

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TÜRK SINEMASINDA MODERN BİR ANLATI:
SELMAN NACAR SINEMASI

Ali HAKAN

Yüksek Lisans Tezi

İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

İletişim Bilimleri Programı

HAZİRAN 2025

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI
Yüksek Lisans Tezi

TÜRK SİNEMASINDA MODERN BİR ANLATI: SELMAN NACAR
SİNEMASI

Tez Yazarı
Ali HAKAN

Danışman
Doç. Dr. Neslihan GÖKER

HAZİRAN 2025
ELAZIĞ

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

İLETİŞİM ANA BİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

Başlığı:	TÜRK SİNEMASINDA MODERN BİR ANLATI: SELMAN NACAR SİNEMASI
Yazarı:	Ali HAKAN
Tez Öneri Tarihi:	26.01.2024
Savunma Tarihi:	04.07.2025

TEZ ONAYI

Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü tez yazım kurallarına göre hazırlanan bu tez aşağıda imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından değerlendirilmiş ve akademik dinleyicilere açık yapılan savunma sonucunda OYBİRLİĞİ/OYÇOKLUĞU ile kabul edilmiştir.

İmza

Danışman: Doç. Dr. Neslihan GÖKER
Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi

Başkan: Doç. Dr. Dilar DİKEN YÜCEL
İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi

Üye: Doç. Dr. Yunus NAMAZ
Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi

Bu tez, Enstitü Yönetim Kurulunun/...../20..... tarihli toplantısında
tescillenmiştir.

Prof. Dr. Ahmet AKSIN
Enstitü Müdürü

BEYAN

Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım “**TÜRK SİNEMASINDA MODERN BİR ANLATI: SELMAN NACAR SİNEMASI**” Başlıklı Yüksek Lisans Tezi’nin içindeki bütün bilgilerin doğru olduğunu, bilgilerin üretilmesi ve sunulmasında bilimsel etik kurallarına uygun davrandığımı, kullandığım bütün kaynakları atıf yaparak belirttiğimi, maddi ve manevi desteği olan tüm kurum/kuruluş ve kişileri belirttiğimi, burada sunduğum veri ve bilgileri unvan almak amacıyla daha önce hiçbir şekilde kullanmadığımı beyan ederim.

13.06.2025

Ali HAKAN



ÖN SÖZ

Son yıllarda Türk sinemasında kendine özgü bir anlatı evrimi kuran Selman Nacar'ın sineması, modern anlatı sinemanın nitelikli örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Bu çalışmanın amacı, Türkiye sinemasındaki değişim ve dönüşüm süreçlerine bakarken, Selman Nacar'ın filmlerinin yeni anlatım pratiklerini nasıl temsil ettiğini ortaya koymaktır. Söz konusu araştırma, hem görsel estetik hem de anlatı kurgusu açısından Türkiye'de yeterince incelenmemiş bir yönetmeni odağa alması bakımından önem taşımaktadır; zira Nacar'ın dili, modern sinemanın evrensel ilkelerini yerli dinamiklerle harmanlayarak özgün bir perspektif sunmaktadır.

Tezin sınırları ve zorlukları, Selman Nacar üzerine yazılmış akademik çalışmalara kısıtlı erişim olması ve dolayısıyla kaynak birikiminin henüz sınırlı düzeyde kalmasından ileri gelmektedir. Buna ek olarak, Nacar'ın sinema pratiğini hem teknik hem de tematik açıdan derinlemesine incelemek, modern anlatı biçimlerinin yerelden nasıl beslendiği ve evrenselleştiği sorunsalını ele almayı gerektirmektedir. Bu bağlamda çalışma, mevcut literatürü ve eleştirel yaklaşımları tarayıp Nacar'ın filmlerine uygulamalı bir analiz çerçevesi geliştirme ihtiyacını doğurmuştur. Araştırmanın sınırlılıkları, yönetmenin çalışmalarına dair sınırlı sayıda röportaj, eleştiri yazısı ve akademik metin bulunmasından kaynaklansa da, alan yazında açığı kapatacak nitelikte yeni bir perspektif sunmayı hedeflemektedir.

Bu tezin oluşturulmasında esas motivasyon, Türk sinemasının modern anlatı arayışları içerisinde henüz akademik olarak ele alınmamış bir ismi gündeme taşımaktır. Selman Nacar'ın filmi üzerinden evrensel sinema ilkeleri ile yerel toplumsal dinamiklerin kesiştiği noktaları ortaya koyma arzusu, araştırmanın yönelimini belirlemiştir. Ayrıca, modern sinema teorilerinin Türkiye örneğinde nasıl işlediğini somut bir vakayla irdelemek, hem akademik boşluğu dolduracak hem de yeni çalışmalar için ufuk açacaktır. Bu çalışma boyunca değerli rehberliği ve desteği için tez danışmanım Doç. Dr. Neslihan Göker'e teşekkür ederim.

Ali HAKAN

ELAZİĞ 2025

İÇİNDEKİLER

BEYAN	I
ÖN SÖZ	II
İÇİNDEKİLER	III
ÖZETV	
ABSTRACT	VI
TABLolar LİSTESİ	VII
FOTOGRAFLAR LİSTESİ	VIII
1. GİRİŞ	1
1.1.Amaç	3
1.2.Literatür Özeti	3
2. İNSANLIK TARİHİNDE ANLATININ EVRİMİ: MAĞARA RESİMLERİNDEN SİNEMAYA YOLCULUK.....	6
2.1.Klasik Anlatı: Hollywood Sineması ve Ana Akım Sinemanın Temel Yapısı.....	6
2.1.1.Klasik Anlatı Sinemasının Kökenleri: Aristoteles ve Poetika	7
2.1.1.1.Serim	8
2.1.1.2.Düğüm.....	8
2.1.1.3.Çatışma.....	8
2.1.1.4.Doruk Nokta.....	8
2.1.1.5.Çözüm	9
2.2.Modern Sinema Anlatı Yapısı ve Temel Özellikleri.....	9
2.3.Postmodern Sinema Anlatı Yapısı ve Temel Özellikleri	10
2.4.Modern Anlatı Yapısının Tarihsel Gelişimi.....	11
2.4.1.Alman Dışavurumculuk	12
2.4.2.Fransız Yeni Dalga	13
2.4.3.İtalyan Yeni Gerçekçilik	15
2.5.Karşı Sinema Kavramı.....	16
2.5.1.Anlatı Geçişkenliği Karşısında Anlatı Geçişsizliği.....	18
2.5.2.Özdeşleşme Karşısında Yabancılaşma.....	18
2.5.3.Şeffaflık Karşısında Ön Plana Çıkarma	19
2.5.4.Tek Diegesis Karşısında Çoklu Diegesis	20
2.5.5.Kapalılık Karşısında Açıklık.....	21
2.5.6.Haz Karşısında Rahatsız Olma	22
2.5.7.Kurgu Karşısında Gerçeklik.....	23
3. TÜRK SİNEMA TARİHİNDE MODERN ANLATININ GELİŞİM AŞAMALARI	26
3.1.1960’larda Modern Sinema Etkileri (Metin Erksan, Lütfi Ömer Akad, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Ertem Göreç)	26
3.1.1.Metin Erksan Sineması	27
3.1.2.Ertem Göreç Sineması	29
3.1.3.Duygu Sağıroğlu Sineması	32
3.1.4.Halit Refiğ Sineması	33
3.1.5.Lütfi Ömer Akad Sineması	36
3.2.1980’ler Sonrası Türk Sineması, Bağımsız Sinemanın Yükselişi ve Türk Bağımsız Sinemasının Gelişim Dinamikleri.....	39
3.3.1990’lar: Türk Sinemasında Modern Sinema Kırılması	42
3.3.1.Nuri Bilge Ceylan Sineması.....	43
3.3.2.Zeki Demirkubuz Sineması.....	46
3.3.3.Yeşim Ustaoglu Sineması	48
3.3.4.Reha Erdem Sineması	50

3.4.1990'ların Mirası ve Türk Sinemasındaki Dönüşüm	51
3.5.Günümüzde Modern Sinema Anlayışı ve Selman Nacar'ın Sinematografik Duruşu	52
3.5.1.İki Şafak Arasında (2021) – Toplumsal Yapıya Ahlaki Bir Bakış.....	53
3.5.2.Tereddüt Çizgisi (2023) – Adalet Arayışında Bir Gün	53
4. SELMAN NACAR SİNEMASINDA MODERN SİNEMANIN ESTETİK VE ANLATISAL İZLERİ	55
4.1.Selman Nacar'ın Sinematik Dili ve Estetik Tercihi	55
4.2.İki Şafak Arasında Filmine Modern Sinema Perspektifinden Bir Bakış.....	59
4.2.1.Gerçeklik ve Zaman Kullanımı	60
4.2.2.Belirsizlik ve Anlatı Yapısı.....	61
4.3.Tereddüt Çizgisi Filminde Modern Sinema Unsurları.....	63
4.3.1.Etik İkilemler	63
4.3.2.Mekân Kullanımı ve Görsel Dil.....	65
4.3.3.Diyaloglar ve Sessizliğin Kullanımı	66
5. SONUÇ	68
KAYNAKLAR.....	71
ÖZ GEÇMİŞ	75

ÖZET

TÜRK SİNEMASINDA MODERN BİR ANLATI: SELMAN NACAR SİNEMASI

Ali HAKAN

Yüksek Lisans Tezi

FIRAT ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimleri Enstitüsü

İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI

İletişim Bilimleri Programı

Haziran 2025, Sayfa: VIII + 75

Bu çalışma, Selman Nacar sinemasının modern sinema unsurlarıyla kurduğu ilişkiyi, Peter Wollen’ın “yedi erdem” ve “yedi günah” ikilemi üzerinden analiz etmektedir. Nacar’ın filmlerinde, klasik anlatı sinemasının şeffaflık, özdeşleşme ve kapalılık gibi geleneksel özelliklerinin nasıl dönüştürüldüğü; yerine ön plana çıkarma, yabancılaşma ve açıklık gibi çağdaş sinema erdemlerinin nasıl ikame edildiği incelenmiştir. Tezde, yönetmenin uzun plan sekans tercihleri ve diegesis içi gerçekçilik vurgusuyla Wollen’in “şeffaflık yerine ön plana çıkarma” erdemini ne ölçüde benimsediği ortaya konmuştur. Ayrıca karakterlerin etik çatışmalarının açık uçlu bırakılması, “kapalılık yerine açıklık” erdemini beslerken, izleyiciyi pasif tüketici olmaktan çıkarıp aktif bir yorumlayıcı konumuna taşımaktadır. Sessizlik ve diyalog balansı üzerinden yapılan görsel-işitsel analiz, “haz yerine rahatsızlık” ve “özdeşleşme yerine yabancılaşma” erdemlerinin Nacar sinemasının özünü oluşturduğunu göstermektedir. Buna karşılık, ana akım anlatının hız ve netlik arayışına tepki olarak sergilenen yavaş tempo, Wollen’ın “hız yerine derinlik” ilkesiyle örtüşmektedir. Sonuç olarak, Selman Nacar’ın filmografisi, modern sinemanın eleştirel dilini benimseyerek yedi erdem ile yedi günah arasındaki gerilimi izleyiciye yaşatmakta; böylece sinemada yeni bir deney düzlemi yaratmaktadır. Bu çalışma, hem Nacar’ın özgün anlatı stratejilerini hem de çağdaş sinema estetiğinin evrensel tartışmalarını akademik bir bakışla yorumlamayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Modern Sinema, Anlatı Türleri, Selman Nacar

ABSTRACT

A MODERN NARRATIVE IN TURKISH CINEMA: SELMAN NACAR CINEMA

Ali HAKAN

Master's Thesis

FIRAT UNIVERSITY

Graduate School of Social Sciences

COMMUNICATION SCIENCES

Communication Sciences Program

June 2025, Page: VIII + 75

This study analyzes the relationship between Selman Nacar's cinema and the elements of modern cinema through the lens of Peter Wollen's dichotomy of the "seven virtues" and "seven sins." It examines how the traditional features of classical narrative cinema—such as transparency, identification, and closure—are transformed in Nacar's films and replaced by contemporary cinematic virtues such as foregrounding, alienation, and openness. The thesis reveals the extent to which the director embraces Wollen's virtue of "foregrounding instead of transparency," particularly through his preference for long takes and his emphasis on diegetic realism. Furthermore, the open-ended ethical dilemmas faced by the characters reflect the virtue of "openness instead of closure," inviting the viewer to become an active interpreter rather than a passive consumer. The audiovisual analysis conducted through the balance of silence and dialogue demonstrates that the core of Nacar's cinematic language lies in the virtues of "discomfort instead of pleasure" and "alienation instead of identification." In contrast to the mainstream narrative's pursuit of speed and clarity, Nacar's slow pacing aligns with Wollen's principle of "depth instead of speed." In conclusion, Selman Nacar's filmography adopts the critical language of modern cinema, allowing the viewer to experience the tension between the seven virtues and seven sins, thereby creating a new experiential dimension in cinematic storytelling. This study aims to interpret both Nacar's unique narrative strategies and the universal debates of contemporary film aesthetics from an academic perspective.

Keywords: Cinema, Modern Cinema, Narrative Types, Selman Nacar

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Hollywood sineması ile sanat sineması arasındaki 7 ayrım (Wollen, 2013: 77).....	60
--	----



FOTOGRAFLAR LİSTESİ

Foto 1: Fabrika ofisi sahnesi.....	61
Foto 2: Fabrikanın sabahın ilk ışıklarıyla yeniden çalışmaya başladığı sahne.	62
Foto 4: Mahkeme tavanının çöktüğü sahne.	64
Foto 5: Omuz kamerası ile Canan'ın takip edildiği sahne.....	66
Foto 6: Doktor, Canan ve kardeşinin hastane odasında konuşma sahnesi.....	67



1. GİRİŞ

1895'te Lumiere Kardeşler'in Fransa'da halkı izlemeye davet ettiği sinema, o dönem insanları için hayal bile edilmeyecek kadar çığır açıcı bir icattı. 1900'lerin başlarında teknolojik gelişmeler hayatın içine girmeye başlamış olsa da, sinema insanlar için beklenmedik bir gelişmeydi. Beyazperdeye yansıtılan görüntüler, izleyicilerde korku, şaşkınlık, heyecan ve merak uyandırmıştı. Özellikle son yüzyılda yaşanan teknolojik devrimle birlikte sinema, insanların gündelik hayatına giren bir icat haline geldi ve modernitenin ürünü olarak kabul edildi. Bazı yönetmenlerin hikâye anlatımında sinemanın etkin rolünü keşfetmesiyle birlikte, sinema bir sanat dalı olarak kabul görmeye başladı.

Sinemanın ortaya çıktığı dönemlere baktığımızda, bu yılların sanat alanında modernizmin hızla geliştiği bir evre olduğu açıkça görülmektedir. Çağdaş sinema anlayışı, özellikle 20. Yüzyılda, film estetiğinden ve geleneksel (klasik) anlatımdan bir kopuş yaşanarak ortaya çıkmıştır. Klasik Hollywood sinemasının düzenli ve kapalı yapılarından farklı olarak, modern sinema daha yenilikçi anlatı biçimleri, deneysel estetik tercihler ve gerçeklikle çeşitli şekillerde etkileşim yolları geliştirmiştir (Orr, 1997: 12).

Modern sinema, hikâye yapıları açısından geleneksel sinema anlatısından belirgin bir şekilde farklıdır. Geleneksel anlatı, Aristoteles'in Poetika adlı eserinde tanımladığı başlangıç, gelişim ve sonuçtan oluşan neden-sonuç ilişkisine dayalı dramatik yapıyı takip eder (Bordwell ve Thompson, 2009: 75). Bu yapıda olaylar sıralı bir şekilde ilerler, çatışma nihayetinde çözülür ve film kapalı bir sonla tamamlanır; izleyiciye bir rahatlama ve huzur hissi sunulur. Klasik Hollywood filmleri çoğunlukla bu üç aşamalı yapıyı izleyerek, bozulmuş düzenin yeniden sağlanması üzerinden ilerler. Ancak modern sinemada bu geleneksel anlatı biçimleri bozulmaya başlamıştır. Özellikle 1950'li yılların sonlarına doğru başlayıp 1960 ve 1970'lerde hız kazanan modern sinema akımları, Yeni Dalga ve benzeri hareketlerle klasik anlatıyı kasıtlı olarak yıkmıştır (Orr, 1997: 12).

Modern sanat sinemasında hikâye anlatma isteği devam etse de, bu hikâyeler artık izleyiciyi yönlendiren ve kolayca sindirilebilen şekilde sunulmaz. Anlam boşlukları bırakılarak izleyicinin hayal gücüne aktif bir rol verilir (Kovacs, 2010: 59). Sinema tartışmaları içinde sanat sineması, çoğunlukla sanatsal eğilimli filmler ile ana akım filmler arasındaki farklılıkların belirlenmesiyle önem kazanmıştır. Bu perspektiften bakıldığında, sanat filmlerinin neden ana akım sinemadan farklı olduğu sorusu gündeme gelir. Bu soruya cevap olarak, bu tarz filmlerin sanatsal yönelimleri nedeniyle seyirciye gerçekleri anlatmaya çalıştığı ve seyircinin bu gerçekleri kavrama sürecinde interaktif bir katılım sağladığı söylenebilir. Sonuç olarak, sanat sineması tartışmasının temelinde, sanatın aslında ne olduğu ve gerçeklerin seyirciye nasıl ulaştırıldığı sorularına cevap aranmaktadır (Karadoğan, 2010: 1-5).

Çağdaş sanat üzerine yapılan düşüncelerdeki ortak payda, geleneksel biçimlerin estetik analizi ve eleştirisidir. Modern sinema, bu bağlamda, tüm sanat disiplinleri arasında seçkin bir yere sahiptir. Sinema tarihinin ilk altmış yılına baktığımızda, çeşitli nedenlerle sinema açısından köklü bir geleneğin varlığından söz etmek pek mümkün değildir. Bu durum, sinemanın henüz yeni bir sanat formu olması ve kendi dilini oluşturma sürecinde olmasıyla açıklanabilir. Kovacs'a göre, 1920'lerde ortaya çıkan erken dönem modernizmi, sinemanın özgün sanatsal mirası üzerine bir değerlendirme olarak ele alındığında, bu dönemi sinemanın sanatsal kimliğinin tam olarak oturmadağı bir evre olarak görmek daha doğru olacaktır (Kovacs, 2010: 16).

Amerika'daki film üretiminin dinamik evrimi ve Avrupa'daki sinema gösterim salonlarındaki hakimiyeti düşünüldüğünde, sinemanın sanatsal alışkanlıklarını ve standartlarını belirleyen tarafın Hollywood sineması olduğu söylenebilir. Hollywood sineması, genel hatlarıyla Aristotelesçi anlatı planını benimseyerek gelişmiştir. Bu anlatı planı, zamanın doğrusal bir şekilde ilerlediği, bir problemin başlangıç noktasını oluşturduğu, bu problemin çözülmesi için nedensel bir zincir içinde yaşanan gelişmelerin gösterildiği ve sonunda problemin çözüme kavuşturulduğu bir yapıya sahiptir. Bu yapı, izleyiciye rahatlatıcı ve tatmin edici bir deneyim sunar.

Aristoteles, *Poetika* adlı eserinde tragedyanın temel öğelerini ele alırken, en önemli unsurun anlatı (öykü) olduğunu belirtmiştir. Ona göre, bir tragedyanın başarısı, olayların (ya da eylemlerin) birbiriyle doğru bir şekilde bağlanmasına dayanır. Buradan hareketle, tragedyanın karaktere dayanmaması mümkünken, herhangi bir öyküye dayanmayan tragedyanın mümkün olmadığını söyler. Eserin karakter, dekor, dil gibi özellikleri eser için gerekli olsa da, öykü kadar hayati bir öneme sahip değildir. Aristoteles, tragedyanın amacını tanımlarken, tragedyanın izleyici üzerinde uyandırdığı acıma (eleos) ve korku (phobos) duygularıyla bir "katharsis" (arınma) yaratması gerektiğini belirtir (Aristoteles, 1993: 25).

Modern sinema, bu geleneksel anlatı yapısını zamanla sorgulamaya ve dönüştürmeye başlamıştır. Özellikle 20.yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Yeni Dalga ve benzeri akımlar, klasik anlatı yapısını kasıtlı olarak bozarak izleyiciyi daha aktif bir rol üstlenmeye zorlamıştır. Bu dönemde, anlatıda belirsizlikler, açık uçlu sonlar ve izleyicinin yorumuna bırakılan boşluklar ön plana çıkmıştır. Bu yaklaşım, sinemanın sadece bir eğlence aracı olmadığını, aynı zamanda düşündürücü ve sorgulayıcı bir sanat formu olduğunu vurgulamıştır.

Sonuç olarak, modern sinema, geleneksel anlatı yapılarını sorgulayarak ve dönüştürerek, çağdaş sanatın bir parçası haline gelmiştir. Bu süreçte, sinemanın sanatsal kimliği giderek güçlenmiş ve izleyiciye yeni deneyimler sunma potansiyeli artmıştır. Sinema, bu yönüyle, sadece bir hikâye anlatma aracı olmanın ötesinde, sanatsal ifadenin güçlü bir biçimi olarak kabul görmüştür.

Selman Nacar sineması, modern sinemanın sunduğu anlatısal ve estetik özgürlüklerden beslenerek, izleyiciye geleneksel sinema anlayışının dışında bir deneyim sunar. Nacar'ın filmleri, özellikle *İki Şafak Arasında* (2021) ve *Tereddüt Çizgisi* (2023) modern sinemanın açtığı alanı ustalıkla kullanır ve bu alanı genişletir. Bu çalışmada, bu iki film, Peter Wollen'ın sinema estetiğine dair ortaya koyduğu "yedi erdem" ve "yedi günah" kavramları doğrultusunda incelenerek, Nacar'ın sinemasının geleneksel anlatı yapılarını nasıl dönüştürdüğü ve izleyiciyi aktif bir katılımcı olarak nasıl konumlandığı analiz edilmiştir. Wollen'ın belirttiği erdemlerden olan "açıklık", "çok katmanlılık" ve "izleyiciyi düşünmeye teşvik etme" gibi unsurların Nacar'ın filmlerinde nasıl öne çıktığı irdelenmiştir. Ayrıca, klasik sinemanın kapalı yapısına karşı çıkan "belirsizlik" ve "açık uçlu sonlar" gibi özelliklerin bu filmlerde izleyici hikâyesinin anlamını yeniden kurmaya nasıl davet ettiği üzerinde durulmuştur. Bu çalışmada, *Tereddüt Çizgisi* ve *İki Şafak Arasında* filmlerinin modern sinemanın sunduğu imkânları kullanarak, hem sanatsal bir ifade biçimi olarak sinemanın sınırlarını nasıl genişlettiği hem de izleyiciye düşünsel ve duygusal bir katılım alanı nasıl açtığı ortaya konulması amaçlanmıştır.

1.1. Amaç

Bu çalışmanın amacı, Selman Nacar'ın sinemasını modern sinemanın unsurları bağlamında derinlemesine analiz etmek ve yönetmenin filmografisindeki özgün anlatı tekniklerini akademik bir perspektifle değerlendirmektir. Türk sinemasının son döneminde önemli bir yer edinen ancak akademik alanda henüz yeterince ele alınmamış olan Nacar'ın eserleri, sinematik yenilikler ve özgün anlatı stratejileriyle literatüre anlamlı katkılar sunma potansiyeline sahiptir. Yönetmenin filmografisinde belirgin olan uzun plan-sekanslar, diyalog ve sessizlik dengesi gibi stilistik tercihler, modern sinema teorisi açısından kapsamlı biçimde incelenerek, bu alandaki mevcut çalışmalara yeni bakış açıları kazandırmak amaçlanmaktadır.

Bu tez, Nacar sinemasının geleneksel anlatı yöntemlerinden bilinçli bir şekilde uzaklaşıp, modern sinemanın temel özelliklerinden olan yabancılaşma, derinlik ve açıklık gibi kavramları nasıl benimsediğini incelemektedir. Bu doğrultuda yönetmenin kendine has üslubunun belirginleştiği noktalar ortaya çıkarılarak, Türk sinemasının genel gelişimine katkısı ve sinema estetiğine yönelik yenilikçi yaklaşımları tartışılacaktır. Böylece çalışma, Selman Nacar'ın filmlerini yalnızca içerik açısından değil, aynı zamanda estetik ve kuramsal bağamlarıyla da değerlendiren ilk kapsamlı akademik araştırmalardan biri olacaktır.

Son olarak bu çalışma, Selman Nacar'ın modern sinemanın evrensel değerleriyle kurduğu ilişkiyi belirginleştirerek, yönetmenin filmlerinin uluslararası akademik tartışmalarda da yer almasına zemin hazırlamayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, Nacar'ın film dilindeki yenilikçi unsurların Türk sinema literatürüne ve genel sinema kuramına sağlayacağı katkıların altını çizerek, gelecekte yapılacak akademik çalışmalara yol gösterici bir kaynak oluşturulması hedeflenmektedir.

1.2. Literatür Özeti

Nilgün Abisel tarafından kaleme alınan *Popüler Sinema ve Türler* (1999) adlı eseri, sinema türlerinin tarihsel gelişimi ve toplumsal bağlamdaki rollerini inceler. Kitap, popüler sinemanın türler aracılığıyla toplumsal normları nasıl yansıttığını ve izleyiciyle nasıl etkileşime girdiğini ele alır. Ayrıca, Hollywood sinemasındaki türleşme sürecini ve türlerin kültürel bağlamdaki çeşitlenmesini tartışır. Abisel, türlerin sınırlarının giderek daha belirgin hale geldiği ve hibridleşmenin arttığına dikkat çeker. Eser, popüler sinemanın evrimi ve türlerin toplumsal işlevi üzerine önemli bir analiz sunar.

Esra Biryıldız *Sinemada Akımlar* (2000) adlı eseri, sinemanın tarihi boyunca ortaya çıkan farklı sinema akımlarını ve bu akımların sinema diline, anlatısına, estetiğine olan etkilerini inceler. Biryıldız, özellikle 20. yüzyılın başlarından itibaren etkili olan akımların toplumsal, kültürel ve sanatsal bağlamda nasıl şekillendiğini analiz eder. Kitap, belirli sinema akımlarının (örneğin, realizm, modernizm, postmodernizm) sinema sanatını nasıl dönüştürdüğünü ve izleyici üzerindeki etkilerini derinlemesine tartışır. Ayrıca, bu akımların yönetmenler, yapımlar ve film teknikleri üzerinden nasıl somutlaştığını ve evrildiğini ortaya koyar. Sinemanın sanatsal yönüyle ilgili önemli teorik bakış açıları sunan bu eser, sinema akımlarının tarihsel gelişimini kapsamlı bir şekilde ele alır.

Esin Coşkun tarafından kaleme alınan *Türk Sinemasında Akımlar* (2009) adlı kitap, Türk sinemasındaki önemli akımları ve bu akımların sinema diline, estetiğine, toplumsal yansımasına dair bir analiz sunmaktadır. Coşkun, Türk sinemasının tarihsel gelişimi içinde yer alan çeşitli sinema akımlarını, dönemsel ve kültürel bağlamda ele alır. Kitap, Türk sinemasının ilk yıllarından günümüze kadar olan süreçte etkili olan yerli ve yabancı akımların incelenmesiyle başlar. Yazar, özellikle

1960'lar ve 1970'lerdeki toplumsal ve politik değişimlerin sinemaya olan etkilerini vurgular. Türk sinemasının, Hollywood ve Avrupa sinemasıyla etkileşimi, bu etkileşimin yerli sinemaya yansıması ve Türk toplumunun sinematik temsilleri üzerine de geniş bir perspektif sunar. Modern Türk sinemasındaki akımlar, toplumsal gerçekçilikten estetik deneyciliğe kadar uzanır.

Esin Coşkun *Dünya Sinemasında Akım Araştırması* (2009) adlı kitabı, dünya genelindeki önemli sinema akımlarını tarihsel ve kültürel bağlamda inceleyen kapsamlı bir çalışmadır. Coşkun, sinema akımlarının gelişimini, toplumsal, politik ve kültürel faktörlerle ilişkili olarak analiz eder. Kitap, özellikle realizm, modernizm, postmodernizm, ekspresyonizm gibi akımların dünya sinemasındaki yansımalarını ve sinemanın estetik, anlatı ve teknik açıdan nasıl evrildiğini tartışır. Yazar, bu akımların film diline, yönetmenlere ve izleyiciye olan etkilerini derinlemesine ele alır. Coşkun'un eseri, dünya sinemasındaki akımların sinema sanatının evrimindeki rolünü anlamak için önemli bir kaynak sunar.

Ali Karadoğın *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (2010) adlı kitabında, modern sinemanın temel özellikleri ve sanat sinemasının sinema tarihindeki yeri üzerinde kapsamlı bir değerlendirme yapmaktadır. Karadoğın, modern sinemanın klasik anlatı biçimlerinden nasıl ayrıldığını, anlatı yapılarına ve estetik anlayışlarına dair yenilikçi yaklaşımlar geliştirdiğini tartışır. Kitap, sanat sinemasının estetik ve biçimsel anlamda geleneksel sinemaya alternatifler sunduğunu vurgular. Özellikle, modern sinemanın soyut anlatım, çok boyutlu gerçeklik, izleyiciye aktif düşünme süreci kazandırma gibi özellikleri üzerinde durulur. Karadoğın, bu sinema biçiminin toplumsal, kültürel ve psikolojik temaları daha derinlemesine ele alarak, izleyicinin yalnızca pasif bir alıcı değil, aynı zamanda anlam üretme sürecine dâhil edilen bir figür haline geldiğini savunur. Eser, modern sinema anlayışının teorik temelleri ve sinema dilindeki dönüşümleri ele alırken, sanat sinemasının estetik değerlerinin sinema tarihindeki dönüşümüne de ışık tutmaktadır.

Andras Balint Kovacs'ın *Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980* (2010) adlı eseri, modern sinemanın estetik ve anlatı yapısındaki dönüşümleri inceleyen bir çalışmadır. Kitap, modernist sinema anlayışının, geleneksel anlatı biçimlerinden nasıl ayrıldığını ve sinemanın görsel dilindeki yenilikçi yaklaşımları ele alır. Kovacs, modernizmin sinemadaki yansımasını, özellikle filmlerin biçimsel yapıları, karakter psikolojileri ve toplumsal temaları işleyiş biçimleri üzerinden tartışır. Ayrıca, modern sinemanın seyirciyle kurduğu etkileşimi ve izleyicinin aktif katılımını teşvik eden yapısını vurgular. Kitap, modernizmin sinemada estetik bir devrim yaratırken, aynı zamanda toplumsal ve kültürel eleştirinin de bir aracı olarak nasıl işlediğini ortaya koyar.

Feride Çiçekoğlu tarafından hazırlanan ve Reflektif Sosyal Bilimler Dergisi'nde (2022) yayınlanan "İki Şafak Arasında Etik ve Ahlak: Selman Nacar Filmlerindeki İkilere Dair Söyleşi" makalesinde Türk yönetmen Selman Nacar'ın sinemasında etik ve ahlak temalarının nasıl ele alındığını inceler. Makale, Nacar'ın filmlerindeki karakterlerin içsel çatışmalarını, toplumsal değerlerle bireysel çıkarlar arasındaki ikilemleri ve bu çatışmaların film anlatılarındaki yansımalarını ele almaktadır. Söyleşi, Nacar'ın sinema dilindeki özgünlüğünü ve ahlaki dilemmanın, karakterlerin psikolojik derinliğiyle nasıl şekillendiğini vurgular. Ayrıca, filmlerinin toplumsal bağlamda izleyiciye ne tür etik sorular sordurduğuna ve bu soruların sinematografik temsiline dair Nacar'ın perspektifini sunar.

Mehmet Ceyhan ve Mustafa Kemal Sancar tarafından Türkiye Medya Akademisi Dergisi'nde (2023) yayınlanan "Gerçeklik ve Mizansen Arasında Bir Tanıklık Hikâyesi: İki Şafak Arasında Filminin Mizansen Eleştirisi" adlı makale, Selman Nacar'ın *İki Şafak Arasında* adlı filminde mizansenin nasıl kullanıldığını ve gerçeklik ile filmdeki kurgu arasındaki ilişkiyi ele almaktadır.

Makale, filmin görsel ve mekânsal yapısını, karakterlerin içsel dünyalarını yansıtan bir araç olarak mizansenin nasıl işlediğini inceler. Ayrıca, mizansenin filmdeki gerçeklik algısını nasıl dönüştürdüğü ve izleyiciyi tanıklık edici bir pozisyona nasıl yerleştirdiği üzerine bir analiz sunar. Nacar'ın sinemasındaki estetik tercihler ve mizansenin işlevi, gerçekliğin film dilindeki temsil biçimiyle birlikte tartışılmaktadır.



2. İNSANLIK TARİHİNDE ANLATININ EVRİMİ: MAĞARA RESİMLERİNDEN SİNEMAYA YOLCULUK

Anlatı kavramı, insanlık tarihi boyunca sürekli olarak var olmayı başarmış ve kültürel, toplumsal ve bireysel yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. İnsanlığın ilk dönemlerinden itibaren anlatılar, gündelik hayatın içinde yer alarak toplumsal kültürle birlikte gelişmiş ve çeşitlenmiştir. Kültürel farklılıklar, sosyal sınıflar, coğrafi konumlar ve inanç sistemleri gibi etkenler, hikâyelerin içeriğini ve sunumunu çeşitlendirse de, anlatıların insanlık tarihi boyunca taşıdığı önem hiç azalmamıştır. İlk dönemlerde mağara resimleriyle gelecek nesillere aktarılan hikâyeler, günümüzde teknolojinin de desteğiyle sinema aracılığıyla insanlara ulaştırılmaktadır. Anlatı, hikâyelerin nasıl sunulduğu ve izleyicinin bu hikâyelerin anlamını nasıl kavradığıyla yakından ilişkilidir. Her anlatıda bulunması gereken temel unsurlar; mekân, zaman, olay örgüsü, karakterler, eylemler, çatışma, sebep-sonuç ilişkisi ve anlatıcı ile izleyicinin perspektifleridir (Yaren, 2013: 167-168).

Sinemanın ortaya çıktığı yıllarda klasik anlatının sinemaya hâkim olduğu bilinse de, sinema tarihinde tek bir anlatı yapısından söz etmek mümkün değildir. Zaman içinde yaşanan sosyal, kültürel ve teknolojik gelişmeler, farklı anlatı biçimlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu anlatı türleri, genel olarak klasik anlatı, modern anlatı ve postmodern anlatı olarak üç başlık altında incelenebilir.

2.1. Klasik Anlatı: Hollywood Sineması ve Ana Akım Sinemanın Temel Yapısı

Klasik anlatı; Hollywood sineması, ana akım sinema veya geleneksel sinema gibi isimlerle nitelendirilen bir anlatı yapısıdır. Genel çerçevesiyle açıklamak gerekirse, klasik anlatı, kâr amacı güden, izleyicilerin beklentilerini karşılamayı hedefleyen ve kalıplaşmış filmler üreten bir yapıya sahiptir. Klasik anlatının ana akım sinemadaki amacı, özellikle Hollywood tarafından belirlenmiştir: öyküleri belli bir olay örgüsü içinde tutarlı ve anlaşılır bir şekilde anlatmak. Bu anlatı yapısı, taklit (mimesis) kavramına dayanır ve olayların doğrusal bir şekilde ilerlemesine odaklanır (Bakır, 2008: 67-68).

Klasik anlatıda, hikâyeler standartlaşmış kalıplar kullanılarak anlatılır. Olaylar mantıklı bir şekilde gelişir ve net bir sonuca bağlanır; açık uçlu sonlara yer verilmez. Bu yapı, izleyicinin hikâyeyi kolayca anlamlandırmasını sağlar. İzleyici, karşısına çıkan anlatıyı zihnindeki kodlarla yorumlar. Eğer izleyicinin zihninde bu anlatıya dair bir kod varsa hikâyeyi hızlı ve net bir şekilde anlamlandırabilir. Ancak, eğer izleyici için bu kod mevcut değilse, yeni bir model oluşturmak zorunda kalır. Bu durumda, izleyici kendisinde bulunan benzer kodları veya çevresinden duyduğu ancak kendisinin sahip olmadığı kodları kullanarak hikâyeyi anlamlandırmaya çalışır. Bu süreç, hikâyenin anlaşılmasını uzatabilir.

Bu açıdan bakıldığında, klasik anlatı modeli, izleyicinin önüne standart filmler koyarak hikâyelerin kolayca anlaşılmasını sağlar. Bu yapı, izleyiciye rahatlatıcı ve tatmin edici bir deneyim sunarken, aynı zamanda sinemanın ticari başarısını da destekler. Klasik anlatı, bu özellikleriyle hem sinema endüstrisinin temel taşlarından biri haline gelmiş hem de izleyicilerin beklentilerini karşılayan bir anlatı biçimi olarak varlığını sürdürmüştür.

2.1.1. Klasik Anlatı Sinemasının Kökenleri: Aristoteles ve Poetika

Klasik anlatı yapısı, geleneksel hikâyelerin ortak bir öz yapıya sahip olduğunu öne süren kuramsal bir yaklaşımdır. Bu alandaki Vladimir Propp'un *Masalın Biçimbilimi* (2008) ve Joseph Campbell'ın *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı eserleri iki önemli kuramsal çalışmayı oluşturur. Propp, Rus halk masallarını yapısalci bir yöntemle inceleyerek bu anlatılarda tekrar eden 31 temel işlev tespit etmiş ve masalların bu sabit işlev dizisi etrafında yapılandığını ortaya koymuştur (Propp, 2008: 29). Propp'un çözümlemesine göre masal kişileri değişken olsa da işlevlerin sıralanışı değişmemekte; böylece tüm olağanüstü masallar özünde tek bir anlatı şemasına uymaktadır (Propp, 2008: 29).

Campbell ise farklı kültürlerden mitleri karşılaştırmalı olarak inceleyerek, tüm kahraman öykülerinin özünde benzer bir döngüyü izlediğini ileri sürmüştür (Campbell, 2017: 15). Campbell'ın "kahramanın yolculuğu" adını verdiği monomit modeli, kahramanın macerasını yola çıkış, erginlenme ve dönüş şeklinde üç ana aşamada ele alır (Campbell, 2017: 30). Bu üç aşama, toplam on yedi alt adımdan oluşan evrensel bir anlatı kalıbını tanımlar (Güroçak, 2023: 834). Özellikle Hollywood sineması, Campbell'ın monomit modelinden yoğun biçimde etkilenmiş; birçok film, masalsı arketipleri kullanarak kahramanın yolculuğu şemasını takip etmektedir (Güroçak, 2023: 835). Böylece Propp ve Campbell'ın ortaya koyduğu klasik anlatı yapısı, modern film anlatılarında da yeni "mitler" yaratmak üzere temel bir rehber işlevi görmektedir.

Klasik anlatı sinemasının temelleri, Aristoteles'in milattan önce 335 yılında kaleme aldığı *Poetika* adlı eserine kadar uzanır. Bu eserde Aristoteles, dramatik bir tür olan tragedyaları incelemiş ve tragedyanın altı temel öğesini ortaya koymuştur: dil, düşünce, müzik, öykü, karakterler ve dekorasyon. Aristoteles'e göre, bu altı öğe içinde en önemli ve vazgeçilmez olanı öyküdür. Öykü, bir eylemin yansıması olarak bütünsel bir şekilde kurgulanmalı ve herhangi bir müdahale, çıkarma, ekleme veya yer değiştirme yapılmamalıdır (Aristoteles, 1993: 23).

Aristoteles, öykünün neden-sonuç ilişkisi ve mantık çerçevesinde gelişen olaylar üzerine kurulması gerektiğini vurgular. Tragedyanın, başı, ortası ve sonu olan bütünlüklü bir yapıya sahip olması gerektiğini belirtir. Bu yapı, izleyiciye tutarlı ve tatmin edici bir deneyim sunar. Ayrıca Aristoteles, tragedyada katharsis (arınma) kavramına özel bir önem atfeder. Tragedyanın amacı, izleyicide korku ve acıma duyguları uyandırarak ruhsal bir arınma sağlamaktır. Katharsis, izleyicinin izlediği öyküden zevk almasını ve duygusal olarak temizlenmesini sağlar.

Aristoteles'in tragedyaya üzerine ortaya koyduğu bu fikirler, yalnızca antik dönem tiyatrosunu değil, aynı zamanda klasik anlatı sinemasını ve içinde anlatı bulunan diğer sanat formlarını da derinden etkilemiştir. Klasik anlatı sineması, Aristoteles'in öyküye verdiği önemi, neden-sonuç ilişkisini ve bütünlüklü yapıyı benimseyerek, izleyiciye tutarlı ve duygusal olarak tatmin edici bir deneyim sunmayı amaçlar. Bu bağlamda, Aristoteles'in *Poetika*'da ortaya koyduğu ilkeler, klasik anlatının temel taşlarını oluşturmuş ve sinema sanatının gelişimine önemli bir katkı sağlamıştır.

Aristoteles, tragedyaları değerlendirirken ahlaki temel alır. Ona göre tragedyalar, acıma ve korku duygularını ön plana çıkararak izleyicinin arzularından kurtulmasını ve ruhunun sükûnet bulmasını sağlayan ahlaki değeri yüksek bir sanat formudur. Bu amaca ulaşmak için, izleyicinin kendisiyle özdeşim kurabileceği karakterler üzerinde durulması gerekir. Tragedyada, izleyicinin karakterlerle uyum sağlaması ve bu uyumun sonucunda katharsis yoluyla hazza ulaşması büyük önem taşır.

Mutlu Parkan'a göre (1983:16) izleyici hikayedeki karakterlerle ve olaylarla kendini özdeşleştirir. Olaylara mantık çerçevesinden bakmak yerine, karakterler ve olaylarla duygusal bir

bağ kurarak onları anlamaya çalışır. İzleyici, yaşadığı gerilimle başka birinin hayatına girer ve olayların çözüldüğü son bölümde, yapay bir şekilde içine girdiği bu gerilimden kurtularak rahatlar. İşte klasik anlatıda yaşanan haz duygusu bu şekilde ortaya çıkar. Klasik anlatı yapılarını incelediğimizde, olay örgüsü genel olarak beş bölüme ayrılır. Bunlar serim, düğüm, çatışma, doruk noktası ve çözümdür.

2.1.1.1. Serim

Bu bölüm genel itibariyle izleyiciyle ilk temasın kurulduğu anda başlar ve izleyiciye hikâye hakkında bilgi verir. Karakterlerin ikili ilişkilerinin, hikâyenin içinde geçtiği zaman ve mekânın izleyiciye gösterildiği bölümdür. Anlatıcı izleyicinin hikâyeyi anlaması için sürekli bilgi sunar. Karakterlerin asıl olaylar başlamadan önce yaşadıkları normal hayatlarından sekanslar sunulur. Filmin giriş kısmında yer almasına rağmen karakterin gelişimiyle aynı doğrultuda gelişir ve filmin sonuna kadar devam eder (Nutku, 2001). Film boyunca öyküye eklenecek olan yeni karakterler, mekânlar ve olayların seyirciye tanıtıldığı bölümdür. Her ne kadar film boyunca karşımıza çıkıyor olsa da bu bölümün çok fazla uzun tutulmadan anlaşılır ve hızlı bir şekilde izleyiciye sunulması gerekmektedir.

2.1.1.2. Düğüm

Karakterlerin karşılıklı engellerin çıktığı bölümdür. Aristoteles düğüm bölümüyle ilgili *Poetika* eserinde her hikâyenin bir düğümü ve çözümünü olduğundan bahsetmiştir. Düğüm bölümü baht yani talihin dönüştüğü bölüme kadar devam eder. Karakterin bahtının dönüşmesi kendi eliyle olur ve bahtı karakterin yaptığı eylemler neticesinde iyi veya kötüye dönüşebilir (Aristoteles, 1993: 51). Düğüm bölümünde izleyici duygusal olarak gerilim yaşar ve merak duygusunun içine hapsolür. Eylemin başlamasına neden olan olay genellikle kahramanın ve karşısındaki kahramanın ilişkileri ile doğar. Karşıt kahraman bir söz söyler veya bir davranışta bulunur ve kahramanı kışkırtır. Ana kahraman bu kışkırtmanın neticesinde tepki gösterir. Kahramanın karşısına çıkan bu sorunlarda çaresiz bir durumda kaldığı, içinde bulunduğu durumdan dolayı herhangi bir şey yapamadığı duruma düğüm denilir (Oluk Ersümer, 2013: 44).

