



T.C.

**GİRESUN ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TÜRK SİNEMASINDA DOĞU KARADENİZ TEMSİLİ**

**AYKUT GÖKTEKİN**

**HAZİRAN 2019**

## JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 24/06/2019 tarihli toplantısında oluşturulan jüri, Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Aykut GÖKTEKİN'in TÜRK SİNEMASINDA DOĞU KARADENİZ TEMSİLİ başlıklı tezini incelemiş olup aday 02/07/2019, saat 14:00'de jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Aday çalışma, sınav sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Jürisi	Unvanı, Adı Soyadı	İmzası
Üye (Başkan)	Dr. Öğr. Üyesi Mesut COŞKUN	
Üye	Prof. Dr. Azime Hülya UĞUR	
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Murat ARPACI	
Üye		
Üye		

ONAY

...../...../201..

Doç. Dr. Güven ÖZDEM  
Enstitü Müdürü

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans / Doktora / Sanatta Yeterlilik tezi olarak sunduğum “TÜRK SİNEMASINDA DOĞU KARADENİZ TEMSİLİ” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

02/07/2019



## ÖNSÖZ

Yeşilçam sinemasını, “kalıplar sineması” olarak tanımlamak konumuz özelinde çok da yanlış bir kavramsallaştırma olmayacaktır. Yıllık film ortalamasıyla altın çağını yaşadığı zamanda dahi Yeşilçam sineması, iyi-kötü, zengin-fakir gibi kavramlar üzerine kurduğu yapı ile birbiriyle benzeşen filmler yapmak durumunda kalmıştır. Hızlı üretimin egemen olduğu sektör koşullarında konular çoğu zaman derinlemesine işlenememiştir ve duygularımıza hızlıca etki edecek melodramatik anlatım tercih edilmiştir. Bunun sonucu olarak kalıplaşmış konular ve tek tiplleşmiş karakterler oluşmuştur.

Doğal platosu İstanbul olan Yeşilçam sineması set koşulları, hızlı üretim, ulaşım sorunu vb. nedenlerle İstanbul dışına çok fazla çıkamamıştır. İstanbul’un dışına çıktıklarında da feodal yapı, göç sorunu, baskıcı gelenekler gibi Anadolu’nun başka coğrafyalarında yaşanan “büyük” konulara yönelmiştir. Bu nedenle özellikle Karadeniz’de çekilen Yeşilçam filmi yok denecek kadar azdır. Bir Giresunlu olarak ve Yeşilçam filmleriyle büyümüş kuşaktan biri olarak duyguları harekete geçirmekte pek mahir olan Yeşilçam sinemasındaki silikleşmiş Karadeniz bölgesi tasviri ve tektipleşmiş Karadenizli karakterlerle yaşadığım gerçeklik arasında ciddi bir fark olduğunu gözlemledim. Ancak buna karşın tersi şekilde yeni Türkiye sinemasında Karadeniz’in olabildiğince gerçekçi bir tarzda temsil edilmesinin yaygınlaşması da dikkatimi çekti. Bu nedenle yaşadığım ve büyüdüğüm bölge üzerinde sinemamızın yaşadığı bu keskin dönüşümün nedenlerini anlamak için yola koyuldum. Böylelikle Yeşilçam’dan günümüze Karadeniz bölgesinin Türk sinemasında nasıl temsil edildiğini ya da kimi zaman olduğu gibi neden temsil edilemediğini anlamaya çalıştım. yeni Türkiye sinemasındaki Karadeniz’in gerçekçilik ile kurduğu sıkı ilişkiyi çözümlenmeye çalıştım.

Öncelikle benim için oldukça uzun ve zorlu geçen bu yolculuk boyunca bana her zaman anlayışlı yaklaşan, çalışmamın sonlanmasında en büyük emeğe sahip olan saygıdeğer danışman hocam Prof. Dr. A. Hülya UĞUR’a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Ayrıca Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema

## II

bölümünde lisans derslerini aldığım bütün hocalarıma üstümdeki emekleri için teşekkür ediyorum. Giresun Üniversitesi Tirebolu İletişim Fakültesi'nde verdikleri yüksek lisans dersleriyle beni akademik hayata hazırlayan üstümde emeği olan bütün hocalarıma da teşekkür ederim. Tez jürime katılarak çok kıymetli önerilerde bulunan Dr. Öğr. Üyesi Mesut COŞKUN ve Dr. Öğr. Üyesi Murat ARPACI hocalarıma da minnettarım. İlk kısa filmlerimizi çektiğimiz lisans yıllarından bu yana her zaman yakın arkadaşım olan ve sinema konusundaki engin bilgisiyle çalışmamın ilerlemesinde büyük katkısı olan Arş. Gör. Ebubekir DÜZCAN'a da çok teşekkürler. Son olarak çalışmam sırasındaki desteklerinden ve sabrından dolayı sevgili eşim Merve GÖKTEKİN'e de özel teşekkürü bir borç bilirim.



### III

## ÖZET

Bu çalışma Türk sinemasında Karadeniz bölgesinin nasıl temsil edildiğini konu edinmektedir. Bu çerçevede Yeşilçam sinemasından günümüz Türk sinemasına bu temsilin nasıl bir dönüşüm geçirdiği analiz edilmiştir. Yeşilçam sineması, kendi anlatım diline uygun olarak Karadeniz insanını belirli kalıplar çerçevesinde değerlendirmiştir. Çalışmamız ilk bölümde Türk sinemasının uzun yıllar boyunca İstanbul merkezli olduğunu ve bu nedenle Karadeniz bölgesine “dışarıdan” baktığını iddia etmektedir. Ancak 1990’lı yıllardan itibaren “popüler sinema”nın dışında “sanat sineması” alanının oluşumu bu bakış açısını değiştirmiştir.

1990’lı yılların ortalarından itibaren ortaya çıkan yeni sinema anlayışı literatürde Yeni Türkiye Sineması olarak isimlendirilmiş olup Yeşilçam’dan tamamen farklı bir sinema diline vurgu yapmaktadır. Popüler sinemanın yanında özellikle sanat sinemasında bu ayrım çok daha belirgindir. İkinci bölümde Yeni Türkiye Sineması, hem biçim hem de içerik açısından detaylıca analiz edilmektedir. yeni Türkiye sinemasının taşra, yabancılaşma ve doğa başta olmak üzere ilgilendiği konular ve kullandığı biçim, Karadeniz filmlerinin de doğuşuna katkıda bulunmuştur.

Bu nedenle 2000’li yıllardan itibaren Karadeniz Bölgesinde çekilen film sayılarında dikkat çekici bir artış gözlenmektedir. Üçüncü bölümde detaylıca analiz ettiğimiz gibi bu filmlerle bölge sadece coğrafi olarak değil, kültürel ve insani olarak da beyazperdede gerçekçi bir tarzda temsil edilmektedir. yeni Türkiye sinemasına hakim olan duygular ve anlatım dili bu filmlerdeki hikayelerde de hakimdir. Bunun yanı sıra Karadeniz’in coğrafyası bu filmlerde anlatının metaforik bir unsuru olarak sıklıkla kullanılmıştır.

Çalışmamız Karadeniz filmlerinin detaylıca bir listesini oluşturmuş ve 2000’li yıllarda yaygınlaşan bu temsilin ve dönüşümün analizini yapmıştır. Hem yeni Türkiye sinemasını hem de Karadeniz filmlerini yansıtacak şekilde *Bulutları Beklerken* (2004), *Sonbahar* (2008) ve *Kalandar Soğuşu* (2016) filmleri örneklem olarak seçilerek bu analizlerde kullanılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Karadeniz Bölgesi, Yeni Türk Sineması, Sinemada Temsil, Yeşilçam Sineması

**ABSTRACT**

This study discusses the way Turkish cinema represented in Black Sea region of Turkey. The transformation from Yesilcam films towards the modern day era of Turkish cinema was analysed in this context. Yesicam films featured local people of Black Sea in certain forms and patterns according to its narrow way of expression. In the first Chapter of this study, it was claimed that Turkish cinema was ruled by a Istanbul centric approach, hence the reason of portraying Black Sea region from a view of an outsider. However, Since 1990s, development of art films, unlike popular cinema, made it possible to start a change against this outsider perspective.

A new way and understanding of film making and its intellect which started to appear and shape after the middle of 1990s, also titled as New Turkish Cinema, had a utterly different emphasis on telling the story, comparison to Yesilcam as its predecessor. This distinction became more clear in Art focused films rather than popular culture driven productions. New Turkish cinema was analysed comprehensively and profoundly in terms of its form and content in the second chapter. Subjects such as countrysides, alienation and nature which new Turkish cinema are concerned mostly about and the way they were featured contributed towards the nurture of Black Sea films. Therefore, from 2000s on, a tremendous amount of increase in the number of film productions held in Black Sea region can easily be observed.

The region in such films not only geographically but also with its people and culture were represented in a realistic manner, as it was explained in Chapter three. Emotions and story telling which dominated new Turkish cinema is also presence in such films. Besides, geography and topology of Black Sea region was used in metaphorical fashion frequently.

This study established a detailed list of Black Sea region films as well as analysed this presentation and transformation which made popular appearances throughout 2000s. Sampling from *Bulutları Beklerken* (2004), *Sonbahar* (2008) and *Kalandar Soğuşu* (2016) were analysed to reflect new turkish cinema and Black Sea regional films.

**Keywords:** Black Sea Region, New Turkish Cinema, Representation in motion pictures and cinema, Yeşilçam films

**İÇİNDEKİLER**

<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>I</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>III</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>IV</b>
<b>TABLO / GRAFİK</b> .....	<b>VII</b>

<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
--------------------	----------

**BİRİNCİ BÖLÜM**

<b>1. TÜRK SINEMASINA BİR BAKIŞ</b> .....	<b>5</b>
1.1 Tarihsel Süreç ve Dönemlendirme.....	6
1.2 Sinemanın Kuruluş Yılları ve Geçiş Dönemi.....	7
1.3 Popüler Sinemanın Altın Çağı: Yeşilçam.....	13
1.4 Sinemamızın Kriz Yılları ve Yeni Yönelimler.....	19
1.5 Yeşilçam'da Karadeniz Temsili.....	26

**İKİNCİ BÖLÜM**

<b>2. YENİ TÜRKİYE SINEMASI</b> .....	<b>31</b>
2.1 Popülerliği Yeniden Yakalamak.....	36
2.2 Minimalist Bir Anlatı: Bağımsız/Sanat Sineması.....	41
2.2.1 Bir Dönüş ve Bakış Metaforu Olarak Taşra.....	46
2.2.2 Estetik Bir Çerçeve: Doğa.....	49
2.2.3 Yabancılaşma, Yalnızlık ve Varoluş Sorunları: İnsan.....	51

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**

<b>3. YENİ TÜRKİYE SINEMASI'NDA DOĞU KARADENİZ'İN KEŞFİ</b> .....	<b>54</b>
3.1. Türk Sinemasında Karadeniz'de Çekilen Filmlere Genel Bir Bakış.....	54
3.2. Sanat Filmlerinde Gerçeklik ve Doğu Karadeniz Temsilleri.....	61
3.2.1 Coğrafya ve Doğanın Dili: Metaforik Anlatım.....	67
3.2.2 Melodramın Yerini Alan Gerçekçilik.....	73
3.2.3 Umut, Hatırlama Ve Yabancılaşma: Yeni Türk Sinemasına Hakim Olan Tekinsiz Duygular.....	78



3.2.4 Kültürel Yansımalar: Müzik, Değerler ve Dil..... 86

**SONUÇ..... 89**

**KAYNAKÇA..... 94**

**EKLER..... 101**

**ÖZ GEÇMİŞ..... 106**



**TABLO / GRAFİK**

Tablo 1: Türk Sineması Dönemleri.....	8
Tablo 2: Tüm zamanların en yüksek gişe başarısını elde eden filmler. ....	37
Tablo 3: Son 10 yılın toplam film ve izleyici sayıları.....	39
Tablo 4: Yerli film festivallerinde ödül alan filmler.....	45
Tablo 5: En çok seyirci sayısına ulaşan Karadeniz filmleri.....	58
Grafik 1: Çekilen filmlerin yıllara göre dağılımı.....	55
Grafik 2: Çekilen filmlerin türlere göre dağılımı.....	56
Grafik 3: Çekilen filmlerin çekim yerlerine göre dağılımı.....	57



## GİRİŞ

Sinema ilk ortaya çıktığından bu yana perdedeki görüntülerin ifade ettiği anlam tartışıla gelmiştir. Görüntülerin nasıl anlamlandırılacağıyla ilgili bir çok farklı görüş ortaya atılmış ve kuramlar geliştirilmiştir. Örneğin Amerikalı yazar Brander Matthews devinimli görüntüleri ilk kez izlediğinde “aynı yaşamdaki gibi” derken, Maxim Gorki ise sinemanın mucitleri olarak bilinen Lumiere’lerin bir gösteriminde “bu yaşamın kendisi değil, ama göstergesi” der (Büker 1991: 13). Bülent Diken de “sinema hem temsil eder hem de gösterir” diyerek sinemanın gerçeği, gerçek dışı olanı, bugünü, gerçek yaşamı, hafızayı ve rüyayı aynı müşterek zihinsel düzeyde yeniden birleştirdiğini vurgular (Diken 2007: 24).

Tüm bu kuramsal tanımlamalardan sonra temsil kavramının sözlük anlamına bakarsak; temsilin bir şeyi betimleme ya da tasvir etme, tanımıyla, tasviriyle veya imgesiyle akla getirme, akılda veya duylarda o şeye ilişkin bir resim oluşturma anlamına geldiğini görürüz. Stuart Hall ise temsil kavramını geliştirerek, onu anlamı inşa eden ve ileten bir “anlamlandırma süreci” olarak tarif etmiştir: “Temsil, bize insanların, nesnelere ya da olayların gerçek dünyasının ya da hayali nesnelere, insanların ya da olayların hayal ürünü dünyasının her ikisini de ifade etme gücünü veren dil ve kavram arasındaki bağıdır” (akt. Varol, 2014: 303).

Hall’un yukarıdaki temsil tanımı gibi sinema da başlı başına bir anlamlandırma sürecidir. Bu sürece Eisenstein ise yönetmen özelinden yaklaşarak “sinema filminin her sahnesinde yönetmen izleyenlere, başlı başına bir öykü olabilen görüntülerle iletisini aktarmaya çalışır ve her görüntünün, bir öyküyü simgelediği gibi, yine her görüntünün, kendi başına da derin anlamlar içeren nitelikler taşıdığını” vurgular (akt. Gök 2007).

Temsilin sinemadaki önemi ve kapsayıcı şemsiye bir kavram olduğu düşünüldüğünde, filmi anlamlandırırken kullanabileceğimiz anahtarları da netleştirme gereği ortaya çıkacaktır. Bu nedenle bu anahtarlardan karakterlere, film ekranının içindeki görüntüye, sese, film ekranı dışına ve hatta filmin çekildiği coğrafyaya bile

bakmak anlamlı bir gereklilik haline gelmektedir. Filmde anlatılmak istenen gerçeklik tüm bu anahtar başlıklar içerisinde, yönetmenin süzgecinden geçtikten sonra nihayet artık seyirciyle buluşarak bir temsile dönüşür. Üretilen nihai temsilde birçok etken söz konusu olabilir; kültür, ekonomi, teknoloji, coğrafya, toplum ve kişisel tecrübe... Bu nedenle araştırmacılar, görüntülerdeki bu anlam potansiyelinden hareketle, ekrandaki temsil üzerinden çeşitli anlamlar çıkarmaya çalışırlar. Temsillere örnek verilecek olunursa çocuk temsili, şehir temsili, kadın temsili, işçi temsili ilk akla gelenler olarak düşünülebilir. Bu doğrultuda yönetmenlerin her türden tercihleri ve tasarrufları anlamlı hale gelir ve biz araştırmacılar, beyaz perdede görünen görüntüdeki tüm ayrıntıları analiz etme ve sınıflandırma gereği duyarız. Dolayısıyla bu türden toplumsal meselelerin temsilinin analizi, sadece görüntülerden ibaret olmayıp taşıdıkları toplumsal anlamın ve içerdikleri üretim koşullarının da anlaşılmasını gerektirir.

Bu çalışma, benzer bir arayışın sonucunda bir bölge olarak Karadeniz'in coğrafi, kültürel ve toplumsal olarak sinemada nasıl yansıtıldığını ortaya koymaya çalışacaktır. Çoğunlukla Karadeniz bölgesi deyince ilk akla gelen Doğu Karadeniz'dir. Aslında Karadeniz temsili de bu sınıflandırma ile başlar. Bunun sebebi, Doğu Karadeniz'in özgün kültürü ve toplumsal yapısıyla ayırt edici özelliklere sahip bir coğrafya olmasıdır. Doğu Karadeniz özelinden yola çıkarak tüm unsurlarıyla Karadeniz, Türk sinemasında nasıl temsil edilmiş ve hangi anlamları işaret etmiştir? Karadeniz'in kendine özgü özellikleri, sinema ekranında da kendine yer bulabilmiş midir? Türk sinemasında Karadeniz temsili analiz edilirken belirli kırılma ve dönüşümlerden bahsedilebilir mi? Her şeyden öte farklı filmlerde karşımıza çıkan ortak bir Karadeniz temsilinden söz edilebilir mi? Yahut bu temsilin gerçeklikle ilişkisini eleştirel bir bakışla değerlendirebilir miyiz?

Tüm bu sorulara cevap verebilmek için bu çalışmada öncelikle Yeşilçam sinemasına odaklanılacak. Yeşilçam sineması Türk sinema tarihinde önemli bir dönemi tanımlamaktadır. Sinemamızın ilk endüstrileşme atılımına işaret eden bu dönemde film üretim sayısında patlama olmuş ve Türk sineması en çok film üreten ülkeler arasına girmiştir. Film üretme biçimi, star anlayışı, melodramatik yapı ve

seyirciyle ilişkisi bakımından kendine has bir yapısı bulunmaktadır. Dolayısıyla sinemamızdaki Karadeniz temsilini aramaya başlamak için doğru bir adım olacaktır. Bu dönemde üretilen birçok filmde Karadenizli tipler görülmektedir ancak Karadeniz Bölgesi'nde çekilen filmler çok nadirdir. Filmlerde oluşan tiplerin analizleri yapılarak Karadenizli nasıl temsil edildiğini anlamaya çalışacağız. Tüm bu çerçeveden Yeşilçam döneminde nasıl bir Karadeniz temsili olduğu ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde Karadeniz temsilini doğuran bir akım olarak yeni Türkiye sineması analiz edilecektir. Yeşilçam döneminden sonra Türk sinemasının geçirdiği dönüşüm irdelenerek yeni dönemin ortaklaşan özellikleri ortaya konulacaktır. 1990'lı yıllar Türk sinemasında iki farklı film biçimi ortaya çıkmıştır. Bir tarafta kendi bağımsız sinemasını oluşturmaya çalışan, ticari başarıyla değil ulusal ya da uluslararası festivallerden aldıkları ödüllerle ayakta kalabilen yönetmenler diğer tarafta ise Yeşilçam pratiğinin yerine Hollywood'un anlatı yapısını ve görsel üslubunu koyan yeni bir ticari sinema anlayışı vardır. Yani bu yıllarda bağımsız-sanat filmi ve ticari-popüler film ayrımı kendini göstermeye başlamıştır. Özellikle 2000'li yıllardan itibaren seyirci ve film sayısında büyük artış olmuş ve popüler-sanat filmi ayrımı daha da keskinleşmiştir. Yeni Türkiye sineması olarak adlandırılan bu dönemle birlikte sinemamızda Karadeniz bölgesinde çekilen filmler görünmeye başlamıştır. Bu çalışmanın temel argümanı, gerçekçi anlamda Karadeniz temsilinin bu dönemle başladığıdır. Ancak bu gerçekçi bakışın sadece "sanat sineması" alanında olduğu "popüler sinemada" Yeşilçam tiplerinin devam ettiği de vurgulanacaktır. Bu nedenle hem popüler hem de sanat sinemasındaki Karadeniz filmleri detaylıca analiz edilmiştir.

Filmlerin genel değerlendirilmesinden sonra üçüncü ve son bölümde araştırmanın sorunsalı doğrultusunda seçilen örneklem filmlerden hareket ederek yeni Türkiye sinemasında yaygınlaşan temalar analiz edilmiştir. Böylelikle Karadeniz filmlerinin hem birbirleriyle hem de genel olarak yeni Türkiye sineması anlatım diliyle ilişkisi anlaşılmasına çalışılacaktır. Bu bölümde ticari başarı ve kâr odaklı filmleri tek başlık altında toplayarak sadece genel bir incelemede bulunarak asıl incelemeler sanat filmleri üzerinden yapılacaktır. *Bulutları Beklerken (2004)*, *Sonbahar (2008)*,

*Kalandar Soğucu* (2016) filmlerinin ayrıntılı analizlerinden istifade edilecektir. Seçilen filmlerin yurtiçi ve yurtdışında ödülleri kazanmaları bu filmlerin belirlenmesinde rol oynamıştır. Yanı sıra konuları ve anlatım dili itibariyle yeni Türkiye sinemasının bütün özelliklerini yansıtmaları da önemli bir etken olmuştur.

Yukarıda da değinildiği gibi bu çalışmanın temel argümanı Türk sinemasında “gerçekçi” bir Karadeniz temsilinin yeni Türkiye sineması ile başladığıdır. Daha önceki filmlerde görünen tipler genellikle kalıplaşmış stereotip karakterlerdir. Bölgenin coğrafyası, kültürü ve insanı bu dönemde çekilen filmlerle gerçek manada sinemada kendine yer bulmuştur.

2000 sonrası Karadeniz’de yapılan filmlerin doğal çevre, oyunculuk anlayışı, içerik, renk, ışık ve müzik gibi sinematografik öğeler kullanılırken bölgeden beslendiği ve bu anlamda birbirleriyle de benzeştiği çalışmamızın temel argümanlarından biridir. Doğu Karadeniz özelinde konumlanan filmlerin aynı zamanda diğer sanat filmleriyle de ortaklaşan tema, estetik, söylem özellikleri barındırmaları da araştırılacak konular arasındadır. Böylelikle Karadeniz tasvirinin yaşadığı dönüşümün tüm hatları ortaya konmaya çalışılacaktır. Sonraki bölümde Türk sinemasının başlangıcı ve yükseliş dönemi anlatılacak ve böylelikle İstanbul merkezli sinema endüstrisinin sınırlılıkları anlaşılacaktır.

## 1. TÜRK SİNEMASINA BİR BAKIŞ

Sinema sanatının başlangıcı olarak, 1895 yılında Lumiere kardeşlerin kendi icatları olan sinematograf ile Paris'te halka açık şekilde yaptıkları ilk gösterim kabul edilmektedir. (Teksoy, 2009: 13). Lumière kardeşlerin Paris'teki ilk gösteriminin hemen ardından sinematograf Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'a da ulaşmıştır. Türkiye'deki ilk film gösterimi ise, Bertrand adlı bir Fransız'ın II. Abdülhamit zamanında, 1896'da, Saray'da yaptığı gösterimler ile başlamıştır. Bu gösterimle yakın zaman aralığında Fransız Pathé Film Kurumu'nun İstanbul'daki temsilcisi Romanya uyruklu Polonyalı Sigmund Weinberg'in çabalarıyla Beyoğlu'nda yapılan gösterimlerle sinema halkla da buluşmuştur. Bu gösterimler zamanla İstanbul'un diğer bölgelerinde de devam etmiştir (Özön, 1994: 334).

İlk gösterimlerle birlikte ülkedeki ilk film çekimleri de bu yıllarda gerçekleşmiştir. Lumiere Kardeşlerin operatörlerinden Eugene Promio'nun 1896 yılında İstanbul'a gelerek Haliç'te ve Boğaziçi'nde çekimler yaptığı bilinmektedir. Promio İstanbul'la birlikte İzmir, Hayfa, Kudüs başta olmak üzere imparatorluğun değişik kentlerinde çekimler gerçekleştirmiştir (Evren 1995: 21). Hatta kameranın kaydırma hareketi çalışmalarının ilk denemelerinden birinin de Haliç kıyısında gerçekleştiği iddia edilmektedir (Esen, 2016: 5).

Görüldüğü gibi dünyadaki ilk sinema gösteriminin hemen ardından ülkemizde de gösterimler başlamış ve sinema hızla yaygınlaşmıştır. Daha çok yabancıların girişimiyle yaygınlaşan sinema salonlarında çeşitli ülkelerden gelen ya da yabancıların ülkede çektikleri kısa filmler gösterilmiştir. Bir Türk'ün kamera arkasına geçişi ise sinemanın icadından 20 yıl sonra gerçekleşecektir.

Türk sinemasının başlangıcı olarak kabul edilen bu olay, 14 Kasım 1914'te Fuat Uzkınay tarafından Ayastefanos'taki (Yeşilköy) Rus anıtının yıkılışını konu alan belgeseli çekmesi kabul edilir (Özön, 1985: 338). Bu tarih her yıl Türk sinemasının doğum günü olarak kutlanır. Ancak Türk sinemasının başlangıcı konusu beraberinde bazı tartışmaları da getirmektedir. 1911 yılında Sultan Mehmet Reşat'ın Manastır ve

Selanik ziyareti Osmanlı tebaası Manaki Kardeşler tarafından filme alınmıştır. Makedon asıllı Osmanlı vatandaşı Yanaki ve Milton Manaki Kardeşler böylelikle ilk yerli filmi yapmışlardır. Ayrıca Fuat Uzkınay'ın çektiği kabul edilen film günümüze ulaşmamıştır ve filmin varlığı şüphe ile karşılanmıştır. Ancak daha sonra sinema araştırmacısı Burçak Evren yaptığı araştırmalarla filmin çekildiğine ve izletildiğine dair bulgulara ulaşmıştır. Buna göre Fuat Uzkınay ile uzun yıllar birlikte çalışan Gafuri Akçakın, filmi birkaç kez komutanlara izlettiğini ve film arşivinin İstanbul'dan Ankara'ya taşınırken filmin arşivdeki diğer filmlerle karıştığını belirtmiştir (Evren, 2003: 12-13). Tüm bunlarla birlikte genel olarak Türkiye'deki sinema çevrelerinde Türk sinemasının başlangıcı olarak her ne kadar Osmanlı vatandaşı olsa da Makedon asıllı Manaki Kardeşlerin çektiği filmler değil, bir Türk yönetmenin çektiği film kabul edilmektedir.

Şimdi Türk sinema tarihinin nasıl bir tarihsel süreçten geçtiğini kısaca aktarmaya çalışacağız.

## **1. 1. Tarihsel Süreç ve Dönemlendirme**

Sinemanın ülkemize giriş tarihiyle kıyaslandığında aslında sinema tarihi ile ilgili yapılan çalışmaların geciktiği söylenebilir. Türk sinema tarihi alanında yazılmış ilk kapsamlı eser olarak Nijat Özön'ün 1962 yılında yazdığı Türk Sinema Tarihi adlı çalışması kabul edilebilir. Bu eser hem ilk ciddi sinema tarihi yazma çabası, hem de kendinden sonra yapılan sinema tarihi çalışmalarını etkilemesi bakımından oldukça önemlidir (Özen, 2009). Özön, Türk Sinema Tarihi adlı eserlerinde sinema tarihini belli dönemlere ayırmış ve bu dönemler üzerinden değerlendirmiştir. 1962 yılında yazılan kitap sonraki yıllarda güncellenerek yeni baskılar yapmıştır.

Özön'ün sinema tarihi çalışmasından sonra yapılan bir diğer araştırma da Giovanni Scognamillo'nun ilk baskısı 1987 yılında yapılan Türk Sinema Tarihi adlı çalışmasıdır. Scognamillo bu çalışmasını hazırlarken oldukça zorlandığını belirtmiş ve şu hususları vurgulamıştır:



Herhangi bir şeyin tarihi gibi “Türk Sinema Tarihi”ni yazmak da hiç kolay bir uğraş değildir. Bunu en baştan belirtmemizin amacı, ileriki bölümlerde -hiç kuşkusuz- rastlanılacak eksiklik, aksaklık, hatta yanlışlıkları bağışlatmak değildir. Nijat Özön’ün tüm araştırmalarına rağmen Türk sinemasının ilk yılları kesin olarak ortaya koyulamamıştır. Üzülerek belirtmeliyim ki sinema tarihi konusundaki çalışmalar, Türk sinemasının kaynakları ve ilk belgelerini koruma çabaları oldukça geç bir tarihte başlamıştır. Türkiye’de sinema konusunda yapılan tarihsel araştırmalar, çoğu kez kaynak ve belge açısından çeşitli zorluklarla karşılaşır. Nijat Özön’ün uzun ve kişisel bir çabanın ürünü olan araştırmalarını ayrı tutarsak, ne yazık ki elimizde Özön’den öncesinde Rakım Çalapala ve Nurullah Tilgen’in dar kapsamlı incelemeleri dışında pek bir şey yoktur. Sonradan yazılan her şeyin -bu çalışmamız da dahil olmak üzere- aslında sadece bu temellere dayanmakta oluşu üzücü bir gerçektir (Scognamillo, 2010: 9).

Sinemamızın tarihini anlatan ilk akademik çalışma diyebileceğimiz kitap Alim Şerif Onaran’a aittir. Onaran da Scognamillo gibi Türk Sineması üzerine yazılan eserlerin azlığından yakınarak, kaynak olarak daha çok gazete ve dergilerdeki inceleme, mülakat ve eleştirilerden yararlanma yoluna gittiğini belirtmiştir (Onaran, 1994: 10). Bir başka akademik çalışma da Şükran Esen’e aittir. Esen 2002’de yazdığı Türk Sinemasının Kilometre Taşları adlı eserinde Özön’ün çalışmasını temel almıştır. Sadece dönemlendirmeyi Özön’ün bıraktığı yerden devam ettirmiştir (Esen, 2016: 17).

Tüm bu çerçevede sinema yazarları aşağıdaki tablo gibi bir dönemlendirmeye gitmişlerdir (Tablo 1). Tablodan anlaşılacağı üzere sinemamızın tarih yazımında yazarlar birbirinden farklı tarihler ve ölçütlerden hareket etmiş olsalar da bir dönemlendirme yapmayı tercih etmişlerdir. Tarih yazımına giren yazarların değindiği önemli bir nokta, yeterli bilgi ve belge bulunamamasıdır. İlk dönemlerde çekilen birçok filme ulaşamaması, bir başka dikkat çeken eksiklik olarak görülmektedir. Buna rağmen geçte olsa bir tarih yazımı ortaya konulmuş ve gelecek nesiller için daha düzenli kaynaklar yaratılmıştır. Yazarların değindiği başka bir ortak nokta da, bir Yeşilçam sineması kavramından bahsetmeleridir. Biz bu çalışmamızda sinemamızın kuruluş yıllardan bahsettikten sonra, temel olarak 1950’li yıllardan başlayıp 80’lere kadar uzanan Yeşilçam sinemasına odaklanacağız.

Tablo 1: Türk Sineması Dönemleri

Nijat Özön Türk Sinema Tarihi (1962)	Giovanni Scognamillo Türk Sinema Tarihi (1987)
İlk Dönem (1914-1923), Tiyatrocular Dönemi (1923-1939) Geçiş Dönemi (1939-1950) Sinemacılar Dönemi (1950-1970) Genç / Yeni Sinema Dönemi (1970- 1987)	Sinematograf Türkiye’de (1986-1922) Muhsin Ertuğrul Dönemi (1922-1939) Geçiş Dönemi (1940-1948) Sinemacılar Dönemi (1949-1959) Yeni Kuşak (1960- 1986)
Alim Şerif Onaran Türk Sineması (1994)	Şükran Esen Türk Sinemasının Kilometre Taşları (2002)
Sinemanın Türkiye’ye Gelişi ve Çevrilen ilk Filmler Tiyatrocular Dönemi (1938-1952) Geçiş Dönemi (1952-1963) Yeni Türk Sineması (1963-1980)	İlk Dönem (1914-1923), Tiyatrocular Dönemi (1923-1939), Geçiş Dönemi (1939-1950), Sinemacılar Dönemi (1950-1970), Karşıtlıklar Dönemi (1970-1980) Darbe Dönemi (1980-2010)

## 1.2. Sinemanın Kuruluş Yılları ve Geçiş Dönemi

Türk sinemasının başlangıcı olarak 1914 yılında Fuat Uzkınay tarafından çekilen *Ayestefonos Abidesinin Yıkılışı* adlı filmin kabul edildiğini daha önce belirtmiştik. Bu filmle birlikte Türk sinemasında çalışmalar hızlanmış olup 1917 yılında o yılların genç karikatürcüsü Sedat Simavi'nin yönettiği *Pençe* filmi kurmaca ilk Türk filmi unvanını almıştır. Müdafa-i Milliye Cemiyeti adlı yarı askeri kuruluşa gelir sağlamak amacıyla sinema çalışmalarına başlayan dernek adına yapılan *Pençe* filmi böylelikle Türk sinema tarihinde yerini almıştır (Teksoy, 2009: 67).

İlk kurmaca filmin çekimi 1917 yılında gerçekleşen Türk sineması, ordu elinde doğmuş ve gelişimini ordu desteğiyle sürdürmüştür. Ordu yardımlaşma dernekleri

üzerinden ilerleyen sinema daha çok ordu filmleri üretmiş zaman zaman da konulu film çalışmaları yapmıştır. Yardım kuruluşlarının gelir elde etmek için yaptırdığı bu filmlerde yetişmiş sinemacı olmadığı için daha çok sinemaya ilgili tiyatrocuların yönetiminde çekilmiştir. Teknik olarak eksikleri olan bu filmler daha çok tiyatro havası taşıyan filmlerdir. Tüm bunlara rağmen bu yıllar çok çetin şartlar altında yaşam mücadelesi veren bir ulus için sinemayla tanışma yılları olmuştur. Balkan harbinin yaralarını saramadan Birinci Dünya Savaşı başlamış ve halk sürekli savaşlarla yaşamak zorunda kalmıştır. Ülkenin başkenti işgal altındayken bile film üretimi durmamış, yapılan filmler kitlelerin ilgisini çekmiş ve yeni kişiler sinemayla ilgilenmeye başlamıştır.

Orduya destek için dernek ve cemiyetler eliyle birkaç film çıkaran sinemamız 1922 yılın ilk özel yapımına kavuşmuştur. İstanbul'un bazı semtlerinde sinema salonları işleten Kemal ve Şakir Seden kardeşler dönemin ünlü tiyatrocusu olan Muhsin Ertuğrul'un yönlendirmeleriyle ilk özel yapım evi olan Kemal Film'i kurmuşlardır. Kemal Film adına Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *İstanbul'da Bir Faciai Aşk* (1922) Türk sinemasında yeni bir dönem başlatan filmdir demek hiç de yanlış değildir (Esen, 2016:16). Cumhuriyetin ilanına kadar birkaç film yapan Muhsin Ertuğrul bundan sonra adeta tek adam olarak sinemamıza yön vermiştir. Bu dönem birçok araştırmacı tarafından "tiyatrocular dönemi" olarak adlandırılmıştır.

Tiyatrocular Dönemi denmesine rağmen aslında buna tek bir tiyatrocunun, Muhsin Ertuğrul'un dönemi demek daha doğrudur. 1922-1938 yılları arasında sadece Ertuğrul film çekmiş ve Darülbedayi sonraki adıyla İstanbul Şehir Tiyatrosu kadrosu bu filmlerde oynamıştır. Herhalde başka hiçbir ülke sinemasında 17 yıl boyunca tek bir yönetmenin olmasının bir örneği yoktur. Nijat Özön bunun sebebini öncelikle sinemanın yöneticiler tarafından ihmal edilmesine bağlamaktadır. Cumhuriyetle birlikte sosyal hayattan ekonomiye, eğitimden sanata kadar birçok alanda atılımlar gerçekleştirilmesine rağmen, tüm bunları kapsayacak ve geliştirecek sinema ihmal edilmiştir.

Sinema, tüm Cumhuriyet tarihi boyunca, resmi makamlarca, nedeni anlaşılamayan bir davranışla ihmal edildi. Atatürk'ün, engin sezgi gücüyle, sinemanın önemini kavradığını gösterir çeşitli örnekler bulunmakla birlikte, bunun uygulanması

yolunda herhangi bir girişime rastlanmadı. Belki de bunun başlıca nedeni, sinemanın sanat kültür ekonomi işleyim yönlerinin birbiri içine geçen çapraşık yapısı, bu yapının tümüyle kavranamamasının ortaya çıkardığı engeller, yol açtığı yanlışlıklar: bir de ortalıkta sinema sanatçılarının görülmeyişidir. Dolayısıyla, büyük bir umutla Cumhuriyet dönemine giren sinema, yine bu dönemde kendi yazgısıyla baş başa bırakıldı (Özön, 1985: 347).

Özön, Ertuğrul'un tek adamlığını öncelikle sinemanın ihmal edilmesine bağlamaktadır. Dönemin önemli ülkelerini ziyaret eden ve oradaki film yapma pratiklerini yerinde gören Ertuğrul da ülkede sinemanın ihmal edildiğine dikkat çekmiştir. Ertuğrul'un sinema üzerine olan yazılarında, bu sanatın yurdumuzda gelişmesi için mutlaka bir film stüdyosu kurulması zorunluluğunu belirtmiş ve Kemal Seden'in bu fikri desteklemesi üzerine (Onaran, 1994: 21), Muhsin Ertuğrul ülkedeki sinema koşullarını şöyle özetler:

Önerilerini kabul edip Türkiye'ye döndüğüm zaman İstanbul'da ne film yıkayacak bir laboratuvar ne bir stüdyo ne bir film çekme makinesi ne de bir basma makinesi, tek sözcükle teknik araç adına hiçbir şey bulunmamaktaydı. Teknik işlerle uğraşan üç kişi vardı: Fuat Uzkınay, Cezmi Ar ve laboratuvarcı Hüseyin Bey (Sevim, 2016: 67).

