



KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
SİNEMA VE TELEVİZYON PROGRAMI

**YENİ TÜRKİYE SİNEMASINDA ÖZDÜŞÜNÜM:  
*MASUMİYET VE PEK YAKINDA***

AHMET KIZIL

DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ ESİN PAÇA CENGİZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, AĞUSTOS, 2019

**YENİ TÜRKİYE SİNEMASINDA ÖZDÜŞÜNÜM:  
*MASUMİYET VE PEK YAKINDA***

AHMET KIZIL

DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ ESİN PAÇA CENGİZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Sinema ve Televizyon Programı'nda Yüksek Lisans derecesi için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla Kadir Has Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne teslim edilmiştir.

İSTANBUL, AĞUSTOS, 2019

Ben, AHMET KIZIL;

Hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.

AHMET KIZIL

09/08/2019 

TARİH VE İMZA

## KABUL VE ONAY

AHMET KIZIL tarafından hazırlanan **YENİ TÜRKİYE SİNEMASINDA ÖZDÜŞÜNÜM: MASUMİYET VE PEK YAKINDA** başlıklı bu çalışma 09/08/2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Dr. Öğr. Üyesi Esin Paça Cengiz (Danışman)

Kadir Has Üniversitesi



Prof. Dr. Bülent Diken

Kadir Has Üniversitesi



Dr. Öğr. Üyesi Janet Barış

Nişantaşı Üniversitesi



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Müdür  
Prof. Dr. Sinem Akgül Açıkmeye  
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

9/8/2019

## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	V
ABSTRACT.....	Vi
GİRİŞ.....	1
<b>BÖLÜM 1: ANLATI YAPILARI VE SİNEMADA ÖZDÜŞÜNÜM .....</b>	<b>4</b>
1.1. Anlatı Yapıları.....	5
1.1.1. Klasik anlatı yapısı.....	5
1.1.2. Brecht estetiği ve anlatı yapısı .....	8
1.1.3. Sinemada anlatı yapısı .....	10
1.2. Sinemada Özdeşünüm.....	13
1.2.1. Özdeşünüm nedir? .....	13
1.2.2. Türkiye sinemasında özdeşünüm ve film sektörü .....	15
1.2.3. Yeni Türkiye sinemasında özdeşünüm ve film sektörü .....	20
<b>BÖLÜM 2: MASUMİYET VE PEK YAKINDA FİMLERİNDE ÖZDÜŞÜNÜM KULLANIMININ İNCELENMESİ.....</b>	<b>24</b>
2.1. Masumiyet : “Film Bu Mehmet Abi Film! Milleti Ağlatmak İçin Yalandan Yapıyorlar.” .....	25
2.1.1. Filmin biçimsel yapısı .....	26
2.2.2. Masumiyet filminde özdeşünüm kullanımının anlatıya etkileri.....	28
2.2. Pek Yakında: “Bakalım Arzular Zafere Dönecek mi?” .....	51
2.2.1. Filmin biçimsel yapısı .....	53
2.2.2. Pek Yakında filminde özdeşünüm kullanımının anlatıya etkileri .....	54
<b>SONUÇ.....</b>	<b>72</b>
<b>KAYNAKLAR.....</b>	<b>75</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>80</b>

## GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 2.1.....	29
Görsel 2.2.....	30
Görsel 2.3.....	32
Görsel 2.4.....	34
Görsel 2.5.....	37
Görsel 2.6.....	38
Görsel 2.7.....	38
Görsel 2.8.....	39
Görsel 2.9.....	41
Görsel 2.10.....	42
Görsel 2.11.....	43
Görsel 2.12.....	45
Görsel 2.13.....	46
Görsel 2.14.....	46
Görsel 2.15.....	47
Görsel 2.16.....	48
Görsel 2.17.....	49
Görsel 2.18.....	50
Görsel 2.19.....	50
Görsel 2.20.....	51
Görsel 2.21.....	55
Görsel 2.22.....	59
Görsel 2.23.....	60
Görsel 2.24.....	63
Görsel 2.25.....	64
Görsel 2.26.....	67
Görsel 2.27.....	68
Görsel 2.28.....	69
Görsel 2.29.....	70
Görsel 2.30.....	71

## ÖZET

KIZIL, AHMET. *YENİ TÜRKİYE SİNEMASINDA ÖZDÜŞÜNÜM: MASUMİYET VE PEK YAKINDA*, YÜKSEK LİSANS TEZİ, İstanbul, 2019.

Bu tezde; yeni Türkiye sinemasında sıklıkla uygulanan özdüşünüm kullanımının anlatıya etkileri incelenmiştir. Tezde, yeni Türkiye sinemasında özdüşünüm kullanımının, film sektöründeki koşullar ve krizler ile ilintili olduğu iddia edilmektedir. Tezin çıkış noktası, yeni Türkiye sinemasında özdüşünüm hangi amaçla kullanılmıştır sorusudur. Çalışmanın amacı, yeni Türkiye sinemasındaki özdüşünüm kullanımının, sektörel krizlerle ortaya çıkıp, anlatılarını Yeşilçam ve Türkiye sineması dönemlerine bakarak yeniden kurduklarını tartışmaktır. Bu amaç dahilinde, yeni Türkiye sinemasında yer alan iki örnek, *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1996) ve *Pek Yakında* (Cem Yılmaz, 2014) filmlerindeki özdüşünüm kullanımı, biçimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Yapılan analizler sonucunda, *Masumiyet*'te anlatıya etki eden özdüşünüm kullanımı; filmin özdeşleşme kurulacak sahnelerinde televizyon aracılığıyla öncüllenenerek yapılmaktadır. *Pek Yakında* filminde özdüşünüm kullanımı ise Yeşilçam sinemasıyla nostaljik bir bağ kurarak üretim-dağıtım zinciri koşullarının değişmediğini göstermek için kullanıldığı görülmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** yeni Türkiye sineması, yeşilçam, özdüşünüm

## ABSTRACT

KIZIL, AHMET. *SELF-REFLEXİVE IN NEW TURKEY CINEMA: MASUMİYET AND PEK YAKINDA*. MASTER THESIS, Istanbul, 2019.

This study investigates that the impacts of the self reflexive methods constantly applied at the New Turkish Film on the narration. In this thesis, the use of self-reflexive Turkey in the new movie, is alleged to be associated with the condition and the crisis in the film industry. The question of this study is to find the intended purpose of self reflexivity at the new Turkish film. This analysis interrogates that the self reflexive aspects arising from the sectorial crisis in the new Turkish film reconstructs by predicating of Yeşilçam and Turkish Film. This work examines the self reflexivity sample of the new Turkish film, *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1996) and *Pek Yakında* (Cem Yılmaz, 2014) in terms of the formal analysis of cinema. Also *Masumiyet* refers the self reflexive methods for identifying scenes by television whereas, *Pek Yakında* applies them to indicate the same production and distribution channels by nostalgically correlating with Yeşilçam films.

**Keywords:** new Turkey cinema, yeşilçam, self-reflexivity



## GİRİŞ

Bu tezde, yeni Türkiye sinemasında özdüşünüm kullanımının, film sektörü koşul ve krizleri ile ilintili olduğu iddia edilmektedir. Bu iddia, yeni Türkiye sinemasının örnekleri olan *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1996) ve *Pek Yakında* (Cem Yılmaz, 2014) filmlerin anlatı yapıları incelenerek ortaya koyulacaktır. Savaş Arslan'ın belirttiği şekliyle “yeni” kavramı 1990’lı yılların ikinci yarısı itibariyle başlayan ve günümüzde etkisini sürdüren sinemayı tanımlamaktadır. Bu dönem içinde yer alan filmler ve tartışmalar çoğunlukla, “ticari olan kitlesel” sinema anlayışı ile bireysel yaklaşımın uzantısı olarak görülen “bağımsız film-sanat filmi” anlayışı olarak değerlendirilmektedir (Arslan 2010). Tez kapsamında, yeni Türkiye sineması tanımlamalarına, yapılan akademik tartışmalar içinde yer verilecektir.

Bu tezde, yeni Türkiye sineması içinde, özdüşünüm kullanımını iki farklı sinema anlayışı kapsamında ele alınacaktır. Melodramatik modun kullanıldığı *Masumiyet* filminde, uzun süre krizde olan Türkiye sinemanın yeniden canlandığı dönemde, konu ve tür bakımından temel alınan noktanın Yeşilçam sineması olduğu üzerinden göndermelerle özdüşünüm sağlanmaktadır. Güldürü ve parodi anlatı yapısı kullanılan *Pek Yakında* filminde ise, yeni Türkiye sinemasının erginleşme dönemine gelmesine rağmen; film üretim-dağıtım koşul ve şartlarının hala değişmediğine dair göndermeler üzerinden özdüşünüm sağlanmaktadır. Bu doğrultuda, *Masumiyet* ve *Pek Yakında* filmlerinin, sektör koşulları da göz önüne alınarak bağlamsal ve biçimsel analizleri yapılacaktır.

Filmlerin anlatı yapılarına bakılarak, bu anlatı yapılarının yeni Türkiye sinemasında, sektör koşullarını ve sürekli Yeşilçam sinemasına geri dönüşlerin oluşu üzerinden yapılan eleştirileri ortaya koyacaktır. Yeni Türkiye sinemasında özdüşünüm unsuru kullanımının, sektörel kriz döneminde ve Yeşilçam sineması geleneklerini kullanarak, harekete geçirdiğini ortaya koyması bakımından önem arz etmektedir. Bu bağlamda inceleme kapsamında tercih edilen iki filmin özdüşünüm referanslarını Yeşilçam sineması üzerinden veriyor olması da tesadüf değildir.

Tezin birinci bölümünde, sinemada özdüşünüm unsurunun nasıl tanımlandığına, anlatım unsurları içinde nasıl bir yer tuttuğuna yer verilecektir. Bu bölüm içinde, sinemada

özdüşünüm unsurunun tanımlamaları ele alınacaktır. Özdüşünüm sağlayan anlatım biçim ve yöntemlerinin anlatı içindeki yeri belirlemek amacıyla, Aristoteles'in tragedya öğeleri için belirlediği tanımlamadan yola çıkarak günümüze uzanan doğrultuda araştırma genişletilecektir. Sinemada özdüşünüm unsuru kullanımına, Robert Stam'ın *Reflexivity in Film and Literature From Don Quixote to Jean Luc Godard* (1992) kitabında yer verdiği kuramsal tartışmadan faydalanılacaktır. Ayrıca, geleneksel Türk tiyatrosunun yabancılaştırma sağlayan anlatım biçim ve yöntemleri ile Bertolt Brecht'in tiyatrodaki yabancılaştırma için kullandığı yöntemler de, özdüşünüm unsurunun anlatım üzerinde sağladığı biçimsel özellikleri ortaya koyması bakımından inceleme kapsamında yer alacaktır. Robert Stam'ın eleştirel mesafeyi ortaya koymada verdiği örneklerin *Masumiyet* filminde nasıl kullanıldığı ve Matthew T. Jones'un, *Reflexivity in Comic Art* makalesinde güldürü filmlerinde özdüşünüm unsurunun anlatıma sağladığı öğelerin *Pek Yakında* filmindeki yansımaları üzerinde tartışma sağlanacaktır.

Birinci bölümün devamında, Türkiye sinemasında bazı özdüşünümsel filmlerin incelemesi yapılacaktır. Buradaki amaç, Türkiye sinemasındaki özdüşünüm unsuru kullanılan filmlerin her zaman toplumsal ve siyasal değişime bağlı sektörel kriz ortamlarında yapıldığını ortaya koymaktır. Bu doğrultuda, bölümün sonunda yeni Türkiye sinemasında, anlatımında özdüşünüm unsuru kullanılan filmlerin bir dökümü gerçekleştirilecektir. Yeşilçam sinemasından başlayarak, yeni Türkiye sinemasında özdüşünüm unsurunun kullanım amaçları, sektörel kriz bağlamda incelenmiş olacaktır.

İkinci bölümde, *Masumiyet* ve *Pek Yakında* filmlerinin biçimsel analizine yer verilecektir. Ayrıca, iki filmin Yeşilçam sineması ile kurduğu ilişki bağlamında, anlatı yapılarına dair özdüşünüm kullanımları incelenecektir. Biçimsel analiz yöntemi ile incelemesi yapılan iki filmde ilki *Masumiyet*'in, içerik olarak Yeşilçam melodram hikâyesi gibi olsa da, anlatı yapısı olarak farklılaştığı, bu farklılaşmanın anlatım yapısı ve özdüşünümsel unsurların kullanımı sayesinde seyirciye sürekli olarak hatırlatıldığı sahneler üzerinden tartışılacaktır. Melodramatik moddaki filmin, klasik anlatı yapısına benzer kullanımla anlatıp; özdüşünüm unsuru sayesinde de seyirci ile film arasında eleştirel bir mesafe konarak yapıldığı örnekler vererek gösterilecektir. Bu sayede filmin Yeşilçam sinemasına bağlı bir gelenekten geldiği ve o gelenekten ancak biçimsel yapısı ile farklılaştığı iddia edilecektir. *Pek Yakında* filminin de biçimsel ve bağlamsal analizi ile, Yeşilçam sineması ile kurduğu bağı

özdüşünüm unsurlarını işe koşarak ilişkinin üretim-dağıtım süreçlerinin tıkanıdığı dönemde nostaljik bir yaklaşımla sağlandığı tartışılacaktır. Bu bağlamda Yeni Türkiye sinemasında ticari film üretiminin Yeşilçam'dan beri mesafe katedemediği aksine nostaljik bir yaklaşımla öykündüğü iddia edilecektir.

Bu tezin ele aldığı sorun, yeni Türkiye sinemasında, üretim-dağıtım-tüketim zincirinde krizler olduğunda, Türkiye sinemasına özdüşünüm unsuru aracılığıyla gönderme ve ilişki kurma isteği duyulduğunun tartışması üzerinden yapılmaktadır. Türkiye sinemasına yapılan göndermelerin, Yeşilçam sineması anlatımlarına karşı durarak ya da öykünerek kurulan yeni anlatımların, yine Yeşilçam sinemasına benzediği gösterilerek anlatının oluşturulduğudur.



# 1.BÖLÜM

## ANLATI YAPILARI VE SİNEMADA ÖZDÜŞÜNÜM

Bu bölüm başlığı altında, özdüşünüm unsurunun sinemadaki kullanımına dair yapılan kuramsal çalışmaların tanımlamalarına yer verilmektedir. Özdüşünüm unsurunun filmlerdeki kullanımına bakıldığında çeşitli araç ve biçimlerle sağlandığı görülmektedir. Bunlardan bazıları; film oyuncusu hakkında film, kendisinin parodisi olan film, sinema sevgisi hakkında film, film yapımı hakkında film (Kurtoğlu 2011:12) şeklinde sıralanabilir.

Anlatı yapıları incelenirken, Aristoteles'in ortaya koyduğu tragedya tanımı ve anlatı yapısı olan “*Klasik Anlatı Yapısı*” bölümünde, antik dönemde anlatıyı sağlayan unsurların, amaç ve biçimlerinin belirlenmesi hedeflenmektedir. Bu başlık altında, anlatının kökenine inerek klasik anlatı yapısının nasıl kullanıldığı, Aristoteles'in *Poetika* (2006) kitabından yararlanılarak aktarılacaktır. Bu sayede, özdüşünümsel anlatıda sıkça karşımıza çıkan parçalı anlatı yapısının neye karşılık ortaya çıktığı tartışmasının zemini hazırlanacaktır.

İkinci olarak “*Brecht Estetiği ve Anlatı Yapısı*” başlığı altında, Bertolt Brecht'in *Epik Tiyatro* (2011) kitabında anlatı yapısına getirdiği yeni biçimler üzerinden tartışmaya karşılık kazandırılacaktır. Bu başlık altında, sinemada kullanılan özdüşünüm unsuru ile benzerlikler taşıması bakımından, Brecht'in tiyatrodaki kullandığı anlatı biçimi ve epik tiyatro kuramsal aktarımı, klasik anlatı yapısından farkını ve değişime uğradığını ortaya koyması bakımından önem arz etmektedir.

Anlatı yapılarının incelenmesinin ardından “*Sinemada Özdüşünüm*” başlığı altında özdüşüm unsurunun sinemadaki kullanımına ve özdüşünüm unsurunun kuramsal tanımlamalarına yer verilecektir. Tezin bu bölümünde, tezde kullanılacak terim ve kavramların açıklanması özdüşünüm unsuru kullanımına yönelik ortaya çıkan yönelim ve kuramların tartışılması hedeflenmektedir. Bu başlık altında, Robert Stam'in özdüşünüm unsuru üzerine yaptığı kuramsal çalışmaların yanı sıra özdüşünüm kullanımının anlatı yapısına etkilerini anlatan tez ve makalelerden faydalanılacaktır. Özdüşünüm unsurunun Türkiye sinemasındaki kullanımının, film anlatıları üzerinden

örneklendirilerek aktarılacağı “*Türkiye Sinemasında Özdüşünüm*” alt başlığında, Yeşilçam sinemasında yer alan özdüşünümsel filmlerin kuramsal bağlamda anlatı içinde nasıl yer aldıklarına yer verilecektir. Bu başlıkların içerikleri ile anlatı yapılarının çözümlenmesi ve özdüşünüm unsurunun anlatı içindeki yerinin belirginleştirilmesi sağlanacaktır. Yine bu başlık içinde, Türkiye Sinemasında özdüşünüm unsurunun sektörel kriz dönemlerinde ortaya çıkması göz önünde bulundurularak, kronolojik bir döküm de yapılacaktır.

Yeşilçam’da kullanılan özdüşünüm unsuru seyircinin film ile arasına eleştirel bir mesafe koymak amaçlı değil; istemsiz olarak özdüşünüm unsuru barındıran, klasik anlatı kalıplarına uygun yabancılaştırma sağladığı iddiası üzerinden tartışma yapılacaktır. Bu bağlamda yeni Türkiye sinemasında özdüşünüm unsuru kullanımı ve anlatı üzerindeki etkilerinin farkı daha belirgin olarak ortaya koymuş olacaktır. Bu çalışmanın önemi ise Yeşilçam sineması ile bağlamsal ve biçimsel bir bağ kurarak incelenen *Masumiyet* ve *Pek Yakında* filmlerinin, sektörel kriz dönemlerinde Yeşilçam sinemasına yaptığı geri dönüşler üzerinden anlatıya nasıl etki ettiğini ortaya koymaktadır.

## **1.1.Anlatı Yapıları**

### **1.1.1. Klasik anlatı yapısı**

Söz ya da görüntü ile aktarılan her türlü dinleti ve seyirlikte alımlayıcıyı kuşatan unsur anlatıdır. Bir anlatıyı zaman ve mekan içinde olan neden-sonuç ilişkisi içindeki olaylar zinciri olarak düşünebiliriz (Bordwell ve Thompson 2011:79). Anlatı, insanlığın doğuşuna kadar uzanan, mitler, masallar ve halk destanlarını kapsamış olsada, tez kapsamında Aristoteles’in kuramsal hale getirdiği, klasik anlatı yapısı<sup>1</sup> başlangıç olarak alınmaktadır. Klasik anlatı yapısı alımlayıcıya, geleneksel ve özdeşleşmeye dayalı bir öykü sunar.

Aristoteles, belli bir şiir türü olarak tanımladığı tragedyanın öğelerini altı madde ile sıralamıştır. Bunlar: öykü (mythos), karakterler, dil, düşünceler, dekorasyon ve

---

<sup>1</sup> Aristoteles’in kuramsallaştırdığı anlatı yapısına, çevirilerden kaynaklı olarak; Aristotelesçi anlatı, dramatik anlatı yapısı, klasik dramatik yapı gibi çeşitli şekillerde adlandırılmıştır. Çalışmada, klasik anlatı yapısı tanımı kullanılacaktır.

müzik'tir. Bunlardan ikisi (dil ve müzik), taklit araçlarını, birisi (dekorasyon) taklit tarzını ve geri kalan üçü de (öykü, karakter ve düşünceler) taklit nesnelere oluşturur (Aristoteles 2006:23). Genel anlamda klasik anlatı başı sonu belli olan, içinde çatışma unsurları bulunan, kurmaca yapıda, özdeşleşmeye dayalı ve alımlayıcıyı büyülemeyi amaç edinen öyküleme biçimidir (Uğur 2017:88). Aristoteles'in maddeler halinde belirttiği öğeler, tragedyanın biçimsel özelliklerini de ortaya koymaktadır. Diğer tanımda Uğur, klasik anlatıyı, öyküleme biçimi olarak ele almaktadır. Bu doğrultuda, anlatının biçimsel bir özellik içerdiği çıkarımına varmak mümkündür. Bu öğeler arasında en önemlisi, olayların (uygun bir şekilde) birbirleriyle bağlanmasıdır. Çünkü tragedya kişilerin değil, tersine onların eylemlerinin, mutluluk ve felaket içinde geçen bir hayatın taklididir (Aristoteles 2006:23).

Aristoteles'in tragedya kuramı, hakikate benzerlik (doğruluğu andırıcılık) (la vraisemblance), üç birlik kuralı<sup>2</sup> ile korku (phobes) ve arınma (katharsis) kuramından meydana gelmiştir (Öztürk 2007:45). Bu kuramda Aristoteles, biçim olarak tragedyanın bir başı, ortası ve sonu olduğunu belirtir. Tragedya, değişmeden ölen karakterlerin öyküsünü anlatır. Bunun yanında tragedya sanatı, insanda uyandırdığı, ona yeniden yaşattığı korku ve acıma duygularıyla onu tutkularından arındırır, içsel bir temizlemeyi sağlar. Böylece şiir sanatı, insanların ussal varlıklar olmalarına yardım eder (Tunalı 1989:105). Tragedyanın insanda uyandırdığı duygular, seyirciler üzerinde yaptığı etki, dramatik tiyatro (Aristotelesçi tiyatro) seyircisi için şu çıkarımda bulunmasını sağlar: Evet, bunu ben de yaşadım. Ben de böyleyim. Adamın durumu yürekler acısı, bir çıkar yol var, göremiyor. Sanat buna derler işte: Herşey ne kadar da şaşırtıcı! (Brecht 2011:29). Diğer bir deyişle, seyirci sahne üzerinde gördüğü karakter ve durumlarla özdeşlik kurar. Bu özdeşlikler, Aristoteles'in belirttiği kurallar sayesinde kurulur ve seyircide korku ile neticede bir arınma sağlar.

Aristoteles'in geliştirdiği kuramda ve tragedya anlayışında, düşünceyi, karakterleri, şarkıyı ve izleyiciyi kendi içinde toplayarak bir araya getirir. Sanat bu sayede, doğanın tamamlamaya yetisi ve beğenisi olmadığı şeyleri tamamlayıp, neticelendirmiş olur. Tragedya sanatı, ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her

---

<sup>2</sup> Yer, zaman ve olayda birlik (Aristoteles 2006).

bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya salt bir öykü (mythos) değildir (Aristoteles 2006:22). Bütün bunların sonucunda, tragedyanın gerçek ve nihai amacı “katharsis” (arınma) olup, izlenen oyunda seyircinin korku ve acıma duyguları yaşayarak, kendini temizleyip, içsel bakımdan arınmaya erişmesidir. Aristoteles arınmayı da tragedyanın ödevi olarak belirler (2006).

Aristoteles’e göre, şiir, resim, tragedya, komedy, destan gibi bütün sanatlar “mimesis”ten yani; taklitten meydana gelir. Her taklidin de bir biçimi vardır. Tragedya ve destan üstün kişileri taklit ederken; komedy ise ortanın altındaki kişileri taklit eder. Tragedyanın taklit ettiği kişilerin üstün ve büyük öneme sahip kişiler olması, korku ile arınma seviyesine ulaşmada önemli bir yer tutar. Seyirci özdeşlik kurduğu üstün kişinin başına gelen olayları seyrederek, kendi başına daha kolay gelebilir kaygısıyla korkar ve arınmaya ulaşır. Buradan çıkan sonuçla, tragedya; hakikatimsi, doğrumsu (vraisemblable) olanın yanılsamasıdır (illusion) (Öztürk 2007:46). Bu öyküleme türünde (Aristoteles’in belirttiği biçimde salt öykü değil), amaç izleyiciye kolay anlaşılır ve sorgulamadan uzak gerçekliğin görünümü olan bir anlatı sunmaktır. Olayların birbirine bağlı ve neden-sonuç ilişkisi üzerine kurulduğu bu öykü yapısında hikaye, anlamlı bir bütünlük oluşturmaktadır (Uğur 2017:89). Bu bütünlük Aristoteles’e göre salt bir bütünlük değildir. Çünkü hiçbir büyüklüğü olmayan bütünler de vardır. Bir bütün ise, başı, ortası ve sonu olan şeydir (Aristoteles 2006:27).

Aristotelesçi tiyatrodaki yer alan tragedya ve komedyanın klasik anlatı yapısı, *Poetika* kitabında; öykü, karakterler, düşünce, dil, müzik üzerinden bölümler halinde incelenmiştir. Her birinin klasik anlatının temelini oluşturduğu öğeler, uzun yüzyıllar boyunca (günümüzde de olmak kaydıyla) kullanılmaktadır. Brecht, klasik anlatıya sahip dramatik yapının unsurlarını maddeler halinde belirlemiştir. Bu alt başlık, Brecht’in, Aristoteles’in kuramsallaştırıp, bütün kitabı boyunca anlattığı unsurların dökümü ile dramatik tiyatrodaki, klasik anlatı yapısının seyircideki etkilerinin neler olduğu özetlenmiştir.

