

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
FİLM TASARIMI ANASANAT DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**2000 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASI'NDA  
KÜLTÜREL, SİYASAL, TOPLUMSAL VE EKONOMİK  
HAYATIN GERÇEKÇİ TEMSİLİ**

**Hazırlayan**  
Ufuk TAMBAŞ

**Danışman**  
Prof. Dr. Oğuz ADANIR

**İZMİR - 2011**

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “2000 Sonrası Türkiye Sineması’nda Kültürel, Siyasal, Toplumsal, Ekonomik Hayatın Gerçekçi Temsili” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../.....

Ufuk TAMBAŞ

## TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ...../...../..... tarih ve .....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin .....maddesine göre Film Tasarımı Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Ufuk TAMBAŞ' ın "2000 Sonrası Türkiye Sineması'nda Kültürel, Siyasal, Toplumsal ve Ekonomik Hayatın Gerçekçi Temsili" konulu tezi incelenmiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat ..... ' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin.....olduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

## YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

### TEZ/PROJE VERİ FORMU

**Tez/Proje No:**                      **Konu Kodu:**                      **Üniv. Kodu:**

· Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

#### Tez/Proje Yazarının

**Soyadı:** TAMBAŞ                      **Adı:** Ufuk

**Tezin/Projenin Türkçe Adı:** 2000 Sonrası Türkiye Sineması'nda Kültürel, Siyasal, Toplumsal ve Ekonomik Hayatın Gerçekçi Temsili

**Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı:** The Realist Representation of Cultural, Political, Social and Economical Life in Turkish Cinema in Post 2000's

#### Tezin/Projenin Yapıldığı

**Üniversitesi:** D.E.Ü.

**Enstitü:** G.S.E.

**Yıl:** 2011

#### Diğer Kuruluşlar :

#### Tezin/Projenin Türü:

**Yüksek Lisans:**

**Dili:** Türkçe

**Doktora:**

**Sayfa Sayısı:** 120

**Tıpta Uzmanlık:**

**Referans Sayısı:** 191

**Sanatta Yeterlilik:**

#### Tez Danışmanlarının

**Ünvanı:** Prof. Dr.

**Adı:** Oğuz

**Soyadı:** ADANIR

#### Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Gerçeklik
- 2- Gerçekçilik
- 3- Toplumsal
- 4- Siyasal
- 5- Temsil

#### İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Reality
- 2- Realism
- 3- Social
- 4- Political
- 5- Representation

**Tarih:**

**İmza:**

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum: Evet  Hayır

## ÖZET

**Türkiye, 2000-2010 yılları arasında, ekonomik büyüme ve siyasal alanda yaşanan değişimlerin etkisiyle, toplumsal ve kültürel alanda da önemli değişimlerin yaşandığı bir süreçten geçmektedir. Türkiye Sineması da, yine aynı dönemde, özellikle çekilen film ve izleyici sayısında yaşanan artışla beraber bir yükseliş trendine girdiğini göstermektedir.**

**Henüz endüstrileşme aşamasını tamamlamamış olan Türkiye Sineması'ndaki bu büyümenin büyük ölçüde dışsal faktörlerin bir sonucu olduğu söylenebilir. Özellikle televizyon endüstrisinin, sermaye, ekipman, teknik ekip ve oyuncu kaynaklarının bu alanda yaygın olarak kullanımı film sayısını arttırmıştır. İkinci faktör ise, film çekiminde kullanılan dijital teknolojilerin ucuzlayıp yaygınlaşmasıdır.**

**Bu faktörlerin etkisiyle, Türkiye Sineması'nda film ve seyirci sayısında bir patlama yaşanmaktadır ancak yine bu faktörlerin etkisiyle, toplumsal hayatın gerçekçi bir temsilini sunmaya çalışan filmlerin sayısı oldukça azdır.**

## **ABSTRACT**

**Turkey is undergoing a process involving important changes in social and cultural domain under the influence of economical growth and changes in the political field between 2000 and 2011. Turkey's Cinema also displays a rising trend in the same period with the increase in, especially, the number of films made and the magnitude of audience.**

**It can be said that, this growth in Turkey's Cinema, which has not yet completed its industrialization stage, is due to, to a great extent, the external factors. Especially an extensive use of the capital, equipment, technical crew and actor resources of television industry has increased the number of the films made. A second factor can be named as that the prices of the digital technologies in filmmaking had decreased and they had become more widespread.**