Tüm bu imkansızlıklar üzerine ilk özel yapım evi olan Kemal Film'in (1922) kurulmasına ön ayak olmuş ve bu yapımevi için filmler çekmiştir. İlk filminden son filmine kadar birçok ilki gerçekleştirmiş birçok yenilik getirmiştir. Bununla birlikte yaptıkları ve yapmadıklarıyla sinemamızda en çok tartışılan isimlerden birisi olmuştur. Nijat Özön, bu on yedi yıllık süreyi boşa giden yıllar olarak tanımlayıp “hiç film çekilmeseydi daha iyi olurdu” derken (Özön, 1962: 109), Alim Şerif Onaran ise Ertuğrul'u kendi dönemi içinde değerlendirmek ve yapmadıklarıyla değil, yaptıklarını göz önünde tutarak değerlendirmenin doğru olacağını vurgular (Onaran, 1994: 39). Kısacası Muhsin Ertuğrul üzerinde daha detaylı konuşulması gereken bir sinemacıdır.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sevim, Seçkin. (2016). Muhsin Ertuğrul: Türk Sinemasının Kurucusu mu Yoksa Günah Keçisi mi? İnsan&İnsan, Sayı: 10

Sinemamızda uzun yıllar süren tek adam hakimiyeti 1939 yılında Faruk Kenç'in çektiği *Taş Parçası* filmi ile kırılmıştır. Reşat Nuri Güntekin'in *Taş Parçası* piyesinden uyarlanan film, yönetmenin tiyatro dışından olmasıyla sağladığı sinemasallık ve içinde amatör oyuncularını barındırmasıyla sağlanan doğallık dolayısıyla eleştirmenlerden olumlu görüş almıştır. Hatta Türk sinemasında ilk kez üç boyutlu dekorların bu filmde kullanıldığı da belirtilmelidir (Esen, 2016: 38). Böylelikle sinema yazarlarının sinema tarihi dönemlendirmesinde işaret ettikleri sinema yapımına bir geçiş süreci başlamıştır.

1939 ile 1950 yılların kapsayan Geçiş Dönemi sinemasını daha iyi anlamak için dönemin siyasal koşullarını göz önünde bulundurmak yerinde olacaktır. II. Dünya Savaşının başlangıcına gelen bu dönemde Türkiye savaşa girmese bile savaşın tüm şiddetini hissetmiştir. Atatürk'ün vefatının hemen ertesinde ülke bu büyük tehditle baş başa kalmıştır. Sıcak savaşa girilirse bile savaş sosyal ve ekonomik olarak toplumu derinden etkilemiştir. Bu savaşın sinemaya da derin etkileri olmuştur. Savaştan önce aynı ölçüde gelen Amerikan ve Avrupa filmleri savaşla birlikte kesintiye uğramıştır. Sadece Mısır üzerinden Amerikan filmleri gelmeye başlamış ve Amerikan filmleri ile birlikte Mısır filmleri de ülkemize girmiştir. Kısaca Arap filmleri olarak adlandırılan Mısır filmlerinin içerdiği ağır melodram havası sinemamızı da etkilemiştir. Böylelikle zaten teatral filmlerde mevcut olan melodramın dozunu arttırmak, halkın bu tür filmlere şartlanmış olduğunu düşünen yapımcıların tutumunu sağlamlaştırmıştır (Onaran, 1994: 35-36).

Böyle bir ortamda film çekimine devam eden Kenç, 1943 yılında çektiği *Dertli Pınar* ile önemli bir yenilik getirmiştir. Filmi sessiz çekip sonradan seslendirerek, Türk sinemasının hemen benimseyeceği bir uygulamayı başlatmıştır (Teksoy, 2009: 478). Bir zorunluluktan doğan bu uygulama işleri hızlandırıp maliyeti düşürdüğü için uzun yıllar terkedilmeden kullanılmıştır. Yapılan dublajlardan kaynaklı senkron sorunları ve oyuncuların rollerinin hissiyatını yansıtamaması bu uygulamanın en sorunlu yanları olmuştur. Kenç yaptığı bir söyleşide bu uygulamayı ilk yapan kişi olarak gerçekliği öldürdüğü için sonradan pek beğenmediğini belirtmiştir (Arslanbay, 1993).

II. Dünya savaşı yılları boyunca yani 1939-1945 yılları arasında yaklaşık 22 film çevrilirken, bu filmlerden yarısını tiyatro kökenli yönetmenler, diğer yarısını ise tiyatro geçmişi olmayan yönetmenler çekmiştir. Savaş sonrası, 1946-1950 döneminde çekilen film sayısı 80'e yaklaşırken bu filmlerin büyük çoğunluğunu geçiş dönemiyle sinemaya giren yönetmenler çekmiştir. Ayrıca çektikleri filmlerin senaryolarının bazılarını kendileri yazmış, böylece sinemadaki konu sıkıntısı aşılmış ve uyarlamalar haricinde özgün eserler ortaya konmuştur. Piyasada film çeken yönetmen sayısı 15'i geçmiştir. Bu süreçte yeni yapımevleri kurularak film üretim süreci hızlanmıştır. Bütün bu veriler 1946 sonrası Türk sinemasının hızlı bir şekilde yenilendiğini, yeni yönetmenlerle, yeni film şirketleriyle, artan film ve seyirci sayısı ile "altın dönem" adı verilen ortamı hazırladığını göstermektedir (Ormanlı, 2006: 114).

Geçiş dönemi Türk sinema tarihi açısından önemli bir yere işaret etmektedir. Teatral filmlerden sinemasal anlatıma sahip filmlerin yapıldığı dönüşümü simgeleyen bu dönemin analizini yapacak olursak öncelikle tek adam hakimiyetinin yıkıldığını görürüz. Yurtdışında bu alanda eğitim görmüş gençler (Almanya'da eğitim görmüş Faruk Kenç ve Şadan Kamil, Fransa'da eğitim almış Münir Hayri Egeli, Baha Gelenbevi, Amerika'da eğitim almış Turgut Demirağ) sinema alanına girerek film üretmeye başlamışlardır. Tiyatro dışından oyuncular da kullanılarak gerçekçi filmler çekilmeye çalışılmıştır. Filmlerin dili, kurgusu kamera açısı ve hareketleri ile daha sinemasal anlatım sağlanmaya çalışılmıştır. Savaş dolayısıyla Mısır üzerinden film ithaline başlanması, Mısır filmlerinin de ülkemize girmesini sağlamıştır. Şarkılı ağır melodram anlatıma sahip bu filmler halk tarafından çok sevilmiş ve bizim sinemamızı da etkilemiştir (Onaran, 1994: 35-36). Böylece aşağıda değineceğimiz Yeşilçam anlatı dilinin temelleri atılmaya başlamıştır.

Bu dönemde çok sayıda yönetmen, yapımcı, teknik eleman yetişmiş ve yapım şirketleri (Ha-Ka Film, Ses Film, İstanbul Film, Ankara Film, Birlik Film, Atlas Film, Şark Film) laboratuvarlar kurulmuştur (Ormanlı, 2006: 44-56). Sinema emekçileri ilk örgütlenmesini yapmış ilk sinema derneği kurulmuştur. 1 Kasım 1946'da kurulan Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin çabalarıyla sinemaya sağlanan vergi indirimi sonucu film sayıları hızla artmıştır (Esen, 2016: 43). Fazla sayıda yerli filmin

yapılmasıyla ilk yerli film yarışması da bu dönemde düzenlenmiştir. 1948 yılında Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin düzenlediği bu yarışmada çeşitli kategorilerde ödüller dağıtılmıştır (Özgüç,1990: 53). Hala tam bir sektör olamayan Türk sineması yavaş yavaş kurumsallaşma çabalarına başlamıştır.

### 1. 3. Popüler Sinemanın Altın Çağı: Yeşilçam

Yukarıda değindiğimiz tüm bu süreçten sonra 50'li yıllara geldiğimizde Türk sinemasında yönetmenleriyle, oyuncularıyla, teknik ekip ve ekipmanlarıyla artık bir düzen kurulmuş ve film sayısı her geçen gün daha da artmıştır. Bu dönemde yıllık üretilen 100'ün üzerinde film, bir düzen oluştuğunun göstergesidir. Ayrıca üretilen filmlerde bir sinema dili oluşturma çabaları, gelecek daha yetkin filmlerin habercisi olmuştur. Türk sinemasının üzerinde en çok tartışma yapılan bu dönemde yetkin yönetmenlerin çektiği başarılı filmlerle birlikte günü doldurmak, seyirciyi eğlendirmek dışında başka bir amacı olmayan filmler de çekilmiştir. Özellikle 60'ların ortalarına doğru yıllık film üretiminin 200'ün üzerine çıktığı göz önünde bulundurulursa bu doğal bir sonuç olarak görülebilir.

Sinema tarihçileri görüş birlikteliğiyle 50'lerde Türk sinema tarihi için bir değişime işaret ederler ve bu dönemi sinemacılar dönemi olarak adlandırırlar. Bunu başlatan yönetmen olarak Lütfi Akad'ı işaret ederler. *Vurun Kahpeye* (1949) filmi ile dikkat çeken Akad, 1952 yılında çektiği *Kanun Namına* filmi ile yeni bir yol açar. *Kanun Namına*, yönetmenin sinema dilini düzgün bir biçimde kullandığı ve sinemasal anlatımıyla dikkat çeken bir film olmuştur. Konunun gerçekten yaşanmış bir olaydan alınmış olması, küçük insanların yaşama bakışının, bir büyük kent ortamında ve hareketli bir anlatımla verilmesi, yönetmenin içinde yaşadığı toplumun gerçeklerine değinme çabası filmi öne çıkaran özellikler olmuştur. (Teksoy, 2009: 479). Amatör oyuncuları da kadrosunda barındırarak dönemin İstanbul'unu yansıtan film için Özön şu ayrıntılara dikkat çeker:

Kanun Namına, bir film öyküsü olarak, bu öykünün sinema diline uygun işlenişi, çevrenin ve tiplerin seçilişi yönünden; ayrıca canlı bir sinema anlatımına, alıcı devinimlerine, kurguya verilen önem dolayısıyla kendinden önceki filmlerden

ayrılıyor, tiyatrocuların yapıtlarıyla taban tabana karşıt özellikler taşıyordu. (Özön, 1985: 356)

1950'lerin başlarında film endüstrisine girenlerin bir bölümü ilk başlarda sinemayı bilmemekle birlikte belli bir düşünsel ve sanatsal altyapıya sahiplerdir. Bu kişilerin önceki dönemlerde sinemaya hizmet verenlerden en önemli farkı sinema yapmayı öğrenme çabaları olmuştur. Lütfi Akad, Atıf Yılmaz ve Metin Erksan gibi sinemacılar bunlara örnek verilebilir. Tiyatro kökenli sinemacılar ise tiyatrodaki tecrübelerine güvenerek endüstriye hazırlıklı geldiklerini düşünmüşler ve filmlerinde tiyatro etkisi ağır basmıştır. Scognamillo bu dönemdeki değişimi şöyle vurgular:

Önceki dönem bir “geçiş”i simgeliyorsa, “sinemacılar” dönemi de bir hazırlayışı müjdelemektedir. Değişim ve evrim sadece sanatçılardan gelmemiş, bizzat piyasanın kendisi, yapımcılar ve izleyiciler de bu değişime katılmışlardır. 1940 yılında uygulanan vergi indirimi yasası film endüstrisini oldukça kârlı bir iş alanı haline getirmiştir. Ama bir iş alanının kârlı olması sadece bu işe tanınan bazı haklar ve kolaylıklarla sağlanamaz. Türk sineması yasal bir desteğe kavuşmuştu ve bu durumdan yararlanarak Türk filmlerine susamış izleyicisine ulaşmaya başlıyordu (Scognamillo, 2010: 112).

Bu açlığı gidermek için birbiri ardına yapımevleri açılmış ve tüm hızla film çekilmeye başlanmıştır. Tüm bu hareketlilik Yeşilçam adlı küçük bir sokakta dönmektedir. Bir döneme damgasını vurmuş Yeşilçam adı aslında film şirketlerinin kurulduğu Beyoğlu'ndaki bir sokaktan gelmektedir. 40'lı yıllarda başlayıp 50'li yıllarda artan sayıda kurulan yapım evleri kendilerine adres olarak bu sokağı seçmişlerdir. Yoğun üretim zamanında rakiplerinin ne yaptığını öğrenmek isteyen firmalar için sokakta yer almak bir zorunluluk halini almıştır. Bu durum da farklı şirketlerden birbirine benzer içerikte filmler çıkmasını açıklar niteliktedir. Tabii ki Türk sineması söz konusu olunca Yeşilçam dediğimiz zaman, salt bir sokak adından bahsetmemekteyiz. Yeşilçam aynı zamanda bir sinema yapma tarzını, anlatı dilini, film endüstrisini ve bunun gibi onlarca döneme ait film yapma pratiklerini ifade etmektedir (Kirel, 2005: 179-180).



Düzenlenen vergi indirimi sonrası sinemanın kârlı bir iş alanı olarak görülmesiyle birlikte, Yeşilçam sokağında ardı ardına açılan yapımevlerinden bazıları uzun soluklu olurken bir çoğu ayakta kalamamıştır. Bundaki en önemli sebep yapımevlerin belli bir plan ve programa sahip olmamasıdır. Hatta Abisel yapımcı olmaktadır asıl amacın para kazanma isteğiyle birlikte, maceralı bir işe girme isteği, meşhur olma ve meşhurlarla ilişki kurabilme amacı taşıdığını belirtir. Bu yaklaşım aslında bir takım sorunları da beraberinde getirmiştir. Kâr odaklı bakışla maliyetin düşürülmeye çalışılması ve ucuza film mâl etme isteği kaliteyi de düşürmüştür. İçerik ve teknik açıdan yetersiz filmlerin seyirci beklentisini her zaman karşılayacağı inancı hâkim olmuştur (Abisel, 2005:105).

Sinema sektörünün endüstrileşememe sorununa rağmen Yeşilçam, popüler sinemanın altın çağı olmuştur. Yeşilçam sinemasının kendine ait dinamikleri 60'lı yıllarla birlikte bir kalıba dönüşmüştür. Yapımcı-yönetmen ilişki, star anlayışı, seyirci-film ilişkisi Yeşilçam sinemasının kendine özgü olgularıdır. Yeşilçam'da film üretim koşullarına odaklanırsak bir endüstriden söz etmek çok da mümkün değildir. Bundaki en büyük etken sinemadan kazanılan paralar riskli görüldüğü için tekrar sinemaya aktarılmamakta başka alanlarda değerlendirilmektedir. Dolayısıyla yapımcılar seyircilerden dönen paralar dışında, sektör dışından gelecek yatırımlara da muhtaç durumdadır. Tabii ki bu durum en ufak bir sorunda sermayenin sinemadan uzaklaşmasına ve Yeşilçam'ın krize sürüklenmesine neden olmuştur (Kırel, 2005: 67).

Yeşilçam sinemasında en dikkat çekici olgulardan bir tanesi film üretim-dağıtım ortamında işletmeci egemenliğinin kurulmasıdır. Dönemin koşullarında Türkiye altı dağıtım (işletme) bölgesine ayrılmıştır ve her bölgedeki işletmeciler bölgelerindeki salonlarla yakın ilişki içerisinde bulunduğu için seyircilerin ne istediklerini çok iyi bilmektelerdir. Bu işletmeciler film yapılmasına kredi açarak ya da senet tanzim ederek yapımcıya destek olmakta; bu durumda da üretim koşullarının düzenlenmesinde söz sahibi olmak istemektedir. (Onaran, 1994: 54). Özellikle küçük yapımcı firmalar bölge işletmelerine bağımlı olmuşlar, bu işletmelerden avans almadan film çekemez duruma gelmişlerdir. Abisel her bölgenin farklı kültürel özelliklerinden dolayı farklı talepleri olduğuna şöyle dikkat çeker: “Zaten, bölgelere

ve günün modasına göre kullanılan yerleşik kalıplar vardı. Örneğin Samsun bölgesi dinsel motiflerin ağır bastığı, fedakârlık ve iman örneklerinin sergilendiği filmlere daha yatkındı. Adana bölgesinin talebi ise kavga sahneleri içeren filmlere yönelikti” (Abisel, 2005:105).

Tüm dünya popüler sinemasında var olan star sistemi Yeşilçam’ın işletmecisi odaklı yapısında da özgün biçimde uygulanmıştır. Bölge işletmelerinin avansına muhtaç çoğu yapım evleri filmlerini çekebilmek için işletmecilerin istediği tarzda ve istediği oyuncularla film yapmak zorunda kalmışlardır. Böylelikle tüm sektör belli sayıda oyuncuya bağımlı kalmıştır. Yapımcı, öncelikle işletmecinin isteğiyle filmin artisti ve aktristini belirler sonrasında birkaç karakter oyuncusuyla anlaşarak yapacağı bu film için konu aramaya başlar. “Sende Ayhan'lık bir konu var mı?”, “Sende Göksel'lik bir hikâye bulunur mu?”. Yahut 'Günşiray'lık bir şey düşünsene’ gibi sözlere alışmış olan sekiz on senaryocu, bu ihtiyaca cevap vermeye çalışmıştır. (Kırel, 2005: 198). Yeşilçam’da hikâyeye göre oyuncu bulmak yerine, oyuncuya göre hikâyeye aranmıştır. Bugün bile baktığımızda dönem filmlerinde bu çalışma tarzını hemen gözlemleyebiliriz. Her yıldızın tarzı büyük ölçüde bellidir. Cüneyt Arkın tiplemesine uygun vurdulu kırdılı, Fatma Girik kolay pes etmeyen yeri geldiğinde erkek gibi davranan, Türkan Şoray alımlı, çekici kadın tiplemelerinde hemen ayırdına varılır.

Star sisteminin oluşmasıyla birlikte filmlerin maliyetleri de artmış, bunun sonucu olarak yapımcılar riskli yapımlardan uzaklaşmış, daha önce tutmuş veya tutacağından emin olduğu konulara yönelmiştir (Onaran, 1994: 99). Böylece birbirinin benzeri filmler çokça görülmeye başlanmıştır.

Bu dönemde büyük talep alan sinema, televizyonun da daha yaygınlaşmadığı bir ortamda halk yığınları için en ucuz eğlence kaynağı olmuştur. Bu talebi karşılamak için üretilen film sayıları özellikle 60’lardan itibaren hızla artmıştır. 60’lı yıllara kadar yıllık üretim en fazla 50-60 film civarındayken 1960’tan itibaren yıllık film üretimi önce 100 filme çıkmış sonrasında 1966 yılında 229 filmle rekor kırmıştır. Böylelikle Türkiye 1966 yılında yıllık film üretimi yönünden bütün dünyada Japonya

(442), Hindistan (332), Hong Kong'tan (300) sonra dördüncü sırada yer almıştır (Özön, 1985: 368).

Duruma yönetmenler ve senaristler açısından yaklaşırsak Yeşilçam'da sinema ortamına girmek, endüstri için çalışmak hiç zor değildi, çünkü o dönemin sineması herkese açıktır. Dönemin ünlü senaristlerinden Bülent Oran sektöre girişini şöyle anlatır:

Yıl 1953, bir gün rahmetli Talât Artemel 'Bir film yapacağım. Senaryosunu yazar mısın?' dedi. Senaryo nedir farkında değilim ki yazayım. Ama direndi Talât Bey. 'Sen terbiyeli çocuksun,' dedi. 'Okumuşsun. Hikâyeler yazıyorsun. Senaryo ne ki senin için, öğretirim, yazarsın,' diye konuştu ciddi ciddi. Madem terbiyeliydim, madem senaryo da pek bir şey değildi, niye yazmayayım. Beni Suadiye'deki evine çağırıldı. Büyük heyecanla yola koyuldum. İlk dersim son dersim oldu. Bir boş kâğıt çektir Talât Bey, ortadan bir çizgi indi. "Bak Bülent, konuşmalar sağa, hareketler de sola yazılacak. Hepsi bu' dedi... (akt. Scognamillo, 2010: 112).

Sinema sektörüne girişin bu kadar kolay olmasıyla birlikte aşırı film üretimi o dönemki Türk sinema sektörü için doğal bir büyüme değildir. Özön'ün tabiriyle yılda 50 filme bile yetemeyecek yönetmen, senarist, oyuncu kadrosu ve teknik ekip-ekipman ile yılda 200'ün üzerinde film ortaya konmasının doğal sonuçlarını yaşamıştır sinemamız. Özön'ün film enflasyonu olarak nitelediği bu ticari film furyasında (Özön, 1985: 368), sayıları az da olsa bazı yönetmenlerin özgün film yapma çabaları yine dönemin dikkat çeken özelliklerindedir.

Bir senaristin yılda 25 film senaryosu yazdığı, oyuncunun 25 filmde oynadığı ve yönetmenin 10 film çektiği baş döndürücü bir üretim ortamında sinemayı sanat olarak düşünmek için gerçekten çok fazla zaman kalmamaktadır. Aynı film seti içinde birkaç film çekilirken, günümüzde filmin asıl sahibi sayılan yönetmenler sadece uygulayıcıdır. 60'lı yılların en çok film senaryosu yazan senaristlerinden biri olan Bülent Oran dönemin film üretim pratiklerine dikkat çekerek, Yeşilçam'ın bir senaryocu ve prodüktör sineması olduğunu vurgular. Bu dönemde çoğu zaman yönetmen sadece uygulayıcıdır. Hızlı üretimin en önemli kıstas olduğu bu dönemde

yönetmen de diğer teknik çalışanlar gibi piyasanın isteklerini yerine getiren bir gerçekleştircidir (Kırel, 2005: 123).

Bu baş döndürücü yoğunlukta yönetmenler, senaristler ve yapımcılar bir kalıp haline gelmiş anlatı tekniklerini tekrarlayıp durmuşlardır. Örneğin Nijat Özön'ün (1985: 360) sinemacılar döneminin en tipik yönetmeni olarak nitelendirdiği Memduh Ün, ilk yönetmenlik deneyimini 1954 yılında çektiği *Yetim Yavrular* filmiyle yaşamıştır. Melodram türünde olan filmin senaryosunu bir Fransız filminden esinlenerek iki-üç saatte yazdıklarını belirten Ün, dönemin film yapma pratiğini şöyle tarif etmiştir.

1950li yılların ticari formülü şuydu: Çocuk olacak, şarkı veya türkü olacak, dansöz olacak, koyu bir dram olacak, ezan olacak, mezar olacak, kavga olacak. Hepsini bir filmin içine yerleştireceksin (akt. Akpınar, 2005:30).

ÜN'ün vurguladığı formül, Yeşilçam'ın melodramla özleştiği bir anlatımı doğurmuştur. Dramdan güldürüye, tarihi filminden fantastik filmlere kadar her türde kendini gösteren bu biçim, anlatımın temel ögesi olmuştur. Akbulut, bir şekilde günümüz Türk dizilerinde de kendini gösterdiğini vurguladığı bu anlatım biçimini şöyle özetlemektedir:

Bir anlatım tarzı olan Yeşilçam, çoğunlukla melodramatik kodlarla örülü bir sinemadır. Yeşilçam melodramlarının ortak anlatısal ve görsel uyuşmaları vardır. Bunlardan bazıları şöyle sıralanabilir: Melodramda temel çatışma iyi ile kötü arasında kurularak ahlaki açıdan kutuplaşmış bir dünya sunar. İyiler ve kötüler, dış görünüşleri ile tanınırlar. Dış görünüşleri gibi oyunculuk da tipleşmiştir. Bu çatışma, birbirini seven çiftlerin ayrılığı birleşmesi ekseninde yaşandığından heteroseksüel arzu, melodramatik anlatımın itici gücüdür. Aşıkların birleşmesiyle kurulan aile, yüceltilen temel toplumsal birim olarak sunulur. Oyunculukta, görsel ve işitsel düzenlemelerde, diyaloglarda aşırılık/abartıya yer verilir. Her şeyi anlatma derdinde olan melodramda, sözle ifade edilemeyenler müzik ve mizansenle anlatılır (Akbulut, 2012: 16).

Önceleri yabancı filmlere dublaj yapılarak sonrasındaysa yabancı filmlerin adaptasyonlarıyla sinemamıza yerleşen bu anlatım türü zamanla anlatımın temeli olmuştur. Belli kalıplarla ilerleyen ve seyirci tarafından kolay anlaşılır olması ve de tutulması yapımcılara aynı şeyleri tekrar etmeleri fırsatını vermiştir. “Halk bunu

istiyor” düsturu doğrultusunda derin bir estetik kaygı gösterilmeden, gişe odaklı benzer kalıplarda film üretimi devam etmiştir. Bu aynılık üzerine Adanır, “filmlerin jeneriklerini kaldırdığımızda hangi filmin hangi yönetmene ait olduğunu anlamının çok zor olacağını” belirtmektedir. Buradan da anonim bir anlatım biçimine sahip olan masallarla Türk sineması arasındaki benzerliğini vurgulamaktadır. Bu masallarda önemli olan anlatıcılar değildir. Önemli olan kahramanlar ve yaptıkları şeylerdir (Adanır, 2003: 141).

Film üretiminde yapımcılar için gişe yapmanın temel etmen olduğu bu dönemde özgün sinema dili oluşturmak isteyen yönetmenler de eserler vermeye çalışmıştır. 60’lı yıllarda sinema üzerine yeni düşünceler ve öneriler ortaya konmuştur. Türk sinemasının kökenleri, biçimi, anlatısı ve Türk sinemasının nasıl olması gerektiği çerçevesinde dönen bu tartışmalardan çeşitli akımlar çıkmıştır. Toplumsal Gerçeklik, Ulusal Sinema, Milli Sinema ve Devrimci Sinema belli arayışların sonucu ortaya çıkmıştır. Yönetmenler ortaya koydukları düşünceler üzerine filmler çekmişler ve düşüncelerini somutlaştırmaya çalışmışlardır (Esen, 2016: 128).

#### **1.4. Sinemamızın Kriz Yılları ve Yeni Yönelimler**

Türk Sineması 80’lerin ortalarından başlayıp 2000’li yıllara kadar süren bir kriz dönemi yaşamıştır. Bu sinemamızı kökten etkilemiş anlatı ve biçimi değiştirmiştir. Peki yıllık film üretimi 300’leri zorlarken, her şey yolunda ve herkes mutluysen bu kriz yılları nasıl geldi? Sevdiği filmlerin gösterimi sırasında izdihamlar yaratan seyirciler nereye gitti? Bu soruların cevabını tek seferde vermek mümkün değildir. Var olan sorunların birikmesi ve her seferinde çözüm yerine yeni sorunlar eklenmesi Türk sinemasının bir kriz dönemine girmesine sebep olmuştur.

Krize giden nedenleri açıklarken kriz yıllarından biraz daha geriye gitmek yerinde olacaktır. 70’li yıllarda yapımcıları maddi yönden, yönetmenleri de teknik yönden zorlayan en büyük yenilik renkli filme geçiştir. İlk renkli Türk filmi 1953<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Muhsin Ertuğrul, Halıcı Kız

yılında yapılmış ama karşılaşılan başarısızlık ve pahalı bir işlem olması sonucu vazgeçilmiştir. Bu filmden sonra kısmen renkli film denemeleri yapılsa da tam renkli film ancak 1963 yılında yapılabildiği. 1967’de yedi 1968’de 24 renkli film çekilmiş, 1975 yılından sonra ise filmlerin tamamı renkli üretilmeye başlanmıştır (Kırel, 2005: 210). Renkli film yapımının sinemaya getirdiği yükü Özön şöyle sıralamaktadır: “1967’den sonra renkli film yapımının birdenbire artışı, film giderlerini bir çırpıda bir katına yükseltti. Bunlara, sürekli enflasyon da eklenince film giderlerinde de sürekli bir artış ortaya çıktı. Bu durumda kendilerine kaynak arayan yapımcılar, dağıtıcılara, bölge dağıtıcılara, sinema salonu sahiplerine ve tefecilere gittikçe daha bağımlı oldular. Salonlardaki artış, aynı ölçüde olmadığından, yılın yapımlarından bir bölümü gösterime çıkmak için öbür mevsimleri beklemek zorunda kalıyordu” (Özön, 1995: 34).

1970’lerin ortalarından itibaren ülkenin yaşadığı ekonomik sorun sinemaya en çok ham film darlığı olarak yansımıştır. Ham film darlığıyla birlikte maliyetleri düşürme çabası filmlerin kopya sayısının düşmesine yol açmıştır. Bu durum salonlarda film darlığını doğurmuş, gösterime girecek film bulunmasında sıkıntıya sebep olmuştur. Yapımcılar bu sorunu az maliyetli seks ve karate filmleri ile aşma çabasına girişmişlerdir. Böylece salonlarda bu tür filmler hızla çoğalmaya başlamış ailelerin salonlardan uzaklaşmasına sebep olmuştur. Seyirci sayısının azalmaya başlamasıyla birlikte küçük salonlar kapanmaya başlamış yalnızca büyük salonlar ayakta kalabilmiştir. Abisel işletmecilerin de zor durumda olduklarını belirterek sinemanın kurtuluşu için bir mucize beklendiğini vurgulamıştır.

İşletmecilerin durumu da daha parlak değildi. Hem yapımcılara daha fazla avans vermek zorundaydılar hem de salonlar azaldığından kendi işletme yüzdelerinde düşme söz konusuydu. Önce, büyük şirketlerin yıldızlı filmlerine para verir oldular, sonra da kendilerine başka iş alanları seçmeye başladılar. Bunun sonucunda, küçük yapım firmalarının çoğu ortadan kalktı, film yapım sayısı iyice azaldı. Salonlar kapandı, seyirci sayısı daha da düştü. 70’lerin sonunda işletmeciler Yeşilçam’a neredeyse hiç avans vermez oldular. Siyasal ve toplumsal yaşamdaki kaotik hava seyirciyi iyice evine kapatınca Türk sineması tarihinin belki de en büyük bunalımına girmiş oldu. (Abisel, 2005: 114)

Abisel'in bahsini ettiği bu sürecin sonunda sinema salon sayısı ve üretilen film sayısı bir düşüş trendine girmiştir. 1972'de 298 olan film sayısı sonraki yıllar düşmeye başlamıştır. Yıllık üretilen film sayısı 1977'de 124'e, 1978'de 121'e, 1979'da 195'e, 1980'de 64'e düşmüştür. 1970'te kapalı ve açık 2424 olan sinema salonu sayısı, On yıl sonra 1979'da yarı yarıya düşerek 1202'ye gerilemiştir. Yıllık izleyici sayısı 246,7 milyondan 78,6 milyona inmiştir. Özön, 1979'da ki 195 olan film sayısını da bir yanılısama olarak niteler ve o filmlerin büyük çoğunluğunun 50-60 dakikalık seks filmleri olduğunu belirtir (Özön, 1985: 389).

Bu kriz yıllarının baş aktörlerinden birisi de televizyon olmuştur. TRT tarafından 1968'de deneme yayınları yapılmış, 1974 yılından itibaren ise düzenli yayınlara başlanmıştır. Düzenli yayına geçilmesiyle haftanın her günü yayın yapan televizyonda diziler ve filmler gösterilmeye başlanmıştır (Özçağlayan, 2000). Kitleler için artık en ucuz eğlence kaynağı sinema değil televizyon olmuştur ve film izlemek için evlerinden çıkmak zorunda değillerdir. Dönemin karışık siyasi atmosferinde evde film izleme aileler için daha güvenli bir yol sayılabilirdi. Kaldı ki sinemaları kaplayan seks filmleri aileleri sinemadan uzaklaştırmış, azalan seyirci sayılarını telafi etmek isteyen salonlar daha fazla seks filmi gösterimi yapıp erkek izleyiciyi bağlamaya çalışmıştır. Görüldüğü gibi ortada bir nevi kısır döngü vardır. Adanır buradaki seyircinin tavrını şöyle açıklar:

Bugüne kadar seslendiği topluma önem vermeyen bir sinemaya seyirci hak ettiği yanıtı vermiştir. Türk sinemasını yok olmaya mahkûm eden suçlu bir anlamda seyircidir. Oysa dünyanın pek çok ülkesinde sinema seyircisini çalan televizyon ve video "7. sanat"ı değil yıkmak sarsamamıştır bile. Tam tersine televizyon ve video sinemanın kendilerini beslediği "yan kuruluşlardır". Öte yandan video, Türk sinemasına sırtını dönmüş bir kitleyi yeniden ona döndürebilecek tek araçtır (Adanır, 2003: 177).

Adanır'ın söylediği gibi sinemaya sırtını dönmüş bir kitleyi yeniden ona döndürebilecek yani Yeşilçam'ı içine düştüğü bunalımdan çıkaracak Abisel'in de beklenen mucize olarak bahsettiği olgu "video"dur. Avrupa'da yaşayan göçmen işçi aileler oluşturdukları taleple çoğunluğu Almanya'da örgütlenmiş dağıtım firmaları Türk sinema sektörüne adeta cansuyu olmuştur. İlk başta peşin parayla eski filmleri toplu alan bu firmalar sonrasında yapımcıları destekleyerek film yaptırmaya

başlamışlardır. Böylece Yeşilçam'da işler bir süreliğine daha yolunda gider gibi görünmüştür. Ancak kahvehanelerde topluca yapılan gösterimler halkın sinema ihtiyacını gidermekteydi. Zamanla evlerde de yaygınlaşmasıyla film izleyicisi artık salonlara uğramaz olmuştur. Yapımcılar bu yeni sıcak parayı gene bildikleri yoldan film üretmek için kullanmış ve kendilerini geliştirmeyi denememiştir. Çok kısa sürede hızla ve ucuza çekilen filmler izleyicileri bir süre oyalasa da zamanla video film talebi düşmüş ve sinema sektörü 80'lerin ortalarına doğru artan film sayısına rağmen yeni bir krize girmiştir (Abisel, 2005:115-117).

Kriz yıllarında görülen bir başka değişiklik, sinema salonlarını ele geçiren seks filmleri furyasının darbe sonrası neredeyse sona ermesidir. Sert sansür kurallarının engelleyemediği filmler darbeye birlikte salonlardan uzaklaşmıştır. Film yapımcıları bu açığı video kaset firmalarının da talepleriyle birlikte arabesk film furyasıyla kapatmaya çalışmıştır (Esen, 2016: 179). Köyden kente göçün kontrolsüz bir şekilde arttığı ve yeni gelenlerin şehirlerin etraflarında kendi mahallerini kurdukları bu çevrede arabesk müzik en çok dinlenen müzik türü olmuştur. Arabesk müziğin ünlü isimlerinin başrol oynadığı bu filmlerde de konu genelde şarkıcının en çok tutmuş şarkısının adı üzerine yazılmıştır. Filmler, aşktan öte acıyı, özgürlükten öte baskılanmayı, nedensel yaşam pratiklerinden öte kadere yönelir. Arabesk filminin kahramanı başına gelen belaları tanrısal sebeplerde arar. Dolayısıyla ezilişi genellikle manevidir ve yazgısaldır (Yıldız, 144). Bu içerikteki filmler dönemin en çok takip edilen filmleri olmuştur.

Video kaset satışından gelen kaynak ve arabesk film furyasıyla birlikte darbe sonrası düşen film sayıları 80'lerin ortalarında 200'e yaklaşmıştır. Bu da Yeşilçam'ın en azından film üretimi açısından toparlanmaya başladığına dair işaretler vermiştir. Ama bu tekrar toparlanma evresi yanıltıcıdır. Hızlı toparlanmayı sağlayan unsur video filmlere olan talep patlamasıdır. Özellikle arabesk şarkıcılara çekilen arabesk filmlerin ağırlık taşıdığı bu yapımların gelirlerinin %50'si Almanya'dan, %25'i video kasetlerden, %25'i de sinemalardan sağlanmaktadır (Özön, 1995: 48)

80'lerin sonlarına doğru video kaset talebiyle canlanan film sektöründe tekrar



sorunlar baş göstermeye başlamıştır. Birbirinin tekrarı teknik açıdan zayıf filmlere seyircinin ilgisi azalmış ve video kaset talebi düşmüştür. Yıldız oyuncuların oynadığı filmler bile talep görmemeye başlamıştır (Abisel, 2005:124). Tüm bu kötü gidişatı daha da kötü etkileyecek başka bir önemli olay da 1987 yılında Yabancı Sermaye Kanunda yapılan bir değişikliktir. Bu kanunla Amerikan şirketleri piyasayı ele geçirmiş ve Esen'in ifadesi ile sinemamıza "Hollywood darbesi" gerçekleşmiştir (Esen, 2016: 187). Böylelikle büyük Amerikan şirketleri Türkiye'de ofis açmış ve büyük tanıtım-reklam kampanyalarıyla filmler tüm dünya ile aynı anda ülkemizde de gösterime sokulmuştur. Hollywood darbesinin etkilerini Erus'un 90 sonrası sinemamızda dağıtım sektörünü incelediği makalesinde daha net görebiliriz. Erus Türkiye'deki üç büyük dağıtım firmasının (UIP, Warner Bros, Özen Film) vizyona girecek filmler üzerindeki etkisine dikkat çeker. UIP ve Warner Bros, gösterim haklarına sahip olduğu çok sayıdaki popüler filmin gücünü kullanarak salonlara istediği filmleri dikte etme şansına sahip olmuştur. Kısaca, yabancı dağıtımçıların listelerindeki Amerikan filmlerini bir şekilde gösterime sokmak istediklerinden gişe umudu olan Türk filmlerini bile kısa süre vizyonda tutmaktadır. Tüm gücü elinde tutan dağıtımçıların, çok büyük gişe geliri beklemediği filmleri üç beş salona mahkum etmiş ve pazarlama faaliyetlerini kısıtlı olarak gerçekleştirerek Türk filmlerinin gösterim şansını kısıtlamıştır (Erus, 2007). Bunun sonucudaysa Türk filmleri vizyon şansı bulamamış ve seyirciyle bağı iyice kopmuştur.