Dramatik Tiyatro’da; eylemlerle çalışılır, seyirci etkinliği (aktivitesi) harcanıp tüketilir, seyircide bir takım duyguların uyanması sağlanır, seyirciye bir yaşantı sunulur, seyircinin duyguları olduğu gibi alkonur, seyirci sahnedeki olayların ortasında olayla bir özdeşleşme

içindedir, insan hiç değişmez, seyircinin ilgisi oyunun sonu üzerine toplanır, her sahne bir ötekisi için vardır, organik bir büyüme, olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir, olayların akışı evrimsel bir zorunluluğu içerir, duygu egemendir (Brecht 2011:42).

Böylece diğer alt başlıkta olan *Brecht Estetiği ve Anlatı Yapısı*'nda, Brecht'in klasik anlatı yapısında neye karşılık kuram geliştirdiğini, Brecht'in *Epik Tiyatro* (2011) kitabından yapılan alıntılarla ortaya koyulacaktır.

### **1.1.2. Brecht estetiği ve anlatı yapısı**

Brecht'in hem tiyatro hem de modern sinema kuramlarında yer alması sebebiyle anlatı yapısının varlığı iki boyutta da önem arz eder. Bu sebeple tiyatro anlayışında belirttiği kuramların, sinema anlayışında da uygulanabilirliği söz konusudur. Brecht'in tiyatro anlayışı ve anlatı yapısı biçim ve estetik bakımından, Aristotelesçi klasik anlatı yapısının karşıtıdır. Aristoteles'in klasik anlatı yapısının temelini oluşturan, gerçeğe benzerlik, özdeşleşme, acıma ve korku ile arınma sağlama ya da olayların uygun biçimde birbirine bağlanması gibi unsurları tamamiyle reddeder. Formüle edersek: izleyiciyi kahramanla özdeşleşmek yerine, kahramanı içinde bulunduğu koşullara şaşırılmayı öğrenmeye yöneltir (Benjamin 2011:31). Bu bağlamda epik tiyatroyun görevinin de olayların organik olarak gelişiminden çok, durumlar sergilemek olduğunu belirtir. Bu sergileme biçimi de doğalcı ya da çizgisel bir doğrultuda değil; her türlü eleştirel durumu gözler önüne sermek, bunu yaparken de klasik anlatının bütün unsurlarını reddederek yapmak şekliyle gerçekleştirilir.

Brecht, sistematüğını oluştururken, Aristoteles'in *Poetika* adlı yapıtında tragedyanın işlevine ilişkin olarak ortaya attığı ve binlerce yıldır gösteri sanatlarında kullanılmakta olan "katharsis" kavramının seyirci için tehlikeli bir kavram olduğu düşüncesinden hareket eder. Katharsis'in ortaya çıkmasını sağlayan olgu ise "Einfunlung" (duygu temeli üzerinde yaşantı birliğı) dur. Seyirci sahnedeki "Figur"lar ile kurduğu duygu – yaşantı birliğı nedeniyle, ünlü dramatik eğriye uygun olarak gelişen olay örgüsü boyunca ve sonucunda katharsis'e ulaşır (Parkan 1983:28).

Aristotelesçi oyunda, tüm olaylar kahramanı ruhsal çatışmalara sürüklenme amacını güder (Brecht 2011:146). Klasik dramatik yapıda, kahramanla özdeşleşme üzerine kurulu bir anlatı biçimi olması sebebiyle, seyirci olay örgüsü boyunca, gösteri ile arasına herhangi bir mesafe koymadan dolayısıyla farkındalık yaşamadan, anlatıyı takip



eder. Bunun sonucunda kahramanla özdeşleşen seyirci, kahramanın yaşadığı olayları kendi yaşıyormuşcasına kabullenip bütünleşir. Herhangi bir değerlendirme ya da eleştiri yapma durumu sağlanmaz. Brecht bu tutuma karşılık olarak, dinamik sahne kuramını geliştirir. Gerçeği yansıtabilme (ayna olma) ereğine yönelen “illüzyonist ve bireyci estetik”e karşıt olarak, Brecht, gerçeği dönüştürebilme (dinamo olma) amacına yönelik “eleştirisel ve diyalektik estetik”i sistematize etmiştir (Nutku 1976:40). Epik tiyatro anlayışında, seyircinin yanılısama sayesinde özdeşlik kurması bilinçli olarak engellenir. Brechtien anlatı biçiminin bu bilince sahip olması, seyirciyi sürekli olarak diri tutmayı sağlar. Oyunla seyirci arasına, dönüştürebilme (iyiye doğru) amacı sayesinde, diyalektik ve eleştirel bir mesafe koyuyor olması en ayırt edici özelliğidir. Epik tiyatro, kendisinin tiyatro oluşunun canlı ve üretken bir bilincine sahiptir sürekli olarak. Sahip olduğu bu bilinç, gerçekliğin öğelerini deney aletleriymişçesine kullanılmasına olanak sağlar. “Durumlar” bu deneyin başında değil, sonunda ortaya çıkarlar; böylece de seyirciye yaklaştırılmış değil, uzaklaştırılmış olurlar (Benjamin 2011:18).

Özdüşünüm unsuru ile benzerlikler taşıyan, katharsis kavramına karşıt olarak geliştirilen, yabancılaştırma efekti, gösterim ile özdeşleşme sağlayan seyircinin, gösteri ile arasına mesafe koymak amacıyla kullanılan Brechtien anlatı unsurlarından bir diğeridir. Aristotelesçi oyunda, sahnede sergilenen olayların zorlayıcı etkisine kendini kaptırarak, bu da pratik bir söyleyişle bir Ödipus oynanırken salonun küçük Ödipus’larla, bir *Emperor Jones* oynanırken küçük Emperor Jones’larla dolup taşmasına yol açacaktır (Brecht 2011:147). Bu durumun önüne geçmek ve karakterle seyirci arasındaki özdeşleşmeyi engellemek adına, gestus (jest), diksiyon ve oyunculuk üsluplarında, olasının dışında yapay tavır ve yorumlamalarla yabancılaşma sağlanır. Brechtien anlatı biçiminin karakter yapısında ise; sahnelenen olaylar asla kaçınılmaz bir yazgının dışavurumları gibi bir araya toplanmaz; bu yazgının eline, güzel ve anlamlı bir tepki içinde de olsa bırakılmaz insan ve çaresiz durumda gösterilmez. Tersine, böyle bir yazgı büyüteç altına alınıp maskesi alaşağı edilir, insanlar tarafından uydurulduğu ortaya konur (Brecht 2011:147).

Yine bir başka karşıtlık olarak, üç birlik kuralı ile olayların birbirine uygun biçimde bağlanması gerekliliğine; zamanda, mekânda ve olaylarda sıçramalar yapılarak ve bu süreçlerin kesintiler üzerinden aktarılması şeklinde gerçekleştirilir.

Brechtien anlatı biçiminin, birbirinden bağımsız episodlar halinde yapılması, parçalı anlatımın kullanılıyor olması ve bu sayede bütünü oluşturması, başka bir açıdan sinemayla bağlantı kurmaktadır. Sinemada şu anlayış günden güne daha fazla kabul görmektedir: Seyirci herhangi bir anda “salona girebilir”, bu yüzden karmaşık kurgudan kaçınılmalı, her bölüm filmin bütünündeki değerinin yanı sıra kendi episodik değerini de içermelidir (Benjamin 2011:20). Bu tutum, sinema seyircisini düşünerek film yapma eğiliminin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Klasik anlatıda ise eksik parçayı tamamlamadan tam özdeşleşme sağlanamayacağı için, bu gibi bir durumda, amaca ulaşamama riski taşır.

Brecht'in, Aristoteles'çi klasik anlatıya karşı geliştirdiği ve bir önceki alt başlıkta seyirci ile gösterinin etkileşimi üzerinden aktarılan maddelerin, epik tiyatrodaki nasıl işlediği alıntısına yer verecek olursak;

Anlatıya başvurur, seyirci etkin (aktif) duruma sokulur, seyircinin bir takım yargılara varması sağlanır, seyirciye bir dünya görüşü iletilir, duyguları ileriye götürülerek seyircinin bir takım bilgilere ulaşması sağlanır, seyirci sahnedeki olayın karşısında olayı inceler durumdadır, insan değişir ve değiştirir, seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir, her sahne kendisi için vardır, montaj tekniği, olaylar eğriler çizer, olaylar sıçramalıdır, akıl egemendir (Brecht 2011:42).

şeklinde sıralamak mümkündür. Klasik anlatı yapısı ile Brechtien anlatımın biçimsel özellikleri ve seyirci üzerindeki etkilerinin karşılaştırmaları üzerinden anlatı yapıları bu şekilde belirtilebilir. Bu iki anlatı yapısının sinemadaki yansımaları bir sonraki başlıkta aktarılacaktır.

### **1.1.3.Sinemada anlatı yapısı**

Anlatı, daha önce belirtildiği şekilde, alımlayıcıyı kuşatan bir biçimdir. Olayların sunumu ve aktarımı anlatıyı oluşturur. Sinema da olayların yeniden sunumu üzerinden bir biçim oluşturur. (Öztürk 2007:119). Bir anlatı içindeki bütün olaylar dizisi, hem açıkça gösterilenler hem de izleyicinin anladıkları, öyküyü oluşturur (Bordwell ve Thopson 2011:80). Her anlatıda olmazsa olmaz bir takım temel kavramlar; zaman, uzam, karakterler, eylemler, olaylar, çatışma, neden-sonuç ilişkisi, anlatıcının konumu ve bu kavramlara görece yakın zamanda

eklenen seyircinin konumu onların bu arayışına yardımcı olur. Bu kavramlar her türlü anlatıda vardır (Yaren 2013:167) Her türlü öykü filmin anlatısı sayesinde biçimsel özelliğine kavuşur. Olay örgüsü terimi ise önümüzdeki filmde görülebilir ve duyulabilir her şeyi tanımlamak için kullanılır. Olay örgüsü ilk olarak doğrudan tanımlanan bütün öykü olaylarını içerir (Bordwell ve Thopson 2011:80). Bir başka deyişle öykü, yönetmenin aktarımında ve öykü anlatımında yer alan bütün olaylardır. Öykü, yönetmen tarafından bir olay örgüsüne dönüştürülür ve böylece filmde gördüğümüz herşey olay örgüsü dâhilinde alınlanır.

Anlatı sürecinin var olabilmesi için, şu üç elemana ihtiyaç duyulduğu görülmektedir. Bunlardan birincisi kendisinden söz edilen ya da “anlatılan” kişidir (konu). İkincisi “anlatan” kişi ya da anlatıcıdır ki, buradaki bakış açısında bu kişi çerçevelediği görüntülerle özdeşleşen yönetmendir. Üçüncü kişi ise anlatılanı “izleyen” seyircidir (Adanır 2012:129). Filmsel anlatı da öteki anlatılar gibi esas olarak iki kısımdan oluşur: öykü ve söylem. Öykü, olaylar, eylemler zinciri ya da içerik ile varlıklar diyebileceğimiz karakterleri, çevresel özellikleri kapsar. Söylem ise, içeriğin iletildiği araçlar, ifade edıştır (Abisel 2005:205). Aristoteles’ten beri var olan anlatım unsurlarında, söylem biçimi de en az öykünün varlığı kadar değerlidir. Hatta söylemin ve öykünün varlığı olmazsa olmazdır. Bir anlatı metninde olay örgüsü bulunmayabilir, ancak öykünün ve söylemin bulunmaması mümkün değildir (Eco 2018:53).

Anlatı açısından filmlere bakıldığında, geleneksel (klasik) ve modern (çağdaş) anlatı yapısına sahip filmler olarak ayırmak mümkündür. Klasik, popüler ya da klasik Hollywood tarzı olarak da tanımlanan geleneksel anlatı tarzı Griffith ve öncesinde Aristoteles’e kadar uzanan bir geçmişe sahiptir. Geleneksel anlatı filminin dramatik yapısı, giriş (başlangıç), gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşan tek bir öyküyü anlatır. Geleneksel anlatı filmi içinde olaylar sebep-sonuç zinciri içerisinde gerçekleşir. Bu gelişim içinde, sahneler öyküdeki olay örgüsünün gerektirdiği biçimde seyircide merak uyandıracak biçimde sıralanır. Filmin başında ortaya konan sorun, olayların gelişimi çerçevesinde sona kadar götürülür. Geleneksel anlatıda olaylar kendiliğinden oluyormuş gibidir, herhangi bir müdahale söz konusu değil gibi kurulur (Topçu 2004:58). Son olarak, klasik anlatı filmlerinin çoğu sonunda güçlü bir final sunarlar (Bordwell ve Thompson 2011:103). Geleneksel anlatı filmlerinde dramatik yapıda sebep-sonuç zincirinin iyi kurulması sayesinde güçlü bir final, öyküdeki zamansal ilişkilerin izleyiciler tarafından anlaşılacak biçimde düzenlenmesi, olay örgüsünde bir boşluk olmamasını sağlar. Geleneksel anlatı

izleyicinin zihninde sorular oluşmasına izin vermeyen bir sonla, doruk noktasında ve kapalı biçimde son bulur.

Özdüşünüm unsuru barındıran filmlerin yapısında, geleneksel sinema anlatısının aksine özdeşleşmeyi denetim altına almak ve izleyiciyi izlediğine yabancılaştırmak üzerine kuruludur (Öztürk 2007:120). Bu bakımdan, Aristotelesçi klasik anlatı yapısı ile Bretyen epik anlatının karşıtlığı, sinemada, geleneksel anlatı ile özdüşünüm unsuru barındıran anlatının arasında bir kez daha kurulur.

Geleneksel anlatının tersine özdüşünümsel anlatıda filmler kapalı bir sona sahip değildirler. Bu nedenle açık biçim özelliği taşırlar. Karakter olay örgüsündeki yerini bir birey olarak kendi çizer. Düşüncelerini eylemleriyle ortaya koyar. Özdüşünüm unsurunun kullanıldığı anlatı filmlerinde somut bir sorun verilse bile bu, soyut bir sorunun tartışılması için (Kırmızı 1990:77) kullanılarak seyircide eleştirel bir yorum getirmeye olanak sağlar. Özdüşünümsel anlatıda neden-sonuç ve aksiyon-motivasyon ilişkileri de geleneksel yapıdan farklıdır. Olaylar doğrudan olay örgüsüne katkıda bulunmayabilirler. Olaylar arasında organik bağ kurulmadan yalnızca olay gösterilmekle kalabilir. Özdüşünümsel anlatıda öncelik öyküde değil, anlatma işlemindedir ve nedensellik zinciriyle bağlı olay örgüsü yerine serbest çağrışımlarla oluşan bir anlatı yeğlenir (Kırmızı 1990:157). Geçmiş, şimdi ve gelecek içiçe geçmiş olabilir, kronolojik sıralamaya önem verilmez. Bu filmlerde geleneksel anlatıdan farklı olarak zamanda sıçrama ya da ileri-geri atlamalar aracılığıyla anlatı sunulabilir. Bunun gerekçesi, seyircinin karakterlerle ve anlatıyla özdeşleşlik kurması yerine ilgisini olayların gelişimi üzerine çekmesinden kaynaklanır.

Bazin, çağdaş anlatının Hollywood tarzı anlatıdan yaşadığı kopuşun 1940'lı yıllar itibariyle başladığını belirtir. Bazin'e göre, klasik dönem sonrası Hollywood, birbiriyle çelişen estetik stratejileri kullanarak (klasik kurgu, dışavurumculuk, gerçeklik vb.) yeni bir sinema anlayışına erişir (Bazin 2013:38-41). Yeni Hollywood tanımı, İkinci Dünya Savaşı sonrasını kapsayan son elli yıllık süreçte, 1966-1975 arasında sinemaya giren "okullu" sinemacıların filmlerinden, 1975 sonrası büyük bütçeli filmlere kadar, pek çok farklı dönem için kullanılmaktadır (Öztürk 2007:121-122). Sinema da çağdaş anlatıyı belirleyen daha başka unsur ve yöntemler de kullanılmıştır. Sinemadaki yeni yönelimlerin varlığı, yeni öğelerin sinemada değerlendirilmesi ise modernizm-postmodernizm referansları üzerinden tartışılmaktadır. Özellikle postmodernizm kavramı bağlamında ele alınan eklettizm,

metinlerarasılık, türlerarası uzlaşıcılık, öz-düşünümsellik (self-reflexivity), öykünüm (simülasyon), nostalji, yansılama (parodi), ince alay (ironi) vb benzer kavramlar çağdaş anlatıyı belirleyen öğeler olarak ortaya çıkmaktadır (Öztürk 2007:123). Özdeşünümsel anlatı içinde yer alan bu kavramlar ve sinemadaki uygulanış biçimleri, sinema çalışmalarında önemli tartışmalar olarak yer almaktadır.

Sinemada özdeşünüm kullanımının tanımlamalarına, amaçlarına ve Türkiye sinemasında özdeşünüm kullanım biçimlerine bakılacağı bir sonraki başlıkta, özdeşünüm kullanımının film sektörü ile olan bağları da incelenecektir.

## **1.2. Sinemada Özdeşünüm**

Özdeşünüm unsurunun sinemadaki kullanımının nasıl gerçekleştiğine bakmadan önce, anlatı formlarının neler olduğuna bakmak kaçınılmazdı. Bu başlık altında ise özdeşünüm unsurunun anlatı içinde hangi amaçlar dâhilinde yapıldığı incelenecektir. Anlatı içinde, özdeşünüm kullanımının ne ifade ettiği, sinemadaki kullanımı ve Türkiye sinemasında sektörel krizler ekseninde kullanıldığı tarihsel sırayla ortaya konacaktır. Özdeşünümün tanımı, kullanım araç ve biçimleri, anlatıya etkileri belirlenecektir. İnceleme kapsamında yer alan iki film *Masumiyet* ve *Pek Yakında*'nın özdeşünümsel göndermelerini Türkiye sineması üzerinden sağlamaları sebebiyle, Türkiye sinemasında özdeşünüm kullanımının örnekleri incelenecektir.

### **1.2.1. Özdeşünüm nedir?**

Sinema alanında var olmadan önce felsefe, edebiyat ve psikolojinin ilgi alanında yer alan özdeşünüm (self-reflexive), Türkçe'de ismiyle müsamma olarak, var olan nesnenin ya da oluşumun özü üzerine düşünme ve yorum getirme olarak özetlenebilir. Terimin etimolojik olarak tanımına bakıldığında, Latince kökenli reflexio, reflectere terimlerinden kaynağını alıp, geriye doğru eğilmek, bükülmek anlamlarına geldiği görülür (Pearson ve Simpson 2001:377). Bu sözlüğe göre, özdeşünüm unsuru, kendi yapısına gönderme yapma özelliğiyle dikkati çeken eserler için kullanılan bir terimdir. Sözlük anlamı olarak diğer bir tanımlamada özdeşünümsellik Erol Mutlu'nun *İletişim Sözlüğü*'nde şu şekilde tanımlanmıştır; “düşünümsellik veya özdeşünümsellik bir sistemin kendine gönderme yapabilme niteliğidir”(1994: s.176). Özdeşünümsellik kavramı farklı disiplinlerde ve çoğu zaman düşünümsellikle (reflexivity) aynı anlamda

ve birbiri yerine de kullanılabilirken, sinemasal metinlerin tanımlamalarında özdüşünümsellik ve özdüşünüm sıklıkla içiçe kullanılır. Ayrıca Mutlu, özdüşünümü tanımlarken, dilin kendisinin özdüşünümsel olduğunu çünkü insanların dili dil hakkında konuşabilecek şekilde kullanabildiklerini belirtir (2012: 245). Kısaca herhangi bir metnin kendini yansıtması anlamına gelmektedir. Pierre Bourdieu'nün sosyoloji alanında "sosyolojinin sosyolojisi" olarak dile getirdiği düşünümselliğin (Bourdieu ve Wacquant 2010:36) sosyoloji alanında kendine dönmesini ve bakmasının tanımlamasını yapmıştır. Sinema alanında ise Robert Stam, özdüşünüm unsurunun film bağlamında kullanıldığında, filmin aracılığına (mediation) dikkati çekerek, sanatın iletişimde şeffaf bir medya olabilme varsayımını yıkmaya yardımcı olduğunu belirtir (Stam 1992). Özdüşünümsellik (self-reflexivity), bir üst dil yaratmak, yönetmenin anlatım aracına dönüp, kendi kurmacalarını açığa çıkartmasıdır (Stam 1992:129).

Özdüşünüm unsuru barındıran filmlerde anlatım, klasik anlatı öğelerini yıkmaya yöneliktir. Özdüşünüm unsurunda bütün tekniklerin ortak amacı, filmdeki anlatının bir kurmacadan olduğuna işaret etmek ve seyircinin bunun bilincine varmasını sağlamaktır. Bunu yaparken çeşitli açılardan filmin anlatıma yaklaşım mümkündür. Seyirci ile ilişki kurma, yapım araç ve gereçlerinin gösterilip filmin açık edilmesi, dördüncü duvarın yıkılması, metinlerarası gönderme, oyuncunun kameraya bakması özdüşünüm unsurunun inceleme alanına giren bazı özdüşünümsel etmenlerdir.

Özdüşünüm unsurunun, modern filmlerde Stam'in ortaya koyduğu kuramsal çalışmalarda da film örnekleri üzerinden tanımlanmıştır.

En genel tanımıyla filmsel özdüşünümsellik filmlerin kendi üretim süreçlerini (örneğin Truffaut'nun *La Nuit Americaine*, auteurlüğü (Fellini'nin *8½*), metinsel prosedürleri (Hollis Frampton'un ya da Michael Show'un avangard filmleri), metinlerarası etkileri (Mel Brooks'un parodik filmleri) ya da alımlamalarını (*Sherlock Jr.* *The Purple Rose of Cario*) ön plana çıkarmalarını sağlayansürece referans verir (Stam 2000:162).

Stam'in örneğinde belirttiği filmlerden *8½* (Federico Fellini, 1963) filminde yönetmen bazen bizzat kendisi filmin içinde görünmese de dolaylı biçimde kendini yansıtarak *kendi* filmini yine bir film içinde sorgulayabilir, bu sayede kendine dönmüş, bakmış ve bir ayna yapı oluşturmuş olur. Seçil Büker, Fellini'nin filmindeki ayna yapıyı, içinde kendi küçük benzerini yansılayan, film üzerine film olarak tanımlar ve

Metz'in bu yapıyı içinde tablo barındıran bir tabloya benzetmesini örnek gösterir (1999:1).

Diğer yandan film yapım süreçlerinin ortaya konarak yapılan özdüşünümsel filmlerde kendini açığa çıkartmaktan çok, süreci açığa çıkartmak ön plandadır. Jay Ruby'e göre Vertov, seyirciye filmin ardındaki mekanik ve teknik süreçleri açık ederek, film yapımının bir iş, yapımcının ise bir işçi olduğunu anlatmayı ve seyircideki görsel bilinçliliği artırarak, dünyayı başka şekillerde nasıl görebileceklerini göstermeyi amaçlıyordu (Ruby, 1977:65). Buna bağlı olarak, bir filmin özdüşünümsel olması için üç ögeyi bilmek ve onlar üzerinde eleştirel bir anlayışa sahip olmasına bağlıdır: yapımcı, süreç ve ürün.

Ruby, bu üçünün bilinçli olarak açık edildiği filmleri özdüşünümsel olarak ele alır (Ruby 1977). Ona göre özdüşünümsel olma "yalnızca kendinin farkında olma" değildir. Benliğin hangi yönlerini açığa çıkaracağını bilerek kendinin farkında olmak ve böylece izleyici hem uygulanan süreci, hem sonuçtaki ürünü hem de açığa çıkarma işleminin kazara ya da narsist anlamda değil amaçlı ve bilinç bir şekilde olduğunu bilmesiyle yapıldığını belirtir (Ruby 1977:66).

Son olarak, Stam Hollywood sinemasında da kendini konu alan filmlerin olduğunu söyler ve özdüşünümsel olduğunu iddia edebilmek için, üç sorunun yanıtının verilmesi gerektiğini belirtir.

1- Hangi amaçla film yapım olgusu keşfedilmeye çalışılmakta?

2-Doğrudan ya da gönderme yoluyla, gerçek film yapım süreçleri nasıl ortaya çıkarılıyor?

3-Hangi filmsel tekniklerle kendi inşaalarını gösteriyorlar? (Stam 1992:77).

### **1.2.2. Türkiye sinemasında özdüşünüm ve film sektörü**

Sinema, 1940'lara kadar, geniş toplumsal kitlelere seslenen bir eğlence aktivitesi olmadığından ve çoklukla büyük şehirlerde, aynı zamanda tiyatro ya da konser gibi başka etkinliklere de ulaşabilen üst sınıf ve elit bir kitleye zaten erişimleri olduğu bir eğlenceyi sunmaya çalıştığında aynı şekilde çekici değildi (Arslan 2015:204-205).

