

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON BİLİM DALI

SİNEMASAL ANLATILAR VE YAVUZ TURGUL SİNEMASI

Yüksek Lisans Tezi

FATİH ÖZDEMİR

İstanbul, 2009

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON BİLİM DALI

SİNEMASAL ANLATILAR VE YAVUZ TURGUL SİNEMASI

Yüksek Lisans Tezi

FATİH ÖZDEMİR

Danışman: PROF. DR. ŞÜKRAN ESEN

İstanbul, 2009

Marmara Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Tez Onay Belgesi

İLETİŞİM BİLİMLERİ Anabilim Dalı RADYO TV. Bilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi FATİH ÖZDEMİR'İN "SİNEMASAL ANLATILAR VE YAVUZ TURGUL SİNEMASI" adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 16.07.2009 tarih ve 2009-12/34 sayılı kararıyla ile oluşturulan jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi : 02.11.2009

1) Tez Danışmanı : PROF. DR. ŞÜKRAN ESEN

2) Jüri Üyesi : PROF. DR. AHMET ŞAHİNKAYA

3) Jüri Üyesi : DOÇ. DR. NİGAR PÖSTEKİ





GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Fatih Özdemir
Anabilim Dalı	: Radyo Televizyon Sinema
Programı	: Radyo Televizyon
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Şükran Esen
Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans – Kasım 2009
Anahtar Kelimeler	: Anlatı, Minimalizm, Klasizm, Formalizm, Yavuz Turgul

ÖZET

SİNEMASAL ANLATILAR VE YAVUZ TURGUL SİNEMASI

Sinemasal anlatılar içerik ve biçim olarak iki kısma ayrılır. Film incelemelerinde yapılan gruptandırılmalarda bu ayrım dikkate alınır. Bu çalışmada sinemasal anlatılar minimalist, klasik ve formalist anlatılar olarak sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırma ile filmlerin hem içerik hem de biçim açısından değerlendirilmesi mümkün olabilmektedir. Günümüzde önceki dönemlere oranla canlanan Türk Sineması'nda farklı biçim arayışları neticesinde minimalist ve formalist filmlerin oranı artmaktadır. Bu filmler klasik anlatının özelliklerini benimsemiş olan geleneksel Türk Sineması'nın anlatı özelliklerinden farklı filmlerdir. Klasik anlatının özelliklerini tam olarak filmlerde kullanmayan Türk Sineması'ndaki bu farklı biçim arayışları seyirciden ilgi görmemektedir. Son dönemde bu farklılık sonucunda seyirciye ulaşamayan filmlerin sayısı artarken seyircinin ilgi gösterdiği filmlerin kalitesi düşmektedir. Yavuz Turgul filmleri geleneksel Türk Sineması'nın özelliklerini içeren ve klasik anlatıyı kullanan filmlerdir. Bu filmler sağlam birer dramatik yapıya sahip oldukları için hem eleştirmenler hem de seyircilerden ilgi görmekteydiler. Bu çalışmada Türk Sineması'nın yakın geleceği açısından Yavuz Turgul modelinin doğru bir model olduğunun altı çizilmektedir.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname	: Fatih Özdemir
Field	: Radio Television Cinema
Programme	: Radio Television
Supervisor	: Professor Şükran Esen
Degree Awarded and Date	: Master – November 2009
Keywords	: Narrative, Minimalism, Classism, Formalism, Yavuz Turgul

ABSTRACT

CINEMA NARRATIVES AND THE CINEMA OF YAVUZ TURGUL

The cinema narratives are divided into two groups as story and style. This division is taken into consideration in classifications in film studies. In this study, the films are classified as minimalist, classic and formalist narratives. It is possible to evaluate films regarding both story and style. Due to the search of different styles in Turkish cinema, the numbers of minimalist and formalist films have been increased lately. These films are different from the traditional Turkish films. The search of different styles in Turkish cinema which has not used perfectly the characteristics of classic narrative cinema has not found interesting by Turkish audience. So the numbers of films neglected by the audience have been increased as the quality of the films liked by the audience has fallen. The films of Yavuz Turgul have roots in traditional Turkish cinema and have the characteristics of classic narrative cinema. These films have been approved by both critics and audience. In this study, it is underlined that the model of Yavuz Turgul films are the right model for latest Turkish films.

ÖNSÖZ

Her sinema filmi bir anlatıdır ve filmsel anlatılar farklı anlatı biçimleri tercih edilerek oluşturulur. Yönetmen ne anlatmak istediğini dikkate alarak filmi için bir biçim belirler ve filminde o biçimin özelliklerini kullanır. Temelde aynı olan bir hikaye iki farklı yönetmen tarafından farklı şekillerde anlatılabilir ve sonuçta ortaya birbirinden tamamen farklı iki film ortaya çıkabilir. Seyircinin beğenilerini dikkate alan bir yönetmenle dikkate almayan bir yönetmenin çektiği filmler birbirinden tamamen farklı olabilmektedir. Bu çalışmada farklı sinemasal anlatıların özellikleri belirtilmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmayı tamamlamamda bana yol gösteren ve değerli görüşleri ile çalışmaya katkıda bulunan hocam Prof. Dr. Şükran Esen'e teşekkür ederim. Çalışmada objektif bakış açısı yakalamamda yardımcı olan Doç. Dr. Nigar Pösteği'ye ve Prof. Dr. Ahmet Şahinkaya'ya teşekkür ederim. Çalışma süresi boyunca benden desteğini esirgemeyen aileme teşekkür ederim.

İstanbul, 2009

Fatih ÖZDEMİR

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
GİRİŞ	1
1. “ANLATI” KAVRAMINA GENEL BAKIŞ	
1.1 Kelime Anlamı Olarak “Anlatı”	6
1.2 Sinemada “Anlatı” Kavramı.....	9
1.3 Sinemada Anlatı Biçimleri.....	12
1.4 Türk Sineması’nda Anlatı Biçimlerinin Kullanımı	
1.4.1 Yeşilçam Döneminde Anlatı Özellikleri.....	22
1.4.2 1980 Sonrası Türk Sineması’nda Anlatı Özellikleri.....	33
1.4.3 1990 Sonrası ve Günümüz Türk Sineması’nda Anlatı Özellikleri	41
2. MİNİMALİST ANLATI	
2.1 Minimalist Anlatının Özellikleri.....	48
2.2. Dünya Sineması’ndan Minimalist Film Örnekleri	
2.2.1 İz Sürücü (Stalker).....	56
2.2.1.1 Konu.....	57
2.2.1.2 Öyküleme.....	58
2.2.1.3 Mekan Kullanımı.....	60
2.2.1.4 Özdeşleşme.....	62
2.2.1.5 Müzik Kullanımı	63
2.2.1.6 Sinematografi	64
2.2.1.7 Oyuncu Kullanımı.....	65
2.2.1.8 Kurgu.....	66
2.2.1.9 Yapım Süreci.....	66

2.2.2 Cennetten de Garip (Stranger Than Paradise).....	68
2.2.2.1 Konu.....	69
2.2.2.2 Öyküleme	70
2.2.2.3 Mekan Kullanımı.....	71
2.2.2.4 Özdeşleşme.....	72
2.2.2.5 Müzik Kullanımı.....	73
2.2.2.6 Sinematografi	74
2.2.2.7 Oyuncu Kullanımı.....	75
2.2.2.8 Kurgu.....	76
2.2.2.9 Yapım Süreci.....	77
 2.3. Türk Sineması'ndaki Minimalist Film Örnekleri	
 2.3.1 Mayıs Sıkıntısı.....	78
2.3.1.1 Konu.....	79
2.3.1.2 Öyküleme	81
2.3.1.3 Mekan Kullanımı.....	82
2.3.1.4 Özdeşleşme.....	83
2.3.1.5 Müzik Kullanımı.....	84
2.3.1.6 Sinematografi	85
2.3.1.7 Oyuncu Kullanımı.....	86
2.3.1.8 Kurgu.....	86
2.3.1.9 Yapım Süreci.....	87
 2.3.2 Yumurta.....	89
2.3.2.1 Konu.....	90
2.3.2.2 Öyküleme	91
2.3.2.3 Mekan Kullanımı.....	92
2.3.2.4 Özdeşleşme.....	93
2.3.2.5 Müzik Kullanımı.....	94
2.3.2.6 Sinematografi	95
2.3.2.7 Oyuncu Kullanımı	97
2.3.2.8 Kurgu.....	99
2.3.2.9 Yapım Süreci.....	100

3. FORMALİST ANLATI

3.1 Formalist Anlatının Özellikleri.....	102
3.2 Dünya Sineması'ndan Formalist Film Örnekleri	
3.2.1 Kırmızı Değirmen (Moulin Rouge).....	106
3.2.1.1 Konu.....	107
3.2.1.2 Öyküleme	108
3.2.1.3 Mekan Kullanımı.....	109
3.2.1.4 Özdeşleşme.....	109
3.2.1.5 Müzik Kullanımı.....	110
3.2.1.6 Sinematografi	111
3.2.1.7 Oyuncu Kullanımı	112
3.2.1.8 Kurgu	113
3.2.1.9 Yapım Süreci.....	114
3.2.2 Bir Rüya İçin Ağıt (Requem For a Dream).....	115
3.2.2.1 Konu.....	116
3.2.2.2 Öyküleme	118
3.2.2.3 Mekan Kullanımı.....	119
3.2.2.4 Özdeşleşme.....	120
3.2.2.5 Müzik Kullanımı.....	121
3.2.2.6 Sinematografi	122
3.2.2.7 Oyuncu Kullanımı	123
3.2.2.8 Kurgu	124
3.2.2.9 Yapım Süreci.....	126
3.3. Türk Sineması'ndaki Formalist Film Örnekleri	
3.3.1 Romantik.....	127
3.3.1.1 Konu.....	128
3.3.1.2 Öyküleme	130
3.3.1.3 Mekan Kullanımı.....	132
3.3.1.4 Özdeşleşme.....	133
3.3.1.5 Müzik Kullanımı.....	134
3.3.1.6 Sinematografi	135
3.3.1.7 Oyuncu Kullanımı	136
3.3.1.8 Kurgu.....	137
3.3.1.9 Yapım Süreci.....	137

3.3.2 O Kadın.....	139
3.3.2.1 Konu.....	140
3.3.2.2 Öyküleme	141
3.3.2.3 Mekan Kullanımı.....	142
3.3.2.4 Özdeşleşme.....	142
3.3.2.5 Müzik Kullanımı.....	143
3.3.2.6 Sinematografi	144
3.3.2.7 Oyuncu Kullanımı	145
3.3.2.8 Kurgu	145
3.3.2.9 Yapım Süreci.....	146

4. KLASİK ANLATI VE YAVUZ TURGUL SİNEMASI

4.1 Klasik Anlatının Özellikleri.....	148
---------------------------------------	-----

4.2 Yavuz Turgul Filmleri

4.2.1 Fahriye Abla.....	155
4.2.1.1 Konu.....	156
4.2.1.2 Öyküleme	158
4.2.1.3 Mekan Kullanımı.....	161
4.2.1.4 Özdeşleşme.....	163
4.2.1.5 Müzik Kullanımı.....	163
4.2.1.6 Sinematografi	165
4.2.1.7 Oyuncu Kullanımı.....	166
4.2.1.8 Kurgu.....	167
4.2.1.9 Yapım Süreci.....	168
4.2.2 Muhsin Bey.....	169
4.2.2.1 Konu.....	170
4.2.2.2 Öyküleme	171
4.2.2.3 Mekan Kullanımı.....	173
4.2.2.4 Özdeşleşme.....	173
4.2.2.5 Müzik Kullanımı.....	174
4.2.2.6 Sinematografi	175
4.2.2.7 Oyuncu Kullanımı	176
4.2.2.8 Kurgu.....	177
4.2.2.9 Yapım Süreci.....	178

4.2.3 Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni.....	179
4.2.3.1 Konu.....	180
4.2.3.2 Öyküleme	181
4.2.3.3 Mekan Kullanımı.....	182
4.2.3.4 Özdeşleşme.....	183
4.2.3.5 Müzik Kullanımı.....	184
4.2.3.6 Sinematografi	185
4.2.3.7 Oyuncu Kullanımı	185
4.2.3.8 Kurgu.....	186
4.2.3.9 Yapım Süreci.....	187
4.2.4 Gölge Oyunu.....	188
4.2.4.1 Konu.....	189
4.2.4.2 Öyküleme	192
4.2.4.3 Mekan Kullanımı.....	194
4.2.4.4 Özdeşleşme.....	196
4.2.4.5 Müzik Kullanımı.....	197
4.2.4.6 Sinematografi	198
4.2.4.7 Oyuncu Kullanımı	199
4.2.4.8 Kurgu.....	200
4.2.4.9 Yapım Süreci.....	201
4.2.5 Eşkiya.....	202
4.2.5.1 Konu.....	203
4.2.5.2 Öyküleme	205
4.2.5.3 Mekan Kullanımı.....	206
4.2.5.4 Özdeşleşme.....	208
4.2.5.5 Müzik Kullanımı.....	209
4.2.5.6 Sinematografi	210
4.2.5.7 Oyuncu Kullanımı	211
4.2.5.8 Kurgu.....	212
4.2.5.9 Yapım Süreci.....	212
4.2.6 Gönül Yarası.....	214
4.2.6.1 Konu.....	215
4.2.6.2 Öyküleme	216
4.2.6.3 Mekan Kullanımı.....	217
4.2.6.4 Özdeşleşme.....	217
4.2.6.5 Müzik Kullanımı.....	219
4.2.6.6 Sinematografi	220
4.2.6.7 Oyuncu Kullanımı	221
4.2.6.8 Kurgu.....	222
4.2.6.9 Yapım Süreci.....	223

4.3 Yavuz Turgul Sineması'nın Türk Sineması'ndaki Yeri.....	224
SONUÇ	235
KAYNAKÇA	247

GİRİŞ

Filmsel anlatı 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 ediştir. Daha basitleştirecek olursak, öykü bir anlatıda tarif edilenin “Ne olduğu”, söylem ise bunun “Nasıl yapıldığı”dır.¹

Filmsel anlatıdaki bu ikili yapı hemen hemen tüm filmlerde gözlenebilir bir olgudur. Sonuçta ortaya konan eser ticari, popüler, sanatsal, deneysel vb. olarak adlandırılın hepsinin anlatmak istediği, diğer insanlarla paylaşmak istediği bir öyküsü vardır. Hatta bilinçli bir şekilde öykü anlatmak istemeyen bir film bile öyküsüz yapısı kendi içerisinde bir tema içerdiğinden bundan kaçınılması söz konusu olmayacaktır. Öte yandan filmin söylemi olarak tarif edilen anlatının nasıl anlatıldığı ise nerdeyse her filmde değişiklik gösterir. Bu anlamda film yönetmeni, filmin hikayesine göre söylemini belirler.

Çeşitli araştırmalarda sinemada anlatı kavramı kullanıldığı alanlara ve kullanan kişilere göre farklı şekillerde gruplandırılmıştır. Bu çalışmada yapılan gruplandırmaya göre sinemada anlatı kavramı, klasik, minimalist, formalist ve anlatı şeklinde üç ana biçime ayrılmıştır. Bu gruplandırma ile sinemasal anlatıların hem içerik hem de biçim yönüyle gruplandırması yapılarak bunun film incelemelerinde kullanılması amaçlanmıştır.

Klasik sinema anlatısı ya da hikaye anlatma sineması olarak adlandırılan anlatı, sinemanın ortaya çıkmasından günümüzde kadar ekseriyetle kullanılmıştır. Bu anlatı biçimi, seyirciyi oyundaki kahramanla özdeşleştirme, onu sahnelenen eyleme katmayı amaç edinir. Bu sinema anlayışı kaçınılmaz olarak oyuncuların da rollerini ellerinden geldiğince iyi canlandırmasını, oynadığı kişiyi “yaşama”sını ister ve buna göre sinema oyuncusunu yönlendirir. Klasik sinema anlayışı, sinemanın “büyü”süne izleyiciyi inandırma temelinde gelişir. Bu yöntemle de günlük yaşamın değişik sorunlarıyla yüz yüze kalmış izleyiciyi bu sorunlardan uzaklaştırır, yaşamın neden olduğu “olumsuz”, “kötü”

¹ Nilgün Abisel, “Bir Dünya Nasıl Kurtulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine” **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara: Phoenix Yayınevi, 2005, s.255.

olaylardan sıyrır ve arındırır (Katharsis). Bu bağlamda klasik sinema anlayışı dramatiktir ve dram oyunun sahnelenmesinde belirleyici bir yere sahiptir.

Klasik sinema anlatısının doğrusal bir çizginin ortasında olduğunu kabul edersek minimalist ve formalist anlatılar bu çizginin iki ucunda yer alırlar. Birbirinden tamamen farklı özellikler taşıyan bu iki anlatı biçimi, klasik sinema anlatısına tepki olarak gelişmişler ve sinema sanatını derinden etkilemişlerdir. Minimalist anlatı hayatın dingin ritmini yakalamak adına senaryosal ve kurgusal oyunlara başvurmadan, aksiyondan mümkün mertebe uzak durmak olarak tanımlanabilir. Sade bir oyunculuğun tercih edildiği anlatı yapısında müzik kullanımı da asgari düzeyde görülür. Formalist anlatı ise kısa planlardan oluşan bir görsel yapının ve hızlı bir kurgunun olduğu bir biçimdir. Abartılı oyunculuğun ve müzik kullanımı tercih edilir.

Türk Sineması'na bakıldığında çoğu filmde özellikle Yeşilçam döneminde klasik anlatının kullanıldığını görürüz. Fakat klasik anlatının özellikleri tam olarak uygulanmadığından çoğu filmde belli başlı kalıplar kullanılmıştır. Filmde anlatılan hikayenin öykülenmesi, oyuncu kullanımı, sinematografik özellikler gibi klasik anlatının temel özellikleri benimsenmiş olsa da ortaya çıkan filmlerde bu özellikler tam olarak başarı ile uygulanmadığı için klasik anlatı sinemasının etkin ve özgün örnekleri ortaya çıkmamıştır. Bununla birlikte özellikle belli dönemlerde varolan sistemin dışına çıkan başta Yılmaz Güney, Lütfü Akad, Metin Erksan gibi yönetmenlerin klasik anlatıyı kullanarak başarılı filmler ortaya koyduğu görülür. Yeşilçam'ın son zamanlarını yakalayan Yavuz Turgul ise temel olarak Yeşilçam Sineması'ndan etkilenmiş ve filmlerini klasik anlatının özelliklerini kullanarak çekmiştir. Filmlerinde oyunculuk ve hikaye ön planda yer alır. Çoğu popüler filmlerden hem sinema dili, hem öyküsel sağlamlılığı açısından farklılık gösteren, klasik anlatı yapısının araçlarını kullanırken bu araçlarla özgün bir anlatımın gerçekleştirebilen bir sinema anlayışı vardır yönetmenin. Ticari sinema içerisinde kalarak da kaliteli filmler yapılabileceğine inanır ve ticari sinema ile sanat sineması arasında bir denge olması gerektiğini düşünür.

Bu çalışmada üç anlatı biçiminin genel özellikleri örnek filmler üzerinden anlatılmıştır. İlk bölümde “anlatı” kavramı incelenerek, sinemada anlatı kavramının ne olduğu ve sinemadaki anlatı biçimlerin neler olduğu belirtilecektir. Anlatı kavramının

tanımı yapıldıktan sonra tarihsel süreç içerisinde nasıl geliştiği üzerinde durulacaktır. Bu bölümün sonunda Türk Sineması'nda dönemlere bakılarak her dönemin kendine özgü anlatı özellikleri incelenecektir. Anlatı üzerine genel bir perspektif ortaya konulduktan sonra anlatı türlerinin özellikleri örnek filmler üzerinden anlatılacaktır. Örnek filmlerde, Minimalist ve Formalist anlatının özelliklerinin daha iyi anlaşılabilmesi için Dünya Sineması'ndan anlatıyı farklı özellikleri ile temsil eden iki farklı filme yer verilmiştir. Klasik anlatı içinse Yavuz Turgul'un tüm filmleri incelenmiştir.

Film incelemelerinde ana amaç filmlerde, ait olduğu anlatıya ait özelliklerin nasıl kullandığını tespit edebilmektir. Bunu yaparken şu şekilde bir yol izlenilmiştir.

- Künye bilgileri: Yapımcı, Yönetmen, Senarist, Görüntü Yönetmeni, Sanat Yönetmeni, Oyuncular, Yapım Yılı, Gösterim Tarihi, Hasılat Bilgisi
- Filmin konusu: Filmde kullanılan tema belirtildikten sonra seçilen konunun dramatik yapının kurulması için uygun olup olmadığı sorusunun cevabı aranmıştır. Seçilen konunun olayların mı yoksa durumların mı ön plana çıkarılarak anlatıldığı tespit edilmiştir.
- Öyküleme: Dramatik yapının kurulmasında öyküleme tekniklerine başvurulup başvurulmadığı, filmde dramatik yapı kurulurken kullanılan öyküleme tekniklerinin neler olduğu belirlenmiştir.
- Mekan Kullanımı: Filmde kullanılan mekanların gerçek bir mekan mı, gerçek mekanlar kullanılarak kurgu ile oluşturulan kurmaca mekanlar mı yoksa stüdyoda oluşturulan dekor ve setler mi olduğunun tespiti yapılmıştır. Filmde kullanılan mekanların fon olarak mı kullanıldığı yoksa karakter-mekan ilişkisinin sağlanıp sağlanmadığı tespit edilmiştir
- Özdeşleşme: Filmin seyirciye mesafeli olup olmadığının, seyirci ile film arasında özdeşleşme kurmak ya da kurmamak için özel bir çaba olup olmadığının cevabı aranmıştır. Özdeşleşme kurulmak istendiğinde hangi yöntemlerin kullanıldığının tespiti yapılmıştır.

- Müzik Kullanımı: Filmde müzik kullanımı olup olmadığı, kullanımın hangi amaçla yapıldığı tespit edilmiştir.
- Sinematografi: Filmde kullanılan sinematografik özelliklerin tespiti yapılmıştır. Kameranin sabit olup olmadığı, yapılan kamera hareketleri, kamera açıları ve çekim ölçekleri incelenmiştir.
- Oyuncu Kullanımı: Filmde yer alan oyuncuların profesyonel oyuncu olup olmadıkları, yıldız isim olup olmadıkları, anlatımda oyunculuğun ön planda olup olmaması gibi özellikler incelenmiştir.
- Kurgu: Filmde tercih edilen kurgu anlayışının ne olduğu, belirlenen anlayış sonucunda kullanımına başvuru olan kurgu hareketlerinin neler olduğu incelenmiştir.
- Yapım Süreci: Filmin yapım sürecinin incelenmesi sonucunda yapımcının film üzerindeki etkisi araştırılmıştır.

Yukarıda sıralanan konu başlıkları tezin sınırlılığını da belirlemiştir. Sinemasal anlatıların özelliklerinin ne olduğunu belirlemek için bu başlıklar yeterli görülmüş ve incelemeler bu başlıklarla sınırlandırılmıştır. Başlıklar belirlenirken sinemasal anlatılar arasındaki farkların da ortaya konulması amaç olarak güdülmüştür. Türk Sineması'nın anlatı özelliklerinin anlatıldığı bölümde de bu başlıklarla ilgili bilgiler incelenmiştir.

İkinci bölümde, minimalist anlatının özellikleri anlatıldıktan sonra seçilen örnek filmler incelenmiştir. Dünya sinemasındaki minimalist film örnekleri Andrey Tarkovski'nin "Stalker (İz Sürücü)" filmi ile Jim Jarmuch'un "Stranger Than Paradise (Cennetten De Garip)" filmleridir. Her iki film de türlerinin başarılı örnekleri arasında yer almış ve kendilerinden sonra çekilen bir çok filme esin kaynağı olmuşlardır. "Stalker" filminin seçilmesindeki amaç genel olarak filmin minimalist anlatıyı benimsemiş olması ve minimalist anlatıyı kullanan Türk yönetmenlerin bu anlatı yapısını tercih etmelerindeki referans filmlerden biri olmasıdır. İkinci film olan "Cennetten de Garip" ise minimalist anlatıyı kullanan Amerikan Bağımsız sinemasının kabul edilen en iyi örneklerinden biri olduğu için seçilmiştir. Seçilen iki film bu özelliklerinin yanında Türk Sineması'ndan

örnek filmler ile olan yakın akrabalıkları dolayısıyla seçilmiştir. Türk filmleri arasından seçilen filmler ise “Yumurta” ve “Mayıs Sıkıntısı”dır. “Yumurta”, Semih Kaplanoğlu’nun üçüncü uzun metraj filmidir. Yönetmen, minimalist anlatıyı tercih ederken Dünya Sineması’nda bu anlatıda eser veren belli başlı yönetmenlerden etkilenmiştir. Dünya Sineması’ndan örnek olarak gösterilen “Stalker” filmi ile temasal anlamda yakın olan film başta oyuncu kullanımı, müzik kullanımı ve kurgusal özellikleri ile minimalist anlatının özelliklerini içinde barındırır. “Mayıs Sıkıntısı” ise Nuri Bilge Ceylan’ın ikinci uzun metraj film olup “Cennetten de Garip” filmi gibi konu olarak “sıkıntı” kavramını seçmiştir. Başta sinematografik özellikleri olmak üzere oyuncu, mekan ve müzik kullanımı ile minimalist anlatının özelliklerini benimsemiş bir filmidir.

Üçüncü bölümde formalist anlatı ile ilgili sinemamızdaki ve türün dünyadaki temsilcileri hakkında bilgi verilerek filmlerin incelenmesi yapılmıştır. Formalist anlatıyı kullanan Türk filmleri arasından “Romantik” ve “O Kadın” filmleri seçilmiştir. “Romantik” genelde filmlerinde klasik anlatıyı kullanan Sinan Çetin’in formalist anlatıyı kullanarak çektiği filmidir. “O Kadın” filmi ise Sezen Aksu şarkıları üzerine çekilmiş bir filmidir. Her iki film de sinemamızda örneği az görülen formalist anlatıyı benimsemişlerdir. Dünya sinemasından “Kırmızı Değirmen (Moulin Rouge)” ve “Bir Rüya İçin Ağıt (Requiem For a Dream)” filmleri seçilmiştir. Yönetmen, Baz Luhrmann’ın 2001 yılında çektiği Kırmızı Değirmen filmi formalist anlatının tüm özelliklerini içinde barındıran bir film olmasının yanında özellikle basit bir hikayesi olmasına rağmen bu hikayeyi anlatma biçimi, müzik kullanımı ve kurgusu ile dikkat çeken bir filmidir. Yönetmen Darren Aronofsky, “Bir Rüya İçin Ağıt” filmi ile günümüz modern dünyasının sorunlarını ele almış ve bunu çarpıcı bir sinematografi ve kurgu kullanımı ile anlatmıştır.

Son bölümde, Klasik anlatı sinemasının genel özellikleri belirtildikten sonra bu türün Türk Sineması’ndaki temsilcilerinden Yavuz Turgul’un çekmiş olduğu 6 film incelenmiştir. Bu filmler klasik anlatının özelliklerini içinde barındırdığından klasik anlatı sinemasının örnek filmleri olarak da incelenmiştir. Bu bölümden sonra Yavuz Turgul Sineması’nın Türk Sineması’ndaki yer irdelenmiştir.

1. “ANLATI” KAVRAMINA GENEL BAKIŞ

1.1. KELİME ANLAMI OLARAK “ANLATI”

Yazınsal metinde anlatı, sözcenin somutlaşmış biçimidir. Yazınsal ürünlerde dil aracılığıyla oluşturulan bu sözce, sinemada görüntüler, söyleşmeler, ses etkileri, müzik ve yazılarla ortaya konur. Bu bakımdan anlatı, bir sinema, televizyon ya da video yapıtının belli bir kavram, düşünce ya da duyguyu görüntüler ve sesler yardımıyla ortaya koymada başvurduğu yoldur; görüntü ve sesleri kullanırken bunların sağladığı çeşitli olanaklardan yararlanma biçimidir.²

Erol Mutlu, neden sonuç ilişkisini ön plana çıkararak anlatıyı şu şekilde tanımlamıştır: “Mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline bağlanan iki ya da daha fazla olayın (veya durum ve bir olayın) nakledilmesi.”³ Yaşanan bir olayın anlatıya dönüşebilmesi için belli bir mantık içerisinde anlatılması gerekmektedir.

Çatışma özelliğine dikkat çeken Kemal Bek’e göre ise anlatılarda (roman, öykü, oyun, senaryo) genel olarak bir çatışmadan ya da bir çelişkiden yola çıkılır. Çatışma ya da çelişkiden kaynaklanmayan hiçbir anlatı yoktur. Örneğin, sabah evden çıkıp olağan bir gün yaşadktan sonra yeniden eve dönüşümüzü anlattığımızda bu yalnızca bir betimleme olur ancak bilenen anlamda bir anlatı değildir, çünkü anlatının üç temel özelliği vardır:

- a- Anlatı güncel zamanı izlemez
- b- Anlatı; kişilerin, mekanın ve olayın betimini yine kritik noktaları alarak betimler.

² Nijat Özön, **Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000, s. 55.

³ Erol Mutlu, **İletişim Sözlüğü**, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998, s. 41.

c- Anlatı çelişkiye ya da çatışmaya dayanır.⁴

Kavramın tarihsel sürecine bakıldığında varlığının insanlığın kendisi ile başladığı görülür. Tarihin ilk zamanlarında anlatı sözlü geleneğe dayalıdır. Binlerce yıldan bu yana kuşaktan kuşağa sözlü olarak aktarılan mitolojik öyküler ve masallar yeryüzündeki ilk ve önemli anlatım biçimlerini oluşturmuşlardır.⁵ Mitolojik öyküler aracılığı ile insanlar kendilerini ve çevrelerinde olup bitenleri anlamaya çalışmışlardır. Masallar ise insanların bekledikleri, umut ettikleri olayları içerir. Bu yönüyle mitolojik öykülere göre daha iyimser öyküleri içinde barındırır. Benzer şekilde olağanüstü olayları içinde barındıran destanlar da sözlü geleneğe dayalıdır. Özellikle savaşın önemli bir olgu olduğu toplumlardaki kahramanlık hikayelerini anlatırlar.

Bu anlatı biçimlerinde anlatılan öykülerin kendi dünyalarında bile, etik'e karşıtlık anlamında herhangi bir şeyin gerçekleşmesi mümkün değildir. Gerçeklik ve onun bu öykülerdeki düşsel karşılığı birbiri ile aynıdır: Her ikisi de, etik'in sıkı sıkıya denetlediği kapalı dünyalardır. Bu öykülerde yenilgiye uğrayan kahramanlar da gene etik'in olumlanması için yenilgiye uğramaktadırlar. Gerçekliğin algılanması, realistik ya da naturalistik algılama biçimini aşabildiği içindir ki bu öykülerde insanlar uçabilmekte, ölümler dirilip yeniden hayata katılabilmekte, insanın önüne çıkıp konuşabilmektedir. Fakat gerçekliğin algılanımı bu yolla ne denli zenginleştirilirse zenginleştirilsin, bilişsel düzeydeki anlamlandırılması hiç değişmemektedir.⁶ Bu algılanımla geleneksel anlatının temellerinin atıldığından bahsedilebilir. Temelde iyi-kötü çatışmasına dayanan geleneksel anlatının sonunda kötüler cezasını bulur. İyiler ise anlatının sonunda hayatta kalırlar ya da ölürler fakat her şekilde bozulan düzen eski haline gelir.

Türkiye özelinde konu değerlendirildiğinde Anadolu'da yüzyıllardan bu yana sürüp gelen sözlü anonim anlatı biçimlerinin bulunduğu görülür. Mitolojik öyküler, masallar, şiirler, hikayeler Anadolu-Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir. Bütün bu türlere ait ürünlerin büyük bir kısmı 20. yüzyıla kadar ağızdan ağza sözlü olarak aktarılmıştır.⁷ 20. yüzyılda ilk olarak modern roman sonra da sinema ortaya çıkmıştır. Hem roman hem de

⁴ Kemal Bek, **Anlatıdan Eleştiriye**, İstanbul: Don Kişot Yayınları, 2005, ss. 15-16.

⁵ Oğuz Adanır, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, 2. Basım, İstanbul: Alfa Yayınları, 2003, s.136.

⁶ Zeynep Çetin, "Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması", (**Yayınlanmamış Doktora Tezi**, Marmara Üniversitesi, SBE, 1999), s.11.

⁷ Adanır, s.137.

sinema türünün ilk örneklerinden itibaren üretilen eserlerde sözlü kültürün etkilerinin devam ettiği görülür.

Yazının ortaya çıkmasıyla birlikte sözlü geleneğe dayalı anlatılar yazılı hale getirilmişlerdir. Yüzlerce binlerce süren yazı yazma eylemi ve alışkanlığı sonucunda yazı, özgün bir anlatım biçimine dönüşmüştür. Özellikle 16. yüzyıldan başlayarak Batı’da roman, öykü, oyun, şiir giderek yaygınlaşmış ve bugün her biri çok zengin birer yazılı anlatım biçimi niteliğine sahip olmuşlardır.⁸ Bu yazılı anlatı biçimlerinden sinema ile en yakın ilişkiyi roman kurmuştur. İlk modern roman olan Cervantes’in “Don Kişot” romanı 17. yüzyılın başında yazılmıştır. Sinema ise romandan yaklaşık üç asır sonra ortaya çıkmıştır. Sinemanın ilk yıllarından itibaren romanlar yönetmenlerin ilgisini çekmişlerdir. Özellikle konu sıkıntısı çeken ticari sinema için kurmaca niteliklerinden dolayı roman oldukça elverişli bir malzeme niteliği taşımıştır; sinema ne zaman çıkmaza girse popüler yazın ürünlerine başvurmuş, başlangıcından itibaren yazın uyarlamalarına dayalı filmlerin alanı son derece geniş bir yelpaze oluşturmuştur. Roman ise sinemanın görselleştirme amaçlı betimleme tekniklerinden, anlatı yapısından yararlanarak biçimsel ve anlatı yapısında değişikliklere gitmiştir.⁹

Sonuç olarak, Antik çağın, efsanelere, söylencelere, mitik anlatıma dayalı sözlü kültürü yerini Ortaçağ’da dini otoritenin baskısı altında onun kalıcılığını, süreğenliğini sağlamakla işlevlendirilen yazıya bırakmıştır. Aydınlanma ile birlikte yazılı kültür, hegemonik kültürün boyunduruğundan kurtulmuş; modernleşmenin belli bir aşamasında öykü, roman gibi yeni anlatım biçimlerinin ortaya çıkışı ile birlikte edebiyat insanın özgürleşim arayışının ifadelerinden birine dönüşmüştür. 19. yüzyıl romanın doruk noktasını oluştururken, fotoğraf, sinema, televizyon, video ve enformasyon tekniklerinin devreye girişiyle 20. yüzyılda görsel kültür başat bir özellik kazanmıştır.¹⁰

⁸ Adanır, s.136.

⁹ Süreyya Çakır, “Başlangıcından 1970’e Türkiye Sineması ve Yazın İlişkisi”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı.15 (Bahar/Yaz 2004), s.53.

¹⁰ Çakır, s.53.

1.2. SİNEMADA “ANLATI” KAVRAMI

Sinemanın doğuşu ile birlikte ilk ortaya çıkan filmler belgesel nitelikteki filmlerdir. Çekilen filmler bir anlatıdan çok yaşanan gerçeklikleri kaydedip bu görüntülerin insanlara ulaşmasını sağlama niteliğindedir. Fotoğraftan farklı olarak hareket eden resimleri gören izleyici için ilgi çekici olmuşlardır. Hareket eden resimleri perdede gören izleyicinin yaşamındaki ayrıntıları farklı bir şekilde ortaya koyan bu yeni anlatıyı benimsemesi zor olmamıştır. İlk filmsel anlatılar kurmaca olaylardan uzak, döneme ait belge niteliği taşıyan anlatılardır. Henüz belli bir konuyu anlatmaktan uzak olan filmler daha o günlerde bir eğlence aracı haline gelmiştir. İnsanlar ilk defa gördüğü bu durumdan etkilenmişler, kurmaca hikayelerin de devreye girmesi ile sinemayı kısa sürede benimsemişlerdir. Okudukları hikayeleri ve romanları ya da birbirlerine anlattıklarını perdede izleyebiliyor olmak insanlık için önemli bir yenilik olmuştur.

Kurmaca hikayelerin ortaya çıkması ile sinemada anlatı “öykü” kavramına indirgenmeye başlanır. Filmler seyircinin ilgisini çekmeye devam etmek için ilginç öyküler anlatmaya çalışmışlardır. Bir anlatım aracı olarak ortaya çıkan sinema kısa sürede diğer anlatılardan yararlanmaya başlar. Filmler konularını insanların önceden beğendiği yazılı metinlerinden almaya başlar. Tiyatro oyunları, popüler romanlar, kısa hikayeler, sözlü döneme ait masallar, destanlar, mitolojik öyküler filmlerin konusunu oluşturur. Bu etkileşim filmlerdeki anlatımın beslendiği kaynaklardakine benzemesine neden olmuştur. Konusunu aldığı bir hikayeyi ya da romanı bire bir perdeye aktaran filmler, bu hikayelerin ve romanların özelliklerini benimsemişlerdir. Böylece filmler belli bir konu etrafında, kahramanların başından geçen olayların anlatıldığı, başı ve sonu belli olan bir anlatı aracı olmuşlardır.

Zaman içerisinde “Ne anlatıldığı ve nasıl anlatıldığı” soruları diğer anlatılarda olduğu gibi sinemada da anlatının temelini oluşturmaya başlar. Filmde anlatılan hikaye ve bu hikayenin nasıl anlatıldığı film incelemelerindeki temel iki sorunsal haline gelmiştir. Nilgün Abisel, “öykü” ve “söylem” olarak tanımladığı bu iki sorunsalı şu şekilde tanımlar: “Sinemada öykü, karakterleri ve onların yaşadığı olayları kronolojik bir akış içinde,

mekanların özellikleri ile birlikte gösterir ve bir nedensellik ilkesi üzerine kuruludur. Dolayısıyla, her eylem bir başkasını yaratır; her olay bir ötekinin nedenidir. Anlatının sonuçlanması öykünün temasını da netleştirir. Söylem ise anlatının dinamiğini, kurmaca dünyanın mantığını oluşturan olay örgüsünü, zaman ve mekan kullanımını, tüm biçimsel öğelerin ve tekniklerin kullanılış tarzını da içermektedir.”¹¹

1920’lerin sonuna gelindiğinde ise sinemasal anlatım için önemli bir gelişme yaşanır. Sesli film doğar. Kısa bir süre içerisinde bu teknik devrim, sinemanın diline de yansır. Seslerin duyurulabilme olasılığı filmin kuruluşuna yeni bir biçim getirerek, giderek söze daha çok yer verilir.¹² Bu gelişmeyle birlikte sinemasal anlatı diğer anlatılardan iyice farklılaşarak kendine özgü anlatı özelliklerini oluşturmaya başlar.

Sinemasal anlatı oluşturulurken yazınsal bir metin olan senaryo ile başlanır. Filmde anlatılmak istenen olaylar ve düşünceler senaryo haline getirilir ancak ortaya çıkan eser bir ebedi metin değildir. Senaryo yönetmen için bir yol haritasından başka bir şey değildir. Fakat sinema yapmak için de vazgeçilmezdir. Resim, heykel gibi belli ölçülerde sanatçının bireysel çalışması sonucu ortaya eser çıkartabilen sanatların tersine sinema sanatı, kollektif bir sanattır. Yönetmen filmini çekebilmek için diğer insanlara ihtiyaç duyar. İhtiyaç duyduğu insanlarla çalışabilmesi için anlatmak istediklerini yazıya döker böylece diğer insanlarla çalışmak için ortak bir dil oluşturur. Bu özelliğinin yanında pahalı bir sanat olması da bir senaryonun varlığını gerektirir. Senaryo aşamasından sonraki aşamalar sinema sanatına özgü aşamalardır. Senaryoda anlatılan olaylar görüntüler aracılığı ile görselleştirilir. Sinematografik bir dille aktarılan anlatı bu yönüyle diğer sanatlardaki anlatıdan farklılaşır. İlk başta yazı dilinde olan anlatı sinematografik araçlarla görüntü diline aktarılır. Bu aşamada ise sinema sanatını diğer sanat dallarından ayıran unsur olan kurgu devreye girer. Yönetmen çekmiş olduğu planları belli bir düzen içerisinde birleştirir ve ortaya çok sayıda plandan oluşan filmini çıkarır.

Sinemada anlatı üzerine çalışmalar anlatı kuramı etrafında gelişmiştir. Anlatı Kuramı (Narrative Theory), “1920 sonlarında Vladimir Propp ve Rus Biçimci eleştirmenlerin çalışmalarıyla kurulan, bugüne değin çok sayıda dil bilimcinin,

¹¹ Abisel, s.189.

¹² Filiz Bilgiç, **Türk Sineması’nda 1980 Sonrası Üslup Araştırmaları**, Birinci Baskı, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002, s. 28.

antropologun, halkbilimcinin, yazın eleştirmeninin, göstergebilimcinin incelemeleriyle geliştirilen ve çeşitli anlatıların yapısal özelliklerini irdeleyip anlatılara ilişkin genel ve açıklayıcı modeller geliştirmeyi amaçlayan bir yaklaşım”dır.¹³

Anlatıbilim (narratology) kuramı, anlatı metninin çözümlenmesinde en çok başvurulanlardan birisidir. Temel özelliği de anlatı metninin yalnızca kendisiyle sınırlı olan çözümleme yaklaşımını benimsemesidir. Daha çok yazınsal metinlere yönelik uygulamaları görülen bu kuramın sinematografik anlatılara doğrudan uyarlanması pek de kolay olmamaktadır, çünkü kurgusal bir anlatı olarak filmsel metinler (iconic fiction/screen texts) ile yazınsal metinler (verbal fiction/written texts) arasında farklılıklar vardır. Bu nedenle çözümleme değişkenlerinin filme uyarlamasında bazı yeni düzenlemeler, uyarlamalar gerekmektedir. Fakat her ne kadar aralarında farklılıklar olsa da, olaylar (events), olayların yinelenmesi (repetition), olay örgüsü (plot), kişiler (character) ve kişileştirme (characterization) gibi unsurlar her iki kurmaca yapıda benzerlikler taşır ve bu nedenle de sinematografik anlatılara da uygulanabilir.¹⁴ Sözen’in de belirttiği gibi önceleri edebi metinlerin incelenmesinde kullanılan Anlatıbilim filmlerin çözülmesinde de kullanılmaktadır.

Yapısalcı-gösterge bilimci anlatı kuramcılarının amacı; tek tek yapıtları ele alıp incelemek değil, bir anlatı türüne ait temel ve değişmeyen yapısal sistemi, düzenleniş kurallarını, yapıyı oluşturan öğelerin birbiriyle ilişkilerini, dolayısıyla metnin kuruluşunu keşfetmektir.¹⁵ Yapısal sistem kurulurken farklı anlatılar arasındaki ortak noktaların tespitini yapmak ve bu ortak noktalar aracılığıyla ana bir yapı oluşturmak isterler. Örneğin, klasik anlatıyı kullanan filmlerin çok sayıda farklı yönü varken anlatının yapısına ilişkin çok sayıda ortak nokta da söz konusudur. Bu şekilde tanımlanabilecek olan bir ana yapı, film incelemelerinin belirli bir sistem izlemesine, filmlerde ulaşmak istenilen hedeflerin daha iyi bir şekilde anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Peter Wollen’a göre; “Göstergebilimin film estetiği çalışmalarında can alıcı bir alan olmasının iki nedeni vardır. İlk olarak, herhangi bir eleştiri kaçınılmaz olarak bir metnin ne demek istediğini bilmeye,

¹³ Seymour Chatman, **Story and Discourse**, New York: Cornell University Press, 1978, ss.17-18 Aktaran: Ayşen Oluk, **Klasik Anlatı Sineması**, İstanbul: Hayalet Kitap, 2008, s.13.

¹⁴ Mustafa Sözen, “Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümler”, **ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt. 4, Sayı. 8 (2008), s. 125.

¹⁵ Oluk, s.13.

metni okuyabilmeye bağlıdır. Anlamın sinemada varolmasını sağlayan ifade kodunu ya da kipini anlamazsak, film eleştirisine yoğun bir belirsizlik ve bulanıklığa, temelsiz sezilere ve anlık izlenimlere dayanmaya mahkum oluruz. İkinci olarak, herhangi bir sinema tanımının göstergibilim kuramının bir parçası olarak yapılması gereği git gide daha açık bir hal almaktadır.¹⁶

1.3 SİNEMADA ANLATI BİÇİMLERİ

Biçim içeriğin sunuluş tarzıdır. Bir filmin biçiminin oluşturulması kameranın nereye konulacağını belirlenmesinden fazlasını içerir. Öyküyü anlatmak için açık ve kışkırtıcı bir amacın özümsemesi anlamına gelir. Öncelikle kontrol eden bakış açısının kime ait olduğuna karar verilmesi gerekir. Böylece formu ele alırken, seçilen bakış noktası kararları sınırlar ve biçimlendirir. Bunu izleyen mercek seçimi, kamera pozisyonları ve açıları ile ışıklandırmanın hepsi izleyici için oluşturacağımız toplam izlenime katkıda bulunur.¹⁷

Aristoteles, “söz”ü araç olarak kullanan sanatları kullandıkları taklit tarzları bakımından ikiye ayırır: Hikaye etme yoluyla taklit etme ve Gösterme yoluyla taklit etme. Platon ise Aristoteles’in bu kavramlarını diegesis ve mimesis olarak tanımlar.¹⁸ Diegetik anlatımda anlatıcı öyküsünü doğrudan anlatır, kendisini doğrudan gösterir ve bize anlatının kendisi olduğuna inandırır. Anlatışta olaylar birinci plandadır, diyaloglar dolaylıdır. Mimetik anlatımda ise doğrudan anlatan bir anlatıcı yoktur, örtük olan bir anlatıcı konuşanın kendisi olmadığı izlenimini vermeye çalışır. Bu yapılanma daha çok tiyatro, film gibi olayların doğrudan gösterilmesine dayanan dramatik anlatılarda kullanılır.¹⁹

¹⁶ Peter Wollen, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Zafer Aracagök ve Bülent Doğan (çev.), İkinci Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2004, s.17.

¹⁷ Bilgiç, s. 145.

¹⁸ Oluk, s. 31.

¹⁹ Sözen, s. 124.

Mimetik ve diegetik anlatım biçimleri arasındaki temel fark, “anlatıcı” kategorisinin incelenmesiyle ortaya çıkacaktır. Bir anlatının bu iki anlatım biçiminden hangisine dayalı olarak sunulduğu anlatıcı ile anlattığı şey arasındaki mesafeye bağlıdır. Anlatıcı anlatıda gelişen olayları, karakterleri, anlatının geliştiği zaman ve mekana dair bilgileri ve özellikleri aktaran bir figürdür. Anlatıcının varlık derecesi, bir başka deyişle, anlatının doğrudan ya da dolaylı olarak sunulup sunulmadığı, o anlatının mimetik ya da diegetik olarak sınıflandırılmasında temel etmendir. Diegetik anlatım, ister yazılı ister sözlü olsun, sözcüklerle anlatım ilkesine dayandığından bu sözcükleri kullanan anlatıcıyı mutlak olarak gerektirir. Anlatıcı yoksa sözcükler de dolayısıyla diegetik anlatımda yok demektir.²⁰

Sinemasal anlatılar olayların doğrudan anlatıldığı anlatılar olmakla beraber filmin dramatik yapısı oluşturulurken bazı filmler anlatıcı kullanımına başvururlar. Bu kullanım sinemada kullanılan öyküleme tekniklerinden biridir ve filmlerde bu kullanılırken diegetik anlatımdan yararlanılır. Böylelikle filmler özünde mimetik anlatı olsalar da diegetik anlatıdan da beslenirler.

Anlatı kavramına ilişkin diğer bir sınıflandırma “kurmaca ve kurmaca olmayan anlatılardır” şeklindedir. Umberto Eco, “kurmaca olmayan anlatı”yı, “doğal anlatı”; “kurmaca anlatı”yı ise “yapay anlatı” olarak adlandırır. Kurmaca olmayan anlatılar mektup, anı ya da yaşam öyküsü, günce, deneme, tarih kayıtları, bilimsel metinler, gazete yazıları gibi türlerdir. Kurmaca anlatılar ise destan, masal, fabl, tragedya, komedya, roman, öykü, fıkra, filmler, televizyon dizileri vb. kapsar.²¹ Bu sınıflandırma sinemasal anlatılar için değerlendirildiğinde, sinemanın ortaya çıktığı ilk yıllardaki kayıttan ibaret hareketli görüntüler ve belgeseller dışındaki filmlerin kurmaca filmler olduğu söylenebilir. Bu sınıflandırma da diegetik-mimetik ayrımında olduğu gibi anlatı kavramına ilişkin genel bir sınıflandırmadır.

Louis Giannetti, genel olarak kabul görmüş bir sınıflandırma yapar ve sinemada Gerçekçilik, Klasizm, Biçimcilik’ten oluşan başlıca üç ana biçim olduğunu belirtir. Ona göre gerçekçi filmler, gerçek diye tabir edilen şeyleri mümkün olan en az şekilde bozuma

²⁰ Oluk, s. 32.

²¹ Oluk, s.17.

uğratarak onları yeniden üretmeye çalışırken, filmdeki biçem neredeyse fark bile edilemez. Bu filmlerde, yönetmen varlığını siler ve çektiği filmin, gerçek dünyanın bir aynadan yansıyan nesnel görüntüsü olduğu duygusunu hissettirir. Oysa, biçemleri çok gösterişli olan biçimci filmlerde, yönetmenler bilerek ve isteyerek stilize ortamlar yaratıp, gerçeği kendi öznel deneyimleri olarak yansıtmaya çalışır. Biçimci filmler, gerçeği yeniden oluşturma çabası içinde, tekniği ve anlamı vurgular.²² Bu iki anlatı biçiminin ortasında ise Giannetti'nin klasizm olarak ifade ettiği klasik anlatı yer alır. Klasik anlatı gerçeklik kavramına ve biçim konusuna diğerlerine oranla daha az önem verir. Klasik anlatıda önemli olan ne anlatıldığıdır, anlatılan öyküyü izleyiciye aktaran oyuncudur.

Tzvetan Todorov, anlatıları ikiye ayırır: Olay merkezli (apsikolojik) ve karakter merkezli (psikolojik) anlatılar.²³ Karakter-merkezli anlatılar, eylemlerin, karakteri anlatmaya hizmet ettiği anlatılardır. Olay merkezli anlatılarda ise karakter, olayların gelişimine hizmet eden işlevsel bir araçtır. Karakter-merkezli anlatılar bir karakterin psikolojisi üzerine odaklanırken, olay-merkezli anlatılar eylemlere odaklanır. Karakter-merkezli anlatılarda eylemler karakteri ifade eder ya da olay karakterin bireyselliğinin belirtisidir. Olaylar, karaktere bağımlı olarak gelişir. Bu nedenle “geçişli anlatı”lardır. Olay merkezli anlatılarda ise olaylar, karakterden bağımsız olarak gelişirler. Bu yüzden “geçişsiz” anlatılardır.²⁴ Todorov'un yaptığı sınıflandırma filmin öykü kısmına dair bir sınıflandırma olup filmin sinematografi ve kurgu gibi teknik özelliklerini içermemenin yanında sinemasal anlatılar için genel bir sınıflandırmadır.

Anlatıların sınıflandırılmasında kullanılan bir diğer ayrım geleneksel ve çağdaş/modern anlatı şeklinde yapılan ayrımdır. Geleneksel anlatı Antik Yunan'dan, Aristoteles ve Poetika'dan beri varolarak günümüze kadar gelmiş bir anlatı türüdür. En basit tanımıyla, yükselen dramatik bir eğriye sahip bir öykü taslağıdır. Bu öykü çatışma ile başlar, doruk noktayı içeren bir sona ulaşana kadar gerilim ve merak dolu bir gelişimle sürer, finalde ise çatışma çözülür ve öykü sona erer.²⁵ Geleneksel film anlatısı ise

²² Louis Giannetti, **Understanding Movies**, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 2002, s.4 Aktaran: S.Serhat Serter, “Sinemada Biçem: Lütfi Ömer Akad Sineması”, (Yayımlanmamış Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, SBE), 2005, ss.21-22.

²³ Oluk, s.58.

²⁴ Oluk, s.59.

²⁵ Serter, s.38.

sinemanın doğuşundan 1950’li yılların ortasına kadar egemen olan, sonraki yıllarda da devam edip günümüze kadar ulaşan anlatı biçimidir. Çağdaş anlatılar 1950’li yılların sonunda Avrupa Sineması’nda ortaya çıkan akımların etkisi ile klasik yapının kurallarını sorgulayan anlatı biçimidir. Çağdaş anlatı, Aristoteles’in kurallarına ters düşer ve geleneksel anlatıların tam tersine tutarlı bir olay örgüsünün anlattığı somut bir sorun değil, daha çok görüntü ve konuşmaların sunduğu soyut bir sorundur. Çağdaş anlatılarda, izleyici anlatıdan uzaklaşır, ona yabancılaşır; sinemada olduğunu unutmaz, bu anlatılarda olduğu gibi, perdede gördüğü kahramanla eylem düzeyinde bir özdeşleşme yaşamaz. Çağdaş anlatılarda bu özdeşleşme ancak düşünce düzeyinde gerçekleşir. Çünkü, çağdaş anlatı izleyicinin katılımını bekler.²⁶

Sinemada çağdaş anlatı, kökeni Vertov (1896-1954) ve Brecht (1898-1956)’e kadar uzanan ve geleneksel anlatı filmlerinin karşısında duran bir anlatı biçimidir. Çağdaş anlatı yapısına sahip filmler, geleneksel sinema anlatısının aksine özdeşleşmeyi denetim altına almak ve izleyiciyi izlediğine yabancılaştırmak üzerine kuruludur. Çağdaş anlatı filmleri soyut sorunlar ve kavramları ele alır. Geleneksel anlatının tersine çağdaş anlatı filmleri olayın çözüme kavuştuğu kapalı sona sahip değildirler. Bu nedenle açık yapıt özelliği taşırlar. Geleneksel anlatıda olduğu gibi öne çıkan bir olay örgüsü, öykü yoktur. Çağdaş anlatı filminde kahraman olayların akışına sivrulmaz. Bir anlamda olay örgüsündeki yerini bir birey olarak kendisi çizmeye başlar. Düşüncelerini eylemleriyle, sözleriyle ortaya koyar. Çağdaş anlatı filmlerinde dramatik sürekliliği sağlayan neden-sonuç ve aksiyon-motivasyon zincirleri geleneksel anlatıda olduğu gibi kurulmaz.²⁷

Çağdaş anlatının başlamasına vesile olan film olarak Jean-Luc Godard’ın “Serseri Aşıklar” filmi gösterilir. Sinema eleştirmeni Mehmet Açar film ile ilgili şunları söyler:

“Bugün eğer klasik sinema diye bir şeyden söz ediyorsak, bu tanımı, ilk filmi “Serseri Aşıklar”dan itibaren tam tersi istikamette giderek, kendisinden önce bütün yapılanları “klasik” haline getiren Godard’a borçlu olduğumuzu düşünebiliriz. Ayrıca sinemada ille de modernizmden söz edeceksek bu dönemi Godard ile başlatmak pek yanlış olmaz. Bütün

²⁶ Serter, ss. 40-41.

²⁷ Aslıhan Doğan Topçu, “Sinema ve Zaman: Geleneksel (Klasik) Anlatı ve Çağdaş Anlatı Filmlerinde Zamanın Kullanımı ve Anlatısal Yapı İle İlişkileri” **Sinemada Anlatı ve Türler**, Ahmet Gürata ve Fatma Dalay Küçükkurt (Ed.), Birinci Basım, Ankara: Vadi Yayınları, 2009, ss. 60-61.

bunların tek ve basit bir nedeni var. Godard, filmlerin giriş, gelişme ve sonuç şemasını izleyen hikayeler anlatması gerekmediğine inanan ilk yönetmenlerden biri. Onun filmlerini seyrettiğimizde, sinemanın sadece ve sadece alıştığımız anlamda hikaye anlatmak için kullanılamayacak kadar geniş kapsamlı bir sanat olduğunu anlarız.”²⁸

Atilla Dorsay da “100 Yılın 100 Filmi” adlı kitabında filmde şu şekilde bahseder:

“İşte belki de gerçek anlamda modern sinemanın başlangıcı... Doğallıkla, madalyonun öbür yüzü olarak, klasik sinemanın da bir anlamda bir ölümü... Yarattığı devrimle, neden olduğu tartışmalara, açtığı kapılar ve yollarla, gerçekten de sinemayı farkı yönlerle çeken, sinema tarihinin en etkili olmuş filmlerinden biri.”²⁹

Geleneksel-çağdaş anlatı ayrımı film incelemelerinde yararlı olmakla birlikte yeterli değildir. Çağdaş anlatı olarak adlandırılan filmlerin özelliklerine bakıldığında birbirlerinden çok farklı olmasına rağmen temelde geleneksel anlatıdan farklı olmaları nedeniyle çağdaş anlatı olarak adlandırılmaktadır. Temelde bir genellemeye dayanan bu ayrım filmlerin özelliklerinin tespitinde yeterli değildir.

“Sinemasal Anlatılar ve Yavuz Turgul Sineması” başlıklı bu tezde sinemasal anlatılar yukarıda bahsedilen sınıflandırmalardan farklı bir sınıflandırma içermektedir. Sinemasal anlatılar, Minimalist, Klasik, ve Formalist anlatı olmak üzere üç farklı anlatıdan oluşmaktadır. Bu şekilde yapılan sınıflandırma ile filmler hem içerik hem de biçimsel açıdan sınıflandırılmış olacaktır. Filmlerin konuları ve özdeşleşme olgusu içeriğe ait bilgileri içerirken; öyküleme, mekan kullanımı, müzik kullanımı, sinematografi ve kurgu filmlerin biçimsel özelliklerini kapsamaktadır. Bu özelliklerin yanında filmlerin hem içerik hem de biçimsel özelliklerinin belirlenmesinde önemli bir olgu olan oyuncu kullanımı ve yapım süreci ile de bilgiler verilerek filmlere daha geniş bir perspektiften bakılmaya çalışılmıştır.

²⁸ Mehmet Açar, “Alternatif Modeller”, **Popüler Sinema Dergisi**, (Mart 2002), s.102.

²⁹ Atilla Dorsay, **100 Yılın 100 Filmi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996, s.217.

Minimalist sinema, minimalizm akımının diğer sanat dallarına olduğu gibi sinemaya yansımından ortaya çıkan bir harekettir. Minimalizm, klasizmin etkilerinden sıyrılarak kendinden önceki gerçekçilik, nesnelcilik, işlevselcilik, sadecilik gibi konuları temel alan diğer akımlardan etkilenecek ortaya çıkmış bir sanat akımıdır.³⁰ İkinci Dünya Savaşı sonrasında çeşitli Avrupa ülkelerinde gelişen yeni sinema anlayışları (Fransız Şairane Gerçekçiliği, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalga akımı, İngiliz Özgür Sinema akımı ve Genç Alman Sineması) sayesinde gelişen, minimalist sinema örnekleri, günümüzde aksiyon ve efektlerden arınmış olarak ana akımın dışında kalmakta ve sınırlı bir seyirci kitlesine seslenmektedirler.³¹

Minimalizm akım olarak 60'larda doğup sinemada da örneklerini bu dönemde vermeye başlamış olsa da önceki dönemlerde minimalist unsurları barındıran filmler çeken yönetmenler vardır. Bunların başında Japon yönetmen Yasujiro Ozu gelmektedir. 20'li yılların sonlarında film çekmeye başlayan yönetmen 1962 yılında son filmini çekmiştir. Ozu filmlerinde kamera çok ender örnekler dışında hiç kıpırdamaz. Daha geç filmlerinde hiç çevrinme, kaydırma gibi yöntemlere rastlanmaz. Daima insan görüşüne en yakın olan 50 mm objektif kullanır. Ozu'nun kullandığı tek filmsel noktalama işareti kesmedir, fakat bu etki için yapılan hızlı kesme ya da metaforik anlam amaçlı yan yana kesme değil; olayların ritmik dizgesini belirten düzenli kesmelerdir.³²

Minimalist anlatının oluşmasında Avrupa'da doğan akımların etkisi vardır. Bu akımlardan Şairane Gerçekçilik (Realizme Protique), 1930'lar Fransa'sında ortaya çıkmış bir akımdır. Hollywood sinemasının stüdyo sistemine karşı çıkarak gerçek mekanlarda film çekilmesini önerir. Esra Biryıldız "Sinema Akımları" adlı kitabında, akımı temsil eden yönetmenlerin Marcel Carne, Jean Vigo, Marcel L'Herbier, Julien Duvier olduğunu belirtir ve şiirsel gerçekçiliğin akımın ana teması olduğundan bahseder.³³ Şairane Gerçekçilik filmleri, özellikle atmosfer yaratımı ile birer şiir dizesi gibidir. Loş ve ıslak sokaklar, sisli limanlar, kır kahveleri...Dialoglar da şiirsel ifadeler içerir. Akımın gerçekçi yanını ise,

³⁰ Ala Sivas, "Türk Sineması'nda Bağımsızlık", (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, SBE, 2007), s.26.

³¹ Sivas, s.27.

³² Pelin Özdoğru, **Minimalizm ve Sinema**, Birinci Basım, İstanbul: Es Yayınları, 2004, s. 77.

³³ Esra Biryıldız, **Sinema Akımları**, Birinci Basım, İstanbul: Beta Yayınları, 1998, s.53.

gerçek yaşamın sert ve karanlık durumlarını içeren film öyküleri oluşturur.³⁴ Akım 2. Dünya Savaşı'nın sonunda sona erer.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Kıta Avrupa'sında ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga akımları da minimalist anlatının beslendiği akımlar arasındadır. Mekan ve oyuncu kullanımı, doğal ışık kullanımı, öykülemenin gevşekliği gibi anlatı özellikleri ile Yeni Gerçekçilik akımı ile; mekan kullanımı, yapım süreci, klasik anlamda dramatik yapının kullanılmaması gibi anlatı özellikleri ile de Yeni Dalga akımı ile benzerlik göstermektedir. Kurgu, kamera hareketleri, müzik kullanımı gibi anlatısal özellikler açısından bakıldığında ise minimalist anlatı her iki akımdan da farklıdır.

Robert Bresson, filmlerinde kullandığı minimalist anlatı özellikleri ile sonraki yıllarda bu anlatıyı kullanan yönetmenler üzerinde derin etkileri olan bir yönetmendir. Filmlerde müzik kullanımına karşı çıkmasının yanında amatör oyuncularla çalışması, görüntüyü anlatıda merkeze oturtması gibi özellikleri ile dikkat çeker. Bresson için film müziği, “tıpkı alkol, uyuşturucu gibi gerçeği değiştiren, hatta yok eden bir unsurdur.”³⁵ Amatör ya da tanınmamış oyuncularla çalışmayı tercih eden yönetmen, bir sahnede anlatılmak istenenin dialog ile değil görüntü ile aktarılmasını doğru bulur.

Minimalist anlatıyı kullanan filmlerin genel özelliklerine bakıldığında bu filmler için konu bir araçtır. Onunla yapılan şey önemlidir.³⁶ Minimalist filmler öykü anlatmak yerine hayattan kesitlerin, durumların anlatıldığı bir içeriğe sahiptir. Bu içeriği oluştururken de öyküleme tekniklerine fazlaca başvurulmaz. Seyircinin ilgisini çekmek için senaryosal oyunlara başvurulmaz. Filmsel gerçekliği sağlamak amacıyla gerçek mekanların kullanımına önem verilir. Seyircinin filmin karakterleri ile özdeşleşmesi yerine karakterlere karşı bir yabancılaşma içine girerek anlatıya mesafeli olması sağlanmaya çalışılır. Filmlerde müzik kullanımı tercih edilmez. Kamera hareketleri en aza indirgenmiştir. Yakın çekimler tercih edilmez.

³⁴ Özdoğru, ss.70-71.

³⁵ Özdoğru, s. 82.

³⁶ Artun Yeres (drl.), **Göstermenin Sorumluluğu 80 Dünya Yönetmeni**, İstanbul: Don Kişot Yayınları, 2004, s.76.

Klasik anlatı David W. Griffith tarafından temelleri atılan ve sinemanın doğuşundan itibaren kullanılan anlatı biçimidir. Uzun yıllar devam etmesinde bu filmlerin dev film şirketleri tarafından, dev bir pazara, milyonlarca insanın beğenisine sunulmak ve kar etmek amacıyla yapılması etkilidir. Bu yüzden bu filmler birbirinden farklı görünmelerine rağmen birbirlerinin aynı anlatım biçim ve tekniklerine sahiptirler. Çünkü endüstri elde ettiği karı garantilemek için daha önce denenmiş ve tutmuş formülleri küçük revizyonlarla yinelemektedirler. Klasik anlatı filmleri hemen ve kolayca kavranabilir (bildik, tanıdık) görsel dünyalar kurar ve bu dünyanın içinde popüler kültürün önemli bir kısmını işgal eden aşk, cinsellik, tutsaklık-özgürlük karşıtlığı, zengin-yoksul karşıtlığı, aile, kahramanlık, bireysellik, birlik, dayanışma, cesaret, kıskançlık, hırs, rekabet vb. gibi temaları yerleştirir. “Klasik Hollywood Sineması” tanımındaki “Klasik” nitelemesinin sebebi bu biçimin uzun yıllar, sinemada öykü anlatmanın en etkili yolu olarak egemenliğini sürdürmesinden dolayıdır.³⁷

1920’li yılların sonunda sesin filmlerde kullanılabilir hale gelmesinden sonra klasik anlatı kalıpları filmlerde kullanılarak Amerikan film endüstrisi 2.Dünya Savaşı’nın sonuna kadar altın yıllarını yaşamıştır. Bu dönemde yapılan filmler sadece iç pazara yönelik filmler değildir. Bu filmler dünyanın dört bir yanına satılarak hala devam etmekte olan egemen Hollywood sinemasının temellerini atmışlardır. Sonraki dönemlerde bazı ülkelerde farklı sinema akımları doğsa da bu dönemde ihraç edilen klasik anlatı hala tüm dünyada en çok kullanılan anlatıdır. Bundaki tek sebep Hollywood’un bu anlatıyı oluşturup filmlerde uygulaması ve bu filmleri yaygın dağıtım ağı ile farklı noktalara ulaştırması değildir. Klasik anlatı önceden de bahsedildiği gibi sinemanın ilk yıllarında beslendiği yazın ve tiyatro kaynaklarından aldığı, zaman içerisinde oluşan uylaşımlardan oluşmaktadır. Anlatının temel özellikleri Antik Yunan’a kadar uzanmaktadır. Sadece filmler için kullanılan bir anlatı biçimi olmayıp sözlü kültür ürünlerinden edebiyat ürünlerine kadar çok sayıda anlatıda kullanılmıştır.

Amerikan sineması, 1950’li yıllara kadar kendi içerisinde oluşturduğu kurallarla film çekse de bu dönemden sonra Avrupa’da ortaya çıkan akımlardan etkilenecek oluşturulan kurallar da değişikliğe gitmiştir. Hatta kendi ülkelerinde önemli filmlere imza

³⁷ Oluk, s.76.

atan yönetmenleri kendi bünyesine katarak Hollywood’da film çekmelerini sağlamıştır. Sonuç olarak bugün itibari ile klasik anlatı olarak ifade edilen anlatının özelliklerini sadece Amerikan sinemasına atfetmek doğru olmamaktadır.

Formalist anlatıda yönetmenin üslubu anlatıyı belirleyen unsurların başında gelir. Sanatçının üslubu, filmin içerdiği anlamı oluşturan öğedir. Onu aynı anda hem bir sanat yapıtı hem de bir söylem yapandır. Sinema sanat olduğu kadar bir dildir de ve dil olmayı kurgu yoluyla edinir. Kurgu, yönetmeni ve onun işlemlerini ön plana çıkarır. Olay örgüsü anlatılan öykü ve üslup arasındaki ilişkiler açısından Biçimciler bir filmin kurulmasında üslup olgusunu öne çıkarırlar. Bu, yönetmenin gerek çekim sırasında gerekse kurgu sırasında yapacağı seçimlerdir.³⁸

Formalist anlatı sinemanın ilk yıllarındaki Rus formalistlerine kadar dayanan bir geleneğin günümüz sinemasındaki bir parçasıdır. Kurguyu, sinemanın ana öğesi olarak alan Rus formalistler yaptıkları kuramsal çalışmalarla sinema sanatına katkıda bulunmuşlardır. Rus yönetmen Vsevolod I. Pudovkin’e göre kurgu; “gerçeğin en derininden en yüzeyseline bütün bağlantılarını belirgin olarak saptayan, gösteren, sinema sanatının bulduğu özgün bir yöntemdir. Bir olayı, bir sahneyi, bir manzarayı tek bir açıdan ve genel planda tıpkı bunları seyreden birinin yaptığı gibi filme alırsak sinemayı çok ilkel bir şekilde kullanmış oluruz. Bu hareketsiz bakıştan, hayatta öyle olsa bile, diğer bakış, anlatış biçimlerine geçilebilir ve geçilmelidir. Tek bir açıdan görülenin dışında da görmeye çalışılabilir. Bakmakla yetinilmeyip, incelenebilir, yalnız görmek değil, anlamaya çalışılabilir, yalnız öğrenmek değil, kavranılabilir de. Burada gerekli desteği bize kurgu sağlar.”³⁹ Sergey M. Eisenstein ise, “Sinema Sanatı” kitabında bir film yapmanın yalnızca tek bir yöntemi olduğunu belirtir: çarpıcı kurgu.⁴⁰

Rus formalistleri kurguya getirdikleri anlayışla klasik sinemadaki “görünmez kurgu”ya karşı çıkarlar. Eisenstein, 1925 yılında çektiği “Potemkin Zırhlısı” filminde kullandığı kurgu ile “yan yana getirilmiş iki film parçasının teker teker anlattıklarından

³⁸ Bilgiç, s.26.

³⁹Vsevolod Pudovkin, “Kurgu Üstüne”, Engin Ayça (drl), **Yeni Sinema Dergisi**, 1974, Sayı.12 <http://www.iletisim.bahcesehir.edu.tr/arsiv/docs/285.pdf> (25 Haziran 2009), s.1.

⁴⁰ Sergey, M. Eisenstein, “İşçi Filmleri Yapmanın Yöntemi”, **Sinema Sanatı**, Nilgün Şarman (çev.), Jay Leyda (drl), İstanbul: Payel Yayınevi, 1993, s. 18.

çok, birinin diğerine olan katkısının ve birlikte algılanmasının önemli olduğunu”⁴¹ altını çizer.

Formalist anlatıda öykü ön planda değildir. Hızlı bir kurgu anlayışı ile yan yana getirilen görüntülerin bir araya gelerek bir durumu anlatması benimsenir. Durumlar arasındaki neden-sonuç ilişkisi kurulması zorunlu değildir. Bu yönüyle formalist anlatı 1930’ların “Gerçeküstü Sinema” akımından beslenmiştir. Luis Bunuel’in örneklerini verdiği akımda birbiri ile dramatik ya da neden sonuç ilişkisi taşımayan görüntüler art arda sıralanarak farklı bir estetik arayışı içine girilmiştir. Salvador Dali ile çektiği, 1928 yapımı olan “Endülüs Köpeği (Un Chien Andalau)” filmi akıldışı birçok görüntünün art arda sıralanmasından oluşmaktadır: Balkona çıkan bir adam, karşı balkonda beliren bir kadın, ayın önünden geçen bir bulut, kadının gözünün ustura ile kesilmesi, gözden akan sıvılar, bir trafik kazası, bir tecavüz sahnesi, karıncalarla kaplı bir el...”⁴²

Filiz Bilgiç’e göre biçimci kuramın iki büyük bir dönemi vardır: 1920 ile 1935 arasındaki dönem ve 1960’ların ilk yıllarından itibaren başlayarak günümüzde de devam eden dönem.⁴³ Formalist anlatı, 1960’larda geleneksel Hollywood öykülemesini yerine farklı tarzda hikayeler oluşturmuş ve filmlerini net bir kapanışla sonlandırmamayı tercih etmiş olan⁴⁴ “Yeni Dalga” akımından da beslenmiştir.

Formalist anlatının oluşmasında 1970’li yıllardaki bazı İngiliz yönetmenler de katkıda bulunmuşlardır. İngiliz sineması ulusal kimliğini kazanmaya başladığı dönemde, 1970’li yıllarda yeni bir yönetmen ekolü çıkarmıştır. Bu sanatçılar; Karel Reisz, Lindsay Anderson (50’ler ve 60’lar) gibi erken dönem, Ken Loach, Mike Leigh gibi geç dönem (70’ler ve sonrası) sosyal gerçekçi filmler çeken minimalist yönetmenlere karşıt olarak doğmuştur. Biçimci sinemacılar ekolü, ürettiği yönetmenlerle dünya sinemasını derinden etkilemişlerdir. Nicolas Roeg, Ken Russell gibi isimlerin yanı sıra 70’lerin sonlarına doğru Ridley Scott, 80’lerin başında ise kardeşi Tony Scott katılmıştır.⁴⁵

⁴¹ Yeres, *Göstermenin Sorumluluğu 80 Dünya Yönetmeni*, s.47.

⁴² Sivas, s. 55.

⁴³ Bilgiç, s.25.

⁴⁴ Sivas, s.63

⁴⁵ Kerem Akça, “Aynı Dönemde Çıktılar... (Ridley ve Tony Scott)”, *Sinema Merkez Dergisi*, (Haziran 2007).

1.4 TÜRK SİNEMASI'NDA ANLATI BİÇİMLERİNİN KULLANIMI

1.4.1 Yeşilçam Döneminde Anlatı Özellikleri

Türk Sineması 1950'lere gelindiğinde, tiyatrocuların egemenliği altındaki sinema anlayışından uzaklaşmaya, bir sinema dili oluşturmaya başlamıştır. “Bu yıllarda sinema araçsız gerecsiz yapılmakta, teknik bilgi yalnızca alaylı denen kuşak tarafından anında öğretilmekte ve kurgu da çok az kişinin bildiği teknik bir beceri özelliği göstermektedir. Bu yıllarda sinemaya girenlerin bir kısmı sinemayı henüz bilmemekte ancak çeşitli etkilerle biçimlenerek ister tiyatro yapmış ister edebiyatçı ya da ressam olsunlar, en azından sanatsal ve düşünsel bir hazırlıkları bulunmaktadır.”⁴⁶ Sinemasal bir dil oluşturma çabaları 60'lı yıllara kadar devam eder. Atıf Yılmaz, Lütfü Akad, Metin Erksan, Osman Seden gibi yönetmenler bu dönemde ilk filmlerini çekerler. Bu dönemde çekilen filmlerde klasik anlatı benimsenmiş fakat gerek dramatik yapının gerçekçi bir dille oluşturulamaması hem de teknik aksaklıklardan dolayı klasik anlatının özellikleri filmlerde gerektiği gibi kullanılamamıştır.

Giovanni Scognamillo, Metin Erksan'ın ilk filmi “Karanlık Dünya (Aşık Veysel'in Hayatı)” filmi için yönetmenin çabalarını olumlu bulmasına rağmen film için “aksaklıklarla ve acemiliklerle dolu idi”⁴⁷ der. Aynı durum ilk filmlerini çeken Lütfü Akad, Atıf Yılmaz gibi yönetmenler için de geçerlidir. Filmlerdeki teknik aksaklıkların yanında senaryo ve yönetmenlikle ilgili sorunlar da söz konusudur. O dönemde eleştiri yazıları da yazan Metin Erksan, Muharrem Gürses'in “Kubilay” adlı filmi ile ilgili olarak şunları söyler:

“Senaryo biçim yönünden hatalı. “Fondü” ve geçmelerin bu kadar çok olduğu bir filmi yeni görüyorum. Hiçbir olay birbirine bağlanıp tamamıyla açıklanmamış... Filmde rejisör diye bir şey göremedik. Herkes kendi bildiğini yapıyor. Hiçbir hareketi hiçbir ruh hali

⁴⁶ Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998, s. 138.

⁴⁷ Giovanni Scognamillo, *Türk Sinemasında 6 Yönetmen*, Türk Film Arşivi Yayınları, 1973, s. 93.

hakikatleştirilememiş. Olaylar mekan ve zaman içinde iğreti duruyor. Fotoğraflar çok fena!... Doğru dürüst bir kadr ve kompozisyona rastlayamadık. Derinlik fikri kaybolmuş. İnsanlar ve eşyalar çıkartma resimler gibi duruyorlar. Hiçbir tezat kullanılmamış. Bilgisizlik ve yaratma eksikliği, operatörde bir eğri kadr kullanma hastalığı getirmiş. Bununla bir şeyler yapacağını zannediyor. Hemen hemen bütün filmde aynı şeyi gördük...”⁴⁸

Bu dönem uzun yıllar Türk Sineması’nın en önemli kaynakları arasında yer alacak popüler romanların sinemaya aktarılmasının sıkça görüldüğü bir dönemdir. Başta Kerime Nadir olmak üzere çok sayıda romancının eserleri senaryolaştırılarak çekilmiştir. Sonraki dönemlerde başarılı uyarlamalar ortaya çıksa da bu dönemde bazı sorunlar yaşanmıştır. Sezai Solelli, Aydın Arakon’un 1951 yılında çektiği “Kızıltuğ” filmi için yazdığı eleştiride roman ve filmin farklı şeyler olduğunu söyler.