1990'ların ortalarına doğru milyon seyircinin altına düşen yerli film izlenme oranları sinemanın içinde bulunduğu krizin net ifadesi olmuştur. Scognamillo bu durumun sebeplerini şu şekilde özetler:

Sonuç olarak Türk film izleyicisi televizyon, video, siyasal ve iktisadi koşullar, anarşi ve terör, 12 Eylül'ün öncesi ve sonrasındaki şartlar ve Amerikan sinemasının hegemonyası gibi çeşitli nedenler yüzünden sayıları giderek azalan yerli yapımlardan koparak artık en ucuz eğlence biçimi haline gelmiş olan televizyona sığınmıştır (Scognamillo, 2010: 370).

Kriz yılları film dili ve biçimine de etki etmiştir. Arabesk filmlerin yaygın olduğu bu dönemde 70'li yıllarda yapıldığı gibi toplumsal gerçekçi filmlere çok rastlanmaz. Film enflasyonunun yaşandığı 1960'ların ikinci yansından başlayarak sınıfsal

çelişkiler, toplumsal adaletsizlik, köyden kente göç, Doğu'da feodal ilişkilerin ve ağalık sisteminin yarattığı ekonomik ve toplumsal çarpıklıklar gibi sorunları eleştirel bir yaklaşımla irdeleyen toplumsal gerçekçi filmler nicelik olarak az da olsa sinemamızda yerini almıştır. 1970'lerin sonundan itibaren, film sektöründe yaşanan ekonomik kriz ve daralmaya karşın, bu dönemde toplumsal sorunlara duyarlı bir sinema dili yaratma çabası içinde olan yönetmenler zor koşullarda ve sınırlı şekilde de olsa sinema yapmayı sürdürdüler. 70'lerin genç kuşak sayılabilecek Zeki Ökten, Şerif Gören, Erden Kıral, Ali Özgentürk, Yavuz Özkan, Ömer Kavur, Yusuf Kurçenli gibi toplumsal gerçekçi yönetmenleri, bu dönemde de film çekmeye devam ettiler. Ancak Suner'in de belirttiği gibi 1980 askeri darbesi, böyle muhalif ve eleştirel bir sinemanın üretim ve izlenme koşullarına ciddi sınırlamalar getirmiştir. Darbeyi izleyen dönemde yaşanan resmi ve gayri resmi yasaklama, engelleme ve sansür uygulamalarına ilaveten, toplumda yaygın olarak yaşanan depolitizasyon süreci, toplumsal gerçekçi filmlerin üretim koşullarını büyük oranda baltalamıştır (Suner, 2006: 32-33).

Siyasi konjonktür gereği en ufak eleştirel üretime karşı izin verilmediği dönemde yönetmenler bireysel filmlere yönelmişlerdir. Bazıları sanatçının üretim sorunlarına, içsel bunalımlarına değinirken, bazıları da kadının ve kadın sorunlarının temelde olduğu filmler yapmışlardır. Nijat Özön 80'li yıllar ile birlikte değişen sinema diline ve seyircisine dikkat çeker. Yeni bir sinema dilinden ve seyirci kitesinden bahsederek sinemanın değişim içerisinde olduğunu vurgular. Bu değişimin sebeplerini şöyle açıklar:

Bunun bir nedeni Türk Film Arşivi, ama daha büyük çapta da Sinematek Derneği gösterilerinden, televizyonun başlangıçtaki nitelikli film, dizi ve belgesellerinden, sinema dergileri, haftalık dergiler ve gündeliklerdeki sinema eleştiri çabasından yetişmiş bir izleyici topluluğunun, özellikle de bunların içindeki bir "çekirdek" sinemacı kuşağının ortaya çıkışıdır. Bunlara televizyondaki belgesel, tanıtım (reklam) filmleri çalışmalarına katılan sanatçılardan sinemaya geçenleri de ekleyebiliriz. Nihayet, yüksekokul ya da üniversitelere yavaştan da olsa giren sinemacılık-televizyonculuk öğretiminin yanı sıra yabancı ülkelerdeki sinema-televizyonculuk dallarında öğretim görmenin payını da unutmamak gerekir. Azalan izleyici içinde gerek bunlarla gerek video kasetlerin yaygınlaşmasıyla filmlerin niteliğini ön sıraya alanların artışı; bunların istemlerini karşılamak ve yeni izleyicileri

sinemaya çekmek için nitelikli filmlere ağırlık verilmesi zorunluluğu duyan yapımcı ve sinemacıların çoğalmasında da önemli etkenlerdir (Özön, 1995: 37).

Özön yukarıda saydığı çeşitli nedenlerle değişen sinema dili ve izleyicisini Türk sineması için bir umut olarak görür. Gerçekten de bu dönemde bir çok yeni konu işlenmiş ve yeni sinema dili denenmiştir. Sinema sektörüne sinema alanında eğitim alarak gelen yeni genç yönetmenler bir arayış içine girmişlerdir. Scognamillo bu arayışın ve çabanın seyirci tarafından anlaşılmadığını belirtir. Anlatım dili olarak bir kez daha Yeşilçam'ın yaptığı gibi Amerikan modelinin tercih edildiğini söyler:

Her iki tarafta da -sinema sanatçısı ve sinema izleyicisi- bir karşı tepki oluştu: Yeni sinemanın yeni kuşak (bir bölümü orta, hatta eski kuşağa ait) yönetmenleri eski tabuları yıkarken izleyiciyse yeni tabuları biraz zor benimsiyordu. Görünüşe göre endüstri için tek kurtuluş yolu şov yapmak ve eğlendirici olmaktı. Artık gişe başarısı kazanan, seyirciyi çeken, tahminleri alt üst eden filmler, Avrupa modelinden vazgeçip bir kez daha tıpkı eski Yeşilçam'ın yaptığı gibi yerli unsurlarla Amerikan modelini yeğleyen filmler oldu (Scognamillo, 2010: 371).

Türk sinemasında bir şeyler değişmek zorundadır ve değişmeye de başlamıştır. 90'lı yıllarla birlikte gösterime girebilen yerli film 10'lu sayıları ancak bulabilmektedir. Ama bununla birlikte artık "Yeni Türkiye Sineması" denen bir kavramdan da bahsedilir olmuştur. Bir tarafta bağısız/sanat filmleri diğer tarafta ticari/popüler filmlerin olduğu iki kulvardan ilerleyen bir sinema. Gerçeklik arayışında olan, hikayelerini salt mucizeler üzerine kurmayan ve yeni bir anlatı dili kurmaya çalışan sinema. Scognamillo'nun yukarıda belirttiği gibi sinemanın popüler kanadı tekrardan Yeşilçam anlatı diline yaklaşırsa da, bu sefer ayakları daha yere basan, sinema dili ve estetiğini de önemseyen yapımlar da görülmeye başlamıştır. Yeşilçam'dan tamamen farklı olarak, Türk sinemasında artık bir sanat sinemasının varlığı söz konusudur. Sanat sineması ve popüler sinema ayrımı keskinleşmiştir. Derin karakter analizleri, düşünülmüş diyaloglar, özenli bir sinematografi, estetik kaygılar ve gerçekçilik arayışı, Yeni Türkiye Sineması denilince üzerinde durulması gereken kavramlardır.

Yeni Türkiye Sinemasına geçmeden önce, şimdi çalışmamızın odak noktası olan Doğu Karadeniz temsilinin Yeşilçam'daki yansımalarına bakacağız.

### **1.5. Yeşilçam'da Doğu Karadeniz Temsili**

Türk sinemasının kendine özgü gelişim sürecini başlangıcından 90'lı yıllara kadar yukarıda inceledik. Sinemamız 1950'lerde artık bir nevi kuruluş aşamasını tamamlamış, sonrasında ise her anlamda bir atak yapmıştır. Bir sinemacılar kuşağı ile özgün filmler ortaya koyulurken, diğer yandan artan film talebini karşılamak için birbirinin benzeri ve tekrarı filmler üretilmiştir. Bir yandan bir sinema dili oluşturmaya çalışan yönetmenler özgün eserler vermeye çalışmaktadırlar ancak sektörün dinamikleri yönetmenlerin bu kalıpların dışına çıkmasını zorlaştırmış ve belli bir kalıbı uygulayarak talebi karşılamaya yönelik filmler çekmeye yöneltmiştir.

Sinemamızın gelişim sürecinde anlatım yapısını etkileyen çok farklı etkenler olmuştur. Türk toplumunun genel olarak sözlü anlatımın egemen olduğu bir kültürel geleneğe sahip olduğu gerçeği ortadadır. Karagöz, meddah ve ortaoyunu gibi sözün egemen olduğu geleneksel eğlence anlayışının da bu yeni sanata etki etmemesi mümkün değildir. Onun içindir ki Yeşilçam sineması bol konuşma içeren söz üzerine ilerleyen bir yapıya sahiptir. Tabii ki bu konuşmalar melodramatik anlatımın da vazgeçilmez enstrümanlarıdır (Akbulut, 2012: 31).

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, melodramatik anlatımın sinemamıza yerleşmesinde Mısır filmlerinin etkisi görmezden gelinemez ölçüdedir. İkinci Dünya Savaşı sırasında savaş nedeniyle batıdan doğrudan film ithal edemeyen firmalar, ithalatı Mısır üzerinden gerçekleştirmeye çalışmıştır. Sinemaya olan büyük talebi karşılamak için ithal edilen filmlerin yanında Mısır filmleri de eklenmiştir. Şarkılı dansözlü ve ağır bir melodram olan Mısır filmleri seyirciler tarafından çok beğenilmiş ve sonrasındaysa bu talebe cevap vermek için benzer formüller uygulanmıştır. Özen bu formülü şöyle açıklamıştır.

Yeşilçam yerel ve popüler bir sinema olarak melodramatik anlatım biçimini temel yapı olarak kullanır. Bu anlatım biçiminin etkisini, Yeşilçam'ın melodram ile ilgili veya

ilgisiz neredeyse tüm filmlerde görebiliriz. Çünkü melodram bir tür olmanın ötesinde Yeşilçam'ın film üreticileri için, oldukça cazip ve seyirciyi en kolay yoldan etkileyebilecekleri, can simidi denilebilecek kurtarıcı bir anlatım biçimidir. İyi ve kötü arasındaki çatışma, verilmek istenen ahlaki mesajlar, abartılı çizilmiş karakterler, kalıplaşmış olay örgüleri gibi Yeşilçam filmlerini oluşturan karakteristik özellikleri düşündüğümüzde melodramatik anlatım biçiminin bu anlamdaki rolünü daha açık bir biçimde anlayabiliriz. Yeşilçam'ın tarihsel epiklerini, aşk filmlerini, en ilgisiz korku filmlerini, hatta komedilerini düşünelim, neredeyse her birinde melodramatik anlatım biçiminin tesirini, farklı şekillerde belirliğini görürüz (Özren 2014).

Bu retorik anlatı yapısı ve kendini tekrar eden film üretimin bir sonucu olarak Yeşilçam sinemasında kalıplaşmış temsiller ortaya çıkmıştır. Ağa temsili, zengin-fakir temsili, mafya temsili, işçi temsili öne çıkan örneklerdir. Yeşilçam'daki kalıplaşmış bir başka temsil ise, çalışmamızın da konusu olan Karadenizli temsidir. Yeşilçam sineması kendine plato olarak genelde İstanbul'u seçmiştir. Kameralar sadece Karadeniz'i değil diğer bölgeleri de daha az görmüştür. Bunun sonucu olarak Karadenizli temsili de İstanbul'da yaşayan göçmüş Karadenizliler üzerinden kurulmuştur. Bu temsiller genel Yeşilçam anlatısına uygun olarak karikatürize temsiller ve genel olarak güldürü unsurlarıdır. Karakterler genel olarak halk arasında yaygınlıkla anlatılan Temel fıkralarındaki gibi karikatürleşmiş karakterlerdir (Yüksel, 2012: 376). Abartılı şiveler, yerli yersiz jest ve mimikler güldürü unsurunu destekleyici niteliktedir. Uyanık geçinen ama aslında saf olan bu karakterler çoğu zaman figüran kategorisindeki yan karakterlerdir. Bakkal, balıkçı, çoban tiplerini Karadenizli temsilde en çok karşılaştığımız tiplerdir.

Bu temsillerdeki kalıplaşmanın belki de en önemli nedenlerinden biri mekan kullanımındaki zorunluluktur. Yeşilçam'ın doğal platosu İstanbul'dur. Boğazi, tepeleri, köşkleri, caddeleri, balıkçı barınakları, gazinoları tekrar tekrar kullanılmış ve sergilenmiştir. Bu durumu açıklayabilecek aslında birkaç neden vardır. Öncelikle sinema sektörü İstanbul'da yer almaktadır. Oyuncular, teknik ekip-ekipman, yönetmen, senarist gibi bir filmin üretilebilmesi için gereken her şey İstanbul'da bulunmaktadır. Daha önce de belirttiğimiz gibi altyapının yetersiz olması az malzeme ve insanla çok iş üretilmeye çalışılması anlatıyı da etkileyen bir unsura dönüşmüştür. Yeşilçam'ın film rekorları kırdığı altmışlı yılların hızlı üretim koşullarında film

ekibinin İstanbul dışına çıkacak zaman bulması zordur. Yoğun bir tempo ve üretim maliyeti Yeşilçam'ı İstanbul'a kapatmıştır. Aynı anda birbiri içinde çekilen filmler, çekim esnasında yetiştirilen senaryolar gibi uygulamalar Yeşilçam için artık sıradan uygulamalardır. Bu durum ancak dar bir çerçevede gerçekleştirilirse başarıya ulaşabilir. Dolayısıyla Yeşilçam'ın İstanbul merkezli öyküleri bu tür zorunluluklara dayanmaktadır.

Buna karşın Yeşilçam'da öyküsünü İstanbul dışında kuran filmler de vardır. Bunların başında köy filmleri gelmektedir. Aslında bu filmlerin çoğunda İstanbul terk edilmez ve İstanbul'a yakın köyler kullanılır. Bir yandan da kameranın köylere kasabalara götürüldüğü ve yani bir gerçeklik estetiğinin kadraja girdiği filmler üretilmiştir. Bu dönemde Doğu Anadolu ve köy gerçeği üzerine başarı filmler yapılmıştır. Bu filmlerde feodal yapı, yoksulluk, kan davası, kaçakçılık, baskıcı gelenekler, toprağın mülkiyet hakları gibi konular toplumsal gerçeklik yaklaşımıyla ele alınır. *Susuz Yaz* (1963), *Hudutların Kanunu* (1968) ve *Yılanların Öcü* (1962) başarılı örneklerden birkaç tanesidir (Kırel, 2005: 290).

Nadiren de olsa İstanbul dışına çıkan kameranın Karadeniz'e hiç uğramaması nasıl açıklanabilir? Öncelikle bu nadir örneklerde yönetmenler haklarını daha büyük sözler söyleyebilecekleri konular üzerine kullanmışlardır. Ağalık, feodal yapı, kan davası, kaçakçılık gibi konular o dönem Türkiye'si için daha ön planda olan sorunlardır. Bu temalar Karadeniz'de daha az rastlanan sosyal olgular olması sebebiyle bu temalara daha uygun olan daha yoksul ve feodal yapının egemen olduğu bölgeler tercih edilmiştir. Bunlara ilaveten Karadeniz'in zorlu ve ulaşılmaz coğrafyası yetersiz altyapı ile birleşince daha da uzak olmuştur. İç ve Güneydoğu Anadolu gibi düz coğrafyalarla karşılaştırılınca sarp yamaçlar bir film ekibinin mobilize olması için aşılması zor engellerdir. Tüm bunlarla birlikte tıpkı ülkenin büyük bir bölümü gibi Karadeniz de coğrafya olarak perdede kendine yer bulamamıştır. Coğrafyasından bağımsız bir Karadenizli temsili de karikatüristik temsilden ileri gidememiştir. Kısacası gerek dönemin teknik imkansızlıkları ve gerekse dönemin hızlı üretim koşulları içerisinde böyle bir ihtiyaç hissedilmemesi sebebiyle gerçekçi bir temsil

aranmamıştır. Bu nedenlerle Karadenizliler, asli bir öge olarak değil mizahi ve karikatüristik öğeler olarak filmlerde yer almıştır.

Bu karikatür yapının popülerliği nedeniyle Yeşilçam'daki Karadeniz temsili en çok komedi filmlerinde karşımıza çıkar. *Meraklı Köfteci* (1976), *Süt Kardeşler* (1976) filmlerindeki Karadenizli karakterler en çok akılda kalanlardan bazılarıdır. Başrolünün Karadenizli karakter olduğu nadir Yeşilçam melodramlarından biri -yer yer komediye kaçsa da- Türkan Şoray'ın Azize rolünü oynadığı Atif Yılmaz'ın yönettiği "*Kara Gözlüm*" (1970) filmidir. Bu filmde karakterin balıkçı kızı olması ve filmin birkaç yerinde Karadeniz türküsü söylemesinden başka Karadeniz'e dair bir gösterge yoktur. Azize karakterinin babası Temel Reis (Ali Şen) ise Yeşilçam'daki tipik Karadeniz temsilidir. Yoğun şive, abartı jest-mimikler ve karakterin adı, Yeşilçam'daki Karadeniz temsiline kalıplaşmış örneğidir. 1971 yılında ise yine Atif Yılmaz yönetmenliğinde Türkan Şoray'ın bir Karadenizli köylü kadını canlandırıldığı "*Güllü*" filmi Yeşilçam'daki Karadeniz temsiline güldürü unsuru olarak kullanılmasına başka bir örnek olarak verilebilir.

Çekim mekanı olarak çoğunlukla İstanbul'u kullanan Yeşilçam sineması nadir olarak İstanbul dışında da filmler çekmiştir. Yeşilçam sinemasında Karadeniz bölgesinin gerçek anlamda gerçek mekanlarıyla işlendiği az sayıdaki filmlerden biri olarak 1970 yılında Nejat Saydam'ın çektiği "*Firari Aşıklar*" filmi gösterilebilir. Ana karakterler, Samsun'dan başlayarak Trabzon'a kadar Karadeniz sahil şeridini geçerler. Bu yolculuk sırasında o yılların Karadeniz sahil şehirlerini ve sahil şeridini görürüz. Bu, Yeşilçam'ın Karadeniz'e ilk bakışı olarak gösterilebilir, tabi ki kendi bakış açısıyla birlikte. Melodram türündeki filmde, tipik Yeşilçam anlatı yapısı kullanılmıştır. Zengin-fakir, güçlü-zayıf motifleri kendini ilk bakışta belli etmektedir. İstanbul'daki kötü patrone dan kaçıp Trabzon'a gelen aşıkların odağında geçen film Karadeniz'e-Trabzon'a özgün bir anlam ifade etmemektedir. Filmde çok az olan yerel karakterler oldukça karikatürize gösterilmektedir. Örneğin filmde gördüğümüz Karadenizli çoban, ağır yerel ağızla konuşan ve uyanık geçinmeye çalışan saf bir karakterdir. Yine Trabzonlu polis memuru da aynı şekilde iyi kalpli saf bir karakter olarak temsil edilmiştir.

Karadeniz kültüründe önemli bir yer tutan deniz, sadece kumsalda aşıklar koşarken görünür. Yani kadrajı tamamlayan dekordur sadece. Filmin anlatı yapısında özel bir yeri yoktur. İstanbul'da çekilen filmlerdeki deniz sahnelerinin bir benzeridir. Yeşilçam filmlerinde fon olarak kullanılan İstanbul Boğazı'nın yerini Karadeniz almıştır. Bölgeye yönelik en önemli gösterge bugün artık mevcut olmayan gemi seferleridir. O zamanlar kullanımda olan gemi yolculuğu, sahil şehirlerine uğrayarak İstanbul'da noktalanmaktadır. Bölgeye ait bu ayrıntı dışında filmde Karadeniz'i çağrıştıran, onu temsil edecek kültürel bir gösterge bulunmamaktadır. Kısacası şöyle diyebiliriz: Film, sadece kendine mekan olarak İstanbul'u değil, Trabzon'u seçmiştir.

Ancak sonraki bölümlerde göreceğimiz gibi Karadeniz'in doğası, Yeni Türkiye Sinemasında sadece bir dekor olarak değil anlatımı güçlendiren önemli unsurlardan biridir.



## 2. YENİ TÜRKİYE SİNEMASI

Türk sineması 90'lı yıllarla birlikte yaşadığı krizi en derin şekilde hissetmiş ve neredeyse sıfır noktasına ulaşmıştır (Pösteki, 2005: 31). Buna karşın 80'lerde değişmeye ve dönüşmeye başlayan film dili artık yeni bir sinemayı ifade etmeye başlamıştır. Çünkü Yeşilçam döneminin ifade ettiği birçok olgu ya yok olmuştur ya da dönüşmüştür. Yeşilçam finansman ve dağıtım yapısı yani bölge işletmecilerinin egemenliği artık söz konusu değildir (Erus, 2007). Artık büyük Yeşilçam yıldızlarının garanti gişesi yoktur ve bu yıldızların oynadığı filmler bazen vizyonda bile yer almamıştır. Birçoğu okullu olmak üzere yeni bir yönetmen kuşağı ilk filmlerini çekmeye başlamıştır. Bu gibi nedenlerden dolayı Yeşilçam sinemasının klasik anlamda sona erdiğini, popüler sinemanın bile farklılaştığını göstermektedir (Tanrıöver, 2017).

Ortak görüş yeni bir Türkiye/Türk sinema anlayışından söz etmektedir. Ama bu sinema anlayışının nasıl adlandırılacağı netleştirilememiştir. Genel görüş bu sinemayı Yeni Türkiye/Türk Sineması ve Son Dönem Türk Sineması gibi isimlerle adlandırmaktır. Ancak burada da “yeni” ve “son” gibi terimlerin kolay eskijen, o anı ifade eden terimler olması sorunu vardır. Kaldı ki 80'ler sineması, kimi sinema yazarlarınca “genç” ve “yeni” gibi sıfatlarla isimlendirilmiştir. Bunun için bazı yönetmenler ve sinema yazarları bu yeni sinema için başka isim arayışına girmişlerdir. Örneğin yönetmen Derviş Zaim bu dönemi Alüvyonik Türk Sineması olarak isimlendirmeyi tercih etmektedir.

Coğrafi bir terim olan “alüvyon” doksanlarda beliren bu yönetmenlerin hem aynı yöne aktıklarını anlatma kabiliyetine sahip olmakta; hem de aralarında farklı biçimler alabilen bağlara işaret etmektedir. Bu dönemde beliren yönetmenler, bir alüvyonu oluşturan kollar gibi birbirlerinden bağımsız ama birbirlerine paralel biçimde faaliyetlerini sürdürmekte, kimi zaman bir alüvyonun kollarıymışçasına birleşip bazen ayrılmaktadırlar. Bazen farklı bazen benzer tarzlara, üretim, finansman ve dağıtım... vs biçimlerine sahip bu grubu, dinamikliği ve farklılıklarıyla yetkinlikle tanımlayacağımı düşündüğüm “alüvyon” kavramı bu yeteneği nedeniyle seçilmiştir (Zaim, 2008).

Zaim'in alüvyon metaforuyla açıklamayı seçtiği bu sinema anlayışı, isimlendirmesi her ne olursa olsun önceki dönem Türk sinemasından farklı bir şeyi ifade etmektedir. Tüm kusurlarına rağmen yeni bir sinema anlayışını ifade ettiği ve bu dönemin isimlendirilmesi literatüründe yaygın bir kavram olduğu için biz de 90 sonrası bu döneme Yeni Türkiye Sineması diyeceğiz.

Yeni Türkiye sineması kavramı yukarıda da belirttiğimiz gibi herkesin üzerinde uzlaştığı bir kavram değildir. Burada Serdar Akar öncülüğünde kurulan Yeni Sinemacılar oluşumundan da bahsetmek gerekir. Yeni sinema anlayışlarını yaptıkları filmlerle açıklayan oluşumun üyeleri bir süre sonra ayrılmışlardır (Asker, 2012).<sup>3</sup> Yeni Türk Sineması kavramını ilk kullananlardan biri olan Suner, Türk sinemasının değişen yüzünün ayırıcısına şöyle vardığını anlatıyor:

1997 yazında tatil için Türkiye'ye geldim. Biri sinemada diğeri videoda iki film izledim o yaz: *Masumiyet* ve *Tabutta Röveşata*. Çarpıldım. Bu filmler Türk sinemasında daha önce gördüğüm hiçbir şeye benzemiyordu. Nasıl düşünmeli, nasıl okumalıydı bu filmleri? İçinde bu filmleri anlamlandırabileceğim bir bağlam yoktu henüz, münferit iki filmdi bunlar. Ertesi yıllarda bu bağlam yavaş yavaş oluşmaya başladı. Başka filmler de vardı artık. Şimdi yalnızca tek tek "iyi" filmlerden değil, yeni bir sinemadan söz etmenin koşulları oluşuyordu sanki (Suner, 2006: 10).

Suner, ortaya çıkan bu yeni sinema anlayışının bir birine koşut iki düzlemde ilerlediğini vurgular. Bir tarafta büyük bütçeli, yıldız oyunculu, yoğun bir tanıtım kampanyasıyla adından söz ettirmeye başlayan, oldukça çok sayıda salonda gösterilen ve gişede iyi hasılat yapan bir "popüler" sinema; diğer tarafta ise, küçük bütçeli, çoğu kez amatör veya tanınmamış oyuncularını kullanan, Türkiye'de sınırlı dağıtım ve gösterim olanağı bulan, her şeyiyle yönetmene ait olan, bunun yanında yerli ve uluslararası festivallerde dikkat çekerek aldığı ödüllerle adından söz ettiren "sanat" sineması (Suner, 2006: 10). Yeşilçam döneminde görülmeyen bu iki yönde ilerleyen sinema anlayışı, yeni dönemin en önemli farklılıklarından olmuştur.

<sup>3</sup> 1996-97 yıllarında film okulu çıkışlı yönetmenler Serdar Akar, Önder Çakar ve Kudret Sabancı, bu hareketin ilk filmi *Gemide*'yi (1998) yapmışlardır. Ticari bir gemide geçen filmde şiddet, sınıf çatışması, farklı hayat anlayışlarının gerçekçi tasviri için olumlu tepkiler toplamıştır. Paralel filmi *Laleli'de Bir Azize* (1999), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (2000) ve *Maruf* (2001) bu akımı devam filmleridir. *Takva* (2006) bu akımın en son filmi olmuştur. Yeni Sinemacılar'ın ticarileştirilmesi hareketin sonu olmuştur.

1990'lı yıllarda karşılaştığımız sanat sineması anlayışı bu dönemde film yapmaya başlayan, sinemayı para kazanmaktan öte bir ifade biçimi olarak gören yönetmenlerin ortaya koyduğu olgudur. Kriz döneminin ardından Yeşilçam sistemi çöküp tamamen yok olunca kendilerini yaptıkları film ile ifade etmek isteyen bu yönetmenler, yapacakları filmlerin bütçesini bulmak ve kendi filmlerinin yapımcıları olmak zorunda kalmışlardır. Böylelikle bağımsız sinema-sanat sineması birlikte anılır iki olgu olmuştur (Onaran, Vardar, 2005: 6).

Bu yeni sinema anlayışının başlangıcı için Suner, 1996 yılını işaret etmektedir. Yeni Türkiye sinemasının popüler kanadının başlangıcı olarak Yavuz Turgul'un 1996 yapımı *Eşkuya* filmini gösterir. Suner, *Eşkuya*'nın Yeşilçam anlatı diline yakın olmasına karşın, Hollywood tarzı görsel üslubu ve yapıldığı dönem için rekor düzeydeki izleyici (2.571.133) sayısı ile bir fark yarattığını vurgular. Bu anlatım dili, yeni popüler filmlerin başvuracağı temel formül olmuş ve çekilen büyük bütçeli filmler, yerli temaların Amerikan sinemasının biçimsel özellikleriyle harmanlanarak yeniden yorumlanmasından oluşan bir üslubu kullanmışlardır. Suner'in yeni Türkiye sinemasının sanat kanadı için referans verdiği film ise Derviş Zaim'in 1996 yılında çektiği *Tabutta Röveşata* filmidir. Yapıldığı yıl ulusal ve uluslararası festivallerde toplam yirmi iki ödül alan *Tabutta Röveşata*, Suner'in ifadesiyle Türk sinemasında daha önce yapılmış hiçbir filme benzemeyen, yalın, gösterişsiz, ancak son derece vurucu yeni bir üslubun habercisi olmuştur (Suner, 2006: 34-37). Özellikle 2000'li yıllarda bu anlayışı takip eden filmler daha fazla görünür olmuş ve uluslararası festivallerden ödüllerle dönmüşlerdir.

Yeni bir sinema anlayışından bahseden diğer bir isim de sinema yazarı Zahit Atam'dır. Atam, yeni Türk sineması kavramının Türkiye'den önce yurtdışında kullanıldığını belirtir. Bu kavramın özellikle *Tabutta Röveşata* (1996) filminden sonra batılı dillerde kullanılmaya başlandığını iddia eder. Ancak Atam yeni Türkiye sinemasının başlangıcı olarak 1994 yılını temel alır. Bu yılda çekilen Zeki Demirkubuz'un *C Blok* ve Yeşim Ustaoglu'nun *İz* filmlerinin yeni sinemanın ilk örnekleri olduğunu belirtir ve yeni sinema anlayışına dikkat çeker. Atam, yeni sinemanın Yeşilçam döneminden ayrılan çeşitli özellikler barındırdığını belirtir:

Özellikle seyirci sayısı 1994 yılına kadar düzenli bir düşüş sergiledikten sonra, bir artış trendine girmiş ve bugün Avrupa genelinde yerli film seyirci oranı en yüksek sinema olmuştur. Türkiye sineması basında daha fazla yer almış ve filmler üzerine çıkan tartışmaların yanı sıra, yönetmenlerle söyleşiler ve eleştiriler daha önce görülmediği oranda basında yer bulmuştur. 1996 yılında Antalya Film Festivalinde en iyi film ödülünü *Tabutta Rövaşata*'nın (1996) almasının ardından, ödül sistemindeki değişiklik daha görünür olmuştur. Genel olarak yeni ve genç yönetmenlerin filmlerine verilen ödüller ön plana çıkmış ve sayısal olarak da doruk noktasına ulaşmıştır. Yeni dönemde klasik yapımcı tipi ortadan kalkmış, çoğu yönetmen kendi yapım süreçlerini organize etmiştir. Yeni sinemanın yönetmenleri büyük oranda yeni kuşağın üyeleridir. Bu dönemde film çeken yönetmenlerde usta çırak ilişkisi, bir sinema sanatçısının yanında yetişme dönemi büyük oranda bitmiştir. Bu dönemde sinemayı okulda öğrenmiş yönetmenler kendilerine estetik çerçeve ve film dili için dünya sinemasından herhangi bir yönetmeni örnek alabilmektedirler. (Atam, 2011: 83-84).

Suner ve Atam'ın belirttiği özelliklere bakarak kabaca yeni sinemanın özetini çıkarabiliriz. Öncelikle sanat/bağımsız film ve popüler/ticari olmak üzere iki koldan ilerleyen bir sinema yapma anlayışı söz konusudur. Popüler sinemada Hollywood anlatı yapısı benimsenmiş ve dramatik etkiyi artırmak için estetikleştirilmiş mizansen ve melodram kullanımı sürmüştür. Özellikle çarpıcı ışık ve filtre kullanımları, özel görüntü ve ses efektleri, dinamik kamera kullanımı, hızlı ve akıcı kurgu, popüler filmlerde tipik olarak gözleyebileceğimiz ortak biçimsel özellikler olmuştur. Sanat sinemasında ise gerçekliği yakalama çabaları temel mesele olarak kendini gösterir. Bu yeni sinemasal gerçekçiliğin temel göstergeleri, egzotikleştirilmemiş ya da sembolleştirilmemiş dış mekân çekimlerine yer verilmesi; filmin dramatik yapısının, yapıyı hikâyesine ezdirmeksizin, minimal bir anlatımla, mümkün olan en az diyalogla kurulması, bu dramatik yapının seyirciyi aktif bir izleyici olarak konumlandırması ve filmin konuya dair duruşunun diyaloglar ya da karakterler yoluyla değil, sinematografi yoluyla aktarılması gibi etkenler sayılabilir (Batur, 2011).

Yeşilçam dönemindeki yapım-dağıtım ağının ortadan kalkması ve özellikle dağıtım ayağının yabancı firmalara geçmesiyle birlikte Türk filmleri gösterime

çıkacak salon bulamamış ondan da öte yönetmenler kendilerini destekleyecek yapımcı bulamamıştır (Dorsay, 2005, 172). Bu durumun üstesinden gelebilmek için 80'lerin sonundan bugüne, devletin de desteğiyle bir biri ardına sinema örgütleri kurulmuştur. FIYAP, SESAM, SODER, SINE-KAM DER, TURK FILM, TURSAV, TURSAK ve FILM-YON bu örgütlenme cabalarının ortaya çıkardığı sonuçlardır. Tüm bu sinemasal kurumların devlet desteğiyle, ortaklaşa paneller, sempozyumlar, film haftaları düzenleyip birliktelik oluşturmaları, Türk sinemasını geleceğe taşıyacak yapılanmanın temeli olmuşlardır (Özgüç, 2014: 421). Devletin sinema örgütlerine desteğinin yanında Kültür Bakanlığı aracılığıyla 1991 yılında filmlere yapım desteği sağlaması çöküşe geçmiş sinema sektörü için can simidi olmuş ve finansman için bir alternatif sunmuştur. (Scognamillo, 2010: 371). Bunun yanında Avrupa Birliği'nin birlik sinemasını korumak için oluşturduğu Eurimages fonuna 1990 yılında Türkiye de katılmış ve bu fondan bu güne kadar yüzlerce film yararlanmıştır (Tanrıöver, 2010: 57). Böylelikle Türk sinemacılar farklı finansman kaynaklarına kavuşmuş, özellikle ilk filmlerini yapacak yönetmenler için en önemli kaynak olmuştur.

90'lı yıllarda yıllarla birlikte sinemayı etkileyen önemli etkenlerden biri de özel televizyon yayınlarının başlamış olmasıdır. TRT'nin tekelinin kaldırılmasının ardından yerel ve ulusal yüzlerce kanal kurulmuştur. Bu durum ilk başta televizyonlarda yayınlanan filmler dolayısıyla seyircinin salonlardan uzaklaşmasına neden olduğu için televizyonun sinemayı bitirdiği yargısı oluşmuştur. Ancak günümüzde görüyoruz ki sinema ve televizyon birbirinden etkilenmektedir ve televizyonun sinemanın gelişimine katkı sunduğu bile söylenebilir. Suner bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

Yeni popüler sinema, finansal çerçevesini film sektörünün kendi dinamikleriyle değil, kültür endüstrisinin televizyon, reklam, müzik gibi diğer kollarından sağladığı kaynaklarla oluşturmaktadır. 1990'lı yıllarda Türkiye'de radyo-televizyon yayıncılığının özelleşmesi, kültür endüstrisinin diğer kollarında da (reklamcılık, yayıncılık, müzik, vs.) dinamik bir büyüme sürecinin başlamasına neden olmuştur. Popüler sinemanın pek çok yönetmeni (Yavuz Turgul, Sinan Çetin, Yılmaz Erdoğan, Çağan Irmak, Yağmur ve Durul Taylan, Ezel Akay, Ömer Faruk Sorak, vb.), bu sektörlerin başarılı profesyonelleri arasından gelmekte, film yapımı için gerekli

sermayeyi de kültür endüstrisinin diğer sektörlerinden elde ettikleri gelir ve iş bağlantıları aracılığıyla oluşturmaktadırlar (Suner, 2006: 36).

Bu genel girişten sonra yeni Türkiye sinemasını popüler ve sanat sineması üzerinden detaylı bir şekilde inceleyerek yeni sinemanın önceki dönem Türk sinemasından ayrılan yönlerini vurgulamaya çalışacağız.

## 2.1. Popülerliği Yeniden Yakalamak

Yeni Türkiye sinemasının popüler kanadının *Eşkya* (1996) ile başladığı artık genel kabul gören bir saptamadır. İki buçuk milyonun üzerinde seyirci sayısıyla Yeşilçam'ın altın çağından sonra bir daha görülemeyen bir gişe başarısı elde etmiştir. *Eşkya*'nın öncesinde Ertem Eğilmez'in çektiği Yeşilçam sineması ve pratiklerinin hicvedildiği absürt bir komedi filmi olan *Arabesk* (1988) ve Şerif Gören'in "Bizim bir anlamda küçük Amerika oluşumuzu vurgulama için çektim" dediği bir başka komedi filmi *Amerikalı* (1993) (Scognamillo, 2010: 392) yüksek gişe rakamlarına ulaşmıştır ve gişe filmlerinin öncülleri olmuşlardır (Asker, 2012). *Arabesk* (1988) ve *Amerikalı* (1993) ile birlikte Yavuz Turgul'un çektiği *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990) filmleri de değişen sinemanın bir başka yansımasıdır bir nevi. Bu filmlerde eskiyle bir hesaplaşma, Yeşilçam dönemini komedi diliyle "içeriden" eleştirerek yeni bir tarza yönelme durumlarının ilk belirtilerini görürüz.