Savaş Arslan, sinemanın Türkiye’de geniş kitlelere ulaşmasının 1930’lu ve 1940’lı yıllarda Hintistan ve özellikle Mısır’dan gelen filmlerle olduğunu belirtir (Arslan 2005). Henüz bir film sektörünün olmayışı, sektörel krizlerin de olmayışı anlamını taşıdığından, ilk dönem özdüşünümsel filmlerin başlangıcı olarak 1950’lerdeki yapımlar dikkati çekmektedir. Örneğin; bu dönemde vizyona giren iki yakın arkadaşın tiyatrodaki ‘iş bulmasını’ konu edinen özdüşünümsel filme örnek olarak *Edi Büdü Tiyatrocu* (Şadan Kamil, 1952), artist olma, oyuncu olma için çabalayan iki arkadaşın beceriksizliğinin güldürüsüdür. *Edi Büdü Tiyatrocu* Karagöz-Hacivat olgusundan oyunundan hiç etkilenmeden, Amerikan sinemasına ilişkin Lorel-Hardy filmlerini taklit ederek yapılmıştır (Makal 2017:456).

1948’de yapılan Belediye Gelirleri Vergisinin Türk filmleri lehine düzelmesi ile Mısır filmlerin ülkedeki hakimiyetinde bir azalma görülür (Özön 1995:47). Bu durum Yeşilçam sinemasının bir doğuşu olarak kabul edilir (Gürata 2000). Mısır filmlerine getirilen yasak ve yerli film sanayiinin desteklenmesinin yanı sıra bir yandan da Hollywood filmlerine yer açılmaya başlanır. Çok partili döneme geçiş olan 1950’lilerden itibaren Türkiye’de, Marshall Planı adıyla Avrupa iyileştirme planından faydalanılmaya başlanır. Sinema 1950’li yıllarda tam anlamıyla bir ticari sektör halini almasına rağmen, kurumsallaşmaktan oldukça uzaktır (Erkılıç 2003:74). Bu sebeple Türkiye sinemasında özdüşünüm unsurunun, sektörel krizlerin yarattığı etkiler üzerinden incelenmesinin yapıldığı bu tezde, başlangıç tarihi olarak 1950’li yıllar temel alınmaktadır.

‘‘Amerikan Rüyası’’nın temsil ettiği değerlerin geniş kitlelere sunulmasında en büyük araç kuşkusuz sinemadır (Gürata 2000:187). ‘‘Amerikan Rüyası’’nın bir yansıması olarak çekilen *Kokulu Film* (Renan Fosforoğlu, 1954) ve Amerika ile ortak çekilen *Hollywood Rüyası* (Nihat Aybars, 1956), özdüşünüm unsuru barındıran ve sektördeki gelişim ve değişimler ile film anlatılarına konu olan ilk örneklerdendir. Amerikan filmlerinin egemenliği, 1950’lilerin ikinci yarısında baş gösteren döviz sıkıntısı ve artan yerli film üretimi nedeniyle uzun sürmez ve film ithalatı azalır (Gürata 2000). Ayrıca 1950’li yıllarda sinemaya ilgi ve yapım giderlerinin karşılanma hızının artışı bölgesel etkinliğe sahip işletmelerin ortaya çıkışını sağlar (Tunç 2012:76). Daha önce bizzat yapım evleri tarafından dağıtımı yapılan filmlerin, bölge işletmeleri adı altındaki bu



yapılar tarafından dağıtımına başlanır. Zamanla aracılık görevlerinin yanı sıra izleyici taleplerine göre “filmlerin yapılarını” da belirlemeye başlarlar (Tunç 2012:76), Bölge işletmeleri, Yeşilçam’da büyük söz sahibi olacak ve özellikle 1960’lardan sonra film yapımına direkt etki edecek bir kurum haline gelir.

1960’lar ve 1970’lerin ilk birkaç yılı bir bakıma Türk sinemasının en parlak dönemidir (Abisel 2005:104). 1970’li yılların başlarına kadar devam edecek olan süreçte seyirci sayısı yükselerek artış gösterir.

1966 yılında Türk sineması 241 filmle dünya uzun metraj film üretimi sıralamasında 4. sırada yer almaktadır. Aynı yıl Japonya 442 filmle birinci, Hindistan 332 filmle ikinci ve Hong Kong 300 filmle üçüncü sıradadır. Yine 1966 yılında Türkiye’de bulunan sinema salonu sayısı 1350’dir (Tunç 2012:107)

Seyirci sayısının rekor seviyelerde olması ve yapım üretim ve dağıtım gücü hesaba katıldığında 1960’lı yıllar Türk sineması için altın bir çağ olarak kabul edilmektedir (Tunç 2012:110). Bu altın çağda, bölge işletmelerinin talepleri doğrultusunda yeni bir olgu oluşur. Yıldız sistemi. Artist olma arzusunun arkasında yatan faktör ise, 1960’lı yıllarda üretim biçimini de derinden etkilemeye başlayan yıldız (star) kavramı olmuştur. 1962-63 yılında gözde bir oyuncunun aldığı 60.000 lirayla 1955 yılında bir film çevrilirdi (Tunç 2012:96-97). Köyden kente göçün de hızlandığı bu yıllarda, sinemanın özdüşünümsel konuları da bu yeni olgunun etrafında şekillenir.

Köyden kente göç ederek artist olma hayali kuran insanların anlatının merkezinde olduğu özdüşünümsel filmler bu dönemde oldukça fazladır. Artist olmak için evini terk eden bir kadının başına gelenleri konu edinen, *Ölüm Film Çekiyor* (Aydın Arakon, 1961), Anadolu’dan İstanbul’a artist olmak için gelen genç kızın bir gününü anlatan *Ahtapotun Kolları* (Nevzat Pesen, 1964), eski bir İstanbul beyfendisi ile göç ile Anadolu’dan gelen ve artist olmak isteyen genç kızın hikâyesinin anlatıldığı *Ah Güzel İstanbul* (Atıf Yılmaz, 1966), izlediği bir filmin etkisiyle kovboy olmaya özenen gencin hikâyesi *Kovboy Ali* (Yılmaz Atadeniz, 1966) örnek olarak sunulabilir.

1970’lere gelindiğinde yıllık film yapım sayısı rekor düzeye ulaşmıştı. Her filmin en az on kopyası bütün bölgelere dağıtılıyor, salonlar iki hatta üç film birden gösterebiliyordu (Abisel 2005:109). Ağırlıklı olarak renkli film çekimine bu dönemde başlanır. 1971’de çekilen filmlerin yarısından fazlası renklidir ve 1975 yılından itibaren siyah-beyaz film

tarihe karışacaktır (Scognamillo 2010:161). Sinemada renkli filme geçilmesi yapımcıları kopya filmlere iten ekonomik nedenlerden biridir (Sancar 2018:195). Renkli filmler, ham filmin pahalı olması ve çekim sonrası filmin banyosunun pahalı olması maliyetin yükselmesine sebep olmaktadır. Türkiye’de 1971 muhturası ile 1980 darbesi arasında geçen süre zarfında başta siyasi ve ekonomik sebepler köklü değişlere yol açmıştır. 1970’lerin ikinci yarısından itibaren ise dövizin yükselmesi, arabesk ve seks filmleri furyası, askeri muhtıralar gibi nedenlerden ötürü televizyonun etkisi artmış ve Türk sineması seyircisinin büyük bir çoğunluğunu oluşturan “aile” sinemadan uzaklaşmaya başlamıştır (Tunç 2012:125). Türk seyircisini sinema salonlarından uzaklaştıran gelişmelerin ardından 1960’lar ve 1970’ler boyunca sinema yapımının hemen hemen tüm aşamalarına hakim olan bölge işletmeciliği sistemi sonlanmıştır (Sancar 2018:196).

Siyasi ve ekonomik nedenlere bağlı olarak, özdüşünüm unsurunun kullanımı bakımından 1970’li yıllarda artist olma isteğinden sinema oyuncularının hikâyelerine odaklanan filmlere geçiş yapılmıştır. Konusu itibariyle; sinema oyuncusu olan bir kadın ve ona kur yapan üç erkeğin öyküsünün anlatıldığı; *Sisli Hatıralar* (Nejat Saydam, 1972), artist olmak isteyen genç kızla, kaçırdığı ünlü televizyoncunun aşk hikâyesi; *İşte Hayat* (Atıf Yılmaz, 1975), ünlü bir sinema oyuncusunu kaçıran dört arkadaşın öyküsü; *Delicesine* (Osman F. Seden, 1976), artist olmak için kasabalarından İstanbul’a gelen iki arkadaşın sinema çevrelerindeki maceralarını anlatan; *Yeşilçam Sokağı* (Ülkü Erakalın, 1977) İsveç’te çekilen ve film çekme vaadiyle Türk işçileri sömüren bir şebekenin öyküsünün anlatıldığı *Gül Hasan* (Tuncel Kurtiz, 1979) filmleri, özdüşünüm üzerine yapılmış filmler olarak öne plana çıkmıştır. 1965-1975 yılları arasında melodram modları üzerinden Yeşilçam sineması üzerine inceleme yapan Nezh Erdoğan, 1965-1975 Yeşilçam döneminin, Hollywood klasik anlatı yapısı ile istemsiz olarak Brechtien yabancılaştırma efekti içeren melez bir sinema (1998: 266) yapısı olduğunu belirtir.

1970’de 246 milyon olan seyirci sayısı, 1980’e gelindiğinde yerli filmlerde 38 milyona, 1989 yılında ise 7 milyona düşer (Tunç 2012). Türkiye’deki film sektörü 1980’lerde siyasi koşulların etkisinde kalarak çöküş dönemini yaşamaya başlar.

12 Eylül 1980 darbesinin yarattığı çöküntünün yanı sıra film sektörünü bekleyen yeni bir kriz ortaya çıkar.

1970'lerin sonunda, işletmecilerin verdiği avansın azalması, 1980'lerle birlikte Yeşilçam'da ciddi bir para sıkıntısı yaratmıştı. İşte tam bu sırada, çantalarında bol parayla İstanbul'a birileri çıkageldi. Bunlar, Avrupa'daki Türklere videokaset pazarlayan ve yapım firmalarından peşin parayla filmlerinin gösterim haklarını satın almak isteyen video işletmecileriydi (Abisel 2005:116).

Bu ortamda Yeşilçam yönetmenleri bir çıkış yolu aramaktadırlar. Çıkış yolu, geriye dönmekten geçmektedir. Bunun yeni bir kriz olduğunu vurgulayan Savaş Arslan, geç Yeşilçam (late Yeşilçam) olarak kategorize ettiği bu dönemde; Yeşilçam yönetmenlerinin bir anda özdüşünüm unsurunu sanki yeniden keşfederek çıkış yolunu filmlerin kendi geçmişlerine bakarak bulduklarını belirtir (2011). Sinemanın içinde bulunduğu çöküşten çıkmasına yardım eden en önemli etmenin özdüşünüm filmler olduğu altını çizer (Arslan 2011:208). Tiyatro uyarlaması filmlerin, özdüşünüm unsuru aracılığıyla film üretiminde yaşanan zorluk ve sıkıntılar bir anda Yeşilçam anlatılarının odak noktası haline gelir. Politik filmler başlığı altında kategorize etmenin mümkün olduğu özdüşünüm filmlere örnekler; Düşünceleri bile engellenen baskı altındaki yönetmenin öyküsünün anlatıldığı; *Gökyüzü* (Sinan Çetin, 1986), baskıdan dolayı istediği filmi yapamayan yönetmenin öyküsü; *Su da Yanar* (Ali Özgentürk, 1987), dönemin sıkıntılarıyla piyasanın dışına çıkmak isteyen yönetmenin öyküsü; *Gece Yolculuğu* (Ömer Kavur, 1987), oyuncunun dünyası, sinema setindeki sıkıntılar ve yönetmenin yalnızlığı üzerine bir film olan; *Film Bitti* (Yavuz Özkan, 1989) dönemin ön plana çıkan özdüşünüm örneklerinden bazılarıdır.

Ağırlıklı olarak Atıf Yılmaz'ın çektiği kadın filmleri olarak kategorize edilebilen özdüşünüm örnekler ise; bir reklam filminin çekimleri sırasında kendini reklamın kurmaca dünyasında bulan film yıldızının öyküsü; *Aaahh Belinda* (Atıf Yılmaz, 1986), "göstermecî" ve "açık biçim" unsurlarının kullanılması ile özdüşünüm sağlanan, hayatta kalmakla bataklığa saplanmak arasında kalan kadının öyküsünün anlatıldığı *Asiye Nasıl Kurtulur* (Atıf Yılmaz, 1986), tüm hayalini bağladığı senaryosu, değiştirilerek kötü bir film yapılan senaristin öyküsünün anlatıldığı; *Hayallerim Aşkım ve Sen* (Atıf Yılmaz, 1987), "dans" ve "müzik" ile parçalı yapıya kullanımı ile aktarılan, bir adamın ruhunu şeytana satmasının mücadelesinin anlatıldığı *Arkadaşım Şeytan* (Atıf Yılmaz, 1988) Atıf Yılmaz'ın 1980'lerde ürettiği ve özdüşünüm kullanımına yeni boyut kazandırdığı filmleridir.

*Arabesk*, kendinden önceki dönemde çekilmiş arabesk ve melodram filmler üzerinden referanslar vererek özdüşünüm unsurunu harekete geçirir.

*Boş Çerçeve*'de (Ertem Eğilmez, 1969) sevdiği adamın mezarı başında ağlayan Alev, Müjde ve Şener'in sandığı mezarın başındaki ağlama sahnesiyle akla gelir. *Senede Bir Gün*'de (Ertem Eğilmez, 1971), ağaca kazınan isimler, *Sevemez Kimse Seni* (Ertem Eğilmez, 1968) ve *Hayatım Senindir*'de (Mehmet Dinler, 1971) ayrıldıktan sonra kör olan sevgiliye kendini bir yabancı olarak tanıtır, ona yardımcı olan şefkatli ve fedekar kadın karakter gibi anımsatmalar bu gibi örneklerden sadece birkaçı olarak gözümüze çarpar (Duman 2018:110).

Son olarak, inceleme kapsamındaki *Pek Yakında* filmi benzerlik taşıyan, üretim-dağıtım zincirinin zorlukları üzerinden film sektörünün çıkmazlarını anlatan bir dönemin meşhur aşk yönetmeninin öyküsünün anlatıldığı *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Yavuz Turgul, 1990) bu dönemdeki sektörel krizlerin de anlatıda yer ettiği özdüşünümsel filmlere örnektir.

### **1.2.3. Yeni Türkiye sinemasında özdüşünüm ve film sektörü**

1990'lara gelindiğinde, Türkiye sineması iki temel ekseninde tartışılır. Biri "Türk" sözcüğünün işaret ettiği "ulus" diğeri ise "yeni" sözcüğünün imlediği zamansal çerçeve. Yeni Türk sineması içinde yapılan "popüler" ve "sanat" sineması ayrımı ise üçüncü bir söylemsel çerçeve oluşturuyor (Suner 2006:28). Film üretim-dağıtım ve gösterim ağlarını içeren popüler ve sanat sineması tartışmasına Savaş Arslan, Yeşilçam sonrası (post Yeşilçam) ya da yeni Türkiye sineması (New cinema of Turkey) adını verir (2011). Bu tartışmaların odağında yer alan yeni yönetmenler ortaya çıkar; Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim sanat sineması tarzında film yapan yönetmenlerdir. Nijat Özön, 1970'lerin sonlarına doğru başlayan ve 1990'lı yılların ortasına kadar devam eden, Türkiye sinemasındaki durumu çöküş yılları olarak tanımlar (1995). 1970'li yılların ortalarından sonra Yeşilçam bir çöküş yaşadı. 12 Eylül öncesinin terör ortamı, ekonomik sorunlar ve televizyonun yaygınlaşması seyirciyi sinema salonlarından uzaklaştırdı (Erdoğan, 2001:223). Ayrıca bu kriz yılları içindeyken, daha çok popüler filmleri etkileyen Amerikan majörlerinin dağıtım ağına hâkimiyeti artar. Bağımsız yapımlar için ise, Türk filmlerine devlet desteği ve Eurimages kredisi gibi yardım kanalları açılır (Tunç 2012:166). Özel

televizyon kanallarının gösterim hakkı ön satışları ve ortak yapım katkısı ile sinemaya destek olmaları da, televizyonun bu dönem içindeki film sektörüne etkilerinden biridir.

1990'lı yıllar karma fonlarla, kredilerle meydana getirilen filmlere sahne olmuş, çeşitli üretim tarzlarının içiçe geçtiği yeni bir dönem başlamıştır. Sinema sektörünün içinde bulunduğu kriz, Türkiye'nin yeni yeni adapte olduğu finansman yöntemleriyle aşılmaya çalışılmıştır. Sponsorluk ve ortak yapımlar yaygınlaştırılmış, yapımcı yönetmenler piyasaya hakim olmaya başlamıştır (Tunç 2012:168).

1990'lı yıllarda, televizyonun sektördeki etkisi yadsınamaz. 1992 sonrası özel televizyonlar Star TV ve Show TV, çok geniş bir Türk filmi koleksiyonunun ticari haklarını ellerine almışlar fakat satışları yapan kimi büyük yapımcıları (Erman Film, Uğur Film vb.) sinema sektöründen çekilmişlerdir (Tunç 2012:170). Televizyon kanallarının, Türkiye sinemasındaki büyük arşivi ele almasıyla, gündüz kuşağında Yeşilçam ve Türkiye sineması örnekleri gösterilmeye başlar. Sektörel anlamda kriz içinde olan ve seyircinin sinemaya gitmediği yıllar olan 1980 ve 1990'ların ortasına kadar seyircinin yerli film ihtiyacını televizyon karşılar. Türkiye'de film dağıtım sektörü, 1990'lardan bu yana başlıca üç firmanın hakimiyetinde bulunmaktadır. Üç büyük dağıtımcıdan Warner Bros ve UIP, 1987'de çıkan Yabancı Sermaye Kanunu ile yabancı film şirketlerinin kendi dağıtım şirketlerini kurabilmelerine izin verilmesi ile 1989'da sinema dağıtımına girmişlerdir (Erus 2007:9-10). Bu durum televizyon ve Amerikan sineması kısılacına giren Türkiye sineması için ciddi bir kriz anlamına gelmektedir.

Bu ortamda, ülkenin film endüstrisi için dönüm noktası olarak görülen 1996'da 10 film vizyona girer. Yavuz Turgul yönettiği *Eşkîya* (1996), Kasım ayında vizyona girer ve 2.5 milyonun üzerinde bilet satışına ulaşır (Behlil 2010:3). Bu olay, sinema seyircisinin uzun yıllar sonra tarihi bir rekorla sinema salonlarına dönmesi anlamına gelmektedir. Yaşanan bu çöküşün ardından, *Eşkîya* ile başlayan seyirci sayılarındaki artış süreci 2000'li yılların ilk on yılına değin artarak devam eder.

*Eşkîya* ile başlayarak Türk filmlerinin popülerleşmesi ve salonlara çıkma potansiyellerinin artması şikayetlerin çoğalmasına yol açmıştır. Çok popüler filmlerin bile pazarlık payının düşük olması, yapımcıların dağıtımcıya yüksek ödemeler yapmasına yol açmıştır. Sorun, belli bir ölçüde Özen Film'in Türk filmi dağıtımına etkin bir şekilde girmesi ve 2004

yılında, bir grup yapımcının da içinde bulunduğu firmaların Kenda adı ile yeni bir dağıtım şirketi kurmaları ile çözülmüştür (Erus 2007:13).

1990'lı yıllarda başlayıp, popüler filmlerin seyirci ile kazandığı ivme 2010 yılına kadar devam eder. 2010'lu yıllara gelinceye kadarki popüler sinemanın yükselişi ve gişe başarıları, bağımsız filmler için ise sinema filmlerinin değerlendirilmesi ve sınıflandırılması ile desteklenmesi hakkındaki kanun (2004 sonrası) (Erkılıç 2008:61) ile birlikte 1970'lerin sonundan 1990'ların ikinci yarısına kadar yaşanan sektörel kriz aşılmış olur. 2011 yılından itibaren ise film yapımcıları ile dağıtımçıları arasında yeni bir sorun Türkiye sinemasında kriz eğilimini başlatır. Mars Entertainment Group AFM'nin çoğunluk hissesini satın alması ile sektörel dinamiklerin değişmesine sebep olur (Tüzün 2013:95). Bu birleşme tekelleşme ve rekabette azalma eğilimi gösterir. Çoğu AVM'lerde ve merkezi semtlerde konumlanan zincir sinema salonlarının pazarlık gücü bireysel salonlara göre daha fazladır (Tüzün 2013). Bu ortamda Türkiye'nin sinema tarihine şahitlik etmiş salonlar birer birer kapanır (İstanbul'da Alkazar ve Emek sinemaları, Ankara'da Kavaklıdere Sineması, Bursa'da Prestige ve Burç sinemaları). Anadolu'daki diğer kentlerde de tekelleşmenin etkisine giren ve rekabet gücü azalan birçok sinema kapanmak zorunda kalır. Bu bakımdan Yeşilçam sinemasından başlayarak, yapım-dağıtım ve gösterim sistemine bütünsel bir biçimde bakıldığında, ekonomik, hukuki ve toplumsal olmak üzere üç başlık altında irdelenen parçaların birbirleri ile nasıl karşılıklı bir ilişki içinde oldukları ve bu ilişkiler ağının bütünü nasıl meydana getirdiği görülebilir (Sancar 2018:198).

Bu dönemde sanat sineması kanadında, 1980 sonrasında politik ortamın getirdiği baskılar neticesinde oto sansür uygulayan yönetmenler dönüşüme uğrayıp, Yeni Türkiye Sineması dönemine geldiğimizde daha çok bireyselliğin getirdiği yabancılaşmanın özdeşünümsellik içeren filmleri ile ön plana çıkarlar. Yeni Türkiye sinemasının sanat sineması kanadında, bireyselliğin getirdiği yabancılaşmanın sıkıntısını çeken yönetmenlerin hayatlarını yansıtan filmlere örnek; *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan, 1999), *Bekleme Odası* (Zeki Demirkubuz, 2003), *Neden Tarkovski Olamıyorum?* (Murat Düzgünoğlu, 2014) olarak sıralanabilir. Film yapımının üretim süreçlerinde çekilen sıkıntılarının teknik ve aynı destek olmadan yapılmanın zorlukları bu filmlerin anlatılarında gösterilir.

Ticari film kanadında yer alan özdüşünümsel film örneği olarak; Türkiye sineması içinde modernleşmenin “vizyon sağlayan” temsili olarak ele alınabilmesi adına *Vizontele* (Ömer F. Sorak, Yılmaz Erdoğan, 2001), zengin kız ile fakir oğlan arasındaki aşk ve onların “meyvesi” üzerinden Yeşilçam melodramlarının bir parodisi olan *Ömerçip* (Zeki Alasya, 2003), bir dönem filmi olan ve geleneksel formların canlandırılması üzerinden özdüşünüm sağlayan *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü* (Ezel Akay, 2006) filmleri sayılabilir.

Yeni Türkiye sineması yükselişe geçtiği anda yeniden bir üretim-dağıtım krizin ortasında kalır. Bu bağlamda, yeni Türkiye sinemasının başlangıç yıllarındaki *Masumiyet* filmi ile olgunlaşma döneminde yapılan *Pek Yakında* filmi anlatı yapısı ve sektörel krizlerin etkilemesi üzerinden göndermeler yapmaktadırlar. Bu anlamda, dönem içindeki diğer özdüşünümsel filmlerden ayrılırlar. Yaşanan sektörel krizlerin özdüşünümsel filmlere yansımaları, geçmiş dönemlere bakarak durumun farklılaşmadığına dikkat çekilmesi ile sağlanır.

## BÖLÜM 2

### **MASUMİYET VE PEK YAKINDA FİLMLERİNDE ÖZDÜŞÜNÜM KULLANIMININ İNCELENMESİ**

Bu bölümde, *Masumiyet* ve *Pek Yakında* filmlerinin biçimsel analizi yapılarak filmlerdeki mekân, kurgu, sinematografi, oyunculuk performansları ve ses kullanımını özdeşimsel strateji bağlamında değerlendirilecektir. *Masumiyet*, filmde özdeşünüm kullanımı ile Türkiye sineması anlatılarına, *Pek Yakında* filmde ise, Türkiye sinemasının sektörel krizlerine yapılan göndermeler karşılaştırılacaktır. Bu sayede, birince bölümde değinilen çalışmalarda görüldüğü şekliyle, anlatının özdeşünüm unsuru ile sağlanan farkındalık ile sektörel kriz dönemlerinde ortaya çıkan özdeşünüm kullanımının geçmişle kıyaslama yapılmasında etkin kılındığı iddia edilecektir.

Birinci bölümde değinildiği üzere yeni Türkiye sinemasının iki kanadını temsil eden sanat ve ticari sinemanın iki temsilcisi olan filmlerde anlatı yapısının özdeşünüm unsurundaki etkiler ve sektörel krizin yarattığı eskiye dönüş isteği odak noktası olarak alınmaktadır. Türkiye sinemasında, 1980’li yıllarda aniden günümüzdeki kullanımıyla Yeşilçam sinemasına bakmak için uygulanan özdeşünüm unsurunun, 1990’lı yıllarda *Masumiyet* ve 2010’lu yıllarda da *Pek Yakında* filmde yeniden kullanılması; sinemanın hemen her dönemde tekrar eden bir kriz içinde olduğunun göstergesidir. Bu sorunun yanıtı yine filmlerin anlatıları içinde gizlidir. *Masumiyet*, anlatı yapısı olarak Yeşilçam sinemasından farklılık gösterse de; konu bakımından Yeşilçam sinemasına benzeyişi televizyon ve özdeşimsel kullanımlarla gösterilir. *Pek Yakında*, filmde de film yapımının zorluğu, Yeşilçam ve Türkiye sinemasında film yapma pratiklerinin hiç değişkenlik göstermeden devam eden anlayışını, özdeşünüm kullanımı aracılığıyla sunmaktadır.