“Senaryo için pek muvaffak denemez. Bir kere meşhur romanların senaryosu yapılırken, hiç olmazsa bu işte bizden yüzlerce defa ileride olan Amerikalıları taklitler başlasak fena olmaz. Onlar hiçbir eseri aynen sayfa sayfa takip ederek senaryo yapmazlar. Çünkü roman başka, film bambaşka şeydir...”⁴⁹

1960 yılına gelindiğinde ise film sayısı 80’e ulaşmış artık Türk Sineması’nın nicelik açısından en parlak dönemi başlamıştır artık. Sonraki dönemlerde “Yeşilçam Sineması”, “melodram sineması”, “halk sineması” gibi tabirlerle ifade edilen dönem televizyonun çıktığı 70’li yılların ortasına kadar devam etmiştir. Bu sinema ana akım filmlerin yanında “toplumsal gerçeķçilik” ve “ulusal sinema” hareketlerini de içinde barındırmıştır. Bu hareketler en genel anlamıyla popüler olarak tanımlanabilecek filmlerin aksine toplumsal ve ulusal sorunları kendilerine mesele edinerek daha nitelikli filmlerin ortaya çıkmasını sağlamışlardır. Lütfü Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ, Yılmaz Güney gibi isimler toplumsal sorunları konu edinen filmler yapmışlardır. Bu filmleri yaparlarken aynı zamanda ticari filmler de yaptıklarından var olan sinema dünyasından farklı bir çizgi

⁴⁸ Metin Erksan, “Kubilay”, **Dünya**, 6 Ekim 1953. s.4 Aktaran: Okan Ormanlı, **Türk Sinemasında Eleştiri**, İstanbul: Bileşim Yayınları, 2005, s.45.

⁴⁹ Sezai Solelli, “Kızıltuğ”, **Yıldız**, 1951 Aktaran: Okan Ormanlı, **Türk Sinemasında Eleştiri**, İstanbul: Bileşim Yayınları, 2005, s.49.

izlememişlerdir. Ticari filmleri toplumsal sorunları ele alan filmleri çekebilmek için çekmişlerdir yorumu yapılabilir. Yılmaz Güney örneği dikkate alındığında avantürden melodrama farklı türlerde film yapan Güney, yıllar içerisinde kendi izleyicisini yaratmış ve izleyici üzerindeki etkisini sistemin kurallarını yıkmakta kullanıp yapmak istediği filmleri çekebilmiştir. Benzer şekilde diğer yönetmenlerde belli dönemlerde ticari yönü ağırlıklı filmler çekerek sistemin içinde kalmışlardır.

Toplumsal gerçekçilik hareketinin diğer filmlerden en önemli farkı, bu filmler diğer filmlerin en önemli problemi olan “inandırıcılık” sorununu çözerek “vurucu” öyküler anlatır. Yeşilçam melodramlarının “suya sabuna dokunmayan” konularının aksine bu filmler ülkede yaşanan göç, gecekondular, toprak, gelir dağılımının eşitsizliği gibi toplumsal meseleleri işlemişlerdir. Halit Refiğ, “Gurbet Kuşları” (1964) filmi ile Anadolu’dan İstanbul’a göç eden bir ailenin şehre tutunamayıp geri dönüşlerini; Ertem Göreç, “Karanlıkta Uyananlar” (1964) ile işçi sorunlarını; Duygu Sağıroğlu “Bitmeyen Yol” (1965) ile göç olgusunu gerçekçi bir dille anlatmışlardır. 1970’e gelindiğinde ise bu hareket en iyi örneklerinden birini Yılmaz Güney’in “Umut” (1970) filmi ile ortaya çıkarır. Lütfü Akad’ın deyimiyle “Türk Sinemasının ilk gerçekçi filmidir”⁵⁰ Son umudu define bulmak olan bir adamın hikayesini anlatan film, mutsuz sonu ile de dikkat çekmiştir.

Toplumsal gerçekçi filmler o dönemki sinemanın en nitelikli ürünleri arasında yer almışlar, Türk Sineması’nın sinemasal bir dil kazanmasında önemli katkıda bulunmuşlardır. Öte yandan belli başlı filmlerin dışındakiler “Yeşilçam filmleri”nden çok da farklı filmler değildir. Vedat Türkali senaryosunu yazdığı Ertem Göreç’in “Otobüs Yolcuları” (1961) filmi için şunları söyler:

“ Yineliyorum, her şey Yeşilçam estetiğinin çerçevesindeydi... Yani Amerikan ticari sinemasının dramatik şemasından, kurgusundan etkilenmiş yerli film anlayışının ürünüydü. Anlatılanlara bir ölçüde

⁵⁰ Yeni İnsan Yeni Sinema, “Giovanni Scognamiglio 1970’li Yılları Anlatıyor: 1970’lerin Umut’u Bugüne Neler Bıraktı?”, Sayı.15, Bahar/Yaz 2004, s.44.

toplumsal içerik kazandırılmıştır. Bu kadarının bile, ne çarpıcı yenilik sayılacağı, sinemamıza nasıl bir temiz hava getireceği film ortaya çıktı.”⁵¹

Melodram, trüksel malzemenin bolca kullanılmasına dayanan, klişe bir dramatik yapı çizelgesi izleyen, yarattığı gerçek dışı bir evrende seyirci duyarlılığını en kaba ve kestirme yoldan etkileme amacı güden film türüdür. Şematik ve tek boyutlu bir iyi-kötü ayrımı, kalıp kişi, kalıp durum ve kalıp kuruluşlar içerisine yerleştirilerek ahlak verme görünüşü altında duygu mıncıklaması yapılır genellikle bu tür filmlerde. Melodram, seyircinin çoğunlukla duygusal temel taşıyan beğenisini, kısa yoldan ve derinden körleştiren, bozan zararlı etkisiyle, sinemamızda başka bir olumsuzluğun da taşıyıcısıdır.⁵² Yeşilçam yönetmenleri filmlerin biçimlerinde değişiklikler yaparak batılı filmleri yerlileştirmeye ya da yerli görünümlü filmler üretmeye çalışmışlardır. Biçimde yapılan değişiklikler filmin içeriğini ve türünü de belirlemiş, biçimde sözlü kültürün özelliklerinin baskın hale gelmesi sonucu melodram türü benimsenerek, hem bu türün hem de geleneksel anlatı türlerinin özelliklerini içeren melez bir anlatım kalıbına ulaşılmış olduğu söylenebilir.⁵³

Kezban Güleriyüz, melodram türündeki filmlerin öyküleme açısından sağlam dramatik yapısı olan filmlerden farklı olduğunu belirtir. “Türk Sineması bir yönden dramatik süreci kullanır, ama gerçek anlamda bir drama süreci ortaya koyamaz. Yüzeysel ve klişe tavır ve davranışlar tüm insanlar tarafından algılanabilir anlamları değil, Türk toplumunun, o da belli bir kesiminin kabul edebileceği belirli anlamları işaret eder. Bu nedenle evrenselleşemez, çünkü karakterlerle ortaya konan tavır ve davranışlar, olaylar evrenselleştirilmeyip şahsi sınırlar içinde kalmaya mahkum edilmiştir. İzleyici evrensel boyutta bir aşk sorununu değil filanca ağanın bir-iki insana yaptığı muameleyi, genel anlamda kadın sorununu değil adı Ayşe ve Mine olan bir kadının kendi yaşam sorunun izliyor gibidir. Klişe ve soyut motifler üçüncü boyuta, derine dalma potansiyeli ile yüklü seyirciyi sürekli yüzeyde kalmaya zorlar. Ayrıca, birbirini takip eden olaylar öylesine çoktur ve özet halinde verilir ki, gerçek yaşam olaylarına benzese bile özetlenmiş zaman ve

⁵¹ Vedat Türkali, **Eski Filmler**, İstanbul: Cem Yayınları, 1984.s.13 Aktaran A.Cem Güzel, “Üçüncü Sinema, 60’lı Yıllar ve Sinemamız”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4**, Deniz Bayrakdar (drl.), İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004, s.195.

⁵² Taylan Altuğ, “Namus”, *Yedinci Sanat*, 1974, Sayı.2, s.48. <http://www.iletisim.bahcesehir.edu.tr/arsiv/docs/285.pdf> (25 Haziran 2009).

⁵³ Bilgiç, ss. 125-126

mekan arasında bir tür yabancılaşmaya, hatta izleyicinin eksik ve yanlış kanılarla yetinmesi mecburiyetine neden olur.”⁵⁴

Popüler filmlerde bütün mekanlar işlevsel olarak değerlendirilmiş ve bunların bazıları simgeleşmiştir. Olaylar çoğunlukla ev, gazino, pavyon, bar, deniz kenarı, koru, çiftlik, gibi sınırlı mekanlarda gerçekleşir. Yoksul evler, gecekondu, yalılar, konaklar, kenar mahaller olayların geliştiği ortamlardır. Popüler yerli film mekanlarının başında evlerin gelmesi, ailenin merkezde olması ve kadın karakterler nedeniyle kaçınılmazdır. Öyküleri kentte geçen filmlerde en çok karşılaşılan mekanlar arasında ikinci sırayı pavyon, bar ya da gece kulüpleri yer almaktadır. Hastane, karakol, atölye, hapishane, mahkeme salonu popüler yerli filmlerin kullandığı mekanlardır.⁵⁵ Abisel’e göre popüler filmlerde gerçek mekanlar kullanılmıştır. Bu tercihteki neden ise stüdyo, dekor, aksesuar gibi büyük maliyet getiren düzenlemelerden kaçınmaktır.⁵⁶ Bu yönüyle minimalist anlatımın tercihlerinden biri olan gerçek mekan kullanımı ile paralellik gösterdiği söylenebilir. Filmlerde gerçek mekanların kullanılması bu filmlerin “inandırıcılık”ları açısından çok olumlu bir rol oynamıştır. Fotografik görüntünün fiziki gerçeklikle ilişkisi, “gördüğüne inanmak”la birleşerek, gerçek mekanlarda akıp giden kurmaca yaşamların, seyircinin kendi deneyimlediği yaşamın gerçekliğiyle ilintilenmesinde etkili olmuştur.⁵⁷

“Yeşilçam filmlerinin önemli bir oranı İstanbul’da çekilmiştir. Türk Sineması, dünyaya gözlerini İstanbul’da açmış; gençliğini ve neredeyse tüm ömrünü İstanbul’da geçirmiş olduğu için “İstanbullu” sayılır. Bakacağı her şeye İstanbul yönünden bakar. Göstereceği her şeyi İstanbul’dan gösterir. Anadolu’yu taşrayı, köyü, Avrupa’yı, Amerika’yı, dünyayı, evreni, insanı, geçmiş, geleceği, düşlerini, düşüncelerini hep İstanbul’dan bakışla aktarır.”⁵⁸ Film şirketlerinin büyük çoğunluğu Beyoğlu’nda, Yeşilçam Sokak’ta yer almaktadır. Film maliyetlerinin öncelikli belirleyici unsur olması yapımcıları İstanbul’u “doğal bir plato”⁵⁹ olarak kullanmaya itmiştir.

⁵⁴ Kezban Güleriyüz, “Türk Sinemasında Üslubun Kökeni”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Süleyman Murat Dinçer (hızl), Birinci Basım, İstanbul: Doruk Yayınları, 1996, s.55.

⁵⁵ Abisel, ss. 217-218.

⁵⁶ Abisel, s. 218.

⁵⁷ Abisel, s. 218.

⁵⁸ Şükran Esen, “Türk Sinemasında Üç Dönem, Üç Yönetmen ve İstanbul”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı: 15, (Bahar/Yaz 2004), s.65.

⁵⁹ Esen, s.65.

Özdeşleşme melodram sinemasında filmin sağlaması gereken olmazsa olmazların başında gelir. Sinematografik ve kurgu özelliklerin doğru şekilde oluşturulması, sağlam bir dramatik yapının kurulması gibi amaçlar bunun önüne geçemez. Karakterlerin ve onların içinde oldukları olaylar önemlidir. Çünkü istenen, duygusal bir ortam yaratmak, seyirciyi kurmacanın duygusal ilişkilerinin içine çekmektir. Bu kurmaca dünyada karakterler, çoğunlukla neden sonuç ilişkilerine bağlı olarak davranırlar. Her şey önceden kurulduğu gibi gelişmek zorundadır ve seyircinin beklentisi de bu doğrultuda inşa edilmiştir. Seyirci karakterle ilk karşılaştığı andan başlayarak onun hakkında fikir sahibi olur ve bu film boyunca sürer.⁶⁰ Melodram özellikleri taşıyan filmler seyirci ile ilişki kurmada sorun yaşamazlar. Özellikle de dönem itibari ile seyircinin beğenisinin fazlasıyla dikkat edildiği Yeşilçam'da bu daha da kolay olmuştur.

Müzik kullanımı dönemin filmlerinde sıkça başvurulan yöntemler arasındadır. Evren'e göre "sinemamızın çoğu örneklerinde diyalogun ve müziğin, görüntünün de ötesinde bir anlatım aracı olarak, kişilerin tiplemesinden olayların analizine kadar hissedilir bir egemenlik kurduğu görülmektedir. Her şey diyaloglarla başlar, gelişir ve biter sinemamızda. Diyalogların yetersiz olduğu yerde ise görüntü değil de müziğin çarpıcılığından yararlanma yolu seçilir. Yani sinemamız bu yönüyle "laf ebeliği"ne dayanan kendine özgü bir sinemadır."⁶¹

Yeşilçam anlatısında müziğin ve müzisyenlerin kullanılması adeta bir zorunluluk gibidir. Görsel olandan çok sese karşı duyarlı olan seyirci, sevdiği sanatçıların kendisini ya da sesini filmlerde duymaktan çok hoşlanır. Filmlerin çoğu müzikal olmamasına rağmen, müziği öykülerinde bir vesileyle barındıran filmlerdir... Müzik parçaları kimi zaman seyircinin film öyküsüne dahil olduğunu bildiği film kişileri tarafından canlandırılırken, kimi zaman film müziği olarak anlam katkıda bulunurlar. Yıldız oyuncuların dönemin sevilen seslerinin performanslarıyla şarkılar söylemesi bundandır. Müzik, filmlerde olmazsa olmaz unsur olarak yer alır.⁶²

⁶⁰ Abisel, s. 210.

⁶¹ Burçak Evren, "Türk Sinemasında Görüntü", *Yedinci Sanat*, 1973, Sayı.10 <http://www.iletisim.bahcesehir.edu.tr/arsiv/docs/285.pdf> (25 Haziran 2009), s.22.

⁶² Serpil Kirel, *Yeşilçam Öykü Sineması*, Birinci Basım, İstanbul: Babil Yayınları, 2005, s.286.

Sinematografi, yıldız oyuncuların duygu ağırlıklı konuşmaları ve ağdalı oyunları yakın çekim aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Bunda, duyguların aktarılmasının doğrudan oyunculara ve sözlerle dayandırılmasının etkisi büyüktür. Aydınlatma sorunlarını karmaşıklştıracağı için kameranın yeri mümkün olduğu ölçüde değiştirilmemiş, sahnelerin büyük kısmı sabit kamerayla görüntülenmiş, buna karşın optik kaydırma kullanımı neredeyse moda haline gelmiştir. Ancak anlatımda tasarruf için özellikle kalabalık sahnelerde standart hareketi izleme, bazı önemi anlarda ise karakterler arasındaki gerginliğin onların uzamsal ilişkilerine ve davranışlarına yansımalarını göstermek amacıyla çevrinmelere yer verilmiştir.⁶³

Burçak Evren dönemde çekilen filmlerin sinematografik özelliklerini şu şekilde belirtir:

“1950’den sonra çekilen filmlerimizde görüntü aygıtının kullanılması ve pelikül üzerindeki izlenimlerini birkaç ortak noktada toplamak mümkündür. Hemen hemen hepsinde kaydırma (travelling) yok denecek azdır. Kurgunun da bilinçli olarak yapılmadığı filmlerimiz görüntü ritminden ve bunun oluşturduğu akıcılık ve hareketlilikten yoksundur. Ayrıca değişik odaklı merceklerle (zoom) sağlanan alıcının yer değiştirmemesinden meydana gelen kaydırmanın da yapılmadığı veya gereksiz bir şekilde yapıldığı düşünülürse, sinemamızın görüntünün temel ögesi olan hareketliliğe hiç de revaç etmediği ortaya çıkmaktadır. Sinemamızda hareketliliği yaratan tek unsur oyuncular kalmakta, kendi eksenini etrafında dönebilen alıcının sınırlı açısı ile oyuncuların konuşmaları saptanabilmektedir.”⁶⁴

Lütfü Akad filmlerin sinematografi özellikleri ekonomik koşullarla ilişkilendirilerek şu şekilde çalışma şartlarını anlatır:

“Türkiye’de hiçbir film gereği gibi çekilemiyor. Ekonomik koşullar oldukça zor. Çekim süresi kısıtlı. 2500 m.lik bir film için en çok 5000 m. negatif veriliyor. O da bana, Atıf Yılmaz’a.. Başka yönetmenlere 3500 m. dolayında negatifle çalışıyorlar. Seslendirme işlemi birkaç günde

⁶³ Abisel, ss. 218-219.

⁶⁴ Evren, *Türk Sinemasında Görüntü*, s.22.

hallediliyor. Cihazlar eski. Müzik süngü gibi kulağa batıyor. Standartın en altında. 25 yıl önce daha iyiydi diyebilirim. Laboratuvar da öyle. Renkli filmler boyanmış izlenimi veriyor. Montaj “yapıştırma”nın ötesine geçmiyor. Bu işin sanatı için 20.000m. negatif çekilmesi gerek. Biz çekim sırasında sahnelerin de montajını yapmak zorundayız. Çekim için hangi açığı saptarsanız o planı o açıdan çekebilirsiniz. İkinci bir ışık denemek imkansız. Dublajcılar bir ikisi dışında acınacak derecede profesyonelleşmişler.”⁶⁵

Bu dönem aynı zamanda Türk Sineması’nda renkli filme geçişin tamamlandığı ve filmlerin çoğunluğunun renkli çekilmeye başladığı dönemdir. Bu durum film maliyetlerinin artmasına neden olmuştur. Yıldız oyuncuların film başına aldığı rakamlarda indirimle gidilemediğinden bütçenin diğer kalemlerinden kısılmıştır. Bu yeni durumda da filmlerin sinematografik özellikleri arka planda kalmış, birbirinin kopyası filmler üretilmiştir. Oyuncuların aynı anda birden fazla filmde oynamaları, iki farklı ekiple iki farklı filmin çekimi gibi durumlar ortaya çıkmıştır. Bu şekilde maliyetler düşürülerek birden fazla filmi aynı anda çekmek çıkış yolu olarak düşünülmüştür. Öte yandan renkli filme geçişle artan maliyetlerin sonucunda yönetmenler yapımcılara, yapımcılar da bölge işletmelerine daha da bağlı olmak durumunda kalmışlardır. Bölge işletmeleri kendi bölgelerinde tutacağını düşündükleri filmleri sipariş ederek bu ilişkiler ağında filmin türünü, kimin oynayacağını belirleyen ana unsur haline gelmiştir.

Scognamillo süreci şu şekilde ifade eder;

“Hem maliyetleri arttırdı, hem de Türkiye gibi sadece iç pazarıyla yetinen ve yetinmek zorunda olan bir sinema için hiç sağlıklı bir şey değil. Anadolu’da birinci vizyon filmleri ikişer ikişer gösteriliyordu, gelir de ona göre paylaşıyordu. Sonra sadece renkli filmde değil, negatif ve pozitif filmlerin maliyetleri de birdenbire arttı. Yani genel bir maliyet artışı oldu ve hasılatlara bakıldığında, en azından kimi filmler için büyük sallantılar görülmeye başlandı.”⁶⁶

⁶⁵ Atilla Dorsay, Nezih Coş ve Engin Ayça, “Lütfü Akad’la Bir Konuşma”, *Yedinci Sanat*, 1973, Sayı: 01, <http://www.iletisim.bahcesehir.edu.tr/arsiv/docs/30.pdf> (25 Ağustos 2009), s.26.

⁶⁶ Yeni İnsan Yeni Sinema, “Giovanni Scognamillo 1970’li Yılları Anlatıyor: 1970’lerin Umut’u Bugüne Neler Bıraktı?”, Sayı.15, Bahar/Yaz 2004, s.44.

Evren diğer konularda olduğu gibi, alan derinliği ve görüş açıları ile ilgili olarak da klişeleşmişlikten bahseder. “Bütün olaylar belirli mesafenin içinde adeta iki boyutlu olarak görüntülenir. Derinlik ve bu derinlik içine yayılmış sahne düzenlemeleri ile kişilerin değişik açılardan saptanması hemen hemen hiç kullanılmaz. Örneğin karşılıklı konuşmalar çoğu kez frontal ve tek boyutlukla fotoğrafın verilerine dayanarak görüntülenir. Omuz çekimi, karşı açı gibi konuşmaları sıkmadan değişen görüntülerle vermek ise sinemamızda pek az rastlanan görüntülerdir.”⁶⁷

Oyuncu kullanımında piyasada yer alan belli oyuncuların üzerinden işleyen bir sistem söz konusudur. Star sistemi olarak adlandırılan sistemde izleyicinin beğenisini kazanmış yıldız isimlerin filmin başrollerinde olduğu filmler çekilmiştir. Filmin adı, afişi ve oyuncusu aracılığıyla daha salona girmeden önce belirli bir fikir sahibi olarak, ne seyredeceğini bilerek ama yine de bunun nasıl olacağını merak ederek koltuğuna oturuyordu. Yalnızca erkek ve kadın oyuncuların adları bile filmin hangi türden olacağına, nasıl sonuçlanacağına ilişkin fikir verebiliyordu.⁶⁸ Yıldız oyuncular genelde filmlerdeki ana kahramanları canlandırırlar. Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit gibi isimler hikayenin merkezinde olan kadın karakteri, Ayhan Işık, Ediz Hun gibi aktörler de başroldeki erkek karakterleri canlandırırlar. Bu isimlerin bazen kendi istekleri bazen de yönetmen istekleri doğrultusunda farklı rollerde oynadıkları görülse de yan rollerde oynayan isimler açısından böyle bir tercih söz konusu değildir. Örneğin, Lale Belkıs zengin, hain kadınla, Suzan Avcı çoğu kez altın yürekli düşmüş kadınla, Aliye Rona ya dirençli köylü kadın ya da zengin ve kötü anneyle, Muadelet Tibet ve Şükriye Atav iyi anneyle, Mualla Sürer cadaloz komşuyla; Atıf Kaptan acımasız zengin adamla, Muzaffer Tema, Gürel Ünlüsoy ve Önder Somer kızla evlenmek isteyen entrikacı erkekle, Turgut Özatay kötü adam”la özdeşleşmiştir.⁶⁹

Yeşilçam sinemasında oyuncu tercihlerinde yıldız isimler kullanmak yaygın bir durum olmakla beraber bu durum yönetmenlerin tercihleri sonucunda da olabilmekteydi. Örneğin Lutfü Akad bir röportajında kendisine sorulan yıldız oyuncularla mı yenilerle mi çalışmayı tercih edersiniz sorusuna şu şekilde cevap vermiştir:

⁶⁷ Evren, *Türk Sinemasında Görüntü*, s. 22.

⁶⁸ Abisel, s. 201.

⁶⁹ Abisel, s. 210.

“Şu son bir-iki yıldır yenilerle, birkaç yeni genç kızla çalışmak zorunda kaldım. Yıldım doğrusu... Kolay değil. Yenilerden kaçıyorum şimdilik.”⁷⁰

Evren’e göre görüntünün anlatım gücüne dayanılarak yaratılamayan dil, buna karşılık görüntülerin zaman içinde düzenlenmesinden meydana gelen kurgu yoluyla da kendini belirlemez sinemamızda. Çoğu kez kurgu olayların analizi ve yorumu yerine, teknik bir bağlayıcı olarak kullanılan bir işlemdir.⁷¹ Yeşilçam döneminde farklı türlerde filmler çeken Ülkü Erakalın filmlerindeki kurgudan şu şekilde bahseder:

“Ben yapımcılara çok faydalı olmuş bir yönetmenim. Çünkü çok az negatif harcarım ben, bir de montaj bilmek önemlidir. Yani montajlı bir çekim yaparsanız hem hızlanır hem de daha iyi çekersiniz. Ben öyle kuru kuruya çekim yapmam, şu detay da elimde olsun diye kullanmayacağım ayrıntı çekimleri yapmam”⁷²

Evren’in belirttiği gibi bu şekildeki çalışma yöntemi ile filmlerdeki kurgu teknik bir bağlayıcı olmaktan öteye geçememiştir.

Kurgunun film diline katkısının az olduğu dönemde planlar arası geçişlerin ani olması durumunda, izleyici bu durumu yadırgamaktadır. Yapımcı Hürrem Erman’a göre bu durumun sebebi siyah beyazdan renkli filme geçiştir.

“Renkli filmlerimizde “geçme” ya da “zincirleme” denilen işleme rasthıyor musunuz? Yok değil mi? Niye? Çünkü onu yapacak araç yok elimizde. Siyah beyaz filmde makineyle, olmadığı zaman da siyanürle yapılan zincirleme, yani bir görüntü kaybolurken, ötekinin yavaşça çıkması işlemi bugün renklide uygulanamıyor. Bugün bir yerde sahneyi “pat” diye kesiyor, direkt öteki sahneye geçiyoruz. Bu büyük bir eksikliktir. Halk filmi kolay takip etmek istemektedir. Bugün ani, direkt geçişlerde halk soruyor: (yahu ne oldu orada, birden kesildi, nereden buraya geldi) diye.”⁷³

⁷⁰ Dorsay ve diğerleri, *Lütfü Akad’la Bir Konuşma*, s.22.

⁷¹ Evren, *Türk Sinemasında Görüntü*, s.22.

⁷² Çağrı Kınıkoğlu ve Zahit Atam, “Yeşilçam’ın Gayri Resmi Tarihi-3: Ülkü Erakalın ile Söyleşi”, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı.15 (Bahar/Yaz 2004), s. 37.

⁷³ Atilla Dorsay, Nezih Coş ve Engin Ayça, “Yapımcı Hürrem Erman ile Konuşma”, *Yedinci Sanat*, 1973, Sayı.10 <http://www.iletisim.bahcesehir.edu.tr/arsiv/docs/87.pdf> (15 Haziran 2009), s.25.

Yeşilçam dönemindeki yapım sürecine bakıldığında dünyada örneğinin az olduğu bir yapı görülür. Dünyanın her yerinde ağırlıklı olarak filmler bu işi meslek edinmiş yapımcılar vardır ve bu yapımcıların merkezde aldığı bir film üretimi söz konusudur. Yapımcıların ticari kaygılarına göre üretilen filmler çeşitlilik gösterir. Yapımcı tercihlerinin egemen olduğu yapıda senarist ve yönetmenler edilgen durumdadırlar. Bu yapıya karşı olan kimi yönetmenler ya kendilerine filmin üretme sürecinde karışmayan yapımcılarla çalışmakta ya da filmlerinin yapımcıları kendileri olmaktadır. Yeşilçam döneminde yapım anlayışında yapımcıların egemen olduğu bir yapı vardır. Ticari kaygıların önde olduğu filmler yapılmakta ve halkın beğenisi dikkate alınmaktadır. Fakat Yeşilçam'da diğer sinemalardan farklı olan bir yapı söz konusudur: Ayak sistemi. “Ayak sistemi bölge işletmelerine bağlı olan yapımcıların olduğu sisteme verilen addır. Bu sistemin dışında çıkarak farklı konulara yönelik veya üretim ilişkileri sistem dışından kaynaklanan filmlerin oluşması halinde, geçerli tek gösterim/dağıtım sistemi içinde yer almaları olanıksızdı, sistemin en canlı olduğu günlerde sinema salonlarından başkaca gösterim/seyirciye ulaşma olanağı da olmadığından bağlantısız bir sinema yapılması olanıksızdı.”⁷⁴

Ayak sisteminin temel özelliği tipik yapımcı sineması olarak adlandırılabilen Yeşilçam sinemasında yapımcıyı da kontrol eden dağıtımçı ve yerli filmin asıl pazarı Anadolu sinemacılarının olmasıdır.⁷⁵ Ayak sistemine göre “dört-beş firma bir araya gelerek aralarında birleştikten sonra her semtin muayyen sinemalarıyla temas kurarak o yıl tüm mevsim için o sinemaların kapatılır”⁷⁶ ve o sinemalarda sadece belli firmaların filmleri oynar. Bu yapı içerisinde firmalar kendi yaptıkları filmleri anlaştıkları sinemalarda gösterirken başka firmaların bu sinemalarda filmlerini gösterme şansı olmamaktadır.

Yönetmenler de bu yapı içerisinde çoğu zaman edilgen konumdadırlar. Çoğu yönetmen, bölge işletmelerinin ve yapımcıların istekleri doğrultusunda belirlenen filmler yapmaktadırlar. O dönemde 160 film çeken yönetmen Ülkü Erakalın yapımcı yönetmen ilişkisini şu şekilde belirtir:

⁷⁴ Orhan Ünser, “Bağımsız Sinemacılar”, **Antrakt**, Sayı: 75-76 (Aralık 2003-Ocak 2004), s.26.

⁷⁵ Ünser, s.26.

⁷⁶ Dorsay ve diğerleri, Yapımcı Hürrem Erman ile Konuşma, s.32.

“...Filmler ısmarlama filmlerdi ve biz kendi konularımızı seçmekte maddi yönden özgür değildik. Bizim yıllarımızda bir sinemacı saltanatı vardı, para verirlerdi o film için, ama aynı zamanda çok tutan filmlerin kopyaları olan şöyle bir film istiyoruz, şu oyuncularını oynatsın diye talepleri olurdu. Şu film iş yaptı, işte şu film gibi, Türkan Şoray’ın şu filmi iş yaptı, işte o film gibi, senin şu filmin gibi talimatları olurdu, yani bana pek çok filmimi tekrar yaptırıldılar.”⁷⁷

1.4.2 1980 Sonrası Türk Sineması’nda Anlatı Özellikleri

12 Eylül 1980 darbesi ile ülkedeki bütün siyasi kurum ve kuruluşlar tasfiye edilmiş, bireylerin siyasetten uzaklaşması için uzun süreli bir çalışma başlatılmıştır. Sinema çevreleri de devletin bu politikasından etkilenmişlerdir. Üye oldukları sendikalar ve kuruluşlar kapatılmış ve bu kuruluşlara üye oldukları gerekçesi ile çoğu mahkemelerde yargılanmışlardır. Bu dönemde üretilen filmlerin türlerinde de değişiklikler olmaya başlamıştır. 70’lerin sonunda çekilen film sayısında önemli yer tutan seks filmleri ortadan kalkmıştır. Toplumsal konuları içeren filmler ise darbe ortamında hoş karşılanmamış ve çoğu film yasaklanmıştır. Sinemayı bir anlatım ve düşünce paylaşım aracı olarak gören, toplumsal ve siyasal sorunları içeren sinemacılar 12 Eylül sansürünü aşamazlar. Onlar da farklı çözümlere yönelirler. Kadın sorunlarını, bireysel psikolojik sorunları ya da sanatçının çıkmazlarını ele aldıkları film çekerler. Göç gibi toplumsal sorunları, sansüre takılmayacak dozlarda anlatmaya çalışırlar.⁷⁸

1980’lerin Türk sinemasının en belirgin özelliklerinden biri, 1980 sonrası entellektüellerinin kişilik bunalımlarının anlatıldığı bireysel film örneklerinin görülmeye başlanmasıdır. Bu dönemde Türk sineması geleneğinin yerini genellikle atmosfer hikâyelerine dayalı, bireysel yaratım kaygılarının ön planda olduğu, topluma yabancılaşmış film örnekleri almaya başlamıştır. İçerik özelliklerinde yaşanan değişimin yanı sıra,

⁷⁷ Kınıkoğlu ve Atam, s.30.

⁷⁸ Şükran Esen, “Seksenlerde Sinema”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı: 18, (Sonbahar/Kış 2006-2007), s.146.

kamera hareketleri, kurgu, dekor gibi sinema dilinin oluşumunu destekleme özelliği olan sinematografik öğelerin kullanımında farklılaşma görülmektedir. Geleneksel olay örgüsü, özellikle Avrupa sinemasının anlatım kalıpları örnek alınarak terkedilmiştir. Bu kullanımın sonucunda biçim-içerik bütünlüğünün bulunmadığı film örnekleri ortaya çıkmıştır. Bu türde çekilen filmler kendilerine ait bir izleyici kitlesi yaratmış olsalar da Türk sineması geleneğinin oluşum özelliklerinin dışında kalan yapıları dolayısı ile hiç bir zaman geniş izleyici kitleleri ile bağ kuramamış örnekler olarak Türk sinema tarihi içindeki yerlerini almışlardır. Bu türde çekilen filmlerde toplumsal kaygıların yer yer ön plana çıktığı görülmektedir. Fakat bu toplumsal sorunlar bireysel bir yapı içinde yer aldıkları için toplumsal sorunlar küçük motifler olmanın ötesine geçememişlerdir. Bu yüzden de yapıldıkları dönemin genel yapısından uzak bir konumda yer almaktadırlar.⁷⁹

Scognamillo dönemi şu şekilde tanımlar:

“Buhrana giren bir sinema ve bu sinemanın temsilcileri bir ara kendilerine bakmaya girişerek, kendi sorunlarına eğildiler. Yönetmenler birçok filmin kahramanları, sinemanın problematiği oldu. Bazı filmlerde ise sinemadan söz edildi... Bunlar ortamla uyum sağlamayan, tasarılarını sancılar içerisinde gerçekleştirmeye çalışan ve yaratıcı süreçleri içinde gönül maceraları da yaşayan buhranlı bir sinema ortamının sorunlu yönetmenleridir.”⁸⁰

Burçak Evren, geleneksel Yeşilçam Sineması’ndan farklı filmler yapan yönetmenleri “Genç Türk Sinemacıları” olarak adlandırmakta ve onları Yeşilçam’ın içinde yetişip, Yeşilçam’ın bilinen yapım, gösterim, dağıtım oyuncularını kullanarak Yeşilçam’a alternatif olarak tanımlamaktadır. Bu sinemacıların ortaya çıkışının bir kriz sonucu olduğunu belirtmektedir. Ulusal Tv’nin (yani yarı resmi TRT’nin) ulusal düzeyde yayına geçmesiyle sinema ortamında baş gösteren kriz, film üretimin düşmesine neden olmuş,

⁷⁹ Sedef Bayburtluoğlu, “1980 Sonrası Türk Sineması ve Yavuz Turgul”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, SBE, 2005) s. 38.

⁸⁰ Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi 1896-1997**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998, s.505.

seks komedileriyle ucuz serüven filmlerinin ve daha sonra da arabesk türünün yeşermesine zemin hazırlamıştı.⁸¹

80’lerde çekilen filmler konuları açısından değerlendirildiğinde siyasal-toplumsal sorunları işleyen filmlerden bireysel sorunları işleyen filmlere doğru bir gidişat söz konusudur. Atilla Dorsay bu süreci şu şekilde anlatır: “Bu dönemde yapılan filmler arasından genelde siyasal-toplumsal nitelik taşıyanlar, daha çok 1980’lerin ilk yarısına özgüdür. Bu filmlerin en önemlileri, zaten o dönemin askeri yönetimin yadsıdığı, dışarıda kazanılan başarılarla karşın hiç bir biçimde kabul etmediği filmlerdir. İlginç olan, bu tür baskıcı, sansürcü ve yadsıyıcı bir anlayışın giderek hafiflediği 1980’lerin ikinci yarısında, sinemanın artık bu tür toplumsal/siyasal mesajlar içeren bir sinemayı yapmak istememesidir. 10 yılın sonlarında sansürün nerdeyse fiilen işleme hale gelmesine karşın, sinemamız artık topluma dönük filmlerden, bildiri veya tez filmlerinden vazgeçmiş, çok daha bireyci şeyler üretmeye koyulmuştur.”⁸²

Filmlerde dramatik yapının kurulması açısından eski döneme göre farklılıklar gerçekleşmiştir. Olaya dayalı klasik anlatı yerine daha durumlara yönelik minimalist anlayışa yakın filmler çekilmeye başlamıştır. Bu anlayış sonucunda dramatik yapıya verilen önem azalmış karakterlerin içsel yolculuğunun ve filmde kurulan atmosferin ön plana çıktığı filmler yapılmıştır. Bu yapılırken Avrupa Sineması’ndan etkilenilmiş, yeni biçim oluşturma çabalarına karşın içerikle biçim uyumu sağlanamamıştır. Scognamillo, her ne kadar bu dönemde pek çok yeni sinemacı ortaya çıksa da “eskinin bir hayli kalıp sinemasına karşın çok daha kişisel bir sinema anlayışının oluşmasını umut verici buluyor, ancak bu umutların gerçekleşmediğini belirtiyor ve bu dönemde seyircisiz bir sinema yaratıldığını ekliyor ve bir çok kez başka bir Türkiye’yi, bir başka Türk insanının, bir başka gerçeğin anlatıldığını belirtmektedir.”⁸³

Yeşilçam döneminde senaristlik yapan Yavuz Turgul ise bu dönemle bağlarını koparmadan sağlam dramatik yapıların olduğu filmlere imza atmıştır. Eski dönemin filmlerindeki inandırıcılık sorununu filmlerinde rasyonel bir neden sonuç ilişkisi kurarak

⁸¹ Burçak Evren, “Türk Sinemasında Yeni Bir Dönem: Bağımsız Sinemacılar”, *Antrakt*, Sayı: 75-76 (Aralık 2003-Ocak 2004), s.17.

⁸² Atilla Dorsay, *12 Eylül Yılları ve Sinemamız 160 Filmle 1980-90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*, Birinci Basım, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1996, s.18.

⁸³ Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi 1896-1997*, s.479.

çözer. Klasik anlatının kurallarını benimseyerek önceki dönem filmlerinde görülen teknik ve estetik kusurlardan kurtulur. Melodramın klişelerine takılıp kalan Yeşilçam filmlerinin anlatı özelliklerini bir üst noktaya taşıyarak melodramdan drama geçişte önemli başarılar yakalamıştır.

Mekan kullanımı 80’lerdeki biçim arayışlarında farklılaşarak farklı bir kullanıma gidilmiş özellikle de iç mekanların kullanımında karakterle mekan ilişkisi üzerinde durulmuştur. Daha bireysel hikayelerin anlatılmasıyla ana karakterlerin kendi dünyaları izleyiciye aktarılmıştır. Genelde toplumdan yabancılaşan karakterler hayatlarını kendi çizdikleri sınırlar içerisinde yaşamışlar, çoğu zaman da bu mekanlar “ev”ler olmuşlardır. Filmlerde iç mekanların daha çok kullanılmasının bir sebebi de dönemin sosyal ve siyasal koşullarından kaynaklanmaktadır. Darbe sürecinde vakitlerinin çoğunu evlerinde geçirmek durumunda olan bireyler televizyonun da yaygınlaşmasıyla bu durumu benimser hale gelmişlerdir. Mekanın bir fon olarak değil de karakterin özelliklerini belirleyen bir konumda olduğuna sadece 80’lerde değil tüm sinema tarihimizdeki belki de en iyi örnek olarak gösterilebilecek film, dönemin önemli filmlerinden “Anayurt Otel” 1987’dir. Filmde tüm zamanını otelde geçiren Zebercet’in hikayesi anlatılır. Filmin akışında otel o kadar önemlidir ki Zebercet’in hayatında da en belirleyici unsur olur. Zebercet bu mekanla bütünlük içindedir.⁸⁴

80’lerdeki yeni biçim arayışları sonucunda Yeşilçam’ın aksine izleyici ile kurulan bağlar azalmıştır. Daha kişisel filmler yapan yönetmenler, kendilerinin ve çevresindeki insanların dünyalarını Yeşilçam’ın belirlediği kuralların dışına çıkarak farklı biçimlerde anlatmışlardır. Geleneksel sinema anlayışının yıkıldığı bu filmlerde 90’larda devam edecek bir “anti kahraman” hikayesi anlatma durumu ortaya çıkmıştır. Bu da zaten yönetmenlerin dünyasına uzak olan seyircinin bir de bu filmlerde karşısına çıkan karakterlerle özdeşleşme kurması zor olmuştur. Yeşilçam döneminde oynadığı filmlerde ne tür bir rolde olacağını kestirebildiği oyuncuları farkı rollerde görmeyi yadırgar seyirci.

Müzik kullanımı Yeşilçam dönemindeki filmlerin vazgeçilmez öğelerinden biri olmuştur. Filmin olay örgüsünde görece olarak önemsiz olayların anlatıldığı sahnelerde kullanımına başvuru müzik, anlatımda ekonomik olunmasını sağlarken öte yanda ağıdalı

⁸⁴ Bilgiç, s.181.

melodramların da izleyiciyi yakalamasında önemli bir unsur olmuştur. 80'lerin başından itibaren yeni biçim arayışlarına girerek dönemin Avrupa sinemasından etkilenen yönetmenlerin müzik kullanımından uzaklaşarak filmlerinde müziğe daha az yer vermişler verdiklerinde ise daha batı kökenli müziklere başvurmuşlardır. Dönemin arabesk filmlerinde ise müzik kullanımı Yeşilçam döneminin de ötesine geçerek, filmlerde başrolü oynayan şarkıcı ya da türkücünün çıkış parçasının adı filmde kullanılmakla kalınmamış, yeni albümde yer alan diğer şarkılarla birlikte film boyunca kullanılmıştır. Orhan Gencebay'ın "Dil Yarası", "Kır Gönlünün Zincirlerini", "Vazgeç Gönlüm"; İbrahim Tatlıses'in "Ayşem", "Yalnızım", "Mavi Mavi", "Yıkılmışım Ben", "Gülüm Benim", "Hülya" gibi filmleri bu eğilimin tipik örnekleridir. Müzik eleştirmeni Naim Dilmener, Orhan Gencebay filmlerini "uzatılmış-çekiştirilmiş birer klip" olarak tanımlamış, "bu filmlerin sinema yolu ile tek katkılarının, televizyonun her yere ulaşamadığı, kliplerin olmadığı bir dönemde büyük bir çoğunluğun hem televizyon sineması, hem klibi gazinosu olmasıdır" şeklinde görüş belirtmiştir.⁸⁵

Sinematografik özelliklerin filmlerde daha etkin kullanımı açısından bu dönem Yeşilçam Dönemi'ne göre ciddi anlamda farklılığın başladığı dönemdir. Özellikle reklam sektörünün kazandığı ivme sonucu, yeni teknik donanımlar (dolly, crane, kamera) ithal edilir; laboratuvar reklam sektörünün dayatmaları sonucu kendilerini yenilerler. İlk defa sinema okullarından mezun kameracılar film çekmeye başlar. Teknik malzeme kiralayan (rental) şirketler çoğalır.⁸⁶ Terk edilmeye çalışılan geleneksel sinemanın kurallarını değiştirmek için yeni biçim arayışları sonucunda filmlerde farklı sinematografik özellikler denenmeye başlanır. Minimalist anlatıya yakın filmlerin ortaya çıkması ile birlikte kamera sabitleşmeye başlamış, çekilen planların süreleri uzamıştır. Hareketli sahnelerin yerini filmlerin atmosferini destekleyecek şekilde daha durağan sahneler almıştır. Film kahramanı ile özdeşleştirmeyi sağlayan yakın çekimlerin yerini orta ölçekli çekimler alırken bu sayede film kişileri içinde bulundukları çevre ile birlikte gösterilmeye başlanmıştır. İçinde bulunduğu mekan ile çevresindeki kişilerle olan ilişkisi ortaya konularak film kişinin bir karakter olması için çaba gösterilmiştir.

⁸⁵ Senem Aytac ve Zeynep Dadak, "Dosya: Orhan Gencebay", *Altyazı*, Sayı: 85 (Haziran 2009), s.42.

⁸⁶ Fırat Erman, "Türk Sinemasında Görüntü Estetiği", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4*, Deniz Bayrakdar (drl.), İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004, s.145.

80'ler sinemasında farklı kurgu denemeleri yapılmaya başlansa da kurgusal özelliklerin filmsel anlatımdaki yeri günümüz sinemasındakinden uzaktır. Kurgunun yaratıcı olmaktan uzak olduğunu belirten Atıf Yılmaz şunları söyler:

“Türkiye’de kurgu diye bir şey yok. Kurgunun sinemaya katkısı bir Amerikan sineması gibi değil. Biz her planı aşağı yukarı bir tek açıdan çekiyoruz. Filmi çekerken, aslında kurgusunu da yapmış oluyoruz. Kurgucuya kalan, bir hareketi zaman olarak doğru bağlamak. Bir de, bu plan ne kadar uzarsa, nasıl bir psikoloji yaratır, bunu kavramak. Amerikan sisteminde sayısız çekim yapılıyor. Mesela “Apocalypse Now”da Coppola, hatırladığıma göre 220 000 metre film çekmiş. 3000 metrelik bir film yapacak sonuçta. O zaman kurgu yaratıcı bir iş oluyor birden bire. Bir insanın başkanlığında bir grup, çalışıyor üzerinde filmin. Biz de böyle değil. Bizde kurgucu ancak işin teknik tarafını yapar”.⁸⁷

Türkiye’de filmcilik, 1980 sonrasında iki ayrı koldan yürümeye başlar. Bir yanda, yalnızca ya da özellikle sinema seyircisi düşünülerek hazırlanan projelerin yapımını yüklenen firmalar, öte yandan ise doğrudan video piyasası için film üreten firmalar yer almaktadır. Birinci gruba giren firmalar “iyi proje” peşinde koşabilmektedir.⁸⁸ İkinci grup ise 80’lerin ortasına kadar Yeşilçam filmlerinin bir anlamda devam sayılabilecek filmler, arabesk filmler yapmaktadırlar. İlk gruptakiler sansürle uğraşıp yeni sinemanın nasıl olması gerektiği üzerine kafa yorarken ikinci gruptakiler çözümü “arabeskte” bulurlar. Hızlı ve çarpık kentleşmenin yarattığı gecekondu ve gecekonduyun yarattığı arabesk müzik kurtarıcı olur. Dönemin ve hızlı kentleşmenin sorunlarına subap görevi görerek toplumsal patlamayı önleyen arabesk müzik ilahları, ticari sinemanın başrol oyuncularını olurlar. Arabesk müziklere klip çeker gibi çekilen filmlerle, salonlar yeniden izleyicilerine kavuşur bir süre için.⁸⁹

Anadolu’dan büyük kentlere olan göçün devam ettiği ve göç eden insanların kente uyum sürecinin başladığı bir dönemde çekilen bu filmler seyirciden ilgi görmüştür. Orhan Gencebay, İbrahim Tatlıses, Ferdi Tayfur gibi isimlerin başrollerinde olduğu filmler

⁸⁷ Pınar Tüzmen Gürmen, “Sinema Dersleri Atıf Yılmaz’dan,” **Popüler Sinema Dergisi**, (Temmuz- Ağustos 2001), ss.111-112.

⁸⁸ Bilgiç, s. 103.

⁸⁹ Esen, *Seksenlerde Sinema*, s.145.

arabesk müziğinin dinleyicisini hedef almıştır. Göç sonucunda büyük kentlere gelenlerin kent yaşamına uyum süreci kolay olmamış, ortaya çıkan gecekondu kültürü ile daha önceki yaşamlarını devam ettirmişlerdir. Alıştığı kültürden kopup yeni bir ortama giren kitle için uyum sürecinde yaşanan olumsuzluklar neticesinde önce arabesk müzik sonra arabesk filmler bir tür rahatlama olmuştur. Şarkılarını dinledikleri isimlerin filmlerde başlarına gelen olumsuz durumlarla mücadele ederek filmin sonunda onları ortadan kaldırması izleyicide yoğun bir özdeşleşmenin kurulmasını sağlamıştır.

Arabesk filmler ticari kaygılarla çekilen filmlerdir. Yeni kaset çıkaran bir şarkıcı aynı dönemde filmler çekerek albümdeki şarkılarını bu filmlerde kullanmıştır. Kaset promosyonunun bir parçası olarak nitelendirilebilecek filmlerin yapımı “klasik yapımcı sineması” şeklinde gerçekleşmiştir. Senarist ve yönetmenler de bu yapı içerisinde birer memur gibi görev almışlardır. Yeşilçam dönemi melodram kalıplarına göre çekilen filmlerde işlenen konular “acı” kavramı üzerine yoğunlaşmıştır. Scognamillo’ya göre Yeşilçam döneminin melodramları bu dönemde arabeske dönüşmüştür.⁹⁰ Film süresince kahramanın başına olağanüstü durumlar gelir ve filmin sonunda kahraman bir şekilde bu durumları ortadan kaldırır. Bu olağanüstü durumlar hedef kitlenin yeni yaşamında başına gelen olaylarla benzeştirilerek yaratılmış, bu şekilde izleyicinin ilgisi çekilmiştir. Bir fabrika ya da inşaat işçisinin işyerinde karşılaştığı olumsuz durumlar, göç edenlerin kentte yaşayan kesimle olan ilişkileri gibi tamamen hedef kitleye yönelik konular tercih edilmiştir. Filmlerde dramatik yapı sağlam bir şekilde oturtulamamış, rastlantılar doğru bir şekilde işlenmemiş, film kişileri karakter olmaktan çok yapay birer tip olarak yaratılmıştır. Mekan kullanımı açısından incelendiğinde gerçek mekanlar ve kurmaca mekanlar beraber kullanılmıştır. İstanbul’un ana mekan olarak alındığı filmlerde merkez ile çevre arasındaki farklılık ana çatışma konusudur. Arabesk şarkılar filmlerde fon müziği olmaktan çok baştan sona ana karakter tarafından söylenen şarkı konumundadır. Sinematografik özellikler açısından 80’lerde reklam sektörünün gelişmesiyle yavaş yavaş yaşanmaya başlayan farklı tekniklerin kullanımı bu filmlerde görülmez. Kurgunun filmlerde izleyicinin anlatıdan kopmaması için izleyiciyi rahatsız etmeyecek şekilde düzenlendiği görülür.

⁹⁰ Yeni İnsan Yeni Sinema, “Giovanni Scognamillo 1970’li Yılları Anlatıyor: 1970’lerin Umut’u Bugüne Neler Bıraktı?”, Sayı.15, Bahar/Yaz 2004, s.45.

80'lerin sinemasında dikkat çekici olaylardan biri de “kadın filmleri “ olarak adlandırılan filmlerin çekilmiş olmasıdır. Başta Atıf Yılmaz olmak üzere yönetmenler o dönemde etkin olan feminizmden etkilenecek hikayelerin merkezinde kadın karakterlerin olduğu, kadının toplum içinde karşılaştığı sorunlar hakkında filmler çekmişlerdir. Atıf Yılmaz dönemin popüler oyuncusu Müjde Ar ile çektiği “Dağınık Yatak” (1984), “Dul Bir Kadın” (1985), “Adı Vasfiye” (1985), “Aaah Belinda” (1986), “Asiye Nasıl Kurtulur” (1986) gibi filmlerde bu olguyu kullanmıştır. Yavuz Turgul da senaryolarını yazdığı “İffet” (1982) ve “Aile Kadını” (1983) filmlerinde kadın karakterler filmlerin ana karakterleridir. Her iki filmde de yönetmenin “Fahriye Abla” (1984) filminde beraber çalışacağı dönemin en popüler oyuncusu olan Müjde Ar vardır.

“Kadın filmleri” olarak adlandırılan filmler Yeşilçam döneminin kadına bakışından farklıdır. Dorsay bu filmlerin ortak özelliklerinden şu şekilde bahseder:

“Ana kahramanların kadınlar olması, bu kadınların eski Yeşilçam filmlerinin ucuz romanlardan veya eski Amerikan melodramlarından abartılmış kukla kadın figürlerinden çok farklı, ayaklarını yere basan, yaşayan insanlar olması ve bu arada bu kadın kahramanların, yine eski Yeşilçam’dan farklı biçimde birer cinselliği olan ve onu gerektiğinde dolu dolu yaşayan kadınlar olmalarıydı. Cinsel açıdansa, Yeşilçam’ın onlara hep vere geldiği iki temel cinsel tavırdan, “el değmemiş bakire” ve (kimi zaman alabildiğine “vamp” kimi zaman altın yürekli) fahişe kimliklerinden farklı biçimde, birer cinsel nesne değil, birer cinsel özne olmaya soyunan, cinselliğini bir erkek gibi sırası geldiğinde yaşamaya cesaret eden kadınlar olmaya gittiler.”⁹¹

⁹¹ Atilla Dorsay, 12 Eylül Yılları ve Sinemamız 160 Filmle 1980-90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar, Birinci Basım, İstanbul: İnkılap Kitabevi, s.19.

1.4.3 1990 Sonrası ve Günümüz Türk Sineması'nda Anlatı Özellikleri

90'lar ve günümüz Türk Sineması'nın gelişimini etkileyen olaylardan biri dönemin başında gerçekleşmiştir. Bu olay 1989'dan başlayarak bütün Amerikan dağıtım şirketlerinin, popüler deyiimiyle "major"lerinin ülkemize gelerek kendi bürolarını açmalarıdır. Warner Bros'un ardından UIP'nin de gelişiyile başlayan süreç sonuç olarak sinemacılığın büyük ölçüde canlanması, ancak çok çeşitli nedenlerle, Türk Sineması'nın bu canlanmadan payını alamayarak piyasadan, gösterim açısından giderek uzaklaşması ile sürmüştür. Aynı durumun kısa sürede videoculuğa da kayması ve o alanda da yabancı, özellikle ABD kökenli yapımların Türk filmlerinin yerini alması, video sektöründen sinemamıza gelen desteği neredeyse sıfırlamıştır.⁹²

Burçak Evren, süreçten şu şekilde bahseder:

"Yabancı Sermaye Yasası'nda yapılan değişiklik ve 17, 30 ve 31 sayılı kararnamelerle Türk Sineması'nı koruyan tüm duvarlar yıkılmıştır. Başta dev Amerikan şirketleri olmak üzere, yabancı şirketlere ülkemizde şirket kurup, dağıtım ve gösterimleri hakları tanınmıştır.Yabancı Sermaye Yasası'nın değişiminden yararlanarak Türkiye pazarına giren Majörler (dev Amerikan şirketleri) Tehlikeli İlişkiler ve Yağmur Adam'la başlattıkları gösterimlerini çok kısa zamanda tün sinema salonlarını kapsayan bir yaygınlığa ulaştırdılar. Bu yaygınlık yalnızca gösterim alanıyla sınırlı kalmayıp giderek işletme ve dağıtım tekeline de beraberinde getirmekte gecikmedi. Giderek, zaten kriz içinde devinen ulusal sinema, büyük ölçüde film üretememe konumuna düştü, ürettiği çok az sayıdaki film ise büyük kentlerin merkezi sinemalarında gösterememe zorluğunu yaşamaya başladı."⁹³

Sinema endüstrisinde gerçekleşen bu radikal değişim sektörün diğer alanlarında da kendini göstermiştir. 80'lerin sonlarına doğru gerçekleşmeye başlayan geleneksel sinemadan kopuş 90'ların başı itibari ile iyice kendini göstermiştir. Yılda çekilen film

⁹² Dorsay, ss.16-17.

⁹³ Evren, *Türk Sinemasında Yeni Bir Dönem: Bağımsız Sinemacılar*, s.15.

sayısında ciddi bir düşüş yaşanmakla beraber asıl düşüş gösterime giren film sayısındadır. Yapım süreçleri açısından değişen ve yeni duruma ayak uydurmaya çalışan Türk Sineması'nda 90'ların ortasında bağımsız sinemacılar ortaya çıkar. 1994'ten başlayarak, aynı zaman biriminde, ama; amaç ve eylem açısından farklı odaklardan hareket ederek sinema alanına giren yönetmen-yapımcılar, sinema sektörünün alışılmış ilişkilerini-kalıplarını ve alışkanlıklarını radikal bir biçimde değişime uğratarak, farklı bir sinema düzenin temsilcisi oldular. Bir önceki dönemlerin gerek biçim, üslup, sinemayı algılayış ve anlatımıyla ve gerekse yapım, dağıtım, işletim, finanse kaynakları ile hiçbir ilişkisi olmayan yeni bir düzenin öncüleri konumuna geldiler. 1994 yılından sonra ortaya çıkan bu oluşum, bilinçli ve aynı düşünce çevresinde toplanmış örgütlü bir ortaya çıkıştan çok sinema ortamındaki olumsuz koşullardan kaynaklanan yeni bir düzen kurma gereksiniminin kaçınılmaz koşullarından oluştu.

80'lerin başında başlayan Yeşilçam anlatı özelliklerine alternatif arayışı 90'lardan itibaren tavan yapmış günümüzde ise hala devam etmektedir. Minimalist anlayışa yakın duran filmlerin yanında 2000'li yıllarla birlikte formalist filmler de ortaya çıkmaya başlamıştır. Bağımsız sinemanın da birer temsilcisi konumunda olan Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenler çektiği minimalist filmlerle bu döneme imzalarını atmışlardır. 80'lerde film yapmaya başlayan ve film üretimini kendi şirketi Plato Film bünyesinde gerçekleştiren Sinan Çetin, Ömer Faruk Sorak ve birkaç yeni yönetmen ise formalist sinemanın temsilcileri konumunda olmuşlardır. Klasik anlatı formu da 80'lere oranla bu dönemde yetkin örnekleri ile karşımızda çıkmaktadır. Bu anlatının temsilcisi olan Yavuz Turgul, "Eşkıya" ve "Gönül Yarası" filmleri ile karşımıza çıkmaktadır. Turgul'un dışında Serdar Akar'ın "Dar Alanda Kısa Paslaşmalar"ı, Zeki Ökten'in "Güle Güle"si gibi filmler de klasik anlatı örnekleri olarak göze çarpmaktadır. Farklı anlatıların ortaya çıkmasıyla günümüz Türk Sineması'nda artık farklı sinemasal anlatıların varlığından bahsedilebilmektedir. Yeşilçam Dönemi'ndeki tek sesliliğin yerini önce 80'lerde minimalist anlayışa sahip filmler, 90'larda klasik anlatının sofistike örnekleri ve 2000'li yıllarda formalist anlatıya sahip filmlerin ortaya çıkması ile üç ayaklı bir yapıdan söz etmek mümkün hale gelmiştir.

Dönemin konularına bakıldığında Yeşilçam döneminden kopuşun tamamlandığı görülmektedir. Yeşilçam dönemindeki klişe konuların yerini daha gerçekçi temaların işlendiği filmler almıştır. Sıradan insanların hikayeleri anlatılmaya başlanmıştır. Yaratıcı fikirlerin ön planda olduğu filmler yapılmış, klasik yıldız isimlerin oynadığı filmler artık yapılmamaya başlanmıştır. Eski dönemin yıldız isimlerinin oynadığı filmlerin klişe konularının yerini daha gerçekçi temaların işlendiği filmler almıştır. Yaratıcı fikirlerin ön planda olduğu filmler yapılmıştır. Bu dönemin önceki dönemlere göre öykü anlamında en önemli farklılığı belki de öykülerin inandırıcılığı konusunda ilerleme kaydedilmesidir. Yeşilçam melodramlarının o sahte gerçekliğinden uzaklaşarak daha gerçekçi filmler ortaya çıkmıştır. 90'lı yılların sinemasını 80'lerden ayıran en önemli özellik, konu seçiminde daha toplumsal sorunların ele alınabilmesi ve bu arada bireysel sorunların hatta kadınları ele alan konuların da işlenebilmesidir. Böylece izleyenlerin kendilerini daha içinde, daha yakın hissedebileceği filmler üretilmiştir. Hemen hemen bütün filmler daha önceki dönemlere göre, daha bir sinemasal dile sahiptir. Ve daha gelişmiş tekniklerle üretilmişlerdir.⁹⁴

Öte yandan 80'lerde ortaya çıkmaya başlayan bireysel konuların işlendiği filmler de üretilmeye devam etmektedir. Temelde yönetmenin kendi hayatını konu edindiği filmler topluma karşı yabancılaşmış sanatçı dertleri de kendine konu edinir. Avrupa sinemasından etkilenen yönetmenlerin çektiği filmler hem seyirci hem de eleştirmenler tarafından beğenilmez. İrfan Tözüm'ün 1994 yılında çektiği "Kız Kulesi Aşıkları" filmi bu filmlerden biridir. Atilla Dorsay filmle ilgili şunları söyler:

"Tözüm'ün, Macit Koper imzalı ve damgalı bol salçalı enestli-mensestli tipik "burjuva" senaryoları ile başı dertte. Benimsediği sade yapılı bir öyküyle başarılı olabilen Tözüm için (Rumuz Goncagül, Fazilet, Devlerin Ölümü), Koper'in Bunuel, Visconti veya onların çağdaşlarının ancak baş edebildiği senaryolarını başarıya ulaştırma şansı yok gibi... Sonuç bu kez fiyasko boyutlarında ... Alabildiğine ağır, hantal, yürümeyen bir film var karşımızda... Bir masal-filmin en çok gereksinmesi olan estetik duygusu ise perdeden geçmiyor bile.. Oyuncular da ağır, hantal

⁹⁴ Serpil Boydak, "Türk Sineması'nda Bağımsız Film Yapım Süreci ve Reha Erdem", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, SBE), 2006.

vücutlarıyla bu estetiğin kurulmasına en küçük bir katkıda bile bulunmuyorlar.”⁹⁵

Dramatik yapının kurulmasında 80’lerdeki anlayış, minimalist filmlerde devam ederken sağlam bir dramatik yapı kurmak için önemli mesafeler kat eden filmler de yapılmıştır. Karakterin çevresi ile birlikte işlenmesi, öyküleme tekniklerinin kullanılması, filmdeki olayların belli bir neden sonuç ilişkisi içinde olması gibi klasik anlatının özellikleri filmlerde görülmeye başlanmıştır. Bu filmler Yeşilçam’ın melodramatik özelliklerinden sıyrılarak dramatik yapıya geçmeyi hedeflemişlerdir.

Mekan kullanımı açısından bakıldığında minimalist filmlerde gerçek mekanların kullanıldığı görülmektedir. Karakterlerin özellikleri dikkate alınarak ya gerçek mekanlar bulunmuş ya da filmsel gerçekliğe uygun bir şekilde düzenlenen kurmaca mekanlar kullanılmıştır. Klasik anlatı ve formalist filmlerde ise dekor kullanımının arttığı gözlenmektedir. Yeşilçam döneminin masrafların artmaması kaygısı ile gerçek mekanların kullanımından uzaklaşmış dekor kullanımı artmıştır. Örneğin, “Vizontele” (2004) filmi için bir köy oluşturulurken, “Korkuyorum Anne” (2007) filmi için özel bir bina yapılmıştır.

Özdeşleşme kavramı Türk Sineması’nın tüm dönemlerinde görülen bir özelliktir. 80’li yıllarda başlayan ve günümüzde de devam eden minimalist filmler dışında melodramlarda ve klasik anlatı filmlerinde sıkça kullanılmıştır. İzlemenin doğasından kaynaklanan özelliği nedeniyle ne kadar istenmese de özdeşleşme çoğu filmde yer alan bir unsurdur. Minimalist anlatımda izleyiciyi düşünme eyleminden uzaklaştırdığı, izleyici filmin dünyasına alıp gerçek dünyadan uzaklaştırdığı için pek tercih edilmeyen özdeşleşme melodram türünde ise bu özelliklerinden dolayı tercih edilmiştir. Klasik anlatıda ise karakterin çevresiyle birlikte izleyiciye sunulmasına izleme etkinliğinin doğası gereği özdeşleşmeden yararlanılır. İzleyici anlatılan karakterin özellikleri ne olursa olsun onla özdeşleşme içine girerek onun film boyunca başına gelen olaylarla ve bu olaylara karşı yaklaşımını bu şekilde izler. 80’lerden itibaren başarısız, olumsuz karakterlerin hikayelerinin filmlerde anlatılmasıyla birlikte izleyici alışkın olduğu kahraman odaklı filmlerin dışına çıkmıştır. Yeşilçam döneminde star sistemi içerisinde çekilen yıldız oyunculuğu, 80’lerde popüler şarkıcıların başrollerinde oynadığı, 90’larda ve günümüz

⁹⁵ Dorsay, *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları Türk Sineması 1990-2004*, s.107.

sinemasında televizyon dünyasında tanınan isimlerin olduğu filmlerdeki karakterlerle kolayca özdeşleşme içine giren izleyici başarısız, olumsuz karakterlerle özdeşleşme içine girmemiştir. Bunda bu karakterleri konu edinen filmlerin özdeşleşmeyi dışlayan minimalist filmler olmasının yanında izleyicinin hayatta başarısız olmuş karakterleri benimsememesinden de kaynaklanmaktadır. Rıza Kır   bu karakterleri birer “anti kahraman” ya da “kaybedenler”⁹⁶ olarak adlandırmış ve bu karakterleri konu edinen filmleri Yeşilçam geleneğinin tamamen dışında tutmuştur.

90’lı yıllar müzik kullanımı açısından önceki dönemlere göre ciddi farklılıkların olduğu bir dönemdir. “Soundtrack” kavramının ortaya çıktığı dönemde bazı filmlerin müzikleri filmi destekleyici bir unsur olmaktan öteye geçerek filmin önüne geçmişlerdir. Filmin vizyon giriş tarihi ile birlikte piyasaya sunulan filmin soundtrack albümü film kadar ilgi görmüştür. Yapımcılar filmlerin müzikleri için müzik sektöründen önemli isimlerle anlaşarak bu konu üzerinde özel çalışmalar yapmışlardır. Varolan şarkıların yanında filmler için de özel müziklerin yapıldığı dönem de film müziği kavramı gelişip ayrı bir konuma yükselmiştir. Klasik ve formalist anlatının yoğun bir şekilde başvurduğu müzik kullanımı bu filmler için anlatının en önemli özellikleri arasında yer almıştır. Minimalist anlatıdaki filmler ise müzik kullanımına mesafeli davranmışlardır. Müziğin izleyiciyi yönlendirmek için kullanılmasını eleştiren minimalist yönetmenler filmlerinde klasik müzik eserlerine, bazı enstrümental müziklere yer vermişlerdir. Bu müziklerin yer aldığı sahneler ise duygusal olarak yoğun sahneler yerine zamansal ve mekansal geçişlerin olduğu yerlerde kullanılmıştır.

80’li yıllarda reklam dünyasının gelişmesi ve bu alandaki bazı isimlerin sinemaya geçiş yapmaları sonucunda reklamda kullanılan teknik olanakların filmlerde kullanılmaya başlanması, 90’lı yıllarda da devam etmiş ve günümüzde teknik alanda dünya standartları yakalanmıştır. Bahsedilen teknik alan kavramı şüphesiz ki büyük Hollywood stüdyoları tarafından çekilen fantastik, bilim kurgu türündeki filmlerde kullanılan teknik ve efektleri içermemektedir. Ancak, Avrupa ve Uzakdoğu sinemasının, Hollywood’un orta b  t  celi filmlerindeki teknik olanaklara kavuşulmuştur. Filma-Cass, Plato, Aksiyon, Co-produksiyon gibi prodüksiyon firmaları, reklamlardan elde ettikleri gelirlerin bir kısmını

⁹⁶ Rıza Kır  , “Doksanlı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış”, **25. Kare**, Sayı. 30, 2000, s.17.

uzun metraj filmlere yatırmışlar, Reha Erdem, Kutluğ Ataman, Umur Turagay gibi genç yönetmenler bir yandan reklam filmi çekerken bir yandan da sinema alanında ilk ürünlerini vermişlerdir. Bu yönetmenin filmlerindeki farklılık hem hikaye edilen konuların marjinalliği hem de tekniği kullanım biçimi olarak hemen fark edilmektedir.⁹⁷

90'lı yıllardaki ve günümüzdeki oyuncu kullanımı önceki dönemlere göre önemli farklılık gösterir. Minimalist filmlerdeki amatör oyuncu kullanımı diğer dönemlerde neredeyse hiç kullanılmamıştır. Bu türdeki filmlerde amatör oyuncuların yanında az tanınmış, teatralikten uzak doğal oyunculuk tercih edilmiştir. Klasik anlatıyı benimseyen filmlerde eski Yeşilçam oyuncularının yanında televizyon dünyasından tanınan isimlerin de kullanıldığı görülmektedir. Formalist anlatının az sayıda olan örneklerinde ise oyuncu kullanımında popülerlik unsuruna başvurulduğu görülmektedir. Yeşilçam dönemindeki star sistemi son bulmuş onun yerine medyatik isimlerin kullanıldığı filmler çekilmiştir. “Popüler kültüre uygun ve seyircinin beklentisine hitap eden yapıtların, medyatik kişilerle de desteklenmesi ilgiyi arttırmıştır. Yapımların perde arkaları, sette yaşananlar, oyuncuların birbirleriyle olan aşk dedikoduları gibi magazinleştirilmiş haberlerle seyircinin ilgisi filmlere çekilmeye çalışılmıştır.”⁹⁸ Rıza Kıracı bu filmlere “yıldız projeler” adını vererek bu durumun kısa süreli gündemler oluşturarak medyatik özellikleri ön plana çıkan yapımların pohpohlanması olduğunu ve en az yıldız sistemi kadar tehlikeli olduğunu belirtmektedir.⁹⁹

80'li yılların ortasında tamamen sona eren klasik Yeşilçam yapım sürecinden sonra Türk sineması farklı yapım süreçleri üretmek durumunda kaldı. Başta Kültür Bakanlığı ve Eurimage'dan alınan desteklerle yürüyen sinema zaman zaman sponsor destekleri ile film yapımına devam etmiştir. Festivallerden alınan ödüller de önemli bir gelir kaynağı olmanın yanında bir sonraki film için ekstra motivasyon sağlamıştır. Alternatif kanalların yanında sektör dışından gelen yapımcıların yaptığı filmler de çekilmiştir. Bu dönemde bağımsız sinemacı olarak kabul edilen yönetmenler kendi film şirketlerini kurarak bu şirketler aracılığı ile filmlerini yapmışlardır. Zeki Demirkubuz Mavi Film, Nuri Bilge Ceylan NBC Film, Semiha Kaplanoğlu Kaplan Film, şirketlerini kurarak bu şirketler aracılığıyla filmlerinin yapımcılığını da üstlenmişlerdir. Bu yönetmenler Kültür Bakanlığı'ndan

⁹⁷ Kıracı, s. 14.

⁹⁸ Boydak, s.21.

⁹⁹ Kıracı, s.11.

aldıkları desteklerin yanında Avrupa ülkelerinden buldukları yapım şirketleri ile beraber Eurimages’a başvurarak oradan da destek almışlardır. Bu desteklerin yanında Efes Pilsen gibi sponsorlardan ve yurt içi ve yurt dışı festivallerden aldıkları ödüllerle filmlerine kaynak yaratmışlardır. Bu yönetmenler için her film bir sonraki filme referans olmuş ve diğer filmin kaynağı olmuşlardır.

2. MİNİMALİST ANLATI

2.1 MİNİMALİST ANLATININ ÖZELLİKLERİ

Gerçek nedir sorusu insanların ilgisini çekmiş ve gerçeklik kavramı farklı boyutları ile farklı sanat ürünlerinde incelenmiştir. Bu çalışmaların büyük bir kısmı tek bir gerçeğin olamayacağı, gerçeklik kavramının farklı durum ve şartlarda değişebileceği üzerinedir. Hiçbir alanda kesin doğruların olamayacağı üzerinde yoğunlaşmıştır. Sinema da bu alanların başında gelir. Filmsel bir öykü çok farklı yöntemlerle anlatılabilir, iki farklı yönetmen aynı öyküden birbirinden tamamen farklı iki film yapabilirler. Minimalist anlatının da çıkış noktası bu olmuştur. Genelde kullanılan yöntemlerin dışına çıkarak sinemanın gereksiz şeylerden arınmasını, anlatması gerekenden fazlasını anlatmaması gerektiğini, göstermesi gerekenden fazlasını göstermemesini savunmaktadır.

Minimalizm, köken olarak “en az, minimum” anlamına gelen “minimal” kelimesinden türetilerek oluşturulmuştur. Minimum, kelime anlamı olarak "değişken bir niceliğin inebildiği en alt basamak, asgari, minimal" şeklinde tarif edilmiştir.”¹⁰⁰ Belli özelliklere sahip filmler de bu özellikleri nedeniyle “minimalist film”, “minimal film” olarak tanımlanmışlardır.

“Azla çok şey yapmak olarak” da ifade edilebilecek minimalist anlatı, özellikle bağımsız sinema ile gelişmiş ve bugün de filmlerinde minimalist unsurlar barındıran yönetmenlerin çoğu kendi sinemalarını bağımsız sinemanın birer örneği olarak kabul etmektedirler. Bağımsız sinemacılar filmlerinde klasik anlatı yapısının ve de geleneksel öykü anlatım biçiminin kalıplarını kırarak, bazen modernist bazen post modernist sinema biçimlerini kullanmışlardır. Gerek hikâyelerinde anlattıkları öyküleri, gerek zamansal özellikleri ters yüz ederek kendi anlatı kalıplarını kurmuşlardır. Bağımsız filmler konu, anlatım, içerik gibi çok sayıda farklı unsurlarda farklılık gösterebilirler fakat çoğunun bir ortak yanı vardır ki bu da bu tarz filmlerin küçük bütçeli filmler olmasıdır. Bu filmlerde

¹⁰⁰ Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük, “Minimalizm”, 2. Cilt, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1988. s. 1028.

büyük yapım şirketleri tarafından çekilen filmlerde milyon dolarlar kazanan oyuncular yoktur, olduklarında da o ücretlerin yakınından bile geçmeyecek ücretleri kabul etmiş olurlar ya da maddi karşılık beklemeden oynarlar. Bu tarz oyuncuların yerine tanınmamış yüzler, amatör oyuncular seçilir hatta hayatında oyunculuk yapmamış insanlar bu filmlerde oynarlar. Tabi bu seçimin tek sebebi ekonomik değildir. Profesyonelliğin sebep olduğu aşırı mimikli oyunculuktan kaçınmak, sadeliğe ulaşmak amacıyla böyle bir tercihte bulunulur.

Minimalist anlatıda hikayeden çok o hikayenin nasıl anlatıldığına dikkat çekilmek istenir. O yüzden klasik anlatı filmlerindeki doğrusal anlatımı tercih etmezler. Örneğin klasik anlatı filmlerinin final bölümleri çok nettir ve film boyunca anlatılan hikaye net bir şekilde sona ulaşır. Hiçbir muğlaklığa yer verilmez. Hatta bazı filmlerde film bittikten sonra kahramanların neler yaptıkları bile anlatılır. A kişi o olaydan sonra şu anda burada yaşamaktadır, şu işi yapmaktadır şeklinde ekstra bilgi verilerek seyircinin kafasında oluşabilecek sorulara cevap verme amacı güdülür. Oysa ki minimalist anlatıda çoğu zaman izleyicinin kafasında oluşan hikayeye ait soruların cevaplarını izleyicinin kendisinin bulması istenir. Filmlerin çoğu istenildiği gibi bitmez. İzleyicinin katharsis duygusuna ulaştığı anlar nadirdir. “Cennetten de Garip” filminin sonunda Willie, Eva’nın Budapeşte’ye gittiğini düşünüp oraya gider, Eva ise otele döner. Olayların bu aşamasında film biter. Seyirci Willie’ye ne olduğunu, Eva’nın neden otele döndüğünü ve sonra nereye gideceğini merak eder ama bu soruların cevapları filmde yer almaz. “Yumurta” filminde ise Yusuf’un kasabada kalacağı seyirciye doğrudan söylenmez, bu bilgi sofraya konan yumurtadan anlaşılır.

Minimalist filmlerin en dikkat çekici yönü klasik anlatıda en önemli unsur olan dramatik yapının sağlam olması kriterini reddetmeleridir. Olayların öyküleme tekniklerine başvurulmadığı, olay yerine durumlara odaklanan, gerçekliğin ön planda olduğu bir sinema anlayışı benimsenir. Bu anlayışın sonucunda filmlerde anlatılan hikayeler dramatik anlatıma uygun olmayan durum hikayeleri yer alır. Olaylardan çok karakterlerin ön planda olduğu ve bu karakterlerin seyirciye sunulması için başlarına bir olay gelmesinin zorunlu olmadığı düşünülür. “Mayıs Sıkıntısı”nda hikayeleri anlatılan karakterlerin hikayeleri dramatik unsurlar kullanılarak anlatılmamıştır. Seyircide merak uyandırmak için eksilti

kullanımı, bazı bilgilerin seyirciden saklanarak anlatımın kritik noktalarında ortaya çıkması gibi öyküleme tekniklerine başvurulmamıştır. Film zamansal olarak doğrusal olmasının yanında olaylar açısından da doğrusaldır. Aynı tempoda devam eden bir anlatım vardır filmde. Olaylar açısından benzer bir doğrusal anlatım “Yumurta”da söz konusudur. Dramatik yapıyı benimseyen bir filmde kullanılmaya müsait çoğu sahnede yönetmen dramatik anlatımı benimsememiştir. Yusuf’un gençlik aşkıyla karşılaşması, köpeklerle geçirdiği gece gibi olaylar filmin doğrusal anlatımını bozmayacak şekilde anlatılmıştır.

Mekan kullanımı açısından gerçek mekanlar tercih edilir. Stüdyolarda oluşturulan, gerçekte var olmayan kurmaca mekanlar kullanılmaz. Ancak filmsel gerçekliğe uygun bir şekilde düzenlenen kurmaca mekanlar kullanılabilir. Örnek filmlerden Stalker’da karakterlerin gizli odayı görmek için gittikleri Bölge, filmin gerçekliği içinde oluşturulan kurmaca bir mekanken, Mayıs Sıkıntısı filmindeki mekanlar ise ağırlıklı olarak gerçek mekanlardır. Stüdyoda oluşturulan kurmaca mekanlar ise izleyicide oluşturulmak istenen gerçeklik algısına uymadığından tercih edilmez. Mekan kullanımı ile ilgili ikinci noktada minimalist anlatıda mekanlar sembol olarak kullanılabilir. Yönetmen mekana anlatı içerisinde farklı bir görev atfederek izleyiciye vermek istediği mesajı onu bir sembol olarak kullanarak aktarır. Stalker’da “Bölge” bir sembol olarak kullanılmıştır.