*Eşkya*'nın gişe başarısı herkesin dikkatini çekmiş ve kendinden sonra gelecek popüler filmler için adeta bir örnek olmuştur. *Eşkya*, Hollywood tarzı anlatısı ve başarılı görselliği gibi biçimsel özelliklerinin yanında hikaye yapısıyla da bir kitle filmi olmuştur. Tamer Baran o dönem yazdığı yazısında *Eşkya*'nın bıraktığı etkiye dikkat çeker:

*Eşkya* bir çığır açıyor, tüm bu yılların açığının kapatılması gerektiğini, 'Türk Filmi' kavramına yeniden ulaşmak zorunluluğunu yalnızca karakterleriyle değil, temaları ve bunlara yaklaşımıyla da bizden olan filmler yapılmasının önemini anımsatıyor. Ele aldığı tema ve karakterleriyle Doğulu, sinematografisiyle evrensel

olan Eşkiya, tarihe 'yerli film' tanımını, yıllar sonra yeniden kuran film olarak da geçecek... (akt. Özgüç, 2014: 807)

Baran'ın da belirttiği gibi Eşkiya milat bir film olmuş ve popüler sinemanın *Eşkiya* ile başlayan ticari yükselişi bugün artarak devam etmiştir. Hatta günümüzde Türk filmleri Türkiye pazarında Hollywood sinemasının hakimiyetini sarsar duruma gelmiştir. Tüm zamanların en yüksek gişe başarısını elde etmiş ilk on filmin tamamı yerli filmlerden oluşmaktadır (Tablo 2). Ayrıca, son 10 yılda her yıl en az on filmin milyon barajını aştığı görülmektedir.<sup>4</sup>

Tablo 2: Tüm zamanların en yüksek gişe başarısını elde eden filmler

	Filmin Adı	Yılı	Seyirci Sayısı
1	Recep İvedik 5	2017	7.437.050
2	Recep İvedik 4	2014	7.369.098
3	Düğün Dernek	2013	6.980.070
4	Fetih 1453	2012	6.572.618
5	Müslüm	2018	6.465.741
6	Düğün Dernek 2: Sünnet	2015	6.073.364
7	Ayla	2017	5.589.872
8	Aile Arasında	2017	5.289.051
9	Arif v 216	2018	4.968.462
10	Recep İvedik 2	2009	4.333.144

Kaynak: boxofficeturkiye.com

Yukarıdaki tabloda da görülen yüksek gişe rakamları ve yerli filmlerin Amerikan sinemasının hegemonyasını sarsması gerçeği yerli sinema sektörünün tüm olumsuzluklardan kurtulduğu anlamına gelmemektedir. Sinema ve televizyon arasındaki geçişkenliğe dikkat çeken Tanrıöver sektörün durumunu şöyle özetlemektedir.

Özellikle de 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren, Türkiye'de ve dünyada yaşanan gelişmelere paralel olarak sinema endüstrisi de bazı değişikliklere uğramıştır. Bu süreç içerisinde yapım aşamasını sırtlanan ve hem sinema filmi, hem televizyon dizisi, hem de reklam filmi alanında faaliyet gösteren yapım şirketleri hızla

<sup>4</sup> boxofficeturkiye.com (12.04.2019)

çoğalmıştır. Bununla birlikte özellikle finansman, organizasyon ve kurumsallaşma adına geçmişe kıyasla çok da fazla yol kat edilemediği gözlemlenmektedir (Tanrıöver, 2011: 21).

Popüler sinema ile televizyon arasındaki geçişkenlik günümüzde daha da artmıştır. Örneğin *Recep İvedik* karakteri televizyon programı olarak doğmuş ve aldığı yüksek reytinglerle dikkat çekmiştir. Karakterin popülaritesi sayesinde 2008 yılında çekilen film 4.301.693 seyirci çekerek o yılın en fazla izlenen filmi olmuştur. Devamında çekilen her film karakterin popülaritesini daha da artırmış ve *Recep İvedik 5* (2017) filmi 7.437.050 seyirci sayısı ile sinemamızın en fazla izlenen filmi olmuştur.

Türk filmlerinin günümüzdeki gibi vizyon şansı bulamadığı yıllarda bir çok film seyirciyle buluşmamıştır. Büyük bölümü video filmleri olan o filmlerden bazılarında star olarak nitelendirilen oyuncular oynamıştır (Dorsay, 2005: 13-14). Günümüzde böyle çarpıcı bir durum söz konusu olmamaktadır. Vizyondaki yerli film oranı hala yabancı filmde az olsa da çok daha fazla yerli film gösterim şansı bulabilmekte ve seyirci oranıyla yabancı filmleri geçmektedir.

Özellikle son yıllarda yerli film seyirci oranı yabancı film seyircisini artan bir ivmeyle geçmektedir (Tablo 3). 2018 yılına baktığımızda yerli filmler 45 milyona yaklaşan seyirci sayısı ile neredeyse toplam seyircinin üçte ikisine (% 63) ulaşarak büyük bir izlenme oranına ulaşmış ve yabancı filmlerin egemenliği kesin olarak kırılmıştır. Ayrıca 90'lı yıllarda, yılı 5-10 yerli filmle kapatan sektör, 2018'de 173 filmle tekrar yükselişe geçtiği görülmektedir. Tüm bu rakamlara bakarak Türk sineması için işlerin biraz yoluna girdiğini söyleyebiliriz. Seyircisiyle tekrar buluşmuş ve tüm Avrupa'da en fazla yerli film izlenme oranına sahip bir sinema söz konusudur artık.



Tablo 3: Son 10 yılın toplam film ve izleyici sayıları

	Yeni Film	Vizyondaki Toplam Film	Yerli Film	Toplam Seyirci Sayısı	Yerli film Seyirci Sayısı	Seyirci Oranı
2009	252	358	70	36.900.751	18.850.366	51%
2010	242	374	66	41.534.146	22.185.976	53%
2011	289	430	75	42.294.040	21.226.563	50%
2012	288	492	60	44.339.549	20.857.220	47%
2013	323	498	88	50.295.757	29.042.078	58%
2014	360	560	112	61.245.258	35.777.989	58%
2015	402	530	136	60.228.409	34.273.257	57%
2016	356	525	139	58.286.716	31.102.760	53%
2017	386	530	151	71.188.594	40.325.495	57%
2018	436	636	173	70.406.264	44.635.265	63%

Kaynak: boxofficeturkiye.com

Peki yeni Türkiye sinemasının popüler kanadını, anlatım dili olarak ayıran özellikler nelerdir? Biçim olarak farklılıklarına yukarıda değerlendirdik ama popüler kanatta anlatım için Yeşilçam döneminden tam bir kopuş olduğu söylenemez. Tabii ki Yeşilçam sinemasının mucizeler üzerine kurulu hikaye yapısı zaten 80’lerde seyircisini kaybetmeye başlamıştı. Hatta, Zahit Atam günümüzde “Yeşilçam Filmi gibi” nitelemesinin gerçekçilikten, inandırıcılıktan ve akli olandan uzak anlamında deyimleşmiş şekilde kullanıldığını ve inanılmaz olayları nitelemek için sarf edilen sözcükler olarak, toplumda karşılık bulduğunu belirtir (Atam :83). Artık gerçeklikle ilişkisi daha sağlam filmler hem izleyicinin talebi hem de sinemacıların tercihi olmuştur. Bununla birlikte Akbulut, 70’lerde kaybedilen seyircinin *Eşkıya* ile başlayan süreçte tekrar sinemalara dönmesinin nedenlerinden biri olarak, Yeşilçam melodramlarının dönüştürülerek tekrardan kullanılmasını gösterir. Yavuz Turgul’un *Eşkıya* (1996) ile melodramı yeniden anımsadığını ve onu bir kip olarak kullandığını belirtir. Akbulut, filmin kaybetmek, vazgeçmek, feda etmek, feragat etmek ile melodramı hikayeye geçirdiğini söyler. Sonrasında yapılan pek çok popüler filmde ve televizyon dizilerinde melodramın benzer kodları devreye sokulmuştur. (Akbulut, 20012: 113).

Son dönem popüler sinemanın önemli yönetmenlerinden Çağan Irmak, Akbulut’un belirttiği melodram kodlarını kullanan yönetmenlere örnek olarak

gösterilebilir. Ana karakterin ölümcül hastalığa yakalanması, mucize eseri denize bırakılan şişenin sahibine ulaşması, zengin-fakir çatışması, kısacası Yeşilçam'ın da bolca işlediği acı, göz yaşı umutsuzluk, Irmak'ın filmlerinde işlediği temalardır. Adanır'ın (2006:67) vurguladığı gibi Yeşilçam filmlerinde, temel olarak bir yaratıcılık sorunu vardır. Buna karşın Irmak'ın filmleri incelendiğinde çeşitli toplumsal kesimlerden, farklı sosyo-kültürel yapılardan insanları ve olayları öyküleştirdiği görülmektedir. Irmak bunları yaparken bir kolaycılık içerisinde olmamış, filmlerini sağlam zemine oturma çabası içinde olmuştur. Yan karakterlerin filme kattığı etki ve anlatı diline sağladığı katkı Yeşilçam sinemasında görülen bir olgu değildir. Karakterler salt iyi ve kötü olarak değil, derinliğe sahip karakterlerdir. (Becerikli, 2017). Tüm bunlar da filmleri gerçekliğe yaklaştıran öğeler olmaktadır.

Gerçekçilik kavramı, yeni Türk sinemasının sanat kanadının daha çok yoğunlaştığı bir kavram olsa da popüler filmler için de görmezden gelinmemiştir. Burada bahsi edilen belgesel gerçekliğinden ziyade seyircinin izlediği filmdeki gerçekliği yakalamasıdır. Adanır, gerçeğe benzerlik ya da gerçeklik izleniminin kusursuz olabilmesi için gerek görüntüler, diyaloglar, oyunculuk, kurgu gerekse diğer unsurlar arasında kusursuz bir uyumluluk olması gerektiğini vurgular:

Başka bir deyişle öykülü film önce kendi gerçeklik evrenini oluşturup kendisini oluşturan tüm unsurlarla izleyiciyi yarattığı ya da oluşturduğu kurmaca gerçeklik evreninin gerçekliğine inandırmaya çalışır. Bir kez bu işi başardığında izleyici filmi hem tamamen düşsel hem de sanki gerçek yaşamda bir olaya tanık olurmuşçasına izler. Dolayısıyla gerçek yaşamda olan biten olaylar ve öykülerin onları yaşayan insanlar üzerinde bıraktığı etki ve izlerin benzerlerini seyirci üzerinde oluşturmanın yolu genellikle bunları yeni baştan tasarlamak ve gerçekleştirmek/filmleştirmekten geçmektedir (Adanır, 2015).

Yeni Türkiye sinemasında gözlemlenen bir başka olgu da hem popüler hem de sanatsal sinemada filmlerin mekânsal çerçevesinin taşraya kaymasıdır. Yeni popüler sinemada geçmişteki taşra yaşantısı her şeyden çok katıksız samimiyet, coşku ve neşenin odağı olarak resmedilmektedir. İç karartıcı olmak bir yana, son derece neşeli biçimde tasvir edilir bu yaşantı. Her şeyden önce, filmlerin hiçbirinde "taşra" kimliksiz, boş, özelliksiz bir mekan olarak kurulmaz. Tersine her film, öyküsünün

geçtiği taşra kentine, mekanın coğrafi, tarihsel ve kültürel özelliklerini vurgulayarak özgün bir yüz, bir kimlik kazandırmaya çabalar (Suner, 2006: 58). *Vizontele* (2001), *Babam ve Oğlum* (2005), *Eyvah Eyvah* (2010) gibi filmler Suner'in bahsettiği neşeli taşra temsiline birer örnekleridir.

## 2.2. Minimalist Bir Anlatı: Bağımsız/Sanat Sineması

Yeni Türkiye sinemasının iki yönde ilerleyen bir yapısı olduğunu yukarıda vurgulamıştık. Popüler kanadının gelişimini ve niteliğini inceledikten sonra şimdi de sanat sineması kanadına eğileceğiz. 90'lı yılların ortalarından başlayarak 2000'li yıllarda artarak devam eden sanat sineması olgusu yeni sinema anlayışının en belirgin özelliklerinden olmuştur. Popüler sinema dışında belli bir dünya görüşüne sahip ve bu görüşlerini de sinema yoluyla iletmek isteyen sinemacıların ürettiği sanat sineması, finansman kaynakları, film yapma pratikleri, film dili ve biçimiyle popüler sinemadan ayrılmaktadır.

Bazı yazarlar yeni sinemadan bahsederken hem popüler hem de sanat sinemasından bahseder ve sinemanın bu iki kanadındaki değişimleri vurgulamak için yeni Türkiye sineması kavramını kullanır. Bazıları ise (örneğin Atam) yeni sinema olarak sadece bağımsız/sanat sinemasını ele alır ve popüler sinemayı yeni olanın dışında bırakır. Atam, bu sinemanın yeniliğini çeşitli argümanlarla desteklemiştir. Yeşilçam sinemasını önemli ölçüde reddeden yeni sinema anlayışı, yönünü dünyaya dönmüş ve özel olarak gerçekçi sanat üzerinden etkileşim yaşamıştır. Anti-kahramanlar üzerine kurulu hikayeleriyle Avrupa gerçekçiliğini kendilerine miras edinmişlerdir. Filmlerin ilgili ilgisiz yerlerinde lüzumundan fazla büyük laflar sarf edip, hiçbir inandırıcılığı olmayan sahneler çekmek, seyreden insanda derin izler bırakmayan, düpedüz kasıntı metinler üretmekten sinemamız kurtulmuştur denilebilir. Ama bunun yerine, deyim yerindeyse, yeni Türkiye Sineması bir anlamda "iyi" kahramanı iğdiş etmiştir, sinemamız "model" karakteri yok edince, geriye ya uyumsuz ve toplumdışı ya da var olan düzene bilinçli olarak eklenmeyen karakterler girmiştir. Yeni Türkiye sinemasının sanatsal gövdesini oluşturan sinemacılar, Dziga

Vertov'un sinema-göz yaklaşımını (insanların ayırdında olmadan çekilmiş yaşam) benimseyip, yaşamın bir parçasını kaydediyormuş atmosferini yakalamaya çabalamışlardır (Atam, 85-103).

Yeni Türkiye sineması için Suner'in kullandığı anahtar kavram ise "aidiyet" olmuştur. Suner, yeni sinema anlayışıyla artık kendi toplumsal gerçekliğini yansıtmaya çalışan, bulunduğu toplumun değerlerini ve sorunlarını da kendine daha fazla konu edinen bir yaklaşımın hakim olduğunu belirtir. Sinemanın toplumsal ve tarihsel bağlama tanıklık etmekle kalmadığını, aynı zamanda bir eleştirel müdahale platformu da olduğunu vurgular. Popüler sinemanın geçmişi temize çekme ve toplumu temize çıkarma çabasına karşılık, yeni Türkiye sinemasının sanat sineması kanadında "aidiyet" meselesine ilişkin çok daha sorgulayıcı ve sarsıcı bir tutumla karşılaşmıştır. (Suner, 2006: 45).

Yeni sinema anlayışı içerisinde sanat filmi ve bağımsız film genellikle birlikte anılan iki olgudur. Ama yeni sinemada popüler filmler için bile bağımsız sinema terimi kullanılabilir. Sinema yazarı Enis Köstepen ticari filmlerinde yönetmenlerin kendi imkanlarını seferber ederek yaptıkları birer kişisel iş olduğunu vurgular ve şöyle der: "Evet bu kişiselliklerin duruşları, temsil ettikleri, göz kırptıkları politikalar apayrı, ama her biri kişisel. Eğer Türk sinemasının 1990 sonrası dönemine bir çerçeve çizersek, bunu sinema yapabilmenin kişisel kaynaklardan yaratılan stratejilerin dışında bir yapısının olmadığı bir alacakaranlık kuşağı olarak görmek gerek" (Köstepen, 2004). Bugün hala bu örnekleri görmek mümkün. Özellikle televizyon dünyasından edinilen (artık internet fenomenlerini de buna katarsak) sinema sektörü dışından kaynaklarla film üretimini çokça görmek mümkündür. Ticari filmlerdeki bu finansmanını kendi bulma durumu sanat sineması kadar genel geçer bir durum olmamıştır. Ticari sinema için genel olarak hala yapımcı olgusu vardır ve güçlenerek devam etmektedir.

Güçlü yapımcı desteğinden yoksun olan bağımsız-sanat filmleri finansman sorununu başka şekillerde çözmek zorunda kalmıştır. Eurimages fonları, Kültür Bakanlığı destekleri ve ulusal-uluslararası festivaller, bağımsız film çekmek isteyen sinemacıların en önemli finansman kaynakları olmuştur. Türkiye'nin 1990'da katıldığı

Eurimages, Avrupa sinemasını desteklemek için Avrupa Birliği tarafından oluşturulmuş bir fondur. Levent Yılmazok'un (2010) Türkiye'nin fondaki ilk 20 yılını değerlendirdiği makaleye göre, 2009'a kadar 60 film fondan destek sağlamıştır. Toplam 12.8 milyon Euro tutarındaki bu destekle yılda ortalama üç film finansman sağlamıştır. Nejat Ulusay sağlanan Eurimages fonlarının Türk sineması için dönüştürücü bir güç olduğunu vurgular:

Türkiye'nin Eurimages üyeliği yerli sinema açısından önemli sonuçlar doğurdu. Bunların ilki, Türkiye'deki sinema profesyonellerinin ikili ya da üçlü ortak yapımlar sayesinde başka ülke sinemacılarının pratikleri ile tanışması, bu sinemaların sahip olduğu teknik olanaklardan yararlanmasıdır. Türk sinemasının önceki dönemlerinde komşu ülkelerle ortak yapımlar gerçekleştirilmiş, bazı star oyuncuların filmleri dış pazarlara satılmıştı. Ancak, yerli sinema özellikle uluslararası ortak yapım açısından geçmişte fazla bir deneyime sahip olamadı. 1990-2002 arasındaki dönemde, yılda üretilen film sayısındaki sınırlılığa karşılık Eurimages destekli uluslararası ortak yapımların sayısı düşünüldüğünde, fonun Türkiye'de film endüstrisinin yapım ayağı için önemli bir kaynak oluşturduğu anlaşılır. Bu arada, söz konusu dönemde, bazı yerli filmler Eurimages'ın dağıtım desteğinden yararlandı ve bazı Avrupa ülkelerinde gösterim olanağı buldu (Ulusay, 2005).

Bağımsız sinemacılar için bir diğer önemli finansman kolu da Kültür Bakanlığı destekleridir. 1990 yılından beri sinema filmlerini destekleyen bakanlık 2004 yılındaki 5224 sayılı "Sinema Filmlerinin Desteklenmesi Hakkında Kanun"u ile bu desteğini genişletmiştir. Proje desteği, yapım desteği ve yapım sonrası desteklerle filmler her alanda desteklenmeye çalışılmıştır (Uğur Tanrıöver, 2011: 53-54). Özellikle ilk film desteği ile yeni yönetmenler film yapımı konusunda cesaretlendirilmişlerdir. Tabii ki bu destek sistemine de eleştiriler yok değildir. Özellikle sinema biletlerinden alınan %10 kesintinin sorunlu olduğu vurgulanarak, ticari filmlerin gelirleriyle bağımsız filmlerin desteklenmesi eleştirilmektedir. Tüm bunlarla birlikte devletin sinemaya yaptığı destek sektörün yeniden toparlanması, sağlam zemine oturtulması için son derece önemlidir.

Yeni Türkiye sinemasının sanat kanadının en önemli özelliklerinden birisi uluslararası görünürlüktür. Bu dönemde özellikle Avrupa'nın önemli festivalleri başta

olmak üzere çok çeşitli festivallerden ödüller alınmıştır. Yeni Türkiye sineması böylece yurtdışında tanınmış ve takdir edilmiştir. Ancak bu ödül alan filmlerin yerli seyirciyle tam anlamıyla buluşması söz konusu olamamıştır. Tam anlamıyla bir yapımcı desteği olmayan sanat sineması aynı zamanda seyirciden de yoksundur. Bağımsız sanat filmlerinin izleyici sayıları çok istisnai filmler dışında 50 bin seyirciyi aşmamaktadır. Yeni Türkiye sinemasında sanat kanadının uluslararası arenada bu kadar görünür olmasına rağmen yerli izleyici ile bir türlü kaynaşamaması bir sorundur.

Sanat filmlerinin seyirciyle buluşmadığı gerçeği yerli film festivallerinden ödül almış filmler üzerinden örneklendirilebilir. Aşağıdaki tabloda Türkiye'deki en önemli üç festivalin son on yılında en iyi film ödülü alan filmleri ve seyirci sayıları listelenmiştir (Tablo 4). Mesela Semih Kaplanoğlu *Bal* (2010) filmi ile ulusal ödüllerin yanında uluslararası ödüller de almıştır. Berlin Film Festivalinde en iyi film için verilen Altın Ayı ödülü en prestijli ödüdür. Medyada da oldukça ilgi çeken bu uluslararası başarı filmin seyirci sayısına yansımamıştır. Son dönemde artan yerli film izlenme oranlarına karşın, ister izleyicinin aksiyona fazlaca koşullandırılmış olması olsun, isterse yönetmenlerin filmleri fazlaca kişileştirmesi olsun ya da dağıtım esnasında çıkan zorluklar olsun sanat filmlerinin izleyiciyle yeterince buluşmadığı gerçeği ortadadır. Bunun yanında bağımsız sanat filmleri Türk sinemasına getirdiği yeni bakış açısı, kendine özgü anlatım dili ile sinemanın gelişimi için önemli bir etken olmuştur. Özellikle sinemamıza getirdiği gerçekçi anlatım tarzı daha önce sinemamızda görülmeyecek şekilde güçlüdür.

Tablo 4: Yerli film festivallerinde ödül alan filmler

	Uluslararası Antalya Film Festivali		Uluslararası Adana Film Festivali		Uluslararası İstanbul Film Festivali	
2010	Çoğunluk (Seren Yüce)	25.499	Bal (Semih Kaplanoğlu)	31.910	Vavien (Yağmur Taylan Durul Taylan)	131.421
2011	Güzel Günler Göreceğiz (Hasan Tolga Pulat)	36.009	Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi (Onur Ünlü)	45.253	Saç (Tayfun Pirselimoglu)	2.936
2012	Güzelliğin On Par'etmez (Hüseyin Tabak)	6.182	Babamın Sesi (Orhan Eskikoy)	18.214	Tepenin Ardı (Emin Alper)	28.960
2013	Cennetten Kovulmak (Ferit Karahan) Kusursuzlar (Ramin Maun)	7.244 8.439	Jin (Reha Erdem)	8.281	Sen Aydınlatırsın Geceyi (Onur Ünlü)	
2014	Kuzu (Kutluğ Ataman)	11.838	Toz Ruhü (Nesimi Yetik)	3.817	Ben O Değilim (Tayfun Pirselimoglu)	3.682
2015	Sarmaşık (Tolga Karaçelik)	26.381	Abluka (Emin Alper)	24.736	(Ödül dağıtılmadı)	
2016	Mavi Bisiklet (Ümit Köreken)	10.503	Koca Dünya (Reha Erdem)	15.989	Toz Bezi (Ahu Öztürk)	7.709
2017	(Ulusal yarışma bölümü kaldırıldı)		Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok (Onur Ünlü)	26.880	Sarı Sıcak (Fikret Reyhan)	5.944
2018	(Ulusal yarışma bölümü kaldırıldı)		Sibel (Çağla Zencirci, Guillaume Giovanetti)	24.350	Borç (Vuslat Saraçoğlu)	5.421

Yeni Türkiye sinemasının sanat kolunun en önemli temsilcilerinden Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz da filmlerinde gerçekçi bir anlatım peşinde olan yönetmenlerdendir. Ceylan kendisini sinemaya yönelten şeyin "belli bir gerçekliği ifade etme arzusu" olduğunu belirtmiş ve filmlerinde gerçeğin peşinde olduğunu vurgulamıştır. Ceylan, "Karakterlerimin ya da filmlerimin umutlu mesajlar taşımaları gerektiğini düşünmüyorum, sadece gerçekçi olmaya çalışıyorum" diyerek film yapma anlayışını açıklar. Aynı şekilde Demirkubuz da insanı "akıldışı yanları daha belirleyici bir varlık" olarak gördüğünü ve "insanın gerçekliğini" kavrayabilmenin peşinde olduğunu belirtir (Suner, 2006: 214). Tüm bunlara bakınca iki yönetmen arasındaki güçlü bağın sözünü ettikleri gerçekçilik arayışı olduğunu söyleyebiliriz. Aslında bu tüm sanat sineması yapan yönetmenlerin ortak paydası olarak nitelendirilebilir.

Gerçekçi sinema anlayışının ilk bakışta ayrıştırılabilir bazı özellikleri vardır. Çoğunlukla durum öykülerini esas alan bu filmler daha çok bireysel bakış açılarına imkân tanır. Sembolik anlatımlara ve mesajlara da yer verir. Gerçek insan yaşamlarını konu alışı ve konuyu doğal mekânlarda yeniden yaratması özellikleriyle belgesel filme yakın sayılırlar. Çoğu gerçekçi akımda, filmlerde oynayan oyuncular ya amatördür ya da doğaçlamaya çok müsait, yıldız olmayan oyuncular<sup>5</sup>. Bu yönetmenin oyuncuyu yönlendirmesi ve istediği karaktere büründürmesi açısından kolaylık sağlar. Sinemada gerçekçi anlayışın en temel özelliklerinden biri de mekân seçimidir. Stüdyo sisteminden kaçınan gerçekçiler, filmlerini gerçek mekânlarda çekmeyi tercih ederler. Kapalı mekânlarda kullanılan ışıklar ise olabildiğince doğal ve mekânın halihazırda kullandığı ışıklardır. Çekimler sırasında mümkün olduğunca sesli çekim yapılmaya çalışılır. Klasik sinemada sahnedeki duyguyu artırmak için kullanılan müzik, gerçekçi sinemada tercih edilmez. Alan derinliği uygulamalarına önem verirler. Gerçekçiliği bozacak ve filmde yabancılaşmayı sağlayacak yöntem ve biçimlerden kaçınırlar. Doğal ortamına en yakın görüntüyü kullanmak için genelde doğal ışık kullanımı tercih edilir (Sayıcı, 2018).

Bir yapımcı baskısı olmadan kendi seçtikleri bir konuyu daha minimalist bir sinema diliyle anlatma şansına sahip bağımsız sinemacılar, gerçeklik dışında başka ortak paydaları da paylaşmaktadır. Doğanın kullanımı, taşranın ön planda oluşu, durağan sinematografi, karakterlerin yalnızlığı diğer ortak paydalar sayılabilir. Şimdi sanat sinemasının biçim ve anlatıda kullandığı bu kavramlara yakından bakacağız.

### 2.2.1 Bir Dönüş ve Bakış Metaforu Olarak Taşra

Yeni Türkiye sinemasında film mekanının taşraya kaydığı olgusuna yukarıda değinmiştik. Sinemanın popüler kanadı gibi -hatta daha fazla- sanat filmleri de mekan olarak sıklıkla taşrayı kullanmatadır. Ancak Suner'in ifadesiyle popüler filmler için

---

<sup>5</sup> Hülya Uğur Tanrıöver'in Türkiye'de film endüstrisi üzerine yaptığı çalışmada ulusal ve uluslararası festivallerde ödül almış filmlerde yer alan oyuncuların %56'sı amatör oyuncularından oluşmaktadır. (Uğur Tanrıöver, 2011: 90). Uğur Tanrıöver'in bu çalışmasında ayrıca ödüllü filmlerin farklı ölçütlere göre kapsamlı bir analizi de mevcuttur.



coşku ve neşenin odağı, masumiyet çağına dönüş olarak resmedilen taşra, sanat filmlerinde çok daha farklı anlamlar taşımaktadır (Suner, 2006: 58). Bu filmlerde taşra, geri dönüşü simgelemekle birlikte, arada kalmışlığı, sıkışmışlığı ve bir hesaplaşmayı temsil eder.

Yeni Türkiye sinemasıyla birlikte en çok tartışılan kavramlardan bir olan taşra neyi ifade etmektedir? Süalp, taşrayı tartıştıkları kitabında<sup>6</sup> olaya sadece merkez-çevre ilişkisi içerisinde yaklaşmanın yeterli olmayacağını vurgular. Süalp'e göre "taşra, edebiyattan sinemaya, müzikten resme ürettirip duran, bir yerden, evden, memleketten, bir halden öte gibi olan vuslatın, hasretin, reddedişin, özlemin mekânsal olgusudur" (Süalp, Güneş, 2010: 87). Gürbilek ise taşra sıkıntısı adlı yazısında yine Süalp'e benzer yaklaşımla kavramın sadece mekânsal anlam ifade etmediğini, kasaba şehir fark etmeksizin: dışta kalma, daralma ve evde kalma deneyimini yaşamış hayatları ifade etmek için kullanılabileceğini belirtir. "Ancak taşrada bulunmuşların, hayatlarının şu ya da bu aşamasında taşranın darlığını hissetmişlerin, hayatı bir taşra olarak yaşamışların, kendi içlerinde bir şeyin daraldığını, benliklerinin bir parçasının sapa ve güdük kaldığını, giderek bir taşradan ibaret kaldığını hissedenlerin anlayabileceği bir sıkıntıdır" (Gürbilek, 2014: 80).

Yukarıdaki tanımlamalar gibi yeni Türkiye sinemasında da taşra bir mekandan çok ötesini ifade etmektedir. Yeni sinemada sanat kanadının öncüleri diyebileceğimiz Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenler filmlerinde bu farklı ifade edişin yansımalarını göstermişlerdir. Her bir yönetmen taşraya farklı bir perspektiften bakarak farklı anlamlar yüklemişlerdir. (Suner, 2006: 168).

Yeni Türkiye sinemasının en önemli temsilcilerinden biri olan Nuri Bilge Ceylan da sinemasında taşraya ayrı bir önem atfetmektedir. Filmografisi incelendiğinde *Uzak* (2003) ve *Üç Maymun* (2008) hariç tüm filmleri kasabalarda geçmektedir. Yani taşra kelimesinin ilk ifade ettiği biçimde merkeze uzak olma

---

<sup>6</sup> Akbal Süalp, Zeynep Tül ve Aslı Güneş (ed.). *Taşrada Var Bir Zaman: Taşra Kavramı Üzerine Tartışmalar*. İstanbul: Çitlembik Yayınları, 2010.

durumu vardır. Zaten İstanbul'da geçen hikayesine rağmen *Üç Maymun* filminde de İstanbul'un içinde bir taşra izleriz. Bu açıdan filmin, şehrin içine yerleşen taşrayı anlattığı söylenebilir (Er, 2009: 63). Ama Ceylan filmlerine genel olarak yaklaşırsak kır-kent ikilemi içerisinde arada kalmışlık durumunun da simgesi olan taşra, kapanmanın ve durağanlığın da bir simgesi haline dönüşmüştür. Böylece taşra kavramı, popüler sinema üretimi içerisinde umut ve nostalji gibi bir geri dönüş duygusuna karşılık gelmişse de Nuri Bilge Ceylan filmleri bu duyguyu, taşranın "olduğu gibi bırakılmışlığı içinde" gerçeğin derinlikli görünümüne dönüştürür (Aytekin, 2015). Ceylan, durağan, kapalı, sıkıcı taşrada saklı olan derinliği çıkarır. Gitmenin bir arayış olarak yer aldığı Ceylan sineması, taşra, taşralılık, kent kavramları ve bu kavramların çağrışımları üzerinden aidiyet ve kimlik sorunlarına odaklanır. Bu nedenle onun sinemasında taşra, yalnızca üzerinde yaşanılan bir yerleşim birimi olarak değil, aynı zamanda karakterleri ve onların kimliğini de tanımlayan, ruh durumlarını yansıtan önemli bir kavramdır. Kasabada kalan, bir türlü kentli olamaz, kentte olan ise, bir türlü taşrayı arkasında bırakamaz. Taşra, bu yönüyle insanın, nereye giderse gitsin kurtulamadığı bir iç sıkıntıya dönüşür (Akbulut, 2005: 107).

Kapalılık, iç sıkıntısı, gidememe gibi tezahürlerin yanında öze dönme, eve dönüş anlamıyla nostaljik bir yanı da olan taşra temsili, Semih Kaplanoğlu filmlerinde bu anlamıyla şekil bulmaktadır. Kaplanoğlu sinemadaki taşra eğilimini öncelikle taşradan büyük kente gelen yönetmenlerin film yapmaya başlamasıyla bağdaştırır.

Türkiye'deki yoğun göç, aradaki mesafeler -doğduğunuz yer, yaşadığımız yer, evimizle daha sonraki başka yerler, bu ta aileden uzaklaşmaya kadar- onlardan uzaklık, kendi ikliminden uzaklık gibi bir temele oturuyor zannediyorum. Ama bir yandan da özü arayışla ilgili bir şey olduğunu düşünüyorum bunun; yani yönetmenlerin bir şekilde burada metaforik bir anlatım aramalarını kendi benliklerini, kendi varlıklarını, kendi hâllerini arayışları olduğunu düşünüyorum. Belki bir yandan şu da var: Hani yaşadığımız yerde ve şimdiki zamanda, belki bulunduğumuz ortamda çok mutlu olduğumuz, orada çok iyi olduğumuz da söylenmez. Belki o yüzden de taşra bir yanıla nostaljik bir şeydir; yani geçmiş hayata, geçmiş değerlere, geçmiş kavramlara, geride bıraktığımız şeylere aslında bir yöneliş, onlara tekrar bir göz atma meselesidir (akt. Tice, 2008).

Son dönem sinemada gerek popüler kanatta, gerekse popüler kanadın dışında filmler olsun taşra temsili önemli rol oynar. Kaplanoğlu'nun da belirttiği gibi özellikle taşra kökenli yönetmenler filmlerinde Yeşilçam'ın aksine taşra hayaletini bastırmak yerine bu hayaleti çağırmaı tercih eder. Taşradan merkeze, İstanbul'a göç yerine İstanbul'dan taşraya "geri dönüş" söz konusudur bu filmlerde. Bu geri dönüşün çerçevesi Civan'ın ifadesiyle annelik ekseninde masumiyet ve çocukluğa atıf yapar. Bu sebeple son dönem taşra merkezli filmlerde çocukların önemli bir yer edinmesi rastlantı değildir. "Taşra ana ocağına, masumiyete geri dönüşü ima ederken kahramanların durumunu da açık eder: Bunlar kadınlarla geçinemeyen, yenik, merkezde tutunamamış erkek çocuklardır. Annelerine geri dönerek bebekliklerindeki narsistik gücü elde etmek ister gibidirler (Civan, 2009)." Gerçekten de yeni sinemanın yenilmiş, ezilmiş ve ötelenmiş kahramanları için taşra bir sığınak olmuştur. Hem yaralarını sarmak hem de yaralarını anlamak için.

### 2.2.2 Estetik Bir Çerçeve: Doğa

Yeni Türkiye sinemasında taşra gibi bir diğer dikkat çeken olgu doğanın kullanımınıdır. Bu filmlerde doğa, çoğunlukla salt estetik çerçeve olmaktan öte üzerine anlamlar bindirilmiş filmin önemli anlatı öğelerinden biri gibidir. Doğanın görsel temsili yanında özellikle doğal seslerin de ön planda kullanılması filmlerin ortak noktalarından biridir. Tabii ki yönetmenden yönetmene farklılık gösterse de doğa metaforu ortak paydada buluşmaktadır.

Bağımsız/sanat filmleri olay öykülerinden çok durum öykülerine odaklanmıştır. Kracauer "bulunmuş öykü" diye nitelediği bu tarzı şöyle açıklar: "Bulunmuş öykü" terimi mevcut fiziksel gerçekliğin içinde bulunan bütün öyküleri kapsamaktadır. Bir nehrin veya gölün yüzeyine yeterince uzun baktığınızda esinti veya anaforun yarattığı birtakım şekiller görürsünüz. Bulunmuş öyküler, işte bu şekiller ile aynı doğaya sahiptir. Kurmacadan ziyade keşfedilmişlerdir ve bu yönüyle belgesel filmlerden ayrı tutulamazlar. Kracauer bulunmuş öykü anlatımı için basit anlatıya işaret eder. Sinemanın fotoğraftan geldiğini vurgulayarak fotoğrafın yaptığı gibi ham

gerçekliği göstermelidir der (akt. Sivas, 2013). Filmlerdeki fotoğraf durağanlığı bizi gerçekliğe bir adım daha yaklaştırmaktadır. Bu bağlamda filmlerdeki insan ve mekan karşıtlığı ve büyük ölçüde insanın bu mekan-doğa karşısındaki acizliği, bütünüyle bu durağanlık üzerinden temsil edilmiştir. Bu durumların yeni Türk sinemasının bağımsız filmlerinde de ortaya çıktığını görürüz. Örneğin, Semih Kaplanoğlu (*Yumurta, Süt, Bal*), Zeki Demirkubuz (*Kader, Yeraltı*) ve Reha Erdem (*Beş Vakit* ve *Kozmos*) durağanlığı yani buradaki bağlamıyla fotoğrafik temsil ile benzerliği büyük ölçüde bireyin, zamanın ve uzamın karşılaşmasında sıklıkla kullanmışlardır (Hepdinçler, 2013). Durağan panoramik görüntüler anlatının bir parçasıdır.

Yeni sinema anlayışına mensup yönetmenlerin kendilerine artık dünya çapında öncül seçtiklerinden ya da dünya sinemasının ünlü yönetmenlerinden esinlendiklerinden bahsetmiştik. Özellikle Tarkovski, Bresson, Bergman, Ozu ve Antonioni gibi usta yönetmenler bu anlamda en çok etkisinde kalmış olanlardır. Bu yönetmenlerin filmlerindeki gerçekçi ve yalın anlatım yeni sinemayı film dili ve biçimi bağlamında etkilemiştir (Akbulut, 2005: 55). Sade anlatımı ve durağan kareleriyle Yasujiro Ozu ve Ceylan sineması arasında özdeşlik kurulabilir. Deleuze, Ozu filminde görünen doğanın mükemmelliği ya da karla kaplı bir dağ görüntüsünün her şeyin düzenli ve olağan olduğunun temsilidir der. “Doğa, kırılmış, parçalanmış insanı yenilemekten mutlu olacaktır. Bir karakter, bir aile çatışmasından bir anlığına çıktığında ya da karla kaplı bir dağ düşünceyi harekete geçirdiğinde, bu sanki onun evde bozulmuş olayları düzeltmeye çalışmasıdır, fakat değişmeyen, düzenli bir doğa tarafından yeniden sağlanmıştır.” Akbulut, Deleuze’ün vurguladığı gibi Ceylan’ın karakterleri için de doğanın benzer bir işlevi olduğunun söylenebileceğini ileri sürer. Filmlerinde doğa, karakterleri için düşünme, kendileriyle baş başa kalma olanağı sağlar (Akt. Akbulut, 2005: 49). Böylelikle doğa karakterlerin sessizliğini örter, isyanlarını içlerinde tutmalarını sağlar. Yani doğa karakterler için kaçış ve dinginlik sağlar.