2.1.1.3. Çatışma

Genel olarak baktığımızda karakterin hikâye boyunca karşısına çıkan sorunlarla kendince mücadelede bulunduğu bölümdür. Klasik anlatı yapısı içerisinde net olarak çatışma öğeleri barındırır. İçsel yaşantıya pek fazla yer vermez. Çatışma öykünün ana konusuna değindiği için çok önemlidir. Çatışma ögesinin bulunmadığı bir anlatıdan bahsetmek olağan değildir. Kahraman ve karşıt kahramanın birbiriyle çelişen çıkarları yüzünden çatışmalar çıkar. Bu durumda çatışma ya söner ya da başka bir çatışma çıkarak gerilimi daha çok arttırır. Karakterin mücadele ederken karşısına çıkan engelleri aşp aşamayacağı merakı seyirciyi heyecanlı ve meraklı tutar. Çatışma bölümü Aristoteles'in sözünü ettiği orta bölümde bulunur ve sonlara doğru yaklaştıkça doruk noktasına ulaşır (Aristoteles, 1993: 52).

2.1.1.4. Doruk Nokta

Doruk nokta hikâyede en büyük ve son çatışmanın gerçekleşeceği kısımdır. Heyecan ve gerilimi en üst düzeyde hissederiz. Doruk nokta genellikle karakterin en büyük engellerle mücadeleye giriştiği ve klasik anlatı yapısında genel itibariyle kahramanın kazandığı bölümdür. Karakter düşmanı ile karşılaşır ve çıkabilecek bir yol arar. Kahraman bu durumdan kurtulur ve içinde bulunduğu durumu tamamen ters yöne çevirir. Eylemler tahmin edilenin tersine dönerek, hikâyenin ilerleyişini değiştirir (Oluk Ersümer, 2013: 47). Bu bölümü izleyen seyirci Aristoteles'in katharsisine ulaşarak rahatlar ve arınır. Hikâye boyunca yükselerek devam eden hareketlilik en sonunda zirve

noktasına ulaşmıştır ve izleyicinin beklentilerini karşılamıştır. Genel çerçeveden baktığımızda doruk noktası, hikâyenin en merak edilen sorusuna cevap bulunduğu bölümdür.

2.1.1.5. Çözüm

Aristoteles, karakterin bahtının dönüştüğü yerden hikâyenin sonuna kadar olan bölüme çözüm bölümü demektedir (Aristoteles, 1993: 51). Klasik anlatıda çözüm bölümüne geldiğimizde öykünün başından beri çözülmeye çalışılan sorunlar çözülmeli, yaşanan problemler bitmeli, gerilim sönmülmeli ve muhakkak sonuç alınmalıdır. Bu sayede seyirci çözüm bölümünde katharsise ulaşmalıdır. Çözüm bölümünde karakter ile ilgili herhangi bir soru işareti kalmaz. Karakter serim bölümünde başladığı yere geri döner veya gelecek maceralar için yoluna devam eder. Tüm soru işaretleri açık bir şekilde cevaplanır ve çözülür, seyirciye yorum yapacak bir alan bırakılmaz. Sorunlar, çatışmalar ve cevapsız sorular son bulmuştur, çözülemeyen olaylar çözülmüştür.

2.2. Modern Sinema Anlatı Yapısı ve Temel Özellikleri

Sinema 19. Yüzyılın sonlarında Lumiere Kardeşlerin halka ilk gösterdiği zamanlarda eğlence aracı olarak görülüyordu. Ancak dönemin bazı yönetmenleri sinemanın insanlara hikâyelerini anlatmak için iyi bir araç olduğunu keşfetmeleriyle, sinemanın bir sanat dalı olabileceği fikirleri gündeme gelmiştir.

Modernizmin temelleri 19. Yüzyılın sonlarına doğru atılmış ve sinema, edebiyat, mimari eserler, tasarım gibi alanlarda önemli bir değişim yaratmıştır. Modernizm anlayışı genel anlamıyla geçmişten kopup yenilikçi bir anlayışı temel alır. Bu anlayışı benimseyen sanatçılar geçmişin bağlarına sıkı sıkıya bağlı kalmak yerine geleceğe yönelerek yenilikçi çalışmalar ortaya koymayı tercih etmişleridir. Aristotelesçi anlayışı reddeden sinema yönetmenleri klasik anlatı yapısını reddederek yenilikçi ve özgün çalışmalar yapmışlardır. Bu yönetmenler sinemaya yeni ve farklı bir anlayış getirmeyi amaçlamışlardır.

Sanat sineması kavramı sinema araştırmaları içinde genellikle ana akım ile ana akım anlayıştan ayrılan filmler arasındaki farklılıkların ortaya koyulması ile önem kazanmıştır. Sanat sineması popüler sinemadan farklı olarak, gerçekliğe bağlı kalır. Sanat sinemasının tanımının temel unsuru gerçeğin ortaya koyuluşuyla ilgilidir. Bu gerçeğin sunulma şeklinin gösterilmesi, sanat filminin asıl işlevini ve burada üstlendiği rolü daha anlaşılır hale getirmektedir (Karadoğan, 2010: 1).

Sinema ve modernizmin ilk karşılaşması, 1920’li yılların başlarına kadar götürebiliriz. Erken dönem modern sinemanın bazı eleştirmenleri ve kuramcıları Hollywood sinemasının devamlılığa dayalı ve doğrusal tarzda ilerleyen anlatı yapısına devam etmeyi düşündüler ve gerçek dramının Amerikan sineması olduğunu yazdılar (Kovacs, 2010: 16). Hollywood sinemasının hızlı yayılımı dikkate alındığında, Avrupa’daki sinemanın geleneklerini oluşturanın Amerika sinema endüstrisi olduğu söylenebilir. Bu gelenekler Aristotelesçi anlatı yapısını kullanır. Doğrusal tarzda ilerleyen zaman örgüsü, çözülmesi için uğraşılacak bir sorun, bu sorunun çözülmesi için karakterin yaşadıklarının gösterildiği, filmin sonunda yaşanan bu sorunların çözüldüğü anlatı yapısını görürüz.

Klasik anlatı yapısında izleyici eseri kurmaca bir dünyanın içinde, olan bitenleri gerçekmiş gibi seyreder. Böylelikle seyirci olan bitene tepkisiz bir şekilde şahitlik eder. Klasik anlatıya alternatif olabilecek anlatı biçimleri zaman içinde çoğalmıştır. Bu anlatı biçimleri içinde en etkili modern anlatıdır. Klasik anlatıda gördüğümüz neden sonuç ilişkisine karşılık, bu neden sonuç ilişkisini parçalayan anlatı modern anlatı tarzı ile seyirci karşısına çıkmıştır. Karadoğan’ın Bordwell’den aktardığına göre olayların seyirciye sunulduğu sıranın modern anlatıda, klasik anlatının aksine düzenli bir şekilde aktarılmadığını vurgular (Karadoğan, 2010: 125). Modern anlatı

seyirciyi belli bir sona odaklamak ve nedenselliğe bağlamak yerine, o anda kendisine gösterileni düşünmesini sağlamaya çalışır.

Modern anlatı sineması gerçekliğin eğlence için yok sayılmasına karşı çıkar. Klasik anlatı yapısı izleyiciyi katharsise ulaştırmayı hedefler. Modern anlatı yapısı ise izleyiciyi gerçeklerle rahatsız eder. Tiyatroda, Aristotelesçi sanat anlayışına karşı olarak Brecht, devrimci ilkeler üzerine kurulu ve klasik anlatı kalıplarını sarsan modern bir anlatım tarzını benimsemiştir. Ancak, Brecht sadece sanatsal yeniliklere odaklanmakla kalmamış, aynı zamanda eğlencenin de göz ardı edilmemesi gerektiğini vurgulamıştır. Onun görüşüne göre, sanat, eğitici ve bilgilendirici olmanın yanı sıra, izleyiciye keyif verme işlevini de sürdürmelidir. Bu bakış açısı, Brecht'in dramalarında eğitme ve bilgilendirme ile birleşen bir haz anlayışını ortaya koyar. Brechtien dramatik yapılar, bu iki işlevi birleştirerek izleyiciyi sadece düşünmeye sevk etmekle kalmaz, aynı zamanda onları duygusal olarak da etkiler. Brecht'in bu temel yaklaşımı, sinemaya uyarlamalarıyla tanınan Yeni Dalga yönetmenleri arasında, özellikle Jean-Luc Godard tarafından benimsenmiştir. Godard, Brecht'in anlatı tekniklerini sinemaya entegre ederek, izleyiciyi sürekli olarak sorgulamaya yönlendiren ve klasik sinema anlatılarını bozan bir stil geliştirmiştir (Wollen, Akt. Karadoğan, 2010: 121).

Modern anlatı sineması, geleneksel anlatı yapılarından eleştirel bir tutum sergileyerek, yönetmenin kişisel yöntemlerini, tarzını ve tekniklerini ön plana çıkarır. Bu sebeple, alışılmış sinema biçimlerine uyan ya da özgünlükten sapmış her yapım, modern sinemanın sınırlarının dışına çıkmış sayılır. Yine de, modern sanatçılar, ortaya çıkan yenilikçi anlatım biçimlerini kabul etmiş ve bu anlayışı eserlerine adapte etmişlerdir. Kovacs'a göre, modern yönetmenler, klasik anlatı türlerini kendi benzersiz teknik ve bakış açılarıyla yeniden şekillendirerek, bunlar arasında bazı ortak özellikler yaratmışlardır (Kovacs, 2010: 87). Bu nedenle, modern sinema çerçevesinde farklı yönetmenler ya da filmler, benzer türler içinde bir araya getirilebilir ve bu durum, modern sinemanın esnek ve çok yönlü yapısının bir yansımasıdır.

2.3. Postmodern Sinema Anlatı Yapısı ve Temel Özellikleri

Modernizm her ne kadar akli merkezine alsa da insanlığı tek tipleştiren, onları tek bir doğruya yönlendiren; insanları dini, ahlaki veya siyasal açıdan etkileyen bir yapıya sahiptir. Modernite özellikle 19. ve 20. Yüzyıllarda sanata farklı bir bakış açısı getirdi. Estetik değerleri sorgulamak ve gerçekliği temsil etmek sanatın ana amacı haline geldi. Fakat günümüzde kavramların yeni anlamlar barındırması, anlamların yerini görselliğin alması gibi nedenlerle anlam boşlukları oluşur. Bu nedenle modernitenin akla yatkın yapısı sorgulanmaya başlar. Meydana gelen anlamsal kargaşalar ile insanlar şimdiye kadar ahlaki ve doğru olduğunu düşünüp yaptığı tüm davranışlarını sorgular. Bu perspektifte postmodernizm, modernitenin akli merkeze alan yaklaşımına karşı farklı bir yaklaşım sunar (Büyükdüvenci & Öztürk, 2014: 13). Postmodernizmin ortaya koyduğu bu yeni yaklaşımı yorumlayabilmek için modernitenin getirdiği yenilikleri analiz etmek gerekir. Modernizm, insanın kendi iradesini ve aklını ön plana çıkararak, Tanrının iradesinin mutlak gücüne ve otoritesine karşı geldiği bir direniştir (Koçakoğlu, 2018: 16). Bu açıdan baktığımızda insanlar gerçekliği temel alarak sanat ve bilim alanında gelişmiş ve özgür bir yaşamı tercih etmişlerdir.

Aydınlanmanın sunduğu akılcı perspektif, bireylere daha önce anlaşılması güç, dokunulmaz veya sorgulama dışı sayılan kavramları analiz etme yetisi kazandırmaktadır. Bu perspektife göre, birey, erişilemez olarak nitelendirdiği bu olguları değiştirip şekillendirdiğinde, kendisine en uygun yaşam biçimine ulaşma imkânına sahip olacaktır (Mısır & Balta, 1999: 25). Bireyin, öncelikle

özgürlüğün anlamını kavraması ve bu farkındalık doğrultusunda hem evrensel hem de kişisel değerleri dikkate alarak adım atması önemlidir.

Postmodernizm, modernitenin temel ilkelerine ve geleneksel anlayışa bir muhalefet olarak ortaya çıkmış olsa da, modernist edebiyatın yöntemlerinden tamamen vazgeçmemektedir. Modernizmin unsurlarını kullanarak, bunları dönüştürür ve yeni kavramlarla zenginleştirir. Ancak çağdaş yapıyı değerlendirirken, onun bileşenlerini analiz ederek çoklu anlamların ve perspektiflerin keşfedilmesine odaklanmaktadır. Eser, tamamlanmış bir bütün olarak algılansa da, postmodernizm bu bütünlüğün ardındaki unsurları açığa çıkarır ve diğer metinlerle olan ilişkilerini belirginleştirir. Metinlerarasılığa yönelmekte, içsel bir analizin ötesine geçmeyi tercih etmektedir. Bu çerçevede, merkez, odak ve bütünlük anlayışları, ağ yapıları veya düzensizlik kavramlarıyla yer değiştirir. Modernitenin evrensellik iddialarının aksine, postmodernite parçalı ve kesintili bir hakikati temsil etmektedir (Aktulum, 2007: 4). Modernizmin temellerinden köklü bir şekilde ayrılmaya çalışan postmodernizm, sanat dünyasında modernizmin belirlediği kuralları sorgulayarak, modern sanat düzeninin temellerini sarsmıştır. Postmodernizm, sanatsal alandaki varlığını ilk olarak mimarlıkta hissettirmeye başlamıştır. Modernizmin orijinallik, yenilikçilik, bireysellik, ilerleme ve kavramsallaştırma gibi temel terimlerin yerini, postmodern sanatta çeşitlilik, dışsalcılık, derleme, parodi, nostalji ve sembol gibi yeni terimler almıştır.

Postmodernist yaklaşım metinler arası ilişki görüşünü savunduğu için metinleri eskide ve şimdiki zamanda aramalıdır. Eskiden gelen ve şimdiki zamanda yazılan metinler ile bağlantılı halde olan postmodern filmler modernist filmleri kendi içinde barındırır.

Postmodernist sinema modern sinemanın tekniklerinden ve realist anlatı yapısından faydalansa da modern sanatı tekrar gündeme getirmeye çalışmaz. Anlatı gerçekliği ortaya koyuyor gibi görünse bile herhangi bir gerçeklik ortaya koyulmaz, sadece gerçekliğin kopyası anlatılır. Bunların dışında hiçbir gerçeklik yoktur (Erdemir, 2009: 24).

2.4. Modern Anlatı Yapısının Tarihsel Gelişimi

Hollywood sinemasının ilk yıllarında benimseyip adeta 'kutsal bir formül' hâline getirdiği Aristotelesçi anlatı yapısının, ana akım sinemada geleneksel anlatının temelini oluşturduğu söylenebilir. Bu yapı, olayların belirli bir neden-sonuç ilişkisi içinde ilerlediği, karakterlerin net hedefler doğrultusunda hareket ettiği ve dramatik bir bütünlük taşıyan klasik anlatıları teşvik etmiştir. Bu klasik anlatı yapılarına sinema kuramcıları ve eleştirmenleri karşı çıkmıştır.

Sinema ve fotoğrafın ortaya çıkışı ve zaman içindeki gelişimi, sanatçıların rolünü ve fonksiyonunu yeniden şekillendirmiştir. Teknolojik yeniliklerin etkisiyle sinema, sadece bir eğlence ve zaman geçirme aracından çok daha fazlası olma yolunda ilerlemiş, farklı anlatım teknikleri geliştirerek kendisini bir sanat formu olarak kabul ettirmeye çalışmıştır. Ortaya koyulan farklı anlatım teknikleri 1920'lerde erken dönem modernizmde görülmekle birlikte, Hollywood sinemasının dayattığı çerçevenin dışına çıkamamıştır. Fakat bu dönemlerde sinemanın bir sanat dalı olarak kurumsallaşma çabası, beraberinde estetik kaygıları da getirmiş, bu durum sinema alanında yeni bir anlatım dili ve özgün ifade biçimlerinin gelişmesine önemli ölçüde katkı sağlamıştır (Ünal, 2011: 21). Bu açıdan bakıldığında, 1920'li yılların erken dönem modernizmi klasik anlatıdan tam anlamıyla kopamasa da, estetik endişeler ve sanatsal gelenekler ile birleşerek yeni ve özgün bir sinema dili yarattığı ifade edilebilir.

Sinema sanatının bir dil gibi değerlendirilmesiyle, sanat dalları içindeki modernizm hareketinin tabii süreçlerinden biri olan bağımsızlaşma eğilimi sinema sanatı için de geçerli hale

gelmiştir. Modernizm hareketinin temelinde yatan bağımsız bir dil oluşturma ve kendini ifade etme amacı, sinemanın erken dönem modernizm hareketinde de etkili olmuştur. Kovacs'a göre erken dönem modernizmin yansıtıcı doğasının bir başka yönü, sinemanın 'saf' şeklini arayışıdır. Önceden bahsedilen eğilimlerde anlatının reddi daima bilinçli bir seçim olmasa da, erken dönem modernizmin 'saf sinema' (Pure Cinema) anlayışı temel ilkelerden biriydi. Sinema, kendi araçlarını başka sanat dallarından, bilhassa tiyatro ve edebiyattan ayırarak özgün bir sanat dalı olarak kabul görmeliydi. 'Saf film' girişimi ve deneysel sinemanın ilk örnekleri, sinemayı dramatik ve edebi biçimlerinin bir parçası olmayan, saf bir görsel sanat olarak ele aldı. Bu akım, büyük ölçüde kendi estetik niteliklerini temellendirmek için aracın teknik yönlerine odaklanmaya yöneldi (Kovacs, 2010: 18). Katıksız 'saf' sinema girişiminin 1920'lerde modernizmi temsil ettiği söylenebilir. Bağımsız ve özgün bir sanat dalı olarak bakıldığında sinemanın kurumsallaşmaya çalışması, onun modern sanat hareketinin içinde kendine modern bir yaklaşım olarak yer bulmasını sağlamıştır.

Modern sinema anlatı yapısının tarihsel gelişimi sırasında Alman Dışavurumculuk, Fransız Yeni Dalga ve İtalyan Yeni Gerçekçilik akımları önemli yer tutmaktadır.

2.4.1. Alman Dışavurumculuk

Birinci Dünya Savaşında yenilen ve ekonomik olarak çöküşe geçen Almanya uzun bir süre otoriter yönetimin etkisi altında yaşadı. Böyle bir ortamda bulunan Alman sinema sanatçıları yaşadıkları dünyayı kendi bakış açılarıyla değerlendirip dış dünyaya sunmaya çalışmışlardır. Sanatçılar fikirlerini dış dünyaya sunarken gerçekliği kullanmak yerine düşünsel ve soyut temaları kullanmayı tercih etmişlerdir. Dışavurumcu sinemayı incelediğimizde siyasal ve toplumsal sorunlardan kaçma isteği öne çıkmaktadır. Alman toplumunun benliğine dalıp insanların yaşadığı psikolojik kaygılara yönelmiştir. Dışavurumcu Alman Sinemasında dünyada yaşanan sorunların yeterince işlenmemesinin sebebi kadere bakış açısıyla kişilerin iç dünyalarının gizemlerini yakalamaya çalışılmasıdır (Abisel, 1989: 76).

Yaşanan dünya savaşı sonrası Alman halkının ruhsal çöküntüsü, insanları geçmiş kavramlardan kopararak gelecek için değişime yöneltmiştir. Geleneksel kurallara karşı çıkan, deneysel ve yenilikçi akım Almanya'da kendine yer bulmuş ve dışavurumcu sanat Alman halkı içinde hızla yayılmıştır. Eskiye karşı yeni arayışı dışavurumcu akımda mimari, bilim, müzik, şiir, tiyatro, şiir ve sinema gibi birçok alanda kendini göstermiştir. Dışavurumcu akım bir taraftan imparatorluktan kalan kültüre karşı çıkma, bir taraftan topluma karşı suçlamadır. Bu dönemin insanları ikili ilişkilerden kopmuş, yalnız, yabancı ve umutsuzluğa kapılmıştır (Derman, 1997: 74). Dışavurumculuk bir başkaldırıdır, toplumda kendini huzurlu hissedemeyen insanların dış dünyadan kendini soyutlayıp iç dünyasına dalar ve onu değiştirmeye çalışır. Tarihsel süreçler içinde ülkelerdeki ekonomik, kültürel ve toplumsal dinamikler görece daha güçlü sanatsal akımların ortaya çıkmasına neden olur. Bu duruma 1920'li yıllarda Sovyetler Birliği ve Almanya'da ortaya çıkan sinema akımları örnek olarak verilebilir (Abisel, 2007: 143).

Birinci Dünya Savaşının ardından Alman sineması Avrupa ve Amerika'daki büyük şehirlerde izleyiciyle buluştuğunda şaşkınlık ve beğeniyle karşılandılar. Alman sineması kamera açıları, aydınlatması, sanatsal dekorlarıyla farklılaşırken, gizemi, ölümü ve kaderi işleyiş tarzıyla seyircide farklı bir etki bırakmaktaydı (Abisel, 2007: 143). Almanya'daki sinema sanatçıları sinemanın ortaya çıktığı ilk zamanlardan itibaren olay örgüsü ve öykü arasındaki farklılıkları kendi sanatsal görüşleriyle işlemişler ve sinemada konunun izleyiciye sunuluş şeklinin de önemine değinmişlerdir.

Tiyatro ve resim sanatından sinemaya aktarılan dışavurumcu akımda gerçeküstü plastik dekor, gölgeli ve karanlık ışıklandırma, gerçek olamayacak kadar ilginç bir dünyadan kesitler sunan kamera dikkat çeker. Gerçeküstü akımın öncüsü filmlerde ölüm, kabalık ve öteki dünyadan sahneler işlenir. Hollywood sinemasına karşı eleştirinin sonucu olarak dışavurumcu sinemada izleyici gerçek dışılık, huzursuzluk ve öfke hisseder. Alman halkının savaş nedeniyle içinde bulunduğu durum bu akımın ortaya çıkmasına ve kabul görmesine neden olmuştur. Dışavurumculuk akımı tiyatro, edebiyat ve resim sanatlarından sonra sinema sanatında görülmeye başlamıştır (Biryıldız, 2000: 38). Buna rağmen dışavurumculuk kendini en çok sinema alanında göstermiştir. Dışavurumculuk savaştan önce resim ve edebiyat alanlarında görülmeye başlasa da savaş sonrası dönemde daha çok kabul görmüştür. Savaşta yenilmiş, ekonomik olarak çöküntü içinde olan ve uzun yıllar baskıcı bir idare tarafından yönetilen Alman sanatçılar, içinde bulundukları dünyanın ruhsal tesirini dışavurumcu anlatım tarzıyla anlatmaya ve dünyayı eleştiri süzgecinden geçirerek tamamlamaya çalıştılar (Abisel, 2007: 144-145). Ekspresyonist sanatçılar halkın çektiği ekonomik sıkıntıları, acıyı, tutkuları ve vahşeti o kadar içten yaşıyorlardı ki, sanatta güzellik ve estetik üzerine çalışmanın dürüstlük olmadığına inanıyorlardı. Savaş sonrası Alman sinemasının dışavurumcu akıma yönelmesi, halkın tamamının ve sanatçıların yaşadığı bu karmaşık duyguları sanat ile dışa vurma ihtiyacından ortaya çıkmıştı (Coşkun, 2009: 77-78).

Alman dışavurumcu sinema birkaç önemli etkenin sonunda etkisini yitirmeye başlamıştır. Almanya'da 1920'li yıllarda yüksek enflasyon sebebiyle dışavurumcu filmlerin ihracatı kolaydı ve bu da dışavurumcu filmlerin üretimini destekledi. 1924 yılında Amerika'nın Dawes Planı ile Birinci Dünya Savaşı sonrasında Almanya'nın ödediği savaş tazminatları düzenlendi ve Alman ekonomisi kısmen istikrara kavuştu. İstikrara kavuşan Alman ekonomisinde ithal filmler kendine daha rahat yer bulmaya başladı ve bu durum rekabeti de beraberinde getirdi. Bunun sonucunda Alman sinema yapımcıları Hollywood filmlerinden esinlenmeye başladılar. Yaşanan bu gelişmeler dışavurumcu sinemanın karakteristiğinin bozulmasına neden oldu. Fakat dışavurumcu akım yalnızca yedi yıl etkisini gösterse de sinema üslubu olarak hiçbir zaman tamamen yok olmadı (Bordwell ve Thompson, 2008: 450-451).

2.4.2. Fransız Yeni Dalga

İkinci Dünya Savaşından sonra, 1950'li yılların başında, Fransa'nın başkenti Paris'te bir grup sinema hayranı genç, seyrettikleri filmler aracılığıyla bir araya gelmişti. Filmleri seyrederken eleştiriyor, analiz ediyor, sorguluyor ve notlar alıyorlardı. Yeni Dalga Sineması'nın öncüsü sayılacak bu gençler Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer ve François Truffaut'tur. Sinemanın alışlagelmiş anlatı yapısına tepki gösteren bir grup genç sinema eleştirmeninin yaptıkları filmleriyle oluşturdukları bir sinema akımıdır. Kovacs'a göre kültürel bir alışkanlık olarak sinema Fransız Yeni Dalga akımının aureurleri (yazarları) tarafından bulunmuştur (Kovacs, 2010: 16). Sinemaya modern ve yeni bir dil kazandırmaya çalışan Yeni Dalga Sineması, sinemanın önde gelen akımlarından biridir. Yeni Dalga, sinemaya getirdiği yenilikler sayesinde sadece Fransız sinemasını değil, dünya çapında birçok ülke sinemasını da etkileyerek benzer hareketlerin oluşmasına yol açmıştır. Bu akım, sinemada bir yenilik arayışı başlatmış, özellikle yeni dönem yönetmenlerinin özgün anlatım biçimleriyle şekil almış ve art arda gelen dalgalar gibi etki yarattığı için eleştirmenler tarafından Yeni Dalga olarak nitelendirilmiştir (Gökçe, 1997: 162).

1950'li yıllarda sinema entelektüel açıdan desteklenmeye başlamıştır. Fransa'da İkinci Dünya Savaşı boyunca izlenmesi yasak olan Hollywood Filmleri savaş bitiminde çokça izlenmeye

başlamış ve genç sinema eleştirmenleri filmlere değişik perspektiften bakmasıyla yeni bir yaklaşım benimsenmiştir (Uğur, 2017: 228). Birçok genç eleştirmen 1951 yılında Cahiers du Cinema isimli dergi etrafında toplanmışlar ve bu dergide eleştirilerini kaleme almışlardır ve Yeni Dalga akımının gelişmesini sağlamışlardır. Genç eleştirmenler dergilerde eleştiri yazılarını yazarken kameralarını alıp sokağa çıkmışlar filmler üretmeye başlamışlardır.

Yeni Dalga Sinema akımı eleştiri sorumluluğunu yönetmene yükler. François Truffaut senaryonun, türlerin ve konuşmaların önemli hale geldiği Fransız sinema sektörünün kalitesini eleştiren, bu sinemanın maddi anlamda verimli olsa da izleyiciyi hipnotize ettiğini vurgulayan yazısıyla sinema anlayışında yeni bir bakışın bildirisini yayınlamıştır. Aynı zamanda yazdığı bu yazıyla yaratıcı yönetmen 'auteur' kavramı da benimsenmiştir (Teksoy, 2009: 483). Dünya film tarihinde eleştirel anlamda Yeni Dalga Akımı auteur kuramıyla ön plana çıkmıştır. Auteur sözcüğü filmi yaratan yönetmen için kullanılır (Erus, 2013: 98). Bu kurama göre filmin yönetmeni o filmin yaratıcısıdır. Andre Bazin, yeni bir sinema anlayışı geliştirmiştir. Bu anlayışa göre sinema, toplumsal ve estetik anlamda kendine has özelliklere bağlı olarak sanatsal bir geçerlilik kazanmaktadır. Aynı zamanda Andre Bazin, sinemanın doğasını kavrayabilmek adına, yönetmenin sinemanın kendine özgü anlatım yollarının farkında olması halinde, bir filmin karakteristik özelliklerinin seyirci tarafından anlaşılabilir olacağını savunur (Vincenti, 2008: 119). Bu yaklaşımla Bazin, sinemanın bilinçli bir şekilde kullanılmasının izleyiciyle daha derin iletişim kurulmasının anahtarı olduğunu vurgular. Sinema eleştirmeni Alexandre Astruc 1948 yılında Kamera-Kalem başlığıyla bir makale yayınlamıştır ve bunu kavramlaştırmıştır. Astruc, sinemanın adeta diğer sanat alanları gibi bir anlatım aracı haline geldiğine dikkat çekerek, bu dönüşümün sinemayı yavaşça dil haline getirdiğini belirtir. Astruc, bu anlayışı kamera-kalem (camera-stylo) kavramıyla tanımlar (Astruc, 2010: 22). Fransa'nın genç eleştirmenleri için kamera-kalem düşüncesi, film üretmeye başlamalarında en büyük etkiyi oluşturmuştur. Onlar artık filmle yazmayı, dünya görüşlerini direkt ses ve görüntü ile filmlere kaydedip insanlara ulaştırmayı amaçlamışlardır (Kolker, 2010: 151).

Yeni dalga akımının öncüsü sinemacılar, alışlagelmişin dışında bir sinema anlayışı oluşturmuşlardır. Bu anlayışla sinemacılara çalışma esnekliği ve kolaylığı verilmiş, filmi yaparken yönetmenin kendi tavrını ortaya koyabilme imkânını yakalaması sağlanmıştır. Yeni dalga sinemacıları hikâyede doğrusal zamana ve bütünlüğe önem vermemişlerdir. Hikâye boyunca ileri geri sıçramalı sahneler seyirciyi şaşırtmıştır. Yönetmenler gündelik hayattan mekânlarda sahneler çekmiş, gerçek dekorlar kullanmış ve anlatılmak isteneni izleyiciye aktarmak için farklı kamera hareketleri denemişlerdir. Tanınan oyuncular yerine daha önce hiç kamera karşısına çıkmamış oyuncuları tercih etmişlerdir (Makal, 1996: 111). Filmde oynayan oyuncular kararsızlardır ve hareketleri anlamsızdır, içinde yaşadıkları hayat düzensiz ve adaletsizdir. Ana karakterler benmerkezcidirler ve çoğunlukla radikal görüşlü, politik, entelektüel veya ailesiyle hiçbir bağlantısı olmayan öğrencilerden oluşur (Biryıldız, 2000: 97).

Yeni Dalga Sinemasında zamansal tutarlılıklar ve nedensellik bağlantıları yoktur. Dramatik yapı kurgu ile desteklenmiştir. Bu yeni estetik bakış açısında devamlılık yok sayılmış, tripotsuz elde çekimlere, görsel deformasyona ve sıçramalı kurguya önem verilmiştir. Günlük sıradan hayatta nasıl ki ön görülebilir ilerlemiyorsa Yeni Dalga Sinemasında da olaylar öngörülebilir değildir. Biryıldız'a göre Yeni Dalga, Hollywood sinemasından farklı şekilde hikâyeler sunar. Sahneler anlamlı bir sıra oluşturmaz, seyirci bir sonraki sahnede ne olacağını bilemez. Komik bir sahneyi cinayet izleyebilir. Çok az Yeni Dalga filmi net kapanış yaparlar (Biryıldız, 2000: 96,97). Seyirci filmi film olarak

izlemeli ve bunu unutmamalıdır. Bunun için yönetmenler bazı yeni teknikler kullanmışlardır. Karakterler kameraya bakarak konuşur ve yakın sekanslar alınır. Bu sayede seyirci kendini oyuncularından biri gibi hisseder.

2.4.3. İtalyan Yeni Gerçekçilik

Her konuda olduğu gibi Yeni Gerçekçi sinemanın da ortaya çıkması tarihsel süreçlerle yakından ilgilidir. Dünya sinema akımları içinde kendine önemli bir yer bulan Yeni Gerçekçilik akımını sinemanın kısa tarihiyle açıklamak yanlıştır (Kılınç, 2014: 45). Yeni Gerçekçilik Akımı, Cinema Dergisi etrafında toplanmış sinema eleştirmenleri tarafından ortaya atılmıştır. Bu sinema eleştirmenlerinin başında Michelangelo Antonioni, Gianni Puccini, Cesare Zavattini, Giuseppe De Santis, Luchino Visconti gibi öncü isimler gelmektedir. Derginin yöneticiliğini ise Vittorio Mussolini yapmıştır ve bu sebeple eleştirmenler politik yazılar yazmaktan uzak durmuş, o dönem daha popüler olan ‘beyaz telefon filmlerini’ eleştirmeyi tercih etmişlerdir (Kılınç, 2014: 45).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımı, günlük yaşamın gerçeklerinin nesnel olarak yansıtan bir sinema akımıdır. Fakat Yeni Gerçekçiliği sadece sinema alanına indirgemek yanlıştır. Her ne kadar sinema alanında olduğu gibi etkin olmasa da edebiyat, resim ve tiyatro gibi sanat dallarında da etkili olmuştur. İtalya’da eğlenceli ve yüzeysel edebiyata tepki olarak ortaya çıkan ve gerçekleri saklamayı amaçlayan bir kültür hareketi denilebilir (Bağdatlı, 2000: 15). İtalyan Yeni Gerçekçilik hareketi, İtalya’daki diğer sanat dallarında da yükselen gerçekçilik ve doğruculuk akımlarıyla eşzamanlı ortaya çıkmıştır. Bu dönem, sanatın halk ve toplumsal gerçekliklerle yeniden buluştuğu bir geçiş noktasıdır. Faşist yönetimlerin yıkılması sonucunda iktidara komünist, demokrat ve sosyalist görüşe sahip yönetimin geçmesiyle yönetmenlerden bazıları gerçekleri oraya çıkaracak, insanları toplumsal sorunlar hakkında bilgilendirecek ve halkı bilinçlendirecek sinemayı tercih etmişlerdir (Bağdatlı, 2000: 18). Yeni Gerçekçilik akımı içinde faşist yönetimin propagandasını yapan, eski rejimi destekleyen yönetmenler de yer almıştır. Örneğin Luchino Visconti tarih yorumuna dayalı bir sinema anlayışı yürütürken, Roberto Rossellini ise olayları genel olarak ele almıştır. Alberto Lattuada, Visconti gibi kimi yönetimde plastik ve biçim endişesi daha etkili olurken Rossellini gibi bazı yönetmenlerde daha çok gösterişsiz, doğal ve duru bir anlatım ön plandadır (Bağdatlı, 2000: 16). İtalyan Yeni Gerçekçilik akımında tek bir anlayış ve dünya görüşü bulunmazken genel itibarıyla savaştan sonraki İtalya’da sade bir dil kullanarak savaşa karşı çıkış görülmektedir ve biçimden ziyade içeriğe önem verilir.

İtalyan Yeni Gerçekçi sinemanın içerik ve biçim özellikleri savaş şartlarıyla bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır. Yeni Gerçekçi sinemada 3 temel özellik görülmektedir. Bunlar toplumsal sorunlar, gerçeklik kaygısı ve dekorların gerçekliğidir (Yıldırım, 2021: 83). Savaş sonrası dönemde ekonomik çöküntünün etkisiyle kamera sokağa çıkmıştır. Yönetmenler toplumsal sıkıntıları ön plana çıkaran filmler yapmaya başlamışlardır. Böylelikle doğal ortamlar ve dekorlar kullanılmıştır. Yeni Gerçekçi yönetmenler gerçeklik kaygısıyla hareket etmişler ve profesyonel oyuncuların yerine amatör, ilk defa kamera karşısına geçen oyuncuları tercih etmişlerdir. Bu sayede filmlerin gerçekliği ön plana çıkmıştır. Kullanılan bu tekniklerle filmlerdeki anlatım hem gerçekçi hem de samimi hale gelmiştir (Armes, 2011: 70). İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı İtalya’nın sadece savaş sonrası durumunu değil, işsizliği, orta sınıfın problemlerini, kadınların sıkıntılarını ve ekonomik çöküntüyü ele almıştır.

Andre Bazin İtalyan Yeni Gerçekçilik sinema örneklerinde dramatik bir zorunluluk olmadığını söyler. Bazin’e göre hikâye dramatiklikten çok, hayatın gerçekliğinden çıkar (Bazin,

1995: 167). İtalyan Yeni Gerçekçi sinemada oyuncu ayrıcalıklı bir konumda değildir, gerçek hayattaymış gibi diğer insanlardan ve eşyalardan ayrılmaz. İtalyan Yeni Gerçekçiliği insanın diğer insanlarla ilişkisi içinde ve maddi şartlarla beraber değerlendirir. Bazin'e göre, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin trenler ve kalabalık insan-dekor kompozisyonları içeren sahnelerde etkileyici bir gerçeklik yaratabilmesinin temelinde, bu tarzın doğallığa verdiği önem yatar (Bazin, 1995: 167).

İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı sinema akımları içinde çok kısa bir süre etkin olsa da çok popüler olmuştur (Kılınç, 2014: 45). İtalyan sinema okullarında eğitim alıp ülkelerine dönen sinemacılar aracılığıyla Amerikan ve Fransa sinemasını etkilemiş, dünyaya yayılmıştır. Bu sayede İtalya'da doğan Yeni Gerçekçilik akımı diğer dünya ulusal sinemalarını da etkilemiştir. Yeni Gerçekçilik akımı gerçeği tüm çıplaklığıyla insanlara sunmayı hedefler. Bu sebeple etkili olduğu ülke sinemalarının yerel özelliklerini içinde barındıran filmler üretilmiştir (Önbayrak, 2008: 200).

2.5. Karşı Sinema Kavramı

Karşı sinema, seyirciyi sadece izleyen değil aynı zamanda gören olmasını ister. Klasikleşmiş anlatıya karşı duran, kalıplaşmış yapıya aykırı bir tavır sergiler. Karşı Sinema, modern anlatı sineması içinde yer almaktadır. Modern anlatı sineması, sübjektif anlatıyı destekler ve film içinde seyirciye araçlar sunarak kendisini kurgusal dünyadan ayrı tutar. Klasik Anlatı ise tam tersi olarak araçları ortadan kaldırır, seyirciyi gerçeklerden uzaklaştırır ve seyircinin öykünün kurgusal yapısı içine çekilmesini sağlar. Böylelikle seyirci pasifleşir. Klasik anlatıya alternatif olarak ortaya çıkan ve ilk başlarda romanlarda gördüğümüz, ardından sinemada uygulanan modern anlatının esas özelliği, benzeşmeyi kırıp, kendi gerçeğini bilinçli olarak yorumlaması ve açığa çıkarması, yani estetik farkındalığa veya kendi üzerinde düşünmeye yönelik bir yapılanmadır (Gürkan, 2015: 18).

Modern anlatı sineması sade bir yapıdadır. Gösteriştten, kurgudan ve abartıdan uzaktır. Filmler genellikle günlük hayatın içinden, sıradandır; sade bir şekilde başlar, devam eder ve biter. Karşı sinema filmlerinin en büyük özelliği sonlarının açık uçla bitmesidir. Açık uçlu sonla biten filmler izleyiciyi düşünmeye yönlendirir. Seyirci böylelikle pasiflikten çıkarak aktifleşir. Karşı sinema akımı ana akım sinemaya karşı gelir. Ana akım filmlerinin endüstrileşmesine, anlatılanların açık seçik olmasına ve sınırları önceden belirlenmiş bir yapıyı sunmalarına karşı çıkar. Karşı sinema kavramını ilk olarak Peter Wollen Jean-Luc Godard yapımı olan *Doğu Rüzgârı* (1969) adlı filmle ilgili olarak öne sürmüştü ve bu sinemanın Amerikan Hollywood sinemasına karşı olduğunu öne sürmüştür (Gürkan, 2015: 33).

Karşı Sinema akımını iyi anlayabilmek için ana akım sinemayı, yani Hollywood sinemasını iyi anlamak gerekir. Karşı sinema Hollywood sinemasının bünyesinde bulundurduğu her türlü özellik, biçim ve anlatımın tersini içerir. Ana Akım Sinema belirli sinematik formüllerin ve anlatı çeşitlerinin sıkça kullanıldığı bir sinema çeşididir. Bu açıdan bakıldığında iktidarın geleceğini sağlamlaştırabilmesi açısından önemlidir. Ana Akım Sinema muhalif görüşlerin yayılmasına engel olan, mevcut ekonomik koşulların işleyişine uygun ve her zaman benzer hikâyeler anlatır. Kameranın hakikatte yakaladığı şeyler, iktidar sahibi ideolojinin doğallığıdır (İpek, 2017: 74). Hollywood sineması filmlerinde insan etkisi o kadar belirgindir ki filmlerin hepsi sanki aynı fabrikadan çıkmış gibidir. Bu açıdan bakıldığında Hollywood sineması ürünlerinin birer sistem ürünü olduğu anlaşılır. Klasik anlatı izleyiciler için hayali bir evren yaratır. Seyirci kendisine sunulan hayali dünyada çizilen sınırları aşamaz. Bu hayali dünyada keyfini kaçıran, can sıkıcı veya kendisini derin düşüncelere daldırarak türden bir anlatı yapısıyla karşılaşmaz. Seyirci bu hayali dünyada sorgulamadan ve düşünmeden mutlu olur.

Ana Akım sinema tahmin edilebilir ve olağanın dışına çıkmazken karşı sinema tahmin edilemez ve olağan dışıdır. Hollywood sineması ticari kaygılarla filmler üretir ve onun için tek önemli olan izleyicinin filmi beğenip izlemesidir, seyirciye neyin anlatıldığının veya seyirciye herhangi bir fayda sağlanıp sağlanmadığının bir önemi yoktur. Fakat karşı sinema Hollywood sinemasının tersine ticari kaygılar gütmeyiz, popülerliği önemsemez. Ana Akım sinema kontrolcü bir sistem uygular. Ekonomik sebepler göz önüne alındığında sinema sektörü, kararlılık ve rekabeti esas alarak düzenlenmiştir (Abisel, 1999: 41). Büyük insan kitlelerinin talepleri çok sayıda film üretme zorunluluğunu doğurmuştur. Kapitalist ekonomik sistem uygulanan bütün ülkelerde, sinema sektörünün işleyişi bu modele uygun olarak sürdürülür. Birinci Dünya Savaşından galip ayrılan Amerika Birleşik Devletleri Hollywood'un güçlü bir şekilde iç ve dış pazarda filmlerinin üretilip dağıtılmasını sağlamıştır (Abisel, 1999: 41).

Karşı sinema akımı bünyesinde öğreticilik barındırır. Seyircinin görmek istediklerinden ziyade görmeyi istemediği şeyler gösterilir. Para kazanma arzusu taşımaz ve mükemmeli yakalama isteği yoktur. İnsanlığa ve gerçekliğe hizmet etmek ister. Hiçbir yere bağlı değildir, bağımsızdır. Doğaldır, yapaylıktan uzak, her insanın günlük yaşamında karşılaşılabileceği doğal olaylardan ve durumlardan bahsedilmektedir (Oluk Ersümer, 2013: 84). Seyirci kapitalist ve popülist kaygılarla üretilen filmleri seyrederken filmin dramatik sahnelerine ve oyunculara odaklanır. Klasik Anlatı sinemasında öykülerin birisi tarafından anlatıldığı gizlenir, öykü kendi kendine ilerliyor izlenimi oluşturulur ve filmin biçimi karakterlerin arkasına gizlenir. Klasik anlatıyı özgün kılan şey, kurmacalığı tıpkı sihirbazlar gibi saklayabilme yeteneğidir (Oluk Ersümer, 2013: 84).

Karşı (Counter) sinema terimi, klasik ana akım sinemanın ideolojik kodlarıyla çatışan ve bu kodları yıkmaya çalışan filmler için kullanılır. Karşı sinemaya örnek olabilecek filmler kurmaca veya deneysel olabilir. Bu filmler çoğunlukla ticari kanalların haricinde gösterim imkânı bulur. Karşı sinema Jean-Luc Godard'ın deyimiyle, gerçekliğin illüzyonundan çok illüzyonun gerçek olmasıyla ilgilenir. Sinema tarihindeki ilk deneysel ve öncü denilebilecek filmler karşı sinemanın örneklerindendir (Gürkan, 2015: 36). Karşı sinemanın ana akım sinemanın tarzını reddedişi, politik duruşu ve deneysel filmler yapması onun başka bir tarzı olduğunu göstermektedir. Klasik dışında, diğerlerinden farklı bir yol çizen karşı sinema kendine has özellikleriyle dikkat çekmektedir. Gürkan'a göre Karşı Sinema anlatı yapısında filmin biçimsel özellikleri önemlidir. İzleyici, film ile özdeşlik kurarak pasiflikten kurtulur, aktif bir şekilde filmi izlerken tedirginlikler yaşar ve izledikleri şeyler hakkında yorum yapabilir. Yaratma sorumluluğunu sanatçısının özgürlüğüne bırakan Karşı Sinema, öykü anlatmaya karşı çıkar (Gürkan, 2015: 84).