Bu çalışma kapsamında önceki sinema anlayışları üzerinden anlatılarını sunan iki farklı sinema anlayışının, anlatılarına hâkim olan tür melodram ve parodidir. Melodram *Masumiyet* filmde, parodi ise *Pek Yakında* filmde anlatıya hizmet eder. Melodram, basitçe tanımlanabilecek bir “tür”(sözgelimi western ya da korku) olmaktan çok bir



“modalite” olarak düşünölmelidir (Arslan 2005:15). Özelliği gereği, modern öncesi bir geçmişin masum ve muhafazakâr yönlerine duyulan özlemi salık veren (Arslan 2005) melodramatik mod, *Masumiyet*’te; Yeşilçam sinema anlayışında olan ağlatmaya yönelik melodram anlatısına karşıtlık kurmak adına kullanılmıştır. *Pek Yakında* filminde ise parodi gerçek anlamıyla kullanılır. Film parodisi, doğası gereği geçmiş ve gelenekle ilgilenir; kendi geleneği ve kurallarını ise artık geçmişte kalan filmlerin konvansiyonları ve kodlarıyla oynayarak oluşturur (Harries 2000:9). Geçmişle kurduğu bu bağ sayesinde, geçmişte olan üretim-gösterim-dağıtım zincirinin değişse bile yine benzer krizlerle süregeldiği vurgulanır.

*Masumiyet* ve *Pek Yakında* filmlerine hâkim olan biçimsel yapılar, geçmişle kurulan anlatı yapılarına gönderme, üretim-gösterim zincirinin kendi dönemlerindeki kısırlığı ve zorluğu etrafında şekillenir. Bu bölümde öncelikle, *Masumiyet* filminde yer alan, Yeşilçam sinemasına yapılan özdüşünömsel göndermelerin filmin anlatısındaki farklılıkları ortaya koymada kullanılan biçimsel yapısı ve “gösterim”in kendi dönemindeki zorluğuna yapılan eleştirel bakışın analiz edilmesi hedeflenmektedir. Ardından, üretim-gösterim-dağıtım zincirinin zorluklarını anlatısında ana yöntem olarak belirleyen *Pek Yakında* filminin, geçmiş dönemlere olan benzerliğini analizler sonucunda derinlemesine incelemek amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda, analizler yapılırken, filmlerde kurulan hikayeler aktarılacaktır. Ardından filmlerde kullanılan ve anlatıda özdüşünüm unsuru ile ilintili olan; mekan, sinematografi, kurgu, oyunculuk performansları ve ses yapıları incelenecektir. Genel yapılar ortaya konduktan sonra, özdüşünüm kullanımının film anlatılarını ve biçimi nasıl etkilediği tartışılacaktır.

### **2.1. *Masumiyet*: “Film Bu Mehmet Abi Film! Milleti Ağlatmak İçin Yalandan Yapıyorlar.”<sup>3</sup>**

*Masumiyet*, cezaevinden çıkan ve sosyal hayatta pek kimsesi olmayan Yusuf’un hikâyesi ile açılır. Yusuf, ablası ve eniştesinin yaşadığı İzmir’e gelir. İlk gece konaklamak için bakımsız bir otele yerleşir. Bu otelde Bekir ve Uğur ile hayatı keşişir. Yıllardır şehir şehir gezen Bekir, Uğur ve kızı Çilem düşkün bir hayat sürdürüyorlardır. Yusuf’un otelde kalıcı olmasıyla beraber dördünün kaderi ayrılmaz bir bütün olmaya

---

<sup>3</sup>*Masumiyet* filminden alıntılanmıştır.

başlar. Bekir Uğur'a, Uğur cezaevindeki Zagor'a âşıktır. Çilem'in babası ise başka biridir.

Bekir'in intiharı sonrası Yusuf, Bekir'in rolüne bürünür ve Uğur'un yanında ona yoldaşlık eder. Uğur, cezaevindeki sevgilisi Zagor ile kaçır ve yeni bir olaya karışarak cinayete kurban gider. Çilem ile birbaşına kalan Yusuf, hayatta bir tanıdığı kalan cezaevinden arkadaşı Orhan'ın babasını bulmak için İstanbul'a gider. Yeşilçam sokağında yaşayan Orhan'ın babasının evini bulduğunda, evdeki ölünün Uğur'un sevgilisi Zagor olduğunu bilmiyordur. Film, Yeşilçam sokağındaki ölünün üst açıdan çekilen görüntüsü ve çerçevedeki vesikalık fotoğrafı ile son bulur.

### 2.1.1. Filmin biçimsel yapısı

*Masumiyet* filminin biçimsel yapısı, televizyonun öncüllediği Yeşilçam sineması film örneklerinde yer alan melodramatik mod içeren sahnelerden farklı olduğu üzerine kuruludur. Televizyonda gösterilen sahnelerle, filmin kendi sahneleri arasında özdeşünümsel bir bağ kurulur. Bu bağ sayesinde *Masumiyet* filminin, televizyonda görülen ya da diyalogları duyulan film örneklerinden farklı olduğu seyirciye gösterilmek istenir.

Metnin içinde metnin hem tersyüz edilişi hem de “işin melodramatik boyutuyla, insanların iç burkan gerçekliği” verilmekte, hatta melodramatik form, film içinde bir öndeyiş olarak yer almaktadır. Yani melodramın yer verilmesi belirli bir yabancılaştırmaya uğrayarak, önce dramatik yapı içinde filmde “seyredilmekte” daha sonradan ise “işin aslı” bir enkaza dönüşmüş haliyle filmde verilmektedir ( Atam, 2011, s.356-357).

*Masumiyet* filminde insanların iç burkan gerçekliği mekânların kullanımı ile desteklenir. Düşkün sayılabilecek insanların mekânları olan, hapisaneler, ucuz oteller, gece kulüpleri (pavyon), otogarlar filmin anlatısı içinde önemli yer tutan mekânlardır. Ayrıca, filmin hikâyesinde yer alan, pavyonda şarkı söyleyen kadın (Uğur), onun bir nevi korumalığını üstlenmiş bir adam (Bekir), cinayet suçundan on yıl hapis yatmış bir başka adam (Yusuf) ve bunların üçünün de tanıdığı ama tanıştıklarını bilmedikleri cezaevinde bir başka adam (Zagor-Orhan) filmin başrolleridir. Geçiş sahnelerinde müzik eşliğinde şehir meydan ve sokak görüntüleri, otobüs içinden yol görüntüleri bir kesişme ile kaderlerin tayin edildiği hikâyede yolların kullanımına etkin bir rol verir.

Filmde kamera iki farklı biçimde kullanılmaktadır. Sabit kamera kullanımında iç sahnelerde karşı açı, üst açı ya da birkaç sahnede karakterlerin konumunu göstermek adına pan hareketleri tercih edilmiştir. Kameranın aktüel olarak kullanıldığı dış sahnelerde ise (özellikle Yusuf'un cezaevinden çıkıp şehirde ilk gezmeye çıktığı sahneler) eğri açı (dutch angle) kullanılarak kameranın varlığı bilinçli olarak hissettirilmiştir. Karakterlerin küçük düştüğü sahnelerde ise kamera üst açığa konumlandırılıp, düştükleri durum üst bir bakışla sunulmuştur. Aktüel kamera ve eğik açı kullanımı, kameranın varlığını açık ettiği için özdüşünümsel olarak kullanılmıştır.

Kurgusal açıdan film doğrusal bir yapıda ilerlemekte, olaylar oluş sırasına müdahale edilmeden aktarılmaktadır. Filmin saklı cennet ve kavga, tartışma sahnelerinde anlatılan hikâyeye çok müdahale etmeyen planlar kullanılırken; Yusuf'un dışarda gezdiği sahnelerde sıçramalı kesmeler (jump cut) tercih edilmiştir. Sıçramalı kesmelerin dışında kurgusal müdahale, otelin kasvetine ve melodramatik modun gerçekçi anlatısına ters düşmeyecek şekilde yapılmıştır. Sıçramalı kesmeler, özdüşünümsel tekniği destekleyecek şekilde tasarlanmıştır.

Filmdeki oyunculuk performansları, kavga sahnelerinde melodramatik modu çağrıştıran çouşkulu ve abartılı yorumların dışında ağırlıklı olarak gerçekçi ve doğaldır. Yusuf'un, Bekir'in intiharından sonra yaşadığı ani dönüşüm, Brechtien yabancılaştırma efekti sağlasa da, zaman aşımını vermesi bakımından gereklidir.

Filmin ses tasarımına doğal sesler hâkimdir. Kendi kabuğunda yaşayan otel insanlarının dünyasını vurgulayan ayak sesleri, bekleme salonundaki televizyon sesi, kapı sesleri bunların başında gelir. Görüntüde sağlandığı gibi filmin sessel öğeleriyle de iki düzlemli anlatı yapısı filmde etkin biçiminde kullanılmıştır. Televizyondan duyulan sesler ve diyaloglar anlatı yapısı gereği, filme yanıt veriyor ya da karşıtlık kuruyormuş gibi tasarlanmıştır. Bu bağlamda ses tasarımı, televizyondan duyulan sesler ve filmin diyalogları arasındaki karşıtlık ya da benzerliği vurgular ve özdüşünüm kullanımını destekler.

Biçimsel yapıya göre; filmin anlatı ve doğasında özdüşünüm sağlayacak aykırı kullanımlarla, hikâyeye özdeşlik sağlayacak öğeler içiçe kullanılmıştır. Kurulan bu yapı, eski anlayıştan farklı bir anlatıya sahip olduğunu ancak benzerlikler içerdiğini

Biçimsel yapıya göre; filmin anlatı ve doğasında özdeşünüm sağlayacak aykırı kullanımlarla, hikâyeye özdeşlik sağlayacak öğeler içiçe kullanılmıştır. Kurulan bu yapı, eski anlayıştan farklı bir anlatıya sahip olduğunu ancak benzerlikler içerdiğini vurgulamak adına önem arz etmektedir. Melodram olmaya yatkın sahnelerde anlatı bilinçli olarak gizlenir, gerçekçi bir anlayışla sunulur ya da televizyon aracılığı ile özdeşünümsel strateji harekete geçirilir. Bu sayede, filmin geleneksel melodram modundan ayrı tutularak anlatısını farklı bir anlayışla aktarıldığı vurgulanmış olur.

### **2.2.2. Masumiyet filminde özdeşünüm kullanımının anlatıya etkileri**

Film, sandalyede oturan Yusuf'un kapı aralığından gösterilen görüntüsü ile açılır. Üst açıdan gerçekleştirilen çekimde, Yusuf suçlu gibi oturmaktadır. Kapı, bir adam (hapisane müdürü) tarafından üstüne kapatılır. Hapisane müdürü, Yusuf'un yazdığı dilekçeyi okur. Dilekçe Yusuf, "dışarda" kimsesi olmadığı için, ömrünün geri kalan kısmını da hapisanede geçirmek istediğini belirtir. Aksi halde istemeyerek bir suç işleyip, mahkûmiyetinin devam ettirmek zorunda kalacağını bildirir. Yusuf karakteri ile ilk özdeşlik bu sahnede kurulur. Müdür ile Yusuf arasında geçen konuşmada, ailesini depremde kaybettiği, ablası ve on yılda bir kez ziyaretine gelen eniştesinden başka kimsesi olmadığı, yine cezaevinde tanıştığı Orhan isimli bir arkadaşının, İstanbul'da kahve işleten bir babası olduğu bilgisi verilir. Bu ilk sahne ile melodramatik bir karakter gibi çizilen Yusuf'un, içinde bulunduğu çaresiz durum ve yalnızlığı seyirciye gösterilir (**Görsel 2.1**).

Filmin takip eden sahnesi otobüsün içinden çekilen bir yol görüntüsü ile açılır. Yusuf, ikili otobüs koltuğunda tek başına oturmaktadır. Otobüs durur ve yol kenarında bekleyen bir adam ile kadın otobüse biner, Yusuf'un yanındaki boş olan iki koltuğa otururlar. Bu sıradan bir rastlantı değil, filmde "kader birliği" edecek üç kişinin hayatlarının kesiştiği ilk andır. Bu sahne ile melodramlar anlatılarında olduğu gibi hayatların kesişmesi ile aktarılan hikâyelerle benzerlik kurulsa da, filmin tamamında olduğu gibi bilgiler hemen verilmez, sahneler ve kişilerin edindiği bilgiler zaman aşımı yaşandıkça yavaş yavaş anlaşılır. Bu kadın ve adamın kim olduğu bilgisi verilmez ve Yusuf'un bakış açısından gösterilir. Yanında oturan kadın ve adam polisler tarafından araçtan indirilir. Araçtan indirilip polisler tarafından üst araması yapılırkenki görüntüleri de yine Yusuf'un bakış açısından sunulur.



*Görsel 2.1*

Yusuf otobüsten inip yürümeye başlar. Nereye gideceği belli olmayan, sürekli sağına soluna ve yukarı bakarak yürüyen Yusuf'un, büyük bir yabancılaşma içinde olduğu vurgusu yapılır.

Geceyi geçirmek amacıyla ulaştığı otelin kapısına varır hala aynı yabancılaşma ve şaşkınlık halindedir. Bu sahne birkaç açıdan önemlidir. Bir motif gibi kullanılan ve cam, pencere, çerçeve kullanımıyla sinemaya gönderme yapan sahnelerden ilkidir. Kamera konum olarak otelin içindedir. Çerçeveleri demir olan kapı camdandır ve kapının önüne geldiğinde dışarda Yusuf görünür, şaşkınlık içinde bakınmaya devam etmektedir (**Görsel 2.2**). Kimsesi olmayan, cezaevinden yeni çıkmış ve konaklamak için geldiği otelde Yusuf'u, televizyondan gelen ironik sesler karşılar. Bu sesler, özellikle dublaj seslerinden tanındığı için bir Yeşilçam filminden geldiği anlaşılmaktadır:

**1.Kadın:** Hoşgedin

**2.Kadın:** N'oldu?

**3.Kadın:** Arkamdan atıp tuttular gene.

**2.Kadın:** Kim?

**3.Kadın:** Fatma Hanım, ötekiler, herkes. Bütün mahalle. Dayanamıyorum.

**1.Kadın:** Ağızlarının payını veririm ben onların.

3.**Kadın:** Hiçbir şey söyleme. Körüklemiş olursun. Acım bana yetiyor.



Görsel 2.2

Bu sahnede, televizyondan *Bir Demet Menekşe* (Zeki Ökten, 1973)<sup>4</sup> filminin diyalogları duyulur. Bu sahnede filmin görüntüleri gösterilmez. Filmin anlatısı içinde bu filme ayrı bir parantez açmak gereklidir. *Masumiyet* filminde, sahneler televizyonda gösterilen film sahneleri ile öncüllendir ve anlatısının farklı olduğu vurgusu yapılır. *Bir Demet Menekşe* filminin özelliği ise kendi döneminde anlatısıyla yarattığı farklılık olmuştur. Yönetmen Zeki Ökten, Türk filmlerinde alışılmış bir konuyu, alışılmadık bir şekilde anlatmıştır.<sup>5</sup> *Masumiyet* filmi de tıpkı *Bir Demet Menekşe* filmi gibi alışıldık bir konuyu anlatı yapısını dönüştürerek yeni bir biçim kazandırır. Bu anlamda yapılan ilk gönderme, *Masumiyet*'in Yeşilçam sineması içinde melodram moduna farklı bir bakış açısı kazandırılan filme referans vermesi, kendi anlatısını ve yaklaşımını öncüllemesi adına önemlidir.

Yusuf şaşkınlık içinde otelde televizyondan gelen sesler eşliğinde resepsiyona gelir. Bu esnada ekran dışı bir ses, otelin üst katından seslenir. Beklemesini söyler. Bekleme salonu ve televizyon sahneleri film içinde tekrar eden bir yapıya sahip olduğu için, bekleme salonu sahneleri olarak adlandırılabilir. Sahnede, üst açı geniş planda Yusuf,

<sup>4</sup>Yönetmen Zeki Demirkubuz, *Yoksul* (Zeki Ökten, 1986) ve *Saygılar Bizden* (Zeki Ökten, 1992) filmlerinde Zeki Ökten'e asistanlık yapmıştır.

<sup>5</sup><http://sinematikyesilcam.com/2016/11/yesilcam-klasikleri-bir-demet-menekse-1973/>

ağır adımlarla bekleme salonuna geçer ve bir koltuğa oturur. Bu sahnede, *Bir Demet Meneke* filmindeki meneke verme sahnesi televizyonda yakın plan gösterilir. Yusuf’un otele girdiği andan itibaren duyulan seslerin ait olduğu filmin bir sahnesi gösterilerek filme bir kez daha vurgu yapılır. *Masumiyet* filminde sahnelerin televizyondan gösterilen sahneler tarafından ncllenmesi göz önünde bulundurulur, filmin bir ak filmi olduğu ncllenmi olur. Televizyonun karşısındaki koltukta küçük bir kız ouğunun (ilem) uyuyakaldığını görüp onunla ilgilenirken, filmin tema müziği ile benzerlik gösteren *Bir Demet Meneke* filminin müziği hissedilir derecede duyulur. Çilem ile kurulan iletişimde Yusuf karakterinin kişilik özellikleri anlatı içinde tanıtılmaya devam eder. Bunun anlatı içinde filmin ismi ile bir bağlantısı mümkündür. Sosyal hayatta ilk iletişim kurduğu insanın küçük bir kız çocuğu olması, Yusuf’un masumiyetine yapılan bir göndermedir.

Otel sahibi Mehmet’le, kayıt işlemleri sahnesi de filmin anlatısı içindeki kullanılan iki düzlemlilik sahneye bir örnektir. Mehmet, rutin ii olarak otele kaydı gerçekleştirirken Yusuf’un amorsundan televizyon görünmektedir. Netlik Yusuf ve Mehmet’in üzerindedir ancak *Bir Demet Meneke* filmindeki tanışma sahnesinin sesleri, Yusuf’un otele resmi bilgilerini verdiği konumalarla içiçe geçer. Üst kattaki paylaşımlı odasına çıkan kadar *Bir Demet Meneke* filminin diyalogları duyulur. Odasına çıktığında ise filmin tema müziği anlatı evreni<sup>6</sup> dışından duyulur. Yusuf yatağına oturduğunda filmin genel yapısında nadiren kullanılan sıçramalı kesmelerle oda tanıtılır. Duvardaki Yılmaz Güney, Mslm Gürses posterleri pan yapılarak, yerdeki bot ve eski battaniyeler tilt yapılarak ve sıçramalı kesmeler eşliğinde gösterilir. Odada diğer yatakta bir adam sırtı dönük uyumaktadır. Yusuf, yatağında duran posterleri karıştırken yine sıçramalı kesme kullanarak, filmsel anlatıda bir özdüşünüm sağlanmış olur. Devam eden planda Mehmet kapıyı açar ve çocuğun ateşinin yüksek olduğunu söyler. Yusuf hemen bekleme salonuna çocuğun yanına koşar. Doktora gidilmesi gerektiğini söyler. Yusuf karakteri ile seyircinin özdeşlik kurmasında bu sahne önemli bir yere sahiptir. Kim olduğunu bile bilmediği bir kız çocuğu için, hiç bilmediği bir Şehirde hastaneye giden, ilaçlarını alan Yusuf karakteri ile duygusal bir bağ kurulur. Otele tekrar geldiklerinde

<sup>6</sup>Anlatı evrenine ait unsurlar, *diğetik* (görüntüler ve sesler) unsurlar olarak adlandırılır. Bunlar, karakterlerin seyirci le birlikte tecrübe ettiği unsurlardır. Atmosfer sesi ya da anlatıcı sesi bu kategoriye dahil edilir. Bu konuda detaylı bilgi için bkz: ‘Film Sanatı’ (Bordwell ve Thompson 2011).

kızı yatağına yatırır. Mehmet, ikinci bir battaniye almak için odadan çıkar. *Bir Demet Menekşe* filminin diyalogları belli belirsiz duyulmaya devam etmektedir. Yusuf, takip kamerası eşliğinde odadaki eşyalara bakar dolapta asılı olan kadın kıyafetine dokunur. Bu sırada öksürük sesi duyar ve arkasını döner. Kamera hareketine devam eder ve dolabın içindeki bir fotoğrafı gösterir. Fotoğrafta bir adam ve kadın vardır. Kadının, Yusuf'un otobüste yanına oturan kadın olduğunu seyirci bilmektedir. Adamın kim olduğuna dair bilgi seyirciye verilmemiştir. Bu fotoğraftaki kişinin kim olduğu filmin sonunda seyirci anlayacaktır. Bu sayede filmin anlatı olarak melodramatik bir forma bürünmesi bilinçli olarak engellenmiş olur. Hikayeyinin bilgisini geleneksel bir melodramda olduğu gibi baştan ele vermez. Seyirciye anlatı olarak filmin geleneksel bir melodram olmadığı vurgusu bu sahnede fotoğraf ile sağlanmış olur (**Görsel 2.3**).



*Görsel 2.3*

Filmin devamında kamera kullanımı, kurgusal özellik ve tekrar eden sahne yapısıyla yaratılan, özdeşünümsel sahneye geçilir. Yusuf, tek başına şehirde gezmeye çıkar. Bu sahne filmin genelinde kullanılmayan bir estetik ile Yusuf'un içinde bulunduğu durumu daha iyi anlatmak için, eğri açı ve sıçramalı kesme ve hareketli aksiyon kamerası kullanılmıştır. Yusuf, bu sahnenin sonunda, otogarda çalışan eniştesinin yanına gider. Eniştesi Yusuf'u ilk görüşte tanıyamaz. Yusuf'un, anlatı içinde seyirci ile bağ kurduğu ve kimsesizliğinin vurgulandığı bu sahne, eniştenin Yusuf'u akşam eve götürmesi ile



bağlanır. Yusuf, çekingen ve yabancı bir tavır içinde oluşu ve kapıyı açan kadın ile niçin konuşmadığının bilgisi seyirciye verilmez.

Devam eden sahnede, evde küçük bir erkek çocuğu salonun ortasında yere oturmuş televizyon seyrediyordur. Televizyonun küçük ekranında ne seyrettiği görünmez. Sadece televizyondan gelen ve odaya hâkim olan bir gerilim müziği duyulur. Kadın sofra hazırlıyordur. Yusuf ile iletişime geçmez ve konuşmaz. Eniştesi ile Yusuf içki sofrasına otururlar. Kadın ve çocuk masada yoktur. Enişte'nin konuşmalarından kadının eşi, Yusuf'un ablası olduğu öğrenilir. Ayrıca, Yusuf'un on yıl cezaevide kalmasının sebebinin kadın olduğu bilgisi seyirciye verilir. Ancak niçin ve nasıl olduğu bilgisi verilmeyerek, anlatının melodramatik moda dönüşmesine izin verilmez. Televizyondan gelen sesler belli belirsizdir. Sadece, eniştenin ablaya küfür ettiği sahne öncesinde televizyonda gelen gerilim müziği artar. Enişte ayağa kalkıp, kadına küfürler savurmaktadır. Kadın ise, salon ile bir pencere vasıtasıyla ayrılmış odada oturmaktadır. Pencerenin hemen önünde televizyon görünmektedir. Pencere ve cam kullanımı ile sinematik olana gönderme sağlanır. Enişte kemerini çıkarıp, odadaki kadını döverken, Yusuf çantasını da alıp sessizce evden kaçır. Melodram olmaya çok yatkın olsa da, seyirciye verilen sınırlı bilgi ve televizyonun kullanımının anlatıya etkisi sayesinde, anlatı gerçekçi bir yapıda sunulur. Yusuf olaya dâhil olmaz ve hatta bu şiddet olayını seyretmez. Bu sayede seyircinin acıma duyguları bilinçli olarak engellenir. Yusuf'un otele dönmesiyle sekans tamamlanır.

Yusuf, ertesi gün otelde Bekir ile karşılaşır. Kahvaltı için çorbacıya inerler ve filmin iki karakteri seyirciye verilen sınırlı bilgilerle tanışır. Kim olduklarına dair bilgileri verirken (şimdiye kadar bilenenler dâhilinde) Bekir'in yalan söylememesi de seyirci ile karakter arasında kurulan bağı güçlendirmesi açısından sahne önem arz eder. Bir kez daha tekrarlanan sahne ile Yusuf, tek başına şehirde gezintiye çıkar. Sinematografik açıdan kameranın varlığı eğik açı ve hareketli kullanımı ile belli edilir. Yusuf, gezintisi esnasında, otobüste Bekir'in yanında gördüğü Uğur ile karşılaşır ve onu takip başlar. Uğur'un cezaevine gitmesi ile takibi sonlandırır.

Filmin bu noktaya kadarki bölümünde melodramatik bir hikâyenin varlığından söz etmek mümkün olsa da, seyirciye verilen sınırlı bilgi ve anlatının bilinçli olarak seyirciye yavaş yavaş açık edilmesi ile bunun önüne geçilir. Anlatı, klasik anlatı

yapısındaki sırayla seyirciye sunulurken belirli bir mesafe konulur. Bu sayede seyirci karakterlerle bir özdeşlik kurmuş olsa da tam olarak ne olduğu bilgisine ulaşamadığı için filmin anlatısına kendini teslim edemez. Melodramın özellikleri arasında yer alan, kriz anlarını heyecan ve acıyla örüp sonra da rahatlamaya dayanan (Arslan 2005:18) yapı yerine, kriz ve heyecan anlarını gerçekçi bir üslup ve seyircinin yarı bilmesinden kaynaklanan merak unsuru kullanılmıştır.