Filmlerinde doğaya ve temsil ettiklerine özen gösteren Semih Kaplanoğlu, doğayı ve seslerini film karakterlerine dönüştürür. Yönetmen filmlerinde rüzgâr, sis, yağmur, gök gürültüsü gibi çeşitli hava olayları veya dağ, ova, akarsu gibi doğanın

içinden görüntüler ya da sadece seslerle duygu ve düşüncelerin aktarılmasına çaba göstermektedir. Böylece diyaloglar yerine diğer seslerin ve görüntünün hâkim olduğu bir anlatıyı öne çıkarmaktadır. Örneğin *Yumurta*'da, Yusuf ile Ayla'nın ilişkilerindeki belirsizlik, sisli göl ve kıvrımlı yollarla tarif bulur. Yine *Süt*'de, dua okuyan yaşlı adamın ilahi güçleri, çevresindeki yüksek dağların ve geniş ovaların görüntülenmesi, Yusuf'un askere alınmayışı, gri bulutlar, sert esen rüzgâr ve bu rüzgârda sallanan ağaçlar ile resmedilir. *Bal*'da ise, babanın yokluğunda Yusuf'un hissettiği duygular, sisle kaplı dağların, yağmurun, gökyüzünde çakan şimşeklerin görüntüleri ile anlatılmaktadır (Yalçın, 2015:200). Tüm bu örnekler doğanın ve seslerinin anlatım için ne kadar önemli olduğunu ortaya koymaktadır.

Doğanın kullanımı, sabit uzun çekimler minimalist anlatımın önemli öğeleri olarak yeni sinema anlayışını da etkilemektedir. Özellikle Nuri Bilge Ceylan'ın öncüllüğünü yaptığı bu anlatı tarzı kendinden sonra gelen sinemacıları da bir şekilde etkilemektedir. Kaldı ki sanat sinemasının öncülleri olarak yukarıda saydığımız isimler sadece Ceylan'ı etkilememiş tüm sinemacıları etkilemektedir. Bunun doğal bir sonucu olarak sanat sinemasında doğayla iç içe olmak, doğanın temsili, filmlerde farklı anlamları taşısa da anlatımın bir aracı ya da sadece bir dinlenme anı olarak sıkça kullanılmaktadır. Özellikle kameralarını doğdukları topraklara çeviren yönetmenler anlatılarında doğaya ayrı bir önem atfetmektedirler.

### **2.2.3 Yabancılaşma, Yalnızlık ve Varoluş Sorunları: İnsan**

Yeşilçam sinemasında karakterin ne kadar önemli olduğu ve anlatımın temel dayanağı olduğundan bahsetmiştik. İlk bakışta iyi ve kötü olarak ayrımlanabilen karakterler belli kalıplar üzerinden temsil edilmiştir. Öncelikle yeni sinemanın karakterlerine odaklanacak olursak ilk gözlemlenecek olgu karakterlerin klasik film kahramanı algısının dışında olmasıdır. Atam, yeni sinemada eskinin iyi karakterlerinin yok edildiğini, geriye ya uyumsuz ve toplum dışı ya da var olan düzene bilinçli olarak eklenmeyen karakterlerin merkeze alındığını belirtir (Atam, 2011: 90). Gerçekten de yeni sinemada karşılaştığımız bu karakter tipolojisi Yeşilçam'dan

çok farklıdır. Özellikle suskunluklarıyla dikkat çeken bu karakterler, bazen sebebi bilinmez yabancılaşmaları, bazen yaşadıkları aidiyet sorunları, kendi iç sorgulamaları ve varoluş problemleriyle yeni sinemanın ana kahramanları olmuşlardır.

Olay öyküsünden ziyade durum öyküsünü temel alan anlatımıyla suskun karakterler filmlerin ana omurgaları olmuştur. Barış Saydam, yeni sinema anlayışındaki bu filmler için 12 Eylül'ün hayaletinin bütün karakterlerin varoluşunu sardığını belirtir, ona göre bu karakterler topluma ve toplumsal olan her şeye uzaklaştırılmış, aidiyetleri ellerinden alınarak dünyaya bırakılan başıboş insanlar haline getirilmiştir diyerek özetlemektedir:

1990'lardaki izlediğimiz filmlerde, erkek ve kadın karakterlerin derinlikli bir şekilde çizilememesi, sessizlikleri ve suskunlukları dışında hikayelerinin ve kendilerine ait bir varlıklarının olmaması; sinemamızın 80'lerdeki krizi temsili anlamda hala atamadığının da ifadesi olur. Ülkenin geçirdiği siyasi, ekonomik ve toplumsal dönüşümün yarattığı kırılmalar filmlerdeki karakterlerin sunumlarına da sirayet eder. Sinemamız modern hayatın hızına yetişemeyen, topluma uyum sağlayamayan ve yalnızlığın getirdiği melankolik ruh halinden gizli den gizliye keyif duyan karakterlerin önderliğinde ilerler (Saydam, 2015).

Melodram anlayışının değişerek ve dönüşerek yeni sinemada da kendine yer bulduğunu belirtmiştik. Özellikle Zeki Demirkubuz filmlerinde melodramatik anlatı kendini daha fazla belli eder. Süalp'in tanımıyla bu filmler erkek melodramlarıdır ve varoluşçuluk çerçevesinde bunalan, sıkışan erkek kahramanların etrafında ilerlemektedir. Süalp, Nuri Bilge Ceylan'dan Zeki Demirkubuz'a, Semih Kaplanoğlu'ndan Reha Erdem'e kadar birçok yönetmenin filmlerini kara film olarak niteleyerek, "ister kentte sıkışıp kalsınlar ister taşraya kaçarak sıkışıp kalmaya devam etsinler, bu filmlerin bir sıkıntının, rahatsızlığın filmleri" olarak görülmesi gerektiğini vurgular (Süalp, 2010: 99-101). Ama bu rahatsızlık çoğu zaman sebebi bilinmeyen bir rahatsızlıktır. Suskunluklarıyla bireyin iç dünyasından kaynaklanan çatışmalar dışarı yansıtılmaz. Sürekli bir düşünme ve sorgulama hali mevcuttur.

Yeni sinemada karakterlerin net olarak iyi ve kötü şeklinde ayrılmadığını vurgulamıştık. İnsanın iyiliği ve kötülüğü üzerine odaklanan Ceylan'ın kahramanları

hiçbir zaman mutlak iyi ya da kötü karakterler olmamışlardır. Ceylan, karakterlerinin inandırıcılığının da bu muğlaklıktan geldiğini vurgulamıştır. Özellikle *Mayıs Sıkıntısı*'ndan itibaren kahramanların melankolik ve yaşamlarının kontrolünü ellerinde tutamayan kimseler oldukları gözlemlenir. Demirkubuz da yine insanı odak alarak vicdana ve insanın doğasını mesele etmiştir. Kahramanlar yenilgiye uğrayıp tökezleyerek çıkış aramalarının yanı sıra kendilerini olayların gidişine ve kaderlerine teslim etmişlerdir. İyilik-kötülük kavramları ile aldatmak, arayış ve yıkım yönetmenin 'Karanlık Üzerine Öyküler Üçlemesi' olarak adlandırdığı *Yazgı, İtiraf* (2002) ve *Bekleme Odası* (2004) filmlerinde ön plandadır. Kahramanları bir çırpınış içinde olmakla birlikte hayati kararlar alma konusunda ediletilendirler (Zıraman, 2014: 108).



### 3. YENİ TÜRKİYE SİNEMASI'NDA DOĞU KARADENİZ'İN KEŞFİ

Türk sinemasının nasıl süreçlerden geçtiğini ve gerçekleşen dönüşümü yukarıda detaylı bir şekilde incelemeye çalıştık. Yeşilçam'ın altın çağından sonra gelen kriz süreci uzun yıllar atlatılamamış ve sonucunda sinemamız bir dönüşümden geçmiştir. Özellikle ticari/popüler ve bağımsız/sanat sineması ayrımı belirginleşmiş ve bu doğrultuda farklı amaçlarla<sup>7</sup> film yapılmıştır. Yeni Türkiye sineması olarak adlandırılan bu dönem ile birlikte yeni yönetmenler hem popüler kanatta hem de sanat kanadında kendi doğdukları topraklara dair filmler yapmaya başlamışlardır. Bunun sonucunda Yeşilçam sinemasında pek görünmeyen sayıda Türkiye'nin pek çok bölgesine ait filmler yapılmıştır.

Yeni Türkiye sinemasının taşraya olan bu ilgisini çalışmamızda pek çok sebebiyle birlikte irdeledik. Karadeniz bölgesi de sinemanın taşraya olan bu ilgisinden pay almış bölgelerden biridir. Özellikle 2000 yılından sonra bölgede filmler yapılmış, bölge coğrafyası, doğası ve insanıyla sinemada temsil edilmiştir. Bu temsillerde yönetmenin kullandığı sinema dili en ayırt edici özellik olmuştur. Popüler filmlerde daha çok bölge insanı, komedi unsuruyla ele alınırken, sanat sinemasında daha gerçekçi bir bakış açısı yakalanmaya çalışılmıştır.

Çalışmamızın bu bölümünde önce bölgede çekilen filmlerin sayısal verilerden hareketle bir nicel analizi yapılacaktır. Sonrasında *Bulutları Beklerken (2004)*, *Sonbahar (2008)*, *Kalandar Soğuğu (2016)* örneklem filmler olarak belirlenmiş olup sanat filmlerinde Doğu Karadeniz temsilini anlamak için yaptığımız analizlerde kullanılacaktır.

#### 3.1. Türk Sinemasında Karadeniz'de Çekilen Filmlere Genel Bir Bakış

Sanat sinemasındaki Karadeniz'i detaylıca analiz etmeden önce yeni Türkiye sinemasındaki Karadeniz temsilini genel hatlarıyla ortaya koymak yararlı olacaktır.

---

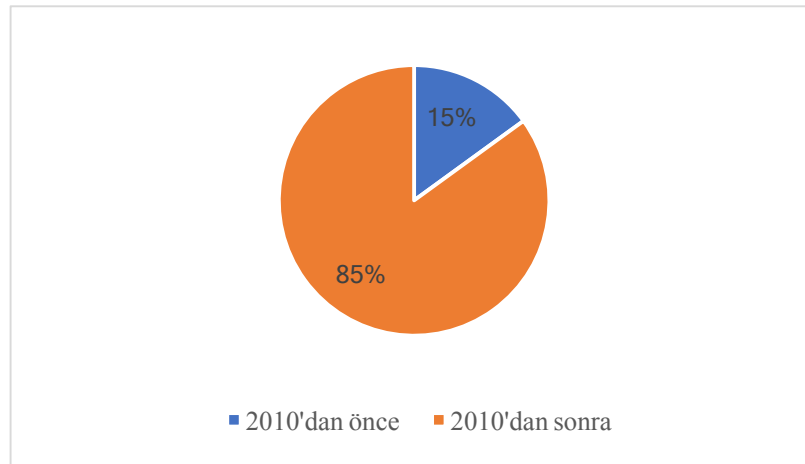
<sup>7</sup> Yönetmenler salt gişe amacı dışında sanatsal kaygılarla da filmler çekmiştir. Bunun yanında ilk filmini çekerek adını duyurmak ve uluslararası festivallerden ödül almak gibi motivasyonlar yönetmenleri film yapmaya yöneltmiştir.



Yaptığımız tarama sonucu 2000 yılından sonra bölgede çekilen film, sayısı 37<sup>8</sup>’dir. Araştırmanın evrenini sınırlandırmak adına listeye dahil edilen filmler sadece kurmaca ve sinema salonlarında, ticari dağıtım ağı kapsamında gösterime girmiş olan filmlerdir. Bu filmlerin haricinde daha önceki dönemlerde yapılmış iki filmden daha söz etmek gerekir. Birincisi Yeşilçam sinemasının Karadeniz’e bakışı başlığı altında incelediğimiz *Firari Aşıklar* (1970, Nejat Saydam) filmidir. Diğeri ise yönetmenliğini Atilla Akarsu’nun yaptığı 1992 yapımı *Aliye* filmidir. Tamamı Giresun’da çekilen bu filmi yeni Türkiye sineması zaman aralığında yer almadığı için incelemeye dahil etmedik. Öncelikle tüm bölgede çekilen filmlerin niceliksel analizini yaparak filmlerdeki tür dağılımlarını, seyirci sayısını, bölge dağılımını anlamaya çalışacağız. Ayrıca film yönetmenlerinin bölge ile ilişkilerini ortaya koyarak son dönemdeki yönetmenlerin doğdukları topraklarda film çekme olgusunun Karadeniz’de de tezahür edip etmediğine bakacağız.

Karadeniz’de çekilen filmlerin büyük çoğunluğunun 2010 sonrasında çekilmiş olduğunun tespit edilmesi çalışmamız için ufuk açıcı olmuştur. Bağımsız sinemacıların bizzat bölgede çektikleri, uluslararası arenada da yarışan ve ödül kazanan filmler sonrası, özellikle komedi unsurunun ön planda olduğu popüler filmlerde büyük artış olmuştur. Bu sebeple 2010’dan sonra üst üste filmler çekilmiştir ve sinema sektörünün bölgeye ilgisi artmıştır (Grafik 1).

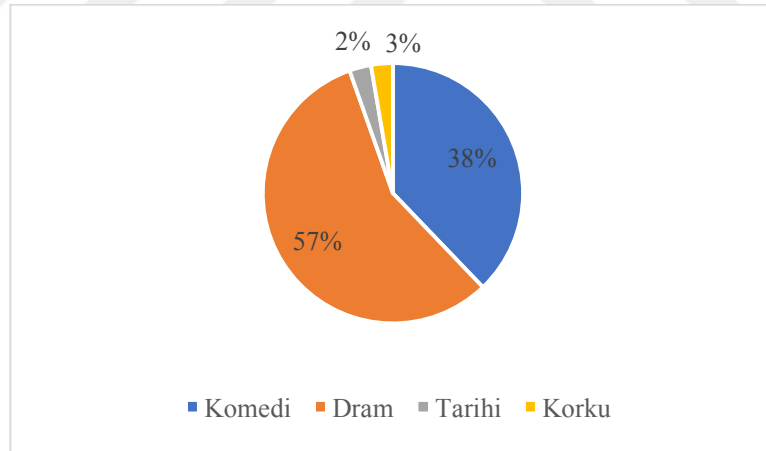
Grafik 1: Çekilen filmlerin yıllara göre dağılımı



<sup>8</sup>Tüm filmlerin listesi EK-1’dedir

Karadeniz bölgesinde çekilen filmlere baktığımızda ilk dikkat çeken olgu komedi ve dram filmlerinin ağırlığıdır. İncelediğimiz dönemde çekilen filmlerin 21'i dram, 14'ü komedi ağırlıklı filmlerdir. Bu dönemde Karadeniz'de çekilen tek korku filmi Özkan Aksular'ın 2015'de çektiği *Münafik* filmidir. Türlere göre dağılımı incelediğimizde ortaya çıkan tablo Türk sinemasındaki genel durumun bir yansımasıdır. Rıdvan Şentürk'ün Türkiye'de Film Endüstrisi isimli çalışmasında yaptığı incelemede, Türkiye'de çekilen filmlerin tür dağılımını ortaya koymuştur. Ticari başarı yakalamış ve ulusal bazda ödül almış filmler olarak iki kategoride yapmış olduğu incelemede ticari filmlerde tür dağılımı %57 komedi ve %40 dram filmleri şeklindedir. Ödül almış filmlerde ise %70 ile dram filmleri büyük ağırlık taşımaktadır (Şentürk, 2017: 95, 102). Görüldüğü gibi ülkemizde yapılan filmlerin genel ağırlığını dram ve komedi filmleri oluşturmaktadır. Karadeniz'de çekilen filmlerde de bu olgu kendini göstermektedir (Grafik 2).

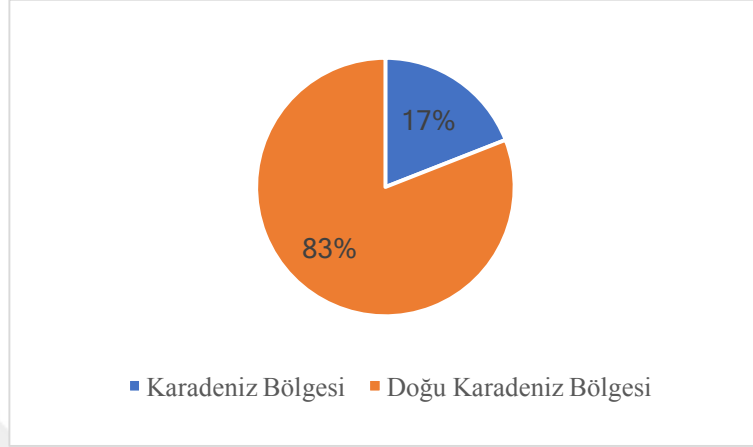
Grafik 2: Çekilen filmlerin türlere göre dağılımı



Karadeniz Bölgesi geniş bir coğrafyayı kapsasa da Türkiye genelinde ayırt edici kültürel motifleriyle hafızalarda daha yaygın olarak anılan Karadeniz algısı Doğu Karadeniz'i işaret eder. Bunun yansımasını 2000 sonrası bölgeye artan ilgiye görebiliriz. Bu tercihteki en büyük etken tabiidir ki bölgenin coğrafyasının ve doğasının sağladığı sinematografik potansiyeldir. Bahsi geçen dönemde üretilen filmlerden toplam 33 tanesi Doğu Karadeniz'de çekilmiştir. Bu filmlerden 26 tanesi

tamamen Doğu Karadeniz’de çekilmiş diğer 6 filmde ise başka şehirlerde kullanılmıştır.

Grafik 3: Çekilen filmlerin çekim yerlerine göre dağılımı



Burada bir başka dikkat çekici durum ise yönetmenlerin doğdukları topraklara dair hikayeler anlatması olgusudur. Yeni Türkiye sinemasında hem popüler hem sanat sineması kanadında sıkça karşılaşılan bu durum Karadeniz temsilinde de kendini göstermektedir. Tamamı bölgede çekilen 26 filmde 20’sinin yönetmeni Doğu Karadeniz bölgesinde doğmuştur. Yönetmenler kameralarını doğdukları coğrafyalara çevirerek bildikleri mekanları, tanıdıkları insanları filmlerine alarak daha gerçekçi perspektifler yakalamaya çalışmıştır. Popüler sinemada bölge insanının temsili Yeşilçam’daki Karadenizli temsiline yakın olmaklar birlikte coğrafya ve doğa temsiliyle Yeşilçam’dan ayrılmaktadır. Sanat sinemasında ise daha derinlemesine karakterler ve gerçekçi sinematografiyle popüler sinemadan farklı bir yerde durmaktadır.

Aşağıdaki tabloda Karadeniz bölgesinde çekilen filmlerden en çok seyirci sayısına ulaşan ilk 10 film sıralanmıştır (Tablo 5). En çok izlenen filmlere baktığımızda komedi ağırlıklı olduğunu görüyoruz. Ancak popüler oyuncularıyla ve popüler bir yönetmen olması nedeniyle yüksek gişe yapan bir film olarak ilk sırada olan *Kelebeğin Rüyası* filmi Zonguldaklı iki şairin hayat hikayesine odaklanan 2013 yapımı bir filmidir. Bir dönem filmi olan yapım, tanınmış oyuncular ve yüksek bütçesinin getirdiği teknik kaliteyle 2013 yılının en çok izlenen filmlerinden biri

olmuştur.1940'lı yılların Zonguldak'ının oldukça gerçekçi bir şekilde tasvir edildiği filmde, iki gencin şiir tutkusunun yanında kömür madeninde çalıştırılan köylülerin durumu da perdeye yansıtılmaya çalışılmıştır. Kömürün Zonguldak iliyle özleşmesi ve bu bağlamda filmin buna değinirken, işçilerin çalışma koşulları, sosyo-ekonomik düzeylerinin yansıtılmaya çalışılması önemli bir ayrıntı olarak görülmelidir. Zamanın bölge ulaşımı için önemli aracı gemi seferleri ve deniz, çekim mekanı için ayırt edici özelliklerdir. Tüm bunlara bakarak filmin çekildiği bölgeyle ilgili detaylar yakalamak mümkün olmaktadır.

*Tablo 5: En çok seyirci sayısına ulaşan Karadeniz filmleri*

	<b>Film Adı</b>	<b>Tür</b>	<b>Tarih</b>	<b>Yönetmen</b>	<b>Seyirci</b>
1	Kelebeğin Rüyası	Biyografi, Dram	2013	Yılmaz Erdoğan	2.167.456
2	Sümela'nın Şifresi Temel	Komedi	2011	Adem Kılıç	1.731.519
3	Moskova'nın Şifresi: Temel	Komedi	2012	Adem Kılıç	841.124
4	Amerikalılar Karadeniz'de 2	Komedi	2007	Kartal Tibet	379.744
5	Oflu Hoca'nın Şifresi 2	Komedi	2016	Adem Kılıç	367.273
6	Oflu Hoca'nın Şifresi	Komedi	2014	Adem Kılıç	309.632
7	Sümela'nın Şifresi 3: Cünyor Temel	Komedi	2017	Adem Kılıç	189.343
8	Sonbahar	Dram, Politik	2008	Özcan Alper	151.392
9	Yüreğine Sor	Dram	2010	Yusuf Kurçenli	146.365
10	Bizum Hoca	Komedi	2014	Serkan Acar, Yılmaz Okumuş	129.210

Komedi filmlerinin genel olarak en çok izlenen türlerden olduğunu belirtmiştik. İlk 10'daki filmlere bakınca bu durum kendini göstermektedir. İlk 10'daki filmlerin yönetmenlerine bakınca Yılmaz Erdoğan ve Kartal Tibet hariç diğer yönetmenlerin bölgede doğduğu görülmektedir. Bu durum popüler sinemanın da taşraya dönüşü tezini doğrular niteliktedir. Popüler komedi filmlerinde Karadenizli temsili karikatüre yakınlığıyla Yeşilçam sinemasıyla benzeşmekle birlikte, bölgenin coğrafyası, doğası, kültürü ve insanını filmin merkezine yerleştirmesiyle ayrılmaktadır.

Trabzon doğumlu olan yönetmen Adem Kılıç'ın 2011 yılında çektiği *Sümela'nın Şifresi Temel* popüler sinema için yerinde bir örnek olacaktır. 2 milyona yaklaşan seyirci sayısı ile gişede başarılı olan film, Trabzon'da geçen hikayesi ve yerel

kültürden beslenen karakterleriyle dikkat çeken bir yapımdır. Film, fakir bir imamın oğlu olan işsiz ve eğitimsiz Temel'in, büyük bir aşkla sevdiği Yücesoyların kızı zengin ve eğitilmiş Zuhal'e kavuşabilmek için verdiği mücadeleyi konu edinmektedir. Filmde Temel ve babası Necati Hoca karakterleri bölgenin fıkralarında sıkça geçen tiplerin yansımasıdır. Temel karakteri masallara özgü "Keloğlan", fıkralara özgü "Karadenizli Temel" tipinin özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Necati Hoca ise Trabzon kent kültürüne damgasını vurmuş "Ofllu Hoca" tipinden izler taşımaktadır.<sup>9</sup> Bu bağlamda karakterler yerel öğelerle özdeşlik taşımaktadır. Film, özelde Trabzon, genelde ise Karadeniz kültürel kimliğinin temsilinde, maddi ve manevi unsurlarına sıkça değinmiştir. Sümela Manastırı ve Agai Barbara Kilisesi gibi maddi kültür öğeleri filmin ana mekanlarını oluşturmuştur. Filmin olay örgüsü içerisinde bu mekânlar üzerinden kent tarihindeki mücadele gerçeğine de temas edilmiştir. Ayrıca tarihi mekânlar dışında yöre insanının el sanatlarındaki yeteneğine, kemençeye, hamsiye ve Trabzonspor'a da vurgu yapılmıştır (Küçük, 2016). Sanatsal bir kaygı taşımayan, ana hedefinin güldürü olduğu komedi türünde olan film, bölgenin kültürel ve coğrafi özelliklerini yansıtmaktadır. Bununla birlikte gişede başarılı olan yapımın benzer nitelikte art arda devam filmleri gelmiştir.

Karadeniz'de yapılan filmler içerisinde gişede dikkat çeken bir diğer yapımda Yusuf Kurçenli'nin *Yüreğine Sor* (2010) filmidir. Film, Osmanlı döneminde Karadeniz bölgesinde inançlarını saklamak zorunda kalan Hristiyan azınlığın ekseninde, farklı inançtan iki gencin aşkına odaklanır. Tarihsel gerçeklere yaslanan hikayesiyle bölgenin gayrimüslim azınlığının yansıtılması Karadeniz temsili için önemli bir yere işaret etmektedir. Film sayesinde o dönem bölgede Hristiyan azınlığın yaşadığını görmekle birlikte, Hristiyan olan ama bunu saklamak zorunda kalarak Müslüman gibi yaşıyan bir topluluğunda yaşamış olduğunu öğrenmekteyiz. Bunun yanı sıra filmde Karadeniz'in doğası, folkloru, dönemin kıyafetleri ve konuşulan dil yansıtılmaya çalışılmıştır.

---

<sup>9</sup> Küçük, Abanoz. (2016). "Sümela'nın Şifresi: Temel" Filmi Örneğinde Sinema Ve Kültürel Kimliğin İfadesi. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. Cilt: 9 Sayı: 44.

Bölgenin sinemada görünürlüğünün artması popüler filmler ile sanat filmlerindeki temsilin farklılaşmasını da beraberinde getirmiştir. Sözlü kültürde, Karagöz oyunundan bu yana bir Laz anlatısı bulunmaktadır ve bu fıkralardaki Temel karakterinin dayanağı olduğu varsayılmaktadır. İstanbul Türkçesinden farklı şivesi ve saflığı, Karagözdeki Laz karakterle Temel karakterinin ana ortak noktasıdır (Aksoy Sheridan, 2007). Bölgede çekilen filmlerde de Karadeniz insanı fıkralardaki Temel karakterine benzer temsil edilir. Özellikle Yeşilçam filmlerinde görünen bu temsil günümüzde çekilen komedi filmlerinde devam etmektedir. Yukarıda değindiğimiz *Sümela'nın Şifresi: Temel* filmi ve devam filmleri buna gösterilebilecek en iyi örneklerdir. Yoğun şive kullanan saf ve eğlenceli insanlar olarak tasvir edilen bölge insanı güldürünün bir unsuru olarak kullanılır. Bağımsız yapımlarda özellikle sanat filmlerinde böyle bir ön kabul görülmemektedir.

Sinemamızda son dönemde görülen Karadeniz ilgisini yukarıda açıklamaya çalıştık. Bölgenin sağladığı doğal özellikler ilginin başında gelirken, kültürel öğeler, eğlenceli insan faktörü, görece az işlenmiş bakir bir alan, sayılabilecek nedenlerdir. Popüler kanatta daha çok komedi türünde kendine yer bulan bölge, Karadeniz fıkralarına yakın bir temsille sinemaya yansıtılmaktadır. Bu temsillerde bölgenin doğası fon olarak kullanılmakta, insanlar ise güldürünün ana unsuru olarak karikatüre benzer bir yapıyla kullanılmaktadır. Çabuk sinirlenen, saf, kendini uyanık sanan tipler bu tür filmlerin vazgeçilmezleridir.

Karadeniz temsilindeki popüler filmlere kısaca baktıktan sonra bölgenin sinemadaki yükselişini irdelemek yerinde olacaktır. Karadeniz bölgesinin daha önce görülmedik oranda sinemada kendine yer bulması tüm bu gelişmelerden bağımsız değildir. Bu bağlamda bağımsız/sanat sineması olgusu, bireysel minimalist film anlayışı, teknolojik yenilikler sonrası dijital kameraların gelişmesi ve film sektöründe tercih edilir olması bu görünürlükteki sebeplerdendir. Dijital kameralar gibi film yapımında maliyetlerin ucuzlaması yönetmenlerin doğdukları topraklara dair hikayeler anlatma isteklerini güçlendirmiştir. Karadeniz bölgesinde yapılan ilk filmlere bakıldığında bunların düşük bütçeli minimalist anlatıma sahip yapımlar olduğu gözlenmektedir. Özellikle sırasıyla gidersek *Bulutları Beklerken*, *Sonbahar*,

*Bal* gibi yapımlar aldıkları ulusal ve uluslararası ödüllerle dikkat çekmişler ve kendilerinden sonra yapılacak yapımlara örnek olmuşlardır. Bu filmlerde görülen doğa manzaraları hem filmin anlatımını güçlendirmiş hem de sinematografik görseller sunmuştur. Bununla birlikte gelişen ulaşım ağları sayesinde bölgeye erişmek eskisi gibi bir zorluk teşkil etmemektedir. Tüm bunlar görece doğası daha az tahrip edilmiş bir bölgenin görsel bir malzeme olarak perdeye yansıtılmasını kolaylaştırmıştır.

### 3.2. Sanat Filmlerinde Gerçeklik ve Doğu Karadeniz Temsilleri

Sanat sineması kanadından bakarsak Doğu Karadeniz konusunda popüler sinemadan farklı bir temsilin hemen ayırına varabiliriz. Öncelikle bölgenin doğası salt bir kartpostal estetiği için kullanılmamaktadır. Doğa anlatımın bir parçası olarak görselliği ve sesleriyle filmin karakterlerinden biridir. Derinlemesine karakterlerle karakterlerin iç dünyasındaki çıkmazlar, zorluklar yansıtılmaya çalışılmıştır. Doğal oyunculuk ön planda tutulmuş çoğu zaman yöre insanı filmin oyuncularını olmuşlardır. Eğlence amaçlı olmaktan öte bir derdi ve bir amacı olan filmler bölgeye dair gerçekçi bakış sunmaya çalışmışlardır. Yapılacak film analizi çalışmasıyla bu durum filmler üzerinden değerlendirilecektir.

Yeni Türkiye sinemasında Karadeniz temsili genel olarak inceledikten sonra *Bulutları Beklerken*, *Sonbahar ve Kalandar Soğuğu*<sup>10</sup> filmlerinin detaylı analizi, sanat filmlerinde Doğu Karadeniz temsili netleştirilebilmek için kullanacağımız örneklerdir. Öncelikle bu üç filmi örneklem olarak seçmemizin nedenlerini belirtmek çalışmamız için faydalı olacaktır. Üç filmin ortak özellikleri, yönetmenlerinin Karadeniz bölgesinde doğmaları, bağımsız/sanat filmi özelliğinde olmaları ve son olarak ulusal/uluslararası festivallerden birçok ödül almalarıdır. Bu özellikler yeni Türkiye sinemasının da temel ayırt edici özellikleri olmuştur. Yeni Türkiye sinemasında ister popüler kanat ister sanat sinemasında olsun yönetmenlerin doğdukları topraklara dair hikayeleri beyaz perdeye aktardığını belirtmiştik. Seçtiğimiz üç filmin yönetmeni de -Yeşim Ustaoglu, Özcan Alper, Mustafa Kara-

---

<sup>10</sup> Film bilgileri Ek:2'dedir

doğdukları topraklara dair hikayeleri filmlerinin merkezine koymuşlardır. İnceleyeceğimiz filmler ulusal ve uluslararası festivallerde ilgi çekmiş ve kazandıkları ödüllerle sinemamızın gelişimine katkıda bulunmuşudur.

Filmler incelenirken Doğu Karadeniz temsili çerçevesinde, doğanın sunuluşu, doğa-insan ilişkisi, karakterlerin analizi, kültürel özellikler esas alınacaktır. Bölgenin coğrafyası ve kültürü göz önünde bulundurularak nasıl temsiller sunulmuştur ve bu temsilde gerçeklik ne kadar esastır ortaya konulmaya çalışılacaktır. Bununla birlikte bu filmlerin yeni Türkiye sinemasındaki anlatı yapısıyla uyumu çerçevesinde yeni Türkiye sinemasında Doğu Karadeniz temsilinin niteliği araştırılacaktır. “Gerçeklik” kavramına odaklanan çözümlememizde Bazin ve Kracauer’ın kuramları referans alınacaktır.

Kracauer ve Bazin, gerçekçi film kuramının en önemli temsilcileridir. Gerçekçi kuramcılar, gerçeği yansıtmamanın mümkün olduğu savından hareketle, filmin gerçekliği yaşamda olduğu gibi sunması gerektiğini belirtirler. Temel dayanak noktaları filmsel gerçeklik olan Kracauer ve Bazin, ortaya koydukları kuramlarla birbirlerine yaklaşmakla beraber farklı bakış açılarıyla ayrılmaktadır.

Kracauer kuramında fotoğrafa özel önem atfetmiştir. Ona göre sinema fotoğraftan gelmektedir ve bu sebeple fotoğrafın genel estetik prensipleri sinema için de geçerlidir. Ses ve kurgu dışında sinema da, fotoğraf gibi, “ham gerçekliği” olduğu gibi aktarır. Sinemanın asıl “amacı” (yine fotoğraf gibi) bizden bağımsız varolan gerçekliği olduğu gibi yansıtmaktır. Kracauer’e göre her sanat, kendi teknik altyapısına (araç-gerecine), ve felsefi “özüne” uygun biçimler benimsemelidir. Kracauer, sinemanın “doğal işlevinin”, teknik altyapısı dolayısıyla (kamera, pelikül, ses vb.) “gerçekliğin kaydedilmesi” ve aktarılması olduğunu vurgular (Daldal, 2003). Ona göre sinema gerçekliğin belirli tür ve düzeylerini keşfetmeye yarayan bilimsel bir araç gibidir (Andrew, 2010: 194).

Kracauer gerçekliğe odaklanma birlikte biçimin önemini tamamen görmezden gelmemiştir. Gerçekçilik ve biçimcilik olmak üzere yönetmenin iki motivasyona sahip



olduğunu vurgulayan Kracauer, gerektiği durumlarda keskinliklerin bulanıklaşabileceğini belirtir. “Böylelikle yönetmen hem gerçekçi hem de biçimci olmalıdır; hem gerçekliği kaydedebilir hem de onun iç yüzünü ortaya çıkarabilir; hem gerçekliği içine almalıdır hem de yönetmenin kullandığı tekniklere nüfuz etmelidir. Ancak tüm bu durumlarda baskın olması gereken ilk terim olan gerçekçiliktir” (Andrew, 2010: 200). Yani asla biçim gerçekliğin önüne geçmemelidir. Gerçeklik temel alındığında biçimsel düzenlemeler yapılabilir.

Kracauer öyküyü tamamen reddetmez ancak filmin olay temelinde örülmesine karşı çıkar. “Kracauer, sıkıca örülmüş yan öyküleriyle klasik, teatral öykülemeye karşı, zayıfça örülmüş, gözenekli, geçirgen, açık uçlu anlatıların oluşturduğu filmleri ve ‘bulunmuş öykü’ yü över” (Algan, 2001). Bulunmuş öyküler tasarlanmış olmaktan çok keşfedilmişlerdir. Bu tür filmlerde asla temayı bir birey sunmaz, çünkü tema gerçekliğin kendisinden gelmelidir (Andrew, 2010: 211). Tıpkı yaşamdaki gibi kestirilemezdir ve bu sebeple açık uçludur. Giriş, gelişme, sonuç bölümleri belirsizleşmekte, gündelik yaşamı oldukça az müdahale ile anlatmaktadır.

Filmin öyküsü, teknik altyapısı ve kurgusu kadar oyuncular da gerçekliğe katkıda bulunur. Kracauer’in basit anlatı sineması olarak adlandırdığı bu sinemasal anlatımda hayatın belli belirsiz aktığı fotoğrafik bir anlatım mevcuttur. Oyuncular da buna bağlı olarak oldukça yalın bir oyunculuk sergilemelidir. “Basit anlatı sinemasında oyuncunun, tiyatrodaki olduğu gibi abartılı oyunculuktan uzak durması ya kendisini oynaması ya da minimal bir oyunculuk sergilemesi gerekmektedir. Sinemanın minimal bir yapıya dönüştürüldüğü bu anlayışta filmin müziği de ya minimal olmalı ya da hiç olmamalıdır. Kracauer için bir diğer önemli nokta da diyalogdur. Görselliğin büyük önem taşıdığı bu film anlayışında mümkün olduğu kadar az diyaloga yer verilmelidir. Gerçeklik, diyalog, müzik ya da oyunculukla bozulmamalıdır” (Yiğit, 2012).

Gerçekçi kuramın bir diğer önemli temsilcisi Andre Bazin’dir. Sinemayı sanatların en gerçekçisi (Bazin, 2011: 208) olarak adlandıran Bazin yazılarında

gerçekliği açıklamaya çalışmıştır. Dudley Andrew, Bazin'ın gerçeklik tariflerini şöyle toparlamıştır:

Gerçekliğin birçok türünden bahsederiz, ama sinema ilk olarak bir görsel ve uzamsal gerçekliğe dayanmaktadır, yani doğa-bilimcilerinin gerçek dünyasına dayanır. Böylelikle sinemanın esas gerçekçiliği “kesinlikle konunun gerçekçiliği ya da dışavurumun gerçekçiliği değildir, bunun yerine uzamın gerçekçiliğidir, onsuz hareket eden imgeler sinemayı oluşturamazlar”. Bazin, burada Kracauer'ın maddi estetiğinin, gerçekçi içerik ve teknik estetiğinin ötesine geçmiş, bir uzam estetiğine gelmiştir. Sinema, her şeyden önce gerçeğin sanatıdır, çünkü nesnelere uzamsallığını ve içinde buldukları uzamı kaydeder (Andrew, 2010: 229).