Minimalist anlatıdaki en önemli öğelerden biri filmin anlatının doğası gereği seyirciye mesafeli olmasıdır. Seyircinin filmde haz alması tabi ki bir amaç olabilir ama bu amaç hiçbir zaman filmdeki derdin aktarımının nasıl yapılacağı sorusunun cevabının belirlenmesindeki unsurların başında yer almaz. Bu anlatımı tercih eden yönetmen baştan seyirciyle arasına mesafe koyarak belli riskleri kabul eder. Seyirciyi filme çekmek için kullanılan basit ve ucuz numaralara başvurulmaz. Minimalist anlatımı tercih eden filmler seyirciden ekstra bir şeyler beklerler. Bu da bazen bu filmlerin “yavaş, temposuz, uyutan sıkıcı, sırf kendini tatmin için yapılmış” olarak nitelendirilmesine neden olur. Bu tanımlamaların en önemli nedeni ise bu filmlerde olay örgüsünün ön planda olmamasıdır. Seyirciyi alıp götüren, onun karakterle özdeşleşmesini amaçlayan filmlerin tersine minimalist filmler seyirciye bir şeyler göstermek için onu dürtmek yerine bu bir şeylerin ne olduğunu mümkün olduğunca ona bırakmayı tercih ederler. Minimalist anlatıyı en iyi

kullanan yönetmenlerden biri olan Zeki Demirkubuz bir röportajında “en kuşkucu seyirciye film yapıyorum” demiştir.¹⁰¹ Bu tarz bir ifadeyle yönetmen açıkça seyirciden bir şeyler beklediğini anlatmaya çalışmaktadır. Öte yandan sinemaya dokunaklı ya da eğlenceli bir hikaye izlemek için sinemaya giden izleyici kitlesi de bu şekilde amacı olan bir filme gittiğinde doğal olarak yukarıdaki gibi bir nitelendirme yapabilmektedir. Bu izleyici kitlesi temelde sinemanın sanat yönüyle ilgilenmez, filmin ne anlatmak istediğini anlamak için kafa yormak istemez. Sinemaya gitmek günlük hayatın sıkıntılarından bir nebze kurtulmak için yapılan bir sosyal etkinlikten öteye gitmez.

Seçil Büker’e göre, “filmlerin izleyici ile özdeşleşme kuramaması filmlerin kendi yapay evrenlerini öne çıkartmasından, varlığını duyumsatmasından ve gerçekmiş gibi yapmamasından ileri gelmektedir. Yansıtıcı olarak nitelendirdiğimiz filmler yanılsamayı kırıyorlar, yapıtısal bir gerçekliğe açılmıyorlar, bu nedenle de anlatım dilleri saydam değil. Gerçekmiş gibi yapmadıkları için sundukları film kişilerinin kahramana dönüşmesi olanaksız. Çünkü bu filmleri izleyenler yansıtıcıya dönüşmüyorlar. Sorunları tartışıyorlar, ama bu sorun ve çatışmalar yapıtısal bir gerçeklikte de yaşam gerçeğinde de çözülüyor. Film kişinin geçmişi ve yapacakları üzerine yorumlar inşa etmiyorlar.”¹⁰²

“Yumurta”da yönetmen filmin ana karakteri Yusuf ile seyircinin özdeşleşmesini tercih etmez. Yakın çekim kullanmayarak seyircinin olaya belli bir mesafede kalarak sadece izlemesini ister. Karakterle bütünleşip yaşadığı olayları kendisini yaşıyormuş gibi hissetmesini istemez. Bu şekilde karakterin içinde bulunduğu ruh halini sorgulamasını, o halin nedenlerini düşünmesini ister. “Stalker” filmi de benzer şekilde seyirciye mesafelidir. Filmde gerçekleşen olaylardan çok karakterlerin ruh halleri ve aralarında yaptıkları konuşmalar önemlidir. Seyircinin filmde kendini kaptırmayıp karakterlerin birbirlerine sordukları varoluşsal soruları düşünmesi istenmiştir.

Müzik kullanımı, minimalist anlatının ayırt edici özelliklerinden biridir. Filmlerde müzik kullanımına karşı çıkan Michalengelo Antonioni bu konudaki görüşlerini şu şekilde belirtir. “Filmlerde müzik kullanma geleneğinin daima karşısında oldum. Bence müzik, görüntünün etkisini kaybettirir, uyuşturur. Görüntülerin bir operaya gitmiş gibi

¹⁰¹ Elif Tunca, “Zeki Demirkubuz Röportajı”, www.atolyebilim.com (17 Mayıs 2009)

¹⁰² Seçil Büker, “Kurtlar Vadisi Irak’da Eksiği Kahraman Dolduruyor”, **İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi**, Sayı: 22, Kış-Bahar 2006, s.143.

seslendirilmeleri hoşuma gitmez. Bunlar, sessizliğe yer vermeme ve sessiz yerleri müzik ile doldurma çabalarıdır. Bu çabalar sessiz filme kadar gider. O zamanlarda piyano bu işi görüyor ve bir atmosfer yaratılmaya çalışılıyordu. Bugüne kadar bu alanda pek ileri gidilmedi”¹⁰³ İsviçreli yönetmen Alain Tanner müzik hakkındaki görüşlerini şu şekilde belirtir:

“Filmlere müzik konması için bir neden yok. Konmuşsa nedenini bulmak gerekir. Benim için müzik, filmin söylemiyle paralel giden, ama duygularla ille de çakışması gerekmeyen bir sestir; oysa geleneksel müzik kullanımı bu yönde değil. Amerikan filmlerinde, hatta en iyilerinde bile müzik bir tür sözün devamı. Kemanlar çalmaya başlıyor, kahramanların öpüşmesini ya benimseyip destekliyor ya da birkaç saniye önceden haber veriyor. Pek çok müzik, sinemasal aygıtların hareketlerine ayak uydurur, bir duygunun değil, kaydırma çekimin etkisini arttırır.”¹⁰⁴

Minimalist filmlerde müzik kullanımına başvurulduğu zaman filmde yaratılmak istenen gerçekliğe uygun olarak kullanılan müziğin filmde yer alan bir müzik aletinden gelmesi tercih edilir. Bu şekilde seyircinin nereden geldiği belli olmayan müziği sorgulamasının önüne geçilmiş olur. “Cennetten de Garip”te Eva’nın devamlı dinlediği parça olan Screamin’ Jay Hawkins’in “I Put a Spell on You” adlı parçası her çaldığında sesin nerden geldiği bellidir: Eva’nın taşınabilir müzik çalarından. “Mayıs Sıkıntı”sında Muzaffer’in ağaçlık alanda araba teybinden gelen müzik sesi, “Yumurta”da Yusuf’un sahaf dükkanında plakta çalan klasik müzik bu kullanıma örnektir. Minimalist yönetmenler filmlerde müziğin yerli yersiz kullanımına karşıdırlar. Müzik, seyirciyi duygusal ve düşünsel olarak yönlendirmek için kullanılan bir araç olarak görülür.

Sinematografik özellikler minimalist anlatıya sahip bir film için belirleyici özelliklerden biridir. Hareket olarak hem klasik anlatıdaki hem de formalist anlatıdaki filmlerden farklıdır. Kamera yavaş hareket eder, oyuncular yavaştır. Minimalist anlatının en önemli yönetmenlerinden Robert Bresson söz konusu yavaşlıkla ilgili şunları söyler:

¹⁰³ Artun Yeres (drl), *Göstermenin Sorumluluğu 80 Dünya Yönetmeni*, ss.73-74

¹⁰⁴ Yeres, s. 450.

“ İçinde her Şeyin hareket ettiği ağır tempo ile çevrilmiŐ filmler görmüŐümdür. Öte yandan, içinde hiçbir Şeyin kımıldamadığı çok süratli bir tempo ile çevrilmiŐ filmler de görmüŐümdür. Anlayabildiğim kadarı ile görüntülerin ritmi filmin içindeki ağır tempoyu giderecek güçte değildir. Filme gerçek hareketi veren etmen, sadece kişilerin i dünyasıdır.”¹⁰⁵

Sinemadaki anlatı türleri içinde sinematografik özellikler açısından fotoğrafa en yakın tür minimalist anlatıdır. Sabit kamera kullanımı tercihi doğrultusunda fazla hareket etmeyen kamera çoğu zaman fotoğrafa yaklaşan görüntüler elde etmektedir. Bu anlatıyı tercih eden yönetmenler de özellikle durağan sahnelerde fotografik teknikleri kullanarak güzel görüntüler elde etmenin peŐindedirler. Özellikle filmlerdeki doğa sahnelerinde bu çaba artarak anlatının önemli özelliklerinden birini ortaya çıkarır. IŞığın etkili kullanımı sayesinde ortaya görsel olarak çok zengin görüntüler çıkmaktadır. Bu estetik çabaların yanında filmdeki gerçekliğin sunumunda da bu tür görsel özelliklerin katkısı söz konusudur.

“Mayıs Sıkıntısı”nda yönetmen Nuri Bilge Ceylan, doğa sahnelerinde kamerasını bir fotoğraf makinesi gibi kullanarak güzel görüntüler elde etmiştir. “Stalker”da “Bölge”de geçen sahnelerde insanla doğa arasındaki ilişki en doğal hali ile resmedilmek istenmiştir. Benzer bir kayĐı “Yumurta” filminde de fazlasıyla yer alır. Yusuf’un ormana gittiğinde ormanın gösterilmesi, Ayla ile birlikte çıktıkları kısa gezideki görüntüler filmde özgün bir görselliğin oluŐturulma çabasını akla getirmektedir.

Yasujiro Ozu’ya göre “Oyunculukta önemli olanın bir aktörün ustalığa sahip olup olmaması değil, onun ne olduğudur”.¹⁰⁶ Minimalist filmlerde, amatör oyuncularla çalışmak tercih edilirken teatral oyunculuk olarak da adlandırılan abartılı oyunculuktan kaçınılır. Amatör oyuncuların belli oyunculuk kalıplarına yaslanmadan, çoğu zaman da kendileri olarak oyunculuk sergilemeleri filmlerinde doğallık peşinde olan yönetmenlerin dikkatini çekmiştir. Gerçekliğin peşinde olan yönetmenler oyuncularından en doğal hallerinde olmalarını isterler. Aldıkları oyunculuk eğitiminde kullanılan klişe yöntemleri kullanmamaları tercih edilir. “Mayıs Sıkıntısı”nda Nuri Bilge Ceylan, kendi yakın akrabalarını ve arkadaşlarını filmde oynatmıştır. Bu sayede filmin yarı gerçek yarı kurmaca

¹⁰⁵ Yeres, s.32.

¹⁰⁶ Özdoğru, s.78.

havasına katkıda bulunmuştur yönetmen. Minimalist anlatının en önemli temsilcilerinden biri olan Robert Bresson da çoğu filminde amatör oyuncularla çalışmıştır. “Cennetten de Garip” de Jim Jarmush filmde arkadaşlarının oynamasını istemiştir. Filmin müziklerini de yapan John Lurie filmde “Willie” karakterini oynamıştır.

Minimalist anlatıdaki tercih edilen sinematografik özellikler ile filmlerde olan kurgu anlayışı paralellik gösterir. Yavaş ritimde kurgunun tercih edildiği anlatıda kurgusal oyunlara başvurulmaz. Kurgunun anlatının önüne geçmesi istenmez. Planlar mümkün olduğu kadar uzun tutularak filmin gerçekliği desteklenmeye çalışılır. “Mayıs Sıkıntı”sında planlar uzundur, ani kesmeler yoktur. Sıkıcı kasaba atmosferini desteklemek amacıyla yavaş bir kurgu tercih edilmiştir. “Yumurta” da Yusuf ile kasaba arasındaki ilişkiyi daha iyi anlatabilmek için yavaş bir kurgu tercih edilmiştir. Bu şekilde kasabadaki hayatın dingin, yavaş olduğunun altı çizilmiş olur.

Alim Şerif Onaran, “Sinemaya Giriş” kitabında alan derinlikli ve uzun çekimlere dayalı kurgu anlayışını “bireşimci tutum” olarak adlandırır.¹⁰⁷ Ayşe Oluk ise bu anlayışı “mizansene dayalı anlatım” olarak ifade eder. Oluk’a göre, uzun çekime dayalı anlatım, hakim bakış açısının aynı anda her yerde olma özelliğine uymayan bir yapıya sahiptir. Sadece çekimin süre açısından uzunluğu, çekimin içeriği, çekim içinde kullanılan kompozisyon araçları (mizansen) ile anlatı uzamı oluşturmak, kurgunun yardımı olmaksızın mümkün değildir. Mizansen ve kurgu birbirlerini etkileyen, karşılıklı bir ilişki içindedirler. Mizansen dayalı anlatım uzun çekimleri kullanmak ve dolayısıyla kurgunun ritmini yavaşlatmak sorundadır. Mizansen dayalı anlatımı (bireşimci kurgu anlayışını) seçen bir yönetmen otomatik olarak ritmin yavaş olmasını da seçmiş demektir.¹⁰⁸ Minimalist anlatının “bireşimci” ya da “mizansene dayalı” bir kurgu anlayışına sahip olduğu söylenebilir.

Minimalist anlatı bağımsız sinemacılar tarafından yoğun bir şekilde kullanılan bir anlatıdır. Bu durumdan dolayı her iki kavram özellikle de ülkemizde birbirlerinin yerine kullanılmıştır. Bağımsız olan bir filmin minimalist anlatımı kullanması gibi bir mecburiyet söz konusu değildir. Örneğin, bağımsız sinemanın gelişiminde önemli bir yer tutan

¹⁰⁷ Alim Şerif Onaran, **Sinemaya Giriş**, İstanbul: Filiz Kitabevi, 1986, s.80, Aktaran Ayşe Oluk, **Klasik Anlatı Sineması**, İstanbul: Hayalet Kitabevi, 2008, s.124.

¹⁰⁸ Oluk, s.124.

Tarantino'nun "Pulp Fiction-Ucuz Roman" filminin minimalist anlatı ile yakından uzaktan ilgisi bulunmamaktadır. Minimalist bir film olarak kabul edilen "Stalker" filmi de bağımsız bir film değildir. 90'lar sinemasında ürünler veren Zeki Demirkubuz'un ve Nuri Bilge Ceylan'ın ilk filmlerinde hem bağımsız hem de minimalist filmler yapması, sonradan gelen bazı yönetmenlerin de bu anlayışı devam ettirmesi sonucunda böyle bir durum oluşmuştur.

Öte yandan minimalist filmlerin büyük stüdyolar tarafından tercih edilmemesi, para kazanmak için film yapan şirketlerin bu türdeki anlatımları benimsememesi yüzünden minimalist filmler genelde bağımsız sinemanın kaynaklarından yararlanmışlardır. Türkiye'de Kültür Bakanlığı, Eurimage, sponsorlar ve festivaller yönetmenlerin filmleri için destek alabilecekleri yerler olmuşlardır. Klasik anlamda yapımcı kavramı bu filmlerin yapımında yoktur. Yurtdışında ise 90'lardan itibaren büyük stüdyoların hemen hepsi sahip oldukları farklı şirketlerle bu filmleri desteklemişlerdir.

2.2. DÜNYA SİNEMASI'NDAN MİNİMALİST FİLM ÖRNEKLERİ

2.2.1 Stalker-İz Sürücü

Yapım: Gambaroff-Chemier Interallianz ve Mosfilm

Yönetmen: Andrei Tarkovski

Senaryo: Andrei Tarkovski (Arkadi-Boris Strugatsky'nin romanından)

Görüntü Yönetmeni: Aleksandr Knyazhinsky

Oyuncular: Alexander Kaidanovsky (İz Sürücü),

Anatoli Solonitsyn (Yazar)

Nikolai Grinko (Profesör),

Alisa Friendlikh (İz Sürücü'nün Karısı),

Natasha Abramova (İz Sürücü'nün Kızı)

Yapım Tarihi: 1979

2.2.1.1 Konu

“Ülkenin bir yerine bir göktaşı düşmüş ve bu yer “Bölge” olarak adlandırılarak askeri korumaya alınmıştır. Bölge’de bir oda olduğu ve bu odaya ulaşabilenlerin isteklerinin gerçekleştiğine dair yaygın bir inanç vardır. Fakat Bölge, tehlikeli bir yerdir. Odaya direkt gidilemez, bazı özel yolların kullanılması gerekir. Bu yolları en iyi bilenler, “izsürücü”lerdir. En usta İz Sürücü, odaya ulaşmak isteyen bir yazar ve bir profesöre rehberlik yapmayı kabul eder. Bölge’nin tüm tehlikeli yerlerinden geçerek ve bu arada yaşam, hakikat gibi konularda tartışarak odanın girişine kadar gelirler. Fakat odaya girmeden önce, kişinin kendini bir öz-sorgudan geçirmesi gerekmektedir. Yazar da, Profesör de bunu reddederler. Profesör çantasından bir bomba çıkarır. Odayı, uygunsuz ellere düşmesinden korktuğu için imha etmeyi düşünmektedir. İz Sürücü, Profesör’ün elinden bombayı almaya çalışır. Çünkü insanların tek umut kaynağının ortadan kalkmasını istememektedir. Profesör, bombayı etkisiz hale getirip suya atar. Odaya kimse girmez ve geri dönerler. İz Sürücü karısı ve sakat kızıyla birlikte eve döner.”¹⁰⁹

Film konusu itibari ile içinde belli bir gerilimi barındıran bir hikayedir. Gizemli bir yere yapılan yolculuk izleyicinin ilgisini çekebilecek bir konudur. Fakat yönetmen bir hikaye yaratmanın peşinde değildir. Öyküyü kullanıp gerçekliğin peşine düşer. Nitekim filmin sonunda gizemli odada neye benzediği sorusu cevapsız kalır. Çünkü önemli olan oraya yapılan yolculuk ve kahramanların bu yolculuk sırasında yaptıkları sorgulamalardır. İzleyici kendisine sunulan hikayenin ilginçliğinden çok karakterlerin değişimlerinden etkilenir.

Öykü, İz Sürücü’nün sakat kızının masanın üzerindeki farklı şekillerdeki bardakları ve kavanozu bakarak hareket ettirdiği sahne ile biter. Bu sahneden mucizenin peşinde olan İz Sürücü’nün asıl mucizenin farkında olmadığı oysa ki asıl mucizenin kızında olduğu şeklinde yorumlanabilmekle birlikte farklı sayıda yoruma da açıktır. Filmin finalinde anlatılan olaylar net bir sonuca ulaştırılmaz, üstelik film boyunca sürdürülen

¹⁰⁹ Uğur Kutay, *Tarkovsky Sineması’nda Psikanalitik-Semiyolojik Açılımlar*, İstanbul: Es Yayınları, 2004, s. 356.

gizeme de son verilmez. Kızın nasıl bardakları bakarak hareket ettirdiği, kızın sahip olduğu özelliğin Bölge ile ilgisi olup olmadığı gibi sorulara cevap verilmez.

2.2.1.2 Öyküleme

Film üç karakterin gizemli bir yere yaptıkları yolculuğu anlatır. Fakat filmin asıl derdi İz Sürücü'nün hikayesini anlatmaktır. Bu konuda Tamer Baran, “Eğer film sadece Düş Odası’na yapılan yolculuğu anlatıyor olsaydı, adı “Düş Odası macerası” falan gibi bir şey olurdu, açılış ve finalde İz Sürücü’yü ailesiyle gösteren sahneler de yer verilmezdi. Filmin ismi “Stalker”, dolayısıyla yapıt baş karakteri anlatıyor, diğer ikisinin dönüşümünü değil, onlarla yaşadığı süreç sonunda Stalker’ın nasıl dönüştüğünü...”¹¹⁰ şeklinde görüş belirtir. Baran’ın da belirttiği gibi filmin açılış ve final bölümlerindeki sahnelerde İz Sürücü'nün ailesinin gösterilmesi bu durumun işaretidir. Filmdeki öykü boyunca gizemli Bölge’de bir mucizenin var olduğu bilgisi üzerine gidilir fakat asıl mucize İz Sürücü'nün yanı başındadır. Kızı Maymun özel yeteneklere sahiptir ve yönetmen bunu karakterlere göstermek yerine sadece izleyiciye gösterir.

Filmdeki öykünün nasıl anlatıldığı, yönetmenin nasıl bir yöntem izlediği tespit edebilmek için yukarıda belirtilen ayrım önemlidir. Seçilen bir öykünün anlatılmasında en çok kullanılan yöntem öykünün dramatize edilerek anlatılmasıdır. Sağlam bir dramatik yapı kurulmaya ve öyküdeki olaylar neden sonuç ilişkisi içerisinde sıralanarak aktarılmaya çalışılır. Stalker’ın “gizemli bir yere gitmek için yola çıkan üç kişinin yolculuğu” şeklinde yorumlanabilecek öyküsü de dramatize edilerek anlatmaya müsaittir. Öyküde bir amaç vardır. Karakterler gizemli bir yere ulaşmaya çalışmaktadır. Bu yolculuk sırasında başlarına gelen olaylar dramatize edilerek aktarmak için uygundur. Fakat yönetmen bu şekilde bir dramatik yapı kurmak yerine olaylar dan çok karakterlerin geçirdikleri değişimi anlatmak ister. İzleyici filmin başından itibaren gidilen Bölge’de ne olduğunu merak eder fakat bu sorunun cevabı yönetmen için önemli değildir. Önemli olan karakterlerin- özellikle de İz Sürücü'nün- geçirdiği değişimdir.

¹¹⁰ Tamer Baran, “Sinopsis ve Tretman”, **Popüler Sinema Dergisi**, Sayı: 64 (Haziran 2000), s.104.

Filmde, İz Sürücü hem diğer iki karakterden hem de izleyiciden fazla şeyler bilmektedir. Sahip olduğu bilgiler hem diğer iki karakter hem de izleyici için onun farklı bir konuma yerleştirilmesini sağlar. Yazar ve Profesör, Bölge'ye ulaşmak için ona ihtiyaç duyarlar ve yolculuk süresince onun dediklerini yaparlar. İzleyici ise garip davranışları olan bu karakterin ne bildiğini öğrenmek ister. İz Sürücü, Bölge'ye nasıl gidileceğini bilir fakat bu bilgisi asıl gerçeği görmesi için yeterli değildir ve onun aslında bir şey bilmediğini filmin sonunda sadece izleyici öğrenir. Film süresince ise izleyicinin Düş Odası'nı merak etmesi sağlanır fakat filmin sonunda orada ne olduğu gösterilmez ve izleyicinin hayal kırıklığına uğramasına neden olunur. Bir diğer deyişle izleyicinin 'katharsis'e ulaşmasına izin verilmez. Filmdeki karakterler de odada ne olduğunu öğrenemezler geçirdikleri değişim sonucunda. Tarkovski izleyiciyi içinde bulunduğu bilinmezlik durumundan finalde daha önce hakkında hiçbir ipucu vermediği bir sahne ile kurtarır. Hikayesi anlatılan İz Sürücü insanları gerçeğe ulaştırmak için gizemli Bölge'ye götürür ve gerçeğe Bölge'de varılabileceğine inanır fakat aslında gerçeğe ulaşmak için o kadar uzağa gitmesine gerek yoktur; asıl gerçek yanı başındadır. İz Sürücü'nün kızı Maymun, doğaüstü bir yeteneğe sahiptir. Bakışları ile nesneleri hareket ettirmektedir. Film boyunca kullanılan gerilim ögesi seyirciyi hiç beklemediği bir anda sonlandırılır ve bu yapılırken bu sahneye yönelik önceden seyirciye bir bilgi verilmez. Bu bilginin seyirciden saklanması ve hakkında bir bilgi verilmeden birden bu bilginin ortaya çıkması klasik öykülemeye yer almaz. Seyircinin filmi gördükten sonra hala film hakkında sorular sorması filmin öykülemesinin farklı olduğunu göstermektedir.

Filmde sembollerin kullanılması filmin farklı şekillerde yorumlanmasını sağlamaktadır. Bölge'nin neyi temsil ettiği, neresi olduğu, Maymun'un doğaüstü yeteneğinin ne anlama geldiği gibi soruların farklı yorumlara yol açması filmde klasik anlatının benimsediği öyküleme tekniklerinin kullanılmamasından kaynaklanır. Bu yönetmenin tercih ettiği bir durumdur ve anlatmak istediği öyküyü bu şekilde anlatmak istemesinden kaynaklanır. Dolayısıyla dramatik anlatıya uygun bir hikaye anlatmasına rağmen farklı bir anlatımı benimser. Filmin anlatmak istediğinin algılayabilmek için seyircinin fazladan katkısı beklenmektedir.

2.2.1.3 Mekan Kullanımı

Filmin çekim mekanları Dolgopa-Rusya, Talin-Estonya ve Isfara-Tacikistan yakınlarıdır.¹¹¹ Gerçek mekanların ve dekorların bir arada kullanıldığı filmin sayısal verilere göre %43'ü iç, %57'si dış mekanlarda geçmektedir. Süre açısından ele alındığında, iç mekanlarda geçen süre ile dış mekanlarda geçen süre yaklaşık olarak aynıdır.¹¹²

İç mekanlar; bar, İz sürücünün evi, bölgedeki tünel, kum odası, ambar ve oda; dış mekanlar ise meyhanenin önü, bölgenin sınırı, bölgeye giden demiryolu hattı ve bölgedir.¹¹³

Bar, karakterlerin yolculuğa çıkmadan önce buluştukları yerdir. Filmin sonunda yolculuktan döndükten sonra geldikleri mekandır. Filmin başındaki sahnede İz sürücü, Profesör, Yazar ve Garson yer alırken filmin sonundaki sahnede bunlara İz Sürücü'nün karısı ve kızı da eklenir. Loş, tabanı uzun tahtalarla örülü ve ziftle kaplanmış gibi görünen tam da bir Tarkovsky mekanında olacağı gibi karanlık ve yer yer sıvası dökülmüş duvarlarıyla izleyiciye bir sıkışmışlık hissi veren mekan bir bardır.¹¹⁴

İz sürücünün evi, tıpkı bar sahnesi gibi filmin başında ve sonunda olmak üzere yer alır. Sahnelerde İz sürücü, İz sürücünün karısı ve kızı yer alır. Evin tasvir edilmesi de barda olduğu gibi izleyiciye sıkışmışlık hissi verecek şekildedir.

Bar ve İz Sürücü'nün evinin karanlık ve kirli olarak izleyiciye sunulması Bölge'nin dış dünyadan nasıl farklı bir yer olduğunu gösterebilmek için yapılmıştır. Bu bölümlerin siyah beyaz olarak gösterilip Bölge'deki bölümlerin ise renkli olarak gösterilmesi İz Sürücü'nün Bölge'ye olan bağlılığını anlatmak için kullanılmıştır. Yolculuğa çıkmadan önce karısı ile konuşan İz Sürücü karısının şikayetlerine cevap olarak "Tanrım! Benim için her yer hapisane" der. Oysa ki Bölge'ye geldiğinde diğer ikisinden ayrılır ve uzun otların arasına uzanır. Bu sahnede Tanrı'ya ibadet eden biri gibi bir tür

¹¹¹ <http://www.imdb.com/title/tt0079944/locations> (15 Mart 2009)

¹¹² Kutay, s. 358.

¹¹³ Kutay, s. 358.

¹¹⁴ Kutay, s. 359.

tören gerçekleştirir. Yüzündeki tatminden ise burada olmaktan mutlu olduğu anlaşılır. İz sürücü Bölge'ye garip bir şekilde bağlanmış ve kendini burada bulabilmektedir. Yönetmen de İz Sürücü'deki bu ayrımı anlatmak için dış dünyayı siyah beyaz göstermeyi tercih ederken Bölge'yi renkli olarak göstermek istemiştir.

Bölgedeki tünel, her dileğin gerçekleştiğine inanılan odaya gitmek için kullanılır. Kutay, Solaris uzay istasyonunu andıran, tümüyle yuvarlak yapıda, son derece tehditkar görünümlü, çok kirli, bazı kesimleri buzlanmış, nereden ne zaman ne tür bir tehlikenin geleceğinin bilinmediği, bazı yerlerde tepeden suların aktığı, lağım benzeri uzun ve büyük bir metal boru, loş bir tüneş olarak tanımlamaktadır.¹¹⁵

Kum odası, tüneller geçildikten sonra gelinek mekandır. Mekanda kum tepeleri ve bir kuyu vardır. Oda, üçlünün Kum Odasını geçtikten sonra geldikleri küçük bir odadır. İçinde bir telefonun olduğu oda dilek odasına varmadan önceki son mekandır. Ambar, ise karakterlerin dilek odasında girmeden önce bekledikleri ve kimin önce girmesine karar vermeye çalıştıkları mekandır. İz Sürücü önce kimin gitmek istediğini sorduğunda hem Yazar hem de Profesör girmek istemez. Bir süre tartıştıktan sonra ikisi de girmez ve geri dönerler. Böylece filmin en önemli, en merak edilen mekanı izleyiciye gösterilmez.

Sonuç olarak filmde kullanılan mekanlar gerçek mekanlardan ve filmdeki gerçekliğe uygun kurmaca mekanlar kullanılmıştır. Filmdeki dış mekanlar gerçek mekanlardan oluşurken iç mekanlar filmdeki atmosfere uygun olarak oluşturulmuş kurmaca mekanlardır. İz Sürücü'nün evi ve bar filmdeki dış dünyanın iç mekanlarıdır ve Bölge dışındaki dış mekanın bir yansıması olarak düzenlenmiştir. Filmde tercih edilen renk kullanımı mekanların kullanımını da belirlemiştir. Siyah beyaz olan bölümlerde mekanlar kaotik, sıkışmışlık hissi verecek şekilde düzenlenirken, renkli sahnelerde ise Bölge'nin özelliklerini aktaracak şekilde düzenlenmiştir. Bölge'deki iç sahnelerde ise gerçek dünyanın algısından farklı olan bir düzenlemeye gidilmiştir. Tünel, Kum tepeleri gibi mekanlar gerçek dışı mekanlar olarak düzenlenmiştir. Bu da Bölge'de yer alan odanın dış dünyadaki herhangi bir mekandan farklı olmasından kaynaklanır.

¹¹⁵ Kutay, s. 402.

2.2.1.4 Özdeşleşme

Konvansiyonel sinemanın neredeyse tüm verilerinden ve gerek biçim gerekse içerik kodlamalarından çok uzak bir noktada üretilen Tarkovski filmlerinde, sinema izleyicinin alışkın olduğu iyi adam-kötü adam tiplerleri olmadığı ortadadır. Bu yüzden Tarkovski karakterleri ile özdeşleşmek ya mümkün değildir ya da her biri değişik özellikleri ile özdeşleşme nesnesi olarak sunulduklarından izleyicinin sinema salonundan katharsise ulaşmış bir biçimde çıkması neredeyse olanaksızdır.¹¹⁶

Filmde yapılan yolculuk Bölge'deki gizemi ortaya çıkarmak için yapılır ve amaç gerçekliğe ulaşmaktır. Uzun süren bir yolculuktan sonra odaya ulaşmayı başaran Profesör, Yazar ve İz Sürücü odaya girmezler ve geri dönerler. Odada ne olduğu sorusu ortada kalır. Oysa seyirci filmin başından itibaren ilginç ve gizemli özellikleri ile kendisine sunulan Bölge'de aslında ne olduğunu öğrenmek ister. Yönetmen oda ne olduğuna dair herhangi bir bilgi vermez üstelik bunun aslında var olmayan bir şey olduğuna dair bilgiler de verir. Şüphesiz ki bu durum yönetmenin seyirciyi günlük dertlerinden uzaklaştırıp bir tür arınma sağlama amacını gütmek yerine bilakis yaşam hakkında daha fazla karmaşık sorular sorarak seyirciden düşünmesini istemesinden ileri gelir. Tarkovski bu durumu şu şekilde açıklar: “Filmlerimi çekerken gözden kaçırmamaya çalıştığım tek hedef, kendi bakış açımı başkasına zorla kabul ettirmeye kalkışmadan olabildiğince dürüstlük ve tutarlılıkla kendimi anlatmaktı”.¹¹⁷

Özdeşleşme olgusunun bir filmde yer alabilmesi için filmdeki karakterlerde çoğu zaman kahraman özelliklerinin olması gerekmektedir. Böylece seyirci karakteri içselleştirip bir anlamda onun yerine geçip onun başına gelecek iyi ya da kötü olayları yaşar. Bu filmdeki karakterler ise filmin başından sonuna yönetmen tarafından ruhsal anlamda sorunları olan ve bu sorunlardan kaynaklı zaafllara sahip kişiler olarak sunulur. Filmin başında bir tür maceraya çıktıkları için seyirci merak duygusunun da katkısıyla onların yanında olur fakat yolculuk boyunca olaylar yerine kendi aralarındaki konuşmalar seyircideki merak duygusunu azaltıp karakterlerin birbirlerine sordukları sorulara ve

¹¹⁶ Kutay, s. 418.

¹¹⁷ Andrey Tarkovski, **Mühürlenmiş Zaman**, Çev.Fusun Ant, İstanbul: Afa Yayınları, 1994, s.13.

onların cevaplarını arama ihtiyacını ortaya çıkar. Filmin sonunda da odada ne olduğunu açık olarak göremeyen seyirci filmin başında istemeden yanında oldukları karakterlerden uzaklaşır.

2.2.1.5 Müzik Kullanımı

Filmde Claude Joseph Rouget de Lisle tarafından yazılan “Le Marseillais”, Maurice Ravel tarafından yazılan “Bolero” ve Ludwig von Beethoven tarafından yazılan “An die Freude” parçaları kullanılmıştır. Ayrıca Eduard Artemyev tarafından yapılan filmin orijinal müziği de kullanılmıştır.¹¹⁸

Açılış sahnesi boyunca müzik kullanılmıştır. Başlangıçtaki bu müzik için Kutay şu yorumu yapar: “Eduard Artemiev’in filmin sadece bunaltıcı değil biraz da esrarengiz, hatta fantastik olduğu söylenebilecek görüntüsünü iyice derinleştiren müziği tek ton üzerinden bir elektronik altyapıda başlar ve önce daha çok Orta Asya’da kullanılan telli çalgılardan birinin ve ardından bas tonlara sahip nefesli bir çalgının girişiyle mekanın doğasına uygun esrarengiz bir etnik yapıya bürünerek devam eder.”¹¹⁹ Buradaki müzik kullanımı biraz da filmin başında yer alan meteorla ilgili verilen bilgiye dikkat çekmek için kullanılmıştır. Müzik sahne bittikten sonra akan jenerik yazıları boyunca da devam eder. Yazı bittikten sonra da müzik sona erer.

Filmin belli başlı sahnelerinde de müzik kullanımı vardır. Genelde tercih edilen yerler karakterler bir aksiyon halde iken-örneğin Bölge’ye vargelle gitmeleri-kullanılmıştır. Dramatik olarak kabul edilecek sahnelerde ise klasik anlatıda görüldüğü üzere izleyicideki hissi arttırmak için bir kullanım yoktur. İz Sürücü ile karısı tartıştıklarında, ya da Yazar ve Profesör arasında geçen diyaloglardaki tonu arttıracak kullanımlar yoktur. Müzik kullanımının dışında karakterler Bölge’de iken mekanın atmosferi gereği yoğun bir efekt kullanımı vardır. Fakat bu efektler mekanın doğası gereği kullanıldığından- kuş, köpek, taş sesi gibi filmin gerçeklik anlayışına uygun kullanımlardır.

¹¹⁸ <http://www.imdb.com/title/tt0079944/fullcredits> (15 Mart 2009)

¹¹⁹ Kutay, s.359.

2.2.1.6 Sinematografi

Filmin sinematografik özellikleri arasında ilk etapta göze çarpan özelliği filmin siyah-beyaz olarak başlaması, karakterlerin Bölge'ye varmasından sonra ise renkli devam etmesidir. Karakterlerin yaptıkları yolculuk sona erip tekrar geri döndüklerinde görüntüler tekrar siyah beyaz olur. Filmin son sahnesinde İz Sürücü'nün kızını ise yine renkli olarak görürüz. Filmdeki hikayede Bölge'nin dış dünyadan farklı olarak özel bir yer olduğuna dair toplumda yaygın bir görüş hakimdir. Bunun tam olarak hangi nedenle doğduğu bilinmemekte fakat insanlar için için gizemli ve merak uyandırıcı bir yerdir. Ayrıca Bölge'de bulunduğu inanılan Dilek Odası'nın sunulan dileklerin gerçekleşmesini mümkün kıldığına inanılmaktadır. Yönetmen de izleyicinin de gözünde bu yerin farklı algılanmasını arzu ettiğinden böyle bir tercihe gitmiştir.

Çekim ölçekleri oranlarından yönetmenin yakın çekimi çok fazla kullanmadığı anlaşılmaktadır. Karakterleri bulundukları mekanın özellikleri ile birlikte çerçeveye alır. Yakın planın nesneler üzerinde kullanıldığı yerlerde nesnenin önemine işaret etmek için kullanılmıştır. Bölgedeki yolculuklarına devam ederken su birikintisi içinde görülen silah ve diğer nesneler yakın çekimle izleyiciye gösterilmiştir. En çok kullanılan genel ve toplu çekimler karakterlerin Bölge'de oldukları sahnelerde kullanılmıştır. Bölge'deki genel özelliklerin gösterilmesinin yanında yolculuğa çıkan üç kişi de genelde bir arada çekilmiştir. Film boyunca özellikle diyalogların yoğun olduğu sahneler vardır ve bu sahnelerde konuşan karakterler yakın çekim yerine omuz ya da baş çekimle gösterilmiştir. Ayrıntı çekimler ise özellikle karakterlerin bulundukları ortamı tasvir etmek için kullanılmıştır.

İç mekan çekimlerinde genel olarak kamera sabit kalmaktadır. Örneğin, filmin açılış sahnesindeki mekan olan barda kamera barı geniş olarak gösterecek şekilde konumlandırılmıştır. Barmen ya da Profesör içeri girdiğinde kameranın önündedirler fakat kamera hareketlerini takip etmez. Minimalist sinemanın en önemli sinematografik özelliklerinden biri olan kameranın sabit kalması tercihi filmde çokça görülmektedir.

Kameranın hareket ettiğinde ise ağırlıklı olarak çevrinme hareketi kullanılmıştır. Filmin başında İz Sürücü ve ailesini yatakta gördüğümüzde çevrinme hareketi kullanılmıştır.

2.2.1.7 Oyuncu kullanımı

Filmin başrol oyuncular; İz Sürücü rolünde Alexander Kaidonovsky, Yazar rolünde Anatoly Solonitsyn ve Profesör rolünde Nikolai Grinko'dur. Alice Friendly'de İz Sürücü'nün karısı rolündedir. Oyuncu seçiminde yönetmenin özellikle filmin atmosferine uygun düşebilecek bir seçim yaptığı görülür. Özellikle İz Sürücü rolündeki Alexander Kaidonovsky sade oyunculuğu ile dikkat çeker. Anatoly Solonitsyn, yönetmenin önceki filmleri Andrei Rublev (1966), Solaris (1972), Ayna (1975) filmlerinde de oynamıştır. Alexander Kaidonovsky ve Nikolai Grinko da dönemin önemli oyuncular arasında yer alırlar. Yönetmen filmde profesyonel oyuncularla çalışmayı tercih etmiştir.

Klasik anlatı sinemasında oyuncuların konuşurlarken kameraya bakmamaları genel bir kabuldür. Tabi bilinçli olarak yönetmenin tercihi konusunda yapılanlar hariç. Stalker filminde iki sahnede karakterler konuşurlarken kameraya bakarlar. Filmin başında İz Sürücü evi terk ettikten sonra ve filmin sonunda eve döndükten sonra İz Sürücü'nün karısı konuşurken bilinçli olarak kameraya bakar. Yine aynı şekilde Yazar karakteri ise Dilek Odası'na varmadan önce kuyunun başında konuşurken ara ara kameraya bakar.

2.2.1.8 Kurgu

Uzun planlardan oluşan filmde hikaye doğrusal bir biçimde anlatılmıştır. Kronolojik bir zaman doğrultusunda olay örgüsünün aktarımı söz konusudur. Öyküde İz Sürücü, Yazar ve Profesör Bölge'ye gitmek için bir barda buluştuktan sonra yola çıkarlar. Bölge'de görmek istedikleri "Dilek Odası"na varırlar ve buluştukları yer olan bara geri döndükten soran herkes kendi yoluna gider. Filmde geri dönüşler ya da ileri gidişler yoktur.

Planların uzun olması nedeniyle filmde yavaş bir ritim söz konusudur. Bu ritmin kurulmasında kurgu önemli bir faktör olarak dikkat çeker. Sahneler arasındaki geçişlerde ritmin devamlılığın sağlanmasına dikkat edilerek ritme uygun yavaş bir kurgu tercih edilmiştir. Ritmin bu özelliği karakterler gerçek dünyada yaptıkları yolculukların yanında içsel birer yolculuk da yaparlar. Bu yolculukta kendi zaafı, umutları, inançları kısacası kendileri hakkındaki her şeyle yüzleşmek durumunda kalırlar. Böyle bir içsel yolculuk için de dingin, sakin olarak betimlenebilecek bir kurgunun seçimi doğru bir seçim olmuştur. Kurgunun genel yapıdaki yavaş özelliğinin değiştiği sahneler Bölge'ye girmeden önceki sahnelerdir. Bu sahnelerde filmdeki aksiyon artarken kurgunun ritmi de artar.

2.2.1.9 Yapım Süreci

Filmin tahmini bütçesi 6.000.000 Ruble'dir.¹²⁰ 1976 yılında Tarkovski, Arkady ve Boris Strugatsky ile birlikte filmin senaryo yazımına başladı. 1977 ve 1978 yıllarında ise filmi çekti.¹²¹ Film Gambaroff-Chemier Interallianz ve Mosfilm ortaklığında yapılmıştır. Film Gambaroff-Chemier Interallianz şirketinin ilk ve tek uzun metraj filmidir. Mosfilm ise Sovyetler Birliği dönemindeki önde gelen yapım şirketlerinden biridir. Andrey Tarkovski ile bu film dışında Andrei Rublev, Solaris, Ayna filmlerinde de yapım

¹²⁰ <http://www.imdb.com/title/tt0079944/business> (15 Mart 2009)

¹²¹ Kutay, s. 17.

şirketidir.¹²² Sovyetler Birliği'nin dağılmasına kadar bu stüdyoda 2,500'den fazla film çekilmişti. Bir çok klasik Mosfilm'in arşivlerine dahil edilirken bir çoğu da bir çok uluslararası film festivalinde ödüller kazanmıştır. Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra Mosfilm Stüdyosu yönetmen Karen Şahnazarov yönetiminde faaliyetlerine devam etmiştir. 2005 yılında bağımsız yeni 10 stüdyosuna daha kavuşmuştur. İçinde 13 pavyon bulunduran 13,000 m²'lik alana yerleşmiştir.¹²³

Tarkovski, 1969 yılında çektiği “Andrei Rublev”den başlayarak çektiği filmlerle ilgili olarak sansür ile mücadele etmiştir. “Andrei Rublev”de 15. yüzyılda yaşamış bir ikona ressamının öyküsü aracılığıyla sanatçı-toplum ilişkilerine değinen, Ortaçağ koşullarının acımasızlığını anlatırken, Stalin döneminin baskıcılığına da göndermeler yapan yönetmen, Sovyet yönetimi ile olan sessiz savaşını da başlatmış oldu. 1972 yılında bir Stanislav Lem uyarlaması olan “Solyaris/Solaris” için kamera karşısına geçen Tarkovski, ‘İkinci bir şans tanınmış olsaydı, geçmişimizde neleri değiştirdik?’ sorusunu sordu seyircilerine. Sansür kurulu, filmi yaşamın gizini mistik yaklaşımlarla açıkladığı, rasyonel bilimin yolunu izlemediği gerekçesiyle reddetti. Yönetmen’in 1975’te çektiği “Zerkalo/Ayna” ise yönetim tarafından “tuhaf ve gereksiz bir film” olarak nitelendirildi. Onlar için öğretici olmayan, yerleşik düzene hizmet etmeyen bir işti ve gösterimi bin bir güçlükle sağlanabildi.¹²⁴ Stalker filminde de diğer filmlerindekine benzer durumla karşılaşmıştır yönetmen.

¹²² <http://www.imdb.com/title/tt0072443/companycredits> (15 Mart 2009)

¹²³ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Mosfilm> (01 Haziran 2009)

¹²⁴ Pınar Tınaz Gürmen, “20 Başlıkta Avrupa Sineması Andrei Tarkovski”, **Popüler Sinema Dergisi**, Sayı. 08 (Ağustos 2006), s. 71.

2.2.2 Cennetten de Garip (Stranger Than Paradise)

Yapım: Sara Driver ve Otto Grockenberger

Yönetmen: Jim Jarmusch

Senaryo: Jim Jarmusch

Görüntü Yönetmeni: Tom DiCillo

Müzik: John Lurie

Oyuncular: John Lurie (Willie)
Eszter Balint (Eva)
Danny Rosen (Billy)

Yapım Tarihi: 1984

2.2.2.1 Konu

Willie (John Lurie), New York'ta yaşayan bir Macar göçmenidir. Budapeşte'de yaşayan kuzeni Eva (Eszter Balint), teyzeleri Lotte'nin yanında kalmak üzere Cleveland'a gelmektedir. Ancak Lotte Teyze 10 günlüğüne hastaneye kaldırıldığı için, Eva'nın Willie'nin yanında kalması gerekir. Willie bu durumda pek hoşnut kalmaz. Çünkü Macaristan'daki ailesinin bir parçası olarak görmez kendisini. Yanında Macarca konuşulmasına tahammül edemez. Artık tam bir Amerikalıdır o. Gelişinden memnun kalmadığı Eva'ya önceleri pek de konuksever davranmaz Willie. Arkadaşı Eddie'nin (Richard Elson) bile yakınlık göstermesine pek fırsat vermez. Ancak zamanla Eva'nın, durağan hayatında uzun süredir olan en büyük değişiklik olduğunu algılar. Fakat artık Eva'nın Cleveland'a gitme zamanı gelmiştir. Eva'nın New York'tan ayrılışıyla ilk bölüm "Yeni Dünya" sona erer.

Filmin bir yıl sonrasında geçen ikinci bölümünde, Willie ve Eddie pokerde kazandıkları parayla bir değişiklik yapmaya karar verirler. Cleveland'a giderek ufak bir tatil yapacaklar, hem de Lotte Teyze ve Eva'yı ziyaret edeceklerdir. Ancak Cleveland'a gittiklerinde mekan değişikliğinin de pek işe yaramadığını görürler. Eva da hayli monoton bir yaşam sürdürmektedir. Sanki nereye giderlerse gitsinler hayatın durağanlığı değişmeyecek gibidir. Willie ve Eddie, Cleveland'da pek uzun kalmazlar. Ancak yolda geri dönüp Eva'yı da yanlarına alarak Florida'ya gitmeye karar verirler. Üç kafadarın sahile doğru çıktıkları yolculuk, filmin üçüncü bölümünü 'Cennet'in başlangıcıdır.¹²⁵ Bu bölümde Florida'ya gelen Willie ve Eddie köpek yarışlarında paralarının büyük bir bölümünü kaybederler. Eva ise tek başına Florida sahillerinde dolaşırken bir rastlantı sonucu bir adamdan yüklüce bir miktarda para alır. Willie ve Eddie ise son kalan paraları ile at yarışı oynarlar ve kazanırlar. Otele geri döndüklerinde ise Eva'yı bulamazlar. Eva Willie kendisine kötü davrandığı için kızmış ve havaalanına gitmiştir. Macaristan'a giden uçağa bilet alır. Bunu öğrenen Willie ise Eva'yı bulmak için uçağa biner. Fakat Eva uçağa

¹²⁵ Engin Ertan, "Minimalist Bir Yol Filmi", **Popüler Sinema Dergisi**, (Mayıs 2002), s.104.

binmeyip otele geri dönmüştür. Eddie ise Willie ve Eva'nın Macaristan'a gittiklerini düşünüp tek başına New York'a geri döner.

2.2.2.2 Öyküleme

Karakteri tanıtmak için giriş sahneleri ya da ekstra sahneler olarak adlandırılabilir sahneler filmde yoktur. Filmin öyküsü Eva'nın New York'a gelmesi ile başlar. Lotte Teyze'nin Willie'yi aradığı ilk sahne aynı zamanda hikayenin de başladığı yerdir. Willie karakterinin özellikleri devam eden sahnelerdeki diyaloglardan ya da hareketlerden anlaşılır. Gelişme bölümünde ise bir süre beraber yaşamak durumunda olan Willie ve Eva'nın önce ne kadar farklı oldukları sonra da benzer yönlerinin olduğu anlatılır. Sonuç bölümünde ise Willie Eva'yı bulmak için Macaristan'a gider.

Hikaye olarak bakıldığında hikaye dramatik anlatıma uygun bir hikaye değildir. İkinci bölümde Willie ve Eddie hile yaparak pokerde kazanırlar ve kazandıkları para ile Eva'yı ziyaret ederler. Eva'yı da yanlarına alıp Florida'ya giderler. Önce paralarının tamamına yakını köpek yarışında kaybedip son kalan paraları ile at yarışında kazanırlar. Eva deniz kenarında yürürken onu başka birisine benzeten bir adam gelip ona para verir. Eva da paranın bir kısmını Willie ve Eddie'ye bırakıp havaalanına gider. Olayların bu şekilde akmasının sebebi yönetmenin anlatmak istediği temanın filmdeki olaylarla ilgisi olmamasıdır. Yönetmen hayatın sıkıcılığı üzerine bir hikaye anlatmaktadır. New York'ta sıkılıp Cleveland'a gidilir fakat hayatın durağanlığı orda da aynı şekilde devam etmektedir. Bu durumu değiştirmek için Florida'ya gidilir fakat orda da işler istedikleri gibi gitmez.

Filmde klasik anlatıda olduğu gibi temel bir çatışma ve bu çatışmadan kaynaklı olayların olmaması filmin ayırt edici özellikleri arasındadır. Pauline Kael, filme hayran kalmak için filmin minimalist tavrına pasif şekilde kapılıp beklentileri düşürmek gerektiği kanısındadır.¹²⁶ Kael'in beklentileri düşürmek kanısı tam da bu çatışma yoksunluğundan

¹²⁶ Ertan, s.105.

ileri gelir. Film olaylardan çok karakterlerin içinde bulundukları anlamsız “sıkıntı” üzerinde durduğu için ilgi çekici ya da olağanüstü olaylara ihtiyaç duymaz.

2.2.2.3 Mekan Kullanımı

Filmdeki iç mekanlar Willie Ev, Lotte Teyze Ev, Eva’nın çalıştığı Cafe, Otel Odası’dır. İç mekanların hepsi gerçek mekanlardır.

Willie’nin yaşadığı ev, Willie karakterini anlatmak için kullanılan en önemli unsurdur. Filmin ilk bölümünde evde geçen sahnelerde Willie’nin nasıl bir karaktere sahip olduğu mekanın özellikleri ile anlatılır. Ev tek odalıdır, küçük bir masa, iki yatak ve küçük bir televizyondan ibarettir. Kendine göre bir düzen kuran Willie ilk başlarda Eva’nın evde kalmasından rahatsız olur. Eva kaldığı süre boyunca Willie’nin kendine kurduğu düzeni eleştirmeye başlar ve Willie de bundan rahatsız olur. Tek başına televizyon karşısında yediği hazır yemeği, evin her daim kirli olmasını eleştirir.

Willie ve Eddie, Cleveland’a gittiklerinde Lotte Teyze’nin evinde kalırlar. Eski eşyalardan oluşan ev tüm zamanını televizyon başında geçiren yaşlı bir kadına göre düzenlenmiştir. Evin bu özellikleri Eva’yı sıkmakta ve yaşlı Teyze’nin kendisine karışması da Eva’yı rahatsız etmektedir. Özellikle Willie ve Eddie’nin Lotte Teyze ile oyun oynadıkları sahneden evin ne kadar sıkıcı olduğu anlaşılır.

Eva bir sosısçi (hot dog) dükkanında çalışmaktadır. Willie ve Eddie, Cleveland’a geldikleri gün onu almak için çalıştığı yere gelirler. Eva’nın kendilerini müşteri sanmasını dağlayarak ona sürpriz yaparlar. Eva karakterinin 1 yıl sonraki durumunu anlatmak için çalıştığı mekanın gösterilmesi karakteri izleyiciye tanıtmada ve onun alacağı kararları rasyonelleştirmede önemlidir. Willie, Eva’nın çıkmasını beklerken içeride beklemektense dışarıda beklemeyi tercih eder. Mekandan hoşlanmamıştır ve bunu dile getirdiğinde Eva da aynı şekilde çalıştığı yerden hoşlanmadığını söyler. Bu diyalogun olduğu sahnede filmin sürprizlerinden biri de yer almaktadır. Kahramanların konuşmaları sırasında arkada sosıs yemekte olan kişi filmin yönetmeni Jim Jarmush’dur. Bazı yönetmenler filmlerinde ilgisiz

sahnelerde görünürler. Yönetmen Jim Jarmush da bu sahnede ilgisiz bir rolde gözükerek bu geleneğe katılmıştır.

Filmin üçüncü bölümü olan ‘Cennet’in ana mekanı Florida’da kaldıkları otel odasıdır. Karakterler arasındaki ilişkiye ait bilgiler vermek için mekanın özellikleri kullanılır. Fazla para vermemek için Eva’yı gizli bir şekilde odaya alırlar. Odada 2 yatak ve bir tane de taşınabilen yatak vardır. Eddie ve Willie’nin tercihleri sonucunda taşınabilen yatak Eddie’ye kalır. Öykünün başından itibaren Willie’nin baskın karakter olduğuna dair bir olay daha bu şekilde yaşanır. İkinci bölümde Cleveland’a gitmeye karar verdiklerinde, son bölümde Eva’yı alıp Florida’ya gittiklerinde bu önerileri getiren Willie olmuştur. Willie, Eddie’ye sormaya bile gerek duymadan yataklardan birini alır. Eddie de durumu kabullenir.

2.2.2.4 Özdeşleşme

Filmin minimalist tavrı hiç kuşkusuz izleyiciyle olan ilişkisini de etkiliyor. Karakterlerinin yaptıkları doğrular veya yanlışlar Jarmusch’un pek umurunda değil. İzleyicisinin onlarla duygusal bir boyutta buluşmasını pek istemiyor. Dolayısıyla onlara kızmanız da, onlar için de sevinmeniz de pek mümkün değil. Fakat insan karşı karşıya kaldığı sadeliğe ve gerçekçiliğe kendisini kaptırırsa filmi sevmekten kendini alamıyor.¹²⁷

Anlatının üç farklı zamana ayrılması özdeşleşme konusu için de önemlidir. İlk bölümde Eva, kuzeni Willie’yi ziyaret etmek için Macaristan’dan New York’a gelir. Bu durumda pek memnun olmayan Willie, Eva’ya pek sıcak davranmaz. Eva’nın kaldığı süre boyunca izleyicinin ilgisini çekecek dramatik ya da aksiyon içeren bir olay gerçekleşmez. Ailesi ile yabancılaşan bir karakter üzerinden kültürel farklılıklar üzerine kurulu bir tema hakimdir filme. Bu yapı izleyicinin karakterlerle özdeşleşme içine gireceği, kendini filme kaptıracağı bir yapı için uygun değildir. İkinci bölümde ise Willie ve Eddie, Eva’yı ziyaret etmek için Cleveland’a gelirler. Bu bölümde de yönetmen “sıkıntı” kavramı üzerine

¹²⁷ Ertan, s.105.

yoğunlaşır. Bu bölümde izleyici karakterleri daha iyi tanımaya başlar ve özdeşleşme süreci başlar. Üçüncü bölümde Eva'yı da yanlarına alan Willie ve Eddie Florida'ya gitmeye karar verirler. Bu bölümle birlikte izleyici karakterleri benimser ve hikayenin de nereye gittiğini merak eder. Aşamalı şekilde gerçekleşen bu sürecin bu şekilde gerçekleşmesi yönetmenin tercihidir. Özdeşleşmeyi izleyici yönlendirmek, anlatıyı sürükleyici kılmak için kullanmak istemeyen yönetmen bunu başarabilmiştir. Fakat filmin ikinci bölümden itibaren yol filmine dönüşmesi karakter izleyici özdeşleşmesini sağlar. Bu durum film izlemenin doğasında

2.2.2.5 Müzik Kullanımı

Filmdeki müzik kullanımına iki farklı durum için başvurulmuştur. İlk kullanım Eva karakterinin garip müzik çalarında dinlediği parça olan Screamin' Jay Hawkins'in "I Put a Spell on You"sunun çaldığı sahnelerdir. Eva'nın New York'a geldiği gün sokakta çaldığı sahnede, Eva Willie'nin evinde tek başına dans ettiği sahnede, Florida'ya giderlerken arabada çaldığı sahnede ve son olarak filmin sonunda jenerik akarken bu şarkı duyulur. Bu sahnelerde Eva müzik çalarını da yanında taşıdığından müziğin nerden geldiği bellidir. Bu kullanım minimalist anlatının benimsediği ve bu tür filmlerde çokça görülen bir kullanımdır.

İkinci kullanımda ise filmdeki bazı sessiz sahnelerde fon müziği olarak kullanım vardır. Bu kullanım daha çok sahneler arası geçişlerde kullanılmıştır. Filmde sahneler kararma ile biterken bu bölümlerde müzik kullanımına başvurulmuştur. Filmde işlenen temalardan sıkıntı temasını güçlendirmek için belli sahnelerde bu yönde müziğe başvurulmuştur. Karakterler filmde çoğu sahnede nedensiz bir sıkıntı içindedirler. Bu durum mekan değiştirdiklerinde de değişmez. Bu durumu sorguladıklarında da cevap bulamazlar. Filmde hikaye üç bölüm halinde izleyiciye anlatılır. Müzik kullanımında da üç bölümün tema müziği farklıdır.

2.2.2.6 Sinematografi

Jarmusch, çoğu sahnede kamerasını sabit olarak kullanmıştır. Kamera oyuncularını takip etmektense oyuncuların çerçeve içine girip çıkmalarını sağlar. Kameranın sabit olmasının yanında kesintisiz planlarla çekim yapmıştır. Görsel açıdan hedeflenen bu sadelik hem filmin gerçeklik ve samimiyet duygusunu güçlendiriyor, hem de filmdeki karakterlerin hayatında heyecan verici hiçbir şey olmaması durumunu somutlaştırıyor.¹²⁸ Yönetmenin tercih ettiği minimalist anlayışın gereği olarak filmde vinç, zoom gibi kamera hareketleri kullanılmamış, kamera hareket ettiğinde pan kullanılmıştır. Çekim yapılan mekanın belli bir noktasına yerleştirilen kamera çoğu zaman tek açıdan oyuncuları çekerken bazı sahnelerde ise pan yapılarak oyuncuların hareketleri takip edilmiştir.

Filmde pan dışında kullanılan kamera hareketi kaydırmadır. Filmin üçüncü sahnesinde New York'a gelen Eva'nın Willie'nin evine ulaşmak için yürüyerek geçtiği sokak sahnesinde Eva'yı takip etmek için kullanılmıştır. Caddede yürüyen Eva bu şekilde takip edilerek Willie'nin yaşadığı yerle ilgili bilgi verilir. Sahnedeki atmosferi desteklemek için filmin diğer bölümlerinde de sıkça çalan Screamin' Jay Hawkins'in 'I Put a Spell on You'su da eklenmiştir.

İkinci bölümden itibaren filmde yer alan araba sahnelerinde kamera iki şekilde kullanılmıştır. Kamera ya arka koltukta ya da arabanın önüne yerleştirilmiştir. Arka koltukta yer aldığı anda önde oturan Willie ve Eddie'yi arkadan çekilmiştir. Sağa ya da sola pan yaparak hareket etmiştir. Willie ve Eddie'nin Eva'yı iş çıkışı bekledikleri sahnede kamera dışarıdadır, Eva'yı ve arkadaşını çeker. Eva arabaya yöneldiğinde ise kesme yapılmadan dışarıdaki kamera arabanın içine girer ve arka koltuktan çekim yapmaya devam eder.

Filmde orta ölçekli açılar kullanılmış olup yakın çekime başvurulmamıştır. Karakterlerin içinde bulundukları çevre ile gösterilmesi tercih edilmiştir. İç mekan çekimlerinde kamera yakın çekim yapmak yerine diğer karakterlerin de o anda ne yapmakta olduğunu göstermek istemiştir. Karşılıklı konuşmalarda da yakın çekim yerine

¹²⁸ Ertan, s. 104.

kameranın sabit bir şekilde belli bir açıdan karakterleri çekmesi sağlanmıştır. Karakterlerin konuşurlarken yüz ifadelerinden çok el ve vücut hareketleri gösterilmiştir.

Alt ve üst açılar ise fazla tercih edilmemekle beraber bazı sahnelerde kullanılmıştır. Filmin başında Willie'nin Lotte Teyze ile telefonda konuştuğu sahnede kamera komodinın yanına yerleştirilmiş, Willie alt açıdan çekilmiştir. Kamera sabit bir şekilde Willie'yi çekerken, Willie'nin el ve vücut hareketleri de çekilerek karakter hakkında bilgi verilmiştir. Üst açığa ise filmin ikinci bölümünde Willie ve Eddie poker masasından katlıklarında bir köye gelip masadan kaldırdıkları paraları saymaktadırlar.

2.2.2.7 Oyuncu Kullanımı

Filmin oyuncu seçimleri ile ilgili olarak Ertan'ın belirttiği şu ayrıntı önemlidir: “Elindeki imkanların sınırlı olması sebebiyle Jarmush filmde arkadaşlarını oynatmaya karar vermiş. Yani kadro Jarmush'un New York'un sanat çevresinden tanıdıkları arasından toparlanmış. Caz grubu Lounge Lizards'da saksafon çalan John Lurie, bir dönem baterist olarak Sonic Youth'da çalmış olan Richard Edson ve Squat Tiyatro Gurubu'nda yer alan Eszter Balint filmin üç ana karakterini oynamayı kabul etmişler.”¹²⁹ Bu bilgiler ışığında yönetmen oyunculuk konusunda çok fazla profesyonel oyuncuları tercih etmediği söylenebilir. John Lurie ile ilk filmi olan Permanent Vacation filminde de çalışmış olması ve diğer oyuncuların da yakın çevresinden olması yönetmen için tercih nedeni olmuştur.

Görüntü yönetmeni Tom DiCillo, havayolları görevlisini canlandırmıştır. Bütçesi düşük filmlerde film ekibinin yan rollerde oynamasına güzel bir örnektir.

¹²⁹ Ertan, s.104.

2.2.2.8 Kurgu

Filmin kurgusu filmin en ayırt edici özelliklerinin başına gelir. Bütün film boyunca sahneler arası geçiş kararına ve açılma ile yapılmıştır. En çok kullanılan kurgu hareketi olan kesme kesmenin en önemli özelliği insan gözünün en az fark edebildiği kurgu tekniği olmasıdır fakat bu teknik filmde hiç kullanılmamıştır. Tercih edilen kararına ve açılma yönteminde ise geçişler uzun sürmez, kararmadan sonra diğer sahneye geçilir. Genelde zaman ve mekan değişimini göstermek için kullanılan kararına filmde sadece sahneler arası geçiş amaçlı kullanılmıştır. Dolayısıyla bazı sahneler kararına ile birleştirildiğinde zaman ya da mekan değişimini göstermek bir çaba yoktur filmde.

Kararmanın kesmeden farklarından biri kararmanın yavaş, kesmenin hızlı bir şekilde olmasıdır. Filmin genel ritminin de yavaş olması sahnelerin kararına yöntemi ile bağlanması uygundur. Ayrıca kararına açılma yöntemi öykü birbirlerinden belirgin bir şekilde ayrılmış epizotlara bölünmüşse, bu yöntem seyircinin soluklanması ve sonraki bölüm için aklını toparlaması için seyirciye kısa bir duraklama sağlayarak yararlı olabilmektedir.¹³⁰ Filmlerin başlarında ve sonlarında da kullanımına sıkça başvuru olan yöntemi filmde etkin bir şekilde kullanılması çok az filmde örneği görülen yaratıcı kurgunun varlığına işaret eder.

¹³⁰ Edward Dmytryk, **Sinemada Kurgu**, Birinci Basım, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2003, s.110.

2.2.2.9 Yapım Süreci

Film bir stüdyo desteği olmadan çekilmiş bir bağımsız filmidir. Bu yönüyle Amerikan Bağımsız Sineması'nın en önemli filmlerinden bir olarak kabul edilmektedir. Üniversitede asistan olarak çalışan Jarmusch, hocası Nicolas Ray aracılığı ile Wim Wenders ile tanışır, onun "Olayların Gidişi/Der Stand der Dinge" adlı filminde besteci olarak çalışır. Filmin prodüktörü Chris Sievernich ve Wenders, Jarmusch'a arta kalan film stoğunu verdiler. Böylece filmin "Stranger than Paradise"ın çekimleri başlamış oldu. Elindeki filmleri kullanarak "The New World" adında , 30 dakikalık kısa bir film çekmiş. Daha sonraysa destek bulup bu 30 dakikalık kısa filmi üç bölümden oluşan bir uzun metraja dönüştürmeye karar verir.¹³¹

110.000 dolarla çekilen film Cannes'da en iyi ilk film ödülünü almış, Eleştirmenler Birliği tarafından yılın en iyi filmi seçilmiş ve Amerika'da iki milyon dolar kazanç sağlamıştır.¹³²

¹³¹ Ertan, s.104.

¹³² Sivas, 77.

2.3. TÜRK SİNEMASI'NDAKİ MİNİMALİST FİLM ÖRNEKLERİ

2.3.1 Mayıs Sıkıntısı

Yapım: NBC Film- Nuri Bilge Ceylan

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Nuri Bilge Ceylan

Oyuncular: Muzaffer Özdemir (Muzaffer)

Mehmet Emin Toprak (Saffet)

Emin Ceylan (Emin)

Fatma Ceylan (Fatma)

Vizyon Tarihi: 10.02.1999

Toplam Seyirci: 24.082

2.3.1.1 Konu

Film ailesinin yaşadığı kasabada film çekmek isteyen Muzaffer'in film öncesi ve film çekimi sırasında ailesi ile ilişkilerini temel alıp bunun yanında aile bireylerinin gündelik yaşamlarındaki kişisel olayları anlatır. Muzaffer'in annesi ve babası, Fatma ve Emin emeklilik günlerini geçirirlerken Muzaffer'in çekmek istediği filme oyuncu olarak dahil olmak durumunda kalırlar. Emin bir yandan da tarlasının yanındaki küçük bir ormanlık bölgeyi alma peşindedir. Uzun zamandır kasabaya gelecek olan kadastrocuları beklemektedir. Muzaffer'in yeğeni Ali ise Fatma'ya babasını kendisine saatli bir müzik alması karşılığında 40 gün boyunca bir yumurtayı kırmadan taşıyacağına söz verir. Bu durumu öğrenen Muzaffer Ali'yi filmde oynatmak ister. Filmdeki bir diğer karakter ise Muzaffer'in kuzeni Saffet'dir. Saffet uzun süre uğraşmasına rağmen üniversite sınavını kazanamaz ve kasabadaki fabrikada amcasının ve dedesinin yardımları ile iş bulur. Fakat kasabadaki hayat onun için sıkıcıdır ve bir an önce kasabadan kurtulmak ister. Muzaffer'e bu fikrini açar ve İstanbul'da iş bulma konusunda Muzaffer'den söz alır. Muzaffer film çekimi sırasında Saffet kendisine yardımcı olabileceğini düşündüğünden ilk başta böyle bir söz verse de ailesinin yardımı ile filmi bitirdiğinde bunun iyi bir fikir olmadığını söyler.

Filmin konusu yönetmenin kendi yaşamından izler taşımaktadır. Yönetmen, filmdeki öykülerin çoğunun gerçek olduğunu sadece Ali'nin hikayesinin kurmaca olduğunu belirtir.¹³³ Kendi akrabalarını oynatarak da bu kişisel hikaye anlatımını güçlendirir. Anlatımın güçlenmesi yanında gerçeklik duygusunun seyirciye geçmesinde de etkili olmuştur. Filmde yönetmenin bir önceki filmi olan "Kasaba"nın çekim süreci anlatılır. Öykü içerisinde kurmaca barındırmayan hayattan bir kesiti barındırır. Bu yönüyle filmin konusu Kracauer'in minimalist anlatı için ideal konu olarak tanımladığı 'bulunmuş öykü' kavramındaki ideal öyküye benzer. Bulunmuş öykü, fiziksel gerçeklik içerisinde belirlenebilecek her çeşit öyküyü kapsar. Bir ırmağın ya da gölün yüzeyini yeterince uzun bir zaman incelerseniz, suyun üzerinde rüzgar ya da akıntı yüzünden oluşan küçük halkalar

¹³³ Yücel Göktürk ve Sungu Çapan, "Böbrek Denince... Nuri Bilge Ceylan İle Söyleşi", *Roll Dergisi*, (Ocak 2000), http://www.nbcfilm.com/mayis/press_rollinterview.php (16 Temmuz 2009).

fark edersiniz. Bulunmuş öyküler de aynın böyle ortaya çıkar. Kurgulanmaktan çok, keşfedilen bu öykücükler, sinema ve belgeseli birbirine yaklaştırır.¹³⁴

Selim Eyüboğlu'na göre film, modernizm kavramı ile ilgilenen ve modernizmi kendi paradigmalarının da aşıldığı sürekli bilinmeyene yolculuk olarak gören tek filmidir. Eyüboğlu, modernizmin yok edici potansiyelini de sürekli bileyerek geleneği yok olmaya mahkum bir yaşama şekli olarak gören filmin sıkıntıyı salt modernist bir tema olarak görmediğini belirtir. Tam tersine sıkıntıyı yaratan sonsuz kırıntılar dizisi metonimik öğelerin birbirleriyle eklemlenmesi ile hatta planın ve paradigmasız bir şekilde ortaya çıktığını bu anlamda Mayıs Sıkıntısı'nın modernizmi kendi kendinden türeyen, tek bir merkezden kaynaklanmayan patlamalar dizini halinde sonsuza dek gidilebilecek bir durum olduğunu söyler. Ta ki sıkıntının kaynaklarının kendi kendilerini tüketmesine kadar. Bu anlamda Mayıs Sıkıntısı kendi anlatım olanaklarını da zorlayarak modernizmi varabileceği en son noktasına götürdüğünü belirtir.¹³⁵

Atilla Dorsay, film ilgili yazdığı yazıda filmin konusunu yazdıktan sonra şu soruyu sorar ve cevaplar:

Nedir ortaya çıkan? Sinema-Gerçek ekolünün yenilenmesi mi? Belgeselliğin ağır bastığı bir çaba mı? Geçmiş veya gelecek zamanı değil, geçen zamanı ve onun gerçek temposunu yakalama çabası mı? Bir Robert Bresson minimalizmine ve onun yalnızca amatör oyuncular kullanma ilkelerine dönüş mü? Kuşkusuz hepsi birden...¹³⁶

Film sadece biçimsel özellikleri ile değil olay örgüsünü ikinci plana atan konusuyla da minimalist anlatı yapısını benimser. Dramatik öğelerin kullanılmasına uygun olmayan konusuyla hayatı olduğu gibi aktarma peşindedir.

¹³⁴ Sigfried Kracauer, **Theory of Film**, Oxford University Press, 1960, s.246. Aktaran: Aşlı Daldal, "Gerçekçi Geleneğin İzinde: Kracauer, 'Basit Anlatı' ve Nuri Bilge Ceylan Sineması", **Doğu Batı Dergisi**, Sayı:25, Kasım, Aralık, Ocak 2003-2004, s.6.

¹³⁵ Selim Eyüboğlu, "Yakın Geçmişe Ait Üç Filmde Şimdiki Zaman Sıkıntısı", **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3**, Deniz Bayraktar (drl.), İstanbul: Bağlam Yayınları, 2003, ss. 85- 86.

¹³⁶ Dorsay, *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları Türk Sineması 1990-2004*, s.137.

2.3.1.2 Öyküleme

Öykünün fazla dramatik öge barındırmaması da yönetmenin seçmiş olduğu anlatı biçiminden kaynaklanır. Filmdeki öykü kapsamlı bir öykü değildir. Basit anlatı, fotoğrafla iç içe bir sinemadır ve öykünün hayatın içinden gelmesine büyük önem verir. Aslında filmin konusu çoğu kez gündelik yaşantıdır. Hayatı olduğu gibi vermek bunu yaparken de mümkün olan en az müdahaleyi yapmak arzusundaki sinemacı için çok katı kurallarla belirlenmiş bir kurmaca altyapıya gerek yoktur.¹³⁷ Nuri Bilge Ceylan da benzer görüşlere sahiptir ve anlatı konusu ile görüşlerini şu şekilde açıklar. “Her konuda film yapılabilir. İncir çekirdeğinden dünyanın en iyi filminin çekilebileceği konusundaki inancım hala değişmedi. Basit gibi görünen bir konu biraz zaman ayırıp bakmayı sürdürdükçe bizi şaşırtacak ölçüde değişmeye ve derinleşmeye başlar. Dünyadaki her şey hayret edilecek derecede mucizevi ayrıntılarla doludur. Herhangi bir yerde otururken yere bakın. Küçük önemsiz bir toprak parçasına. Biraz daha yakınlaşıp bakarsanız burada karıncalar, böcekler ortaya çıkmaya başlar. Bu küçük önemsiz bölgede insanlar arası ilişkilerden pek de farklı olmayan ne mücadeleler, ne ilişkiler, savaşlar olduğu görülür. Bu nedenle her zerresi bu kadar merak ve hayret duygusu yaratan mucizevi bir dünyada konu sıkıntısı çekmeyi ben anlamıyorum”¹³⁸

Filmin öyküsünün yönetmenin kendi yaşamından öğeler barındırması filmin olay örgüsünün oluşmasında önemli bir durumdur. Bige Akdeniz Mayıs Sıkıntısı’nı 90’lı yıllarda yapılan Türk filmleri ile karşılaştırdığında, diğer filmlerin genellikle ana karakterleri kendi bakış açılarını gizleyerek veren belirli anlatı kodlarının arkasına saklanarak hareket eden yönetmenlerin ürünleri olduğuna işaret eder. Mayıs Sıkıntısı filminde ise yönetmen kimliği, hem metin içi kimlik (Muzaffer) hem de metin dışı kimlik (Nuri Bilge Ceylan) olarak yer aldığını ve yönetmenin kimliği ve kendi anlatısı ile kurduğu ilişkiyi görünür kıldığını söyler. Nuri Bilge Ceylan’ın, metin içi kimlik olarak Muzaffer’in kimliği altında gizlendiğini ve böylece filmin anlatı dinamiğine müdahale etmediğini,

¹³⁷ Daldal, s. 4.

¹³⁸ Daldal, s. 7.

filmin metin dışı kimlik olarak ise anlatıyı biçimlendiren seçimleri ile kendisini gösterdiğini belirtir.¹³⁹ Gerçek ile kurmanın bir arada yer alması filmin öyküleme yapısında da belirleyici unsurdur. Film içinde film şeklinde aktarılmaya çalışılan Muzaffer'in hikayesi aynı zamanda yönetmenin de hikayesidir. Bu şekilde bir anlatım tercihi yönetmenin öyküye fazla önem vermemesinde yatar.

2.3.1.3 Mekan Kullanımı

Filmde gerçeği olduğu gibi aktarma anlayışına uygun olarak gerçek mekanlar kullanılmıştır. Film öyküsü gereği bir kasabada geçmektedir. Yönetmenin ailesinin yaşadığı yer olan Çanakkale'nin Yenice kasabasında çekilmiştir. Özellikle filmin karakterlerinden Saffet'in hikayesinin inandırıcı olabilmesi için kasaba hayatının Saffet'in gördüğü şekilde anlatılması gerekmektedir. Saffet'in kasabadaki sıkıcı hayattan kurtulma arzusunu anlatabilmek için özellikle Saffet'in olduğu mekanlar anlatı için ayrı önem taşımaktadır. Nitekim yönetmen de Saffet'in çalıştığı fabrikayı, boş vakitlerini geçirdiği kafeyi, yaşadığı evi gerçek mekanları kullanarak seyirciye göstermiştir. Yönetmen Saffet ile ilgili seyirciye söylemek istediklerini bu mekanları kullanım biçimi ile anlatır. Örneğin, Saffet'in fabrikadaki işi bıraktıktan sonra akşam eve gittiğinde annesi ile konuştuğu sahneden ailesinin hangi sınıfa ait olduğu, hangi değerlere sahip olduğu gibi bilgilere çok rahat bir şekilde ulaşılabilir.

Muzaffer'in ailesinin evi filmdeki mekanlar arasında en çok sahnenin olduğu mekandır. Ev gayet mütevazı şekilde düzenlenmiş, sade, tipik bir kasaba evidir. Bu özelliklerinin yanında Emin karakterinin gerçek hayatındaki evidir aynı zamanda. Yönetmenle yapılan bir söyleşide Emin'in evinin duvarında bir manken ya da şarkıcıya ait bir posterin kimin poster olduğu sorulduğunda yönetmen poster Emin'in odasında bulunduğunu, gerçek mekanlarda çektiği için de çok fazla müdahale etmek istemediğini

¹³⁹ Bige Akdeniz, "Anlatı Sıkıntısı Aşan Bir Film Mayıs Sıkıntısı, Kendini Arayan Bir Yönetmen Nuri Bilge Ceylan", **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3**, Deniz Bayrakdar (drl.), İstanbul: Bağlam Yayınları, 2003, s.125

“Böyle olduğuna göre böyle kalsın” diyerek filmde kullandığını söylemiştir.¹⁴⁰ Mekanın gerçek mekan olması düşüncesi bir anlamda o posterin filmin estetik duygusuna hizmet edip etmediği kaygısının önüne geçmektedir. Karakterin gerçek yaşamına ait olan bir ayrıntının filmde de kullanılıyor olması filmin gerçeklik duygusuna katkıda bulunmaktadır.

Filmdeki en önemli mekan ise şüphesiz doğadır. Aile ile doğa arasındaki ilişkinin anlatıldığı sahnelerde görsel olarak başarılı doğa görüntüleri filmde yer almaktadır. Emin karakterinin sahibi olduğu tarlanın yanındaki küçük ormanlık alan Muzaffer’in çektiği filmde de ana mekan olarak kullanılmıştır. Doğanın kendisi filmin kahramanlarından biridir ve kasabadaki doğayla iç içe hayatın akışına bakış, gerçek zamanı yakalama çabası filmin temel karakteristiklerindendir.¹⁴¹

2.3.1.4 Özdeşleşme

Filmde minimalist anlatı yapısının kullanılması ve olay örgüsü izleyicinin ilgisini filmde tutmak amacıyla düzenlenmediği için izleyici karakterlerle özdeşleştirme kuramaz. Ana karakterlerden hiçbir kahraman olarak sunulmamakta, hayatlarının belli bir döneminden alınan kesitler izleyiciye aktarılmaktadır.