Yusuf, söz verdiği gibi Bekir ve kadının çalıştığı pavyona gider. Uğur’la tanışırken, Bekir’in ilişkilerini tahmin ettiği için “yenge” diye hitap eder. Uğur’un diğer erkeklerin masasına gitmesiyle anlam veremediği ilişki, seyirci ve Yusuf adına derinleşir. Özdeşünüm unsurunun müzik ve televizyon üzerinden sağlandığı devam eden sahnede, Bekir, Uğur ve Yusuf otele gelir. Uğur odasına çıkar Yusuf ve Bekir bekleme salonunda televizyonun karşısına oturmaları üst açıdan gösterilir (**Görsel 2.4**).



*Görsel 2.4*

Görüntüde kullanılan iki düzlemlilik sahne yapısı burada sessel öğelerin kullanımı ile sağlanmıştır. Karakterlerin otele girmesiyle başlayan iki düzlemlilik sessel yapının ilki televizyondan gelen filme ait sesler, ikincisi ise; bekleme salonunda Yusuf ile aynı odada kalan adamın, teypte müzik kaseti denerken çeşitli şarkıcıların şarkılarının duyulması şeklindedir. Televizyonda, *The Trial* (Orson Welles, 1962) filminden sahneler gösterilmektedir. Orson Welles filminde parçalı yapı kullanarak filmi bölümlere ayırmış ve Brechtien anlatı yapısını tercih etmiştir.

Özdüşünüm unsurunu parçalı anlatı yapısı ile kullanması *The Trial*'ın (Dava) biçimsel özelliğidir. Franz Kafka'nın aynı isimli romanından uyarılma olan *The Trial*, filmin bu sahneyle özdeşlik kurması bakımından da önemlidir. Kafka'nın anlatı yapısında sağladığı yenilikler kendi çağı içinde onu diğer yazarlardan ayıran temel özelliği olmuştur. Kafka, çağının çürümesine, korkusuna, umutsuzluğuna tercüman olurken, aynı zamanda o döneme kadar sanatında görülmemiş bir biçimin de öncü figürlerinden birisi olmuştur. Aşağılanma, yalnızlık, çaresizlik, dışlanmışlık ve yabancılık eserlerinde temel duygu olarak karşımıza çıkar (Çiçek 2015:144). Bekir'in içinde bulunduğu aşağılanma duygusuyla örtüşen ve *The Trial* filminde yer alan kaçırılma sahnesiyle *Masumiyet* filminde kadının yabancılar tarafından götürülmesi iki düzlemlilik anlatıyı destekleyen bir sahne kurgulanır. Ayrıca, sahne boyunca teypten gelen çeşitli müzik sesleri ortamdaki sesleri parçalı bir yapıyla özdüşünüm sağlaması bakımından, *The Trial*'ın anlatı yapısı ile bir benzerlik gösterir.

Uğur'un, yabancı adamlarla gitmek istemesi ve Bekir'in buna karşı çıkması üzerinden çıkan tartışmada, Yusuf ve seyirci kadının isminin Uğur olduğunu öğrenir. Bu sahne seyirciye bilginin yavaş ve sınırlı verilmesi durumuna katkı sağlar. *The Trial* Türkçe dublaj filminde kaçırılan kadının gitmek istemeyişi ve replikleri ile Uğur'un gitmek istemesi zıtlığından doğan diyaloglarla iki düzlemlilik anlatı yapısı sağlanmış olur. Bekir'in Uğur'a silah çektiği bu anda ise, televizyondan erkek sesi ile seslendirilmiş bir monolog duyulur. Monoloğun özellikle son cümlesi, Uğur'a silah çektikten sonra donup kalan ve Uğur'un verdiği tepki ile ezilen Bekir'in ruh halini ortaya koymaktadır:

***Televizyondan gelen ses:*** *Ve tam bir ezilmiş hamam böceğine benzemiş olurdu.*

Uğur yabancı adamlarla gider. Bekir, Yusuf ve otelci Mehmet tarafından bitkin bir halde odasına çıkartılıp yatağına yatırılır. Devam eden sahne, sinema seyircisi ve Yeşilçam anlatı yapısına göndermeleri bakımından önem arz etmektedir.

Yusuf, Bekir'i odasının kapısını kapattığında ekran siyaha düşer. Ekran tekrar açıldığında, yakın plan televizyon görüntüsü ve ekranda alarm sesi gibi bir müzik eşliğinde hızlı bir optik kaydırma (zoom) hareketi ile yerde yatan bir adama yaklaşılr. Ekrandaki, elinde silahı olan intihar etmiş bir adamın görüntüsüdür. *Hayat Bu Mu?* (Orhan Aksoy, 1972) filminden bir sahne gösterilmektedir. Anlatı yapısıyla

melodramatik mod içeren filmde, kardeş olduklarını bilmeyen iki adamın aynı kıza aşık olmaları ve tercih edilen erkeğin son iki aylık ömrü kalması sebebiyle tercih edildiğini yanlış anlaması sonucu intiharla sonlanan hikayesi konu edilir. İntihar sahnesinden sonra adam hemen ölmez ve odadaki bütün insanların daha çok acı duyması ve suçluluk hissetmesi için erdemli bir konuşma gerçekleştirir. Odadaki herkes, düğün gecesi yaşanan bu olayı gözyaşları, feryatlar ve inlemeler içinde dinler. Sahne boyunca acıklı bir müzik sahneye eşlik eder. Bu sahnenin filmdeki sinematografik kullanımı ise, televizyon yakın plandan kameranın yavaşça açılması ile olur (**Görsel 2.5**). Kameranın optik kaydırma hareketi, *Hayat Bu Mu?* filminde olduğu gibi farkedilir değildir. Kamera karşı açı geniş plana geçtiğinde Yusuf ve otelci Mehmet televizyonun karşısında bir sinemada oturmuş gibi konumlandırılmıştır. Devam eden planda, alt açı bel planda, sağa doğru kaydırma ile sinema koltuğunda oturmuş iki seyirci gibi ekrana bakan Yusuf ve Mehmet sırayla gösterilir. Bu esnada filmdeki intihar eden adam ölür. Otelci Mehmet, hayıflanarak koltuğundan kalkar. Yeşilçam filmlerindeki seyircide sağlanmak istenen ‘‘katharsis’’ sağlanmış olur.

**Mehmet:** *Tüh be!*

**Yusuf:** *Film bu Mehmet Abi film! Milleti ağlatmak için yalandan yapıyorlar.*

**Mehmet:** *Yalan, malan. Böylede olmaz ki kardeşim!*

Filmin intiharı öncüllediği bu sahnede, odasında tek başına bırakılan ve Otelci Mehmet tarafından silahı yastığının altına bırakılan Bekir’in, intihar edebileceği düşüncesi seyirciye sezdirilir. Ancak intihar bu sahnede gerçekleşmez. Bu da anlatı yapısını, melodram modu etrafında kurmayan filmin yapısına dair seyircide bir farkındalık sağlar. Filmin devam eden sahnesinde, Yusuf, bekleme salonunda tek başına dolaşmaktadır. Sinematografik açıdan yine sinemaya bir gönderme olarak bu sahne, pencerenin dışından Yusuf’u bir temsil karakteri gibi çerçeve içine alarak gerçekleştirilmiştir (**Görsel 2.6**). Pencereye yaklaştığında ise camda küçük kızın yansıması belirir (**Görsel 2.7**). Çilem’in sağır ve dilsiz olduğu bilgisi lobide duran otelci Mehmet tarafından verilir. Melodramatik olarak etkili olabilecek bir bilgi alalade verilerek, filmin anlatı yapısının televizyonda seyredilen Yeşilçam filmlerinden farklı olduğu vurgusu yapılır. Filmin anlatısı içinde, sinematografik açıdan ferah ve aydınlık tek sahne olan ‘‘saklı cennet’’ sahnesi bu sahnenin devamında gösterilir. Bir anlamda filmin özeti olan bu sahne, birçok bilginin bir anda verilmesi ve melodramatik sayılacak hikâyenin gösterilmek yerine,

Bekir'in monoloğundan aktarılması filmin anlatı yapısı içinde, Yeşilçam melodram filmlerinden farkını bir kez daha ortaya koyar.



*Görsel 2.5*

Saklı cennet sahnesi, ağaçlık, açık bir alanda geçer. Bekir silahıyla boş şişeye ateş edip vurmaya çalışmaktadır. Şişeyi devirmeyi Yusuf'a da teklif eder. Yusuf reddedince aralarında sohbet başlar. İkisinin kendileri ve seyircinin de onlar hakkında bilmediği bilgiler bir anda verilir. Önce Yusuf'un ablası ile kaçan çocukluk arkadaşını vurması ve ablasını dilinden yaralayarak dilsiz bırakması sebebiyle hapse düştüğünü bilgisi verilir. Ardından Çilem'in babasının, Sinop'ta yaşayan biri olduğu ve Uğur hamileyken yediği bir dayak sonucunda sağır ve dilsiz doğduğu bilgisi verilir. Son olarak, filmin en uzun monoloğu olan, Bekir'in hayatını ve Uğur'la olan yirmi yıllık hikâyesini anlatan ve verilen bilgiler ışığında filmin temasını da ortaya koyan tiradını söyler. Yusuf'un, Uğur'u hapisaneye giderken gördüğünü söylemesi ile hapisanedeki kişinin de Uğur'un sevgilisi Zagor olduğunu bilgisi verilir ve anlatıda yer alan birçok soru işareti filmin yarısı sayılabilecek bir sahnede açık edilmiş olur. Bu sahne klasik yapıda, kurgusal müdahalelerin gizlendiği bir anlatı ile sunulur. Sinematografik açıdan ise, anlatı içinde tekrarlanan iki düzlemlilikte sahneleme tekniği ile Yusuf ve Bekir profilden yanyana görünürken, uzakta tek başına oturan Çilem sadece Yusuf'un amorsundan gösterilir. Bekir'in kendi hikâyesinde Zagor'u tanıttığı kısma gelene kadar, filmin sessel öğeleri çevredeki kuş ve doğa sesleri ile örülür. Zagor'u tanıttıktan sonra ise filmin tema müziklerinden olan gitar solo ile doğa sesleri birlikte duyulur. Bu sahnede klasik anlatı yapısı ile hikâye aktarılır.

Özdüşünüm unsuru hiçbir ögesi ile harekete geçirilmez. Ancak Yeşilçam anlatısından farklı olarak bilgiler acı yaratacak biçimde değil, doğal ve gerçekçi bir aktarım ile sunulur.



*Görsel 2.6*



*Görsel 2.7*

Devam eden ve üst açıdan gösterilen sahnede, Yusuf, Çilem ve Mehmet televizyonda *Ah Güzel İstanbul* (Atıf Yılmaz, 1966) filmini seyrediyorlardır. Ön karşı açığa geçildiğinde;

Çilem'in koltukta uyuduğu, Yusuf'un yorgun gözlerle baktığı, Mehmet'in ise memnuniyetsiz bir ifade ile seyrettiği görülür (**Görsel 2.8**).



Görsel 2.8

Filmin beğenmediği yüzünden belli olan Mehmet, koltuktan kalkar ve sigara yakar. Yusuf'ta Çilem'i yatağına yatırmak için kucaklayıp, odasına çıkartır. Film, karakterlerin içinde buldukları sahneye de bir gönderme yapmamaktadır. *Ah Güzel İstanbul*'un anlatı içindeki yerini, konu ve bağlamının ortaya konduğu Âlim Şerif Onaran alıntısı ile belirtmek mümkündür: İçki yüzünden herşeyini kaybetmiş, eski İstanbul efendisi, şimdiki sokak fotoğrafçısı Haşmet ile artist olmak hevesiyle anasını, babasını ve sözlüsünü terkedip İstanbul'a gelen genç kızın serüvenini anlatan aşk hikâyesinde, geçmiş bir mazinin savunuculuğu yapılmaktadır (1994: 118,119). *Masumiyet*'de, anlatı içinde geçmiş sinema anlayışı ile kurduğu karşıtlıklar, *Ah Güzel İstanbul*'un gösterilmesiyle bir başka açıdan ele alarak yapılır. Karşıtlık, geçmişin savunuculuğunu yapmadan ama ondan da kopmanın mümkün olmadığını göstermek şekliyle vurgulanır.

Uğur ile Yusuf birlikte Aydın'a giderler. Yolculuk boyunca konuşmazlar. Aydın'a gittiklerinde Uğur bir otele girip otel görevlisi ile konuştuğu dışarda bekleyen Yusuf'un amorsundan gösterilir. Otelciye kâğıda sarılmış olarak (gösterilmez, ama paketlenmiş şekilde para olduğu çıkarımını yapmak mümkündür) bir şey verir. Anlatının gizlendiği, seyirci ve karakterlere bilgi verilmeyerek, yeni bir merak unsuru tetiklenmiş olur.

Akşam tekrar İzmir'e geldiklerinde otelci Mehmet, Bekir'in bütün gün ikisini sorduğunu ve çok sarhoş olduğunu söyler. Klasik anlatı yapısında, aşırı giden bireye, bir yaşlı tarafından verilen uyarı, Bekir'in olmadığı bu sahnede seyirciye verilmiş olur.

***Mehmet:** Bu çocuğun başına bir gelecek var. İyice zıvanadan çıkmaya başladı.*

Bu sayede seyirci bir beklenti içine sokulur. Televizyondan gelen herhangi bir ses sahneye dâhil edilmez. Aşırı bir oyunculuk performansı sergilenmesine karşın, doğallık ve inandırıcılık gözetilir. Bu sayede film ile seyirci arasında bir özdeşlik kurulur. Kavga sahnesi Uğur ve Bekir'in enerjisinin tükenmesiyle son bulur. Üst açıdan, eğri açı ile kavga sonu bitki halleri gösterilir. Devam eden sahnede, Uğur'un odasında Yusuf ile Uğur'un konuşmaları gösterilir. Yatakta Çilem uyumaktadır. İkisi yatağın kenarına oturmuşlardır ve Yusuf Uğur'un omuzlarına masaj yapıyorudur. Sinematografik açıdan karşı açı göğüs planda gerçekleştirilen çekimde netlik Uğur'dadır. Bekir hakkında konuşurlar. Uğur, Bekir'in tavuk bile kesemeyecek biri olduğunu, iyi bir insan olduğunu söyler. Uğur karakterinin verdiği bilgiler üzerinden Bekir ile seyirci arasında bir özdeşlik sağlanır. Bekir'in intihar edebileceği algısı iki karakterin arasında geçen diyaloglar sayesinde hissettirilmaz. Bekir odasına gider ve yatağını uzanır. Yusuf'un üzerini aydınlatacak kadar loş bir ışık vardır. Ve bir el silah sesi duyulur. Kesme ile devam eden plan geçildiğinde, Uğur yerde oturmaktadır. Yusuf koşarak odaya girer ve Mehmet odanın kapısından hızla içeri girer. Üç karakterde konuşmadan kameranın olduğu konuma bakarlar. Uğur'un amorsundan kanlar içindeki Bekir gösterilir. *Hayat Bu Mu?* filmi ile öncüllenen intihar sahnesinde Bekir'in ölmek üzereyken herkesten helallik alması, çevresindekilerin feryat içinde ağlaması ve konuşması gibi performanslar yoktur. Seyirci dâhil herkes bir suskunluk ve şok hali içinde duruma mesafeli olarak yaklaşır. Televizyonda görülen intihar sahnesi ile filmde olan intihar sahnesi istemsiz olarak kıyaslanarak film anlatısı üzerine düşünme harekete geçirilmiş olur. Bu sekans, özdüşünümsel öğeleri göstermese de sonunda yarattığı etki ile özdüşünümselliği harekete geçirmiş olur.

Devam eden sahne bir kesme ile yakın plan televizyon görüntüsü ile açılır. Bu sahnede televizyon özdüşünümsellik sağlamanın yanında işlevsel olarak da kullanılmıştır. Elinde silah olan bir polis birini arıyordu. İntihar sahnesinden sonra, televizyonda elinde silah olan birinin görüntüsü filmin, Yeşilçam sinemasıyla kurduğu ironik bağa bir göndermedir. Televizyonda gösterilen sahne *Kanun Namına* (Ömer Lütfi Akad, 1952) adlı filme aittir (**Görsel 2.9**). Nijat Özön'e göre, canlı bir sinema anlatımına, kamera hareketlerine ve montaja önem vermesiyle



kendinden önceki bütün yerli filmlerden ayrılan film; söz konusu sinema dilinin Türkiye’deki ilk örneklerindedir (2003:149). Filmin bu kısmına kadar filmlere tepki vermeden seyreden, hatta seyrettiklerinin film olduğunun farkında olan Yusuf’un dönüşümünü filme verdiği tepkiler üzerinden gösterilir. Filmin anlatısında zaman aşımı olduğu da yine Yusuf’un televizyondaki filme verdiği tepki aracılığıyla, dönüşümünü göstermek şekliyle sağlanmış olur.



Görsel 2.9

Film bu noktadan sonra, Yusuf karakterinin Bekir rolüne bürünmesi üzerinden değişime uğrar. Yusuf, Uğur’un yanında pavyona giden, kıskançlık içinde peşinden gezen, filmlere tepki vermeye başlayan, kıyafetini değiştirip takım elbise giyen, tespih çekmeye başlayan bir adam haline dönüşür. Lokantada çorba içtikleri sahnede bu durum Uğur tarafında dile getirilir.

**Yusuf:** *Ben çocuğu düşünüyorum. Ne olacak böyle?*

**Uğur:** *Sanane ulan! Tasası sana mı düştü?*

**Yusuf:** *Abla yapma böyle, iyiliğine konuşuyorum.*

**Uğur:** *Konuşma. İyicene Bekir gibi olmaya başladın!*

Anlatı içinde bu sahne, anlaşmazlığa düşen Uğur ve Yusuf’un tartışmasını içerir. Takip eden sahnede, yakın plan televizyonda, ayrılık aşamasındaki bir çiftin mahkeme sahnelerini gösterilir. Bu iki sahnenin arka arkaya gösterilmesiyle, filmin anlatısında özdüşünsel olarak kullanılan televizyon aracılığıyla Yeşilçam sinemasına yapılan ironik gönderme vurgulanır. Tekrarlayan

sahne yapısıyla kamera yakın plan televizyon görüntüsünden açılarak, televizyon seyreden Mehmet, Yusuf ve Çilem'i arkadan kadraja alır (**Görsel 2.10**). Karşı açığa geçildiğinde Mehmet hafif gülümsemeyle, Yusuf merakla Çilem ise kolları bağlı şekilde filmi seyretmektedirler. Televizyondaki film, komedi türünde olan *Küçük Hanımefendi* ( Nejat Saydam, 1961) filmine ait mahkeme sahnesidir.



Görsel 2.10

Televizyondaki film sahnesinde, kadının ayrılmalarına engel olan açıklamalarından sonra adam bir şaşkınlık yaşar ve kamera hızlı optik kaydırma hareketi ile yakın plan adamın yüzüne odaklanır ve adam kameranın yönüne doğru boylu boyunca düşer. Karşı açıdan Yusuf, Mehmet ve Çilem gülerken gösterilir (**Görsel 2.11**). Anlatısı içinde, kendi anlatısından farklı olan Türkiye sinemasından çeşitli türdeki örneklere gönderme yapan filmde, bu sahne öncülleme yerine değil, tartışma sonrasında gösterilerek ironik bir bağ kurma şeklinde kullanılmıştır. *Küçük Hanımefendi* filmindeki oyunculuk performansları doğal değildir ve kamera ile de desteklenip performanslar abartılı bir halde sergilenir. *Masumiyet*'te ise oyunculuk performanslarının doğal ve içten olduğu, komedi filmine tepki verdikleri bu sahnede arka arkaya gösterilerek vurgulanmış olur. Bekleme salonunda filme gülen Yusuf, Çilem'i yatırmak için Uğur'un odasına gittiğinde neşesizdir. Çocuğu yatırıp, odasına döndüğünde Uğur da arkasından gelir. Hasta olup olmadığını sorar. Yusuf kestirme cevaplarla, Uğur'a bakmadan konuşmaktadır. Yusuf, dayanamayıp aşık olduğunu itiraf ettiğinde, tartışma başlar. Uzun plan çekilen sahnede, özdüşünümsel unsurlar kullanılmaz.



Görsel 2.11

Ancak bir önceki sahnede *Küçük Hanımefendi* filmindeki bir sahneyle, anlaşılmayan çiftin mahkemede görüntülerinin arkasından gösterilen bu sahne, seyircinin düşünsel bir mesafeyle filme yaklaşmasını sağlar. Anlatıyı oluşturan biçimsel öğelerin Yeşilçam anlayışından farklı olduğu vurgusu yapılmış olur.

Kavganın sonunda, Yusuf otelden ayrılır. Mehmet, Yusuf'u duygusal bir veda ile yolcu eder. Yusuf'u genel planda terminalde bir duvarın dibinde eğilmiş vaziyette gösterilir. Uzaktan eniştesine bakıyordur. Kesme ile Yusuf'un otelin kapısından içeri girişine geçiş yapılır. Tekrarlayan sahne yapısı televizyondan duyulan seslerin değişimiyle verilir. Televizyonda gösterilen film<sup>7</sup> karşılar onu.

**Televizyondan gelen ses:** *Öf! Bıktım usandım artık.*

**Televizyondan gelen ses:** *Çayını yeniden ısıttım.*

Televizyondan gelen seslerin, karakterlerin içinde buldukları duruma atıf yapması bu sahne ile bir kez daha gösterilir. Mehmet, hiç şaşırmadan Yusuf'u karşılar ve filmdekine benzer bir replikle onu davet eder.

**Mehmet:** *Sonra gel istersen. Güzel film var. Çayı da demledim.*

<sup>7</sup> Filmin, genel planda kısa gösterilmesinden dolayı ismi bulunamamıştır.

Yusuf, Uğur'un odasında Uğur ile konuşur. Uğur, Aydın'da yeni bir iş olduğundan ve oraya gideceklerinden bahseder. Yusuf, kabul eder. Böylece, Bekir'in şikâyet etmeden Uğur'un peşinden gitmesi gibi, Yusuf da aynı döngünün içine girmiş olur.

Devam eden sahnede, yakın plan televizyon görüntüsü ile yabancı bir film üzerinden özdüşünümsellik sağlanır. *Barton Fink* (Ethan Coen ve Joel Coen, 1991) filminde direkt olarak sinemaya gönderme yapan diyalogların geçtiği sahne yakın planda gösterilir (**Görsel 2.12**).

*Yazar: Sinema yazarlığı yapıyorum.*

*Adam: Sinema mı? (Güler) Beni başla. Ben buraya şöhret için gelmiş genç bir yazarla konuştuğumu sanıyordum. Meğer sen sinemaya kadar gelmişsin. Bu yaşta rakiplerinin çoğunu geçmişsin.*

Bu sahnede filmin içinden herhangi bir sahneye referans yoktur. Sadece sinema yazarlığının zorluğu üzerine, yönetmen / senaristin yaptığı iş üzerine bir yorum vardır. Böylece yönetmen, yaptığı işin zorluğuna atıfta bulunarak, özdüşünümsellik sağlanmış olunur.

Filmde, Yusuf ile Uğur'un tartışması ile başlayıp bu noktaya kadar gelen bölümde, bundan sonra olacak olaylar seyirciye bir şey gösterilmeden cereyan eder. Seyirci ve Yusuf, gece baskınıyla polisin gelip, Uğur'u sormalarıyla büyük şaşkınlık yaşar. Anlatı içinde Uğur, kimseyle yaptığını paylaşmayan, diğerleri gibi bekleme salonunda film seyretmeyen biri olarak çizilmiştir. Buna bağlı olarak, yaptığı eylemleri ne seyirci ne de karakterler bilmemektedir. Filmin kendi anlatısında bilgilerin yavaş yavaş ortaya çıkmasında olduğu gibi, Uğur'un yaptığı eylemlerde anlatıyla benzerlik gösteren şekilde yavaşça ortaya çıkar. Karakolda işkence gören Yusuf, otele geldiğinde zor yürümektedir. Ayakları kan toplamıştır. Mehmet ilgilenir onunla. Neden işkence gördüğünü ne Yusuf ne de seyirci bilmiyordur. Mehmet, Uğur'un kocasının hapisten kaçtığını söyler. Uğur'un da Yusuf'a para bırakarak birkaç gün sonra Aydın'a, daha önce gittikleri otele gitmesini söylemiştir Mehmet'e. Filmde, olayların cereyan etmediği bölümlerde Uğur tarafından bir kaçış planı hazırlandığı ve uygulandığı böylece açığa çıkar. Yusuf iyileştiğinde öncelikle ablasını ziyarete gider. Orta ölçekte, çerçeve içinde çerçeve kullanımı ile sinematik olan gönderme yapılan bu sahnede, Yusuf ve ablası pencerenin içinde bir temsil karakteri gibi gösterilir (**Görsel 2.13**). Yusuf, ablasının kucağına yatıp, ağlar. Bütün bu olanlar kamera ile oyuncu arasında pencere ve ince tül perdesi varken gerçekleştirilir. Çerçeve içinde çerçeve ve cam kullanımıyla, gösterilenin bir oyun olduğuna ve performans sergilediklerine vurgu yapılır.