Karşı Sinema ve Ana Akım Sinema arasındaki farklılıkları en iyi ortaya koyan çalışma şüphesiz *Anlatı, Aygıt, İdeoloji: Bir Film Kuramı Okuması* isimli kitapta yer alan, Peter Wollen tarafından yazılan *Godard ve Karşı Sinema: Doğu Rüzgârı* başlıklı makaledir. Bu makalede Wollen Klasik Hollywood sinemasına karşı olarak ortaya çıkan yeni bir sinema türünden bahsetmektedir ve bu yeni sinemaya Karşı Sinema adını koymaktadır. Peter Wollen gitgide daha da radikalleşen Godard'ın, Ortodoks sinemaya karşı farklı değerler ortaya koyan bir karşı sinema akımı geliştirdiğini ve bu yeni sinema türünün ayırt edici yönlerini ortaya koyacak notlar hazırlamak istediğinden bahsetmiştir. Wollen'in bu yaklaşımı, Hollywood sinemasının ana yedi değerini inceleyip onları zıt değerlerle karşılaştırmaktadır. Bir başka deyişle sinemanın yedi ölümcül günahına karşı olarak yedi erdemi ileri sürmektedir (Wollen, 2013: 77).

2.5.1. Anlatı Geçişkenliği Karşısında Anlatı Geçişsizliği

Anlatı geçişkenliği ile anlatı akışını değiştiren her birimin kendinden öncekini bir nedensellik zincirine göre takip ettiği olaylar sıralamasını vurgular. Ana Akım sinemasında bu zincir genellikle psikolojiktir ve genel hatlarıyla tutarlı motivasyonlardan oluşur. Film kuruluşla başlar, bu da dramatik durumu ortaya çıkarır. Daha sonra zincir olaylar devam eder, son olarak yeni bir denge oluşur (Wollen, 2013: 79). Godard, geleneksel anlatı yapısından çok erken bir aşamada uzaklaşmaya başladı. Bu kopuşu gerçekleştirmek için iki edebi yöntemden yararlandı: İlk olarak, anlatıya kesintiler getirmesini mümkün kılan “bölümlere ayırma” fikrini benimsedi. İkinci olarak ise, pikaresk roman geleneğinden esinlendi. Pikaresk, sıkı ve bütünlüklü bir olay örgüsü yerine, gerçek hayatın çeşitliliğini ve iniş çıkışlarını yansıtmak amacıyla, genellikle rastlantısal ve bağlantısız olayların peş peşe sıralandığı, psödo-otobiyografik bir anlatım biçimidir. (Kahraman genel olarak kaderin oradan buraya sürüklediği, aykırı, maceraperest bir serseridir ve çoğu zaman ailesi olmayan kimsesiz biridir) (Wollen, 2013: 79).

Godard, Doğu Rüzgarı'na vardığında tüm anlatı geçişkenliklerini ortadan kaldırmıştı. İlk filmlerde anlatı içindeki kesintileri temsil eden geçişsizlikler, filmin genel akışına hâkim olana kadar giderek çoğaldı. Ana öykü, geride kalan unsurlar açısından belirgin bir akışa sahip değildir; aksine, daha çok ardışık anlık izlenimlerden oluşan bir dizi olarak ifade edilebilir (Wollen, 2013: 79). Zaman zaman, zamanın belirli bir düzen içinde ilerlediği izlenimi doğabilir; ancak bazı durumlarda, bu akış görünmez hale gelir. Bir argüman eğiliminin, 1–7 arasındaki nokta nokta dizilimle açığa çıkması ve bunun akabinde A ve B yan teori dizisiyle güncellenmesi, filmin yapısal ilkesinin anlatıdan ziyade retorik olduğunu ortaya koymaktadır. Bu yapı, aynı zamanda çeşitli amplifikasyon ve konudan sapma unsurlarını da barındırmaktadır (Wollen, 2013: 79).

Godard'ın anlatısındaki geçişkenlikten sapmasının birkaç nedeni bulunmaktadır. Belki de bu unsurlar arasında en kritik olanı, anlatının duygusal çekiciliğini zedeleyebilme kapasitesidir; bu durum, izleyiciyi hikâyenin akışını keserek yeniden odaklanmaya ve dikkatini yeniden toparlamaya mecbur kılmaktadır. Elbette, izleyicinin dikkati tamamen kaybolabilir (Wollen, 2013: 79). Godard'ın sineması, genel kapsamda, kendi eşsiz yollarıyla sanatın ve daha öteinde sinemanın izleyicisinde görünür bir düşünce uyandırmadan veya onu dönüştürmeden "yakalama" yeteneğinden kuşku duyan Brecht ve Antaud'un oluşturduğu çağdaş geleneğin bir parçasını teşkil etmektedir (Wollen, 2013: 79).

2.5.2. Özdeşleşme Karşısında Yabancılaşma

Özdeşleşme, yaygın olarak bilinen bir mekanizma olmasına rağmen, sinemada sinematik özdeşleşmeyi farklı bir fenomen olarak ayırt eden özgün niteliklere sahiptir. Öncelikle, bir yıldız veya karakter ile çifte özdeşleşme olasılığı mevcuttur. İkinci olarak, özdeşleşme yalnızca inancın sabit kaldığı bir durumda meydana gelebilir. Üçüncüsü, ya özdeşleşme ya da her durumda imagonun varlığı bakımından, uzamsal ve zamansal sınırlar mevcuttur. Bazı yönlerden, sinematik özdeşleşme, psikanaliz bağlamında aktarım ile benzerlik gösterse de, bu paralelliğin aşırı abartılmaması gerekmektedir (Wollen, 2013: 80).

Özdeşleşmenin çözülmesi, Godard'ın sinema eserlerinde erken bir aşamada başlar ve sonrasında düzensiz bir evrilme ile 'Öğretmenin Sevinci' filminde yeni bir boyuta ulaşır. Erken dönem aygıtları arasında, sesin karakterle uyumsuzluğu, kurguda "gerçek insanlar" unsurlarının yer alması ve doğrudan izleyiciye hitap eden karakterler bulunmaktadır. Tüm bu cihazlar, özellikle

karakterlerden gelen seslerin, müzikle birleşerek kendilerine özgü bir anlatıma dönüşmesini mümkün kılan bir mekanizma sunmakta; bu bağlamda Doğu Rüzgarı, farklı karakterler için aynı sesi ve tek bir karakter için farklı sesleri kullanarak bu konsepti daha da derinleştirir. Film, aynı zamanda "gerçek yaşam" bağlamını içine entegre ederek, Gian-Mana Volonté'yi yalnızca bir aktör olarak değil, aynı zamanda bir "imaj yaratma" sürecine müdahale eden karmaşık bir figür olarak sunar; bu bağlamda Godard, aktörleri makyaj yapılırken sergileyerek bu dinamiği vurgular. Buna ek olarak, izleyicinin ekrandan -biraz küçümseyici bir şekilde- tanımlandığı ve temsil dünyasına davet edildiği, oldukça uzun ve son derece etkili bir doğrudan hitap sekansı bulunmaktadır (Wollen, 2013: 80).

Brecht'in eserlerinin ardından, bu tür yabancılaştırma efektlerinin amaçları üzerine yorum yapmanın pek bir gerekliliği bulunmamaktadır. Anlatı geçişkenliğinin bozulmasıyla yakın bir ilişki içinde oldukları da bellidir. Karakterlerin kendisi tutarsız, parçalı, bölünmüş, çoğul veya kendi kendini eleştiren bir niteliğe sahip olduğunda, "motivasyonel" tutarlılığı tesis etmek imkânsız hale gelir. Benzer şekilde, doğrudan hitap stratejisi yalnızca fantezideki özdeşleşmeyi bozmakla kalmaz, aynı zamanda anlatının yüzeyini de sarsar. Ortodoks anlatı sorularına, yani "Bu neden oldu?" ve "Şimdi ne olacak?" sorularına ek olarak, doğrudan "Bu film ne işe yarıyor?" sorgusunu da gündeme getirir. Sinemanın her türü, film yapımcıları ile izleyicileri arasında dinamik bir etkileşim oluşturmayı amaçladığında, doğal olarak söylemin algı düzeyinin yanı sıra ifadenin içeriği ve gösterimin, yani ifadenin teknik olarak ne olduğuna dair sorunları dikkate almak zorundadır (Wollen, 2013: 80).

2.5.3. Şeffaflık Karşısında Ön Plana Çıkarma

Geleneksel sinema, doğrudan Rönesans dönemi resim sanatındaki perspektifin keşfi ve yeniden şekillendirilmesinden kaynaklanmaktadır; bu durumu Alberti en açık biçimde, dünyaya bir pencere açmak şeklinde ifade etmiştir. Kamera, şüphesiz mükemmel bir perspektif inşası sağlamaya yönelik teknolojik bir araçtan başka bir şey değildir. Rönesans döneminin ardından, Rönesans öncesi resmin ikonografik imgeleri ve ideografik mekânı adım adım göz ardı edilirken, bu süreçte resim, "okunabilir" bir metin olma niteliğini yitirmiştir; saf temsil kavramı devralmıştır. Resmin "dili," basit bir biçimde, dünyanın temsiline hizmet eden bir araç konumuna dönüşmüştür. Sözlü dil incelenirken benzer bir eğilimin gözlemlenmesi mümkündür. On yedinci yüzyıldan itibaren, dil, anlamın iletilmesi işlevini daha da etkili bir şekilde yerine getirmeye başladıkça, kendisini ortadan kaldırması gereken bir araç olarak algılanmaya başlandı. Bu durumun bir sonucu olarak, anlam dünyanın bir temsili olarak değerlendirildi (Wollen, 2013: 80-81).

Godard, ilk filmlerinde sinemayı anlatısının bir unsuru olarak sundu; örneğin, Les Carabiniers'teki "Lumière" sekansı ve Le Mépris'teki iç içe geçmiş film yapısı. Ancak nihai adım, kameranın ekranda sergilediği Loin du Vietnam'a sunduğu katkıya dek atılmamıştır. 1968 sonrasındaki sinematografide, prodüksiyon süreci sistematik bir biçimde önem kazanmaktadır. Vent d'Est, kendini yalnızca kamerayı neredeyse sahne arkasına yönlendirmekle değil, aynı zamanda filmin yapısını da düşündürücü bir biçimde değiştirmekle gösterir. Bu bağlamda, tüm işçi kontrol sekansı film içerisinde işaretler ve çizikler şeklinde sunulurken, Godard'ın eserlerinde ilk kez görülen bir uygulama sergilenmektedir. Önceki eserlerinde, özel film stoğunun kullanımını (Les Carabiniers) veya çekimlerin negatifte basılmasından (Les Carabiniers, Alphaville) öteye gitmemiştir (Wollen, 2013: 81).

İlk bakışta, filmin yüzeyine müdahale etme kararı, Godard'ı özellikle Amerikan "yeraltı" avant-garde sinemacılarıyla benzer bir çizgiye yerleştiriyor gibi görünmektedir. Ancak gerçekte

durum böyle değildir. Amerikan sinemasını temsil eden yönetmenlerin konumu, özellikle son yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşanan gelişmeler ışığında daha net bir biçimde anlaşılabilir. Bu yaklaşım, filmi kapsamlı bir biçimde “optik” bir alt düzleme indirgemek anlamına gelir. Bu bağlamda, filmde “gürültü” marjinal bir unsur olmaktan çıkar; aksine, yoğunlaştırılarak anlatının temel içeriğine dönüştürülür. Bu öge, belirli bir hesaplama ya da algoritmaya göre yapılandırılabilir ya da rastgele bir kodlama aracılığıyla serbest bırakılabilir. Tıpkı bir resimde kanvasın belirleyici bir rol oynaması gibi, sinemada da filmin kendisi başat bir konumda yer alır. Bununla birlikte, Godard yalnızca “gürültüyü” öne çıkarmakla kalmaz; aynı zamanda bu unsurdan hareketle uyumlu bir yeni-yapısalcı ilke ortaya koymaya çalışmaz. Onun ilgisi, imgelerin “önemsizleştirilmesi” sürecine değil, olumsuzlama biçimlerinin ifade edilmesine yöneliktir. Olumsuzlama, sözlü dilin temel ilkelerinden biridir ve bu yönüyle dili hem hayvanların iletişim sistemlerinden hem de imgeler gibi diğer insani söylem biçimlerinden ayıran temel farkı oluşturur. Film, artık dünyanın doğrudan bir yansıması olarak değil; imgeler aracılığıyla yürütülen bir tasarım süreci olarak ele alındığında, bu noktadan itibaren film, bir tür “silme” ya da “görsel olumsuzlama” pratiği olarak kavramsallaştırılabilir. İmgelerin yüzeyinde yer alan işaretlerin, bu yüzeyi kaplayan bilinçli silintiler olarak işlev görmesi; onları yalnızca kasıtlı bir “gürültü” unsuru ya da optik alt katmanı görünür kılma aracı olmaktan önemli ölçüde farklılaştırır (Wollen, 2013: 81).

Birkaç yıl önce Astruc, meşhur bir makalesinde le caméra-stylo kavramını ele aldı. Onun yazma kavramı ‘écriture’ stil anlayışına daha yakındı. Tıpkı kendisinden önceki Eisenstein gibi, Godard da imgelerin temsil işlevlerinden kurtararak gerçek bir ironik kod içinde, semantik bir işlev - barok kodundaki amblemler gibi - kazandırıldığı bir tür pikto-grafi ile “imaj inşası”na daha fazla odaklanmaktadır. Stalin imgesinin ele alındığı sahneler, aslında Stalin'in politikası ile doğrudan ilgili olmaktan ziyade, “baskı”yı tasvir eden bir imaj arayışına yöneliktir. Gerçekten de, tüm imge yazma projesi, daha yüksek bir düzeyde vurgulanmayı gerektirmektedir; zira yeterli bir kodun inşası, yalnızca inşa sürecinde cilalanıp değerlendirilmesiyle mümkün kılınabilir. Aksi takdirde, önemli ölçüde özel bir dil olarak varlığını sürdürecektir (Wollen, 2013: 82).

2.5.4. Tek Diegesis Karşısında Çoklu Diegesis

Hollywood filmlerinde sunulan her unsurlar, aynı evrene ait olup, bu evrendeki karmaşık anlatılar, flashbackler gibi unsurlar özenle işaretlenir ve konumlandırılır. Hâkim estetik, bir tür serbestleştirilmiş klasikçilik olarak tanımlanabilir. Dramatik birliklerin katı kısıtlamaları hafifletilmiştir; ancak bu durumun temel nedeni, aşırı derecede katı ve sınırlayıcı olmalarıdır. Buna karşın, ana ilkeler sağlamlığını korumaktadır. Sinema yoluyla temsil edilen dünya, tutarlılık ve bütünlük arz etse de, zorunlu ve standardize edilmiş kısıtlamalara tabi olmak zorunda değildir. Zaman ve mekân, tutarlı bir düzen izlemelidir. Geleneksel olarak, yalnızca bir çeşit çoklu diegesis formuna izin verilmektedir — oyun içinde oyun — burada ikinci, devamsız diegetik mekân, ilkinin içine entegre edilir veya onun içerisinde parantezlenir. Edebiyat alanında, tek bir diegesis çerçevesinde sınır ihlaline dair örnek vakaların da eklenmesi gerektiği belirtilmelidir. Örneğin, Tomcat Murr’ün yaşamını esas diegesis olarak ele alan ve sözde ciltçi tarafından kazaen kitaba ilave edilen, rasgele bir başka metin olan Kreisler’in yaşamından kesitler içeren Hoffmann’ın “Life of Tomcat Murr” eseri buna güzel bir örnektir. İkinci diegesisten alınan sayfalar, cümlelerin ortasında başlayıp sona ermekte ve hatalı bir sıralamaya sahip olmakla birlikte, bazıları da eksiklik göstermektedir. Sterne’ün “Tristram Shandy”si gibi bir roman, belirli sayıda farklı diegesinin oyun

içinde oyun modeliyle ustaca birleştirildiği bir yapıya sahiptir. Elbette, bu ilkenin tekrarı, Borges'in sıklıkla vurguladığı üzere bir kırılma noktasına ulaşabilir (Wollen, 2013: 82).

Godard ortaya koyduğu ilk eserlerin bazılarında film içinde film tekniğini kullanır. Buna ek olarak, temel diegesis, keskin kırılmalar ve gerilimler üretmeye yönelik bir süreç başlatır. Örneğin, *Le Mépris*'te yalnızca film içindeki film unsuru bulunmamakta, aynı zamanda baş karakterlerin pek çoğunun farklı dillerde konuşması nedeniyle aralarındaki iletişim yalnızca bir tercüman aracılığıyla sağlanabilmektedir. Ancak seslendirmeli bazı versiyonlarda bu etki tamamen yitirilmiş ve tercümana anlamsız ifadeler verilmiştir. Ancak, tek diegesisten radikal ilk ayrışma, çeşitli dönemlerden ve kurgusal arka planlardan gelen karakterlerin ana anlatı içerisinde yer bulduğu "*Hafta Sonu*" ile gerçekleşir: Saint-Just, Balsamo, Emily Bronte. Tek bir anlatı evreni yerine, birden fazla dünya arasında bir kenetlenme ve iç içe geçiş mevcuttur (Wollen, 2013: 82-83).

Godard, diegesisin yapısal unsurlarını deşifre ederken, aynı zamanda bu yapıyı temsil eden tek ve biricik koda da saldırıda bulunmaktadır. Çeşitli karakterler yalnızca farklı diller konuşmakla kalmaz, aynı zamanda filmin farklı bölümleri de farklı diller aracılığıyla ifade edilir. En dikkat çekici olanı, ses kaynağı ile görseller arasında bir kopuşun mevcut olmasıdır: gerçekte, bu kopuşun derinlemesine incelenmesi, hem *Le Gai Savoir* hem de *Pravda*'da belirgin bir şekilde öne çıkmaktadır. Metin, ortaçağ kamaronik şiirinin karakteristik özelliklerini yansıtan kompozit bir yapı kazanarak, çeşitli kodlar ve semantik sistemler kullanmaktadır. Ayrıca, bunlar yalnızca farklı olmakla kalmayıp, aynı zamanda birbirleriyle çelişen unsurlardır. Örneğin, *Vent d'Est*, Glauber Rocha sekansı aracılığıyla bir film yapmanın alternatif yollarını sergilerken, aynı zamanda bu yolları reddetme eylemini de gerçekleştirir. Çağdaş dilbiliminin varsayımlarından biri, bir dilin yalnızca özgün bir sözdizimi değil, aynı zamanda tek ve bütünlük bir semantik bileşenine sahip olduğudur. Gerçekten de bu durum kesin bir nitelik taşımamaktadır. Bir dilin anlamsal yapısı hem karmaşık hem de çelişkilidir; bir düzeyde anlama imkânı sunarken, diğer bir düzeyde yanlış anlamalara da kapı aralar. Godard, sistematik bir şekilde yanlış anlama alanlarını inceler (Wollen, 2013: 83).

2.5.5. Kapalılık Karşısında Açıklık

Son yıllarda, sinemanın, Hollywood'un "masum" dönemlerine kıyasla "içine kapanık" bir yapıya büründüğüne dair sıkça vurgulamalar yapılmıştır. Ancak, kendi bağlamında içine kapanıklık ve kapalılıkla son derece uyumlu bir özellik göstermektedir. Eski akademisyenlerin ifade ettiği üzere, basit bir biçimde "fazla" işlevi gören bir alıntılama ve kinaye kullanımı söz konusudur; bu durum kinayeyi anlayanlar için adeta bir ikram niteliğindedir. '*Le Petit Soldat*' filmindeki Johnny Guitar'dan alınan meşhur "Tell me lies" sekansı bu türdendir: Onu kavrasanız da kavramasanız da fazla bir etki yaratmaz; anladığınızı takdirde bile sekansın anlamı üzerinde hiçbir tesiri yoktur. Aksi halde, alıntılama yalnızca bir eklektisizm göstergesi hâline gelebilir; bu, temelinde semantik bir özellikten ziyade bir stilistik özellik olarak değerlendirilebilir. Ya da Makavejev'in atfı yaptığı üzere, hedef, alıntıyı yeni bir bağlama yerleştirerek materyale yeni bir anlam kazandırmak olabilir: bir tür ironi (Wollen, 2013: 83).

Ancak Godard, alıntı yapma yöntemini çok daha radikal bir biçimde benimsemektedir. Gerçekten de, onun alıntılara duyduğu bu derin sevgi, filmlerinin en belirgin özelliklerinden biri haline gelmiştir. Kariyerinin ilk dönemlerinde, Godard, kameramanına büyük ölçüde önceki filmlerin çekimleri aracılığıyla talimatlar veriyordu; bunun yanında, hem filmlerden hem de resim ve edebiyattan birçok belirgin alıntı da bulunmaktadır. Film, bariz bir şekilde pastiş ve parodi unsurları barındırmaktadır: *Une Femme est une Femme*, açıkça Hollywood müzikalinin bir

yansımasıdır; Les Carabiniers, Rossellini'nin eserlerinden esinlenmiştir; Le Mepris ise “Antonioni tarzında çekilmiş bir Hawks ve Hitchcock örneğidir” Bu benzerlikler sonsuza kadar devam edebilir (Wollen, 2013: 83-84).

Ancak, Godard'ın eserleri evrildikçe, bu alıntılar ve kinayeler eklektik bir yaklaşımın göstergesi olmaktan çıkmış; filmler içinde yapısal ve önemli unsurlar olarak kendi otonomilerini kazanmaya başlamıştır. Alıntılara ve kinayelere dair bir ölçüde aşinalık olmaksızın, dizilerin ve hatta tüm filmlerin anlaşılması giderek imkânsız bir hal alır. İlk aşamalarda Godard'a ait olan bir cüce karga mantalitesi, insanların yaşamın anlamını bulma umuduyla önemsiz nesneleri bir araya getirme eğilimlerini yansıtırken, zamanla saf bir polifoniye dönüşmeye başlar. Bu polifonide, Godard'ın kendi sesi, alıntılanan yazarların sesleriyle birleşerek kaybolur ve silinir. Sinema, artık yalnızca tek bir yaratıcı (filmci/auteur) etrafında dönen bir söylem olarak değerlendirilemez. Birçok anlatı evreninin yanı sıra, bir o kadar da sesin yankılandığı konuşma biçimleri mevcuttur (Wollen, 2013: 84).

Bu durum, bizi romanın gelişim sürecinden önceki döneme, kitapların çatışma yaşadığı devreye ve logomachia'ya geri yönlendiriyor. Zihinlerde en çok yankı bulan yazar, belki de alıntıları sınırsız bir ustalıkla dengeleyişi, parodileri ve otoritelerden aktarımlar yapmasıyla Rabelais'dir. Metin veya film, çeşitli söylemlerin birbirleriyle etkileşime girdiği ve üstünlük sağlama gayreti içinde olduğu bir arena, bir toplanma noktası olarak ele alınabilir. Ayrıca, bu ifade biçimleri bağımsız yaşamlarına ulaşma yolunda bir adım atarlar. Her biri, etiketinde yazarın adıyla mührünü korumak yerine, düşüncelerin serbestçe sızdığı söylemler ve cinler misali, dışarı fırlar ve birbirleriyle etkileşime geçerek çatışma sürecine girerler (Wollen, 2013: 84).

Bu bağlamda, Godard da benzer bir tutum sergileyerek, bizlerle kendi kelimeleriyle doğrudan iletişim kurmayı ısrarla reddetmektedir. Bunun yerine, kendisi aracılığıyla anlamın, artık yazarın niyetini ifadelendiremeyeceği başka bir biçimde, bilinçaltı bir söylem olarak kavranması gereken, yeniden kaleme alınmış parşömenler ve çoklu Niederschriften'in (Freud'un tanımıyla) dile geldiği, bu bağlamda Ezra Pound veya James Joyce gibi, vantrilokların kuklaları misali bir yaklaşım sergilemektedir. Ortodoks mantık ve dilbilim perspektifinden bakıldığında, bağlam, alternatif anlamlar arasında bir arabulucu rolü üstlenerek önem arz etmektedir (mantıkta kullanılan terimle ifade edilirse, çift anlamlılık). Godard'ın sinematik eserlerinde, tam tersine bir süreç gerçekleşmektedir: ifadelerin yan yana dizilmesi ve yeniden bağlamlandırılması, anlamların ayrışmasına değil, aksine yüzleşmeye yol açmaktadır (Wollen, 2013: 84).

2.5.6. Haz Karşısında Rahatsız Olma

Eğlence" sinemasına yönelik saldırı, "tüketici toplumu"na yönelik daha kapsamlı bir saldırının bir parçasını teşkil etmektedir. Sinema, kitlenin dikkatini gerçek kaderleri olan zorlu görevlerden uzaklaştırarak, onlara hayali rüyalar sunarak rüşvet veren bir araç olarak değerlendirilmektedir; bu durum kitlelerin militanlığını uyuşturan ve yumuşatan bir ilaç niteliğindedir. Bu anlayışın, gerçeklik ilkesini haz ilkesinin üzerinde tutma azmi, sofuluk ve Püritanizm -baskıcılık- konularında ısrar etmeyi gereksiz kılmaktadır. Kısa vadeli (sinematik) hayallerin, zamanla uzun vadeli (millenaryan) hayaller adına reddedildiği ve geçici (sahte, yanıltıcı, aldatıcı) tatminlerin kalıcı (gerçek, saf, hakiki) tatminlerle çatıştığı doğrudur; ancak bu durum, kapitalist toplumda sermaye birikiminin tasarruf ilkesi ve tüketimin ertelenmesi ile açıklanması bakımından benzer bir argümanı yansıtmaktadır (Wollen, 2013: 84-85).

Brecht, her zaman eğlenceye sırt çevirmemeye özen göstermiştir ve aslında sanatın amacını Horace'tan alıntı yaparak, öğretmeyi de kapsayan bir haz olarak tanımlamıştır. Bu, devrim niteliğinde bir sinemanın izleyicilerinin dikkatini uzakta tutması gerektiği anlamına gelmez; ancak bir devrimin arzu edilmediği bir bağlamda (bu da en azından kolektif fantezilerle çelişmeyi ve onları içine almayı gerektirir) gerçekleşmeyeceği anlamına gelmektedir. Gerçeklik ilkesi yalnızca varoluşsal bir tehdit altında olduğunda haz ilkesi ile birlikte işlev gösterir; buna karşın, devrimci bir bağlamda bu durum kesinlikle geçerli olsa da, günümüz kapitalist ülkelerinde bu şekilde işlemediği gözlemlenmektedir. Hayatta kalmanın, en azından görece bir sorun teşkil etmediği ve gerçeklik ilkesi ile haz ilkesinin antagonistik bir ilişki içerisinde bulunduğu bir ortamda, değişimin kökeninin haz ilkesine dayandırılması gerekmektedir; çünkü gerçeklik ilkesi uyarlanabilir niteliktedir. Bu durum, arzu ve onun fantezideki tezahürü ile devrimci politikanın karşıtı ve onun sinematik destekçisi olmanın ötesinde, aynı zamanda gerekli koşulların mevcut olduğu anlamına gelir. Elbette, mesele, bir yanda fantezilerin doğası, diğer yanda ise bu fantezilerin metin veya film içinde nasıl ortaya konulduğu ile ilgili olup; aynı zamanda fantezi senaryolarının ideolojiler, inançlar ve bilimsel analizle kurduğu ilişkilerle de bağlantılıdır. Devrimci sinema, fantezi, ideoloji ve bilim gibi çeşitli katmanlarda işlevsellik kazanmakta ve bu katmanların birleşimi, farklı söylem biçimlerini ve konunun çeşitli perspektiflerini içeren karmaşık bir yapıyı ortaya çıkarmaktadır (Wollen, 2013: 85).

"Vent d'Est" çerçevesinde "burjuva temsil kavramına karşı mücadele" elbette fantezi olasılığını tamamen ortadan kaldırmaz: sendika delegesine yönelik saldırı fantezisi veya bir süpermarkette alışveriş yapanlarını hedef almayı içeren şiddet fantezileri gibi. Gerçekten de, imgelerin varlığı sürdüğü müddetçe, fantezinin ortadan kaldırılması imkânsızdır. Ancak, fantezilerin neredeyse tamamı içerik olarak sadomazoşist bir nitelik taşımaktadır ve bu belirli fantezi içeriği, film yapımcısı ile izleyici arasındaki etkileşimi, filmdeki flütçü ile onun dinleyicileri arasındaki ilişkide olduğu gibi yönlendirmektedir. Godard'ın kullandığı araçların birçoğu, film yapımcıları ile izleyiciler arasında, izleyicinin anlam oluşturma ve tüketme süreçlerinde etkileşim sağlayan bir kolektif çalışma ilişkisi tesis etmek amacıyla tasarlanmıştır. Ama Godard'ın kolektif çalışma anlayışı, son derece katı bir biçimde kavramsallaştırılmıştır. "Eleştiri," hakaret ve soruşturma unsurlarını içermektedir. Filmin fantastik içeriği, ideolojik ya da politik bir teori ile tam anlamıyla açık bir şekilde ifade edilmemektedir. Bu durum, belki de kışkırtmanın sadomazoşistik biçimlerinin ötesinde fanteziye gereken ihtiyaçtan bile şüphe edilmesine dayanmaktadır (Wollen, 2013: 85-86).

2.5.7. Kurgu Karşısında Gerçeklik

Godard'ın kurgu sinemasına yönelik memnuniyetsizliği oldukça erken bir dönemde kendini göstermeye başlar. "Daha Vivre sa Vie" adlı eser, kurgu ötesi bir sunumla fahişeliğin ekonomik ve sosyolojik boyutlarına dair derinlemesine bir inceleme sunmaktadır. Godard'ın kariyerinde, ironi dolu bir biçimde, Vent d'est'e kadar neredeyse hiç kostüme rastlanmamaktadır. Kurgu çerçevesinde dahi, modern yaşamın izlerini taşımaktadır. Onun bilimkurgu filmlerinin tamamı (Alphaville, Anticipation), herhangi bir özel efekt ya da set donanımına ihtiyaç duymadan, bir tür mevcut zaman diliminde gelecekte geçmektedir. Tanımladığım tüm özellikler doğrultusunda, kurgudan geri çekiliş ve nihayetinde buna yönelik saldırı, Deux ou Trois Choses'de belirgin bir şekilde ön plana çıkarak ve sonrasında yeniden geri çekilerek, Godard'ın kariyeri boyunca düzensiz bir evrim geçirmiştir. Özellikle Mayıs 1968'den bu yana, kurgunun eleştirisine yönelik politik bir gerekçelendirme yapılmıştır (kurgu = mistifikasyon = burjuva ideolojisi). Ancak bu durum, öncelikle Godard'ın yanıltıcı görünümünün ve gerçeği örtmenin doğasına yönelik derin bir merakla ilgilidir; fenomenal

yüzeyin ötesinde bir özün keşfedilmesi, bir bedende bir ruhun görünmesi ya da bir aldatmacayı gerçeklikten ayırt etmenin imkânsızlığını sorgulamaktadır. Bazı anlarda Godard, gerçeklik ve temsil, öz ve görüntü arasındaki indirgenemez çatışmayı -hakikat anı- olarak ele alırken, sessizliği (sevgililerin ve katillerin sessizliğini) tek gerçek iletişim biçimi olarak gören bir tür radikal Romantizmi benimseme eğilimindedir (Wollen, 2013: 86).

Ayrıca, Godard'ın kurguya dair yaklaşımının, aktörlük anlayışıyla doğrudan bir ilişki içinde olduğu açıktır. Bu durum en belirgin şekilde, "Une Femme Marice" adlı eserde, aktörün gerçekliği ile oynadığı roller arasındaki ilişki sorgulandığında açığa çıkar. Godard, gerçek konuşma, yanıltıcı ifade ve sahne sanatlarına dair söylem konularında derin bir tutku beslemektedir. Bir anlamda, başlangıçta yalnızca bireysel bir perspektiften değerlendirilen bu üç tür konuşma, nihayetinde politize hale gelir ve bir sınıf içeriği kazanır. Burjuvazi, gerçeği çarpıtarak söylerken; revizyonistler, doğruları ifade etmeleri gerektiği halde yanıltıcı açıklamalarda bulunurlar. Devrimciler ise genellikle hakikati dile getirir ya da hakikate dair bir yaklaşımı kekeleyerek sunarlar. Godard, uzunca bir süredir, bu koşullar altında ironik bir şekilde, başkalarının kelimeleriyle tanımlanan herhangi bir bireye karşı "mantık merkezli" bir antipati besleyerek aktörlükten duyduğu korkuyu ortaya koymuştur. Sonuç itibarıyla, Godard'ın yaklaşımı, başkalarının ifadelerini kendi sözleriymiş gibi sunan aktörlere güvenilmemesi gerektiği biçiminde yeniden şekillenmiş gibi görünmektedir. Selam, hiç kimsenin kendi ifadeleriyle iletişim kurmadığını, dolayısıyla da samimi bir diyalogun giderek daha fazla zorlaştığını fark etmesi ve bu durumun diyalogları karşılıklı veya sıklıkla tek taraflı bir mülakata dönüştürdüğünü gözlemlemek kaçınılmazdır. "Vent d'Est" filminde neredeyse hiç diyalog bulunmamaktadır; yalnızca birkaç monolog varyasyonu mevcuttur ve bu durum, Godard'ın tanımladığı kolektif çalışma karikatürü ile ilişkilendirilebilir (Wollen, 2013: 86-87).

Mülakat, kuşkusuz dilbilimsel talebin en saf halini temsil eder ve Godard'ın talebi de gerçeği yansıtmaktadır. Yine de gerçekliğin gün yüzüne çıkmadığı açıktır; bu durum, talep üzerine sunulamayacak bir olgu olduğundan, şaşırtıcı bir husus değildir. Neredeyse Godard, insanların kendi ifadelerini keşfetmeleri durumunda, onu mucizevi bir biçimde huzurumuzda zuhur ettireceklerine dair bir umut taşır gibi görünmektedir; aksi halde, onun izini sürmek için gerçek kelimelerin kalıntılarını barındıran kitaplara başvurmak gerekecektir. Sinema kariyeri boyunca Godard'a bu tür bir mesele kaygı vermektedir. Örneğin, "A Bout de Souffle" filminde, dürüst bir dolandırıcı olan Michel Poiccard/Laszlo Kovacs ile bütün ahlaki değerlerini sorgulayan Patricia arasında belirgin bir karşıtlık bulunmaktadır; bu durum, Patricia'nın nihayetinde bir aldatıcı olduğunu açığa çıkarır (Wollen, 2013: 87).

İlk filmler, bu tür bir meseleyi farklı seviyeler arasındaki bir sorun olarak inceleme eğilimindeydi; ancak 1968 sonrasındaki yapımlarda, bir düzleştirmenin gerçekleştiği izlenimi vardır, öyle ki kurgu, oyunculuk, yalan söyleme, aldatma, temsil, illüzyon, mistifikasyon ve ideoloji. Gerçekten de, Godard'ın ilk filmleri üzerine düşünmeyi amaçlayan herkesin kesinlikle aklında bulundurması gereken bir husus, bu eserlerin son derece farklı kategorilere ait olduğudur. Örneğin, ideolojiler esasen asılsız inançlara dayanmaz. Ortak değerlerin ve menfaatlerin benimsenmesine dayanmaktadır. Benzer bir şekilde, mistifikasyon yanıltmaktan ayrılır: bir rahip, kilise ayininde cemaatini, bir sihirbazın yaptığı gibi saklambaçla aldatmaz. Sinema, bir temsil biçimi olmanın yanı sıra, illüzyon ya da trompe l'oeil ile aynı kategoride değerlendirilemez. Bu ayrımların izlerini silmek, yalnızca her birini basit bir şekilde gerçeklikten kopuşlarıyla tanımlamak yoluyla mümkündür (Wollen, 2013: 87).

Sinema, gerçeği yansıtma veya açığa çıkarma yeteneğine sahip değildir; çünkü gerçeklik, dış dünyada fotoğraflanmayı bekleyen bir varlık olarak mevcut değildir. Sinema, anlamlar üretme yetisine sahiptir ve bu anlamlar yalnızca diğer anlamlarla olan ilişkileri bağlamında yorumlanabilir; soyut bir gerçeklik ölçütü ya da kriteri ile değil. Godard'ın bir karşı sinema geliştirme amacı, bu bağlamda son derece isabetli bir hedeftir. Ancak, bu tür bir karşı sinemanın kesin bir varlık kazanabileceğine inanıyorsa, yanılgı içindedir. O, yalnızca sinemanın geri kalanıyla etkileşim içinde varlık gösterebilir. Onun rolü, bir sinemanın fantezileri, ideolojileri ve estetik araçlarıyla karşıt olan kendi antagonistik fantezileri, ideolojileri ve estetik araçlarıyla zorlu bir mücadele içine girmektir. Bazı bakış açılarıyla, bu durum onu karşı çıktığı sinemaya, Vent d'Est'in düşündürdüğünden daha fazla yaklaştırabilir ya da öyle görünebilir. Vent d'Est, öncü niteliği taşıyan bir avant-garde film olarak son derece önemli bir yapımdır. Devrimci bir sinemanın inşası için bir temel oluşturur. Ancak yalnızca o devrimci sinema olarak anılamaz (Wollen, 2013: 87).



3. TÜRK SİNEMA TARİHİNDE MODERN ANLATININ GELİŞİM AŞAMALARI

3.1. 1960’larda Modern Sinema Etkileri (Metin Erksan, Lütfi Ömer Akad, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Ertem Göreç)

1960’lı yılların genel atmosferini belirleyen olay 27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi ve ardından çıkartılan 1961 anayasasıdır. Yaşanan askeri darbe ve ardından alınan politik kararlar ve uygulamalar, siyaset ve ordu arasındaki ilişkileri, ordunun toplum nazarındaki konumunu, işveren ve işçi arasındaki ilişkileri, devletin kurumsal ve ekonomik yapısını etkilediği gibi; sanat, kültür ve sinema alanlarını da etkilemiştir. Dönemin sinema eserlerinde, siyasal yaşamın hareketlenmesi, ideolojik yelpazenin genişlemesi, politik gerilimler, emek-sermaye arasındaki mücadele ve propaganda etkinliklerinin etkileri belirgin bir biçimde gözlemlenebilmektedir.

1960’lı yıllar, 1961 Anayasası’nın yarattığı demokratik ortam sayesinde Türkiye’de devletin ve yurttaşların en çağdaş, en ileri ve en uygar dönemlerinden biri olarak öne çıkmıştır. Hukukun belirlediği özgürlük çerçevesinde bir aydınlanma dönemi yaşanmış; uzun süre komünizm tehdidi olarak algılanan eleştirel düşünceye alan açılmıştır. Bu süreçte, toplumsal ve yönetsel eleştiriler içeren sanat eserleri üretilebilmiş ve yaygınlaştırılabilmiştir. Dünya edebiyatının klasik yapıtları da ideolojik ayırım yapılmaksızın Türkçeye çevrilmiştir (Esen, 2010:68).

27 Mayıs Darbesi sonrasında ortaya çıkan özgürlükçü ve demokratik eğilimli siyasal atmosfer, dönemin Türk sinemasına da doğrudan yansımıştır. 1961 Anayasası’nın sağladığı özgürlük ortamı sayesinde, toplumsal yapıyı ve mevcut sorunları konu edinen sinema yapıtları üretilmeye başlanmıştır (Esen, 2000: 165). Söz konusu anayasal düzenlemelerin, yeni kurulan siyasal partilerin ve demokratik seçim sürecinin, sinema sanatçılarına toplumsal meselelere film aracılığıyla temas etme fırsatı sunduğunu belirtmektedir (Kaplan, 2004: 79). Bu bağlamda, toplumsal gerçekçilik yaklaşımı, bu yeni ifade alanının sinemadaki yansımalarından biri olarak değerlendirilebilir. Yeni anayasal düzenlemelerin sağladığı görece özgür ortamda, sinemacılar toplumun sosyolojik yapısını, sınıf ilişkilerini ve bu sınıflar arasındaki çatışmaları sinemasal anlatıya konu edebilmişlerdir. Esin Coşkun toplumsal gerçekçilik kavramını, 1960’lardan itibaren Türk sinemasında toplumla ilgili meselelerin gerçekçi bir perspektifle ele alındığı yapımları tanımlamak amacıyla kullanılan bir kuramsal çerçeve olarak tanımlamaktadır (Coşkun: 2008: 47). Bu doğrultuda; Metin Erksan’ın *Susuz Yaz* (1963), Ertem Göreç’in emek-sermaye çatışmasını merkezine alan *Karanlıkta Uyananlar* (1964) ve Atıf Yılmaz’ın enerji politikalarına gönderme yapan *Toprağın Kanı* (1966) adlı filmleri, bu eğilimin öncül örnekleri arasında yer almaktadır (Esen, 2000: 166). Her ne kadar bu yaklaşım yalnızca sınırlı sayıda yönetmenin filminde yer bulmuş olsa da, toplumsal gerçekçilik eğiliminin Türk sinema tarihinde düşünsel bir dönüşüm başlattığı söylenebilir. Nitekim bu döneme ait yapımlar, bazı yönetmenlerin yalnızca biçimsel kaygılarla değil, anlatı içeriği bağlamında da derinlemesine düşünmeye başladıklarını göstermesi açısından dikkate değerdir.

Türk Toplumsal Gerçekçiliği, 1960 askeri darbesi sonrasında ortaya çıkan genç yönetmenlerden oluşan kuşağın, gelişmekte olan sinema dünyası içinde hem ulusal sinema dili oluşturma hem de Batı dünyasının estetik ölçütlerine ulaşma çabasını içten bir şekilde yansıtır. 1960’lı yıllarda sinema dergileri, festivaller ve sinema kulüpleri daha önce benzeri görülmemiş bir canlılık ve heyecan kazanmıştır. Türk sineması, Edinburgh, Moskova, Berlin ve Locarno gibi uluslararası festivallere katılarak önemli ödüller elde etmeye başlamıştır. 1960-1965 döneminde

ilerici yeni orta sınıfın düşüncelerini sinemaya taşıyan Toplumsal Gerçekçi hareket, geleneksellik ve modernlik arasında kurulan bir denge üzerinde ulusal kimlik oluşturma çabasını görünür kılar. Bu hareketin üstlendiği iki temel görev bulunmaktadır: İlki, toplumsal düzeni devrimci ve nesnel bir yaklaşımla sinemada betimlemek; ikincisi ise modern ve özgün bir sinema estetiği yaratmaktır (Daldal, 2005:58).

1960'lı yıllarda Türk sinemasında ön plana çıkan bir diğer düşünsel yönelim, "Halk Sineması" ve bunu takip eden "Ulusal Sinema" kuramlarıdır. Bu iki kavram ilk olarak Halit Refiğ tarafından gündeme getirilmiştir. Türk sineması, doğrudan Türk halkının sinema izleme talebinden beslenen; üretim sürecinde önceliği sermayeye değil, emeğe veren bir yapı sergilediği için, Halit Refiğ'in tanımladığı biçimiyle bir "Halk Sineması" niteliği taşımaktadır. (Coşkun, 2009: 50). "Ulusal Sinema" ise Refiğ'in (2009, 92) yorumuna göre, Batı sinemasının hegemonik estetik kodlarına karşı geliştirilen yerli ve özgün bir sinema anlayışının ifadesidir. Coşkun, 2009: 50).

1960-1970 yılları arasındaki döneme bakıldığında, bazı Türk yönetmenlerinin özgün estetik yaklaşımları, farklı sinema dilleri ve bu dönemde ortaya koydukları filmler aracılığıyla anlatı yetkinliklerini somut biçimde ortaya koydukları görülmektedir. Bu bağlamda, söz konusu yönetmenler yalnızca kendi dönemlerinin değil, aynı zamanda kendilerinden sonraki kuşakların sinemasal yönelimleri üzerinde de etkili olmuşlardır. Bu isimler arasında Lütfi Ömer Akad, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Ertem Görç ve Metin Erksan yer almakta olup, bu yönetmenler gerek içeriksel derinlikleri gerek biçimsel yenilikleriyle Türk sinema tarihinde kalıcı izler bırakmışlardır.

3.1.1. Metin Erksan Sineması

Metin Erksan, sinema kariyerine eleştirmenlik ve sinema yazarlığı alanlarında yaptığı çalışmalarla adım atmıştır. 1950 yılında Atlas Film adına Binnaz adlı filmin senaryosunu kaleme alarak sektördeki ilk profesyonel katkısını sunmuştur. Yönetmen koltuğuna ilk kez 1952 yılında oturan Erksan, halk ozanı Aşık Veysel'in yaşam öyküsünü konu alan *Karanlık Dünya / Aşık Veysel'in Hayatı* (1952) adlı filmiyle sinemasal anlatısını başlatmıştır. Bu yapıt, yalnızca biyografik niteliğiyle değil, aynı zamanda Türkiye'de hem yurt içi hem de yurt dışı gösterimi tamamen yasaklanan ilk film olması yönüyle de Türk sinema tarihinde dikkat çekici bir yere sahiptir (Altınar, 2005: 19). İlk uzun metrajlı filmi olan *Karanlık Dünya*'nın sansüre uğramasının ardından Metin Erksan, sinema alanındaki düşünsel üretimini Dünya gazetesinde kaleme aldığı eleştiri ve sinema yazılarıyla sürdürmüştür. 1954 yılında ise Atlas Film adına, Peyami Safa'nın Server Bedi müstear adıyla kaleme aldığı romandan uyarlanan *Beyaz Cehennem* adlı filmi yönetmiştir. Ancak, filmde yer alan eroin kullanımı ve karakol sahnesi gibi unsurlar, dönemin sansür kurullarınca sakıncalı bulunmuş ve yönetmen bir kez daha sansürle karşı karşıya kalmıştır (Altınar, 2005: 25). 1958 yılında çektiği *Hicran Yarısı* filmi yönetmenin geniş izleyici kitlelerine ulaşmayı başaran ilk filmi olarak nitelendirilmektedir (Altınar, 2005: 28).