Minimalist anlatı yapısında eğlendirici olma amacı ön planda olmadığından izlemenin doğasından kaynaklanabilecek bir özdeşleştirme genel anlamından farklı bir şekilde olmaktadır. Kasaba hayatındaki durağan hayatı temel alan bu film olay örgüsü itibari ile de özdeşleştirme için uygun değildir. İzleyici filmin ritminden kaynaklanan sebeple kendini olaylara kaptırmaz. Karakterlerin başlarına gelen olaylar dramatik bir şekilde izleyiciye sunulmaz. Muzaffer’in vaadine inanarak Saffet’in fabrikadaki işini bırakması, Emin’in ormanlık arazisinin kadastrocular tarafından işaretlenmesi, Ali’nin yumurtasını kırması gibi olaylar klasik anlamdaki dramatik olaylar gibi gösterilmez.

¹⁴⁰ Göktürk ve Çapan, s.4.

¹⁴¹ Necla Algan, *Sinemamızda Bir Bağımsız Yaratıcı Nuri Bilge Ceylan*, Antrakt, (Aralık 2003- Ocak 2004), s.33.

2.3.1.5 Müzik Kullanımı

Filmde belli sahnelerde klasik müzik kullanılmıştır. Bach, Handel ve Schubert'ten seçilmiş parçalar film de belli yerlerde bir tür fon müziği olarak kullanılmıştır. Uzak planlarla çekilmiş araba sahnelerinde ve Muzaffer'in ağaçlıkta dinlendiği sahnede arabasının radyosundan gelen müzik sesidir. Yönetmen özellikle belirtilen ikinci sahnede müziğin geldiği yerin özellikle belli olmasını istemiştir. Sahnede masada oturan Muzaffer radyoyu kapatmak için yerinden kalkar bu sırada fondaki müzik devam eder. Muzaffer radyoyu kapattığında ise fondaki müzikte sona erer. Gerçeklik duygusunun seyirciye geçmesi temel amaç olduğundan seyircinin müziğin geldiği yeri bilmesini ister. Konuyla ilgili yönetmen görüşlerini şu şekilde belirtmektedir. “Aslında başlangıçta hiç müzik kullanmak istemiyordum, fakat montajdan sonra dayanamadım galiba. Ama en azından şuna dikkat ettim: Belli bir duyguyu arttırmak için kullanmamaya çalıştım müziği, bir kahramanın duygusunu anlatmak ya da o duyguyu yoğunlaştırmak adına kullanmadım, ilgisiz sahnelere koymaya çalıştım. Bu suçluluk duygumu biraz azalttı.”¹⁴²

Filmde kullanılan her unsur filmdeki gerçeklik duygusuna hizmet etmek durumunda olacağından yerli yersiz kullanılan müzik filmin genel dokusuna zarar vermektedir. Örneğin hem bu filmde hem de Uzak'ta filmin tanıtım yazıları akarken müziğin kullanılmaması, doğa seslerin işitilmeye devam etmesi ve yazılardan sonra görüntünün sesle açılması birbirine benzer.¹⁴³

¹⁴² Göktürk ve Çapan, s.3.

¹⁴³ Hasan Akbulut, **Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak Anlatı, Zaman, Mekan**, Ankara:Bağlam Yayınları, 2005, s.168

2.3.1.6 Sinematografi

Yönetmen ilk uzun metraj filmi olan ‘Kasaba’yı siyah beyaz ve dublajlı çekmiştir. Mayıs Sıkıntısı’nı ise renkli ve sesli çekmiştir. 4 kişilik bir ekiple çekilen film az kişiye rağmen teknik olarak sıkıntı yaşanmamıştır.¹⁴⁴ Bir kısa film için bile az sayılacak kişiyle çekilen filmde yönetmen görüntü yönetmenliğini de üstlenmiştir. Filmin seslerinin İsmail Karadaş almıştır. Karadaş, Sinema dergisine verdiği röportajda tek başına çalıştığı iki filmde birinin Mayıs Sıkıntısı filmi olduğunu ve tek başına yetemediği yerlerde setteki arkadaşlardan yardım istediğini belirtmiştir.¹⁴⁵ Sette az kişiyle çalışmak Ceylan’ın film çekerken yaptığı tercihlerden biridir. Bu filmdeki bu özellik diğer filmlerinde de söz konusudur.

Sahneler uzun ve durağan planlardan oluşur. Fotoğrafçılık deneyiminden ötürü, fotoğraf tekniğinin baskın olduğu çerçevelemeler kullanır. Diyaloglara çok az yer vererek görüntünün dilini ön plana çıkarır. Kamera hareketlerini minimuma indirger. Durağan görüntüler öylesine anlam yüklüdür ki, fotoğrafa benzeyen doğayı gösteren hareketsiz görüntüler, izleyiciyi olaydan bir süreliğine uzaklaştırarak zamanı uzamsallaştırır ve görülebilir kılar.¹⁴⁶

Kameranın sabit olması filmdeki atmosferi kuvvetlendirmek için tercih edilmiştir. Kasaba’daki yavaş akan hayatın ritminin izleyiciye geçmesi için bu tercih önemlidir. Kamera hareket ettiğinde ise kullanılan kamera hareketi çoğunlukla çevrinmedir. Çerçeve içinde yer alan karakteri takip etmek için yakın çekim yapmak yerine sabit olan kamera çevrinme hareketi ile yetinir. Yakın çekim yerine genel çekimin tercih edilmesi karakterin bulunduğu mekanla olan ilişkisinin de gösterilmek istenmesinden kaynaklanır.

Filmin film içinde film olan yapısından dolayı bazı sahneleri Muzaffer’in el kamerasından görürüz. Muzaffer’in filmde oynatmayı düşündüğü yaşlı amca ile konuştuğu

¹⁴⁴ Burçin S. Yalçın, “Filmlerin Ruhu Değişti”, **Popüler Sinema Dergisi**, (Temmuz Ağustos 2001), s.122.

¹⁴⁵ Yalçın, s.122

¹⁴⁶ Akbulut, 168.

sahnelerde yönetmen bu kullanıma başvurmuştur. Bu şekilde filmin gerçeklik duygusuna katkıda bulunulmuştur.

2.3.1.7 Oyuncu kullanımı

Filmdeki tüm oyuncular amatör oyuncular olup filmdeki anne ve baba rollerinde kendi anne ve babasını oynatmıştır. “Kasaba”, “Mayıs Sıkıntısı” ve “Uzak”ta oynayan Mehmet Emin Toprak, Ceylan’ın akrabasıdır. Kendi hayatından kesitler içeren bir filmde hayatındaki insanları oynatması filmin gerçeklik duygusuna ne kadar önem verdiğini göstermektedir. Senaryo yazılırken de söz konusu oyuncular düşünülerek öyküler oluşturulmuştur. Amatör oyuncuların profesyonel eğitim almış oyunculara göre doğal olana daha yakın olmaları önemli bir tercih unsuru olmuştur. Filmdeki durağan atmosferin yaratılmasında adeta oyuncuların kendilerini oynamalarının etkisi vardır. Filmin çocuk oyuncusu ise aranıp bulunan tek oyuncudur. Yönetmen yöredeki tüm okulları dolaşarak yaklaşık bin çocuk arasından oyuncuyu seçtiğini belirtmiştir.¹⁴⁷

2.3.1.8 Kurgu

Nuri Bilge Ceylan filmde yapımcılığın, yönetmenliğin ve senaristliğin yanında filmin kurguculuğunu da üstlenmiştir. Filmin kurgusu sade bir kurgudur. Bu tercihin altındaki sebep şüphesiz filmdeki planların durağan ve diyalogların az olmasından kaynaklanır. Bu yönüyle film kurguya yaslanmamaktadır. Yönetmenin kurgu aşamasını da kendi yapmayı tercih etmesi filmin kişisel bir film olduğunu göstermektedir. Film başlangıcından itibaren genel izleyici beğeniler dikkate alınıp yapılmadığı için tamamen yönetmenin kişisel beğenileri, fikirleri, anlatmak istedikleri çerçevesinde oluşmuştur.

¹⁴⁷ Göktürk ve Çapan, s.6.

Filmde kurgu anlayışı yönetmenin önceki filmlerindeki gibi sade bir kurgu anlayışıdır. Mizansenin önüne geçmeyen, yavaş bir kurgu tercih edilmiştir. Çoğunlukla kesme kullanılarak sahneler arası geçiş sağlanmıştır. Filmin hikayesinin zamansal olarak düz bir çizgide gidiyor olması sade bir kurgu tercihinde önemli bir etkidir.

Tercih edilen sade kurgu filmin yapısından kaynaklanmaktadır. Film gişe başarısı, izleyici beğenisi gibi ticari sinemanın temel dürtüleri doğrultusunda bir film olmadığından bir anlamda seyircinin sıkılmasını önlemeyi hedef alan hızlı bir kurgudan uzak durur.

2.3.1.9 Yapım Süreci

1999'da çektiği ikinci filmi *Mayıs Sıkıntısı*'nda ise ilk filmiyle aldığı FIBRESCI ödülünün karşılığı olarak Efes Pilsen'in desteğini almıştır. Filmin toplam bütçesi 100.000\$'dır. Normal koşullarda bir film için çok düşük sayılabilecek bir rakamla çekilen film bütçesiyle de minimal bir filmidir.

Yönetmen film yapımı yöntemi ile, ticari ve popüler film üretiminin tüm sema ve kodlarını dışlar. Ticari sinemanın ideolojik etkisini bir anlamda parçalar ve sadece hayattan bir kesit sunar. Minimalist sinema anlayışının benimsendiği bu film için Ceylan şöyle demektedir:

“Sadece üretim koşulları ve bütçe açısından değil, sinemanın anlatım araçlarının belli bir tutumlulukla kullanılması da benim için önemli. İçinde yaşadığımız kaotik ortama, tüketim çılgınlığına, fazlalıklar kültürüne karşı mücadele etme, direnme şeklim benim bu biraz da...”Bu konuyla ilgili ‘filmlerim alışılmış sinemanın biraz dışında olduğu için sistemin dışında kalmaya da zorunluydum. Çünkü sistem de beni içine almazdı zaten. Bağımsızlık, seçimden çok zorunluluktan yani. Filmlerimi oturmuş sistemin içinden geçerek yapmak pek mümkün değildi. Akıbeti belli olmayan,

sonucu benim için bile kestirilemeyen projelerdi bunlar. Riskli projeler. Sistemin ise doğal olarak daha fazla kesinliğe ve garantiye ihtiyacı var.”¹⁴⁸

Film minimalist anlatı yapısını tercih etmesinin yanında Türk Sineması’ndaki bağımsız filmlerden biri olarak kabul edilmektedir. Geleneksel film yapma koşullarının dışında çıkarak kendi birikiminin yanında festivallerden, fonlardan alınan destekle filmi çekmeyi tercih etmiştir. Bu tercihinde geleneksel anlamda bir yapımcının da kendisi ile çalışma ihtimalinin az olduğunun farkına varmasından kaynaklanır.

¹⁴⁸ Aslı Selçuk, **Uzak Dünya Turunda**, Cumhuriyet, 11 Ocak 2004, s. 14.

2.3.2 Yumurta

Yapım: Inkas Film ve Kaplan Film

Yönetmen: Semih Kaplanoğlu

Senaryo: Semih Kaplanoğlu ve Orçun Köksal

Görüntü Yönetmeni: Özgür Eken

Kurgu: Ayhan Ergürel, Semih Kaplanoğlu, Hande Güneri

Oyuncular: Nejat İşler (Yusuf)

Saadet Aksoy (Ayla)

Yapım Yılı: 2007

Vizyon Tarihi: 09.11.2007

Toplam Seyirci: 34.950

2.3.2.1 Konu

Film çocukluğu ve gençliği kasabada geçmiş Yusuf'un annesinin ölümü üzerine kasabaya gelmesi ile başlar. Şair Yusuf, annesinin ölüm haberini alır ve yıllardır uğramadığı kasabadaki çocukluk evine geri döner. Bakımsızlıktan harap düşmüş bir evde onu genç bir kız, Ayla beklemektedir. Yusuf beş yıldır annesi ile yaşayan bu uzak akrabadan habersizdir. Ayla'nın Yusuf'tan bir isteği vardır. Zehra'nın ölmeden önce adadığı adağı, oğlu Yusuf yerine getirmelidir. Genç adam, taşra hayatının durağan ritmi, eski sevgili, dostlar ve hayaletlerle dolu mekanlar ve içini kaplayan suçluluk duygusu yüzünden karşı koyamaz. Ve Ayla ile Yusuf üç-dört saat uzaklıktaki bir yatır türbesinde yapılacak kurban kesimi için yola çıkarlar.

Minimalist anlatıma dünya sinemasından örnek olarak verilen *Stalker* filmi ile benzerlikler içerir film. Filmin hikâye katmanında aynen *Stalker*'da olduğu gibi bir yolculuk var. Bu yolculuk bir "mit"e, ya da daha doğrusu bir kutsala da açılım sağlayan alegorik bir yapıyı da görünür kılıyor. Kur'an-ı Kerîm'deki (Kitab-ı Mukaddes'te de var) Yusuf kıssası (ki en güzel kıssâ olarak adlandırılır) filmde alttan alta görünür hale geliyor. Yusuf'un kuyudan bir türlü çıkamadığı rüyâ sahnesi ise, tasavvufta rüyâlara verilen anlamla çok yakın bir bağlantı içeriyor. Tasavvufta rüyânın yeri çok önemlidir ve filmdeki bu kısacık rüyâ sahnesi, filmin tasavvufi bir yapının üstüne oturduğunu gösteriyor. Film, aynen *Stalker*'da olduğu gibi (Yusuf'u *Stalker*'daki 'yazar'a benzetebiliriz) bir kişinin iç yolculuğu ve ruhsal aydınlanma imkânının arayışı aynı zamanda.¹⁴⁹

Yumurta, yönetmenin bir üçleme olarak yapmak istediği hikayelerden kronolojik olarak sonuncusu. Bu tercihin sebebini şu şekilde açıklamaktadır: "Üçleme, Yusuf isimli karakterin kabaca olgunluk, gençlik ve çocukluk dönemlerine odaklanıyor. Olgunluktan, yani Yumurta'dan, başlamamın nedeni Yumurta'daki Yusuf'a kendimi daha yakın hissetmemdir sanırım. Yumurta'daki karakterin açmazları, soruları ve kendi kendisiyle olan

¹⁴⁹ Enver Gülşen, *Türk Sinemasında Tasavvufi Dil İmkânı ve Yumurta Filmi*, Yeni Şafak, 07/2008

meselerinin izlerini diğer filmlerde de süreceğiz.”¹⁵⁰ Diğer iki film “Süt” ve “Bal” adlı filmlerdir.

2.3.2.2 Öyküleme

Filmdeki temel çatışma Yusuf’un kendi ile olan çatışmasıdır. Yıllar önce terk ettiği kasabaya döndüğü andan itibaren Yusuf kendini bir sorgulama içinde bulur. Bir an önce İstanbul’a geri dönmek ister fakat eski bir arkadaşın ısrarı, sigortanın atması, sürünün gecikmesi gibi nedenlerle dönemez.

Seyirciyi duygusal olarak ele geçirebilecek bir dramatik yapı yoktur. Yönetmenin anlatılan hikayeyi dramatize etme çabası yoktur. Dolayısıyla filmde heyecan yaratılması, bir gizemin oluşturulması, izleyiciye eksik bilgi verilmesi, seyircinin yanıltılması, karışıklık oluşturulması gibi tekniklere başvurulmamıştır. Yusuf’un annesini kaybetmesi doğada gerçekleşen bir olay gibi anlatılmıştır. Yusuf annesinin ölümünü soğukkanlı bir şekilde karşılamıştır ve cenazenin defnedilmesinden hemen sonra kasabada ayrılmak ister. Dramatik anlatıda olduğu gibi karakterin başına gelen olağanüstü bir durumun ve onun sonuçlarının karakterin yaşamı üzerine etkisi gibi bir durum yoktur. Annesi öldükten sonra Yusuf annesinin adağını gerçekleştirmek görevini istemese de kabul etmek durumunda kalır.

Filmdeki olaylar zamansal olarak düz bir yapıya sahiptir. Anlatımda geriye dönüşlere ya da ileri gidişlere başvurulmaz.

¹⁵⁰ Senem Aytaç ve Fırat Yücel, **Semih Kaplanoğlu'nun Yumurtası: "Dünyevi Olanın Arka Planı"**, Altyazı, 11/2007, <http://www.kaplanfilm.com> (15 Nisan 2009), s.1.

2.3.2.3 Mekan Kullanımı

Film İzmir'in Tire ilçesinde çekilmiştir. Yusuf karakterinin yaşadığı yer olan İstanbul'da sadece Yusuf'un orda bir sahaf dükkanı olduğunu öğrendiğimiz sahne var. Hikaye yıllar önce doğup büyüdüğü kasabayı terk eden bir adamın annesinin ölümü üzerine kasabaya dönmesi ve orada yaşadıkları ekseninde anlatılır. Dolayısıyla yönetmen filmdeki gerçekliği yakalayabilmek için filmi bir kasabada çekmeyi uygun bulmuştur.

Filmde ana iç mekanlar filmdeki gösterim sırasıyla Yusuf'un kitap dükkanı, annenin evi ve düğün salonudur.

Kitap dükkanı filmin başındaki tek bir sahnede vardır. Sahnede Yusuf yerde oturmuş içki içmektedir. O sırada telefon çalar ve annesini kaybettiğini öğrenir. İçeriye siyah bir elbise içerisinde elinde şarap şişesiyle güzel bir kadın içeri girer. Bir partiye gittiğini ve hediye almak istediğini söyler. Bir yemek kitabı alır ve parasını elindeki şarabı vererek ödemek ister. Yusuf da kabul eder. Bu sahne Yusuf'un İstanbul'daki hayatı hakkında izleyiciye fikir verir.

İç mekanlar arasında en çok sahnenin olduğu mekan Yusuf'un annesinin evidir. Gerçek bir mekan olan ev tipik bir kasaba evi olarak tasarlanmıştır. Yusuf evin her köşesinde İstanbul'a gitmeden önceki hayatının izlerini görür. Yeşil duvarlar, o duvarlardaki resimler, pencerenin önündeki annesinin hepsine bir isim taktığı çiçekler, bahçede tavukların yumurtladığı yerler eski günleri hatırlatır. Değişen tek şey ise annesi artık yoktur ve evde uzaktan akrabası Ayla yaşamaktadır.

Düğün salonu filmin finalinde kullanılmıştır. Yusuf ve Zehra adağı gerçekleştirmek için gittikleri yerde sürünün orda olmaması üzerine geceyi bir otelde geçirmeye karar verirler. Otelde kaldıkları akşam birbirlerinden habersiz bir düğüne giderler ve göz göze gelirler.

Yönetmen, mekan kullanımını filmin diğer öğeleri kadar önemli olmakta ve diğer öğeleri ile bir bütünlük arz ederek ortaya bir ahenk çıkmasını sağlamaktadır. Yönetmen bu bağlamdaki görüşlerini şu şekilde açıklar: "Mekanlar da rol alıyor filmde. Mekan benim

için çok hassas bir konu. Oyunculara nasıl bakıyorsam, filmdeki bütün unsurlara nasıl bakıyorsam, mekanlara da aynı önemi veriyorum. Sonuçta oyuncular, sesler, ışıklar kadar önemli mekanlar. Bunların hepsinin ahengi zaten önemlidir film için.”¹⁵¹

2.3.2.4 Özdeşleşme

Özdeşleşme konusunda filmde Türk sinemasının, hatta tüm popüler kültürümüzün sıkı göbek bağı içinde olduğu melodram türünün renkli dünyasına yakışacak olaylar yaşanmıyor değil. Fakat Kaplanoğlu, acılara tam gaz gark olmakla en azından bir duygu patlamasına yol açarak gelecek rahatlamaadan kaçıyor. Bakışı mesafeli ve filmde hiçbir 'zirve' noktası yok. "Özdeşleşme anlamında özellikle bir mesafe koymaya çalıştım. Melodramda, gerçekte yaşadıklarımızın dokusundan, soğukluğundan taviz verilir. Soğuktan kastım, tutabileceğimiz, kütlesini görebileceğimiz bir şey. Ben biraz geriye çekilip oradan bakarak, herhangi bir durumun altını çizmekten, ayrıca referanslarını edebiyattan alan anlatım biçimlerinden kaçınmaya çalıştım. Hep şöyle hissettim; bu kızla ben bir odaya kapandım, o beni görmüyor ama orada bir kamera var. Bütün film boyunca kamera belli bir seviyede. Çok yükselmeden, çok alçalmadan, o seviyede oyuncuyu takip ediyor. Elde etmek istediğim duygu şuydu: Zeynep'e hiç yaklaşmadan, onun gözünden görmeden, yaşadıklarını abartmadan durup bakmak. Bu bir tercih meselesi. Belli kamera açılarına girerek, bambaşka şekillerde de anlatabilirsiniz bu hikayeyi.”¹⁵² Yönetmenin Meleğin Düşüşü'nde taşıdığı bu kaygı bu filmde de vardır.

Filmin seyircinin televizyon dizilerinden tanıdığı popüler bir isim olarak kabul edilebilecek Nejat İşler yer almaktadır. Tanınmış bir profesyonel oyuncu olarak nitelendirilebilece İşler, başka bir filmde filmin gişesi düşünülerek yer verilebilecek oyuncular arasında yer alabilir. Fakat filmde yönetmen seyircinin karaktere bir tür yabancılaşma süreci içine girerek karakterin yaşadıklarına belli bir mesafeden bakmasını

¹⁵¹ Nazlı Topçuoğlu, “Bizdeki Seyirci Dışında Bir Dünya Var”, **Nokta Dergisi**, <http://www.kaplanfilm.com> (15 Nisan 2009)

¹⁵² Yeşim Tabak, **Bir Karakter Bir Hikaye**, Radikal Gazetesi, 05/02/2005

ister. Karakterin yaşadığı olayları içselleştirmesini istemez. Yönetmenin özdeşleşmeyi bir anlatı unsuru olarak kullanmama tercihindendir dolayı seyirci popüler bir isim olarak kabul edilebilecek bir oyuncu ile özdeşleşme kuramaz. Yumurta filmind oynayan karakter seyircinin televizyondan tanıdığı oyuncu ile bağdaştıramaz.

2.3.2.5 Müzik Kullanımı

Minimalist anlatı yapısını tercih eden filmlerdeki ana kaygı bu filmde de vardır. Filmdeki müzik kullanımı mümkün olduğu kadar sınırlı tutuluyor. Yönetmen özellikle dramatik sahnelerde sahnenin daha güçlü kılınması için müzik kullanımına karşıdır. Bunun seyirciyi etkilemek için kullanılan bir tür hile olarak görür. Seyirciyi sahnede yönlendirecek müziğin kullanılmaması minimalist sinemanın da prensiplerinden biridir. Filmdeki sahnelerdeki atmosfer yaratılırken, karakterlerin o anki duygularını göstermede müzik kullanımı genel anlamda kabul edilmemektedir.

Filmde müziğin kullanıldığı tek sahne Yusuf'un sahaf dükkanında olduğu sahnedir. Yusuf dükkanında şarap içerken eski bir plaktan da müzik dinlemektedir ve yönetmen özellikle plağı izleyiciye gösterir. Bu şekilde sahnedeki müziğin doğal olduğunu, sonradan filme eklenmediğini söyler. Tercih edilen müziğin de genelde filmlerde fon müziği olarak kullanılan klasik müzik olması da önemlidir. Sahnede anlatılmak istenen duruma dramatik bir katkıda bulunmaması yönetmen için önemlidir. Akşam geç saatte dükkanında oturup tek başına içki içen ve klasik müzik dinleyen Yusuf karakterini izleyiciye bu özellikleri ile tanıtılır.

2.3.2.6 Sinematografi

Filmin başında yaşlı bir kadının kameranin bulunduğu yere doğru gelip sonra beklemeden dönü diğer tarafa doğru gittiği ve bir süre izlendikten sonra görüntüden çıktığı sahnede yönetmen anne karakterinin öldüğü bilgisini vermeye çalışır. Jean Roy, izleyicideki algıyı şu şekilde açıklamaktadır. Burada, oldukça uzakta, sis kaplı bir tarladan, mütemadiyen adımlarla, taşlı bir yoldan, yavaş yavaş bize yaklaşan bu yaşlı kadında olduğu gibi. Planın, kadının yüzü tüm ekranı kapladığında bitmesini bekliyoruz. Ama, şu işe bakın ki, hayır. Bir yön değiştirme noktasına ulaşmış bir şekilde, bize önce profilini sonra sırtını gösteriyor, bu sırada kamera dönüyor ve biz tekrar onu perspektifte yok olana kadar izliyoruz.¹⁵³ Bu ilk sahneden sonra anne film süresince bir daha görülmez. Kitap dükkanında sızmak üzere olan Yusuf'a gelen bir telefonla öğrenilir annenin öldüğü. Anneyi ne evde ne de hastanede yatarken görürüz. Annenin ölmesi Yusuf'un hayatındaki bazı sorulara cevap bulabilmesi için Yusuf'a bir fırsat doğurur. Yönetmen annenin ölmesini hiçbir şekilde dramatikleştirmeden doğada gerçekleşen bir olay gibi gösterir. Bunu da yolda taşlı bir yolda yürüyen bir canlının bir süre izlendikten sonra kameranin açısından çıkması ile birlikte başka bir yere gittiğini anlatmaya çalışır. Annenin gitmesi gerektiğinden sahnede kameraya doğru geldikten sonra durmaz ve yoluna devam eder. İzleyicide oluşan annenin kameraya iyice yaklaştıktan sonra planın bitmesi hissi gerçekleşmez. Anne karakterinin yürüyüşüne devam etmesi ve bir süre sonunda gözden kaybolması hayat yolculuğu ile benzeştirilir. Kameranin plan boyunca sabit olması da izleyiciyi adeta annenin hayatını belli bir mesafeden izleyen bir üçüncü göz olmasını sağlamaktadır. Beklenin aksine anne kameranin önüne gelip beklemeden yoluna devam ettiğinde kamera pan yaparak anneyi sırtından izler ta ki gözden kaybolana kadar.

Filmdeki bu ilk sahne adeta diğer planların habercisi gibidir. Her plan seyircinin bakışına sembolik bir yaklaşım olanağı veren görselliğe sahiptir ve seyirciyi hayatın anlamı üzerine çok sayıda düşüncelere davet eder.¹⁵⁴ Filmdeki her plan seyircinin bilmediği Yusuf'un hayatına ait bilgiler içermekte ve karakterin içsel yolculuğunun etkili

¹⁵³ Jean Roy / "Bir Adam Geçmişine Eğiliyor", *L'HUMANİTE*, <http://www.kaplanfilm.com> (04 Nisan 2009), s.1.

¹⁵⁴ Gwenaél Tison, "Yumurta", *DVDDRAMA*, 05/2008, <http://www.kaplanfilm.com> (04 Nisan 2009), s.2.

bir şekilde anlatılması için özenle seçilmiştir. Görüntülerin her birini anlamlarını yansıtmak için kullanır. Bunu yapabilmek için film, seyircinin göz retinasına işleyen, zamanda uzayan, daha çok sabit planlar sayesinde seyirciye düşünme zamanı verir. Onları gerçek bir sinematografik deneyime davet ederek onlarda, hassaslıklarından daha fazla bir şeyi, aklı tetikler. Film, bütün bunlara, birçok yönetmene örnek olabilecek kadraj içi, kadraj dışı ve kadraj derinliği üçgeniyle oynayan planların görüntülerindeki kompozisyon gibi, çok çalışılmış bir ses yönetmenliği de ekler.¹⁵⁵

Filmin sinematografik özelliklerini belirleyen unsur temelde filmin ritmidir. Minimaslit anlatıya sahip filmlerin çoğunda olduğu gibi Yumurta'da da filmin ritmi ağırdır. Ritmin yavaş olması tercih edilen sinematografik özelliklerini belirler. Yönetmen, filmin ritmini karakterlerin ruh hallerinin oluşturduğunu söyler.¹⁵⁶ Yusuf, içinde yaşadığı topluma yabancılaşmış biridir, annesinin ölümünü doğada gerçekleşen bir olaymış gibi kabul eder. Yaşadığı olaylar sonucunda bir çıkmaza sürüklenmiş ve çıkmazdan çıkmak için kendini sorgulaması gerekmektedir. Annesinin ölümü üzerine yıllardır gitmediği kasaba bu sorgulamanın olacağı yerdir. Bu aşamada filmin ritmini belirleyen bir diğer unsur da kasabadaki hayatın yavaşlığı ve sıradanlığıdır.

Filmde yine ritmin belirlediği bir diğer sinematografik özellik de planların uzunluğudur. Filmdeki planlar uzundur ve mümkün olduğu kadar kesmeye başvurulmamıştır. Yönetmen bu tercihi ile şunları söyler:

“Ben mesela gerekli olmadıkça planları kesmeyi tercih etmiyorum. Zaman duygusunu seyirciye hissettirecek kadar uzun planları tercih ediyorum. Çünkü zaman duygusunun giderek elimizden kaçtığını, elimizden alındığını düşünüyorum. Zamanın hissettirilmesini çok önemsiyorum. Hayatın temel meseleleriyle, zamanla, ölümle ilişkimizin giderek kesildiğini, bizim ölümsüzler gibi yaşamaya başladığımızı düşünüyorum. Gerçek temel maddelerin, zamanın, ölümün, şiddetin en çıplak haliyle verilmesi gerektiğini düşünüyorum. Sanatın bu alanlarda at koşturması gerekiyor bence. Buradaki zamansallığı aslında bu tür kaygılar da belirliyor. Çünkü kesmediğimiz sürece gerçeklik duygusu artıyor.

¹⁵⁵ Tison, s.1.

¹⁵⁶ Talip Ertürk, “Taşraya Bakmanın Vaktidir”, *Total Film Dergisi*, 11/2007, <http://www.kaplanfilm.com> (05 Nisan 2009)

Çünkü biz zamanı keserek biçerek yaşamıyoruz. Bu akışa engel olmamak gerek. Bu karakterin ritmiyle ve filmin ruhuyla da alakalı bir şey tabii...”¹⁵⁷

2.3.2.7 Oyuncu kullanımı

Filmdeki oyuncu kullanımı minimalist anlatının tercih ettiği şekildedir. En üst seviyede sade ve doğal oyunculuk. Filmdeki başrol oyuncularından Nejat İşler daha önce bir çok filmde ve televizyon dizisinde oynamış popüler bir isim olması itibari ile yönetmenin bu oyuncu konusundaki tercihi genel anlamdaki minimalist sinemanın oyuncu tercihlerine uymaz. Fakat yönetmen oyuncu tercihi sırasında Nejat İşler’in popüler bir isim olduğunu önemsemediğini belirtir ve şöyle devam eder: “Bu çalışmayı onun dışında biriyle gerçekleştirebileceğimi de sanmıyorum. Öbür türlü başka bir film olurdu. Filme tamamen kendini bırakabilen, sizin ne istediğinizi yerine getirmeye çalışan, kuralları kalıpları olmayan şahane bir aktör o. Karakterin geçmişinden çok, o anın, şimdinin değerini bilen, kalbi ve akli ile vücudunu birleştiren, filmin ritmini, temposunu ilk anda sezmeye çalışan bir aktör o.”¹⁵⁸ Olkan Özyurt’un Sinema dergisi için yaptığı röportajda da oyuncu ile ilgili olarak şu sözleri söyler: “Ben Nejat’ın kuralsızlığını ve karakterini seviyorum. Onu çok eskiden tanıyorum, “Şehnaz Tango”da birlikte çalışmıştık. Aslında Nejat, bence tam da benim aradığım adamdı. Oyunculuk konusunda klişeleri ve kuralları yok. Öyle olmasaydı çalışamazdık.”¹⁵⁹

Filmdeki diğer başrol oyuncusu Saadet İşıl Aksoy ise yeni bir oyuncudur. Ayla rolü bir sinema filminde oynadığı ilk roldür. Yönetmen, oyuncusu ile çalışma sürecini şu şekilde anlatır:

“Saadet’le mesela bir yılı aşkın zaman çalıştık. Senaryodaki bazı ayrıntıları ondan alıp yerleştirdim. Öncelikle rolü canlandırarak

¹⁵⁷ Ertürk, s.3.

¹⁵⁸ Aytaç ve Yücel, s.2.

¹⁵⁹ Olkan Özyurt, “Herkes Kendi Taşrasına Bir Baksın!”, *Sinema Dergisi*, 11/2007, <http://www.kaplanfilm.com> (05 Nisan 2009)

oyuncunun karakteri, hayat tercihleri benim için çok önemli. Çünkü ortak bir dilde, ortak bir noktada buluşup derinleşebiliyorsak, bu çalışmadan bir yığın malzeme çıkıyor benim için. Hayata dair bir takım detaylar filme yansımaya başlıyor. Bir bakış, bir düşünce, karakterin başına gelen bir durumun oyuncudaki tezahürü. Bu çalışmayla birlikte karakteri yaratıyoruz aslında. Giderek o insanla çalışmaya başlıyorum. Yazılmış karakter çıkış noktası oluyor bizim için. Eğer bu ilişkiyi kurabilirsek çok iyi sonuçlar alınabiliyor. Ama profesyonellerle bu tür bir çalışma mümkün değil. Çünkü onlar yazılı olana inanıyorlar. Karakterin geçmişi ile, davranışları ile size bir sürü sorular sorarlar. Halbuki gerçek hayatta iki insan tanışır tanışmaz birbirini sorgulamaya başlamaz, akış içinde öğrenilir birçok şey. Profesyonellerle onların anladığı biçimde çalışmayı, bu tarz sinema içinde doğru bulmuyorum. Profesyonel oyuncularla çalıştığım zaman da, daha esnek, kendini daha kolay bırakan isimleri tercih ettim hep bugüne kadar. Nejat mesela böyle bir oyuncu”¹⁶⁰

Oyuncuların deneyimi konusunda ise yönetmen tercihini şu şekilde belirtmektedir: “Ne kadar az referans verirse, oyuncular o yapıt dışında o kadar önemli benim için. Daha önce oynamamış, yüzü pek görülmemiş insanları tercih ediyorum. Bunun sebebi de seyirciyle o karakter arasında dışarıdan başka unsurların girmemesi. O filme başka yapıtların etkisini de getirecektir oyuncu; ister istemez. Ben o alanı boşaltmak istiyorum. Bu benim için de önemli; çünkü ben de ilk defa görüyorum onun oyununu. Ben de başka bir filmini, dizisini biliyorsam bana başka türlü geliyor; o dizilerin, filmlerin karakteri olarak geliyor bana.”¹⁶¹ Yönetmenin oyuncu kullanımı konusundaki bu tercihlerinde filmdeki gerçeklik duygusunu tam anlamıyla filmde sağlamak istemesidir.

¹⁶⁰ Ertürk, s.3.

¹⁶¹ Topçuoğlu, s. 2.

2.3.2.8 Kurgu

Kaplanoğlu, filmin kurgusunu Ayhan Ergürsel ve Suzan Hande Güneri ile birlikte gerçekleştirmiştir. Filmdeki kurgu tercihi bir önceki film olan Meleğin Düşüşü'ne göre daha sadedir. Bundaki sebep şüphesiz Yumurta filmindeki hikayenin daha doğrusal bir şekilde akmasından ileri gelir. Annesini kaybeden Yusuf'un geçmişiyle yüzleşmek için doğup büyüdüğü kasabaya geri dönmesini genel hatlarıyla içeren hikaye zamansal olarak da doğrusal bir düzlemedir. Fakat yönetmen iki film arasındaki kurgudaki farklılığı şu şekilde sebeplendirir: "Senaryonun karakterlerle sınırlandığı ve gündelik olanın ayrıntılarına yönelmiş, sadeleştirilmiş ve sürekli genişleyen, değişen ve ancak filmin ses miksajı bittiğinde sona eren bir hikâyeleştirmeden söz ediyorum senaryo deyince. Çünkü bir filmle ilgili her bir aşamanın, her bir sürecin ve nesnenin o filmle organik bir bağı olması gerekiyor. Oyun da, ışık da, lens de, ses de bir benim için. Birinin diğerinin önüne geçmemesi lazım. Her film yeni deneyimler kazandırıyor. Anladığım ve somut olarak söyleyebileceğim şey, eksilterek çalıştığımıdır. Çerçevenin içinden çok dışına; görünenden ziyade görünmeyene doğru bir yöneliş diyebiliriz. Gerçekliğin hemen kıyısında ya da arkasında veya önünde başka bir gerçekliğin daha olduğunu hissetmeye başladım film çekmeye başladığımdan beri. Her film bu sezgimi daha da artırıyor."¹⁶²

Filmdeki kurgu filmdeki atmosferin gereği olarak hızlı bir kurgu değil. Yönetmen bunun hikayeden çok karakterin ruh halinin sonucu olduğunu belirtmektedir. "Karakterlerin ruh halleri bu ritim duygusunu oluşturuyor. Bir de tabii zamanı nasıl kullandığınız önemli. Ben mesela gerekli olmadıkça planları kesmeyi tercih etmiyorum. Zaman duygusunu seyirciye hissettirecek kadar uzun planları tercih ediyorum. Çünkü zaman duygusunun giderek elimizden kaçtığını, elimizden alındığını düşünüyorum. Zamanın hissettirilmesini çok önemsiyorum. Hayatın temel meseleleriyle, zamanla, ölümle ilişkimizin giderek kesildiğini, bizim ölümsüzler gibi yaşamaya başladığımızı düşünüyorum. Gerçek temel maddelerin, zamanın, ölümün, şiddetin en çıplak haliyle verilmesi gerektiğini düşünüyorum. Sanatın bu alanlarda at koşturması gerekiyor bence. Buradaki zamansallığı aslında bu tür kaygılar da belirliyor. Çünkü kesmediğimiz sürece

¹⁶² Aytaç ve Yücel, s.3.

gerçeklik duygusu artıyor. Çünkü biz zamanı keserek biçerek yaşamıyoruz. Bu akışa engel olmamak gerek. Bu karakterin ritmiyle ve filmin ruhuyla da alakalı bir şey tabii...”¹⁶³

2.3.2.9 Yapım Süreci

Semih Kaplanoğlu, sahibi olduğu Kaplan Film bünyesinde yabancı ortaklarla ve aldığı ödüllerden gelen gelirle filmi çekmiştir. Bu tercih yönetmenin klasik anlamda yapımcı yönlendirmelerinden uzak durma isteği ile ilgilidir. Yönetmen eşi olan Leyla İpekçi filmin yapım sürecini şu şekilde aktarır. İkinci filmimiz 'Meleğin Düşüşü', dünyanın hemen her kıtasında 34 festivale seçilip 17 ödül aldığı anda, artık çeşitli yabancı senaryo ve post prodüksiyon yarışmalarına katılmayı, oralardan minik minik fonlar kazanmayı, yapım ortaklıkları için uluslararası buluşmalara davet edilerek yabancı yapımcılar edinmeyi başaracak hale gelecektik.¹⁶⁴ Bir önceki filmin yapılacağı film referans olması ile kaynak bulmada sıkıntı çeken yönetmen bu yöntemle film yapmayı tercih etmektedir.

Minimalist anlatıyı tercih eden yönetmenler mümkün olduğu kadar klasik anlamdaki yapımcılarla, stüdyolarla çalışmak istemezler. Bu tercihin altında yatan temel etken filmi mümkün olduğu kadar klasik anlamdaki yapımcı etkisinden kurtarmak ve anlatmak istediklerini istedikleri şekilde anlatmak çabası ve isteği yatar. İlk filmi Herkes Kendi Evinde’de yapımcılarla çalışan yönetmen bu filmdeki üretim biçiminden memnun olmadığını ve o filmdeki yapının sinemaya bakışında önemli değişikliklere sebep olduğunu belirterek film sürecine ilişkin şu notları aktarır. “İlk filmim Herkes Kendi Evinde' de yaşadığım sorunlar nedeniyle kendi kendimin prodüktörü olmaya karar verdim. Meleğin Düşüşü gibi bir filme para bulmak için çok çabaladım. Üç yıla yayılan bir süreçti bu. Bir yandan para aradım, bir yandan da yukarıda prensiplerini sıraladığım çalışmayı yürüttüm. Proje geliştirme için Rotterdam Hubert Bals fonundan destek aldım. Sonra Yunanlı üç ortak buldum ve onları hep birlikte bu projeye Eurimages'a başvurmaya ikna ettim. Bütün

¹⁶³ Ertürk, s.3

¹⁶⁴ Leyla İpekçi, “En Yakın Şahidi İki Göz 'Yumurta'yı Anlatıyor”, **Radikal Cumartesi**, 05/12/2007

bu teferruat iki yılını aldı. Filmin hazırlığı altı-yedi ay sürdü. Çekim iki buçuk ay. Post Prodüksiyon da altı ay”¹⁶⁵

Filmdeki diğer yapımcılar Lilette Botassi (Inkas Film) ve Panaviotis Papazoğlu (PPV S.A.)’dur. Inkas Film, yönetmenin bir önceki filmi olan Meleğin Düşüşü’nün de ortak yapımcısıdır. Firma aynı zamanda Zeki Demirkubuz’un Kader (2005) filminin de ortak yapımcısıdır. Inkas Film’in ortak yapımcısı olduğu 3 film de Eurimages tarafından desteklenmiştir. Bu yönüyle Yumurta filmi genelde klasik anlamda yapımcı sinemasından uzak durmak isteyen yönetmenlerin başvurduğu kaynaklardan biri olan Eurimages fonunu alarak minimalist anlatıyı kullanan bağımsız yapımlardan biri olmuştur.

¹⁶⁵ Zeynep Berik, “Zeynep Berik Söyleşi”, **Hayallere Visa**, 05/02/2005, <http://www.kaplanfilm.com> (17 Nisan 2009)

3. FORMALİST ANLATI

3.1 FORMALİST ANLATININ ÖZELLİKLERİ

Formalist anlatı günümüzdeki sinema teknolojinin geldiği son noktaya kadar kullanmayı amaç edinen, anlatımda anlatının ne olduğundan çok nasıl anlatıldığı üzerinde duran anlatım biçimidir. Ne anlatıldığı değil nasıl anlatıldığı önemlidir düsturunu benimsemiştir.

Formalist anlatı filmlerinde hikayenin ilginç ya da vurucu olma özelliği biçimsel tercihlerden dolayı klasik anlatıda olduğu kadar önemli değildir. Daha önce defalarca filme konu olan bir konu farklı bir biçimle anlatılabilir. Kırmızı Değirmen filminde aşıklarına kavuşamaması teması kullanılmış ve çok sayıda filmde kullanılan bir hikaye anlatılmıştır. Sözlü tarih ürünlerinde, çok sayıda yazılı metinde ve sinemada defalarca kullanılmış bir hikaye anlatılmasına rağmen filmi bir bütün olarak değerlendirdiğimizde sinema tarihinde kendine yer edinmiş özgün bir anlatıma ulaşıldığı görülür.

Mekan kullanımında genellikle kurmaca mekanlar tercih edilir. Kullanılan kurmaca mekanlar ya gerçek mekanların kurgu aracılığı ile farklı gerçek mekan görüntülerinin art arda kurgulanması sonucu filmsel gerçeklik içerisinde tek ve gerçek mekanlardır ya da gerçekte olmayan sadece film için inşa edilmiş dekorlardır.¹⁶⁶ “Kırmızı Değirmen”de kullanılan mekanların tamamına yakını dekordur. Dönemin Paris’i efektlerin yardımı ile tekrar oluşturulmuştur. Buradaki temel kaygı oluşturulan mekanın gerçeğe uygun olmasından çok filmin atmosferine uygun olması önemlidir.

Müzik kullanımı formalist anlatının ayırt edici özelliklerinden biridir. Dramatik unsurlar içeren sahnelerde, aksiyonun yoğun olduğu sahnelerde çokça kullanılır. Bu şekilde belli sinemasal araç olarak kullanım dışında doğrudan bir anlatı unsuru olarak da kullanılır. Müzikal filmlerde diyalogların yerini müzik alır ve bu şekilde sahnenin

¹⁶⁶ Seda Tüzün, “Türk Sinemasında Mekan Tek Mekanda Geçen Filmler”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, SBE), 2008.

izleyiciyi aktarımındaki temel unsur olur. Filmlerinde müzik kullanımına önem veren Fatih Akın sinema ve müziğin çok yakın olduğunu düşünmektedir. “Müzik, her insanın ruhunun ilacıdır, veyahut ne bileyim ruhunun yemeğidir. Sinema iki dimensionlu bir olay. Buna müziği katarsan üçüncü ya da dördüncü bir dimension açılıyor. Yeni bir ruh boyutu katılıyor müzikle birlikte sinemaya. Bir yana gidiyor, bir de yukarı gidiyor, o kadar derine gidiyor gözükebilir ama gitmiyor. Müzik ona derinlik veriyor. Müzik ve film bunların hep birbirini beslemesi gerekiyor.”¹⁶⁷ Formalist anlatıya göre bir film ne kadar ilginç olursa olsun, seyirci, yaklaşık bir buçuk saat koltukta “mıhlanıp kalmayı” kabullenemez. “Seyirciyi yatıştırmak” ve filmin sürekliliğini sağlayabilmek müziğe düşmektedir. Müzik, gerektiğinde hafif, tatlı bir melodiyle seyircinin ruhunu okşar, rahatlatır, gerektiğinde hızlanarak, sertleşerek, seyirciye gerilimi aşılar. Seyirci heyecanlanmasını filmin heyecanlı koşusuna yorarken, müziğin varlığının farkına bile varmaz.¹⁶⁸

“Kırmızı Değirmen”, formalist bir sinemasal anlatı olmasının yanında müzikal alt türünün örnekleri arasında kabul edilmektedir. Filmde yoğun bir müzik kullanımı vardır. Anlatıyı destekleyen unsur olmaktan çıkıp anlatıyı sağlayan araç haline gelmiştir. Diyaloglu sahneler dışındaki sahnelerin hepsinde müzik kullanımı vardır. “O Kadın”da ise bir müzikal film den farklı olarak şarkılarla hikayesini anlatmaktadır. Şarkıların sözleri ile uyumlu sahnelerle bir anlatım oluşturulup karakterlerin hikayesi bu şekilde anlatılmıştır.

Oyuncu kullanımında, formalist anlatıda kamera kullanımı ve kurgu gibi biçimsel özellikler etkindir. Yönetmen, kendi planladığı bir çekimle oyuncunun ekstra bir çaba göstermesine gerek olmadan istediği şeyi alabilir. Kurgu aracılığı ile oyuncunun hareketleri yönlendirilebilir. Formalist anlatının oyuncu kullanımında farklı olduğu bir nokta ise abartılı, gösterişli oyuncululuğu tercih edebilmesidir. Diyaloglarla devam eden bir filmde karakter birden şarkı söylemeye başladığında ondan sade bir oyunculuk beklenmesi doğru bir tercih olmayacaktır. Gerçeğin olduğu gibi değil de olması gerektiği gibi sunulması görüşünü benimseyen anlatı biçimi sanal bir gerçeklik yaratarak oyuncunun da bu atmosfere uygun şekilde oynamasını ister. Filmdeki her şey hayatta olduğu gibi olmak durumunda değildir. Abartılı oyuncululuğun tercih edilmesinde de bu yatar. “Kırmızı

¹⁶⁷ Artun Yeres (Der.), **65 Yönetmenimizden Yerlilik, Ulusallık, Evrensellik Geriliminde Sinemamız**, İstanbul: Don Kişot Yayınları, 2006, s.102.

¹⁶⁸ Sadi Konuralp, **Film Müziği Tarihçe ve Yazılar**, Birinci Basım, İstanbul: Oğlak Bilimsel Kitaplar, 2004, s.77.

Değirmen”de bütün oyuncular “gece zevklerinin dünyası” diye tanımlanan bir atmosferin içindedirler ve bu atmosferin gerektirdiği yapay ve abartılı oyunculuğu benimsemek durumundadırlar. Bu özellikleri ile tam olarak ifade edilmese de tercih edilen oyunculuk teatral oyunculuğa da yakındır. Aşırı mimikli yüz ifadeleri, sesin normal halinden yüksek seviyede kullanılması gibi ortak noktalar söz konusudur.

Formalist sinema yapanlar için sinemadaki en önemli unsur kurgudur. Kurgu izleyicinin filme olan ilgisini sağlamak için kullanılır ve bunu da hızlı bir kurgu anlayışı ile yapılır. Sinematografik olarak kısa planlara dayanan görüntü anlayışı ile de örtüşen hızlı kurgu anlayışı formalist anlatı yapısını diğer iki anlatı yapısından ayıran en belirgin özelliklerin başında gelir. Örneğin, Klasik anlatı sinemasında hata olarak kabul edilebilecek sıçramaya (jump cut) sıkça başvurulur. Klasik sinemada mekan ve zaman uyumu önemli iken; zaman ya da mekan uyumsuzluğundan kaynaklanan sıçrama hareketi kameranın zıpladığı izlenimini verir. Seyirciyi filmin içine alıp anlatmak istediğini bu şekilde anlatan klasik anlatıda bu şekilde seyirciye izlediğinin film olduğunu hatırlatan ani tepkiler kabul edilmez ve kullanılmaz. Formalist anlayışta ise önemli olan yaratılan atmosferin gerçekliğidir. Kırmızı Değirmen’deki gösteri sahnelerinde sıçrama sıkça kullanılmıştır.

Formalist anlatıda farklı kurgusal hareketlere başvurularak anlatımda zenginlik sağlanır. Erime (Dissolve), Bindirme (Superimposition), Silme (Wipe), Açılma-Kararma (Fade In-Fade Out), İtme (Push), Soyma (Peel) gibi efektler sıkça kullanılır. “Kırmızı Değirmen”de başta erime olmak üzere bindirme, silme ve açılma-kararma efektleri kullanılmıştır. “O Kadın”da kısa planların hakim olduğu kurgu tercihinde farklı kurgu geçiş ve efektlerine başvurulmuştur.

Kurguda kullanılan bir yöntem olmanın yanında aynı zamanda öyküleme teknikleri arasında yer alan geriye ve ileriye sıçrama formalist anlatıda sıkça başvurulmuş bir yöntemdir. Bu yöntemler uygulanırken genelde diğer geçişler ve efektlerden yararlanılır. Örnek film incelemelerinde yer alan filmlerin hepsinde geriye sıçrama, sadece Bir Rüya Ağıt’ta ileriye sıçrama kullanılmıştır. Kırmızı Değirmen’de bütün anlatı geriye sıçramayla anlatılır. Christian başından geçen olayları daktilosunda yazarak seyirciye aktarır. Diğer üç filmde ise karakterlerin geçmişteki yaşamları hakkında bilgi verilmek için bu tekniğe

başvurulmuştur. Bir Rüyaya Ağıt'ta kullanılan ileriye sıçrama karakterlerin yapmayı istedikleri fakat yapmadıkları iki olayı önce olmuş gibi gösterilir sonra bunun hayal ettiği belirtilir. Zincirleme geçiş bu zamansal geçişleri aktarmak için en çok başvurulmuş yöntemlerden biridir.

3.2 DÜNYA SİNEMASI'NDAN FORMALİST FİLM ÖRNEKLERİ

3.2.1 Kırmızı Değirmen (Moulin Rouge)

Yapım: Twentieth Century-Fox Film Corporation ve Bazmark Films

Yönetmen: Baz Luhrmann

Senaryo: Baz Luhrmann ve Craig Pearce

Görüntü Yönetmeni: Donald Mcalpine

Sanat Yönetmeni: Anne Beauchamp, Ian Gracie

Oyuncular: Nicole Kidman (Satine)

Ewan McGregor (Christian)

Jim Broadbent (Harold Zidler)

Yapım Tarihi: 2001

3.2.1.1 Konu

1899 Paris’inde geçen hikayede Christian adlı geç yazara yaşıadığı kasabadan ayrılıp yazara olma ümidiyle Paris’e gelir ve şehrin en ünlü gece kulübü olan Kırmızı Değirmen da bir rastlantı sonucu çalışmaya başlar. Sahnelenmesi için bir tiyatro oyunu yazma fırsatını ele geçirir. Uzun uğraşlar sonucu oyunun ekibiyle birlikte oyunun finansörü olacak Duke’u proje için ikna ederler. Bu sırada Kırmızı Değirmen’un en seçkin fahişesi ve aynı zamanda oyunun başrol oyuncusu Satine’e aşık olur. Satine de bu romantik geç yazara aşık olur. Kırmızı Değirmen’un sahibi Harold Zidler oyun için gerekli parayı Duke’dan almış ve karşılığında Satine’i ona vermeyi kabul etmiştir. Bunu yaparken de Kırmızı Değirmen’un tapusunu Duke’e ipotek olarak vermiştir. Christian ve Satine bir yandan oyunu tamamlamaya çalışırlar bir yandan da gizli gizli aşklarını yaşarlar. Zidler durumu fark edince Duke ile yaptığı anlaşmayı ve bir yıldız olabilmesi için Duke’e ihtiyaç olduğunu Satine’e hatırlatır. Satine kendisini acımasızca kendisini ele geçiren hastalığının farkında olmadan aş ve hayalleri arasında bir seçim yapmak durumunda kalır.

Yönetmen Baz Luhrman filmin senaryosunu daha önceki iki filmde de birlikte çalıştığı Craig Pearce ile birlikte yazmıştır.¹⁶⁹

¹⁶⁹ <http://www.imdb.com/title/tt0203009/maindetails> (01 Mayıs 2009)

3.2.1.2 Öyküleme

Dram sanatının en çok kullandığı konulardan olan “kavuşamayan aşıklar” temasını kullanan film çok bilinen bir hikayeyi anlatır. Fakat yönetmen bu bildik hikayeyi görsel anlamda etkileyici bir şekilde anlatarak ortaya farklı bir film çıkar. Film hikayenin sonunu göstererek başlar. Bu şekilde daha ilk sahnede izleyiciye bildiği hikayenin sonunu gösterir. Üstelik bunu izleyiciyi kandırarak ya da izleyiciye yanlış bilgi vermeden yapar. Kırmızı Değirmen’de yaşadıklarını yazmaya başlayan Christian gösterildikten sonra film 1900’lerin başındaki Paris’e gider. Filmin anlatısının çok büyük bir kısmı bu zamanda geçer. Birkaç sahnede Christian gösterilerek hikayenin onun tarafından anlatıldığı belirtilmiş olur. Dolayısıyla film zamanı olarak hikaye sondan başlar.

Filmde “engelleyici” unsur olarak filmin kötü adamı Dük yer almaktadır. Filmin olay örgüsünün oluşmasında ve çatışmanın kurulmasında Dük karakteri belirleyici rol oynamaktadır. Dük serveti sayesinde her istediğini elde eden bir soylu iken Christian uzun yıllar yaşadığı kasabayı terk edip Paris’e yerleşen romantik ve beş parasız bir gençtir. Paris’in bohem hayatı ilgisini çekmiş ve yazar olabilme için babasını karşına alıp yaşadığı yeri terk etmiştir. Dük ise Satine’in yıldız olma hayalini gerçekleştirmek için tek şansı olan oyunun finans kaynağıdır. Christian ve Satine’in kavuşmasına engel olan Dük’ün yanında “engelleyici” unsur olarak Satine’in verem olması da eklenmiştir hikayeye. Filmin sonunda Dük kaybeder fakat Satine’in veremden ölmesi ile aşıklar kavuşamaz.

3.2.1.3 Mekan Kullanımı

Filmin çekim yerleri Sidney ve Madrid'deki Fox Stüdyoları ve Sidney'dir.¹⁷⁰ Film için stüdyolarda 1899-1900 yıllarındaki Paris görsel olarak oluşturulmuştur. Filmde kullanılan mekanların çoğu dekor olarak düzenlenmiştir. Özellikle dönemin Paris şehrinin atmosferi ve Kırmızı Değirmen'in görkemli yapısını yansıtmakta film başarılı olmuştur. Filmin bu özellikleri Akademi tarafından da kabul görmüş ve film sanat yönetimi ve kostüm dallarında 2001 yılında Oscar almıştır.¹⁷¹

Formalist anlatıda filmde kullanılan mekanın gerçek mekan olması ya da olmaması önemli değildir. Önemli olan nokta kullanılan mekanın filmde yaratılan atmosfere hizmet etmesidir. Filmdeki gerçeklik hayattaki gerçeklikten farklı olduğu için filmdeki mekanların da gerçek olması gerekmemektedir. Filmdeki ana mekan olan Kırmızı Değirmen, Paris'teki eğlence dünyasının merkezi olarak filmde sunulmuş ve o mekana ait bir imge yaratılmıştır filmde.

3.2.1.4 Özdeşleşme

Filmin öyküsü sinemanın başlangıcından bugüne kullanılan fakir adam, güzel kız ve onların arasına giren zengin adam üzerinedir. Fakat formalist sinemada ne anlatıldığından çok öykünün nasıl anlatıldığı önemli olduğu için bu klişe hikaye anlatım tarzı sayesinde çok farklı bir şekilde izleyiciye sunulmuştur. Yönetmen bu farklılığı yaratırken öncelikle filmin görsel yapısı ve hızlı kurgusu ile yaparken klasik anlatının en önemli silahlarından biri olan özdeşleşmeden de fazlasıyla yararlanır. İzleyici filmin içine çekebilmek için kahramanlar yaratır ve filmin başından sonuna bu kahramanların başlarına gelen olayları izleyiciye sunar. Filmdeki özdeşleşme temel olarak imkansız bir aşka tutulan Christian üzerinedir. Fakir bir genç olan Christian yaşadığı kasabadan Paris'e yazar

¹⁷⁰ <http://www.imdb.com/title/tt0203009/locations> (25 Nisan 2009)

¹⁷¹ <http://www.imdb.com/title/tt0203009/awards> (25 Nisan 2009)

olmak için gelir. Burada şehrin en güzel kadınına aşık olur ve aşkına da karşılık bulur. Bu aşamaya kadar izleyici çoktan karakteri içselleştirmiştir. Daha sonra iki aşığın başına gelecek olaylarda da rahatlıkla izleyicinin taraf olması sağlanır.

3.2.1.5 Müzik Kullanımı

Kırmızı Değirmen, formalist anlatı özelliklerini tercih eden bir müzikal filmidir. Müzikal bir film olması gereği film boyunca çok sayıda müzik kullanımı var. Filmde tam 117 kez müzik girişi vardır.¹⁷² Filmde çok sayıda popüler şarkıcının ve grubun şarkıları yer almaktadır. Beatles'ın "All You Need Is Love", David Bowie'nin "Heroes", Dolly Parton'un "I Will Always Love You", U2'nun "Pride", Phil Collins'in "One More Night", Madonna'nın "Material Girl", Fatboy Slim'in "Because We Can" gibi şarkıları filmde kullanılmıştır. Bu şarkıların yanında oyuncuların yorumladığı şarkılar da vardır. Nicole Kidman'ın seslendirdiği "Diamonds Are A Girl's Best Friend", "Your Song", "One Day I Will Fly Away", "Gorecki" gibi şarkılar; Ewan McGregor'ın seslendirdiği "Roxanne", "The Sound Of Music" gibi şarkılar da filmin müzikleri arasında yer almıştır.

Müzik kullanımının en yoğun şekliyle kullanıldığı filmde müzikler için detaylı bir çalışma yapılmıştır. Yönetmen Baz Luhrmann'ın da katıldığı çalışmalar sonucunda beğenilen bir soundtrack albümü ortaya çıkmıştır. Müzik dünyasında isim yapmış çok sayıda şarkıcı ya kendi sesleri ile ya da şarkılarıyla bu albümde yer almışlardır. İzleyici daha önce duyduğu bir şarkının orijinal ya da farklı halini filmde duyunca farklı bir deneyim yaşamaktadır. Hareketli sahneler ritmi hızlı olan şarkılarla, yavaş sahnelerde ise ritmi yavaş şarkılar kullanılarak oluşturulan filmsel atmosfer desteklenmiştir. Müzik filmde destekleyici unsur olmaktan çok anlatının kendini ifade ettiği form haline gelmiştir.

¹⁷² Kerem Akça, "Kırmızı Değirmen", **Popüler Sinema Dergisi**, (Ağustos 2005), s.99.

3.2.1.6 Sinematografi

Film sinematografik özellikleri açısından formalist anlatı yapısını kullanan en temel filmlerden biridir. Formalist anlatının en belirgin özelliklerinden biri olan kullanılan planların kısa olmasıdır. Minimalist anlatıda ya da klasik anlatıda planlar dakikalarca sürebilmekte iken formalist anlatıda planlar mümkün olduğu kadar kısa tutulur. Örneğin Kırmızı Değirmen filmindeki en kısa plan yaklaşık 12 kare (frame) iken en uzun planın süresi 1 dakika 10 saniyedir.¹⁷³

Filmdeki çerçeve kullanımında karakterler bulundukları mekan ile birlikte gösterilerek karakter-mekan ilişkisi kurulur. Filmdeki ana mekan olan Kırmızı Değirmen dönemin Paris'inin eğlence merkezidir ve başlı başına bir kültür formu olarak sunulur. Filme de adını veren mekan, filmde de ana karakterlerden birisidir. "Show Must Go On-Show devam etmeli" tabiri ile de bu durumun altı çizilir. Filmdeki her karakter geçicidir Kırmızı Değirmen hariç. Mekanın bu şekilde önemli olduğu bir anlatıda yönetmen karakteri bulunduğu mekandan soyutlayamayacağı çerçeveler kullanır. Karakterler bu şekilde sadece mekan ile değil çevrelerinde bulunan diğer karakterlerle olan ilişkileri de gösterilmiş olur. Çerçevenin karakter odaklı olduğu sahneler ise diyalog sahneleridir. Satine ve Christian'ın birlikte olduğu sahnelerde yakın plan kullanılarak çerçeve karakter odaklı olmuştur. Bu şekilde karakterlerin duygusal tepkileri ve ifadeleri dramatik olarak sunulur.

Filmde kullanılan kamera ve ekipmanları Panavision Panaflex Millennium, Primo and C-Series Lenses'dir.¹⁷⁴ Söz konusu kamera film boyunca ağırlıklı olarak hareketlidir. Kameranin sabit olduğu sahnelerde ağırlıklı olarak çevrinme hareketi kullanılmıştır. Filmin ritminden dolayı bu çevrinmelerin yapılış hızı yüksektir. Filmde "Zoom in ve Zoom out" olarak iki şekilde zoom kullanımı vardır.¹⁷⁵ Dans sahnelerinde, oyunun sahnelenmesinde, provalarda kamera devamlı hareket halindedir ve hızlı kurgu anlayışı ile birlikte farklı bir görsel yapının oluşmasına hizmet eder. Kameranin hareket ettirilmesinde vinç, dolly,

¹⁷³ Akça, s.99.

¹⁷⁴ <http://www.imdb.com/title/tt0203009/technical> (25 Nisan 2009)

¹⁷⁵ Akça, s.98.

uçak-helikopter, steadicam ve skycam kullanılmıştır. Bu hareketlere ek olarak el kamerası da kullanılmıştır.¹⁷⁶

Filmde öznel, nesnel, alt ve üst açıların yanında çarpık açı da kullanılmıştır. Özellikle çarpık açının varlığı formalist anlatının sinematografi açısından ayırt edici özellikleri arasındadır. Filmde yaratılmak istenen yapay atmosferin sağlanması için tercih edilen bir kullanımdır.

Baz Luhrmann'ın yarattığı masal dünyasında özellikle mavi-kırmızı-sarı renklerinin hakimiyeti görülür. Bunlar aynı zamanda kökenlerini Hint kültüründen de alıyorlar. Özellikle Nicole Kidman'ın üzerinden kırmızı bir elbisenin ve mavi ışığın eksik olmaması bu atmosferin en önemli kanıtı. Siyah ise genellikle filmin kötüsü Richard Roxburgh'un girdiği mekanlarda ve Nicole Kidman'ın hastalığının doruğa ulaştığı zamanlarda devreye giriyor. Solgun renklerin yoğun olduğu renk skalasına Nicole Kidman'ın hasta yatağında yattığı anlarda; parlak renk skalasına ise Kırmızı Değirmen'in içindeki renkli dünyaya girdiğimiz anlarda tanık oluyoruz. Genel tabloya baktığımız zaman filmdeki renk kullanımının ne kadar çeşitli olduğunu görebiliyoruz.¹⁷⁷

3.2.1.7 Oyuncu Kullanımı

Formalist anlatıda oyunculuk diğer anlatı yapılarından farklılık gösterir. Abartılı mimik hareketleri, doğal olmayan konuşmalar gibi unsurlar söz konusudur. Bu abartılı oyunculuk filmin atmosferi içerisinde izleyiciyi rahatsız etmez. Filmin müzikal olması da bu durumda etkilidir. Müzikal filmlerde filmin görsel yapısı başta öykü olmak üzere diğer unsurların önüne geçer.

Filmin başrollerinde Nicole Kidman (Satine), Ewan McGregor (Christian); yan rollerde Jim Broadbent (Kırmızı Değirmen'un sahibi), Richard Roxburgh (Duke), John Leguizamo yer alır. Filmdeki oyuncuların hepsi profesyonel oyuncular olup izleyicinin

¹⁷⁶ Akça, s.98.

¹⁷⁷ Akça, s.99.

defalarca farklı rollerde gördüğü isimlerdir. Bunun yanında Nicole Kidman gerek güzelliği ile gerekse de evli olduğu Tom Cruise sayesinde magazin dünyasının önemli isimlerinden biridir. Yönetmen buradaki oyuncu seçimi ile klasik anlatımda genelde kabul gören ‘yıldız’ oyuncularla çalışmayı tercih etmiştir.

3.2.1.8 Kurgu

Filmin öykülemesinde kullanılan yöntem geriye sıçrama (flashback) dır. Film şimdiki zamanda başlar ve Christian’ın geçmişte yaşadıklarını anlatması üzerine kuruludur. Film geçmişe gittikten sonra Christian ara ara anlatıma müdahale ederek hikayeyi ilerletir. Bazen sadece söylediği bir sözle bazen de görünerek anlatıya müdahale eder. Bu anlarında dışında bütün film aslında bir geriye sıçramadan ibarettir.

Filmde hızlı kurgu anlayışı benimsenmiştir. Kısa planlar birbiri ardına dizilerek anlatımdaki akıcılık desteklenmiştir. Filmin ritmine uygun olarak planların uzunluğu belirlenmiştir. Filmde kullanılan kurgu geçişlerine bakıldığında ağırlıklı olarak kesme hareketinin kullanıldığı görülmektedir. Başta erime olmak üzere bindirme, silme ve açılma-kararma efektleri de kullanılmıştır. Ayrıca, Dük’ün Satine’i elde edememesinin üzüntüsünü sinir ile ifade ettiği sahnede ara plan (inter cut) kullanımına başvurulmuştur. Sinirli haldeki Dük ekranda görülürken, Satine’in bir saniyeden bile kısa olan çok yakın planı araya girer. Sonrasında konuşma devam eder.¹⁷⁸

Kameranın zıpladığı izlenimi veren sıçrama (jump cut) hareketi de filmde kullanılmıştır. İzleyicinin mekan algısını bozmak için yapılan hareketle Kırmızı Değirmen’de yapılan baş döndürücü çekimlerin etkisi arttırılmıştır.

¹⁷⁸ Akça, s.99.

3.2.1.9 Yapım Süreci

Filmin yapımcılığını “Bazmark Films” ve “Twentieth Century-Fox Film Corporation” üstlenmiştir. 2001 yılında çekilen filmin bütçesi 52.500.000 \$ dır.¹⁷⁹ Bazmark Films, yönetmen Baz Luhrman’ın kendi şirketi olup bir önceki filmi olan “Romeo ve Juliet” ile son filmi olan “Avustralya” filmlerinin yapım şirketidir. “Twentieth Century-Fox Film Corporation” şirketi ise yapımcılığın yanında film dağıtımı da gerçekleştiren en büyük Hollywood şirketlerinden biridir. Bu yönüyle film klasik anlamda büyük stüdyo şirketleri tarafından yaptırılan bir film değildir. Yönetmen kendi yapım şirketi ile filmin finansmanını belli oranda üstlenmiştir.

Film 2001 yılında sinema dünyasının en prestijli festivali olan Cannes Film Festivali’nin açılış filmi olmuştur. Sinema dünyasında önemli bir özelliği olan bu durum filmin yapım sürecindeki en başarılı noktalardan biri olmuştur. Festivalden hemen sonra 16 Mayıs’ta Los Angeles’ta, 18 Mayıs’ta da New York’ta gösterime girmiştir.¹⁸⁰

¹⁷⁹ <http://www.imdb.com/title/tt0203009/companycredits> (25 Nisan 2009)

¹⁸⁰ <http://www.imdb.com/title/tt0203009/releaseinfo> (25 Nisan 2009)

3.1.2 Bir Rüya İçin Ağıt (Requiem For a Dream)

Yapım: Artisan Entertainment ve Thousand Words

Yönetmen: Darren Aronofsky

Senaryo: Darren Aronofsky ve Hubert Selby Jr.

Görüntü Yönetmeni: Matthew Libatique

Sanat Yönetmeni: Judy Rhee

Oyuncular: Ellen Burstyn (Sara Goldfarb)

Jared Leno (Harry)

Jennifer Connelly (Marion)

Marlon Wayans (Tyson)

Yapım Tarihi: 2004

3.1.2.1 Konu

Sara Goldfarb (Ellen Burstyn), televizyon bağımlısı yaşlı bir kadındır. Uyuşturucu bağımlısı oğlu Harry (Jared Leno) ise evden ayrılmış kız arkadaşı Marion (Jennifer Connelly)'un evinde kalmaktadır. Kocasını öldükten ve oğlu evden ayrıldıktan sonra hayatta tek başına kalan Sara bütün gününü televizyon başında yarışma programını izleyerek geçirir, bazen de oturduğu evin önüne güneşlenmek için çıkan yaşlı kadınlarla vakit geçirir. Harry, arkadaşı Tyson (Marlon Wayans) ile birlikte uyuşturucu satmaya karar verir. Bu şekilde para kazanmayı ve Marion'a bir giysi dükkanı açmasında yardımcı olmayı planlamaktadır. Sara koltuğunda oturmuş televizyondaki yarışma programını izlediği bir gün bir telefon alır. Telefondaki ses onun televizyona çıkma şansı olduğunu ve gerekli belgeleri birkaç gün içinde posta ile göndereceğini söyler. Sıradan hayatında farklı bir şey yapmak isteyen Sara saçlarını boyatır. Yarışmada giymek için oğlunun mezuniyetine giydiği ve kocasının çok sevdiği kırmızı elbiseyi giyer fakat içine sığamaz. Elbise konusunda yardım istediği arkadaşının tavsiyesi ile diyetle başlar. Televizyona çıkma isteği hayattaki her şeyin önüne geçer ve bu isteğe tutkuyla sarılır. Fakat diyeti uygulamak düşündüğü kadar kolay olmaz. Diyetin ikinci gününde halüsinasyonlar görmeye başlar. Bu sırada yarışma programından katılma formları gelir ve arkadaşlarının yardımı ile doldurur ve gönderir. Diyeti uygulayamayacağını anlayan Sara başka bir arkadaşının tavsiyesi ile doktor yardımı almaya karar verir. Doktor tarafından kendisine önerilen dört farklı hapi kullanmaya başlar.

Harry ve Tyrone başladıkları uyuşturucu satışında kısa sürede başarılı olurlar. Aldıkları malı kendilerine belli bir miktar ayırdıktan sonra kısa süre içerisinde dağıtırlar. Parasız kaldığı zamanlarda annesinin televizyonunu satan Harry, annesini sevindirmek için ona yeni bir televizyon hediye edeceğini söylemek için annesini ziyaret eder. Ziyaret süresince annesinin hareketlerinin farklı olduğunu düşünen Harry bir süre sonra annesinin bağımlılık yapan enerji haplarını kullandığını öğrenir. Annesini uyarsa da televizyona çıkmamanın onun için ne kadar önemli olduğunu öğrenince bunun bir faydasının olmayacağını görür ve oradan ayrılır. Tyrone yeni mal almaya gittiğinde daha fazla sorumluluk alması teklifi aldığı anda sevinir fakat görüşme sırasında mal aldığı adamlar

İtalyanlar tarafından öldürölür kendi de hapse düşer. Harry, Tyrone'ın kefaletini öder ve onu hapisten çıkarır. Kendileri için uyuşturucu almak için kalan paralarını kullanmak durumunda kalırlar. Kullandığı uyuşturucu yüzünde Harry'nin kolunda yara oluşmaya başlamış ve giderek de büyümektedir. Tekrar para bulup uyuşturucu alabilmek için Marion'dan yardım isterler. Marion onunla yatmak karşılığında parayı terapistinden (Arnold) alır. Öte yandan Sara enerji haplarının etkisiyle istem dışı hareketlerde bulunmakta ve giderek bağımlı duruma gelmektedir. İlaçlarını kullanmaya başladıktan sonra kilo vermeyi başarmış fakat istediği düzeye ulaşamamıştır. İlaçlarla ilgili doktora başvurduğunda bir sorun olmadığını öğrenince kullandığı hapların sayısını artırır. Halüsinasyonlar iyice artmaya başlamış, kendisini televizyondaki yarışmada kırmızı elbisesi içinde yarışmacı olarak görmeye başlamıştır. Evdeki buzdolabını hareket ederken görmeye başlamıştır. Yarışmadan ise hala haber yoktur. Her gün postacıyı bir umutla bekler fakat istediği davet bir türlü gelmez.

İtalyanların bölgede kendilerine göz açtırmamaları yüzünden uyuşturucu almak için Florida'ya gitmeye karar verirler. Marion ise New York'ta kalır ve seks karşılığında uyuşturucu almak için Büyük Tim'e gider. Yolculuk sırasında Harry'nin kolundaki yara iyice tehlikeli hale gelince bir hastaneye giderler. Burada ikisi de tutuklanıp hapse düşerler. Günlerdir beklediği davetiye gelmeyen Sara ise ilaçların da etkisiyle sonunda dayanamayıp televizyon şirketine gider ve onu neden çağırmadıklarını öğrenmeye çalışır. Sara'nın delirmekte olduğunu gören şirket çalışanları onu bir hastaneye gönderirler. Sara hastanedeki tedaviye cevap vermez. Hapishaneye düşen Harry ve Tyrone ise zor durumdadır. Tyrone hapishanede çalışmaya başlar. Harry ise tedavi edilmesi için hastaneye geri gönderilir. İyice derinleşen yara yüzünden kolu kesilmek zorunda kalınır. Marion ise uyuşturucu bulabilmek için aynı adamın verdiği bir partide seks kölesi olarak kullanılmayı kabul eder. Sara elektrik şokuyla kendine gelir ve tedaviye cevap vermeye başlar. Film Sara ve Harry'nin hastane yatağında, Marion'un evindeki koltukta ve Tyrone'un hapishanedeki yatağında aynı şekilde yatarlarkenki görüntüleri ile sona erer.

Filmdeki hikaye zamansal olarak üçe ayrılarak anlatılmıştır. İlk bölüm 'Yaz' olarak adlandırılmış ve bu bölümde karakterlerin başına iyi şeyler gelmektedir. Sara sıkıcı hayatını renklendirmek için televizyondaki yarışmaya katılma hakkı kazanmış ve yarışma

günü için hazırlanmaktadır. Saçlarını boyatmış, kırmızı elbisesinin tekrar giymek için diyeteye başlamış ve oğlu Harry onu ziyarete gelerek artık bir işi ve kız arkadaşı olduğunu söylemiştir. Harry için de aynı şekilde işler iyi gitmektedir. Tyrone ile birlikte iyi bir ikili olmuşlar ve uyuşturucu satış işinden iyi para kazanmaktadırlar. Marion ile ilişkisi de iyi gitmektedir. Tyrone sokaklarda sürtmemek için sonunda beklediği fırsatın geldiğini düşünür ve o da kız arkadaşı ile mutludur. Marion da kendisini güzel olduğunu hissettiren sevgilisi Harry'nin yanında olmasından memnundur ve açacağı giysi dükkanı için çizimler yapmaktadır. Filmin ikinci bölümü “Sonbahar” olarak adlandırılmıştır. İlk bölümde işleri yolunda giden karakterler için bu bölümde işler kötü gitmeye başlar. Üçüncü bölüm “Kış”ta ise Harry ve Tyrone uyuşturucu işinde başarılı olamayıp hapse düşerler, Marion uyuşturucu alabilmek için seks yapmaya başlar, Sara ise aldığı zayıflama hapları yüzünden delirmenin eşiğine gelir.

3.1.2.2 Öyküleme

Filmdeki iki ana karakter Sara ve Harry'dir. Her iki karakterin hikayeleri bir araya geldiği sahneler haricinde ayrı ayrı anlatılmıştır. İki karakterin bağımlılığa giden süreçleri sırasıyla anlatılmıştır. İki hikaye arası geçişlerde seyirciye geçişin olduğuna dair bir bilgi ya da ipucu vermeden direkt olarak geçilmiştir. Aynı zamanda farklı mekanlarda geçen olaylar peş peşe gösterilerek anlatılmıştır. Bu ikili yapı film ilerledikçe Marion ve Tyrone'ı da alarak dördü bir yapı oluşur. Her bir karakterin hikayesi farklı bir şekilde anlatılsa da merkeze Harry karakteri konmuştur. Onun annesi, sevgilisi ve arkadaşı ile olan ilişkileri temelinde her birinin bağımlılığa doğru giden süreci anlatılmıştır.

Filmin olay örgüsü doğrusal bir şekilde gelişmektedir. Giriş bölümünde karakterler tanıtılıp birbirleri ile olan ilişkileri hakkında bilgiler verilmektedir. Gelişme bölümünde uyuşturucu satmaya başlayan karakterlerin önce başarılı olması sonrasında ise işlerin yolunda gitmediği anlatılır. Bu bölümde ikinci hikayede ise Sara karakterinin yarışmaya katılma için zayıflamaya karar verdikten sonra giderek bağımlılığa doğru giden yolculuğu anlatılır. Sonuç bölümünde ise bütün karakterler bağımlılığa yenik düşerler.

