gözlemleyen izleyiciye nesnel bir perspektif sunmaya çalışır. Çünkü alan derinliğı, uzun çekimler, geniş planlar vasıtasıyla, “izleyicinin istek ve dikkatinden imgenin anlamı” doğabilmektedir (Monaco, 2001, s. 386). Örneğın *Kış Uykusu*’nda, Aydın’ın otelin dışında kalan ve genellikle okumak, yazmak gibi entelektüel faaliyetlerini gerçekleştirdiğı, misafirlerini ağırladığı odasında Necla ile sohbetlerini içeren uzun sekanslar, bu bağlamda örnek oluşturabilecek niteliktedir. Kimi zaman yirmi dakikayı bulan, Necla ve Aydın arasında geçen diyaloglarda, Ceylan kamerayı çoğunlukla bir karaktere dönük olarak ya da odanın içinde karakterlerin her ikisini de görmeyi sağlayan genel bir çekimle konumlandırmıştır. Diyalog içeren bu sahnelerde açı-karşı açı çekime ise oldukça sınırlı başvurmaktadır. Ceylan’ın, hem izleyici ve karakterler arasında mesafeyi korumak, hem de “gündelik olanın basitliğini, görüntüyle algılananın ötesinde oluşan düşünceyi yakalamak” (Karadoğın, 2018, s. 319) için böylesi bir yol izlediğini söylemek mümkündür. Ceylan’ın filmde kullandığı sinemaskop format tercihi de bu anlayışla paralel olarak düşünülebilir. “Hareketsiz kamera kullanımı, durağın mizansen, sessizlik ve uzun çekimler, sinemaya fotoğrafçılıktan gelen Ceylan’ın filmlerine ‘fotoğrafımsı’ bir boyut” kazandırmaktadır (Suner, 2006, s. 126). Aynı durum *Kış Uykusu* için de geçerlidir. Ali Karadoğın’a göre “anlatının ilerlemesine yarayan bağlantıları gündelik hayatın ‘ölü zamanları’ üzerine kurmak” Ceylan filmlerinin “modernist yanıdır” (2018, s. 321).

Bununla beraber, Ceylan'ın diğer filmlerinde olduğu gibi, *Kış Uykusu*'nda da kurgu neredeyse görünmez bir nitelik taşımaktadır. Kurgu, filmin anlatısı içerisinde yardımcı bir rol oynamaktadır. Bazin'in ifade ettiği biçimiyle kurgu, yalnızca “ayrılan elemanları bir araya getirme” (2013, s. 61) rolü üstlenmektedir. Film, daha ziyade Bazin'in ifadeleriyle “sinemanın uzam açısından büyük bir hareket serbestliği” sunduğu olgusuna yaslanmakta ve “günlük anlamlar yumağından izler taşımaya” çabalamaktadır (s. 91). Bu noktada *Kış Uykusu*'nun, Kracauer'in fikirleriyle de uyum içerisinde bir sinemasal anlayışla hareket ettiği söylenebilir. *Kış Uykusu*'nda biçimlendirme eğilimi, Kracauer'in ifade ettiği gibi “gerçekçiliği alt etmek yerine, gerçekçiliğin yolunu izlemektedir” (2015, s. 121). Ceylan'ın da Nil Kural ile gerçekleştirdiği röportajda kendi sinemasına dair yorumu, bu noktada dikkat çekicidir: “Ben belli obsesyonlarım gereği daha çok *inandırıcılıktan* yana kullanır oldum seçimlerimi giderek, film seyrederken biçimsel hatalarını, öbüründen daha kolay affedebildiğimi fark ettiğimden dolayı belki” (Kural, 2018, vurgu bana ait). Yönetmen filmlerine dair konuşurken biçimden çok içeriği önceliğini ve “inandırıcılık” gayesi güttüğünün altını çizmektedir. Bu anlamda Ceylan'ın ifadeleri ve Kracauer'in düşünceleri bağlamında, *Kış Uykusu*'nun da bir “basit anlatı” filmi olduğu şüphesiz ifade edilebilir. Zira basit anlatı filmleri, “fotografik olanla iç içe ve öykünün hayatın içinden gelmesine önem veren filmlerdir” (Karadoğan, 2018, s. 319).

Bu anlayışa paralel olarak, *Kış Uykusu*'ndaki ses ve müzik kullanımı da dikkat çekicidir. *Kış Uykusu*'nda tek bir müzik⁵ vardır ve o da duygusal belirlenim yaratmaktan, duyguları yönlendirmekten kaçınacak şekilde kullanılmıştır. Çünkü Ceylan, kendi deyimi ile “gerçeklik duygusu denilebilecek bir havaya tutku derecesinde” bağlıdır ve “müziğin yaratabileceği bir tür yapaylıktan” kaçınmaktadır (Alam, 2019, s. 231). Bu yüzden Ceylan, müziği “filmin genel duygusuna belli bir halet-i ruhiye katacak şekilde tehlikesiz

⁵ Franz Schubert, Piyano Sonatı No. 20 in A Major, D. 959: II. Andantino.

yerlere” koymaktadır (Kolukısa, 2018). Müziği “tehlikesiz” bir biçimde kullanma anlayışı, *Kış Uykusu*’nda kendini hissettirmektedir; filmde, örneğin filmin açılışı, finali gibi noktalarda ve belirli sahne/sekansları birbirine bağlamak için kullanılan müzik, filme bir duygu katacak şekilde konumlanmamıştır. Bu yüzden, diğer Ceylan filmlerinde olduğu gibi, *Kış Uykusu*’nda da “müzik hiçbir zaman hareketi vurgular ve ritm kazandırır tarzda kullanılmamaktadır, hiçbir zaman öne çıkmamaktadır” (Suner, 2006, s. 126). Çünkü sinemada müziğin temel işlevi, “seyirciyi psikolojik olarak ayarlayıp ekrandaki görüntü akışına uyumlu hale getirmektir” (Kracauer, 2015, s. 243). Ceylan ise, böylesi bir yönlendiricilikten bilinçli olarak kaçınmaktadır. Ayrıca Ceylan sinemasında “sabit kamera kullanımının yarattığı durağanlık duygusu, ses düzleminde de vurgulanmaktadır” (Suner, 2006, s. 126). *Kış Uykusu*’nda da uzun planlarla ve sabit kamerayla yaratılan fotografik etki, çevreye ve iç-dış mekânlara içkin seslere yoğun yer verilerek desteklenmektedir. Örneğin geniş ve sabit planlarla yaratılan dış mekân manzaralarında köpek havlamaları, kuş cıvıltıları, yağmur damlaları ve rüzgâr uğultusu gibi seslere yoğun yer verilmektedir. Benzer biçimde iç mekânlarda geçen sahne ve sekanslarda da şömine ateşi, yanan soba, açılıp kapanan kapılar, çatal bıçak gıcirtısı gibi sesler belirgin olarak duyulmaktadır. Uzun ve sabit planlarla büyük uyumluluk taşıyan, mekânlara içkin bu doğal sesler, *Kış Uykusu*’nu gerçekçi kılan bir diğer unsurdur.

Suner’e göre Nuri Bilge Ceylan sineması “çatışma içeren durumlar sergileyip anlatı mantığı içinde bunları çözen, belirli bir sonuca ulaştıran bir yapı izlemek yerine, hiçbir yere varmayan, çözüme kavuşmayan” bir niteliktedir (2006, s. 125). Benzer cümleleri Ceylan’ın *Kış Uykusu*’ndaki öyküleme stili için de kurmak olasıdır. Bazin’in Yeni Gerçekçi filmlerin anlatı yapılarından söz ederken kullandığı “öykünün ortadan kalkması” ifadesi (2013, s. 181) *Kış Uykusu* için de kimi yönlerden geçerlidir. Karadoğan’ın belirttiği gibi, *Kış Uykusu*’nda kiracılar ve Aydın’ın yaşamı bağlamında bir öykü çizgisi varmış hissiyatı mevcut olsa da filmin asli olarak bir “ana öykü çizgisinin”

olmadığı (2018, s. 327) söylenebilir. Dolayısıyla Bazin'in cümleleri, *Kış Uykusu* için de geçerlidir; *Kış Uykusu*'nda da "olaylar ilerlemektedir fakat bunların her birinin ağırlığı hemen hemen aynıdır, olayların meydana gelmesinde bir denge vardır" (s. 182). Olaylar ve eylemler her ne kadar Aydın karakterinin ekseni etrafında geliyormuş gibi görünse bile, Nihal'in otelde gerçekleştirdiği yardım faaliyetleri, Necla'nın Aydın ile olan sevgi-nefret ilişkisi ve eski eşiyle varolagelen problemleri, Suavi'nin Aydın ile olan arkadaşlığı, kiracıların yaşamları ve davranışları, Hidayet'in varlığı ve edimleri filmin anlatısı içerisinde ağırlığını hissettirmektedir. Anlatıdaki olayların ve karakterlerin, "belirli bir denge" içerisinde olduğunu ve klasik sinemadakinin aksine, Aydın dışında filmdeki diğer karakterlerin, Aydın'ın öyküsü olan ana öyküyü besleyen birer enstrüman değil, derinlikli birer karakter olduğunu ifade etmek mümkündür. Çünkü Ceylan, kendi deyimi ile "insanın doğasını anlamaya çalışan" bir sinemacıdır (Küçüktepepınar, 2012, s. 344) ve yarattığı karakterler, tipolojiler ve bu insanların öyküleri filmin evreni dışındaki gerçeklikle, yani akıp giden hayatın gerçekliğiyle uyumlu olmalıdır.

Bordwell'in ifade ettiği gibi, "sanat sineması" olarak adlandırılan film yapım pratiği, "gerçekçi, yani psikolojik olarak karmaşık karakterler" kullanmaktadır (2010a, s. 74). Bu yüzden *Kış Uykusu*'nun da karakterleri zaaflarıyla, korkularıyla, iyi ve kötü yanlarıyla insana dair birçok edimi/düşünceyi/duyguyu/niteliği barındıran insanlardır. Klasik sinemanın "mutlak iyileri ve kötülerini" yerine Ceylan'ın karakterleri hem olumlu hem de olumsuz yanları açıkça barındıran kimselerdir. Bu da anlatı içerisinde, Ceylan tarafından bilinçli olarak tercih edilen bir unsurdur, çünkü Ceylan "tam da hakkında ne hissetmemiz gerektiğine kolay karar verilemeyen, özdeşleşmenin zor olduğu karakterler" yaratmak ister (Kolukısa, 2018). Örneğin Aydın, her ne kadar iyi eğitilmiş, sanatçı, entelektüel bir kişi olarak görünse de sahip olduğu mülkiyeti ve entelektüel birikimi ile insanlara tepeden bakan, yer yer kibirli olarak nitelenebilecek bir görüntü çizmektedir. Dünyaya ve insanlara dair "büyük" meselelere kafa yoran ve

etrafındakilere çokça akıl veren bir kişi olmasına rağmen, aile, arkadaşlık gibi kişisel yaşamına dair görece basit olgular konusunda başarısız bir insanmış izlenimi de vermektedir. Dolayısıyla Ceylan'ın karakterlerinde, Bordwell'in dediği gibi, “kesin hatları olan kişisel özellikler, güdüler ve amaçlar” bulunmamaktadır ve “film kahramanları tutarsız hareketler sergileyebilmektedir” (2010b, s. 129). Sanat sineması olarak adlandırılan film yapım pratiğinin önemli niteliklerinden biri olan bu tercih ile Ceylan, izleyicilerin karakterlerle özdeşleşmesinin önüne geçmek istemektedir.

Kış Uykusu'ndaki öykülerden ve karakterlerden söz ederken, Ceylan'ın edebiyatla kurduğu ilişkiye de değinmek gerekir. Monaco'ya göre, “sinemanın anlatı potansiyeli öylesinedir ki, en güçlü bağını resim, hatta tiyatroyla değil romanla kurmuştur” ve “bir romanda basılı olarak anlatılabilenlerin tümü sinemada da aşağı yukarı anlatılabilir ya da görüntülenebilir” niteliktedir (2001, s. 47-48). Nuri Bilge Ceylan sineması ve özelinde *Kış Uykusu*, edebiyat ile yoğun bir ilişki içerisindedir. Zira Ceylan, filmlerinin öykülerinin oluşum sürecinden söz ederken, her fırsatta Çehov, Dostoyevski gibi yazarlardan faydalandığını ifade etmektedir. Ceylan'ın kurduğu gerçekçilik, aynı zamanda edebiyata da sırtını yaslayan bir gerçekçiliktir (profesyonel oyuncu kullanımını tercih etmesinde, edebi metinlerle kurduğu ilişki de önemli bir etkidir). Kimi diyaloglar, monologlar, tiratlar, *Kış Uykusu*'nu izlerken bir roman veya öykü okuyormuş izlenimi verebilmektedir. Ama Ceylan'ın kurduğu anlatı yapısı, sinematografisi, görsel düzeni, mizansenini, filmin bu edebi yönünü fotografik gerçekçi üslubuyla kaynaştırıp, ilk filminden son filmine değin güttüğü “inandırıcılık” kaygısı ile bir bütün haline getirebilmektedir.

“Gerçekçilik meselesi” Ceylan'a göre, kendi ifadesiyle “sosyal gerçekçilik'ten farklı anlamlar taşıyan” bir niteliktedir (Alam, 2019, s. 243). Ceylan için de sık sık ifade ettiği üzere, gerçekçilik kaygısı sinemasal anlayışının temelini oluşturmaktadır. Ceylan'ın gerçekçiliği, şüphesiz temelde insan doğası üzerine odaklanan, bireysel

hikâyeler üzerinden ilerleyen temalar çerçevesinde düşünülebilecek bir gerçekçiliktir. Ama yine de *Kış Uykusu* özelinde düşünüldüğünde, filmlerinin sosyal gerçekçi bir yönünün de olduğu ifade edilebilir. Filmdeki Aydın, Suavi, Nihal, Necla, Hidayet, Hamdi, İlyas, İsmail gibi karakterler farklı toplumsal tabakalardan kişilerdir ve birbirinden son derece farklı yaşamsal pratikleri deneyimlemektedir. Aydın, Nihal, Necla mülkiyet sahibi, varlıklı kimseler olarak farklı bir sınıfsal noktada konumlanırken, İsmail, Hamdi, İlyas gibi karakterler kirasını ödeyemeyen, yoksullukla boğuşan, mülkiyet sahibi olmayan kimselerdir. Hidayet ise kiracılar ile aynı sınıfsal konuma mensup olmasına rağmen, erk sahibinin yanında çalışan ve onu sahiplenen bir kişidir. Dolayısıyla Ceylan her ne kadar “sosyal gerçekçilikten” uzak bir anlayışla hareket ettiğini söylese de *Kış Uykusu*’nun arka planında güçlü bir toplumsal – sınıfsal tablo da çizilmektedir. Bu anlamda, “Ceylan’ın sineması apolitik görünmesine rağmen temelden siyasaldır” (Diken, Gilloch & Hammond, 2018, s. 188).

Ayrıca Hasan Akbulut’a göre Nuri Bilge Ceylan filmlerinde mekanlar, “karakterlerin ruh durumunu taşımakta ve filmin atmosferini biçimlendirmektedir” (2005, s. 169). Bu bağlamda Kovács’ın Michelangelo Antonioni filmlerine dair söylediklerine bakmak faydalıdır; Kovács’a göre Antonioni filmlerindeki manzaralar ve “bu manzaralar içerisindeki karakterlerin ruh halleri arasında bir koşutluk olduğu açıktır” (2016, s. 155). Benzer bir yorumu *Kış Uykusu* için de yapmak mümkündür. *Kış Uykusu*’nun sinemaskop formatta kaydedilmiş Kapadokya manzaraları içerisinde gezinen karakterler ve filmin geneline hâkim olan hissiyat son derece uyumludur. Geniş ve tekdüze bozkırlar, şekilsiz volkanik kayalar, kayaların içine oyulmuş gri ve kasvetli iç mekanlar filmdeki tüm karakterlere bir biçimde sirayet eden sıkışmışlık, tekdüzelik, sıradanlık, monotonluk ve taşraya içkin imkânsızlık halini destekler niteliktedir. Karakterlerin taşıdıkları ruh halleri ve Kapadokya’nın kasvetli manzaraları bir arada güçlü bir bütünlük sağlamaktadır.

Tüm bunlar ışığında, Nuri Bilge Ceylan'ın *Kış Uykusu* filminin, sanat sineması eğilimi içerisinde fotografik gerçekçi olarak nitelenebileceği söylenebilir. *Kış Uykusu*, görsel gösteriştense uzak, olabildiğince yalın bir anlatıyla ve gündelik yaşamın içerisinde gelen bir hikâyeye ile örülmüş bir film. *Kış Uykusu* da Ceylan'ın diğer filmlerindeki gibi “sıradan, *fazlasıyla* sıradan yaşamlar süren karakterlerin önemsiz karşılaşmaları, alışverişleri ve deneyimlerinde olağanüstü olanı ortaya çıkartmak” çabası içerisinde (Diken, Gilloch & Hammond, 2018, s. 196). Ceylan'ın ilk filminden son filmine değin başvurduğu, “belirli bir biçimde ifade unsurlarının sistematik bir azaltılması” olarak düşünülebilecek (Kovács, 2016, s. 147) ve “minimalist” olarak nitelenebilecek stili, Ceylan sinemasını bir çeşit “saf sinema” olmaya yaklaştırmaktadır ve fotografik gerçekçi olarak adlandırılabilir sinemasal anlayışını beslemektedir.

3. 2. Gündelik Hayatın Gerçekliği: *11'e 10 Kala*

Sinemasal gerçekçiliğin günümüz Türkiye sinemasındaki tezahürleri bağlamında, bu başlık altında, Pelin Esmer'in 2009 yılında çektiği *11'e 10 Kala* isimli filmi değerlendirilecektir. *11'e 10 Kala*, Esmer'in *Koleksiyoncu* (2002) ve *Oyun* (2005) isimli belgesellerinin ardından çektiği ilk uzun kurmaca filmidir. Pelin Esmer, *11'e 10 Kala*'nın ardından *Gözetleme Kulesi* (2012), *İşe Yarar Bir Şey* (2017) gibi iki kurmaca filmin ve *Kraliçe Lear* (2019) adında bir belgeselin daha yönetmenliğini yapmıştır. Esmer'in temelde hem belgesel hem de kurmaca filmler yöneten bir sinemacı olması, kuşkusuz onun sinemasını ve yapıtlarını “gerçekçi” kılan niteliklerinden biridir. Zira bu başlık altında mercek altına alınacak olan *11'e 10 Kala*, kimi yönlerden belgesel ve kurmaca formlarının uyuşmalarının bir arada var olabildiği ve “gündelik yaşamla” iç içe bir film.

Gündelik hayatın gerçekliği başlığı altında değerlendirilebilecek bir sinemasal gerçekçilik eğiliminin, bu bölümün birinci başlığında da söz edilen fotografik gerçekçilik

eğilimi ile birçok yönden paralel yanlar taşıdığı kuşkusuz söylenebilir. Örneğin, söz konusu her iki eğilim de temelde fotografik etki ile yakından ilişkilidir; kameranın gerçekliği fotografik biçimde müdahalesiz kaydetme kapasitesi her iki eğilim için de başat niteliktedir denilebilir. Ayrıca “basit anlatı” her iki eğilim açısından, anlatsal yönden önemli bir unsurdur. Bu anlamda, sinemamızda gündelik hayatın gerçekliği eğiliminde olduğu söylenebilecek filmlerin de yeni Türk sineması dönemi ve sonrası için düşünülebileceği ifade edilebilir. Bununla beraber, fotografik gerçekçilik ve gündelik hayatın gerçekliği eğilimleri arasında şöyleşi belirleyici bir ayırım yapmak mümkündür; gündelik hayatın gerçekliği dendiğinde, yapıtlar kurmaca olmasına karşın belgesele içkin konvansiyonlardan da faydalanan bir film yapım pratiği olarak yorumlanabilir. İkinci bölümde üzerinde durulan, Yeni Gerçekçilik stili bu eğilim açısından referans noktamızdır; bilindiği üzere Yeni Gerçekçi olarak anılan filmler kurmaca olmalarının yanında Zavattini’nin deyiimi ile “belgeselci-çözümlemeci” (1997, s. 50) bir tarz da içermektedir. Ayrıca gündelik hayatın gerçekliği eğilimindeki filmler, anlatsal olarak “gerçekliğe benzeyen hikayeler bulmak değil daha çok gerçekliği hikâyeye dönüştürmek” (Stam, 2014, s. 84) gayesi taşımaktadır.