Metin Erksan'ın 1960 yılında yönettiği *Gecelerin Ötesi*, yönetmenin bu dönemdeki ilk uzun metrajlı yapıımı olma özelliğini taşımaktadır. Film, aynı mahallede yaşayan ve farklı yaşam ideallerinin peşinden sürüklenen yedi gencin, suç ekseninde bir araya gelerek organize bir soygun gerçekleştirme sürecinde içine düştükleri trajik sonu merkezine almaktadır. Açılış sekansında yer alan ve doğrudan seyirciye hitap eden "Bu film 7 gencin hikâyesidir. Konu olduğu gibi hayattan alınmıştır. Her mahallede bir milyonerin türediği devirde, aynı mahallelerde bu gençler de türedi." ifadesi, yalnızca anlatının gerçeklik iddiasını değil, aynı zamanda dönemin sosyal adaletsizliklerine ve ekonomik eşitsizliklerine yönelik eleştirel bir yaklaşımı da ortaya koymaktadır. Erksan'ın sonraki

söyleşilerinde bu mesajı bilinçli bir ideolojik duruşla filme yansıttığını ifade etmesi, yapının toplumsal gerçekçilik çerçevesinde değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır. Metin Erksan bu filmi kendi sözleriyle şöyle değerlendirmiştir: “O sıralar politik yetkenin ağzına bir laf takılmıştı. “Her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz”. Kendi kendime dedim ki, evet böyle bir düşünce olabilir, ama her mahallede bir milyoner yetiştirilirken, aynı mahallede başka şeyler de yetişir. Bir grup çocuğu aldım ve filmi çektim. O zamana kadar böyle bir film yoktu. Bu filme çok dikkatli bakmak lazım, o zaman sezdiğim ve düşündüğüm mesela 1970’lere doğru anarşiyle gündeme gelmeye başladı (Erksan, 1985: 25-26).

Yılanların Öcü adlı film, Fakir Baykurt’un aynı isimli romanından sinemaya uyarlanmıştır. Metin Erksan’ın yönetmenliğini üstlendiği bu yapım, kırsal bir yerleşim yerinde yaşayan bir ailenin (Irazca Ana, Kara Bayram, Ahmet ve Haççe) evlerinin önüne başka bir köylü olan Haceli tarafından konut inşa edilmek istenmesiyle birlikte gelişen mülkiyet çatışmasını ve bu bağlamda ortaya çıkan toplumsal mücadeleyi merkeze almaktadır. Filmin anlatı yapısı ve tematik çözümlemesi dikkate alındığında, Erksan’ın bu eserinde de toplumsal gerçekçi estetik ve ideolojik yaklaşımı benimsediği açıkça görülmektedir. *Yılanların Öcü*, Türk sinemasında gerçekçilik yönünden dikkate değer bir örnek teşkil etmekte; özellikle dönemin kırsal sorunlarına, köy yaşamının dinamiklerine ve köylü bireylerin davranış kalıplarına ilişkin sinemasal temsilde yeni ve eleştirel bir perspektif sunmaktadır (Kaplan, 2004: 79). Filmin dikkat çeken yönlerinden biri, üretim ve gösterim sürecinde dönemin sansür kurumlarıyla kurduğu çatışmalı ilişkidir; bu durum, yapının yalnızca estetik değil, aynı zamanda siyasal bağlamda da önem kazanmasına neden olmuştur. Yönetmen Metin Erksan, *Yılanların Öcü* filmiyle ilgili yürüttüğü sansür karşıtı mücadelesini şu ifadelerle dile getirmektedir: Ben bu filmi o zaman sansürden senaryo izni alarak çektim. Tam 1961 seçimleri sırasıydı. Film çekti. Bıçare bir film. Bıçare diyorum, çünkü yaptığı köy gerçeklerine biraz daha eğilmiş olmalıydı. Film sansüre götürdük, sansür menetti. ‘Oynayamaz’ dedi. Ne yurt içinde ne yurt dışında (Erksan, 1985: 28-29). Erksan, açıklamalarının devamında, dönemin cumhurbaşkanı Cemal Gürsel’in filmi beğendiğini ve sansür sürecinin aşılması yönünde olumlu yaklaşım sergilediğini ifade etmektedir. Ancak bu desteğe rağmen, *Yılanların Öcü* filminin gösteriminde çeşitli bürokratik ve ideolojik engellerle karşılaşıldığını da vurgulamaktadır. Tüm bu olumsuz koşullara rağmen yapım, 1966 yılında Kartaca Film Festivali’nde “Şeref Madalyası”na layık görülerek uluslararası düzeyde önemli bir takdir kazanmıştır (Evren, 2014: 199).

Metin Erksan’ın 1963 yılında çektiği bir diğer yapım *Susuz Yaz*’dır. Necati Cumalı’nın aynı adlı uzun öyküsünden sinemaya uyarlanan film, kendi arazisinden çıkan suyu çevredeki köylülerle paylaşmak istemeyen Osman’ın, hem köylülerle giriştiği mülkiyet temelli çatışmayı hem de kardeşi Hasan ve onun eşi Bahar’a yönelik ahlaki sınırları zorlayan eylemlerini merkezine alır. Temel izleğini “mülkiyet” olgusu etrafında kuran bu yapım, yalnızca içerdiği toplumsal temalarla değil, aynı zamanda Türk sinema tarihine uluslararası düzeyde önemli bir başarı kazandırmasıyla da öne çıkar. Nitekim *Susuz Yaz*, 1964 yılında Berlin Film Festivali’nde “Altın Ayı” ödülünü kazanarak, bu ödüle layık görülen ilk Türk filmi olmuştur. Yönetmen Metin Erksan *Susuz Yaz* filmi ile ilgili şu ifadelerle yer vermiştir: Su üzerine mülkiyet bu dönem beni çok etkiledi. O sıralarda Cari kanun var. “Türkiye’de göller, karasuları ve akarsular kamunun, yalnız kaynaklar, kimin tapulu arazisinden çıkıyorsa onun malı” diye. Bazı şeyler görüyorum. Bir toprağın etrafını çitle çevirip, bu benimdir diyebiliyorsunuz. Ama suya sahip olamıyorsunuz. Filme şöyle başlamak isterdim, tutun ki avucunuza toprak aldınız. O toprağı gücünüz yettiği sürece avucunuzda tutabilirsiniz. Ama avucunuza su aldığınız zaman aynı şeyi yapamazsınız. Su parmaklarınızı istediğiniz kadar sıkın, akıp

gidecektir. Kaynaktan çıkan bir su. Kaynak devamlı kaynıyor. Nasıl sahip olabilirsiniz buna. Mülk sahibi baraj da yapsa gene tutamaz suyu. Su muhakkak bir yere gidecek. Suyun mülkiyet sınırlarını tanımayan bu ögesi, beni çok ilgilendirdi (Erksan, 1985: 28). Gösterime girdiği dönemde dikkate değer bir gişe başarısı elde eden *Susuz Yaz*, henüz yapım sürecindeyken dahi basının yoğun ilgisini çekmiştir. Ancak bu ilgiye rağmen, film sansür mekanizmasıyla karşı karşıya kalmış ve çeşitli engellemelerle mücadele etmek durumunda kalmıştır (Altınar, 2005: 57). Buna karşın söz konusu sansür girişimleri, filmin Berlin Film Festivali'ne katılımını engelleyememiştir. Bu yönüyle film, yalnızca “mülkiyet” temasıyla değil; aynı zamanda sömüren-sömürülen ilişkileri bağlamında da değerlendirilebilecek güçlü bir toplumsal eleştiri örneği sunmuş, Türk sinema tarihinde uluslararası düzeyde kayda değer bir başarıya imza atmıştır.

Yönetmenin 1964 yılında gerçekleştirdiği *Suçlular Aramızda* filmi, varlıklı bir ailenin oğluyla evlenen genç bir kadına hediye edilen sahte kolyenin etrafında gelişen ahlaki çöküntüyü ve bireyler arası yozlaşmış ilişkileri merkezine almaktadır. Film, dönemin bazı eleştirmenleri tarafından yanlış ya da yüzeysel biçimde değerlendirilmiş olsa da, içerdiği simgesel öğeler özellikle siyahi bir karakterin varlığı, kurukafa ve dünya küresi gibi ikonografik unsurlar açısından dikkat çekici bir anlatı yapısı sunmaktadır. Neşe Kaplan'a göre, yapımda yüksek burjuvazinin yaşam alanı olarak resmedilen yalı ile karşıt uçta yer alan gecekondu mahallesi arasında kurulan mekânsal karşıtlık, toplumun üç ayrı sınıfına ait karakterler üzerinden gerçekleştirilmiş bir sosyolojik çözümleme işlevi görmektedir. Bu bağlamda film, sembollerle örülmüş anlatısı aracılığıyla sınıfsal farklılıkları görünür kılmayı ve dolaylı bir toplumsal eleştiri ortaya koymayı hedeflemektedir (Kaplan, 2004: 123).

Bahsi geçen uzun metrajlı yapımların yanı sıra Metin Erksan, televizyon için Türk edebiyatının seçkin örneklerinden uyarlanan beş farklı kısa film üretmiştir. Bu yapımlar, dönemin TRT Genel Müdürü İsmail Cem'in öncülüğünde başlatılan ve BBC'nin klasik edebi eserleri televizyon uyarlamalarıyla ekrana taşıma modelinden ilham alınarak geliştirilmiş bir proje kapsamında gerçekleştirilmiştir. Projede Halit Refiğ'e *Aşk-ı Memnu*, Lütfi Ömer Akad'a *Ömer Seyfettin öyküleri*, Metin Erksan'a ise çeşitli yazarların kısa hikâyelerinin görselleştirilmesi görevi verilmiştir (Türk, 2001: 298-300). Erksan, bu doğrultuda beş önemli yapıyı televizyon için uyarlamıştır. Bunlar: Sait Faik Abasıyanık'ın aynı adlı öyküsünden *Müthiş Bir Tren*, Kenan Hulusi'nin *Sazlık*, Samet Ağaoğlu'nun *Bir İntihar*, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* kitabında yer alan *Geçmiş Zaman Elbiseleri*, Sabahattin Ali'nin öyküsünden *Hanende Melek* filmleridir (Uçakan, 2010: 51-55). Metin Erksan, kariyerinin son döneminde, 1982 yılında TRT için *Prezeve Öncesi* adlı beş bölümlük tarihî bir televizyon dizisi çekmiştir. Dizi, Prezeve Deniz Muharebesi öncesinde Osmanlı Donanması'nın komutanı Barbaros Hayrettin Paşa ile Haçlı filosuna kumanda eden Andrea Doria arasında gerçekleşen stratejik planlama ve taktik müzakereleri dramatik bir anlatımla ekranlara taşımaktadır (Altınar, 2005: 128).

3.1.2. Ertem Göreç Sineması

Ertem Göreç (1931-2021), 1960'lı yıllarda Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik akımının önemli temsilcilerinden biri olarak anılan yönetmenlerdendir. Sinema kariyerine kurgu yardımcılığıyla başlayan ve ilk filmini 1959'da çeken Göreç, özellikle 1960'ların başında yönettiği sosyal içerikli filmlerle dikkat çekmiştir. Bu dönem, Türkiye'de siyasi ve toplumsal dönüşümlerin sinema alanına yansıdığı, yönetmenlerin toplumsal meselelere eğilmeye başladığı bir kırılma noktasıdır. Ertem Göreç'in sineması da bu bağlamda, işçi sınıfı, emek ve toplumsal adalet temalarını Yeşilçam perdesine taşıyarak, dönemin ruhunu yansıtmıştır.

1950'lerin sonu ve 1960'ların başı, Türkiye'de hem politik hem kültürel alanda köklü değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. 27 Mayıs 1960 askeri darbesi, Demokrat Parti iktidarını sona erdirirken 1961 Anayasası ile ifade özgürlüğü, basın ve üniversite özerkliği ve sendikal haklar alanlarında göreceli bir özgürlük ortamı yaratmıştır. Bu yeni iklim, entelektüel ve toplumsal hareketlilik doğurmuş; sanatçılar ve sinemacılar da toplumsal gerçekliği sorgulayan, siyasi ve sosyal meselelere değinen eserler üretmeye yönelmiştir (Scognamillo, 2010: 159). Nitekim toplumsal gerçekçilik olarak adlandırılan sinema akımı, tam da bu dönemde filizlenmiştir. 1960-1965 yılları arasında etkisini gösteren bu akım, klasik melodram kalıplarının ötesine geçerek, sınıf çatışmaları, yoksulluk, köy-kent çelişkisi, göç ve yabancılaşma, gelir adaletsizliği ve toplumsal adaletsizlikler gibi konuları ele almaya başlamıştır. Aslı Daldal (2005: 93), bu dönemde Metin Erksan, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu ve Ertem Göreç gibi yönetmenlerin öne çıktığını; içlerinden Refiğ ve Erksan'ın ulusal ve "modern" bir sinema dili yaratma çabasıyla en üretken isimler olduğunu belirtir. Göreç ise, benzer motivasyonla, toplumsal sorunları perdeye yansıtmada cesur adımlar atan yönetmenler arasında yer almıştır.

Toplumsal gerçekçi filmlerin ortak özelliği, içinde bulunulan dönemin sosyal meselelerine gerçekçi bir bakış açısıyla yaklaşmalarıdır. 27 Mayıs'ın ardından gelen görece özgürleşme atmosferinde sinemacılar, daha önce tabu sayılan temaları işlemeye başlamıştır. Bu kapsamda 1960 yapımı Gecelerin Ötesi (Metin Erksan) ile başlayan dalga, Otobüs Yolcuları (Ertem Göreç, 1961), Yılanların Öcü (Erksan, 1962), Susuz Yaz (Erksan, 1963), Karanlıkta Uyananlar (Göreç, 1965) ve Gurbet Kuşları (Halit Refiğ, 1964) gibi filmlerle devam etmiştir. Bu filmler, içerik olarak dönemin toplumsal çelişkilerini yansıtmış; seyirciyi içinde yaşadığı düzen üzerine düşünmeye sevk eden bir tavır sergilemiştir. Özellikle işçi sınıfının sorunları ve sınıfsal dayanışma temaları, 1960'ların sinemasında ilk kez bu ölçüde görünürlük kazanmıştır. Bu bağlamda Ertem Göreç, sinemayı bir toplumsal ayna olarak kullanarak, Türkiye'de yeni filizlenen işçi hareketi ve sendikalaşma olgusunu perdeye taşıyan öncü isimlerden biri olmuştur.

Ertem Göreç, 1960'ların başında yönettiği filmlerle toplumsal gerçekçilik akımına somut katkılar yapmıştır. Otobüs Yolcuları (1961) yönetmenin bu yöndeki ilk dikkate değer filmidir. Senaryosu dönemin ilerici yazarlarından Vedat Türkali tarafından kaleme alınan bu film, 27 Mayıs sonrası görece özgürlükçü atmosferin etkisiyle toplumsal eleştirel bir içerik kazanmıştır. Hikâye, İstanbul'da bir otobüs hattı işletmesi etrafında dönen yolsuzluk ve halkın örgütlenmesi temasını işler. Film, yaşanmış bir belediye kooperatifi skandalından esinlenen bir senaryoya dayanmaktadır (Türkali, 1985: 12). Konu, kentte otobüs hattı işletme hakkını tekelleştirmek isteyen çıkarıcı bir grubun, halka ait bir kooperatifi ele geçirmeye çalışması üzerine kuruludur. Göreç, bu öyküde bir yandan farklı sınıfsal kökenlerden gelen karakterler arasındaki aşk hikâyesini kullanarak popüler bir dramatik yapı kurarken, diğer yandan zengin-yoksul çatışmasını ve halkın hakkını arama mücadelesini vurgular. Filmin kadın karakteri Nevin'in, çıkarıcı babasının tarafını tutmayı reddederek emekten yana tavır alması da dönemin Türk solunun burjuvazinin "ilerici" kesimlerine dair iyimser bakışının bir yansıması olarak değerlendirilebilir (Daldal, 2005: 111). Nitekim filmin finalinde, otobüs yolcusu emekçiler liderleri Kemal önderliğinde kapitalist tekellere karşı birleşerek hakları için ayaklanır. Bu kolektif mücadele sahnesi, Türk sinema tarihinde ilk kez emekçilerin adaletsizliğe karşı örgütlü tepkisini göstermiş ve esere açık bir "toplumsal/sosyalist" perspektif kazandırmıştır (Daldal, 2005: 111).

Göreç'in toplumsal gerçekçi sinemasının doruk noktası, kuşkusuz Karanlıkta Uyananlar (1964) filmidir. Bu yapıt, Türk sinema tarihinde işçi sınıfını ve grev olgusunu merkeze alan ilk

filmlerden biri olmasıyla özel bir öneme sahiptir. Senaryosu yine Vedat Türkali tarafından yazılan film, bir boya fabrikasında işçiler ile fabrikanın başına geçen genç patron arasındaki çatışmayı anlatır. Grev ve sendikalaşma, o dönemde Türkiye’de yeni yeni kazanılmış haklardı; Göreç bu güncel konuları cesurca perdeye taşımıştır. Gerçekten de Karanlıkta Uyananlar, bir işçi grevini doğrudan hikâyesinin eksenine oturtarak, daha önce sinemada örneğine rastlanmayan bir toplumsal bilinç ortaya koymuştur. Gülseren Güçhan’a göre bu filmle birlikte grev ve sendikalaşma gibi toplum gündemine yeni girmiş meseleler Türk sinemasında ilk defa karşılık bulmuştur (Güçhan, 1992: 83). Filmin temel çatışması, fabrikadaki işçi-işveren ilişkileri ve işçilerin kötü çalışma koşullarına karşı örgütlenmesidir. Patron karakter (Aydın), babasının vefatıyla işletmeyi devralan, ancak işçilerin hak talepleriyle yüzleşen genç bir mühendis iken; işçiler arasında da bilinçli sendikacı karakterler yer alır. Emek-sermaye çelişkisi açık biçimde ele alınır ve film ilerledikçe işçiler grev kararı alarak mücadeleyi yükseltirler. Bu anlatım, sadece bir şirket içi anlaşmazlığın ötesine geçerek dönemin ekonomik-siyasi tartışmalarına da gönderme yapar. Daldal (2005: 113), filmin senaryosunda 1960’lar Türkiye’sinin iki farklı burjuva kesimi arasındaki çıkar çatışmasına işaret edildiğini belirtir: Bir yanda “ulusal sanayici” olarak konumlanan ve 27 Mayıs’ın ardından ithal ikameci sanayileşme politikasını destekleyen yerli sermaye, diğer yanda ise eski düzenden beslenen ticaret burjuvazisi ve onun dış güçlerle işbirliği yapan unsurları. Film, bu çatışmada açıkça ulusal sanayinin ve kalkınmacı hamlelerin tarafını tutar niteliktedir. Başka bir deyişle, Göreç’in filminde liberal dışa bağımlı düzen eleştirilirken, milli kalkınma ideali olumlu bir değer olarak yüceltilir (Daldal, 2005: 113). Bu yönüyle Karanlıkta Uyananlar, dönemin sol-Kemalist Yön hareketinin ekonomik düşüncelerini de sinemasal düzlemde yansıtmaktadır. Ayrıca filmde, aydın karakter Gündüz aracılığıyla, 1960’ların toplumcu aydın figürü de temsil edilir: Gündüz, işçi sınıfının bilinçlenmesi ve haklarını araması için çaba gösteren, hapisten yeni çıkmış bir gazetecidir ve işçilerin örgütlenmesine ön ayak olur. Bu karakter üzerinden, o dönemde entelektüellerin toplumdaki eğitici rehber rolüne vurgu yapılmıştır. Sonuç olarak Karanlıkta Uyananlar, hem işçilerin kolektif mücadelesini tüm çıplaklığıyla ortaya koymuş, hem de devrin ideolojik atmosferini – sanayileşme vs. liberalizm, emek vs. sermaye ikilemlerini – bir fabrika ekseninde başarıyla dramatize etmiştir. Film, içerdigi bu unsurlarla birlikte değerlendirildiğinde, Türkiye’de “işçi filmi” türünün gerçek anlamdaki ilk sağlam örneği olarak kabul edilmektedir. Ertem Göreç, bu eseriyle Yeşilçam’ın alışıldık pembe tablolarından uzak, emek mücadelesini merkeze alan bir başyapıt ortaya koymuştur (Daldal, 2005: 113; Güçhan, 1992: 83).

Ertem Göreç, 1960’lardaki bu atılımıyla Türk sinemasında toplumsal gerçekçi anlatının sınırlarını genişletmiş olsa da, aynı dönemde çektiği diğer bazı filmlerde benzer düzeyde eleştirel derinlik görülmez. Örneğin 1964 yapımı Ayrılan Yollar, Anadolu’da bir şantiyede çalışan üç işçi kardeşin hikâyesini anlatmakla birlikte, işçi sorunlarını doğrudan ele almak yerine daha çok melodramatik bir kardeşlik çatışması ekseninde kalmıştır. Yine de Göreç’in ard arda ürettiği filmlerin genel seyri, onun sinemasının merkezine toplumcu bir bakış yerleştirdiğini gösterir. Yönetmen, filmlerinin çoğunun senaryosunu kendisi yazmış veya Vedat Türkali ile yakın işbirliği içinde çalışmıştır. Bu sayede, dönemin sol düşünce birikimini sinema perdesine taşıırken, mesajını geniş kitlelere ulaştırabilmiştir.

Ertem Göreç’in sineması, özellikle 1960’ların ilk yarısında, toplumsal gerçekçiliğin Türkiye’deki gelişimine paralel bir rota izlemiştir. Göreç, toplumsal adaletsizlikleri, emek-sermaye çelişkisini ve halkın örgütlenme bilincini filmlerine konu ederek, Yeşilçam’da yeni bir söylemin öncülüğünü yapmıştır. Otobüs Yolcuları ve Karanlıkta Uyananlar gibi filmleri, işçi sınıfının sesi olmuş; Türk sinemasında o zamana dek temsil edilmemiş olan grev, sendika, kooperatif gibi

kavramları görünür kılmıştır. Akademik değerlendirmelerde bu filmler, Türkiye sinema tarihinde işçi sorunlarına ve adaletsizliğe karşı kolektif direnişe değinen ilk önemli yapıtlar arasında sayılmaktadır (Daldal, 2005: 110). Bu yönüyle Göreç, metinsel ve tematik cesaretiyle, sinemanın bir toplumsal eleştiri aracı olabileceğini göstermiştir.

Ancak 1960'ların ortalarından sonra ülkedeki siyasi iklimin değişmesiyle toplumsal gerçekçi akım ivme kaybetmiştir. 1965 genel seçimlerinde Adalet Partisi'nin iktidara gelişiyle birlikte sol düşüncenin kamusal alandaki gücü azalmış, sansür uygulamaları yeniden güçlenmiştir. Daldal'ın belirttiği üzere, 1965 sonrasında yönetmenler kendilerini “ilerici-toplumcu” bir çizgide konumlandırmaktan büyük ölçüde vazgeçmişler; Halit Refiğ'in önderlik ettiği Ulusal Sinema yönelimi ve popülerleşme kaygıları ağırlık kazanmıştır (Daldal, 2005: 116). Ertem Göreç de 1970'ler ve 80'ler boyunca film yapmaya devam etse de, bir daha 1960'lardaki kadar politik tonda eserler verememiştir. Yine de, Türk sinemasında bıraktığı miras itibarıyla Göreç'in 1960'lardaki filmleri, toplumcu gerçekçi sinema denildiğinde ilk akla gelen yapıtlar arasında olmaya devam etmektedir. Bu filmler, Türkiye'de sinemanın toplumsal değişime tanıklık etme ve müdahil olma potansiyelini ortaya koymuş; sonraki kuşak sinemacılara ilham kaynağı olmuştur. Sonuç olarak, Ertem Göreç sineması, 1960'ların toplumsal ve ideolojik atmosferini perdeye yansıtan bir merceğe işlevi görmüş; sinemayı yalnızca eğlence aracı olmaktan çıkarıp, toplumsal tartışmaların bir parçası haline getiren öncü bir sinema dili geliştirmiştir.

3.1.3. Duygu Sağıroğlu Sineması

1960'lı yıllar, Türk sinemasında toplumsal ve siyasal değişimlerin etkisiyle “toplumsal gerçekçilik” akımının filizlendiği bir dönemdir. Bu dönemin genç yönetmen kuşağı, bir yandan ulusal bir sinema dili yaratmayı, diğer yandan Batı sinemasının estetik normlarını yakalamayı hedeflemiştir (Daldal, 2005: 58). Duygu Sağıroğlu (1932-2023) işte bu kuşağın önemli temsilcilerinden biri olarak, 1960'ların “Altın Çağı” diye anılan sinema ortamında özgün filmlere imza atmıştır. Özellikle 27 Mayıs 1960 sonrasında yeni bir dinamizm kazanan Türk sinemasında daha önce tabu sayılan toplumsal konular ilk kez büyük bir cesaretle ele alınmaya başlanmıştır (Scognamillo, 2003: 159). Sağıroğlu da bu cesur yaklaşımın içinde yer alarak, filmlerinde yaşadığı dönemin toplumsal sorunlarını perdeye yansıtmıştır.

Duygu Sağıroğlu'nun sinemasal üslubu, onun tiyatro ve sahne tasarımı alanındaki kökeninden beslenir. Nitekim kariyerine dekoratör ve sanat yönetmeni olarak başlayan Sağıroğlu, görselliğin dramatik yapı ile uyumuna büyük önem vermiştir (Aliyazıcıoğlu, 2002: 30). Yönetmenliğini üstlendiği filmlerin çoğunda senaryo yazımını ve sanat yönetimini de kendisi yaparak, anlatı ile görsel atmosfer arasında tutarlı bir bütünlük sağlamıştır (Aliyazıcıoğlu, 2002: 30). Bu özellik, Sağıroğlu'nun sinemasına kendine özgü bir dil kazandırmıştır. Örneğin, mekân kullanımı ve dekor tasarımı, onun filmlerinde sadece arka plan olmaktan çıkıp hikâyenin anlamını derinleştiren birer anlatı unsuruna dönüşür. Bu bakış açısıyla Sağıroğlu, dönemin birçok yönetmenin aksine teknik estetik ile toplumsal içeriği bağdaştıran bir denge kurmayı başarmıştır.

Sağıroğlu'nun ilk uzun metraj çalışmaları 1960'ların ortasında gerçekleşir. *Bitmeyen Yol* (1965) yönetmenin en dikkat çekici ve etkili filmidir. Bu filmde Sağıroğlu, Anadolu'dan İstanbul'a göç eden işçilerin hayat mücadelesini ve büyük kentte karşılaştıkları zorlukları gerçekçi bir bakış açısıyla anlatır (Özön, 1995: 33). Altı gencin daha iyi bir yaşam umuduyla kente gelişini ve kent yaşamına uyum sağlama çabalarını konu alan *Bitmeyen Yol*, dönemin kırsal-kentsel göç olgusunu beyazperdeye taşıyan ilk yapımlardan biridir. Film, köyden kente göçün beraberinde getirdiği

işsizlik, sömürü ve hayal kırıklığı gibi sorunları çarpıcı bir dille işlemektedir. Eleştirmenlerce Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçi akımın başlıca örneklerinden biri olarak gösterilen *Bitmeyen Yol*, bu akımın ulaştığı olgunluk düzeyini de temsil eder (Daldal, 2005: 60). Nitekim film, 1960-65 arasındaki toplumsal içerikli sinemanın doruk noktalarından biri sayılmış; gerek sanatsal başarısı gerek işlediği tema ile geniş yankı uyandırmıştır.

Duygu Sağıroğlu, *Bitmeyen Yol*'un ardından yine 1965'te *Ben Öldükçe Yaşarım* adlı filmi yönetmiş ve sonraki birkaç yıl içinde farklı türlerde ürünler vermeye devam etmiştir. 1960'ların ikinci yarısında Sağıroğlu'nun filmografisi incelendiğinde, toplumsal meselelerin yanı sıra dönemin Yeşilçam geleneğine uygun melodram ve tarihi filmlere de imza attığı görülür. Örneğin 1967 yılında ardı ardına çektiği filmler arasında duygusal temalı yapımlar bulunmaktadır. Bu çeşitlilik, bir yönüyle Sağıroğlu'nun sinemasal uyum yeteneğini gösterirken, diğer yandan dönemin sektör koşullarına ayak uydurma gerekliliğini yansıtır. Toplumsal gerçekçi filmler ciddi sanatsal takdir görmelerine karşın gişede istenen başarıyı elde edememiş; bu nedenle pek çok yönetmen gibi Sağıroğlu da daha geniş kitleye hitap eden geleneksel türlere yönelmek durumunda kalmıştır. Yine de Sağıroğlu, hangi türde çalışırsa çalışsın filmlerine işlediği tema ve görsel üslup bakımından kendi damgasını vurmaya bilmiştir.

1960'ların sonunda Türk sinemasında yaşanan fikir tartışmalarında da Sağıroğlu'nun aktif bir rolü olmuştur. Halit Refiğ, Metin Erksan ve diğer bazı sinemacılarla birlikte "Ulusal Sinema" akımı tartışmalarına katılan Sağıroğlu, Türk sinemasının kendi öz kültürel kaynaklarından beslenmesi gerektiğini savunan görüşler ileri sürmüştür. 1968 yılında *Ulusal Sinema* dergisinde yayımlanan bir yazısında, Türk sinemasının Batı kalıplarını taklit etme kolaycılığından sıyrılarak geleneksel görsel hazinemizi değerlendirmesi gerektiğini vurgulamıştır. Bu görüş, onun filmlerinde de yansımaları bulur: Sağıroğlu, gerek konu seçiminde gerek estetik anlayışında yerel gerçekliklere yaslanmaya özen göstermiş bir yönetmendir.

Sonuç olarak, Duygu Sağıroğlu'nun 1960'lardaki sineması, toplumsal bilinç ile sanatsal kaygıyı başarılı biçimde bir araya getiren bir yaratıcı vizyon sunar. Sağıroğlu, Türkiye'nin hızlı değişim geçirdiği bir dönemde, sinemayı toplumsal bir ayna ve tartışma alanı olarak kullanmıştır. *Bitmeyen Yol* gibi yapıtlarla köyden kente göç, sınıf çelişkileri ve emek sömürüsü gibi konuları gündeme taşıyarak Türk sinemasında bir fark yaratmıştır. Aynı zamanda güçlü bir görsel anlatım ve özgün bir sinema dili geliştirmiş, tiyatro kökenli estetiğini beyazperdeye aktarmıştır. Her ne kadar 1960'ların sonunda toplumsal gerçekçi hareket etkisini yitirmiş ve Yeşilçam eski çizgisine dönmüş olsa da, Duygu Sağıroğlu bu dönemde verdiği eserlerle kalıcı bir iz bırakmıştır. Onun sineması, Türk sinema tarihinde gerçekçilik arayışının ve ulusal bir üslup oluşturma çabasının önemli bir parçası olarak değerlendirilmektedir (Daldal, 2005: 58; Scognamillo, 2003: 159). Sağıroğlu, 1970'lerin ortalarına dek sürdürdüğü yönetmenlik kariyerini sonlandırırken bile, "ciddi işler yapıldığı sürece sinemada kalma" prensibine sadık kalmış; daha sonra tiyatro sahnesine ve eğitimcilik hayatına odaklanmıştır (Aliyazıcıoğlu, 2002: 75). 1960'lı yılların koşullarında ürettiği filmler ise bugün hâlâ akademik çalışmalara konu olmakta ve Türk sinemasının gelişim süreci içinde özgün bir durak olarak incelenmektedir.

3.1.4. Halit Refiğ Sineması

Halit Refiğ (1934-2009), Türk sinemasının önde gelen yönetmenlerinden biri olarak özellikle 1960'lı yıllardan itibaren ulusal sinema hareketinin öncülüğünü yapmıştır. Kendi ifadesiyle Türk sinemasının "kendi sinema anlayışını geliştirmesi" ve Batı taklitçiliğinden kurtularak özgün bir

sinema dili oluşturması gerektiğini savunan Refiğ, bu yönüyle Yeşilçam'da ayrı bir konum edinmiştir (Can & Çilingir, 2020: 1502,1503). 1950'lerin sonunda sinema yazarlığı ve yönetmen yardımcılığıyla sektöre giren Refiğ, ilk döneminde toplumsal gerçekçilik akımına yakın filmler üretmiş, ancak kısa sürede Türk toplumunun değerlerini merkeze alan ulusal bir sinema anlayışının gerekliliğini vurgulamaya başlamıştır (Güngör, 2020: 2399-2401). Batılı sinema modeline eleştirel yaklaşan yönetmen, Türk sinemasının kökenini halkın ihtiyaçlarında bulan ve bireysel sorunları önceleyen Batı sinemasından farklı, toplumsal bir sanat olduğunu ileri sürmüştür (şani, 2020). Bu bakış ağısıyla Halit Refiğ, Türk sinemasında millî bir üslup arayışının teorisyeni ve uygulayıcısı olarak kabul edilmektedir (Can & Çilingir, 2020: 1501-1503).

Ulusal sinema kavramı, Türkiye'nin tarihsel ve toplumsal tecrübesine özgü bir sinema dili oluşturma çabasını tanımlar. Refiğ ve aynı dönemdeki bazı yönetmenler (Metin Erksan, Lütfi Ö. Akad, Duygu Sağıroğlu gibi) 1960 Darbesi sonrasında başlayan yenileşme ortamında, sinemanın Batı'dakinden farklı bir yol izlemesi gerektiği fikrini benimsediler (Güngör, 2020: 2399). Bu düşünceye göre Osmanlı-Türk toplumu, Batı toplumlarından farklı bir ekonomik ve sosyal yapılanma göstermiş; örneğin Osmanlı tarihsel gelişiminde katı sınıf ayrımları Batı'daki ölçüde belirgin olmadığı için toplumsal bilinç daha "kamu" temelli, kolektif bir nitelik taşımıştır (Coşkun, 2009: 57-58). Dolayısıyla Türk toplumunun bu kendine özgü yapısı, sinema sanatında da farklı bir anlatım formu gerektirmektedir. Ulusal sinema hareketinin savunucuları, yerel ve milli değerlerin, geleneksel kültürün ve halkın ortak deneyimlerinin sinema perdesinde ön plana çıkarılmasını hedeflediler (Can & Çilingir, 2020: 1502). Halit Refiğ bu hareketin lideri olarak, Doğu-Batı ikilemi kavramını filmlerinin merkezine yerleştirerek Türk toplumunun yaşadığı kültürel çatışmaları yansıtmaya yoluna gitmiştir. Nitekim ulusal sinema düşünçesi, Doğu ile Batı toplumları arasındaki tarihsel ve kültürel farklılıklardan beslenen ve bu farklılıkların sinemaya yansımalarını amaçlayan bir yönelimdir (Can & Çilingir, 2020: 1502-1504).

Halit Refiğ, ulusal sinema yaklaşımını hem kuramsal düzlemde yazılarıyla hem de film pratiğinde somut örneklerle ortaya koymuştur. 1971 yılında kaleme aldığı *Ulusal Sinema Kavgamız* adlı eserinde Türk sinemasının taklitçi anlayıştan sıyrılıp milli bir hüviyet kazanması için gerekenleri tartışmıştır. Kendi sinemasını da bu prensipler etrafında şekillendiren Refiğ, "ulusal sinema" davasını kişisel bir yaratıcı misyon olarak görmüştür. Yönetmen, İbrahim Türk ile söyleşisinde bu hareketin kendisi için "ulusal gerçeklerimizi anlamada genel, anonim sinemayı aşan ne yapabilirim" arayışı olduğunu belirtmiştir (Türk, 2001: 239). Bu ifade, Refiğ'in sinemayı sadece estetik bir uğraş değil, aynı zamanda toplumun gerçeklerine ışık tutacak bir araç olarak gördüğünü göstermektedir. Refiğ'in kuramsal fikirleri, özellikle yazar Kemal Tahir'in tarihsel ve toplumsal tezlerinden etkilenmiştir. Nitekim Kemal Tahir'in Osmanlı toplumuna dair görüşleri, ulusal sinema hareketinin entelektüel temelini şekillenmesinde önemli rol oynamıştır (Güngör, 2020: 2400-2402). Refiğ, Kemal Tahir'in sanat ve edebiyat anlayışını sinemaya uyarlamaya çalışmış; örneğin birlikte senaryosunu geliştirdikleri *Haremde Dört Kadın* (1965) filminde Osmanlı haremi ekseninde geleneksel yaşam ile modern değerler arasındaki gerilimi işlemiştir. Her ne kadar bazı noktalarda Tahir ile bakış ayrılığına düşse de (örneğin poligami gibi konuların yorumunda), Refiğ'in tarihsel ve toplumsal meselelere yaklaşımı büyük ölçüde Kemal Tahir'in "bizim gerçeklerimiz" vurgusuyla paralellik göstermiştir (Güngör, 2020: 2405-2408).

Halit Refiğ'in filmografisi incelendiğinde, Doğu-Batı ikilemi ve modernleşme temalarının tekrar eden bir motif olduğu görülür. Yönetmenin imza filmi sayılan *Gurbet Kuşları* (1964), Anadolu'dan İstanbul'a göç eden bir ailenin dramını anlatarak iç göç ve kentleşmenin yarattığı

kültürel çatışmayı gözler önüne sermiştir. Bu film, dönemin toplumsal gerçekçi sinemasının zirvelerinden biri kabul edilmiş ve Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Yönetmen ödülüne layık görülmüştür (Şani, 2020). Refiğ, *Şehirdeki Yabancı* (1962) filminde de benzer biçimde büyük şehrin anonim ortamında “yabancılaşma” olgusunu işlemiş, böylece toplumsal değişimin birey ve aile üzerindeki etkilerini irdelemiştir. 1960'ların sonuna doğru çektiği *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969) ise ulusal sinema düşüncesini doğrudan yansıtan bir yapımdır. Bu filmde Almanya'dan Türkiye'ye gelen bir yabancı kadın karakter ile yerli bir erkek karakter üzerinden kültürel farklılıklar ve aşk ekseninde Batılı ve Doğulu değerlerin çatışması işlenir. Refiğ, filmde müzik kullanımına dahi ideolojik bir katman ekleyerek Doğu'ya ait değerleri Anadolu halk ezgileriyle, Batı'ya ait unsurları ise klasik Batı müziği tınılarıyla temsil etmiştir (Türk, 2001: 265). Benzer şekilde *Fatma Bacı* (1972) filminde de aynı ülke içinde geleneksel ile modern yaşam tarzlarının çatışması, güçlü bir kadın karakter odağında anlatılmıştır (Can & Çilingir, 2020: 1502-1504). Refiğ'in 1973 yılında yeniden çevirdiği *Vurun Kahpeye*, Halide Edip Adıvar'ın romanından uyarlanmış olup Kurtuluş Savaşı yıllarında bir Anadolu kasabasında geçen öyküsüyle tutucu güçler ve ilerici değerler arasındaki mücadeleyi beyazperdeye taşımıştır. Bu film, ulusal sinema perspektifiyle tarihsel bir döneme bakarken aynı zamanda “din ve modernlik” ikilemini de yansıtır.

Yönetmenin 1980'li yıllardaki eserleri de ulusal sinema yaklaşımının sürekliliğini gösterir niteliktedir. 1987 yapımı *Teyzem* filmi, her ne kadar döneminin şehir hayatına odaklanan bir aile dramı olsa da, arka planda geleneksel aile değerleri ile bireysel özgürlük arayışı arasındaki gerilimi işler ve bu yönüyle Refiğ'in ulusal ve toplumsal meselelere duyarlılığının altını çizer. Yine *Hanım* (1989) ve Kemal Tahir'in hapisane anılarını anlatan romanından uyarlanan *Karlar Koşuşu* (1990) filmleri, hızlı kentleşme ve tarihsel-sosyal travmalar gibi konuları yerel bir bakış açısıyla ele almıştır. Refiğ, toplumu derinden etkileyen değişimleri ve değer erozyonunu genellikle bireylerin hayat hikâyeleri üzerinden aktarırken, her zaman kültürel köklere göndermede bulunmayı ihmal etmemiştir. Bu filmler onun sinemasında, Batılılaşmanın yarattığı kimlik bunalımları ve geleneksel dayanışma ruhu gibi temaların altını çizmeye devam ettiğini gösterir. Ayrıca Halit Refiğ, sinemanın yanı sıra televizyon için de içerikler üretmiş; Halit Ziya Uşaklıgil'in romanından uyarladığı *Aşk-ı Memnu* (1975) dizisiyle Türk televizyon tarihinde kaliteli yerli dizi yapımlarının öncüsü olmuştur. Bu da onun ulusal anlatı geleneğini sadece sinemada değil, kitle iletişiminin farklı mecralarında da sürdürme gayretini ortaya koyar.

Halit Refiğ'in sinemasının bir diğer boyutu, ideolojik ve eleştirel yönüdür. Ulusal sinema hareketi, kendi döneminde bazı tartışmalara da konu olmuştur. Kimi sinema yazarları, bu hareketin “ulus miti”ni yeniden üretmesi ve devletin resmi ideolojisine hizmet edebileceği gerekçesiyle eleştiriler yöneltmişlerdir (Suner, 2006: 38). Asuman Suner'e göre “ulusal sinema”, ulus-devlet ideolojisinin sinema aracılığıyla yaygınlaşmasını destekleyen bir araç olarak görülebilir (Suner, 2006: 38). Nitekim Refiğ, milliyetçi bir perspektifle Türk toplumunun değerlerini yüceltirken, sinemayı da bir kültür mücadelesinin cephesi olarak konumlandırmıştır. Ancak bu eleştirilere rağmen, ulusal sinema hareketi pratikte devletten maddi bir destek almadan, yönetmenlerin bireysel çabalarıyla yürümüş bir girişimdir ve amacı popüler sinemayı halka mal olmuş temalarla zenginleştirmektir (Can & Çilingir, 2020: 1502; Türk, 2001: 239). Refiğ ve onunla aynı fikirde olanlar, Türk sinemasının evrensel değerlere körü körüne öykünmek yerine kendi geleneksel motiflerini ve ortak toplumsal hafızasını yansıtmaları gerektiğini dile getirmişlerdir. Bu yaklaşım, özellikle 1960'lar Türkiye'sinin hızlı modernleşme sancıları içinde milli kültürün korunması ve özgün bir kimlik yaratılması idealine denk düşüyordu.

Halit Refiğ'in sineması Türk toplumunun aynası olma iddiasıyla şekillenen, kültürel kimlik ve modernleşme ikilemini merkezine alan bir sinema olarak değerlendirilebilir. Refiğ, yönetmenlik kariyeri boyunca 60'tan fazla filme imza atmış, yurt içi ve yurt dışı festivallerde ödüller kazanmış ve ardında önemli bir entelektüel miras bırakmıştır. Sektörde sadece film üretimiyle değil, aynı zamanda yazdığı makaleler, kitaplar ve yetiştirdiği öğrencilerle de etkili olan Refiğ, 1970'lerde İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde (bugünkü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) sinema-TV eğitimine öncülük ederek akademik alanda da katkı sunmuştur. Türk sinema tarihinde Halit Refiğ, ulusal sinema hareketinin kuramcısı ve uygulayıcısı olarak özel bir yer edinmiştir. Onun sineması, Türk toplumunun doğu ile batı arasındaki konumunu, geleneksel ile modern olan arasındaki gerilimini perdeye taşıırken; evrensel film dilini yerel motiflerle harmanlama çabasının başarılı bir örneğini sunar. Bu yönüyle Halit Refiğ, Türk sinemasının kimlik arayışını beyazperdede somutlaştıran ve sinemayı milli kültürün bir parçası haline getirmeye çalışan öncü bir yönetmen olarak anılmaktadır (Can & Çilingir, 2020: 1501-1503).

3.1.5. Lütü Ömer Akad Sineması

1922 ile 1939 yılları arasında Türk sinemasında egemen olan dönem, literatürde "Tiyatrocular Dönemi" olarak adlandırılmaktadır. Bu adlandırma, dönemin sinema faaliyetlerinin büyük ölçüde İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun başında yer alan Muhsin Ertuğrul ve onun tiyatro kökenli ekibi tarafından yönlendirilmesinden kaynaklanmaktadır. Ancak bu tiyatro merkezli yapının, hem sanatsal hem de endüstriyel anlamda oluşturduğu tekel, 1939 yılından itibaren sinemaya yönelen "Geçiş Dönemi" yönetmenlerinin üretimleriyle sarsılmaya başlamış ve bu yapı zamanla çözülmüştür (Coşkun, 2009: 23). Lütü Akad'ın 1949 yılında çektiği ilk filmi *Vurun Kahpeye*, bu dönüşümün en önemli örneklerinden biridir. Bununla birlikte, Akad'ın 1952 tarihli *Kanun Namına* filmi, pek çok sinema araştırmacısı, uygulayıcısı ve akademisyen tarafından, Türk sinemasında "Sinemacılar Dönemi"nin başlangıcı olarak kabul edilmektedir (Coşkun, 2009: 26).