Bazin'e göre, kameranın elde ettiği görüntü, nesnenin kendisidir ve kendi anlamını içinde taşır. Görüntü, çok katmanlı olan gerçeğin içinden seçme yapılarak oluşturulur (Çiğdem, 2010). James Monaco, Bazin'ın Kracauer'ın gibi sinemayla gerçekçilik arasında basit bir eşitlik kurmadığını, daha çok sinemayla gerçekçilik arasındaki hassas ilişkiyi tanımladığını ifade eder. Bu sebeple Bazin'i gerçekçi yerine “işlevselci” olarak tanımlamaktadır. “Onda önemli olan sinemanın ne olduğundan çok ne yaptığıdır. Bazin için gerçekçilik estetikten çok psikolojinin konusudur. Sinema, gerçekçilikle sonuçsuzluk (geometrik eğrinin yakınlığı ama asla temas etmediği düşsel hat) ilişkisi içindedir” (Monaco, 2002: 386). Bazin, anlatımda biçimi reddetmez, sinemada kapanan bir kapının, düşen bir yaprağın, kıyıyı döven dalgaların görüntüsünün, bir oyuncunun dakikalar süren sözlerinden, oyunculuğundan daha etkili olabileceğini söylemektedir (Çekiç, 2006).

Bazin montajın film diline yaptığı etkiyi inkar etmemekle birlikte odak derinliği ve plan-sekanslara<sup>11</sup> ayrı önem atfetmiştir. Bu teknikler ile izleyicinin filmin dünyasına eskisine göre çok daha fazla katılımına olanak sağladığını belirtir.

1) Odak derinliği izleyiciye görüntünün daha yakın görünmesini sağlayacağı için gerçekliğe daha çok yaklaşılır. Görüntünün kapsam yapısının bu sayede daha gerçekçi olduğu açıktır.

---

<sup>11</sup> Plan sekansta, sahne bir koreografi gibi düzenlenerek tek planda çekilir. Aslında bu bir genel sahnedir ama genel sahnede araya açılma çekimler girdiği halde plan sekansta böyle bir şey olmaz (Henderson, 2011: 31).

2) İzleyici bu yöntemle pasif olmaktan sıyrılarak olayın katılımcısı durumuna sokulur. Analitik montaj onu sürekli rehberini izlemek zorunda bırakmasına karşın bu yöntemde görülmez haline gelmektedir.

3) Önceki iki durum psikolojik koşullar ile ilgiliyken, üçüncüsü metafizikselidir. Gerçekliğin analizinde, montaj dramatik olayın anlamının biriminin doğasını betimler. Kuşkusuz başka analiz biçimleri de mevcuttur, fakat bu onun başka bir film haline gelmesine yol açacaktır. Kısaca, montaj doğal kurallara bağlı olarak bir ifade belirsizliğine sahiptir. Kuleşov'un deneyi yüze verilen değişik anlamlarla bunun doğruluğunu kanıtlamaktadır (Bazin, 2011: 50).

Bazin, seyircinin algısını çok fazla yönlendirdiğini düşünerek, hareketli kamerayla, hareketli çekimin yapılmasını doğru bulmamıştır. Bununla birlikte uzun çekimi tiyatral bulmamış, gerçek zaman duygusuna en uygun, en gerçekçi çekim biçimi olarak değerlendirmiştir. Odak derinliği ile birlikte öne sürdüğü plansekans kavramlarını klasik kesimli sinemanın önüne alternatif olarak koymuştur. “Her iki tekniğin de gerçeği, hem zaman hem de mekan sürekliliği içinde verdiğini, böylece, çerçevenin içindeki tüm öğeleri aynı düzeyde seyirciye göstererek, seyircinin gördükleri üzerinde, kendisi bir anlam üretebilsin diye belli bir özgürlük sunduğunu savunur” (Çekiç, 2006).

Kracauer gibi bütünlüklü bir kuramsal çalışma bırakmayan Bazin görüşlerini yazdığı makaleler ve film eleştirileriyle dile getirmiştir. İtalyan yeni gerçekçi filmler üzerine olan makalesinde İtalyan sinemasının gerçekçiliğinin hiçbir zaman bir estetik gerilemeye yol açmadığını vurgulamıştır. “Tam tersine anlatımda bir ilerlemeye, sinema dilini fetheden bir evrime, sinema deyişinin genişlemesine yol açar” (Bazin, 2011: 205). Bu filmler üzerinden sinemada amatör oyuncu kullanımını destekler ve stüdyo dekorlarından kurtulup sokağa inmiş sinemayı daha gerçekçi bulmuştur.

Bazin, hiç bir zaman kurguyu bir bütün olarak reddetmemiştir. O uzun çekimleri ön plana çıkararak kurgunun oldukça geri plana çekilmesini savunmuştur. Montaj gibi sesinde görselliğin önüne geçmemesi gerektiğini belirtmiştir. “Sinema sanatı plastik ve montaj gibi gerçekliğe eklenen ses, sadece ikinci ve tamamlayıcı bir rol oynayabilir: Merkez nokta görsel imajdır. Fakat gerçekliğe yaklaşabilmek için

sesin göz ardı edilmeyeceği de akılda tutulmalıdır” (Bazin, 2011: 36). Bazin’in ifade ettiği şey ses ve görüntü birliğinin sağlanmasıdır. Ona göre sinemada ses ögesi, görüntüyü tamamlamalı ve gerçeklik duygusunu destekler nitelikte olmalıdır.

Gerçekçi kuramın bu iki önemli isminin benzeştikleri bir çok nokta mevcuttur. Doğal oyunculuk (hatta amatör oyuncuların kendilerinden bir kesit oynaması), doğal seslerin kullanımı, oldukça sade bir kurgu, uzun çekimler her iki kuramcının da filme gerçeklik katan öğeler olarak nitelendirdiği unsurlardır. Kracauer’in bulunmuş öykü kavramından yola çıkarak ortaya koyduğu basit anlatı sineması Bazin’in gerçekçi sinemasıyla oldukça benzerdir. Ancak Bazin öyküye, metaforik anlatıma daha açıktır. Kracauer sinemanın gerçeği çekmesi gerektiğini iddia ederken, Bazin sinemanın gerçeğin bir temsili olarak nitelendirmiş sinema ve gerçekliği bir birine çok yakın ama asla kesişmeyen bir düzlem olarak ifade etmiştir.

Çalışmanın film analizi bölümünde Bazin’in veya Kracauer’in gerçekçi kuramlarından çalışmamıza en uygun olanı seçmeyi planlamıştık. Ancak örneklem belirleme aşamasında, her biri “bağımsız sinema” alanında konumlanırsa da, sonuç olarak ticari dağıtıma giren filmlerimizin belli yönleriyle Kracauer’in, belli yönleriyle ise Bazin’in yaklaşımlarına daha yakın oldukları ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda, çözümlememiz her iki kuramcının da ölçütlerinden yararlanacak, filmler bu açıdan değerlendirilecektir. Filmlerin öykü yapıları kamera hareketleri, kurgu tercihleri, oyuncu seçimi ve yönetimi özellikleri gibi unsurlar bu kuramlar çerçevesinde ele alınıp filmlere uygulanacaktır.

Derdi olan filmler olarak nitelediğimiz, toplumsal hayata ilişkin bir kesit sunduğu iddiasında olan bu filmlerin ne anlatmaya çalıştıkları da irdelenecektir. Bu filmler doğasıyla, deniziyle, emek piyasasıyla, şivesiyle, yani toplumsal ekonomik özelliklerle nasıl ilişki kuruyor ve bunu nasıl yansıtıyor gibi sorular çalışmanın temel sorunsalını oluşturacaktır.

### 3.2.1 Coğrafya ve Doğanın Dili: Metaforik Anlatım

Doğu Karadeniz, deniz kıyısından birden duvar gibi yükselen dik dağları, çoğu zaman dalgalı, hırçın, kara denizi, yemyeşil doğasıyla kendine has özellikleri olan bir coğrafyadır. Güneşli günlerin sayıca az olduğu çoğunlukla kapalı bir havanın hakim olduğu bölge iklimiyle adeta hüznü simgelemektedir. İnceleyeceğimiz üç filmde de bölgenin coğrafi ve iklimsel özellikleri adeta bir oyuncu gibi kullanılmış ve anlatımda önemli bir yere sahip olmuştur.

Yeşim Ustaoglu'nun *Bulutları Beklerken* filmi çoğunlukla Doğu Karadeniz'e özgü mekanlarda geçmektedir. Mekanlar arasında balıkçı kasabası, dağ köyü ve yöreye özgü mimaride evler ve yüksek yaylalar filmin geçtiği coğrafyayı özetlemektedir. Bununla birlikte sis hem bir iklimsel olay hem de bir metafor olarak oldukça ön plandadır. Filmin özüne hakim olan hatırlama ve reddetme duygusu iklimsel pratikler eşliğinde yansıtılmıştır.

Karadeniz bölgesindeki Rumların zorunlu göçe tabi tutulması temelinde geride kalan Eleni/Ayşe'nin yıllar sonra geçmişi hatırlaması ve bu geçmişte tutunma çabası filmin ana anlatısıdır. Tüm coğrafi ve iklimsel temsiller bu hatırlama sürecinin birer enstrümanıdır.

Ablasının ölümünden sonra yalnızlaşan ve içine kapanan Ayşe ferahlamak için tüm köylülerle birlikte yaylaya çıkar. Doğu Karadeniz için yaylacılık önemli bir kültürel ve iktisadi bir unsurdur. Filmde yayla yolculuğuna dair bazı detaylar görürüz. Bu yolculuk Ayşe için başka anlamlar da ifade etmektedir. İçinde sakladıkları ve geçmişten yükselen anıların onu iyice boğuşuyla Ayşe, yüksek Karadeniz yaylalarına bir anlamda kaçmak zorunda kalır. Bu süreçte, 'yaylacılık' terimine ilişkin her ayrıntı, Ayşe'nin iç dünyasının karmaşalarına katkıda bulunur. İnce ve tehlikeli patikalara hayvanları, yükleri, çocukları kısacası tüm varlıklarıyla sıralanan yaylacılar, Ayşe'ye zorunlu göçün yolcularını anımsatır. Bu neşeli katarı bakarken hatırladıkları onu hareketsiz kılar. Orman sınırının üzerinde açık ufuklu tepelerde Ayşe, dağlara Niko ismini fısıldar, sisin belirsizleştiği mesafelerde yankılanan neşeli sesleriyle çıkıp gelen her çocuğa sessizce Niko diye seslenir. Vaktinin çoğunu derin vadileri seyrederek ve

kimsenin anlamadığı bir dilde kendi kendine konuşarak geçirir. Bölgenin en yüksek yerinde, Yüksel'in ifadesiyle coğrafyanın tavanarasında, unuttuğu ya da unutmayı tercih ettiği bir dili bulmuştur Ayşe (Yüksel, 2012:382). Burada coğrafya filmin en güçlü duygularından biri olan hatırlama duygusunun tetikleyici unsuru olmuştur.

Yaylada bulunduğu süreç boyunca Ayşe sürekli kendini dağlara atmaktadır. Ayşe'nin Rumca konuştuğu dağlar sürekli uğultusunu duyduğu göçün gerçekleştiği mekandır. Sis in sarıp sarmaladığı güzel ama bir o kadar da tekinsiz dağlar, Ayşe'nin hem saklanma arzusunu hem de korkulu yüzleşme sürecini devindirir. Sis in ya da yerel kullanımıyla dumanın vadileri sarıp sarmalaması ve ardından geri çekilişi gibi "Doğu Karadeniz'in sıkça tekrarlanan iklimsel pratikleri, Ayşe için geçmişle ilgili gerçeklere yaklaşma ve onları reddetme döngüsünün bir metaforuna dönüşür. Sis in yoğunlaşması ve vadiye hâkim oluşu gibi, çözülüşü ve yok oluşu da öyküye anlamlı bir görsel destek sağlar" (Yüksel, 2012:382). Ayşe'nin unuttuğu ya da unutmak istediği ne varsa dumanın dağları sarması gibi Ayşe'yi sarmış Ayşe artık Eleni olmuştur.

Filmin büyük çoğunluğuna hakim olan sarp dağlar ve dik yamaçlar ile sisli, yağışlı iklim Doğu Karadeniz coğrafyasının genel özellikleridir. Bu coğrafi ve iklimsel özellikler *Bulutları Beklerken* filmi özelinden bakarsak, Ayşe'nin geçmişinde yaşadığı zorlu ve mücadele dolu yılları ve ablası öldükten sonra içinde bulunduğu belirsizliği güçlendiren öğelerdir. Filmde hem coğrafya hem de doğa filmin anlatımında önemli unsurlar olarak metaforik anlamlar taşımaktadır.

*Bulutları Beklerken* filminin yapım ekibinde yer alan Özcan Alper'in yönettiği *Sonbahar* filminde de bölgenin coğrafyası ve doğası anlatımda önemli bir yer tutmaktadır. Sağlık sorunları sebebiyle hapisneden tahliye edilen siyasi mahkûm Yusuf'un ömrünün son günlerini geçirmek için döndüğü evinde ölüme olan hüzünlü yolculuğu iklimsel pratikler eşlinde aktarılmıştır.

Filmin açılış sekansından sonra kararan ekran otobüsün bir tünelden çıkmasıyla tekrar açılır ve yerel ezgili bir müzik başlar. Karadeniz'in dağlık

coğrafyasından dolayı yol üzerinde çok fazla tünel bulunmaktadır. Burada tünel yeni bir başlangıç için metafor olarak kullanılmıştır ve hikâyenin yeni bir evresini simgeler: eve dönüş. Yusuf otobüste çevresine bakarken Karadeniz bölgesine özel tanıdık şeyler görünür. Çöten<sup>12</sup> ilk göze çarpan yapıdır, sırasıyla balıkçı barınakları, kara deniz, sahil yolu, dik yamaçlar ve bol yağmur. Yönetmen böylelikle bir çırpıda filmin geçeceği coğrafyayı özetler. Otobüsten inerek köyüne çıkmak için bir minibüse binen Yusuf özelinde kamera Karadeniz'in içlerine doğru ilerler. Yusuf'un köyü dar ve virajlı yollardan ulaşılan dik yamaçlara kurulmuş seyrek yerleşimli tipik Karadeniz köyüdür. Yusuf eve geldiğinde uzun süredir göremediği eskimiş evini ve etrafı inceler. Tipik Karadeniz mimarisinde inşa edilmiş ev köhne haliyle ölüm temasına uygun bir mekan olmasının yanında, her şeye rağmen ayakta olma direnme durumuyla umudu çağırır.

Filmde mekân, tıpkı coğrafya, iklim gibi anlatıyı ve karakterleri destekleyen, simgesel anlamlarla yüklü ve sinematografiyi güçlendiren bir unsur olarak kullanılmıştır. İç mekânlar ve küçücük odası çoğu zaman Yusuf'a dar gelir. Burada sıklıkla cezaevi anılarını ve geçmişe ait imgeleri hatırlayan ve nefessiz kalan Yusuf çoğunlukla dış mekânda, evin önündeki tahtadan sedirde, vadiye karşı açık havada uyur (Sönmez, 2014: 132). Yusuf'un iklim elverdikçe uyuduğu, sigara içtiği ve doğayı seyrettiği alan, gerek kadraj tercihi gerekse Doğu Karadeniz'de sıkça düşülen bir göz yanılması sebebiyle uçurumun kenarında gibidir. Film boyunca evin bulunduğu bölge, izleyicide kuvvetli bir 'yaşamın kıyısında' olma duygusu yaratır. Bitki örtüsü, yüksek rakımlı köy evlerinin yarattığı erişilmezlik ve uzaklık duygusunu filmde kuvvetli bir anlatım aracına dönüştürmüştür. Yusuf her anlamda derin bir vadinin içinde yalnızdır ve yaşama derin bir uçurumun kenarında veda etmektedir.

Yusuf çaresiz sonuna ilerken bir dinlenme mekanı olarak gördüğü evi adeta ona bu fırsatı sağlar gibidir. Evine geldikten sonra hava genelde açık ve deniz sakindir. Doğanın bu güzel karşılmasına rağmen Yusuf'un içinde ki sıkıntı geçecek gibi değildir. Annesinin ısrarıyla indiği kasaba da onu ferahlatmaz, köylülerin sohbeti onu ilgilendirmez. İndiği kasabada uzun uzun denizi izler sadece. Cezaevinde yıllarca

<sup>12</sup>Özellikle Doğu Karadeniz'e özgü dört direk üzerine kurulmuş mısır kurutmada kullanılan ahşap yapı.

hücrelerde beton ve demirin arasında kalmanın getirdiği sıkışmışlık duygusu, yaylaya da çıksa, deniz kenarındaki iskeleden sonsuz dalgalara da baksın geçmez. Sıkışmışlık ve baskılanmışlık evinde, odasında, otel odalarında, minibüste, kent çarşısında, yani gittiği hiçbir yerde onu bırakmamaktadır. Filmde sinematografik düzenlemelerle kişinin bu sıkışmışlığı aktarılır izleyiciye. Adeta dış yaşam da F Tipi hücrenin bir versiyonudur. Bu, yalnızca Yusuf'un algısı değildir, Yusuf'un annesi, arkadaşı Mikail ve birçok kişi için de geçerlidir. Gerek görüntü düzenlemeleriyle gerekse karakterler tarafından, yaşamın kendisinin aslında bir hapisane olduğu düşüncesi vurgulanır. Köyündeki çocukluk arkadaşı Mikail'de bir diyalogda, kasabayı kastederek "Bakma, bura da başka türlü bir hapisane" diye dile getirir. Çoğu zaman kapalı havası, dik yamaçları ve derin vadileri ile bölge bu duyguyu güçlendirmektedir.

Mevsimsel döngü gibi filmsel anlatıda bir diğer simge filmin de adı olan sonbahar metaforudur. Bir sonbahar mevsimiyle başlayan film düz anlamda Yusuf'un da yaşadığı sonuncu bahar anlamına da gelmektedir. Zamanın önüne geçilemez akışının, ölümün kıyısında bir insan için yeni anlamlar kazanan anlar bandırdığını görürüz. Sonbahar kışa evrilirken, dökülen o ilk yaprak Yusuf için diğer insanların gündelik hayatlarında edinemeyeceği bir deneyime dönüşür. Haber verdiği, fısıldadığı gerçek yalnız seyirci ve Yusuf tarafından bilinir (Yiğit, 2012). Yusuf artık savaşında sona doğru ilerlerken, sonbahardan kışa evrilmeye başlayan mevsim, artık onun mücadele etmek zorunda olduğu uzamı temsil etmeye başlar. Yeşilin yerini alan beyaz örtü Yusuf'un Mikail ile yaptığı yayla yolculuğunda filme hakim olur. Son kez görme arzusuyla çok istediği bu yolculuk onun fiziksel gücünün durumunu da göstermektedir. Önceden yeşil olarak aynı fotoğrafik nitelik ile temsil edilen mekanlar; şimdi zorlayan bir beyazlıkla, nerdeyse aynı çerçeveler ve aynı kısa-yavaş devinimlerle temsil edilmiştir (Hepdinçler, 2013). Son kez gördüğünü bildiği yayla sekansı Yusuf'un sonundaki cenaze sekansıyla benzer niteliktedir.

Filmde tüm coğrafya gibi bölgeye adını veren deniz de önemli bir sinematografik öge olarak öyküye katılmıştır. Yusuf sık sık kasabaya inip iskeleden uzun uzun ufka bakar. Bu bakışlardan bir anlam yakalamak çok mümkün değildir. Daha çok bir daha göremeyeceği şeye son kez bakmakla eşleştirilebilir. Bu boş



bakışlara denizin dinginliği de eklenince zaman durağanlaşmaktadır. Karadeniz'in denizi, Yusuf'un Eka'yla ilişkisinin bir metaforu olarak değişken görüntüleriyle fon olarak kullanılır. Kasabaya indiğinde gittiği ve yine uzakları izlediği iskelenin ötesinde deniz Yusuf'un ruh halinin yansımasıdır. İskelenin başında Eka'nın Yusuf'a her şeyi geride bırakıp birlikte gitme planını açtığında deniz durgun ve sakin, bu planı kabul eder gibidir. Ancak sonbahar bitmiş, kış bastırmak üzeredir. Eka'nın kendine yakın bulup kalbini açtığı, 'Rus romanlarından fırlamış'<sup>13</sup> bu yitik adam, gerçekten istemesine rağmen böyle bir yolculuğa çıkacak durumda değildir. Eka'nın şehirden ayrılışı ile yapayalnız kalan Yusuf'un içini, filmin en korkutucu, karanlık ve fırtınalı haliyle deniz görüntüsü yansıtmaktadır.

Mevsimlerin akışı öyküyü ölüme götürür. Kış geldiğinde, kar yağıp köyü sessiz, kıpırtısız bir beyaza boyadığında Yusuf'un kaçınılmaz sonu gelir. Son sahnede önce yalnızca saatin tik takları duyulur. Daha sonra Yusuf, evde tavan arasında bulunduğu ve onarmayı başardığı tulumu, annesinin de ricasıyla çalmaya başlar. Bu tulum sesi, Yusuf için söylenen ağıta fon müziği olurken kamera, adeta Yusuf'un ruhu gibi camdan çıkar ve yavaşça vadinin derinliklerine, omuzlarda mezarlığa çıkarılan cenazeye doğru ilerler. Karların kefen gibi örttüğü Hemşin dağlarında "Yusuf'un uzaklaşmaya çalıştığı" cenazesine odaklanırsınız. Hüzünlü bir tulum sesi ve Hemşince bir ağıt cenazeye eşlik eder.

Benzer bir şekilde inceleyeceğimiz diğer film *Kalandan Soğuğu* filminde de benzer şekilde coğrafya ve doğa anlatımının önemli unsurlarıdır. Karadeniz'in bir dağ köyünde oldukça zorlu koşullarda yaşayan bir ailenin yaşam mücadelesine odaklanan film tüm bu süreci doğa ile iç içe bir anlatımla ele almaktadır. Mücadele, umut, yalnızlık ve hayal kırıklığı gibi duyguların ekseninde ilerleyen filmde doğa ve iklimsel pratikler birer karakter gibi filmin anlatımına etki etmektedir.

Film daracık ve oldukça karanlık bir mağarada Mehmet'in kayaları parçalamaya çalıştığı bir sekansla başlar. Doğal ışık ve doğal sesler eşliğinde devam

---

<sup>13</sup> İskeleden birlikte deniz izledikleri planda Eka Yusuf'a "sen şimdiki zamanda yaşamıyor gibisin sanki, Rus romanlarından kaçmış gibisin" der.

eden sekans Mehmet'in birkaç kaya parçası alıp mağarayı terk etmesiyle sona erer. Bu daracık mekanda hissettiğimiz sıkışmışlık hissi filmin sonuna kadar kendini hissettirmektedir. Film sıkışmışlık, çaresizlik ve sonrasında gelen umut gibi temalar üzerine kurulmuştur. Uzun süredir dağlarda maden arayan Mehmet bu uğurda hem maddi sıkıntılara düşmüş hem de ailesiyle sorunlara yaşamaktadır. Maden arayışından gece vakti geldiği evi sadece evin içinde yanan ateş ile aydınlanmaktadır. Oldukça eski ve küçük olan ev tek odadan oluşmaktadır. Sabah olunca tüm detayları belli olan evin durumu gerçekten çok kötü durumdadır. Bir dağ yamacına kurulu olan bu ev, ailenin yaşadığı ekonomik durumun bir göstergesi olarak sunulmuştur. Hayvanlarla iç içe, zorlu bir coğrafyada geçen yaşam mücadelesi filmin her planına işlenmiştir.

Karadeniz'in orman sınırlarında geçen hikayede geçimlerini hayvancılıkla sağlayan aile için mevsimsel döngü büyük önem arz etmektedir. Kurbanlık için yetiştirdikleri öküzleri bu anlamda en önemli gelir kaynağı olacaktır. Mevsimin kışa evrilmeye başlamasıyla birlikte ailecek kış hazırlığı yapılır. Odunların taşınması otların biçilip kuruluğa kaldırılması iklimsel bir zorlamanın sonucudur. Uzun süre kar örtüsü altında kalacak bölge için hayvanların besin kaynağı çoğunlukla bu otlar olacaktır.

Kalender soğuklarının etkisiyle dağları erken kapatan beyaz örtü Mehmet'i bir süre maden arama faaliyetlerinden uzaklaştırmıştır. Evdeki sıkıntılardan, fakirlikten, tüm sorumluluklardan Mehmet, yine kendini dağlara atarak kaçmak ister. Dağlar onu kurtaracak fırsatın mekanı olmakla birlikte, onun için bir kaçış bir rahatlama mekanıdır. Kazarak, patlatarak, tırtıklayarak yaptığı maden arama çabası, onun hayat mücadelesiyle eşdeğerdir. Kazılarının sonunda bir sonuca ulaşamayınca Mehmet'te oluşan umutsuzluk, hayal kırıklığı ve kızgınlık coğrafi ve iklimsel değişimlerle güçlendirilmektedir. Karlı tepeler ve sarp yamaçları saran sis Mehmet'i kuşatmakta ve onu bir çaresizlik duygusu içinde bırakmaktadır.

Derme çatma bir kulübede yaşayan bir ailenin yaşadığı zorluklar, hayaller, umutlar ve düş kırıklıkları bu zorlu coğrafyadan bağımsız gelişmemektedir. Bu da bölgenin gerçekleriyle son derece uyumlu bir tasvirdir. Dışarıdan bakıldığında

izleyenleri doğal güzelliğiyle etkileyen bu coğrafya, içinde yaşayanlar için de bir çok zorluğu beraberinde getirmektedir. Uzak, ulaşılmaz, sarp dağları ve geçişken iklimiyle sürekli bir mücadele gerektirmektedir. Yönetmenin de filmdeki karakterlere bunu aşlamaya çalışmış olduğu görülmektedir. Ayrıca filmin anlatımında müzik yerine doğal seslere öncelik verilmiş ve olabildiğince az müzik kullanılmıştır. Doğa, gerek sesiyle, gerek görüntüsüyle filmin ana oyuncularından biri gibidir. Umutların yeşerdiği anda güzel güneşli bir günle bizi karşılar, umutsuzluğun ve yenilmişliğin hakim olduğu planlarda bu umutsuzluğu pekiştirici yağmur ve sisli bir hava filme hakim olmaktadır. Sarp, çetin dağların yamaçlarındaki sert rüzgarlar, karakterin iç dünyasındaki fırtınaları çağrıştırmaktadır. Bu durumu filmde de bolca kullanılan gök gürültüsü sesi de pekiştirerek tasvir etmektedir.

### 3.2.2. Melodramın Yerini Alan Gerçekçilik

Yeşilçam sinemasının temel anlatısını oluşturan melodram, yeni Türkiye sinemasında yerini iyi-kötü ayrımı dışındaki gerçekçi karakterlere ve doğayı da içselleştiren gerçekçi bir anlatıma bırakmıştır. Özellikle sanat sinemasında geçerli minimalist sinema anlayışı gerçekliği artırıcı unsur olmuştur. Daha önce değindiğimiz Kracauer ve Bazin gibi gerçekçi sinema kuramcılarının da savunduğu minimal öykü, amatör oyuncular, yalın kurgu, doğal seslerin kullanımı gerçekçi filmlerde kullanılan teknikler olmuştur. Sanat sineması örneği olarak kabul edebileceğimiz üç film ne kadar gerçekçi anlatımı tercih etmiştir ve bu anlatımın Karadeniz temsilindeki yeri nedir? Bu başlık altında bunları incelemeye çalışacağız.

Yeşim Ustaoglu'nun *Bulutları Beklerken* filmi son derece karmaşık bir konuyu minimal bir anlatımla ele almıştır. Belgesel görüntüleri eşliğinde başlayan film izleyene tarihsel gerçekliğe dayandığı hissini uyandırmaktadır. Hatırlama ve reddetme ekseninde gelişen film, karakterin geçmişiyile yüzleşmek üzere çıktığı yolculukla sonuca ulaşır. Sonunun belirsizliğine ve minimal bir hikayeye rağmen film Kracauer'in bulunmuş öyküsünden ziyade Bazin'in gerçeklik anlayışına daha yakındır. Film basit anlamda da olsa bir giriş, gelişme, sonuç bölümüne sahiptir.

Filmde kullanılan sabit uzun planlar, filmin biçiminin en önemli unsurlarından biridir. Bazin'in alan derinliği, plan sekans kavramlarıyla örtüşen bu durum filmin gerçekliğine katkıda bulunmaktadır. Aynı zamanda filmdeki uzun doğa çekimleri Ayşe karakterinin yaşadığı dönüşümü anlatması bakımından önemli bir ayrıntıdır. Sis sağladığı belirsizlik, Ayşe'nin karışık duygularını karşılar niteliktedir. Filmde hâkim olan tekinsizlik uzun çekimlerle daha hissedilir olmaktadır. Metaforik anlatıma yakınlığıyla film Bazin'in gerçekçi kuramına doğru bir örnek oluşturmaktadır.

Gerçekçi kuramcıların destekledikleri bir diğer unsur, filmlerde oyunculuk ve oyuncu kullanımınıdır. *Bulutları Beklerken* filminde profesyonel oyuncular kullanılmıştır, ancak bunların hiçbiri star nitelikli ünlü oyuncular değildir. Profesyonel oyuncuların yanı sıra yöre insanı da filmde yer almıştır. Ayşe'nin komşuları ve çok sevdiği komşu çocuğu Mehmet, birer amatör oyuncu olarak filmde önemli karakterlerdendir. Filmin oyuncularındaki dikkat çeken bir diğer nokta filmde Rum karakterlerin tamamı Rum oyuncular tarafından oynanmıştır. Bu da davranıştan konuşulan dile kadar gerçekliği artırıcı bir unsur olarak ön plan çıkmıştır. Gerçekçi kuramcılara göre oyuncular bir filmde oynuyor gibi değil de adeta doğal haliyle yaşarken kameraya yakalanmış gibi oynamalıdır. Filmde de abartıya kaçmayan oyunculuklar bunu doğrular niteliktedir. Aynı şekilde mekanlarda tarihsel olarak olayların geçtiği mekanlardan seçilerek gerçekliğe dikkat edilmiştir.

Oldukça yalın kurgu sabit uzun çekimleri birleştirmek için tercih edilmiş ve çok az müzik kullanımıyla bu yalınlık devam ettirilmiştir. Bazin de, Kracauer de filmde önemli olanın imaj yani görsel olduğunu vurgulamışlar çok fazla diyalog ve müziğin izleyicinin algısını yönlendirebileceğini belirtmişlerdir. Minimal diyalog ve müzik gerçekçi bir film için en doğru tercih olacaktır. Filmde kimi zaman oldukça uzun diyaloglar bulunmaktadır ancak bunlar sadece Ayşe'nin geçmişi hatırladığı sekanslarda geçmektedir. Onun dışında diyalog ve müzik oldukça minimal bir seviyede tutulmuştur.

Tüm bu değerlendirmelere bakarak filmin gerçekçi kuramcılarının kriterlerine uyduğunu söyleyebiliriz. Gerek coğrafyanın temsili, gerekse bölgede yaşayan

insanların temsili açısından yönetmen oldukça dikkatli çalışmıştır. Bu çerçevede yeni Türkiye sinemasındaki gerçeklik arayışı bu filmde yerini bulmuştur diyebiliriz.

Ele aldığımız bir diğer film olan *Sonbahar* konusu itibarıyla Kracauer'ın bulunmuş öyküsüne daha yakındır. Sağlık sorunları sebebiyle hapisneden tahliye edilen Yusuf'un gündelik yaşamı neredeyse hiçbir müdahaleye uğramadan adeta yaşamdan bir kesit gibi yansıtılmaktadır. Hapisneden çıkıp memleketindeki evinde geçirdiği süre kronolojik bir sıralamayla anlatılmıştır. Film cezaevinde megafonla duyuru yapan bir askerin gerçek görüntüleriyle başlar. Kaydın üzerinde 20.12.2000 tarihi vardır. Bu tarih Türkiye'de 'Hayata Dönüş Operasyonu'<sup>14</sup> olarak adlandırılan cezaevlerine yönelik operasyonun tarihidir. Film, tıpkı *Bulutları Beklerken*'de gördüğümüz gibi gerçeğe dayanan görüntülerle başlar ve gerçek bir hikaye anlatacağını hissettirir. Yine benzer şekilde bir sorgulama, bir hesaplaşma filmin anlatısı içerisinde yer bulmaktadır. Film, Yusuf'un sonuna yolculuğunu temel alırken F Tipi Cezaevi, hapisanelerde yapılan kötü uygulamalar, Karadeniz bölgesinde hayat mücadelesi veren ve bu çerçevede kimi zaman beden işçiliği dahi yapmak zorunda kalan Gürcü kadınlar gibi sosyal ve politik durumlar da öyküde işlenmektedir. Tüm bunların ülkede yaşanan gerçekler olduğu göz önünde bulundurulursa filmin gerçekliğine daha da katkıda bulunmaktadır.

Kracauer, sinemanın fotoğrafı örnek alması gerektiğini belirtmekte, fotoğrafa ait estetik unsurların da sinemaya yansiyebileceğinden bahsetmektedir. Bu bağlamda Özcan Alper filminde çoğunlukla uzun sabit planlar tercih etmiştir. Fotoğraf estetiğindeki bu planlarla karakterin iç dünyası yansıtılmaya çalışılmıştır. Çok az ömrünün kaldığını bilen Yusuf son kez göreceği manzaranın, denizin, yani etrafındaki her şeyin uzun seyrine dalarken yönetmen bu deneyimi seyircinin de yaşamasını tercih etmiştir.

---

<sup>14</sup>2000 yılında cezaevlerinde koğuş yerine getirilmek istenen F tipi (hücre tipi) hapisanelere karşı çıkan siyasi tutuklular, 19 talepte bulunarak süresiz açlık grevine başladı. 20 Ekim'de başlayan açlık grevi, 45. günde ölüm orucuna dönüştürüldü. Bunun üzerine yaklaşık 10 bin güvenlik görevlisi tarafından 19 Aralık 2000 tarihinde 20 cezaevine eşzamanlı gerçekleştirilen ve 2'si asker 30'u tutuklu 32 kişinin hayatını kaybettiği, yüzlerce kişinin ise yaralandığı 'Hayata Dönüş' operasyonu düzenlenmiştir (Özdilek, 2018).

Hem Bazin, hem de Kracauer anlatının yanında biçimi tamamen dışlamamakta, içeriğe hizmet etmek kaydıyla metaforik anlatımı desteklemektedir. Alper, çekimlerinde biçimi kullanmaktan çekinmemekte, ayrıca hapsolmuşluk, ölüm, yolculuk, saat, sonbahar, karga gibi içeriğe hizmet eden göstergeleri kullanmaktadır. Filmsel anlatıda saat sesi zamanın azalmakta olduğunu anlatmakta, Yusuf'un evinin dibine kadar gelen karga ise, ölümün haberci olmaktadır. Diğer yandan iklim ve deniz Yusuf'un ruh halini temsil etmekte, sonbahar da çok katmanlı anlama dönüşerek hem filmin içinde bulunduğu mevsimsel durumu simgelemekte hem de Yusuf'un kışına yani ölümüne giden yolculuğu temsil etmektedir. Bazin'in belirttiği gibi ağaçtan düşen bir yaprak Yusuf'un ömründen kalan son günleri vurgulamaktadır. Kısacası gerçekçi kuramcıların savunduğu gibi biçim içeriğe hizmet etmektedir.

*Sonbahar* filminde ana karakterleri profesyonel oyuncular oynamaktadır. Ancak bunların popüler filmlerdeki "star" nitelikli oyuncular olmadığını da belirtmek gerekir. Öte yandan, yan roldeki oyuncuların tamamı yöre insanlarıdır. Hatta Yusuf'un annesi rolünü yönetmenin annesi üstlenmiştir. Aynı şekilde Gürcü kadınları Gürcistan'dan gelen tiyatro oyuncuları oynamıştır. Tüm bunlar gerçekliği artırıcı unsurlar olarak dikkat çekmektedir. Filmde bölgede konuşulan dillerden biri olan Hemşinceye yer verilmiştir. Oldukça minimal oyunculukların hâkim olduğu filmde, çoğu zaman habersiz kaydın yapıldığı izlenimi doğar. Filmde müziklerde ve diyaloglarda aşırıya kaçılmamış, bunlar filmin önüne geçmemiştir. Tüm bu öğelerle birlikte oyuncuların doğallığının yanı sıra filmsel mekanların doğallığı filmin görsel gücüne katkıda bulunmuştur.

Filmin yer yer biçimciliğe kaçan kurgusu dışında oldukça sade bir kurgusu vardır. Yusuf'un kalan son günleri uzun planlar ve sade bir kurgu ile yaşamdan bir kesit gibi aktarılmıştır. Film genel olarak gerçekçi kuramcılarının desteklediği nitelikleri barındırmaktadır.

İncelediğimiz bir diğer yapım olan *Kalandar Soğuğu* filmi konusu itibarıyla *Sonbahar* filmi gibi Kracauer'in bulunmuş öykü kavramına daha yakındır. Doğu Karadeniz'in bir dağ köyünde yaşayan bir ailenin hayat mücadelesi oldukça minimal

bir anlatımla filme alınmıştır. Doğa, hayvanlar ve insanların iç içe olduğu bu hikâyede, ekonomik zorluklar, aile içi anlaşmazlıklar, çaresizlik, yalnızlık ve yabancılaşma güçlü duygular olarak ön plana çıkmaktadır.