Bill Nichols’a göre Yeni Gerçekçilik gibi, belgesele ait uylarımlardan faydalanan anlatı sineması örnekleri, “yaşamın sadelik ve samimiyetle filme alınması” itibariyle belgeselin gelişimine de katkıda bulunmuştur (2017, s. 152-153). Nichols’a göre belgeseller, “büyük ölçüde zaman ve mekâna ait ampirik bir gerçekliğe” dayanmaktadır (s. 153). Zira “gerçekçi imge, kayda değer ölçüde dünyayı seyirciye sunmak için daha fazla ampirik detay verebilme kapasitesine sahiptir” (Aitken, 2015, s. 333). Bu anlamda gündelik yaşama dair gerçekliklerin, belgesel formunda olduğu gibi “ampirik” bir biçimde yansıtılmaya çalışıldığı filmler, gündelik yaşam gerçekliği eğilimi bağlamında değerlendirilebilir. James Clarke’a göre de belgeselci bir stille var edilen bir yapıtın

“günlük sıradan işlerin büyüsunü” yansıtmasının en iyi yolu, “onların en ilginç yanlarını göstermekten ziyade baştan sona onlara eşlik etmesidir” (2012, s. 134).

Sinemamızda da bu eğilimi barındırdığı söylenebilecek çeşitli örneklerin varlığından söz etmek mümkündür. Birkaçından kısaca bahsetmek gerekirse, örneğin Yılmaz Güney’in başlayıp Şerif Gören’in tamamladığı 1974 tarihli *Endişe* filmi, geçmiş yıllarda sinemamız içerisinde bu eğilime içkin nüveleri barındırdığı söylenebilecek bir filmidir. Film Çukurova’daki pamuk tarlalarında çalışan işçilerin gündelik yaşamlarına odaklanmıştır. Ana öyküsünü Anadolu köylülerinin yoksulluğu, sömürü ilişkileri, kan davaları, hak mücadeleleri üzerinden kuran ve anlatısını bu çerçevede ilerletmesi yönünden, yani politik muhtevasının ağır basması açısından *Endişe*’yi aslen bir toplumsal gerçekçi sinema örneği olarak ele almak olasıdır. Fakat film, profesyonel oyuncuların oyunları ile birlikte kamerasını Çukurova’daki pamuk işçilerine çevirmesi, işçilerin gündelik pratiklerinin belgeselci bir tarzda gözlemlemesi ve filme dahil etmesi ile gündelik hayatın gerçekliğini yansıtma eğilimi taşımaktadır. Film, işçilerin pamuk toplamaları, çadırlarda uyumaları, halay çekip eğlenmeleri gibi günlük pratiklerini yansıtması açısından dikkat çekici bir örnektir. Bu anlamda *Endişe*, Yeni Gerçekçilik estetiğinden oldukça faydalanan bir film olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışmanın asli olarak odaklandığı günümüzde de bu eğilim altında değerlendirilebilecek çeşitli filmlerden söz edilebilir. *Mommo Kız Kardeşim* (Atalay Taşdiken, 2009) filmi bu eğilim bağlamında ele alınabilir. Bir köyde dedeleriyle birlikte yaşayan, anneleri ölmüş, babaları başka bir kadınla evlenmiş olan iki kardeşin öyküsünü anlatan film, aslen duygusal açıdan sömürülmesi kolay bir öykü anlatmasına karşın iki kardeşin yaşamını, yaşadıkları köyün durumunu ve insan ilişkilerini, oyun oynamak, bisiklete binmek, buğday öğütme, yemek yapmak gibi gündelik pratiklerini son derece yalın bir dille ele alan, başrolündeki amatör çocuk oyuncuların performanslarıyla şekillenen, gündelik yaşam gerçekliği adına başarılı bir örnektir. Benzer biçimde, *Tatil*

Kitabı (Seyfi Teoman, 2008) da taşralı bir ailenin, bir yaz boyunca yaşadıklarını ailenin küçük oğlu Ali'nin (Tayfun Günay) bakışından anlatan, Türkiye'nin herhangi bir yerinde ve zamanında yaşanabilecek gündelik olguları, taşraya, taşralılığa ve aileye içkin problemleri basit bir anlatı ile aktaran başka bir filmidir. Yine *Toz Bezi* (Ahu Öztürk, 2015), taşradan İstanbul'a gelmiş, gündelikçilik yaparak hayatını kazanmaya çalışan iki kadının "sıradan", yani gündelik hayatın içinde rastlanması son derece olağan yaşamlarını ele alan, film içerisindeki kadın karakterlerin cam silmek, toz almak, çamaşır yıkamak, yerleri süpürmek gibi yaşamlarına içkin gerçeklikleri seyirciye olduğu gibi göstermeye çalışan, yani klasik sinemanın önemsiz gördüğü ayrıntılara önem atfedip, filmin anlatısını bu gündelik edimler ve "ampirik detaylar" üzerine kuran dikkat çekici bir yapıttır. Dolayısıyla yukarıda verilen birkaç örnek üzerinde de görüldüğü gibi, böylesi filmlerde "anlatısal olan, 'yaşamın akışından' ortaya çıkar" (Aitken, 2015, s. 323). Ayrıca bu anlayışla üretilen filmlerin, "görünüşte sıradan olan görevlerin detaylarına inme ve bu yolla onların gerçek anlamını tam olarak yansıtabilme" çabası açısından da "belgesele yakın" durduğu (Clarke, 2012, s. 202) söylenebilir.

Bu başlık/eğilim altında incelenecek olan *11'e 10 Kala, Koleksiyoncu* belgeselinde de konu edildiği gibi emekli bir memur olan ve yaşama dair en büyük tutkusu koleksiyonculuk olan Mithat Bey'in (Mithat Esmer) gündelik yaşam pratikleri çerçevesinde gelişen bir öyküyü anlatmaktadır. Mithat Bey, bir yandan her gün koleksiyonunu genişletmek için gündelik ritüellerini devam ettirmeye, diğer yandan ise oturduğu apartmanın depreme dayanıksız olduğu gerekçesiyle yıkılmasına karşı mücadele etmeye çalışmaktadır. Belgesel-gerçekçilik, gündelik yaşam ve kurmaca bir arada düşünüldüğünde, daha önce de ifade edildiği gibi, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Zavattini'nin fikirleri akla gelmektedir. Zavattini'nin Yeni Gerçekçilik için söylediği, "yaşamda kayda değer bulunan şeyleri, kendi gündelik gerçekliği içinde, neredeyse yaşadıkları şekliyle gösterme" (1997, s. 50) anlayışı, bu bağlamda *11'e 10 Kala* için de

sarf edilebilecek bir cümledir; çünkü daha önce de söylendiği gibi, hikâye hem kurmaca hem de bütünüyle gerçektir. Pelin Esmer'in amcası olan Mithat Esmer, kurmaca bir filmde aslen kendi yaşamını canlandırmaktadır. Mithat Esmer'in "gündelik yaşamına" içkin gerçeklikler, bir kez de kamera karşısında, kurmaca formunda var olmaktadır. Bu anlamda Zavattini'nin Yeni Gerçekçi yönetmenlerin stilini nitelemek için kullandığı "belgeselci-çözümlemeci" tarzın (1997, s. 50), *11'e 10 Kala* filminde Pelin Esmer tarafından da benimsendiğini söylemek mümkündür.

Sanatta gerçekçilik, "insan kişiliğinin gerçeklikle çok yönlü ilişkileri içinde hakikate bağlı olarak yansıtılması ve yaşamda mantıksal ve tipik olanın çizilerek gösterilmesiyle kendi özelliğini kazanmaktadır" (Frolov, 1991, s. 188). Pelin Esmer'in filmde yaptığını da Frolov'un ifadeleri ile düşünmek mümkündür. Pelin Esmer, amcası Mithat Bey'i kendi gündelik gerçekliğinin içerisinde, kendi özgül ilişkileri ile birlikte, Mithat Bey'in yaşamına içkin gerçekliklerle birlikte kurmaca formunda yeniden ele almış ve yansıtmıştır. Gerçekçilik, "ayrıntılarda hakikate bağlı kalmanın yanı sıra, tipik durumlar içinde tipik karakterleri yeniden vermeyi içermektedir" (Frolov, 1991, s. 188). Esmer'in yaptığı da budur. Her ne kadar kurmaca bir öykü anlatsa bile, Frolov'un ifadelerine paralel olarak ayrıntılar, Mithat Bey'in gündelik gerçekliğine ve hakikatine son derece bağlıdır. Ayrıca Mithat Bey'in her gün karşılaştığı "tipik durumlar" ve bu durumlarla paralel olarak etkileşime geçtiği, yaşamına içkin "tipik karakterler" çeşitli oyuncuların performansları ile "yeniden verilmektedir".

Monaco'ya göre Anna Magnani ve Aldo Fabrizi gibi profesyonel oyuncular, Yeni Gerçekçi filmlerde hiç profesyonel olmayan oyuncularla çalışmış ve "böylesi koşullarda çalışarak filme profesyonel bir görünüm vermek, yönetmenler böyle olmasını istese de mümkün olamamıştır" (2001, s. 287). Benzer biçimde, *11'e 10 Kala* filminde de Mithat Bey ve onun gündelik yaşamına içkin gerçeklikler canlandırıldığı için, filmdeki Nejat İşler, Tayanç Ayaydın, Savaş Akova, Laçın Ceylan gibi profesyonel oyuncular Mithat

Esmer'in doğal oyunculuğuna ayak uydurmak durumunda kalmış ve bu durum filmi Monaco'nun ifade ettiği biçimiyle “profesyonel görünümünden” sıyırmış, filme gerçekçi bir yön kazandırmıştır. Çünkü filmin temel dinamiğini Mithat Bey ve onun oyunculuğu/gündelik yaşamı belirlemektedir. Ayrıca Mithat Bey gibi, örneğin filmdeki esnaflar da kendilerini canlandırmaktadır. Her gün yaptıklarını, konuştuklarını, gayelerini, dertlerini bu kez de kamera karşısında kurmaca bir metin için ortaya koymaktadır. Mithat Bey'in gündelik yaşamında her gün yaptığı gazete alışverişi, sahaf ziyareti, halk pazarı gezintileri gibi son derece “sıradan” olaylar, filmin evreni içerisinde, Mithat Bey'in gerçek yaşamından kişilerle ve gündelik pratiğinin olağanlığı içerisinde verilmektedir. Dolayısıyla film böylesi güçlü bir “gerçeklikten” beslendiği için, ortaya çıkan performanslar da son derece yalın ve gerçekçi bir niteliktedir. Profesyonel oyuncular da bu doğal akışın içerisinde tiyatralıktan sıyrılıp o gerçekliğin bir parçasıymış gibi görünebilmektedir. Çünkü Bazin'in *Bisiklet Hırsızları* için söylediklerini *11'e 10 Kala* için de uyarlamak mümkündür; “tüm estetik şema” amatör oyuncuların rollerine olan “uyumundan” kaynaklanmaktadır (2013, s. 179).

Bill Nichols'a göre Yeni Gerçekçilik anlayışından beslenen bir estetikle var edilen filmlerin niteliklerini şu şekilde sıralamak mümkündür; “günlük yaşama sıradan ve süssüz bir bakış”, “doğal ışıklandırma ve doğal mekanlarda çekimler”, “amatör oyunculara güvenme”, “yıldızların yüzünü ön plana çıkararak yakın planlardan kaçınma”, “insanların, tarihsel bir geçmiş ya da hayali bir gelecekte değil, içinde buldukları anda karşılaştıkları sorunları ele alma” (2017, s. 152). Bu anlamda yukarıda değinildiği gibi, sıradan bir yaşam, amatör oyunculara “güvenme”, profesyonel oyuncuların amatör oyunculara ayak uydurması, Mithat Bey'in gündelik gerçekliğinden beslenen bir öykü ve benzeri nitelikler *11'e 10 Kala*'yı son derece gerçekçi kılan yönlerin bazılarıdır. Nichols'un ifade ettiği “sıradan süssüz bir bakış” ve “doğal ışıklandırma/doğal mekanlarda çekimler” de *11'e 10 Kala*'nın önemli niteliklerinden biridir. *11'e 10*

Kala'daki olaylar, Kolker'in Ermanno Olmi sineması için kullandığı ifadelerde olduğu gibi, "neredeyse belgesel düzeyinde bir ayrıntıyla izlenmektedir" ve "gözlem hariç açık bir bakış açısı dayatmayan sekanslarda geçen günlük yaşamın ve mekânın ayrıntılarına, 'imgenin gerçekliğine' dikkat gösterilmektedir" (2010, s. 92). Mithat Bey'in yaşamına dair çok küçük detaylar bile uzun planlar/plan sekanslar ile gösterilmektedir, çünkü her bir nesne ve gündelik pratik Mithat Bey'in yaşamına dair önemli unsurlardır. Örneğin Mithat Bey'in esnafla pazarlığı, evde geceleri izlediği yarışma programı, evin tahliye sürecinde koleksiyon eşyalarını tek tek kolilemesi, uyumadan önce yaptığı ritüeller gibi ayrıntılar filmin anlatısı içerisinde sabit/nesnel bir kamerayla, çoğunlukla uzun sekans ve sahnelerle yansıtılmaktadır. Benzer biçimde diyalog içeren sahneler son derece nesnel ve "bakış açısı dayatmayan" bir tarzda kurgulanmıştır. Gündelik yaşamda olduğu gibi, yer yer diyaloglar üst üste binebilmektedir. Ayrıca açı-karşı açı tekniğinden bilinçli olarak kaçınılmaktadır, diyaloglar çoğunlukla çerçeve içerisindeki tüm karakterleri gösterecek biçimde genel planlarla oluşturulmuştur. Olaylar ise sokaklar, caddeler, dükkanlar, apartman daireleri gibi doğal mekanlarda geçmektedir.

Pelin Esmer'in filmdeki ses kullanımı da dikkat çekicidir. Örneğin uzun sayılabilecek, iki dakikaya yakın bir plan sekansta, Mithat Bey'in evinde kamera, eşyalar arasında dolaşmaktadır. Kameranın eşyalar arasında dolaştığı sırada, mekâna ait olmayan, sokağa içkin sesler duyulmaktadır. Sonra kamera sabitlenmekte, Mithat Bey kadraja girmektedir; sokak seslerinin ise ses kayıt cihazından geldiği anlaşılmaktadır. Mithat Bey'in gündelik hayata içkin bellek nesnelere topladığı gibi, seslerin de koleksiyonunu yaptığı anlaşılmaktadır. İlk olarak görüntü ve ses arasında uyumsuzluk yaratan bu sokak seslerinin, aslen cihazdan gelmesi hali, Pelin Esmer'in "gerçekçi" üslubunu beslemektedir. Çünkü filmde ses kullanımı da *diegetik* seslerden⁶ oluşmaktadır. Bu örnek

⁶ "Ekranada görülen aksiyondan kaynaklanan ses" (Ryan & Lenos, 2012, s. 24).

planda görüldüğü üzere, Pelin Esmer'in diegetik ses kullanım tercihi de gerçekçiliğin yörüngesindedir.

Ayrıca *Kış Uykusu* örneğinde olduğu gibi, *11'e 10 Kala*'nın karakterleri de popüler sinemanın net bir biçimde vurguladığı iyi-kötü motiflerinden olabildiğince uzaktır ve gündelik yaşamda olduğu gibi, iyi, kötü, olumlu, olumsuz yanlarıyla birlikte vardır. Karakterlerin davranışları ve ahlaki tutumları, gerçek yaşamla sıkı sıkıya bağlantılıdır. Örneğin Ali'nin (Nejat İşler) Mithat Bey'in çok değer verdiği koleksiyonundan parçalar satması, ilk bakışta "kötü" olarak yorumlanabilecek bir edim iken, aslında bu eylemin arkasında başka bir gerçekliğin yattığını gözlemlemek mümkündür. Ali'nin davranışının temelinde, daha iyi koşullarda yaşama, ailesine bakma ve yoksulluktan kurtulma gibi sebeplerin yattığı kuşkusuz söylenebilir. Dolayısıyla karakter derinlikleri ve karakterlerin edimleri de gündelik yaşamın gerçeklikleri ile güçlü bir ilişki içerisindedir. Pelin Esmer'in de *11'e 10 Kala*'daki söz konusu örneğe dair ifadeleri, sinemasal anlayışına ışık tutmaktadır: "Adamın en önem verdiği şeylerden birisi bu koleksiyon ve adam onu alıyor. İlk cümle ve ezcümle 'ne kötü bir şey' oluyor, ama aması var yani [...] Burada hep işte o çelişkili sorulara gelmek istiyorum; bunu satması kötü mü? [...] Kötülükten iyilik doğar diyelim, iyilikten kötülük doğduğu gibi" (Özsoy & Öztürk, 2017, s. 169).

11'e 10 Kala'nın anlatısının ana unsurlarından biri olan Mithat Bey'in koleksiyonu, Mithat Bey'in gündelik yaşamına dair gerçeklikleri ile filmin gerçeklik ile kurduğu ilişkileri derinleştiren bir niteliktedir. Kayıp ilanları, gazeteler, saatler, gömlekler, tahlil yaptırdığı iğne, ekmek etiketi, ses kayıtları gibi birçok bellek nesnesi Mithat Bey'in evindeki koleksiyonunun bir parçasıdır. Mithat Bey'in pencereleri dahi daima kapalı ve perdeyle örtülüdür. Zira pencereyi açtığında dışarıda inşaatlar, yeni yapılan evler olduğu görülmektedir. Kent değişmektedir, yaşam değişmektedir; Mithat Bey ise geçmişi ve kendi yaşamına, toplumsal yaşama dair bellek nesnelerini muhafaza etmek için çabalamaktadır. Mithat Bey'in evi, bu bağlamda dışarıdaki gerçeklikten kaçmak için bir

nevi “sığınak” olarak da görülebilir. Pelin Esmer’in diğer kurmaca filmlerinde de benzer bir motifin varlığını gözlemlemek mümkündür. *Gözetleme Kulesi*’ndeki kule, *İşe Yarar Bir Şey*’deki tren de benzer bir “sığınak” işlevi görmektedir. Ama bu sığınakların yanında, filmlerin karakterleri gündelik yaşam ile de yoğun bir etkileşim içerisindedir. Yönetmenin ifadeleri de bu düşünceyi destekler; Esmer kendi deyimi ile, karakterleri için “hayatın çelişkilerinden yorulduklarında kendi dünyalarına çekilebilecekleri anlar, mekânlar oluşturmaya” çalışmaktadır fakat “karakterler soluklandıktan sonra hayatın içinde çarpışırken, başkalarıyla etkileşirken, onlara bir şey olurken, onlar başkalarına bir şeyler yaparken de” (Özsoy & Öztürk, 2017, s. 162) görmek, yani karakterleri gündelik yaşamlarının sıradanlığı ve olağan akışı içerisinde yansıtmak Esmer sinemasının önemli niteliklerindedir.

Ayrıca her ne kadar *11’e 10 Kala* filmi ve Yeni Gerçekçilik arasında, “gündelik yaşamın gerçekliği” başlığı altında çeşitli yönlerden paralellik kurmak mümkünse bile, çok temel bir ayırım yapmak da mümkündür. Kovács’ın ifade ettiği gibi Yeni Gerçekçi sinemanın en önemli niteliklerinden biri, “politik bağlanımıdır” (2016, s. 252). İkinci bölümde de çokça değinildiği üzere Yeni Gerçekçi kuram ve sinemacılar, politik altyapısı güçlü, ağırlıklı olarak toplumsal sorunlara odaklanan filmler yapmıştır; Yeni Gerçekçiliğin ayırt edici yanlarından birisi de bu politik tavrıdır. *11’e 10 Kala* ise, arka planında 2009 Türkiye’ sine dair güçlü toplumsal unsurlar barındırsa da filmin politik bir tavır gösterdiğini söylemek mümkün değildir. Bu çerçevede, Yeni Gerçekçilik ve *11’e 10 Kala*’nın gerçekçiliği arasında, “gündelik yaşam gerçekliği” olarak adlandırılabilir bir anlayışla kurulabilecek paralelliklerin, anlatı ve estetik yönlerinden kurulabileceğini söylemek mümkündür.

Kısacası, *11’e 10 Kala* için “sanatı sanatsız gerçekçilikle özdeşleştirilmesi” (Lotman, 1999, s. 41) açısından günümüz Türkiye sineması içerisinde “gerçekçi” olarak nitelenebilecek bir filmdir denilebilir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği sanatçılarının 1940’lı

yıllardan itibaren sinema sanatına kazandırdığı yeni olasılıklar ve sinemasal anlayış, günümüz sineması içerisinde de halen gücünü ve etkisini korumaktadır. Günümüzde de birçok yönetmen, sıradan insanın gündelik sorunlarına yaslanan öyküleri, son derece yalın ve sade bir üslupla ele almaktadır. Tüm bu unsurlar göz önünde bulundurulduğunda, Pelin Esmer'in, amcası Mithat Esmer'in hayatından ve Mithat Bey'in "gündelik yaşamına içkin gerçeklerinden" beslenerek ortaya koyduğu kurmaca yapıtın, birçok yönden gerçekçi sinema örneği olarak değerlendirilebileceğini söylemek mümkündür.