**Under the influence of said factors, there is a boom in the numbers of film and audience in Turkey's Cinema, however, again under the influence of the same factors, the number of the films that are seeking to provide a realistic representation of social life is quite few.**

## ÖNSÖZ

Sinemayla ilişkim, 1999 yılında bir kısa filmin setinde çalışmamla birlikte izleyici olmanın ötesine geçti. Daha sistemli bir şekilde film izlemeye, yönetmenler üzerine araştırma yapmaya, filmlerin işleyiş mekanizmalarını anlamaya çalıştım. Bu çalışmalarımı daha sistemli bir hale dönüştürmek için, 2002 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-Tv Bölümü'ne girdim. Akademik eğitimim boyunca beni her konuda destekleyen, dostane bir şekilde bana yardımcı olan hocalarımla, çalışmalarımı yüksek lisans düzeyinde de sürdürmem için farkında olmadan da olsa beni teşvik ettiklerini söylemeliyim.

Bu oniki yıllık süre boyunca, kuramsal çalışmalardan daha çok film yapımının pratik süreçlerinde yer aldım. Televizyon dizilerinde, büyük bütçeli film setlerinde, klip ve tanıtım filmlerin çekimlerinde, düşük bütçeli sinema filmlerinde ve bütçesiz kısa filmlerde çalıştım. Türkiye'nin tarihsel ve toplumsal gerçekliğinden bağımsız olmayan Türkiye Sineması'nın, bu gerçeklikten soyutlanmasını ve salt para kazanmanın ya da kişisel prestij yaratmanın bir aracı olarak görülmesini hep yadırgadım. Bu çalışma, bu bakış açımın bir sonucu olarak ortaya çıktı.

Tez çalışmam boyunca, özgün bakış açısıyla bana farklı pencereler açan, beni doğru sorular sormaya yönelten, tezi şekillendirmemde yardımcı olan tez danışmanım Oğuz Adanır'a, beni sürekli teşvik eden Ertan Yılmaz'a, çok değerli uykusundan ödünler vererek her konuda büyük bir sabır ve özveriyle yanı başımda olan sevgili Sabo'ma, her çağırdığımda yardımına koşan Emel Yuvayapan ve Emrah Zıraman'a, çeviri konusunda yardımcı olan Barış Yıldırım'a, tez konusunda önerilerini paylaşan Burak Bakır'a, her türlü maddi manevi desteği sunan aileme ve fikirleri ve destekleriyle hep yanımda olduklarını hissettiğim tüm dostlarıma ve hocalarıma içten teşekkürlerimi sunarım.

## İÇİNDEKİLER

### 2000 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASI'NDA KÜLTÜREL, SİYASAL, TOPLUMSAL ve EKONOMİK HAYATIN GERÇEKÇİ TEMSİLİ

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DÖKÜMANTAYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii

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

### BİRİNCİ BÖLÜM

<b>1.1. SİNEMADA GERÇEKÇİLİK VE GERÇEKÇİLİK</b>	<b>7</b>
<b>1.1.1. Sanat ve Gerçeklik</b>	<b>7</b>
<b>1.1.2. Sanatta Gerçekçiliğin Ortaya Çıkışı</b>	<b>10</b>
<b>1.1.3. Modern Sanat ve Gerçeklik</b>	<b>14</b>
<b>1.1.4. Sinemada Gerçekçiliğin Tarihsel Gelişimi</b>	<b>17</b>
1.1.4.1. Belgesel Sinema	20
1.1.4.2. Sovyet Sineması	22
1.1.4.3. Kurmaca Filmler ve Gerçekçi Arayışlar	23
1.1.4.4. İtalyan Yeni Gerçekçiliği	25
1.1.4.5. Yeni Gerçekçilik Sonrası Dünya Sineması	26



## İKİNCİ BÖLÜM

<b>2.1. 2000-2010 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE’DE YAŞANAN DEĞİŞİMLER</b>	<b>30</b>
<b>2.1.1. 2000 Sonrası Türkiye</b>	<b>30</b>
2.1.1.1. Ekonomik Değişimler	30
2.1.1.2. Siyasal Değişimler	31
2.1.1.3. Toplumsal Değişimler	33
2.1.1.4. Kültürel Değişimler	36