Genel hatları ile bu şekilde ifade edilebilecek olay örgüsü film içinde de farklı bir ayrımla belirtilir. Yaz, Sonbahar, Kış şeklinde olmak üzere üç kısma ayrılır. Yaz bölümünde karakterler için olaylar iyi gelişmektedir. Sara uzun zamandır takip ettiği yarışmaya katılmak için davetiye alır, Harry arkadaşı Tyrone ile uyuşturucu satmaya başlamış iyi para kazanmaktadır. Kız arkadaşı Marion ile ilişkisi iyi gitmekte bir dükkan açması için planlar yapması konusunda desteklemektedir. Sonbahar kısmında ise Sara yavaş yavaş yarışmaya katılma heyecanını kaybetmeye başlamış uyguladığı diyet programı ile ilgili sorunlar yaşamaya başlamıştır. Harry ise eskisi gibi uyuşturucu satamamakta bütün yaz biriktirdiği parayı kullanmak zorunda kalır. Kış bölümü ise her bir karakter için olumsuz gelişmelerin baş gösterdiği bölüm olmuştur. Sara, kullandığı hapların neticesinde gördüğü halüsinasyonların etkisinden kurtulamamış bir hastaneye yatırılmak zorunda kalmıştır. Harry ve Tyrone uyuşturucu kullandıkları için hapisaneye gönderilmiştir. Tyrone zor şartlarda çalışarak günlerini geçirirken Harry ise uyuşturucu yüzünden hadar gören kolunu kaybeder. Marion ise uyuşturucu alabilmek için bir seks kölesi olarak kullanılmayı kabul etmiş durumdadır. Yaz döneminde en görkemli zamanını yaşayan bir ağacın sonbaharda yapraklarını kaybetmeye başlaması ve kışa doğru tamamen işlevsiz bir konuma gelmesine benzer şekilde olay örgüsü tasarlanmıştır.

3.1.2.3 Mekan Kullanımı

Filmin çekim mekanları Coney Island, Red Hook, Brooklyn ve New York'tur.¹⁸¹

Filmde kullanılan ana mekanlar Sara Ev ve Marion Ev'dir. Filmin iki ana karakteri olan Sara ve Harry'nin yaşadığı evler karakterlerin yaşamları hakkında da bilgi verir. Sara Ev gerçeğe daha yakın bir mekan olarak görülebilecekken Marion Ev dekor kullanılarak yapılmıştır. Evin bu şekilde biraz gerçeküstü olması filmin atmosferine katkıda bulunması için tercih edilmiştir.

Sara tek başına yaşayan yaşlı bir kadındır. Uzun yıllardır oturduğu evde zamanını bütün gün televizyon izleyerek geçirir. Sara Ev, Brooklyn'de yer almakta ve bu bölgenin tipik özelliklerini içermektedir. Bölgede yaşayan yaşlı insanların gündelik hayatlarını,

¹⁸¹ <http://www.imdb.com/title/tt0180093/locations> (15 Haziran 2009)

çocukları ile olan iletişimini anlatmaktadır. Sara'nın neredeyse bütün gününü televizyon karşısında geçirmesi, tek sosyal etkinlik olarak sandalyesini alıp arkadaşları ile kaldırımda oturması gerçekçi bir dille anlatılmıştır. Sosyo-ekonomik durumlarına bağlı olarak herkesin oturacağı yerin belli olduğu bu toplanmalarda yaşlı insanlar günlük güneşlenme ve sosyalleşme ihtiyaçlarını karşılarlar. Televizyon izlemenin önemli bir yer tuttuğu hikayede televizyon bağımlısı Sara'nın evi de televizyona göre döşenmiştir. Sara'nın yemek yiyip yattığı zamanlar dışında evdeyken sürekli olarak eski televizyonun karşısındaki koltukta oturmaktadır. Telefon hemen koltuğun yanındaki sehpanın üzerindedir. Film süresi boyunca televizyon her açıldığında “Bir Kazananımız Var/We Got A Winner” adlı yarışmayı izler. Diyetle başlamadan önce çikolata yiyerek televizyon seyretmek en büyük zevkidir. Televizyon dışında evdeki bir diğer önemli eşya ise Sara'nın kabusu olan buzdolabıdır. İlaçları kullanmaya başladıktan sonra Sara buzdolabını devamlı olarak hareket ederken görmekte ve filmin sonuna doğru da onu yemek üzereyken görür.

Marion Ev Sara'nın evinin aksine geleneksel olmamasına rağmen benzer şekilde televizyon karşısına konmuş bir kanepe vardır. Evin uzunlamasına genişleyen bir yapısı vardır. Marion'un elbise dizaynı yapmasından dolayı çok sayıda moda dergisi vardır ve bunlar çoğu zaman dağınık haldedir.

3.1.2.4 Özdeşleşme

Filmde anlatılan hikaye bir kahramanın başına gelen olaylar ve karakterin bu olaylarla mücadelesi ve bu mücadele sonunda galip ya da mağlup olmasına dayanan yapıya sahip olmakla beraber bu yapıda farklılık gösterdiği noktalar vardır. Bu noktalardan kaynaklı sebeplerden ötürü de klasik özdeşleşme filmde gerçekleşmez. Öncelikle filmdeki karakterler birer kahraman olarak sunulmaz hatta anti kahraman olarak bile kabul edilebilir. Harry karakteri seyirciye tanıtılırken uyuşturucu almak için annesinin televizyonunu çalan kötü bir genç olarak gösterilir. Sara tüm zamanını televizyon karşısında geçiren yaşlı ve yalnız bir kadın olarak tanıtılır. Olumsuz özellikleri ile tanıtılan

iki karakterle seyirci başlarına gelen olaylar sürecinde özdeşleşir fakat bu klasik anlatıdakinden çok anlatının doğasından gelen bir özdeşleşmedir.

Filmin Yaz, Sonbahar ve Kış olarak üç ayrı bölüme ayrıldığı düşünüldüğünde özdeşleşmenin sağlanması ilk bölümden son bölüme doğru azalmaktadır. Klasik anlatıda ise kahramanın başından geçen olumsuz olaylardan dolayı ilk bölümlerde az olan özdeşleşme kahramanın sorunları çözmeye başlaması ile artmaktadır. Şüphesiz bu durumun sebebi Bir Rüya'ya Ağıt filminin mutsuz bir sonla bitmesidir. Filmin sonunda tüm karakterler hayal kırıklığına uğramakta ve atlatmaları zor birer sürecin içine girmiş durumdadırlar. Filmin mutsuz sonla bitmesi nedeniyle seyirci katharsise ulaşamaz ve filmde rahatsız edilmiş olarak çıkar. Karakterlerin filmin sonundaki halleri ile başındaki halleri arasındaki uçurum seyircide belirgin bir rahatsızlık oluşmasına neden olmuştur. Kendi halinde yaşlı bir kadın olan Sara'nın televizyona çıkmayı bir saplantı haline getirip zayıflamak için bağımlılık yaratan haplar alması ve sonunda o hapların esiri olması; Harry'nin uyuşturucu yüzünden kolunu kaybetmesi; Tyrone'un hapse düşmesi ve zor şartlar altında yaşaması; Marion'un seks kölesi haline gelmesi seyirciyi ciddi anlamda rahatsız etmektedir.

3.1.2.5 Müzik Kullanımı

Müzik filmde çoğu sahnede kullanılmıştır. Gerilimi arttırmak için, duygusal atmosferi kuvvetlendirmek için, hareketli sahnelerdeki ritmi arttırmak gibi amaçlarla müzik kullanımına başvurulmuştur. Filmdeki jenerikle beraber müzik kullanımı başlar ve filmin sonundaki jenerik yazılarında sona erer. Filmin tema müziği eşliğinde ilk sahnede Harry Sara'nın evinden televizyonu alır ve satmak için götürür.

Karakterlerin uyuşturucu aldıkları sahnelerde elektronik müzik bir eşliğinde dans ettikleri görülür. Aynı şekilde kaçış sahnelerindeki ritmi daha da arttırmak için hızlı müzik kullanılmıştır. Binanın çatısında çıktıktan sonra Harry ve Marion'ın görevlilerden kaçması, Tyrone'ın polislerden kaçması, Harry ve Tyrone'ın uyuşturucu almak için

gittikleri marketten kaçmaları esnasında bu kullanım görülür. Bu tarz müzik kullanımı filmdeki ritmin sürekliliğini sağlamada önemlidir.

Harry'nin polisin tabancasını almayı düşündüğü sahne ise gerilimi arttırmak için kullanılan müziğe örnektir. Kullanılan hızlı müziğe bir de kalp atışlarını andıran bir müzik eklenerek sahnedeki gerilim arttırılmıştır.

3.1.2.6 Sinematografi

Filmin ilk sahnesinde Harry uyuşturucu parası bulabilmek için annesinin televizyonunu alıp satmak ister. Sara televizyonunu vermek istemez ve televizyonu kalorifere bağlayarak kendisini çerideki odaya kilitler. Bu sahnedeki dramatik yapıyı kuvvetlendirmek için ikiye bölünmüş ekran kullanılmıştır. Ekranın bir tarafında kapının arkasındaki Sara ve odanın içinde televizyonu almaya çalışan Harry vardır. İzleyiciye hem yaşanan gerilimi daha iyi göstermek hem de olayı farklı yönlerden görmesini sağlamak için bu yola başvurulmuştur. Film boyunca bu kullanım farklı sahnelerde de görülmektedir. Sara halüsinasyonlar görmeye başladığında Sara ve buzdolabı ekran ikiye bölünerek gösterilmiştir. Önce genel plandan gösterildikten sonra giderek yaklaşarak Sara'nın yüzündeki endişe ve korku gösterilmiştir. Yine bir diğer sahnede Tyrone ve Harry'nin uyuşturucu almaları iki farklı süreç şeklinde gösterilmiştir. Bu kullanımlar arasında üst açıyla birlikte Harry ve Marion yan yana yattıkları sahnedeki kullanım farklı bir amaçla yapılmıştır. Bu sahnede iki karakter birbirlerinin vücuduna dokunarak konuşmakta ve birbirlerinin diğer yarısı gibi gösterilmiştir.

Filmde bakış açısı olarak genelde nesnel bakış açısı kullanılmıştır. Öznel bakış açısına da başvuran yönetmen bu tercihi genelde karakterlerin o anki ruh halini göstermek için kullanmıştır. Örneğin filmin ilk sahnesinde Sara'nın kapı deliğinden Harry'i gözetlemesi, Marion çatısına çıktıkları binaya bakarken, Sara diyet kitabını incelerken kitaptaki yazıları öznel bakış açısı ile görürüz. Ayrıca çeşitli sahnelerde karakterleri bulundukları mekan ile birlikte göstermek için üst açı da kullanılmıştır. Harry ve Marion

yatakta kafaları yan yana gelecek şekilde yattıklarında, Sara açlıktan dolayı yatağa yattığında, Sara arkadaşlarıyla birlikte yarışma için gelen başvuru formunu doldurup postaya verdiğinde üst açı kullanılmıştır. Sara ilaçların etkisi ile iyice kendinden geçip evde dolaştığı ve çekim ekibinin evine geldiğini hayal ettiği sahnenin başında Sara alt açıdan çekilerek o anki ruh hali iyice ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu sahnede telefonun meşgul sesi de fon müziğine eklenerek rahatsız edici bir atmosfer yaratılmaya çalışılmıştır.

Filmdeki kamera kullanımı sahnelerdeki hareket oranına bağlı olarak değişmekle birlikte genel olarak kamera hareketlidir. Tyrone'ın mal aldıkları adamın vurulması üzerine kaçarken, Marion uyuşturucu bulabilmek için Tim ile yattıktan sonra binadan uzaklaşırken gibi hareketli sahnelerde kamera hareketlidir. Diyalog sahnelerinde ise kamera sabit tutularak izleyicinin dikkatini diyaloglara verilmek istenmiştir. Harry'nin Sara'yı ziyaret ettiği sahnede ikili konuşurlarken kamera genelde sabittir. Harry ve Marion'ın uyuşturucu aldıktan sonra başlarını bir araya getirip uzandıkları sahnede ise kamera 360 derece dönerek ve giderek uzaklaşarak ikiliyi çeker.

Ayna çoğu filmde farklı bir kamera açısı işlevi görür. Bu filmde de Sara'nın saçlarını boyattığı sahnede benzer bir kullanım vardır. Kamera önce Sara'nın sağ arkasındadır sonra soluna geçerek bütün sahne ayna aracılığı ile aktarılır. Aynaya bakan ikilinin yüz ifadeleri ayna aracılığı ile izleyiciye gösterilir.

3.1.2.7 Oyuncu Kullanımı

Filmde anlatılan öykü temelde bir ailenin hikayesini sert, eleştirel bir üslupla anlatılmaktadır. Özünde bir aile draması olsa da Amerikan toplumundaki sosyal sorunlar üzerine bir söylemi vardır. Toplumdaki aile kavramı, uyuşturucu meselesi, yaşlıların toplum hayatındaki yerleri konularında gerçekçi ve çarpıcı bir bakış açısına sahiptir. İzleyicide istenen etkinin uyandırılabilmesi için oyuncu seçimi filmin meselesini anlatmada önemlidir. Öyküde yaratılan karakterleri filmin çarpıcı diline uygun şekilde

canlandırılacak oyuncu kullanımı film için önemlidir. Bu bağlamda yönetmen profesyonel oyuncularla çalışmayı tercih etmiştir. Ellen Burstyn, Sara Goldfarb rolünde inandırıcıdır ve izleyiciyi yakalamayı başarır. Amerikan toplumundaki bütün gün televizyon izlemekten başka bir şey yapmayan yaşlıları gerçekçi bir şekilde perdede yansıtmıştır. Karakterin filmin başındaki ve sonundaki hali düşünüldüğünde oyuncunun geçirdiği değişim sarsıcıdır. Burstyn, filmdeki rolüyle 2001 Akademi ve Altın Küre Ödülleri'nde En İyi Kadın Oyuncu dalında aday gösterilmesinin yanında çok sayıda festivalde de bu ödülü almıştır.

Filmin genç oyuncularını Jared Letto, Jennifer Connelly, Marlon Wayans karakterlerindeki değişimleri yansıtmakta başarılı performans göstermişlerdir. Filmde değinilen temalardan biri de kuşak çatışmasıdır. Genç ve yaşlı kuşak arasındaki kopukluk Harold ve Sara arasındaki ilişkide çarpıcı bir şekilde ortaya konmuştur. Marion'un ailesi ile olan tüm ilişkisi para üzerine kuruludur. Ailesinin parayı kesmemesi için istemediği halde terapistini görmeye gider.

3.1.2.8 Kurgu

Film temelde farklı karakterin aynı zamanda geçen hikayelerinin anlatılması vardır. Yaz bölümünde bir yanda Sara'nın hikayesi diğer yanda ise oğlu Harry'nin, Harry'nin kız arkadaşı ve Harry'nin arkadaşının hikayesi vardır. Filmin ikinci bölümünde ise bu ikili yapı yerini dörtlü yapıya bırakır ve film dört farklı karakterin benzer halleri ile biter. Filmdeki bu yapı gereği filmde yoğun bir şekilde paralel kurgu kullanılmıştır. Sara ilgili bir sahneden sonra Harry ile ilgili bir sahne ve tekrar Sara ile ilgili bir sahne gelmekte ve bu sıralı anlatım film süresince devam etmektedir.

Filmde geriye sıçrama (flashback) bir kere kullanılmıştır. Uyuşturucu işinden iyi para kazanan Tyrone kız arkadaşı ile birlikte olduğu gün annesini hatırlar. Sahnede koşarak bir eve giren küçük bir çocuk görürüz. Çocuk bir süre koşuktan sonra eve girer, annesini kucaklar ve ona şöyle der: "Anne bir gün çok önemli bir adam olacağım". Anne de

“Annesini sevmesinin yeterli olacağını” söyler. Filmin ilk yarısında olan bu sahne ile Tyrone karakteri hakkında daha fazla bilgi verilir. Harry ile konuştukları sahnelerin birinde amacının sokaklarda sürtmek olduğunu söylemiştir ve geriye sıçrama sahnesinden sonra da kız arkadaşına “kimseyi korkutmak istemediğini sadece normal bir yaşam istediğini” söyler.

İleriye sıçrama (flash forward) kullanımı ise normal kullanımdan farklı bir şekilde yapılmıştır. Büfede atıştırmakta olan Harry ve Tyrone’un yanına bir polis oturur. Harry bir an siparişini bekleyen polisten yanında taşıdığı silahını alır ve Tyrone ile birlikte polisle dalga geçerler. Silahını geri almak isteyen polisin yere düşmesiyle sahne kesilir. Bu aslında Harry’nin aklından geçirdiği bir düşüncedir gerçekte olmaz. Benzer kullanım Marion ile Arnold yemek yerken görülür. Elini tutan Arnold’ın eline masadaki çatalı batırır. Fakat bu da bir düşünceden öteye gitmez ve her ne kadar istemese de Arnold’ın elini tutmasına izin verir.

Harry’nin uyuşturucu aldıktan sonra evin penceresinden Marion’u bir iskelede görmesi halüsinasyon olmakla birlikte film zamanı sırasında gerçekleşmemektedir. Öte yandan zaman olarak geçmişte ya da gelecekte olduğu anlaşılmassa da filmin ortasında ve sonunda yer alan halüsinasyon sahnesin gerçek zamanda gerçekleşmez.

Filmde kullanılan en temel geçiş yöntemi kesme olmakla beraber diğer geçiş yöntemlerinin örnekleri de söz konusudur. Kararma ve açılma zamanlar arası geçiş için kullanılmıştır. Sara televizyon karşısında uyuklarken kararma olur ve sahne Tyrone ile kız arkadaşının sevişme görüntüleri ile açılır.

Harry’nin uyuşturucu aldıktan sonra Marion’u iskelede gördüğü sahnenin sonunda ses köprüsü (sound bridge) kullanılarak gerçek zamana geri dönüş yapılır. İskelede Marion ve Harry sahnedeysen kapı sesi gelir. Aslında kapı sesi bir sonraki sahnedeki kapı sesidir. Tyrone uyuşturucuyu almış ve içeri girmektedir. Birinci sahne bitmeden ikinci sahnedeki sesin duyulmasıyla iki sahne arasında bir ilişki kurulmuş olur. Kapı sesiyle birlikte Harry gördüğü halüsinasyondan uyanmıştır.

3.1.2.9 Yapım Süreci

Filmin prodüksiyonunu Artisan Entertainment, Bandeira Entertainment, Industry Entertainment, Protozoa Pictures, Requiem for a Dream, Sibling Productions, Thousand Words, Truth and Soul Pictures üstlenmişlerdir.¹⁸² Ortak yapım olan filmin açılışında Artisan Entertainment ve Thousand Words yapım şirketleri yer almaktadır. Filmin tahmini bütçesi 4,5 milyon dolardır.¹⁸³ Hollywood standartlarına göre düşük bütçesi olan film Hubert Selby Jr. Aynı adlı kitabından uyarlanmıştır. Yönetmen Darren Aronofsky filmin senaryosunu Hubert Selby Jr. ile birlikte yazmıştır.

Filmin yapım sürecinde birden fazla şirket yer almaktadır. Söz konusu şirketler büyük Hollywood stüdyoları arasında yer almayan film şirketleridir. Filmin bütçesi de dikkate alındığında yapımcıların pek rağbet etmediği bir film olduğu söylenebilir. Bu tercihte filmin Amerikan toplumuna getirdiği sert eleştirilerin etkisi olabilir. Toplumda yer alan uyuşturucu kullanımını çarpıcı bir dille anlatan film başta aile kurumu olmak üzere toplumda yer alan değerler sistemini eleştirmektedir.

¹⁸² <http://www.imdb.com/title/tt0180093/companycredits> (23 Temmuz 2009)

¹⁸³ <http://www.imdb.com/title/tt0180093/business> (23 Temmuz 2009)

3.2. TÜRK SİNEMASI'NDAKİ FORMALİST FİLM ÖRNEKLERİ

3.2.1 Romantik

Yapım: Plato Film

Yönetmen: Sinan Çetin

Senaryo: Sinan Çetin, Galip Tekin, Gülin Tokat

Görüntü Yönetmeni: Rebekka Haas, Kamil Çetin

Oyuncular: Teoman (Gökhan-Cemil)

Okan Bayülgen (Ömer)

Yasemin Kozanoğlu (Yasemin)

Yapım Yılı: 2002

Vizyon Tarihi: 02.03.2007

Toplam Seyirci: 162.028

3.2.1.1 Konu

Film bir parti sahnesi ile başlar. Düğünde annesini başka bir adamla gören Gökhan adamı yaralar ve annesini bu davranışından dolayı affetmez. Gökhan'ın kendisini suçlamasına dayanmayan annesi intihar eder. Annesinin ölümü üzerine yatılı okulda okumak üzere evden ayrılır. Bu dramatik olaydan sonra öykü 17 sene sonrasına taşınır.

Ömer, Yasemin adında hiç konuşmayan bir kıza aşık olur. Her gün bir otobüs durağında karşılaşırlar ama hiç konuşmazlar. Ömer, kızı konuşturmak için türlü şaklabanlıklar yapar fakat kızı konuşturmayı başaramaz. Arkadaşı Gökhan'dan kızın ünlü mafya babası Mazhar Bey'in kızı olduğunu öğrenir. Durakta bekledikleri bir gün Ömer artık Yasemin'in konuşturamayacağına ikna olmuşken Yasemin konuşmaya başlar. Kızının Ömer sayesinde konuştuğunu öğrenen Mazhar Bey kızının Ömer ile arkadaşlık etmesine izin verir. Yıllardır konuşmayan Yasemin Ömer ile birlikte çok mutludur. Bu arkadaşlığa Gökhan da katılır. Gökhan, Yasemin ve Ömer'in yakınlaşmasından memnun olmasa da bunu belli etmez. Yasemin babasının kendisi adına verdiği partiye Ömer'i ve Gökhan'ı da davet eder. Partide Yasemin'e sürpriz yapmak isteyen Ömer, Yasemin'in çocukluk günlerinden hatırladığı arabayı Gökhan'ın da yardımı ile ona vermek ister. Gökhan arabanın nerede olduğunu bilmektedir ve arabayı çalması için Ömer'i ikna eder. Lüks bir villanın bahçesinde duran arabayı çalmak için içeri giren Ömer polise yakalanır. Bir an için telaşa kapılan Ömer, polisi vurur, arabayı alıp kaçır. Yasemin'e doğum günü hediyesi olarak arabayı verir, fakat aklı öldürdüğü polistedir. Gökhan her yerde arandığını bir an önce yurtdışına kaçmasını söyler. Ömer, Yasemin'e gitmek zorunda olduğunu söyler ve Gökhan'ın verdiği parayı alarak gider.

Yurtdışında kaldığı süre zarfında Yasemin'e mektuplar gönderen Ömer, Yasemin'den cevap alamaz. Yasemin ise Gökhan ile nişanlanmıştır ve evlilik hazırlığı yapmaktadır. Her nasılsa aranmadığını öğrenen Ömer, ülkeye döner ve polis olmaya karar verir. Ancak bu şekilde işlediği suçun vicdan azabından kurtulacağını düşünür. Polis olduktan sonra kendisine gizli bir görev verilir. Ünlü mafya babası Mazhar Bey'i ve yanında çalışan Gökhan'ın neler çevirdiğini öğrenmektir yeni görevi. Mazhar Bey'in

eğlence mekanlarından birine gittiğinde Gökhan ve Yasemin'i görür. Ömer'i gören Mazhar Bey, kızını konuşmasına vesile olan Ömer'i tanır ve Gökhan'a neden Ömer ile birlikte çalışmadığını sorar. Gökhan, üç yıl sonra gelen Ömer'i görünce şaşırır. Geçen süre zarfında Mazhar Bey ile çalışmaya başladığını, Yasemin ile de evlenmek üzere olduğunu söyler. Yurt dışında olduğu sürece Yasemin'in gidişine çok üzüldüğünü, o günlerde onun yanında olduğunu ve sonrasında da yakınlaştıklarını söyler. Yasemin ise Ömer'in gelişi karşısında duygusal olarak bocalasa da Gökhan ile evlenmekten vazgeçmez.

Ömer, gizli görevi ile ilgili olarak kendisine verilen fotoğraflarda öldürdüğü polisin fotoğrafını görür ve adamın yaşadığını anlar. Gökhan'ı takip eder ve Çivi lakaplı bu adamla eski bir depoda konuşurken görür. Depo çıkışında Çivi'yi tutuklar ve tüm gerçeği öğrenir. Gökhan'ın Yasemin'den uzaklaştırmak için kendisine tuzak kurduğunu, Yasemin ve Gökhan'ın çocukluk arkadaşları olduğunu öğrenir. Yasemin ile Gökhan'ın evlendiği gün Mazhar Bey'e tüm gerçeği anlatmak için gittiğinde Çivi tarafından silah darbesi ile bayıltılır. Çivi, Mazhar Bey'i de yaralar. Gökhan ise Yasemin ile evlenmiştir. Yasemin'i uyutarak, Mazhar Bey'in bulunduğu mekana gidip onu feci şekilde döver. Yasemin'in yanına tekrar döndüğünde ise ona bir sürprizi olduğunu söyler ve kendisinin çocukluk arkadaşı Cemo (Gökhan) olduğunu açıklar. Yasemin bu sürprize çok sevinir. Gökhan, Yasemin'in gözlerini bağlayarak kendisi ile gelmesi için onu ikna eder. Gittikleri yer Ömer'in önünden arabayı çaldığı, Gökhan'ın çocukluğunun geçtiği villadır. Çivi de tekerlekli iskemleye bağladığı, kafasından yaralanan Mazhar Bey'i villaya getirir. Gözleri kapalı olan Yasemin'i villaya götüren Gökhan içeride tekerlekli iskemlede oturan yaşlı bir adamı babası olarak ona tanıtır. Babasının yıllardır konuşmadığını, baba oğul aralarında ikisinin anlayabildiği bir iletişim dili olduğundan bahseder. Babası ve kendisi için yıllardır bekledikleri günün geldiğini, artık bütün acılarının dineceğini söyler. Gökhan'ın halinden korkan Yasemin kaçmaya çalışsa da Gökhan onu sürükleyerek üst kata götürür. Gökhan, yıllar önce Mazhar Bey'in annesine bu şekilde zorlayarak tecavüz ettiğini, şimdi sıranın kendisinde olduğunu söyler. Tecavüze yeltense de Yasemin'e bunu yapamaz. O sırada Çivi, tekerlekli sandalyedeki, ağzı kapalı Mazhar Bey'i içeri sokar. Gökhan, babasının önünde Yasemin'i öldürmek için silahını doğrultur. Yasemin, Gökhan'a her şeyi yanlış anladığını söyler. Annesinin ve Mazhar Bey'in birbirlerini sevdiklerini söyler. Yasemin'in söyledikleri karşısında şaşırان Gökhan, Çivi'den Mazhar Bey'in ağzını açmasını ister.

Mazhar Bey, annesinin aslında Gökhan'ın babasını (Sadun Bey) değil kendisini sevdiğini söyler. Sadun Bey'i, kendisinden ayrılmak isteyen Gökhan'ın annesi Asude'yi öldürmekle suçlar. Gökhan, bütün hayatını yanlış bir intikam üzerine kurduğunu anlayınca babasına elindeki kuru sıkı tabanca ile ateş eder. Bu sırada diğer polislerle birlikte Ömer, villanın bahçesine gelir ve Gökhan'dan teslim olmasını ister. Öğrendiği gerçeklerle yıkılan Gökhan villanın dışına çıkar ve polisler tarafından vurulur.

3.2.1.2 Öyküleme

Filmin başındaki parti sahnesi anahtar sahnedir. Film süresince çok sayıda geriye dönüşle gönderme yapılan sahne öykünün başladığı noktadır. Dramatik bir olay sonucu annesinin babasını aldatmasına tanık olan Gökhan (Cemil) bu olaydan fazlasıyla etkilenir ve annesini suçlar. Oğlunun kendisini suçlamasına dayanamayan Anne intihar eder ve Gökhan da bu olaydan ötürü babasının da yönlendirmesi ile Mazhar Bey'i suçlar. Yönetmen bu dramatik sahneyi Gökhan'ın gözünden izleyiciye gösterir ve izleyici de olayı normal olarak Gökhan gibi algılar. Fakat bu sahnede yaşananların Gökhan'ın gördüğü gibi olmadığı, Gökhan'ın olayları yanlış yorumladığı filmin finalinde ortaya çıkar. Filmin aynı zamanda senaristi de olan yönetmen öyküleme tekniklerinden “temel nitelikli eksilti” olarak adlandırılan tekniği kullanmıştır. Filmde gösterilen bir olayın aslında gösterildiği gibi olmadığı tamamen farklı olduğu durumlarda kullanılır. Öyküye göre Mazhar Bey Asude'ye zorla sahip olmamakta, iki karakter birbirlerini sevmektedirler. Asude'nin ölümüne asıl sebep olan Gökhan'ın babası Sadun'dur. Bu gerçeği çok geç öğrenen Gökhan, bunu kaldıramaz ve polislere kurusıkı silahını doğrultarak bir anlamda intihar eder. Bu gerçek film boyunca izleyiciden saklanır. İzleyicinin filmin kötü karakterlerinden olan Mazhar Bey karşısında annesinin intikamını almak isteyen Gökhan'ın tarafında olması istenmiş ve bu şekilde izleyici hikayenin içine çekilmeye çalışılmıştır.

Temel nitelikli eksilti ile birlikte kullanılan diğer yöntem ise geriye dönüş (flash back) yöntemidir. Filmin ana karakterinin geçmişte yaşanan bir olayı kendisine takıntı haline getirmesi nedeniyle sık sık bu olaya geri dönüş yapılır. Hikaye ilerledikçe ortaya

ıkan her yeni durum bu olayla birlikte gösterilmiştir. Bu olayın yanında Gökhan ve Yasemin’in çocukluk günlerinden kalan hatıralara da sıklıkla başvurulmuştur. Ömer karakterinin öldürdüğünü düşündüğü polisin yaşadığını öğrendiğinde gerçekleri öğrenmesi de yine bu yöntemle açıklanmıştır. “Katil kim?” sorusunun arandığı polisiye, gerilim türünde filmin finalinde katilin kim olduğunu, cinayetleri nasıl işlediğini göstermek amacıyla kullanılan yönteme benzer bir kullanıma başvurulmuştur. Bu kullanımla arasındaki temel fark ise bu tür gerilim hikayelerinde genelde bir ya da birkaç sahnede geri dönüş yapılarak olaylar gösterilir. Bu şekilde de filmin şimdiki zamanda geçen anlatısı aksamamış olur. Neden sonuç ilişkisi içerisinde yaşanan olaylar izleyicinin kafasında oluşturduğı soruları filmin sonunda geri dönüş yöntemi ile aıklar.

Filmde kullanılan ykleme tekniklerinden biri de filmdeki ana karakterin kim olduğı sorusu üzerine kurulmuştur. Yasemin ile Gökhan’ın evlenmesine kadarki geçen sürede filmdeki ana karakter mer’dur. Kıza aşık olan, polisi öldüren, yurtdışına kaan, arkadaşı tarafından kandırılan, aşık olduğı kızıdan uzak olan mer’dur. Gökhan ise filmin kötü adamı konumunda, bir anlamda filmdeki ikinci karakterdir. Fakat, evlilikten sonra bir anda hikaye Gökhan’ın hikayesi üzerine yoğunlaşır, Gökhan ana karakter olur. Öykünün doruk noktalarını içeren sahnelerinde mer karakteri yer almaz, finalde Gökhan’ı tutuklamak üzere olayların geçtiğı villaya gelir. Finalde ortaya çıkan gerçeklerle filme bütün olarak bakıldığında ise hikayenin başından itibaren Gökhan’ın hikayesi olduğı anlaşılır. Öyküdeki karakterlerle olaylarla ilgili bilgilerin saklanarak yeri geldiğinde açıklanması ile filmin yapısı kurulmuştur.

3.2.1.3 Mekan Kullanımı

Filmde kullanılan mekanlar gerçek mekan izlenimi veren kurmaca mekanlardır. Olayların geçtiği ana mekan villadır. Mekanın düzenleniş biçimi, karakter mekan ilişkisi dikkate alınarak yapılmıştır. Karakterlerin içinde bulundukları ruh halleri dikkate alınarak bulundukları mekanlar oluşturulmuştur. Ev, geçmişte mutlu olan bir ailenin evi olarak şimdiki zamanda ise yaşlı ve yalnız bir adamın yaşadığı köhne bir yer olarak düzenlenmiştir. Geriye dönüşlerin olduğu sahnelerde Gökhan ve ailesi mutlu bir şekilde evlerinde yaşamaktadırlar. Gökhan'ın annesini gördüğü andan itibaren ise ev onun için bir cehennem halini alır. Öykünün geçtiği şimdiki zamanda, Gökhan intikamını almak için eve geldiğinde ise ev kasvetli gözükecek şekilde düzenlenmiştir.

Dönem olarak evin düzenlenişi değişse de evin her halinden toplumun burjuva kesimine ait olduğu anlaşılabilmektedir. Anlatılarda mekan kullanımının en önemli amacı olan karakterin yaşamı hakkında bilgi verme kaygısı filmde vardır. Mazhar Bey, ülkenin en büyük eğlence merkezlerinin sahibi bir mafya babası olarak tanıtılır ve filmde gözüktüğü tüm mekanlar da sahip olduğu zenginliği gösteren mekanlardır. Ömer'in gerçekleri anlatmak için geldiği mekan, Mazhar Bey'in eğlence mekanlarından biridir. Kızının evlendiği gün striptiz yapan bir kadınla eğlenen Mazhar Bey, Ömer'e özel mülkiyet konusunda değerli bilgiler verir. Ömer'in yurtdışından dönüp Gökhan ile karşılaştığı eğlence mekanı da düşünüldüğünde filmdeki bu iki mekanın film için oluşturulan dekorlar ve gerçek mekan izlenimi veren kurmaca mekanlardır.

3.2.1.4 Özdeşleşme

Film izlemenin doğasından kaynaklanan nedenle izleyici aksine bir çaba göstermediği sürece karakterlerle farklı düzeylerde özdeşleşme içine girer. Karakter kahraman özellikleri ile donatılıp kötü adamlarla mücadele ederse izleyici ister istemez kahramanın yanında yer alır ve onun başına gelen olayları kendi başına gelmiş gibi ilgiyle izler. Tabi burada oyuncunun karaktere olan uygunluğu, inandırıcılığı, oyun tekniği gibi etkenler özdeşleşmenin düzeyini belirler. Romantik filminde izleyici ilk başta Ömer karakteri ile kendisini özleştirir ve Gökhan yüzünden başına gelen olaylarda Ömer'in yanında yer alır. Fakat Gökhan ve Yasemin evlendikten sonra filmin ikinci karakteri konumunda olan Gökhan karakteri birinci karakter haline gelir ve izleyici Gökhan'ın hikayesini öğrenmeye başlar. Bu aşamadan sonra ise izleyiciden Gökhan karakteri ile özdeşleşmesi beklenir fakat bu tam olarak gerçekleşmez. Filmin kötü kişisi olarak tanıtılan Gökhan'ın bir andan annesinin intikamını almak isteyen birine dönüşmesi izleyicinin şaşırmasına neden olmakta ve beklenen özdeşleşme gerçekleşmez. Ömer karakteri ile gerçekleşen özdeşleşme ise filmin ilerleyen bölümlerinde Ömer'in ikinci karakterliğe dönüşmesi ile yarım kalır. Hikayenin doruk noktalarında Ömer'in yer almamasının da bunda etkisi vardır.

3.2.1.5 Müzik Kullanımı

Müzik kullanımına yoğun bir şekilde başvurulmuş ve müziğin filmin sinemasal dilinde önemli bir yere sahip olması sağlanmıştır. Filmin başrol oyuncularından birinin şarkıcı olmasından dolayı ona ait şarkılara yer verilmesi, dramatik ve gerilimli sahnelerde uygun müziğin kullanılması, ayrıntıları öykü için önemli olmayan fakat bir şekilde verilmesi gereken sahnelerde kullanılması gibi farklı amaçlarla müzik kullanımına başvurulmuştur filmde.

Filmin müziklerini Teoman ve Pamela Spence hazırlamıştır. Ayrıca Teoman'ın kendi şarkılarına da filmde yer verilmiştir. Örneğin, Ömer ve Yasemin karakterlerinin tanıştıkları durak sahnelerinde filmde Teoman'ın "Sonbahar" şarkısı kullanılmıştır. Şarkı sahneye uygun olduğu için tercih edilmiş, sahnenin düzenlenmesi de şarkının sözlerine uygun olarak yapılmıştır. Filmde Teoman'ın kendi şarkılarının kullanılması hem şarkıcı hem de oyuncu olan isimlerin oynadıkları filmlerde kendi şarkılarını söylemelerine bir örnek teşkil eder. Fakat filmde şarkıyı Gökhan karakterinden değil de fon müziği olarak duyarız.

Ömer karakterinin Türkiye'ye döndükten sonra Gökhan ve Yasemin ilk karşılaştığı gece klübü sahnesinde sahnedeki şarkıcı parçayı seslendirirken sahnenin dramatik yönünü arttırmak için romantik bir şarkının seçiminin yanında yavaşlatılmış harekete de başvurulmuştur. Bu şekilde karakterlerin o anki ruh halleri yapılan yakın çekimle de desteklenerek seyirciye aktarılacak istenmiştir. Sahnedeki duygusal durum şarkının sözleri ile ilişkilendirilerek daha etkili bir hale getirilmeye çalışılmıştır.

3.2.1.6 Sinematografi

Karakterlerin içlerinde bulundukları ruh hallerini izleyiciye göstermek için yakın çekimlerden kaçınmaz. Özellikle Gökhan karakterinin çevresindekilerin yanındaki ruh halini izleyiciye göstermek için çok sayıda yakın çekime başvurmuştur. Filmin başından itibaren kullandığı yakın çekimlerle Gökhan karakterinin bir şeyler çevirdiğini, görünen kişiliğinin arkasında farklı bir kişi olduğunu izleyici bu yöntemle anlatmak ister. Gökhan, Ömer ve Yasemin deniz fenerinin kenarında bir battaniyeyi kafalarına çekip konuşmaktadırlar. Ömer, Yasemin'i öptüğünde durumdan rahatsız olan Gökhan yerinden kalkar. Yönetmen ayakta duran Gökhan'ı yakın çekimden gösterir. Bu şekilde izleyicinin onun duygu ve düşüncelerini anlamasını ister.

Çerçeve kullanımlarında ise karakterleri içinde bulundukları mekanla göstererek karakterler hakkında bilgiler verir. Sadun Bey, film süresince evi ile birlikte gösterilmiş bu şekilde ev ile karakter arasında farklı bir ilişki olduğu bilgisi verilmeye çalışılır. Aynı şekilde Mazhar Bey de eğlence merkezlerinde, lüks villalarda gösterilerek sosyo-ekonomik durumu hakkında bilgi verilir.

Filmde sıkça netlik- bulanıklık tekniği de kullanılmıştır. Bu teknik çerçeve içerisinde bulunan kişilerden ya da nesnelerde birinin bulanık diğerinin netlik gösterilmesi ile izleyiciyi yönlendirmeye yarar.

3.2.1.7 Oyuncu Kullanımı

Formalist anlatıda filmde oynatılan oyuncunun oyunuyla ön plana çıkması, filmi alıp götürmesi tercih edilen bir durum değildir. Önemli olan anlatının biçimsel özellikleridir. Bu nedenle oyuncu kullanımında diğer anlatı türlerinde özellikle kaçınılan abartılı oyunculığa bile yer verdiği filmler vardır. Filmdeki oyuncu tercihleri bu bilgiler ışığında değerlendirildiğinde formalist anlatıya uygundur. Gökhan ve Yasemin karakterleri için seçilen Teoman ve Yasemin Kozanoğlu profesyonel olarak oyunculuk yapmayan isimlerdir. Filmin diğer ana karakteri olan Ömer'i canlandıran Okan Bayülgen ise tiyatro kökenli bir oyuncudur. Bu üç farklı ismin ortak noktası ise medyada tanınan ünlü kişiler olmasıdır. Bu nedenle yönetmenin oyuncu seçiminde popüler isimleri tercih ettiği söylenebilir.

Filmdeki yan karakterlerde profesyonel oyuncular yanında amatör isimlere de yer verilmiştir. Burak Sergen (Mazhar Bey'in geçmişteki hali) ve Semih Sergen (Mazhar Bey'in şimdiki hali) profesyonel isimler olarak dikkat çeker. Filmin görüntü yönetmenlerinden biri olan Rebekka Haas, Gökhan'ın annesini canlandırmıştır. Sadun karakterinin gençlik ve yaşlı halleri ise David Hemmings ve Hemmings tarafından canlandırılmıştır. Her iki oyuncuda film süresince konuşmadığından dil konusunda dublaja ya da alternatif yollara gerek olmamıştır.

3.2.1.8 Kurgu

Genel olarak filmlerde kullanılan kurgu anlayışı planların uzunluğuna bağlı olarak değişir. Bunun yanında nasıl bir kurgu yapılacağına karar verilmesinde hikayenin zamansal olarak doğrusal bir yapıya sahip olup olmadığı da önemli bir etkidir. Romantik filmde hikaye doğrusal olmayıp sık sık geriye dönüşler içerdiği için bu durum filmdeki kurgu yapısını da belirler.

Filmde ağırlıklı olarak kullanılan geçiş yöntemi kesmedir. Kararma/Açılma'nın da kullanıldığı sahneler vardır. Bu sahnelerde zamansal ve mekansal değişikliği belirtmek için kullanılmıştır. Ömer ve Yasemin'in tanıştığı durak sahnelerinde her gün orada konuşmadan beklediklerini anlatmak için gün geçişleri bu yöntemle gösterilmiştir. Filmin hikayesinin 17 yıl önce başlayıp filmin zamanında devam etmesi de bu yöntemle belirtilmiştir.

3.2.1.9 Yapım Süreci

Film yönetmen Sinan Çetin'in sahibi olduğu Plato Film tarafından yapılmıştır. Başta televizyon dizileri olmak üzere reklam dahil çok farklı alanda faaliyetlerini yürüten firma yönetmenin diğer filmlerinin de yapımcılığını üstlenmiştir. Yönetmenin aynı zamanda filmin yapımcısı olması yönetmene özgürlük alanı tanımış ve istediği şekilde filmi çekmiştir. Film çekim aşamasından sonra post-produksiyon aşamasında sorunlar yaşanmış, kimi sahneler tekrar çekilmiştir. Filmin gösterim tarihi devamlı olarak ertelenmiş hatta bir ara gösterime sokulmayacağı bile söylenmiştir. Ancak film üzerindeki değişikliklerini tamamlayan yönetmen filmi vizyona sokmuştur.

Yönetmenin filmde profesyonel oyunculuk yapmayan iki ismi kullanması bir risk olarak düşünülebilir. Fakat filmin çekildiği dönemde her iki ismin de popüler birer isim olmaları filmin gişe başarısında etkili olabileceği düşünülmüş olabilir. Ayrıca filmin

magazin dünyası tarafından çokça kullanılan bir sahnesinde yine magazin dünyasında yer alan eski bir manken oynatılmıştır. Filmin popüler sinemanın araçlarından yararlanıyor olması filmin gişedeki performansının tercih ettiği biçimle mi yoksa bu popüler araçlardan mı kaynaklandığı kesin olarak anlaşılamamaktadır.

3.2.2 O Kadın

Yapım: Ahmet Çelenk

Yönetmen: Korhan Bozkurt

Senaryo: Korhan Bozkurt

Görüntü Yönetmeni: Tolga Kutlar

Müzik: Sezen Aksu

Oyuncular: Selin Demiratar (Yeşim)

Tardu Flordun (Okan)

Burak Hakkı (Bülent)

Başak Sayan (Okan'ın Eşi)

Erol Günaydın (Anlatıcı)

Nefise Karatay (Anlatıcı)

Yapım Yılı: 2007

Vizyon Tarihi: 14.12.2007

Toplam Seyirci: 157.436

3.2.2.1 Konu

Yeşim işinde başarılı, hali vakti yerinde bir moda tasarımcısıdır. Uzun zamandır beraber olduğu Bülent ile evlilik planları yapmaktadır. Fakat bu harika gözüken hayatın arkasında mutlu olmayan bir Yeşim vardır. İşinde kazandığı başarılar, Bülent ile ilişkisi ona eskisi kadar zevk verememektedir. Bu ruh hali içerisinde iken arkadaşları ile takıldığı mekanda Okan ile karşılaşır. Müzisyen olan Okan'ın farklı hal ve hareketleri Yeşim'i etkiler. Mekana daha sık gidip gelmeye başlar ve Okan ile aralarında adı konmamış bir ilişki başlar. Bu karşılıklı ilginin üzerine sosyal ortamlarında tesadüfî şekilde karşılaşmaları da aralarındaki etkileşimi artırır. Okan'ın Yeşim'in evinin karşısına taşınması ise artık bazı kaçınılmaz şeylerin olacağının işareti olur. Okan ile git gide yakınlaşan Yeşim kendisine duygularını açıklayamasa da Bülent'den de git gide uzaklaşır.

Artık komşu olan ikili her gün bir şekilde karşılaşmakta, birbirlerine kaçamak bakışlar atmakta fakat her ikisi de ilk adımı atmaktan çekinir. Okan, Yeşim'in fotoğraflarını çeker; Yeşim ise her fırsatta onu gözetler. Bu karmaşık duruma Yeşim son verir ve aralarında beklenen ilişki başlar. Bir süre flört ettikten sonra Yeşim kendisi için doğru adamın Okan olduğuna karar verir. Tam Bülent ile ilişkisini bitirmeye, Okan ile daha fazla yakınlaşmaya karar verdiğinde Okan'ın evli ve bir kızı olduğunu öğrenir. Bu gerçek karşısında yıkılan Yeşim kendi çocukluğunu hatırlar. Babası da annesi ve onu başka bir kadın için terk etmiştir ve ebeveynleri ayrılan bir çocuğun ruh halinin ne olacağını bilir. Okan ise eşiyle sorunları olmasına rağmen evliliği bitirip bitirmeme konusunda karar veremez. Bu durum karşısında elleri kolları bağlanan ikili eski partnerlerine geri dönerler. Yeşim, Bülent ile evlenir. Bir süre her ikisi de işleri yoluna koymaya çalışsalar da başaramazlar.

Yeşim, Okan'dan ayrı kalmaya dayanamaz ve onu ziyaret eder. Okan da Yeşim'in gelişine sevinir fakat aniden bayılır. Apar topar hastaneye kaldırılan Okan'ın ölümcül bir

hastalığı olduğu anlaşılır. Yeşim hastane bahçesinde beklerken kendi çocukluğu aklına gelir ve kendisinin şimdi “O Kadın” olduğunu anlar.

3.2.2.2 Öyküleme

Filmin konusu sinemanın doğuşundan beri işlenen, çok sayıda farklı tür tarafından kullanılmış bir konudur. Kavuşamayan sevgililerin hikayesi. Konu sıradan olmasına rağmen yönetmenin farklı bir filme imza attığı söylenebilir. Film diyalogsuz olarak, Sezen Aksu şarkıları eşliğinde bir anlatıma sahip. Karakterlerin neredeyse hiç konuşmadıkları, karakterlerin duygularına şarkıların vesile olduğu bir filmidir. Bu farklı özelliklerinin yanında filmde anlatıcı kullanımına başvurulması da dikkat çekicidir.

Filmde iki tane anlatıcı vardır. Genç bir kız yazmak istediği bir senaryo hakkında yaşlı bir adamdan öğütler alır. Bu öğütler neticesinde anlatılmak istenen öykünün detayları belirlenir ve yavaş yavaş ortaya senaryo çıkmaya başlar. Onlar yaratmak istedikleri öyküdeki olaylar ve kişiler hakkında bilgi verdikçe izleyici bu kişileri ve olayları görmeye başlar. Filmde 19 tane Sezen Aksu şarkısı baştan sona kullanılmıştır. Anlatıcılar her şarkının arasında devreye girerek olan olaylar ya da olacak olaylar hakkında kısa bilgiler verirler, kişilerin davranışlarının, içinde bulundukları durumların nedenlerini açıklarlar. Filmelerde anlatıcı kullanmanın eğer bilinçli olarak aksi amaçlanmadığı sürece en önemli riski izlenen filmin bir film olduğu izleyiciye devamlı olarak hatırlatılması ve izleyicinin film kişileri ile özdeşleşememesine neden olunmasıdır. Filmde kullanılan bu öyküleme tekniği filmin başlarında ilgi çekici gelse de film ilerledikçe izleyicinin filminden kopmasına neden olmaktadır. İzleyici peş peşe Sezen Aksu şarkılarını dinlemek durumunda olmasının yanında sürekli olarak devreye giren anlatıcıların anlattıklarına da dikkat etmek durumunda kalır. Her şarkı sonunda olan ya da olacak olaylarla ilgili açıklamalar yapan, anlatılanın kurmaca bir öykü olduğunu devamlı olarak hatırlatan anlatıcılar bir süre sonra çekilmez olmaktadır.

Filmde eksilti yöntemine başvurularak bazı bilgiler seyirciden saklanmıştır. Yeşim ile Okan'ın filmin başında tanıştığı sahnelerde Okan erkek arkadaşları ile takılan, yalnız yaşayan biri olarak tanıtılmaktadır. Oysa ki Okan sorunlu bir evliliği ve bir kızı olan bir erkektir. Bu bilgi seyirciye Yeşim ile Okan arasında aşk başladıktan sonra verilerek seyircinin şaşırtılması amaçlanmıştır. Yeşim'in geçmişi ile bilgiler de geriye dönüşlerle aktarılarak Yeşim'in aldığı karar rasyonelleştirilmeye çalışılmıştır.

3.2.2.3 Mekan Kullanımı

Filmde çok sayıda dekor kullanımına başvurulmuştur. Kullanılan iç mekanlar da gerçek izlenimi veren kurmaca mekanlardır. Mekanların düzenlenişinde karakterlerin sosyo- ekonomik durumları dikkate alınarak oluşturulmuştur. Örneğin, hali vakti yerinde olan Yeşim çok lüks bir dairede yaşamakta, yaşam biçimi olarak da toplumun üst kısmına yakın olduğu bilgisi verilir.

Filmdeki rüya ve hayal sahnelerinde ise karakterler gerçek olmayan mekanlarda gözüktür. Arkada siyah fonun olduğu bir oda, Yeşim'in ailesini gördüğü ev örnek olarak verilebilir. Bu mekanlar gerçeküstü bir şekilde düzenlenmiş, abartılı oyunculukla desteklenmiştir. Bu dekorlar stüdyo ortamında film için özel olarak hazırlanmış dekorlardır.

3.2.2.4 Özdeşleşme

Anlatıcı kullanımı sinemasal bir hikayede dış ses ya da iç ses olarak kullanıldığında özdeşleşmeyi destekleyen bir tekniktir. Karakterlerden biri hikaye ile ilgili bilgileri verirken kameraya bakmadan, çoğu zaman yalnızca konuşarak verir. “O Kadın” filmindeki anlatıcı kullanımı ise direkt olarak anlatıcının filmde gözükmesi şeklindedir. Sık sık hikayeye müdahale ederek izleyici yönlendirir. İzleyici bir süre sonra hikayeye müdahale etmesinden hoşlanmamaya başlar. Bu özelliğin yanında bir de anlatıcının hikayeyi oluştururken gözükmesi filmde anlatılanların kurmaca olduğunu izleyicinin kafasına

yerleştirir. Bu aşamada filmin diğer bir özelliği olan şarkılarla görüntülerin birleştirilip diyalogsuz bir şekilde anlatımı da devreye girince izleyici filmde kopar. Teknik özelliklerin bu şekilde ön planda olduğu bir anlatı da izleyici de ister istemez karakterlerle özdeşleşemez. Öte yandan, filmdeki şarkıların yerel izleyici açısından herhangi bir şarkıdan farklı olması bir ölçüde izleyicinin karakterlerle özdeşleşme içine girer. Filmdeki sahneler şarkıdaki sözlerle uyumlu olarak düzenlenmiştir. Dolayısıyla izleyici yıllardır dinlediği, sevdiği şarkının olduğu sahnelerde kendi hayatında yaşadığı olayları aklına getirerek karakteri içselleştirebilmektedir. Seçilen şarkıların her birinin popüler birer şarkı olması, özellikle duygusal yoğunluğun olduğu sahnelerde izleyici filmin içine çekilebilmiştir. Fakat bu durum hikaye ya da oyuncudan çok seçilen müzik aracılığı ile gerçekleşir.

3.2.2.5 Müzik Kullanımı

Filmde Sezen Aksu'nun farklı dönemlerinde söylediği 19 farklı şarkı kullanılmıştır. Her bir şarkı başından sonuna birer defa çalınarak kullanılmıştır. Seçilen şarkılarla görüntüler arasında benzerlik kurulmuş, hatta şarkının sözlerinde yer alan kimi hareketler şarkının klipi çekiliyormuş gibi canlandırılmıştır. Seçilen şarkılar ağırlıklı olarak sanatçının slow parçaları arasından seçilmiştir. Anlatılan hikayenin de temelde melodrama yaslanan bir hikaye olması bu seçimde etkili olmuştur.

Müzik kullanımının diğer filmlerden farkı, hikayenin oluşturulması ile müziklerin seçilmesi aynı anda olmuştur. Seçilen şarkılarla anlatılan hikaye arasında paralellik kurularak filmdeki yapı ortaya çıkmıştır. Bir sahnede kullanılan şarkının sözleri ile oyuncunun hareketleri arasında benzerlik kurulmuştur. Yönetmen, Bozkurt, bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

“Benim cümlem, Sezen Aksu şarkılarından bir hikaye oluşturdum...

Şarkılar bana ne anlattıysa, ne hissettiysem onu yazdım ve çektim. Böyle yapmasam zaten bir farkı olmazdı. Klasik bir hikaye yazar, Sezen Aksu'dan film müziklerini alırdım. Ama o zaman cümlem şu olurdu: Ben bir hikaye

**yazdım, film müziklerini Sezen Aksu yaptı. Dikkat edin ben şunu diyorum:
Sezen Aksu şarkılarını bir araya getirdim ve bir hikaye yazdım.”**

3.2.2.6 Sinematografi

Film Sezen Aksu şarkıları eşliğinde ilerleyen bir hikayeye sahip olduğundan ve 19 farklı şarkının baştan sonra farklı sahnelerde kullanılmasından dolayı bu sahnelerde sinematografik özellikleri farklılaşır. Normal şartlarda sahnede anlatılmak istenene göre sinematografik özellikler seçilir ve bunları desteklemek için müzik kullanımına başvurulur. Bu filmde ise önce ya da hikaye ile aynı anda müzik belirlendiğinden o sahnedeki sinematografik özellikler o şarkının türüne bağlı olarak seçilmiştir. Hızlı ritmi olan şarkıların kullanıldığı sahnelerde kamera hareketli iken slow şarkılarda kamera sabittir.

Filmde kullanılan kameralar Arri 435/535, Arriflex SR3 Advanced'tir. Filmde 16 ve 35 mm negatif film kullanılmıştır.¹⁸⁴

Çekim ölçekleri arasında yakın çekime sıkça başvurulmuş, bazı sahnelerde yakın çekim fazlaştırılmış yüz çekimden daha da detaya gidilmiştir. Karakterlerin içinde bulundukları ruh halini izleyiciye göstermek için çok fazla yakın çekime başvurulmuştur. Bu şekilde seyircinin karakterlerle özdeşleşmesi amaçlanmıştır. Özellikle Yeşim'in Okan ile ilişkisinin geleceği ile ilgili karar vermesi gereken sahneler kullanılarak karakterin o andaki ruh halini anlaması istenmiştir. Yakın çekimin yanında üst ve alt açılı çekimlere de başvurulmuştur. Nesnelere dikkat çekmek için bazı sahneler ayrıntı çekimde kullanılmıştır.

Efekt kullanımı açısından filmde farklı örnekler vardır. Yeşim karakteri sahnedeki şarkının sözleri ile uyumlu bir şekilde evindeki eşyalara dokunduğunda her biri aniden yok olmaktadır.

¹⁸⁴ <http://www.imdb.com/title/tt1092022/technical> (15 Haziran 2009)

3.2.2.7 Oyuncu Kullanımı

Oyuncular profesyonel oyuncular arasından seçilmiş, ana karakterlerin hepsi filmin çekildiği dönemlerde popüler isimdirler. “Yeşim” karakterini canlandıran Selin Demiratar, gençlik dizileri ile başladığı kariyerini “Acı Hayat” ve “Adanalı” gibi televizyon dizileri aracılığı ile devam ettirmiş, bu diziler aracılığı ile popüler bir isim haline gelmiştir. Tardu Flordun, dönemin en çok izlenen televizyon dizilerinden biri olan “Binbir Gece” de, Burak Hakkı ise yine dönemin popüler dizilerinden olan “Dudaktan Kalbe” deki başrol oyuncular arasında yer alır. Anlatıcı rolündeki Erol Günaydın yıllardır sinema filmlerinde, televizyon dizilerinde ve tiyatro oyunlarında oynayan bir oyuncudur. Diğer anlatıcı olan Nefise Karatay ise mankenlikten televizyon dünyasına geçmiş bir isimdir. Yan karakterlerdeki isimler de yine televizyon dünyasından tanınmış isimlerdir.

Filmde diyalogsuz anlatımın benimsenmesi sonucu oyuncular filmde jest ve mimiklerinin ön planda olduğu bir oyunculuğu benimsemişlerdir. Duygusal sahnelerde abartılı bir oyunculuk tercih edilmiş, hayal sahnelerinde ise abartının dozu iyice arttırılmıştır.

3.2.2.8 Kurgu

Filmde en çok kullanılan kurgu hareketi kesmedir. Özellikle hızlı şarkıların yer aldığı sahnelerde planlar çok kısa tutularak çok sayıda plan peş peşe gösterilmiştir. İlgi odağını görüntüde tutmak ve filmin ritmini devam ettirmek için sıkça kullanılmıştır.

Filmde bölünmüş ekran uygulamasına da sıkça başvurulmuştur. Ekranın birden fazla parçaya bölünerek farklı sayıdaki karakterin aynı anda gösterilmesi genelde televizyonda kullanılmasına rağmen filmde çeşitli kullanımları mevcuttur. Örneğin, Yeşim’in işi ile ilgili bilgi vermek amacıyla kullanılan defile sahnelerinde ekran bölünerek

farklı sayıdaki karakter aynı anda gösterilmiştir. Filmin gerçekliği sunuş biçimi ile ilgili olan bu tercih anlatımı desteklemek amacıyla kullanılmıştır.

Filmde geriye dönüşlere de sıkça başvurulmuştur. Yeşim karakterinin çocukluk zamanından hatırladığı olaylar geriye gidilerek gösterilmiştir. Bu sahneler farklı sinematografik özellikleri ile dikkat çekmektedir. Bu geçişlerde genelde kesmeye başvurulmuştur.

3.2.2.9 Yapım Süreci

Filmin yapımcısı olan Ahmet Çelenk televizyon dünyasına iş yapan bir yapımcıdır. “Videotek” adındaki şirketi ile tanıtım ve reklam filmleri, diziler, televizyon programları yapmaktadır. 1997 yılında kurulan şirket bunlara ek olarak organizasyon, yönetim danışmanlığı, kamuoyu araştırmacılığı, televizyon kuruluş ve işletmeciliği konularında da faaliyet göstermektedir.¹⁸⁵ Bu film yapımcılığını üstlendiği ilk sinema filmidir. 2002’de yönetmenliğini “Videotek”in diğer ortağı olan İsmail Umaç’ın üstlendiği “Sarı Gelin/Ermeni Sorunun İç Yüzü” adlı belgeselin yapımcılığını üstlenmiştir. Bu belgesel dışında “Terör”, “Merter” ve “Deprem” belgesellerinin de yapımcılığını üstlenmiştir. Yönetmenin yapımcı desteğini alabilmesi için anlatmak istediği hikayenin yanında, filmde çok önemli bir yer tutan Sezen Aksu şarkılarının filmde kullanıp kullanılamayacağı sorusu yapım sürecindeki en önemli soru olmuştur. Nitekim Sezen Aksu böyle bir projede yer almayı kabul ettikten sonra filmin yapımı gündeme gelmiştir. Yönetmen de filmle ilgili verdiği röportajda filmle ilgili olarak “Sezen Aksu şarkıları dışında şarkılarla ben yapamazdım ancak başka biri başka şarkılardan da böyle bir hikâye çıkarabilirse sevinerek izlerim”¹⁸⁶ diyerek Sezen Aksu isminin film için ne kadar önemli olduğunu belirtir.

Filmin yapımcısının televizyon dünyasından bir şirket olması diğer alanlarda faaliyet gösteren şirketlerin son dönemde Türk Sineması’na gösterdiği ilgiye örnektir.

¹⁸⁵ <http://www.videotek.com.tr/links/kurumsal.php> (16 Ağustos 2009)

¹⁸⁶ Korhan Bozkurt Röportajı, 2007, www.sinema.com (15.06.2009)

Televizyonda yaptığı projeler aracılığıyla halk tarafından tanınan isimlerin sinema filmlerinde yer alması 90'ların başından itibaren sinema sektöründe sıkça görülür hale gelmiştir. Televizyondaki dizi ve programlar aracılığıyla tanınan isimlerin bu tanınırlığı televizyon izleyicisinin yapılan filme ilgi duymasını sağlamak için kullanılmaktadır.

4. KLASİK ANLATI VE YAVUZ TURGUL SİNEMASI

4.1 KLASİK ANLATININ ÖZELLİKLERİ

Klasik anlatı, sinemanın varoluşundan itibaren en çok kullanılan anlatı biçimidir. Bu yönüyle uzun yıllar sonucunda ortaya çıkmış bilgi ve birikimin bir ürünüdür. Klasik anlatı sinemasının en belirgin özelliği uyaşımlara dayalı olmasıdır. Klasik anlatı sineması gerek içerik gerekse biçim açısından varolan uyaşımların sıkı bir uygulamacısı ve dolayısıyla pekiştiricisidir. Ancak bundan önce bu uyaşımların yaratıcısıdır. Uyaşımlar; öteden beri gelen, toplumsal olarak üzerinde fikir birliğine varılmış, kamunun görüşü haline gelmiş değerler, normlar, adetler, gelenekler ve anlatımı şekillendiren yöntemler, kurallar dizisidir. Klasik anlatı sinemasının öyküleme düzeyinde dayandığı en eski uyaşım, Aristoteles'in "Poetika"da kurallarını tanımladığı iki bin yıllık bir geçmişli olan "klasik dramatik yapı"dır.¹⁸⁷

Klasik anlatı sinemasında oyun, olayları serim düğüm ve çözüm olmak üzere üç bölüm halinde sunar. Oyunda tüm olaylar, bu üçlü içinde ele alınarak izleyiciye gösterilir. Bunlar; sahnede olmayan olaylar hakkında seyircinin bilgilendirilmesi aşaması (serim), kahramanın razı olmayacağı durumun ortaya çıktığı, dolayısıyla kahramanın kışkırtıldığı çözümsüzlük/çatışma aşaması (düğüm) ve düğümlerin çözüldüğü sonuç aşamalarıdır. (çözüm).¹⁸⁸ Farklı bir deyişle, serim bölümünde bir denge vardır. Düğüm bölümünde denge bozulur ve çözüm bölümünde ise denge tekrar sağlanır.

Öyküleme diğeri adıyla dramatik yapı, klasik anlatının temel taşlarından biridir. Tamer Baran, öykülemeyi şu şekilde açıklar: "Öyküleme sadece dram oluşturmak değildir, bir şeyi dramatize etme sanatıdır. Karakterleri tanıtırken aralarındaki ilişkileri anlatırken, filmin öyküsünde olup bitenleri aktarırken öyküleme tekniklerini kullanırsınız. Öyküleme

¹⁸⁷ Oluk, ss.77-78

¹⁸⁸ Sevdâ Şener, **Yaşamın Kırılma Noktalarında Dram Sanatı**, İstanbul: Dost Yayınları, 1996, s.20.

aracılığıyla yapıtınızı derinleştirir, kişiselleştirir, ona değişik bir lezzet, bir şiir, hatta sihir katabilirsiniz.”¹⁸⁹

Klasik sinemada çoğunlukla yaratılan izlenim “öykü”nün kendini anlatması ve anlatı ile anlatımın hem nötr hem de saydam olmasıdır. Bakış açısı çekimleri ile bilgi(lilik), kendilik bilinci ve iletişimsellik film üslubu ve entrika inşasının zaman, uzam ve anlatı mantığını yürütmesine dayanır. Film kahramanlarıyla özdeşleşme ise bilginin bu sistematik sınırlandırılması yoluyla yaratılır.¹⁹⁰ Klasik anlatımcı Hollywood Sineması’nda üslup (tarz) anlatıma tabi olmak zorundadır. Çekimler, ışıklandırma ve renk, dikkatleri kendi üzerlerine kurgudan, sestən ve mise-en-scene’den daha çok çekmemelidirler; aksi halde ‘biçimsel’ öğelerin öne çıkması, anlatımın gerçeklik duygusunun zarar görmesi söz konusudur. Bütün bu terimlerle işaret edilen öğeler, nihayetinde gerçekçilik (duygusu) üretmekle görevlidirler. Gerek zaman gerekse mekan içindeki süreklilik sayesinde belirsizliğin ortadan kaldırılması, gerçeklik izleniminin yaratılması şarttır bu sinemada. Seyirci, kendisinin belli bir zaman ve mekan içindeki konumunu bilmeli, bu konumunu anlatılanın zamansal sırasıyla ve mantığı ile ilintileyebilmelidir. Anlatımın ve karakterlerin biricik hedefi gerçekliğe yönelmektir bu anlamda.¹⁹¹

Klasik anlatıdaki dil ve üslup açıklayıcı, izah edici, karanlık, bulanık yan bırakmayan bir anlatımı destekler. Plot’u taşıyan göstergeler, seçilmiş, belli motiflerle yüklenmişlerdir; diyelim ki bir karşı sinemada, bir avantgard sinemada göstergeler, kodları çok düzlemli anlama çabalarıyla çözülmeyi bekleyen birer bilmece oluştururlarken, klasik sinema, göstergeleri, izleyiciyi öykü boyunca destekleyen, yüzeyde kodlanmış araçlara dönüştürmüştür. Solmuş bir çiçeğin bu sinemada yitirilmiş bir aşk, tükenmiş bir hayat dışında bir kod içermesi imkansız gibidir.¹⁹²

Klasik anlatıdaki özdeşleştirmede seyirci olayların akışına kendini kaptırıp olaylar ve karakterlerle özdeşleşir, zihinsel faaliyeti bir kenara bırakarak karakterler ile duygusal bir temel üzerinde kurulan bir yaşantı birliğine girer. Seyirci doruğa doğru yükselen bir gerilimle başka bir hayatın içinde yer alarak doruk noktasıyla birlikte başlayan son

¹⁸⁹ Tamer Baran, “Öyküleme Denen Sihir”, **Popüler Sinema Dergisi**, sayı.71, (Şubat2001), s.93.

¹⁹⁰ Bilgiç, s. 141.

¹⁹¹ Veysel Atayman, **Şiddetin Mitolojisi**, İstanbul: Don Kişot Yayınları, 2005, s.284.

¹⁹² Mutlu, Parkan, **Brecht Estetiği ve Sinema**, İstanbul: Don Kişot Yayınları, 2004, s.13.

bölümde olayların çözülmesiyle yapay olarak içine sokulduğu gerilimden kurtararak rahatlatılır.¹⁹³ Filmde izleyici her ne kadar karakterler birer kahraman olarak sunulmasa da olayların akışı nedeni ile karakterlerle özdeşleşme kurarlar. Fakat olayların devamında yükselen bir gerilim olmadığından bu klasik anlatıdaki özdeşleştirmeden farklıdır. Bu fark klasik anlatı yapısında bulunan eğlendiricilik ögesinden de kaynaklanmaktadır. Eğlence ya da hoşça vakit geçirme, seyircinin yaşadığı yaşamdan uzaklaşarak kısa bir süre de olsa başka bir yaşantının içine girmesi ve burada kendisini ve kendi sorunlarını unutmasından doğmaktadır.¹⁹⁴

Özdeşleşmenin izleyici ile filmdeki karakter, olay ya da başka bir durumla gerçekleşmesi için sahicilik en önemli unsurdur. Bu sayede dramaturji kurallarına göre sağlam kurulmuş bir film, muhatabı olan izleyiciyi, gerçeği yaşama konusunda ikna edecek, başka bir kişinin kimliğine bürünmesini, kendi hayatında olmamış bir olaya şahit olmasını sağlayacaktır. Yapmacık bir hareketin ise ikna edici gücü yoktur. Muhatap olan izleyici, yapmacık oyun karşısında izleyici ile özdeşleşemez ve olaylardan alınması gereken duyguları alamaz.¹⁹⁵

Karakterler seyirciye birer kahraman olarak sunulduğunda ise özdeşleşme daha hızlı olur. Kahramanın bir mite dönüşmesi için izleyicinin film bittiğinde kahramanı yaşamında deneyim alanına sokması gerekmektedir. Öykünü izleyicinin yaşamı için önemli ve anlamlı olması izleyiciden filme yönelen bir yansımaya neden olur. Filmdeki kahraman izleyicinin yaşamındaki bir çelişkiyi, sorunu, çatışmayı çözmek üzere gerçek yaşam koşullarında artık izleyici ile birlikte. O yaşamı ve yaşamdaki değerleri anlamlı kılar. İzleyiciden kahramana doğru akıp giden bu yansıma izleyiciyi yeni davranışlara, yeni güdülenmelere yöneltir. Bunun gerçekleşmesi için kahraman gereklidir. Kahraman tüm engelleri yenmeli, her tür güçlüğü üstesinden gelmelidir. İzleyicinin yapmayı düşlediklerini o gerçekleştirmektedir.¹⁹⁶

Klasik anlatı iletişimsellik derecesi yüksek olarak nitelendirilir çünkü görece olarak daha az bilgi saklar. Bilgi verme konusunda isteklidir. Klasik anlatı sinemasının

¹⁹³ Parkan, s.31.

¹⁹⁴ Parkan, s.31.

¹⁹⁵ Kezban Güleriyüz, *Türk Sinemasında Üslubun Kökeni*, s.54.

¹⁹⁶ Bükler, s.143.

önemli bir başka kuralı da anlaşılır olmak, hatta herkes tarafından ve izlendiği an anlaşılır olmaktır. Anlaşırılığı sağlamak için izleyiciye gerekli bilginin zamanında ve doğru nitelikte verilmesi gerekir. Gerekçelendirmeler öyle yapılır ki aksi biçimde bir davranışın mümkün olamayacağı ya da aksi bir durumun gelişemeyeceği izleyici tarafından kabul edilir.¹⁹⁷ Bu yapı özdeşleştirmeyi destekleyen bir özelliğe sahiptir. Anlaşılır bir yapıya sahip olmak izleyicinin filmi algılamasında önemli bir etkidir.

Müziğin kullanımı klasik sinemada hikayedeki dramatik yapıyı desteklemek için vardır. Özellikle aksiyon sahnelerinde ve duygusal yoğunluğun olduğu sahnelerde müzik kullanımına başvurulur. Fakat bu kullanım formalist filmlerde olduğu gibi yoğun bir şekilde kullanılmaz. Sahnelerde yaratılmak istenen duyguları izleyiciye hissettirmek, izleyicinin filme olan ilgisini tutmak, hareketli sahnelerde heyecanı arttırmak gibi amaçlarla kullanılır. Karakterlerin sahip oldukları duygusal durumlarla uyumlu bir şekilde sahnede anlatılmak istenen olay güçlendirilir. Müzik kullanımı bu amaçların yanında izleyicinin kurgu işaretlerini anlamaması için de tercih edilir. Klasik anlatıda diğer unsurlarda olduğu gibi kurgu da anlatılan öykünün önüne geçemez. Bir sahnede kullanılan müzik izleyicinin dikkatini çektiği için sahnedeki kurgu hareketleri fark edilmez.

Klasik anlatı sinemanın doğuşundan günümüze kullanılan bir anlatı biçimi olduğu için geçen yüzyıldan fazla sürede teknik imkanlar açısından başladığı noktadan farklı bir yerdedir. Günümüz sinemasında teknik imkanlar etkin bir şekilde kullanılmakta, görsel efektler anlatıma katkıda bulunmaktadır. Dolayısıyla yüzyılın ilk yarısındaki bir filmle ikinci yarısındaki bir film arasında sinematografik özellikler açısından önemli farklılıklar bulunmaktadır. Kameralar, objektifler, ses cihazları vb. gelişen teknoloji doğrultusunda önemli bir değişime uğramıştır. Bu teknolojik değişimlere rağmen kameranın kullanımında pek bir fark yoktur. Klasik anlatıda kamera mümkün olduğu olduğunca orada olduğu hissettirilmemesi gereken araçtır. Çünkü amaç izleyicinin sadece nesneleri gözlemlemekle yetinmesini sağlamak bu görüntülerin belirli teknik uygulamaların sonucu olduğu gerçeğini gizlemektir. Bu yüzden kameranın varlığını hissettirecek dikkat çekici kamera

¹⁹⁷ Oluk, s. 99.

hareketlerine başvurulmaz. Kameranın etkinliği ve bir olayı sergileme biçimi öne çıkarılmaz.¹⁹⁸

Klasik anlatıda standart kamera hareketi “izleme”dir. Kamera, tıpkı bir insanın, eylem halindeki başka bir insanı gözleriyle takip etmesine benzer bir hız ve açıyla karakteri takip eder ki bu yöntem anlatının göze çarpmamasını sağlar. Yapılan uygulama insan gözünün hareketini birebir taklit ettiği için, izleyiciye çok doğal gelmekte, karakteri kendi gözleriyle, arada bir kamera yokmuşçasına izlediğini sanmaktadır. Klasik anlatı sinemasında görüş ekseninin yerin yüzeyine paralel olduğu, normal görüş perspektifi kullanır. Dikey ve yatay eksenle kaydırma yapılarak dışavurumcu perspektifler kullanılmaz. Görüntü doğal ufka paralel olarak oluşturulur. Genellikle normal objektifle çekim yapılır. Biçim bozan şeylerin birbirine göre oranlarını değiştiren objektifler genellikle kullanılmaz.¹⁹⁹

Klasik anlatı sinemasında çekim ölçekleri farklı şekillerde kullanılır. Sahnedeki anlatılmak istenen duyguya ya da olay bağlı olarak yakın ya da uzak çekimler kullanılabilir. Karakterin o anki ruh halini anlatmak için yakın çekim yapılarak yüzündeki ifadeye dikkat çekilir. Yakın çekimler karakter ile izleyici arasındaki özdeşleşmenin sağlanması açısından da önemlidir. Genelde yıldız bir isim olan baş karakter yakın çekimler kullanılarak izleyiciye aktarılır ve izleyicinin baş karakterin başından geçen olayları ilgiyle takip etmesi sağlanır. Genel çekimler sahnenin genel görüşünü göstermek amacıyla kullanılır. Diyalogun olmadığı, sahneler arası geçin olduğu yerlerde kullanılır. İnsan figürlerinin çerçevelenmesinde ise “amerikan plan” olarak adlandırılan diz üstünden kesme yapılarak oluşturulan çerçeve ile göğüs çekim (orta yakınlıkta plan) arasında kalan düzeylerde çerçevelenir.²⁰⁰

Oyuncu tercihlerinde klasik anlatı filmleri profesyonel oyuncularla çalışmayı ve filmlerin ana karakterlerin yıldız oyuncular tarafından canlandırılmasını tercih ederler. Seyirci yıldız oyuncuyu gördüğü an, onun film içindeki rolünün ne olacağını bilir ve tanıdık olanla özdeşleşmek, yabancı olanla özdeşleşmekten her zaman daha kolaydır. Bu bakımdan yıldız, klasik anlatı filmlerinin güç aldığı en önemli uyuşumdur ve seyircinin

¹⁹⁸ Oluk, s.106

¹⁹⁹ Oluk, s.110.

²⁰⁰ Oluk, s.115.

oyuncular ile özdeşleşme ve duygu birliği içine girmesinin garantisidirler.²⁰¹ Yavuz Turgul, “Fahriye Abla” filminden sonraki tüm filmlerinde Şener Şen ile çalışmıştır. Şener Şen Türk Sineması’nın yıldız isimlerinden biridir ve Türk izleyicisinin tanıdığı, bildiği bir oyuncudur. Şen, 70’li yıllarda Ertem Eğilmez’in geniş kadrolu komedi filmlerinde, 80’lerde başrolünü oynadığı toplumsal sorunları hicveden filmlerinde ve Yavuz Turgul’la çektiği filmlerinde izleyici tarafından benimsenmiştir. Günümüzde usta bir oyuncu olarak kabul edilen Şener Şen’in bir filmde yer alması seyircinin ilgisini çekmekte ve filme gittiğinde kafasında oluşmuş olan imaj sayesinde filmdeki karakterlerle hemen özdeşleşir. Ayşe Oluk’a göre “baş karakter, izleyiciyi, peşinden harikalar diyarına sürükleyen beyaz tavşandır. Klasik anlatı filmlerinin en önemli baştan çıkarıcısı baş karakterlerdir. Baş karakterler öykünün temasına dair ahlaki değerlerin somutlaştırılmasına, ilgi çekici soru ve soruların ortaya atılmasına hizmet eden araçlardır.”²⁰²

Kurgu filmin diğer özellikleriyle beraber öyküye hizmet eder ve ön plana çıkmaz. Klasik sinema, gerçekçi olma biçimindeki temel ilkedden uzaklaşmamak için anlatımın mantık çizgisinden kopmamasına ve ille de şart olmamakla birlikte, kronolojik bir sıra izlemesine dikkat etmelidir. Bu noktada editing dediğimiz, planları, sekansları bağlama tekniği ön plana çıkar. Bu mantıklılık ve süreklilik duygusunu sağlayacak olan teknik araç, kurgudur çünkü; daha doğrusu kurgunun stratejisi. (Öyle ki, klasik sinemada, flash-back’ler bile kronolojik bir sırayla bağlanır birbirine, birinci geri dönüş, zaman olarak ikincisinden sonraki bir evreye çok zor karşılık gelir. Geri dönüşleri birbirine bağlayan nedensellik zincirinin anlaşılır olması şarttır.)²⁰³ Ali Özgentürk, kurgu dönemine ve her şeyin kurguda çözümlendiğine çok inanan bir yönetmen olmadığını belirtir ve şu şekilde devam eder. “Bazılarına göre kurgu bir filmi ikinci kez yaratır. Kurgunun önemini elbetteki yadsımıyorum, ama benim için aslolan filmin daha çekim sırasında saptadığım ritmidir, tadıdır. Bunu çekim sırasında yapamamışsam, sonradan olmaz. Kurguda elde edilecek zenginlikler vardır, ama bunlar temel yapıyı değiştirmez.”²⁰⁴

Klasik anlatımın izleyici üzerinde hakimiyet kuran yapısı sahneleri parçalayarak kurgulama özelliğinden doğar. Klasik anlatıda çözümleyici kurgu kullanılır. Çözümleyici

²⁰¹ Oluk, s.82.