3. 3. Toplumsal Gerçekçilik: *Abluka*

Emin Alper'in 2015 yılında çektiği, ikinci uzun filmi olan *Abluka*'nın, günümüz Türkiye sineması yapıtları içerisinde gerçekçi olarak düşünülebilecek filmlerden biri olduğunu söylemek mümkündür. *Abluka* ile birlikte Emin Alper'in diğer uzun kurmaca filmleri olan *Tepenin Ardı* (2012) ve *Kız Kardeşler* (2019) de, Alper'in politik olarak nitelenebilecek sinemasının diğer örnekleridir. *Abluka*, toplumsal gerçekçi sanat anlayışının önemli niteliklerinden biri olan, "belirli bir tarihsel konjonktür içinde birey ve toplumsal fenomenlerin karşılıklı ilişkisinin ortaya çıkartılmasına çalışması" (Aitken, 2015, s. 346) açısından ve iktidar, otorite, erk, baskı, *abluka* gibi toplumsal ve tarihsel olgulara eleştirel yaklaşması yönünden toplumsal gerçekçi olarak değerlendirilebilecek bir filmidir. Bu çerçevede, çalışmanın bu başlığı altında, *Abluka*'nın "toplumsal gerçekçi" bir film olarak değerlendirilebileceği noktalar ele alınmaya çalışılacaktır.

Fakat *Abluka*'yı toplumsal gerçekçi kılan yönlerden söz etmeye başlamadan önce, sinemamızda toplumsal gerçekçilik eğiliminin geçmişine ve bu eğilimi taşıdığı söylenebilecek farklı örneklere de bakmak faydalı olacaktır. Türkiye sinemasında toplumsal gerçekçilik eğiliminin ilk örnekleri 1960'lı yıllara uzanmaktadır. Giovanni Scognamillo'ya göre 27 Mayıs 1960 ihtilali ile birlikte sinemamız, "yeni bir soluk, yeni düşünsel olanaklar" kazanmıştır; Demokrat Parti döneminde yoğun baskı ve sansüre

maruz kalan sinema endüstrisi, 27 Mayıs sonrası görece rahatlamış, “daha önce tabu sayılan konular ve sorunlar ilk kez büyük bir coşkuyla” ele alınmaya başlanmıştır (2010, s. 159). “Bu değişim ve evrim giderek topluma, toplumsal endişelere daha yakın konuların işlenmesini” de beraberinde getirmiştir (s. 159). 60’lı yılların ilk yarısında Lütü Ö. Akad, Atıf Yılmaz Batıbeki, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Metin Erksan, Ertem Göreç gibi yönetmenler “çoğunlukla ‘gerçekçi’ olarak nitelenen filmlerinde işledikleri, karamsarlık, metafizik sorunlar, bireysel yalnızlık, toplumsal çevre ve birey arasında kurulmaya çalışılan denge, yabancılaşma, iletişimsizlik, dayanışmanın kaybolması, antiemperyalizm, Batı karşıtlığı gibi temalarla” toplumsal gerçekçilik eğiliminin sinemamızdaki “ilk temsilcileri olmuşlardır” (Karadoğan, 2018, s. 147). 1960’lı yılların ilk yarısında çekilen *Gecelerin Ötesi* (Metin Erksan, 1960), *Otobüs Yolcuları* (Ertem Göreç, 1961), *Şehirdeki Yabancı* (Halit Refiğ, 1962), *Yılanların Öcü* (Metin Erksan, 1962), *Acı Hayat* (Metin Erksan, 1963), *Susuz Yaz* (Metin Erksan, 1963), *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964), *Karanlıkta Uyananlar* (Ertem Göreç, 1964), *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1965), *Haremde Dört Kadın* (Halit Refiğ, 1965) gibi filmler toplumsal gerçekçiliğin Türkiye sinemasındaki ilk ve önemli örnekleri olarak kabul edilmektedir. Bu dönemde çekilen söz konusu filmler, “yalnızca yaşanan hayatın salt gerçekliğini değil, bu gerçekliğin toplumsal boyutlarını” da yansıtma gayesi taşımış ve “Yeşilçam sinemasının masal/hayal dünyasının dışına çıkılması” yönünden önemli bir deneyim teşkil etmiştir (Kara, 2012, s. 13).

1960’ların ardından toplumsal gerçekçilik eğiliminin, sonraki zamanlarda da varlığını sürdürdüğü söylenebilir. İlerleyen yıllarda, “1960’ların politik bağlılığa sahip; ancak adlandırılmış belirli bir ideolojiyle tanımlanmayan sinemasına karşılık 70’li yılların daha net politik bağlılıklar ve referanslar taşıyan sineması” (Karadoğan, 2018, s. 193) da –her ne kadar kimi örneklerin daha radikal/militan bir çizgide olduğu söylenebilirse de– toplumsal gerçekçilik eğilimiyle bağdaştırılabilecek niteliktedir. Bu

dönemde Lütfi Ö. Akad, Yılmaz Güney, Atıf Yılmaz, Şerif Gören, Zeki Ökten, Erden Kıral, Yavuz Özkan, Ali Özgentürk, Ömer Kavur, Bilge Olgaç gibi sinemacılar toplumsal sorunları dile getiren filmler yapmışlardır. Lütfi Ö. Akad'ın “göç üçlemesi” *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet* (1974), Yılmaz Güney'in *Umut* (1970), *Acı* (1971), *Ağıt* (1972), *Arkadaş* (1974), Atıf Yılmaz'ın *Zavallılar* (1975), *Kibar Feyzo* (1979), *Köşeyi Dönen Adam* (1979), Şerif Gören'in *Endişe* (1974), *Almanya Acı Vatan* (1979), Zeki Ökten'in *Kapıcılar Kralı* (1976), *Çöpçüler Kralı* (1977), *Sürü* (1978), Erden Kıral'ın *Kanal* (1978) ve *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1979), Yavuz Özkan'ın *Maden* (1978) ve *Demiryol* (1979), Ali Özgentürk'ün *Hazal* (1979), Ömer Kavur'un *Yatık Emine* (1974) ve *Yusuf ile Kenan* (1979), Bilge Olgaç'ın *Bir Gün Mutlaka* (1974) filmleri de 1970'li yılların toplumsal gerçekçi olarak değerlendirilebilecek önemli filmleridir. Bu filmler 1970'li yıllarda yükselen toplumsal muhalefetin ve sol hareketin etkisiyle, dönemin politik atmosferini ve konjonktürünü yansıtan niteliktedir ve kendi dönemlerinin toplumsal gerçekliklerini konu edinen, var olan sorunlara eleştirel bir tavır alan filmlerdir.

12 Eylül 1980 darbesi ile birlikte, darbenin etkilerinden 80'li yılların sineması da yoğun biçimde etkilenmiştir. Bu dönemde “toplumsal talepler, bireysel başkaldırı ve kitlesel çıkışlar” 60'lı ve 70'li yıllarla karşılaştırıldığında “görünmez kılınmıştır” (Karadoğan, 2018, s. 261). Yılmaz Güney'in senaryosunu kaleme aldığı ve Şerif Gören'in çektiği, Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye de kazanan *Yol* (1981) filmi bu dönemde yapılmış toplumsal gerçekçi sinemanın en belirgin örneği olarak düşünülebilir. Ayrıca “12 Eylül filmleri” olarak anılan ve darbe sonrasında değişen yaşamları, yaşanan acıları konu edinen filmler de –her ne kadar birçok örneği toplumsal bir içerik taşımaktan çok bireysel öykülere dayansa da (Karadoğan, 2018, s. 261)– 80'li yıllarda sinemamızda toplumsal gerçekçilik adına önem teşkil etmektedir denilebilir. *Sen Türkülerini Söyle* (Şerif Gören, 1986), *Bütün Kapılar Kapalıydı* (Memduh Ün, 1986), *Su Da Yanar* (Ali Özgentürk, 1987), *Av Zamanı* (Erden Kıral, 1988), *Sis* (Zülfü Livaneli, 1988), *Dikenli Yol*

(1986, Zeki Alasya), *İkili Oyunlar* (İrfan Tözüm, 1989) gibi filmler her ne kadar geçmişe dair bireysel acılar ve kişisel öyküler üzerinden anlatılarını şekillendirse de 12 Eylül'ün milyonlarca muhatabı ve mağdurunun yaşadığı süreçleri ele alması yönünden toplumsal gerçekçi/politik bir yön taşıdıkları da söylenebilir. Bunlarla beraber 80'li yıllara dair “güncel ya da toplumsal sorunlara yönelen” (Karadoğan, 2018, s. 261) *Talihli Amele* (Atıf Yılmaz, 1980), *Faize Hücum* (Zeki Ökten, 1982), *Çıplak Vatandaş* (Başar Sabuncu, 1985), *Kurbağalar* (Şerif Gören, 1986), *Çark* (Muzaffer Hiçdurmaz, 1987) gibi filmler de toplumsal gerçekçilik eğilimi açısından önemli örneklerdir. Ayrıca 80'li yıllar ve toplumsal gerçekçi perspektif söz konusu edildiğinde akla gelen önemli bir örnek de Atıf Yılmaz'ın “kadın filmleri” olarak anılan bir grup filmidir denilebilir. *Mine* (1982), *Bir Yudum Sevgi* (1984), *Dağınık Yatak* (1984), *Dul Bir Kadın* (1985), *Adı Vasfiye* (1985), *Asiye Nasıl Kurtulur?* (1986), *Aaahh Belinda* (1986), *Kadının Adı Yok* (1988) gibi bir grup Atıf Yılmaz filmi, 80'li yıllarla birlikte yükselişe geçen feminist hareketin de etkisiyle kadınların toplumsal yaşamdaki rolüne dair sorgulamalar gerçekleştiren nitelikte olması yönünden de toplumsal gerçekçilik eğilimi barındıran örnekler olarak düşünülebilir.

Görüldüğü üzere toplumsal gerçekçilik dendiğinde, gerçekçilik düşüncesinin en kadim eğilimlerinden biri olduğu için Türkiye sinemasında da birçok farklı yıldan/dönemden çok çeşitli örneklerini bulmak ya da birçok filmi toplumsal gerçekçi olarak nitelemek olasıdır. Her dönemin kendine özgü koşullarının yarattığı toplumsal gerçeklikler ve bu gerçekliklerin ortaya çıkarttığı farklı toplumsal gerçekçilik eğilimlerinden söz etmek mümkündür. Her dönemde toplumsal gerçekçilik eğilimiyle filmler yapan sinemacılar, yaşadıkları ülkede problem olarak gördükleri sorunları dile getirmeye çalışmış, sinema aracılığıyla toplumu değiştirme ya da toplumda bir farkındalık yaratma gayesi içerisinde olmuşlardır. Günümüzde de tüm bu kaygıları taşıyan ve toplumsal sorunları gerçekçi bir perspektifle ele alan birçok yönetmenden ve

filmden kuşkusuz bahsedebiliriz. Bu çerçevede, bu başlık altında örnek olarak incelenecek olan *Abluka* filmi de günümüz adına dikkate değer bir noktadadır.

Abluka, anlatısını zaman ve mekân gibi mefhumlardan uzaklaştırarak, zamansız ve mekânsız bir biçimde, herhangi bir tarihsel döneme, zamana, bölgeye vb. atıf yapmadan, İstanbul'un "abluka" altında bir mahallesinde geçen bir öyküyü anlatmaktadır. Abluka altındaki mahalle ve mahallenin/film evreninin konjonktürü, filmdeki karakterlerin kişisel hikayelerini de güçlü bir biçimde etkilemektedir. Yirmi yıl hapis yatmış olan Kadir (Mehmet Özgür), kıdemli bir polis olan Hamza (Müfit Kayacan) vasıtasıyla şartlı tahliye edilmektedir ve Kadir'den çöp toplayıcı olarak çalışarak emniyet güçlerine muhbirlik yapması beklenmektedir. Kadir'in kardeşi Ahmet (Berkay Ateş) ise bir belediye çalışanıdır ve bağlı olduğu ekiple beraber sokak köpeklerini itlaf etmek için çalışmaktadır. Ahmet'in komşuları Meral (Tülin Özen) ve Ali (Ozan Akbaba) de abluka altındaki mahallede yaşayan ve hem Ahmet'e hem de hapisten yeni çıkan Kadir'e yardımcı olan kimselerdir. Ahmet ve Kadir'in kardeşi olduğu bilinen fakat filmde somut bir biçimde görünmeyen, yalnızca ismi duyulan Veli de filmde ağırlığını hissettiren başka bir karakterdir. Kısacası *Abluka*, Alper'in deyimi ile "bireylerin yazgılarıyla, memleketin gidişatı arasında paralellikler" bulunduğu (Time Out İstanbul Editors, 2015) fikriyle hareket eden bir anlatı kurmaktadır.

Abluka, her ne kadar zamansız ve mekânsız bir film olarak tasarlansa da 2015 Türkiye'sinin koşulları düşünüldüğünde, güncel bir nitelik kazanmak durumunda kalmıştır. Alper de filmle ilgili röportajlarında, filmin "mekân ve zaman ötesi olmasına çok dikkat ettiklerinin" (Özdemir, 2015) altını çizmektedir. Film asli olarak sürekli bombaların patladığı, toplumsal olayların yaşandığı, polis gözetiminin kendini hissettirdiği, abluka altında ve izole bir mahallenin/kentin/ülkenin koşullarını yansıtan, distopik olarak da nitelenebilecek bir öyküyü anlatmaktadır. Fakat 2015 yılında Türkiye'de yaşanan gelişmeler, film evreninde anlatılan distopik öyküyle kimi yönlerden

paralellik kurulabilecek bir noktaya dönüşmüştür. 2015 Türkiye'si de *Abluka*'da anlatılan öyküde olduğu gibi kentlerde bombaların patladığı, polis denetiminin giderek arttığı, savaşın ve ölümlerin yükseldiği bir döneme tekabül etmiştir. Dolayısıyla Alper'e göre de "içinde yaşadığımız durum post-apokaliptik olduğu için film birden güncel bir hâl almıştır" (Özdemir, 2015). Film asli olarak zamansız ve mekânsız tasarlanmış olsa da bu bağlamda 2015 yılının konjonktürüyle ve toplumsal, politik, sosyal, kültürel yapısıyla paralellik kurulabilecek bir niteliktedir. Filmin bu yönü de onu "ister istemez" güçlü bir anlamda "toplumsal gerçekçi" bir bağlama oturtmaktadır.

Abluka filminde, filmin bütününe sirayet eden politik arka plan, filmin ilk dakikalarından itibaren kendini hissettirmektedir. Filmin hemen başında, hapisten çıkan ve bir dolmuşla mahalleye giden Kadir, dolmuşta yolculuk ederken mahalleye yaklaştığında, mahallenin giriş ve çıkışlarının silahlı polisler, TOMA'lar ve polis barikatları ile sarı olduğu görünmektedir. Kadir ve mahalleye gidecek olan diğer yolcular, sıkı bir arama ve kimlik kontrolünün ardından mahalleye girer. Hemen ardından, tanıtıcı çekimi andıran bir geniş plan ile görüntüye gökdelenler ve gecekondu benzeri yapılar gelir. Sıkı bir denetim altında olan mahalle, gökdelenlerin dünyasından da keskin bir biçimde ayrı durmaktadır. Kadir'in sokaklarda yürüdüğü, çöpleri karıştırdığı bir sahnede ise mevcut durum somutlanmaktadır; duvarda "Güvenlik Noktası Tecrit Demek", "Ablukaya Hayır" benzeri yazılar görünmektedir. Filmin açılışından itibaren görünen, kontrolü, denetimi, baskıyı ve gökdelen-gecekondu çelişmesini vurgulayan görüntüler ile paralel olarak adeta dış dünyadan tecrit edilmiş, izole, "abluka" altında bir mahalle izlediğimiz anlaşılmaktadır. Görüldüğü üzere, söz konusu mahallede, yönetenlerin "istemediği" veya zararlı olarak gördüğü insanların yaşadığı fikri, filmin kurduğu anlatı içerisinde giderek netleşmektedir. Mahalle abluka altında kapalı tutulmakta, "gökdelenlerin ve plazaların" dünyasından tecrit edilmektedir.

Benzer biçimde film içerisindeki televizyon haberleri, sürekli olarak operasyonlar, patlayan bombalar, toplumsal olaylar, polis müdahalesi, eylemler vb. görüntüleri ekrana vermektedir. Filmin arka planındaki sosyal, siyasal koşulların gösterilmesi için basın ve medya önemli birer unsur olarak görev yapmaktadır. Nasıl koşullar ve nasıl bir konjonktürün olduğunu anlamanın en büyük unsurlarından birisi de bu anlamda televizyon görüntüleridir. Gregory Currie'ye göre sinema, fotoğraf, video, televizyon gibi mecralar kaydetme gücüne sahip olduğu ve dolayısıyla gerçekliğin "izlerini" taşıdığı için bir *belge (document)* olma niteliği de taşımaktadır (1999, s. 286). Belge niteliğindeki bu izler, doğal olarak öznesine dair bilgiler içermektedir (s. 286). Filmin içerisine yerleştirilen televizyon görüntülerinin işlevini de Currie'nin fikirleriyle ele almak mümkündür. *Abluka*'da basın vasıtasıyla sunulan bilgiler, aynı zamanda film evreninin konjonktürünü anlamak açısından bir "belge" olma niteliği de taşımaktadır. Filmdeki televizyon görüntüleri, filmin toplumsal/siyasal ortamından "izler" taşımaktadır ve bu anlamda televizyon, film anlatısını besleyen bir enformasyon aygıtı olarak kullanılmıştır.

Filme egemen olan politik atmosfer, karakter edimlerini ve davranışlarını, yani kişisel öyküleri de derinden etkilemektedir. Örneğin Kadir, kendi yaşamını da kurtarmak için doğrudan yönetenler/kolluk kuvvetleri için muhbirlik yapmak durumunda kalan bir kişidir. Sürekli biçimde istihbarat toplama, rapor verme zorunluluğu, Kadir'i paranoyalarla, sanrılarla ve sürekli bir şüpheyle yaşamak durumunda bırakmaktadır. Kadir, çöpten topladığı her materyali "potansiyel bomba malzemesi", etrafındaki herkesi ise (kardeşi Ahmet dahil) "potansiyel terör şüphelisi" olarak düşünmektedir. Ahmet ise yönetenlerin "gökdelenlerden uzak tutmak istediği" ve karantina altına aldığı mahallede ikamet eden ve o mahallenin de "ötekileri", istenmeyenleri olarak düşünülebilecek sokak köpeklerini avlamaktadır. Komşular Meral ve Ali, herkesin birbirinden kuşku duyduğu ve potansiyel "terör şüphelisi" olarak düşünüldüğü böylesi bir ortamda, "normal" bir hayat süren kimseler olarak görünürken, bir anda suçlu sıfatıyla aranılan kişiler

konumuna düşmektedir. Filmde somut varlığı hiçbir biçimde görünmeyen, Kadir ve Ahmet'in ortanca kardeşi olduğu Kadir tarafından dile getirilen Veli'nin ise ağırlığı hissedilmektedir. Yer yer, filmdeki motosikletli kişinin Veli olduğuna dair fikirler Kadir tarafından dillendirilse de Veli'nin var olup olmadığına dair bir netlik bulunmamaktadır. Anlatı içerisinde varlığının bilinçli olarak eksiltildiği, muğlak bırakıldığı söylenebilecek Veli karakteri de filmin toplumsal-politik arka planı ile yakından ilişkilidir. Veli de mahalledeki “abluka”ya ve tüm ablukalara karşı mücadele eden, muhalif bir karakter konumundadır. Yönetenlerce “imha edilmesi”, “etkisiz hale getirilmesi” gereken bir karakter olarak konumlanmaktadır.