Lütü Akad'ın sinematografisi, Türkiye'nin toplumsal dönüşüm ve değişim süreçlerine tanıklık etmesi bakımından önemli bir belge işlevi görmesinin yanı sıra, yerli kültürel kodların analizine ve yeniden değerlendirilmesine yönelik bilgi ve deneyimle yüklüdür. Akad, sinema kariyerinin erken dönemlerinden itibaren içinde bulunduğu tarihsel bağlamı göz ardı etmeden, toplumsal olayların merkezinde yer alan bireyi anlatı yapısının temel eksenine yerleştirmiştir. Bu yaklaşımı, zamanla biçimsel ve içeriksel anlamda bir gelişim çizgisi izlemiştir. Sanatsal üretim sürecinde arayış, deneyim, bilgi birikimi ve yaratıcı bakış açısını harmanlayan Akad, sinema dili açısından kendine özgü estetik ve anlatım biçimi geliştirerek özgün bir film evreni oluşturmuştur. Onun sinema dili, Algan'ın ifadesiyle, "sadelik içindeki derinlik" olarak tanımlanabilecek nitelikte özgün ve etkileyici bir anlatım tarzına sahiptir (Algan, 2005: 23).

Sinemayı bir "sağduyu işi" olarak tanımlayan Lütü Akad sinemacılık serüveninin ilk yıllarını değerlendirirken, "gerçekten bir şey bilmiyorduk, ama ilk sinemacılarda bilmiyordu. Birikim damla damla olacaktı" demiştir. Bu sözleriyle Akad, sinemaya herhangi bir usta rehberliği ya da önceden edinilmiş bir birikim olmaksızın adım attığını, ancak buna rağmen başarıya ulaşabildiğini ifade etmektedir. Ona göre sinema, sürekli olarak yeniden keşfedilmesi gereken bir sanat dalıdır ve bu süreçte karşılaşılabilecek her türlü soruna çözüm üretmenin en etkili yolu, sağduyuya dayalı bir yaklaşım geliştirmekten geçmektedir (Akad, 2004: 116).

Lütü Ömer Akad, Türk sinema tarihinde "Sinemacılar Dönemi"nin başlangıcını simgeleyen ve ilk defa filmlerinde bilinçli biçimde sinemasal anlatım dilini kullanan yönetmen olarak kabul

edilmektedir. Kamera, onunla birlikte ilk kez stüdyo dışına çıkarak kamusal alanlara, yani sokaklara yönelmiştir. Türk sinemasının evrimsel süreci içerisinde Akad'ın filmografisi son derece belirleyici bir konuma sahiptir. Sinemamızda özgün anlatım biçimine sahip az sayıda yönetmen bulunmakta olup, bu yönetmenler arasında Lütfi Akad'ın yeri özellikle dikkatle ele alınmalıdır. Kayalı'nın ifade ettiği üzere, çağdaş Türk sinemasının yalnızca estetik ve biçimsel açıdan değil, düşünsel ve tematik boyutlar açısından da Akad'ın sinemasından öğrenmesi gereken çok sayıda unsur bulunmaktadır. Dolayısıyla, onun sinemasal mirasından faydalanmamak, Türk sineması açısından önemli bir eksiklik olacaktır (Kayalı, 1994: 118).

Aslı Daldal'a göre Lütfi Akad'ın Türk sinema tarihindeki özgün ve ayrıcalıklı konumu, onun modern anlamda bireysel ve tutarlı bir sinema üslubuna sahip ilk yönetmen olmasıyla ilişkilidir. Her ne kadar sinemasal anlatımında Amerikan kara film estetiği ile Fransız şiirsel gerçekçilik akımının etkileri gözlemlense de, Akad bu etkileri aşarak kendine özgü, yerel bağlamla uyumlu bir anlatı dili oluşturmuş ve bu yönüyle bir "auteur" yönetmen kimliği kazanmıştır (Daldal, 2005: 66). Lütfi Akad, Türk sinemasında kendine özgü sinemasal anlatım biçimini sistemli şekilde inşa eden ilk yönetmen olarak kabul edilmektedir. Bu öncülüğü, yalnızca bireysel sinema dilinin oluşumuyla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda Türkiye'de sinemanın biçimsel, tematik ve teknik açılardan gelişiminde de belirleyici bir rol üstlenmesini sağlamıştır. Türk sinemasında sinemasal anlatım dilinin ilk kez sistematik biçimde kullanıldığı yapım olarak değerlendirilen Kanun Namına (1952), otomobil tamircisi Nazım ile burjuva sınıfına mensup işadami Halil arasında kurulan ikili karşıtlık ekseninde ilerler. Filmde kullanılan mekânlar ve karakter temsilleri, sınıfsal (zengin-yoksul) ve kültürel (alaturka-alafranga) zıtlıkları yansıtan simgesel unsurlar olarak yapılandırılmıştır. Melodramatik bir kurgu üzerine inşa edilen bu yapım, içerdiği sınıf temelli yaklaşım ile Yeşilçam melodramalarının anlatı kodlarını belirlemiş ve benzer temaların sonraki yapımlarda defalarca yeniden üretildiği bir model haline gelmiştir (Algan, 2005: 28).

Lütfi Ömer Akad'ın toplumsal meseleleri ele aldığı sinemasında öne çıkan en belirgin özelliklerden biri, olaylara karşı sergilediği mesafeli ve nesnel yaklaşımıdır. Yönetmen, filmlerinde toplumsal sorunları analiz etmeye çalıştığını ancak bir sosyolog olmadığını, dolayısıyla çözümler sunma amacı taşımadığını özellikle vurgular (Kayalı, 1994: 118). Bu bağlamda Akad'ın sineması, izleyiciye doğrudan ahlaki yargılar dayatmaktan ziyade, onları düşündürmeye ve sorgulamaya yönlendirmeyi hedeflemektedir. Bunun yanı sıra, Akad'ın güçlü bir edebi yönü olduğu da dikkat çekicidir. Yönetmenin kendisini bir düşünür-yazar olarak tanımlaması, sinemasal üretimlerinde bu niteliğinin izlerini taşıdığını göstermektedir. Kendi ifadesiyle "yazamadığı romanları filmleştiren" bir sinemacı olan Akad, edebiyat uyarlamalarında dahi özgün senaryolar kaleme alarak metne birebir sadık kalmaktan çok, kendi sinemasal dili ve meseleye yönelik özgün bakış açısını yansıtmaya önem vermiştir (Kayalı, 1994: 122-123).

Lütfi Ömer Akad'ın sinemasını ele aldığımızda, yönetmenin sinemaya ilk adımını "Domaniç Yolcusu" isimli sinema filminin yapım yönetmenliğini üstlenmesiyle attığı görülmektedir (Özgüç, 1995: 9). Mali müşavir olarak görev yaptığı Erman Film'de, oyuncu Sezer Sezin'in yönlendirmesiyle, Damga (1948) adlı filmin eksik sahnelerinin tamamlanması sürecinde ilk kez yönetmen koltuğuna oturan Lütfi Ömer Akad, bu deneyimiyle sinema pratiğine doğrudan dâhil olmuştur. Bu ilk deneyimin ardından, şirketin sahibi Hürrem Erman, Halide Edip Adıvar'ın Vurun Kahpeye adlı romanını sinemaya uyarlama kararı alır ve hem senaryo yazımı hem de yönetmenlik görevini tamamen Akad'a emanet eder. Bu vesileyle Akad, 1949 yılında "Vurun Kahpeye" filmiyle resmen yönetmenlik kariyerine adım atar (Esen, 2010: 80). Deneyisel nitelikler taşıyan ve istenilen

düzeyde başarı elde edilemeyen bu yapımların ardından Lütfi Ömer Akad, Erman Film bünyesindeki çalışmalarını sonlandırarak kariyerine Kemal Film çatısı altında devam etme kararı almıştır. Lütfi Ömer Akad'ın Kemal Film bünyesinde gerçekleştirdiği ilk yapım olan ve başrolünde Ayhan Işık'ın yer aldığı Kanun Namına (1952), önemli bir başarıya imza atmıştır. İstanbul'da yaşanmış gerçek bir olaydan ilham alınarak kurgulanan bu filmde, kamera Türk sinemasında ilk kez sokağa inmiştir. Bu yönüyle sinematografik anlamda bir kırılma noktası teşkil eden yapıt, hem entelektüel çevrelerden olumlu eleştiriler almış hem de geniş halk kitleleri nezdinde ciddi bir takdir toplamıştır (Esen, 2010: 82). Lütfi Akad, Kanun Namına (1952) ile elde ettiği başarının ardından, Osman Seden ile iş birliğini sürdürerek Kemal Film adına film üretimine devam etmiştir. Bu süreçte sırasıyla İngiliz Kemal Lavrens'e Karşı (1952), Katil (1953) ve Çalsın Sazlar, Oynasın Kızlar (1953) gibi yapımlara imza atmıştır. Öte yandan Akad, Kemal Film ile olan profesyonel bağını tamamen koparmadan, Duru Film adına Altı Ölü Var / İpsala Cinayeti (1953) adlı filmini de çekmiştir.

Film çalışmalarını sürdürdüğü dönemde, Tarım Bakanlığı Orman Genel Müdürlüğü tarafından kendisine, ormanların faydalarını konu alan bir belgesel film çekme önerisi sunulur. Senaryosu Orhan Asena tarafından kaleme alınmış olan bu projeyi, senaryo üzerinde dilediği değişiklikleri yapma koşuluyla kabul eden Lütfi Akad, 1964 yılında Tanrının Bağışı Orman adlı belgeseli gerçekleştirir (Esen, 2010: 88). Lütfi Akad, kendi sanat hayatını dönemlere ayırırken, Sırat Köprüsü (1966) filmini, ilk evre olan "Film Yapma Dönemi'nin son halkası olarak değerlendirir. Bu dönemi daha çok sinema dili üzerine yapılan denemelerin ve hazırlıkların süreci olarak görür. Sırat Köprüsü filmini ise, uzun süredir film üretmediği için geçici olarak gerçekleştirdiği bir "geçinme filmi" şeklinde tanımlar; içeriği itibarıyla kendi sinemasına önemli bir yenilik katmadığını, yalnızca sinemaskop formatında çekilmiş olmasının teknik açıdan farklılık oluşturduğunu belirtir (Onaran, 1990: 120). Akad, gerçek anlamda "Sinema Yapma Dönemi'nin 1966 yılında çektiği Hudutların Kanunu filmiyle başladığını vurgular. Bu noktadan itibaren sinemasını bir tür olgunlaşma sürecine soktuğunu ifade ederek şöyle der: "Benim ikinci dönemim gerçekte 1966'da Hudutların Kanunu ile başlıyor. Öbürü, o tarihe kadar olan dönem film yapma dönemiydi... Şimdi sinema yapma dönemine geliniyor. Buraya kadar dil meselesi olarak ne varsa hepsini denedim. Her film, bir sonraki film için müsvedde olmak üzere yapılmış çalışmalardı. Şimdi Hudutların Kanunu ile bir acayip şey başlıyor. Bir yeni dönem başlıyor..." (Onaran, 1990: 120). Bu açıklama, Akad'ın sinema dilini olgunlaştırdığı ikinci evrenin hem anlatım hem içerik bakımından daha bilinçli ve yapılandırılmış bir sanat anlayışı içerdiğini ortaya koyar.

Lütfi Akad, bu filmlerin ardından başrolünü Yılmaz Güney'in üstlendiği 1967 yapımı Kızılırmak-Karakoyun filmini gerçekleştirmiştir. Bu film, Nazım Hikmet'in 1946 yılında Muhsin Ertuğrul için iki halk türküsünü bir araya getirerek yazdığı sinopsise dayanmaktadır. Konu, çoban Haydar Ali ile oba beyinin kızı arasındaki imkânsız aşkı ve bu aşk uğruna verilen mücadeleyi merkezine alır. Yarı destansı bir anlatımla kurgulanan filmde, Orhan Gencebay tarafından bestelenen müzikler eşliğinde folklorik öğeler büyük bir ustalıkla kullanılmış; yörük kültürü, gelenekleri ve yaşam biçimi sinematografik olarak başarıyla yansıtılmıştır (Esen, 2010: 94). Akad, bu yapımda, Muhsin Ertuğrul tarafından 1946 yılında çekilen versiyondan ayrılan özgün bir yaklaşım sergilemiştir. Yönetmenin kendi ifadesiyle, bu filmde yalnızca bir aşk öyküsünü değil, Anadolu'daki tefeci sermaye sistemini anlatma gayesi ön planda tutulmuştur. Böylece film, yalnızca bireysel bir aşk hikâyesi olmaktan çıkıp, dönemin sosyo-ekonomik yapısına dair eleştirel bir perspektif de sunar (Onaran, 1990: 121). Bu özellikleriyle Kızılırmak-Karakoyun, Akad'ın "Sinema Yapma Dönemi'nin içeriksel derinlik açısından en dikkat çekici yapımlarından biri olarak değerlendirilir.

Lütfi Akad, otobiyografik eseri Işıklı Karanlık Arasında adlı kitabında Ana filmi üzerine yaptığı değerlendirmede, başrol için Türkan Şoray'ı düşündüğünde aklına doğrudan "sulu gözlü bir melodram" imgesinin geldiğini ifade eder. Bu türden bir yaklaşımdan özellikle kaçınmak istediğini vurgulayan Akad, ancak Ana teması gereği melodramdan tümüyle uzak durmanın mümkün olmadığını belirtir. Bununla birlikte, melodram öğelerini abartıya kaçmadan, “parmağını göze sokmadan” ele almayı hedeflediğini dile getirerek, bu türle kurduğu mesafeli ama bilinçli ilişkiyi ortaya koyar (Akad, 2004: 468). Bu açıklama, Akad'ın sinemasında duygusal yoğunluğu taşıyan dramatik anlatılara yer verirken, ölçülülüğü ve incelikli bir anlatım tarzını tercih ettiğini, melodrama yaklaşımında ise biçimsel sadelik ve içeriksel derinliği ön planda tuttuğu nu göstermektedir.

3.2. 1980'ler Sonrası Türk Sineması, Bağımsız Sinemanın Yükselişi ve Türk Bağımsız Sinemasının Gelişim Dinamikleri

Tarihsel süreçte, dünya genelinde ve Türkiye özelinde meydana gelen önemli olaylar, toplumsal yapıyı ve bu yapıyı oluşturan kurum ve kuruluşları çeşitli biçimlerde etkilemiş; bu etkiler kimi zaman yapısal dönüşümlere yol açmıştır. Bu bağlamda, kitlesel iletişim araçları, hem söz konusu olayların oluşum sürecinde doğrudan ya da dolaylı biçimde rol oynamış, hem de bu olaylardan en fazla etkilenen yapılar arasında yer almıştır (Çağlak, 2018, 653-660). İletişim işlevi taşıyan kültürel bir form olarak sinema da bu süreçlerden bağımsız kalmamış; özellikle Türkiye açısından bir kırılma noktası teşkil eden 12 Eylül 1980 askeri darbesi sonrasında ciddi ölçüde etkilenmiştir. Darbe sonrası oluşan siyasal, toplumsal ve kültürel atmosfer, sinemanın üretim koşullarını, içeriklerini ve anlatı biçimlerini derinden etkilemiş; bu durum sinema endüstrisinin yeniden şekillenmesine neden olmuştur.

12 Eylül 1980 Askerî Darbesi, yalnızca Türkiye'nin siyasal ve toplumsal yapısında değil, kültürel üretim alanlarında da derin etkiler yaratmıştır. Bu bağlamda Türk sineması da, darbe sonrası dönemde ciddi baskılara ve yapısal dönüşümlere maruz kalmıştır. Darbenin hemen ardından sinema alanında faaliyet gösteren meslek örgütleri kapatılmış, birçok sinemacı hakkında hukuki süreçler başlatılmış ve bazıları tutuklanmıştır. Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu'na (DİSK) bağlı olarak faaliyet gösteren Sinema Emekçileri Sendikası (Sine-Sen), askeri yönetim tarafından kapatılmış; sendikanın 25 yöneticisi hakkında idam istemiyle dava açılmış, bu kişiler 6 ay ile 2,5 yıl arasında değişen hapis cezalarına çarptırılmışlardır. Bu süreçte Gani Turanlı, Erol Batıbeki, Şerif Gören ve Necmettin Çobanoğlu gibi Türk sinemasının önemli isimleri işkence ve kötü muameleye maruz kalmışlardır (Kara, 2012: 92). Darbenin doğrudan etkisiyle bir süre üretimi durma noktasına gelen Türk sineması, yeniden canlanma çabalarına başladığında ise bambaşka bir seyirle karşılaşmıştır. 1970'lerin sonlarında artan erotik film furysı ve güvenlik kaygıları nedeniyle sinema salonlarını terk eden aileler, bu dönemde televizyonu tercih etmeye başlamışlardır. Sinema salonlarının toplumsal alan olarak taşıdığı işlev zayıflamış; sinema, kitlesel kültür açısından eski etkisini yitirmiştir (Kara, 2012: 90). Bu ortam, hem sinema sektöründe profesyonel üretimin niteliğini düşürmüş hem de izleyici alışkanlıklarında köklü bir dönüşüm yaratmıştır.

1980'li yıllarda Türkiye'de televizyon yayıncılığında yaşanan gelişmeler ve ev içi eğlence teknolojilerindeki dönüşüm, Türk sinema endüstrisini doğrudan etkileyen önemli dinamikler arasında yer almıştır. Bu dönemde televizyon kanallarının sayısındaki artış, yayınların renkli hale gelmesi ve özellikle video oynatıcı cihazların yaygınlaşması, sinema salonlarının izleyici kaybetmesine neden olmuştur. O yıllarda devlet tekeline olan ve tek kanal üzerinden yayın yapan TRT, renkli yayına geçerek görsel çekiciliğini artırmış, ikinci bir kanalın açılmasıyla da yayın

çeşitliliği sağlanmıştır (Dorsay, 1995: 16). Bu gelişmelerin yanı sıra video teknolojisinin evlere girmesi, izleyicilerin sinema salonlarına gitmek yerine film izleme deneyimini ev ortamında yaşamayı tercih etmesine yol açmıştır (Tunç, 2012: 147). Böylece, televizyon ve video sistemleri, sinema seyircisini doğrudan etkileyen alternatif medya araçları hâline gelmiş ve sinemanın kamusal alan olarak işlevi azalmaya başlamıştır. Bu süreçte Türk sineması hem ekonomik hem de izleyici bağlamında büyük kayıplar yaşamış, üretim sayısı azalmış ve salonlara olan ilgi belirgin biçimde düşmüştür. Sinemanın yeniden yapılandırılması gerekliliği, bu gelişmelerin ardından daha da görünür hâle gelmiştir.

1980 sonrası dönemde, Turgut Özal liderliğindeki Anavatan Partisi (ANAP) hükümetinin uygulamaya koyduğu neoliberal ekonomi politikaları, Türk sinema sektörünü de doğrudan etkileyen önemli dönüşümlere yol açmıştır. Para ve döviz piyasalarının serbestleştirilmesiyle birlikte artan enflasyon, film yapım maliyetlerini ciddi oranda yükseltmiş; bu durum, sinema sektöründe geleneksel üretim ve dağıtım yapılarının sorgulanmasına ve dönüşmesine neden olmuştur (Onaran, 1995: 11). Bu dönemde Türk sinemasının uzun yıllar temel finans kaynağını oluşturan Yeşilçam yapımcılarının ve onların bölge dağıtımçıların sunduğu avans sistemi işlevini yitirir. 1982 yılından itibaren bu boşluğu, özellikle videokaset piyasasında faaliyet gösteren şirketler doldurmaya başlar. Video şirketleri, yeni bir finansman modeli sunarak sinema üretiminin sürdürülmesinde başat rol üstlenirler (Dorsay, 1995: 16). Aynı süreçte yurt dışında yaşayan Türk işçilere yönelik içerik üreten Almanya merkezli Minareci Videola, Türkola, Videola ve Türkkan gibi şirketler, hem yapım hem de dağıtım faaliyetlerinde bulunarak video film pazarının genişlemesine katkı sağlarlar. Bu gelişmeler sonucunda 1980’li yıllarda video teknolojisinin yaygınlaşmasıyla birlikte milyonlarca seyirciye ulaşan kapsamlı bir video film piyasası oluşur (Tunç, 2012: 142). Bu piyasa, sinema salonlarına alternatif bir mecra sunarak sektörün varlığını sürdürebilmesine geçici de olsa olanak tanımıştır.

1987 yılında Türkiye ile Amerika Birleşik Devletleri arasında imzalanan ve yabancı sermayeli şirketlere Türkiye’de herhangi bir kısıtlama olmaksızın ticari faaliyetlerde bulunma hakkı tanıyan anlaşma (Esen, 2010: 184), Türk sinema sektörünü doğrudan etkileyen yapısal değişikliklerden biri olmuştur. Bu anlaşma, özellikle ABD menşeli film şirketlerinin Türkiye pazarına sınırsız erişimini mümkün kılarak, yerli yapımlar karşısında büyük bir rekabet avantajı sağlamıştır. Dönemin Başbakanı Turgut Özal, sinema salonlarında Hollywood filmlerinin baskın hale gelmesinden duyduğu rahatsızlığı açıkça dile getirmiş ve bu durumu engellemeye yönelik bir yasal düzenleme taslağı üzerinde durmuştur. ABD’li film dağıtımçıları, sinema salonu sahiplerine seyirci geri dönüşü vaat ederek pazarı kontrol altına alırken, yerli yapımların salonlarda yer bulması giderek zorlaşmıştır. Bu gelişmeler ışığında, Türk sinemacılar, film üretimini sürdürebilmek adına alternatif finans kaynaklarına yönelmek zorunda kalmışlardır. Eurimages, Kültür ve Turizm Bakanlığı destekleri ile özel fonlar gibi sınırlı bütçeli kaynaklarla üretimlerini gerçekleştiren bu yeni kuşak sinemacılar, aynı zamanda film dağıtım ve gösterim süreçlerinde bağımsız yollar izlemek durumunda kalmışlardır. Bu dönemde ortaya çıkan ve “bağımsız sinemacılar” olarak anılan bu yeni sinema anlayışı, hem biçimsel hem de içeriksel açıdan Türk sinemasında önemli bir dönüşümün öncüsü olmuştur (Esen, 2010: 184-185).

“Bağımsız” kelimesi, herhangi bir otoritenin, gücün veya yapının etkisi altında kalmadan, kendi kararlarını alabilen, özgür ve özerk bir durumu ifade eder. Türk Dil Kurumu’nun tanımına göre bu kavram, davranış ve girişimlerini kendi iradesiyle belirleyebilen, dış etkilerden uzak bir birey ya da yapıyı anlatmaktadır (TDK, 1992:127). Bu terimden türeyen “bağımsızlık” ise, söz konusu özgürlük ve özerkliğin bir durum ya da nitelik haline gelmesini ifade eder. Bu bağlamda,

Çavuşoğlu'nun yaklaşımına göre “bağımsızlık” yalnızca dış etkilere arınmış bir özerklik değil, aynı zamanda egemen yapılarla arasında bilinçli bir mesafe kuran, muhalif bir tutumu da içeren bir duruştur. Yani bağımsızlık, yalnızca teknik veya maddi bir ayrılık değil, ideolojik ve sanatsal bir tavır olarak da şekillenmektedir. Bu anlayış, özellikle sinema gibi ifade alanlarında, bağımsız sinemanın yalnızca büyük yapım şirketlerine karşı değil, aynı zamanda egemen anlatı biçimlerine, kalıplaşmış temalara ve piyasa baskılarına karşı da duruş sergilediğini ortaya koyar (Çavuşoğlu, 2006: 3).

Bağımsız sinema, geleneksel anlatı kalıplarının dışında kalan, özgün bir ifade biçimi sunmayı amaçlayan ve herhangi bir yapımcıya veya büyük bir prodüksiyon şirketine bağlı olmaksızın, yönetmenin yaratıcı kontrolünü elinde tuttuğu film üretim sürecini ifade eder (Boydak, 2006: 6). Bu bağlamda, bağımsız filmler, klasik Hollywood anlatı yapısına karşı alternatif anlatı yapılarını ve estetik arayışları ön plana çıkaran bir sinema anlayışının ürünüdür. Nijat Özön ise bağımsız film kavramını daha çok finansal boyutuyla ele alır. Ona göre, bağımsız film; yapımcının ya da yönetmenin, sinema sektörünün geleneksel finansman kanallarından yeterli destek bulamaması durumunda, projeyi kendi maddi imkânlarıyla ya da sektör dışı fonlarla gerçekleştirdiği yapımları kapsar (Özön, 2000: 83). Bu tür yapımlar, hem ekonomik hem de yaratıcı anlamda bağımsızlığı temsil ederken, genellikle ana akım sinemanın dışında kalan temalara ve biçimlere yönelir.

Türkiye’de bağımsız sinema olgusu, 1990’lı yılların başlarına dek sistematik bir üretim ortamı bulamamış; yalnızca Yılmaz Güney ve Ömer Kavur gibi özgün sinema anlayışına sahip birkaç yönetmenin çabalarıyla gündeme taşınabilmiştir. Bu döneme dek egemen olan Yeşilçam sistemi, üretim biçimi ve içerik anlayışı itibarıyla büyük ölçüde yapımcı odaklı bir sinema modeline dayanmakta, alternatif konulara yönelimi ve geleneksel yapının dışında bir üretim ve dağıtım sistemini neredeyse imkânsız kılmaktaydı (Çavuşoğlu, 2006: 67).

Türkiye’de bağımsız sinema anlayışının gelişiminde etkili olan unsurlardan biri de, 1989 yılında Turgut Özal hükümeti tarafından Yabancı Sermaye Kanunu’nda yapılan düzenlemedir. Bu değişiklik sayesinde Amerikan menşeli film şirketleri, Türkiye’deki sinema dağıtım ağını büyük ölçüde kontrol altına almış ve bu durum, yerli sinema sektörü üzerinde derin etkiler bırakmıştır. Özellikle United International Pictures (UIP) ve Warner Bros gibi büyük Amerikan şirketlerinin Türkiye pazarında faaliyet göstermeye başlaması, yerli sinemanın izleyiciye ulaşma imkânlarını ciddi biçimde sınırlandırmıştır (Pösteke, 2012: 35). Yabancı sermayenin etkisinin yanı sıra, televizyon yayıncılığı ve video teknolojisinin yaygınlaşması da Türk sinemasının seyirci kaybı yaşamada belirleyici olmuştur. 1990 yılında Magic Box tarafından kurulan Türkiye’nin ilk özel televizyon kanalı Star 1’in (Sarı, 2017: 2090) Amerikan yapımı majör stüdyo filmlerini yayınlamaya başlaması, yerli sinema filmlerinin izleyici nezdindeki cazibesini daha da azaltmıştır. Bu dönemde, izleyici kitlesi giderek sinema salonlarından uzaklaşmış; televizyonun yanı sıra yasal veya korsan videokasetleri aracılığıyla film izleme alışkanlığı yaygınlaşmıştır. Böylece Türk sineması hem ekonomik hem de kültürel açıdan ciddi bir kriz sürecine girmiştir.

1990’lı yıllarda ortaya çıkan bağımsız sinema kuşağının öncü yönetmenleri arasında Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu ve Derviş Zaim öne çıkmaktadır. Yeşilçam dönemindeki usta-çırak ilişkisiyle yetişmeyen bu yeni kuşak sinemacılar, sinema sanatına ilgi duyan, eğitilmiş bireylerden oluşmaktadır. Bu yönetmenler, geleneksel yapım pratiklerinden uzaklaşarak hem biçim hem içerik açısından farklılıklar gösteren, özgün anlatı yapıları kurma çabası içerisindeyler. Çoğunlukla film yapım süreçlerinin her aşamasını, senaryo yazımından yapımcılığa ve yönetmenliğe kadar, kendileri üstlenmektedirler. Bağımsız sinema anlayışı doğrultusunda daha

çok sanatsal kaygılarla hareket eden bu sinemacılar, ticari başarıyı ikinci planda tutmaktadır. Bu nedenle filmleri, gişe açısından geniş kitlelere ulaşmakta zorlanmış ve izleyici sayıları sınırlı kalmıştır. Bu durum, dönemin bazı sinema eleştirmenleri tarafından eleştirilmiş ve bağımsız sinemacılar zaman zaman estetik tercihleri nedeniyle hedef alınmıştır. Örneğin, Nuri Bilge Ceylan, ilk dönem yapımlarındaki oyuncu seçimleri ve minimalist anlatım dili nedeniyle çeşitli eleştirilerin odağı olmuştur (Daldal, 2015: 22).

1990'lı yıllarda Türk sinemasında yaşanan en köklü dönüşümlerden biri, bağımsız sinema anlayışının şekillenmeye başlamasıdır (Onaran & Vardar, 2005: 6). Bu dönemde “Yeni Türk Sineması” olarak da adlandırılan bir sinema hareketi doğmuş ve bu hareket içerisinde iki farklı yaklaşım belirginleşmiştir. Bunlardan ilki, yüksek bütçelerle finanse edilen, tanınmış oyuncu ve yönetmenleri ön plana çıkaran, gösterim öncesinde yoğun medya kampanyalarıyla desteklenen, geniş dağıtım ağlarına sahip ve gişe başarısı yüksek olan popüler sinema anlayışıdır. Diğer tarafta ise, yönetmenin yaratıcı sürecin tüm aşamalarında etkin rol aldığı, sınırlı mali imkânlarla çekilen, genellikle amatör ya da daha az tanınmış oyuncularla çalışan, dağıtım ve gösterim olanakları bakımından dezavantajlı olmasına rağmen hem yurt içi hem de yurt dışındaki film festivallerinde gördüğü ilgi ve kazandığı ödüllerle dikkat çeken bağımsız ya da sanat sineması anlayışı yer almaktadır (Suner, 2015: 33). Bu ayrım, 1990'lı yıllardan itibaren Türk sinemasındaki yapım ve gösterim pratiklerinin dönüşümünü belirleyen temel yapı taşlarından biri haline gelmiştir.

3.3. 1990'lar: Türk Sinemasında Modern Sinema Kırılması

1980'li yıllara kadar belirli kalıplara sıkışmış olan Türk sineması, bu dönemin sonunda yaşanan seyirci kaybıyla karşı karşıya kalmıştır. 1990'lara gelindiğinde azalan izleyiciyi tekrar salonlara çekebilmek amacıyla teknik, konu ve oyuncu seçimi gibi birçok alanda değişimler gerçekleştirmeye başlamıştır (Uğur, 2001: 23-25). Nitekim 1996 yapımı Eşkıya gibi filmler bu değişimin önemli bir ürünü olmuş ve krizdeki sektör için adeta bir umut ışığı görevi görmüştür (Uğur, 2001: 25-27). Bu dönemde yalnızca ana akım filmlerde değil, aynı zamanda bağımsız sanat filmlerinde de bir canlanma gözlenmiş; sinemamızda Yeşilçam'ın ticari formüllerinden kopuşu simgeleyen “modern sinema kırılması” yaşanmıştır. Pek çok araştırmacı, 1990'larda canlanan ve “Yeni Türk Sineması” olarak adlandırılan bu akımın, önceki dönemlerin popüler sinema anlayışına karşı yeni bir estetik tavır ortaya koyduğunu vurgular (Güney, 2016: 134). Gerçekten de 1980'lerin toplumsal dinamikleri içinde yetişen bir grup yönetmen, 1990'lı yıllarda Yeşilçam sinemasını bilinçli bir şekilde reddederek kendilerine özgü bir sinema dili yaratmaya yönelmiştir (Erbalaban Gürbüz, 2015: 266-267). Bu yeni kuşak yönetmenler, yaşadıkları dönemin veya geçmişin bireysel ve toplumsal izlerini, Yeşilçam'ın söylem ve estetiğine tepki olarak geliştirdikleri kişisel üsluplarla anlatmışlardır (Erbalaban Gürbüz, 2015: 267). Böylece 1990'larda Türk sineması, hem tematik hem de biçimsel açıdan önceki döneme kıyasla büyük bir dönüşüm geçirerek modern bir çizgiye yönelmiştir.

1990'ların bu modern sinema kırılması, beraberinde yeni ve bağımsız bir sinema dalgası getirmiştir. Yeşilçam'ın klasik stüdyo düzeninden ve ideolojik kalıplarından ayrı bir yerde konumlanan 90'lar yönetmenleri, filmlerinin finansmanını genellikle kendi imkânlarıyla veya uluslararası fonlarla sağlamış ve bu yönleriyle “bağımsız yönetmenler” kategorisinde anılmışlardır (Erbalaban Gürbüz, 2015: 267). Bağımsız duruşları sayesinde o güne dek Türk sinemasında pek işlenmemiş konulara eğilebilmiş veya eski konuları daha eleştirel bir bakışla yeniden ele alabilmişlerdir (Erbalaban Gürbüz, 2015: 267,268). Bu dönemde Nuri Bilge Ceylan, Zeki

Demirkubuz, Reha Erdem gibi isimlerin öncülüğünde gelişen yeni sinema anlayışı, genç kuşak sinemacılara da ilham kaynağı olmuştur. Nitekim bu yönetmenlerin kendilerine özgü sinema dili oluşturma çabaları ve ulusal-uluslararası festivallerde kazandıkları ödüller, 2000’li yıllarda yeni bağımsız yönetmenlerin ortaya çıkışını teşvik etmiştir (Erbalaban Gürbüz, 2015: 274-275). Eleştirmenler, 1990 sonrası Türk sinemasında bir akım bütünlüğünden söz edilemese de, bu dönemde ortaya çıkan filmlerin belirgin biçimde gerçekçi ve minimalist üslupları benimsediğini vurgular (Sayıcı, 2018: 468). Örneğin Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem ve Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenler, dünya sinemasındaki gerçekçi akımlardan esinlenerek gündelik hayatın yalınlığını, sıradan insanların öykülerini ve içsel çatışmalarını ön plana alan anlatılar kurmuşlardır (Sayıcı, 2018: 543-546). Böylece 90’lar boyunca, Türk sinemasında içerik ve form açısından köklü bir yenilenme gerçekleşmiş; bu yenilikçi dalga, Yeşilçam sonrasının “Yeni Türk Sineması” olarak anılmaya başlamıştır (Güney, 2016: 129).

3.3.1. Nuri Bilge Ceylan Sineması

26 Ocak 1959 tarihinde İstanbul Bakırköy’de dünyaya gelen Nuri Bilge Ceylan’ın çocukluk yılları, babasının memleketi olan Çanakkale’nin Yenice ilçesinde geçmiştir. Babası, İstanbul Yeşilköy’deki Tarımsal Araştırma Enstitüsü’nde görev yapan bir ziraat mühendisidir. Ancak mesleki idealler doğrultusunda tayinini Çanakkale’ye istemesi üzerine, Ceylan ailesi, Nuri Bilge henüz iki yaşındayken Yenice’ye taşınmıştır. Bu yer değişikliği, Nuri Bilge ve ablası Emine açısından doğayla iç içe, özgür bir çocukluk dönemi anlamına gelmiştir. Ne var ki bu kırsal yaşantı, kız kardeşinin ortaokul eğitimini tamamlamasıyla sona ermiştir. Zira Yenice’de lise eğitimi bulunmadığından, aile 1969 yılında yeniden İstanbul’a dönmek zorunda kalmıştır. Bu dönüşün ardından Nuri Bilge Ceylan, ilkokulun son sınıfını, ortaokulu ve lise öğrenimini Bakırköy’deki devlet okullarında sürdürmüştür. 1976’da liseden mezun olduktan sonra İstanbul Teknik Üniversitesi Kimya Mühendisliği bölümünde yükseköğrenime başlamıştır. Ancak 1970’li yılların siyasi kargaşa ortamı, boykotlar ve şiddet olayları nedeniyle eğitim süreci sık sık kesintiye uğramıştır. Derslerinin yoğun olarak yürütüldüğü Maçka Kampüsü, çatışmaların merkezlerinden biri olduğu için, düzenli olarak derslere katılımı mümkün olmamıştır. Bu nedenle 1978 yılında yeniden üniversite sınavına girerek daha sakin bir eğitim ortamı sunduğu düşünülen Boğaziçi Üniversitesi Elektrik Mühendisliği bölümüne geçiş yapmıştır.

Lise döneminde fotoğraf sanatına duyduğu ilgi, Boğaziçi Üniversitesi’ndeki fotoğraf kulübünde yarı zamanlı çalışarak maddi destek sağlamasına olanak tanımıştır. Pasaport vesikası tipi fotoğraflar çekmek de bu dönemde yaptığı işler arasındadır. Fotoğrafçılığın yanı sıra dağcılık ve satranç kulüplerine de aktif olarak katılmıştır. Üniversitenin geniş kütüphane ve müzik arşivi, özellikle görsel sanatlar ve klasik müzik alanlarına olan tutkusunu derinleştirmesinde etkili olmuştur. Ayrıca, Üstün Barışta ile birlikte aldığı seçmeli film çalışmaları dersi ve film kulübünün düzenlediği özel gösterimler, daha önce İstanbul Taksim’de bulunan Cinémathèque’de izlediği filmlerle başlayan sinema sevgisini daha da pekiştirmiştir.

1985 yılında üniversiteden mezun olan Nuri Bilge Ceylan, hayatının yönünü belirlemek amacıyla önce Londra, ardından Katmandu’da uzun süreli seyahatlerde bulundu. Doğu ve Batı’yı kapsayan bu yolculuklar aylarca sürdü. Askerlik görevini Ankara Mamak’ta 18 ay boyunca tamamlaması ise, yaşamının sinema ekseninde şekilleneceğine karar vermesinde önemli bir dönüm noktası oldu. Daha sonra Mimar Sinan Üniversitesi Sinema Bölümü’ne kaydolan Ceylan, geçimini

sağlamak amacıyla ticari fotoğrafçılık yaptı. Üniversitenin en yaşlı öğrencilerinden biri olan Ceylan, kariyerini hızla inşa etmek istiyordu ancak iki yıl sonra eğitimini yarıda bıraktı.

Nuri Bilge Ceylan, sinema kariyerine arkadaşı Mehmet Eryılmaz'ın yönettiği kısa filmde oyuncu olarak başlayıp, aynı zamanda filmin tüm teknik süreçlerinde aktif rol alarak bilgi birikimini artırdı. Kendi kısa filmini çekmek için Arriflex 2B marka bir kamera satın aldı. 1993 sonlarında, Rusya'dan getirdiği negatif filmlerle ve TRT tarafından kendisine verilen son kullanma tarihi geçmiş stokları birleştirerek *Koza* adlı kısa filmini çekti. Bu film, Mayıs 1995'te Cannes Film Festivali'nde gösterildi ve *Koza*, festivale seçilen ilk Türk kısa film olma özelliğini taşıdı. *Koza*'dan sonra, 'taşra üçlemesi' olarak da anılan üç uzun metrajlı film çekti: *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* (2002). Bu filmlerde çoğunlukla yakın çevresindeki arkadaşları, akrabaları ve ailesini oyuncu olarak kullandı; sinematografi, ses tasarımı, prodüksiyon, kurgu ve senaryo gibi hemen her teknik alanda görev aldı. Üçlemenin son filmi *Uzak*, 2003 Cannes Film Festivali'nde Grand Prix ödülünü kazanarak Ceylan'ın uluslararası alanda tanınmasını sağladı. *Uzak*, Cannes'dan sonra da birçok festivalde ödüllendirildi ve toplamda 47 ödül kazanarak Türk sinema tarihinin en çok ödül alan filmi oldu.

2006 yılında Cannes'da *İklimler* (2006) filmiyle FIPRESCI Ödülü'nü kazanan Ceylan, bu filmde başrolü eşi Ebru Ceylan ile paylaştı. 2008 yapımı *Üç Maymun* ise 61. Cannes Film Festivali'nde yarıştı ve Ceylan'a En İyi Yönetmen ödülünü getirdi. *Üç Maymun*, Akademi Ödülleri'nde Yabancı Dilde Film kategorisinde Oscar kısa listesine kalan ilk Türk filmi oldu. 2009 yılında Cannes ana yarışma jürisinde yer aldı. 2011'de *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmiyle Cannes'da ikinci kez Grand Prix ödülünü kazandı. 2014'te ise *Kış Uykusu* filmi Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye'ye layık görüldü. 2003 yılının sonunda, *İklimler* filmi için yapılan yer keşifleri sırasında askerlik sonrası ilk kez fotoğrafçılığa geri döndü. O tarihten itibaren zamanını hem sinema hem de fotoğraf alanında paylaşmaya başladı.

Nuri Bilge Ceylan, sınırlı bütçelerle çektiği filmlerin yapım, kurgu ve yönetmenlik süreçlerini büyük ölçüde kendi üstlenmiş, böylece sinemasal ifade biçiminde tam bir kontrol sağlamıştır. Ortaya koyduğu yapıtlar, onun kendisini ana akım sinemanın karşısında konumlandığını açıkça göstermektedir. Ticari sinemanın yapısal ve estetik kodlarından bilinçli biçimde uzak durduğunu sıkça vurgulamış; bağımsızlığını korumayı ise temel bir ilke olarak benimsemiştir. Bağımsız bir sinema üretmenin zorluklarının farkında olmasına rağmen, bu yolda ısrarla ilerlemiş ve kendi özgün sinema anlayışını inşa etmiştir. Nitekim Mehmet Erdem ile gerçekleştirdiği bir söyleşide, bu yaklaşımını şu sözlerle ifade etmişti¹: “Evet, zor. Artık Tarkovski'nin Andrey Rublev'i yaptığı zamanlardaki gibi sinemacıların ardında farklılıklarınızı sinemalaştırmaya razı olacak bir otorite ya da sınırsız bir devlet desteği yok. Piyasa daha acımasız ve demirden yasalarla işliyor. İşleyeceği garanti ve riskleri minimuma indiren bir örnekleyici şablonlara uyan projelere destek veriliyor, uymayanlar da uymaya zorlanıyor. Böyle bir ortamda sinema yapan birinin kişiselliğini, içselliğini ve masumiyetini koruması tabii ki çok zor, ama imkânsız değil. Ticari sinemanın uzağında kalmak isteyen her sinemacının kendi üretim koşullarını yaratması gerekiyor. Bence her zaman bir yol vardır. Düşük bütçe bu yollardan sadece biri. Ama bana göre en radikal, en akılcısı ve en ahlaklısı.” (Ceylan, 1997).

Nuri Bilge Ceylan'ın sinema anlayışı, kolay anlaşılabilir, hikâye odaklı ve minimalist yapıyla öne çıkar. Filmlerinde kurgudan çok gerçeğe, olağanüstü olandan ziyade kültürel unsurlara

¹ Bu bölümdeki biyografik bilgiler yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın resmi internet sitesinden alınmıştır. Bilgi İçin Bkz: <https://nuribilgeceylan.com/bio-english.php>

yer verir. Mekân kullanımlarında doğallığı tercih eden Ceylan, oyuncu seçiminde ise amatör isimlerle çalışmayı benimsemiştir. Profesyonel oyuncuların ziyade çevresindeki insanlara ve akrabalarına roller vermiş; yalnızca birkaç yapımında profesyonel oyuncularla çalışmıştır. Örneğin, *İklimler* filminde başrolü eşiyile paylaşmıştır. Ceylan'ın filmleri çoğunlukla taşra ve şehir ikilemi ya da bir yere aidiyetle oradan kopuş arasındaki gerilim etrafında şekillenir. Bu ikilemleri yaşayan karakterler izleyiciyle güçlü bir duygusal bağ kurmaz; klasik anlamda karakterle özdeşleşme ya da sempati yaratma amacı güdülmez. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* gibi yapımlarda, karakterlerin iç dünyaları belirgin biçimde aktarılır ancak seyirciyle duygusal bir yakınlık kurulması hedeflenmez.

Filmlerinde sade ve süsten uzak bir dil tercih eden Ceylan, gündelik yaşamda rastlanabilecek doğal diyaloglara yer verir. Anlatımında dramatik çözüm arayışından kaçınır; olaylar genellikle hayatın akışı içinde, çözüme ulaşmaksızın ilerler. Kamerayı sabit tutarak seyircinin bakış açısını yönlendirmemeye dikkat eder ve müzik kullanımını oldukça sınırlı tutar. Filmlerinde insan ve doğa ayrılmaz bir bütün olarak ele alınır; doğa sadece arka plan değil, anlatının aktif bir unsurudur. Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasında Anton Çehov'un etkisi açık biçimde hissedilir. Özellikle *Kasaba* filminde Çehov'dan esinlenmeler bulunur. Yönetmen, anlatı dilinin bu noktada şekillenmeye başladığını ve Çehov'un bakış açısını benimsediğini ifade eder. Nitekim Ocak 2000'de Yücel Gökçürk ve Sungu Çapan ile yaptığı bir söyleşide, yaşadığı her şeye artık "Çehov filtresiyle" baktığını belirtmiştir ve şöyle devam etmiştir: "Çektiğim her sahnede Çehov'un ayak izleri mutlaka vardır. Yani, belki de, ne yaşarsam yaşayayım, ona bir Çehov filtresiyle bakar hale geldim. Her konuda hikâyesi vardır Çehov'un. Bir şey yaşayıp da onun hikâyesini Çehov'da bulamayacağınız durum neredeyse yok gibidir. Muhakkak ki gözlemlerimi bile Çehov etkiliyor, bunun da farkındayım. Bir sahne yazarım, sonra bir bakarım "ulan bu Çehov'un şey hikâyesi, ondan esinlendim galiba" derim. *Mayıs Sıkıntısı*'nı Çehov'a adamak biraz borç gibi göründü bana..." (Ceylan, 2000).