²⁰² Oluk, s.81.

²⁰³ Atayman, s.285.

²⁰⁴ Yeres, 65 *Yönetmenimizden Yerlilik, Ulusallık, Evrensellik Geriliminde Sinemamız*, s.26.

kurgu, izleyicinin neye dikkat etmesi gerektiğine kısa çekimler ve hızlı kurgu aracılığıyla karar veren görünmez bir tekniktir. Görünmezliği insan gözünün dikkat etme, odaklanam davranışını taklit etmesinden ileri gelir. Gözümüz de- tıpkı bir objektif gibi- gelişen olayın bizim için önemli noktasına odaklanır, daha sonra bir başka noktasına odaklanır. Gözümüzün yaptığı bu işlemin sinemadaki karşılığı çözümleyici kurgunun bir sahneyi çeşitli çekimlere bölen tekniğidir. Çözümleyici kurgu, insanın görsel algılama kurallarına tıpatıp uyduğu için görünmez bir tekniktir.²⁰⁵

Hollywood Klasik Sinemasının önemli isimlerinden John Huston, “Ben kendi filmlerimi kendim kurgularım ve bunu filmi çekerken yaparım. Başkalarının belki de gerekli göreceği sahneleri çekmeyebilirim. Kurgu benim çektiklerimi bir araya getirmeye mecburdur. Filmler kurgu odasında yapılmaz. Kurgu filme yardım eder, ama bir film kurguya indirgenemez.”²⁰⁶ diyerek kurgunun işlevi hakkında görüşünü belirtmiştir.

²⁰⁵ Oluk, s.124.

²⁰⁶ Yeres , *Göstermenin Sorumluluğu 80 Dünya Yönetmeni*, s.207.

4.2 YAVUZ TURGUL FİMLERİ

4.2.1 Fahriye Abla

Yapım: Kök Film

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Müzik: Attila Özdemiroğlu

Oyuncular: Müjde Ar (Fahriye Abla)

Tarık Tarcan (Mustafa)

Kadir Savun (Mustafa'nın Babası)

İhsan Yüce (Fahriye'nin Babası)

Yapım Tarihi: 1984

4.2.1.1 Konu

Fahriye İstanbul'un kenar mahallerinden birinde ailesiyle birlikte yaşayan genç bir kızdır. Mustafa, babasının marangoz dükkanında çalışan, haftalığını hala babasından alan genç bir delikanlıdır. Birbirlerini seven iki genç gizlice “Büyülü Ev” de buluşup aşklarını yaşarlar. Fahriye’yi hamama gittiği bir günde bir kadın görüp beğenir ve oğluna istemek üzere eve gelir. Hali vakti yerinde olan damadı kaçırmak istemeyen aile Fahriye’yi verir. Mustafa ve Fahriye “Büyülü Ev”de buluşurlar ve kaçmaya karar verirler. Aynı gün birlikte olurlar. Fahriye aynı günün akşamı bohçasını hazırlamıştır ve Mustafa’yı bekler. Fakat Mustafa gelmez ve Fahriye’ye tutku derecesinde bağlı olan Mehmet ile bir mektup gönderir. Haftalığını alamadığı için gelemediğini bu durumda olan birinin kız kaçıramayacağını anlatır mektupta. Mustafa’dan beklediğini bulamayan Fahriye eşiyle birlikte Erzincan’a gider. Gerdek gecesi intihar eder fakat başarılı olamaz. Daha önce biriyle birlikte olduğunu öğrenen kocası da Fahriye’yi evine geri götürür. Ailesi ilk başta tepki gösterse de durumu kabullenir. Mustafa’nın yakın arkadaşı Gülay ile nişanlandığını öğrenen Fahriye yıkılır. Mustafa ile buluşurlar ve Mustafa nişanı atıp onla evleneceğine dair Fahriye’yi ikna eder. Fakat Fahriye ile olan ilişkisini öğrenen babası eviyle, dükkanıyla kendisine gelen Gülay gibi bir kısmeti kaçırmaması gerektiğini aksi halde onu evlatlıktan reddetmekle kalmayıp mirastan da mahkum bırakacağını söyler. Mustafa ile Fahriye’yi bütün mahalle öğrenir. Gülay, Fahriye’ye hesap sormak için eve gelir ve iki arkadaş tartışırlar. Mustafa’nın kimi seçeceği öğrenmek için kahveye giderler. Mustafa babasının da kahvede olmasından etkilenerek Fahriye’ye onunla evlenmeyeceğini ve ondan peşini bırakmasını ister. Mustafa’dan bir kez daha beklemediği cevabı alan Fahriye dayanamaz ve Mustafa’yı tornavida ile yaralar.

Fahriye için hapishane günleri başlar. Hapishanede ilk gün tanıştığı Sevim ile yakın dost olurlar. Sevim’in desteği ile daha önce çalışmamış olan Fahriye hapishanedeki çorap atölyesinde çalışmaya, kitap okumaya başlar. Ziyaretine gelen Mehmet’ten babasının delirip evden kaçtığını, Mustafa’nın Gülay’la evlendiğini öğrenir. Bu kötü haberlerin

üstüne bir de hamile olduğunu öğrenir. Çocuğu doğurmaya karar verir fakat bir kavga sırasında bebeğini düşürür. Bu olayın üzerine Sevim'in de tahliye olması Fahriye'yi isyan ettirir. Kalan günlerini sakın bir şekilde geçiren Fahriye bir süre sonra tahliye olur.

Hapishane'den çıktığı gün Mehmet onu karşılamaya gelir fakat Fahriye artık mahalleye geri dönemeyeceğini farklı bir hayat sürmesi gerektiğini anlatır Mehmet'e. Bütün gün İstanbul sokaklarında dolaşır tek başına, ne yapacağını bilemeden. Hapishaneden tanıdığı iki hayat kadınına rastlar ve geceyi onlarda geçirir. En kısa yoldan para kazanmak için kadınlar hayat kadını olmasını önerirler, Fahriye de kabul eder. İlk çıktıkları gece bir bara giderler ve yanlarındaki erkeklerle muhabbet ederken Fahriye, evden artist olmak için kaçan Gülay'ı görür ve hemen oradan kaçar. Hapishaneden çıktığı gün kendisine adresini bırakan Sevim'i bulur ve onda kalmaya başlar. Sevim'in kocası ile birlikte ziyarete geldiğinde tanıştığı Ustabaşı Cemil sayesinde bir tekstil fabrikasında iş bulur. Yeni hayatına çabuk alışan Fahriye bir gün fabrika çıkışına gelen Mehmet'ten annesinin sokağa atılmak üzere olduğunu öğrenir. Annesini ve anneannesini de almak için mahalleye döndüğünde Mustafa ile karşılaşır. Mustafa'ya artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığını değiştiğini söyler. Fahriye yeni bir eve taşınır. Ustabaşı ile de yakınlaşmışlardır. Mehmet'den durumu öğrenen Mustafa, Ustabaşı Cemil ile kavga eder. Fahriye bir kez daha Mustafa'ya onu istemediğini, artık farklı biri olduğunu söyler. Önce sevdiği kadını kaybeden, sonra karısı evden kaçan Mustafa olanların sorumlusu olarak babasını gösterir. Kahvede babasının gözleri önünde kendisini vurur. Mehmet hemen durumu Fahriye'ye bildirir. Fahriye her ne kadar onu sevmediğini söylese de hastaneye Mustafa'yı görmeye gider. Mustafa yine başladığı işi bitirememiş, kendini öldürememiştir. Kendisine evlenme teklif eden Ustabaşı'nın teklifini kabul etmez. Babası tarafından kovulan Mustafa ise her şeyi bırakıp Fahriye'ye gelir ve çalıştığı fabrikada iş bulmak için Ustabaşı Cemil'in yanına giderler.

Yavuz Turgul filmin senaryosunu Ahmet Muhip Dranas'ın aynı adlı ünlü şiirinden esinlenerek yazmıştır. Filmin popüler bir şiirden esinlenerek yazılmış olması ile ilgili olarak Atilla Dorsay şunları söyler:

“Halka mal olmuş sanat yapıtlarının başka bir türde anlatıma dönüştürülmesi hep bazı tehlikeler içerir. Ahmet Muhip Dranas'ın çok

sevilmiş “Fahriye Abla” şiirinin sinemalaştırılması da, bu türden bir iş gibi gözüküyor. Şiir, üstelik roman gibi daha belirli, daha somut bir malzeme de içermez. Bir şiirden yola çıkılarak yapılmış filmler alanında “Fahriye Abla” kuşkusuz dünya çağındaki sayılı örneklerden birini oluşturmaktadır.”²⁰⁷

Film dönem itibari ile kadın konulu filmlerin revaçta olduğu bir dönemde çekilmiştir. Filmde Fahriye karakteri çevresine karşı bir başkaldırı, kendini kanıtlama savaşı içindedir. Bu tema o dönemdeki filmlerde sıkça kullanılan temalar arasındadır. Kadının özgürlüğü, kendi ayakları üzerinde durması, aile baskısından kurtulma için verilen mücadele çoğunlukla işlenen konular arasındadır. Şükran Esen, “80’ler Türkiye’inde Sinema” kitabında film hakkında şu görüşleri dile getirir: “Filmde kadına gerçekçi ve umutlu bir bakış vardır. Yüklendirici ve yaşama sevinci aşılayan güzel bir film. Filmin baş taraftaki usta ve akıcı anlatımı sonlarda bazı teklemeler gösterse de anlamında çok şey yitirmez.”²⁰⁸

4.2.1.2 Öyküleme

Filmde Türkiye’de bilinen en ünlü şiir kişilerinden biri olan “Fahriye Abla”nın hikayesi anlatılır. Hikayenin dramatik yapısı kurulurken ilk yapılan değişiklik şiirdeki bakış açısını değiştirmek olmuştur. Şiirde “Fahriye Abla” hakkında verilen bilgiler bir çocuğun bakış açısında anlatılırken filmde ise söz konusu çocuk kişisi filmdeki karakterlerden biri haline getirilmiş ve olaylar dıştan bakış yöntemi ile anlatılmıştır. Şiirdeki çocuk, ailesi Almanya’ya göç etmiş, ninesi ile birlikte yaşayan, filmin ana karakterlerinden Mustafa’nın çırağı olan Mehmet karakteri olarak filmde sunulmuştur.

Anlatıdaki bakış açısını değiştirdikten sonra Turgul, şiirin kaldığı yerden kendi hikayesini oluşturmuştur. Sevdği adam tarafından kandırılan bir mahalle kızı olan Fahriye’nin bilinçli bir bireye dönüşmesini gerçekçi bir dille anlatmıştır. Fahriye’nin

²⁰⁷ Dorsay, *12 Eylül Yılları ve Sinemamız 160 Filmle 1980-90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*, s.297.

²⁰⁸ Şükran Kuyucak Esen, *80’ler Türkiye’inde Sinema*, İstanbul: Beta Basım Yayın Dağıtım, 2000, s.61.

hikayesini aktarırken o dönemdeki toplumun özelliklerini, toplum yapısının bireyler üzerindeki etkisini eleştirel bir şekilde aktarmıştır. Mustafa ve Fahriye'nin bir araya gelememesini toplumsal nedenlere, aile ve toplum baskısı gibi sosyal olaylara bağlamıştır. Ataerkil aile düzenin içerisinde hareket edemeyecek hale gelen bireylerin kendi yaşamları hakkında karar vermelerinin zor olduğunu ortaya koyar.

Doğrusal bir şekilde filmdeki olaylar neden sonuç ilişkisi içerisinde sıralanmıştır. Geriye dönüş ve ileriye gidiş yoktur. Fahriye karakteri başına gelen olaylar sonucunda bir bilinçlenme sürecine girer ve anlatı boyunca Fahriye'deki bu değişim aktarılır. Fahriye önce ailesi ile sonra da toplumla çatışarak hapishaneye düşer. Hapishanede başlayan bilinçlenme Fahriye'nin kendi ayakları üzerinde durması ile son bulur. İzleyici filmin başından itibaren Fahriye'nin hikayesinin nereye doğru gideceğini merak eder. Film süresince Fahriye intihar etmeyi dener, hapishaneye düşer çocuğunu düşürür, kötü yola düşmekten son anda kurtulur ama sonunda kendi ayakları üzerinde durmayı başarır.

Filmin başında sevgili olan Fahriye ve Mustafa filmin sonunda yaşanan olaylardan sonra tekrar bir araya gelirler. Bu durum klasik anlatının kapalı yapısına örnek olarak gösterilebilir. Klasik anlatıyı kullanan filmlerde filmin başındaki denge durumu bozulduktan sonra yaşanan olaylardan sonra denge tekrar kurulur. Bu yapısıyla klasik anlatı filmleri izleyici bütünlük, tamamlanmışlık duygusu yaşatır. Olay örgüsü çizgisi bir noktada başlayıp, bir çember çizdikten sonra yine ilk nokta ile, başlangıç noktası ile birleşir.²⁰⁹ Fahriye, Mustafa'nın kendisini aldatması neticesinde onu vurmasına rağmen bir türlü ona duyduğu aşktan vazgeçemez ve filmin sonunda Mustafa'yı affeder.

Klasik anlatıda dramatik aksiyonun akışını sağlayan unsur, karakterle gereksindiği şey arasında bir engelin varlığıdır. Karakterin önüne çıkan engellerle olay örgüsünü oluşturur ve karakterin özelliklerinin ortaya çıkmasını sağlar.²¹⁰ Mustafa ile Fahriye'nin bir araya gelmelerindeki engel Mustafa'nın babasıdır. Oğlu'nun Fahriye ile evlenmesini istemeyen Baba karakteri ailesinin hali vakti yerinde olan Gülay'la evlenmesini istemektedir. Babasına karşı gelemeyen Mustafa da bu durumu kabullenmek durumunda kalır. Fahriye'ye söz vermesine rağmen onunla evlenmez ve onun hapse düşmesine neden

²⁰⁹ Oluk, s.89.

²¹⁰ Oluk, s.79.

olur. Gülay ile evlenir fakat bir süre sonra Gülay evden kaçır. Mustafa hayatındaki bu olumsuzlukların sebebi olarak babasını görür ve babasına isyan edip intihar eder. Baba karakterinin “engelleyici” kişi olarak kullanılması filmdeki olay örgüsünün oluşmasında önemli bir unsur olmuştur. Bu sayede Mustafa ile Fahriye’nin bir araya gelememe nedeni olarak gerçekçi bir neden ortaya konmuştur. Bu nedenin izleyici tarafından mantıklı olarak algılanması için de Mustafa karakteri filmin başından itibaren babasından korkan, kendi ayakları üzerinde duramayan bir karakter olarak çizilmiştir.

Mustafa ile Fahriye için ikinci “engelleyici” olarak Ustabaşı Cemil karakteri ortaya çıkar. Babasının isteklerine karşı koyamayan Mustafa bu sefer kendisi için bir rakip konumunda olan Ustabaşı Cemil ile mücadele eder. Bu mücadeleyi bilek kuvveti ile kazanmış olduğunu düşünse de Fahriye’den aldığı tepki sonucunda başarılı olmadığını anlar ve intihar eder. Mustafa bir kez daha “engelleyici” ye karşı kaybetmek üzereyken Fahriye’nin hala onu sevdiğini anlaması ve hastanede onu ziyaret etmesi ile bu sefer kazanmış olur. Bu iki durumda Mustafa karakterinin özelliklerinde fazla bir değişiklik olmazken Fahriye geçirdiğı değişimi tamamlamış ve kendi ayakları üzerinde duran bir birey haline gelmiştir.

Klasik anlatıda uygulanan öyküleme tarzında “hazırlık” olarak adlandırılan teknik seyircinin filmde anlatılan hikayenin gerçekçi bir şekilde algılamasını sağlamada önemlidir. Filmde gerçekleşecek bir olayın makul ve mantıklı nedenlere dayanıyor olması gerekmektedir. Olay örgüsünde önemli bir yeri olan bir olayın gerçekçi bir şekilde sunulması önemlidir. Fahriye Abla’da karakterlerin hayatlarında dramatik bir değişime yol açan olay Fahriye’nin Mustafa’yı tornavida ile yaralamasıdır. Bu sahnenin planlanması hazırlık uygulamasına örnektir. Sahnede Fahriye ve Gülay, Mustafa’nın kimi tercih edeceğini öğrenmek için kahveye gelirler. Mustafa, kahvede oturan babasının da etkisiyle Fahriye’ye onu sevmediğini, Gülay ile evleneceğini söyler. Hayal kırıklığına uğrayan Fahriye ise Mustafa’yı kahve tezgahının üzerinde duran tornavida ile yaralar. Bu dramatik sahnenin öncesinde olayda kullanılacak tornavidanın tezgah üzerinde durmasının mantıklı bir nedeni olmalıdır. Bunun için de bu sahnenin önüne bir hazırlık planı konmuştur. Bu planda kahvenin sahibi tornavida ile bir şeyleri tamir etmektedir. İşi bittikten sonra da tornavidayı tezgaha bırakır. Bırakırken tornavida seyirciye gösterilir ve bir sonraki sahnede

kullanılacağına dair bilgi verilmiş olur. Bu plan sayesinde Fahriye tornavidayı alıp Mustafa'yı yaraladığı zaman izleyici tornavidayı nereden bulduğu sorusunu sormaz ve olan bitenle özdeşleşmesini devam ettirir. Aksi durumda ise izleyici Fahriye'nin tornavidayı nereden bulduğu sorusunu kendisine soracak ve bu soru izleyicinin özdeşleşme sürecini engellemiş olacaktır. Bu tarz hazırlık planlarının kullanılması anlatılan hikayenin inandırıcılık derecesini yükselten planlardır ve klasik anlatıda sıkça kullanımına başvurulur.

4.2.1.3 Mekan Kullanımı

Film İstanbul'un kenar mahallerinden birinde geçmektedir. Mahallenin ve orada yaşayan insanlarla ilgili Engin Ayça şu tespitleri yapar: "Ahşap evlerin yoğun bulunduğu eski bir İstanbul semtinde baba baskısı altında kişiliklerini ortaya koymakta güçlük çeken, gelecekleri üzerine kendileri karar veremeyen, onlara bu hakkın tanınmadığı gençler, erkeğine bağımlı, onun hizmetinde, ezilmiş ev kadınları, zamanlarının bir bölümünü kahvede pinekleyerek, iskambil oynayarak geçiren erkekler... Geleneksel değer yargıları, çağımız ayak uyduramayan, ahşap evler gibi onarım geçirmesi gereken bir toplumsal yapı."²¹¹

Ayça'nın da belirttiği gibi mahalle ahşap evlerden oluşmaktadır. Filmin hikayesi için bu ahşap evler arasındaki en önemli mekan filmde "Büyülü ya da perili ev" olarak adlandırılan eski bir evdir. Fahriye ve Mustafa herkesten gizli olarak burada buluşurlar. Fahriye evde her buluştuklarında perilerin olduğuna inandığı için korkar. Filmin sonunda geçirdiği değişimden sonra yeni Fahriye'yi bu ev üzerinden tanımlar. Artık perilerin olduğuna inanmayan bir Fahriye vardır ve tüm korkularını bu "Büyülü Ev"e gömmüştür. Bu şekilde Mustafa'ya artık karşısında saf duyguları olan, birilerine bağımlı olarak yaşayan kızın olmadığını bu şekilde anlatır.

²¹¹ Engin Ayça, "Fahriye Ablâ", *Videosinema*, Ocak 1985 <http://www.iletisim.bahcesehir.edu.tr/arsiv/docs/20.pdf> (15 Haziran 2009), s.17.

Filmde mahalle; aile ve ahlak değerlerinin taşıyıcısı olarak, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin sürdürölmesini sağlayan ve bireyler üzerinde baskı oluşturan mekan olarak betimlenmiştir. Kamusal ve özel alanın birbirinden keskin sınırlarla ayrıldığı bu mekanda, kadınlar dış dünyadan büyük ölçüde soyutlanmıştır. Erkeklerin kahveye gittiği, kadınların günlerde bir araya geldikleri görölür. Ayrıca kadınlar sık sık evin sınırları içinde görölüntölünöl; bu sınırları kısmen aşabildikleri tek yer evin pencereleridir. Dedikodu, kadınların birbirleri üzerinde uyguladığı en önemli toplumsal baskı araçlarından biridir. Fahriye'nin özgürlüğölü kazanması, mahallesiyle olan bağlarını kopararak toplumsal çevresini değiştirmesiyle mümkün olacaktır.²¹²

Fahriye'nin ailesine ait olan ev filmde kullanılan bir diğer mekandır. Annesi, babası, anneannesi ve amcasıyla birlikte bu evde yaşamaktadır Fahriye. Babası emekli olduktan sonra kardeşi ile birlikte milli piyango bileti satarak evin geçimini sağlar. Aileyi evin içerisinde yemek yerken, Fahriye istenirken, Mustafa ile Fahriye'nin ilişkisi olduğu mahalleli tarafından öğrenildiğinde babası Fahriye'yi döverken görölürölz. Evde ayrıca Fahriye'yi kendi odasında görölürölz. Üzerine uzanıp gazetenin magazin sayfalarına baktığı yatağı, arkasında Mustafa'nın fotoğrafını sakladığı komodini ile sade bir odadır.

Filmin diğer önemli iç mekanlarından biri hapishanedir. Fahriye, Mustafa'yı tornavida ile yaraladıktan sonra hapse atılır ve detayı filmde belirtilmeyen belirli bir süre orada kalır. Hapishaneye geldiğı ilk gün Sevim ile tanışır ve onun aracılığı ile avluda volta atmayı, atölyede çorap dikmeyi öğrenir. Avluda tutuklular bir duvarın dibine otururlar, sohbet ederler, el işi yaparlar, kitap okurlar. Avlunun bu köşesi onlar için bir tür bir araya gelme yeridir. Koğuş ise altlı üstlü yatakların olduğu, çok sayıda tutuklunun kaldığı yer olarak gösterilir. Koğuşta kalanlardan kendi mahallesi dışında da bir hayat olduğunu öğrenir Fahriye. Kumasını öldüren ve o günden sonra hiç konuşmayan çaycı Yener'i, hayat kadınlarının dünyasını, bebeğini düşürmesine neden olan Fatma'yı tanır. Hapishanede geçirdiğı günlerde artık birilerine dayanmadan yaşamayı öğrenmesi gerektiğini öğrenir.

²¹² Yüksel, s.60.

4.2.1.4 Özdeşleşme

Klasik anlatı yapısında özdeşleştirme, anlatımı güçlendirmek için başvurulan yöntemlerden biridir. Çoğu zaman ana karakter üzerinden gerçekleşen durum izleyici filmin içine çeker. Karakterle farklı nedenlerden dolayı özdeşleştirme kuran izleyici film süresince olayları bu şekilde görür. Filmde özdeşleştirme “Fahriye” karakteri üzerinden gerçekleştirilir ve izleyicinin filme odaklanması sağlanır.

Filmde özdeşleştirmenin yeteri kadar kurulamadığını belirten Ayça bu konudaki yorumlarını şu şekilde belirtmektedir. “Film çok profesyonelce çekilmiş, sevimli, akıp giden bir çalışma. Kendini çok rahat seyrettiriyor ama insanı içine almıyor, duygulandırmıyor. Oysa filmde çok duygulu olabilecek fırsatlar az değil. Nedense tıpkı reklam filmlerinde olduğu gibi ustaca seyircilere bir şeyler aktarılıyor, iyi bir sunuş yapılıyor, fakat kişilerle bütünleşemiyorsunuz. Bunun bir yabancılaştırma etkisi olarak bilinçli yapıldığını söylemek de kolay değil. Çünkü film buna uygun bir kuruluş içinde değil.”²¹³

4.2.1.5 Müzik Kullanımı

Filmin müzikleri yönetmenin sonraki filmlerinde beraber çalışacağı Atilla Özdemiroğlu tarafından yapılmıştır.

Fahriye Abla’nın öyküsü Ahmet Muhip Dranas’ın aynı adlı şiirinden esinlenerek yazılmıştır. Bu bağlamda filmin doğal müziği Özdemir Erdoğan tarafından seslendirilen “Fahriye Abla” şarkısıdır. Şarkı filmde çoğu yerde kullanılmakla birlikte özellikle hapishane sahnelerinde yoğunlukla kullanılmıştır. Fahriye’nin hapishanede geçen günlerini hızlı bir şekilde anlatmak için yönetmen bu sahnelerde filmdeki sesi kısmış ve müzik çalarken hapishanedeki yaşamı görürüz. Bu kullanım klasik anlatıda filmin olay örgüsü

²¹³ Ayça, s.17.

içerisinde önemli olmayan fakat filmdeki gerçeklik duygusunu bozmamak için gösterilmesi gerek sahneler için kullanılan yöntemlerden biridir. Bu şekilde hem filmin sevilen müziği bir kere daha izleyiciye sunulmakta hem de görelî olarak önemli olmayan sahneler hızlı bir şekilde izleyiciye aktarılır.

Filmdeki bir diğêr müzik kullanımı mahalledeki sahnelerdedir. Mahalledeki tek düze yaşama ilişkin görüntüler ve hep aynı biçimde geçen zaman, saat tıkırtıları eşliğindeki şarkıyla desteklenir. Şarkı sözleri de bu anlatımı destekler niteliktedir.²¹⁴ Turgul, mahalledeki yaşamı filmin başında gün için toplanmış kadınları ve kahvedeki erkekleri paralel kurgu ile gösterdiği sahnede betimlemeye çalışır. Kadınlar evlerde vakit geçirirlerken erkekler ise kahvede zaman öldürmektedirler. Gülay karakteri aracılığı ile de bu dünyanın ne kadar sıkıcı ve aynı olduğunu söyler.

Fahriye hapisten çıktıktan sonra tek başına İstanbul'da dolaşırken Eminönü'ne geldiğinde fon müziğinin yanında İbrahim Tatlıses'in "Ben Yetim" adlı şarkısı da kullanılmıştır. Dönemin popüler müziği olan arabesk müziğin temsilcilerinden olan şarkının filmde kullanımı mekanı tanımlamak için kullanılmıştır. Fon müziğinden ayrı olarak çalan şarkı Fahriye'nin bulunduğu mekandan gelen bir müziktir.

²¹⁴ Yüksel, s.94.

4.2.1.6 Sinematografi

Filmin sinematografik özellikleri hikaye anlatımını destekler şekilde düzenlenmiştir. İzleyiciyi filmin ilk dakikasından itibaren anlatılan hikayenin içine girmesi için önce karakter ve mekanlar tanıtılır. Filmde genel olarak nesnel bakış açısı kullanılmıştır. Öznel bakış açısının Fahriye Erzincan'a gitmek üzere taksiye bindiğinde arkasında kalan ailesini ve Mehmet'i arka koltukta oturan Fahriye'nin gözünden görürüz. Aynı kullanıma hapisanedeki diğer mahkumlar gösterildiğinde de başvurulur.

Filmin olay örgüsü içinde önemli yer tutan nesneler ayrıntı çekim kullanılarak gösterilmiştir. Fahriye'nin Erzincan'da intihar ettiği sahnede alığı haplar ayrıntı çekim ile gösterilerek aniden bayılmasının sebebi bu şekilde anlatılır. Bir diğer önemli olay ise Fahriye Erzincan'da iken Mustafa'nın Gülay ile nişanlanmasıdır. Fahriye'nin mahalleye geri döndüğünü Mehmet'ten öğrenen Mustafa'nın aklı hemen elindeki yüzüğe gider. Yüzük ayrıntı çekimle gösterilerek Mustafa'nın nişanlı olduğu izleyiciye gösterilir.

Filmde sahneler arası geçişte ses kullanımı göze çarpmaktadır.Örneğin, Fahriye'nin nikah töreni sadece dış ses aracılığı ile aktarılmış, nikah törenine ilişkin görüntüye yer verilmemiştir. Burada kullanılan dış ses aynı zamanda iki sahneyi birbirine bağlamaktadır: Fahriye'nin Mustafa'nın mektubunu okumasıyla oluşan hayal kırıklığını, nikah törenine ilişkin diyaloglar izler. Bu diyaloglar eşliğinde Fahriye'nin evden uğurlanarak Erzincan'a gelin olarak gidiş sahnesi görüntülenmiş ve böylece gereksiz olduğu düşünülen nikah sahnesi ortadan kaldırılmıştır.²¹⁵

²¹⁵ Yüksel, s.94.

4.2.1.7 Oyuncu Kullanımı

Filmin ana karakteri Fahriye'dir. Fahriye'yi canlandıran Müjde Ar dönemin en popüler oyuncularından biridir. Dolayısıyla film star sisteminin varlığını hissettirdiği filmlerden biridir. Turgul, Müjde Ar'ın filmde oynaması ile ilgili şu şekilde belirtir. 'Müjde Ar benimle birlikte film yapmak istiyordu, çünkü Arzu Film camiasında hayli sevilen ve beğenilen birisiydim, benimle çalışmak da istiyorlardı. Hem iyi olsun, hem çok seyirci gelsin, Müjde Ar'a uygun olsun, bir sürü şey düşünüldü o zaman'.²¹⁶ Müjde Ar'ın oyunculuğu ile ilgili Ayça "Fahriye Abla rolünde Müjde Ar filmi rahat bir şekilde baştan sonra taşıyabiliyor ve gerçekten başarılı bir oyun çıkarıyor. Bunda kendi sesini kullanmasının da katkısı büyük"²¹⁷ şeklinde yorum yapar.

Müjde Ar bu filmle birlikte "Fahriye Abla" olarak var olan ününü arttırmıştır. Klasik anlatı yapısında oyuncunun oynadığı rolü yaşaması gerektiği prensibinin etkili olduğu söylenebilir. Oynadığı role adeta bürünerek karakteri yaşar hale getirmiştir. Ayrıca filmlerinde oyuncu yönetimine çok dikkat eden yönetmen Yavuz Turgul'un da etkisi büyüktür. Filmin proje aşamasından itibaren Müjde Ar isminin gündemde olması ve ona uygun bir rol yaratma çabası da başarılı oyunculuğun ortaya çıkmasında etkili olmuştur.

Filmin diğer ana karakteri olan Mustafa ise Tarık Tarcan tarafından canlandırılmıştır. Babasının sözünden çıkamayan, zayıf bir karaktere sahip olan Mustafa, filmde Fahriye'yi birden fazla hayal kırıklığına uğratmasına rağmen Fahriye ondan vazgeçmez.

²¹⁶ Onur Uman, **Film Üzerine Panel ve Söyleşiler**, İstanbul: Mithat Alam Film Merkezi Yayınları, 2002.

²¹⁷ Ayça, s.17.

4.2.1.8 Kurgu

Filmin olay örgüsü bütüncül kurgu anlayışı ile gerçek yaşamdakine benzer bir şekilde doğal olarak sıralanmıştır. Fahriye'nin etrafından gerçekleşen olaylar gerçek zamana uygun olarak başlayıp sona ermektedir. Kurgu film boyunca izleyiciye hissettirilmemeye çalışılmıştır. Geçişlerde genel en çok kesme kullanılmıştır. İzleyici bu şekilde kurgunun farkına varmadan filmi izlemektedir.

Filmde çoğunlukla kesme kullanılsa da Cemil'in Fahriye'ye evlenme teklif etmesi ve yaşadıklarında babasını sorumlu tutan Mustafa'nın babasıyla yüzleşmesi, çapraz kurgu tekniğiyle aktarılmıştır. Bu kurgu biçimi, Mustafa ile babası arasındaki gerilimin yavaş yavaş artmasını sağlar. Gerilim doruk noktasına ulaştığında Mustafa kendini vurur ve çapraz kesmeyle tekrar Fahriye'nin bulunduğu mekana geçilir. Fahriye güvercinlerin havalanmasıyla irkilmiştir. Mustafa'nın vurulmasıyla güvercinler arasında metaforik düzeyde bir ilişki kurulur. Mustafa içindeki korkuyu yenmek istemiş ve onu ortadan kaldırarak özgürleşmeye çalışmıştır.²¹⁸ Güvercinlerin bu şekilde iki plan arasındaki bağlantı kurması filmde farklı noktalarda kullanılmıştır.

Farklı bir geçiş kullanımına örnek olarak Fahriye'nin Mustafa'yı tornavida ile yaraladığı sahnede görüntü kararır ve hapisane kapısının açılması ile Fahriye'nin hapisane günleri başlar. Bu kullanımla arada geçen olaylara gerek olmadan anlatıma devam edilmiştir. Bir diğer örnek de Fahriye hapisten çıktıktan sonra onu karşılamaya gelen Mehmet ile vedalaştıktan sonra yürümeye başlar. Tünele doğru giden bir yolda yürürken diğer planda Kapalıçarşı'dan çıkar. Yine aynı şekilde izleyici Fahriye'nin uzunca bir yolu gittikten sonra oraya geldiğini bilir fakat nerelerden geçtiği gösterilmez.

²¹⁸ Yüksel, s. 89.

4.2.1.9 Yapım Süreci

Film 1984 yılında çekilmiştir. Dönem itibari ile film sayısında ciddi bir düşüşün yaşandığı, televizyon ve videonun yaygınlaşması sonucu sinemaların zor günler geçirdiği bir döneme denk gelmiştir. Kök Film tarafından yapımcılığı üstlenen film yeni döneme ayak uydurmak isteyen film şirketinin bir yapımı olarak değerlendirilir. Kök Film'in sahibi Engin Karabağ yeni dönemde sinemaya yeni bir anlayışla yaklaşan yapımcı olarak değerlendirilmiştir.²¹⁹

Daha önce senaryoları ile tanınan Yavuz Turgul'un ilk filmi olması yapımcı açısından da önemli bir noktadır. Turgul bu durumda şöyle bahseder: "Müjde Ar'la film yapmak o dönem içinde, o insanlar için son derece önemli bir şeydi. İlk filmini çekecek yapacak bir yönetmen için son derece önemli bir şeydi. İlk filmini yapacak bir yönetmen için Müjde Ar'la çalışmak ne demek! Türkan Şoray ne demek! Böyle bir şey olmaz, böyle bir şeyi kimse beceremez. Ve bu fırsat bana onlarla çok yakın olmamdan ve 1975'ten beri sinemada olmamdan kaynaklanan itimat duygusuyla verildi."²²⁰

Film yapım süreci ile geleneksel sinema koşullarında yapılmış bir filmidir. Yönetmen yapım sürecinin içinde yer almaz ve klasik anlamda yapımcı filmin masraflarını karşılamıştır. Ayrıca film de popüler bir oyuncunun popülaritesinden de yararlanma çabası da dikkat çekicidir. Bazı yazarlarca Yeşilçam döneminde var olan 'Star sistemi'nin son halkası olarak gösterilen Müjde Ar'ın filmde yer alması filmin gişede başarılı olabilmesi için önemlidir. Aynı şekilde filmin diğer başrol oyuncusu olan Tarık Tarcan dönemin aranan erkek oyuncularından biridir. Turgul da filmde 'Müjde Ar'la yine Yeşilçam usulü oldu'²²¹ şeklinde bahseder.

²¹⁹ Ayça, s.17.

²²⁰ Uman, s.141.

²²¹ Uman, s.140.

4.2.2 Muhsin Bey

Yapım: Umut Film

Yapımcı: Abdurrahman Keskiner

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Aytekin Çakmakçı

Müzik: Atilla Özdemiroğlu

Oyuncular: Şener Şen (Muhsin Bey)

Uğur Yücel (Ali Nazik)

Sermin Hürmeriç (Sevda Hanım)

Osman Cavcı (Osman)

Yapım Yılı: 1987

4.2.2.1 Konu

Muhsin Bey, uzun yıllardır müzik sektöründe çalışan bir organizatrdr. Sektör hızlı bir değişime girerken bu değişime ayak uydurmak istemez ve benimsediği usullerle çalışmakta ısrar eder. Kirayı demeyip parayı at yarışlarında kaybeden yardımcısı yüzünden bürosundan olup müzisyenler kahvesinde çalışmaya başlayınca durumun ciddiyetinin farkına varır. Muhsin Bey, sadece iş hayatında değil özel hayatında da kendi bildiğince yaşar. Evinde baktığı çiçekleri ile konuşup alaturka müzik dinler vakit buldukça da düşkünler evinde kalan hayranı olduğu Afitap Hanım'ı ziyaret eder. Komşusu Seveda Hanım'a samimi bir sevgi beslemekte fakat hislerini aacak cesareti de göstermez. Muhsin Bey'in bu sıradan hayatı Urfa'dan asker arkadaşının yeğeni Ali Nazik'in gelmesi ile değişir.

Yeni bir İbrahim Tatlıses olmak için İstanbul'a gelen Ali Nazik'e yardım edemeyeceğini söylese de onun ısrarlarına dayanamaz, yardımcısı Osman'ın da artık kendilerinin de değişiklik yapma zamanının geldiğini söylemesiyle Muhsin Bey, Ali Nazik'e yardım eder. Fakat bu hiç de göründüğü gibi kolay olmayacaktır. nce Ali Nazik'i arkadaşının gazinosunda bir yapımcıya dinletir sonuç alamaz sonra televizyona çıkartmaya karar verir fakat televizyona çıkması için buldukları prodüktör dolandırıcı çıkar. Muhsin Bey, bütün bu olumsuzluklarla uğraşırken bir yandan da en büyük rakibi, Ali Nazik'i elinden almaya çalışan şakir ile de mücadele eder. ıktıkları bu yolda Ali Nazik, Muhsin Bey'i satmaz ve mücadelelerine devam ederler. şarkı yarışmasına katılıp dereceye giremeyince kendileri bir yarışma tertip ederler. Paraları toplayıp hesap yaptıktan sonra toplanan paranın organizasyon masrafını ancak karşıladığını öğrenince vazgeçerler. Son umutları olan bu yarışmada da başarısız olunca Ali Nazik intihar etmek için çatıya çıkar. Muhsin Bey, Ali Nazik'i intihar etmemesi için ikna eder ve toplanan parayı kaseti çıkarmak için kullanırlar. Bu sefer başarılı olurlar fakat yaptıkları dolandırıcılığın sonucunda Muhsin Bey hapse düşer. Muhsin Bey hapisten çıktığında Ali Nazik'in Seveda

Hanım'ı yanına alarak Şakir'in himayesine girdiğini ve arabesk okuduğunu öğrenir. Ali Nazik'e sitem eder ve Sevda Hanım'ı da yanına alarak uzaklaşır.

Atilla Dorsay filmde kullanılan ayrıntıları da içeren özetini şu şekilde yapmıştır:

78'lik eski taş plakları, sularken konuştuğu çiçekleri, göçüp giden eski İstanbul üzerine anılarıyla baş başa yaşayan, bir zamanların Safiye Ayla ve Müzeyyen Senar şarkılarını dinleyen, kültürümüzü istila eden arabesk ve çığ köfte uygarlığından nefret eden, amansız bir “Manifaturacılar Çarşısı” rekabeti içinde bile insanlığını, yalnız insanlığını mı eski İstanbul efendiliğini koruyan organizatör Muhsin Bey'in öyküsü bu... Arabeske inanmadığı için işleri git gide bozulan, kapı komşusu Sevda'yı bet sesine rağmen hatır için bir gazinoda şarkıcı yapan, yardımcısı Osman'ın saflığı ve kumar merakı yüzünden elde avuçtakini, giderek bürosunu da yitiren Muhsin Bey, Doğu illerinden kopup İstanbul'a gelen “yeni bir İbrahim Tatlıses” olmaya gelen sayısız türkücüden biri olan Ali Nazik'i önce reddediyor sonra da, bu yanık sesli adam da iş olduğunu görünce, onu üne kavuşturmaya sıvanıyor. Bunu bin bir zorlukla başaracak, ama bir kez daha insan kişiliğinin nankörlüğü, kadir kıymet bilmezliği konusunda ders alacaktır.²²²

4.2.2.2 Öyküleme

Öyküde karşıtlıklar kurma öyküleme tekniklerinden biridir. Davranışların, karakterlerin, durumların arasında karşıtlıklar yaratarak seyircinin bunları daha iyi değerlendirmesi sağlanır. Böylece filmde yeni kişilikler, birbirine koştur ya da birbirini tamamlayan durumlar yaratılabilir, bu karşıtlıkların temel işlevi, bir özelliği belirginleştirmektir. Kullanılan karşıtlıklardan biri Muhsin Bey ile Ali Nazik arasındadır. İkisi de oldukça naif karakterlerdir; müşterek, ancak ikisi için de referansları çok değişik bir amaca ulaşabilmek için bir kader ortaklığı kurarlar. Ancak referansları kadar, temleri ve

²²² Dorsay, *12 Eylül Yılları ve Sinemamız 160 Filmle 1980-90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*, s.300.

görüşleri de birbirinden farklı olduğundan o düşledikleri amaca birlikte ulaşamazlar. Hatta bu noktada amacın müşterekliği bile sorgulanır: biri saygın bir türkücü yaratmayı düşler, diğeri arabeskin bir pop starını, bir başka ve mümkünse orijinaline benzer İbo'yu.²²³

Diğer karşıtlık ise Muhsin Bey ve Şakir arasında kurulmuştur. Geçmişte yaşanan bir olaydan ötürü Muhsin Bey'i sevmeyen ve onun yok olmasını isteyen Şakir değişen piyasa koşullarına ayak uydurmuştur. Muhsin Bey'i demode olmakla suçlayan Şakir, Muhsin Bey'in son umudu olarak gördüğü Ali Nazik'i elinden alarak ondan intikam almak ister. Ali Nazik önce karşı çıksa da sonunda Şakir ile çalışmak durumunda kalır. Muhsin Bey ise Şakir kışkırtmalarına dayanamaz ve kaset çıkaracağına dair iddiaya girer. İddiayı kazanmak için de kendi değerlerini hiçe sayarak dolandırıcılık yapar. Muhsin Bey'in filmin donunda dolandırıcılığı yapabilecek ruh haline gelmesinde kullanılan karşıtlık tekniği önemlidir. Turgul, karşıtlık durumu ile ilgili şunları söylemektedir:

“Senaryoların dramatik kurgularına baktığınız zaman, çatışma unsurunun elzem olan kaynaklarından birisidir nostalji. Eski ve yeninin, belli değerleri savunanlarla başka değerleri savunanların arasındaki çatışmadır bu. Dünyanın çağlar boyunca süregelen gelişimi içinde bir geride kalanlar oluyor, bir de günün koşulları içinde davrananlar oluyor. Ve bu nesiller sürekli birbirlerine giriyorlar. Bu durum da sizin öykü yaratmanıza neden oluyor. Bunu iyi ve kötü ya da zengin ve yoksul gibi koymak da mümkün. Ama bu karşıtlar olmadığı takdirde ilgile izlenebilecek bir öykü ortaya çıkmıyor.”²²⁴

²²³ Giovanni Scognomillo, **Türk Sineması'nda Şener Şen**, Birinci Basım, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005, s.82.

²²⁴ **Popüler Sinema Dergisi**, Eşkiya Özel Sayısı, (Mayıs 1997), s.74.

4.2.2.3 Mekan Kullanımı

Filmdeki ana mekanlar Muhsin Bey'in müzisyenler kahvesi ve evidir. Kira parasını at yarışında kaybeden yardımcısı yüzünden bürosunu kaybeden Muhsin Bey, kahveyi büro gibi kullanmaya başlar. Emektar müzisyenlerin, müzik sektöründe çalışan insanların, organizatörlerin mekanıdır kahve. Muhsin Bey, Ali Nazik'i televizyona çıkarmak için sonradan dolandırıcı olduğu anlaşılan prodüktörle kahvede görüşür, düzenledikleri tükü yarışmasının kayıtlarını kahvede yapar. Kısacası kahve Muhsin Bey ve yardımcısı Osman için büro olmuştur.

Muhsin Bey'in evi yaşlı bir kadına aittir. Konuşmasından yabancı kökenli olduğu anlaşılan kadın filmin açılış sahnesinde paragöz olarak tanıtılsa da hikaye ilerledikçe sebebi farklı da olsa 5 yıldır zam yapmamaktadır. Muhsin Bey'in oturduğu evin eski olması ile onun çevresindeki değişime ayak uyduramaması arasında benzerlik kurulur. Filmdeki değişim temasına da filmin sonunda katkıda bulunur ev. Hapisten çıkan Muhsin Bey evine geri döner ve Madam'ın memleketine dönmek üzere olduğunu öğrenir. Bu son olay artık bir dönemin Muhsin Bey ve yaşadığı yer olan Beyoğlu için bittiğinin göstergesidir. Muhsin Bey de artık değişimi kabul eder ve içindeki eşyaları borcunu kapatması için Madam'a verir ve oradan ayrılır.

4.2.2.4 Özdeşleşme

Muhsin Bey değişen koşullara rağmen hala bildiği yoldan şaşmayan, sahip olduğu değerlere sıkıca bağlı olan bir kahramandır izleyici için. Filmin başından itibaren izleyici Muhsin Bey'in Ali Nazik ile çıktığı yolculuğun yanındadır. Başlarına gelen her olayda kendisini Muhsin Bey'in yerine koyar. Turgul filmdeki karakter için şunları söyler: 'Muhsin Bey filmine baktığınız zaman her şey çok belirgindir, çözmek için çok büyük çaba harcamazsınız, hayatta karşılaşmanın muhtemel olduğu durumlarla yüz yüzesinizdir. Hele iyiler, kötüler, arkadan vurmalar, sevgiler, aşklar, ihanetler varsa bunlar zaten

binlerce yıldır varolan hikayeler ve seyirci rahatlıkla içine girebiliyor. Hikayenin içine kaynarak bir serüvene, yolculuğa çıkabiliyor ve eğer hikaye iyi bir hikayeyse bayıla bayıla da izliyor.²²⁵

Klasik anlatıda kahramanın izleyici tarafından içselleştirilmesi çok önemlidir. Filmdeki olay örgüsü, sinematografik özellikler, kurgu gibi unsurlar bu amaca hizmet etmelidir. Sahip olduğu değerler açısından idealize edilen karakter izleyici bulunduğu zamandan alıp başka bir zaman götürür. Kahraman hikaye boyunca başına gelen olaylarda izleyici tarafından değerlendirilir. Muhsin Bey filmin sonunda yarışma için topladıkları para ile Ali Nazik'e kaset yapınca hapse düşer. İzleyici için bu aslında olması gereken bir durum gibi algılanır ve karakterle kurulan özdeşleşme bozulmaz.

4.2.2.5 Müzik Kullanımı

Müzik kullanımı açısından film Turgul'un diğer filmlerinden farklı bir yerde durur. Bir formalist anlatıda olabilecek kadar müzik kullanımı vardır. Bu seçimde filmin hikayesinin etkisi büyüktür. Urfa'dan İstanbul'a türkücü olmak için gelen Ali Nazik filmde bolca türkü söyler. Yönetmen bu sahnelerde bazen türküyü baştan sona izleyiciye dinletirken bazen de Ali Nazik'in türküsünün yerine filmin tema müziğini kullanır. Örneğin, Muhsin Bey'i sırtında dışıya götürdüğü akşamın sabahında Ali Nazik çatıda türkü okurken görülür. Şarkı yarışmasında ise söylediği türkü yerine filmin tema müziği çalar.

Klasik anlatı yapısındaki dramatik yapının kuvvetlendirilmesi şeklinde kullanımlar da filmde çokça görülür. Filmin tema müziği Muhsin Bey çiçekleri ile konuştuğunda, Afıtap Hanım'ı ziyaret ettiğinde, Sevdâ Hanım ile konuştuğunda çalınarak bu sahnelerdeki üzüntülü atmosfere katkıda bulunulmuştur.

²²⁵Uman, s.129.

Müziğin klasik anlatıda olay örüsü içerisinde görelî olarak önemli olmayan ya da fazla süre ayırmak istenmediğı sahnelerde diyaloglar yerine kullanılır. Filmde Muhsin Bey ile Ali Nazik'in kasetçiler çarşına girip yapımcılarla görüştükleri sahnelerde bu şekilde bir kullanım vardır. Sahnelerde geçen diyaloglar ufak tefek ayrıntılar dışında birbirinin aynısı olacağı düşünüldüğü için sahnelerde müzik kullanılmıştır. Kullanılan müzik yaptıkları görüşmelerde önce hareketlidir görüşme ilerledikçe filmin tema müziğı devreye girerek görüşmelerin olumsuz geçtiğı bilgisini izleyiciye aktarır.

4.2.2.6 Sinematografi

Klasik anlatıda filmler genellikle ana karakter ile başlar ve mümkün kısa sürede karakterin özellikleri ile ilgili bilgiler aktarılır. Muhsin Bey filminde karakter uykudan uyanır ve hemen ona ait bilgiler izleyiciye ayrıntı çekimlerle aktarılmaya başlanır. Çalar saatle uyanması, yataktan kalkar kalkmaz terliklerini giymesi, klasik bir kahvaltının masada olması gibi detaylar ayrıntı çekimle verilir. Tuvalete gittiğinde bozulan sifondan evin eski olduğu anlaşılır. Evdeki bilgilerden sonra karakterin yaşadığı mekanla ilgili görüntüler sunulur. Ev sahibi ile yaptığı konuşma ve arabasının çalışmamasından karakterin sosyo-ekonomik durumu öğrenilir.

Filmde kamera hareketleri mümkün olduğu kadar az kullanılmıştır. Muhsin Bey'in Sevdâ Hanım ve Afîtap Hanım ile olan sahneleri kurgu ve kamera hareketleri açısından ağır bir çizgide ilerlemektedir. Buna karşın Şakir ve Ali Nazik ile olan sahnelerde kurgunun ve kamera hareketlerinin hızlandığı görülmektedir. Turgul, filmin genelinde anlatımın önüne geçmeyen teknik bir özellik kullanmış, dramatik yapının gerektirdiğı ölçüde tekniğı yer vermiştir.

4.2.2.7 Oyuncu Kullanımı

Filmde, yönetmenin bu filmde sonra bütün bir filmde çalışacağı Şener Şen başrolüdür. Yavuz Turgul'un yazmış olduğu senaryolarda daha önce oynamış olan Şener Şen ile ilgili olarak Giovanni Scognamillo, Şen hakkında yazdığı kitabında Muhsin Bey'deki performansı için şu görüşleri belirtir:

“Filmin oluşturduğu bu geçmiş değerlerin arayışı atmosferi içinde oyuncumuz büyük bir ölçü ve incelikle karakterini çizer, onu ulaşılması marifet isteyen ayrıntılarla donatır. Burada Şener Şen belki de en dengeli oyununu sergiler- tıpkı ileride Eşkiya'da yapacağı gibi. Karakter düz gibi görünen bir çizgi üzerinde ilerler, ama bu düz gibi görünen çizgi aslında bir dizi ayrıntıdan, bir dizi çağrışımda oluşmakta ve karşımıza getirilen- bazen de yalnızca ilerletilen- her ayrıntı karaktere bir samimiyet, bir gerçek boyut kazandırmaktadır. Muhsin Bey'in yarattığı imgeyi oluşturan jestler- bir bakış, bir el hareketi, biraz asabi bir davranış, ölçüsünü kaybetmeyen bir tepki, bir kabullenme, kocaman bir eleştiri ya da bir karşılık yerine geçen acı bir gülümseme- ya da bu imgenin içinde belirginleştiği resmi yaratan mekanlar ve tavırlar- sunulan çiçekler, evin incelikli hali, eski sanatçı resimleri, onun ev işlerindeki düzeni, mutfakta uğraşısı, diş doktorundan korkması, her türlü kabalığı kibarca göğüslemesi- bu imgeyi bize yakınlaştıran unsurlardır.”²²⁶

Diğer başrol oyuncusu olan Uğur Yücel de yönetmenin beraber çalışmayı tercih ettiği oyuncularından biridir. Ali Nazik şiveli konuşmasıyla, saflığıyla, sözde uyanıklılığıyla farklı bir karakterdir. Filmin sonunda karakterde yaşanan değişimi göstermek için bıyık bırakır, saçlarını değiştirir ve yaşanan değişimi gerçekçi bir şekilde izleyiciye gösterir. Filmin başındaki safa Urfalı Ali Nazik'ten eser kalmadığını başarı ile gösterir. Oyunculuğu sırasında çok farklı bir karakteri oynadığı ve biraz rol gerektirdiği için doğal oyunculuk

²²⁶ Scognomillo, *Türk Sineması'nda Şener Şen*, ss.80-81.

konusu tam olarak gerçekleşmez. Bunda karakterin şiveli konuşması, hareketlerinin bazen yapaylığa kaçması etkilidir.

4.2.2.8 Kurgu

Filmdeki kurgu izleyici tarafından hissedilmeyecek şekilde düzenlenmiştir. Planlar genel kesme ile birbirine bağlanmış, bu şekilde filmin ritmi oluşturulmuştur. Planların uzunluğu için kısa ya da uzun olması özellikle tercih edilmemiştir. Plandaki olayların hikaye anlatımının ritmini bozmayacak şekilde düzenlenmiştir.

Kesme dışında filmde çapraz kurgu kullanılmıştır. Ali Nazik'i kendi firmasına geçmeye ikna etmeye çalışan Şakir ve Afitap Hanım'ı düşkünler evinde ziyaret eden Muhsin Bey arasında kurgu aracılığıyla kurulan ilişki, Şakir ve Muhsin Bey'in kişiliklerini daha iyi tanımamızı ve ikili arasındaki zıtlığı daha iyi görmemizi sağlar. Geçiş zaman zaman karakterlerin son replikleri aracılığı ile gerçekleştirilirken bu durum sahneler arasında anlamsal bir bağ ima ederek mizahi bir etki oluşturulmasını sağlamıştır. Böylece düşkünler evinde gerçekleşen konuşmanın duygusal yoğunluğu azaltılarak dramatik bir denge kurulmuştur.²²⁷ Muhsin Bey'in Afitap Hanımı ziyareti sırasında da , rakibi olan Şakir'in Ali Nazik'e iş teklifinde bulunması çapraz kurgu ile anlatılmaktadır. Aynı kullanım Ali Nazik'in kaset doldururken türkü okuduğu sahneler ile, Muhsin Bey'in yardımcısı Osman'ın kandırılan şarkıcı adayları tarafından kovalandığı sahneler arasında da görülmektedir.

²²⁷ Yüksel, s.90.

4.2.2.9 Yapım Süreci

Yeşilçam dönemine göre film sayısında ciddi bir azalmanın gerçekleştiği dönemde yapılan film geleneksel film yapımının devam ettiği filmlerden bir olarak dikkat çeker. Senaryosunu yazdığı filmi Turgul Umut Film'in yapımcılığında çeker. Filmi gösterime girdiğinden 11 ay sonra izleyebilen Atilla Dorsay filmin gösterim tarihi ile ilgili olara yapımcılara şu eleştiriyi getirir: "Gerekli tanıtımı yapmadan, amansız piyasa koşullarına karşın çayıra koyun salar gibi salan, örneğin bu filmi, hemen tüm sinema yazarlarının Cannes Şenliği'nde olduğu 1987 Mayıs'ının ikinci haftası, sessiz sedasız gösterime veren yapımcının hiç mi kabahati yok mu?"²²⁸ Dorsay bu yorumunda haklıdır. Film gişede başarılı olmaz. İzleyici ile video aracılığı ile iletişim kurar ve tanınan bir film haline gelir. İzleyici dönem itibari ile sinema salonlarından uzaklaşmaya başlamış, sinemaya gidenler de Hollywood filmlerini tercih etmektedirler. Televizyonun etkisi ile sinema salonlarından uzaklaşan izleyici videodan filmleri takip etmeye başlamıştır.

Muhsin Bey'in gösterime girdiği dönem Türkiye'de videonun en popüler olduğu dönemdir ve film video pazarında başarılı filmlerden biri olur. Yapımcılar açısından dönem Yeşilçam sinemasından farklı bir gelir kaynağına sahip olmaları açısından avantajlı bir dönemdir. Sinemalarda gösterilen Türk filmlerinin sayısı azalırken video pazarında filmlere olan ilgi artmıştır. Bu dönemde sadece video pazarı için filmler yapılmıştır. Film gösterime girdikten sonra filmin televizyonda gösterilmesiyle de gelir elde edilmiştir.

²²⁸ Dorsay, *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları (Türk Sineması 1990-2004)*, s.34

4.2.3 Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni

Yapım: Erler Film

Yapımcı: Türker İnanoğlu

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz

Müzik: Attila Özdemiroğlu

Oyuncular: Şener Şen (Haşmet Asilkan)

Pıtırıcık Akkerman (Jeyan)

Aytaç Yörükaslan (Nihat)

Oktay Kaynarca (Tarcan)

Yapım Tarihi: 1990

4.2.3.1 Konu

Aşk filmi çekmekten sıkılmış olan Haşmet (Şener Şen) elinde kendi deyimiyle toplumsal içerik taşıyan dönem filmine ilişkin bir senaryo ile her kapıyı çalar. Sonunda yapımcı Abdülkadir'i ikna eder. Fabrikatör ve kızını rehin alan bir teröristin aralarında geçen bir öykünün başrolünü Müjde Ar'a teklif eder. Kabul görmeyince rolü daha önce hiçbir filmde oynamamış Jeyan'a (Pıtırık Akkerman) verir. Fabrikatörü ise eski sanatçı arkadaşı alkolik Nihat'ı (Aytaç Yörükaslan) ısrarlarına dayanamayarak oynatır. Çok kısıtlı bütçesiyle çekime başlarlar. Çekim sırasında Nihat kalp krizi geçirip ölür. Haşmet, ne olursa olsun onun için her şeyden önemli bu filmi tamamlayacaktır. Gerekli parayı iki çocuğunun annesi olan eski karısı verir. Öte yandan da Haşmet Jeyan'a ilgi duyar. Jeyan ise teröristi oynayan Tarcan'la (Oktay Kaynarca) yakınlaşır. Haşmet kıskanır ve önce ikisini de kovar sonra yalvar yakar geri alır. Film bitirir. Ses kayıtlarının montajını, kopyalarını, afiş ve davetiyeleri bin bir güçlükle tamamlar. Filmin kopyasını parası bittiği için stüdyodan çalar. Ama tüm çabası boşa gider, ilk gösterime kimse gelmez, çalışanlar da filmi beğenmez. Haşmet yıkılır, çocuklarıyla vedalaşır, intihara kalkışır. Tam o sırada gelen bir telefonda bir aşk filmi çekmesi için teklif alır. Umutların tükendiği yerde bildiği işi yapacağı yeni fırsat onu yaşama geri döndürür.

Atilla Dorsay, film ile ilgili yazdığı eleştirisinde konuyu şu şekilde özetler:

“Turgul’un kahramanı Haşmet Asilkan, Yeşilçam’a ve onun kendine özgü aşk filmlerine onca emek vermiş, yüzden fazla film çevirmiş bir yönetmen. Ama bu filmleri, seyirciye ulaşmışsa da belir bir klik tarafından hep horlanmış, hep dışlanmış, haklarında bir satır bile yazı yazılmamış, hiç ödül filan da almamış. Oysa Haşmet Asilkan her sanatçı gibi övgüye, takdire, yaptıklarının yankısını duymaya muhtaç. Bunun için, zamana uyup tür değiştirmeye bir siyasal film yapmaya karar veriyor. Bunun için de zar zor bir yapımcıyı kandırıp para buluyor. Ama çekim başlayınca

aksilikler çorap söküğü gibi gelecek, zengin baba-kız ile üç teröristin ilişkisini perdede anlatmak hiç de kolay olmayacaktır.”²²⁹

Filmin ana teması değişmekte olan Türk Sineması’nın bu süreçte eski olanla bağlarını koparmadan yeniyi ulaşması gerektiğidir. Dorsay’a göre Turgul, “eskinin aşk filmlerine, Yeşilçam melodramlarına haklı olarak belli bir nostaljiyle bakmakta onların bir dönemin kaçınılmaz filmleri olduğuna inanmaktadır. Elbette yeni şeyler yapılmalı, yeni şeyler söylenmelidir. Ama eskiyi tümüyle yadsıyarak ve yıkmaya kalkarak değil”²³⁰

4.2.3.2 Öyküleme

Filmde klasik anlatıdaki olay örgüsünde çift aksiyon çizgisi olarak nitelendirilen özellik mevcuttur. Çift aksiyon çizgisinde, iki olay örgüsü çizgisi vardır. Birincisi “heteroseksüel romantik aşk” konusunu içeren aksiyon çizgisidir. Diğeri ise başka bir ilişkiler alanını, örneğin savaş, iş hayatı, bir görev ya da diğer insanlarla ilişkilerden kaynaklanan ilişkileri içeren aksiyon çizgisidir. Her bir aksiyon çizgisi kendi içinde, kendine özgü amaç, engeller ve doruk noktası içerir.²³¹ Haşmet, uzun süredir çektiği aşk filmlerinden sıkılmıştır ve sanat filmi yapmak ister. Senaryosunu yazdığı bu yeni filminin içine düştüğü boşluktan kendisini kurtaracağını düşünür ve filmi çekmek için varını yoğunu ortaya koyar. Haşmet bu mücadelesinin yanında bir yandan da filmin başrol oyuncusu Jeyan’a aşık olur ve filmi çekmenin yanında Jeyan’la da birlikte olmak ister. Bu ikili yapı filmin omurgasını oluşturur ve filmdeki temel çatışma olan Haşmet’in kendini sorgulamasında kendini gösterir. Haşmet olmadığı gibi biri gibi görünmeye çalışır fakat bunu başaramaz. Hikayenin belli bir noktasında her iki amacını da yitirir. Tarcan ile birlikte olmaya başlayan Jeyan’ı setten kovar. Bu şekilde hem filmini tamamlayamayacaktır hem de Jeyan’ı yitirecektir. Fakat bu uzun sürmez ve ikisinden de

²²⁹ Dorsay, *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları Türk Sineması 1990-2004*, s.37.

²³⁰ Dorsay, s.37.

²³¹ David Bordwell, *Narration In The Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, 1985, s.157, Aktaran: Ayşen Oluk, *Klasik Anlatı Sineması*, İstanbul: Hayalet Kitap, 1.Baskı, 2008, ss. 90-91

özür diler. Hikayenin sonunda ise Haşmet her iki amacında da başarılı olamaz ve intihara kalkışır.

Övgü Gökçe'ye göre, “film isminden başlayarak hemen her anında sinema üzerine, film yapmak üzerine bir film olduğunu açıkça vurmakta böylelikle de başından itibaren kurduğu kendini yansıtan anlatımla, seyircinin sinemayla ilgili bir film izleyeceği konusundaki beklentisini oluşturmuş olmaktadır. Filmin öyküsü ve onu dile getirme biçimi, yalnızca bir yönetmenin film yapma sürecini aktarmanın yanı sıra, öyküyü içine yerleştirdiği tarihsel bağlama, seksenlere, seksenlerin Türk Sineması'na pek çok açıdan bakar ve bu dönem içinde sinemanın olanaklarını, üretim ilişkilerini ve bu ilişkiler içinde yer alan meslek gruplarını içine alarak yalnızca sinema sektörünü yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda bu döneme, yapım bağlamı olan 1990'dan bakarak onu yorumlar.”²³²

4.2.3.3 Mekan Kullanımı

Filmdeki ana mekanlar Haşmet'in evi, kahve, filmin çekildiği eski evdir. Haşmet'in evi eski bir binanın çatı katında bir dairedir. Haşmet mesleki hayatında yapmak istediği değişikliği evinde de yaparak kendisini artık farklı biri olarak göstermek ister. Evin duvarlarındaki eski sinema oyuncularına ait fotoğrafları, Kerime Nadir romanlarını saklayıp yerlerine yeni şeyler koyarak geçmişi ile olan bağını koparmak ister.

Filmde kahvenin kullanımı Muhsin Bey filmindeki kahvenin kullanımı ile benzerlik gösterir. Muhsin Bey'deki müzisyenler kahvesi burada kendisini sinemacılara bırakmıştır. Yeşilçam emekçilerinin günlerini kendilerine iş bakarak geçirdikleri kahve eski dönemde Yeşilçam'ın kalbi iken bugün eski günlerini aratmaktadır. Figüranlar eski dönemde çok rahat iş bulabilirlerken çekilen film sayısının dramatik bir şekilde azalmasından dolayı bugün iş bulamamaktadırlar. Haşmet çektiği aşk filmlerinde bu

²³² Övgü Gökçe, Seksenlerin Türk Sineması'na Bir Bakış, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4**, Deniz Bayraktar (drl.), İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004, ss. 251-252.

figüranlara rol verse de yeni filminde rol vermesi mümkün değildir. Eski ile yeni dönem arasındaki farklılık ve çatışmada mekan olarak kahve kullanılmıştır.

Filmin çekildiği ev eski bir ev olmasına rağmen filmciler tarafından sıkça kullanılan bir evdir. Sıkça kullanılmasının sebebi de ekonomik olarak uygun olması ve ev sahibesinin filmcilere karşı anlayışlı olmasıdır. Haşmet ilk başta evin hikayedeki eve uygun olmayacağını düşünerek kabul etmek istemese de prodüksiyon masraflarını düşünerek kabul etmek durumunda kalır. Evin üst katları eskimiş olduğu için alt katı kullanırlar.

4.2.3.4 Özdeşleşme

Filmde klasik anlatıdaki özdeşleştirme kullanımı söz konusudur. Haşmet Asilkan 100'ün üzerinde film çekmiş bir yönetmendir ve yeni filminde daha önce hiç denemediği bir türde film çekmek ister. Birbirinin benzeri olan, klişelerle dolu filmlerini ardına bırakıp yeni türler denemek ister. Bu isteğiyle 6 aydır film çekmemekte ve yeni filminin senaryosunu yazmaktadır. İzleyici Haşmet'e çıktığı yolculukta filmine yapımcı bulma aşamasında katılır. Değişen duruma ayak uydurmak isteyen Haşmet'in filmin giriş bölümündeki tavırları izleyiciye sempatik gelir. Gerçekte olmadığı gibi davranan Haşmet'in düştüğü durumlar izleyici için komik olması kadar üzücüdür de. Film için para bulduktan sonra iş oyuncu seçimine kaldığında eski filmlerinde yan rollerde kullandığı figüranları yeni filminde oynatmak istememesine rağmen hayır diyememesi, eski arkadaşı Nihat'a filmdeki başrolü vermesi gibi olaylar Haşmet karakterini izleyiciye sevdirebilir. Filmdeki film ilerledikçe Haşmet'in filmi bitirmesi izleyici için de önemli hale gelir. Tüm olumsuzluklara rağmen Haşmet'in filmi bitirmek için gösterdiği gayret izleyiciyi filmin içine çekmektedir.

İzleyicinin kahramanı içselleştirip onunla özdeşleşme içine girmesi için kahramanın olumlu özelliklere ya da kazanan olması tek kural değildir. Kahramanın başına gelen talihsizlikler, acılar, sorunlar izleyicinin karaktere yakınlık duymasını sağlayabilir.

Gerçek hayatta izleyicinin de başına olumsuz durumlar gelmekte ve kahramanın başına gelenlerle kendi yaşamı arasında ilişki kurar. Haşmet karakteri tam da burada izleyicinin ilgisini çekmeyi başarır. Görelî olarak başarılı olduğu bir alanı bırakıp yabancı olduğu bir alanda bir şeyler başarma peşinde iken bu yolda başarısız olur. Yapımcının filmin ortasında piyasayı dolandırıp kaçması, para bulabilmek için eski karısından yardım istemesi, başrol oyuncularına kızıp kovması ve rica minnet tekrar çağırması gibi filmde başına gelen olaylar karşısında Haşmet'in takındığı tavır izleyicinin hoşuna gider.

4.2.3.5 Müzik Kullanımı

Turgul'un önceki filmlerine göre müzik kullanımın görelî olarak az olduğu bir filmidir. Fahriye Ablâ'da belli sahneler müzik kullanıma başvurularak sadece görüntülerle anlatılmıştır. Muhsin Bey'de ise konudan kaynaklanan durum gereği müzik kullanımı vardır. Bu filmde ise gerektiği kadar müzik kullanımına başvurulmuştur.

Filmdeki müzik kullanımı dramatik sahnelerdeki etkiyi arttırmak için kullanılmıştır. Nihat'ın öldüğü sahnede duygusal bir müzik konarak sahnedeki dramatik durum desteklenmiştir. Haşmet eski arkadaşının ölümüne üzülür ve onun hayattaki tek can yoldaşı kaplumbağayı yanına alır. Nihat'ın ölmesi Haşmet'i etkilese de filmi çekmekten de vazgeçmez.

Diğer bir kullanımda ise Haşmet, Jeyan'ı evine davet ettiğı gün kendisini entelektüel biri gibi tanıtmaya çalışmış, geçmişî hakkında yalan söyleyerek onu etkilemeye çalışmıştır. Bunların dışında o gelmeden hemen önce Vivaldi'nin bir parçasını teybe koyarak dinlemeye başlar. Jeyan geldikten sonra sahne boyunca fon müziğı olarak çalar.

4.2.3.6 Sinematografi

Film sinematografik özellikleri açısından klasik anlatı yapısının özelliklerini taşır. Çerçeve kullanımında karakter merkezli bir kullanım tercih edilmiştir. Karakter mekan ilişkisinin sağlandığı sahneler özellikle Nihat karakterinin ev sahneleridir. Nihat yaşadığı hayatın merkezine yaşadığı evi almış, bütün günü eski filmleri izleyerek rakı içerek geçirmektedir. Dedesinden kalma kaplumbağası ile evin bir parçası haline gelmiş, ev de onun dünyası olmuştur. Nihat'ın evindeki çekimlerde ışık az tutularak evin atmosferi güçlendirilmiştir. Haşmet'in evinde ise kamera duvardaki fotoğraflardan başlayarak evin içini izleyiciye gösterir ve Haşmet karakterini yaşadığı yer hakkında bilgi vererek tanıtır.

Filmde ışık gölge kontrastlarının yaratılması zaman zaman kapıdan ya da pencereden sızan ışıkla sağlanmıştır. Haşmet'in Nihat'ın evinde gittiği sahnede kapıdan ve pencereden sızan ışık, yaşanan trajik durumun aktarılmasında önemli etkiye sahiptir. Nihat'ın evinde kullanılan aydınlatma, mekanın köhneliği hakkında da fikir vermektedir.²³³ Nihat karakterini bu şekilde izleyiciye göstererek artık bir dönemin kapanıp yeni bir dönemin başladığını aktarır. Bu değişim karşısında ya Nihat gibi geçmiş saplanıp kalınacak ya da Haşmet gibi bu değişime ayak uydurmak zorunda kalınacaktır.

4.2.3.7 Oyuncu Kullanımı

Şener Şen'in oyunculuğuyla ilgili olarak Giovanni Scognomillo şu şekilde yorum yapar:

“Şener Şen yine üst düzeyde ekonomik bir oyun çizgisiyle Haşmet olur. Hatta öylesine olur ki karşımızda artık Şener Şen yoktur, yalnızca bağlandığımız, anlamaya çalıştığımız bir Haşmet Asilkan vardır. Oyuncu bir karakteri canlandırırken zaten yalan söyler, kendi kişiliğinin üstüne başka bir kişiliği bindirmesi başlı başına bir kandırmacadır ve

²³³ Yüksel, s.92.

yeni imajını oluşturabilmek, inandırıcı hale gelmek için, bol bol yalan söyleyen Haşmet Asilkan'ın yorumlanması iki kez yalan söyleme anlamına gelirken, seyirci için bu durum hiç de öyle değildir. Onu etkileyen genç kadın oyuncusuna (Pıtırık Akkerman), eskiden sinema makinistliğini gizleyerek, Galatasaray'da fakültede okuduğunu, tutuklandığını, dayak yediğini söylerken artık orada Şener Şen yoktur. Biz yalnızca sanki kendi hayatını oynayan Haşmet Asilkan'ı izleriz, oyuncunun Haşmet makinesi değil de Haşmet'in devrimci filmi çekmek istediği için kendine uygun gördüğü devrimci maskesini-ama doğal olarak sırtan bir maske bu- algılarız.”²³⁴

4.2.3.8 Kurgu

Klasik anlatı yapısında filmin unsurları arasında öykü en önde yer alır. Filmin diğer özellikleri de bu durumun oluşmasına hizmet eder. Kurgu da filmdeki olay örgüsünün izleyicinin farkına varmadan bağlanması şeklinde gerçekleşmesi doğrultusunda şekillenir. Filmde en çok kesme işareti kullanılmıştır. Sahnelerin uzunluğu özellikle kısa ya da uzun olarak tercih edilmediğinden kurguda da sahneler arasındaki uyuma göre düzenleme yapılmıştır.

Filmin olay örgüsü doğrusal bir şekilde ilerlediğinden filmde flashback ya da flash forward kullanımı yoktur. Bunun yanında genel olarak sade bir kurgu anlayışı tercih edilmiştir. Fazla aksiyon içermeyen sahneler orta uzunlukta kesilmiştir. Filmin ritminin olay örgüsünde olduğu gibi fazla iniş çıkışı olmaması kurgunun da düzenli olmasını sağlamıştır.

²³⁴ Scognomillo, *Türk Sinemasında Şener Şen*, ss. 123-124.

4.2.3.9 Yapım Süreci

Film, Erler Film tarafından yapılmıştır. Filmin yapımcılığını şirketin sahibi Türker İnanoğlu üstlenmiştir. Film, yapım özellikleri itibari ile sektörde var olan bir yapımcı tarafından yapılmış bir filmidir.

Geleneksel Yeşilçam sinemasının gittikçe etkisini kaybettiği bir dönemde çekilen film bir yapımcı desteği ile çekilmiştir. Bu anlamda ticari sinema olarak da adlandırılan geleneksel sinemanın yapım sürecini izlerini taşır. Turgul'un ticari sinema ile ilgili görüşleri onun bu yapım süreci ile ilgili sorunu olmadığını gösterir: "Ticari sinema da sanat sinemasını var eden öğeleri içinde taşıyabilir, ama seyirciden bir türlü vazgeçememe durumuyla tanımlı aynı zamanda. Filmlerime baktığınız zaman o seyirciden vazgeçememe ve seyirciyi her zaman ön plana yerleştirme kaygısını görebilirsiniz. Bunların arasında bir denge bulmaya çalışarak bugüne kadar geldim. Bütün filmlerimi oluştururken bu dengeyi gözetmeye çalıştım ve bir bölümü zaten bu kurallar içinde gerçekleşti."²³⁵ Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni de söz konusu kurallar içinde gerçekleşen filmlerinden bir tanesidir.

²³⁵ Uman, s.124.

4.2.4 Gölge Oyunu

Yapım: Erler Film

Yapımcı: Türker İnanoğlu

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Müzik: Attila Özdemiroğlu

Oyuncular: Şener Şen (Abidin)

Şevket Altuğ (Mahmut)

Larissa Litichevskaya (Kumru)

Yapım Tarihi: 1992

4.2.4.1 Konu

Mahmut (Şevket Altuğ) ve Abidin (Şener Şen) Karabiberler adıyla Rüya Pavyon'da komedyenlik yapmaktadırlar. Karabiberler başarısız birer komedyen olmanın yanında komedyenliğin ilgi görmediği bir dönemde bu işi yapmaktadırlar. Mahmut, kendince doğruları olan, kadınlarla arası pek iyi olmayan, kendi halinde, dürüst biridir. Abidin ise Mahmut'un tersine zamanında denizcilik dahil her türlü işi yapmış, Mahmut ile karşılaşınca komedyenliğe başlamış, hala eski hırsızlık alışkanlıklarına devam eden, güvenilmez tabiatla biridir. Abidin Mahmut'a sürekli olarak soygun yapmayı teklif eder fakat Mahmut bu fikre yanaşmaz. Pavyonda sahneye çıktıkları bir geceden sonra pavyonun sahibi Ramazan tarafından kovulurlar. Kovulmalarının sebebi Abidin'in pavyonda çalışan kadınlardan bir olan Mehtap'ı hamile bırakmasıdır. Abidin'e göre kendisinin olayla bir ilgisi yoktur ve Mehtap'ın iddialarını kabul etmez. Kıt kanaat geçinen ikili 3 aydır kaldıkları pansiyonun kirasını ödemediklerinden her seferinden pansiyonun kapıcısı ile sorun yaşarlar. Pansiyonun sahibi Büyükhanım ise kiraya ödememelerine pek aldırmaz etmez. Büyükhanım kocası öldüğünden beri uykusuzluk problemi yaşayan yalnız bir kadındır. Uzunca bir süredir ölmek istemekte fakat Allah'ın kendisini cezalandırdığını düşünerek günlerini geçirmektedir.

Mahmut ve Abidin içeriye borçları olduğu gerekçesi ile borçlarını kapatmak için tekrar işe alınırlar. Pavyonda çıktıkları bir gece Sülo adlı bir komisyoncu pavyonda konsomatris olarak çalışmak üzere çok güzel bir kız getirir. Kız güzeldir ama aynı zamanda sağır ve dilsizdir. Sülo kızın bu kusurlarını saklayarak kızı Ramazan'a satar. Kızın sağır ve dilsiz olduğunu öğrenen Ramazan kızı pavyondan kovar. Kızın haline acıyan Mahmut ise kızı pansiyona götürür. Abidin ilk başta kabul etmez fakat birkaç gün sonra gideceğini düşünerek kabul eder. Ramazan intikamını almak için Sülo'yu arar fakat eroin borcu olduğu için aynı gece Sülo öldürülür. Kızın Abidin ve Mahmut ile beraber olduğunu öğrenen Ramazan pavyonda sigara, mendil satması için Abidin ve Mahmut'tan kızı pavyona getirmelerini ister. Bu şekilde zararını kapatmak istemektedir. Mahmut istemeye istemeye kabul eder. Kızın kendilerinde kalması karşılığında da eğer kaçarsa beş milyonu Ramazan'a ödemeyi taahhüt eder. İletişim kurmakta zorlandıkları kızıdan bir

kadını aradığını fakat elinde eski bir fotoğraftan başka bir şeyi olmadığını öğrenirler. Kapıcıdan ikilinin eve kız getirdiğini öğrenen Büyükhanım kızla birlikte konuşmak için gelmelerini ister. Arka bahçede konuşurlarken kedi tarafından yaralanan güvercini görürler. Güvercini o halde gören kız hemen yaralanan güvercini eline alır ve bir süre okşadıktan sonra salıverir. Güvercin sanki hiç yaralanmamışçasına gökyüzüne doğru uçar ve uzaklaşır.