Filmde fotoğrafik temsil önemli yer kaplamaktadır. Uzun sabit çekimler ve minimal anlatım basit anlatı formuyla örtüşmektedir. Bununla birlikte film güçlü bir metaforik anlatıma da sahiptir. Sert ve yabani coğrafya ailenin içinde bulunduğu güçlükleri temsil etmektedir. Filmde bolca gördüğümüz salyangoz metaforuyla zamanın yavaşlığı ve umut birlikte işlenmektedir. Düz anlamda ailenin yaşam mücadelesi tüm gerçekliğiyle sergilenmektedir. Aslında yörede yaşayanlar için yüksek dağ köylerinde bu manzaralar ile karşılaşmak hiç de yabancı değildir. Yönetmen bu bakış açısıyla bir başka gerçeği daha gözler önüne sermiştir.

Yönetmenin oyuncu tercihine baktığımızda oyuncu kadrosunun tamamen amatör oyuncularından oluştuğu görülmektedir. Filmde babaanne rolünü yönetmenin kendi annesi üstlenmiştir. Mehmet'in karısı Hanife rolü için tercih edilen Nuray Yeşilaraz, bir hastanede hemşirelik yapmaktadır. Sert mizaçlı, çalışkan, ailesini koruyup kollayan Karadeniz kadını çok başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Tek isteği kocasının dağlarda zaman kaybetmek yerine bölgede bulunan maden ocağına girip aylıkla çalışmasıdır. Böylece düzenli bir gelire sahip olup borçlardan kurtulacaklardır. Mehmet'in yokluğunda tüm işler ona kalır. Ev işleri, tarla bahçe işleri, hayvanlarla ilgilenmek Hanife'nin bütün gününü fazlasıyla doldurmaktadır.

Filmde baba rolündeki Mehmet (Haydar Şişman) karakteri, bir dönem yönetmenin de öğretmenliğini yapmış olan ilkokul öğretmeni amatör bir oyuncudur. Mehmet karakteri özünde tembel bir insan değildir. Çalışkanlığı film boyunca sürekli göz önündedir o sadece aylıkla çalışmayı reddeder. Daha önce bulduğu gibi bir maden bularak tüm sorunları kökünden çözmek ister. Biraz hayalci, biraz maceraperest olan karakter, bölge insanının iyi bir yansımasıdır. Doğduğu topraklara ait bildiği bir hikayeyi anlatan Mustafa Kara bunu yaparken olabildiğince yalın ve gerçekçi bir dil kullanmıştır. Çocukluğunda duyduğu dağlarda maden arayan ve bu çabası yüzünden köylünün diline düşen adamı, filminin merkezine yerleştirmiştir.

Yönetmen bildiği bir hikayeyi yöre insanları ile anlatarak gerçekliği ön planda tutmuştur. Film boyunca Karadenizli bir aile, sanki kamera kaydına alınmış gibi gerçekçi bir perspektifte izleriz. Bu da hem Bazin'in hem Kracauer'in savunduğu doğal oyunculuğun bir yansımasıdır. Tüm bu süreçte film diyaloglar yerine görsel anlatım üzerinden ilerlemektedir. Diyaloglar görselin önüne geçmemiştir. Filmdeki doğal çekimler, minimal müzik kullanımı ve sade kurgu basit anlatı sinemasının birer göstergesidir.

### **3.2.3. Umut, Hatırlama ve Yabancılaşma: Yeni Türk Sinemasına Hakim Olan Tekinsiz Duygular**

Hatırlama, geçmişle yüzleşme, yeni Türkiye sinemasında en çok işlenen temalardır. Bununla birlikte yeni sinema anlayışında Yeşilçam'daki aşk, mutluluk, aile saadeti ya da tam tersi olarak imkansız aşk, ölüm gibi keskin duyguların yerine yabancılaşma, çaresizlik, umut gibi daha belirsiz duygular ön plana çıkmıştır. Bunun yansımalarını inceleyeceğimiz üç filmde de görmekteyiz.

*Bulutları Beklerken* filminde geçmişi hatırlama oldukça baskındır. Film, mübadele yıllarına ait olduğu düşünülen siyah beyaz görüntüler ve dokunaklı bir müzikle açılır. Göç yolunda kayıkların, vapurların, trenlerin, köprülerin, uzun yürüyüşlerin bir arada gösterildiği belgesel görüntüler mübadele sırasında yaşananlara dair dikkatimizi çeker. İnsanların zor durumda bulunduğu bu görüntüler göçün yarattığı sosyolojik ve psikolojik travmayı yansıtır. Belgesel görüntülerinin sonunda kamera abla ve kardeşin görüntüsüne odaklanır. Filmin son planında da kullanılan bu görüntüyle küçük erkek kardeşini kucağında tutan abla ile filmin ana kahramanı arasında ilişki kurulmak istenmiştir. Panik havası dışında gülümseyerek kameraya bakan bu görüntüyle filmin gerçek bir hikayeye dayandığı hissiyatıyla birlikte bir hatırlama deneyimini tasvir eder. Böylelikle yeni Türkiye sinemasında sıkça işlenen geçmişle yüzleşme-hesaplaşma olgusu bu filmde de kendini hissettirir.



Belgesel görüntülerinin ardından dik, sisli ve yemyeşil Karadeniz Dağları'nın görüntüsü üzerine Tirebolu 1975 yazısı görülür. Film çekildiği tarihten 30 yıl öncesini anlatmaktadır. Bu haliyle de tarihsel bir nitelik taşımaktadır. Dönemin siyasi konjonktürü, yabancı karşıtlığı alt metin olarak vurgulanmaktadır.

Hasta ablasıyla yaşayan Ayşe, onun günlük işlerini yapmasına yardım etmektedir. Ablasıyla ilişkisini filmin ilerleyen sahnelerinde öğrenebilen seyirci, abla karakterinin de hatırlama ögesinin bir parçası olduğunu öğrenir. Ayşe'nin sevdiği ve özel olarak ilgilendiği komşunun çocuğu Mehmet, Ayşe için ayrı bir önem atfetmektedir. Ayşe'nin yanına gelen Mehmet "benim yatağımın altında karakoncoloslar var" der. Bunun üzerine Ayşe karakoncoloslarla<sup>15</sup> ilgili konuşmaya başlar.

Eskiden burada da karakoncolos vardı. Beddualıydı bu köy. Karakoncoloslar inlerinden kalkıp geceleri herkesin kulağına üflemeğe başladılar. Karakoncoloslardan kaçan köylüler o dağ senin bu dağ benim yürüdüler. Ama bir türlü karakoncolosların bedduasından kurtulamadılar. İçlerinde küçük bir kız vardı. Kızın bütün ailesini karakoncoloslar karlarda yitirmişti. Kızcağız karlarda yapayalnız kaldığı bir gün bir peri kızı geldi. Ona ısınması için bir ışık verdi. Sonra da dedi ki... Ben yokken kaybolmaman için sana bir göz daha veririm. Bir daha hiç kaybolmazsın.

Ayşe'nin anlattığı karakoncolos hikayesi aslında onun kendi çocukluğuna gönderme yapmaktadır. O da göç sırasındaki zor koşullarda ailesini kaybetmiş ve Selma'nın ailesinin yanına sığınarak kurtulmuştur. Filmde geçmişe dair bütün anlatılar Ayşe'nin hatırlama sürecinin birer parçasıdır.

Hatırlama sürecini hızlandıran ve Ayşe'nin çevresine yabancılaşmasına neden olan olay, ablası Selma'nın ölümüdür. Kendini ölümden kurtaran ailenin kızı olan Selma, Ayşe için her şey demektir. Defin işleminden sonra tavan arasında eski eşyaları karıştırırken Mehmet de yanına gelir. Eşyalar arasında eline gelen fotoğrafları

<sup>15</sup>Özhan Öztürk, Karadeniz isimli Ansiklopedik Sözlüğü'nde "Karakoncolos/ Karakoncilo" başlığı altında bir tanımda bulunmaktadır. Yazar, özellikle Trabzon, Rize ve Artvin'deki anlatımlara dayalı olarak bu inaniş "Yaban adamı, esmer tenli veya tüylü, dağlarda yaşayan, konuştuğu varsayılan, yeni yıl (Kalandar) zamanı ortaya çıkan, ustalıkla kandırılmaz ve bazı tedbirler alınmazsa insanlara zarar verebileceğine inanılan yaratık adı" olarak tanımlar (2005: 620).

Mehmet'le incelemeye başlar. Fotoğraflar üzerine Mehmet'in meraklı sorularını memnuniyetle yanıtlar. Fotoğrafların çoğu Selma ve ailesine aittir. Ancak fotoğraflardan birine Mehmet'ten gelen "bu garip adamlar da kim" sorusu Ayşe için sancılı hatırlama sürecinin başlangıcı olur.

Gittikçe sessizleşen, yalnızlaşan Ayşe çevresine karşı yabancılaşmaya başlamış ve çevresi bu durumu Selma'nın ölümüyle bağdaştırmıştır. Ayşe'nin içinde bulunduğu durumun sebebi, Selma'nın ölümüyle birlikte hatırlattıklarıdır. Yayılcılık sezonu ile birlikte çıkılan yayla, Ayşe'nin sancılı hatırlama sürecini daha da hızlandırmıştır. Daha önce bahsettiğimiz gibi yayla yolculuğu Ayşe'nin çocukken yaptığı ölüm yolculuğunun bir tezahürü gibidir. Sisli belirsizliği içinde Rumca konuştuğu dağlar, sürekli uğultusunu duyduğu göçün gerçekleştiği mekandır. Dağlardan yankılanan uğultular ile birlikte Ayşe, sakladığı kimliğini artık kabullenmeye başlamıştır. Her fırsatta fısıldadığı Niko ismi onun en büyük gizemidir.

Filmde hatırlama sürecine dair diğer bir deneyimi filmdeki Tanasis karakteri yaşar. Bölgeden yıllar önce göçen Tanasis, eski dostu balıkçı Muharrem'le konuşurken başından geçenleri Rumca anlatır. "Sen 16'da beni Rusya'ya öbür yetimlerle kaçırdıktan 2 yıl sonra Yunanistan'a gittim. Sonra da 47'de Yunanistan'ı emperyalistlerden temizlemek için partizanlara katıldım. Bu kez de emperyalistler sürdü. Yine Rusya. Sonunda Rusya benim sürgün evim oldu." Tanasis Yunan hükümetinin sürgündekiler için dönüş izni vermesine rağmen bir yurt belleyeceği yerin olmadığından yakınıdır. "Ben de kendi kendime dedim ki bari 59 yıl önce ilk kovulduğum eve bir uğrayıp da gideyim." Hayatı boyunca sürgünde yaşamış çocukluk anılarının peşine düşmüş bir kişidir Tanasis. Artık harabe olmuş evinde dolaşırken, evi geçmişine son kez bakmak için pencere görevi görür.

Konuşmasından dolayı Tanasis'in Niko olduğundan şüphelenen Mehmet, Tanasis'i yaylaya Ayşe'nin yanına çıkarır. Ayşe'yi sisli dağlara bakarken bulurlar. Ayşe, Mehmet'i Niko sanır ve uzun uzun Rumca konuşur. Sisli dağlara bir şeyler arıyormuş gibi bakan Ayşe kendi kendine konuşuyor gibidir:

Niko geri döndün, bak, Marika Sofia'yı taşıyor sırtında hala, Sofia'nın başı neden öyle? Bir öne bir arkaya sallanıyor, ölü mü yoksa, anlamıyorum bir türlü. Prodromos da koruyamaz artık onları. Dağlarda o çoktan vuruldu. Bak, Marika Sofia'yı bıraktı çoktan karlara. Hey gidi Niko, en zor olanı gecelerdi değil mi? Sanki herkes bütün gücünü gündüze saklıyordu. Sırf geceleri ölebilmek için. Neden yaptılar bunu, Niko? Söz vermişlerdi sadece birkaç gün yürüyecektik. Sonra geri dönecektik, sonra ne oldu? Mersin'e kadar ölümlerimizi karlara gömerek yürüdük. Niko, ona kim olduğunu söyleyelim mi? Niko benim kardeşim. Ben Eleni Terzidis, Prodromos ve Marika Terzidis'in kızı. Babam Niko'yu bana emanet etti, ölmeden önce vasiyet etti, Niko'yu koru dedi.

Ailesi gelip Mehmet'i alırken Ayşe ardından Niko diye fısıldar, sonra Ayşe ve Tanasis yayla evinde baş başa kalırlar. Yanan ateşin başında Ayşe bu kez Türkçe konuşur.

Süleyman Baba, Niko ile beni karların arasında bulmadan önce vahşi bir hayvana dönmüştüm korkudan. Süleyman baba bizi Selma ablama ve anama götürdü, onlar kurtardı beni bu vahşetten, ama Niko hep kaçıp öteki yetimlerin yanına, kışlaya giderdi. Sonra bütün yetimleri toplamaya başladılar, bizi takalara bindirip uzaklara götüreceklerini söylediler. Ne takaya binmek ne de yürümek istiyordum. Süleyman bana ismini verdi. Elli yıl boyunca kimse kim olduğumu bilmedi. Elli yıl boyunca kendi dilimde tek kelime etmedim. Babam ölürken vasiyet etti, sırrımızı tutmamızı istedi, biz kimseye söylemedik. Selma'nın kocası bile kim olduğumu bilmedi. Sonra Selma beni buraya getirdi, doğduğum evi aldık, vicdanımın rahat edeceğini söyledi, ama ben hep bu suçla yaşadım. Şimdi Selma'da bıraktı gitti beni. Niko gitti, benim burada ölmekten başka bir isteğim yok. İhanetim yakamı hiç bırakmadı. Niko'nun pencerenin ardından bana son kez bakıp gidişini beynime kazıdım. Ama artık onun yaşayıp yaşamadığını bile bilmiyorum.

Ayşe'nin hatırlama evresiyle birlikte seyirci de başından tam olarak neler geçtiğini öğrenir. Göç yollarında önce annesini-babasını kaybetmiş sonrasındaysa babasının ona emanet ettiği küçük kardeşinin gitmesine engel olamamıştır. Sığındığı bir Türk ailenin evinde tüm geçmişini, benliğini bırakarak yıllarca bir başkası gibi yaşamıştır. Kendine ve çevresine yabancılaşmış olan Ayşe, şimdi Eleni kimliğine sarılmaya çalışmaktadır.

Yunanistan'a dönen Tanasis, Eleni'ye bir mektup göndererek onun kardeşini bulmak üzere bir yolculuğa çıkmasına vesile olur. Artık evi olan köyünü ve çok sevdiği Mehmet'i geride bırakarak Selanik'e gelir. Onun kardeşi Niko'yu bulmak için çıktığı yolculuk, kendisini bulmak için çıktığı içsel yolculuğa dönüşür. Etrafı dolaşırken yolda gördüğü yaşlı bir kadına Tanasis'i sorar. Kadından onun gittiğini öğrenir ve sohbet etmeye başlarlar. Sohbetleri sırasında yaşlı kadının da Havza'dan göç ettiğini öğreniriz ve Türkçe konuşmaya başlarlar. Yaşlı kadın "Allah canımı alsaydı da o kiraz ağacının altına gömseydiler beni" der. Yaşlı kadının memleketi artık Yunanistan olsa da doğduğu yere büyük özlem duymaktadır. Eleni bu duyguları çok iyi anlamaktadır. Eleni, Niko'nun evini bulsa da Niko onu kabul etmek istemez. Ailesinin o sürgün sırasında öldüğünü kendisinin yürümeye devam ettiğini söyler.

Fotoğraflar hatırlamada önemli bir toplumsal bellek aracıdır. Niko'nun hatırlama süreci fotoğraflarla ilerler. Niko masaya birçok fotoğraf dizerek Eleni'ye fotoğraflar eşliğinde ilk gençliğini, evlendiğini, çocuğunu, daha sonraki yılları anlatır: "Bunlar benim hayatım, sen bu fotoğrafların hiçbirisinde yoksun, şimdi benden af dilemeye geldin. Affedilecek bir şey yok, eğer kardeşim olsaydın bu fotoğraflardan birinde olurdu" der. Niko'nun gösterdiği fotoğraflara büyük bir merak ve şefkatle bakan Eleni bu soru üzerine elindeki aile fotoğrafını uzatır. Siyah beyaz aile fotoğrafını gören Niko şaşırır. İkisi de hiç konuşmaz, uzun uzun birbirlerine bakarlar. Niko ve Eleni, göçün ayırdığı iki kardeştir ve sonunda kavuşmuşlardır.

Hatırlama ve geçmişle hesaplaşma deneyiminin işlendiği bir diğer film *Sonbahar*'da kader ve çaresizlik de baskın duygulardır. Hatırlama ögesini destekleyici gerçek görüntüler filmin ilk karesiyle birlikte ve Yusuf karakterinin kabuslarında ekrana gelir. Hapishanelere yapılan baskınlardaki gerçek görüntülerden oluşan bu görseller Yusuf'un yaşadığı travmayı izleyiciye aktarmada bir araç olarak kullanılmıştır. Bu anlamda Yusuf'un hapishanede uğradığı şiddet ve baskı sonucu oluşan ölümcül hastalığı bu görsellerle ilişkilendirilmiştir.

Filmin güçlü duygularından olarak nitelediğimiz kader, çaresizlik ve

sıkışmışlık Yusuf, Eka hatta Mikail üzerinden örneklenebilir. Hastalığını herkesten saklayan Yusuf bu durumla tek başına mücadele etmeye çalışmaktadır. Ölüme her geçen gün biraz daha yaklaşan Yusuf'un bu durum karşısında yapabilecek hiçbir şeyi yoktur. Bu durumun sonucunda ve 10 yıl hapiste kalmanın verdiği psikolojiyle çevresindekilere yabancılaşmıştır. Çevresindekilerle çoğu zaman iletişim kurmaz ve çevresinde olanlarla ilgilenmez.

Mikail'in götürdüğü gazinoda tanıştığı Eka, onu çok etkilemiş ve iki çaresiz durumda olan karakter bir araya gelmiştir. Ekonomik zorluklar sebebiyle Türkiye'de istemediği bir işi yapan Eka ve sayılı günleri kalan Yusuf birbirlerini anlayan iki karakterdir. Eka'nın birlikte uzaklara gitme teklifi Yusuf'ta yeni bir heyecan yaratmış ve bunun için pasaport çıkartmıştır. Ancak hem Eka'nın çocuğu hem de Yusuf'un durumu bunun gerçekleşmesi için büyük engellerdir. Bu durumda iki karakterde de hissedilen çaresizlik ve hüzdür.

Film boyunca anlatıda geçmişin önemli bir yer tuttuğunu belirtmiştik. Bir bellek aracı olarak fotoğraflar burada da kullanılmıştır. Evde Yusuf aile fotoğraflarına bakarken babasının ona siyasal olaylara karışıp cezaevine düştüğü için dargın öldüğünü öğreniriz. Kendi gençlik fotoğraflarını incelerken keyiflenir ve ıslık çalmaya başlar. Bu sırada fotoğraflarla birlikte ışığın da ritmi artar. Arka arkaya öğrenci hareketlerine dair görseller görürüz. Böylece Yusuf'un geçmişine dair yeni izler görülür. Kendisi de öğrenci hareketlerine katılan yönetmen, "Bir kuşağın sonbaharıydı" (İşeri, 2008) diyerek Yusuf üzerinden o kuşağın öyküsüne de değindiğini belirtir.

Oğlunun hasta olduğunu anlamasına rağmen elinden bir şey gelmeyen Yusuf'un annesi, ekonomik sıkıntıların savurduğu Eka, kaçınılmaz sonunu bekleyen Yusuf, hapisane olarak nitelediği köyünden uzaklaşamayan Mikail, filmde güçlü bir sıkışmışlık duygusunu hissettirir. Panoramik manzaraya tezat coğrafya da bunu hissettirmektedir. Annesinin komşulara kendisi ile ilgili gelecek planlarından bahsettiği sahnede Yusuf'un kendini çaresizce dışarı atarak, haksızlığa uğramışlığına ve bir şey yapamama durumuna isyanını vadilere haykırması bu durumu özetler

niteliktedir.

İncelediğimiz bir diğer film olan *Kalandar Soğuğu*'nda ise yine yeni Türkiye sinemasının yaygınlaşan duygularından olan kader, umut ve çaresizlik duyguları baskındır. Daha önce bulduğu gibi yeniden bir maden yatağı bularak tüm borç ve sorunlarından bir anda kurtulmak isteyen Mehmet, içinde bulunduğu ekonomik zorluklar karşısında yaşadığı çaresizlikle iki güçlü duyguyu birlikte yaşamaktadır.

Film daracık ve oldukça karanlık bir mağarada Mehmet'in kayaları parçalamaya çalıştığı bir sekansla başlar. Bu daracık mekanda hissettiğimiz sıkışmışlık hissi filmin sonuna kadar kendini hissettirmektedir. Film sıkışmışlık, çaresizlik ve sonrasında gelen umut gibi temalar üzerine kurulmuştur. Sürekli dağlarda maden arayan Mehmet yılın ilk karının düşmesiyle bu arayışından mahrum kalmıştır. Evde kaldığı sürece sürekli gözü dağlardadır. Bu Mehmet için hem evdeki tartışmalardan kaçma yolu hem de içine düştüğü kısıtılmışlık hissinden kurtulma aracıdır.

Mehmet'in karısı Hanife'de de benzer duygular görülür. İçinde buldukları ekonomik zorlukları birazda kocasının maceraperestliğinden ileri geldiğini düşündüğünden ona yüklenir. Maden ocağında maaşlı bir işe girse sanki durumları düzelecek gibidir. Kendi tüm gün evde uğraşmasına rağmen durumlarında bir düzelleme olmamasına isyan eder. Mehmet ne kadar umutlu yaşıyorsa Hanife bir o kadar çaresizlik hissetmektedir. Kocasının sürekli dağlarda olması evle ilgilenmemesi isyanını körükler.

Filmdeki karı-koca arasındaki en şiddetli tartışma kurban için yetiştirdikleri boğanın Mehmet tarafından boğa güreşlerine götürülmek istenmesi üzerine çıkar. Mehmet böylece hem boğa güreşini kazanarak gelir elde etmiş olacak hem de boğası elinde kalmış olacaktır. Burada Mehmet'in maceraperestliği ve işleri tek seferde çözme isteği açık şekilde görülmektedir. Buna karşılık Hanife boğasını en iyi parayı edeceği kurbanda satarak borçlarının bir kısmını kapatıp alacaklılardan kurtulmak istemektedir. Hanife'nin bakışı gerçekçidir ve içinde bulunduğu durumun farkındadır. Kocasının maden arayışını boş bir macera olarak gören Hanife, boğa güreşi fikri

üzerinden kocasına olan tüm nefretini açığa çıkarır. Çalışıp para kazanmamasını, evle ilgilenmemesini kocasının yüzüne vurur. Parasızlıktan down sendromu hastalığı olan çocuklarını doktora götüremediklerini ama onun hala boş maceralar peşinde konuştuğunu söyler. Tüm bu söylemler karşısında Mehmet karısının karşısında ses çıkaramaz. Çünkü Mehmet karısının çok da haksız olmadığını aile bütçesine katkı sağlayamadığını bilir. Kocasına olan öfkesinden ve içine düştüğü çaresizlikten ağlayan Hanife'ye Mehmet de ağlayarak karşılık verir ve son bir şans vermesini ister.

Aldığı izin üzerine boğasını eğiterek güreşlere hazırlayan Mehmet'e tüm aile yardım eder. Filmdeki belki de en umut dolu bu anlarda tüm aile boğayı güreşlere hazırlamak için kenetlenmiştir. Ancak Trabzon'dan Artvin'e güreşler için getirdiği boğası rakibi karşısında güreşmek istemez ve alandan çekilir. O esnada Mehmet ve oğullarının yaşadıkları yıkım yüzlerinde çok net görülmektedir. Bin bir zorlukla giriştiği bir macera daha Mehmet'i yüzüstü bırakmıştır. Mehmet en büyük hayal kırıklarından birini güreş esnasında yaşamıştır. Artık başka bir maceraya girişmeyecek karısına söz verdiği gibi maden ocağında işe başlayacaktır. Bu, Mehmet'in kesin yenilgisi olmuştur.

Filmin asıl kırılma noktası ellerindeki en önemli varlıkları olan boğalarının ahırda olmadığını fark ettiklerinde başlar. Tüm aile boğayı aramaya çıkar. Sis in iyice görüşü kapattığı yamaçlarda çaresiz bir arayıştır bu. Mehmet, Hanife, İbrahim ve babaanne dört bir koldan boğayı ararlar. Arayışları arttıkça umutsuzlukları da çoğalmakta kendilerini daha çaresiz hissetmektedirler. Filmde kullanılan tek müzik bu sekansta çalmaya başlar. Ailenin yaşadığı çaresizliği belirginleştiren bir müziktir bu. Bu sırada evde yalnız bıraktıkları down sendromlu Mustafa da kapıyı açıp ormana dalar. Böylelikle boğa ile birlikte Mustafa'yı da kaybedecekleri hissiyatı doğar. Mehmet, boğayı ararken bir kayanın başında Mustafa'yı görür. Ona yaklaşırken boğasının bir çukura düştüğünü fark eder. Boğasını kurtarmak için çukura inen Mehmet etrafına bakarken taşlar dikkatini çeker. Bir taşı eline alıp incelerken oğluna bakıp gülümser. Boğasının ve çocuğunun yanı sıra uzun süredir peşinde olduğu madeni de bulmuş gibidir.

### 3.2.4 Kültürel Yansımalar: Müzik, Değerler ve Dil

Doğu Karadeniz bölgesinin farklı coğrafyasının yanında kendine has bir kültür barındırdığından bahsetmiştik. İncelediğimiz filmlerde de bu kültürel öğeler filmin anlatısına da katkıda bulunmuştur. Yönetmenler filmlerini hem gerçekçi bir zemine oturtmuş hem de bir metafor olarak bu yöresel öğeleri filmlerinde kullanmıştır.

*Bulutları Beklerken* filminde ilk dikkat çekici durum oyuncuların kıyafetleri ve şiveleridir. Ayşe'nin komşusu, köylüsü rolündeki oyuncular zaten yörede yaşayan inşalardan seçilmiştir. Kendi kıyafetleri ve şiveleri bir oyunculuk eseri değil doğal halleridir. Bir şive yapma zorunluluğu duymadan kendilerini oynamışlardır. Filmde Ayşe'nin Selanik'e yaptığı yolculuk sonrası yöresel kıyafetleriyle bir yabancı gibi kalması bu anlamda dikkat çekici olmuştur. Filmde kadınların tarlada çalışması ve birlikte yaptıkları örgü işleri bölgenin kültürü ile ilgili bilgi verir.

Bununla birlikte film konu olarak bölgenin geçmişindeki Rum nüfusuna atıf yapar. 1. Dünya Savaşı'na kadar birlikte yaşayan müslüman ve gayrimüslim azınlık sonrasında karşılıklı mübadele sonucu ayrıştırılmış ve gayrimüslim nüfus Yunanistan'a göç etmiştir. Göç olgusu ekseninde gelişen film bölgenin geçmişiyle ilgili anımsatmalar yapar. Daha önce değindiğimiz "karakoncolos" kavramı Rum anlatılardan kalmış bölgenin kültürüne yerleşmiş bir kavramdır (Şişmanoğlu, 2018).

Filmde yaylaya çıkma geleneği tüm gerçekliğiyle temsil edilmiştir. Hayvancılıkla geçinen halk için hem ekonomik bir zorunluk hem de bir dinlenme, şenlik havasını barındırır yaylacılık. Artık büyük koyun sürüleri dışında göç işlemi kamyonlarla yapılırsa da filmin geçtiği dönem için yaylaya tek ulaşım yolu hayvanlarla birlikte yürümektir. Yaylada yapılan düğün yine bir kültürel anlam taşımaktadır. Çalan müzik ve oynanan oyun yöreye özgü gerçekçi nitelikler barındırmaktadır.

Balıkçı Muharrem'le Cengiz, balık ağlarını toplarken yaptıkları sohbette de bölgeye özgü bir gelenekten bahseder. Muharrem gökyüzüne bakarak "İnşallah Hıdrellez gecesi hava güzel olur" der. Çocuk nedenini sorunca "O gece gökyüzüne baktığımda Hıdır ile İlyas yıldızların buluştuğunu görürsün. İşte o zaman dileğin tutar."



diye cevap verir. “O gece yıldızları gördüğünde, 41 tane dilek tut ve denize 41 tane taş at.” diyerek bölgede her yıl kutlanılan Mayıs 7’si (20 Mayıs) geleneğine gönderme yapılmış olur. Günümüzde Giresun’da Uluslararası Aksu Festivali olarak her yıl kutlanılan bu gelenek yöre halkı tarafından bir bayram gibi kutlanmaktadır.

*Sonbahar* filminde de bölgeye özgü kültürel nitelikleri yakalamak mümkündür. Öncelikle filmde konuşulan dillerden birisi olanca Hemşince bugün sayıları oldukça az bir insan tarafından konuşulmaktadır. Yüksel’in de vurguladığı gibi: “Karadeniz coğrafyası gibi konuşulan dil de filmin önemli bir anlatı öğesidir. Hemşince de tıpkı Yusuf ya da Doğu Karadeniz ve daha genel anlamda doğa gibi yok olmanın doğru tabirle yok edilmenin eşliğindedir ve tehdit altındadır. Hemşince’nin bilinçli kullanımı sonbaharını yaşayan tabiat ile birlikte Yusuf’un ölümün kıyısındaki dingin bekleyişine, dilsel ve dolayısıyla çok canlı bir anlatım dayanağı sağlar” (Yüksel, 385). Otobiyografik özellikler taşıyan filmde yönetmenin bu tercihi kendi yaşamından ve dünyaya bakışından bağımsız gelişmez. Yönetmen bunu şöyle belirtiyor: “Bu dil köye gittiğimde annemle babamla iletişimi sağlayan bir şey değil sadece, dilim benim karakterim. Bu dil ölse, benim şahsiyetimden de bir şey yok olur (akt. Ögünç, 2008).”

*Bulutları Beklerken* filmiyle benzer nitelikte profesyonel oyuncuların yanı sıra bölge insanından seçilen amatör oyuncularla bölge insanının kültürel özellikleri yansıtılmıştır. Yine Yusuf’un tavan arasında bulduğu eski tulum bölgede çok sevilen ve filmlerde kullanılan müziklerin altyapısını oluşturan simgesel bir enstrümandır. Böylelikle bölgeye ait müziğin temsili yapılmış olur.

Bir diğer film olan *Kalandar Soğuğu* da bölgeye özgü kültürel öğeler barındırmaktadır. Diğer iki filmden farklı olarak bu filmde tüm önemli karakterleri bölgede yaşayan amatör oyuncular canlandırmaktadır. Bunun sonucu olarak yerel şive ve davranışlar çok doğal olarak sergilenmiştir. Doğu Karadeniz’in yüksek dağ köylerindeki yaşam oldukça gerçekçi bir şekilde yansıtılmıştır.

Ailenin hep birlikte odun ateşi ışığında patates yedikleri sahnede babaannenin

anlattığı hikâye bölgenin geçmişine dair bilgiler barındırır. Bölgede eskiden Rumların yaşadığı, bunların savaş dolayısıyla girmek zorunda kaldığı ve onlardan kalan yapıların yıkılarak dağıtıldığı babaannenin anlattığı hikâyenin bazı detaylarıdır. Aslında buna benzer anlatılar bölgedeki tüm köylerde duyulabilir. Yönetmen bu yönüyle hem bölgenin geçmişine değinmekte hem de bölgede büyüyen birçok çocuğun büyüklerinden dinlediği hikâyenin bir örneğini sunmaktadır.

Filmde en ayırt edici kültürel öge Artvin’de düzenlenen boğa güreşleridir. Günümüzde artık bir festivale dönüşmüş bu organizasyonun kökenleri eskiye dayanmaktadır. Festivalin internet sayfasında bu geleneğin nasıl oluştuğuna dair şu şekilde bir bilgi bulunmaktadır:

Elde edilen araştırmalar neticesinde Artvin de yapılan boğa güreşlerinin iki yüz yılı aşkın bir geçmişe sahip olduğu bilinmektedir. Sarp, engebeli ve oldukça kırık bir arazi yapısına sahip olan Artvin’de yaylalara çıkılmadan önce boğaların güreştirilerek birbirleri ile barıştırılması bir zorunluluktur. Aksi takdirde kontrolsüz güreşlerde yaralanmalar ve hatta ölümcül kazalar meydana gelmesi olası bir durumdur. Boğa güreşlerinin ortaya çıkma nedeni bu zorunluluktan kaynaklanmıştır. Esasen asıl hayvancılığın yapıldığı ova yerleşime sahip Erzurum, Kars, Ardahan gibi civar illerde yapılmaması buna bir örnektir.<sup>16</sup>

Festivale dair detayların görüldüğü boğa güreşi sekansında festivalin yapısına dair bilgi öğrenmek mümkündür. Bu gelenek film içinde önemli bir kırılmayı barındırması bakımında da anlatıyı güçlendirmektedir. Kısacası kültürel temsiller, yeni Türkiye sinemasıyla uyumlu biçimde filmdeki gerçekçilik duygusunu pekiştirmek, yapaylıktan arındırmak için kullanılmıştır. Yönetmenler, “içeriden” bir bakışla filme aldıkları doğanın ve toplumun filmde gerçekliğe uygun bir şekilde temsil edilmelerine özen göstermişlerdir.

---

<sup>16</sup> <http://www.kafkasor.org>

## SONUÇ

Sinema, toplumu, kültürü, maddi ve manevi birikimini yani toplumsal dinamiği, sanatsal gerçekliği içinde temsil eder. Bu yönüyle oldukça kullanışlı ve önemli bir araçtır. Sinemada belli grupların, durumların veya mekanların, kültürlerin temsil meselesi de çok önemlidir çünkü temsil edilenlere onları hiç bilmeyen veya yanlış bilenlerin gözünde görünürlük kazandırır, bilgi ve algıyı şekillendirir. Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Böylece sinemanın kendisi de toplumsal gerçekliği inşa eden, toplumsal belleğin oluşmasında etkin olan kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içinde yerini alır. Bu saptamalar farklılıkları ne olursa olsun dünyanın bütün sinemalarında olduğu gibi Türk sineması açısından da geçerlidir. Türk sineması 100 yılı geride bırakan geçmişi ile yönetmenleri, oyuncularını, filmleri, türleri, kısaca film endüstrisi ile köklü ve renkli bir tarihe sahiptir. Bu süreç içinde bazen bir akım oluşturulmuş bazen de birbirinden farklı çalışmalar ortaya konulmuştur. Bazı dönemler piyasanın bir gereği olarak tek amaç gişeye film yetiştirmek olmuş, bazı dönemlerde ise sanatsal üretim için kişisel filmler yapılmıştır. Biz bu çalışmamızda Türk sinemasında Doğu Karadeniz özelinde, Karadeniz'in filmlerde nasıl temsil edildiğine odaklandık. Sinemamızın ilk filminden bugünkü filmlere kadar gelen incelememizde farklı dönemlerdeki farklı yaklaşımları ele aldık.

İlk olarak odaklandığımız Yeşilçam dönemi (1950-1980) Türk sinemasının endüstri olmasa bile film üretimi, yönetmenleri ve oyuncularıyla bir sektör olduğu dönemi kapsamaktadır. Yıllık film ortalaması 200 filmi geçtiği bu dönemde filmlerin büyük çoğunluğu İstanbul'da çekilmiştir. Yeşilçam filmleri için İstanbul adeta bir stüdyo olmuş, Boğaz sahili, yalıları, parkları, caddeleri bir dekor gibi kullanılmıştır. Çok nadir aralıklarla İstanbul merkezinden ayrılan kamera, çoğu köy filmlerinde yapım koşullarının da etkisiyle maliyet açısından daha avantajlı olduğu için İstanbul çevresindeki köyleri kendisine mekan seçmiştir. Türk sinemasının gerçek manada Anadolu'ya açılması 1960'ların ortasındaki toplumsal gerçekçi filmlerle olmuştur. Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz gibi yönetmenler daha çok feodal sistem, ağalık, töre, göç gibi konular üzerine eğilerek filmler yapmışlardır. Bu filmlerde

çoğunlukla ülkenin doğusu ve güneyi mekan olarak kullanılmıştır. Yine genel olarak bakıldığında bu filmler de toplam üretime göre oldukça istisnai filmlerdir.

Çalışmamızın Yeşilçam döneminde Karadeniz temsili bölümünde de vurguladığımız gibi Karadeniz’de çekilen film sayısı oldukça azdır. Ancak Karadenizli tiplmesi oldukça sık kullanılmıştır. Özellikle komedi filmlerinde görülen bu tiplmeler; şiveli konuşan, kendini uyanık sanan ama oldukça saf olan karikatüristik karakterlerdir. Laz bakkal, Balıkçı Temel Reis gibi kalıplarla İstanbul’daki Karadenizliler üzerinden üretilen temsil, coğrafi ve kültürel gerçeklerden bağımsız ve genellikle komedi boyutunu pekiştirme amaçlı yapılmıştır. Bu temsil, çalışmamızın iddiasına göre “dışarıdan” bir bakıştır. Hem fiziken hem de gerçekçilik açısından böyle bir nitelme uygundur. Sinemanın neden Karadeniz’i görmezden geldiği ve neden sadece İstanbul’daki Karadenizliler üzerinden bir temsil ortaya konduğunu çalışmamızda açıklamaya çalıştık. Bunları tekrar özetlersek, öncelikle Yeşilçam’ın hızlı üretim koşullarının İstanbul dışına çıkmakta zorlanması bunun en önemli nedenidir. Aynı anda birkaç filmin bir arada çekildiği bu ortamda asıl olan film üretiminin devamlılığını sağlamak olmuştur. Karadeniz’in engebeli ve zor coğrafyası dönemin ulaşım koşulları için de oldukça uzak kalmaktadır. Hepsinden önemlisi yönetmenler Anadolu’ya açılabilirdikleri nadir zamanlarda tercihlerini daha büyük sosyal sorunları anlatmak için kullanmışlardır. Bu temel sebeplerden dolayı Karadeniz bölgesi uzun yıllar sinemada görünmez olmuştur.