Görsel 2.12

Filmin, def ağırlıklı ritmik müziğinin duyulması ile Yusuf ve Çilem yola çıkarlar. Aydın'daki otele varırlar. Kapıdan içeri girdiklerinde dar bir bekleme salonundaki koltularda otel sakinleri film izliyorlardır. Televizyon gösterilmez. Sadece repliklerinden Yeşilçam filmlerinden birine ait olduğu düşünülen diyaloglar duyulur:

**Kadın:** *Bir başkası ile evlenmeyeceğime, seni çılgınca sevdiğimi anlatıyordum ona. Tam o günlerde korkunç olayı fark ettim. Hamileydim. Karnımda senin çocuğunu taşıyordum.*

**Adam:** *Neden haber vermedin bana? Niçin?*

**Kadın:** *Hayatımın en acı anı bu işte. Kader yolumu çizdi diyordum. Babamı terk edip sana gelmeye karar verdim.*

**Kadın:** *Sensizliğe ancak senin çocuğuna sahip olmakla katlanabilirim. Bütün ümidim, aşkım, yaşamım, tek gayem o olacak artık.*

Yusuf, Çilem'le birlikte kaderini yaşamaya devam etmektedir. Otelde değişmiş ama durum değişmemiştir. Yine otelin bekleme salonunda film seyrediliyordu. Çilem gece yatağından kalkıp televizyon seyretmeye iniyordu (Görsel 2.14). Yine televizyon karşısında oturdukları bir anda Yusuf'a bir telefon gelir. Telefon ahizesi kulağındayken Yusuf hiç konuşmaz. Bu sayede seyirci bilgiden mahrum bırakılır. Görüntü büyük bir otogar görüntüsüyle açıldığında hangi şehirde bulunduğu dair bir bilgi yoktur. Yusuf ve Çilem bir şehirde verilen adrese

gitmektedirler. Gittikleri adresin kapısında bir adam<sup>8</sup> oturmaktadır. Yusuf aradığı kişinin (Mehmet Gonca) öldürüldüğünü bu adamdan öğrenir. Öldüren kişinin ise, Uğur sevgilisi Zagor'dur. Adam, Ankara'yı hemen terketmelerini, yoksa Gonca'nın kardeşlerinin çocuğu da öldüreceğini söyler.



*Görsel 2.13*



*Görsel 2.14*

<sup>8</sup> Bu rolü canlandıran kişi, Yeşilçam filmlerinden tanınan oyuncu Erdoğan Seren'dir. Yeşilçam filmlerinde rol alıp, filmde bir karakteri canlandıran tek oyuncudur.

Otobüs içinden yol görüntüsü ile yeni plan açıldığında, anlatı evreni dışından filmin kabak kemaneli olan tema müziği duyulur. Sıçramalı kesmeler, gece ve gündüz görüntüleri ile yolculuk gösterilir. Dinlenme tesisi sahnesinde televizyon filmde ikinci kez olarak hem özdeşünümsel unsur olarak hem de işlevsel açıdan kullanılmıştır. Çorba içmek için oturdukları masada Çilem, televizyonun karşısında, Yusuf ise sırtı dönük şekilde oturmaktadır. Televizyonda akşam haberleri gösterilmektedir ve sesi kısıktır. Ortama hâkim olan ses ise başka bir araçtan gelen bir arabesk-fantezi tarzı şarkıdır. Çilem, ekrana yansıyan cinayet haberini ve gösterilen fotoğrafları görür. Kamera Çilem'in fotoğrafları gördüğünü gösterir. Fotoğraflar, Zagor ve Uğur'a aittir (**Görsel 2.15, Görsel 2.16**). Bu sayede Uğur'un ve Zagor'un öldüğü seyirciye gösterilir. Çilem, bu haberi görse de konuşamadığından ve haberi anlayacak yaşta olmadığından tepki göstermez. Bu bilgi sadece Yusuf'a verilmez. Böylece anlatı yapısı içinde gizlenen bilgilerle sonun hazırlandığı filmde, Yusuf'un duyacağı acı ve katharsis etkisi yerine, seyirciye film üzerine düşünme isteği tetiklenir.



*Görsel 2.15*



Görsel 2.16

Yusuf, Çilem’le birlikte hapisane arkadaşı Orhan’ın babasının işlettiği kahvehaneyi bulur. Yeni sahibi kahvenin el değiştirdiğini, adamı tanımadıklarını söyler. Adam “filmi” olduğu için onu tanıyacak kişilerin “Yeşilçam Sokağı’nda” olacağını söyler. Aradığı kişiyi adreste bulamayınca bir otele yerleşirler. Otelin küçük bekleme salonunda, özdüşünümselliğin yönetmenin kendi ve filmiyle sağlandığı sahneye geçiş yapılır. Televizyonun antenlerini görecektir şekilde üst açıdan bekleme salonundaki film seyreden kişiler gösterilir. Bunlardan biri filmin yönetmeni Zeki Demirkubuz; seyrettikleri film ise yönetmenin ilk filmi *C Blok* ’tur (Zeki Demirkubuz, 1994) (Görsel 2.17, Görsel 2.18). Kadraj, tekrarlanan yapı ile sunulan iki filmde (bkz: Görsel 2.5 ve 2.10) olduğunun aksine karakterler kadrajın alt kısmında değil, neredeyse tamamını kaplayacak şekilde konumlandırılmıştır. Farklı kadrajlama ile seyredilen filmin de diğer filmlerden farklı olduğuna bir gönderme yapılmış olunur. Televizyondaki filmlerle, *Masumiyet*’in kurduğu bağ filmin sahnelerini öncüllediğini göz önünde bulunduracak olursak, yönetmenin kendi filmin televizyonda göstermesi kendini hem Yeşilçam’a dâhil ettiği hem de yeni bir sinema anlayışını öncüllediği çıkarımında bulunmak mümkündür. Televizyon aracılığıyla kurulan son özdüşünümsel bağ olan *C Blok* filmi ile televizyondan yapılan göndermeler son bulur. Filmde, çeşitli türlerden, dönemlerden ve ülke sinemalarından yapılan göndermelerle özdüşünümsellik sağlanan televizyon kullanımına, Fredric Jameson, *A Note on the Specificity of Newer Turkish Cinema* isimli konferansta şu yorumu getirir:



Benim yeni Türk Filmleriyle bağlantım son derece sınırlı olduğu için, içinde televizyon izlemenin (özellikle otel lobilerinde) ya da film çekmenin (belki bu ikisi karşıttır) geçmediği tek bir filme bile rastlamadım. Ne anlama geldiğini bilmemekle birlikte, bunu, işsizliğe ve artan boş vakte bağlıyorum; aynı zamanda, temsili medya tarafından bunun altının kalınca çizilmesinin, genel olarak geç kapitalizmde (daha erken modern evreyle karşılaştırınca) ikincisinin, yani boş vaktin biricik üstyapısal konumunu güçlendirdiğini düşünüyorum (2004).



Görsel 2.17

Televizyon seyretmeyi, işsizliğe ve boş vakte bağlayan Jameson, *Masumiyet* filminde bilinçli olarak yapılan ve anlatı içine dâhil edilerek adeta filmle konuşan televizyon kullanımını gözden geçirir. Birinci bölümde aktarıldığı şekliyle, *Masumiyet*'in yapıldığı dönem ve öncesindeki sektör krizi, Türkiye sineması örneklerinin sürekli olarak televizyondan veriliyor oluşu, dönemin koşullarını oluşturmaktadır. Birinci bölümde aktarıldığı şekilde, bu dönemde sinemanın krizde oluşu, yerli film üretiminin azlığı ve yerli filmlerin sinemada gösterilmeyişi sebebiyle, filmlerin televizyondan seyredilmesine bir gönderme söz konusudur.

Yusuf'un, Yeşilçam Sokağın'daki Mevlüt Amca'yı bulması filmin son sahnesidir. Filmde, özellikle Zagor'un fotoğrafları ile atılan düğümler son sahnede de çözülmeyle, anlatı bakımından Yusuf'un içinde bulunduğu duruma acımak yerine filmin anlatısı ve doğurduğu sorular üzerine düşünmek ön plana çıkarılır. Yusuf, kendini tanıtır. Mevlüt Amca, Yusuf'a sarılarak ağlar ve içeri girerler.



*Görsel 2.18*

Geniş açıda, film yapım araç ve gereçlerinin olduğu geniş bir salon gösterilir (**Görsel 2.19**). Salon tel örgülü bir paravanla ayrılmıştır. Mevlüt Amca paravanın arkasına gider. Çilem ve Yusuf'ta oraya geçer. Yusuf'un elindeki çantayı yere düşürür. Alt açı Yusuf ve Çilem boy planda gösterilir. Arkalarından üst açıda, paravanın arkasındaki oda gösterildiğinde yerde üstü beyaz çarşafla örtülü bir ölü yatmaktadır.



*Görsel 2.19*

Yakın plan Orhan'ın pencere önünde ve çerçeve içindeki fotoğrafı ile filmin son planı gösterilir (**Görsel 2.20**) Erkek vokalin melankolik sesi ile bir müzik duyulur, ekran siyaha düşer ve üstten aşağı doğru akan Samuel Beckett'e ait bir söz belirir. Hep denedin, hep yenildin. Olsun.

Gene dene, gene yenil, daha iyi yenil. Yeşilçam sokağında yatan bir ölüyle film bitse de, anlatı evreni dışından beliren yazı bu döngünün devam edeceğine bir işaretir.

Bu sözler, bir döngü halinde başa dönse de kaderini yaşamaya devam eden Yusuf kadar; televizyondan çeşitli örneklerini gördüğümüz Türkiye sineması için de geçerlidir. Filmin, anlatı yapısı ve görsel tonu sürekli kendini yansılayan bir girdaba dönüşür (Suner 2006:167). Filmin son sahnesinin film boyunca yapıldığı gibi bir film örneği ile değil de, birebir doğduğu yer olan Yeşilçam Sokağında bitmesiyle, bu yenilgilerin devam edeceğine, daha iyi yenilmek koşuluyla sürüp gideceğine yapılan girdap göndermesi ile açık son olarak anlatı sonlanır.



Görsel 2.20

*Masumiyet*, televizyonda gösterilen ya da sesi duyulan filmler aracılığıyla Yeşilçam sineması ile bağ kurmaktadır. Bunu yaparken sinemada değil de televizyonda filmlerin gösterilmesi, sektörün içinde bulunduğu dağıtım ve gösterim krizine bir gönderme yapmaktadır. Filmlerin herhangi bir sinema salonundan değil, oteldeki televizyondan gösterilmesi hem filmin sahnelerini öncüllemek adına anlatı içinde kullanılmakta hem de dağıtım ve gösterim krizinin boyutlarını gözler önüne sermektedir. *Masumiyet*'in bağ kurduğu Yeşilçam filmlerinin, oteldeki televizyon aracılığıyla seyirciye iletilmesi filmin anlatısına hizmet etmesinin yanında, sektörel krize de gönderme yapması bakımından önem arz etmektedir.

## 2.2. Bakalım Arzular Zafere Dönecek Mi?<sup>9</sup>: *Pek Yakında*

*Pek Yakında*, hayatını korsan DVD'cilik ve beraberindeki bir takım kanunsuz işlerle kazanan Zafer'in, bu sebeplerle evlilik hayatının tehlikeye girmesi hikâyesine odaklanır. Korsan DVD

<sup>9</sup>*Pek Yakında* filminden alıntılanmıştır.

üretimine son vererek, bitmek üzere olan evliliğini kurtarmak amacındadır. Yıllar önce sonlanan oyunculuk kariyerine yeniden dönmeyi düşünür. Yeşilçam'dan tanıdığı bir dostu ona yardım eder ve yıllardır çekilemeyen bir filmin ekibinde, yapımcı ve dublör oyuncu olarak yer alır. Film içinde filmin başlamasıyla, iki katmanlı bir anlatı sunulur. Evliliğini kurtarması, çekilecek olan filmin başarısıyla paralel olarak ilerler. Çekilen filmin başrol kadın oyuncusu, Zefer'in eşi Arzu, filmde Zafer'in üstlendiği sorumlulukları bilmediği için, onu sorumsuzlukla suçlar. Zafer ise evliliğini, çekilecek olan filmin akıbetine bağlamış olarak büyük bir fedakârlıkla filmi tamamlamaya çalışır. Filmin bütün zorluklara karşın çekiminin tamamlanması ve Arzu'nun bütün gerçeği öğrenmesiyle film mutlu sonla biter.

### 2.2.1.Filmin biçimsel yapısı

*Pek Yakında* filminde, *Masumiyet* filminin biçimsel yapısında olduğu gibi bilgiler, bazı karakterlerden gizlenerek sunulur. Zafer'in eşi Arzu'dan saklanan dramatik öneme sahip bilgiyle, Zafer'in fedekarlığı ve evliliğini kurtarmak için gösterdiği çabaya dikkat çekilir. Filmin birinci bölümünde ortaya konulan ticari / sanat filmi tartışmasının ticari kolunu temsil eden filmde, anlatıda bilginin gizlenmesi seyirciden değil, karakterden sağlandığı için, seyirci filmle özdeşleşme sağlamaktadır. Bordwell ve Thompson öykü enformasyon alanı olarak tanımlanan bu unsurun yarattığı etkilerin, bilginin sınırları içinde değişkenlik gösterdiğini belirtir (Bordwell ve Thompson 2011). Öykü enformasyon alanı bilgi hiyerarşisi yaratır. Herhangi bir anda izleyicinin karakterden daha mı fazla, yoksa daha mı az, yoksa aynı düzeyde mi bilgi sahibi olduğunu sorabiliriz (Bordwell ve Thompson 2011:94). Ayrıca iki araştırmacı, bilgi enformasyonunun, anlatıya ve türü dolaylı olarak etki eden bir unsur olduğu görüşünde bulunur. Anlatıyı, öykü enformasyonunun alanı kadar derinliği de yönlendirir (Bordwell ve Thompson 2011:95). Burada söz konusu olan karakterlerin psikolojik durumlarına nasıl derinlemesine dalındığına gönderme yapılır (Bordwell ve Thompson 2011). Ticari sinema kanadını temsil eden ve komedi türünde olan *Pek Yakında* filminde ise karakterlerin psikolojik derinliklerini ortaya koymada kullanılan bu unsur anlatı içinde önemli bir yere sahip değildir.

Filmin özdeşimsel unsurları, filmin ilk bölümü olarak değerlendirilebilecek olan *Pek Yakında* filmi kısmında korsan DVD atölyesi ve Arzu'nun çalıştığı dizi seti iken; *Şahikalar*<sup>10</sup> filminin çekiminin başlamasıyla film seti ana mekân olarak anlatıda yer alır. Türkiye

<sup>10</sup> Filmde yıllardır çekilemeyen filmin ismi *Şahikalar: Kötülüğün Sonu*'dur. Tezde filmin ismi, karışıklığa yer vermemek ve filmi ayırmak adına italik olarak yazılacaktır.

şartlarında film yapım olgusunun anlatı içinde keşfedilmeye çalışıldığı ikinci bölümde, mekânlar ve karakterler bu duruma hizmet eder.

Matthew Jones'un belirttiği, komedi filmlerinde özdüşünümsel unsurların kullanıldığı stratejiler; auteur farkındalığı (authorial awareness), gizemini azaltma (demysification), alımlayıcı farkındalığı (reader awareness), metinlerarasılık (intertextuality) ve medyalar arası özdüşünüm (intermedia reflexivity) (2005:3) bu keşfin ortaya konmasında kullanılan stratejiler olarak ön plan çıkmaktadır. Karakterlerin içinde buldukları mekânlar her anlamda özdüşünümsellik sağlar. Bu durum karakterlerin sürekli performans sergilemeye yönelik bir ortamda bulunmaları ile desteklenir.

Filmde kullanılan aydınlatma teknikleri, reklam estetiğini andıran, parlak renkler ve nostaljik objeler ön plana çıkmasını sağlayan yapıda kullanılmıştır. Set sahnelerinde ise yapay ışık kaynaklarının görünür kılınması, film yapım araçlarının görünür kılınması üzerinden özdüşünümsellik sağlamaktadır. Filmin, Suat'tan korsan DVD'yi almak için kurulan oyun sahnesinde ışık kullanımında karanlık hâkimdir. Film anlatısı içinde, ışık kullanımının tek farklılık gösterdiği sahne bu sahnedir. İç mekânlarda ise, dramatik sahnelerde kullanılan ve aydınlık-karanlık keskinliğinin desteklendiği sahneler dışında, ortamın tamamının aydınlatılmasına özen gösterilmiştir. *Pek Yakında* filmi ile *Şahikalar* filmi, ışık kullanımı bakımından birbirinden ayrılmamıştır.

Olaylar oluş sırasıyla kurgulanır. Klasik kesmelerle sahneler birbirine bağlanarak, filmin sonuna kadar bu tutum değişime uğramadan devam ettirilir. Filmin ritminin hızlandığı kısımlarda kurgu aracılığıyla, kısa kesmelerle seyircinin olayın içine girmesi sağlanır. Kurgusal müdahale ile özdüşünüm sağlanmaz. Filmde öğrenilen yeni bir bilginin, diğer sahnede yeni bir kriz yarattığını göstermesi bakımından araya başka sahne konmadan kurgulanmıştır. Örneğin, Arzu yeni bir başrol teklifi aldığını söyler ve rol arkadaşının Boğaç Boray olduğunu söyler devam eden sahne kesme ile bağlanarak Boğaç Boray tartışması yapılır.

Filmin ses tasarımı, karakterlerin içinde buldukları set ortamında gerçekleşebilecek sesler etrafında örülmüştür. Boğaç Boray'ın hayata küstüğü sahnede, dublaj ile konuşması ve bunun açık edilmesi, Yeşilçam'daki sektörel koşullara özdüşünümsel açıdan bir gönderme yapmaktadır.

Oyunculuk performansları üzerinden sağlanan yabancılaşma, Yeşilçam sinemasındaki oyunculuk ve trükleri parodileştirmesi bakımından filmin Yeşilçam sineması gelenekleri ile kurduğu bir başka bağı içerir. *Şahikalar* filmi içinde performans sergileyip, sahnenin bitimiyle yeniden kendi rollerine bürünen karakterler aracılığıyla, hem filmin performanslarının inandırıcı oluşu vurgulanmış olur hem de Yeşilçam anlayışından farklı bir oyunculuk üslubu geliştirildiğinin gözler önüne serilir. Aynı sahnede karşılıklı olarak Cem Yılmaz'ın canlandığı roller ise, filmin film olduğuna bilinçli bir gönderme sağlar.

Filmde, Mehmet Güreli'nin *Kimse Bilmez*, Mahsar Alanson'un *Neden Bana Aşk Şarkısı Yazan Çıkılmaz* şarkıları montaj sekans<sup>11</sup> yapısı içinde geçiş bir durumdan diğer bir durum geçme sahnelerinde kullanılır. Örneğin, Alanson'un şarkısı, Zafer'in *Şahikalar* senaryosunu okuyup, yapımcısı olmaya karar verdiği kısımda montaj sekansda anlatı evreni dışından duyulur. *Şahikalar* fragmanından önceki final sahnesinde ise Suat Sayın'ın *Sevemez Kimse Seni* şarkısı, anlatı evreni dışından duyulsa da, oyuncuların şarkıya eşlik etmesi bu durumu kırar ve şarkıyı hikâye evreni içine alır.

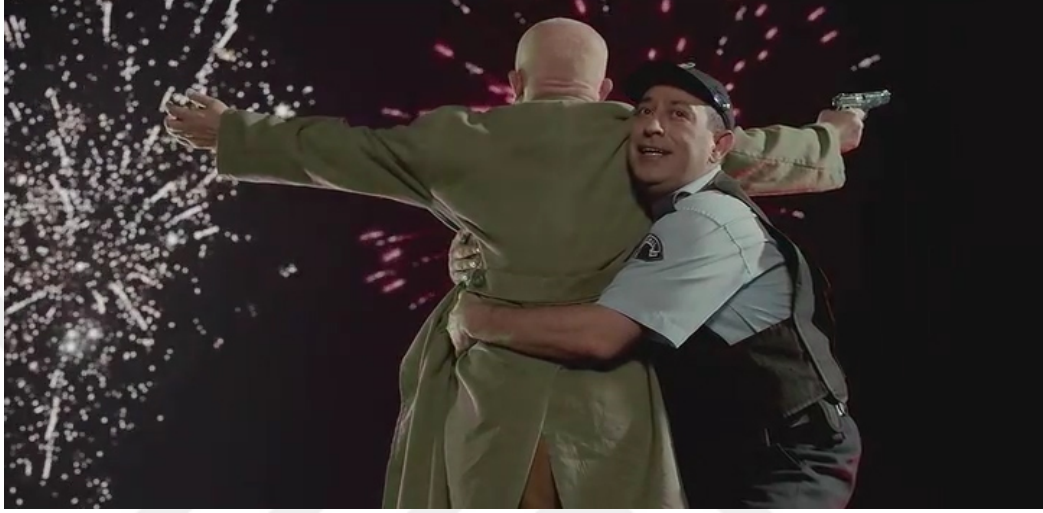
*Pek Yakında* filminin biçimsel yapısı, film içinde filmle, Türkiye'de film yapımının zorlukları üzerinden kurulmaktadır. Kurulan yapı ile yeni anlayışın eski Yeşilçam anlayışından farklı olmadığı, teknoloji gelişse de anlayışın hala devam ettiği, bu durumun da film üretiminde hep başa döndüğünün anlatısını sunar.

### **2.2.2. *Pek Yakında* filminde özdüşünüm kullanımının anlatıya etkileri**

Filmin açılışı *Eşkya* (Yavuz Turgul, 1996) filminin setinde başlar. Anlatı evreni dışından *Eşkya* filminin tema müziği duyulur ve ekranda 1996 yazısı belirir. Zafer, filmde rol alan figüranlardan biridir. Rolünden menmün olmadığı için birşeyler yapmak ister. Diğer bir figüran ona doğaçlama yapmasını salık verir. *Eşkya* filminin seyirci ile özdeşlik kurduğu ve Baran karakterinin efsununu göstererek polis kurşunlarına maruz kalırken sonsuzluğu karıştığı sahnede, Zafer doğaçlama yaparak, Şener Şen'in beline sarılır (**Görsel 2.21**). Kestik sesi ile müzik kesilir ve Şener Şen, Zafer'in yanından

<sup>11</sup> Herhangi bir devamlılık taşımayan, genelde müzik eşliğinde çeşitli çekimlerin bir araya getirilmesiyle bir fikrin anlatıldığı sahnelere verilen genel isimdir (Canıklıgil 2014:126).

alınır. Set ekibi ağırlaştırılmış görüntü ile dağılır. Zafer, sette tek başına kaldığında başının üstünden bir “yıldız” kayar. Yıldız hem *Eşkya* filminde kayan yıldız hem de kariyeri başlamadan biten bir yıldız adayına göndermedir. Ekran siyaha düşer ve sarı renkte büyük puntolarla anlatı evreni dışından gösterilen filmin ismi *Pek Yakında* yazısı belirir.



Görsel 2.21

Ekran siyahtayken altta küçük punto “18 Yıl Sonra” yazar ve geçişle ekran açılır. *Pek Yakında* filminin 2014, *Eşkya* filminin de 1996 da vizyona girdiğini göz önünde bulundurursak, *Eşkya* filminin tercih edilme sebeplerinden birinin, filmin gerçek zamanda çekildiği düşüncesine atıfta bulunulur. Ayrıca tezde iddia edildiği üzere, bağlantı kurduğu Türkiye sinemasının evrimini tamamladığına ve *Eşkya*’yı temel olarak 18 yıl geçtiğine bir anlamda reşit olduğuna gönderme yapılır. 1980’li yıllardan başlayarak, *Eşkya*’nın vizyona girdiği 1996 senesine kadarki en yüksek seyirci sayısı olan 2.5 milyon seyirci sayısı barajı aşılmıştır.<sup>12</sup> Böylece *Masumiyet* filminde de vurgulanan ve sektörel krizin etkisi olarak tez kapsamında belirtilen sinemaya gitmeyen seyirci, *Eşkya* ile yeniden sinemaya dönüş yapar. Bu Türkiye sinemasında yaşanan önemli bir dönüm noktasıdır. *Pek Yakında*’nın açılış sahnesi gönderme yaptığı ve nostaljik anlamda bağ kurduğu filmin *Eşkya* olması, sektörel krizden kurtulan sinemaya özlem duyulan bir gönderme içermektedir.

<sup>12</sup> <https://boxofficeturkiye.com/tumzaman/?tm=1989>

Ekran açıldığında göğüs plan Zafer ve yanındaki arkadaşına televizyon ekranında Michael Haneke'nin<sup>13</sup> olduğunu söylediği bir filmin korsan baskısı için nerelerde dağıtılacağına dair talimat veriyordur. Ekranda görülen filmin Haneke'nin filmografisinde bulunmayışı, korsan baskıya yöneltmiş bir eleştiridir. Devam eden sahnede Zafer, korsan DVD'lerin olduğu çuvaldan restgele bir DVD seçer. Seçtiği DVD, *Kader* (Zeki Demirkubuz, 2006) filminin aittir. Bunun üzerine filmde şu diyaloglar geçer:

**Zafer:** *Bunu yapanı bul bana.*

**Çalışan:** *Abi, Bülent geldi.*

**Zafer:** *Kader'i sen mi yaptın?*

**Çalışan:** *Evet abi.*

**Zafer:** *Yapma, yerli film yapma oğlum. Gitsin sinemada izlesin.*

Kader filmini “gönüllerin blockbuster’ı”<sup>14</sup> olarak tanımlayan Zafer, yerli sinemaya karşı hassastır. *Pek Yakında*, ait olduğu ticari kanadın bir temsilcisi olmasa da göndermesini *Kader* filmi üzerinden yapar. Yerli sinemanın ayırt etmeksizin içinde bulunduğu durumu göz önüne alarak, mesajını verir. Bu sahne, Türkiye sinemasında üretim-dağıtım zincirine yapılan bir gönderme olarak önem taşır. Ayrıca, sinemada yaşanan krizin en büyük kurtarıcısı olan seyircinin, yerli filmleri sinemada izlemesi mesajını vererek özdeşünüm sağlanır.