Abidin ve Mahmut kızın varlığına alışmışlar, pavyonda da komedyenlik yapmaya devam etmektedirler. Yeni oyunlar yazıp yeşilliklerde şarap içerler. Bu gidişat Büyükhanım'ın ölmesi ile bozulur. Büyükhanım'ın ölmesiyle mirasçıları pansiyonu yıkıp otel yapmak istediklerinden evden çıkmaları gerekmektedir. Büyükhanım'ın ölmesi onlara erken ve anlamsız gelmiş olsa da ölümün kızla ilgisi vardır. Mahmut'un ısrarlarına dayanamayan Abidin Büyükhanım'ın evinden çaldığı şamdanı satarak kızı doktora götürmeyi kabul eder. Muayene sonucunda kızın bir daha asla duyamayacağını öğrenirler. Bu arada pavyonda çalışan fotoğrafçının da yardımı ile kızın elindeki fotoğrafta yazan bir isim bulurlar: Zeliha Kumru. Bundan sonra kızı Kumru diye çağırmaya başlarlar. Mahmut Kumru'ya iyice alışmıştır. Konuşmadan ortak bir dil kurmayı başarmışlardır. Mahmut yanında taşıdığı fotoğraftaki kadının annesi olduğunu öğrenir. Abidin ise ikisinin yakınlaşmasından rahatsız olmaya başlar. Kumru'nun müşteriler tarafından pavyonda rahatsız edilmesine katlanamayan Mahmut onu Ramazan'ın elinden kurtarmaya karar verir ve Abidin'in soygun teklifini kabul eder. Kabul etmesine eder ama her teşebbüslerinde başarısız olurlar.

Eve döndükleri bir gün kapı dışarı edildiklerini öğrenirler. Geceyi dışarıda geçirdikten sonra gittikleri kahvede Mahmut ve Abidin kavga ederler. Yan masada gazete okuyan adamın elinden gazetesini alarak hapishanelerle ilgili bir haberi Mahmut'a gösteren Kumru annesinin hapishanede olduğunu söylemeye çalışır. İçinde düştükleri durumla ilgilenmek yerine Kumru'nun annesini bulma planları yapan Abidin, Mahmut'a tepki gösterir. Kumru'nun cebinden bir tomar dolar çıkardığını görünce de iyice delirir ve Kumru'nun elinden paraları zorla alır. Kumru'ya bu şekilde davranmasını kabul edemeyen Mahmut, Abidin'e vurur. En yakın arkadaşının kendisine vurmasını kaldıramayan Abidin mekanı terk eder ve Mahmut'a bir daha kendisini arayıp sormamasını söyler.

Karabiberler bu olaydan sonra dağılır. Abidin kendisine başka bir ortak bularak başka bir pavyonda sahneye çıkar. Mahmut ise Rüya Pavyon’da çalışmaya devam eder ve Kumru ile birlikte geceleri de orada kalmaya başlar. Bir süre Mahmut’suz çalışmaya devam eden Abidin bu şekilde devam etmek istemez ve intihar eder. Abidin’in intihar ettiğini öğrenen Mahmut hemen hastaneye koşar ve ikili barışırlar. Kumru’nun annesinin kaldığı hapishaneyi öğrenen Mahmut ve Kumru, Abidin’i de yanlarına alarak hapishaneye giderler. Ziyaret günü olmasına rağmen onlardan başka kimse gelmemiştir. Kumru ve annesi görüşürler, Kumru elindeki parayı annesine verir. Görüşmede Kumru’nun annesinin de kendisi gibi sağır dilsiz olduğunu görünce şaşırırlar. Pavyonda kaldıkları gece, Abidin uyuduktan sonra Mahmut ve Kumru birlikte olurlar. Sabah uyandıklarında ise Kumru’nun gitmiş olduğunu görürler. Annesini ziyaret etmeye gittiklerini düşünerek hapishaneye giderler. Fakat hapishanede çalışan görevli sağır ve dilsiz birinin orada kalmadığını söyler. Abidin ve Mahmut daha dün ziyaret ettiklerini, o gün burada çalışan görevlinin listeden ismi bulduğunu söyleyerek itiraz ederler. Adamın hapishanede tarif ettikleri şekilde birinin de çalışmadığını söyleyince iyice şaşırırlar. Pavyona döndüklerinde Kumru’nun henüz dönmediğini görürler. Pavyonda çalışanlara sorduklarında ise Kumru diye birini tanımadıklarını öğrenirler. Hatıra olarak daha önce pavyonda hep birlikte çektikleri fotoğrafa baktıklarında ise çalışanların fotoğraftaki kızı görmediklerini anlarlar. Bütün yaşadıkları bir rüyadan mı ibarettir yoksa gerçek midir?

Yavuz Turgul’a göre filmdeki gölge kavramı bir metafordur.

“Hem doğu hem de batı için bu tür anlamlar taşıyor ve ben sevgi, aşk ve birlik anlamında kullandım; çünkü bütün serüvenin sonunda aşk fikrine uzak iki farklı kişinin aşkı kurması ve kötülükle yaşayan kişinin kötülükleri aşması söz konusu. Aslında o iki komedyen tek komedyen, tek insan parçalanmış halde. Biri ruhunun karanlık tarafını, diğeri aydınlık tarafının temsil etmekte tek bir insanın. İkisinin bu elle tutulmayan, gözle görülemeyen, ilahi aşk diye adlandırabileceğimiz noktada birleşmeleri ve onun karşılığı olan şeyin de ortadan yok olması söz konusu burada; çünkü

hakikaten elle tutulur değil o, ancak yaşıyan bilir onu, gören görür; bu anlamda biraz doğulu, doğu düşüncesine yakın bir fikri var.”²³⁶

4.2.4.2 Öyküleme

Yavuz Turgul, bu filminde diğer filmlerinde kullanmadığı bir öyküleme tekniğini kullanır: Anlatıcı kullanımı. Turgul, filmdeki hikayeyi saz heyetine anlattırır. Filmin açılış sahnesinde görülen ve öyküye dair ilk bilgileri veren saz heyeti filmin devamında da belli aralıklarla öykü anlatımına müdahale eder. Filmin başındaki sahnede saz heyetinin filmin öyküsünü anlatmaya başlaması izleyicide merak duygusunun filmin hemen başında harekete geçmesini sağlar. Bunda saz heyetinin sinematografik özellikler aracılığı ile gizemli bir havada izleyiciye sunulmasından ileri gelir. Saz heyeti ilk gösterildiğinde heyettekiler hareketsizdirler ve oturdukları sahne ters ışıkla aydınlatılmıştır. Saz heyetinin bu görünümü filmde yolunda gitmeyecek gizemli bir şeylerin olacağının işaretidir. Saz heyetinin konuşması bittikten sonra izleyici Abidin ve Haşmet’in öyküsünü izlemeye başlar. Öykü başladığından itibaren ise tanrısal bakış açısıyla olaylar izleyiciye aktarılır. Saz heyeti ara ara filmde gözükür ve öykünün gidişatına dair bilgiler verir.

Saz heyetinin anlatıcı olarak filmde kullanılması gizemli bir atmosfer yaratmak dışında filmin bölümlere- episodlara ayrılmasını da sağlar. Filmin açılış sahnesinden sonra saz heyetinin görüldüğü ikinci sahne filmdeki giriş bölümün bitip gelişme bölümünün başladığı haberini verir. Saz heyetinin konuştuğu sahneden hemen sonra Kumru karakteri öyküye dahil olur. Bu sahneden önceki sahneler Mahmut ve Abidin karakterleri hakkında bilgiler içeren sahnelerdir. Nerede yaşadıkları, nerede çalıştıkları, ne iş yaptıkları hakkında bilgiler verilmiştir. Film boyunca göründükleri diğer sahneler de gizemli durumları içeren-güvercinin Kumru tarafından iyileştirilmesi-, ya da önemli kararların alındığı- Mahmut’un soygun yapmayı kabul etmesi- sahnelerdir.

²³⁶ Uman, ss.127-128.

Filmde kullanılan öyküleme tekniklerinden biri de karşıtlıkların kullanılmasıdır. Karşıtlık kurma yöntemi, her iki karakterin özgün niteliklerinin, çarpışan kavramların açığa çıkması, belirginleşmesi açısından gerek edebiyat gerekse tiyatro alanında ve bunlardan önce halk masallarında sık olarak karşımıza çıkan bir yöntemdir.²³⁷ Abidin ve Mahmut farklı karakter özellikleri içermekte ve bu durum da her daim çatışma içerisinde olmalarına neden olmaktadır. Farklı karakter özelliklerine rağmen de ortak noktaları yüzünden de birbirlerinden kopmamaktadırlar. Her ikisinin de kimi kimsesi yoktur ve birbirlerine zorlu hayat koşullarında destek olmuşlardır. İki karakter arasındaki bu zıtlasma anlatının daha iyi anlaşılmasını ve akmasını, karakterlerin daha iyi anlaşılmasını sağlamaktadır.

Öykünün anlatılmasında gerilim ögesine de yer vermiştir yönetmen. Kumru'nun kim olduğuna, amacının ne olduğuna dair bilgilere sahip olunmamasının yanında Kumru'nun güvercini iyileştirmesi, Büyükhanım'ın ölmesini sağlaması gibi gizemli durumlar da gerilim ögesinin anlatı boyunca canlı tutulmasını sağlamıştır. İzleyici Kumru ile ilgili sorulara cevap aramakta ve filmin sonundaki sürprize kadar bu soruya cevap bulamaz. Büyükhanım'ın öldüğü sahnede Büyükhanım'ın Kumru'ya "Geldin mi" diye sorması izleyici açısından durumu iyice içinden çıkılmaz hale getirir.

Öyküleme açısından yönetmenin hem diğer filmlerinde hem de klasik anlatıda olmayan yönü filmin finalidir. Yönetmen filmde Jonglör aracılığı ile "Var mıydı yok muydu" sorusuna "Kim bilir" şeklinde bilgi vermesinin yanında saz heyetinin kendilerinin olup olmadığına dair gerçekliği sorgulamaları ile filmin sonunu muğlak bir şekilde bırakır. Bu yönüyle film klasik anlatının dışına çıkarak izleyicinin katharsis duygusuna erişmesine engel olur. Öte yandan film diğer özellikleri açısından klasik anlatının tüm özelliklerini içinde barındırır. Yönetmenin, bu seçimi filmin biçimi ile oynama çabasından çok anlatılan öykünün "daha doğru, daha varlığa yönelik, varlığı sorgulayan, Platon'dan hareket eden ya da zıtlıkların birliği anlamında bir öykü"²³⁸ olmasından kaynaklanmaktadır.

Giovanni Scognamillo, Turgul sineması ile yaptığı genel değerlendirmede filmin farklı yönünü şu şekilde belirtir:

²³⁷ Oluk, s. 80.

²³⁸ Uman, s. 127.

“Yavuz Turgul’un dünyasına ve bu dünyanın filmlerindeki yansımasına bakıldığında “masal”ın ya da masalımsı yaklaşımların önemi hemen göze çarpar. Ancak şuna da dikkat etmek gerekir, masaldan masala fark vardır ve her masal, masal olduğu için, fantastik olmak zorunda değildir (ama bu zorunluluğun söz konusu olduğu, tek gerçek açıklamanın fantastik olan olduğu durumlar da ortaya çıkabilir, Gölge Oyunu’nda olduğu gibi!).”²³⁹

Gölge Oyunu klasik anlatının genel özelliklerini barındırmasına rağmen filmin final bölümü klasik anlatıda genel olarak kullanılan sonlardan farklıdır. Klasik anlatı filmlerinde, film bittikten sonra izleyici yanıtlanmamış sorularla bırakılmaz. Eldeki bilginin tümü verilir, yanıtlanmamış soru, karanlıkta kalmış nokta bırakılmaz.²⁴⁰ Film bittiğinde izleyici Kumru’nun varlığı konusunda ikilemde kalır. Nereden geldiği, kim olduğu, annesinin kim olduğu, bir anda nereye gittiği gibi sorular cevapsız bırakılır. Bir anlamda Kumru’nun olup olmadığı sorusunun cevabı izleyiciye bırakılır. Finalin bu şekilde olması klasik anlatıdaki iletişimsellik düzeyine uygun değildir.

4.2.4.3 Mekan Kullanımı

Filmdeki ana mekanlar pavyon ve pansiyondur. Abidin ve Mahmut, Rüya Pavyon adındaki pavyonda sahneye çıkıp komiklik yaparlar. Beyoğlu’nun arka sokaklarından birinde olan pavyonu çalışanların gözünden görürüz. Pavyondaki Abidin ve Mahmut dışındaki temel karakterler filmin hikayesini anlatan saz heyeti, konsomatrisler, pavyon sahibi, korumalar, müşterilerdir. Pavyonda komedyenler ve sihirbaz iş yapmadığı için temel kazanç konsomatrislerin üzerine kuruludur. Ramazan’ın söylediği gibi “konsomatris dili ile iş yapar, müşteri ne olmasını isterse onu olur”. Filmde oluşturduğu pavyon ile Turgul o dünyaya gerçekçi bir bakışla bakar. Hamile kaldığı adama bebeği kabul ettirmek için ustura çeken, çocuğunu bırakacak yeri olmadığı için pavyona getiren, müşterinin birbirinden farklı karakterlere bürünerek anlattığı hikayeleri dinleyen, her türlü tacize

²³⁹ Scognomillo, *Türk Sineması’nda Şener Şen*, s.78.

²⁴⁰ Oluk, s.101.

boyun eğen kadınların dünyasını gösterir. Kumru da konsomatris olmak için pavyona getirilir fakat konsomatrisler gibi konuşamadığından mendil ve sigara satar.

Abidin ve Mahmut'un kaldıkları pansiyon yaşlı bir kadına aittir. Pansiyonda bir çok kişinin kaldığı anlaşılrsa da pansiyonda kalan diğer insanlar gösterilmez. Sadece pansiyon sorumlusu yaşlı adam ve Büyükhanım görülür. Pansiyon sorumlusu yaşlı adam Büyükhanım tarafından kendisine verilen talimatlar dahilinde işini yapan bir adamdır. Abidin ve Mahmut her pansiyona girdiklerinde ortaya çıkıp ya kirayı sorar ya da kuralları hatırlatır. Kocasını öldükten sonra uykusuzluk problemine doktorlar tarafından çare bulunamayan yaşlı kadın mutsuzdur. Tanrının kocasını öldüğünde artık yaşamak istemediğine dair yakarışlarına kızdığını ve bu hastalığı musallat ettiğine inanmaktadır. Üç aydır kirayı ödemeyen Abidin ve Mahmut'a kızmak yerine onlarla iletişim kurmak istemiştir.

Filmdeki diğer iç mekanlarda klasik anlatıda olduğu gibi filmin gerçekliğine uyum sağlayacak şekilde düzenlenmiştir. Gerçek mekanların yanında dekorlara da başvurulmuştur. Kumru'nun annesi ile görüştüğü hapisane sahnesi gerçek bir mekan olmayıp dekordur. Pavyon ise gerçek bir mekandır.

Dış mekanlar ise gerçek mekanlardır. Taksim bölgesi başta olmak üzere İstanbul'daki farklı sayıdaki mekanlar kullanılmıştır. Kahramanların evden atıldıkları sahnede gece boyunca çok sayıda farklı mekan kullanılmıştır.

4.2.4.4 Özdeşleşme

Filmde yer alan anlatıcının varlığı genelde özdeşleştirme olgusunu zayıflatan bir kullanım olarak kabul edilmektedir. İzleyicinin kendini hikayenin akışına bırakmamasına neden olabilmektedir. Fakat Abidin ve Mahmut farklı özellikleri olan iki arkadaş olarak sunulup başlarından geçen ilginç bir hikayenin filmde konu edilmesi tam anlamıyla filmde yabancılaştırma amacıyla yapılmadığını gösterir. Bu kullanım filmdeki hikayenin daha ilginç kılınması için kullanılmıştır. Filmdeki gizemli atmosferin sağlanmasında çok önemli görevi üstlenir.

Karakterler arasında özdeşleştirme daha çok iyi özellikleri itibari ile Mahmut karakteri üzerinde gerçekleşmektedir. Abidin karakteri ise kötü olarak nitelendirilebilecek özellikleri ile bir kahraman olarak sunulmaz. Filmin kahramanı sevdiği kıza yardım eden, en iyi arkadaşını ölümden kurtaran Mahmut'tur. Bu algının oluşmasında filmdeki olaylar dışında hikayeyi anlatan saz heyetinin de Abidin hakkında olumsuz görüş belirtmesi yatar. Ayrıca belli sahnelerde karakterlerin verdikleri tepkiler de etkilidir. Örneğin, Mahmut ve Abidin'in Büyükhanım'ın yanına gidip onun dertlerini dinledikten sonra eve döndüklerinde Mahmut Büyükhanım'ın durumuna üzülürken; Abidin ise kadının anlattıklarından sıkılmış şikayet eder. Evden çıkarken de evden bir şamdan yürütür. Bu eylemine de parasız olmalarına bağlayarak kendince haklı bir sebep bulur. Fakat Abidin intihar ettikten sonra olumsuz davranışlarının altında yatan gerçek ortaya çıkınca izleyici ona karşı da yakınlık duyar.

4.2.4.5 Müzik Kullanımı

Müzikleri Attila Özdemiroğlu tarafından yapılan filmdeki müzik kullanımı dengeli bir kullanımdır. Filmin gizemli atmosferini arttırmakta kullanılan müzikler de etkili olmuştur. Kumru'nun güvercini iyileştirdiği sahnedeki müzik hem sahnedeki gizem duygusunu arttırmış hem de izleyicinin gözünde Kumru karakterinin farklı bir konuma yerleştirmiştir. Büyükhanım'ın öldüğü sahnede aynı müzik kullanımına başvurulmuş ve izleyici Kumru karakteri ile ilgili yeni bir bilgi daha öğrenmiştir. Buna benzer kullanımlara film süresince başvurulmuş son olarak da filmin finalindeki fotoğraf sahnesinde gizemi arttırıcı müzik kullanılmıştır. Bu fonksiyonun yanında filmin tema müziği yönetmenin deyimiyle 'içinde yaşadığımız dünyayla ilgili doğulu bir bakış'²⁴¹ i destekleyen bir seçim olmuştur. Ölmekte olan bir güvercine can verilmesi ya da ölümü bekleyen bir faniye ölümün verilmesi gibi doğa üstü olaylar Kumru karakteri aracılığıyla anlatılmıştır.

Filmin öykülemesinde farklı bir kullanım olarak dikkat çeken saz heyetinin kullanımı müzik kullanımı açısından da önemlidir. Saz heyeti filmin öyküsünü anlatmak dışında filmin müziğini yapmayı da üstlenmiştir. Saz heyetinin her çıktığı sahnede filmin tema müziği çalınmıştır. Özellikle sahne geçişlerinde başarılı bir şekilde kullanılmıştır. Filminde finalinde Kumru ve Mahmut'un seviştikleri sahnede de saz heyetinin yaptığı müzik saz heyeti gösterilerek kullanılmıştır.

²⁴¹ Uman, s.127

4.1.4.6 Sinematografi

Filmin açılış sahnesinde hikayenin anlatıcısı saz heyeti ters ışıkla aydınlatılmış perdenin önünde oturmaktadırlar. Perdede saz heyetindeki müzisyenlerin gölgesi görülmektedir. Kamera saz heyetini önce geniş açıdan gösterir. Saz heyetinin solunda başlayarak kameraya bakan müzisyenleri çektikten sonra ilk olarak konuşan müzisyeni çerçevenin ortasına aldıktan sonra durur ve müzisyen anlatmaya başlar. Anlatı devam ettikçe kamera sabit kalır. Anlatıcı sözünü bitirdikten sonra gecenin karanlığında paralayan Rüya Pavyon'un tabelasını görülür. Tabelaya iyice yaklaştıktan sonra aşağı yönde ilerleyerek pavyon camekanını çeker. İyice yakınlaştıktan sonra Abidin ve Mahmut'un fotoğrafları izleyiciye gösterilir.

Film boyunca kamera hareketli değildir. Genellikle pan yapılarak karakterler mekanlarla ilişkisi gösterilir. Özellikle pavyon sahnelerinde yönetmen bir karakterden diğerine geçişlerde kesme yapmak yerine kamerayı hareket ettirerek bir karakterden diğerine geçer. Pavyonun ilk gösterildiği sahnede kamera pavyonun bir köşesinden çekim yapmaya başladıkça sonra sahneye kadar ilerler ve bu sırada konsomatrisleri ve müşterileri gösterdikten sonra gösteri yapmakta olan Abidin ve Mahmut'ta kalır. Bir süre ikilinin gösterisi kamera sabit kalarak gösterilir. Benzer kullanım Abidin ve Mahmut'un evlerinde ve Büyük Hanım'ın öldüğü sahnede de vardır.

Filmde genel çekimler ağırlıklı olmakla beraber yakın çekimler de kullanılmıştır. Mahmut'un Kumru'ya kendi hikayesini anlattığı sahnede Mahmut yakın çekimle gösterilmiş, mekan ve karakter ilişkisine gerek duyulmamıştır. Yoğun duygular yaşayan Mahmut yakın çekimle gösterilerek izleyicinin karakterle özdeşleşmesini ve dikkatini o noktaya çekmek için kullanılmıştır. Kumru'nun yüz ifadelerinin net bir şekilde izleyici tarafından algılanması için de Kumru'nun bazı sahnelerinde yakın çekime başvurulmuştur. Genel çekimler ise filmdeki mekanların özellikleri hakkında bilgi vermek için kullanılmıştır. Pavyon sahnelerinde genelden yakın çekime doğru bir gidişat izlenerek mekanın karakteristik özellikleri izleyiciye aktarılmıştır. Mahmut ve Abidin'in yer aldığı

sahnelerde ise orta ölçekli çekimler kullanılmıştır. Her iki karakterin sahnedeki aktifliğine bağlı olarak çerçeveler belirlenmiş çoğu kullanımda her iki karakter de yer almıştır.

Filmde zoom kullanımına da örnek mevcuttur. Kumru'nun pavyona geldiği sahnede, Kumru'yu yukarıdan seyreden Ramazan ve Sülo'ya kamera zoom yaparak yaklaşır.

Filmin sinematografik özellikleri anlatımın önüne geçmemekte, anlatımı destekleyecek şekilde belirlenmiştir. Kameranin hareketi genel olarak sahnedeki aksiyona bağlı olarak belirlenmiş, çerçeveler karakterlerin bulundukları mekanlarla ilişkilerinde göre düzenlenmiştir.

4.2.4.7 Oyuncu Kullanımı

Abidin rolündeki Şener Şen bu rolle 80 öncesi filmlerdeki uyanık-komik rollerine geri dönmüştür. Bir kahramandan olmaktan uzak olan Abidin rolü o dönemde yer aldığı rollerden farklı bir yerde durmaktadır. Filmdeki intihar sahnesine kadar Abidin filmde peruk kullanmıştır. Bu olaydan sonra yaşadığı değişim sonucunda peruk kullanmayı bırakmıştır. Karakterdeki bu değişim sadece dış görünüşle kalmamış, filmin başından itibaren Mahmut'a göre kötü mizaçlı olarak tanıtılan karakter daha önce reddettiği çocuğu kabul ederek iyi bir karakter olmuştur. Bu değişimde etkili olan ise Kumru karakteridir. Kumru güvercinini yaralarını iyileştirip özgürlüğe kavuşmasına nasıl vesile olmuşsa Abidin karakterinin de hayata bakışını değiştirmiştir. Filmin sonunda da altı çizilen olay Kumru'nun varlığı değil, Abidin ve Mahmut'un geçirdikleri değişimdir.

Şevket Altuğ ise Mahmut rolü ile Abidin'in zıttı bir karakterdir ve saflığı temsil eder. Geçmişinde yaşadığı kötü bir olay nedeniyle kadınlara yaklaşamayan Mahmut sevecen, başkaları için üzülen, iyi kalpli biridir. Abidin, Mehtap'ı hamile bırakıp çocuğu kabul etmezken Mahmut Mehtap için üzülür ve Abidin'e bu yaptığının doğru olmadığını söyler. Büyük Hanım'ın durumunu öğrendiklerinde Mahmut kadına üzülürken, Abidin

kadının evinden şamdan araklar. Mahmut, pavyondan kovulan Kumru'ya yardım ederken Abidin pek istekli değildir.

Ana karakterler için profesyonel oyuncularla çalışmayı tercih eden yönetmen bu tercihinin yanında bildiği, çalıştığı oyuncularla da tekrar çalışmak istemiştir. Arzu Film döneminden itibaren çalıştığı Şener Şen ve Şevket Altuğ ile bu filmde de çalışmıştır. Kumru karakteri için ise Rus bir oyuncu olan Larissa Litichevskaya tercih edilmiştir. Film boyunca konuşmayan karakter için yabancı bir oyuncunun varlığı dilin kullanımı açısından sorun olmamıştır. Yan karakterlere bakıldığında da yine profesyonel oyuncu kullanımı görülür. Pavyon sahibi, konsomatrisler film ve dizilerde oynayan oyunculardır.

Sonuç olarak film klasik anlatının oyuncu seçimini benimsemiş olup profesyonel olarak oyunculuk işini yapan kişiler tercih edilmiştir. Bunun yanında filmin başrol oyuncularını olan Şener Şen ve Şevket Altuğ da dönemin bilinen ve sevilen oyuncularındır.

4.1.4.8 Kurgu

Filmdeki olay örgüsü doğrusal olmakla birlikte hikayeyi anlatan saz heyetinin varlığı kurgunun da farklı olmasını sağlamıştır. Saz heyeti hikayeyi şimdiki zamanda anlatırken olaylar geçmişte olmaktadır. Saz heyeti sık sık araya girerek anlatıyı kesintiye uğrattırır. Yönetmen filmin gerçek dünyayı yansıtmayan bir görüntüler dünyası olduğunu bu şekilde sık sık hatırlatır. Film bu kurmaca dünya ile gerçek dünya arasındaki ilişki üzerine yaslanır. Kurgu, bu süreçte kullanılan en etkin filmsel tekniklerden biridir. Klasik anlatıda kurgu, çekimlerin fark edilmeyecek biçimde birbirine bağlanması ve izleyicinin kendini filmsel gerçekliğe kaptırması amacıyla kullanılırken, bu filmde sık sık araya giren anlatıcı konumundaki saz heyeti devamlılığı kesintiye uğratarak gerçekliği bozar.²⁴²

Filmde en çok kullanımına başvurulmuş teknik kesmedir. Bu şekilde öykünün ilerlemesi ve izleyicinin geçişi fark etmemesi amaç edinilmiştir. Kesmenin yanında iki

²⁴² Yüksel, ss.88-89.

sahnede zincirleme kullanılmıştır. Sahneler arasında kullanılan bu yöntemle filmdeki zaman değişimi izleyiciye aktarılmıştır. Mahmut ve Abidin'in sabaha karşı eve gelip yattıkları sahne mekan değişimi yaşanmadan akşam üstü Abidin'in başka biri ile masada konuştuğu sahne zincirleme ile bağlanmış bu şekilde aradaki zaman farkı belirtilmiştir.

4.2.2.9 Yapım Süreci

Film klasik anlamda bir yapım şirketi tarafından kotarılmıştır. Yavuz Turgul'un filmle ilgili şu sözleri filmin yapım süreci ile ilgili bilgi verir. "...Eski pavyonlarda çalışan iki komedyen... Bu projeyle birlikte "Eşkiya" nın projesini hazırlayıp Türker İnanoğlu' na sunmuştum. Onun seçimi "Gölge Oyunu"ndan yana oldu ve onu çektik. "Eşkiya", o zaman daha tam olgunlaşmamış bir projeydi. Aslında "Gölge Oyunu" da olgunlaşmamıştı, ama iki komiğin öyküsü Türker İnanoğlu' na daha çekici gelmişti, daha şenlikli bir film olacağını düşünüyordu. "Eşkiya" da ise böyle bir şey yoktu, sert bir film olacağı o zamandan belliydi..."²⁴³ Yapımcının film yapımı konusundaki etkisini net bir şekilde belirtmektedir. Filmin şenlikli bir film olacağını düşünen yapımcı yönetmenin hangi filmi çekeceğine dolaylı da olsa etkide bulunmaktadır.

²⁴³ Popüler Sinema Dergisi, *Eşkiya Özel Sayısı*, Mayıs 1997, sayfa.74.

4.2.5 Eşkiya

Yapım: Cass Yapım

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak

Oyuncular: Şener Şen (Baran)

Uğur Yücel (Cumali)

Sermin Hürmeriç (Keje)

Kamuran Usluer (Berfo)

Yeşim Salkım (Emel)

Özkan Uğur (Emel'in abisi-sevgilisi)

Yapım Tarihi: 1994

Toplam Seyirci: 2.572.287

4.2.5.1 Konu

Baran (Şener Şen), 35 yıl içeride yattıktan sonra hapisten çıkar. Hayattaki tek amacı sevdiği kadın olan Keje (Sermin Hürmeriç)'yi bulmaktır. Hapisten çıktıktan sonra köyüne geri döner fakat köyünün sular altında kaldığını görür. Köyde sadece köyün delisi olan yaşlı bir kadın olan Ceren Ana (Zübeyde Erden) kalmıştır. Baran Ceren Ana'yı orda bırakmak istemez ve kendisi ile gelmesini teklif eder fakat kadın bunu kabul etmez. Baran'a bir muska hediye eder ve bu muskayı taktıkça kurşunlardan korunacağını söyler. Kendisini ihbar eden Mustafa (Kemal İnce)'nin şehirde olduğunu Ceren Ana'dan öğrenir. Mustafa'yı bulduğunda kendisini neden ihbar ettiğini sorar. Mustafa'dan kendisini ihbar ettirenin en yakın arkadaşı Berfo (Kamuran Usluer) olduğunu öğrenir. Berfo kendisini ihbar etmekle kalmamış, altınlarını da çaldıktan sonra sevdiği kızı Keje'yi de alıp İstanbul'a kaçmıştır. Baran öldürmek için bulduğu Mustafa'yı öldürmez ve İstanbul'a gider. Yolda Cumali (Uğur Yücel) ile karşılaşır. Tren İstanbul'a geldiğinde peronda polislerin geldiğini gören Cumali yanındaki uyuşturucu olan çantayı Baran'a verir ve Tarlabası'nda bir tamirhaneye getirmesini ister. Baran sayesinde polisten kurtulan Cumali, Baran'ın çantayı getirmesiyle mafyanın elinden de kurtulur. Kendisine yardım eden bu adama yakınlık duyan Cumali, Baran'ın kalacak yeri olmadığını öğrenir ve onu kaldığı otele götürür. Baran'ın hikayesini öğrenen Cumali ona yardım eder. Baran, elinde dürbünü ile Berfo ve Keje'yi bulmak için İstanbul'da dolaşmaya başlar.

Cumali ise mahallede kurduğu çeteyle kısa yoldan zengin olmanın peşindedir. Kaldığı mahallede Emel (Yeşim Salkım) adında bir kızı sevmektedir. Kendisini sevdiğini bilen Emel hapisteki abisini kurtarmak için Cumali'de dolaylı olarak yardım ister. Cumali de parayı bulmak için ellerin zor kurtulduğu mafya ile çalışmaya başlar ve ilk işinde Emel'in abisine para bulmak için iki paket malı çalar.

Baran bir akşam televizyonda Berfo'yu görür ve Cumali'den kendisini ona götürmesini ister. Berfo'nun malikanesine gittiklerinde dışarı çıkmakta olan Berfo kapıda Baran'ı görür ve hemen tanır. Önce polisleri tutuklattırsa da sonra Baran ile konuşmak için

onu malikanesine getirtir. Baran’a her şeyi Keje’yi sevdiği için yaptığını fakat Keje’nin onu istemediğini ve 35 yıldır ağzından tek kelime dahi çıkmadığını söyler. Baran’dan bir ricası vardır: Keje ile konuşması. Keje Baran’ı gördüğünde konuşur. Baran onu gelip alacağını söyleyerek ayrılır.

Cumali, Emel’in abisinin hapisten kaçması için gereken parayı verir. Abisine yaptığı yardım karşılığında Emel Cumali ile birlikte olur. Sevdiği kıza yardım etmek için mafyaya kazık atan Cumali hapisteki adamın Emel’in abisi değil de sevgilisi olduğunu öğrenince çılgına döner ve Emel ile sevgilisini kaldıkları otelde öldürür. Hem mafya hem de polisle başı derde giren Cumali’ye Baran yardım eder. Mafya ile Cumali’nin çaldığı malın karşılığını ödemek konusunda anlaşır. Parayı almak için Keje ile birlikte Berfo’ya giderler. Berfo’dan aldığı çeki mafyaya verir ve Cumali’yi kurtarır. Polise yakalanmamak için mahalleye ayrı ayrı dönerler. Yolda verilen çek karşılıksız çıktığı için Cumali mafya tarafından öldürülür. Baran tövbesini bozar, eski eşkiyalık günlerine geri döner. Önce Berfo’yu ardından da mafya üyelerini öldürür. Bir süre polisten kaçır fakat girdiği çatışmada tekrar hapse dönemeyeceğini söyleyerek ölür.

Filmde “Doğu-Batı ikiliği” ve “erkek dostluğu” temaları işlenmiştir. Doğu’dan gelen Baran İstanbul’daki hayata ayak uydurmakta zorlanır ve polisten kurtulmasına yardım ettiği Cumali sayesinde ulaşmak istediği Berfo’ya ve Keje’ye ulaşır. Kendisine yardım eden ve yardıma ihtiyacı olduğunu düşündüğü Cumali ile de dost olurlar. Yönetmen filmle ilgili şunları söyler:

“Film, gerçekte gerçek dışını daha doğrusu, Doğu düşüncesinde, folkloründe, edebiyatında olan efsaneler düşüncesini bir araya getirmeye çalıştım. Film bir tarafıyla gerçeklik taşıyor, bir tarafıyla da sanki bir masal anlatıyor... Bu film bir yanıyla masal olacak, öbür taraftan da masal kendi gerçekliğini içinde taşıyacak...”²⁴⁴

²⁴⁴ Uman, s.149.

4.2.5.2 Öyküleme

Film, Baran'ın hapisten çıkması ile başlar. Hapisten çıkan Baran ilk iş olarak köyüne gider. Köyü baraj altında kalmış ve köyde yaşayan herkes oradan ayrılmıştır Ceren Ana hariç. Ceren Ana dramatik yapının kurulmasında önemli bir karakterdir. Ana karakter hakkında bilgilerin verilmesine ve anahtar nesne olan “muska”nın ortaya çıkmasına aracı olur. Baran'ı kurşunlardan koruduğuna inanılan muska Baran polislerden kaçarken düştüğünde izleyici Baran'ın öleceğini anlar. Muska kullanımı filmdeki olay örgüsünde önemli olmasının yanında filmin masalsı yanına da katkıda bulunur. Dini inancın güçlü olduğu toplumlarda yaygın bir şekilde kullanılan muska gibi dini bir motif taşıyan nesnenin filmde bu şekilde kullanılmış olması Baran sahip olduğu kültür hakkında izleyiciye bilgi verilmesini sağlar. Boyna takılan bir nesnenin kişiyi kurşunlardan koruması bilimsel olarak açıklanamayacak bir durum olmasına rağmen filmi izleyenler bu durumu yadırgamazlar.

Öykü, çatışma içindeki karakterlerin eylemlerinden doğar. Öykülerin büyük bir çoğunluğunda kahramanın isteklerine, ulaşmak istediği amaca, mutluluğuna engel olan bir karşıt güç, düşman, kötü adam ya da rakip güç bulunur. Dramatik olanı ortaya çıkaran da bu durumdur.²⁴⁵ Filmde kötü adam Berfo karakteridir. 40 yıl önce en yakın arkadaşını jandarmaya ihbar ettirdikten sonra onun sevdiği kızı alan Berfo, Baran'ın hayatı üzerindeki bir kara buluttur. Önce hapse düşen sonra sevdiği kızı kaybeden Baran için hapisten çıktıktan sonraki tek amacı bu kötülüğü kendisine yapanlardan intikamını almak olur. Kendisine bu kötülüğü yapanın Berfo olduğunu öğrendiğinde öfkeden deliye döner ve Berfo'yu bulmak için İstanbul'a gider. Baran ve Berfo arasındaki bu olay filmin ana dramatik çizgisini oluşturur. Berfo en iyi arkadaşının sevdiği kızı onun elinden alabilecek kadar kötü bir adam olarak gösterilirken Berfo'nun bunu yaparkenki nedeni de ortaya konur. Filmin gelişme bölümünde Baran ve Berfo karşılaştığında Berfo, her şeyi Keje'yi sevdiği için yaptığını söyler finalde ise Keje'ye olan aşkının Baran'inkinden fazla olduğunu düşünür. Çünkü o aşkına sahip olabilmek için en iyi arkadaşını satmış Baran ise tanımadığı bir adam için Keje'den vazgeçebilmektedir. Filmin kötü adamının çelişkilerinin

²⁴⁵ Oluk, s.80

filimde bu şekilde sunulması onu tek boyutlu bir karakter olmaktan uzaklaştırarak daha inandırıcı hale getirir.

Cumali karakteri ise geçmişte yaşayan Baran'ın bugünkü dünya ile kurabildiği tek bağlantı noktasıdır. Hasımını bulması için Baran'a yardım eden Cumali dönemin popüler tabiri ile kısa yoldan yırtmanın peşinde olan, geçmişinde acı olaylar yaşamış bir gençtir. Baran'ın tekrar eline silah almasına neden olacak Cumali'nin hikayesinde eksilti yöntemi kullanılmıştır. Hapishanede yatan adamın Emel'in abisi değil sevgilisi olduğunu Cumali ve seyirci aynı anda öğrenir. Annesinden bu durumu açıklayana kadar ne seyirci ne de Cumali bu gerçeğin farkında değildir. Bu dramatik duruma istemeden de olsa Baran da dahil olur ve onun silahı tekrar eline alma süreci başlamış olur.

4.2.5.3 Mekan Kullanımı

Filmin öyküsü Şanlıurfa'da başlayıp İstanbul'da devam eder. Filmin başında yer alan sahneler Şanlıurfa'da çekilmiş, geri kalan tüm sahneler İstanbul'da çekilmiştir. Şanlıurfa'daki sahnelerdeki mekanlar sırasıyla; hapishane, köyden kalan kalıntılar ve sıra gecesinin yapıldığı mekandır.

Baran hapisten çıkarken hapishanenin sadece kapısı gözüktür. İçeriye ait herhangi bir detay verilmez. Baran çerçeveden çıktıktan sonra kamera yukarıya doğru hareket eder ve kapının üstünden içerisine ait görüntü verilir ama bu görüntü net bir görüntü değildir. Buradaki mekan hapishaneden çok hapishane kapısı olarak da nitelendirilebilir. Kapıda yazan Viranşehir Hapishanesi hikayenin anlatımı için yeterli bir bilgidir.

Köyden kalan kalıntılar sanat ekibi tarafından özel bir şekilde sanat yönetmeni tarafından yapılmıştır.²⁴⁶ Köydeki her şey su altında kaldığı için köye ait su üstünde kalmış gibi gösterilen kalıntılar bu yönüyle filmdeki dekor kullanımı örneklerinden biridir. Bu sahne ile ilgili olarak dikkat çeken diğer bir yön ise hikayede önemli bir yere sahip olan

²⁴⁶ Mustafa Ziya Ülkenciler, **Türsak Sinema Semineleri**, 2006.

Ceren Ana'dır. Köy sular altında kaldıktan sonra herkes köyden ayrılır ama Ceren Ana ayrılmaz. Kendisini köyün delisi olarak ifade eden Ceren Ana tüm olumsuzluklara rağmen doğup büyüdüğü yeri terk etmemiştir ve Baran ona kendisi ile gelmesini teklif ettiğinde de teklifi kabul etmez.

Sıra gecesinin yapıldığı mekanda Baran burada kendisini 35 yıl önce ihbar eden Mustafa'yı bulur ve ıssız bir köşede konuşur. Mustafa'ya onu öldüreceğini söylese de öğrendiklerinden sonra vazgeçer. Filmde geçen sonraki diyaloglardan anlaşılacağı üzerine aslında Mustafa'yı vurmak gibi bir niyeti yoktur. Onu korkutup yıllar önce kendisini niye ihbar ettiğini öğrenmek ister.

İstanbul'daki mekanların başında Baran ve Cumali'nin kaldıkları oteldir. Cumhuriyet Oteli Tarlabası'nın en ucuz otelidir. Cumali, Baran'ın kalacak yeri olmadığını öğrendiğinde kendisi için ev halini almış bu otele getirir Baran'ı. Baran Cumali'ye neden otelde kaldığını sorduğunda Cumali kendisinin de gariban olduğunu söyler. Her otelde bulunan resepsiyonu, küçük bir televizyon ve birkaç koltuğun bulunduğu lobisi, tek kişilik gösterişsiz küçük odaları ve Haliç ve Boğaz manzarasına sahip çatısı kullanılan mekanlardır. Oteli işleten Kız Naci (Settar Tanrıöğen)'yi film boyunca Cumali'nin vurulduğu sahne hariç resepsiyonda görürüz. Artist Kemal ile konuşurken, Cumali'ye telefonu uzatırken, Baran'dan haftalık konaklama ücretini isterken görürüz. Resepsiyon ayrı bir mekan olarak düşünüldüğünde Kız Naci'den ya da Kız Naci karakter olarak değerlendirildiğinde resepsiyondan ayrı olarak değerlendirilemez.

Lobi ise otelin devamlı müşterilerinin akşam televizyon seyrettikleri yerdir. Bu mekanda şiddetli nedeniyle itilip kakılan, işsiz Artist Kemal, komünist bir ülkede yaşamış olan Andrey Mişkin (Necdet Mahfi Ayral), hayat kadını Sevim Abla (Güven Hokna) ve oğlu, Baran ve Cumali'yi görürüz. Mekan otelde sakinlerinin ortak yaşam alanı halindedir. Filmin olay örgüsü içinde önemli bir mekandır. İstanbul' a Berfo'yu ve Keje'yi aramaya gelen Baran Berfo'yu televizyonda ünlü bir iş adamı olarak tanıtılan Berfo'yu tanır ve Cumali'den ona ulaşmak için yardım ister. Bu sahne giriş bölümünden gelişme bölümüne geçildiği sahnedir.

Oteldeki odalar tek kişilik yatakların bulunduğu, duvarları eski ve bakımsız sıradan otel odaları olarak düzenlenmiştir. Baran'ı odasında yalnızken, Cumali ile konuşurken, Sevim Abla ziyaretine geldiğinde görürüz. Cumali'yi ise Emel ile seviştikleri akşam görürüz. Otelin diğer iki sakini, Andrey Mişkin'i kendi başına satranç oynarken, Artist Kemal'i ise kendini asarken görürüz. Odalar, karakterlerin hayatın dışına itildiklerini, yalnızlıklarını göstermede anlatıma katkıda bulunur. Özellikle Artist Kemal'in trajik hikayesinin bir otel odasında son bulması filmdeki önemli noktalardan biridir.

Otelin çatısı ise Baran karakteri açısından önem taşımaktadır. Çatıya ilk çıktığında çatıdan görünen İstanbul'u Cudi Dağı'nın tepesine benzetir.

Cumali ve arkadaşlarının takıldıkları mahalle filmin ana mekanlarından biridir. İstanbul'un arka mahallerinden biri olarak sunulan mekan karakterlerin özelliklerinin izleyici tarafından anlaşılması için önemlidir. Cumali ve arkadaşları kısa yoldan zengin olmak isteyen, çalıştıkları işlerde dikiş tutturamayan, mahallenin kızlarını kesen karakterler olarak resmedilmiştir. Mahalledeki insanların kendilerine saygı göstermeleri, kızların kendilerini adam yerine koymaları için babaları gibi işçi olmak yerine Demircan'ın yanına girmek isterler.

4.2.5.4 Özdeşleşme

Özdeşleştirme klasik anlatı yapısının kullandığı en önemli anlatım araçlarından biridir. İzleyicinin filmi izlerken anlatıdaki karakterlerle özdeşleşmesi amaçlanır. Bu şekilde izleyici ile öykü arasında bir ilişki kurulur ve çoğunlukla filmin sonunda izleyici katharsise ulaşır. Filmde Baran'ın kendisini çatıdan attığı sahne izleyici için katharsisin gerçekleştiği sahnedir. Eşkiya filminde izleyici filmin başında öncelikle Baran karakteri ile özdeşleşir, film ilerledikçe bu durum Cumali karakterini de içine alarak devam eder. Baran ile Cumali arasındaki dostluk izleyici etkiler her iki karakterle de özdeşleşme içine girer. Baran ile Mustafa arasında geçen diyalogdan Baran hakkındaki gerçekleri öğrenir ve Baran

trene bindiği andan itibaren onun yolculuğuna ortak olur. Cumali'nin Baran'a yardım etmesi ile Cumali'nin hikayesi de devreye girer.

Özdeşleşmenin gerçekleştiği durumda izleyiciden filme yönelen bir yansımadan söz edilebilir. Bu yansıma filmin sunduğu öykünün bizim yaşamlarımız için önemli ve anlamlı olması yol açar. Filmdeki kahraman yaşamlarımızdaki bir çelişkiyi, sorunu, çatışmayı çözmek üzere gerçek yaşam koşullarında artık bizimle birlikte. O yaşamı ve yaşamadaki değerleri anlamlı kılar. İzleyiciden kahraman doğru akıp giden bu yansıma izleyici yeni davranışlara, yeni güdülenmelere yöneltir. Bunun gerçekleşmesi için kahraman gereklidir. Kahraman tüm engelleri yenmeli, her tür güçlüğü üstesinden gelmelidir. Bizim de yapmayı düşlediklerimizi o gerçekleştirmelidir.²⁴⁷ Baran karakteri tövbe etmiş olmasına rağmen Cumali'nin öldürülmesi sonucunda eline silah alır ve filmdeki kötü adamları öldürür. Artık o bir kahramandır.

4.2.5.5 Müzik Kullanımı

Filmdeki müzik çalışması için özel bir çalışma yapılmış ve filmin müziklerinin belirlenmesinde profesyonel bir sanatçı ile çalışılmıştır. Erkan Oğur, film için özel bir çalışma yapmış, filmde çalışmasıyla ilgili olarak da “ film müzikçisi olmadığını, yalnızca bir ricayı kıramadığından bu tür bir çalışma yaptığını belirtmiştir.²⁴⁸

Filmde Güneydoğu Anadolu yerel müzikleri, Güneydoğu Anadolu yerel müzik öğelerine dayalı beste ve doğaçlama, yerel müzik öğelerine dayalı beste ve doğaçlama, yerel müzik öğelerine dayalı, new age tarzında beste ve doğaçlama, Rap müziği tarzında beste ve Atonal beste kullanılmıştır.²⁴⁹

Filmin soundtrackında yer alan parçalar şunlardır: Fırat Ağıtı, Her Şeye Yabancı Olmak, Urfa'dan Gazel, Urfa Türküsü, İhbarcı, Tünel, Baran Yıldızı, Karanlığın İçinden,

²⁴⁷ Bükler, s.143.

²⁴⁸ İrfan Erdoğan, Pınar Beşeli Solmaz, **Sinema ve Müzik**, Ankara: Frok Yayınları, 2005, s. 156.

²⁴⁹ Erdoğan ve Solmaz, s.155.

Haliç, Seyreyle Güzel, Fırat Ağıtı/Aşk (enstrümental), Cumali'nin Ölümü, Katil Olmaki, Fırat Final. Soundtrackta 12 parça yer almakta, parça aralarında filmde diyaloglar geçmektedir. Soundtracktaki bestelerin biri hariç hepsinin düzenlemesi Erkan Oğur'a aittir.²⁵⁰

Klasik anlatı yapısında özellikle dramatik sahnelerde müzik kullanımı yaygındır. Eşkiya'da da dramatik sahnelerdeki etkiyi arttırmak amacıyla müzik kullanılmıştır. Baran ile Keje'nin buluştuğu, Baran'ın öldüğü sahneler bu kullanıma örnektir. Filmin müzikleri Erkan Oğur tarafından yapılmıştır. "Fırat" türküsü filmde en çok kullanılan müziktir ve filmle özdeşleşir. Yönetmen, özellikle Baran ile Keje'nin buluştuğu sahnede bu türküyü kullanarak ikili arasındaki aşkı bu türkünün de katkısıyla izleyici aktarır.

4.2.5.6 Sinematografi

Klasik anlatı yapısında genel olarak kamera çerçeve içinde hareket eden karakteri izlemek amacıyla hareket eder. Filmde genellikle hareket eden karakterler steadycam aracılığı ile takip edilmiştir. Kameranın filmin geneline göre farklı hareket ettiği sahnede kamera 360 derece döner ve Baran'ı çeker. Yönetmen bu tercihi ile Baran'ın kaybolduğunu ifade etmeye çalışır.

Klasik anlatıda yakın çekimler dramatik etkiyi arttırmak amacıyla çokça kullanılır. Bundaki sebep filmdeki karakterlerin ön planda olması ve oyunculuğa verilen önemdir. Oyuncunun yüzündeki ifade sahnenin anlatılması için önemlidir.

Filmde üst açının farklı amaçlarla kullanıldığı görülür. Baran'ın otelde ilk kaldığı gecede kullanılan üst açı onun yalnızlığına dikkat çekerken, İstanbul'un kalabalık caddelerinde yürürken kullanılan üst açı ise onun şaşkınlığına dikkat çeker.

²⁵⁰ Erdoğan ve Solmaz, s.154.

Baran'ın filmin başında köyüne gittiğini gösteren sahnelerde zoom kullanımı vardır. Önce Baran'ı yakından çekip daha sonra gittikçe genel plana doğru bir gidiş varken diğer sahnede genel plandan yakın plana geçiş zoom aracılığı ile yapılmıştır.

4.2.5.7 Oyuncu Kullanımı

Filmdeki ana oyuncuların hepsi profesyonel oyunculardan seçilmiştir. Bunun yanında filmdeki ana karakterler yönetmenin daha önceki filmlerinde çalıştığı isimlerdir. Şener Şen “Muhsin Bey”, “Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni”, “Gölge Oyunu” ve “Eşkîya” dan sonra “Gönül Yarası”nda; Sermin Hürmeriç, “Muhsin Bey” ve “Gölge Oyunu”; Uğur Yücel, “Muhsin Bey” filminde oynamıştır. Bu bağlamda yönetmenin daha önce çalıştığı oyuncularla çalışmayı tercih ettiği görülür. Bu durum özellikle de Şener Şen ile ön plan çıkmıştır. Eşkîya filminde sonra “Gönül Yarası” na kadar hiçbir sinema filminde oynamamış, “Gönül Yarası”ndan sonra da senaryosunu Yavuz Turgul’un yazdığı “Kabadayı” filminde oynamıştır. Yönetmen genelde aynı isimlerle çalışma sebebini şu şekilde açıklamaktadır:

“Şener Şen hayatı alıp filmin içine oturtabiliyor. Diğer oyuncuların önemli bir bölümünde – çok iyileri olmasına rağmen- çoğunda teatrallik dediğimiz şeyi görmeye başlıyorum ve bunu bir türlü kıramıyorum. Kırmak için çok büyük mücadele veriyorum, ama olmuyor çünkü öyle bir yetişme dönemi var ki, öyle bir konservatuar dönemi geçiriyorlar ki bir türlü kıramıyorum.”²⁵¹

Klasik anlatı yapısındaki tercih edilen oyunculuğun özelliği oyuncudan oynadığı kişiyi yaşaması istenir. Oyuncu da bu tercih doğrultusunda oynadığı karakterle bütünleşmek için çalışır. Oyun sırasında kendi olmaktan çok oynadığı karakter olmaya çabalar. Klasik anlatıda oyunculuk en önemli anlatım unsurlarındandır. İyi bir oyunculuğun sergilenmesi diğer unsurlardan daha önemlidir ve filmi adeta taşır. Diğer iki

²⁵¹ Uman, s.132-133

anlatı yapısına göre oyunculuk daha ön plandadır. Bu sebeple de oyuncular profesyonel isimler arasından seçilir.

4.2.5.8 Kurgu

Filmdeki kurgu klasik anlatıda olduğu gibi çekimlerin izleyicinin fark edilmeyeceği şekilde ard arda bağlanması yöntemiyle yapılmıştır. Bu tercihte filmdeki olay örgüsünün doğrusal olması da etkilidir. Filmde flashback ya da flashforward teknikleri kullanılmamıştır.

Kurgunun hızlı olduğu yerler aksiyonun görelî olarak arttığı sahnelerdir. Cumali ve arkadaşlarının uyuşturucu dağıtımı için farklı mekanlara girip çıktıklarında hızlı kesmelerle sahnelerdeki ritme uyum sağlanmıştır. Baran'ın polislerle çatışmaya girdiği ve sonunda öldüğü sahnelerde de artan tempo hızlı kurgu aracılığı ile desteklenmiştir. Fakat buradaki kurgunun hızı formalist sinema ile karşılaştırıldığında amaç olarak değil araç olarak kullanılmıştır. Sahnelerin içerdikleri aksiyon gereği hızlı bir kurgu kullanılmış, biçimsel bir kaygı olmadan yapılmıştır. Formalist anlatıda ise sahnelerin hızlı kurgu kullanılarak hazırlanması tamamen biçimsel kaygılarla tercih edilen bir durumdur.

4.2.5.9 Yapım Süreci

Filmin yapım şirketi Filma-cass şirkettir. Şirket 1993 yılında sinema yapımcılığına başlamış ve Şerif Gören'in "Amerikalı" filmine ortak yapımcı olarak katılmıştır. Film dönem itibarı ile gişede başarılı olan nadir filmler arasındadır. 1996 yılında da Eşkıya filmine yapımcı olmuştur. Bu yapımcı desteğinin yanında film Kültür Bakanlığı ve Eurimages tarafından da desteklenmiştir. Bu yönüyle film karma bir yapım yöntemi kullanmıştır. Genelde bağımsız sinemanın yapım kaynaklarından olan iki

kurumdan destek almanın yanında sinema filmleri yapan bir yapım şirketi ile de çalışılmıştır. Minimalist sinemada daha önce değinildiği üzere yapımcı etkisinden kurtulmak için yönetmenler ya kendi imkanları ile ya da Kùltür Bakanlığı, Eurimages, festival fonları ve ödülleri gibi alternatif yapım kaynaklarını kullanarak filmlerini çekme amacı güderler. Formalist sinema örneklerine bakıldığında ise direk olarak sinema filmleri yapan bir yapım şirketinin varlığı görülür.

Film gişe başarısı açısından dönem itibari ile Türk Sineması'nın en başarılı filmi olmuştur. İlk haftalarda beklenen ilgiyi bulmasa da haftalar ilerledikçe izleyici sayısı artmıştır.

4.2.6 Gönül Yarası

Yapım: Ömer Vargı- Mine Vargı- Mustafa Oğuz

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Soykut Turan

Müzik: Tamer Çıray

Yapım Yılı: 2004

Toplam Seyirci: 874.897

4.2.6.1 Konu

Nazım uzun süre Anadolu'nun farklı yerlerinde öğretmenlik yaptıktan sonra emekli olur ve doğup büyüdüğü İstanbul'a geri döner. Gençliğinde yaşadığı mahallede yakın arkadaşı Takoz Atakan'ın taksisinde emekli maaşı bağlanıncaya kadar çalışmaya başlar. İstanbul'da yaşayan oğlu ve kızı ile görüşse de onlarla kalmak istemez. Yıllar önce kızının çocuk sahibi olamamasına istemedi de olsa neden olmuştur. Oğluyla da arası iyi değildir. Bir gece taksisine binen Dünya ile tanışır. O geceden sonra her gece düzenli olarak Dünya'yı pavyona götürüp getirmeye başlar. Dünya'nın pavyonda şarkıcılık yaparak kızının ve kendisinin geçimin sağladığını öğrenir. Dünya'yı almaya gittiği bir gece Dünya'nın terk ettiği kocası pavyonu basınca Nazım Dünya'yı ve kızını kendi evine davet eder. Pavyonda çıkan olay sonrası işinden olan Dünya istemeyerek de olsa Nazım'ın teklifini kabul eder. Dünya'nın izini bulan kocası Nazım ile konuşur ve Dünya'yı ne kadar sevdiğini anlatır. Nazım Dünya'yı yuvasına dönmesi için ikna eder. Dünya gittikten sonra kendi yalnız hayatına dönen Nazım bir gün Dünya'dan telefon alır ve hemen yola çıkar. Halil sözünü tutmamış ve Dünya'yı yine dövmüştür. Nazım, Dünya ve kızını İstanbul'a geri götürmekte kararlıdır. Gidecekleri gün Dünya'nın otogarda olduğunu anlayan kocası vedalaşmak için gelir. Dünya'dan son kez türkü okumasını ister. Türküyü okurken Dünya'nın Nazım'a baktığını görünce önce Dünya'yı sonra da kendisini öldürür. Nazım kızla birlikte İstanbul'a geri döner. Dünya'nın kızı onun kızıyla tekrar ilişki kurmasına yardımcı olur.

Filmin hikayesi kurmaca bir hikayedir. Farklı hayatları olan insanların yollarının kesişmesiyle ortaya çıkan hikaye gündelik hayatta insanların karşılaşabileceği sıradan bir olaydan farklıdır. Hayatın içindeki bir kesitten çok olayların ön planda olduğu bir hikayedir. Hayatlarının kesişen karakterlerin birbirlerine rastlaması belli bir mantık içinde gerçekleştirilmiştir. Filmdeki hikaye kurmaca da olsa izleyicinin hikaye inanması için çaba gösterilmiştir.

4.2.6.2 Öyküleme

Film Nazım'ın yıllarca öğretmenlik yaptığı köyden ayrılması ile başlar. Sonra sırasıyla Dünya ve Halil gösterilir. Nazım'ın karakter özellikleri hem dış sesin yardımı ile hem de olaylar aracılığıyla yapılır. Dünya ile ilgili çalıştığı yer, kaldığı otel, geçmişi hakkında bilgiler verilir. Filmin giriş bölümü Halil'in pavyona gelip Dünya'nın yaralanmasına neden olduğu geceye kadarki bölümdür. Dünya'yı yaralı halde yalnız bırakmak istemeyen Nazım kendisini bir anda Dünya ve Halil arasında bulur. Çeşitli olaylar sonucunda Nazım, Dünya'yı geri dönmeye ikna eder. Dünya'nın Nazım'ı telefonla aradığı sahneden itibaren ise sonuç bölümü başlar. Hikaye doğrusal bir şekilde neden sonuç ilişkileri içinde gelişir ve son bulur.

Filmde kullanılan öyküleme tekniklerinden biri anlatıcı kullanımıdır. Filmin başında İstanbul'a gelen Nazım köyde başından geçenleri anlatır ve Dünya ile olan hikayesine giriş yapar. İkinci ve son kez anlatılan olaylarla ilgili kısa bir yorum yapar. Turgul, anlatıcı kullanımını filmin başında ve sonunda gerçekleştirerek anlatımın akıcılığını bozmaz. Seyirci de bu şekilde girdiği dünyadan çıkmadan filmin sonunu getirir. Filmin girişinde kullanıldığında seyircinin anlatılacak hikayeyi merak etmesini sağlar. Sondaki kullanımda ise yaşanan olaylar hakkında yorumunu dile getirir. Masallarda kullanılan yapıya benzer şekilde anlatılacak hikaye hakkında kısaca bilgi verilir ve sonra hikayeye geçilir. Hikayedeki olaylar bittikten sonra da olaylar hakkında kısa yorumlar yapılır.

4.2.6.3 Mekan Kullanımı

Filmin ana mekanı Nazım evdir. Nazım İstanbul'a geri döndükten sonra babadan kalan konakta oturmak istemez. Oğlunun tüm ısrarlarına dayanarak konağı satmak da istemez. Mahallede eski bir Ermeni evine yerleşir. Nazım emeklilik günlerini geçirmeyi bu eski evde tek başına yaşayacağını planlasa da Dünya'nın hayatına girmesi ile işler planladığı gibi gitmez.

Diğer mekanlar arasında Dünya'nın çalıştığı pavyon vardır. Gece bırakacak kimsesi olmadığı için yanında götürdüğü kızıyla birlikte pavyonda çalışır Dünya. Beyoğlu'nun arka sokaklarda yer alan pavyonda Dünya türkü okur. Bu şekilde çalışarak hem kızının hem de kendinin geçimini sağlar. Mekan özellikleri ile tipik bir pavyon olarak düzenlenmiştir. Pavyon sahnelerindeki atmosferin yaratılması için mekan seçimi önemli olmuştur.

Turgul'un diğer filmlerindeki mekanlar arasında da yer alır kahve. Muhsin Bey de müzisyenler kahvesi, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni'nde sinemacılar kahvesi vardır. Bu filmde ise var olan kahve tipik bir mahalle kahvesidir.

4.2.6.4 Özdeşleşme

Nazım karakteri toplum tarafından kutsal bir meslek olarak kabul edilen öğretmenlik mesleğini icra eden idealist biridir. Anadolu'nun farklı yerlerinde ailesini, dostlarını bırakarak yıllarca öğretmenlik yapmış bir karakterdir. Eğitimin öneminin günümüz toplumunda fark edildiği ve toplumdaki bireylerin eğitilmesi için her gün farklı etkinliklerin yapıldığı bir dönemde bir eğitim neferi olarak Anadolu'nun dört bir yanında çalışarak öğretmenlik yapan Nazım karakteri izleyici tarafından hemen filmin başında kabul edilmektedir. Ayrıca filmin olay örgüsünde zor durumda olan bir kadına karşılık beklemeden yardım etmesi, sahip olduğu konakta oturmak istememesi, mütevazı

tavırlarıyla günümüz toplumunda eşine zor rastlanılacak bir karakter olarak sunulan Nazım karakteri izleyicinin kendisine sempati duymasını sağlar.

Dünya, Halil ile yaşadığı sorunlar nedeniyle evliliğini bitirmiş kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan bir kadındır. Bir annen için yapılması zor bir meslek olan pavyon şarkıcılığına çaresizlikten devam etmek durumunda kalır. Kaderinin bu olduğuna ve bunu değiştirmenin mümkün olmadığını düşünür. Halil'den kaçsa da bir türlü kurtulmayı başaramaz. Nazım ile tanıştıktan sonra kendince bulduğu sevgi tanımını değiştirir. Aşkın yerini şefkat, iyilik gibi değerler alır.

Halil, Dünya'nın gözünden tanıtılan adam rolünden Takoz Atakan'a kahvede kendi tarafından hikayeyi anlattığı sahnede çıkar ve seyircinin gözünde farklı bir konuma geçer. Atakan'ın hak verdiği gibi seyircide Halil'e hak verir. Hikayesini öğrendiği Halil seyirci için seven, kıskanan aşık rolüne geçer. Sevdği kadının pavyonda çalışmasını istemeyen gururlu bir erkek olarak gözükmeye başlar seyircinin gözünde. Özellikle de erkek seyircilerle farklı bir özdeşleşme içine girer. Olayların sonucunda erkek izleyici kendisini Halil'in yerine koyar ve onun yaptıklarının kendinin yapıp yapmayacağını düşünür. Bu aşamada özdeşleşmenin doğasından gelen seyirciyi esir alması durumu etkilidir. Hikayesini öğrendiği Halil'in yaptıklarını ister istemez değerlendirmek zorunda kalır.

Filmde anlatılan hikayenin farklı boyutları olduğu için özdeşleşme de farklı şekilde gelişir. Dünya ya da Halil karakterleri ile belli olaylardan sonra özdeşleşme gerçekleşir ama temeldeki özdeşleşme seyirciye bir kahraman gibi sunulan Nazım ile seyirci arasındaki özdeşleşmedir. Sonuçta filmde anlatılan hikaye Nazım'ın hikayesidir. Hayatta yaşanabilecek ne varsa yaşadığını düşünen bir adamın tam hayattan elini ayağını çekeceğini düşündüğü bir zamanda karşısına çıkan Dünya ile hayatının değişmesi hikayesidir. İdealleri uğruna yaşayan bir adamın her şeye rağmen bu ideallerden vazgeçmemesi ve bu idealler yüzünden çektiği acılar seyirciyi derinden etkilemeyi başarır. Filmin ilk dakikasından itibaren modern bir kahramanın özelliklerine sahip olan Nazım karakteri derinlemesine işlenmiş bir karakterdir.

4.2.6.5 Müzik Kullanımı

Filmin müzikleri Tamer Çıray tarafından yapılmıştır. Filmin tema müziği filmde duygusal sahnelerde sıkça kullanılmıştır. Tema müziğinin yanında film için özellikle seçilmiş türkülere de yer verilmiştir.

Filmin ana karakterlerinden Dünya bir pavyon şarkıcısıdır. Dünya'nın yer aldığı pavyon sahnelerinde doğal olarak müzik kullanımına başvurulmuştur. Pavyonda ilk kez türkü söylerken görüldüğü sahnede Dünya, "Ayrılık Ateşten Bir Ok" adlı türküyü söylemektedir. Bu türkü eşliğinde Nazım'ın ve Dünya'nın yaşamları hakkında bilgiler verilir. Halil'in izini bulup pavyonda olay çıkardığı sahnede ise "Mavilim" adlı hareketli türküyü söylemektedir. Filmin final sahnesinde Halil'in Dünya'yı vurup intihar ettiği sahne de ise "Etek Sarı" adlı türküyü söylemektedir. Dünya'nın söylediği üç türkünün yer aldığı sahnelerdeki Dünya'nın karakterlerin ruh hallerini yansıtan türkülerdir. İlk türkü uzun bir aradan sonra tekrar pavyona dönmek zorunda kalak bir kadının hüznünü anlatırken aynı zamanda yıllardır öğretmenlik yaptığı köyden emekliliği nedeniyle ayrılmak durumunda olan bir öğretmenin ayrılık hüznünü anlatır. İkinci türkü ise hareketli bir türkü olup yeni bir hayata başlayıp yeni bir düzen kurmaya çalışan karakterlerin heyecanına eşlik eder. Dünya'nın söylediği son türkü ise son yolculuğuna çıkmış olan birinin hayata son sözleri olur.

Filmde misafir sanatçı olarak yer alan Neşet Ertaş ve Aynur Doğan da birer türkü okumuşlardır. Dünya'nın doğum gününde Nazım dünyayı bir türkü bara götürür. Barda sahneye çıkan sanatçı Aynur Doğan'dır. "Dar Hejirok- İncir Ağacısın" adlı Kürtçe türkü Dünya'yı hüznlendirir. Dünya ile Nazım arasındaki diyalogla Turgul Kürtçe'nin serbestçe kullanılması yönündeki fikrini de belirtmiş olur. Türkü, Nazım ve Dünya arasındaki yakınlığın arttığı bir sahnede kullanılmıştır. Nazım ikinci kez aynı bara gittiğinde ise yanında kocasına dönen Dünya yoktur. Sahnede ise Neşet Ertaş "Karlı Dağlar" adlı türküyü söylemektedir. Nazım, Dünya'nın gidişinden sonra hayal kırıklığına uğramış ve efkarını dağıtmak için Dünya ile birlikte gittikleri türkü bara gider. Her iki sanatçının filmde yer alması filmsel gerçekliğe uygun bir şekilde sağlanmıştır.

Filmde kullanılan son parça ise “Ninni” adlı Ermenice bir parçadır. Takoz’un Nazım için tuttuğu ev bir Ermeni olan Madam Agarni’ye aittir. Nazım eve ilk gelip evi incelediği sahnede bu parça kullanılmıştır. Türkiye’de yaşayan azınlıklara ve onların yaşamlarına ait bilgileri filmlerinde sıkça kullanmıştır Turgul. Muhsin Bey’de apartmanın sahibi Madam, Eşkîya’da otel müşterisi Andrey Mişkin karakterleri yer almışlardır.

4.2.6.6 Sinematografi

Filmde en çok kullanımına başvurulmuş hareket çevrinme hareketidir. Bunun yanında kaydırma, vinç kullanımı gibi genel kamera hareketlerine de başvurulmuştur. Bu yöntemlerin yanında stedicam kullanımına da sıkça başvurulmuştur. Diyaloglu sahnelerde kesme yapmak yerine stedicam aracılığıyla kamera hareket ettirilmiştir.

Filmin açılış sahnesinde kameranın yukarı çevrinmesi ile Nazım’ın okulu gösterilmiştir. Önce yerdeki su birikintisini çeken kamera yavaşça yukarı doğru kaldırılarak dağın eteklerine kurulmuş olan taş yapıları gösterir. Bahçesinde kırmızı bayraktan ve içeriden gelen çocuk sesinden bunun bir okul olduğu anlaşılır. Bu şekilde genel bir plandan yakın plana doğru gidilir ve kesme ile sınıfın içine girilir.

Üst açılı çekime birkaç sahnede rastlanmaktadır. Nazım’ın öğretmenlik yaptığı köyden ayrıldığı günün sabahı yatağında yatmakta olan Nazım üst açı ile çekilir. Aynı kullanım Madam Agarni’nin evindeki yatağında uyuyamadığı sahnede de vardır. Bu şekilde karakteri en doğal hali ile izleyiciye gösterirken aynı zamanda mekansal özellikler de gösterilmiş olur. Nazım ile Atakan’ın Madam Agarni’nin evine girdiklerinde de kamera yukarıdan çekim yaparak evin özelliklerini seyirciye gösterir.

Filmde fly cam kullanımı mevcuttur. Bu kullanım Nazım’ın Anadolu’nun ücra yerlerinde yıllarca öğretmenlik yaptığını ve başına neler geldiğini anlattığı filmin başındaki sözlerini destekler niteliktedir. Nazım’ın at üzerinde yaptığı yolculuğun zorluğunu anlatabilmek için kamera bu şekilde hareket ettirilmiştir. Dağın eteğinde atı ile gitmekte olan Nazım aracılığı ile bahsedilen köyün özellikleri de gösterilmiştir.

Yönetmenin diyaloglu sahnelerde kullandığı netlik/bulanıklık tekniğine sıkça başvurulduğu görülür. Bu şekilde seyircinin ilgisinin konuşmakta ya da bir hareket yapmakta olan karakter üzerinde olmasını ister. Örneğin, Dünya'nın pavyondan çıktığı gece taksici ile konuştuğu sahnede önce taksici nettir ve diyalogunu söyler sonra taksici bulanıklaşır, Dünya netleşir ve diyalogunu söyler.

Duygusal olarak yoğun sahnelerde yavaş çekim'e(slow motion) başvurularak sahnedeki drama arttırılır. Halil'in Dünya'yı ve Melek'i bulduğu sahnede kamera hareketi yavaşlatılarak sahnedeki drama desteklenmiştir.

4.2.6.7 Oyuncu Kullanımı

Yavuz Turgul, Fahriye Abla dışında çektiği tüm filmlerinde beraber çalıştığı Şener Şen ile bu filmde de çalışmıştır. Uzun bir süredir birlikte çalışan ikili yaklaşık 7 yıl sonra tekrar bu filmde buluşmuşlardır. Dünya'yı oynayan Meltem Cumbul, 90'lı yıllardan başlayarak çevirdiği filmlerin yanında televizyon dizilerinde oynayarak bilinen bir isim haline gelmiştir. Filmin diğer ana karakteri Halil'i canlandıran Timuçin Esen ise televizyon dünyasında tanınıp sinemaya geçen isimlerden biridir. Yan rollerdeki isimler de profesyonel oyuncular arasından seçilmiş isimlerdir.

Şener Şen filmdeki ana karakter olan Nazım'ı canlandırmaktadır. Nazım'ın önce dostları ve ailesi ile olan ilişkisi sonra da karşısına çıkan Dünya ile olan ilişkisi filmin konusunu oluşturur. Filmin olay örgüsünün merkezinde de Nazım karakteri yer alır. Klasik anlatının tercih ettiği karaktere bürünme olayını başarıyla filmde gerçekleştirir Şen. Seyircinin daha önceki filmlerinden tanıdığı Şener Şen artık Nazım Öğretmen olmuştur.

Meltem Cumbul, Dünya karakterinde Anadolu değerleri ile modern dünyanın değerleri arasında kalmış bir pavyon şarkıcısını canlandırmaktadır. Pavyonda şarkı söylemek ister öte yandan konsomasyona çıkmak istemez. Ayrıldığı eşi Halil ise geleneksel değerlere sahip biri olarak kızının annesinin pavyonda çalışmasını istemez. Herkesin kendi kaderine düşeni yaşayacağını düşünür.

Tunca Arslan, filmdeki oyunculuklarla ilgili şu yorumları şu şekildedir: “Başta sinemamız için çok yeni bir yüz olan Halil rolündeki Timuçin Esen olmak üzere, Güven Kira zgr Devin ınar gibi oyuncuların alkışlanacak performanslar gösterdikleri, filmin en tartışmalı oyuncusu Meltem Cumbul’un da elinden geleni esirgemediği bir oyunculuk gösterir.”²⁵²

4.2.6.8 Kurgu

Filmdeki kurgu hikayenin temasını güçlendiren, derinleştiren ve görüntünün anlatmak istediği olayı bir kalıba sokan, bütüncül bir kurgu anlayışını benimsemiştir. Filmin olay örgüsü gerçek yaşamdakine benzer şekilde doğal sıralama ile sunulmuştur. Olaylar, gerçek zamandaki gibi başlayıp gelişmekte ve sona ermektedir. Dolayısıyla filmin kurgusu olaylara neden sonuç ilişkisi açısından bakılmasını sağlar.

Filmde en çok kullanılan kurgu hareketi kesmedir. Bu şekilde yönetmen kurguyu izleyiciye fazla hissettirmeden öyküsünü anlatmayı planlamıştır. Zincirleme geçişe de sıkça başvurulmuştur. Örneğin, Nazım’ın evinde temizlik yaptığı sahnede zincirleme geçiş tercih edilmiştir.

Dünya’nın “Dağlar” türküsünü söylediği filmin başındaki sahnede önce jenerik yazıları akar sonra köydeki evde eşyalarını toplamakta olan Nazım’ı görürüz. Trk, Dünya oteline gidip Melek’in in yanına yattığı ana kadar sürer. Aradaki planlar da birbirine bu şekilde bağlanmış olur.

²⁵² Tunca Arslan, *Yaraya Merhem Olmak*, www.beyazperde.com (12.05.2009)

4.2.6.9 Yapım Süreci

Film yönetmenin 1995 yılında çekilen Eşkiya'dan 9 sene sonra çektiği ilk film olma özelliğini taşımasıyla dikkat çekmektedir. Yönetmen bu filmde de Eşkiya filminde çalıştığı Filma Cass firması ile çalışmıştır. Bu firmayla birlikte filmde yapımcı olan diğer firma Abdullah Oğuz'un Most Production adlı yapım şirkettir. "Asmalı Konak Hayat", "O Şimdi Askerde" gibi gişede başarılı olmuş filmlere imza atan şirket bu filmde de yapımcı olarak rol almıştır. Filmin bütçesi 2 milyon 350 bin dolardır. Yapımcıların yanında İş Bankası, Fiat ve Beko da filme sponsor olarak destek vermişlerdir.²⁵³ Firmalar verdikleri destek karşılığında filmde logolarının görünmesini de sağlamışlardır. Nazım'ın kullandığı taksinin markası Fiat, Mehmet'in sahibi olduğu beyaz eşya dükkanı bir Beko bayisi, Piraye'nin çalıştığı banka ise İş Bankası'dır.

Turgul, bu filminde de klasik anlamdaki yapımcılarla çalışma geleneğini devam ettirmiştir. Öte yandan aynı isimlerle çalışma prensibini de sürdürmüştür. 2007'de senaryosunu yazdığı Kabadayı filmi de Filma Cass şirketi tarafından yapılmıştır.

²⁵³ www.radikal.com.tr/haberno139238/04/01/2005 (15.05.2009)

4.3 Yavuz Turgul Sineması'nın Türk Sinemasındaki Yeri

Yavuz Turgul ilk filmi Fahriye Abla'yı 1984'te, son filmi Gönül Yarası'nı 2004'te çekmiştir. Bu yıllar arasında çektiği dört filmle toplam altı filme imza atmıştır. Bu altı filmin senaryolarını da kendisi yazmıştır. Senaristliği 1975 yılına kadar uzanmaktadır. Yönettiği filmler dışında 12 senaryosu vardır. 1985 yılında yazdığı Züğürt Ağa filminden sonra yazdığı senaryoları kendisi çekmiştir. 2007 yılında senaryosunu yazdığı Kabadayı filminin yönetmenliğini, Eşkıya ve Gönül Yarası'nın ortak yapımcısı olan Ömer Vargı çekmiştir.

İlk senaristliğe başladığı dönem Yeşilçam sinemasının son yıllarına denk gelirken ilk filmini çektiği dönem ise Yeşilçam sinemasından kopuşun başladığı dönemdir. Sinemamızın geçirdiği radikal değişimi yaşamış ve filmlerinde işlemiştir. Senaristliğe başladığı dönemde yılda çekilen film sayısının fazla olduğu ve rekabetin var olduğu bir dönemdir. Yeşilçam yapım sürecinin devam ettiği, ticari kaygıların ön planda olduğu bu dönemde Arzu Film bünyesinde senaristlik yapmıştır. Bu dönemini yönetmen şu şekilde ifade eder:

“Yeşilçam olarak adlandırılan ve tamamen ticari kaygılarla film yapılan, ne kadar seyirciye hitap edeceksiniz ve yapmış olduğunuz filmlere ne kadar insan gelecek kıstasları üzerine kurulu bir alan içinde bu kıstaslara uyararak ve sizi harekete geçiren güç olarak bu kaygıları benimseyerek iş yapmak zorunda kaldık zaman zaman...”²⁵⁴

Turgul, bu dönemde “Tosun Paşa”, “Erkek Güzeli Sefil Bilo”, “Banker Bilo”, “Davaro”, “Hababam Sınıfı Güle Güle” gibi grotesk komedi filmlerinin senaryolarını yazmıştır. Ekolün yaratıcısı Ertem Eğilmez, “Tosun Paşa”, “Banker Bilo” ve “Hababam Sınıfı Güle Güle” filmlerinin yönetmenidir.

²⁵⁴ Uman, s. 124.