“Pek çok modernist, sanatta anlatısal ya da zamansal yapı eşzamanlılığı, eğretilme mantığını ya da zaman zaman uzamsal form olarak adlandırılan şeyi, temel olan bir estetik düzenleme lehine zayıflatmakta ya da ortadan kaldırmaktadır” (Karadoğan, 2005, s. 140). *Abluka*'da da kimi zaman olayların gerçekleşme sırası doğrusal bir çizgide ilerlememektedir. Örneğin Ahmet'in evini basan polisler tarafından vurulması olayı, filmin iki farklı noktasında, iki farklı biçimde gösterilmektedir. İlk olarak içeriden, Ahmet'in bakışından gösterilen olay, yirmi dakika kadar sonra dışarıdan, polislerin bulunduğu konumdan gösterilmiştir. Zamanın doğrusal akışına müdahale, klasik anlatı sinemasında sık rastlanmayan, sanat sineması anlatısında ise çokça başvurulan bir yöntemdir. Zira “Klasik Yapı sineması anlatımın belirsizliğinden kaçınmak ve anlatıyı nedensel bağları güçlü bir biçimde kurabilmek için bu araca başvurmaktan kaçınırken, Açık Paradigma tam da bu nedenle bu aracı kullanma eğilimdedir” (Karadoğan, 2016, s. 91-92). Klasik sinemanın zamansal tutarlılık ve doğrusallık anlayışına karşı Alper, olayların gerçekleşme sırası ile oynamış, konvansiyonel sinemada zamansal tutarlılık ve devamlılık vasıtasıyla yaratılan “gerçeklik yanılması-illüzyon yerine” zaman atlamalarıyla, izleyici ve film arasında mesafe koymayı tercih etmiştir. Bu yüzden de

Abluka'nın toplumsal gerçekçi olarak adlandırılabilir eğiliminin, modernist estetik tekniklerden çokça faydalanan bir çizgide olduğu söylenebilir.

Yukarıda da ifade edildiği gibi, *Abluka* filmindeki karakterlere ve olaylara dair bilinçli eksiltmeler, zamanın doğrusal akışına müdahale gibi yöntemlerin anaakım sinemanın gerçeklik yanılsamalarına ve tutarlılık çabalarının zıddını uygulamaya dönük modernist hamleler olduğu söylenebilir. Bordwell'e göre "olay örgüsünün klasik sinemadaki kadar düzenli olmaması", "kalıcı ve baskılayıcı boşluklar taşıması", "olayların izleyicilere sunumunun geciktirilmesi ve filmin tümüne yayılabilmesi", "anlatının türsel özelliklerden daha az etkilenmesi" gibi unsurlar (2010b, s.125) modernist anlatının/sanat sineması anlatısının ayırt edici niteliklerindedir. Bu nokta göz önüne alındığında, Alper'in *Abluka*'da çizdiği toplumsal gerçekçi çerçevenin, klasik Marksist sanat teorilerinin veya yirminci yüzyılın sosyalist ülkelerinin "resmi" sanat anlayışı olan sosyalist gerçekçiliğin "katı" olarak nitelenebilecek, Eagleton'un ifadeleriyle "sanat ve toplum arasında edilgin, mekanistik bir ilişki öneren" (2016, s. 65) normlarından uzak olduğu söylenebilir. Daha çok –Brecht, Benjamin ve Adorno'nun da fikirlerine paralel düşünülebilecek şekilde– toplumsal gerçekçi, politik bir sinemanın modernist estetik tekniklerle var edilebileceği inancı ile hareket edildiği hem filme içkin detaylarda hem de yönetmenin ifadelerinde görünmektedir. Alper'e göre "filmin derdi, ne söylediği" kadar "nasıl söylendiği" de çok önemlidir ve Alper bu nedenle "didaktizmden" uzak durmak için çabalamaktadır (Akbiyık, 2012). *Abluka*'nın toplumsal gerçekçiliği, yirminci yüzyılın "resim, roman ve filmlerinde politik ideallerin kişileştirildiği erkek ve kadın kahramanlarla dolu bir dünya yaratan" (Clark, 2017, s. 111) toplumcu gerçekçi sanatının "Ortodoks" olarak nitelenebilecek ve didaktik tavrından uzak bir noktadadır. *Abluka*'nın toplumsal gerçekçi stilinin, sanat sineması olarak nitelenen film yapım pratiğinin, modernist estetik çizginin etki alanı içerisinde olduğunu söylemek mümkündür.

“Seyircinin yönetmen tarafından tasarlanmayıp, yalnızca gözlemlenen gerçekliğin bir yansımasını izlediğinin bilincine varması” isteği (Lotman, 1999, s. 35), ikinci bölümde de bahsedildiği üzere, “politik modernizm” şeklinde tarif edilebilecek Brechtien bir anlayışın başat niteliklerinden biridir. İzleyicilerin dikkatini gerçek yaşama ve toplumsal gerçekliklere dikkat çekmeye dönük bu politik modernist anlayıştan Alper’in etkilendiğini söylemek mümkündür. “Özdeşleşmeye karşı yabancılaşma”, “tek anlatıma karşı çok anlatım”, “hoşlanmaya karşı rahatsız olma” gibi, Wollen’a göre “sinemanın yedi temel erdemine” (2010, s. 113) içkin Brechtien yöntemler, yukarıda da bahsedildiği gibi *Abluka*’nın kurduğu anlatıda başvurulan tekniklerdir. “Gerçeklik yansımasına” karşı izleyicilerin filmle arasına mesafe koyması ve gerçek dünyayla bağımlı koruması için çabalayan politik modernizm argümanlarının nüveleri, bu bağlamda *Abluka*’da da gözlemlenir niteliktedir. Bu bağlamda Emin Alper’i, filmlerinin gerçeği keşfetme ve bunu sergileme konusunda belirgin bir Brechtien estetik kuram bağlamında anlatısını oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Frolov’a göre “Toplumsal Gerçekçilik’in özü yaşamın hakikatine bağlı kalmaktır”; “böyle bir şey, toplumcu dünya görüşünün bakış açısından sanatsal imgeler halinde dile getirilir; bu dünya görüşü, sanatçıların ele aldıkları olayların tarihsel anlamını anlamalarına, geçmişi ve geleceği olduğu kadar, toplumsal gelişmedeki eğilimleri de sanatta hakikate bağlı olarak yeniden üretebilmelerine olanak verir” (1991, s. 189). Alper’in filmini de bu çerçevede yorumlamak mümkündür. Alper, filminde yoksul mahalleleri, sınıfsal çelişkileri, siyasal iktidarların politikalarını, toplumsal hareketleri resmetmiş, yaşama içkin olarak gördüğü sorunlara karşıt bir noktada konumlanmıştır. Otoriter baskı rejimlerinin, “öteki” olarak konumladıkları kişi ve toplumsal gruplara karşı şiddet, baskı, imha, inkâr gibi yöntemlerle mücadele etmesi olgusuna Alper, politik – toplumsal gerçekçi olarak nitelenebilecek tavrı ile eleştirel yaklaşmış; ayrıca anlatıdaki muğlaklık, bilinçli eksiltmeler, zamanın doğrusallığına müdahale gibi modernist estetik

tekniklerle, izleyiciler ve film arasına mesafe koymayı önceleyen bir sanatsal anlayışı benimsemiştir denilebilir.

3. 4. Öznel Gerçekçilik: *Ben O Değilim*

Tayfun Pirselimoglu'nun beşinci uzun filmi olan *Ben O Değilim* (2014), bu tezde günümüz Türkiye sineması örnekleri içerisindeki gerçekçilik eğilimi bağlamında değerlendirilebilecek filmlerden biridir. Zira “sinemasal gerçekçilik dediğimizde aklımıza, gösterilen ya da tarif edilen şeylerin gerçekliğinin görsel/işitsel anlatımı ve de yansıtılan karakterlerin içsel yaşamlarının gerçekliği gelmelidir” (Clarke, 2012, s. 28). Bill Nichols'a göre de “karakterlerin veya toplumsal oyuncuların iç dünyalarını, akla uygun ve inandırıcı bir şekilde” ele almak, yani bir anlamda gerçekliğin öznel boyutunu yansıtmak da sinemasal gerçekçilik bağlamında önemlidir (2017, s. 153). Sinemada gerçekçilik eğilimi açısından “yansıtılan karakterlerin içsel yaşamlarının gerçekliği” söz konusu edildiğinde, yani gerçekliğin “öznel” boyutu düşünüldüğünde *Ben O Değilim*, sinemamız içinden önemli bir örnek teşkil etmektedir. *Ben O Değilim*'in farklı insanların yaşadıkları farklı “gerçekliklere” dönük bir noktadan yükselen, anlatısını ve estetik tercihlerini gerçekçiliğin yörüngesinde tutan ve modernist sanatın belirleyici niteliklerinden olan “bireysel olana önem verme”, “bireyin eşsizliğine olan inanç” (Barrett, 2012, s. 57) gibi anlayışlardan da yararlanan bir film olduğu söylenebilir.

Son dönem Türkiye sinemasında *Ben O Değilim*'de görülebilen, gerçekliğin öznel boyutunun öne çıkarıldığı, yani gerçekliğin kişisel deneyimlerle, film evrenine ait bir gerçeklikle, karakterlerin iç dünyalarıyla ve filmi var eden sanatçının sübjektivitesi ile vurgulandığı filmlere, Türkiye sinemasında farklı dönemlerde de rastlamak mümkündür. Örneğin 1964 yılında O. Nuri Ergün tarafından çekilen *Mor Defter* isimli film, öznel gerçekçilik olarak nitelenebilecek bir eğilimle bağdaştırılabilir. Film, Suphi (Yılmaz Güney) karakterinin iç dünyasına ve kendi zihninde yarattığı bir gerçekliğe

odaklanmaktadır. Sevgilisinin bir kaza sonucu ölümü sonrasında akıl sağlığını yitiren Suphi, bir akıl hastanesinde yatmaktadır ve çeşitli notlar tuttuğu mor defterinde çevresindeki kişilerle oluşturduğu, kendi imgelemine ait bir gerçekliği deneyimlemektedir. Film boyunca gösterilen tüm olaylar, kişiler, mekanlar Suphi'nin imgeleminin ürünüdür ve Suphi'nin kendi gerçekliğine içkindir. Filmde izlediğimiz Suphi'nin zihni ve gerçekliği de o kadar karmaşıktır ki, neyin yanlış neyin doğru, neyin gerçek neyin düş olduğu birbirine karışmaktadır. Akira Kurosawa'nın ünlü filmi *Rashomon*'u (1950) akla getirir biçimde, herkesin gerçeğinin birbirinden ne kadar farklı olduğunu vurgulaması açısından, *Mor Defter* sinemamızdan dikkate değer bir örnektir. Bilindiği üzere *Rashomon* bir cinayet olayının dört farklı bakış açısıyla, yani dört farklı kişinin gerçekliğiyle aktarıldığı, gerçekliğin çok yönlülüğünü vurgulayan önemli bir filmidir. *Mor Defter* de sinemamız içerisinde gerçeğin ve dolayısıyla gerçekliğin çok çeşitli olmasına, yani öznel boyutuna dikkat çeken ayrıksı bir filmidir.

Gerçekliğin öznel boyutu düşünüldüğünde sinemamız içerisinde bir başka örnek, Ömer Kavur'un Yusuf Atılgan'ın aynı adlı romanından uyarladığı, 1987 tarihli *Anayurt Otel* filmidir. *Anayurt Otel*, eski bir otel işletmecisi olan Zebercet (Macit Koper) karakterinin iç dünyasına, öznelliğine odaklanan bir filmidir. Bütünüyle Zebercet'in bakışından izlediğimiz film, izleyiciyi Zebercet'in sanrılarına, bunalımlarına, duygu ve düşünce dünyasına dahil etmekte ve seyircilere Zebercet'in dünyasını, gerçekliğini göstermektedir. Aynı yıllarda Atıf Yılmaz tarafından çekilen *Aaahh Belinda* (1986) da bu noktada başka bir örnektir. Film, geleneksel cinsiyet rollerine karşı bir tiyatrocunun Serap'ın (Müjde Ar), Belinda şampuanı reklamında Naciye isimli evli ve iki çocuk sahibi bir kadını canlandırması neticesinde, bir anda Naciye'ye dönüşmesini anlatır. Kendini reklamda canlandıracağı Naciye karakteri olarak bulan Serap, bir anda geleneksel bir Türk ailesinin içine düşmekte, Naciye'nin gündelik yaşamı Serap'ın gerçekliği olmaya başlamaktadır. Başlarda bu durumu yadırgayan, kurtulmak isteyen Serap, filmin finaline

doğru giderek Naciye’yi kanıksamakta, Naciye olduğunu kabul etmeye başlamaktadır. Bu bağlamda 80’li yıllara ait söz konusu filmler, sinemamızda gerçek ve öznellik ilişkisi bağlamında değerlendirilebilecek örnekler olarak değerlendirilebilir.

90’lı yıllardan da bu eğilim çerçevesinde çeşitli filmlerin varlığından söz edilebilir. Mahinur Ergun’un *Ay Vakti* (1994) filmi bu anlamda dikkat çekicidir. Film, sevgilisi ve üvey kızı ile birlikte İstanbul’dan taşınıp doğduğu topraklara yerleşen Agah (Müşfik Kenter) karakterinin psikolojik öyküsünü anlatmaktadır. Agah, zaman zaman boşanamadığı eşi ve sevgilisi arasında kalmakta, kimi zaman üvey kızının problemlerini çözmeye çalışmakta, kimi zaman ise bölgenin yerlileri ile sorunlar yaşamaktadır. Tüm bunlarla birlikte Agah’ın geçmişi, çocukluğu, yaşanmışlıkları, iç hesaplaşmaları filmin asli anlatısal unsurunu oluşturmaktadır. Agah sık sık çocukluğunu anımsamakta, kimi zaman ölen hocasının hayalini görüp onunla sohbet etmekte, sanrıları ve düşleriyle de boğuşmaktadır. Bu anlamda film Agah’ın iç dünyasını, psikolojisini yani öznel gerçekliğini anlatısının temeline yerleştirerek gerçekliğin kişisel boyutunu vurgulamaktadır. Benzer biçimde Erden Kıral’ın *Avcı* (1997) filmi de aynı yıllara ait başka bir örnek olabilir. Film, geçmişte yaşandığı söylenen bir olayın iki farklı biçimini göstermektedir; olayı anlatan insanların zihninde Osman (Ahmet Uğurlu), Zala (Jale Arıkan) ve Avcı’nın (Fikret Kuşkan) başından geçenlere dair farklı gerçeklikler vardır ve herkes kendi anlattığı öykünün “gerçek” olduğuna, yaşandığına inanmaktadır. Yine *Rashomon*’u anımsatır biçimde *Avcı*, gerçekliğin kişiden kişiye değiştini ve gerçekliğin öznel bir boyutunun var olduğunu vurguladığı söylenebilecek bir filmidir.

Günümüze yaklaşıldığında, Albert Camus’nun *Yabancı* isimli eserinden Zeki Demirkubuz’un 2001 yılında uyarladığı *Yazgı* isimli film de bu noktada başka bir örnektir. *Yazgı*, herkese ve her şeye yabancılaşmış, dışarıdaki gerçeklikten farklı bir iç dünyaya sahip, akıp giden yaşamda gelişen olaylara karşı kayıtsız, her türlü meseleye “fark etmez” biçiminde yaklaşan bir adam olan Musa’nın (Serdar Orçin) öyküsünü

anlatmaktadır. Musa, annesinin ölümünü dahi gündelik/sıradan bir olay gibi karşılayan ve hatta bundan haz alan, tesadüf sonucu evlenmek durumunda kalan, cinayetten suçlanmasına bile kayıtsız kalabilen, toplumsal yaşam içerisinde “farklı” olarak nitelenebilecek bir kişidir. Film Musa’nın her şeye ve herkese karşı yabancılaşmış, umursamaz ve kayıtsız kişiliğine odaklanır. Musa’nın öznelliği ve deneyimlediği yaşam, filmin temel dinamiğidir. Bu anlamda *Yazgı* filminin de öznel gerçekçilik eğilimi bağlamında düşünülebilecek başka bir film olduğu ifade edilebilir. Özcan Alper’in yönettiği iki film, *Sonbahar* (2008) ve *Rüzgârın Hatıraları* (2014) da kimi yönlerden bu eğilim çerçevesinde ele alınabilir. Her iki film de güçlü bir sosyal/toplumsal arka plana yaslanmaktadır fakat filmlerin anlatısı temelde karakterlerin travmaları, iç hesaplaşmaları, yalnızlıkları gibi bireysel hikayeler üzerinden şekillenmektedir. *Sonbahar*, politik faaliyetleri yüzünden genç bir üniversite öğrencisi olarak girdiği hapisten on yıl sonra çıkan Yusuf’un (Onur Saylak), cezaevinden sonra memleketine dönmesi ve ölümü beklemesi sürecini, yani Yusuf’un kişisel öyküsünü ön plana çıkartmaktadır. *Rüzgârın Hatıraları* da 1940’lı yıllarda muhalif ve Ermeni bir gazeteci olan Aram’ın (Onur Saylak) Karadeniz dağlarındaki zorunlu sürgün sürecine odaklanır. Her iki film de aslen güçlü bir toplumsal yan taşısa da toplumsal bir öykünün ardında yatan bireysel deneyimleri önceleyen, toplumsal olanın kişinin öznel yaşamına etkisini irdeleyen filmler olmaları yönünden, öznel gerçekçilik eğilimi bağlamında ele alınabilecek filmlerdir.

Bu başlık altında değerlendirilecek *Ben O Değilim* ise, yukarıdaki farklı filmlerde de örnekleri görüldüğü üzere, kısaca kimlik, kişilik, bireylerin öznel yaşamsal deneyimlerinin biricikliği gibi olgulara odaklanan bir filmidir. Filmin öyküsünden kısaca bahsetmek gerekirse; orta yaşlı ve bekar bir adam olan Nihat (Ercan Kesal), bir hastanenin yemekhanesinde çalışan, tek başına yaşayan ve bu gerçekliğin içerisinde gündelik rutinleri ile sıradan bir yaşam süren bir kişidir. Çalıştığı yemekhanede yeni işe başlayan

Ayşe (Maryam Zaree) ise, kocası evrakta sahtecilik gibi çeşitli suçlardan dolayı hapiste olan, yalnız yaşayan genç bir kadındır. Ayşe, bir gün Nihat'ı evine yemeğe davet eder ve Nihat, Ayşe'nin evinde gördüğü bir fotoğrafta, Ayşe'nin kocası Necip'e (Ercan Kesal) çok benzediğini fark eder. O günden sonra, Nihat'ın ve Ayşe'nin yaşamı köklü değişimlere uğrar.

Hudlin'in ifade ettiği gibi, gündelik yaşamda, insanların yüzlerini sadece “onları ayırt edecek kadar fark ederiz”; “bireysel niteliklerinin değil, en genel özelliklerinin farkına varabiliriz, ancak sinema perdesinde bir yüz belirdiğinde, o yüzün altında yatan dünyayı keşfedebilmek mümkündür” (1980, s. 83). Hudlin'in cümlelerinden yola çıkarak, her “yüz”ün ardında yatan ve her “yüz”ün deneyimlediği gerçekliğin farklı olduğunu ifade etmek olasıdır. Dolayısıyla gerçekçiliğin önemli boyutlarından birinin de onun “özel” yönü olduğu söylenebilir. Örneğin yukarıda da kısaca değinildiği gibi, *Ben O Değilim*'de Nihat karakteri bir yemekhane çalışanı ve bekar bir adam olarak kendi yaşamına içkin gerçeklikleri deneyimlemektedir. Her sabah uyanıp çalıştığı işyerine gitmekte, iş çıkışı çoğu zaman evine gidip televizyon izlemekte, aynı yemek masasına ve sandalyeye oturup aynı yemekleri yemekte, kimi zaman ise iş yerinden arkadaşları ile vakit geçirmektedir. Aynı yemekhanede çalışan Ayşe'nin de kendi yaşamına özgül nitelikleri vardır; kocası çeşitli suçlardan hüküm giymiştir ve hapidedir. Yalnız yaşayan bir kadındır ve o da Nihat gibi yemekhane işçisidir.

Ayşe'nin Nihat'a olan ilgisi ve onu evine yemeğe davet etmesi ile birlikte, her iki karakterin de söz konusu “özel gerçeklikleri” giderek dönüşmeye başlar. Nihat, Ayşe'nin evinin duvarında gördüğü bir fotoğrafta, Ayşe'nin kocası Necip'e çok benzediğini fark eder. Ayşe de Nihat'a, Necip'e çok benzediğini söyler. Nihat'ın Necip'e çok benzemesi hali, her iki karakterin de yaşamını giderek değiştirir. Nihat, o günden sonra iş çıkışları Ayşe'nin evine gitmeye başlar, Ayşe de Nihat'a kocası Necip gibi davranır. Filmin ilerleyen sahnelerinde, Ayşe'nin denizde boğularak ölmesi ise Nihat'ın

yaşamı açısından bir çeşit kırılma noktası olur; Ayşe'nin ölümünün ardından Nihat, bütünüyle Necip'in yaşamını deneyimlemeye başlar. Necip'in fotoğrafında görüldüğü haline benzemek için Nihat, kendi açısından çeşitli fiziksel değişimlere gider. Bıyığını keser, Necip'in gözlüğünü takar, Necip'in kolundaki dövmeden yaptırır.