Nuri Bilge Ceylan sineması temelde fotoğraf sanatından beslenen bir yapı arz eder. Onun filmlerinde gözlemlenen gerçeklik duygusu, büyük ölçüde fotoğrafın doğrudan gerçeği yansıtmaya kapasitesine dayanmaktadır. Sinematografik anlatımında görselliğe verdiği önem, kompozisyonların titizliği ve ışık kullanımı, bu ilişkinin en somut göstergeleri arasındadır. Ceylan, bir söyleşisinde fotoğrafa duyduğu ilgiyi ve bu sanat dalının sinemasındaki etkisini şu sözlerle dile getirmiştir: "Sinemaya geçerken beni en çok kaygılandıran şeylerden biri, fotoğrafta edindiğim alışkanlıklardan ayrılmak zorunda kalacağım gerçeğiydi. Fotoğraf tek başınıza yapabileceğiniz bir şey. Ama sinema her zaman bir ressamın ya da yazarın yalnızlığını kışkırtacak kadar fazla ve karmaşık insan ilişkileri içeren üretim koşullarına sahip bir sanat dalı." (Ceylan, 1998).

Nuri Bilge Ceylan, sinemasında hayatın içerisinden bir anı yakalayarak, gündelik ve sıradan olaylara odaklanan bir anlatı biçimi benimsemektedir. Bu yaklaşımında etkileyici diyaloglara, yoğun dramatik sahneler ya da Hollywood sinemasının klasik anlatı yapılarına ihtiyaç duymaz. Filmlerinde taşra ve kent arasındaki gerilim, bireyin içsel çatışmaları, aidiyet sorunları, ikilemler ve varoluşsal bunalımlar gibi temalar ön plana çıkar. Taşrayı, merkezin veya şehrin bakış açısından değil, taşranın kendi özgün yaşam pratikleri ve deneyimleri çerçevesinde değerlendirir. Bu tercih, yönetmenin kişisel geçmişiyle doğrudan bağlantılıdır; çocukluk ve gençlik yıllarını geçirdiği taşra mekânları, filmlerinin anlatı dünyasında önemli bir yer tutar. Anlatının yönü genellikle taşradan İstanbul'a doğru ilerler (Sivas, 2007: 150). Ceylan'ın filmleri, klasik anlatı sinemasının aksine, süreklilik arz eden zaman ve mekân bütünlüklerine bağlı değildir. Olay örgüsü, yaşamın belirli bir kesitinde başlar ve yine yaşamın doğal akışı içinde sona erer. İzleyici, karakterlerle özdeşleşmekten ziyade, dışarıdan bir gözlemci olarak, adeta bir pencere aracılığıyla anlatıya dâhil olur. Bu mesafeli

duruş, seyircinin anlatılan gerçekliği anlamasını ve yorumlamasını kolaylaştırır. Filmlerinin merkezinde birey yer alır; ancak bu birey, Hollywood sinemasında olduğu gibi idealize edilmiş bir kahraman değil, dışlanmış ya da marjinalleştirilmiş bir anti-kahramandır. Ceylan, insanı yalnızca akıl yürüten bir varlık olarak değil, aynı zamanda duygularının ve tutkularının yönlendirdiği bir özne olarak da ele alır. Bu bağlamda filmleri, düşünsel bir araca dönüşmekte ve insanın iç dünyasını irdeleyen bir yapı kazanmaktadır (Tanus, 2020: 60–62).

3.3.2. Zeki Demirkubuz Sineması

1 Ekim 1964 tarihinde Isparta’da dünyaya gelmiş Türk yönetmen, yapımcı, senarist ve oyuncudur. Sinema dili, ağırlıklı olarak bireyin iç dünyasına yönelik derinlikli çözümlemeleri, toplumsal yapıya yönelik eleştirel bakışı ve karamsar anlatı atmosferiyle öne çıkmaktadır. Demirkubuz’un sinemasal yaklaşımı, özellikle Türk sinemasında dramatik yapılar ve düşünsel sorgulamalar çerçevesinde kendine özgü bir konum edinmiştir. İstanbul Üniversitesi İşletme Fakültesi’ne bağlı İşletme İktisadi Enstitüsü’nde eğitimine başlayan Zeki Demirkubuz, sinema sanatına olan ilgisinin ağır basması üzerine yükseköğrenimini yarıda bırakarak tamamen sinema üretimine yönelmiştir. 1994 yılında ilk uzun metrajlı çalışması olan *C Blok* ile yönetmenlik kariyerine adım atmıştır. Ancak geniş kitleler tarafından tanınması, 1997 tarihli “Masumiyet” ve aynı yıl çektiği *Cinnet* filmiyle gerçekleşmiştir. *Cinnet*, Cannes Film Festivali’nde gösterilmiş ve bu sayede yönetmenin uluslararası platformda da dikkat çekmesini sağlamıştır. Demirkubuz’un filmografisi içerisinde *İtiraf* (2001), *Kader* (2006), *Yeraltı* (2012) gibi yapıtlar yer almaktadır. Film dili bakımından Demirkubuz, insan ilişkilerine, bireysel çatışmalara ve toplumsal sorunlara odaklanmakta; bu temaları Ingmar Bergman sinemasını andıran bir atmosferde ve ağır tempolu kamera kullanımıyla işlemektedir. Türk sinemasında kendine has, düşünsel derinliği yüksek ve estetik açıdan dikkat çekici bir anlatı geliştirmiş olan Demirkubuz, yalnızca ulusal düzeyde değil, aynı zamanda uluslararası alanda da saygı gören bir sinema sanatçısı olarak kabul edilmektedir (Öztürk, 2007).

23 Temmuz 1964 tarihinde Isparta’da dünyaya gelmiştir. Babası esnaflık, annesi ise ev hanımlığı yapmıştır. İlköğrenimini Isparta’da tamamlayan Demirkubuz, köy okullarına öğretmen yetiştirmek üzere kurulmuş olan Gönen Öğretmen Okulu’na yatılı olarak devam etmiştir. Bu eğitim süreci, ilerleyen dönemlerde düşünsel yönelimlerini belirleyecek olan sol ideoloji ile tanışmasına da zemin hazırlamıştır. Bu yıllarda ailesi, ekonomik nedenlerle İstanbul’a göç etmek zorunda kalmış; Demirkubuz ise, iki yıl üst üste akademik başarısızlık göstermesi nedeniyle okuldan tasdikname alarak (yatılılık hakkını kaybederek) eğitimine son vermiş ve ailesinin yanına İstanbul’a dönmüştür.

İstanbul’da ailesine maddi destek sağlamak amacıyla çeşitli fabrikalarda ve triko atölyelerinde emekçi olarak çalışmıştır. Gençlik yılları, Türkiye’nin siyasi olarak oldukça çalkantılı bir dönemine denk gelmiştir. Bu bağlamda, sosyalist hareketlerle ilişki kurmuş ve silahlı bir sol örgüt olan TİKKO (Türkiye İşçi Köylü Kurtuluş Ordusu) ile temas hâline geçmiştir. 1980 askeri müdahalesinin ardından örgütün dağıtılmasıyla birlikte çok sayıda mensubu gibi Demirkubuz da cezaevine gönderilmiştir. Darbe sonrasında bir süre yasa dışı bir yaşam sürdürdükten sonra yurt dışına çıkma kararı almış; ancak Isparta’daki ailesini son kez ziyaret etmek amacıyla gittiğinde gözaltına alınmıştır. Anayasayı cebir yoluyla değiştirme ve silahlı faaliyetlerde bulunma suçlamalarıyla idam cezası istemiyle yargılanmış ve henüz 16 yaşındayken üç yıl boyunca cezaevinde kalmıştır. Bu süreçte hem fiziksel hem de psikolojik şiddete maruz kalmış, yaşından ötürü daha sonra serbest bırakılmış; fakat hukuki süreci tamamlanmamıştır. Ceza evinde bulunduğu süre boyunca İngilizce öğrenmeye çalışmış ve

edebiyatla ciddi bir biçimde ilgilenmiştir. Özellikle Dostoyevski'nin Suç ve Ceza adlı eseri, düşünsel evriminde belirleyici bir kaynak olmuştur. Bu konuda verdiği bir röportajda şu ifadeleri kullanmıştır: “Hayata ve kendime dair ilk sorular, ilk kuşklar o romandan sonra başladı.” Tahliye edildikten sonra iş bulmakta güçlük çeken Demirkubuz, toplumsal önyargıların da etkisiyle dışlanmış, “idamla yargılanmış biri” olarak çevresi tarafından dışlanan, selam dahi verilmeyen bir birey hâline gelmiştir. Bu deneyimle ilgili olarak şu değerlendirmeyi yapmıştır: “Bu koşullar altında psikolojik olarak yıpranmak en kötüsüdür” (Atam, 2011: 333). Bu dönemin ekonomik zorlukları ve sosyal dışlanmışlığı nedeniyle, Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde seyyar satıcılık yaparak geçimini sağlamak zorunda kalmıştır.

1984 yılında, henüz yirmi yaşındayken askerlik yükümlülüğü gündeme gelen Zeki Demirkubuz, bu yükümlülüğü erteleyebilmek amacıyla lise öğrenimini dışarıdan tamamlama kararı almıştır. Lise diplomasını aldıktan sonra üniversite sınavına girme hakkı elde eden Demirkubuz, cezaevi sürecinde kendi çabalarıyla öğrenmiş olduğu İngilizceye dayanarak öncelikle bir filoloji bölümüne kayıt yaptırmıştır. Ancak çeşitli nedenlerle bu bölüme devam edememiştir. Daha sonra yeniden üniversite giriş sınavlarına katılarak, devam zorunluluğu bulunmayan İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'ne yerleşmiştir. İlköğrenim sürecinde akademik olarak başarısız bir öğrenci profili çizen Demirkubuz, üniversite hazırlık döneminde kitaplarla kurduğu yakın ilişki sayesinde edebiyata yönelmiş ve düşünsel anlamda olgunlaşma sürecine girmiştir. Bu dönem, onun bireysel ve entelektüel kimliğini inşa etmesinde önemli bir dönüm noktası olmuştur (Atam, 2011: 334). Tanıklık ettiği yaşam kesitlerini öyküleştirmeye başlayan Demirkubuz, bu üretim sürecinde kendisini ifade etmenin ve varoluşunu şekillendirmenin yollarını aramıştır. Yazdığı öyküleri dönemin çeşitli yönetmenlerine ulaştırmaya çalıştığı bir dönemde, sinema alanında profesyonel bir kariyer planlamamışken, 1986 yılında yönetmen Zeki Ökten'in asistanı olarak sinema sektörüne ilk adımını atmıştır. Bu deneyim, onun sinema sanatına olan yönelimini belirleyici biçimde etkilemiş ve sonraki yıllarda kendine özgü sinema dilini oluşturmada temel bir başlangıç olmuştur.

Zeki Demirkubuz, Türk sinemasının bir kriz döneminden geçtiği ve anlatı ile estetik biçim açısından yeniden yapılanmaya başladığı 1990'lı yıllarda sinema kariyerine adım atmıştır. Bu dönemde, geleneksel Yeşilçam anlatısına eleştirel bir mesafeyle yaklaşarak, kendi özgün sinema dilini inşa etmeye çalışan bir yönetmen kuşağının içinde yer almıştır (Pösteki, 2005: 14). Demirkubuz'un ilk uzun metraj filmi olan C Blok (1994), toplumsal dönüşümler, bireyin toplumla olan çatışmalı ilişkisi ve sınıfsal değişimlerin birey üzerindeki etkilerini konu edinerek dikkat çekmiştir. Bağımsız sinema anlayışı doğrultusunda kendi senaryolarını kaleme alan Demirkubuz, bu çizgide üretim yapmayı sürdürmüştür. 1997 yılında çektiği *Masumiyet* filmi, Venedik Film Festivali'nde gösterilen sayılı Türk yapımlarından biri olmuş; eleştirmenler ve sinema izleyicileri tarafından olumlu değerlendirmeler almıştır. Ardından gelen *Üçüncü Sayfa* (1999), başta Türkiye'deki önemli film festivalleri olmak üzere, Locarno ve Rotterdam gibi uluslararası festivallerde de gösterilmiş, yönetmenin adının Avrupa sinema çevrelerinde anılmasını sağlamıştır. Demirkubuz, sinematografisinin önemli bir yapı taşı olan Karanlık Üzerine Öyküler başlığı altındaki üçleme projesine bu dönemde başlamış, 2001 yılında *Yazgı* ve *İtiraf* filmlerini tamamlamıştır. Her iki yapıt da 2002 Cannes Film Festivali'nin “Un Certain Regard” (Belirli Bir Bakış) bölümünde yer alarak uluslararası alanda dikkat çekmiştir.

Kendi yaşamından otobiyografik izler taşıyan ve başrolünde kendisinin yer aldığı *Bekleme Odası* filmini 2003 yılında tamamlamıştır. 2006 yılında ise *Masumiyet* filminin öncül anlatısı olarak kurgulanan *Kader* adlı yapıtı sinema dünyasına kazandırmıştır. Yönetmen, sonraki yıllarda

Kıskanmak (2009), *Yeraltı* (2012), *Bulantı* (2015) ve *Kor* (2016) adlı filmleriyle üretimini sürdürmüştür. Demirkubuz sineması, ağırlıklı olarak varoluşsal sorgulamalar, vicdan, sadakat, yalnızlık, suç, irade zayıflığı, suçluluk duygusu, aidiyet, ahlaki ikilikler ve kötülük gibi felsefi ve psikolojik temalar etrafında şekillenmektedir. Özellikle “kötülük” temasına merkezi bir yer atfeden yönetmen, tıpkı Dostoyevski’de olduğu gibi, kurtuluşun acı ve kötülük deneyiminden geçerek mümkün olabileceğine inanmaktadır. Bu bağlamda, kötülük ve suç kavramları vicdanın oluşumuna zemin hazırlamaktadır (Pösteki, 2005: 107). Demirkubuz’un karakter temsilleri genellikle içsel çatışmaların dışavurumu niteliğindedir. Bu çatışmalar, şiddet, içe kapanıklık, suskunluk, çaresizlik, umutsuzluk ve sıkışmışlık gibi duygusal yansımalarla sinemasal düzleme taşınmaktadır. Bu anlatım tarzı, yönetmenin bireyin iç dünyasına dair gerçekleştirdiği derinlikli gözlemleri sinema diliyle aktarabildiğini göstermektedir.

Zeki Demirkubuz’un senaryo yazımı ve sinematografik anlatım tarzı, edebi kaynaklarla kurduğu yoğun etkileşim üzerinden şekillenmektedir. Özellikle ontolojik ve epistemolojik bakış açısının oluşumunda, Rus edebiyatının önemli figürlerinden Fyodor Mihayloviç Dostoyevski’nin belirleyici bir rol oynadığı görülmektedir. Demirkubuz’un estetik ve felsefi yönelimleri yalnızca Dostoyevski ile sınırlı kalmayıp, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Robert Bresson ve Andrey Tarkovski gibi varoluşçu düşünceyi ve sinema dilini besleyen diğer entelektüel ve sinematik figürlerle de bağlantılıdır. Yönetmen, gerçekleştirdiği çeşitli mülakatlarda sıklıkla “inanmama hâli” ve “ahlaki yozlaşma” gibi tematik meselelerin kendisinde yoğun bir zihinsel karşılık bulduğunu belirtmiş; özellikle Dostoyevski’nin bireyin iç dünyasına dair derinlikli çözümlemelerinin, sanatsal kimliğinin oluşumunda temel bir referans noktası olduğunu vurgulamıştır (Möller, 2006: 29). Bu bağlamda, Dostoyevski etkisinin, Demirkubuz sinemasında yalnızca izlek düzeyinde değil, aynı zamanda karakter inşası ve dramatik yapı içerisinde de somut biçimde tezahür ettiği gözlemlenmektedir. Nitekim Dostoyevski’nin Suç ve Ceza adlı eserinde yer alan Raskolnikov karakterinin yaşadığı aşk ilişkisi, Masumiyet filminde ters bir perspektifle yeniden yapılandırılarak sinematik bir karşılığa dönüştürülmüştür. Demirkubuz, bu dönüşümü, Sonya’nın Raskolnikov’a duyduğu sevginin sinemasal bağlamda ters yüz edilmiş hali olarak nitelendirmektedir (Cerrahoğlu, 1999). Bu durum, yönetmenin edebi karakter çözümlemelerini sinema diline aktarma sürecinde özgün yorumlara başvurduğunu göstermektedir.

3.3.3. Yeşim Ustaoglu Sineması

Yeşim Ustaoglu, 1990’lı yıllarda ortaya çıkan yeni Türk sineması kuşağının önde gelen auteur yönetmenlerinden biridir. Bu dönemde Reha Erdem, Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz bağımsız yönetmenlerle birlikte Ustaoglu, ilk filmleriyle hem ulusal hem de uluslararası festivallerde dikkat çekerek Türk sinemasında yeni bir dönemin kapılarını aralamıştır (Uçar İlbuğa, 2018: 293). Nitekim 1994 yılında çektiği ilk uzun metraj filmi *İz*, İstanbul ve Nürnberg film festivallerinde En İyi Film ödülleri kazanarak yönetmenin sinema sahnesine güçlü bir giriş yapmasını sağlamıştır. Ardından gelen *Güneşe Yolculuk* (1999) ise 49. Berlin Film Festivali’nden *Mavi Melek* (En İyi Avrupa Film) ve Heinrich Böll Barış Ödülü gibi prestijli ödüllerle dönmüş; böylece Ustaoglu’nun uluslararası tanınırlığını pekiştirerek 90’lar Türk sinemasının en başarılı örneklerinden biri olarak kabul edilmiştir (Beyazperde, 2018). Bu erken dönem başarıları, Ustaoglu’nu modern Türk sinemasında özgün bir konuma yerleştirmiştir.

Yeşim Ustaoglu’nun sinemasını karakterize eden temel temalar arasında öteki kavramı, kimlik arayışı, bellek (hafıza) ve yolculuk olgusu önemli bir yer tutar. Bağımsız bir auteur yönetmen olarak

Ustaoglu, kariyerinin ilk filmlerinden itibaren toplumsal düzlemde ötekilik ve kimlik meselelerini anlatılarının merkezine almıştır (Uçar İlbuğa, 2018: 293). Filmlerinde farklı etnik ve kültürel kimliklere mensup karakterlerin hikâyelerine eğilerek Türkiye’deki aidiyet ve kimlik tartışmalarına katkı sunar (Cengiz, 2015: 30). Örneğin *Güneşe Yolculuk* filminde Batılı Türk genci Mehmet ile Kürt arkadaşı Berzan’ın dostluğu üzerinden 1990’lar Türkiye’sinin etnik kimlik çatışmaları incelikli bir dille yansıtılır; Ustaoglu bu sayede izleyiciyi ülkenin farklılıklarıyla yüzleştirmeyi başarır (Cengiz, 2015: 32). Eleştirmenler, Ustaoglu’nun filmlerinin aidiyet, kimlik ve bellek gibi temaları işleyerek 1980’ler sonrası Türk toplumunda yaşanan dönüşümleri sorgulayan yeni politik sinema örnekleri oluşturduğunu vurgulamıştır (Suner, 2006: 45; Cıvaş, 2010). Yönetmenin 2003 tarihli *Bulutları Beklerken* filminde de milli kimlik ve geçmişle yüzleşme temalarının bireysel bellek ekseninde ele alınması, onun sinemasının tarihi ve toplumsal bellekle kurduğu bağı göstermektedir (Cengiz, 2015: 25).

Ustaoglu’nun sinemasında yolculuk motifi hem fiziksel hem de manevi dönüşümlerin sembolü olarak sıkça karşımıza çıkar. Filmlerindeki karakterler çoğunlukla bir içsel veya dışsal yolculuğa çıkarak kendi kimliklerini ve aidiyetlerini keşfederler. Nitekim eleştirmen Mizgin M. Arslan’ın çalışmasında belirttiği üzere Ustaoglu’nun sinemasının temel motifleri “su, ölüm ve yolculuk” olarak öne çıkar; yönetmenin hemen tüm filmlerinde bir yolculuk izleği ve hayatın kırılma anlarıyla yüzleşme teması bulunmaktadır (Arslan, 2010: 52). *Güneşe Yolculuk* filminde Batı’dan Doğu’ya yapılan tren yolculuğu, ana karakter Mehmet’in siyasi bilinçlenme ve olgunlaşma sürecini simgelerken; *Pandora’nın Kutusu* (2008) filminde İstanbul’dan Karadeniz’e uzanan aile yolculuğu, karakterlerin geçmişleriyle yüzleşmesini tetikleyen bir arayış hikâyesine dönüşür (Uçar İlbuğa, 2018: 295). Bu yönüyle Ustaoglu, bireysel hikâyelere toplumsal ve tarihsel katmanlar ekleyerek, seyirciyi karakterlerin yolculukları aracılığıyla Türkiye’nin sosyokültürel gerçekleriyle buluşturur.

Yeşim Ustaoglu, filmlerinde geliştirdiği kendine özgü sinema dili ve nesnel anlatım üslubuyla yeni dönem Türk sinemasında ayrı bir yer edinmiştir. Geleneksel Yeşilçam melodramlarından farklı olarak Ustaoglu’nun sineması minimalizm ve gerçekçilik yönelimleriyle dikkat çeker. Yönetmen, olayları abartılı duygusallıkla sunmak yerine gözlemci bir bakış açısıyla aktarır; bu sayede filmlerinde toplumsal eleştiriye sakin ama sarsıcı bir dille ortaya koyar. Örneğin Ustaoglu, senaryolarının büyük kısmını kendisi yazarak ve mümkün olduğunca doğal mekânları, gerçek zamanlı ses ve görüntü öğelerini kullanarak filmlerine otobiyografik ve belgesel bir ton kazandırır (Uçar İlbuğa, 2018: 293). İlk filmi *İz*’in Türkiye sinemasında doğal sesle çekilen nadir yapımlardan biri olması, onun sinemasal gerçekliğe verdiği önemin erken bir göstergesidir. Ayrıca Ustaoglu’nun filmlerinde baba figürünün yokluğu ve su imgesinin sembolik anlamlar yüklenerek kullanılması, eleştirmenlerin dikkat çektiği biçimde tekrarlayan motiflerdir (Arslan, 2010: 65). Bu tür tematik ve görsel tercihler, yönetmenin patriyarkal yapıların dışında, daha ziyade kadın deneyimlerine ve doğa ile iç içe geçmiş bir anlatı evrenine odaklandığını göstermektedir.

Ustaoglu’nun kadraj ve tempo kullanımı da onun sinemasal üslubunu belirginleştiren unsurlardandır. Uzun plan sekanslar, durağan kamera hareketleri ve sessizlik anları, karakterlerin iç dünyasını ve toplumsal arka planı izleyiciye doğrudan hissettirmeyi amaçlar. Böylece izleyici, Ustaoglu’nun filmlerinde adeta bir tanık konumuna yerleştirilir: Olaylar hakkında yargıya zorlanmadan, karakterlerin deneyimlerini dışarıdan, nesnel bir gözle izler. Bu anlatım stratejisi, yönetmenin filmlerine eleştirel bir derinlik kazandırır. Gerçekçi ve tarafsız görünen bu sinema dili altında, Ustaoglu aslında mevcut toplumsal düzene muhalif bir tavır ortaya koyar. Nitekim kendisi de bir röportajında sanatçının “buram buram muhalefet kokması” gerektiğini vurgulayarak,

sinemasını bir muhalefet alanı olarak gördüğünü ima etmiştir (Çiraklar, 2009: 214). Bu bakış açısı, Ustaoglu filmlerinin çoğunda hissedilen politik ve insani duyarlılığı açıklamaktadır.

Yeşim Ustaoglu'nun 1990'lar Türkiye'sinde filizlenen sineması, kimlik, öteki, bellek ve yolculuk temalarını özgün bir sinematografik üslupla harmanlayarak gerek ulusal gerek küresel ölçekte ses getirmiştir. Ustaoglu, hem teknik anlamda (senaryo yazımı, özgün mekân kullanımı, gerçek zamanlı ses) hem de içerik anlamında (çokkültürlülük, etnik kimlik, kadınların deneyimleri) Türk sinemasına yenilikçi bir soluk getirmiştir. Akademik çevrelerde “yeni Türk sineması” olarak anılan bu dönemde, onun filmleri politik sinema örnekleri olarak incelenmiş; iktidar ve muhalefet kavramlarını bireylerin kişisel öyküleri üzerinden tartışmaya açtığı belirtilmiştir (Cıvaş, 2010). Ustaoglu'nun 90'larda başlayan sinema serüveni, ilerleyen yıllarda da benzer tematik çizgiyi sürdürerek uluslararası alanda takdir toplamaya devam etmiştir. Sonuç itibarıyla Yeşim Ustaoglu sineması, 1990'ların toplumsal dönüşümlerini sanatın diliyle yansıtan, kişisel hikâyelerle evrensel meselelere ışık tutan ve Türk sinemasında auteur yönetmen geleneğine kadın bir ses kazandıran özgün bir sinema olarak değerlendirilebilir (Suner, 2006: 17; Uçar İlbuğa, 2018: 293).

3.3.4. Reha Erdem Sineması

Reha Erdem, 1960 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Ortaöğrenimini Galatasaray Lisesi'nde tamamladıktan sonra, Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü'ne kaydolmuştur. Ancak bu programdaki eğitimini 1983 yılında yarıda bırakarak sinema eğitimi almak amacıyla Fransa'ya gitmiştir. Paris VIII Üniversitesi'nde Sinema ve Plastik Sanatlar Bölümü'nde lisans eğitimini tamamlamış; ardından aynı üniversitede Modern Sanatlar alanında yüksek lisans yapmıştır (Erçetingöz, 2009: 25). Erdem, Fransa'daki sinema eğitimi süresince yalnızca görsel sanatlara değil, aynı zamanda entelektüel altyapısını güçlendirmek amacıyla felsefe gibi disiplinlerden de dersler alarak, sanatsal yaklaşımını disiplinlerarası bir zeminde inşa etmeye yönelmiştir.

Reha Erdem'in tiyatro ve edebiyata olan ilgisi lise yıllarına kadar uzanmaktadır. Bu dönemde aynı zamanda fotoğrafçılık ve sinema sanatına yönelik eğilimi de belirginleşmiştir. Erdem, ilk amatör film denemelerini yine bu yıllarda gerçekleştirmiştir (Boydak, 2006: 44). Sinemaya duyduğu ilgi, Boğaziçi Üniversitesi'nde sürmüştür; burada üniversitenin sinema kulübüne üye olmuş ve kulüp başkanlığı görevini üstlenerek sinema alanındaki etkinliğini kurumsal bir çerçevede pekiştirmiştir.

Reha Erdem, sinema pratiğine ilişkin deneyimlerini, Fransız belgesel sinemasının önemli temsilcilerinden Jean Rouch'un öncülüğünde kurulan Varan adlı film üretim kolektifi bünyesinde geliştirme imkânı bulmuştur. Bu süreçte sinemanın uygulamalı yönleriyle temas kurmuş, mesleki becerilerini pekiştirme fırsatı elde etmiştir. Aynı dönemde, ilk uzun metrajlı filmi olan A Ay'ın senaryo çalışmalarına başlamıştır. Serpil Boydak'ın 2006 yılında gerçekleştirdiği söyleşide Erdem, Varan kolektifini bir tür “okul” olarak nitelendirmiş; söz konusu yapının hem yapım sürecinde önemli katkılar sunduğunu hem de filmin kurgusunun burada gerçekleştirildiğini ifade etmiştir. A Ay filmi, ciddi maddi imkânsızlıklara rağmen, sektördeki profesyonellerin ve kişisel çevresinin destekleriyle, ayrıca Fransız Pomonti şirketinden sağlanan finansal katkıyla tamamlanabilmiştir. Film, tamamlanmasının ardından yurt içi ve yurt dışındaki çeşitli festivallerde gösterilmiş ve birçok ödüle layık görülmüştür (Boydak, 2006).

1990'lı yılların başlarında Reha Erdem, ileride gerçekleştireceği sinema projelerine finansal kaynak oluşturmak amacıyla reklam sektöründe yönetmenlik yapmaya başlar. 1994 yılında Ömer Atay ile birlikte Atlantik Film adlı yapım şirketini kurar. Bu şirket bünyesinde yönettiği reklam filmleriyle birçok ödül kazanarak sektörde önemli bir yer edinir. Reklam sinemasındaki başarısının

ardından, 1999 yılında Türkiye'nin Oscar adayı olarak belirlenen *Kaç Para Kaç* adlı uzun metraj filmiyle sinema kariyerinde önemli bir çıkış yakalar. Bu filmin ardından *Korkuyorum Anne* (2004) ile anlatısal anlamda özgünlüğünü pekiştirir. 2005 yılında çektiği *Beş Vakit* filmiyle ulusal ve uluslararası düzeyde çeşitli ödüller kazanır. Sonraki yıllarda üretimlerini sürdüren yönetmen, sırasıyla *Hayat Var* (2008), *Kosmos* (2009), *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (2013), *Jin* (2013) ve *Koca Dünya* (2016) adlı filmlerle filmografisini zenginleştirir.

Reha Erdem, çağdaş Türk sinemasında auteur kuramı çerçevesinde değerlendirilen öncü yönetmenlerden biri olarak kabul görmektedir. İlk uzun metrajlı yapımı olan *A Ay* ile birlikte, birçok sinema eleştirmeni tarafından Türkiye sinemasına özgün ve yenilikçi bir estetik anlayış kazandırdığı vurgulanmaktadır (Scognamillo, 2010: 421-422). Erdem'in sinemasal yaklaşımı, özellikle gerçekliği ele alış biçimi ve senaryo yapılandırmasında belirgin bir farklılık arz eder. Geleneksel anlatı yapılarından ayrılarak, hikâye merkezli sinema anlayışının ötesine geçen bir dil geliştirir. Reha Erdem'in filmografisinde sıkça rastlanan kültürel, insani ve doğa temaları; gerçekliğin doğrudan temsili şeklinde sunulmaktan ziyade, izleyicinin bireysel anlam dünyasında yeniden şekillenmesine olanak tanıyan bir anlatı estetiğiyle işlenir. Bu yönüyle yönetmen, sinemasını yalnızca görsel bir yansıtma alanı olarak değil, aynı zamanda seyircinin algısal ve düşünsel katılımını teşvik eden bir deneyim alanı olarak kurgulamaktadır.

Gerçeklik kavrayışı açısından konvansiyonel anlatı pratiklerinden ayrılan Reha Erdem'in öyküsel yapıları, yönetmenin kendi ifadesiyle "bir arka sokakta olup biten" sıradan olaylardan farklılık arz eder (Yücel & Acar, 2009: 149). Erdem, sinemasal anlatılarında özellikle bireyin içsel dünyasında şekillenen ve toplumsal etkileşimler yoluyla biçimlenen yaşam kesitlerine odaklanır. Bu yaklaşım doğrultusunda, Reha Erdem'in filmlerinde karakterlerin eylemleri ve davranışları yönetmen tarafından doğrudan yönlendirilmekten ziyade, izleyicinin öznel algısı ve yorumu aracılığıyla anlam kazanır. Bu bağlamda Erdem, yalnızca anlatı sunan değil, aynı zamanda yeni anlam katmanları ve yorum alanları arayan bir sinema dili inşa eden yönetmen kimliğiyle öne çıkar (Acar, 2009: 19).

Reha Erdem'in sinema dili detaylı bir biçimde incelendiğinde, özellikle Rus Biçimciliği'nin kuramsal temellerini esas alan bir montaj anlayışını benimsediği görülmektedir. Bu doğrultuda, yönetmenin filmlerindeki kurgu yapısı, ardışık biçimde sıralanmış rastlantısal görüntü dizilerinden ibaret değildir. Aksine, senaryonun özenli bir biçimde yapılandırılması ve sahneler arası ilişkilerin kuvvetli bir şekilde örülmesi aracılığıyla anlam üretimi hedeflenmektedir. Erdem'in sinemasında montaj, yalnızca teknik bir araç değil, aynı zamanda temsili yeniden inşa eden ve yaşamın farklı boyutlarını yorumlamaya imkân tanıyan bir "anlam makinesi" işlevi görmektedir (Yücel & Acar, 2009: 163). Bu bağlamda, Reha Erdem'in filmografisinde geleneksel öyküsel anlatım geri planda kalmakta; onun yerine kurgu ve yapısal bütünlük öncelikli hale gelmektedir.

3.4. 1990'ların Mirası ve Türk Sinemasındaki Dönüşüm

1990'lar Türk sinemasındaki modern sinema kırılması, Yeşilçam'dan miras alınan geleneksel yapının çözülerek yerine hem estetik hem de üretim biçimi açısından yeni bir paradigmanın kurulmasına yol açmıştır. Bu dönemde ortaya çıkan Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem gibi auteur yönetmenler, kişisel üsluplarını filmlerine yansıtarak Türkiye'de sinema sanatının sınırlarını genişletmişlerdir. Filmlerinde minimalizm, gerçekçilik, derinlikli karakter analizleri ve yenilikçi görsel anlatım teknikleri kullanarak hem yurt içinde seçkin bir izleyici kitlesi oluşturmuş, hem de uluslararası festivallerde büyük başarılar elde etmişlerdir (İkiz, 2015: 28-30; Erbalaban

Gürbüz, 2015: 274). Nitekim pek çok eleştirmen 1990'ları, Türk sinemasının "Rönesans yılları" olarak tanımlamakta; bu dönemde üretilen filmlerin hem sanatsal kalitesi hem de çeşitliliği bakımından özel bir yere sahip olduğunu belirtmektedir (Güney, 2016: 129-131).

1990'lar sonrasında yetişen yeni kuşak yönetmenler de bu üç büyük ismin açtığı yolda ilerleyerek, 2000'lerde ve 2010'larda bağımsız ve özgün filmler üretmeye devam etmiş; böylece modern sinema kırılmasının etkileri kalıcı hale gelmiştir (Erbalaban Gürbüz, 2015: 274-275). Sonuç olarak 1990'lar Türk sinemasındaki modern kırılma, sektörel bir canlanmanın ötesinde sanatsal bir yeniden doğuşu simgelemektedir. Yeşilçam'ın sonlanmasıyla ortaya çıkan boşluğu dolduran yeni dalga yönetmenler, sinemamızı hem içerik hem biçim açısından çağdaştırmış; Türk sinemasını küresel sanat sinemasıyla eş düzeyde söz sahibi kılan bir dönüşümü gerçekleştirmişlerdir. Bu dönüşümün mirası, günümüz yönetmenlerinin cesur ve özgün yapıtlarında yaşamaya devam etmektedir.

3.5. Günümüzde Modern Sinema Anlayışı ve Selman Nacar'ın Sinematografik Duruşu

2000'lerden itibaren Türk sinemasında toplumsal ve tematik çeşitlenme dikkat çekmektedir. Dinî değerler etrafında yaşayan kesimlerin temsili, geçmişteki klişeleşmiş gerici veya bağınaz tipolojileri aşarak daha sosyolojik ve gerçekçi bir bakışla ele alınmaya başlamıştır (Tarhan, 2023: 754). Bu dönüşüm, bağımsız sinemanın yükselişiyle birlikte sinemacıların yeni anlatım biçimleri arayışına girmesiyle de bağlantılıdır. Selman Nacar, bu yeni kuşak yönetmenler arasında özellikle öne çıkan bir isimdir. Hukuk ve sinema alanlarında çift anadal yapmış olması (İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde) ve Columbia Üniversitesi'nde film yönetmenliği yüksek lisansı alması, onun sinemasına etik, ahlâk ve adalet ekseninde derinlik kazandırmaktadır (Nacar & Çiçekoğlu, 2022: 169). Nacar, daha ilk kısa filmi *Kuyu* (2015) ve ilk uzun metrajı *İki Şafak Arasında* (2021) ile gündelik hayatta ortaya çıkan etik ve ahlaki ikilemleri tutarlı biçimde merkeze alarak modern sinema anlayışı içinde kendine özgü bir konum edinmiştir (Nacar & Çiçekoğlu, 2022: 170).

Selman Nacar'ın sinemasının ana tematik odağı, bireylerin günlük yaşamlarında karşılaştıkları vicdani ve hukuki ikilemlerdir. Yönetmen, birey ile toplum arasındaki gri alanlara – neyin doğru, adil veya meşru olduğuna dair belirsizliklere – filmlerinde yoğunlaşmakta ve izleyiciyi de bu sorularla yüzleştirmektedir (Nacar & Çiçekoğlu, 2022: 171). Bu yönelim, günümüz Türkiye toplumundaki ahlaki çelişkileri ve adalet arayışını perdeye yansıtması bakımından eleştirel bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Nitekim Tarhan (2023: 763), Nacar'ın *İki Şafak Arasında* filmi bağlamında "ikili ahlak ve adalet anlayışından doğan sorunları" tartışmaya açtığını belirtir. Burada "ikili ahlak" ifadesi, özel alan ile kamusal alanın değer yargıları arasındaki çatışmaya işaret etmektedir ki Nacar'ın filmlerinde karakterler tam da bu iki dünyanın arasında sıkışmış durumdadır (Tarhan, 2023: 765). Öte yandan Nacar, etik meselelere odaklanırken didaktik olmaktan kaçınır; kendi sorduğu soruların cevaplarını vermek yerine, izleyiciyi düşünmeye davet eden bir anlatım dilini tercih eder (Nacar & Çiçekoğlu, 2022: 176). Bu tutum, onun modern sinemadaki konumunu belirleyen önemli bir özelliktir. Filmler, toplumsal bir eleştiri sunmalarına karşın seyirciyi edilgen bırakmak yerine aktif bir ahlaki muhakeme sürecine katmaktadır.

Biçimsel açıdan bakıldığında, Selman Nacar'ın sineması gerçekçilik yönelimli yenilikçi teknik tercihleriyle de ayrılmaktadır. Özellikle 2010 sonrasındaki bağımsız Türk filmlerinde görülen hakikiye yakınlık arayışı, Nacar'ın filmlerinde belirgin bir şekilde tezahür eder (Ceyhan & Sancar, 2023: 198). Yönetmen, hikâyelerini aktarırken uzun plan-sekanslar, minimum kurgu kesmesi ve

tarafsız kamera açıları kullanarak seyirciyi adeta olayların tanığı konumuna yerleştirir (Özdil, 2023: 108). Bu yaklaşım, Türk sinemasının geçmişinden beri var olan toplumcu gerçekçi damar ile uyumlu olmakla birlikte, günümüz bağımsız sinemasında form ve içerik ilişkisinde kendine özgü bir yenilik olarak değerlendirilmektedir (Ceyhan & Sancar, 2023: 200). Nacar'ın tarafsız ve hareketli (aktüel) kamera kullanımı, doğal ışık tercihleri ve yakın plan yerine geniş planlara ağırlık vermesi, gerçeklik etkisini artıran anlatım stratejileri olarak öne çıkar (Ceyhan & Sancar, 2023: 209). Böylece yönetmen, modern sinemadaki biçim-içerik dengesine dair arayışlarda özgün bir katkı sunmakta; izleyicinin filme belgesel gerçekçiliğine yakın bir deneyimle dâhil olmasını sağlamaktadır (Özdil, 2023: 110).

3.5.1. İki Şafak Arasında (2021) – Toplumsal Yapıya Ahlaki Bir Bakış

Selman Nacar'ın ilk uzun metraj filmi *İki Şafak Arasında*, modern Türk sinemasında yeni bir bakış açısını somutlayan çarpıcı bir örnektir. Film, küçük bir Anadolu kentinde bir tekstil fabrikasında meydana gelen iş kazasının ardından, patron ailesinin oğlu Kadir'in 24 saate sığın vicdani hesaplaşmasını konu alır. Bu öykü, Türkiye'nin güncel toplumsal yapısına, sınıflar arası ilişkilere ve adalet kavramına dair eleştirel bir mercek sunmaktadır (Tarhan, 2023: 756). Nitekim Tarhan (2023: 758), *İki Şafak Arasında*'yı, taşradan yükselen dindar yeni orta sınıf bir ailenin modern hayatla uyumlaşma çabasını içeriden gözlemleyen bir film olarak tanımlar. Filmdeki aile, inançlarına bağlı kalarak doğruyu yapma gayreti ile içinde bulundukları düzenin çıkarıcı gerçekleri arasında sıkışmış; bu bağlamda hikâye, gündelik hayatta ahlaki ikilem olgusunu güçlü bir şekilde yansıtmıştır (Tarhan, 2023: 760).

İki Şafak Arasında, biçimsel olarak tamamı plan-sekanslarla çekilmiş bir film olmasıyla da dikkat çeker (Özdil, 2023: 87). Nacar, her sahneyi kesintisiz uzun çekim olarak tasarlayarak olayların neredeyse gerçek zamanlı akmasını sağlamıştır. Bu tercih, izleyicinin Kadir'in yaşadığı gerilimi ve kararsızlığı anbean deneyimlemesine olanak tanır. Yapılan alımlama analizlerinde, filmin sürekli plan sekans kullanımı sayesinde izleyicinin hikâyesinin içinde bir tanık gibi tutulduğu sonucuna varılmıştır (Özdil, 2023: 108). Kamera, hiçbir karakterin bakışına tamamen yaslanmadan nesnel bir gözlemci gibi davranır; böylece seyirci, olayları üçüncü bir göz olarak izler ve karakterlerle özdeşleşmeden onların ahlaki sınavını dışarıdan değerlendirebilir (Özdil, 2023: 109). Ceyhan ve Sancar (2023: 202), filmin bu yönünü Türk sinemasında 2010'lar sonrasında görülen gerçekçi eğilimin özgün bir tezahürü şeklinde yorumlamaktadır. Onlara göre Nacar'ın tarafsız kamera konumlandırması, uzun plan tercihleri ve minimal kurgusu, toplumsal gerçekliği yalın biçimde ortaya koyarak izleyicide güçlü bir hakikat duygusu uyandırır (Ceyhan & Sancar, 2023: 206). Gerçek zaman hissi ve kesintisiz anlatım, Kadir karakterinin yaşadığı ahlaki sıkışmışlığı daha da görünür kılmakta; seyirciyi de “bu köhnemiş sistem” içinde doğru olanı sorgulamaya itmektedir. Sonuç olarak *İki Şafak Arasında*, hem içeriğindeki ahlaki tartışma hem de biçimsel yenilikleriyle, Selman Nacar'ın modern sinema anlayışı içindeki konumunu pekiştiren bir ilk eser olmuştur.

3.5.2. Tereddüt Çizgisi (2023) – Adalet Arayışında Bir Gün

Nacar'ın ikinci uzun metraj filmi *Tereddüt Çizgisi* (uluslararası adıyla *Hesitation Wound*), ilk filmdeki tematik çizgiyi devam ettirirken anlatısını hukuk ve vicdan eksenine daha da yoğunlaştırır. Film, bir ceza avukatı olan Canan'ın tek bir gün içinde karşı karşıya kaldığı zor bir kararı konu edinir. Gündüz adliye koridorlarında adalet peşinde koşan, gece ise yoğun bakımda yaşam mücadelesi veren annesinin başucunda bulunan Canan, kişisel sorumluluk ile mesleki etik arasında çetin bir ikilem

yaşamaktadır. Nacar, bu karakter üzerinden adalet kavramının bireydeki yankısını minimalist bir dille ortaya koyar; Canan'ın vermek zorunda olduğu karar, hem hukuk sistemi içindeki vicdani boşlukları hem de bireysel ahlak anlayışını sınamaktadır. Yönetmenin hukuk alanındaki formasyonu da göz önüne alındığında, *Tereddüt Çizgisi*'nin Nacar sinemasında hukuk, ahlak ve vicdan çatışmasının en belirgin şekilde tezahür ettiği yapım olduğu söylenebilir (Nacar & Çiçekoğlu, 2022: 172). Nitekim Nacar, bu filmde önceki meselelerini “belki de daha da merkeze alacağını” belirtmiş; yine sorular sorduran fakat cevapları izleyiciye bırakan bir yaklaşımı benimsediğinin altını çizmiştir (Nacar & Çiçekoğlu, 2022: 176). Bu sayede film, seyirciyi yargı sistemiyle ilgili etik tartışmaların içine çekmekte ve adalet duygusunu sorgulatmaktadır.