1970’lerin ortasından 90’ların ortasına dek süren Yeşilçam sinemasının yaşadığı kriz dönemi ile birlikte Türk sineması bir takım değişim ve dönüşümlerden geçmiştir. Bu dönüşümle birlikte Klasik Yeşilçam sinemasının anlatı dili ve biçimi farklılaşmıştır. Yeni Türkiye sineması olarak adlandırılan sinemada ise popüler ve sanat filmi ayrımı görünür olmuştur. Yeşilçam’ın temel anlatı dili ve egemen türü melodram yerini daha gerçekçi bir anlayışa bırakmıştır. Tabii ki melodram anlatının günümüz popüler sinemasında ve hatta sanat filmlerinde, hatta TV dizilerinde dönüşerek devam ettiği yok sayılmamaktadır. Klasik yapımcılık kurumunun çökmesiyle birlikte yönetmenler filmlerini yapmak için başka öz kaynaklara yönelmişlerdir. Değişen sinema anlayışıyla birlikte daha kişisel filmler ortaya

çıkmiştir. Özellikle yeni sinemacılar filmlerinde doğdukları coğrafyayı ya da genel olarak “taşra”yı ve başka kültürleri anlatmayı tercih etmişlerdir. Bunun bir sonucu olarak sinema İstanbul’dan uzaklaşabilmiş ve Anadolu’ya açılmıştır. Hem popüler sinemada hem de sanat sinemasında taşra önemli bir filmsel mekan olmuştur. Bu bağlamda Karadeniz doğumlu olan yönetmenler de Karadeniz bölgesinde geçen filmlerle ait oldukları coğrafyayı sinemaya taşımışlardır. Tabii ki Karadeniz bölgesine olan ilgi bölge doğumlu olan yönetmenlerle sınırlı kalmamıştır. Bölgede çekilen filmlerinin aldığı ulusal ve uluslararası ödüller sayesinde bölgenin sinemada görünürlüğü ve cazibesi artmıştır.

Yeni Türkiye sinemasıyla birlikte görülen Karadeniz temsili popüler ve sanat sinemasına farklı şekillerde yansımıştır. Popüler sinemadaki Karadeniz temsili daha çok komedi filmleri üzerinden gelişmiştir. Bu filmlerde karakterler yoğun şiveleri ve saflıklarıyla Yeşilçam’daki Karadenizli temsiline oldukça yakındır. Buna karşılık filme hakim olan bölgenin coğrafyası, kültürel özellikleri ve mekânsal temsilleriyle Yeşilçam döneminden ayrılmaktadır. Bu konuda dikkat çeken bir husus, “Karadeniz” olarak görünür olan mekanların aslında büyük çoğunluğunun Doğu Karadeniz’de olması, bir başka deyişle Karadeniz’in neredeyse otomatik olarak Doğu Karadeniz’le özdeşleşmesidir.

Çalışmanın temelini oluşturan sanat filmlerindeki Doğu Karadeniz temsilinin ise popüler filmlerden oldukça farklı olduğu görülmüştür. Bu filmlerde temel dayanak geçeklik olmuştur ve yönetmenler bu gerçekliği artırıcı tercihlerde bulunmuşlardır. Doğanın görselleştirilmesi, minimal öyküler, amatör oyuncular ve duru anlatım ilk dikkat çeken olgular olmuşlardır. Bölge coğrafyası, doğası ve iklimiyle filmlerde bir karakter gibi kullanılmıştır ve anlatımın önemli unsurları olmuştur. Manzaranın sağladığı görüntüler salt estetik için değil hikayenin ilerlemesinde ve/veya karakterlerin, insan ve toplum ilişkilerinin hatta yer yer tarihin konumlandırılmasında, geçmişin hatırlanmasında basamak olarak kullanılmıştır.

Çalışmamız için örneklem olarak seçtiğimiz *Bulutları Beklerken* (2004), *Sonbahar* (2008), *Kalendar Soğuğu* (2016) filmleri, yukarıda saydığımız özellikler

üzerinden değerlendirilmiştir. Dört ayrı başlık üzerinden yaptığımız değerlendirme ile Doğu Karadeniz temsilinin filmlerdeki yeri ortaya konmaya çalışılmıştır. Coğrafya ve doğanın dili; metaforik anlatım, başlığı ile filmlerde bölgenin doğasının ve ikliminin anlatım için önemi saptanmıştır. Her üç filmin adında iklimsel özellikler (bulut, soğuk, sonbahar) bulunmaktadır. Yönetmenler, Karadeniz'in bu iklimsel özelliklerinden istifade ederek onu insanla ilişkili halde göstermek istemişler ve filmlerindeki gerçekçi anlatımla bunu desteklemişlerdir. Doğa olayları bir oyuncu gibi kullanılmış ve filmlerde bir anlatıma karşılık gelmiştir. Sisle belirsizliği, bulutla hatırlamayı, sonbaharla arada kalmayı simgelemişlerdir. Sarp yamaçlar, dik kayalar zor yaşam koşulları, mücadele gibi metaforik anlamlar içermektedir. Hem bu özellikler, hem de bunlarla bağlantılı olarak filmlere egemen olan renk, ışık, vb. gibi unsurlar bütünsel olarak bakıldığında hüznün, çaresizlik, karamsarlık gibi duyguları beslemektedir. Popüler filmlerdeki, TV dizilerindeki neşeli şiveler hatta tiplmeleriyle komik insanlar ve yeşil manzaralar eşliğinde temsil edilen Doğu Karadeniz temsilinden tümüyle farklılaşan bir temsil sanat sinemasında yaygınlaşmıştır.

Melodramın yerini alan gerçekçilik başlığı altında Kracauer ve Bazin'in gerçekçi kuramlarından hareketle filmlerin gerçeklik ilişkisi belirlenmeye çalışılmıştır. Minimalist anlatım, durum öyküleri, amatör oyuncular, derinlikli karakterler gerçekliği destekleyici unsurlardır. İncelediğimiz filmler genel itibariyle durum öyküleri anlatmaktadır. Çoklu olay öyküleri ve karmaşık anlatımları yoktur. Filmlerde yeni Türkiye sinemasında sıkça görüldüğü gibi sıradan insanlara odaklanılmıştır. Bu anlatım için profesyonel oyuncuların yanında (bu oyuncular bile "star" nitelikli ünlü oyuncular değildir) bölgede yaşayan amatör oyunculara da yer verilmiştir. İnsanlar bir rolü oynamak yerine kendi hayatlarından bir performans sergilemişlerdir.

Umut, hatırlama ve yabancılaşma: Yeni Türkiye sinemasına hakim olan tekinsiz duygular başlığı ile filmlerde yoğun olarak işlenen duygular ele alınmıştır. *Bulutları Beklerken*'de ve *Sonbahar*'da geçmişi hatırlama, geçmişle yüzleşme duyguları hakimdir. *Sonbahar* ve *Kalandar Soğuğu*'nda kader, umut, yabancılaşma gibi duygular gözlemlenebilir. Yeşilçam'daki neşe, mutlu son, acı ve melodram gibi

keskin duygular yerine daha belirsiz gri alanlardaki duyguların yeni Türkiye sinemasına hakim olduğu üç film üzerinden örneklenmiştir. Ayrıca *Bulutları Beklerken* ve *Sonbahar* filmlerinde hatırlama ögesine hakim olan politik yaklaşım yeni Türkiye Sinemasının yönelimlerinden birini temsil etmesi bakımından dikkat çekicidir.

Kültürel yansımalar: müzik, değerler ve dil başlığı altında bölgenin kendine has kültürel özelliklerinin filmlere yansımaları ve filmlerdeki kullanımları incelenmiştir. Özellikle *Bulutları Beklerken* filminde olmak üzere tüm filmlerde yaylacılık pratiğine değinilmiş ve bu pratiğe dair detaylar aktarılmıştır. Bunun yanında köy halkının yaşayışı, kış için yapılan hazırlıklar, köylülerin eğlenmek için oynadığı oyunlar birer kültürel ve iktisadi örnekler sayılabilir. Ayrıca filmlerde konuşulan diller ve bu dillerin filmin anlatımına ve gerçekliğine katkısı son derece önemlidir. Yine *Kalandar Soğuğu* filminde ele alınan boğa güreşleri dikkat çekici kültürel detaylardır. Tüm bunlarla birlikte filmlerde kullanılan müzikler ve enstrümanlar hem bölgeye dair bilgi vermekte hem de anlatıma katkı sunmaktadır. Böylece yönetmenler “içeriden” bir bakışı bölgenin kültürel özelliklerini gerçekçiliği derinleştiren birer enstrüman olarak kullanmışlardır.

Her üç filmde de yönetmenler kameralarını doğdukları topraklara çevirirken bildikleri hikayeleri anlatmıştır. Yeni Türkiye sinemasının sanat kanadında sıkça karşılaşılan bu durum filmlere otobiyografik nitelik de kazandırmaktadır. Ayrıca yalnızlık, yabancılaşma, taşra, doğa ve insan ilişkisi bu filmler aracılığıyla Karadeniz temsilinde de kendini göstermektedir. Tüm bunlarla birlikte ilk defa gerçekçi bir Doğu Karadeniz temsili yeni Türkiye sinemasıyla ortaya konulmuştur.

**KAYNAKÇA****KİTAPLAR**

ABİSEL, Nilgün. **Türk Sineması Üzerine Yazılar**. Phoenix Yayınevi, Ankara, 2005

ADANIR, Oğuz. **Sinemada Anlam ve Anlatım**. Alfa Yayınları, İstanbul, 2004

AKBULUT, Hasan. **Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak**. Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005

AKBULUT, Hasan. **Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem**. Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2012

AKPINAR, Ertekin. **10 Yönetmen ve Türk Sineması**. Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005

ANDREW J. Dudley. **Büyük Sinema Kuramları**, Çev. Zahit Atam. Doruk Yayınları, İstanbul, 2010

BAZİN, Andre. **Sinema Nedir**, Çev. İbrahim Şener. Doruk Yayınları, İstanbul, 2011

BÜKER, Seçil. **Sinemada Anlam Yaratma**. Hayalperest Yayınevi, Ankara, 1991

DİKEN, Bülent. BAGGE, Laustsen Carsten. **Filmlerle Sosyoloji**. Metis Yayıncılık, İstanbul, 2007

DORSAY, Atilla. **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları**. Remzi Kitapevi, İstanbul, 2005

ESEN, Şükran Kuyucak. **80'ler Türkiye'sinde Sinema**. Beta Basım, İstanbul, 2000

ESEN, Şükran Kuyucak. **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**. Agora Kitaplığı, İstanbul, 2016

ER, Fuat. **Üç Maymun: Cehennemde Bir Fotoğraf, Yönetmen Sineması: Nuri Bilge Ceylan**. Ayşe Pay (ed.). Küre Yayınları, İstanbul, 2009

EVREN, Burçak. **Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam Sigmund Weinberg**. Milliyet Yayınları, İstanbul, 1995



- GÜRBİLEK, Nurdan. **Yer Değiştiren Gölge**. Metis Kitap, İstanbul, 2014
- HEPDİNÇLER, Tolga. **Devinim Ve Durağanlık: Sinemada Fotoğrafik Temsil. Ve Sinema**, (Ed. Gül Yaşartürk). Doruk Yayınları, İstanbul, 2013
- KIREL, Serpil. **Yeşilçam Öykü Sineması**. Babil Yayınları, İstanbul, 2005
- KIREL, Serpil. **Kültürel Çalışmalar Ve Sinema**. Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2012
- MONACO, James. **Bir Film Nasıl Okunur? - Sinema Dili Tarihi ve Kuramı**, Çev. Ertan Yılmaz. Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2002
- ONARAN, Alim Şerif. **Lütfi Ö. Akad**. Agora Kitaplığı, İstanbul, 1990
- ONARAN, Alim Şerif. **Türk Sineması Cilt I**. Kitle Yayıncılık, İstanbul, 1994
- ONARAN, Alim Şerif. **Türk Sineması Cilt II**. Kitle Yayıncılık, İstanbul, 1994
- ONARAN, Alim Şerif. Vardar, Bülent. **20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması**. Beta Kitap, İstanbul, 2005
- ÖZGÜÇ, Ağâh. **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler**. Yılmaz Yayınları, İstanbul, 1990
- ÖZGÜÇ, Ağah. **Türk filmleri Sözlüğü**. Horizon İnternatonal Yayınları, İstanbul, 2014
- ÖZÖN, Nijat. **Sinema: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi**. Hil Yayınları, İstanbul, 1985
- ÖZÖN, Nijat. **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları 1. Cilt**. Kitle Yayınları, İstanbul, 1995
- ÖZTÜRK, Özhan. **Karadeniz Ansiklopedik Sözlük 2 Cilt**. Heyamola Yayınları, İstanbul, 2005
- PÖSTEKİ, Nigar. **1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2005)**. Es Yayınları, İstanbul, 2005

SCOGNAMİLLO, Giovanni. **Türk Sinema Tarihi**. Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2010

SÖNMEZ, Sevcan. **Filmlerle Hatırlamak - Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi**. Metis Yayınları, İstanbul, 2015

SUNER, Asuman. **Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**. Metis Yayınları, İstanbul, 2005

SÜALP AKBAL, Zeynep Tül ve Aslı Güneş. **Taşrada Var Bir Zaman: Taşra Kavramı Üzerine Tartışmalar**. Çitlembik Yayınları, İstanbul, 2010

ŞENTÜRK, Rıdvan. **Türk Sinemasının Durum Analizi (2005-2010)**. Kültürel Ve Sanatsal Araştırmalar. İTO Yayınları, İstanbul, 2010

ŞENTÜRK, Rıdvan. **Türkiye’de Film Endüstrisi**. İTO Yayınları, İstanbul, 2017

TANRIÖVER, Hülya. **Türkiye’de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri**. Sektörel Etütler ve Araştırmalar. İTO Yayınları, İstanbul, 2011

ULUSAY, Nejat. **Türk Sinemasındaki Dönüşüm ve Eurimages**. Avrupa Birliği ve Türkiye’de İletişim Politikaları: Pazarın Düzenlenmesi Erişim ve Çeşitlilik. Der. Mine Gencil Bek, Deirdre Kevin. Ankara Üniversitesi Basım Evi, 2005

YILDIZ, Engin. **Gecekondu Sineması**. Hayalet Kitap, İstanbul, 2008

YÜKSEL, Birkan. **Bir Oyuncu Olarak Doğa: Karadeniz Platolu Filmler**. Karardı Karadeniz (Der. Uğur Biryol). İletişim Yayınları, İstanbul, 2012

## MAKALELER

ADANIR, Oğuz. **Sinematografik İmge ve Gerçeklik**. Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 2015, 8/1

AKGÜNGÖR, Gözde. **Kendime Ait Bir Göz**. Pazartesi Kadınlara Mahsus Gazete. Sayı 99. 2005

AKSOY Sheridan, R. A. **Temel Fıkralarında ‘Ötekileştirme’ Boyutu**. Millî Folklor. 19(75): 95- 103. 2007

- ALGAN, Necla. **Gerçekçi Film Teorisi ve Kracauer.** Evrensel Kültür Dergisi, Sayı 117. Eylül 2001
- ARSLANBAY, Hülya. **Aynı Söyleşi: Faruk Kenç.** Antrakt Dergisi. Sayı 24. 1993
- ASKER, Murat. **Türk Sinemasının Gişe Filmleri Rekorunda Son Yok.** Panorama Dergisi. Sayı 6. Bahar 2012
- ASKER, Murat. **Türkiye’de Bağımsız Sinema Akımları Her Daim Bağımlı.** Panorama Dergisi. Sayı 7. Yaz 2012.
- AYTEKİN, Pelin. **Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Anlatısal Dönüşümü: Fotoğrafik Anlatımdan, Öyküsel Anlatıma.** Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi. Sayı 9 (1), s.247-265. 2015
- BECERİKLİ, Rifat. **Türk Sinemasının Seyirci Temelinde 2008-2017 Yılları Arası Genel Görünümü.** Researcher: Social Science Studies. Cilt 6 / Sayı 4, s. 275-296. 2018
- CİVAN, Celil. **Türk Sinemasında Bir Hayalet: Taşra.** Anlayış Dergisi. Ağustos, Sayı:75 s.52-54. 2009
- ÇEKİÇ, Sema Köksal. **Film Biçimi ve Gerçekçilik.** Littera Dergisi. cilt 19. Aralık, 2006
- ÇİĞDEM, A. Hakan. **Sinemada Görüntü Ve Gerçek İlişkisi.** Sanat Dergisi 0/1 Ağustos, 2010
- DALDAL, Aslı. **Gerçekçi Geleneğin İzinde: Kracauer, ‘Basit Anlatı’ ve Nuri Bilge Ceylan Sineması,** Doğu Batı, Sayı: 25, ss. 255-273. 2003
- DÖNER, Berken. **“Bulutları Beklerken” ve “Güz Sancısı”nda Kimlik Tespiti.** Folklor/Edebiyat, 21 (84), 175-194. 2015
- ERKSAN, Metin. **"Türkiye'de Entelijansiya Yok."** Serhat Öztürk ve Hüseyin Sönmez. Ve Sinema 1 25-38. 1985

ERUS, Zeynep Çetin. **Film Endüstrisi Ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü.** Selçuk İletişim. 2007

EVREN, Burçak. **Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı Filmini Gören Bir Tanık.** Antrakt, Sayı 75. 2003

FÜGAN Varol, Sibel. **Medyada Yer Alan Temsillerin Kimlik Edinme Sürecindeki Rolü.** The Journal of Academic Social Science Studies. Number: 26, p. 301-313. 2014

GÖK, Cüneyt **Sinema ve Gerçeklik.** Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 1. 2007

HENDERSON, Brian. **“Uzun Çekim”.** **Filmde Yöntem ve Eleştiri.** (Der. ve Çev. Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki Yayınevi. s.275-289. 2011

KARAKAYA, Serdar. **Son Dönem Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı ve Çözümlemeli/ Karşılaştırmalı Üç Örnek: Okul, Hababam Sınıfı Merhaba, O Şimdi Asker.** Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi. C.6 S.19 (233-249). Kış, 2007

KÖSTEPEN, Enis. **Uzak da Çeksek, Uzayda da Çeksek Topyekûn Arayıştayız!** Altyazı Dergisi, Sayı: 35. 2004

KÜÇÜK, Abanoz. **“Sümela'nın Şifresi: Temel” Filmi Örneğinde Sinema Ve Kültürel Kimliğin İfadesi.** Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. Cilt: 9 Sayı: 44. 2016

LUCİE Batur, Ayşe. **Son Dönem Türkiye Sinemasında Gerçekçilik ve Sinemada Masalın Kullanılması.** Uluslararası Altın Koza Sinema Kongresi, Altın Koza Yayınları, No: 83. 2011

ÖZÇAĞLAYAN, Mehmet. **Türkiye'de Televizyon Yayıncılığının Gelişimi.** Selçuk İletişim Dergisi. Cilt 1, Sayı 2 s.41-52. 2000

ÖZDİLEK, Zehra. **Asıl Suçlular Yargılanmadı.** Cumhuriyet Gazetesi. 19 Aralık 2018

ÖZEN, Emrah. **Özön'ün Paltosundan Kurtulmak.** İletişim:araştırmaları, 7(1-2), s.13-47. 2009

ÖZREN, Mustafa Furkan. **Melodramın Yeşilçam'a Sirayeti.** Hayal Perdesi Sinema Dergisi, Sayı 40. 2014

SAYICI, Fırat. **1990 Sonrası Türk Sinemasında Gerçekçilik.** TRT Akademi, 3 (5), s.460-469. 2018

SEVİM, Seçkin. **Muhsin Ertuğrul: Türk Sinemasının Kurucusu mu Yoksa Günah Keçisi mi?** İnsan&İnsan, Sayı: 10, 2016

SİVAS, Âlâ. **Sinemada Minimalizm: Yankesici Üzerine Bir Değerlendirme.** İletişim Dergisi. Sayı 18. 2013

ŞİŞMANOĞLU, Şehnaz Şimşek. **Türkçe ve Yunanca Kaynaklarda Karakoncolos - Kalikancaros İnanç.** Millî Folklor 120. S:184-197. Kış, 2018

TİCE, Esra. **Sinema Zamanın Sanatıdır.** BSV Bülten. Sayı 66. 2008

YILDIRIM, Müjgan. (2017). **Türkiye Sinemasının Bugünü: Sistemsel Eleştiri Düzleminde “Bağımsızlık” Zinciri.** Kesit Akademi Dergisi (The Journal of Kesit Academy) Yıl: 3, Sayı: 10. s. 287-315. Aralık 2017

YILMAZOK, Levent. **Turkish Films Co-Produced Within Europe: The Story After Twenty Years' Experience In Eurimages.** sinecine 1 (2) Güz 2010

ZIRAMAN, Zehra. **1990 Sonrası Türkiye Sineması Ve Reha Erdem Filmleri.** Doğubatı Dergisi. Sayı 74 s.67-87. 2015

## TEZLER

ORMANLI, Okan. **Türk Sinemasında Geçiş Dönemi ve Toplumsal Altyapısı (1939- 1950).** Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2006

YALÇIN, Abdürrahim. **Semih Kaplanoğlu'nun Yumurta, Süt Ve Bal Üçlemesinde Minimalizm.** Yüksek Lisans Tezi. 2015

ZIRAMAN, Zehra. **Yeni Kavramı Çerçevesinde 1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Yönetmen Üslupları.** Doktora Tezi. 2014

#### **İNTERNET KAYNAKLARI**

İŞERİ, Gülşen (22.12.2008). **Ölümden çok yaşamı öne çıkartmalıyız.**  
<https://www.evrensel.net/haber/213075/olumden-cok-yasami-one-cikartmalimiz> Erişim Tarihi: 01.04.2019

ÖĞÜNÇ, Pınar. (20/12/2008). **Asıl mesele dışarının hapisaneleşmesi.**  
[www.radikal.com.tr/hayat/asil-mesele-disarinin-hapishanelesmesi-913671/](http://www.radikal.com.tr/hayat/asil-mesele-disarinin-hapishanelesmesi-913671/)  
Erişim Tarihi: 19.03.2019

SAYDAM, Barış (2015). **2014-15 Yılında Bağımsız Türk Sineması.**  
<http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/107/2014/15-yilinda-bagimsiz-turk-sineması>. Erişim Tarihi: 05.04.2019

## EK-1: KARADENİZDE ÇEKİLEN FİMLER

	Film Adı	Tür	Tarih	Yönetmen	Çekim Yeri	Seyirci	Yönetmenin Kökeni
1	Bulutları Beklerken	Dram	2005	Yeşim Ustaoglu	Çamlıhemşin - Tirebolu	20.761	Trabzon
2	Sonbahar	Dram, Politik	2008	Özcan Alper	Rize-Çamlıhemşin	151.392	Artvin
3	Pandora'nın Kutusu	Dram	2009	Yeşim Ustaoglu	İstanbul-Trabzon	29.468	Trabzon
4	Kıskanmak	Dram	2009	Zeki Demirkubuz	Zonguldak	28.737	
5	Yüreğine Sor	Dram	2010	Yusuf Kurçenli	Rize-Çamlıhemşin	146.365	Trabzon
6	Bal	Dram	2010	Semih Kaplanoğlu	Rize-Çamlıhemşin	31.910	
7	Off Karadeniz	Komedi	2010	Nur Dolay	Trabzon	5.943	
8	Sümela'nın Şifresi Temel	Komedi	2011	Adem Kılıç	Trabzon	1.731.519	Trabzon
9	Yangın Var	Romantik, Komedi	2011	Murat Saraçoğlu	Trabzon - Diyarbakır	108.455	
10	Kar Beyaz	Dram	2011	Selim Güneş	Artvin - Şavşat	15.040	Artvin
11	Zefir	Dram	2011	Belma Baş	Ordu	7.213	Ordu
12	Moskova'nın Şifresi: Temel	Komedi	2012	Adem Kılıç	Trabzon-Moskova	841.124	Trabzon
13	Araf	Dram	2012	Yeşim Ustaoglu	Karabük-Bolu	40.677	Trabzon
14	Elveda Katya	Dram	2012	Ahmet Sönmez	Trabzon - Sochi	32.633	
15	Gözetleme Kulesi	Dram	2012	Pelin Esmer	Kastamonu-Tosya	19.838	
16	Atatürk'ün Fedaisi Topal Osman	Tarihi	2012	Afilla Akarsu	Giresun	15.466	Giresun
17	Kelebeğin Rüyası	Biyografi, Dram	2013	Yılmaz Erdoğan	Zonguldak	2.167.456	
18	Tepenin Uşakları	Komedi	2013	Dr İsmet Eraydın	Trabzon-Akçaabat	42.399	Trabzon
19	Öyle Sevdim ki Seni	Dram	2013	Orhan Tekeoğlu	Trabzon	20.437	Trabzon

20	Oflu Hoca'nın Şifresi	Komedi	2014	Adem Kılıç	Trabzon	309.632	Trabzon
21	Bizum Hoca	Komedi	2014	Serkan Acar, Yılmaz Okumuş	Trabzon	129.210	Rize
22	Yağmur: Kıyamet Çiçeği	Dram	2014	Onur Aydın	İstanbul-Trabzon- Artvin	58.993	
23	Şipşak Anadolu	Komedi	2014	Şenel Aldı	Ordu	25.520	Ordu
24	Kumun Tadı	Dram	2014	Melisa Önel	İstanbul (Karadeniz Kıyısı)	3.620	
25	Kırlangıçlar Susamışsa	Dram, Belgesel	2014	Muhammet Çakıral	Trabzon - Çaykara	314	Trabzon
26	Bizim Hikaye	Dram	2015	Yasin Uslu	İstanbul-Sinop-Rize	124.429	
27	Rüzgarın Hatıraları	Dram. Politik	2015	Özcan Alper	Artvin - Batum	25.958	Artvin
28	Mustang	Dram	2015	Deniz Gamze Ergüven	Kastamonu-İnebolu	25.419	
29	Münafık	Korku	2015	Özkan Aksular	Kastamonu	17.103	
30	OHA: Oflu Hoca'yı Aramak	Komedi	2015	Levent Soyarslan	Trabzon	4.046	
31	Oflu Hoca'nın Şifresi 2	Komedi	2016	Adem Kılıç	Trabzon	367.273	Trabzon
32	Semi Seven Ölsün	Romantik, Komedi	2016	Cem Tabak	Trabzon - Uzungöl	48.624	
33	Kalandar Soğuğu	Dram	2016	Mustafa Kara	Trabzon - Maçka	20.489	Trabzon
34	Sümela'nın Şifresi 3: Cünyor Temel	Komedi	2017	Adem Kılıç	Trabzon	189.343	Trabzon
35	Bizum Uşaklar	Komedi	2018	Cuma Uğurlu	Trabzon	969	Trabzon
36	Fındık Veresiye	Komedi	2018	Fatema Khawari	Ordu	2.305	
37	Sibel	Dram	2019	Çağla Zencirci, Guillaume Giovanetti	Giresun	25.154	



**EK-2: FİLM KÜNYELERİ****BULUTLARI BEKLERKEN**

Vizyon tarihi : 7 Ocak 2005 (1s 27dk)  
 Yönetmen : Yeşim Ustaoglu  
 Oyuncular : Rüçhan Çalışkur, Rıdvan Yağcı, İsmail Baysan  
 Tür : Dram  
 Ülke : Türkiye, Almanya, Fransa

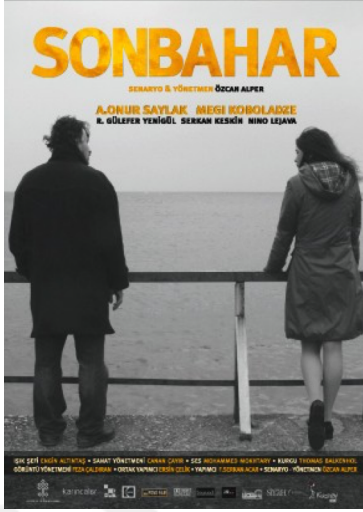
1916 yılında Karadeniz bölgesinden göç etmek zorunda kalan Rum ailelerden birinin kızıdır Ayşe, ya da asıl adıyla Eleni... Ayşe/Eleni sürgün yollarında ailesinin büyük bir kısmını karlara bırakıp Mersin'e ulaştığında, küçük kardeşi Niko ile çok çaresiz kaldıkları bir anda Türk bir aile tarafından evlatlık edinilir. Küçük Eleni'nin acımasız deneyiminin travması, yeniyetme Selma'yla kurduğu sevgi dolu bağ sayesinde hafifler. Niko'nun gidişine göz yumup, yıllar sonra bütün hayatını bir gölge gibi adadığı sevgili Selma'sı da vefat edince, Ayşe'nin derinlerde sakladığı

suçluluk duygusu, iç hesaplaşması, dağlardan gelen bulutların, sislerin getirdiği seslerle, geride bıraktığı kayıplarının görüntüleriyle harekete geçer. 50 yıldır sorduğu sorunun cevabını artık bulmak zorundadır. Acaba koruyamadığı, gitmesine göz yumduğu, 6 yaşından sonra bir daha görmediği Niko yaşıyor mudur? Nerededir? Onu affedecek midir?

**Aldığı Ödüller**

Hayfa Uluslararası Film Festivali, 2005  
 En İyi Film Ödülü  
 Erivan Uluslararası Film Festivali, 2005  
 Fibresci Ödülü  
 İstanbul Film Festivali, 2004  
 Jüri Özel Ödülü  
 En İyi Kadın Oyuncu Ödülü  
 Orhan Arıburnu Ödülleri, 2004  
 En İyi Kadın Oyuncu Ödülü  
 Sundance Film Festivali, 2003  
 NHK Uluslararası Film Yapımcıları Ödülü,

## SONBAHAR



Vizyon tarihi	: 19 Aralık 2008 (1s 39dk)
Yönetmen	: Özcan Alper
Oyuncular	: Onur Saylak, Megi Kobaladze, Raife Yenigül, Serkan Keskin
Tür	: Dram
Ülke	: Türkiye, Almanya

Yusuf 1997 yılında 22 yaşında üniversite öğrencisi iken girdiği cezaevinden, 10 yıl sonra sağlık nedenleriyle tahliye edilir. Hayata Dönüş Operasyonu'nu yerinde yaşamış Yusuf'u, Doğu Karadeniz'deki köyünde bir tek yaşlı ve hasta annesi karşılar. O cezaevinde iken babası ölmüş, ablası ise evlenip büyük bir kente taşınmıştır. Ekonomik nedenlerle sadece yaşlıların kaldığı bu dağ köyünde Yusuf bir tek çocukluk arkadaşı Mikail ile görüşmektedir. Sonbaharın kendini yavaş yavaş kışa teslim ettiği günlerde Yusuf, Mikail ile gittiği bir meyhanede fahişelik yapan genç ve güzel Gürcü kızı Eka ile karşılaşır. Farklı dünyalardan gelen bu iki insanın birlikteliği için ne zaman ne de koşullar uygundur. Yine de Yusuf için aşk son bir kez hayata tutunma ve kendi yalnızlığından sıyrılma çabasına dönüşür. Eka içinse Yusuf bu dünyadan çok uzakta, hatta şimdiki zamanda yaşamayan, Rus romanlarından kaçmış bir karakterdir. 90 sonrası arka planına alarak bir dönemin ironisini, acımasızlığını ve gerçekliğini ele alan filmde, yakın tarih hem belgeleniyor hem de eleştirel bir süzgeçten geçiriliyor.

### Aldığı Ödüller

- 15. Altın Koza Film Festivali, 2008
  - En İyi Film Ödülü
  - Jüri Özel Ödülü
  - En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü
- 3. Uluslararası Altın Kaz Film Festivali, 2008
  - Gümüş Kaz (İkincilik Ödülü)
- 41. SİYAD Türk Sineması Ödülleri, 2009
  - En İyi Film Ödülü
- 21. Premiers Plans d'Angers, (Avrupa ilk filmler festivali), 2009
  - En iyi müzik ödülü
- 20. Ankara Uluslararası Film Festivali'nde (2009)
  - En İyi Yönetmen Ödülü
  - En İyi Görüntü Yönetmeni
  - En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü
  - En İyi Kurgu Ödülü

## KALANDAR SOĞUĞU



Vizyon tarihi : 16 Eylül 2016 (2s 14dk)  
 Yönetmen : Mustafa Kara  
 Oyuncular : Mustafa Kara, Tuncer Salman, Haydar Şişman Hanife Kara, İbrahim Kuvvet  
 Tür : Dram  
 Ülke : Türkiye

Sisler içerisindeki Karadeniz'in bir dağ köyünde, küçük ailesiyle yaşayan Mehmet, bir yandan geçimini birkaç hayvanla sağlamaya çalışırken, diğer yandan büyük bir tutkuyla dağlarda maden/altın rezervi aramaktadır. Çabaları artık gitgide umutsuzluğa dönüşürken, aldığı yeni bir haber Mehmet'i Artvin'de gerçekleştirilecek olan boğa

güreşlerine sürükler... İnsanın ve doğanın derinliklerine inerek, oradaki esrarlı şiirsel ortaklığı görünür kılmaya çalışan film, bazen ıssız doğanın ortasında yalnızlığın, yoksulluğun yakıcı atmosferine dokunuyor bazen de doğanın tüm güzelliğini gözler önüne seriyor.

### Aldığı Ödüller

- 35. Uluslararası İstanbul Film Festivali
  - En İyi Yönetmen Ödülü
  - En İyi Erkek Oyuncu Ödülü
  - En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü
  - En İyi Kurgu Ödülü
- 52. Uluslararası Antalya Film Festivali
  - Dr. Avni Tolunay Jüri Özel Ödülü
  - En İyi Erkek Oyuncu Ödülü
  - En İyi Kadın Oyuncu Ödülü
  - En İyi Müzik Ödülü
- 28. Tokyo Uluslararası Film Festivali
  - En İyi Yönetmen Ödülü
  - WOWOW İzleyicinin Seçimi Ödülü
- 24. Hamburg Film Festivali
  - NDR Genç Yetenek Ödülü
- 2016 Angers Avrupa İlk Filmler Festivali
  - Jüri Özel Ödülü
- 2016 Rode Tulp Film Festivali
  - En İyi Yönetmen Ödülü
- 2016 Asya Pasifik Film Ödülleri
  - En İyi Film Ödülü
  - En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü
- 49. SİYAD Ödülleri
  - En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü
  - En İyi Sanat Yönetmeni Ödülü

**ÖZ GEÇMİŞ****AYKUT GÖKTEKİN**  
**ÖĞRETİM GÖREVLİSİ**

**E-Posta Adresi** : a.goktekin@gmail.com  
**Telefon (İş)** : 0454310172-3315  
**Telefon (Cep)** : 05319122890  
**Faks** :  
**Adres** : Alucra Turan Bulutçu Meslek Yüksekokulu Babapınar Mah. Aşağı  
Yazı Mevki No:57 28700 Alucra/GİRESUN

**Öğrenim Bilgisi**

Yüksek Lisans 2016 1/2019	<b>GİRESUN ÜNİVERSİTESİ</b> SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ/SİNEMA VE TELEVİZYON (YL) (TEZLİ) Tez adı: Türk Sinemasında Karadeniz Temsili Tez Danışmanı:(AZİME HÜLYA UĞUR)
Lisans 2002 1/2006	<b>KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ</b> İLETİŞİM FAKÜLTESİ/RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON BÖLÜMÜ/RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA PR.

**Dersler \*****2018-2019****Önlisans**

	Öğrenim Dili	Ders Saati
Kurgu Teknikleri	Türkçe	4
Kısa Film Yapımı	Türkçe	3
Belgesel Yapımcılığı	Türkçe	3
Televizyon Programcılığı	Türkçe	3
Bilgisayar 1	Türkçe	3
Radyo Programcılığı	Türkçe	3

**2017-2018****Önlisans**

TELEVİZYON PROGRAMCILIĞI	Türkçe	3
RADYO PROGRAMCILIĞI	Türkçe	3
Medya Etiği	Türkçe	3

Medya ve İletişim Kuramları	Türkçe	3
Medya Okuryazarlığı	Türkçe	3
BELGESEL YAPIMCILIĞI	Türkçe	3
KURGU TEKNİKLERİ	Türkçe	4
KISA FİLM YAPIMI	Türkçe	3
BİLGİSAYAR 1	Türkçe	3

#### Üniversite Dışı Deneyim

2011-2016	<b>Proje Yöneticisi-Kurgu Yönetmeni</b>	Allegro Production, Şirketdeki görevim, Dünyada ve Türkiye genelinde saygın ve tanınmış olan müşterilerimizin istekleri doğrultusunda, ekibimizle birlikte uygun çözümlerinin sunulması. Ekip organizasyonu ile müşterilerimizin koordinasyonunun sağlanarak çalışmanın sonuçlandırılmasıdır., (Ticari (Özel))
2010-2011	<b>Kurgu Şefi</b>	Stüdyo Piyano, Kurgu operatörlerinin işdağılımlarının yapılması ve uygun çalışma saatlerinin düzenlenerek, programların yayına hazırlanması., (Ticari (Özel))
2009-2010	<b>Kurgu Yönetmeni</b>	TRT Çocuk, Gelen içeriklerin televizyon yayın politikası doğrultusunda montajlanarak yayına hazır hale getirilmesi., (Ticari (Özel))
2006-2008	<b>Kurgu Operatörü</b>	Kanal D Spor, (Ticari (Özel))