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

<b>3.1. 2000 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASI’NI ETKİLEYEN FAKTÖRLER</b>	<b>37</b>
<b>3.1.1. Televizyon Endüstrisinin Türkiye Sineması üzerine Etkileri</b>	<b>37</b>
3.1.1.1. Ekonomik Faktörler	37
3.1.1.2. Teknik, Epistemolojik ve Estetik Faktörler	40
<b>3.1.2. Teknolojinin Gelişimi ve Ucuzlaması</b>	<b>45</b>
<b>3.1.3. Sinema Okulları</b>	<b>48</b>
<b>3.1.4. Film Dağıtımı</b>	<b>49</b>
<b>3.1.5. Sinema Destek Fonları</b>	<b>50</b>
<b>3.1.6 Tarihsel Faktörler</b>	<b>52</b>
3.1.6.1. 1960-1980 Yeşilçam Sineması Dönemi	52
3.1.6.2. 1980-2000 Yeşilçam Sonrası Dönem	54
<b>3.2. 2000-2010 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE SİNEMASI’NDA GERÇEKLİK VE GERÇEKÇİLİK</b>	<b>58</b>
<b>3.2.1. Ticari Sinema</b>	<b>59</b>
3.2.1.1. “Neşeli Hayat”	65
<b>3.2.2. Yönetmen Sineması</b>	<b>70</b>
3.2.2.1. “Dokuz”	84

<b>3.2.3. Politik Sinema</b>	<b>87</b>
3.2.3.1. “Press”	<b>94</b>
<b>3.2.4. İlk Filmler</b>	<b>98</b>
3.2.4.1. “Çoğunluk”	<b>101</b>
<b>3.3. ÖRNEK FİLMER ÜZERİNDEN KARŞILAŞTIRMALI BİR DEĞERLENDİRME</b>	<b>105</b>
<b>SONUÇ</b>	<b>109</b>
<b>KAYNAKÇA</b>	<b>113</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b>	

# GİRİŞ

2000-2010 yılları arası Türkiye Sineması'nda, önceki dönemlerle kıyaslandığında, çekilen film sayısı açısından, filmlerin anlattığı öyküler ve bunların anlatım biçimi açısından ve gelişen teknolojik olanakların film yapım süreçlerine etkisi açısından köklü bir değişim yaşandığı görülmektedir. 2000-2010 arası Türkiye'de çekilen filmlerde gözlenebilen değişim, bu tezin inceleme alanını oluşturmaktadır. Bununla birlikte çalışmanın ana sorusu, tez danışmanım Prof. Dr. Oğuz Adanır ile tez konusu üzerine görüşmelerimiz esnasında net bir görünüm kazanan “*Bu filmler, Türkiye gerçeğini ne kadar yansıtıyor?*” sorusu ekseninde şekillenmektedir.

Bu bağlamda, sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişkinin dinamiklerini araştırmak, sinemada gerçekçiliğin tarihsel gelişimini filmler ve bu alandaki kuramsal çalışmalar ışığında incelemek, tezimin birinci bölümünün ana gövdesini oluşturmaktadır.

İkinci bölüm ise, öncelikle, tarihsel ve toplumsal bir çerçeve içerisinde; 2000 sonrası Türkiye'de yaşanan değişimler, bunların Türkiye Sineması üzerinde etkileri ve Türkiye Sineması'nın bu süreci yeniden yorumlayıp aktarma kapasitesi üzerine yapılan araştırmalar ve varılan sonuçlardan oluşmaktadır.

Bütün bu araştırma sürecinde, genelde sinemaya, özelde de Türkiye Sineması'na neden “gerçekçilik” perspektifinde yaklaştığımızı ve neden bir “gerçekçilik” beklentisi içerisinde olduğumuzu sorguladım. Aslında genel olarak gerek Türkiye'de, gerekse dünyada sinema izleyicilerinin filmlerden böyle bir beklenti içinde olmadığı söylenebilir. Aksine, insanlar filmlerin kendilerine vaat ettiği düşsel dünyaya daha çok ilgi göstermektedirler. Gişe başarısını bu konuda bir ölçü olarak alırsak, dünyada fantastik filmlere yönelik hiç bitmeyen ve giderek artan ilginin, bunun bir göstergesi olduğu söylenebilir. Aynı şekilde Türkiye'de son on yılda en çok izlenen on filmin neredeyse tamamı, herhangi bir gerçekliğe dayanmayan komedi filmlerinden (**Recep İvedik** serisi, **A.R.O.G**, **G.O.R.A**) ya da

toplumun ilkel milliyetçi güdülerinin kaba bir özdeşleşmeyle fantezi düzeyinde tatmin edildiği **Kurtlar Vadisi** serisinden oluşmaktadır.