Biçim ve üslup olarak *Tereddüt Çizgisi*, Nacar'ın sinemasal kimliğine sadık kalarak gerçekçi ve duru bir anlatım sergiler. *İki Şafak Arasında*'da olduğu gibi bu filmde de uzun sekans planlar ve gözlemci kamera kullanımına rastlanmakta, böylece izleyici yine olay örgüsünü bir tanık mesafesinden takip etmeye davet edilmektedir. Ceyhan ve Sancar'ın (2023: 208) vurguladığı üzere, Nacar gibi yeni kuşak yönetmenlerin tercih ettiği bu biçimsel stratejiler – uzun planlar, nesnel kamera bakışı, doğal mekân ve ışık kullanımı – Türk sinemasında gerçeklik algısını güçlendiren önemli unsurlardır. *Tereddüt Çizgisi* de mahkeme salonundan hastane odasına uzanan mekânları ve zaman dilimini olabildiğince gerçek zamanlı bir akışta sunarak, izleyicide yapaylıktan arınmış bir deneyim yaratır. Film, 80. Venedik Film Festivali'ndeki prömiyerinden itibaren uluslararası alanda ses getirmiş, Zürih Film Festivali'nde En İyi Film ödülüne layık görülmesiyle de Nacar'ın anlatısının evrensel bir bağlamda karşılık bulduğunu kanıtlamıştır (Bilgi Üniversitesi Haber, 2023). Yönetmenin bu başarısı, modern sinema anlayışı çerçevesinde etik ve adalet temalarını ele alan eserlerin önemli bir temsil gücüne sahip olduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak Selman Nacar, gerek ele aldığı evrensel etik meseleler gerekse yenilikçi anlatım teknikleriyle günümüz modern sinemasında özgün bir konum elde etmiştir. Filmleri, Türkiye'nin toplumsal dokusundan beslenen hikâyelerini ahlaki bir dürüstlük ve sinematografik cesaret ile birleştirerek anlatır. *İki Şafak Arasında* ve *Tereddüt Çizgisi* gibi yapıtlar, bir yandan toplumcu gerçekçi mirası güncel bir perspektifle sürdürürken diğer yandan uluslararası festivallerde de takdir toplayarak evrensel bir dil yakalamıştır (Tarhan, 2023: 764). Nacar'ın modern sinema anlayışı içindeki önemi, yalnızca içerik seçiminden değil, aynı zamanda biçime dair arayışlarından kaynaklanır. Plan sekans kullanımı, gerçek zamanlı kurgu ve tarafsız gözlemci kamera gibi yöntemlerle seyirciyi aktif bir gözlemci haline getirmesi, onu çağdaş sinema dilini geliştiren yönetmenler arasına yerleştirmektedir (Özdil, 2023: 110). Sonuç itibarıyla Selman Nacar, filmleriyle gündelik hayatın etik ve ahlaki ikilemlerini görünür kılan, izleyiciyi bu ikilemler üzerine düşünmeye sevk eden ve sinema sanatını gerçekliğe yaklaştıran yaklaşımı sayesinde, günümüz modern sinema anlayışı çerçevesinde yenilikçi ve etkili bir anlatıcı olarak konumlanmıştır (Ceyhan & Sancar, 2023: 215).

4. SELMAN NACAR SİNEMASINDA MODERN SİNEMANIN ESTETİK VE ANLATISAL İZLERİ

4.1. Selman Nacar'ın Sinematik Dili ve Estetik Tercihi

1990 doğumlu Selman Nacar, Türkiye’de çağdaş sinemanın dikkat çeken genç yönetmen ve yapımcılarından biridir. İlk olarak hukuk alanında eğitim almış, ardından İstanbul Bilgi Üniversitesi’nde Sinema bölümünü bitirmiş ve 2016’da mezun olmuştur (Nacar & Çiçekoglu, 2022: 169). Hukuk fakültesinde okurken sinemaya yönelmeye karar veren Nacar, bir süre her iki bölümü birden okuyarak eğitimini sürdürmüştür ve ardından New York’taki Columbia Üniversitesi’nde Film Yönetmenliği üzerine yüksek lisans (MFA) yapmaya kabul edilmiştir (Göl, 2022). Bu süreçte Nacar, hukuk bilgisinin dünyayı değiştirmeye yetmeyeceğine kanaat getirerek sinemayı kendisi için en uygun ifade aracı olarak görmüştür. Nitekim sinemanın farklı sanat dallarından beslenen yapısı ve örgütsel yönü, onun kişiliğine daha uygun bir alan sunmuştur (Ghosh, 2023). Columbia Üniversitesi’ndeki öğrenimi sırasında kurmaca film yapımı üzerine dersler de veren Nacar, sinema eğitimini 2021’de tamamlamıştır (Midpoint Institute, 2023).

Nacar’ın akademik geçmişi, filmlerinin tematik yapısına da yansımıştır. Hukuk eğitiminden gelen analitik düşünme becerisi ile sinemaya dair felsefi bir bakış açısını harmanlayan yönetmen, kendi ifadesiyle film üretim sürecini “bir hukuki meseleyi çözer gibi, parça parça bir bulmacayı tamamlamak” şeklinde görmektedir (Ghosh, 2023). Bununla birlikte, filmlerinde adalet, etik ve vicdan kavramlarını merkezileştirmesinin salt hukuk kökeninden değil, kişisel değerlerinden kaynaklandığını vurgulamaktadır (Ghosh, 2023). Günlük hayatın içindeki etik ikilemleri ve “neyin iyi, doğru, adil olduğunu” sorgulayan hikâyelere yönelmesi, yönetmenin karakter yapısının bir yansımasıdır (Nacar & Çiçekoglu, 2022: 170).

Selman Nacar sinema kariyerine kısa filmlerle adım atmıştır. Üniversite yıllarında çektiği ilk kısa film olan *Kuyu* (2015), Anadolu’da susuzluk sorunuyla uğraşan bir gencin öyküsünü anlatan dramatik bir yapımdır. Nacar üçüncü üniversite yılında bu filmi çekerken Columbia’daki yüksek lisansa henüz kabul almıştı (Ghosh, 2023). *Kuyu*, ulusal ve uluslararası festivallerde başarı kazanmış; 2015’te Boston Türk Filmleri Festivali’nde En İyi Kısa Film Seyirci Ödülü’nü almış ve Türkiye’de Kısa-Ca Öğrenci Filmleri Festivali’nde Aykut Oray Özel Ödülü’ne layık görülmüştür (Boston Turkish Film Festival, 2016). Bu film aynı zamanda Adana Altın Koza ve İzmir Kısa Film Festivali gibi etkinliklerde de gösterilerek Nacar’ın adını duyurmuştur.

2016 yılında çektiği bir diğer kısa film *Eşik* (2016) ile de dikkat çeken Nacar, arka arkaya ürettiği kısa metrajlarla sinema çevrelerinde tanınmaya başlamıştır (Göl, 2022). Columbia Üniversitesi’ndeki yüksek lisans eğitimi boyunca toplam dört kısa film yazıp yönettiği ve bu filmlerin birçoğunun uluslararası festivallerde gösterildiği bilinmektedir (Göl, 2022). Nitekim Nacar’ın kısa filmleri, içerdiği tematik derinlik ve sade üslup sayesinde ona erken dönemde çeşitli ödüller ve network fırsatları sağlamıştır. Bu dönemde Berlinale Talents 2019 ve First Films First 2020 gibi genç sinemacılara yönelik programlara seçilen Nacar, bu platformlarda proje geliştirme imkânı bularak ilk uzun metrajına hazırlanmıştır (Göl, 2022).

Selman Nacar, yönetmenliğin yanı sıra yapımcılık alanında da etkin bir profil sergilemektedir. 2018 yılında kurduğu Kuyu Film adlı yapıım şirketiyle, sadece kendi filmlerini değil, bağımsız Türk sinemasının başka nitelikli projelerini de desteklemiştir. Nacar, Kuyu Film bünyesinde genç yönetmen Burak Çevik’in uluslararası alanda ses getiren filmlerinin yapımcılığını üstlenmiştir. Bunlar arasında *Tuzdan Kaide* (The Pillar of Salt, 2018) ve *Aidiyet* (Belonging, 2019) adlı filmler

yer almaktadır (Beltis, 2021). Her iki film de Berlin Film Festivali'nin Forum bölümünde prömiyer yaparak uluslararası başarı kazanmıştır (Midpoint Institute, 2023). Nacar'ın yapımcılığını üstlendiği bir diğer film, yine Çevik'in eseri olan *Unutma Biçimleri* (Forms of Forgetting, 2023) olup, bu film de Berlinale'de gösterilmiştir (Midpoint Institute, 2023).

Yönetmen, yapımcılık faaliyetleri sayesinde uluslararası ortak yapım tecrübesi edinmiş ve Türkiye'de bağımsız sinemanın gelişimine katkı sunmuştur. Kendi yönettiği filmlerin yapımcılığını da üstlenen Nacar, sınırlı bütçelerle yola çıkan projelerini yabancı ortak yapımcılar ve fon destekleriyle büyütürken gerçekleştirilmeyi başarmıştır. Bu durum, onun hem yaratıcı hem de finansal açıdan sinema sektörüne çok yönlü hakimiyetini göstermektedir. Örneğin, ilk uzun metrajını çekerken Fransa, İspanya ve Romanya'dan ortak yapımcılar senaryoya dahil olmuş ve proje uluslararası desteklerle hayata geçmiştir (Göl, 2022). Bu çok ortaklı yapı, Nacar'ın yapımcı kimliğiyle de öne çıktığını ve küresel sinema ağlarına entegre olduğunu ortaya koymaktadır.

Selman Nacar, sinema kariyerini sadece festival odaklı sanat filmleriyle sınırlı tutmayıp dijital platformlara da taşımaktadır. Yönetmenin imzasını taşıyan *İstanbul Ansiklopedisi* adlı mini dizi, 17 Nisan 2025'te Netflix platformunda yayınlanmıştır (Keskin, 2025). Nacar'ın senarist ve yönetmen olarak yer aldığı bu proje, ünlü tarihçi Reşad Ekrem Koçu'nun yarım kalan *İstanbul Ansiklopedisi* eserinden esinlenen bir dramatik mini dizidir. Farklı kuşaklardan iki kadının kesişen hikâyesi üzerinden İstanbul şehrinin sırlarını ve kültürel tarihini ele alan dizi, yönetmenin gerçekçi üslubunu yeni bir mecrada sürdürdüğünü göstermiştir (Keskin, 2025). Bu diziyle birlikte Nacar, sinemasal anlatım dilini geniş kitlelere ulaştırma fırsatı bulmuş ve streaming platformlarında da adından söz ettirmiştir.

Öte yandan, Selman Nacar uluslararası ortak yapımlı yeni film projeleri üzerinde çalışmaya devam etmektedir. Columbia Üniversitesi Film Festivali'nde geliştirdiği *Lacuna* adlı uzun metraj projesi bunlardan biridir. "İki farklı dünya arasında sıkışıp kalan bir göçmen" hikâyesini anlatacağı belirtilen *Lacuna*, Nacar'ın gelecek film planları arasında yer almıştır (Columbia University Film Festival, 2021). Ayrıca yönetmen, Netflix'in senaryo geliştirme programlarına (örneğin 2023'teki Netflix Writers' Room) katılarak uluslararası arenada yeni proje geliştirme deneyimi kazanmıştır (Midpoint Institute, 2023). Bu bağlamda, Selman Nacar'ın kariyer çizgisi sürekli bir gelişim ve çeşitlenme göstermektedir.

Günümüz Türk sinemasının genç kuşak yönetmenlerinden Selman Nacar, ilk uzun metrajlı filmi *İki Şafak Arasında* (2021) ile Torino Film Festivali'nde En İyi Film dâhil çeşitli ödüller kazanarak uluslararası alanda tanınmış, ardından ikinci filmi *Tereddüt Çizgisi* (2023) ile Venedik Film Festivali Orizzonti bölümünde yer alıp İstanbul Film Festivali'nde En İyi Yönetmen ve FIPRESCI gibi ödüllerle başarısını pekiştirmiştir (Ceyhan & Sancar, 2023: 198). Nacar'ın kısa sürede elde ettiği bu başarı, filmlerinin hem tematik derinliğinden hem de kendine has estetik dilinden kaynaklanmaktadır. Özellikle gündelik hayatta karşımıza çıkan etik ikilemler ve ahlaki açmazlar yönetmenin hikâyelerinin merkezinde yer alırken, bu içeriği destekleyen biçimsel tercihlerin başında uzun planlı çekimler (plan-sekans) ve gerçekçi bir üslup gelmektedir (Tarhan, 2023: 753-755; Nacar & Çiçekoğlu, 2022: 171).

Selman Nacar'ın filmleri, karakterlerin etik ve ahlak arasındaki gerilimli ikilemlerle yüzleştiği hikâyeler olarak tanımlanabilir (Nacar & Çiçekoğlu, 2022: 174). Yönetmenin hukuk formasyonunun da etkisiyle, filmlerinde sıkça adalet, vicdan ve sorumluluk temaları gündeme gelir. İlk filmi *İki Şafak Arasında*, bir aile şirketine meydana gelen iş kazasının ardından tek bir gün içinde gelişen olayları konu alır. Bu filmde ailenin küçük oğlu Kadir, kazaya ilişkin hukuki sorumluluktan olabildiğince

kaçınmak isteyen ailesiyle kendi vicdanı arasında bir seçim yapmak zorunda kalır (Tarhan, 2023: 753; Nacar & Çiçekoğlu, 2022: 175). İşçinin hayatını kaybettiği bu kaza sonrasında Kadir'in ailesi, mağdur ailenin hukuki hak taleplerini bertaraf etmeye çalışırken; Kadir hem yasal yükümlülükleri hem de içinden gelen adalet duygusunu tartmak zorunda kalır (Tarhan, 2023: 754). Nacar bu öyküde, kişisel vicdan ile toplumsal/yasal etik değerler arasındaki çatışmayı ustalıkla ortaya koymaktadır. Nitekim film boyunca Kadir'in yaşadığı vicdani hesaplaşma, aile içi sadakat ve adalet arzusu arasındaki gelgitlerle yansıtılır. Bir noktada karakterlerin kendi yaptıklarını meşrulaştırmak adına "Valla, benim vicdanım rahat!" diyebilecek kadar kendilerini inandırdıkları görülür ve bu durum filmdeki ikiyüzlü ahlak anlayışını vurgular (Tarhan, 2023: 764).

Nacar'ın ikinci filmi *Tereddüt Çizgisi* de benzer biçimde ahlaki bir açmazı merkezine alır. Bu film, bir cinayet davasının karar duruşması günü boyunca gelişen olaylar ekseninde, savunma avukatı Canan karakterinin karşı karşıya kaldığı kritik bir ahlaki tercih etrafında şekillenir. Canan, masum olduğuna inandığı müvekkilini kurtarma çabası ile hukukun katı kuralları ve kişisel vicdanı arasında tereddütte kalır; üstelik bu süreçte kendi ailesini (ölüm döşeğindeki annesi ve onun bakımını üstlenen kız kardeşi) ilgilendiren hayati bir kararı da verme yükü altındadır. Nacar'ın her iki filminde de karakterler, "neyin iyi, doğru, adil ve meşru olduğu" sorularıyla yüzleşir biçimde, a bir konumdadır (Nacar & Çiçekoğlu, 2022: 171). Yönetmenin bu ikilemleri ele alış biçimi, seyirciyi de benzer sorular üzerinde düşünmeye sevk eder. Nitekim Feride Çiçekoğlu'nun deyişiyle Nacar, hem karakterleri hem de kendisi açısından neyin doğru veya adil olduğu sorusunu net cevaplar yerine yeni sorularla derinleştirmeyi tercih etmektedir (Nacar & Çiçekoğlu, 2022: 170-172). Bu sayede filmler, izleyiciyi de etik ve ahlak kavramları üzerine aktif bir düşünme sürecine davet eder (Tarhan, 2023: 753).

Nacar'ın sinemasal üslubunun en belirgin özelliklerinden biri, plan-sekans tekniğine dayalı bir anlatım benimsemesidir. *İki Şafak Arasında* filminin tamamı, sahnelerin kendi içlerinde kesilmeden uzun planlar halinde çekilmesiyle oluşturulmuştur (Özdil, 2023: 87). Yönetmen, sahneleri parçalamak yerine her bir sahneyi başından sonuna tek bir çekimde takip etmeyi tercih etmiş; diyaloglu sekanslarda dahi klasik açı-karşı açı kurgusuna başvurmamıştır (Ceyhan & Sancar, 2023: 203-204). Bu tercih, her sahneyi adeta bir master plan bütünlüğünde sunarak filmin dramatik yapısını gerçek zamanlı bir akış içinde vermektedir. Süreklilik duygusunu pekiştiren bu uzun çekimler, sinemada gerçekliğin inşasına katkı sağlayan önemli biçimsel araçlardır (Özdil, 2023: 87). Nitekim André Bazin'in klasik film kuramında vurguladığı üzere, derin odak ve kesintisiz uzun çekimler izleyicinin film dünyasına katılımını artırarak gerçeklik etkisini güçlendirmektedir (Ceyhan & Sancar, 2023: 200). Selman Nacar da bu anlayışa uygun biçimde, kesintisiz zaman-mekân devamlılığı sağlayan plan-sekanslar yoluyla film dilini olabildiğince gerçekçi kılmaya çalışır. Kamera kesmediği ve zaman atlamadığı için olaylar kesintisiz akarak izleyicide "gerçek zamanlı" bir izlenim yaratır (Özdil, 2023: 90). Böylece seyirci, kurgusal bir film izlediğini unutup sanki olayları bizzat oradaymış gibi deneyimlemeye yaklaşır. Bu durum, kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınırların belirsizleşmesine hizmet eden bir estetik tercih olarak değerlendirilebilir (Ceyhan & Sancar, 2023: 197).

Nacar'ın plan-sekans kullanımı, yalnızca teknik bir tercih değil, aynı zamanda içerikle uyumlu bir mizansen anlayışıdır. Kamera çoğunlukla aktüel (elde) kullanımla, çok az hareket ederek veya çok sınırlı panlar/tiltler yaparak sahneleri takip eder; bu sayede izleyiciye nesnel bir bakış açısı sunulur (Ceyhan & Sancar, 2023: 205). Örneğin *İki Şafak Arasında* filminde kaza sonrası aile üyeleri ve avukatın fabrika ofisinde toplandığı sahne, uzun bir plan halinde tek seferde çekilmiştir. Kamera odanın köşesinde, toplantıdaki "beşinci kişiymiş gibi" konumlanır ve sahne boyunca açı değişmeden

olayı kesintisiz gözlemler (Ceyhan & Sancar, 2023: 204-205). Bu nesnel kamera konumu, seyircide tanık olma hissi uyandırmakta; izleyici sanki filmdeki olaylara dışarıdan katılan bir gözlemci konumuna yerleşmektedir (Özdil, 2023: 88; Ceyhan & Sancar, 2023: 205). Nacar, filmlerinde seyirciyi belirli bir karakterin öznel bakış açısına hapsedip yönlendirmek yerine, olayları dışarıdan tarafsızca izleyen “üçüncü bir göz” konumuna davet eder (Özdil, 2023: 89-90). Bu yöntem, anlatılan ahlaki ikilemlerin seyirci tarafından yargılanmasında tarafsız bir alan yaratır; izleyici, kimin haklı olduğuna dair yönetmenin yönlendirmesinden ziyade kendi değer yargılarına göre bir çıkarım yapma özgürlüğü hisseder. Plan-sekanslar boyunca yakın plan yerine çoğunlukla geniş planlar tercih edilmesi de bu tarafsızlık ve gerçekçilik duygusunu pekiştirir (Özdil, 2023: 89). Geniş kompozisyonlar içinde kamera, karakterlerin yüzlerindeki duygudan ziyade beden dilini ve mekânla kurdukları ilişkiyi gösterecek bir mesafede durur. Bu sayede, örneğin Kadir ile ailesinin ofis sahnesinde kamera ne tamamen Kadir’in perspektifine ne de diğer aile üyelerinin yanına yerleşir; tüm karakterleri aynı çerçeve içinde takip ederek aralarındaki gerilimi tarafsız bir gözlemci gibi kayıt altına alır (Ceyhan & Sancar, 2023: 205). Ayrıca, Nacar’ın uzun planları filmdeki ritmi de belirleyen temel öğedir: Kurgu yerine kamera hareketinin kontrollü temposu, sahnelerin iç ritmini oluşturur (Özdil, 2023: 88). Örneğin gergin bir yüzleşme sahnesinde kamera sabit kalarak uzun süre bekler ve böylece seyircide zamanın adeta ağırlaştığı, durumun yakıcılığının kesintisiz hissedildiği bir atmosfer yaratır. Bu ritmik durum, karakterlerin yaşadığı ahlaki sıkışmışlığı seyircinin de hissetmesine imkân tanır.

Nacar’ın gerçekçi üslubu aynı zamanda mekân kullanımıyla da yakından ilişkilidir. Her iki filmde de hikâyeler, karakterlerin özel alanları ile kamusal alanları arasındaki geçişlerde gelişir ve kamera, izleyiciyi çoğunlukla karakterlerin mahrem dünyasına içeriden bir bakışla dâhil eder (Tarhan, 2023: 754). *İki Şafak Arasında* için yapılan bir inceleme, filmin aile/ev odaklı bir sinematografiye sahip olduğunu vurgular; olaylar genellikle evin oturma odası, mutfak, ofis gibi özel mekânlarında, aile üyelerinin gözünden sunulur (Tarhan, 2023: 754). *Tereddüt Çizgisi* ise büyük ölçüde adliye koridorları ve mahkeme salonu gibi kamusal mekânlarda geçse de, ana karakterin kişisel ikilemleri yine bu kamusal alanın içinde görünür kılınır. Her iki filmde de kamera, karakterlerin peşinden ayrılmayarak onların gündelik yaşam pratiklerini ve içine düştükleri açmazları gerçek mekânların doğal ışığı ve sesleri eşliğinde kaydeder (Ceyhan & Sancar, 2023: 205; Özdil, 2023: 90). Bu yaklaşım, seyirciye yapaylıktan uzak, belgesel tadında bir anlatım sunar. Nitekim Nacar’ın aktüel kamera kullanımını ve uzun çekim tercihlerini, 2000’ler sinemasında özellikle Romen Yeni Dalgası ve bazı İran filmleri ile karşılaştırmak mümkündür; bu akımlar da benzer şekilde sarsıntılı elde kamera estetiğiyle gerçekçi, sanki yaşanmış hissi veren bir atmosfer yaratmışlardır (Ceyhan & Sancar, 2023: 203). Nacar, bu uluslararası gerçekçi sinema damarından etkilenmekle birlikte, kendi kültürel bağlamında etik meselelere odaklanan özgün hikâyelerini bu tekniklerle birleştirerek kendine has bir sinema dili oluşturmuştur. Sonuç olarak, plan-sekans tekniği ve minimalistik mizansen kullanımının, Nacar’ın filmlerinde sadece estetik bir tercih değil, anlatılan ahlaki ikilemlerin inandırıcılığını ve ağırlığını taşıyan bir omurga işlevi gördüğü söylenebilir (Ceyhan & Sancar, 2023: 197).

Selman Nacar’ın sinemasında biçim ve içerik, birbiriyle uyum içerisinde, izleyiciye derinlikli bir etik deneyim sunmak üzere buluşmaktadır. Yönetmenin öyküleri, sıradan insanların karşı karşıya kaldığı vicdani ve ahlaki sınavları konu alırken; kullandığı sinematik dil, bu öykülerin etkisini katmerleyerek seyircinin zihninde canlı ve tartışmaya açık hale getirmektedir (Tarhan, 2023: 753). *İki Şafak Arasında* ve *Tereddüt Çizgisi* filmlerinde açıkça görülen etik ikilemler, Nacar’ın hukuk ve

adalet kavramlarına dair sorgulayıcı bakışını yansıtırken; uzun plan sekanslarla örülen gerçekçi estetik, bu ikilemlerin sahici bir duyarlılıkla perdeye taşınmasını sağlamaktadır (Nacar & Çiçeköğlu, 2022: 170; Özdi, 2023: 88). Özellikle plan-sekans tekniğiyle kesintisiz akan sahneler, izleyiciyi olayların tanığı konumuna yerleştirerek filmdeki ahlaki gerilimi doğrudan doğruya hissetmesine imkân tanır (Ceyhan & Sancar, 2023: 205). Nacar, kamerayı tarafsız bir gözlemci gibi konumlandırarak film boyunca didaktik yönlendirmelerden kaçınmakta, böylece ahlaki belirsizliği ve arada kalma halini sanatının merkezine yerleştirmektedir (Nacar & Çiçeköğlu, 2022: 174; Ceyhan & Sancar, 2023: 197). Bu tutum, yönetmenin izleyiciye mutlak cevaplar vermekten ziyade onu sorularla baş başa bırakma yönelimini ortaya koyar. Nitekim Nacar'ın kendisi de filmlerinde neyin doğru ya da adil olduğuna dair yargıları izleyiciye bırakmayı, yeni sorular sordurmayı önemseydiğini belirtmektedir (Nacar & Çiçeköğlu, 2022: 172). Sonuç olarak Selman Nacar, sinematik dili ile estetik tercihlerini uyumlu bir bütün haline getirerek, günümüz Türk sinemasında gerçekçilik ve ahlaki derinliği bir arada sunan özgün bir anlatım tarzı geliştirmiştir. Yönetmenin filmleri, sıradan insanların yaşadığı etik açmazları mercek altına alırken, izleyiciyi de kendi değerleri üzerine düşünmeye davet eden bir ayna işlevi görmektedir (Tarhan, 2023: 753-754). Bu yönüyle Nacar, 2010'lar sonrası Türk sinemasındaki gerçekçi ve toplumsal duyarlılığa sahip yeni dalga'nın içinde, kendine özgü bir ses olarak dikkat çekmekte; ahlak, vicdan ve adalet üzerine evrensel tartışmalara yerel bir estetik duyarlılıkla katkı sunmaktadır (Ceyhan & Sancar, 2023: 197; Tarhan, 2023: 755).

4.2. İki Şafak Arasında Filmine Modern Sinema Perspektifinden Bir Bakış

Türkiye sinemasında son yıllarda ortaya çıkan yeni bağımsız film dalgası, klasik anlatı kalıplarını dönüştürerek gerçekçilik ve izleyici katılımı odaklı bir estetik benimsemektedir. Selman Nacar'ın ilk uzun metraj filmi olan *İki Şafak Arasında* (2021), bu yeni eğilimin dikkat çeken örneklerinden biridir. Film, Anadolu'da dindar bir orta sınıf aileye odaklanmakta ve 24 saatlik tek bir zaman diliminde geçen olay örgüsüyle geleneksel anlatı yapılarına meydan okuyan bir yaklaşım sergilemektedir (Ceyhan & Sancar, 2023: 196). Nacar, bu filmiyle izleyiciyi pasif bir tüketici olmaktan çıkarıp tanık konumuna yerleştirmeyi amaçlamıştır. Nitekim *İki Şafak Arasında*, ana akım Türk sinemasında sık görülen tek boyutlu “yobaz” veya “gerici” tiplerini aşarak dindar bir aileyi içeriden ve çok boyutlu şekilde resmeder (Tarhan, 2023: 754). Yönetmenin tercihleri, izleyiciyi ahlaki bir ikilem üzerinde düşünmeye sevk eden bir gerçekçilik duygusu yaratmaktadır.

Bu bölüm, *İki Şafak Arasında* filmini modern sinema unsurları açısından incelemekte ve üç başlık altında değerlendirmektedir: “Gerçeklik ve Zaman Kullanımı”, “Karakterlerin Psikolojik Derinliği” ve “Belirsizlik ve Anlatı Yapısı”. Analizde, Peter Wollen'ın sinema estetiğine dair ortaya koyduğu “yedi erdem” ve “yedi günah” kavramları kuramsal çerçeve olarak kullanılmaktadır. Wollen, karşı-sinema üzerine klasik makalesinde, geleneksel ana akım sinemanın yedi “ölümcül günah”ına karşılık devrimci sinemanın yedi erdemi şu şekilde belirtir: anlatıda geçişkenlik yerine geçişsizlik, özdeşleşme yerine yabancılaşma, şeffaflık yerine ön plana çıkarma, tekil bir diyezis yerine çoklu diyezis, kapalılık yerine açıklık, haz yerine rahatsızlık ve kurmaca yerine gerçeklik (Wollen, 2013: 77). Bu kavramlar ışığında Nacar'ın sinemasının geleneksel anlatı yapılarını nasıl dönüştürdüğü ve izleyiciyi nasıl aktif bir katılımcı konumuna getirdiği analiz edilecektir. Aşağıdaki bölümlerde, söz konusu film Wollen'ın erdem-günah ikilikleri bağlamında ele alınarak modern sinemanın estetik ve anlatı özellikleri açısından değerlendirilmiştir.

Peter Wollen yedi ölümcül günaha karşılık sinemanın yedi erdemini aşağıdaki gibi tablolastırır.

Anlatı geçişkenliği	Anlatı geçişsizliği
Özdeşleşme	Yabancılaşma
Şeffaflık	Ön plana çıkarma
Tek diegesis	Çoklu diegesis
Kapalılık	Açıklık
Haz	Rahatsız olma
Kurgu	Gerçeklik

Tablo 1. Hollywood sineması ile sanat sineması arasındaki 7 ayrım (Wollen, 1986: 77).

4.2.1. Gerçeklik ve Zaman Kullanımı

İki Şafak Arasında’nın karakter kurgusu, ana akım sinemadaki basmakalıp iyi-kötü ayrımlarından ve yüzeysel tiplerden uzak, psikolojik olarak derinlikli bir yaklaşımla inşa edilmiştir. Filmde merkezi karakter Kadir, babasına ait tekstil fabrikasında çalışan genç bir adam olarak ahlaki bir ikilemle karşı karşıya bırakılır. Bir iş kazası sonucunda ağır yaralanan işçinin durumunu ailesine bildirmek ve onları teskin etmek görevi Kadir’e verilir; ancak ailesi bu kazanın sorumluluğunu üzerlerinden atmak için işçiyi ve ailesini suçlayıcı etik dışı planlar yapmaktadır (Tarhan, 2023: 758). Kadir, bu süreçte ailesinin kendisini de kurban etmeye hazır olduğunu fark ederek derin bir sarsıntı yaşar. Karakterin bu iç çatışması, onun tek boyutlu bir “kahraman” ya da “kötü” olmasını engellemekte; aksine çelişkileri ve vicdani yükü olan inandırıcı bir birey olarak çizilmektedir. Nacar’ın filmi, dindar bir ailenin ferdi olan Kadir’i ve diğer aile üyelerini, dini değerler ile modern hayatın dayatmaları arasında bocalayan çok katmanlı karakterler olarak sunar. Bu yönüyle film, dindar kesimleri klişeleştiren önceki yapımlardan farklılaşmakta ve karakterlerine sosyolojik bir derinlik kazandırmaktadır (Tarhan, 2023: 754).

Yönetmenin görsel tercihleri ve mizansen kullanımı, karakterlerin psikolojisini ve aralarındaki güç dinamiklerini diyalogdan ziyade görüntülerle ortaya koyar. Örneğin, fabrika ofisinde geçen kritik bir sahnede kamera toplantıdaki beşinci kişi gibi davranarak Kadir’in ailesi ve avukatla yaptığı görüşmeyi tek planda gösterir; bu esnada kameranın nesnel konumu sayesinde izleyiciye kendi gözlemiyle karakterlerin tavırlarını inceleme fırsatı doğar (Ceyhan & Sancar, 2023: 202). Bir başka sahnede, işçinin eşi Serpil hastanede kocasının durumunu öğrenmeye çalışırken avukat karakterinin Serpil’in hemen arkasında ayakta durduğu, Kadir’in ise Serpil’in küçük oğluyla aynı düzlemde çömelerek konuştuğu görülür. Bu mizansen detayı, avukatın beden diliyle ne denli tahakküm edici ve soğuk olduğunu, Kadir’in ise mağdur aileye empatiyle yaklaşan biri konumunda olduğunu seyirciye hissettirir (Ceyhan & Sancar, 2023: 205). Gerçekten de *İki Şafak Arasında*, karakterlerin iç dünyalarını ve ahlaki konumlarını böylesi görsel ipuçları ile aktarmayı seçer. Nacar, yakın plan yüz ifadeleriyle duyguyu dikte etmek yerine genel planlarda beden dilini, mekândaki konumları ve sessizlikleri kullanarak izleyicinin karakter psikolojisini okumasını ister. Bu sayede Kadir’in yaşadığı vicdani baskıyı veya Serpil’in acı ve kararlılığını, abartılı monologlar olmaksızın, doğal

etkileşimler içinde sezinleriz. Bu tarz, klasik sinemanın didaktik diyalog kullanımından ziyade modern sinemanın “göster ve hissettir” anlayışına uygundur (Ceyhan & Sancar, 2023: 198).



Foto 1: Fabrika ofisi sahnesi.

Filmde özdeşleşme (identifikasyon) mekanizması da farklı bir biçimde işler. Wollen’ın belirttiği gibi ana akım sinema, izleyiciyi karakterle özdeşleştirerek onu hikâyeye kaptırmayı bir erdem sayarken karşı-sinema izleyiciyi karakterden uzaklaştırarak düşünmeye sevk eder (Wollen, 2013: 77). *İki Şafak Arasında* filmi, tam da bu bağlamda, izleyici ile karakterler arasında bilinçli bir mesafe koymaktadır. Plan sekans ile sürdürülen objektif kamera bakışı sayesinde seyirci, herhangi bir karakterin bakış açısıyla sınırlanmaz ve hiçbirisiyle tamamen özdeşleşmez; bunun yerine olayları üçüncü bir göz olarak dışarıdan seyrederek (Özdil, 2023: 114). Nitekim Özdil’in (2023) alımlama analizinde görüştüğü izleyiciler, filmin “bir karakter ile özdeşleşmekten çok, filmi dışarıdan izleyen üçüncü bir göz gibi hissettirdiğini” belirtmişlerdir (Özdil, 2023: 112). Bu tanıklık konumu, izleyicinin karakterleri yargılamadan gözlemlemesini ve kendi çıkarımlarını yapmasını kolaylaştırır. Bir izleyici geri bildiriminde ifade edildiği üzere yönetmen, “izleyicinin kendisini Kadir’in yerine koymasını değil; ahlaki ikilemi, adaleti, kapitalist sistemi sorgulamasını ve kendi tutumunu tartmasını istiyor” biçiminde bir deneyim yaratmıştır (Özdil, 2023: 112). Böylece film, özdeşleşme günahı yerine yabancılaşma erdemini pratiğe dökerek karakterlerinin psikolojik derinliğini daha tarafsız fakat etkili bir şekilde sunar. İzleyici, Kadir’in ne hissedeceğini peşinen kabullenmek yerine onun kararları ve tereddütleri üzerinde düşünür, Serpil’in acısına dışarıdan tanık olup toplumsal adalet boyutunu değerlendirir. Bu aktif değerlendirme süreci, karakterlerin içsel çatışmalarını daha inandırıcı ve tartışmaya açık kılarak filmin psikolojik derinliğini artırmaktadır (Tarhan, 2023: 766).

4.2.2. Belirsizlik ve Anlatı Yapısı

Selman Nacar’ın bu filmde benimsediği anlatı yapısı, geleneksel sinemanın alışlagelmiş kapanış ve açıklama eğilimlerinin aksine belirsizliği koruyan, izleyiciyi cevapları kendisi bulmaya yönelten bir yapıdır. *İki Şafak Arasında*, girişte oluşturduğu ahlaki sorunu finalde net bir çözüme kavuşturmaz; aksine hikâye açık uçlu bir şekilde sonlanır. Filmin doruk noktası, Kadir’in hastanede işçinin öldüğünü öğrenmesi ve ailesinin kendisinden bu gerçeği sakladığını idrak etmesidir (Ceyhan & Sancar, 2023: 206). Bu yüzleşmenin ardından Kadir, ya ailesini korumak için suçu üstlenip hapse girecektir ya da vicdanının sesine uyup tamamen farklı bir yol izleyecektir. İzleyici tam da bu ikilemle baş başa bırakılır: Film Kadir’in nihai kararını göstermeden sona erer. Son sahnede,

fabrikanın sabahın ilk ışıklarıyla yeniden çalışmaya başlamasıyla döngü tamamlanır; kamera tekrar üretim çarklarını nesnel bir şekilde izler (Ceyhan & Sancar, 2023: 206). Bu tercih, hiçbir bireysel dramın veya vicdani çalkantının, dış dünyadaki çarkı durduramayacağını ima etmektedir. Başka bir deyişle, kapalı ve net mesajlı bir son yerine açık uçlu ve izleyiciyi düşünmeye sevk eden bir final söz konusudur (Wollen, 2013: 77). Film bittikten sonra dahi devam eden makinelerin görüntüsü, adalet duygusundaki yarım kalmışlığı ve sistemin çarklarının acımasız şekilde dönmeyi sürdürdüğünü vurgulayarak izleyicide bir rahatsızlık duygusu uyandırır (Ceyhan & Sancar, 2023: 206).



Foto 2. Fabrikanın sabahın ilk ışıklarıyla yeniden çalışmaya başladığı sahne.

Bu açık anlatı yapısı, izleyicinin aktif bir yorumcu olmasını gerektirir. Hikâyedeki belirsiz noktalar –örneğin Kadir’in ne yapacağına dair cevapsız soru– izleyici tarafından tamamlanmak durumundadır. Nacar’ın anlatım stratejisi, izleyiciyi film üzerine düşünmeye ve kendi etik yargılarını tartmaya zorlar (Özdil, 2023: 112). Bu yönüyle *İki Şafak Arasında*, klasik anlatının seyirciye tüm noktaları açıklayan tutumunu terk ederek seyircinin tamamlaması ve film üzerine düşünmesini amaçlayan modern bir anlatı moduna yakın durur. Gerçekten de günümüz çağdaş sinemasında giderek daha fazla tercih edilen biçimlerden biri, açık uçlu öyküleme ve net bir kapanış sunmamaktır (Ceyhan & Sancar, 2023: 199). Nacar’ın filmi, bu eğilimi Türkiye sineması bağlamında başarıyla temsil eder. Film boyunca izleyici, bilgi akışını büyük ölçüde Kadir’le eşzamanlı deneyimler; örneğin işçinin akıbeti seyirciye de Kadir’le birlikte ifşa edilir. Bu sayede anlatı, izleyicide merak ve gerilim duygusunu canlı tutarken aynı zamanda onu Kadir’in yaşadığı şaşkınlığı ve kararsızlığı paylaşmaya davet eder (Özdil, 2023: 111). Ancak film, bu paylaşılan deneyimi geleneksel bir katharsis ile sonuçlandırmaz. Aksine, doruktaki gerilim çözümsüz bırakılarak izleyicinin muhakeme süreci filmi takiben de devam ettirilir. İzleyici, Kadir’in yerine kendini koyup “ben olsam ne yapardım?” sorusunu sormaya itilmiştir ve aynı zamanda aile içindeki ahlaki ikiyüzlülüğü ve adalet kavramını sorgulamaya yönlendirilmiştir (Özdil, 2023: 112; Tarhan, 2023: 765). Bu durum, Wollen’in belirttiği haz yerine rahatsızlık erdemine de denk düşmektedir; seyirciye kolay bir rahatlama sunulmaz, aksine bir huzursuz düşünme hali bırakılır (Wollen, 2013: 77). Sonuçta *İki Şafak Arasında*’nın belirsiz ve açık uçlu anlatı yapısı, izleyiciyi edilgen bir takipçi olmaktan çıkarıp filmin anlam dünyasına ortak eden bir araç işlevi görmektedir.

Sonuç olarak Selman Nacar’ın *İki Şafak Arasında* filmi, geleneksel anlatı sinemasının kalıplarını modern sinema estetiğinin araçlarıyla dönüştüren çarpıcı bir örnek sunmaktadır. Film; gerçek zamanlı plan sekans kullanımıyla kurmaca yerine gerçeklik ilkesini vurgulamakta, karakterlerini derinlikli bir ahlaki çatışma içinde sunarak özdeşleşme yerine yabancılaşma stratejisini

benimsemekte ve hikâyesini açık uçlu bırakarak kapalılık yerine açıklık prensibini uygulamaktadır (Wollen, 2013: 77). Bu seçimler, Peter Wollen'ın karşı-sinema erdemleri bağlamında değerlendirildiğinde Nacar sinemasının yedi erdemin birçoğuna yaslandığını göstermektedir. Nacar, klasik Yeşilçam anlatısının aksine biçimsel unsurları (kamera kullanımından ışık ve kadraj tercihlerine dek) hikâyesinin merkezine alarak izleyiciyi filmi düşünen bir özne konumuna getirmektedir (Ceyhan & Sancar, 2023: 198). İzleyici, film boyunca ne tam anlamıyla karakterlerle bütünleşerek hikâyeyi sorgusuz sualsiz tüketir, ne de olaylardan kopuk kalır; bunun yerine bir tanık gibi gözlemler, değerlendirir ve kendi vicdani sonuçlarına varır (Özgül, 2023: 112). *İki Şafak Arasında*, böylelikle Türk sinemasında izleyiciyi aktif katılımcı yapan ve klasik ahlaki anlatıları sorgulatan yeni bir sinema diline katkı sunmaktadır. Selman Nacar'ın sineması geleneksel anlatı yapılarını içerikten biçime kadar yeniden ele alarak dönüştürmekte ve seyirciyi hikâyenin ahlaki ve toplumsal boyutlarında sorumluluk alan bir ortak haline getirmektedir. Bu yaklaşım, iletişim bilimleri ve sinema kuramı açısından, anlatının sınırlarını genişleten ve izleme deneyimini derinleştirip zenginleştiren önemli bir sinema erdemidir.

4.3. Tereddüt Çizgisi Filminde Modern Sinema Unsurları

Türkiye, İspanya, Romanya ve Fransa ortak yapımı olan *Tereddüt Çizgisi* (2023), Selman Nacar'ın ikinci uzun metraj filmidir. İlk gösterimini 80. Venedik Film Festivali'nde Orizzonti bölümünde yapan film, hukuki adalet ile kişisel vicdan arasındaki gerilim üzerine kurulu bir hikâye anlatır. Nacar, klasik anlatı kalıplarını dönüştürerek izleyiciyi pasif bir tüketici olmaktan çıkarıp aktif bir yorumlayıcı konumuna yükselten modern bir sinema dili benimsemektedir. Nitekim geleneksel anlatı sinemasının izleyiciyi büyüleyip katharsis aracılığıyla edilgenleştiren ve özdeşleşme yaratarak rahatlatan yapısının karşısında, yeni dönem sinemasında özdeşleşmeyi kırarak izleyiciyi filme aktif olarak dâhil eden eleştirel anlatı formları gelişmiştir (Uğur & Yılmaz, 2016: 209-210). Peter Wollen'in Godard üzerinden ortaya koyduğu "geleneksel sinemanın yedi günahına karşı, karşı sinemanın yedi erdemi" çerçevesinde ifade edilecek olursa, *Tereddüt Çizgisi* ana akım sinemanın "günah" sayılan pek çok öğesini terk ederek erdem hanesine yazılabilecek yenilikçi yaklaşımlarla örülmüştür. Filmde anlatı yapısı, görsel dil ve ses kullanımı, Wollen'in şematik karşıtlıklarına uygun biçimde dönüşüme uğramış; anlatıda geçişkenlik yerine geçişsizlik, özdeşleşme yerine yabancılaşma, şeffaflık yerine ön plana çıkarma, tekil yerine çoklu bakış açıları, kapalılık yerine açıklık gibi karşı sinema erdemleri baskın hale gelmiştir (Wollen, 2013: 77). Bu bölümde Nacar'ın söz konusu modern sinema unsurlarını etik ikilemler, mekân kullanımı ve görsel dil ile diyalog ve sessizlik eksenlerinde nasıl hayata geçirdiği incelenecektir. Yönetmenin geleneksel anlatı yapısını ne şekillerde dönüştürdüğü ve böylece izleyiciyi nasıl daha etkin bir yorumlayıcıya dönüştürdüğü, ilgili akademik kuram ve çalışmalar ışığında değerlendirilecektir.