Arzu Film ekolü içerisinde yer alması yönetmenin sinema anlayışının oluşmasında etkili olmuştur. 80’li yıllardan başlayarak günümüzde devam eden Kültür Bakanlığı ve Eurimages gibi kurumlar tarafından desteklenen filmler için göreceli olarak öncelikli bir kaygı olmayan filmin ne kadar seyirciye ulaşacağı sorusunun önemli olduğu bir sinema ortamında çalışmıştır. Arzu Film’in yaptığı filmler halkın nabzı tutularak yapılmış filmlerde seyirci ile kurulan ilişki sayesinde seyirci beğenilerini gözlemleme olayı üst düzeyde olmuştur. Kalabalık kadrolu, İstanbul’un gecekondu semtlerinde geçen, insanlar arası yardımlaşmanın üst düzeyde olduğu filmlerle dönemin seyircisinin beğenisi kazanılmıştır. Bu filmlerin önemli bir özelliği de sonraki yıllarda televizyonda gösterildiğinde ilgiyle izlenen filmler olmuş, genç nesiller üzerinde bir tür nostalji duygusu yaratmıştır. Aradan geçen uzunca bir süreye rağmen bu filmlerin ilgi görmesi ekolün seyirci ile kurduğu ilişki ile açıklanabilir. Yavuz Turgul, Arzu Film ekolünde olmanın sinema anlayışındaki etkisini şu şekilde belirtir:

“...Fahriye Abla’yla başlayan serüvenimde hep kendimi düzeltmeye çalıştım, buna gayret ettim. Ticari sinema da sanat sinemasını var eden öğeleri içinde taşıyabilir, ama seyirciden bir türlü vazgeçememe durumuyla tanımlı aynı zamanda. Filmlerime baktığınız zaman o seyirciden vazgeçememe ve seyirciyi her zaman ön plana yerleştirme kaygısını görebilirsiniz. Bunların arasında bir denge bulmaya çalışarak bugüne kadar geldim. Bütün filmlerimi oluştururken bu dengeyi gözetmeye çalıştım ve bir bölümü zaten bu kurallar içinde gerçekleşti.”²⁵⁵

80’li yıllarla birlikte Türk Sineması’nda farklı biçim arayışları başlamış ve Yeşilçam sinema anlayışından kopuş gerçekleşmiştir. Bu kopuşun gerçekleşmesinde geleneksel film yapma sürecinin değişmesi ile birlikte daha bireysel konuların ele alındığı filmler yapılmaya başlanmıştır. Geleneksel Yeşilçam anlatısının özellikleri reddedilmiştir. Filmlerde birey ön plana çıkarılarak bireyin sorunları ele alınmış, özdeşleşme kırılarak yerine yabancılaştırma konmuş, kahraman özelliklerine sahip film kişileri yerine derinlemesine işlenmeye çalışılan bazen de olumsuz özellikleri ile ön plana çıkan karakterler yerleştirilmiştir. Yavuz Turgul bu değişim karşısında kendi hikayelerin

²⁵⁵ Uman, s.124.

anlatmaya devam etmiştir. 1984 yılında Ahmet Muhip Dranas'ın ünlü şiirinden esinlenerek yazdığı Fahriye Abla'yı, 1987 yılında ise Muhsin Bey filmini çekmiştir. Her iki filminde klasik anlatının kurallarını kullanarak sağlam bir dramatik yapı oluşturup klasik anlamdaki yapım süreci ile filmleri çekmiştir. Bu filmler Yeşilçam geleneğinden beslenen anlayışları ile kopuşun yaşandığı dönemde eski ile yeniyi birleştiren filmler olmuştur. Fahriye Abla filminde Yeşilçam son döneminin önemli oyuncularında yer alan Müjde Ar başrol oynamış, yan rollerde de Yeşilçam filmlerinde sıkça karşılaşılan oyuncular kullanılmıştır.

Muhsin Bey'de Şener Şen başrolde yer almıştır. Bu film ile Turgul ikili karşıtlıklara dayanan bir yapıyı kullanmaya başlar. Bayburtluoğlu'na göre ikili karşıtlıklara dayalı bir yapının varlığı Ertem Eğilmez'in filmlerinde sıkça kullandığı bir yapıdır. Zengin-yoksul, köylü-kentli, güçlü-güçsüz, uyumlu uyumsuz gibi karşıtlıkların filmlerde kullanılması Eğilmez geleneğiyle Turgul'un sinemasının bağlantısının ortaya çıkmasında önemlidir.²⁵⁶ Yavuz Turgul, Muhsin Bey'de Muhsin Bey ve Ali Nazik; Gölge Oyunu'nda Abidin ve Mahmut; Eşkîya'da Baran ve Cumali ikililerini kullanmıştır. Ayrıca temel çatışmanın kurulmasında Muhsin Bey'de Muhsin Bey ile Şakir; Eşkîya'da Baran ile Berfo arasında da ikili karşıtlık kullanımına başvurmuştur. Yavuz Turgul'un senaryolarına yazdığı, Ertem Eğilmez'in çektiği filmler olan Banker Bilo filminde İlyas Salman ve Şener Şen'in canlandırdıkları karakterler arasında bitmek bilmeyen çatışma mizahın kullanılmasıyla güldürü türünde işlenmiştir.

90'lı yıllarda Yavuz Turgul üç film çeker: Gölge Oyunu, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni ve Eşkîya. Gölge Oyunu yukarıda bahsedilen ikili karşıtlık kullanımının olduğu, farklı karaktere sahip iki insanın öyküsünü anlatmaktadır. Bunu yaparken de filmin isminden de anlaşılacağı üzere Karagöz ile Hacivat'ın başını çektiği Türk seyirlik oyunlarına göndermelerde bulunur. Her iki karakterin atışmaları, devamlı olarak birbirlerini suçlamaları, birinin ak dediğine diğerrinin kara demesi şeklinde her iki karakterin zıtlaşmaları filmde gösterilir. Bunun yanında filmdeki bir sahnede de açıkça göndermede bulunulur. Abidin ve Mahmut bir sünnet düğününde gösteri yapmak için teklif alırlar ancak düğün sahibi Karagöz ve Hacivat oynatmalarını da ister. Mahmut yapmak istemese de Abidin bir şekilde yardım etmesini sağlar.

²⁵⁶ Bayburtluoğlu, ss.12-13.

Gölge Oyunu anlatı özellikleri açısından yönetmenin diğer filmlerinden belli açılardan farklı olarak değerlendirilse de “yerlilik” açısından önemli bir filmidir. Türk toplumun uzun yıllardır sahip olduğu bir kültür formunun filmde referans olarak kullanılması kayda değer bir durumdur. Geleneksel Yeşilçam sinemasının anlatı özelliklerini tam ortaya koyabilmek için Yeşilçam filmlerinin Türk seyirlik oyunları ile kurduğu ilişkiyi anlamak önemlidir. Sözlü kültür ürünlerinin yazılı ve görsel anlatıları etkilediği ve diğer ülkelerdeki anlatılardan farkını anlamakta önemli olduğu bilinmektedir.

Mustafa Sözen’e göre Türk sineması ile Türk seyirlik oyunları arasındaki ilişki şu şekildedir:

“Türk sinemasının, ama daha da çok Yeşilçam döneminin, görsel ve anlatısal yönü irdelendiğinde onun, Türk kültürünün görsel ve anlatısal göreneklerini bir şekilde yeniden üreten bir yönelime sahip olduğu kolayca gözlenebilir. Yani bu sinema, çok da bilinçli olmadan, kendine özgü görsel bir dil üretmiştir. Sözgelimi Türk sinema anlatılarının birçoğunda, Batı anlatı sanatlarının omurgasını oluşturan birey/karakter inşası yerine, olaylar tarafından sürüklenen ve kişiliğinin ruhsal boyutlarına hemen hiç değinilmeyen figür tasarımları vardır. Bunu, Doğu anlatı geleneklerinin bir uzantısı olarak yorumlayabilmek mümkün. Bu argümanın en somut örneğini Kemal Sunal’ın yarattığı Şaban tiplerinde bulabiliriz. Televizyonlarda yıllar boyunca yayınlanan ve hemen her defasında kendine her yaştan seyirci kitlesi bulan bu filmlerde, birey olamayan ama bireymiş gibi davranan Şaban figürü, geleneksel oyun tiplerinin hazır klişelerini, güncel olayların farklı versiyonlarına dönüştürerek sayısız tekrarlarını sunmaktadır.”²⁵⁷

Bu bağlamda Gölge Oyunu’ndaki “Karabiberler” ve Karagöz ile Hacivat arasında benzerlik kurularak filmin anlatısının zenginleştirilmesi söz konusudur. Film kültürümüze ait özelliklerin sinemada kullanılmasına güzel bir örnek de teşkil etmektedir.

²⁵⁷ Mustafa Sözen, Türk Sinemasının Özgün Dil Arayışlarına Farklı Bir Yol Haritası: Türk Soylu Ülkeler Sineması, **Bilgi**, Sayı.42 (Yaz 2007), s.57.

“Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni”nde Yavuz Turgul, 80’lerde başlayan ve 90’lı yıllarda devam eden Yeşilçam’dan kopuşu inceden eleştirir. Bu dönemde özellikle Avrupa sinemasının etkisinde kalan sinemacılar Avrupalı yönetmenler gibi filmler çekmeye çalışmaktadırlar. Fakat ortaya çıkan ürünler istenilen düzeyde olmaz. Filiz Bilgiç’e göre “seksen sonrasında yapılan filmler geleneksel anlatı biçimleri tamamen dışlayarak, bütünüyle batılı dramatik kalıpları hedeflediğinden ve sosyo-kültürel yapıda benzer bir “toptan batılılaşma” da mümkün olamayacağından, filmlerdeki biçim-içerik uyumsuzluğu hissedilir hale gelmiştir.”²⁵⁸ Filmde Turgul, bu görüşü destekleyecek bir temayı işlemektedir. Sinemada yaşanan değişimin sağlıklı bir şekilde gerçekleşmediğini görmüş ve filmde bu durumu hicvetmiştir.

Eşkıya, Yavuz Turgul’un filmleri arasında seyircinin filmdeki karakterle özdeşleşebildiği, karakterin başına gelen olayları içselleştirip kendi yaşamına yansıtabildiği filmlerinin başında gelir. Film 90’lar Türk Sineması’nda bir mihenk taşı olarak kabul edilmekte ve Türk Sineması’nın tekrar ivme kazanmasında önemli bir film olarak görülmektedir. Özdeşleşmenin bu kadar ön plan çıkmasında filmdeki karakterin geçmişten gelen yarı mitolojik bir kahraman olarak sunulmasıyla ilgilidir. Baran’ın 35 yıl sonra hapisten çıkıp sevdiği kadını bulmak için İstanbul’a gelmesi ve bu yolda kendisine yardım eden Cumali’nin hayatını kurtarmak için sevdiğinden vazgeçmesi seyirci için vurucu bir hikayedir.

Gönül Yarası, hayatta başına gelenler sonucunda artık hayatın kendisine daha fazla oyun oynayamayacağını düşünen Nazım’ın öyküsüdür. Hayat ona bu sefer öyle bir oyun oynar ki çok önceden kaybettiği kızının sevgisini tekrar kazanması için karşısına aşkı çıkarır fakat sevdiğine sahip çıkmak için yeteri kadar cesareti olmadığından aşkını kaybeder. Sevdiğinden arkaya kalan tek şey ise onun kızının sevgisini tekrar kazanmasını sağlar. Dramatik anlatıya uygun olan bir hikayenin klasik anlatının özellikleri doğrultusunda işlendiği bir filmidir.

²⁵⁸ Bilgiç, s.134.

Yavuz Turgul, Yeşilçam geleneğinden beslenmekle birlikte Batılı dramatik kalıpları kullanmayı amaç edinen bir yönetmendir. Yeşilçam geleneğinden besleniyor oluşu onu günümüzdeki diğer yönetmenlerden farklı kılmaktadır. Batılı dramatik kalıpları kullanan yönetmenlerden farkı ise batıdan gelen bu biçimi kendi toplumsal içeriğine uyarlayabilmesidir. Filmlerinde işlediği konuların yerliliği, kullandığı oyuncuların niteliği, seçilen müziklerin özellikleri, tercih edilen mekanlar filmlerinin bu topraklardan esinlendiğini, beslendiğini göstermektedir.

Yavuz Turgul sineması öykü anlatmak üzerine kuruludur. Filmlerindeki karakterlerle ilgili bir soruya ilişkin olarak şunları söyler:

“Ben öykücü-meddah gelenekten geliyorum. İyi bir anlatıcı olmaya çalışıyorum. Sinema ile böyle yapılacak bir şey değil, ama anlatacak bir şeyinizin olması önemli.”²⁵⁹

Yavuz Turgul Sineması klasik anlatının özelliklerini benimsemiş, bu özellikleri Türk izleyicisinin karakteristik özelliklerini dikkate alarak düzenlemiş kendine özgü bir sinema olarak ifade edilebilir. Yeşilçam Sineması olarak adlandırılan dönemle bağlarını koparmadan dramatik anlatımı doğru bir şekilde yaparak filmler çekmiştir. Bugünkü Türk Sineması’nın son yıllarda yaşadığı gelişmenin doğru bir şekilde değerlendirilmesi için Yavuz Turgul sinemasının özelliklerinin iyi bir şekilde incelenmesi gerektiği kanısındayız. Son birkaç yılda çekilen film sayısındaki artışın temelinde medyatik isimlerin çektiği güldürü türündeki filmlerin gişede başarılı olması ve Kültür Bakanlığı’nın desteklediği filmlerin niceliksel olarak artmasından kaynaklıdır. Recep İvedik, Gora, Arog, Hababam Sınıfı serileri gibi komedi türündeki filmler gişede başarılı olmaktadır. Kültür Bakanlığı bir kurul bünyesinde yılda iki defa toplanarak filmleri geri ödemeli ya da geri ödemesiz şekilde desteklemektedir. Türk Sineması’na yönelik artan ilgi doğru bir şekilde değerlendirilmediği takdirde bu yapay ve sağlıksız gelişmenin uzun vadede beklenen sonuçları doğurmayacağı aşikardır. Yavuz Turgul sinemasının neden önemli olduğunu anlatmak için Türk ve Dünya Sinema tarihine kısaca bakmamız gerekmektedir.

²⁵⁹ Uman, s.154.

Sinema tıpkı roman sanatı gibi Batı’da doğmuştur ve temelleri burada atılmıştır. Sinema temelde öykü anlatma sanatı olarak doğar ve bu özelliğini uzun yıllar devam ettirir. Dramatik bir anlatıma benimseyen bu anlayış klasik anlatının oluşmasını sağlamış ve bu anlatının günümüze kadar gelmesi sağlanmıştır. 2. Dünya Savaşı’na kadar egemen sinema anlayışı hem Hollywood’da hem de Avrupa’da klasik anlatı özelliklerini taşıyan filmler yapılmıştır. Yani 1900’lerin başından 1950’ye kadar yaklaşık 50 yıllık bir süreyi kapsar. Bu tarihten sonra başta Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga akımlarının etkisiyle sinemanın öykü anlatmak dışında işlevleri olduğu ortaya çıkmıştır. Dramatik yapının reddedildiği, profesyonel oyuncuların kullanılmadığı, deneysel türde filmlerin çekilmeye başlandığı, kameranın stüdyolardan sokağa çıkmaya başladığı bir dönem başlamıştır. Hakim olan dramatik anlayış da bu yenilikler karşısında kendini yenilemiştir. Klasik anlatının karşısına 60’larda minimalist ve formalist anlatı çıkmıştır. Her iki anlatı da klasik anlatıya tepki olarak doğmuş uzun yıllar sonucunda oluşan kurallarını reddetmişlerdir. Günümüze kadar üç farklı anlatıda filmler çekilmişlerdir.

Türk Sineması’na baktığımızda ise 1950’li yıllara kadar sinemanın tiyatronun etkisinden kurtulamadığı görülür. Bu yıllarda sinema kendi dilini yaratması yolunda teatrallikten uzak filmlerin çekilmeye başlanır. Bu çaba sonucunda nitelikli ürünler ortaya çıkmaya başlasa da bu filmler el yordamı ile çekilen filmler olmuşlardır. 60’lı yılların gelmesi ile birlikte sinema kendi koşulları içinde bir endüstri haline gelmeye başlamış 70’li yılların ortasına kadar niceliksel olarak altın bir çağ yaşanmıştır. Bu dönem Yeşilçam sineması olarak adlandırılmış ve yıllar içerisinde belli kalıplar içerisinde çekilen filmler ortaya çıkmıştır. Yeşilçam sinemasının temel ekonomik kaynağı halktan aldığı paralardır. Sinemaya gelen kişiler aynı zamanda izledikleri filmlerin yapımcısı konumunda olmuşlardır. Devlet sansür konuları dışında sinema ile ilgilenmez. Bölge işletmecilerin ve belli yapımcıların hakim olduğu Yeşilçam sineması kendine özgü bir yapım süreci oluşturmuş ve ağırlıklı olarak bu yapım sürecine uygun filmler çekilmiştir. Film yapmak sanatsal bir amaç olmaktan uzakta tamamen ticari kaygılar ön plandadır. Filmler ağırlıklı olarak melodram ve güldürü türlerindedir. Hollywood’un ve Mısır melodram filmlerinin etkisi altında gelişen melodram anlayışı zaman içerisinde yapım sürecinin de etkisiyle kendi kurallarını oluşturmuştur. Yapım mekanizması yüzünden de uzunca bir süre

kırılmamıştır. Yerli melodramlar rasyonellikten uzak, dram sanatının inceliklerini taşımayan filmler olarak nitelendirilmişlerdir. Öte yandan bu filmlerin zaten böyle bir amacı yoktur. Ticari kaygılarla çekilen filmler zaman içerisinde kendi seyircisini yaratmış ve bölge işletmeleri aracılığıyla seyirci ile yakın ilişkiye girmiş filmlerdir. Sonuç olarak kendine özgü yapı içerisinde çekilen filmler dram sanatının gelişmesi yönünde pek katkıda bulunmamışlardır. Bu yönde katkıda bulunan filmler ticari sinema içerisinde kalıp bu sinema ile bağlarını koparmadan film yapan, toplumsal gerçekçilik, ulusal sinema gibi kavramsal ve düşünsel düzeyde sinema üzerine çalışmalar yapan bir takım yönetmenlerden gelmişlerdir. Lütfü Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz ve Yılmaz Güney'in önderliğinde çeşitli yönetmenler klasik anlatının özelliklerini etkili bir şekilde kullandıkları filmler çekmişlerdir. Bu filmler Yeşilçam sinemasının ticari mantığı içerisinde yapılmış, aynı teknik imkanlar kullanılarak çekilmiş filmlerdir. Bugün yapılan en iyi Türk film soruşturmalarında dönemin bu filmlerinin isimleri hala ön planda yer almaktadır. Bu yönetmenler sonradan gelen kimi yönetmenleri de etkilemişler ve 80'lerin başına kadar film çekmişlerdir. Bu tarih itibari ile kimileri yaşlılıktan kimileri siyasi baskılardan ötürü film yapmayı bırakmışlardır. Bu yönetmenlerden etkilenen kimi yönetmenler ve Yeşilçam içinde yetişmiş bazı yönetmenler klasik anlatının sofistike örneklerini vermeye devam etmişlerdir. Fakat 80'li yıllarda sinemaya hakim olan biçim arayışları sonucunda bu dönemde ortaya Yeşilçam sinemasından kopuk, dönemin Avrupa sinemasının etkisinde kalan filmler çekilmeye başlanır. Bu biçim arayışları 90'lı yıllarda minimalist anlatının 2000'li yıllarda ise formalist anlatının doğmasına kaynaklık etmişlerdir. Fakat bu değişim Batı'daki gibi olmadığından bugün hala çözilemeyen sorunlar yaşanmıştır.

Yeşilçam sinemasının bugünden bakılarak anlaşılması zor olan kendi özgü yapısından dolayı sinemamızda dramatik anlatımın Batı'daki gibi gelişmediği ortadır. Batı'da sinemanın doğuşundan itibaren 50 yıl gibi bir süre bu anlatımın hakim olduğu bir sinema anlayışından sonra farklı anlatılar ortaya çıkmıştır. Oysa Türkiye'de dramatik anlatım tam istenilen düzeye gelmeden Batı'dan etkilenecek farklı biçim arayışlarının ortaya çıkmıştır. Bu değişimin Batı'daki gibi olmayacağı söylenebilir fakat ortaya çıkan filmler incelendiğinde birkaç film dışında farklı biçim arayışlarında özgün bir biçim oluşturulamadığı görülmektedir. 80'li yıllarda başlayan bireysel hikayelerin ön planda olması, dramatik yapının yavaş yavaş terk edilmesi, minimalist unsurların filmlerde

kullanılmaya başlanması, bilinçli olarak yavaş ritimde filmlerin çekilmesi, anlaşılmazlık olgusunun filmlerde artı bir özellik olarak kullanılmaya çalışılması gibi nedenlerle seyircisiz bir sinema ortaya çıkmıştır. Bu anlayış 90'lı yıllarda minimalist anlatının doğmasını sağlamış ve 90'ların ikinci yarısından özgün eserler ortaya çıkmaya başlamıştır. Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz'un önderliğinde çekilen bu minimalist filmler hem yurtiçi hem de yurtdışı festivallerde ilgi görmüş, bu festivallerden ödüller almışlardır. Aynı zamanda birer bağımsız film de olan bu filmlerin yapım süreçleri Yeşilçam usulünden de tamamen farklıdır. Minimalist anlatımı benimseyen bu filmler yurtiçi ve yurtdışı festivallerde ödüller alarak başarılı olmuşlarsa da halka ulaşamamışlardır. 80'lerde başarısız olan yeni biçim çabaları 90'larda başarılı olmuş olsa da halktan uzak olma durumu devam etmiştir. Kelimenin tam anlamıyla gişede dökülen bu filmlerin toplam hasılatı medyatik bir ismin çektiği bir komedi filmin hasılatını bile yakalayamamıştır. Gişenin yanında biçimsel özellikleri nedeniyle izlenmesi zor olan filmler festival izleyicileri ya da sinema meraklıların dışında kimsenin ilgisini çekmemiştir. Dünya sinemasının çok önemli yönetmenlerinden etkilenen bu isimlerin filmleri izleyici tarafında ya çok sevilmiş ya da nefret edilmiştir.

Anlatı özellikleri incelendiğinde, her şeyden önce klasik Yeşilçam filmlerinin inandırıcılık sorununu tamamen ortadan kaldıran bu filmler bu yönleri ile festivallerde ilgi görmüşlerdir. Teknik özellikler açısından da dünya standartlarının yakalanmış olması eski dönemdeki filmlere göre önemli bir avantaj kazanılmasını sağlamıştır. Bunların yanında filmlerin yerel unsurlardan çok daha global meseleleri konu edinmeleri de yabancıların filmleri izlemesini ve anlamasını kolaylaştırmıştır. Başta bireyin topluma yabancılaşması, modern çağın hastalığı olan bireyler arasındaki iletişimsizlik, modern dünyadaki bireyin yalnızlığı gibi Batı kültüründe daha fazla yaygın olan sorunların filmlerde yer alması ve söz konusu konulara farklı açılardan bakılmış olması yabancı izleyicinin dikkatini çekmiştir. Son dönemde çoğu genç yönetmen minimalist anlatıyı benimseyen filmler çekmekte ve festivallerde başarılı olan filmler çekmektedirler. Fakat gişedeki durum aynıdır. Şüphesiz bu tercihte minimalist anlatının kullanıldığı filmlerin maliyet açısından diğer anlatıdaki filmlere oranla daha uygun olması da etkilidir.

2000’li yıllarla gelindiğinde ise yılda çekilen film sayısının artması ile farklı sektörlerden insanlar film yapımına maddi destekte bulunmaya başlamışlardır. Bu sektörlerin başında da reklam sektörü gelmektedir. Reklam sektörü sadece yapım anlamında değil yönetmenlik konusunda da sinemaya eğilmişlerdir. Reklam ve sinema sektörlerinin yakınlaşması aslında 80’lerin başında başlamış olmakla birlikte bu tarihlerde daha yoğun bir şekilde yaşanmıştır. Bu yakınlaşmada şüphesiz reklam sektörünün teknik anlamda sinemanın önünde olması ve bu teknik imkanları filmlerde kullanmaya çalışmaları etkilidir. Benzer bir yakınlaşma 80’li yıllarda Hollywood sinemasında yaşanmış ve reklam dünyasından gelen yönetmenler Hollywood’da film çekmeye başlamışlardır. Bu yakınlaşma sonucunda formalist anlatıda filmler ortaya çıkmıştır. Bu filmler biçimsel olarak farklılık getirirler de popüler sinemanın araçlarını fazlaca kullanmalarından ötürü seyircinin gösterdiği ilginin bu yüzden mi yoksa biçimsel farklılıktan mı olduğu tartışmalıdır. Formalist anlatıyı kullanan Ömer Faruk Sorak’ın çektiği “Sınav” filmi gişede başarılı olmuş, izleyicinin ilgisini çekmiş bir film olarak dikkat çekmektedir. İncelenen filmler “Romantik” ve “O Kadın” filmleri ise gişede başarılı olamamışlardır. Bu filmler de popüler sinemanın kaynaklarından özellikle oyuncu kullanımı açısından fazlasıyla yararlanmışlardır fakat beklenen başarı sağlanamamıştır.

Bu farklı biçim çalışmalarının başarılı olmaması, şüphesiz ortaya çıkan ürünlerin özgün bir yapıda olmamasından kaynaklanmaktadır. Bunda daha önce belirtildiği gibi dramatik anlatının tam olarak oturtulmaması etkilidir. 80’lerde yaşanan kopuşun kaçınılmaz olduğu çoğu yazar tarafından belirtilse de Yavuz Turgul filmlerinin varlığı bu görüşün doğruluğu konusunda şüphe duyulmasına neden olur. 80’ler de yaşanan değişimle Türk sineması daha bireysel konulara eğildi, karakterin derinlik kazanması sağlandı, farklı biçim çalışmalara ortaya kondu fakat bu değişim işlevsellik kazanamadı. Yavuz Turgul ise o dönemde farklı biçim arayışları yerine hikayelerini anlatmaya devam etti. Gelişen teknik özellikleri filmlerde kullanması ile sağlam dramatik yapılar kullanmasıyla her iki dönem arasında köprü konumunda olmuştur. Çektiği filmler hem izleyiciler hem de eleştirmenler tarafından beğenilmiştir. Filmlerinde kullandığı yerel motifler izleyicinin ilgisini çekmiş, yarattığı karakterlerle izleyicinin bu karakterlerle özdeşleşmesini sağlamıştır. Özdeşleştirme konusu Yavuz Turgul’un klasik Yeşilçam sineması ile bağlarını koparmadığının en iyi örneği olarak değerlendirilebilir. İzleyici Turgul’un filmlerinde

yarattığı karakterlerle hemencecik özdeşleşir çünkü o karakterler kendi yaşamına yakın karakterlerdir. Sırasıyla bir şiir kahramanı, bir nostaljik İstanbul Beyefendisi, bütün olumsuzluklara rağmen filmini çekme azmini yitirmeyen bir yönetmen, Hacivat ile Karagöz'ün modern temsilcisi olan Karabiberler, Doğu'nun bağrından çıkıp gelen Eşkıya ve idealleri uğruna kendi hayatını mahvetmeyi göze alan Nazım Öğretmen. Kullandığı müziklerle filmlerinin bu toprakların filmi olduğunun altını çizmesi, her filminde Şener Şen ile çalışması, her filminde İstanbul'u anlatması ayırt edici özellikleri arasında yer alır. Sonuç olarak Yavuz Turgul'un başarısı sinemanın kalıp ve kurallarını yıkmasından değil, onları ustalıkla kullanmasından ileri gelmektedir.

SONUÇ

“Anlatı Kavramına Genel Bakış” başlıklı birinci bölümde “Anlatı” kavramının tanımı yapıldıktan sonra sinemada anlatı kavramını inceledik. Anlatı kavramı sözlü, yazılı ya da görsel bir araç aracılığıyla belirli bir zaman ve mekan dahilinde, mantıksal olarak birbirleri ile bağlı olayların anlatılması anlamına gelmektedir. Anlatılan olaylar arasında genelde neden sonuç ilişkisi aranır. Anlatı kavramı hakkında bilgi verildikten sonra anlatının tarihsel süreç içerisinde nasıl bir evrim geçirdiği üzerinden durduk. Anlatı insanlığın başlangıcından itibaren sözlü olarak doğmuş yazının bulunmasıyla yazınsal bir metin haline dönüşmüş fotoğrafın ve sinemanın ortaya çıkması ile görsel bir yapı kazanmıştır. Bu gelişim süresince anlatı araçları kendilerinden önce yer alan formlardan yararlanmış ve zaman içerisinde kendi içlerinden farklı kurallar oluştursalar da önceki formların özelliklerini de içlerinde barındırmışlardır. Film konuları seçilirken sinemanın doğuşundan günümüze roman, öykü gibi yazılı kaynaklardan; yazılı bir metin de sözlü kültürden yararlanır. Sinemada anlatı kavramı ilk dönem filmlerinin belgesel türüne ait olması nedeni ile önce belge niteliği taşıyan anlatılardan oluşmuş zaman içerisinde kurmaca hikayelerin devreye girmesi ile birlikte öykü anlatma sanatına dönüşmüştür. Kurmaca hikayelerin ortaya çıkmasında sinemanın başta roman olmak üzere yazınsal metinlerden yararlanması etkili olmuştur. Yazılı metinlerin senaryolaştırarak sinemaya aktarılması filmlerin konu ihtiyacını karşılamada etkili bir yöntem olarak kullanılmıştır. Sinemanın edebiyat ürünleri ile bu kadar yakın bir ilişki içerisine girmiş olması zaman içerisinde sinemanın da biçimsel tartışmalara girmesine neden olmuştur. Ne anlatıldığının yanında nasıl anlatıldığı sorusu da gündeme gelmiş ve farklı biçim arayışlarına girilmiştir. 1920’lerin sonunda sesin filmlerde kullanılması ile birlikte sinema kendi dilini tam olarak oturtmuş ve farklı bir kulvarda yer almaya başlamıştır. Film yapmanın bireysel bir çabadan çok kolektif bir çalışma ile yapılabilmesi sinemayı diğer sanat dallarından ayırmıştır. Sinemada anlatı kavramı üzerine yapılan çalışmalar Anlatıbilim (Narratology) ve Göstergebilim aracılığı ile yapılmıştır. Bu çalışmalarda amaç filmleri tek tek incelemek değil bir bütün halinde incelemektir.

Anlatı ve sinemada anlatı kavramları hakkında bilgi verdikten sonra sinemada anlatı biçimleri üzerinde durduk. Aristoteles anlatıları hikaye etme yoluyla ve gösterme yoluyla taklit etme şeklinde ikiye ayırırken, Platon bu kavramları diegesis ve mimesis olarak ayırır. Diegetik anlatıda anlatıcı öyküyü doğrudan anlatırken, mimetik anlatıda doğrudan bir anlatıcı yoktur. Sinema özünde mimetik bir sanattır ama anlatılan öykünün olay örgüsü oluştururken anlatıcı kullanımına sıkça başvurulur. Bu anlamda diegetik anlatılardan da beslenmektedir. Bu genel sınıflandırmadan sonra anlatı kavramı ile ilgili sınıflandırmalar kısaca şöyledir.

Umberto Eco, “kurmaca olmayan anlatı”yı “doğal anlatı”; “kurmaca anlatı”yı ise “yapay anlatı” olarak adlandırır. Eco, bu ayrımı yaparken genel bir anlatı kavramı üzerinden yapmıştır. Günümüzde bu ayrım sinemada belgesel ve kurmaca film şeklinde kullanılmaktadır. Belgesel filmler yaşamdaki gerçekliği mümkün olan en az müdahale ile aktarmaya çalışırken kurmaca filmler ise içersinde gerçeğe yakınlık açısından farklı türlere sahip olmakla birlikte genel olarak izleyiciye kurmaca bir dünya gösterir.

Louis Giannetti, sinemasal anlatının biçimleri üzerinde durarak sinemasal anlatıyı Gerçekçilik, Klasizm ve Biçimçilik olarak üç ana biçime ayırır. Bu ayrım genel bir kabul görmekle birlikte filmlerin sadece biçimiyle ilgili bir ayrımdır. İçerik kısmı bu ayrımda yer almaz. Gerçekçi filmlerde biçim fark edilmezken biçimci filmlerde ise anlatı biçime dayanır. Klasik anlatı içinse önemli olan ne anlatıldığı ve oyunculuktur.

Tzvetan Todorov, anlatıyı olay ve karakter merkezli olmak üzere ikiye ayırır. Olay merkezli anlatılarda karakterin yaptığı ya da başına gelen olaylar üzerinde yoğunlaşılırken, karakter merkezli anlatılarda karakter üzerinde durulur. Bu ayrım genel olarak tüm anlatı türleri için geçerli olup sinemasal anlatılar için içeriği ön plana çıkaran bir ayrımdır.

Geleneksel-çağdaş anlatı kavramı tüm anlatı türleri için geçerli bir ayrım olmakla beraber bu ayrımın ne zaman başladığı tüm anlatılarda farklılık gösterir. Sinemasal anlatılarda geleneksel çağdaş anlatı ayrımı 2. Dünya Savaşı’ndan sonra Avrupa’da ortaya çıkan akımların etkisi ile ana akım sinema olan Hollywood Sineması’nın dünya üzerindeki hakimiyeti kırılmış ve zaman içerisinde Hollywood Sineması’nın da kendini yenilemesine

neden olan bir süreç sonucu gerçekleşmiştir. Uzun yıllar sonucu oluşan geleneksel anlatı bu süre zarfında kendi içerisinde belli kurallar oluşturmuş ve filmler bu kurallar dahilinde çekilmekteydi. Bu kuralların neticesiyle çekilen filmler birbirine benzemekte yeni bir şey ortaya çıkmamaktadır. İtalyan Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga akımlarının neticesinde geleneksel sinemanın oluşturduğu kurallar dışında da film yapılabileceği, film yapmanın sadece öykü anlatmak olmadığı ortaya çıkmıştır. Bu yeni durum tarihsel olarak 1950’li yıllarına sonuna tekabül etmekte ve en önemli yönetmen olarak Jean-Luc Godard gösterilmektedir. Çağdaş anlatı temel olarak yapısını yabancılaştırmaya, dramatik yapının kimi zaman değişmesine kimi zaman reddine, açık sona, amatör oyuncu kullanımı gibi çok sayıda farklı özelliğe dayanmaktadır. Yaşanan bu radikal değişimde en önemli olay Hollywood Sineması kendisine karşı olan bu tepkiye anında cevap vermiş ve oluşturduğu kuralları yenilemeyi başarmıştır. Öte yandan çağdaş anlatı kavramı 1960’lardan sonra geleneksel anlatıyı kullanmayan bütün filmler için kullanılan bir terim haline gelmiştir. Oysa ki yaşanan bu değişimden sonra modern filmler olarak adlandırılan filmler farklı iki yöne doğru yönelmişlerdir. Hem içerik hem de biçim açısından çağdaş olmakla beraber bu filmler birbirlerinden de tamamen farklıdırlar. Aslında aynı kavram altında adlandırılmalarının nedeni bu filmlerin hemen hepsinin geleneksel anlatıya karşı olmalarından kaynaklanır.

Bu tartışmalar ışığında sinemasal anlatı kavramının özelliklerinin sınıflandırmasındaki zorluk ortaya çıkarken, bu sınıflandırmanın sadece içerik ya da sadece biçim bazında olamayacağını gördük. Mimetik ya da diegetik anlatı, kurmaca ya da kurmaca olmayan anlatı, gerçekçi ya da biçimci anlatı, geleneksel ya da çağdaş anlatı ayrımının günümüzdeki filmleri sınıflandırmada yeterli olmadığını anladık. Sinemasal anlatıların minimalist, klasik ve formalist anlatılar şeklinde sınıflandırılmasının film incelemelerinde yararlı olabileceği gözlemlenmiştir. Bu sayede filmlerin sınıflandırılmalarında içerik ve biçim olarak ikiye ayırmadan sınıflandırmanın mümkün olabileceği düşünülmüştür.

Minimalizm, 1960’lı yıllarda bütün sanat dallarını etkisi altına almış bir akımdır. O yıllarda Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga akımlarının etkisiyle bir değişim içine giren sinema sanatı da bu yeni akımdan etkilenir. Çok sayıda yönetmen filmlerinde minimal

unsurları kullanmaya başlamışlardır. Temel olarak her alanda sadeliği amaçlayan akım filmlerin konularından oyunculuklarına, kamera hareketlerinden kurgusuna kadar her alanda etkisini göstermiştir. Minimalist sinema özellikleri oluşurken Şairane Gerçekçilik, Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga akımlarından beslenilmiştir.

Sinemanın doğuşundan itibaren temelde öykü anlatmaya ve oyuncululuğa dayalı olan klasik anlatı günümüzde de bu özellikleri taşımakla beraber yıllar içerisinde çeşitli değişimlere de uğramıştır. Klasik dramatik yapıyı reddedilmeden bu yapının özelliklerini sofistike bir şekilde kullanılarak filmler de yapılmıştır. Klasik anlatının yaygın bir şekilde kullanılmasının sebeplerin en başında seyirci tarafından kolaylıkla anlaşılır olmasıdır. Sinema doğduğu günden bu yana filmler çoğunlukla insanları gündelik yaşamlarındaki hayatın tekdüzeliğinden çıkarmak için bir araç olmuşlardır. Sinemanın eğlence olma özelliği ve hayatta olan trajik olayları göstermesi seyircinin filmleri izlemesinin sebebi olmuştur. Toplumsal ya da bireysel konular hakkında bilgi vermek, insanları belli bir konu etrafında düşündürmek, topluma yön vermek, sanatsal kaygılar gibi sinemanın sanatsal tarafını içeren özellikleri ikinci planda kalmıştır. Bu durum nedeniyle insanlar izledikleri filmi anlatmak istediği şeyi anlaşılır bir dille ve kolayca anlatmasını tercih ederler. Filminden çıktıklarında kafasında anlatılan hikaye ile ilgili sorular kalmasını istemezler ve mümkün olduğu kadar katharsis duygusuna ulaşmak isterler.

Günümüzdeki Formalist anlatı 1920'li yılların Rus Formalistleri'nden, 1930'lu yılların Gerçeküstü Sinema Akımı'ndan, Yeni Dalga'dan, 1970'lerdeki İngiliz biçimci filmlerinden beslenmiş bir anlatıdır. Rus formalistlerine göre sinema sanatını diğer sanat dallarından ayıran en önemli özelliğin kurgu olduğunu ve kurgunun çekilen film karelerini bir araya getirilmeden fazla anlamlara sahip olabileceğini düşünmektedirler. Klasik Hollywood sinemasının görünmez kurgusuna karşı çıkarlar. Kurguya bakış açısıyla formalist anlatı Rus Formalistleri'nden beslenmiştir. Formalist anlatıda temel amaç öykü anlatmak değil o öykünün nasıl anlatıldığıdır. Çoğu zaman anlatılandan çok nasıl anlatıldığı ön plana çıkarılır. Bu yönüyle formalist anlatı Luis Bunuel'in temsilcisi olduğu Gerçeküstü Sinema Akımı'ndan ve Yeni Dalga akımının yönetmenlerinden etkilenilmiştir. İngiliz biçimci yönetmenler ise bugünkü formalist anlatının oluşmasında önemlidirler. Ridley Scott ve Tony Scott'ın başını çektiği bu yönetmenler İngiltere'de ve Hollywood'a

transfer olduktan sonra çektikleri filmlerde formalist anlatının özelliklerini kullanmışlar ve geliştirmişlerdir. Temel olarak hızlı kurguya dayanan farklı kurgu hareketlerinin kullanıldığı kurgu anlayışıyla, müziğin yoğun bir şekilde kullanmasıyla, kameranın hareketli olmasıyla, kurmaca mekanlarıyla dikkat çeken özelliklere sahiptir. Tekniğin son dönemde gelişmesi ile video klip estetiğinin yaygın bir şekilde formalist filmlerde kullanıldığı görülmektedir.

Anlatı kavramının işlendiği birinci bölümün sonunda Türk Sineması'nın üç farklı dönemine bakılarak filmlerin anlatı özellikleri tespit edilmeye çalışılmıştır. 1950'li yıllar Türkiye'de sinema dilinin oluşmasında ve önceki dönemlerdeki filmler üzerindeki Tiyatro etkisinin kaldırılmasında önemli adımların atıldığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde Lütfü Akad, Atıf Yılmaz ve Metin Erksan gibi yönetmenler ilk filmlerinin çekmeye başlamışlar ve bir sinema dilinin oluşmasına katkıda bulunmaya başlamışlardır. 60'lı yıllara gelindiğinde ise film sayısında önemli artış sağlanmış ve Yeşilçam Sineması olarak adlandırılan dönem altın çağını yaşamaya başlamıştır. Bu dönemde ağırlıklı olarak filmler melodram ve güldürü türündeki filmlerdir. Bu iki tür dışında çekilen filmlerin toplumsal gerçekçilik, ulusal sinema gibi sinemanın sanatsal ve toplumsal tarafını geliştirmeye çalışan hareketlerin neticesinde ortaya çıktığı görülmektedir. Bu filmler klasik anlatı kullanılarak çekilmiş ve bu anlatının sahip olduğu özelliklerin filmlerde başarılı ile uygulandığı görülmektedir. Sağlam dramatik bir yapı içerisinde oluşturulan filmler sahip olduğu iyi oyunculuklarla, özdeşleşme sürecini doğru bir şekilde oluşturarak öykülerini anlatmayı başarmışlardır. Özellikle Lütfü Akad ve Metin Erksan'ın filmlerinde ortaya çıkan özgün dil, Yılmaz Güney'in 70'lerde yaptığı filmlerde zirveye çıkar. Dramatik yapının sağlam olması sayesinde Yeşilçam melodramlarının inandırıcılık problemi aşılmış, vurucu öykülerle etkili bir sinema dili ortaya çıkmıştır. 80'lere gelindiğinde ise bu yönetmenlerin film piyasasının koşullarından ve ülkedeki elverişsiz siyasal ortamdan dolayı film çekmeyi bırakmak durumunda kalmışlardır. Bu yönetmenlerden etkilenen diğer yönetmenler de az sayıda klasik anlatı özelliklerini tam olarak içeren filmler yapsalar da benzer nedenlerden dolayı farklı filmler çekmek durumunda kalırlar.

80'lerde başlayan farklı biçim arayışlarından dolayı daha bireysel konuların yer aldığı filmler çekilmeye başlanmıştır. Bu filmler Avrupa sinemasından etkilenecek

minimalist anlatıya yakın filmler olmuşlardır. Olayların yerine durumların, öykü yerine karakterin ön plana çıktığı bir anlatım benimsenmiştir. Yeşilçam sinemasından kopuşun başladığı dönemde bu biçim arayışları başarısız olmuş ve ortaya özgün filmler çıkmamıştır. Minimalist anlatıya yaklaşan bu anlayış 90'larda biçimsel olarak daha özgün filmlere ön ayak olmuştur. Zeki Demirkubuz'un 90'larda yaptığı filmlerde ön plana çıkan minimalist anlayış, Nuri Bilge Ceylan'la zirve yapmış 2000'li yıllarda da Semih Kaplanoğlu'nun filmleri ile devam etmiş ve çok sayıdaki genç yönetmeni de etkilemiştir.

90'lı yılların ikinci yarısından itibaren tekrar kıpırdanmaya başlayan Türk Sineması'nda 2000'li yıllarla birlikte biçim arayışları farklı bir yönde ilerlemeye başlar. Teknik imkanların dünya standartlarını yakalamasıyla birlikte bu imkanların daha fazla kullanılmaya başlandığı filmler çekilmeye başlanmıştır. Bu filmlerde minimalist anlatı ile tek ortak yan dramatik yapının ön planda olmamasıdır. Bunun dışında bütün özellikleri ile farklı bir sinema anlayışı söz konusudur. Formalist filmler olarak adlandırılan bu filmlerin yönetmenleri genel olarak reklam dünyasından sinemaya geçiş yapan isimlerdir. Sayıca örneği fazla olmayan bu filmler önceki yıllarda örneğine pek az rastlanan filmlerdir. Bunun başlıca sebebi teknik imkanların geçmişteki ve günümüzdeki koşullarının tamamen farklı olmasıdır. Para kazanmaktan başka bir amacı olmayan yapımcıların elinde teknik imkansızlıklarla film çekilen bir sinemanın benzer filmler üretmesi mümkün olamamıştır. 2000'li yıllarda çekilen formalist yapıya sahip filmler popüler olarak adlandırılan filmlerle yakın ilişkide olup oyuncu kullanımı, yapım süreci gibi özellikler açısından benzerlik gösterirler.

Çalışmanın ikinci bölümü olan “Minimalist Anlatı” bölümünde minimalist anlatının özelliklerinden bahsederek Dünya ve Türk Sineması'ndan seçilen örnek filmler incelenmiştir. Minimalist anlatı en kısa haliyle “Azla çok şey yapmak” olarak ifade edilebilir. Minimalist filmlerin en dikkat çekici yönü klasik anlatıda en önemli unsur olan dramatik yapının sağlam olması kriterini reddetmeleridir. Olayların öyküleme tekniklerine başvurulmadan, olay yerine durumlara odaklanan, gerçekliğin ön planda olduğu bir sinema anlayışını benimserler. Bu anlayışın sonucunda filmlerde anlatılan hikayeler dramatik anlatıya uygun olmayan durum hikayeleridir. Filmlerde mümkün olduğu kadar gerçek mekanlar kullanılarak filmin gerçeklik duygusu arttırılmaya çalışılır. Klasik anlatıdaki

özdeşleştirme kavramı yerine yabancılaştırma kavramını koyarak izleyicinin filmi yaşamaması değil izlemesi istenir. Filmlerde müzik kullanımına başvurulmaz, kullanıldığı zamanlarda klasik müzik parçaları seçilir ve parçalar duygusal olarak yüksek sahnelerde kullanılmaz. Müzik kullanımı filmin gerçeklik duygusunu bozan dışarıdan bir müdahale olarak görülür. Planlar oluşturulurken uzun planlar tercih edilir. Kamera hareketleri minimum ölçüde kullanılarak anlatılanın yaşamdaki gibi olduğu hissi verilmeye çalışılır. Oyuncu kullanımında amatör oyunculara ya da tearal oyunculuktan uzak profesyonellerle çalışmak tercih edilir. Yavaş ritimde kurgunun tercih edildiği anlatıda kurgusal oyunlara başvurulmaz. Kurgunun anlatının önüne geçmesi istenmez. Yapım süreci açısından filmler çoğu zaman birer bağımsız film olarak kabul edilir.

Minimalist anlatıyı kullanan filmlere örnek olarak seçilen filmler için hem Dünya hem de Türk Sineması'ndan örnekler tercih edilmiştir. Bu şekilde minimalist anlatının özellikleri daha iyi bir şekilde anlatılmış hem de Dünya Sineması'ndaki örneklerle Türk Sineması'ndaki örnekleri karşılaştırma fırsatı yakalanmıştır. Rus yönetmen Andrey Tarkovski'nin "Stalker-İz Sürücü" filmi ile Amerikalı yönetmen Jim Jarmusch'un "Stranger Than Paradise-Cennetten de Garip" filmleri seçilmiştir. "Stalker" genel olarak minimalist anlatının özelliklerini içeren bir film olmasının yanında minimalist filmlere getirilen eleştirilerden biri olan "anlaşılmazlık" durumunu içeren bir filmidir. Film çeşitli semboller kullanılarak anlatılmaya çalışılmış ve bu sembollerin ne olduğu sorusu hala tartışılmaktadır. Filmde yer alan karakterlerin kimleri sembolize ettikleri, "Bölge"nin neresi olduğu ve sırrının ne olduğu farklı yorumlara neden olmuştur. Filmde olaylardan çok karakterlerin yaptıkları içsel yolculuklar önemlidirler. Bölge'de yer aldıkları süre sonunda geçirdikleri değişim anlatılmak istenmiştir. "Cennetten de Garip" filmi ise sinema tarihinde Amerikan Bağımsız Sineması'nın öncü filmlerinden biri olarak kabul edilen bir filmidir. Yapım süreci açısından değerlendirildiğinde bağımsız olan film minimalist anlatının özelliklerini de içinde barındırması ile önemlidir. Film konusu itibarı ile modern dünyadaki anlamsız sıkıntı üzerinde durur ve bu konuyu işlerken bir dramatik yapıya dayanmadan yapar. Filmin tamamı boyunca kullanılan kararar-açılma tekniği ile birbirine bağlanan planlarla karakterlerin yaşadıkları anlatılır ve ucu açık bir sonla film biter. Filmde amatör oyuncular kullanılmıştır. Müzik kullanımında minimalist kaygılar vardır filmde.

Seçilen Türk filmleri Nuri Bilge Ceylan'ın "Mayıs Sıkıntısı" ve Semih Kaplanoğlu'nun "Yumurta" filmleridir. Farklı dönemlerde çekilen filmler minimalist anlatının özelliklerini içinde barındıran filmlerdir. Nuri Bilge Ceylan'ın "Kasaba", "Uzak" ve "İklimler" ve Semih Kaplanoğlu'nun "Meleğin Düşüşü" filmleri de minimalist anlatının kullanıldığı filmlerdir. Mayıs Sıkıntısı tamamen amatör oyuncularla gerçek mekanlarda çekilmiş bir film. Filmde müzik fon müziği olarak kullanılmıştır. Kamera hareketleri azdır ve uzun planlardan oluşmaktadır. Sade bir kurguya sahip olan filmde sadece kesme hareketi kullanılmıştır. Kahramanların hayatından bir kesitin belgesele yakın bir dille anlatıldığı filmde sağlam bir dramatik yapı yoktur. Yumurta ise yıllar sonra doğup büyüdüğü kasaba annesinin cenazesi nedeniyle dönen Yusuf'un hikayesi üzerine kuruludur. Filmde belli bir dramatik yapı olmasına rağmen duygusal olarak yükselişler ya da inişler yoktur. Sembolik unsurların kullanıldığı filmde karakterin yaşamına dair bir sorgulamanın içten içe yapılması söz konusudur. Bu sorgulama sırasında dramatik öğelere yer verilmez. Amatör oyuncularla profesyonel oyuncuların beraber kullanıldığı filmde bir sahne dışında müzik kullanımı yoktur.

Sinemasal anlatıların ilki olan minimalist anlatının özellikleri örnek filmlerle birlikte anlatıldıktan sonra, üçüncü bölümde formalist anlatıyı ve örnek formalist filmleri inceledik. Formalist anlatı öykü anlatmaya dayalı olmadığı için filmlerde seçilen konular daha önce anlatılmış ya da basit hikayeler olabilmektedir. Çoğunlukla stüdyolarda çekilen filmlerde gerçek mekan kullanımı tercih edilmez. Yaratılmak istenen filmsel atmosfere uygun mekanlar dekorlardan oluşturulur. Filmlerdeki hızlı ve kurgu ve kısa planlardan dolayı izleyici karakterle özdeşleştirme kurmakta zorlanır. Bunda farklı kurgu hareketlerinin kullanımının da etkisi vardır. Müzik kullanımı filmlerde yoğun bir şekilde vardır ve anlatıyı destekleyici bir unsur olmaktan çok anlatının özünü oluşturan özelliklerden biri halindedir. Formalist filmlerde bazı diyaloglu, ritim olarak yavaş sahneler haricinde kamera hareket halindedir. Planlar kısa olarak düzenlenmektedir. Hızlı bir kurgu anlayışının olduğu filmlerde kurgu anlatının belirleyici unsurlardan biridir. Yapım süreci açısından değerlendirildiğine formalist filmler genelde yapımcıların ve büyük stüdyoların tercih ettiği filmlerdir. Popüler sinemanın unsurlarından fazlasıyla

yararlanan formalist anlatım yapım süreci açısından klasik anlatıyı kullanan filmlerle benzerlik gösterir.

Baz Luhrmann'ın "Moulin Rouge-Kırmızı Değirmen" filmi ve Darren Aronofsky'nin "Requem For A Dream- Bir Rüyaya Ağıt" filmleri Dünya Sineması'ndan örnek filmler olarak seçilmiştir. "Kırmızı Değirmen" aynı zamanda müzikal alt türünde bir film olup hızlı kurgusu, kısa planları, yaratılan atmosfere uygun mekan kullanımı, müzikleri ile dikkat çeken bir filmidir. Film formalist anlatının özelliklerini başarı ile uygulayan filmler arasında önemli bir yerde durmaktadır. "Bir Rüyaya Ağıt" ise toplumsal bir sorunu çarpıcı kurgusu, etkili müzik kullanımı ile anlatmıştır. Formalist anlatı filmleri Türk Sineması'nda 90'lar sonrası ortaya çıkmaya başlamış dolayısıyla fazla örneği bulunmamaktadır. Reklam sektöründen sinemaya geçiş yapan yönetmenlerin tercih ettiği anlatıya örnek film olarak Sinan Çetin'in "Romantik" ve Korhan Bozkurt'un "O Kadın" filmleridir. Sinan Çetin 80'li yıllarda başladığı yönetmenlik serüveninde ekseriyetle klasik anlatı özelliklerini barındıran filmler çekmiş bir yönetmendir. Bu filmde ise formalist anlatının özelliklerini taşıyan bir film çekmiştir. Melodram sinemasına uygun bir konuyu farklı bir olay örgüsü dahilinde anlatmıştır. Film hareketli kamerasıyla, eğik kamera açılarıyla, farklı kurgu hareketleri ve müzik kullanımı ile dikkat çekmektedir. "O Kadın" ise hüznle biten bir aşk hikayesini Sezen Aksu şarkıları eşliğinde anlatmıştır. Müzik kullanımı, çarpıcı bir kurgu anlayışı ve hızlı kamera hareketleri ön plandadır.

Bu çalışmanın "Klasik Anlatı ve Yavuz Turgul Sineması" adlı son bölümünde ise klasik anlatının özellikleri aktarıldıktan sonra Yavuz Turgul filmlerinin özellikleri incelenmiştir. Klasik anlatının temelinde öykü anlatmak yatar. Bunun için öykünün karakterin başına gelen olayların ön planda olduğu belli bir dramatik yapı içerisinde anlatılması amaçlanır. Seyircinin filmin kahramanı ya da kahramanlarıyla özdeşleşmesi amaçlanır. Bu şekilde seyirci filmdeki karakterin yerine kendini koyarak filmi izler. Karakterlerle bir yaşantı birliğine girer. Seyircinin karakterle özdeşleşebilmesi için oluşturulan dramatik yapının en önce sahici olması gerekmektedir. Yapmacık hareketler karşısında seyirci filme kendini kaptırmaz ve bu hareketlerin nedenini sorgular. Klasik anlatı kurulan çatışmanın duygusal olarak yükseldiği yerlerde müziği destekleyici unsur olarak kullanır. Bu şekilde yaratılma istenen duygusal atmosfer daha kolay bir şekilde

kurulmaktadır. Klasik anlatıda kamera mümkün olduğu olduğunca orada olduğu hissettirilmemesi gereken araçtır. Oyuncu tercihlerinde klasik anlatı filmleri profesyonel oyuncularla çalışmayı ve filmlerin ana karakterlerin yıldız oyuncular tarafından canlandırılması tercih edilir.

70'lerin sonunda senarist olarak başladığı sinema kariyerine Yavuz Turgul 1984 yılında ilk filmi “Fahriye Ablâ” ile senarist-yönetmen olarak devam etmiştir. Filmlerinde klasik anlatının özelliklerini ustalıkla kullanan yönetmen toplam altı film çekmiştir. Senaristliğe başladığı dönemde Arzu Film’de Ertem Eğilmez ile çalışmıştır. 70’li yıllarda çekilen kalabalık kadrolu filmlerle güldürü türünde başarılı filmlere imza atılmış ve bu bir ekip dahilinde yapılmıştır. Bu filmler Türk Sineması içerisinde “Arzu Film Güldürüleri”, “Arzu Film Ekolü” gibi isimlerle adlandırılmıştır. Ticari bir sinema için film çekmenin nasıl şartları olduğunu Yavuz Turgul bu dönemde görmüştür. Eğilmez sinemasının en önemli özelliği yönetmenin halkı ve beklentilerini çok iyi tanımasıdır. Bu dönem aynı zamanda Klasik Yeşilçam döneminin de sonlarıdır. 80’li yıllarda farklı biçim arayışlarının başladığı bir döneme girilmiştir. Turgul bu dönemde “Fahriye Ablâ” ve “Muhsin Bey” filmlerini çekmiştir. Fahriye Ablâ’da Ahmet Muhip Dranas’ın aynı adlı popüler şiirinden esinlenilmiştir. İstanbul’un kenar mahallerinden birinde ailesi ile birlikte yaşayan Fahriye’nin sevdiği Mustafa ile ilişkisi üzerine kurulan bir hikayedir. Mustafa tornavida ile yaraladığı için hapse düşen Fahriye bütün olaylara rağmen sonunda Mustafa’ya geri döner. Muhsin Bey filminde değişen müzik piyasasının koşullarına rağmen bildiği gibi çalışmaya devam eden Muhsin Bey’in türkücü olmak isteyen Ali Nazik’i ünlü bir sanatçı yapma öyküsü anlatılır. 90’lı yıllarda Yavuz Turgul üç film daha çeker; Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni, Gölge Oyunu ve Eşkîya. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni’de yıllardır çektiği aşk filmlerinde sıkılan Haşmet’in siyasi bir film çekme serüveni; Gölge Oyunu’nda Mahmut ve Abidin’in aniden hayatlarına giren ve çıkan Kumru ile yaşadıkları; Eşkîya’da 35 sene hapiste yatan Baran’ın sevdiği kadına ulaşma çabası ve hapse düşmesine neden olan en yakın arkadaşı Berfo’dan almak istediği intikamın hikayesi anlatılır. Uzun bir süre film çekmeye ara veren Yavuz Turgul, 2004 yılında Gönül Yarası ile geri döner. Emekli öğretmen Nazım’ın hayatta başına gelecek bir şey kalmadığını düşündüğü sırada Dünya ile karşılaşması ile başına gelenlerin hikayesi ile seyircinin karşısına çıkar Turgul.

Bu çalışmayı oluşturan dört ana bölümde elde edilen bulgulardan yola çıkılarak bir değerlendirme yapılabilir. Türk Sineması 80’li yıllardan bu yana giriştiği farklı biçim arayışlarında Batı’dan aldığı biçimlerin içini doldurmakta zorlanmış ve biçim-içerik dengesi sağlanamamıştır. 1950’li yıllarda Batı’dan alınan dram sanatı Yeşilçam sinemasının kendine özgün koşulları içinde melodram sinemasına dönüşmüştür. Dramatik anlatımın özellikleri kimi zaman teknik yetersizliklerle kimi zaman ticari kaygılardan ötürü özgün bir şekilde kullanılamamıştır. Dünya sinemasındaki örneklerinden farklı olan bir melodram sineması yaratılmıştır. Batı’dan alınan biçim yerleştirilirken ortaya çıkan yeni biçimin baştaki biçimle benzer yönü kalmamıştır. Türk seyircinin özellikleri dikkate alınarak kendine özgü bir sinema ortaya çıkmıştır. 80’den sonra ise Yeşilçam yapım sürecinin çözülmesiyle birlikte geleneksel anlatı biçimleri tamamen dışlayarak Batılı dramatik yapı kullanılmak istenmiştir. Fakat bu yapılırken ya Batı’daki örnekler taklit edilmiş ya da dramatik yapı reddedilerek alternatif biçimler aranmıştır. Batı’daki örneklerin taklit edildiği filmler seyirciden uzak, özgün olmayan filmler olarak sinema tarihinde yerlerini almışlardır. Farklı biçimlerin deneyen yönetmenler ise özgünlük açısından daha nitelikli olmalarına rağmen Batı’daki örneklerine nazaran başarılı olamamışlardır. Bundaki sorun ise dramatik yapının özellikleri tam olarak bilinmeden yeni biçimlerin denenmesinde aranmalıdır. Batı sinemalarında dramatik anlatının özellikleri tam olarak oturduktan sonra alternatif biçim arayışları gerçekleşmiştir.

Yavuz Turgul 80’li yıllardaki biçim arayışlarına girmeden klasik anlatıda filmler çekmeye devam etmiş, geleneksel ile çağdaş anlatılar arasında köprü olmuştur. Filmlerinde Batılı dramatik kalıpları kullanırken bunları kendi kültür içeriğine bakarak gerçekleştirmiştir. Bunu iyi bir hikayesi olan, teknik anlamda dünya standartlarını yakalayan, klasik anlatının özelliklerini doğru bir şekilde kullanan, eli yüzü düzgün filmler yaparak gerçekleştirmiştir. Hikaye anlatmanın ve iyi oyunculuğun ön planda olduğu filmlerinde hem eleştirmenlerden hem de seyircilerden olumlu tepkiler almıştır. Filmlerinde bu topraklarda yaşayan insanların hikayelerini yani bizim hikayelerimizi anlatmıştır. Son dönemde Türk Sineması’nda yakalanan gelişmenin devam etmesi için Yavuz Turgul sinemasının doğru model olduğu kanısındayız. Dramatik anlatının

özelliklerinin doğru bir şekilde kullanılarak bizim hikayelerimizin anlatıldığı filmlerin yakalanan bu gelişmeyi daha üst noktalara taşıyacağını düşünmekteyiz.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Abisel, Nilgün. “Bir Dünya Nasıl Kurtulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine”, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**.Ankara: Phoenix Yayınevi, 2005, ss.199-226.

Adanır, Oğuz. **Sinemada Anlam ve Anlatım**. İkinci Basım. İstanbul: Alfa Yayınları, 2003.

Akbulut, Hasan. **Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak Anlatı, Zaman, Mekan**. Ankara: Bağlam Yayınları, 2005.

Akdeniz, Bige. “Anlatı Sıkıntısı Aşan Bir Film Mayıs Sıkıntısı, Kendini Arayan Bir Yönetmen Nuri Bilge Ceylan”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3**. Deniz Bayrakdar (drl.). İstanbul: Bağlam Yayınları, 2003, s.125

Atayman, Veysel. **Şiddetin Mitolojisi**. İstanbul: Don Kişot Yayınları, 2005.

Bek, Kemal. **Anlatıdan Eleştiriye**. İstanbul: Don Kişot Yayınları, 2005.

Bilgiç, Filiz. **Türk Sineması’nda 1980 Sonrası Üslup Arayışları**. Birinci Baskı. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.

Biryıldız, Esra. **Sinema Akımları**. Birinci Basım. İstanbul: Beta Yayınları, 1998.

Dmytryk, Edward. **Sinemada Kurgu**. Birinci Basım. İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2003.

Dorsay, Atilla. **Sinemamızın Umut Yılları**. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1989.

Dorsay, Atilla. **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları (Türk Sineması 1990-2004)**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004.

Dorsay, Atilla. **12 Eylül Yılları ve Sinemamız 160 Filmle 1980-90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar**. Birinci Basım. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1996.

Dorsay, Atilla. **100 Yılın 100 Filmi**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.

Eisenstein Sergey, M. “İşçi Filmleri Yapmanın Yöntemi”. **Sinema Sanatı**. Nilgün Şarman (çev.), Jay Leyda (drl), İstanbul: Payel Yayınevi, 1993, ss.18-20.

Erdoğan, İrfan ve Pınar Beşeli Solmaz. **Sinema ve Müzik**. Ankara: Frok Yayınları, 2005.

Erman, Fırat. “Türk Sinemasında Görüntü Estetiği”. **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4**. Deniz Bayrakdar (drl.). İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004, ss.140-146.

Esen, Şükran. **80’ler Türkiye’inde Sinema**. İstanbul: Beta Basım Yayın Dağıtım, 2000.

Eyüboğlu, Selim. “Yakın Geçmişe Ait Üç Filmde Şimdiki Zaman Sıkıntısı”. **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3**. Deniz Bayrakdar (drl.). İstanbul: Bağlam Yayınları, 2003, ss. 85- 86.

Güleryüz, Kezban. “Türk Sinemasında Üslubun Kökeni”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**. Süleyman Murat Dinçer (hızl). Birinci Basım. İstanbul: Doruk Yayınları, 1996, ss.49-56.

Güzel, A.Cem. “Üçüncü Sinema, 60’lı Yıllar ve Sinemamız”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4**. Deniz Bayrakdar (drl.). İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004, ss.193-200

Gökçe, Övgü. “Seksenlerin Türk Sineması’na Bir Bakış”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4**. Deniz Bayrakdar (drl.). İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004, ss. 247-256.

Kirel, Serpil. **Yeşilçam Öykü Sineması**. Birinci Basım. İstanbul: Babil Yayınları, 2005.

Konuralp, Sadi. **Film Müziği Tarihçe ve Yazılar**. Birinci Basım. İstanbul: Oğlak Bilimsel Kitaplar, 2004.

Kutay, Uğur. **Andrei'in Bakışı Tarkovsky Sineması'nda Psikanalitik-Semiyolojik Açılımlar**. İstanbul: Es Yayınları, 2004.

Kuyucak Esen, Şükran. **80'ler Türkiye'sinde Sinema**. İstanbul: Beta Basım Yayın Dağıtım, 2000.

Mutlu, Erol. **İletişim Sözlüğü**. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998.

Oluk, Ayşen. **Klasik Anlatı Sineması**. Birinci Basım. İstanbul: Hayalet Kitap, 2008.

Ormanlı, Okan. **Türk Sinemasında Eleştiri**. İstanbul: Bileşim Yayınları, 2005.

Özdoğru, Pelin. **Minimalizm ve Sinema**. Birinci Basım. İstanbul: Es Yayınları, 2004.

Özön, Nijat. **Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000.

Parkan, Mutlu. **Brecht Estetiği ve Sinema**. İstanbul: Don Kişot Yayınları, 2004.

Scognamillo, Giovanni. **Türk Sinemasında 6 Yönetmen**, Türk Film Arşivi Yayınları, 1973.

Scognamillo, Giovanni. **Türk Sinema Tarihi 1896-1997**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998.

Scognomillo, Giovanni. **Türk Sineması'nda Şener Şen**. Birinci Basım. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005.

Şener, Sevda. **Yaşamın Kırılma Noktalarında Dram Sanatı**. İstanbul: Dost Yayınları, 2001.

Tarkovski, Andrey. **Mühürlenmiş Zaman**. Füsün Ant (çev.), İstanbul: Afa Yayınları, 1994.

Topçu, Aslıhan Doğan. “Sinema ve Zaman: Geleneksel (Klasik) Anlatı ve Çağdaş Anlatı Filmlerinde Zamanın Kullanımı ve Anlatısal Yapı İle İlişkileri”. **Sinemada Anlatı ve Türler**. Ahmet Gürata ve Fatma Dalay Küçükkurt, Birinci Basım. Ankara: Vadi Yayınları, 2009, ss. 49-93.

Uman, Onur. **Film Üzerine Panel ve Söyleşiler**. İstanbul: Mithat Alam Film Merkezi Yayınları, 2002.

Wollen, Peter. **Sinemada Göstergeler ve Anlam**. Zafer Aracagök ve Bülent Doğan (çev.), İkinci Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

Yeres, Artun (drl.). **Göstermenin Sorumluluğu 80 Dünya Yönetmeni**. İstanbul: Don Kişot Yayınları, 2004.

Yeres, Artun (drl.). **65 Yönetmenimizden Yerlilik, Ulusallık, Evrensellik Geriliminde Sinemamız**. İstanbul: Don Kişot Yayınları, 2006.

Sürekli Yayınlar

Açar, Mehmet. “Alternatif Modeller”. **Popüler Sinema Dergisi**. Mart 2002, ss.102-103.

Akbal, Süalp Tül. “Bağımsız Sinema Kimlerden ve Nelerden Bağımsızdır ve İllaki Niye Bağımsızdır?”. **Antrakt Dergisi**. Sayı.75-76, Aralık 2003-Ocak 2004, ss.20-22.

Akça, Kerem. “Kırmızı Değirmen”. **Popüler Sinema Dergisi**. Ağustos 2005, ss.98-99.

Akça, Kerem. “Aynı Dönemde Çıktılar... (Ridley ve Tony Scott)”, **Sinema Merkez Dergisi**, Haziran 2007.

Algan, Necla. “Sinemamızda Bir Bağımsız Yaratıcı Nuri Bilge Ceylan”. **Antrakt**. Aralık 2003- Ocak 2004, ss.33-35.

Aytaç, Senem ve Zeynep Dadak. “Dosya: Orhan Gencebay”, **Altyazı**, Sayı: 85 Haziran 2009.

Baran, Tamer. “Sinopsis ve Tretman”. **Popüler Sinema Dergisi**. Sayı.64, Haziran 2000, ss. 104-105.

Baran, Tamer. “Öyküleme Denen Sihir”. **Popüler Sinema Dergisi**. Sayı.71, Şubat 2001, s.93-94.

Büker, Seçil. “Kurtlar Vadisi Irak’da Eksiği Kahraman Dolduruyor”. **İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi**. Sayı. 22, Kış-Bahar 2006, ss. 137-156.

Çakır, Süreyya. “Başlangıcından 1970’e Türkiye Sineması ve Yazın İlişkisi”. **Yeni İnsan Yeni Sinema**. Sayı.15, Bahar/Yaz 2004, ss.53-60.

Daldal, Aslı. “Gerçekçi Geleneğin İzinde: Kracauer, “Basit Anlatı” ve Nuri Bilge Ceylan Sineması”. **Doğu Batı Dergisi**. Sayı:25, Kasım, Aralık, Ocak 2003-2004.

Ertan, Engin. “Minimalist Bir Yol Filmi”. **Popüler Sinema Dergisi**. Mayıs 2002, ss.104-107

Esen, Şükran. “Türk Sinemasında Üç Dönem, Üç Yönetmen ve İstanbul”. **Yeni İnsan Yeni Sinema**. Sayı.15, Bahar/Yaz 2004, ss.65-69.

Esen, Şükran. “Seksenlerde Sinema”. **Yeni İnsan Yeni Sinema**. Sayı.18, Sonbahar/Kış 2006-2007, ss.145-146.

Evren, Burçak. “Türk Sinemasında Yeni Bir Dönem: Bağımsız Sinemacılar”. **Antrakt**. Sayı. 75-76, Aralık 2003- Ocak 2004, ss.14-18.

Gülşen, Enver. “Türk Sinemasında Tasavvufi Dil İmkânı ve Yumurta Filmi”. **Yeni Şafak**. 07/2008.

Gürmen, Pınar Tınaz. “20 Başlıkta Avrupa Sineması Andrei Tarkovski”. **Popüler Sinema Dergisi**. Sayı. 08, Ağustos 2006, ss.62-75.

Gürmen, Pınar Tınaz. “Sinema Dersleri Atıf Yılmaz’dan”. **Popüler Sinema Dergisi**. Temmuz- Ağustos 2001, ss.111-112.

İpekçi, Leyla. “En Yakın Şahidi İki Göz 'Yumurta'yı Anlatıyor”. **Radikal Cumartesi**. 05/12/2007.

Kınıkoğlu, Çağrı ve Zahit Atam, “Yeşilçam’ın Gayri Resmi Tarihi-3: Ülkü Erakalın ile Söyleşi”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı.15, Bahar/Yaz 2004, ss. 30-42.

Kıraç, Rıza. “Doksanlı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış”. **25. Kare**. Sayı. 30, 2000.

Özkan, Fadime. “Bir Melek Nasıl Düşer”. **Yeni Şafak**. 05/02/2005.

Popüler Sinema Dergisi, **Eşkıya Özel Sayısı**, (Mayıs 1997).

Selçuk, Aslı. “Uzak Dünya Turunda”. **Cumhuriyet**. 11 Ocak 2004.

Sözen, Mustafa. “Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümler”. **ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi**. Cilt. 4, Sayı. 8, 2008, ss.123-145.

Sözen, Mustafa. “Türk Sinemasının Özgün Dil Arayışlarına Farklı Bir Yol Haritası: Türk Soylu Ülkeler Sineması”. **Bilig**. Sayı.42, Yaz 2007, ss.55-75.

Tabak, Yeşim. **Bir Karakter Bir Hikaye**. Radikal Gazetesi, 05/02/2005.

Ünser, Orhan. “Bağımsız Sinemacılar”. **Antrakt**. Sayı. 75-76, Aralık 2003-Ocak 2004, ss.26-27.

Yalçın, Burçin S. “Filmlerin Ruhu Değişti”. **Popüler Sinema Dergisi**. (Temmuz-Ağustos 2001), ss.122-123.

Yeni İnsan Yeni Sinema, “Giovanni Scognamillo 1970’li Yılları Anlatıyor: 1970’lerin Umut’u Bugüne Neler Bıraktı?”. Sayı.15, Bahar/Yaz 2004, ss.43-49.

Diğer Yayınlar

Sözlükler ve Ansiklopediler

Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük, “Minimalizm”, 2. Cilt, Ankara:Türk Dil Kurumu Yayınları, 1988. s. 1028.

Tezler

Bayburtluoğlu, Sedef. “1980 Sonrası Türk Sineması ve Yavuz Turgul”, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. Mimar Sinan Üniversitesi, SBE, 2005.

Boydak, Serpil. “Türk Sineması’nda Bağımsız Film Yapım Süreci ve Reha Erdem”, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. Marmara Üniversitesi, SBE, 2006.

Çetin, Zeynep. “Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması”,**Yayınlanmamış Doktora Tezi**. Marmara Üniversitesi, SBE, 1999.

Serter, S.Serhat. “Sinemada Biçem: Lütfi Ömer Akad Sineması”, **Yayınlanmamış Doktora Tezi**. Anadolu Üniversitesi, SBE, 2005.

Sivas, Ala. “Türk Sineması’nda Bağımsızlık”,**Yayınlanmamış Doktora Tezi**. Marmara Üniversitesi, SBE, 2007.

Tüzün, Seda. “Türk Sinemasında Mekan Tek Mekanda Geçen Filmler”, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. Ankara Üniversitesi, SBE, 2008.

Yüksel, Sinem Evren. “Yavuz Turgul Sineması”, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. Ankara Üniversitesi, SBE, 2003.

Seminerler

Ülkenciler, Mustafa Ziya. **Türsak Sinema Seminerleri**, 2006.

İnternet Kaynakları

Altuğ, Taylan. “Namus”, *Yedinci Sanat*. 1974, Sayı.2, ss.48-50.

<http://www.iletisim.bahcesehir.edu.tr/arsiv/docs/285.pdf> (25 Haziran 2009).

Arslan, Tunca. “Yaraya Merhem Olmak”, www.beyazperde.com (12 Mayıs 2009).

Ayça, Engin. “Fahriye Abla”, *Videosinema*. 1985.

<http://www.iletisim.bahcesehir.edu.tr/arsiv/docs/20.pdf> (15 Haziran 2009).

Aytaç, Senem ve Fırat Yücel. “Semih Kaplanoğlu'nun Yumurtası: "Dünyevi Olanın Arka Planı”. *Altyazı*. (11/2007), <http://www.kaplanfilm.com> (17 Nisan 2009).

Berik, Zeynep. “Zeynep Berik Söyleşisi”, *Hayallere Visa*. 05/02/2005, <http://www.kaplanfilm.com> (17 Nisan 2009).

Dorsay Atilla, Nezih Coş ve Engin Ayça, “Yapımcı Hürrem Erman ile Konuşma”, *Yedinci Sanat*, 1973, Sayı.10 ss.22-37. <http://www.iletisim.bahcesehir.edu.tr/arsiv/docs/87.pdf> (15 Haziran 2009).

Dorsay Atilla, Nezih Coş ve Engin Ayça, “Lütfü Akad’la Bir Konuşma”, *Yedinci Sanat*, 1973, Sayı. 01, ss. 18-27. <http://www.iletisim.bahcesehir.edu.tr/arsiv/docs/30.pdf> (25 Ağustos 2009).

Ertürk, Talip. “Taşraya Bakmanın Vaktidir“, *Total Film Dergisi*. 11/2007, <http://www.kaplanfilm.com> (24 Mayıs 2009).

Evren, Burcak, “Türk Sinemasında Görüntü”, *Yedinci Sanat*, 1973, Sayı.10, ss.20-23. <http://www.iletisim.bahcesehir.edu.tr/arsiv/docs/285.pdf> (25 Haziran 2009).

Göktürk, Yücel ve Sungu Çapan, “Böbrek Denince... Nuri Bilge Ceylan İle Söyleşi”, *Roll Dergisi*, (Ocak 2000), http://www.nbcfilm.com/mayis/press_rollinterview.php (16 Temmuz 2009).

Korhan Bozkurt Röportajı, 2007, www.sinema.com (15.06.2009)

Özyurt, Olkan. “Herkes Kendi Taşrasına Bir Baksın!”, *Sinema Dergisi*. 11/2007, <http://www.kaplanfilm.com> (05 Nisan 2009).

Pudovkin, Vsevolod. “Kurgu Üstüne”, Engin Ayça (drl), *Yeni Sinema Dergisi*, 1974, Sayı.12, ss.53-59. <http://www.iletisim.bahcesehir.edu.tr/arsiv/docs/285.pdf> (25 Haziran 2009).

Tison, Gwenael. “Yumurta”, *DVDDRAMA*. 05/2008, <http://www.kaplanfilm.com> (04 Nisan 2009).

Topçuoğlu, Nazlı. “Bizdeki Seyirci Dışında Bir Dünya Var”, *Nokta Dergisi*. <http://www.kaplanfilm.com> (15 Nisan 2009).

Tunca, Elif. “Zeki Demirkubuz Röportajı”. www.atolyebilim.com (17 Mayıs 2009)

<http://www.imdb.com/title/tt0079944/locations> (15 Mart 2009).

<http://www.imdb.com/title/tt0079944/fullcredits> (15 Mart 2009).

<http://www.imdb.com/title/tt0079944/business> (15 Mart 2009).

<http://www.imdb.com/title/tt0203009/maindetails> (01 Mayıs 2009).

<http://www.imdb.com/title/tt0203009/technical> (25 Nisan 2009).

<http://www.imdb.com/title/tt0203009/locations> (25 Nisan 2009).

<http://www.imdb.com/title/tt0203009/awards> (25 Nisan 2009).

<http://www.imdb.com/title/tt0203009/companycredits> (25 Nisan 2009).

<http://www.imdb.com/title/tt0203009/releaseinfo> (25 Nisan 2009).

<http://www.imdb.com/title/tt0826631/technical> (25 Nisan 2009).

<http://www.imdb.com/title/tt0826631/releaseinfo> (25 Nisan 2009).

www.radikal.com.tr/haberno139238/04/01/2005 (15.05.2009).

<http://www.videotek.com.tr/links/kurumsal.php> (16 Ağustos 2009)