Korsan işini bırakan ve son günü olan Zafer, patronun odasına çıkar. Anlatı evreni dışından geldiğini düşündüğümüz bir klasik müzik çalmaktadır. Zafer ve patron, profil görüntüden masa başında otururken, patron’un bir teybe vurması ile müzik kesilir. Bu sahne ile, anlatı evrenine ve seyircinin fakındalığına dair gizemini azaltma sağlanır.

Patron İzzettin, *Avatar* (James Cameron, 2009) filminin devamı geldiğini ve bu dağıtımı Türkiye’de daha iyi yapacak biri olmadığı için, son işi olarak bunu yapmasını söyler.

---

<sup>13</sup> Michael Haneke'nin filmografisinde, görüntü ile eşleşen bir sahne bulunmamaktadır.

<sup>14</sup> Blockbuster: Amerikan sinemasının dağıtım şebekesinde sinema salon zincirleri üzerinden topluca gösterime giren (block booking sistemi) filmlere verilen isimdir. Türkiye’de bir filmin Blockbuster olarak tanımlanması için gereken kriterler: Filmi en az 1 milyon seyircinin seyretmesi, çok sayıda televizyon dizisi üzerinden tanınırlığı olan oyuncuların olması, çok geniş bir dağıtım ağı olması (Akser 2018:33)



Zafer, emrivaki yapılan bu teklifi kabul etmek zorunda kalır. İzzettin, korsan üretim yapılan deponun üst katında, “resmi” kebabçı olarak işlettiği dükkanda Zafer’e kebab ısmarlar. Korsan üretim merkezlerinin varlıklarına ve üretim yerlerine gönderme yapılır. Polis baskını ile kabapçıdaki herkes gözaltına alınırken, Zafer masalarına oturduğu anne çocuğun sayesinde kurtulur. Anlatı evreni dışından duyulan aksiyon müziği ile Zafer, mekândan uzaklaşır. Evde eşyalarını toplar ve arkadaşı Ejder’in evine gelir. Kapının önüne geldiğinde evin içinden, Yeşilçam filmlerinde duymaya alışkın olduğumuz yumruk ses efektleri duyulur. Terli ve nefes nefese kalmış Ejder kapıyı açar. Zafer içeri girer. Nostaljik eşya, aksesuar, kostüm ve ürünlerin olduğu bir evdir burası. Zafer, Ejder’in hatırlarını sorduğunda anlatı evreni dışından duyulan duygusal bir piyano eşliğinde Ejder duygusal bir konuşma yapar. Ve evde bulunan ve Yeşilçam sinemasından tanıdığımız aksesuarları tanıtır. Filmin Yeşilçam sineması ile kurduğu nostaljik bağa örnek olan sahne, seyircinin geçmişe özlem duyması anlamında özdeşlik kurduğu bir andır. Cem Yılmaz, filmlerinde çokça tercih ettiği pastij nostaljik öğelerle renklendirilmiş, hem Yeşilçam’a saygı duruşunda bulunan hem de yine hayatını düzene koymaya çalışan karakterlerin tökezleye tökezleye kurtuluşa ulaştığı bir evren kurarak farklılık yaratmaya çalışır (Makal 2017:515).

Zafer’in güncel film yapım koşullarını ve teknoloji ile bağlantısını açık ettiği sahnede, gizemini azaltma ile seyirci de bir farkındalık sağlanmış olur. Ejder, eline aldığı mızrağı gösrerek:

***Ejder:** İstanbul’un Fethi’ni çekiyorlar. 348 tane mızrak var burada. Gelip almıyorlar. 1 tane alıyor, gerisini bilgisayarla çoğaltıyor. Taş mı yiyeceğiz biz burada?*

Bu sahnede, film üretimine destek veren yan kuruluşların teknolojinin gelişimi ile düştükleri zor duruma gönderme yapılır. Film sektöründe sıkıntı çekenlerin sadece yönetmen ve senaristler olmadığı, olası krizlerin herkesi etkilediği dile getirilir. Geçmiş ile şimdikininkin karşıtlığı, Ejder’in, Zafer’in çocuğuna armağan ettiği Baytekin oyuncuğundan kesme ile uzaktan kumandalı helikopter görüntüsüne geçiş ile sağlanır.

Zafer, eşi Arzu ile ayrılık aşamasındadır ve oğlunun doğum günü sebebiyle eve gelmiştir. Yanında getirdiği Baytekin oyuncuğı, hem oğlunun arkadaşları hem de Arzu tarafından demir olduğu gerekçesi ile saçma ve tehlikeli bulunur. Tehlikeli bulanlardan

biri de, komşuları Suat'tır. Suat karakteri tanıtılmasa da, sinir bozucu bir tip olduğu sezdirilir. Zafer'in mutfakta Arzu'ya "bu adamı döveceğim, ne işi var burada" demesiyle istenmeyen kişi olduğu imlenir. Anlatı içinde kötü adamı oynayacak olan Suat için, ilk sahneden başlanarak, sevilmeyen tip olduğunun altı çizilir. Oyunculuk performansı ile bu gösterilir. Bu sahnede özdeşünüm, televizyonda Zafer'in eşi Arzu'nun oynadığı dizideki görüntüleri üzerinden sağlanır.

Salondaki televizyonda, *Arslan Bey'in Konağı*<sup>15</sup> dizisinde Arzu'nun canlandığı rolü seyredeler. Türkiye'deki popüler konak dizilerine göndermenin yapıldığı bu sahnede, Arzu'nun yeniden oyunculuk yapmak için ajansa yazıldığı bilgisi verilir. Bu anda anlatı evreni dışından *Kimse Bilmez* şarkısı duyulur. Montaj sekans ile Zafer'in yalnızlığı gösterilir. Sokakta yalnız başına yürümektedir. Ejder'in yaşadığı hanın önüne geldiğinde motosikletli iki kişi Zafer'in önündeki araca silahla eteş ederler ve müzik aniden kesilir. Kurmaca olana gönderme yapılan bu sahnede müzik kullanımına, bilinçli bir müdahale söz konusudur. Bu durum, seyircide özdeşünümsel bir farkındalık sağlar.

Zafer, Ejder'in evine gelir. Kapıda konuşurlarken hanın karşı balkonunda bir adam bağırır. Sanatın değerinin bilinmediğinden, kendini öldürmekten bahseden Ahben, feryat figan içinde üzerine benzin dökmektedir. Ejder'in Kurtuluş diye seslenmesiyle bir an kendine gelir ve Ejder, Kurtuluş'a bir tokat atar. Kesme ile yakın plan mavi bir kahve kupasından kamera açılır. Ahben ve yardımcısı yanyana kanepede oturmaktadır. Zafer kadrajın sağında, fön makinesiyle ıslanan kağıtları kurular. Ejder kadrajın solundadır. Ahben, az önce yakmaya çalıştığı kağıtların, 1977 yılında yazılan *Şahikalar* filminin senaryosu olduğunu söyler. Kamera açılıp dördünü çerçeve içine aldıktan sonra, tekrar kaydırma ile yaklaşarak kadrajın sağında Zafer'in elindeki kağıtlar, karşıda ise Ahben ve yardımcısı kalacak şekilde kamera sabitlenir. Bu çerçeveleme, Ahben'in sinemadaki aktrisleri sayarken, Zafer'in senaryonun içindeki ismi geçen aktrislerin fotoğraflarını göstermesi ile Türkiye sinemasındaki aktrisler üzerinden tarihsel bir döküm sunulur (Görsel 2.22).

---

<sup>15</sup> Türkiye'de yayınlamış bu isimde bir dizi yoktur. Film için kurgulanmıştır.



Görsel 2.22

**Ahben:** *Başlangıçta Hülya Koçyiğit olsun dedim, kısmet olmadı. 80’lerde Müjde Ar dedim. Müjde güzel kız, yakışır dedim, Enis Fosforoğlu’nun yanına. 90’larda Meltem Cumbul. Kızın işi çıktı. Ondan sonra Özgü Namal derken, şimdi de Beren Saat’i düşünüyorum Enis’in yanına.*

1970’lerde siyah beyaz fotoğraflarla başlayan tarihsel döküm, yıldız sistemindeki dönemin oyuncularının fotoğrafları ve isimlerinin geçmesi üzerinden özdeşünümsellik sağlanır. Türkiye sinemasında önemli bir yer tutan yıldız sistemine yapılan gönderme, filmin Yeşilçam sinemasıyla bağ kurduğu nostaljik sahnelerden bir diğeridir.

Devam eden sahnede, okuması için *Şahikalar* senaryosu Zafer’e verilir. Ahben, Zafer ve Ejder tarafından evine götürülür yatağına yatırılır. Sinematografik olarak karşı açıdan sahnede, Ahben yatakta otururken, Zafer ve Ejder ayakta durmaktadır. Ahben’in yatağının başucunda duvara asılı olan *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Yavuz Turgul, 1990) filminin afişi, karakterlerin arasında üçüncü bir kişi gibi ön planda durur (**Görsel 2.23**). Çekilemeyen *Şahikalar* filmi ile Türkiye’de sektör koşullarının zorluğunukomedi türünde anlatan *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* posterinin gösterilmesi ile filmin benzerlik kurduğu film seyicinin dikkatine sunulur. Eşi Arzu ile arasını korsan basım dağıtım yaptığı için düzeltemeyen ve bir türlü de korsancılık işinden ayrılamayan Zafer, polis baskısıyla gözaltına alınan İzzettin’i ziyarete gittiği nezarethane sahnesinde özdeşünümsellik müzik kullanımı ile sağlanır. Zafer’in nezarettaki demir parmaklıkları

tutmasıyla bir anda anlatı evreni dışından, filmin tema müziklerinden Mehmet Güreli'nin *Kimse Bilmez* şarkısı duyulur.



Görsel 2.23

Zafer'in bunu farkedip elini parmaklıktan çekmesi ile müzik aniden kesilir ve kurmaca olana gönderme ile özdeşünüm sağlanır. Zafer tarafından *Şahikalar* filminin senaryosunun okunması, Mahsar Alanson'un *Neden Bana Aşk Şarkısı Yazan Çıkmaz* tema müziğinin anlatı evreni dışından duyulduğu montaj sekans olarak kurgulanan sahnede gösterilir.

Masa başında toplanan Zafer, Ejder Ahben ve Zeki<sup>16</sup> senaryo üstüne konuşurlar. Zafer, senaryoyu beğendiğini söyler. Bu sahnede yeni Türkiye sinemasında art house<sup>17</sup> filmlerin yapım sürecini açık eden konuşma ile devam eder. Türkiye'de yapılan bağımsız filmlerdeki rolleriyle tanıdığımız Tansu Biçer'in<sup>18</sup> (Seyhan) sanat asistanı rolüyle geldiği ve Ejder'den çekilen bir sanat filmi için fil tarağı istediği sahnede, Türkiye'de arthouse filmlerdeki yapım sürecinin koşulları açık edilir.

<sup>16</sup> Bundan sonraki bölümde bu dörtlünün çokça ismi geçeceği için "çekirdek ekip" olarak tanımlanacaktır.

<sup>17</sup> Art House film: ( Sanat Sineması) Genellikle küçük bütçeli şirketler tarafından yapılan ve geniş seyirci kitleleri tarafından seyredilmeyen filmler ( Hornby, 2010, s.68).

<sup>18</sup> Tansu Biçer'in oynadığı Türkiye sinemasındaki bağımsız yapımlar; *Süt* (Semih Kaplanoğlu, 2008), *Beş Şehir* (Onur Ünlü, 2009), *Küf* (Ali Aydın, 2012), *Yük* (Erden Kıral, 2012), *Yozgat Blues* (Mahmut Fazıl Coşkun, 2013), *Neden Tarkovski Olamıyorum* ( Murat Düzgünoğlu, 2014).

**Seyhan:** Veli Bilgin'le bir film çekiyoruz da şimdi. Son sahne. Tek plan çekecekmiş, fil tarağından açılacakmış filan. Biliyon işte art house işler.

**Ejder:** Herifler ne biçim filmler çekiyorlar ya.

**Seyhan:** Abi adam kurnaz. Festivale çekiyor filmi. Ödül üç yüz kağıt. 100 kağıda çekiyor, 200 kağıt aynen cepte.

**Zafer:** Sizde sette kaşar ekmek.

**Seyhan:** Aynen.

Sadece Yeşilçam ve komedi türüne değil, arthouse filmlerin yapım zorluklarına çalışanlar üzerinden getirilen eleştiriyile Türkiye'de, arthouse film yapımı koşulları açık edilmesi ile özdüşünüm sağlanır.

Sahnenin devamında Ejder ve Ahben "filimci" kavgasına tutuşurlar. Bu anda Zafer'e eşi tarafından boşanma işlemleri ile ilgili bir telefon gelir. İki düzlemli sahnede, kadrajın sağ önünde Zafer eşi ile telefonda tartışırken, arka planda Ejder ile ahben tartışmaya devam eder. Yeşilçam sinemasından aşına olunan bu çerçeveleme biçimi, Yeşilçam sineması ile kurulan bağa biçimsel bir gönderme içerir. Ayrıca *Şahikalar* filminde de bu kadraj biçimi ve oyuncuların iki düzlemde yerleştirilerek kadraja alınmaları kullanılır. *Pek Yakında* sinematografik açıdan *Masumiyet*'le bu anlamda bir ortaklık göstermektedir.

Zafer, tartışmanın etkisiyle telefonu kapatıp, filmi yapacaklarını çekirdek ekibin diğer üyelerine söyler. Sahne, içkili kutlamayla devam eder ve birinci bölümde incelenen Jay Ruby'nin özdüşünümsel filmlerdeki olması gerektiğini belirttiği üç ögeden (yapımcı, süreç, ürün) yapımcı göndermesi yapılarak özdüşünüm sağlanır.

**Ahben:** Hayırlı olsun. Prodüktörüm diyebilir miyim?

**Zafer:** Hocam estağfirullah.

**Ahben:** Yalnız senaryoma dokundurtmam

**Ejder:** Dokundurt ulan artık. Adam parayı koyuyor.

**Zafer:** Yani kuralları biraz ben koyacağım. Kusura bakmayın artık.

Bu sahnede film yapım hiyerarşi zincirinde yapımcının rolü ile özdüşünsel bir farkındalık sağlanır. Bu farkındalık eleştirel bir bakış açısından çok, güldürüyü desteklemek için yapılır.

Filmde bu noktadan itibaren *Şahikalar* filminin çekimlerinin başladığı ikinci kısma kadar özdüşünüm unsuru iki sahnede kullanılır. Birinci kısımda anlatı içinde yer alan bilgiler, ikinci kısımda aktif hale gelerek seyirciye gösterilir. Enformasyon alanında gizlenen bu bilgiler, bu noktadan başlayarak, *Şahikalar* filminin çekimlerinin başladığı kısma kadar devam etmektedir.

Yapımcının rolünün söylendiği sahnenin devamında, kurgu ile anlatı içinde önemli bir bilgi seyirciye gösterilir. Zafer, elinde *Avatar* devam filmi DVD'sine bakmaktadır. Kararsızdır. Ardından gelen yakın plan görüntüde Zafer para sayıyordur ve sattığı kişiye “ucuza gittiğini” söyler. Arka arkaya kurgulanan bu iki sahneyle seyirciye DVD'nin satıldığı düşüncesi hissettirilir. Ancak neyin satıldığı ile ilgili bir bilgi verilmez. Filmin dramatik bir anında bu bilgi seyirci ve ortamda bulunanlar için bir sürpriz sağlar.

Filmin oyuncularına karar verildiği masa başı çalışmasında tekrarlayan sahne yapısı kullanılır. Filme asistan olarak davet edilen Ejder'in sinema mezunu kızı Tuna ve ekip masa başında çalışırken, Zafer kadrajın sağ önüne gelir ve film için düşünülen aktör Enis Fosforoğlu ile telefonda konuşur. İki düzlemli sahne yapısında telefonda yine bir tartışma yaşanmaktadır. Enis Fosforoğlu rolü kabul etmeyip, Ahben'e bağırır. Bu bilgi seyirciye verilir ancak Ahben tarafından ekibin geri kalanından gizlenir. Devam eden sahnede, Arzu ile Zafer'in deniz kenarında geçen konuşmasında, Arzu, bir film teklif aldığı ve rol arkadaşının Boğaç Boray olduğunu söylemesi ile Zafer büyük şaşkınlık yaşar.

Bu bilgiyi sürpriz şekilde öğrenen Zafer, Boğaç Boray'ın *Eşkuya* filminde figüran olarak birlikte çalıştıkları Pepe Muharrem olduğunu söyler. Kader'in yine onu karşısına çıkarmasına serzenişte bulunur. Düşük bütçeli bir film olan *Şahikalar*'da yüksek ücretli Boğaç Boray'ı oynatamayacakları için şöhretini düşürmek için plan yapılır. Bu anda Zafer'e bir telefon gelir, patron İzzettin'in yaralanarak hastaneye kaldırıldığı bilgisi verilir. İzzettin'in hastane sahnesinde Zafer bir anda filmin dışında bir karakter olarak olur. Özdüşünsellik, *Her Şey Çok Güzel Olacak* (Ömer Vargı, 1998) filminin bir

sahnesinin aynı oyuncularla tekrar canlandırılması üzerinden sağlanır (**Görsel 2.24**). Sahnede, Mahsar Alanson kendini oynarken, Zafer'e *Her Şey Çok Güzel Olacak* filmindeki ismi Altan ismi ile hitap etmesi kurmacanın açığa çıkmasını sağlar ve özdüşünümsellik harekete geçirilir. Film, bu sahneyle nostaljik olarak kurduğu özdüşünümsel bağın yalnızca Yeşilçam sineması ile değil; Cem Yılmaz'ın oyuncu olarak yer aldığı ilk filmi ile de sağlar.



Görsel 2.24

Çekirdek ekibin hazırladığı planın işletilmesi ile Boğaç Boray'ın şöhreti elinden alınır. Bunun üzerine bir görüşme ayarlanır. Görüşmenin gerçekleştirceği gün Boğaç Boray'a otobüs çarpar ve hastaneye kaldırılır. Boğaç Boray hastane sahnesinde özdüşünüm, bir kez daha karakterlerin kendilerini oynaması üzerinden sağlanır (**Görsel 2.25**). Boğaç Boray'ın yerine alternatif isim aranan sahnede, çekirdek ekipteki her oyuncu, oyunculuk performansında bir değişiklik göstermeden, kendi isimlerini söyler. Bu sayede kendini yansıtan anlatım stratejisine işlev kazandırılır. Boğaç Boray'ın, *Şahikalar* için ikna edildiği ev sahnesinde özdüşünüm ses ögesi üzerinden sağlanır. Zafer'in duyduğu sese inanmayışı ve doğallıktan uzak bulması üzerine açığa çıkan dublör ile birlikte, sesin ait olduğu bedenden çıkmaması üzerinden eleştiride bulunulur.

Yeşilçam'ın standart pratiği olan dublaj, Yeni Türkiye Sineması'nda sesle ilgili tartışmaların merkezinde yer alıyor. Anlaşılan dublaj, anahtar sözcükleri inanırlılık, doğallık, samimiyet olan yeni bir paradigmaya geçişe ayak uyduramayacak. (...) Dublaja

getirilen eleştiriler, işitme / dinleme pratiklerinin toplum tarafından kurulduğu gerçeğini gözden kaçırarak bir çeşit özcülüğün tuzağına düşüyor ( Erdoğan 2002:234).



Görsel 2.25

Boğaç Boray ikna edilemez ve çekirdek ekip evden ayrılır. Ejder'in evine kesme ile geçiş yapılır. Masada yemek yiyen çekirdek ekip tarafından, yapım öncesi yaşadıkları aksaklıklar üzerinden üretim sorunları açık edilir.

**Ejder:** Bize jön mü yok?

**Zafer:** Köşke verdim yirmi kağıt. Sana da (Ejder) beş bin lira borcum kaldı.

**Zeki:** Aman bırakın canım. Sesi bile kendinin değilmiş.

**Zafer:** Çok pişman oldum vallahi. Arzu'ya ne diyeceğiz?

**Ejder:** Boğaç olaydı iyiydi ya!

Borç para, maddi sıkıntı, oyuncu kusuru ve istenen oyuncunun rolü kabul etmemesi, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filminde sıklıkla karşılaşan sorunlar arasındayken, *Şahikalar* filminin yapım öncesinde aynı sorunlar baş göstermektedir. Bu sahne ile *Şahikalar* filminin kendinden önce çekilen bir filmle aynı sorunları yaşıyor olması, sektördeki sorunların değişmediğini vurgulamaktadır.Boğaç Boray, Ejder'in kapısını çalar ve “ne zaman başlıyoruz” diyerek rolü kabul ettiğini söyler. Devam eden sahnede, *Şahikalar* filminin setine geçiş yapılır.



Filmin anlatı yapısı içinde ikinci bölüm olarak değerlendirilebilecek olan *Şahikalar* filminin yapım sahneleri, sektörel sorunları, yapım aşamasındaki zorlukları göstermesi üzerinden özdüşünümsellik sağlamaktadır. Özellikle *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filmi ile kurulan benzerlik, film içinde film olgusu ile sektörel yapının ortaya konulduğu *Şahikalar*, yönetmeni Ahben tarafından “hayatımın filmi” olarak tanımlanır. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filminde, filmi “hayatının filmi” olarak tanımlayan Haşmet Asilkan karakteri ile Ahben bu anlamda benzerlik gösterir. İki filmde tek mekânda bir köşkte geçmesi de kurulan diğer bir benzerliktir.

Film-içinde-filmler, diğer özdüşünümsel dokulardan iki katmanlı film dokusuyla ayrılmaktadır. Burada bir yanıyla film içinde film çekerek filmin arka penceresinden bakmaya olanak sağlarken, bir yanıyla da içinde kurmaca geçen bir filmde yine kurmaca olanasıl film daha gerçek bir görünüme sahip olur (Kılıç 2018:128).

*Şahikalar* filminin yapım aşamaları gösterilerek, filmin biçimsel yapısındaki oyunculuk performansları başta olmak üzere, anlatısına göndermeler yapılır. *Şahikalar*’ın ilk çekim görüntüsünde, bahçıvan (Ejder) ve aşçı (Zeki) Arzu’yu teselli ettikleri sahne ile bu durum vurgulanır. Role girdiklerinde abartılı ve inandırıcılıktan uzak bir performans sergilenirken, sahnenin kesilmesi ile gerçek rollerindeki inandırıcılığa bürünerek aradaki fark gösterilmiş olunur. Ayrıca *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filminde öznemsiz rollerde (şoför, aşçı, bahçıvan) oynatılmayan yönetmenin eski arkadaşları, *Pek Yakında* filminde rol alırlar. Bu durum, film anlatısında vurgulanan “fedakarlık” duygusuyla örtüşmektedir.

*Şahikalar* filminin yapımında ilk sorun, otobüs çarpan Boğaç Boray’ın yürüyememesi üzerinden verilir. Teknoloji ile bağı olmayan yönetmen Ahben’e yardımcısı Tuna vücut dublörü kullanılması gerektiğini söyler. İkinci sorun, vücut dublörünü için efekt yapımında maliyet sorunudur. Zafer, maliyet sorununu tanıdığı vasıtasıyla çok ucuza mal eder. Vücut dublörünün tanıtıldığı sahne de ise yine bir bilginin gizlenmesi durumu vardır. Yüzü yeşil maske ile gizlenen Zafer’in, Kemal ismiyle tanıtılır. Sette herkesin bildiği ve seyircinin daha ilk görüşte anladığı durum, Arzu’dan gizlenir.

Set ortamında oyuncuların kaynaklı sorunlar filmin anlatısı içinde güldürü ögesine hizmet eder. Ayrıca yine *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filmi ile durumun benzerliği vurgulanır. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filminde Nihat, *Şahikalar* filminde Meral karakterleri, alkol bağımlısı olmaları sebebiyle, set ortamında sorun yaratan ve çekimleri

aksatan karakterler olarak gösterilir. Film yapımında tek sorunun parasal olmadığı vurgulanır. *Şahikalar*'da Meral'in Arzu'yu istemediği ve aşaladığı sahnede kadraj, *Pek Yakında* filminde de sıkça uygulanan biçimde sağlanır (**Görsel 2.26, Görsel 2.27**). Sinematografik açıdan *Pek Yakında*, *Şahikalar*'dan kadraj ve ışık kullanımı ile ayrılmaz. Bu durum filmin sinematografik yapısı ile iki filmde aynı olduğu vurgusunu yapar.