Bu fiziksel değişimin ardından, yemekhane işçisi bekar bir adam olan Nihat, hapisten bir şekilde çıkmış ve karısı ölmüş Necip gibi davranmaya başlar, Nihat'ın öznel gerçekliği giderek Necip'in gerçekliğine dönüşür. Nihat, Necip gibi hareket ederek, Necip'in bir arkadaşı vasıtasıyla, hapisten kaçtığı gerekçesiyle bulunduğu yeri terk eder, İzmir'de kaçak olarak bir vapurda çalışır, bir otelde yaşamaya başlar. Nihat, Necip olarak yaşamaya başladığı bu zamanlarda, sokakta Ayşe'ye çok benzeyen ve seks işçisi olarak çalışan Asiye'ye (Maryam Zaree) rastlar. Asiye ile Necip gibi davranan Nihat'ın karşılaşmaları sonrasında, aralarındaki ilişkinin gelişimi ise, filmin ilk yarısında Ayşe tarafından anlatılan, Necip ve Ayşe'nin evliliklerine çok benzemektedir. Örneğin Ayşe, Necip ile olan ilişkisinde yalnızca mayo giydiği için bile şiddet gören bir kadındır. Aynı şekilde, Nihat da Asiye'ye aynı gerekçeyle şiddet uygular.

Filmin finalinde ise, vapurda çalışırken Necip'i gören Nihat, onu takip eder ve Necip'in kaldığı otel odasının anahtarını alıp yatağında uyuyakalır. Nihat otelde kaldığı sırada, cezaevinden kaçtığı anlaşılan Necip'i yakalamaya gelen polisler tarafından Necip sanılarak gözaltına alınan Nihat, Necip'in yerine tutuklanır ve hapse girer. Nihat, Ayşe, Necip ve Asiye'nin öznel gerçeklikleri tamamen iç içe geçip, birbirine karışmıştır. Filmin başlangıcında yemekhane işçisi ve yalnız bir adam olarak yaşayan Nihat, filmin finalinde evli ve çeşitli suçlara bulaşmış bir adam olan Necip olarak hapse girmekte, böylece Nihat'ın yaşamına içkin olarak deneyimlediği öznel gerçekliği Necip'in yaşamına içkin bir öznel gerçekliğe dönüşmektedir.

Pirselimoğlu'nun *SineFilozofi* dergisine verdiği röportajda, *Ben O Değilim*'e dair ifadeleri de bu bağlamda dikkat çekicidir: Pirselimoğlu'na göre “başka başka her yüzün bir hikâyesi vardır” ve Pirselimoğlu “bu yüzlerin peşine takılan” bir sinemacıdır” (Bütev & Öztürk, 2017, s. 222). Zira “bu suretler sizi alıp bir sıradanlık içerisinde hiç de sıradan olmayan korkunçluklara götürebilir” (s. 222). Görüldüğü gibi Pirselimoğlu da filmle ilişkili olarak, her yüzün farklı hikâyesi olduğunu ve sıradan gibi görünen insan yaşamlarının öykülerini anlatmayı ilgi çekici bulduğunu dile getirmiştir. Pirselimoğlu'nun ifadelerinden yola çıkarak *Ben O Değilim*'in, sinemasal gerçekçiliğin önemli niteliklerinden biri olan –ikinci bölümde de değinildiği gibi– “sıradan” insanların “sıradan” yaşamlarını anlatma anlayışıyla yaratılan bir film olduğunu söylemek mümkündür. Sinemasal gerçekçilik anlayışı içerisinde düşünüldüğünde, *Ben O Değilim*'i özgün kılan en önemli yanlardan birinin ise filmin gerçekçiliği, Pirselimoğlu'nun deyimi ile “yüzler/suretler” üzerinden kurmasıdır. Sıradan insanın yüzü ve bu yüzün hikâyesi, belki toplumsal olmayan, ama bireysel yönden insanın yaşamını dramatik bir biçimde etkileyebilecek olayların sinema perdesinde ortaya çıkışını sağlayabilmektedir. Zira Ziss'in de belirttiği gibi, sanatsal imgeler toplumsal gerçeğin bir kopyası olmak zorunda değildir; gerçekçi bir sanat, “sanatçı imgeleminin yarattığı” yeni ve öznel olgular ile de var edilebilir (2016, s. 64).

Pirselimoğlu'nun gerçekçilik eğiliminin de doğadaki gerçekliğin nesnel bir şekilde perdeye yansıtılma gayesinden çok, sanatçının imgeleminde doğan, öznel öyküleri ve film evrenindeki karakterlerin içsel yaşamlarını önceleyen bir anlayışa sahip olduğunu ifade etmek mümkündür. Kendi ifadesiyle, Pirselimoğlu'nun “hakikat” kaygısı, “o filme ait bir hakikat” ile anlaşılmalıdır (Bütev & Öztürk, 2017, s. 221). “Genel bir doğru, genel bir hakikat değil”, yalnızca “o filmin bize işaret ettiği bir hakikat” (s. 221). Dolayısıyla Pirselimoğlu'nun sinemasal gerçekçiliğinin, aslen film evreni içerisindeki Nihat'ın, Ayşe'nin ve diğer karakterlerin öznel yaşamlarının “hakikatlerine” dönük bir çizgide

olduğu kuşkusuz söylenebilir. Çünkü “gerçekçi sanat teorisi, sanatın dünyayı yansıttığını iddia etmek zorunda değildir, hatta daha ziyade sanatçıların çevrelerinin simgesel bir yansımalarını inşa ettikleri de iddia edebilir” (Truitt, 1978, s. 141).

Gerçekçilerin mücadelesi, bir anlamda, sanat alanındaki geleneksel formüllere karşı da bir mücadele olarak var olmuştur (Hudlin, 1980, s. 83). *Ben O Değilim*'i de birçok anlamda, “geleneksel formüllere” ve sinemadaki konvansiyonel anlayışlara karşıt yönde hareket eden bir film olarak düşünmek mümkündür. Sabit kamerayla ve çoğunlukla uzun planlarla düzenlenmiş görsel yapısı, yalın ve süssüz anlatısı, öyküde bilinçli olarak bırakılan boşlukları, sınırlı müzik kullanımı, açık uçlu sonuyla *Ben O Değilim*, gerçekçiliğin öznel perspektifi kaygısı ile yapılmış bir sanat sineması örneği olarak düşünülebilir. Kamera hareketinin neredeyse hiç olmadığı filmde görsel düzen, çoğunlukla sabit ve genel planlar ile yaratılmış, seyirci filmi gözlemleyen bir noktaya konumlandırılmıştır. Ayrıca müzik kullanımı da son derece sınırlı tutulmuştur. Çünkü Pirseliimoğlu, “izleyici ile filmin arasında bir mesafenin olması gerektiğini” ifade etmektedir; Pirseliimoğlu'na göre “kamera hareketleri, müzik ya da sinemanın başka öğeleri, seyirciyi manipüle etmek için çok tehlikeli silahlar olabilir” ve bu yüzden Pirseliimoğlu hikâyelerini, “sabit görüntüler üzerinden” anlatmaya çalışmaktadır (Şen, 2018). Bu bağlamda yalın / sade bir anlatıyla ve görsel yapıyla çekilmiş bir film olan *Ben O Değilim*'in bu yönüyle de sinemasal gerçekçilik eğiliminin yörüngesinde olduğu söylenebilir.

Pirseliimoğlu'na göre, “yönetmen ne kadar sorumluyorsa, seyirci de o koltuğa oturduğu andan itibaren aynı sorumluluğu taşımak zorundadır” (Bütev & Öztürk, 2017, s. 223). Bu yüzden *Ben O Değilim*, seyircide soru işaretleri bırakmayı ve izleyici için film üzerine düşünsel anlamda bir etkin katılımı gerektiren bir anlatı kurmaktadır. Örneğin filmde, Nihat'ın Necip'e dönüşme sürecini vurgulayan açık bir motivasyon gözlemlemek mümkün değildir. Nihat, Ayşe ile yakınlaştıktan sonra giderek Necip'in öznel

gerçekliğini devralmaktadır, fakat bu durumun altında yatan gerekçeler konusunda filmde açık bir ipucu sunulmaz. Benzer biçimde, Ayşe'nin kayıkta kaybolması ve ölümü hakkında da bir neden sonuç ilişkisi kurmak zordur; Ayşe'nin ölümünün nedeni hakkında herhangi bir netlik bulunmazken, nasıl öldüğü hakkındaki –kayıktan düşüp kaza sonucu boğularak mı öldüğü, yoksa intihar mı ettiği gibi– sorular film anlatısı içerisinde cevapsız bırakılmaktadır. Çünkü Pirselimoglu, kendi ifadeleriyle “izleyiciye sorular sordurtma” ve “izleyicinin kafasının bir tarafında taşıyacağı filmler” yapma gayreti içerisinde bir yönetmendir (Akbulut, 2011).

Ben O Değilim'de gözlemlenen anlatıdaki eksiltmeler, seyirci ve film arasında mesafe koyma isteği ve benzeri yöntemler, bu çalışmada da üzerinde durulduğu gibi sanatta modernist bir estetiğin önemli unsurlarındandır. Bunlara ek olarak, “modernist sanatın belli başlı eğilimlerinden biri de kişisel deneyimleri öne çıkarmak ve ona daha önce hiç olmadığı kadar büyük bir önem atfetmektir” (Butler, 2010, s. 72). Çalışmanın bu başlığı altında ifade edildiği gibi, *Ben O Değilim*'i sinemasal gerçekçilik bağlamında ele alırken, filmin gerçekçilikle kurduğu ilişkinin özgün yanlarından birinin de kimlik, birey, gerçekliğin öznel boyutu gibi unsurlar olduğu belirgindir. *Ben O Değilim*, kamerasını bireylerin öznel yaşamsal deneyimlerine çeviren ve yaşama içkin gerçekliğin bu boyutunu ön plana çıkartan bir filmidir. Modernist sanatın “bireyin bulunduğu çevreye katılımına ve yaşamın öznel bir açıdan değerlendirilmesine verdiği önem” (Butler, 2010, s. 85) de düşünüldüğünde, *Ben O Değilim*'in “öznel gerçekçi” olarak nitelenebilecek tavrının, modernist estetik tekniklerden de faydalanan bir yanının olduğunu ifade etmek mümkündür.

Tüm bunlardan hareketle *Ben O Değilim*, günümüz Türkiye sineması için, sinemasal gerçekçilik eğilimi açısından özgün bir yapıt olarak değerlendirilebilir. Aslen Pirselimoglu'nun tüm filmografisini, öznel gerçekçilik eğilimi altında düşünmek de olasıdır. Yönetmenin ilk uzun filmi olan *Hiçbir yerde*'nin (2002) bireysel bir deneyimin

yanında siyasi cinayetler ve gözaltında kaybedilen insanlar gibi toplumsal bir meseleye de değinen bir nitelikte olması yönünden filmografisi içerisinde daha farklı bir noktada durduğu söylenebilir; fakat *Rıza* (2007), *Pus* (2010), *Saç* (2010) ve *Yol Kenarı* (2017) filmleri Pirselimolu'nun "öznel gerçekçi" olarak değerlendirilebilecek karakterini taşımaktadır. Pirselimolu, anaakım sinema anlayışının karşısında, kendi deyimi ile "yalın bir görüntüde, seyirciyi aldatmamak ya da provoke etmemek üzerine" (Şen, 2018) sinemasal bir anlayışla hareket etmektedir. Son derece yalın bir anlatı, sinematografi ve öykü ile var ettiği filmde gerçekliğin "nevi şahsına münhasır" olarak nitelenebilecek boyutunu öne çıkartmakta, sinemada gerçekçilik açısından da dikkat çekici bir deneyim var etmektedir.

3. 5. Alegori ile Kurulan Gerçekçilik: *Sarmaşık*

Çalışmanın bu başlığı altında, alegorik bir anlatım ile gerçekçilik eğiliminin bir arada var olabileceği fikri, Tolga Karaçelik'in *Sarmaşık* (2015) filmi üzerinden temellendirilmeye çalışılacaktır. *Sarmaşık*'ı alegorik ve gerçekçi kılan yönleri tartışmaya başlamadan önce, alegorinin ne olduğuna kısaca değinmek gerekir. Alegori sözcüğü, "Yunancadan gelmektedir, anlamı başka türlü söylemektir; yani, bir şeyi doğrudan doğruya söylemek yerine, temsili bir öykünün ardına saklayarak söyleyen sözler ve resimler" alegorik olarak tanımlanabilir. (Erkman-Akerson, 2019, s. 80). Yani, "okuduğumuz / dinlediğimiz öykü aslında yüzeyde görünendir, oysa bu öykülerin daha derinde başka anlamları vardır" (s. 80). Alegorik bir anlatım ile "bir düşünce, kavram ya da sanat-dışı herhangi bir gerçeklik, figüratif bir simge halinde betimlenebilir" (Sözen & Tanyeli, 2017, s. 21). Çok bilinen bir örnek olarak; "Londra'daki Old Bailey'in üstündeki Adalet figürü gözleri bağlı, terazisi ve kılıcıyla, hukukun süreçlerinin titizlikle tartışıldığı, tarafsız olduğu ve hukukun cezalandırma gücüne sahip olduğunu" vurgulayan alegorik bir temsil olarak düşünülebilir (Tambling, 2010, s. 16). Bu gibi alegorik yapıtlarda adalet, hukuk, özgürlük gibi soyut kavramlar kılıç, göz bandı, terazi gibi somut nesnelere ile

temsil edilebileceği gibi, alegorik anlatımın önemli unsurlarından birinin de kişileştirme olduğu söylenebilir.

Aziz Çalışlar'ın tiyatro sanatı özelinde yaptığı tanıma göre alegori, “belli bir kavram, düşünce ya da ahlak kategorisinin kişileştirme yoluyla canlandırılmasıdır” (1992, s. 10). Çalışlar'ın ifadeleriyle, alegorik bir anlatımın tercih edildiği tiyatro oyunlarında, “dinsel düşünceler, kavramlar ve ahlak kategorileri, örneğin ‘iyilik’, ‘kötülük’, kişileştirmeyle, oyun kişileri olarak canlı oynanmaktadır” (s. 10). Yine paralel olarak, Çalışlar'a göre alegorinin bir biçimi de “bir konuyu, onunla benzerlikler taşıyan başka bir konunun geliştirilmesi yoluyla vermektir” (s. 10). Tiyatro sanatına içkin olarak çizilen bu çerçeveyi, kuşkusuz sinema için de düşünmek mümkündür. Bu çalışmada da birçok kere üzerinde durulduğu gibi, sinema ve tiyatro birbiri ile yoğun paralellikler taşıyan iki sanattır. Tiyatroda olduğu gibi, şüphesiz sinemada da düşünsel/soyut kavram ve olgular, kişileştirme yoluyla ve iki ayrı konu arasında paralellikler kurularak, alegorik bir biçimde yansıtılabilir.

Adnan Turani'ye göre de alegori, “tasavvurların şahıslaştırılarak doğada olmayan biçimde tasviri” olarak tanımlanmaktadır (1975, s. 11). “Doğada olmayan biçimde tasviri” ifadesi, ilk bakışta sanatta/sinemada gerçekçilik düşüncesiyle/eğilimiyle çelişkili bir izlenim verebilir. Zira değinildiği gibi sanatta gerçekçilik temelde, doğada, yaşamda var olan nesnel gerçekliğin, sanatçının imgelemi ile harmanlanıp sanatsal bir ürün olarak ortaya çıkması eğilimindedir. “Tasavvurların” da insanın düşünme ediminden ortaya çıkan soyut mefhumlar olduğunu söylemek mümkündür. Din, ideoloji, siyaset gibi olgular, kuşkusuz insanlığın binlerce yıllık düşünce tarihinin ürünleridir. Tüm bunlar her ne kadar “doğada olmayan”, yani soyut, maddi olmayan olgular gibi görünse de bu gibi kavramların kişileştirme yoluyla, alegorik bir biçimde sanatsal ifadesi gerçekçiliğin yörüngesinde olabilir. Aşağıda Mike Wayne, sinemada gerçekçilik ve alegori hakkında önemli bir çerçeve sunmaktadır:

Alegorik bir anlatı daha büyük bir toplumsal bütünlüğü, daha büyük bir tarihsel anlatıyı daha küçük bir öykü içinde anlatır. Daha sonra bu ikinci bir işleyişle birleşir, çünkü daha büyük anlatı yalnızca sıkıştırılmaz, aynı zamanda tamamen başka bir öyküye dönüştürülür ya da tercüme edilir. Bu dönüştürülen öyküye daha büyük ahlaki ve politik dersler kazandırmak için izleyici öykünün hemen yakınındaki daha büyük sorunlarla ilişkisinin şifresini çözmek zorundadır. Bu nedenle alegorik bir anlatı (daha büyük) bir öyküyü çeşitli nedenlerle öykünün güçlkle anlaşılabilceği bir bağlamda anlatmaya uygundur (2017, s. 158).

Wayne'in de ifade ettiğı gibi sinemada alegori, tıpkı diğcr sanatsal mecralarda olduğı gibi, daha "büyük" toplumsal – tarihsel – politik vb. meseleleri daha "küçük" öykülerle ve çoğunlukla "tamamen başka" bir biçimde anlatmaya elverişli bir araçtır. Ayrıca kişileştirme gibi yöntemlerle, soyut kavramların somut formlar alabilmesi de mümkündür. Bu bağlamda gerçekçi bir sanat yapıtının alegori ile var edilebileceğı söylenebilir. Zira bilindiğı üzere gerçekçilik düşüncesi, doğadaki nesnelcrin sanat yapıtına ayna gibi yansıtılmasından ziyade, sanatçının özneliğı, fikirleri, sanatsal kaygıları gibi unsurlar ile harmanlanarak ele alınmasını öncelemektedir. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda aşağıda da tartışılacağı gibi *Sarmaşık* filminin, Türkiye sinemasının güncel örnekleri içerisinde hem alegorik bir yapıyla öyküsünü anlatan, hem de gerçekçilik eğiliminde olan bir film olduğı söylenebilir. Fakat *Sarmaşık* filmini alegorik ve gerçekçi bir film kılan yönleri değerlendirmeden önce, sinemamızda alegorik ve gerçekçi sayılabilecek başka örneklere de kısaca değinmek önemlidir.

Bilindiğı üzere alegori, bir olayı doğrudan anlatmak yerine başka bir öykünün ardında anlatması itibariyle sansüre karşı da verimli bir anlatım aracı ve sanatsal yöntem olarak görülmektedir. Bu yüzden sinemamızda, örneğın sansür mekanizmasının yoğun olduğı 1970'li yıllar düşünöldüğünde *Kapıcılar Kralı* (Zeki Ökten, 1976) filmi, alegorik olarak değerlendirilebilecek bir yapıt olarak önem arz etmektedir. *Kapıcılar Kralı*, kendi

döneminin gerçekliğini alegorik bir biçimde yansıttığı söylenebilecek bir filmidir. Dönemin Yeşilçam endüstrisi içerisinde üretilmiş, klasik anlatı ile kurulmuş popüler bir güldürü filmi olmasına karşın *Kapıcılar Kralı*, 70'li yılların Türkiye'sine dair güçlü bir alegori olarak okunabilir. İlk bakışta bir apartmanda yaşanan gülünç olaylara dair olarak görünen film, aslen bir apartman ve apartman sakinleri özelinde 70'li yılların toplumunun farklı katmanlarına ve iktidar – mülkiyet ilişkilerine, sınıfsal çelişkilere değinen bir yön taşımaktadır. Bu anlamda kendi dönemine ait büyük bir toplumsal anlatıyı, küçük bir apartmanın içerisinde ve popüler bir güldürü formunda anlatması itibarıyla *Kapıcılar Kralı*'ni alegorik ve gerçekçi bir film olarak ele almak olasıdır. *Kapıcılar Kralı*, alegorik anlatımı dönemin sansür mekanizmasından kaçınmak için de kullanmıştır denilebilir.