4.3.1. Etik İkilemler

Tereddüt Çizgisi, bir ceza avukatının aynı gün içinde karşı karşıya kaldığı iki ayrı ahlaki ikilemi merkezine alır: Başkarakter Canan, bir yandan masum olduğuna inandığı müvekkilini cinayet suçlamasından aklamaya çalışırken öte yandan yoğun bakımda yaşam destek ünitesine bağlı annesine dair zor bir karar vermek durumundadır. Film, adalet sistemi ile bireysel vicdanın kesiştiği bu ikili anlatıyla, evrensel bir etik sorgulamayı gündeme getirir. Karakterin yaşadığı iç çatışmalar, "neyin doğru, neyin adil ve neyin meşru olduğu" sorularını net yanıtlar vermeksizin izleyiciye yöneltir. Nacar, kendi ifadesiyle, hem karakterleri hem de kendisi açısından "iyi, hakkaniyetli, doğru, meşru,

değerli ve adil” olana dair sorulara doğrudan cevaplar vermek yerine yeni sorular sorarak derinleşmeyi tercih etmektedir (Nacar & Çiçekoğlu, 2022: 170). Bu yaklaşım, izleyiciyi ahlaki yargıç konumuna getirir ve film boyunca ortaya çıkan ikilemlere aktif bir şekilde anlam vermeye davet eder. Gerçekten de ahlaki bir ikilem karşısında bir seçim yapma zorunluluğu, karakterlerin birbirleriyle çatışan tutumlar sergilemesine yol açarken, seyirciyi de bu tutumların hangisinin geçerli olduğunu sorgulamaya iter (Arıkan, 2020: 79). Nitekim filmde Canan’ın mutlak adalet arayışı ile diğer bazı karakterlerin çıkar ilişkilerine dayalı pragmatizmi arasında belirgin bir karşıtlık kurulmuştur. Bu zıt ahlaki tutumlar, izleyiciyi her bir karakterin davranışının etik geçerliliğini tartmaya zorlar ve böylece film, ahlak felsefesinin temel tartışmalarını dramatik kurguya yansıtır (Arıkan, 2020: 80).

Nacar’ın etik ikilem kurgusu, Wollen’ın belirttiği “kapalılık yerine açıklık” erdemine uygun olarak, açık uçlu bir anlatı anlayışını benimser. Film, merkezi ahlaki sorularını neticede izleyiciye bırakır; ne adalet sisteminin tamamen galip geldiği ne de vicdani tatminin tam anlamıyla sağlandığı, belirsizlik payı yüksek bir sonla noktalanır. Bu anlatı stratejisi, klasik sinemanın kesin çözüme ulaşan kapalı son yapısına bilinçli bir karşı duruş gibidir. İzleyicinin, film bittiğinde dahi “doğru olan neydi?” sorusu üzerine düşünmeye devam etmesi amaçlanmış görünmektedir. Bu durum, seyirciyi pasif bir son tüketimden uzaklaştırıp anlatının bir parçası haline getirir. Nitekim karşıt uçlarda kalan ahlaki seçimlerin hiçbiri film tarafından mutlak biçimde onaylanmaz ya da reddedilmez; her biri kendi içinde problematize edilir ve böylelikle izleyici kendi değer yargılarıyla baş başa kalır. Filmde ortaya konan ahlaki ikilemler, seyircide de karşılık bulan bir etki yaratmakta ve temelde felsefe tarihinin tartışa geldiği farklı etik görüşleri karakterlerin kararları üzerinden görünür kılmaktadır (Arıkan, 2020: 80). Bu sayede *Tereddüt Çizgisi*, didaktik bir tutum takınmaksızın ahlak, vicdan ve adalet üzerine bir düşünme egzersizi sunar. Modern sinemanın erdemlerinden biri olan izleyiciyi aktif bir yorumlayıcı kılma hedefi, özellikle etik ikilemlerin sunumunda belirginleşmektedir. İzleyici, film boyunca “seyirci” olmaktan çıkarak bir tür tanık ve hakem rolüne bürünür; karakterlerin karşı karşıya kaldığı ikilemleri kendi değer sistemi süzgecinden geçirerek değerlendirmek durumunda kalır. Böylece Nacar’ın sineması, Hollywoodvari kesin yargılar vermektense, izleyiciyi rahatsız edici belirsizlikler içinde düşünmeye sevk eden bir yapıya bürünür (Uğur & Yılmaz, 2016: 293-295). Bu yönüyle film, ana akım sinemada sıkça görülen hızlı ve çözüme odaklı ahlaki anlatılardan farklı olarak, yavaşlatılmış ve sorgulamaya açık bir etik anlatı deneyimi sunmaktadır.



Foto 4: Mahkeme tavanının çöktüğü sahne.

4.3.2. Mekân Kullanımı ve Görsel Dil

Selman Nacar, *Tereddüt Çizgisi* filminde mekân kullanımını ve sinematografik dili, öykünün temalarıyla uyumlu şekilde minimalist ve gerçekçi bir estetikle kurgulamıştır. Filmin büyük bölümü, Uşak'ta bir adliye binası ile hastane odası gibi kapalı mekânlarda geçer. Mekânın bu denli sınırlı ve kapalı oluşu, karakterlerin içinde bulunduğu sıkışmışlık hissini ve adalet mekanizmasının soğuk bürokratik yapısını görsel düzlemde destekler. Yönetmen, uzun plan sekanslar ve durağan kamera açılarıyla zamansal ve mekânsal bir süreklilik hissi yaratır; böylece izleyici sanki olayların gerçek zamanlı bir tanığı haline gelir. Gerçekçiliğin inşasında tercih edilen plan sekans (uzun süre kesilmeden devam eden çekimler), filmde olup biteni yalın bir biçimde ortaya koyar ve zaman ile mekân bölünmediği için izleyicinin gerçeklik algısı güçlenir (Özdil, 2023: 88). Nitekim Nacar'ın önceki filmi *İki Şafak Arasında* üzerine yapılan bir alımlama analizinde de, filmin baştan sona plan sekanslar ile çekilmesinin seyirciyi hikâyenin içine çekerek adeta bir tanık konumuna yerleştirdiği sonucuna varılmıştır (Özdil, 2023: 89). Benzer şekilde *Tereddüt Çizgisi* de kurgusal zaman ve mekân arasındaki kesintileri en aza indirerek, izleyicinin dikkatini olayların akışına odaklar ve “orada bulunma” hissiyatını pekiştirir. Kamera hareketinin sınırlı tutulması ve sahnelerin kesintisiz ilerlemesi, seyirciyi herhangi bir karakterle özdeşleşmeye zorlamadan, olayların gözlemcisi konumuna getirir (Özdil, 2023: 89). Bu sayede film, izleyiciyi karakterlerin duygularına boğmadan, onların eylemlerini belli bir mesafeden değerlendirmeye yönlendirir ki bu tutum Wollen'in ifade ettiği “özdeşleşme yerine yabancılaşma” erdemiyle örtüşmektedir.

Filmin görsel dili, belgesel gerçekçiliğine yakın bir sadelik barındırır. Renk paleti, ışık kullanımı ve kadraj kompozisyonları gösterişten uzaktır; mahkeme salonunun soğuk floresan ışıkları ya da hastane koridorlarının tekdüzeliği, stilize edilmeden olduğu gibi yansıtılır. Bu tercih, klasik sinemanın izleyiciyi duygusal olarak yönlendirmek için kullandığı abartılı görsel-işitsel stilin aksine, daha ön plana çıkarılmış bir biçimselliğe işaret eder. Nitekim Wollen'in “şeffaflık yerine ön plana çıkarma” diye tanımladığı erdeme uygun olarak, Nacar'ın kamerası zaman zaman kendini hissettirir ve izleyiciye bir film izlediğini hatırlatır. Örneğin uzun takip çekimlerinde kamera, Canan'ın arkasından koridorlarda ilerlerken hafifçe sallanır; bu omuz kamerası tekniği, izleyiciyi karakterin peşinden sürüklerken aynı zamanda yapay bir kurgunun değil, adeta gerçek bir gözlemin içinde olduğu duygusunu uyandırır. Canan'ın koşturmacalı gündelik rutini, sallantılı kamera hareketleriyle dinamik biçimde aktarılırken; mahkeme sahnelerinde neredeyse hareketsiz kalan kamera, yargı mekanizmasının katılığı ve bekleyişin gerilimini vurgular. Sonuç olarak, Nacar'ın görsel dil stratejileri izleyiciyi bir yandan karakterin deneyimine ortak ederken, diğer yandan kritik anlarda mesafeli bir gözlem yapmaya zorlar. Bu biçimsel tercihler, klasik sinemanın izleyiciyi tamamen hikâyeye kaptıran saydam üslubuna meydan okuyarak, seyircinin bilinçli bir gözlemci olmasını sağlar (Uğur & Yılmaz, 2016: 293). İzleyiciye sunulanın bir kurmaca olduğunu hissettirmek, film izlemenin getirdiği rahatlığı kırarak düşünsel bir soluk alma alanı yaratmak, modern sinemanın temel hedeflerindendir (Uğur & Yılmaz, 2016: 290-293). *Tereddüt Çizgisi* de tam bu noktada, gösterdiği mekânları ve olayları tüm çıplaklığıyla sergileyip dramatik abartılardan kaçınarak, izleyiciyi aktif bir gözlem ve değerlendirme sürecine davet eder. Görsel anlamda film, gerçeklik algısını pekiştiren, anlatıyı ön plana çıkaran ve izleyiciyi eleştirel konumda tutan modern sinema estetiğinin başarılı bir örneğini sunmaktadır.



Foto 5: Omuz kamerası ile Canan'ın takip edildiği sahne.

4.3.3. Diyaloglar ve Sessizliğin Kullanımı

Nacar'ın minimalist sinema anlayışı, diyalog ve sessizlik kullanımında da belirginleşir. *Tereddüt Çizgisi*'nde diyaloglar ölçülü ve işlevseldir; karakterler yalnızca gerektiğinde konuşur ve çoğu zaman söylenmeyenler, söylenenler kadar önem taşır. Gereksiz açıklamalara veya melodramatik tiradlara yer verilmemesi, izleyicinin sahneler arasındaki anlamı kendi çıkarmasını teşvik eden bir anlatım ekonomisi yaratır. Sessizlik ise filmde adeta ayrı bir anlatı öğesi konumundadır. Özellikle mahkeme sekanslarında ve Canan'ın tek başına kaldığı anlarda, uzun süreli sessizlikler karakterin iç dünyasını ve gerilimini yansıtır. Modern sinemada sessizlik, artık salt boşluk olmayıp, anlam yüklü bir dramatik araç haline gelmiştir. Nitekim günümüz sinemasının en çarpıcı dramatik etkilerinden biri, ses ve sessizlik arasındaki dengenin kullanımudur; doğru kurgulandığında sessizlik anları, zıtlıklar içinde güçlü bir anlam üretim aracına dönüşebilmektedir (Sözen, 2015: 41). Nacar da bu bilinçle, ses kullanımını asgari düzeyde tutarak sessizliğin gürültüsünü duyurmaktadır. Film boyunca dış ses, müzik veya açıklayıcı monologlar yerine, duraksamalar ve boşluklar izleyicinin duygusal tepkilerini şekillendirir. Örneğin, Canan'ın annesinin durumu hakkında doktorla yaptığı kısa konuşmadan sonra gelen uzun bir sessizlik anı, karakterin yüzündeki ifadeyle birlikte izleyiciye derin bir trajedinin ağırlığını hissettirir. Bu gibi sahnelerde sessizlik, sözün yerini alarak karakterlerin yaşadığı ikilemleri ve içsel fırtınaları dile getirir.

Sessizliğin bu denli etkin kullanımı, izleyiciyi de öyküye farklı bir biçimde dâhil eder. Diyaloglarla hazır olarak sunulmayan anlamları, seyircinin sahneleri yorumlayarak doldurması gerekir. Sinemasal anlatılarda sessizlik yoluyla anlam üretmenin açık ve kesin bir formülü olmadığı için, her seyirci kendi deneyim ve bakış açısıyla sessizliğe anlam yükler (Sözen, 2015: 42). Bu durum, filmin alımlanmasında izleyiciye ciddi bir özgürlük ve aktif katılım alanı tanımaktadır. *Tereddüt Çizgisi* izleyicisi, karakterlerin suskunluklarında gizlenen duyguları ve çatışmaları sezmek, yüz ifadeleri ve bakışlardan çıkarımlar yapmak durumundadır. Bu yönüyle sessizlik, filmde bir anlatı boşluğu değil, tam tersine bilinçli bir boşluk doldurma davetidir. Modern sinemanın bir erdemi olarak görülebilecek “haz yerine rahatsızlık” ilkesi de burada devreye girer: Nacar, sessizlikle yarattığı o hafif tedirgin edici atmosfer sayesinde seyirciyi düşünsel olarak dürter ve konfor alanından çıkarır. Klasik anlatı sinemasında müzik ve diyaloglarla yumuşatılan duygusal geçişler, Nacar'ın filminde yerini gerilimli bir sessizliğe bırakır; böylece izleyicinin sorgulama ve empati geliştirme süreci tetiklenir (Özdemir, 2017: 250). Çağdaş sinemada ses stratejilerindeki bu farklılaşma, özellikle kadın

karakterlerin temsili ve izleyici özdeşleşmesi bağlamında da yeni imkânlar yaratmıştır. Klasik sinemada kadın karakterin sesi ve sessizliği, genellikle erkek bakışının arzularına hizmet edecek biçimde kullanılırken, çağdaş anlatı sineması sessizlik aracılığıyla bu temsilde farklılıklar yaratarak izleyicinin karakterle özdeşleşme anlarını yeniden biçimlendirmiştir (Özdemir, 2017: 242-243). *Tereddüt Çizgisi*'nin başkahramanı Canan'ın birçok sahnede duygularını kelimelere dökmek yerine yüzündeki küçük mimiklerle ve sessiz duruşuyla aktarımı, karakterin güçlü fakat içe dönük yapısını yansıtırken seyircinin de onun duruşuna yönelik farklı bir bakış geliştirmesini sağlar. Bu sayede, sessizlik Canan karakterinin bir anlatım aracı haline gelir; onun tereddütlerini, kararlılığını ya da iç hesaplaşmalarını kelimelerden çok sessiz anlar ifade eder. İzleyici ise bu sessiz anlardaki boşlukları doldurmak üzere zihnen devreye girer ve filmle daha etkileşimli bir ilişki kurar. Böylelikle Nacar, Wollen'ın bahsettiği "anlatıdaki geçirgenliği bozma" ve izleyiciyi edilgen konumdan çıkarma hedefini, diyalog ve sessizlik dengesiyle de gerçekleştirmektedir.



Foto 6: Doktor, Canan ve kardeşinin hastane odasında konuşma sahnesi.

Sonuç olarak *Tereddüt Çizgisi*, Selman Nacar'ın geleneksel film anlatısını dönüştürerek modern sinemanın erdemlerini yansıttığı çarpıcı bir örnek olarak değerlendirilebilir. Film, etik ikilemleri ele alma biçiminden mekân kullanımı ve görsel üslubuna, diyalogların kısıtlılığı ve sessizliğin gücüne kadar, ana akım sinemanın alışıldık kalıplarını kıran bilinçli tercihlerle yapılandırılmıştır. Peter Wollen'ın ortaya koyduğu yedi erdem-yedi günah ikilileri perspektifinden bakıldığında, Nacar'ın filmi açık uçlu ve sorgulamaya yönelik yapıyla kapalılığın günahına karşı açıklığın erdemini, izleyiciyi bir tanık ve yorumlayıcı konumuna getiren mesafeli üslubuyla özdeşleşmenin günahına karşı yabancılaşmanın erdemini somutlaştırmaktadır. Gerçekçi uzun plan sekanslar ve minimalist estetik, şeffaflık yerine biçimsel farkındalığı ön plana çıkarırken; sessizlik ve duraksamalarla örülen anlatı, hazzı hız yerine rahatsız edici düşünme anları yaratmaktadır. Tüm bu unsurlar, izleyiciyi pasif bir hikâye tüketicisinden ziyade aktif bir katılımcı haline getirmektedir. Sonuç olarak *Tereddüt Çizgisi*, geleneksel sinema dilinin "günah" sayılabilecek öğelerini ustalıkla tersyüz ederken, seyircisini de ahlaki ve estetik bir arayışın parçası kılan modern bir sinema deneyimi sunmaktadır. Nacar'ın bu ikinci uzun metrajı, sadece anlatılan öyküyle değil, öyküyü anlatma biçimiyle de izleyiciyi tereddüt içinde bırakarak, sinemanın dönüştürücü gücünü ve izleyiciyle kurduğu yeni ilişki biçimini gözler önüne sermektedir.

5. SONUÇ

Selman Nacar'ın sinemasında gerçeklik olgusu ve zamanın akışı modern sinema estetiğine uygun bir şekilde ön plandadır. İncelenen *İki Şafak Arasında* ve *Tereddüt Çizgisi* filmleri, kurgusal abartılardan kaçınarak gündelik hayatın içinden gerçekçi durumlar ve inandırıcı zaman dilimleri sunar. Her iki film de yaklaşık yirmi dört saatlik bir zaman dilimine odaklanmakta, olayları neredeyse gerçek zamanlı ilerleyen bir akış içinde işlemektedir. Nacar, kendi ifadelerine göre, “zaman olgusunu ön plana çıkaran” ve her sahneyi tek plan olarak çeken bir anlatım yöntemi benimsemiştir. Bu uzun plan sekanslar ve sürekli zaman akışı, izleyicinin olayların temposunu gerçekçi biçimde deneyimlemesini sağlar. Sonuçta, Nacar'ın zaman kullanımı ve gerçekliğe bağlı kalması, Peter Wollen'ın belirttiği üzere klasik sinemanın “kurmaca” ve yapay zaman atlamaları günahına karşın modern sinemanın gerçeklik erdemi ile örtüşmektedir. Yönetmenin, Romen Yeni Dalgası ve İran sineması gibi akımlardan esintiler taşıyan yalın üslubuyla, olguları en gerçek halleriyle yansıtmaya arzusu da bu uygunluğu pekiştirmektedir.

Nacar'ın filmlerindeki karakterler, modern sinemanın talep ettiği düzeyde psikolojik derinlik ve karmaşıklığa sahiptir. Başkarakterler ne tamamen erdemli ne de tamamen kötü olarak çizilir; aksine, ahlaki gri bölgede kalarak kendi iç çatışmaları ve tereddütleriyle gerçek insanlar gibi sunulurlar. Örneğin, *İki Şafak Arasında*'da Kadir karakteri aile sadakati ile vicdani adalet duygusu arasında bocalayan, net bir doğruya ulaşamayan bir genç olarak tasvir edilirken, *Tereddüt Çizgisi* 'nde avukat Canan adalet ideali ile meslek etiği ve kişisel vicdanı arasında sıkışıp kalmıştır. Bu karakterler, bu çok boyutlu yapı sayesinde izleyicide tam bir özdeşleşme yerine eleştirel bir gözlem konumu yaratır. Nitekim izleyici, filmlerdeki ikilemlere düşünsel olarak dahil olurken, kendini bir tür tanık pozisyonunda bulur – karakterleri ve durumlarını izler, fakat onların yerine kendini koyarak mutlak bir empati kurmaktan ziyade, bu rahatsız edici tanıklık sayesinde sorgulamaya yönelir. Ana karakterlerin “tamamen beyaz” (kusursuz) bir ahlaki zeminde durmaması, seyircinin kolay yargılara varmasını engeller ve onu karakterlerin psikolojisini derinlemesine düşünmeye davet eder. Bu yaklaşım, Wollen'ın modern sinemadaki erdemlerden saydığı “özdeşleşme yerine yabancılaştırma” prensibiyle de uyumludur; izleyici karaktere mesafeli bir yakınlık kurarak filmi eleştirel bir zihinle deneyimler, bu da karakter derinliğinin seyirciyi düşünmeye itme amacına hizmet eder.

Selman Nacar'ın anlatı yapısı, belirsizlik unsuru ve açık uçlu yapı bakımından modern sinema estetiğine güçlü bir paralellik gösterir. Her iki filmde de hikâyeler, izleyicinin tüm cevapları net bir şekilde alamadığı, ucu açık sorularla sonlanır. *İki Şafak Arasında* özellikle doruk noktasına ulaştığı anda ani bir sonla biter; karakterin ve ailesinin geleceğine dair nihai sonuç izleyiciye bırakılır, hayatın film sonrası da akmaya devam ettiğine vurgu yapılır. Benzer şekilde *Tereddüt Çizgisi* de karakterinin hem dava sonucuna hem de kişisel kararına ilişkin mutlak bir yargı sunmaktan kaçınır; Canan'ın müvekkilinin suçluluğuna dair taşıdığı şüphe net bir çözüme kavuşmazken, annesiyle ilgili aldığı kararın duygusal sonuçları da tam anlamıyla açıklanmaz. Bu şekilde Nacar, geleneksel sinemanın sıkça başvurduğu kapanış yerine, anlatılarında açıklık (aperture) ilkesini benimsemektedir. Anlatıda kesinlik yerine belirsizlik unsurlarına yer vermesi, izleyiciyi film bittikten sonra da hikâye üzerine düşünmeye devam etmeye sevk eder. Klasik hikâye anlatımındaki net neden-sonuç zincirleri burada yerini kesintilere, atlamalara ve anlatı süreksizliği diyebileceğimiz bir yapıya bırakır. Nitekim Wollen'ın tanımladığı “öyküleyici geçişlilik yerine geçişsizlik” erdemi de tam olarak bu tür bir yapıyı işaret eder. Nacar'ın kurgusal tercihleri, olay örgüsünü izleyici tarafından doldurulabilecek boşluklar bırakarak ilerletir; böylece izleyici, pasif bir tüketici olmaktan ziyade anlam üretimine aktif

katılan bir özne haline gelir. Bu modern anlatı yapısı, filmlerdeki belirsizlik hissiyle birlikte, Nacar sinemasının derinlik ve etki gücünü arttırmaktadır.

Etik ikilemler, Selman Nacar sinemasının merkezi tematik unsurlarından biridir ve modern sinemanın insani değerleri sorgulayan geleneğiyle uyum içindedir. Her iki film de birer vicdan testi niteliğindeki zor ahlaki seçimler etrafında şekillenir: *İki Şafak Arasında*'da bir işçinin ağır yaralandığı iş kazasının ardından gerçeğin üzerini örtme çabaları, Kadir'i aile sadakati ile adalet duygusu arasında zorlayan çetin bir ikilemle sınar. *Tereddüt Çizgisi*'nde ise genç avukat, masum olduğuna inandığı müvekkilini savunurken adalet sisteminin çarpıklıklarıyla yüzleşir ve aynı gün annesinin yaşam destek ünitesini sonlandırıp sonlandırmama kararıyla karşı karşıya kalır. Bu durum, karakteri hem hukuk ve adalet idealleri hem de kişisel vicdanı düzleminde ikileme sürükleyerek filmin dramını derinleştirir. Nacar, hukuk eğitimi almış olmasının da etkisiyle, hikâyelerinde adalet, hakkaniyet ve vicdan temalarını titizlikle ele almaktadır. Filmlerinde tek bir doğru veya yanlış olmadığı, her seçeneğin beraberinde bir etik bedel getirdiği bir ahlaki karmaşa atmosferi hâkimdir. Bu sayede izleyici, karakterlerin yerine kendini koyarak “ben olsam ne yapardım?” sorusunu sormaya zorlanır. Böylesi etik açmazların işlenmesi, popüler sinemanın basit iyi-kötü ayrımlarına dayalı ahlaki rahatlığının aksine, seyirciye rahatsız edici fakat geliştirici bir deneyim sunar (Wollen'ın haz yerine “hazsızlık” erdemiyle örtüşen bir yaklaşım). Modern sinemada sıkça görülen bu etik sorgulama geleneği, Nacar'ın her iki filminde de güçlü bir anlatı motoru olarak kullanılmıştır; filmler, didaktik bir çözüm vermek yerine izleyiciyi kendi etik yargılarıyla baş başa bırakarak kalıcı bir etki yaratır.

Nacar'ın mekân kullanımı ve görsel dili, modern sinemanın biçimsel inceliklerine uygun şekilde, hikâyenin anlam katmanlarına hizmet edecek biçimde tasarlanmıştır. *İki Şafak Arasında* ve *Tereddüt Çizgisi*, karakterlerin içinde bulundukları fiziksel çevreyi adeta karakterlerin iç dünyasının bir yansıması haline getirir. Özellikle *Tereddüt Çizgisi*'nde gözlemlenen klostrifobik mekânlar (dar koridorlar, kapalı mahkeme salonu ve hastane odaları gibi) Canan'ın üzerindeki baskıyı ve çıkışsızlık duygusunu somutlaştırır. Benzer biçimde *İki Şafak Arasında* da yoğunlukla fabrika, ev ve hastane gibi sınırlı ve kapalı mekânlarda geçerek Kadir'in sıkışmışlık hissini güçlendirir; yönetmenin röportajlarında değindiği “labirent içinde sıkışmış bir karakter” imgesi, filmde mekân organizasyonu ile desteklenmiştir. Nacar, bir karakteri az sayıda mekân arasında gidip gelerek farklı kişilerle etkileşime sokarken, uzun plan sekanslar ve geniş kapsamlı çekimler mekânın atmosferini titizlikle yansıtır. Filmler, görüntü estetiği açısından son derece ölçülü ve planlı bir dil kullanır; bu titiz görsel dil, karakterlerin içsel çalkantılarını diyaloglardan ziyade kadraj yoluyla aktarmayı başarır. Örneğin, bir sahnede karakterin kadraj içinde uzaklara dalgın bakışlarla durması veya dar bir kapı aralığında tek başına konumlanması, diyalogla ifade edilmeyen psikolojik gerilimi görsel olarak anlatır. Bu yaklaşım, klasik sinemanın şeffaf biçimi yerine biçimsel öğelerin anlam yaratacak şekilde öne çıkarılmasını (foregrounding) içerir ki bu da Wollen'ın erdemlerinden biri olarak değerlendirilebilir. Nacar'ın sinematografisi, renginden ışığına, kadraj kompozisyonundan kamera hareketine dek her unsuru hikâyenin derin yapısıyla uyumlu kılarak modern sinemanın görsel anlatım ideallerine katkıda bulunmaktadır.

Selman Nacar'ın filmlerinde diyalog kullanımının ölçülülüğü ve sessizlik anlarının bilinçli organizasyonu, modern sinema estetiğinin bir diğer işaretidir. Senaryolar, gündelik hayata uygun, doğal ve gerçekçi replikler içerirken, karakterler duygularını veya düşüncelerini yoğunlukla dolaysız sözlerle değil, jestler, bakışlar ve sessizlikler aracılığıyla ifade eder. Özellikle yoğun ahlaki ikilem anlarında veya iç hesaplaşma sahnelerinde, Nacar diyalogdan kaçınarak uzun sessizlik anları yaratır;

bu anlar izleyiciye karakterin zihinsel süreçlerini gözlemleme ve kendi yorumunu yapma imkânı tanır. Örneğin, *İki Şafak Arasında*’da Kadir’in fabrika kazası sonrasındaki şok ve suçluluk duygusu, uzun süre konuşmadan dolaştığı veya dalgınlaştığı sahnelerle vurgulanır; bu, karakterin yaşadığı etik yükün seyirci tarafından hissedilmesini sağlar. Benzer şekilde *Tereddüt Çizgisi*’nde Canan’ın annesinin başucunda veya dava öncesi tek başına kaldığı anlarda diyalog yerine sessizliğin sesi duyulur – karakterin iç sesi adeta bu boşluklarda yankılanır. Bu sessel minimalizm, film dilini gereksiz açıklamalardan arındırarak anlamın izleyicide doğmasına izin verir. Modern sinemanın diyalogdan çok görsel ve sessel unsurlara dayanma erdemi, Nacar’ın üslubunda belirgin şekilde görülmektedir. Sessizliğin kullanımı aynı zamanda izleyicide bir gerilim ve rahatsızlık duygusu yaratır; seyirci, alışıldık açıklayıcı diyaloglar olmaksızın sahnenin anlamını kendi çıkarırken aktif hale gelir. Wollen’ın tarif ettiği “haz yerine rahatsızlık” ilkesine uygun biçimde, Nacar diyalog tasarrufuyla izleyiciyi konfor alanından çıkarıp filmle zihinsel bir etkileşime sokar. Gerçekçi ve ölçülü diyaloglar ile anlam yüklü sessizliklerin dengesi, Nacar’ın filmlerine hem sanatsal bir ağırlık kazandırmakta hem de modern sinemanın anlatım diline katkıda bulunmaktadır.

Sonuç olarak, yapılan tüm bu analizler ışığında Selman Nacar’ın sinemasının modern sinema estetiğine yüksek oranda uygunluk gösterdiği açıkça söylenebilir. Gerek gerçekçiliği ve açık uçlu anlatımı, gerek karakterlerinin derinlikli ve ikilemlerle örülü yapısı, gerekse görsel tercihleri ve sessel stratejileri, yönetmenin Peter Wollen’ın tanımladığı yedi sinema erdemine paralel bir anlatı dili geliştirdiğini ortaya koymaktadır. Nacar, filmlerinde kurmaca yerine gerçekliği, özdeşleşme yerine eleştirel mesafeyi, kapanış yerine açıklığı ve hazcı kolaylık yerine sorgulayıcı rahatsızlığı benimseyerek Wollen’ın erdemleriyle örtüşen bir modern estetik yakalamıştır. Bu bağlamda Selman Nacar’ın sineması, geleneksel sinema dilinin “yedi günah”ını bilinçli biçimde terk edip karşısına konumlanan erdemleri özümseyen bir yapıda olduğu için, çağdaş sinemamızda modern sinema estetiğinin izlerini güçlü bir şekilde yansıtan örneklerden biri haline gelmiştir. Elde edilen bulgular, Nacar’ın anlatı tarzının ve tematik tercihlerinin, izleyiciyi pasif eğlence tüketicisinden aktif ve düşünen bir tanık konumuna yükselten bir sinema anlayışını başarıyla sergilediğini göstermektedir. Böylece Selman Nacar, kendi üslubuyla modern sinema estetiğinin değerlerini ve Peter Wollen’ın vurguladığı erdemleri sinemasında hayata geçirerek hem ulusal hem de uluslararası düzlemde dikkate değer, tutarlı ve derinlikli bir sinema dili oluşturmuştur.

KAYNAKLAR

- Abisel, N. (1989). Sessiz Sinema. Ankara: Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu Yayınları: 10.
- Abisel, N. (1999). Popüler Sinema ve Türler. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Abisel, N. (2007). Sessiz Sinema. Ankara: De Ki Yayınları.
- Acar, B. (2009). Her Şey Niye Yok?!: Reha Erdem Sinemasına Genel Bir Bakış. Yücel, F. (Ed.). Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan (19-45) içinde. İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Akad, L. Ö. (2004). Işıkla Karanlık Arasında. İstanbul: Kültür Yayınları.
- Aktulum, K. (2007). Metinlerarası İlişkiler. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Algan, N. (2005). Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütü Akad. (Kanbur, A. Der.) Ankara: Dost Kitabevi & Ankara Sinema.
- Altınar, B. (2005). Metin Erksan Sineması. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Arıkan, S. (2020). Yitik Olan Ne? Gone Baby Gone’da Ahlaki İkilem, Ahlaki Seçim ve Ahlaki Eylem. SineFilozofi, Özel Sayı 2020(2), 78-90.
- Aristoteles. (1993). Poetika. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Armes, R. (2019). Sinemada ve Gerçeklik: Tarihsel Bir İnceleme. (Özen Barkot Z. Çev.). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Arslan, M. M. (2010). Yeşim Ustaoglu: Su, Ölüm ve Yolculuk. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Astruc, A. (2010). Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera Kalem. (Karadoğan, A. Ed.). (Özer, N. Çev.). Sanat Sineması Üzerine içinde (s. 21-26). Ankara: Deki Yayınları.
- Atam, Z. (2011). Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması. İstanbul: Cadde Yayınları.
- Bağdatlı, S. (2000). İtalyan Yeni Gerçekliliği. İstanbul: Der Yayınları.
- Bakır, B. (2008). Sinema ve Psikanaliz. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Bazin, A. (2000). Sinema Nedir. (İ. Şener, Çev.) İstanbul: İzduşın Yayınları.
- Beltis, D. (2021, 7 Mayıs). ‘Between Two Dawns’ by student Selman Nacar acquired by Luxbox Films. Columbia University School of the Arts Haber Arşivi.
- Biryıldız, E. (2000). Sinemada Akımlar. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2009). Film Sanatı Bir Giriş (E. Yılmaz ve E. S. Onat, Çev.). Ankara: De Ki Yayınları.
- Boston Turkish Film Festival. (2016). The Well (Kuyu). 15th Boston Turkish Film Festival: Documentary & Short Film Competition.
- Boydak, S. (2006). Türk Sineması’nda Bağımsız Film Yapım Süreci ve Reha Erdem. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Büyükdüvenci, S. & Öztürk, R. (2007). Yeni Türk Sinemasında Estetik. Felsefe Dünyası Dergisi, (Sayı 46), Sayfa: 45-49.
- Büyükdüvenci, S. & Öztürk, S. R. (2014). Postmodernizm ve Sinema. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Campbell, J. (2017). Kahramanın Sonsuz Yolculuğu (S. Gürses, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Can, A., & Çilingir, A. (2020). Ulusal Sinema Hareketi Çerçevesinde Halit Refiğ Sinemasında Doğu-Batı İkilemi. Erciyes İletişim Dergisi, 7(2), 1501-1523.
- Cengiz, G. (2015). Yeşim Ustaoglu sinemasının kamusal alan bağlamında içerik analizi yöntemiyle incelenmesi: “Güneşe Yolculuk” ve “Bulutları Beklerken” film örnekleri. Akademik Bakış Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, (50), 20-32.
- Cerrahoğlu, N. (1999). “Temel Sorunumuz Ahlak”. Milliyet, 10 Ekim 1999 tarihli Zeki Demirkubuz ile Söyleşi. Erişim Tarihi: 19.05.2025. <https://zekidemirkubuz.com/temel-sorunumuz-ahlak/>

- Ceyhan, M., & Sancar, M. K. (2023). Gerçeklik ve mizansen arasında bir tanıklık hikâyesi: “İki Şafak Arasında” filminin mizansen eleştirisi. *Türkiye Medya Akademisi Dergisi*, 3(5), 195-215. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7646805>
- Ceylan, N. B. (1997, Aralık 25). Piyasa Acımasız ve Demirden Yasalarla İşliyor. (Erdem, M. Röportaj Yapan).
- Ceylan, N. B. (1998, Ocak). Kendi Doğama Uygun Minimal Bir Yapım. (Çetin, B. Röportaj Yapan).
- Ceylan, N. B. (2000, Ocak). Böbrek Denince. (Göktürk, Y. & Çapan, S. Röportajı Yapanlar).
- Coşkun, E. (2009). Dünya Sinemasında Akımlar. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Coşkun, E. (2009). Türk Sinemasında Akım Araştırması. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Çağlak, E. (2018). Farkındalık Yaratmada İletişimin Gücü. *Journal of Awareness*, 3 (Özel), 653-660.
- Çavuşoğlu, H. (2006). Sinema Tarihi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çiraklar, H. (2009). “Yeşim Ustaoglu: Sanatçı Dedğin Buram Buram Muhalefet Kokmalı.” *Bianet röportajı*, Haziran 2009
- Daldal, A. (2005). 1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul: Homer Kitabevi.
- Daldal, A. vd. (2015). Ulusal Sinema Kavramı ve Yeni Türk Sineması Üzerine. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*. (Bayrakdar, D. Ed.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 13-22.
- Derman, D. (1997). Sinema Akımları, Ankara: Med Campus A126 Proje Yayınları.
- Dorsay, A. (1995). 12 Eylül Yılları ve Sinemamız. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Erbalaban Gürbüz, Ö. N. (2015). Yeni (bağımsız) Türk Sinemasında Kitle İletişim Aracı Olarak Televizyonun Temsili. *Selçuk İletişim*, 8(4), 266-280.
- Erçetingöz, A. (2009). Çağdaş Türk Sineması’nda Varoluş Olgusu: Reha Erdem Sineması’nın Anlamı ve Estetiği. (Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Erdemir, F. (2009). Postmodern Sinemada Kahramanın Dönüşümü. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (35), 21-40. doi:10.17064/iüifhd.44994.
- Erksan, M. (1985). “Türkiye’de Entelijansiya Yok”. Ve Sinema, Kitap 1. İstanbul: Hil Yayın.
- Erus, Ç. (2013). Üçüncü Sinema Kuramı ve Pratiği. (Özarslan, Z. Ed.), Sinema Kuramları-2 içinde (s. 93-129). İstanbul: Su Yayıncılık.
- Esen, Ş. (2000). 80’ler Türkiye’sinde Sinema. İstanbul: Beta Basım Yayım.
- Esen, Ş. (2010). Türk Sinemasının Kilometre Taşları. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Evren, B. (2014). Türk Sinemasının 100. Yılı. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Ghosh, T. (2023, 27 Ekim). Jio MAMI 2023 | Turkish filmmaker Selman Nacar: “Cinema is a very good tool to ask questions”. Moneycontrol – Entertainment News.
- Gökçe, F. (1997). Yeni Dalga, Sinema Akımları. (Derleme: Derman Derman, Oğuz Onaran, Ahmet İnəm, Serhat Günaydın). Ankara: Med-Campus Yayınları.
- Göl, B. (2022, 21 Ocak). Selman Nacar ile İki Şafak Arasında üzerine söyleşi: “Bu Köhnemiş Sistemi Anlatmak”. *Altyazı Sinema Dergisi* Söyleşi.
- Güçhan, G. (1992). Toplumsal Değişme ve Türk Sineması. Ankara: İmge Yayınları.
- Güney, A. (2016). Yeni Muhafazakârlık ve 1990’ların Türk Sineması. *Toplum ve Demokrasi*, 6(13-14), 129-146.
- Güngör, A. C. (2020). Halit Refiğ’in Sinema Anlayışında Kemal Tahir’in Etkisi: “Haremde Dört Kadın”. *Journal of Turkish Studies*, 15(5), 2399-2419.
- Gürkan, H. (2015). Karşı Sinema, Ankara: Es Yayınları.
- Güroçak, T. (2023). “Çaylak” ve “Milyon Dolarlık Bebek” filmlerindeki kahramanların Kahramanın Sonsuz Yolculuğu ekseninde karşılaştırmalı incelenmesi. *Erciyes Akademi*, 37(3), 832-859.
- İkiz, A. (2015). Zeki Demirkubuz “Masumiyet” Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- İpek, Ö. (2017). Peter Wollen'in Karşı Sinema Kavramı, Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı: Güz 4(2).
- Kaplan, N. (2004). Aile Sineması Yılları 1960'lar. İstanbul: Es Yayınları.
- Kara, M. (2012). Sinema ve 12 Eylül. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Karadoğan, A. (2010). Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar. Ankara: De Ki Yayınları.
- Kayalı, K. (1994). Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması Üzerine Bir Yorum Denemesi. Ankara: Ayyıldız Yayınları.
- Keskin, B. (2025, 9 Mayıs). Netflix dizisiyle gündeme gelen İstanbul'un alışlagelmemiş kaydı: "İstanbul Ansiklopedisi". Euronews Türkçe Kültür.
- Kılınç, B. (2014). Yeni Gerçekçilik ve Luchino Visconti: Sinema Tarihine Yeniden Bakmak. Atatürk İletişim Dergisi, Sayı 7.
- Koçakoğlu, B. (2018). Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm. Konya: Palet Yayınları.
- Kolker, R. (2010). Değişen Bakış, Çağdaş Uluslararası Sinema. (Yılmaz, E. Çev.). Ankara: Deki Yayınları.
- Kovacs, A. B. (2010). Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980 (N. Bakırcı, Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayınları.
- Makal, O. (1996). Fransız Sineması. İstanbul: Kitle Yayınları.
- Mısır, M. B. & Balta, E. (1999). Modernizm, Postmodernizm ve Sol. Ankara: Öteki Yayınları.
- Midpoint Institute. (2023). Selman Nacar – Alumni Profile. MIDPOINT Network/People.
- Möller, O. (2006). "Türk Yönetmenin Sert ve Edebi Ufkuna Yol Gösteren Işık". Kader: Zeki Demirkubuz, S. Ruken Öztürk, s. 26-30, Ankara: Dost Yayınları.
- Nacar, S., & Çiçekoğlu, F. (2022). İki Şafak Arasında Etik ve Ahlak: Selman Nacar'la filmlerindeki ikilemlere dair söyleşi. REFLEKTİF Sosyal Bilimler Dergisi, 3(1), 169–177. doi:10.47613/reflektif.2022.62.
- Nutku, Ö. (2001). Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- O. Ersümer, A. (2013). Klasik Anlatı Sineması, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Onaran, A. Ş. (1990). Lütfi Ö. Akad. İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Onaran, A. Ş. (1995). Türk sineması (Cilt 2). İstanbul: Kitle Yayınları.
- Onaran, A., Vardar, B. (2005). 20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması. İstanbul: Beta Yayınları.
- Orr, J. (1997). Sinema ve Modernlik (A. Bahçıvan, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Önbayrak, N. (2008). Sanatta Gerçeklik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği. Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi, 13(13), 187-203.
- Özdemir, B. G. (2017). Sessizliğin Kadın Karakterlerle Anlatıda Kullanımı: Varolmaya Çalışan Sessiz Bedenler. The Journal of Academic Social Science, 5(45), 240-254.
- Özdil, N. M. (2023). Gerçekliğin inşasında plan sekans kullanımı: İki Şafak Arasında üzerine bir alımlama analizi. Filmvisio, 1, 87-116. doi:10.26650/Filmvisio.2023.0004.
- Özgüç, A. (1995). Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü. İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Özön, N. (1995). Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, N. (2008). Sinema Sanatına Giriş. İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınevi.
- Parkan, M. (1983). Brecht Estetiği ve Sinema. Ankara: Dost Yayınları.
- Pösteki, N. (2005). Türk Sinemasına Yeni Bir Bakış: Yönetmen Sineması. İstanbul: Es Yayınları.
- Pösteki, N. (2012). 1990 Sonrası Türk Sineması. (Genişletilmiş, 3. Baskı). Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Propp, V. (2008). Masalın Biçimbilimi: Olağanüstü Masalların Yapısı (M. Rifat & S. Rifat, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sarı, G. (2017). Türkiye'de Özel Televizyon Yayıncılığının Gelişimi ve Medyanın Mülkiyet Yapısı. Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt:5, Sayı:18 s. 2087-2096.

- Sayıcı, F. (2018). 1990 sonrası Türk Sinemasında Gerçekçilik. TRT Akademi, 3(5), 460-469.
- Scognamillo, G. (2010). Türk Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sivas, A. (2007). Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sözen, M. F. (2015). Günümüz Sinemasında Dramatik Bir Olgu Olarak Sessizliğin Kullanımı: Kavramlar, Analizler. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 3(16), 40-68.
- Suner, A. (2015). Hayalet Ev. (2. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Şani, A. E. (2020, 10 Ekim). 'Ulusal Sinema'nın öncü ismi: Halit Refiğ. Anadolu Ajansı. Erişim Adresi: <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/ulusal-sinemanin-oncu-ismi-halit-refig/2002037>
- Tanus, S. (2020). Koza'dan Ahlat Ağacı'na Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Dilsel Dönüşümü. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tarhan, B. (2023). Dindar yeni orta sınıfa dair bir inceleme: Çatlak ile İki Şafak Arasında filmlerinde hane ve dışarı. Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 22(3), 753-766. doi:10.21547/jss.1292597.
- TDK. (1992). Türkçe sözlük (Cilt 1). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Teksoy, R. (2009). Sinema Tarihi Cilt-1. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Tunç, E. (2012). Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1899-2005). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Türk, İ. (2001). Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Türkali, V. (1985). Eski Filmler. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Uçakan, M. (2010). Türk Sinemasında İdeoloji. İstanbul: Sepya Yayıncılık.
- Uçar İlbuğa, E. (2018). Yeşim Ustaoglu sinemasında kadın karakterlerin özgürlük arayışları. Selçuk İletişim, 11(2), 292-320.
- Uğur U. (2017) Auteur Yönetmen Yaklaşımının Türk Sinemasına Yansımaları, Demirkubuz Sineması, Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6(3), 227-241. ISSN: 1624-7215
- Uğur, İ. A. (2001). 1990 Sonrası Türk Sinemasında Film Dilinin Kullanımı (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Uğur, İ. T. & Yılmaz, M. (2016). Karşı Sinema Perspektifinden Godard Sineması ve “Serseri Aşıklar” Film Örneği. SineFilozofi, 1(3), 206-219.
- Ünal, G. T. (2011). Sinemada Estetik Kaygı ve Anlatım Aracı Olarak Sinema Tekniği. M. İri, Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar içinde (s. 7-23). İstanbul: Derin Yayınları.
- Vincenti, G. (2008) Sinemanın Yüzyılı (E. Ayça. Çev.). İstanbul: Evrensel Basım Yayım.
- Wollen, P. (2013). Godard ve Karşı Sinema. (Gürkan, H. Çev). İletişim Çalışmaları Dergisi, Sayı: 3. Bahar.
- Yaren, Ö. (2013). Sinemada Anlatı Kuramı. (Özarslan, Z. Ed.), Sinema Kuramları-2 içinde (s. 167-192). İstanbul: Su Yayıncılık.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, A. (2011). Nitel Araştırma Yöntemleri. İstanbul: Seçkin Yayıncılık.
- Yücel, F. ve Acar B. (2009). Reha Erdem ile A Ay'dan Kosmos'a. Yücel, F. (Ed.). Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan (143-183) içinde. İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- <https://nuribilgeceylan.com/bio-english.php>