*Şahikalar* filminde sessel öğeler ile sağlanan özdeşleşim, ses efektlerinin yapılaşımın açık edilmesi ve gizemini azaltmanın harekete geçmesi üzerinden verilir. Köşkün merdivenlerindeki dövüş sahnesinde, Ejder'in merdivenlerin yanından filme ses efekti yaptığı gösterilir. Böylece, filmde gizemini azaltma ve alımlayıcı farkındalığı sağlanır. Ayrıcadövüş sahnesinde "mektepli" oyuncu Sabri'nin yarattığı sorun film anlatısı içinde, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filmindeki mektepli oyuncusu Tarcan'ın gerektiği gibi rol verememesi iki filmin ortak sorunu olarak benzerlik göstermektedir.

Arzu ve Zafer'in çocuğu Cihan'ın sette ateşinin yükselmesi yaratılan aile krizinde, Arzu çocuğuyla ilgilenmediği için Zafer'e kızar. Anlatı içinde gizlenen bilgi ile Kemal'in Zafer olduğunu bilmeyen Arzu, çocuğu hastaneye götüren Kemal'e teşekkür eder. Bu sahnede fedakarlık ve özveri duyguları üzerinden seyirci, Zafer'le özdeşlik kurar. Aile krizinden sonra devam eden sahnede çekirdek ekip, Tuna ve Boğaç Boray, Ejder'in evinde Zafer'in "fedakarlık" göstererek bu filmi yaptığını eşine söylemesi gerektiğini söyler. Filmde yapılan fedakarlık vurgusu, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filminin yapımında gösterilen fedakarlıkla benzerlik göstermektedir. Her iki filmde de karakterler, maddi ve manevi olarak yapımın devam edebilmesi adına fedakarlık gösterirler. İki farklı dönemde de film yapımının benzer tutumlarla yapılmaya çalışması, sektördeki yapım koşullarının değişmeden devam ettiğinin bir göstergesidir.

*Şahikalar* filminde mektepli oyuncu Sabri'nin yerine *Pek Yakında* filminin kötü karakteri Suat dâhil olur. Ejder, Suat'ı bir yerden hatırladığını söyler. *Şahikalar* filminin çekimleri kaldığından yerden devam eder. Suat ile Arzu sahnesinde, Suat'ın rolünü abartıp aşırılık göstermesi ile sahne kesilir. Zafer, Suat'a saldırır ve bir kavga krizi yaşanır. Ejder araya girer ve olayı tatlıya bağlar. Bu sahnede Ejder, bir yerden tanıdığını söylediği Suat'ın kim olduğu bulduğu bilgisi seyirci ve Zafer'e verilir. Ejder, Suat'ın 1980'lerde video işletmeciliği döneminde seri filmlerdeki bir karakter olduğunu söyler.



Görsel 2.26

Böylece sinema sektöründeki önemli bir krize vurgu ile anlatsal bir bağlılık kurulur. Çekilemeyen filmin sebeplerinden birinin sektör krizleri olduğu vurgusui video işletmeciler dönemine atıfta bulunarak sağlanır. Televizyonda videokasetten görüntülerini seyrederek. Zafer'in, Arzu'dan hoşlanan Suat'tan öğ alması için eline fırsat geçer. Filmde başka bir sahnesi kalmadığını öğrendikten sonra *Eşkya* filminde Berfo ile Baran'ın hesaplaşma sahnesinin yeniden tekrarı ile Suat ile hesaplaşır. Suat, Boğaç Boray'ın tekerlekli sandalyesinde oturmaktadır. Filmin geneline hâkim olan parlak renkler ve tam aydınlatılmış mekan yapısı, bu sahnede yerini koyu renklere ve lokal aydınlatmaya bırakır. *Eşkya* filminde Keje için Baran ve Berfo'nun karşı karşıya geldiği sahne, *Pek Yakında* filminde Arzu için Zafer ve Suat'ın karşı karşıya gelmesi ile tekrarlanır. Anlatı evreni dışından duyulan, *Eşkya* filminin tema müziği, replikleri ve mizansenleri ile parodisi yapılır. Böylece açılış sahnesinden sonra *Eşkya* filminin bir kez daha canlandırılması koşuluyla özdüşünümsel unsur sağlanmış olur (**Görsel 2.28**).

Suat setten alkışlar içinde ayrılır ancak bundan menmün değildir. Karamaske ile ilgili bütün delilleri toplamak için Ejder'in evine gider. Bulduğu afiş, aksesuar ve kasetleri alır bu esnada *Avatar* filminin devam DVD'sini rastlantı ile görür. Böylece *Şahikalar* filminin yapımına başlamadan önce DVD'nin satılmadığı, satılanın başka şey olduğu gösterilir. Suat, polise korsan ihbar verir. Bütün bu bilgiler sadece seyirciye verilir. Korsan şebekenin büyük patronu tarafından Zafer'deki *Avatar* filminin devam DVD'si istenir. Zafer, Ejder'in evine gelip DVD'yi arar ancak bulamaz. Bu durumun onun adına kötü bir son olacağını bilir.



Görsel 2.27

*Şahikalar* filminin final sahnesi için sete gider. Kostümlerini giyerken, filmin yönetmeni Ahben gelir. Karşı açıda filmin genelinden ayrı olan dramatik bir ışık kullanımı altında şu konuşma geçer:

**Ahben:** *Son sahne. Şimdi kıza sıkı sıkı sarılıyorsun. Sonrasını bize bırak zaten.*

**Zafer:** *Ahben abi! Eğer bana bir şey... Abi her şey için teşekkür ederim, sağolun.*

Zafer'in konuşmasında melodramatik moda bir gönderme yapılır, ancak durum açığa çıkarılmaz. *Şahikalar* ile *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filmlerinin son sahnesinin çıkan bir aksaklıkla çekilememesi üzerinden bir gönderme ve benzerlik kurulur.

*Şahikalar* filminin finalinde polislerin gelmesi ve Zafer'i aramasıyla bütün bir anlatı boyunca Arzu'dan gizlenen bilgiler kötü bir sonla açığa çıkar. Bir önceki sahnede melodramatik moda bürünmeyen film, Zafer'in maskeyi çıkararak kendini tanıtmayı ile sağlanır. Arzu büyük bir şok içindedir:

**Ahben:** *Bakın memur bey, Zafer bey bizim filmimizin prodüktörü.*

**Arzu:** *Sürpriz ha (Ahben'e). Korsan parasıyla film mi çekiyoruz (Zafer'e)?*

**Zafer:** *Yok rahmetli annemin evini sattım.*

Filmdeki tema müziklerinden farklı olarak dramatik bir müziğin sahneye eşlik etmesiyle, fedekarlık ve özveri duyguları üzerinden kurulan katharsis sağlanmış olur.



Görsel 2.28

Devam eden sahnede, filmin tema müziği *Neden Bana Aşk Şarkısı Yazan Çıkmaz?* eşliğinde montaj sekans kurgu ile Zafer'in cezaevine girmesi, filmin yarım kalması gösterilir. Müziğin bitmesiyle Arzu herşeyi öğreniş olur. Bu sahnede, Türkiye'de film yapımında sıkça karşılan, ipotek ettirme, ev-ziynet eşyası satma, kredi çekme gibi durumlardan birine yapılan gönderme ile durumun değişmezliği vurgulanmış olunur.

Büyük patron Beşir, adamlarını göndererek *Şahikalar*'ın film rulolarını istediği sahnede teknoloji göndermesi üzerinden dönemin değiştiği artık filmlerin bir küçük bir diske sığıdığı vurgusu yapılır. Zafer'in cezaevinden çıkıp, bütün gerçeği öğrenen Arzu ile barışması ve *Avatar* devam filminin Cihan'a, Suat tarafından seyrettildiği bilgisi bir sahnede seyirciye verilir. Filmin finalinden önce Suat'tan öğ almak için yapılan plan işletilir. Suat'tan *Avatar* devam filminin DVD'si alındığı bu sahne, filmin anlatısı içinde sinematografik açıdan en karanlık sahnedir. Işığın keskin ve dramatik biçimde kullanılması ile bu sahnede korku filmi tarzında çekilir. *Süt Kardeşler* (Ertem Eğilmez, 1976) filmindeki Gulyabani sahnesiyle korku efekti sağlanır (Görsel 2.29). Ayrıca, Yeşilçam ile kurulan nostaljik bağ bu sahnede korku ögesi olarak kullanılır. Filmin final sahnesinden önce ekip, Ejder'in evinde kutlama yapar. Bu sahnede Zafer ve Arzu arasındaki konuşmada özdeşimsel kullanım yeniden film çekme isteği ile gösterilir:

*Zafer: Arzu, bu filmi bitirmek için elimden geleni yapacağım. Bir dahaki filmde benimle oynar mısın?*

*Arzu: Seninle her filmde oynarım Zafer.*

*Zafer: Ne zaman?*

*Arzu: Pek Yakında!*



Görsel 2.29

*Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filminde olduğu gibi *Pek Yakında* filminde de, film yapılmaya devam edileceği mesajı filmin isminin açık edildiği özdeşünümsel bir sahnede verilir. Filmin isminin açık edilmesi ile sağlanan özdeşünümsellik kullanımına ayrıca anlatı evreni dışından geldiği sanılan Suat Sayın'ın *Sevemez Kimse Seni* şarkısına bütün ekibin eşlik etmesi ile farkındalık sağlanır. Ekran siyaha düşer ve *Şahikalar* filminin fragman görüntüleri ile film içinde çekilen filmin görüntüleri ile film son bulur (Görsel 2.30). Yeşilçam sinemasında yer alan klişelerin gösterildiği *Şahikalar* filminin fragman görüntüleri ile özdeşünüm sağlanmış olur.

Film yapımında çekilen zorlukları, yapım koşullarının teknoloji gelişse de değişmediğinin, aksaklıkların bitmediğinin vurgusu yapılsa da film yine de mutlu sonla biter. Masumiyet filminde olduğu gibi girdabın içinde olursa da, sürekli geri dönüş yaşamak zorunda kalınsa da, üretim yapılmaya devam edileceğinin mesajı verilmiş olunur.



Görsel 2.30

*Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filminin final sahnesinde gelen bir telefonla yeniden film çekme ümidiyle dolan Haşmet Asilkan gibi, Zafer’de bir dahaki filmin müjdesini film içinde vererek filmi sonlandırır.

## SONUÇ

Bu tezde; yeni Türkiye sinemasında, çoğunlukla kriz dönemlerinde ortaya çıkan özdüşünümselliğin, geçmiş dönem sinema anlayışlarıyla bir bağ kurarak, anlatı yapıları ve olanaklar değişse de, konuların ve üretim yapım şekillerinin değişmediğini gösteren iki örnek *Masumiyet* ve *Pek Yakında* filmlerinin biçimsel analizi yapılmıştır.

Tezin birinci bölümünde; sinemada anlatı yapısını inceleyen çalışmalara yer verilmiştir. Aristotelesçi ve Brechtyen anlatı yapıları ile sinemadaki anlatı yapılarının incelenip ve tezde kullanılan özdüşünümsel kavramların kullanımı neticesinde karşımıza çıkan biçimlerin vurgulanması amaçlanmıştır. Birinci bölümün devamında, özdüşünümün tanımı ile Türkiye sinemasındaki kullanım amaç ve biçimleri aktarılmıştır. Türkiye’de özdüşünüm kullanımının film sektöründeki koşullar ve krizlerle ilintili olduğu ve 1980 yılına kadar toplumsal olayların da etkisinde kalarak uygulandığı anlaşılmaktadır. 1980 yılından itibaren Yeşilçam sinemasının yaşamış olduğu çöküşle beraber, film sektörünün içine düştüğü girdap, film yapımında sürekli olarak geçmişte nasıl yapıldığına odaklanılması ile özdüşünümsellik sağlandığı görülmektedir.

Birinci bölümün sonunda ise yeni Türkiye sinemasının tartışmalarına yer verilerek, bu dönemde özdüşünüm kullanımını anlatıları içine alan bazı örneklerle yer verilmiştir. Bu örneklerde, Yeşilçam sineması ile bağ kurarak parodisini yapan güldürü filmleri ile seyirci ile film arasına mesafe koyup eleştirel yaklaşımı ön plan çıkaran filmlerin anlatılarında özdüşünümü farklı amaçlarla kullandıkları görülmektedir. Diğer taraftan iki yaklaşımda da özdüşünümsel filmlerin hem anlatıyı hem de biçimi etkilediği anlaşılmaktadır. Yeni Türkiye sinemasının başlangıç döneminden, 2010’lu yıllara kadar, devlet desteğiyle sektör koşullarının iyileşme göstermesi ve seyircinin sinemaya dönmesi ile gişe başarısı sağlayan filmlerin yapılmasıyla, bu dönem içinde özdüşünümsel filmlerin de azalma sağladığı görülmektedir.

Tezin ikinci bölümünde, anlatı yapısının televizyonda gösterilen Yeşilçam filmlerinden farklı olduğunu vurgulanan *Masumiyet* ile film yapım koşullarının Yeşilçam sinemasından başlayarak değişime uğrasa da gelişim göstermediğini film-içinde-film ile gösteren *Pek Yakında* filmlerinin biçimsel analizleri yapılmıştır. Bu analizler sonucunda şu tespitler ortaya çıkmaktadır:



*Masumiyet* filminin anlatı yapısında yer alan melodram mod özdüşünüm kullanımı ile kırılmaktadır. Aşk üçgenleri içinde yoksul hayat süren karakterlerin merkeze alındığı filmde, televizyon aracılığıyla Yeşilçam filmlerindeki ironik benzerlik gösterilmekte ve filmin anlatısının gösterilen filmlerden ayrı olduğu vurgulanmaktadır. Filmdeki katmanlı ve bilgilerin yavaş yavaş ortaya çıkan yapısında, anlatıdaki dramatik bilgiler seyirciden ya da karakterlerden bilinçli olarak gizlenmektedir. Anlatı yapısında gizlenen bilgiler filmin farklı noktalarında ortaya çıkarılarak karakterler üzerindeki etkileri gösterilmektedir. Bu etkilerin, seyircinin karakterlerle özdeşlik kurması ve içinde buldukları duruma acıması bilinçli olarak engellenmektedir. Televizyonda gösterilen ve filmdeki olayları öncülleyen sahnelerden; intihar sahnesi, Uğur ile Bekir'in kavgası ve Yusuf ile Uğur'un tartışması filmdeki anlatının, Yeşilçam anlatılarından ayrıldığı bir göstergesi olarak sunulmaktadır. Bekir'in intiharından sonra Yusuf'un dönüşüme uğraması, televizyondaki filme verdiği tepki ile gösterilmektedir. Bu noktada televizyonun özdüşünüm aracı olarak kullanılmasının yanı sıra, işlevsel olarak kullanıldığı da anlaşılmaktadır. 1980'li yıllardan başlayarak sektörel krizin sinema seyircisi üzerindeki etkisi ile sinemada yerli film gösterim krizi, otele televizyondan film seyreden kişiler aracılığıyla verilir. Yerli filmlerin gösterim bulamaması ve Yeşilçam filmlerinin düzenli olarak televizyondaki özel kanallardan veriliyor olmasına referans verilir. Bu sayede, özdüşünüm kullanımı ile sektör koşullarına vurgu yapılır.

*Pek Yakında* filmde özdüşünüm kullanımı, sektörel krizlerin ve üretim dağıtım zincirinin değişmeyen yapısının bir film yapımında gösterilmesi üzerinden sağlanmaktadır. Yıllardır çekilemeyen filmin fedakârlıkla çekimine başlanması ve değişmeyen anlayış yüzünden, Yeşilçam sinemasında olduğu gibi birçok aksaklığın yaşanması üzerinden komik bir farkındalık sağlanmaktadır. Filmin anlatısında güldürü öğelerinin zaman zaman filmin özdüşünümsel öğelerinin önüne geçerek sunulduğu filmde, Yeşilçam sineması ile nostaljik bir bağ kurulmaktadır. Bu açıdan *Pek Yakında* filmde Yeşilçam'dan ve Türkiye sinemasından sahnelerin parodisi ile özdüşünüm kullanımı nostaljik bir hava içinde sunulmaktadır. Filmin ikinci bölümünde *Şahikalar* filminin yapımının gösterildiği sahnelerde özdüşünüm özellikle *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filmi ile kurulan benzerlik üzerinden sağlanmaktadır. Aradan geçen zamanda Türkiye'de film yapımının değişmeyişi üzerinden hem özdüşünüm hem

de komedi unsurları sağlanmaktadır. Filmin, yapımı gerçekleştirilen *Şahikalar* filminin fragmanı ile son bulan anlatı yapısı, mutlu son ile sonlanır.

İki filmde de dikkat çeken nokta, film sektörünün kriz anında olduğu dönemlerde Yeşilçam ve Türkiye sineması ile kurduları özdüşünümsel bağın filmin anlatılarına etki etmesidir. Yeni Türkiye sinemasında sanat ve ticari sinema kanadını temsil eden iki filmin, anlatı yapıları içine yerleştirdikleri Yeşilçam sinemasına yapılan göndermelerle, içinde bulunulan girdabın sürekli tekrar ettiği vurgulamaktadırlar. *Masumiyet* filminin sonunda anlatı evreni dışından ekranda beliren “hep denedin, hep yenildin, olsun gene denil gene yenil. Daha iyi yenil” yazı bir anlamda Türkiye sinemasında deneyerek sonuç elde etmeye çalışanlara bir göndermedir. *Pek Yakında* filminin sonunda da, Zafer Arzu’ya, bir dahaki filmde onunla oynamasını teklif ederek, film yapım koşulları değişirse de denemeye devam edeceği vurgusu yapılmaktadır.

Bu tespitler doğrultusunda, yeni Türkiye sinemasında özdüşünüm kullanımını anlatı içine alan filmlerde, Yeşilçam gelenekleri ile kurulan bağın konuda benzerlikleri ve yapımdaki koşulların aynılığı üzerinden sağlandığı anlaşılmaktadır. Üretimin krize girdiği, seyircinin sinemaya gitmediği dönemlerde tekrar tekrar ortaya çıkan özdüşünümsel filmlerde, sinema üzerine düşünerek gelişimini sağlamak yerine, koşulların değişmediğinin gösterilmesi üzerinden aynı noktaya dönüldüğünün çıkarımı yapılmaktadır. Sektör koşullarının aynı kalmasıyla bu yapının devam edeceği, yeni Türkiye sinemasının olgunlaşma evresinde bile evrimini tamamlayamayacağı, özdüşünüm kullanımı aracılığıyla seyirciye gösterilmektedir.

## KAYNAKLAR

- Abisel, Nilgün. 2005. “Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine”. Ss. 199-277 içinde *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, editör Nilgün Abisel. Ankara: İmge Kitabevi.
- Abisel, Nilgün. 2005. “Türk Sinemasında Film Yapımı Üzerine Notlar”. Ss. 104-134. içinde *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, editör Nilgün Abisel. Ankara: İmge Kitabevi.
- Adanır, Oğuz. 2012. *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Say Yayınları.
- Akser, Murat. 2018. “Türk Sinemasında Blockbusterlar”. *Panorama Khas* 29:32-35.
- Aristoteles. 2006. *Poetika*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Arslan, Savaş. 2005. *Melodram*. İstanbul: L&M Yayınları.
- Arslan, Savaş. 2011. *Cinema in Turkey: New Critical History*. Oxford: Oxford University Press.
- Atam, Zahit. 2011. *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. İstanbul: Cadde Yayınları
- Bourdieu Pierre ve Wacquant Loic. 2010. *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bazin, Andre. 2013. *Sinema Nedir?*. İstanbul: Doruk Yayımcılık.
- Behlil, Melis. 2010. “Close Encounters?: Contemporary Turkish Television and Cinema”. *Wide Screen* 2: 1-14.
- Benjamin, Walter. 2011. *Brecht'i Anlamak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bordwell, David ve Thompson Kristin. 2011. *Film Sanatı*. 9.baskı. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Brecht, Bertolt. 2011. *Epik Tiyatro*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Büker, Seçil. 1999. “Ayna Yapı: Sekiz Buçuk ve Tango Dansı”. *Kuram Dergisi*: 16: 1-5.
- Caniklilgil, İlker. 2014. *Digital Video ile Sinema*. İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Çiçek, Nuri. 2015. “Franz Kafka Eserlerinde Yabancılaşma Problemi”. *Beytulhikme An International Journal Philosophy*: 5:1 141-162.
- Duman, Aytimur Oya. 2018. “Ertem Eğilmez’in Son Yeşilçam Filmi: Arabesk”. *İçinde Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 14*, editör Deniz Bayraktar. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Eco, Umberto. 2018. *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Erdoğan, Nezi. 1998. “Narratives of Resistance: National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama Between 1965-1975”. *Screen*: 39: 3 Autumn: 259-271.
- Erdoğan, Nezi. 2002. “Mute Bodies, Disembodied Voices: Notes on Sound in Turkish Popular Cinema”. *Screen* 43: 233-249.
- Erkılıç, Hakan. 2003. *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri*. Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erus, Çetin Zeynep. 2007. “Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü”. *Selçuk İletişim* 4: 5-16.
- Gürata, Ahmet. 2000. “Türkiye’de Mısır Sineması”. *İletişim: Araştırmaları Dergisi*, 7: 173-194.
- Harries, Dan. 2000. *Film Parody*. Londra: British Film Institute Publishing.
- Hornby, Sidney Albert. 2010. *Oxford Advanced Learner’s Dictionary*, Oxford: Oxford University Press.

- Jameson, Fredric. 2004. "A Note on the Specificity of Newer Turkish Cinema". paper at the read Arada / Between: Ten Contemporary Turkish Films, Duke University (20 September 2004).
- Jones, T. Matthew. 2005. "Reflexivity in Comic Art". International Journal of Comic Art, 7(1): 270-286.
- Kılıç, Özbulduk Işkın. 2018. "Sıradan Seyirci ve Özdüşünümsel Sinema". Ss. 127-143. İçinde *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler14*, editör Deniz Bayraktar. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kırmızı, Bayram Nazlı. 1990. "Geleneksel Anlatılar ve Söylem: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısalcı bir Çözümleme". Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Kurtoğlu, Elif. 2011. "Türk Filmlerinde Sinema 1980 Sonrası Türk Sinemasında Özdüşünümsel Film Hakkında Filmler". Ss 9-29 içinde *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler*, editör Sepil Kirel. İstanbul: Parşömen Yayınları.
- Makal, Oğuz. 2017. *Yönetmenleri ve Filmleriyle Gülmenin Sineması*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Mutlu, Erol. 1994. *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Ark Yayınları.
- Nutku, Özdemir. 1976. *Türkiye'de Brecht*. İstanbul: Tiyatro 76 Yayınları.
- Onaran, Şerif Âlim. 1994. *Türk Sineması I. Cilt*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, Nijat. 1995. *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları 1.Cilt*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, Nijat. 2003. *Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne) 1896-1960*. Antalya: Antalya Kültür Sanat Vakfı Kültür Yayınları.
- Öztürk, Çağlar Asya. 2007. "Brecht Estetiği ve Türk Sinemasındaki Örnekleri". Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Parkan, Mutlu. 1983. *Brecht Estetiği ve Sinema*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

- Roberta E. Pearson ve Philip Simpson. 2001. *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. Londra: Routledge.
- Ruby, Jay. 1977. "The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film". *Journal of the University Film Association*, 29: 4: 3-11.
- Sancar, Kemal Mustafa. 2018. "Motör: Ekonomi Politik Bir Türk Sinema Belgeseli". Ss.193-204 içinde *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 14*, editör Deniz Bayraktar. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Scognamillo, Giovanni. 2010. *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Soysal, Muhammed. 2016. "Yeşilçam Klasikleri- Bir Demet Menekşe". Tarihinde 28 Haziran 2019 (<http://sinematikyesilcam.com/2016/11/yesilcam-klasikleri-bir-demet-menekse-1973/>).
- Stam, Robert. 1992. *Reflexivity in Film And Literature From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press.
- Stam, Robert. 2000. *Sinema Teorisine Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Suner, Asuman. 2006. *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Topçu, Doğan Aslıhan. 2004. "Sinema ve Zaman: Geleneksel (klasik) Anlatı ve Çağdaş Anlatı Filmlerinde Zamanın Kullanımı ve Anlatısal Yapı ile İlişkileri". Ss. 40-68 içinde *Sinemada Anlatı ve Türler*, editör Fatma Dalay Küçük Kurt ve Ahmet Gürata. Ankara: Vadi Yayınları.
- Tunalı, İsmail. 1989. *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunç, Ertan. 2012. *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Tüzün, Selin. 2013. "Multiplex Sinema Salonları ve Türkiye Örneğinde Sinema Sektöründe Değişen Güç Dengeleri". *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi* 4:1: 85-115

Uğur, Ufuk. 2017. ‘‘Yabancılaştırma Perspektifinden Haneke’nin Funny Games Filminin İncelenmesi’’. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi 47:86-101.

Yaren, Özgür. 2013. ‘‘Sinemada Anlatı Kuramı’’. Ss. 167-193 içinde *Sinema Kuramları – 2*, editör Zeynep Özarılan. İstanbul: Su Yayınevi.



## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Ahmet KIZIL  
Doğum Yeri ve Tarihi : Bursa 01/06/1988

### Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Uludağ Üniversitesi, GüzelSanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Oyunculuk Anasanat Dalı (2014)  
Yüksek Lisans Öğrenimi :Kadir Has Üniversitesi, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Sinema ve Televizyon Programı (2019)  
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

### İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar ve Tarihleri: Federal Film Akademi (04.06.2019- Halen)

Ödüller : Sabancı Vakfı Kısa Film Yarışması, Mansiyon Ödülü (2019)

### İletişim

Telefon : 0532 2678874  
E-posta Adresi : kizilahm@gmail.com