1980'li ve 1990'lı yıllar düşünüldüğünde de sinemamız açısından alegorik ve gerçekçi olarak ele alınabilecek kimi filmlerden söz edilebilir. Bu bağlamda Zeki Ökten'in 1986 tarihli filmi *Yoksul* önemli bir örnek olarak düşünülebilir. Bir iş hanını merkezine alarak 1980 darbesi sonrası Türkiye'de değişen politik atmosferi, toplumsal yapıyı, piyasa ilişkilerini, gündelik yaşam manzaralarını, insanların yaşayış biçimlerini, çıkar ilişkilerini ve yeni neoliberal dönüşüme paralel olarak insanların "köşeyi dönme hayallerini" yansıtmaya yönünden 80'li yıllara dair bir Türkiye alegorisi olarak okunabilir. Yine 1988 tarihli Başar Sabuncu filmi *Zengin Mutfağı* da faydalı olabilecek bir örnektir. *Zengin Mutfağı*, 70'li yıllara dair sosyal ve siyasal gelişmelerin küçük bir mutfakta, tek mekânda ele alındığı, alegorik bir yapıttır. Filmde hiç görülmeyen, fakat zengin bir iş insanı olduğu bilinen Kerim Bey'in evinin mutfağında öyküsünü anlatan film, 70'li yılların toplumsal olaylarını, politik atmosferini ve tüm bu olguların insanların yaşamına olan etkisini bir grup mutfak çalışanının gündelik pratikleri çerçevesinde ele alan, alegorik bir filmidir. Örneğin üstte yaşayan Kerim Bey ve ailesini evin çalışanlarından ayıran merdiven, "anarşistlerin zehirlediği" Kerim Bey'in köpeği, muhbirlik yapan, Kerim Bey'den yardım isteyen ve giderek toplumsal olayların bastırılmasında rol

oynayan paramiliter bir güce dönüşen genç gibi alegorik motifler, 70’li yılların Türkiye’sine dair gerçekçi bir öykünün anlatılmasını sağlamaktadır. 1990’lı yıllar düşünüldüğünde ise *Gemide* (Serdar Akar, 1998) filmi, alegori ve gerçekçilik çerçevesinde düşünülebilecek filmlerden biridir. *Gemide* filmi, henüz açılış sekansında geçen ve geminin kaptanının söylediği şu cümleler ile henüz ilk dakikalarda derdini anlatmaktadır: “Bir memleket gibidir gemi, her şey düzenli ve kontrol altında olmalıdır. Kaidelere uyulmalıdır, kanunlara, nizamlara. Ben de bu memleketin Başbakanı gibiyim mesela, her şey benden sorulur. Denize çıktın mıydı bu küçücük gemi bir memleket oluverir. [...] Kâmil de başbakanın en kıyak yardımcısı, siz de vatandaş”. *Gemide*, aşağıda da anlatılacağı üzere *Sarmaşık* ile birçok yönden paralel düşünülebilecek bir alegori ile öyküsünü anlatmaktadır. Henüz filmin açılışında da hissedildiği gibi, *Sarmaşık*’taki motifler (gemi, mürettebat, gemiciliğe içkin normlar vb.) üzerinden kendini var eden, büyük bir anlatıyı, yani bir “memleket” anlatısını küçük bir gemi ve mürettebatı üzerinden işleyen bu film alegorik bir eserdir.

Günümüze gelindiğinde ise alegoriye başvuru filmlere örnek olarak şüphesiz *Canavarlar Sofrası* (Ramin Matin, 2011) verilebilir. Film, distopik bir zamanda ve mekânda, akşam yemeği için bir araya gelen iki çift üzerinden insan doğası, otorite ve otoritenin insanlar üzerindeki etkilerine dair sorgulamalar gerçekleştiren, büyük ve soyut bir anlatıyı tek bir mekânda, bir akşam yemeği organizasyonu içerisinde ele alan, dört kişilik bir arkadaş grubu vasıtasıyla, kişileştirmeye başvurarak derdini anlatan alegorik bir eserdir denilebilir. Yine bir başka örnek olarak *Tepenin Ardı* (Emin Alper, 2012) filmi verilebilir. *Tepenin Ardı*, yerel/lokal bir öykü anlatıyor gibi görünse de aslen, bir aile ve film boyunca hiç görülmeyen yörükler vasıtasıyla ötekileştirme, azınlık yaratma, çoğulculuğu içermeyen ulus anlayışı, milliyetçilik, mülkiyet gibi kavramları küçük bir hikâyenin içine yedirerek ve kişileştirme gibi yöntemleri kullanarak anlatmaktadır. Bu bölümün üçüncü başlığında “toplumcu gerçekçilik eğilimi” bağlamında değerlendirilen

bir başka Emin Alper filmi olan *Abluka* da aslen kimi yönlerden alegorik ve gerçekçi bir yapıt olarak görülebilir. Daha önce de ifade edildiği gibi, *Abluka* da aslen daha büyük ve birçok yönden evrensel bir nitelik taşıyan olguları belirsiz bir zamanda, küçük bir mahallede ve o mahallede yaşayanlar aracılığıyla anlatması açısından alegorik olarak değerlendirilebilecek bir filmidir. Fakat söz konusu başlıkta da vurgulandığı üzere, alegorik yönüyle birlikte anlatsal açıdan toplumsal – politik meselelere dair konumlandığı eleştirel nokta, Alper’in söz konusu filmlerini toplumsal gerçekçi eğilime yakınlaştırmaktadır. Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi, gerçekçilik eğiliminin alegorik bir anlatımla var edildiği başka örneklere sinemamızda rastlamak olasıdır. Bu çerçevede *Sarmaşık* filmi de alegorik bir anlatımı tercih eden ve gerçekçilik eğiliminde bir yapıt olarak dikkat çekicidir.

Yönetmen Karaçelik, bir söyleşisinde filme ilişkin “Türkiye alegorisi mi kurmak istediniz?” sorusuna yanıt olarak her ne kadar “Türkiye alegorisi kurmadım, Türkiye alegorisi gemilerde var zaten” (Yüksel, 2015) yanıtını verse de, hem anlattığı öykü itibari ile hem de Fredric Jameson’un ünlü “Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı” başlıklı yazısında öne sürdüğü “tüm Üçüncü Dünya metinlerinin, zorunlu olarak alegorik olduğu” (2008, s. 372) ve “Üçüncü Dünya bağlamında entelektüelin her zaman şu ya da bu biçimde siyasal bir entelektüel olduğu” (s. 380) fikirleri düşünüldüğünde, *Sarmaşık*’ın alegorik bir yapıt olduğunu söylemek mümkündür. Jameson’un Üçüncü Dünya ve ulusal alegori tezleri, her ne kadar özellikle Üçüncü Dünya kavramının kullanım biçimi itibariyle sıklıkla eleştirilere maruz kalmış olsa da bu kavramın Jameson’un kullandığı haliyle “sömürgecilik ile emperyalizm deneyimini yaşayan bir dizi ülkeyi” karşılması (s. 368) yönünden, Türkiye’de üretilen sanatsal metinleri ve Türkiyeli sanatçıları da kapsayabileceği söylenebilir. Bu anlamda *Sarmaşık* filminin, hem büyük bir anlatıyı daha küçük bir öykü içinde anlatması, hem de iktidar, otorite, hiyerarşi, toplum vb. soyut olarak nitelenebilecek kavramları kişileştirme yoluyla

ele alması ile Türkiye alegorisi olarak ele alınabilecek gerçekçi bir yapıt olduğu ifade edilebilir.

Sarmaşık filminde, Fredric Jameson'un ulusal alegori teorisinde öne sürdüğü gibi, bir gemi ve mürettebatı ile Türkiye'deki (dünyanın farklı yerleri ile de paralel düşünülebilecek) politik sistem, Türkiye'ye ve Türkiyelilere içkin sosyo-kültürel olgular, hiyerarşi, iktidar ilişkileri, otorite, biat gibi meseleler alegorik bir yapı ile ele alınmıştır. Karaçelik'in kurduğu anlatıda gemiyi, sınırları belli ve içinde farklı sınıflardan, kimliklerden, inanışlardan, kültürlerden, anlayışlardan, ideolojilerden kişilerin yaşadığı bir ülke; belirli bir hiyerarşiye, görev tanımlarına, gemiciliğe içkin "kanunlara" ve davranış kodlarına tabi olan mürettebatı ise, bu ülkede yaşayan toplumun farklı kesimleri olarak düşünmek mümkündür.

Örneğin filmin hemen başında, henüz açılış sekansında gemi mürettebatından kişilerin, gemiye çıkmadan önceki yaşamlarına dair kısa sahneler gösterilmektedir. Nadir (Hakan Karsak) gecekondulu benzeri bir evin çekyatında öylece uzanmakta, Cenk (Nadir Sarıbacak) darp edilmiş bir şekilde yerde yatmakta, İsmail (Kadir Çermik) camide namaz kılmakta, Alper (Özgür Emre Yıldırım) geceleri taksicilik yapmakta, Kürt (Seyithan Özdemir) bir pavyonda koruma olarak çalışmakta, Beybaba (Osman Alkaş) ise bir meyhanede tek başına içki içmektedir. Tüm bu temsilleri en temelde Türkiye'de yaşayan birbirinden farklı altı insan, altı farklı kişilik/etnisite/inanç ve çalıştıkları gemide farklı hiyerarşik konumlara sahip altı personel gibi de düşünmek mümkündür. Bu anlamda filmin çizdiği Türkiye alegorisinin, açılış sekansında gösterilen altı farklı insan profili ile, daha ilk dakikadan itibaren kendini hissettirdiği söylenebilir.

Erol Mutlu'ya göre normlar, "belli bir toplumsal kümedeki ya da toplumdaki paylaşılan beklentiler veya uyulması beklenen davranış standartları" olarak tanımlanabilir (2012, s. 233). *Sarmaşık*'ta bir gemi ve mürettebatı üzerinden öyküsü anlatan yönetmen

Karaçelik'e göre de gemiler, "otorite, hiyerarşi ve iktidar ilişkilerini inceleyebileceğiniz bir deney alanıdır" ve "birilerinin iktidara boyun eğdiği bir düzlemi incelemek için olanaklıdır"; çünkü "binlerce yıldan beri oluşmuş, kendine has kuralları vardır" (Yüksel, 2015). Gemiciliğe içkin bu kurallar ve inanışlar, bu çerçevede gemicilerin dünyasına dair normlar, kültürel kodlar olarak düşünülebilir. Zira "toplumsal hayatın değişik yönlerindeki etkinlikler kolayca kültür kavramıyla ilişkilendirilebilir" (Atılğan, 2012, s. 157). Kültür, "insanların toplumsal yaşamlarında tarih boyunca ürettikleri bütün özdeksel ve tinsel (maddi ve manevi) değerleri dile getiren" bir kavramdır ve "insanların, kendi etkinlikleriyle değiştirdikleri ve kendi amaçlarına uygun olarak yeniden kurdukları bir doğadır" (Hançerlioğlu, 1986, s. 250). Bir ülkede/toplulukta/inançta/etnisitede, yani "belirli bir toplumsal kümedeki" insanların nasıl davranacağı, ne yapıp ne yapmayacağı, neyin iyi neyin kötü olduğu gibi "kuralları" belirleyen normların, giderek o topluluğun kültürel kodları haline geldiği ifade edilebilir. Dolayısıyla *Sarmaşık* filminin gemisinin kendine has kurallarının, hiyerarşinin, görev tanımlarının, kimliklerin, yani gemicilik kültürünün varlığını koruması/sürdürülmesi adına bir çeşit norm olarak görev yaptığını söylemek mümkündür. Bu kuralların, –filmin bir sahnesinde mürettebattan bir kişinin dediği gibi– "Türk gemilerinde her Cuma kuru fasulye pilav çıkmasından" mürettebattaki kişilerin nasıl davranacağına kadar belirleyen, yani düzeni tahsis eden kültürel kodlar / normlar bütünü olduğu ifade edilebilir.

Sarmaşık'ın da alegorik anlatısının, temelde bu olguya rastlanan ve öyküsünü bu noktadan anlatan bir yapıda olduğu söylenebilir. *Sarmaşık*'ın Türkiye alegorisi, yaşadığımız dönemin iktidar ilişkileri, toplumsal ve siyasal yapısı gibi daha "büyük" bir gerçekliği, bir geminin içerisinde daha "küçük" bir öyküde ele alması açısından Wayne'in çizdiği çerçeve ile uyumludur. Ayrıca farklı inançlara, eğilimlere, dünya görüşlerine ve etnik kökenlere sahip toplumsal grupları altı kişiden oluşan bir mürettebat üzerinden kişileştirerek ele alması yönünden de dikkat çekicidir. *Sarmaşık*'ın öyküsünün geçtiği

gemide, örneğin, modern devletin kanunları ile gemiciliğe içkin kuralları özdeş kılarak iktidar ilişkilerini, hiyerarşiyi, normları sorguladığı söylenebilir. Otoriteyi / iktidarı temsil eden Beybaba karakteri bu anlamda dikkate değerdir. Beybaba, geminin her yönüyle otorite figürüdür. Örneğin, Beybaba bir odaya girdiğinde oturan diğer gemiciler saygılarını göstermek için ayağa kalkmakta, herkes önünü iliklemektedir; Beybaba gemiciliğe içkin kuralların/normların hem koruyucusu hem de uygulayıcısı kabul edildiğinden emirleri sorgulanmamaktadır. “Binlerce yıldan beri devam eden” bu kurallar bütünü, otoritenin, düzenin, işleyişin, yani sistemin devamlılığı için sürdürülmek zorundadır. Beybaba, gemiciliğin kurallarına bağlı olduğu gibi, dışarıdaki, yani devletin otoritesine de son derece sadık bir karakter görüntüsü çizmektedir. Örneğin gemide kamarot olarak çalışan Nadir karakteri, gecekonducularının devlet tarafından yıkılacağını, bu yüzden gemiden ayrılmak istediğini Beybaba’ya söylediğinde, Beybaba “koca devlet bu, insanları kolay kolay sokakta bırakmaz” yanıtını verir. Beybaba mürettebatına otoriteye güvenmelerini, otoritenin ve tüm bu kurallar bütünüünün onların yegâne koruyucusu olduğunu sürekli bir biçimde öğütlemektedir. Beybaba’ya göre gemideki ast – üst ilişkileri, yani hiyerarşik yapı, altı kişi kalırsa ve gemi çalışmayı durdursa bile devam etmelidir. Bu yüzden Beybaba, geminin durduğu noktada düzenin devamının sağlanması için Nadir ve İsmail gibi mürettebattan seçtiği kişiler ile iş birliği yapmaktan da kaçınmayan, onları gemideki “gözü ve kulağı” olarak konumlayan bir karakterdir.

İktidar olgusunun Beybaba karakteri ile kişileştirilmesi gibi, film içerisindeki diğer karakterler de belirli toplumsal grupların kişileştirme yoluyla temsili gibi düşünülebilir. Bunlar arasında en dikkat çekici ve net olanı kuşkusuz Kürt karakteridir. Kürt karakteri, çoğunlukla konuşmayan, sessizliği ile mürettebat arasında hem alay konusu hem de bir gizem unsuru olarak var olan, bunun yanında iri yarı yapısı, fiziksel görüntüsü ile de tüm mürettebat arasında endişe yaratan biridir. Filmin bir noktasından itibaren kaybolması, tüm mürettebat için paranoya kaynağı olmaya başlar. Bu anlamda Kürt karakteri,

Türkiye’de yaşayan azınlık grupların bir temsili gibidir. İsmail karakteri ise beş vakit namaz kılan, dini açıdan son derece inançlı ve yaşam biçimini de dini inançları temelinde belirlemiş biridir. Dini inançları güçlü bir karakter olduğu için, otoriteyi çoğunlukla sorgulamayan, biat etmeye eğilimli bir yapıdadır ve bu yüzden geminin işleyişi durduğu anda Beybaba’nın sağ kolu olarak görev yapmaya başlar. Nadir de yoksul bir mahallede, bir gecekonduya yaşadığı bilinen, gemide ise kamarot olarak çalışan bir karakterdir. Beybaba’nın odasına yapılacak kişisel servislerden, tüm mürettebata çıkacak yemeğe kadar o sorumludur. Cenk, gemi dışındaki yaşamında da düzenle uyşamayan, düzen dışı yollarla (dolandırıcılık vb.) hayatını kazanmaya çalışan biridir ve gemi işleyişini durdurduğunda da var olan durumu mürettebat arasından sorgulayan ilk kişidir. Filmin temel dinamiğini de bu bağlamda Cenk ve Beybaba arasındaki çelişki belirler; Beybaba, gemi durmuş olsa bile sistemin devamlılığını sağlamak ve otoritesini sürdürmek için çabalarken Cenk ise işleyişin neden durduğu, neden günlerdir gemide mahsur kaldıkları, ne kadar süre daha kalacakları, maaşlarını alıp alamayacakları gibi meseleleri sorgulamakta ve geminin düzeni için bir tehdit oluşturmaktadır.

Kellner’in ifade ettiği gibi filmler “belli bir dönemin olay ve fenomenlerini doğrudan tasvir ederek o dönemin toplumsal gerçekliklerini belgesel ve gerçekçi tarzda” ortaya koyabileceği gibi, aynı zamanda “bir dönemin farklı veçhelerini tercüme eden, yorumlayan ve dolaylı olarak resmeden alegorik temsiller de sunabilir” (2013, s. 29). Bu anlamda alegorik bir anlatımın var olduğu *Sarmaşık*’ın, en temelde günümüzün gerçekliklerine içkin büyük bir toplumsal anlatıyı, gündelik ve görece basit bir öykü üzerinden ele alması itibarıyla, güçlü bir anlamda gerçekçi olduğunu söylemek mümkündür. Yönetmen Karaçelik de “işlevini, otoritesini kaybetmiş bir hiyerarşi, gücünü devam ettirmek için neler yapar?” sorusu üzerinden filmi var ettiğini ve politik anlamda Türkiye’de ve başka ülkelerde gözlemlediği “tıkanmışlıktan beslendiğini” ifade etmektedir (Güvercin, 2015). Tüm bunlar düşünüldüğünde *Sarmaşık*’ın, Bazin’in

ifadeleriyle “soyut düşünceyi gerçeğin elden geldiği kadar somut temsiliyle ve yardımıyla anlatabilen” (2013, s. 26) bir film olması itibariyle, günümüz Türkiye filmleri arasında sinemasal gerçekçilik eğilimi barındıran yapıtlardan biri olduğu aşikârdır. Ayrıca bilindiği gibi gerçekçilik “filmlerde hem anlatı düzeyinde hem de betimsel olarak (bu resimsel/fotoğrafik düzeydir) işlemektedir” (Hayward, 2012, s. 178). Betimsel ve anlatısal yönüyle de *Sarmaşık* filminin, birçok anlamda gerçekçi; alegorik bir biçimde, güncel bir Türkiye profili çizmesi itibariyle, yarattığı politik muhtevasıyla ve yarattığı karakterlerle gerçekçi olduğunu söylemek mümkündür.



SONUÇ

Peter Wollen'ın da belirttiği gibi, “gerçekçi estetiğe göre sinema hem özü hem görüntüyü; gerçek dünyanın hem görünüşünü hem de gerçeğini verebilen ayrıcalıklı bir biçimdir” (2014, s. 148). Bu bağlamda daha önce de ifade edildiği gibi sinemasal gerçekçilik düşüncesinin hem film teorisi hem de uygulayımı açısından günümüzde halen etkisini ve geçerliliğini koruduğu fikrinin güncel Türkiye sinemasından örneklerle ortaya konulması, bu çalışmanın başat amacıdır. Zira Ahmet Gürata'nın altını çizdiği gibi “sosyal bilimlerin birçok alanında olduğu gibi kuramların rolünün sorgulanır olduğu bir aşamada” sinema alanına içkin olarak “sinema kuramlarının da sonunun geldiğine” dair fikirler çokça dillendirilmekte, “kuram-sonrası dönemden söz edilmektedir” (2019, s. 57). Oysa, Yine Gürata'nın cümleleri ile kuram, “sanılanın aksine gerçek dünyayla ilişkisi olmayan ve kıymeti kendinden menkul açıklamalar kümesi değil, belirli bir konuyu daha iyi anlama ve açıklamaya yarayan varsayımlar bütünü” (s. 57-58) olarak kavranmalıdır. Bu anlamda sinemasal gerçekçiliğin sunduğu kuramsal çerçevenin, üçüncü bölümde de üzerinde durulduğu gibi, günümüzün sinemasal pratiklerini anlamak ve yorumlamak için gücünü koruduğu söylenebilir.

Yeni medya teknolojilerinin / dijitalleşmenin hayatın her alanında etkisini hissettirdiği günümüzde, sinemanın “öldüğü” ve sinemasal gerçekçiliğin “tarih olduğu” gibi ifadeler, yukarıdaki paragrafta da söz edildiği gibi, son derece yaygın olarak dillendirilmektedir. Pelikülden dijitale geçişle birlikte farklı bir mecranın gelişmekte olduğu, multimedya ortamları ile birlikte sinemanın özgüllüğünün ortadan kalktığı, yani sinemanın kimilerince “20. yüzyılın sanatı olarak ilan edildiği (Gürata, 2019, s. 57) günümüzde, film teorilerinin ve özellikle gerçekçilik kuramının geçerliliğini yitirdiği gibi düşünceler –ikinci bölümün son başlığında görüldüğü gibi– her ne kadar dile getirilse de, sinemanın gerçeklikten ayrı düşünülmemeyeceği ve kuramın halen pratiğe ışık tuttuğu fikri yaygın olarak kabul görmektedir. Çünkü gerçekçi film kuramı, başlangıcından itibaren

sinemayı “sadece fiziksel dünyanın doğrudan bir kaydı olarak değil, aynı zamanda gerçekliğin bir izlenimini yaratma kapasitesi üzerine de dikkat çekmiştir” ve bu açıdan, sinemasal gerçekçilik, yalnızca film şeridindeki nesnelerin bıraktığı ‘iz’lere indirgenemez” (Casetti, 2011a, s. 95). Dolayısıyla “analogdan dijitale geçerken, ‘fotografik dönemin’ sona ermesinin gerçekçi bir tutumun sona ermesi anlamına gelmeyeceğini varsayabiliriz” (Casetti, 2011a, s. 96). Gerçekçiliği, sadece kameranın doğadaki fenomenleri olduğu gibi yakalama kapasitesine indirgemenin yetersiz bir perspektif olduğu söylenebilir. Zira gerçekçilik “sanatın toplumsal işlevi ile de yakından ilişkilidir” (Andrew, 2018a, s. 188) ve gündelik yaşamın olağan akışı içerisindeki “sıradan” kişilerin “sıradan” öykülerini yalın, süssüz bir biçimde anlatma gayesi içerisindedir. Ayrıca dijitalleşmenin, sinemasal gerçekçilik için uygulama yönünden de kolaylıklar sağladığı söylenebilir. Küçük bir örnek vermek gerekirse, örneğin, “uzun bir filmi kesintisiz tek bir uzun planda çekmek yalnızca dijital kameralar sayesinde mümkün olmuştur” (Nannicelli & Turvey, 2016, s. 12-13). Uzun çekimin sinemasal gerçekçilik için önemli bir uygulamayı olduğu düşünüldüğünde, dijitalleşmenin bu gibi yöntemleri de kolaylaştırdığı kuşkusuz söylenebilir.

İlk bölümde değinilen, yirminci yüzyılın Marksizm – modernizm tartışmalarının da gerçekçilik adına üretilen bugünün sanatsal pratiklerini ve teorilerini anlamak için önemini korumaya devam ettiğini söylemek mümkündür. Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno arasında yürütülen tüm bu tartışmalar, sanatın işlevi, sanat yapıtının niteliği, sanatçının görevi gibi noktalar hakkında kuvvetli bir kuramsal altyapı oluşturmaktadır. Ayrıca sanatta gerçekçiliğin ne olduğu, gerçekçi bir sanat yapıtının nasıl var edilebileceği ve gerçekçi bir sanatsal üretimin taşınması gereken vasıflar hakkında verimli ipuçları taşımaktadır. Bununla birlikte modernist biçimlerin gerçekçilik eğilimi ile bir arada var olabileceğini, yani hem gerçekçi hem de modernist olunabileceğini göstermesi açısından da söz konusu tartışmaların önem arz ettiği ifade edilebilir.

Gerçekçilik düşüncesinin sinemadaki tezahürünün bunun en net örneği olduğu bu anlamda söylenebilir. Örneğin ikinci bölümde de değinildiği gibi Yeni Gerçekçilik, gerçekçilik düşüncesi bağlamında hem saf bir sinemanın güçlü örneklerini verirken hem de sinemayı “modernizme götüren patika” olarak (Kovács, 2016, s. 251) da önem arz etmektedir. Yine Yeni Dalga düşünüldüğünde, gerçekçi filmlerin modernist tekniklerle var edilebildiği görülmektedir. Modernist ve gerçekçi eğilimlerin bir arada bulunduğu tüm bu film yapım pratikleri de *Kış Uykusu*, *11'e 10 Kala*, *Abluka*, *Ben O Değilim* ve *Sarmaşık* örneklerinde olduğu gibi günümüzün gerçekçi olarak adlandırılabilir yerli filmlerinde de etkisi hissedilir bir nitelik taşımaktadır. Yine üçüncü bölümde *fotografik gerçekçilik*, *gündelik hayatın gerçekliği*, *toplumsal gerçekçilik*, *öznel gerçekçilik*, *alegori ile kurulan gerçekçilik* gibi başlıklar altında incelenen tüm bu filmlerde, gerçekçilik eğiliminin de çeşitlilik gösterdiği görülmüştür. J. Clarke da gerçekçiliğin bu yönüne vurgu yapmaktadır; ona göre “gerçekçiliğin, toplumsal gerçekçilik, yeni gerçekçilik ve belgesel gerçekçilik gibi çok farklı sinemasal formlar altında karşımıza çıkabileceğini göz önünde bulundurmak zorundayız: bu, bu sinema anlayışının süreç içinde ne denli çeşitlendiğini gözler önüne sermektedir” (2012, s. 26). Robert Kolker, sinemasal gerçekçiliğin çeşitlenmesi noktasında dikkat çekici noktalara değinmektedir:

Gerçeklik, bir dağ gibi objektif ve jeofiziksel bir fenomen değildir. Gerçeklik her zaman dünyayla ilgili *söylenen* ya da *anlaşılan* bir şeydir. Fiziksel dünya “oradadır” ancak gerçeklik her zaman bir kültürün değişen arzuları ve tutumları tarafından oluşturulan bir tür çok yüzeysel objektif, çok biçimli ve değişen bir araçlar kompleksidir. Gerçeklik, dünyanın çoğumuzun hemfikir olmayı seçtiği karmaşık bir imgesidir. Fotografik ve sinemasal imge dünyanın karmaşık yanlarını yorumlamak için (burada oldukça düz anlamıyla) bu objektifi kullanma tarzımızdan biridir (Kolker, 2011, s. 33).

Clarke’ın ve Kolker’in de vurguladığı gibi, sinemasal gerçekçilik düşüncesi, teori ve uygulama açısından çok farklı formlar alabilmektedir. Çünkü uygulama açısından

düşünüldüğünde, en temelde “yaşamı tıpatıp aynı tarzda algılayan ve duyan iki sanatçı bulunamaz” (Ziss, 2016, s. 73). Sanatçının gerçekliği kavrayışı, dolayısıyla eserindeki gerçekçi tavrı “tüm yaşanmış deneyimden, sanat pratiğinden, manevi konumundan, estetik seçiminden, heyecansal duyarlılığından, ilgilerinden, beğenilerinden ve ideallerinden, kısacası yaratusunda gerçeklik kazanan her şeyden kaynaklanır” (Ziss, 2016, s. 73-74). Ayrıca gerçekçilik eğilimi taşıyan sanatçılar ve kuramcılar arasında teorik anlamda da farklı konumlanmalar olduğu görülmektedir. Çünkü Burak Özçetin’in de altını çizdiği üzere kuram “dinamik bir süreçtir” (2018, s. 29). Kuram “tartışmaya, polemige, sürtüşmeye ve ayrışmalara davet eden gerilimli bir süreçtir” ve “tek bir kuram ya da tek bir yaklaşımdan ziyade zaman içerisinde birbirleri ile ilişkiye girerek çeşitlenen ve çoğalan” bir sürecin ürünüdür (s. 29). Bu yüzden gerçekçilik dendiğinde, sınırları belli ve tekil bir tanımdan, uygulamadan ve teorik çerçeveden bahsetmek de olanaksızdır. Başka bir ifade ile denilebilir ki “gerçekçilik, gerçekçilikler üretmektedir” (Hayward, 2012, s. 178). Bu anlamda da üçüncü bölümde incelenen Türkiye sinemasının güncel örnekleri, farklı gerçekçilik eğilimleri bağlamında ele alınmış ve tartışılmıştır. Bu çalışmada beş farklı başlık altında, kimi yönlerden birbiriyle paralellik taşıyan, kimi yönlerden ise farklılık gösteren beş farklı gerçekçilik eğiliminden söz edilmiştir. Elbette tüm teorik/pratik süreçlerde olduğu gibi, bu çalışmada vurgulanan eğilimlerin dışında da çok çeşitli, farklı gerçekçilik eğilimlerinin var olabileceği mutlaklıdır.

Sonuç olarak, sinemasal gerçekçiliği mercek altına almak tüm bu sebeplerle halen önemlidir ve dikkate değerdir denilebilir. Çünkü Dudley Andrew’ın da belirttiği gibi sinemasal gerçekçiliğin “dünyayı olduğu gibi görmemizi sağlamak için, onun görsel dokusunu keşfetmemize olanak sağlamak için, insanın onun içindeki yerini anlamamızı sağlamak için var olduğu” (2018a, s. 188) ve var olacağı şüphesiz söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2017). *Popüler Sinema ve Film Türleri*. Ankara: DeKi.
- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Alfa.
- Adanır, O. (2012). *İlkel Toplumdan Melodramlar Evrenine*. İstanbul: Hayalperest.
- Adorno, T. W. & M. Horkheimer (2002). *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments* (Çev. Edmund Jephcott). California: Stanford University Press.
- Adorno, T. W. (2018a). Walter Benjamin'e Mektuplar (Çev. E. Gen, T. Belge & B. Aksoy). E. Gen (Ed.), *Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması* (s. 163-198). İstanbul: İletişim.
- Adorno, T. W. (2018b). Lukács'ın Realizmin Yanlış Anlaşılmasına Karşı Kitabı Üzerine (Çev. E. Gen, T. Belge & B. Aksoy). E. Gen (Ed.), *Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması* (s. 223-260). İstanbul: İletişim.
- Aitken, I. (2012). *Lukácsian Film Theory and Cinema: A Study of Georg Lukács' Writings on Film, 1913–71*. Manchester: Manchester University Press.
- Aitken, I. (2015). *Avrupa Sinema Kuramları: Eleştirel Analiz* (Çev. Z. Atam, S. Akgül & B. Erzi). İstanbul: Doruk.
- Akbıyık, S. (Aralık, 2012). "Beklentiniz ne kadar büyük olursa hayal kırıklığınız da o kadar büyük olur". Emin Alper ile Söyleşi. Popüler Sinema. <http://www.populersinema.com/roportaj/beklentiniz-ne-kadar-buyuk-olursa-hayal-kirikliginiz-da-o-kadar-buyuk-olur-16281.htm> (Erişim Tarihi: 14 Aralık 2019).
- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân*. İstanbul: Bağlam.
- Akbulut, K. K. (2011, Eylül). "Mutlu sonlara inanan biri değilim". Tayfun Pirselimoglu ile Söyleşi. Hayalperdesi. <https://www.hayalperdesi.net/soylesi/43-mutlu-sonlara-inanan-biri-degilim.aspx> (Erişim Tarihi: 2 Ocak 2020).
- Alam, M. (2019). "Meselem İnsan Denilen Muamma..." Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi. N. B. Ceylan (Ed.). *Bir Zamanlar Anadolu'da* (s. 219-244). İstanbul: Doğan Kitap.
- Alkan, E. (2006). *Gerçekçilik*. İstanbul: Varlık.
- Améngual, B. (1974). Brecht ve Gerçekçilik (Çev. E. Özden). *Gerçek Sinema*, 5-6, 8-16.
- Andrew, J. D. (2013). Sinema Araştırmalarının Özünü ve Gelişimi (Çev. S. Aydınli & D. Okay). *sinecine*, 4(1), 141-173.
- Andrew, J. D. (2018a). *Büyük Sinema Kuramları* (Çev. Z. Atam). İstanbul: Doruk.
- Andrew, J. D. (2018b). *Sinema Nedir!: Bazin'in Arayışı* (Çev. M. Tu-men). İstanbul: Küre.
- Aristoteles. (2017). *Poetika* (Çev. İ. Tunalı). İstanbul: Remzi.

- Astruc, A. (2010). Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem (Çev. N. Özer). A. Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 21-26). Ankara: DeKi.
- Arnheim, R. (1974). On the Nature of Photography. *Critical Inquiry*, 1(1), 149-161.
- Arnheim, R. (1993). The Two Authenticities of the Photographic Media. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51(4), 537-540.
- Arnheim, R. (2010). *Sanat Olarak Sinema* (Çev. R. Ü. Tamdoğan). İstanbul: Hil.
- Atılğan, G. (2012). Kültür. G. Atılğan & E. A. Aytekin (Ed.). *Siyaset Bilimi: Kavramlar, İdeolojiler, Disiplinler Arası İlişkiler* (s. 155-167). İstanbul: Yordam.
- Ayzenştayn, S. M. (1974). Devrimden Sanata, Sanattan Devrime. *Gerçek Sinema*, 7, 22-24.
- Bakır, B. (2008). Sinemada Gerçekçilik ve Tarih Bilinci. B. Bakır, Y. Ünal & S. Saliji (Ed.), *Sinema İdeoloji Politika: Sinemasal Yazılar I* (s. 87-95). Ankara: Nirengi.
- Balsom, E. (2010). Görüntüyü Kurtarmak: Çağdaş Sanat Sinemasında Süre ve Ölçek (Çev. Bahar Şimşek). A. Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 179-192). Ankara: DeKi.
- Barrett, T. (2012). *Sanatı Eleştirmek: Günceli Anlamak* (Çev. G. Metin). İstanbul: Hayalperest.
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları* (Çev. N. Özön). Ankara: Bilgi.
- Bazin, A. (2012). "Politique des Auteurs Üzerine" (Çev. A. Yeşilyurt). *sinecine*, 3(1), 93-103.
- Bazin, A. (2013). *Sinema Nedir?* (Çev. İ. Şener). İstanbul: Doruk.
- Belton, J. (2002). Digital Cinema: A False Revolution, *October*, 100, 98-114.
- Benjamin, W. (2014). *Brecht'i Anlamak* (Çev. H. Barışcan & G. Işısağ). İstanbul: Metis.
- Benjamin, W. (2016). Üretici Olarak Yazar (Çev. H. Barışcan). E. Gen (Ed.). *Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika* (s. 69-90). İstanbul: İletişim.
- Benjamin, W. (2018a). *Pasajlar* (Çev. A. Cemal). İstanbul: YKY.
- Benjamin, W. (2018b). Brecht'le Sohbetler (Çev. E. Gen, T. Belge & B. Aksoy). E. Gen (Ed.), *Eстетik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması* (s. 127-147). İstanbul: İletişim.
- Benjamin, W. (2018c). *Fotoğrafın Kısa Tarihi* (Çev. O. Akınhay). İstanbul: Agora.
- Benjamin, W. (2019). *Fotoğraf Yazıları* (Çev. B. Halaç & T. Turan). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Betton, G. (1986). *Sinema Tarihi: Başlangıcından 1986'ya Kadar* (Çev. Ş. Tekeli). İstanbul: İletişim.
- Bickerton, E. (2012). "Cahiers du Cinéma"nın Kısa Tarihi (Çev. S. Özgül). İstanbul: Agora.

- Birkan, T. (1992). Modernlik Olarak Sosyalizm ve Postmodernizm. *Birikim*, 34, 57-64.
- Bloch, E. (2018). Ekspresyonizm Tartışması (Çev. E. Gen, T. Belge & B. Aksoy). E. Gen (Ed.), *Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması* (s. 23-40). İstanbul: İletişim.
- Bordwell, D. (2010a). Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması (Çev. Y. Özben). A. Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 71-82). Ankara: DeKi.
- Bordwell, D. (2010b). Sanat Sineması Anlatımı (Çev. E. S. Onat). A. Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 125-178). Ankara: DeKi.
- Branston, G. (2019). Neden Kuram? (Çev. A. Gürata). S. Büker & Y. G. Topçu (Ed.), *Sinema: Tarih – Kuram – Eleştiri* (s. 63-87). İstanbul: İthaki.
- Brecht, B. (1980). *Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum* (Çev. A. Cemal & K. Güven). İstanbul: Altın Kitaplar.
- Brecht, B. (2011). *Epik Tiyatro* (Çev. Kamuran Şipal). İstanbul: Agora.
- Brecht, B. (2012). *Radyo Kuramı ve Sinema Üzerine* (Çev. S. Kaya). İstanbul: Agora.
- Brecht, B. (2018). Georg Lukacs'a Karşı (Çev. E. Gen, T. Belge & B. Aksoy). E. Gen (Ed.), *Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması* (s. 99-125). İstanbul: İletişim.
- Brubaker, D. (1993). André Bazin on Automatically Made Images. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51(1), 59-67.
- Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları* (Çev. A. Toprak). İstanbul: Kalkedon.
- Butler, C. (2010). *Modernizm* (Çev. N. Öрге). Ankara: Dost.
- Büker, S. (2019). Auteur Kurama Giriş. S. Büker & Y. G. Topçu (Ed.), *Sinema: Tarih – Kuram – Eleştiri* (s. 264- 267). İstanbul: İthaki.
- Bürger, P. (2017). *Avangard Kuramı* (Çev. E. Özbek & Ş. Öztürk). İstanbul: İletişim.
- Bütev, S. & Öztürk, S. (2017). Tayfun Pirselimoglu ile Söyleşi / An Interview with Tayfun Pirselimoglu. *SineFilozofi*, 2(3), 220-239.
- Büyükdüvenci, S. & Öztürk, S. R. (2014). Postmodernizm ve Sinema. S. Büyükdüvenci & S. R. Öztürk (Ed.), *Postmodernizm ve Sinema* (s. 13-35). Ankara: Dipnot.
- Company, D. (2007). Introduction: When to be Fast? When to be Slow? D. Company (Ed.). *The Cinematic (Documents of Contemporary Art)* (s. 10-17). London: The MIT Press.
- Company, D. (2008). *Photography and Cinema*. London: Reaktion Books.
- Casetti, F. (2011a). Sutured Reality: Film, from Photographic to Digital. *October*. 138, 95-106.
- Casetti, F. (2011b). Sinemasal Deneyim (Çev. D. Kırmızı). *sinecine*, 2(2), 81-93.

- Chanan, M. (2012). Devrim Sinemaları: 1920'lerde Sovyetler Birliği, 1960'da Küba (Çev. E. Yılmaz). M. Wayne (Ed.), *Sinemayı Anlamak: Marksist Perspektifler* (s. 219-231). Ankara: DeKi.
- Clark, T. (2017). *Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge* (Çev. E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı.
- Clarke, J. (2012). *Sinema Akımları: Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler* (Çev. Ç. E. Babaoğlu). İstanbul: Kalkedon.
- Comolli, J. L. (1974). Teknik ve İdeoloji (Çev. Y. Barokas). *Çağdaş Sinema*, 1, 9-29.
- Comolli, J. L. & Narboni, J. (1996). Cinema/Ideology/Criticism (Çev. S. Benett). N. Browne & J. Hiller (Ed.), *Cahiers du Cinéma, 1969-1972: The Politics of Representation* (s. 58-67). London: Routledge.
- Currie, G. (1999). Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57(3), 285-297.
- Çalışlar, A. (1988). *Ulusal Kültür ve Sanat*. İstanbul: Cem.
- Çalışlar, A. (1992). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*. İstanbul: Boyut.
- Daldal, A. (2003) Gerçekçi Geleneğin İzinde: Kracauer, "Basit Anlatı" ve Nuri Bilge Ceylan Sineması. *Doğu Batı*, 25, 255-273. <http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/nbc-sinemasi.html?fbclid=IwAR2Nri mYGBFU6JMIICRaNHU2JTeFdtH9kJbSGWyKNFUkZZJ11hIIHMzXMT0> (Erişim Tarihi: 18 Kasım 2019).
- Dayan, D. (2011). Klasik Sinemanın Tutor-Kodu (Çev. E. Yılmaz). E. Yılmaz (Ed.), *Filmde Yöntem ve Eleştiri* (s. 79-93). Ankara: DeKi.
- Dellaloğlu, B. F. (2018). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Say.
- Diken, B., Gilloch, G. & Hammond, C. (2018). *Nuri Bilge Ceylan Sineması: Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü* (Çev. A. N. Bingöl). İstanbul: Metis.
- Downing, J. D. H. (2017). *Radikal Medya: İsyancıların İletişimi ve Toplumsal Hareketler* (Çev. Ü. Doğanay, O. Taş & İ. Ö. Taştan). Ankara: İmge.
- Eagleton, T. (2016). *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi* (Çev. U. Özmakas). İstanbul: İletişim.
- Eagleton, T. (2018). *Eleştiri ve İdeoloji: Marksist Edebiyat Teorisi Üzerine Bir Çalışma* (Çev. S. Kılıç). İstanbul: İletişim.
- Edwards, T. J. (2013). Realism, Really?: A Closer Look at Theories of Realism in Cinema. *Kino: The Western Undergraduate Journal of Film Studies*, (4)1, Article 10.
- Eisenstein, S. M. (2014). *Film Duyumu* (Çev. N. Özön). İstanbul: Agora.
- Elsaesser, T. (2005). *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Erkman-Akerson, F. (2019). *Edebiyat ve Kuramlar*. İstanbul: İthaki.

- Fischer, E. (2010). *Sanatın Gerekliliği* (Çev. C. Çapan). İstanbul: Payel.
- Foster, H. (2016). Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı (Çev. E. Gen). A. Artun (Ed.), *Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika* (s. 131-154). İstanbul: İletişim.
- Frolov, I. (1991). *Felsefe Sözlüğü* (Çev. A. Çalışlar). İstanbul: Cem.
- Fusillo, M. (2012). *Edebiyatta Estetik* (Çev. F. Demir). Ankara: Dost.
- Gombrich, E. H. (2014). *Sanatın Öyküsü* (Çev. Ö. Erduran & E. Erduran). İstanbul: Remzi.
- Gunning, T. (2013). Atraksiyon[lar] Sineması: Erken Dönem Sinema, Seyircisi ve Avangart (Çev. Ö. Yaren). *sinecine*, 4(2), 145-153.
- Gürata, A. (2019). Sinema ve Kuram. S. Büker & Y. G. Topçu (Ed.), *Sinema: Tarih – Kuram – Eleştiri* (s. 57-62). İstanbul: İthaki.
- Gürbilek, N. (2011). *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis.
- Güvercin, D. (2015, Aralık). Gücünü kaybetmiş hiyerarşi: Sarmaşık. Tolga Karaçelik ile Söyleşi. Bantmag. <https://bantmag.com/gucunu-kaybetmis-hiyerarshi-sarmasik/> (Erişim Tarihi: 14 Şubat 2020).
- Hançerlioğlu, O. (1986). *Toplumbilim Sözlüğü*. İstanbul: Remzi.
- Hançerlioğlu, O. (2018). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları* (Çev. U. Kutay & M. Çavuş). İstanbul: Es.
- Henderson, B. (2011a). Sinema Kuramlarının İki Türü (Çev. E. Yılmaz). E. Yılmaz (Ed.), *Filmde Yöntem ve Eleştiri* (s. 19-33). Ankara: DeKi.
- Henderson, B. (2011b). Uzun Çekim (Çev. E. Yılmaz). E. Yılmaz (Ed.), *Filmde Yöntem ve Eleştiri* (s. 275-287). Ankara: DeKi.
- Hudlin, E. W. (1980). Understanding the Realist Tendency in the Cinema. *Journal of Aesthetic Education*, 14(2), 81.
- Jakobson, R. (2016). Sanatta Gerçekçilik Üstüne (Çev. M. Rifat & S. Rifat). T. Todorov (Ed.), *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri* (s. 91-101). İstanbul: YKY.
- Jameson, F. (2008). *Modernizm İdeolojisi: Edebiyat Yazıları* (Çev. K. Atakay & T. Birkan). İstanbul: Metis.
- Jameson, F. (2018a). Sunuş I (Çev. E. Gen, T. Belge & B. Aksoy). E. Gen (Ed.), *Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması* (s. 11-21). İstanbul: İletişim.
- Jameson, F. (2018b). Sunuş II (Çev. E. Gen, T. Belge & B. Aksoy). E. Gen (Ed.), *Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması* (s. 87-98). İstanbul: İletişim.
- Jameson, F. (2018c). Sonuç Niyetine Düşünceler (Çev. E. Gen, T. Belge & B. Aksoy). E. Gen (Ed.), *Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması* (s. 291-316). İstanbul: İletişim.

- Jameson, F. (2018d). Sunuş III (Çev. E. Gen, T. Belge & B. Aksoy). E. Gen (Ed.), *Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması* (s. 149-162). İstanbul: İletişim.
- Jameson, F. (2018e). *Gerçekçiliğin Çelişkileri* (Çev. O. Koçak). İstanbul: Metis.
- Kael, P. (2010). Çemberler ve Kareler (Eski Kafalılar) (Çev. B. Karamış). A. Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 47-70). Ankara: DeKi.
- Kara, M. (2012). *Sinema ve 12 Eylül*. İstanbul: Agora.
- Karadoğan, A. (2005). Postmodern Sinema mı Film mi? *iletisim: araştırmaları*. 3(1-2), 133-160.
- Karadoğan, A. (2016). *Senaryo ve Anlatı: Senaryo İçin Anahtar Kavramlar*. Ankara: DeKi.
- Karadoğan, A. (2018). *Modernist Estetik: Türkiye'de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000)*. Ankara: DeKi.
- Keat, R. & Urry, J. (2016). *Bilim Olarak Sosyal Teori* (Çev. N. Çelebi). Ankara: İmge.
- Kellner, D. (2013). *Sinema Savaşları: Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset* (Çev. G. Koca). İstanbul: Metis.
- Kenez, P. (2017). Stalin Döneminde Sovyet Sineması (1928-1953). K. Feigelson (Ed.). *Politik Kamera: Sinemada Komünizm Meselesine Eleştirel Bakışlar* (s. 27-42). İstanbul: Hayalperest.
- Kleinhans, C. (2010). Marksizm ve Film (Çev. Ö. Yaren). *sinecine*, 1(2), 109-118.
- Kolker, R. P. (2008). Kültürel Pratik Olarak Sinema (Çev. E. Yılmaz). B. Bakır, Y. Ünal & S. Saliji (Ed.), *Sinema İdeoloji Politika: Sinemasal Yazılar I* (s. 97-144). Ankara: Nirengi.
- Kolker, R. P. (2010). *Değişen Bakış: Çağdaş Uluslararası Sinema* (Çev. E. Yılmaz). Ankara: DeKi.
- Kolker, R. P. (2011). *Film, Biçim ve Kültür* (Çev. F. Ertınaz, A. Güney, Z. Özen, O. Şakır, B. Tokem, D. Tunalı & E. Yılmaz). Ankara: DeKi.
- Kolukısa, E. (2018, Mayıs). "Hissetmek değil anlamak önemli". Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi. Cumhuriyet. http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/985762/Nuri_Bilge_Ceylan___Hissetmek_degil_anlamak_onemli_.html (Erişim Tarihi: 18 Kasım 2019).
- Kovács, A. B. (2016). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması 1950-1980* (Çev. E. Yılmaz). Ankara: DeKi.
- Kracauer, S. (2011a). *Kitle Süsü* (Çev. O. Kılıç). İstanbul: Metis.
- Kracauer, S. (2011b). *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* (Çev. E. Yılmaz). Ankara: DeKi.
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* (Çev. Ö. Çelik). İstanbul: Metis.

- Kreft, L. (2016). Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı (Çev. E. Gen). A. Artun (Ed.), *Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika* (s. 9-48). İstanbul: İletişim.
- Kula, O. B. (2013). *Marx, Benjamin, Adorno: Sanat ve Edebiyat*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kural, N. (2018, Mayıs). “Sevilmesi zor bir karakter kurmak önemliydi”. Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi. Milliyet. <http://www.milliyet.com.tr/pazar/sevilmesi-zor-bir-karakter-kurmak-onemliydi-2676671> (Erişim Tarihi: 18 Kasım 2019).
- Kutay, U. (2016). *Gerçeklik Krizi ve Belgesel Sinema*. İstanbul: Es.
- Küçüktepepınar, E. (2012). Ödül, Kaz Dağları ile Geldi. Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi. N. B. Ceylan (Ed.). *Üç Maymun* (s. 343-348). İstanbul: Doğan Kitap.
- Lagny, M. (2017). Visconti, *Cinema Dergisi* ve İtalya’da Komünist Ütopya (1945-1975) (Çev. E. Bedisel). K. Feigelson (Ed.). *Politik Kamera: Sinemada Komünizm Meselesine Eleştirel Bakışlar* (s. 233-243). İstanbul: Hayalperest.
- Larsen, P. (2002). Mediated Fiction. K. B. Jensen (Ed.) *A Handbook of Media and Communication Research: Qualitative and Quantitative Methodologies* (s. 117-137). New York: Routledge.
- Leslie, E. (2012). Adorno, Benjamin, Brecht ve Sinema (Çev. E. Yılmaz). M. Wayne (Ed.), *Sinemayı Anlamak: Marksist Perspektifler* (s. 37-55). Ankara: DeKi.
- Lotman, Y. M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları: Filmin Semiotiğine Giriş* (Çev. O. Özügül). Ankara: Öteki.
- Lukács, G. (2000). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* (Çev. C. Çapan). İstanbul: Payel.
- Lukács, G. (2017). *Roman Kuramı* (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Metis.
- Lukács, G. (2018). Realizmin Akıbeti (Çev. E. Gen, T. Belge & B. Aksoy). E. Gen (Ed.), *Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması* (s. 41-86). İstanbul: İletişim.
- Lunn, E. (2010). *Marksizm ve Modernizm: Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme* (Çev. Y. Alogan). Ankara: Dipnot.
- MacCabe, C. (1974). Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses. *Screen*, 15(2), 7–27.
- Malpas, J. (1997). *Realism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Manovich, L. (1999) What is Digital Cinema. P. Lunenfeld (Ed.), *The Digital Dialectic: New Essays on New Media* (s. 172-193). Cambridge: MIT Press.
- Maule, R. (2008). *Beyond Auteurism: New Directions in Authorial Film Practices in France, Italy and Spain Since the 1980s*. Bristol: Intellect Books.
- Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı: Sinema, Medya ve Mültimedya Dünyası* (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak.
- Morris, P. (2010). *Realizm* (Çev. Emir Bozkırlı). Ankara: Sitare.

- Mutlu, E. (2012). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Sofos.
- Mükerrem, Z. (2012). *Sinematografi Üzerine Düşünceler: Kuram ve Uygulamalar*. İstanbul: Ayrıntı.
- Nannicelli, T. & Turvey, M. (2016). Against 'Post-Cinema'. *Cinéma & Cie: International Film Studies Journal*, 26/27, 33-44.
- Nichols, B. (2017). *Belgesel Sinemaya Giriş* (Çev. D. Eruçman). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Onay, Y. (2012). *Gerçekçilik, Yeniden!* İstanbul: Yordam.
- Özçetin, B. (2018). *Kitle İletişim Kuramları: Kavramlar, Okullar, Modeller*. İstanbul: İletişim.
- Özdemir, N. (2015). "Politik şiddetin olduğu her yer": Emin Alper'le Abluka üzerine. *Bantmag*. <http://www.bantmag.com/magazine/issue/post/44/642> (Erişim Tarihi: 14 Aralık 2019).
- Özsoy, A. & Öztürk, S. (2017). Pelin Esmer ile Söyleşi. *SineFilozofi*, 2(4), 161-184.
- Parkan, M. (1983). *Brecht Estetiği ve Sinema*. Ankara: Dost.
- Perkins, V. F. (2011). İlk Dönem Sinema Kuramının Eleştirel Bir Tarihi (Çev. E. Yılmaz). E. Yılmaz (Ed.), *Filmde Yöntem ve Eleştiri* (s. 35-59). Ankara: DeKi.
- Plehanov, G. V. (1987). *Sanat ve Toplumsal Hayat* (Çev. C. Karakaya). İstanbul: Sosyal.
- Pozner, V. (2017). "Sosyalist Gerçekçilik" ve Sovyet Sinema Tarihinde Kullanımları. K. Feigelson (Ed.). *Politik Kamera: Sinemada Komünizm Meselesine Eleştirel Bakışlar* (s. 17-25). İstanbul: Hayalperest.
- Punch, K. F. (2016). *Sosyal Araştırmalara Giriş: Nicel ve Nitel Yaklaşımlar* (Çev. D. Bayrak, H. B. Arslan & Z. Akyüz). Ankara: Siyasal.
- Ranciére, J. (2015). *Özgürleşen Seyirci* (Çev. E. B. Şaman). İstanbul: Metis.
- Read, H. (2018). *Sanat ve Toplum* (Çev. E. Kök). İstanbul: Hayalperest.
- Rodowick, D. N. (2007). *The Virtual Life of Film*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Rosenthal, M. & Yudin, P. (1980). *Felsefe Sözlüğü* (Çev. E. AYTEKİN & A. ÇALIŞLAR). İstanbul: Sosyal.
- Rushton, R. (2011). *The Reality of Film: Theories of Filmic Reality*. Manchester: Manchester University Press.
- Ryan, M. & Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş: Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam* (Çev. E. S. Onat). Ankara: DeKi.
- Ryan, M. (2013). *Eleştiriye Giriş: Edebiyat/Sinema/Kültür* (Çev. E. S. Onat). Ankara: DeKi.

- Ryan, M. & Kellner, D. (2016). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (Çev. E. Özsayar). İstanbul: Ayrıntı.
- Sarris, A. (2010). Auteur Kuramı Üzerine Notlar (Çev. B. Kılıçbay). A. Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 41-45). Ankara: DeKi.
- Sarris, A. (2011). Bir Sinema Tarihi Kuramına Doğru (Çev. E. Yılmaz). E. Yılmaz (Ed.), *Filmde Yöntem ve Eleştiri* (s. 189-205). Ankara: DeKi.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı.
- Sözen, M. & Tanyeli, U. (2017). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü: Resim – Heykel – Mimarlık, Geleneksel Türk Sanatları, Uygulamalı Sanatlar ve Genel Sanat Kavramları*. İstanbul: Remzi.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş* (Çev. S. Salman & Ç. Asatekin). İstanbul: Ayrıntı.
- Stam, R., Burgoyne, R. & Lewis, S. F. (2019). *Sinemasal Göstergibilim Sözlüğü* (Çev. S. Gündeş). İstanbul: Es.
- Şen, E. (2018, Mayıs). Tayfun Pirselimoglu Röportajı. Filmloverss. <https://www.filmloverss.com/tayfun-pirselimoglu-roportaji/> (Erişim Tarihi: 2 Ocak 2020).
- Suçkov, B. (2009). *Gerçekçiliğin Tarihi* (Çev. A. Çalışlar). İstanbul: Doruk.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Tambling, J. (2010). *Allegory*. London: Routledge.
- Taylor, C. (2017). *Modernliğin Sıkıntıları* (Çev. U. Canbilen). İstanbul: Ayrıntı.
- Time Out Istanbul Editors (2015, Kasım). Emin Alper röportajı. Time Out. <https://www.timeout.com/istanbul/tr/film/emin-alper-roeportaji> (Erişim Tarihi: 14 Aralık 2019).
- Todorov, T. (2018). *Poetikaya Giriş* (Çev. K. Şahin). İstanbul: Metis.
- Truffaut, F. (2010). Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim (Çev. R. İğneci Süzen). A. Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 27-40). Ankara: DeKi.
- Truitt, W. H. (1978). Realism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37(2), 141-148.
- Turani, A. (1975). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Toplum Yayınevi.
- Walton, K. L. (2008). Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism. S. Walden (Ed.). *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature* (s. 14-49). Oxford: Blackwell.
- Wagstaff, C. (2007). *Italian Neorealist Cinema: An Aesthetic Approach*. Toronto: University of Toronto Press.

- Wayne, M. (2017). *Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği* (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Yordam.
- Wiegand, C. (2005). *French New Wave*. Reading: Pocket Essentials.
- Williams, R. (2018a). *Anahtar Sözcükler: Kültür ve Toplumun Sözvarlığı* (Çev. S. Kılıç). İstanbul: İletişim.
- Williams, R. (2018b). *Modernizmin Siyaseti* (Çev. B. Şannan). İstanbul: Sel.
- Wollen, P. (2010). Godard ve Karşı-Sinema: Doğu Rüzgârı. (Çev. E. Yılmaz). A. Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 113-124). Ankara: DeKi.
- Wollen, P. (2014). *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (Çev. Z. Aracagök & B. Doğan). İstanbul: Metis.
- Yaren, Ö. (2016). Sinemada Anlatı Kuramı. Z. Özarlan (Ed.), *Sinema Kuramları II: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* (s. 167-192). İstanbul: Su.
- Yaren, Ö. (2017). Post-Sinema Çağına Henüz Girmediğimiz Mi: Sinemanın Krizi ve Post-Sinema Tartışmaları. *Varlık*, 1323, 28-31.
- Yılmaz, E. (2008). Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine. B. Bakır, Y. Ünal & S. Saliji (Ed.), *Sinema İdeoloji Politika: Sinemasal Yazılar I* (s. 63-85). Ankara: Nirengi.
- Yüksel, A. H. (2015, Mayıs). “Komedi Çekiyoruz Gerilim Zannediliyor” Tolga Karaçelik ile Söyleşi. Hayal Perdesi. <https://www.hayalperdesi.net/soylesi/111-komedi-cekiyoruz-gerilim-zannediliyor.aspx> (Erişim Tarihi: 12 Şubat 2020).
- Zaim, D. (2008). Odaklandığım Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul – 1. Bölüm. *Altyazı*, 78, 48-55.
- Zavattini, C. (1997). Yeni Gerçekçilik Üzerine Tezler (Çev. Ö. Gezer). *Görüntü*, 6, 48-52.
- Ziss, A. (2016). *Estetik: Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi* (Çev. Y. Şahan). İstanbul: Hayalperest.

ÖZET

Bu çalışmada, geçmişten bugüne sanatta/sinemada gerçekçilik üzerine süregelen tartışmalardan hareketle, günümüz Türkiye sinemasından çeşitli örnekler çerçevesinde sinemasal gerçekçilik tartışması yürütülmüş, Türkiye sinemasının güncel örneklerindeki farklı gerçekçilik eğilimleri mercek altına alınmıştır. Bugünün Türkiye sinemasındaki gerçekçi yönelimler, farklı yönetmenlerce var edilen filmlerde, farklı biçimlerde görünür olmaktadır; araştırma, bu noktadan hareketle günümüzde sinemasal gerçekçiliğin geçerliliği ve önemi üzerinde duran, tek boyutlu, sınırları belirli, kısıtlayıcı bir gerçekçilik anlayışına karşı gerçekçi anlayışın türlü tarzlarda var olabileceğini vurgulayan bir niteliktedir. Ayrıca çalışmada, gerçekçilik teorisinin temel metinleri ile birlikte, dijitalleşme/yeni medya teknolojileri ve gerçekçilik ilişkisi ile ilgili güncel tartışmalara da değinilmektedir.

Birinci bölümde, sanatta gerçekçiliğe dair farklı düşünceler geliştirmiş ve sinemada gerçekçilik tartışmalarını da beslemiş olan G. Lukács, B. Brecht, W. Benjamin, T. W. Adorno gibi düşünürlerin fikirleri kapsamında kuramsal çatı oluşturulmuştur. İkinci bölümde gerçekçi sinema teorisine dair klasik (Bazin, Kracauer, Zavattini vb.) ve güncel (Manovich, Casetti, Stam, Rodowick vb.) kuramlar/kuramcılar, akımlar, yönetmenler ve filmleri ele alınmış, geçmişten günümüze film çalışmaları içerisinde geliştirilen fikirler üzerinde durulmuştur. Üçüncü ve son bölümde, ilk iki bölümde değinilen fikirlerden hareketle Türkiye sinemasından güncel filmler mercek altına alınmış, gerçekçilik ile kurdukları farklı ilişkiler sorunsallaştırılmıştır. Örneklem olarak seçilen filmler ise *Kış Uykusu* (Nuri Bilge Ceylan, 2014), *11'e 10 Kala* (Pelin Esmer, 2009), *Abluka* (Emin Alper, 2015), *Ben O Değilim* (Tayfun Pirselimoglu, 2014) ve *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik, 2015)'tir.

ABSTRACT

In this study, starting from the ongoing discussions on realism in art/cinema from past to present, a discussion of cinematic realism was carried out within the framework of various examples from today's Turkish films, and different realism tendencies in current examples of Turkish cinema were scrutinized. Realistic tendencies in today's Turkish films are visible in different forms in films made by different filmmakers; from this point on, the research emphasizes that the realistic understanding may exist in various styles which can be in the opposition of the mainstream realistic understanding of one-dimensional, boundary and restrictive which dwells on the validity and importance of cinematic realism. In addition, together with the basic texts of the theory of realism, current discussions on the relationship between digitalization/new media technologies and realism are also mentioned in this study.

In the first chapter, a theoretical framework was constructed within the scope of the thoughts of thinkers such as Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno, who developed various thoughts on realism in art and fed the discussions of realism in cinema. In the second chapter, classical (Bazin, Kracauer, Zavattini etc.) and current (Manovich, Casetti, Stam, Rodowick etc.) theories/theorists on realistic cinema theory, thoughts, filmmakers and their films are discussed, and the ideas generated in film studies from past to present are deliberated. In the third and last chapter, today's Turkish films are scrutinized, and the relationships they established with realism are problematized. The films which selected as samples are *Kış Uykusu* (Nuri Bilge Ceylan, 2014), *11'e 10 Kala* (Pelin Esmer, 2009), *Abluka* (Emin Alper, 2015), *Ben O Değilim* (Tayfun Pirselimoglu, 2014) and *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik, 2015).