Gerçekçi ya da gerçekliği temsil etme iddiasındaki filmlerin, izleyici nezdindeki durumu ise hiç iç açıcı görünmemektedir. Bu filmlerin, yüz bin kişi tarafından izlenmesi, çoğu zaman yönetmenler için “gişe başarısı” anlamına gelmektedir. Roy Armes’in **Sinema ve Gerçeklik** kitabında belirttiği gibi; “*Sinema yaşamımızın olgulara dayalı kaydedilmesi kadar bizi kendimizden uzaklaştıran bir eğlencedir de; toplumsal sorunlarımızı tanımlayabildiği gibi bizim düşlerimizle de ilgilenebilir. İzleyiciler bunu kesinlikle hisseder ve izleyicilerin daha büyük bir kısmı işçiler ya da balıkçılar üzerine yapılmış gerçekçi filmdense bir müzikal veya bir western filmini izlemeye gider.*”<sup>1</sup> Peki buna rağmen neden hala ticari bir etkinlik ve oldukça pahalı bir sanat olan sinemadan böyle bir beklenti içerisindeyiz?

Bu soruya bulabileceğimiz bir kaç yanıtta ilki diğerlerine göre daha nesnel bir yanıtta: Sinema tarihi boyunca kalıcı olmayı başarabilen ve bugün bile hala sinemayla ilgilenen insanların ilgisini çeken filmlerin pek çoğu gerçekçi filmlerden oluşmaktadır. “*Dev bütçelerle ve dünyaca ünlü oyuncularla yapılmış büyük seyirliklerdense, dürüst ve açık sözlü birçok düşük bütçeli filmin daha uzun ömürlü olma şansına sahip olduğunu söylemek kesinlikle doğrudur.*”<sup>2</sup>

İkinci yanıt ise daha öznel: Sinemanın doğasında olan gerçeği yansıtma potansiyeli, ona insanlığın sorunlarını yansıtma konusunda bir sorumluluk yüklemektedir. Özellikle Türkiye gibi sorunların görmezden gelinerek ve yok sayılarak yapılandırıldığı bir ülkede, sinema, insanların bu yapılandırılmış sorunlara bakışında yeni pencereler açma potansiyeline sahiptir. Sonuçta filmler ya da bütün olarak sinema, dünyayı değiştirip dönüştürme gücünde ya da iddiasında değildir.

---

<sup>1</sup> Roy Armes, **Sinema ve Gerçeklik**, çev. Zeynep Özen Barkot, Doruk Yayıncılık, 2011, s.20-21

<sup>2</sup> **A.g.e.**, s.21

Ancak, çağına karşı sorumlu olan bir sinemanın toplumsal, kültürel, politik ve sanatsal açıdan nasıl bir zenginlik olduğunu bize sinema tarihi göstermektedir.<sup>3</sup>

2000 sonrası Türkiye Sineması'nı böyle bir perspektifle incelemek konusunda beni yönlendiren üçüncü neden ise, Türkiye Sineması'nın 1960-1980 yılları arasındaki kayda değer film ve yönetmenlerinin, gerçekçi oluşu ve bunların sinema tarihimizde önemli ve değerli bir yer tutmasıdır.

2000 sonrası dönemi belirleyen, önemli ve son faktör de, teknolojinin hızlı gelişiminin bir sonucu olarak, film yapım teknolojisinin ucuzlaması, yaygınlaşması ve böylece bu alanın, film yapma iddiasında olan neredeyse herkese açılmış olmasıdır. Teknolojinin ucuzlaması sonucunda onlarca genç ve yeni yönetmen ilk sinema filmlerini çekmiş, bağımsız film yapma iddiası, "büyük paraları batırmak" olarak tanımlayabileceğimiz ekonomik tehditten kurtulmuştur. Ancak bu durumun kendisi de özellikle çalışma koşulları ve profesyonelliğin gelişimi açısından yeni pek çok sorunu da beraberinde getirmiştir.

Türkiye Sineması'nın, incelediğimiz bu son on yılda film sayısında ve çeşitliliğinde gösterdiği atılımın, tarihsel bir öneme sahip olup olamayacağı sorusu, bütün bu faktörlerin doğru değerlendirilmesiyle cevaplanabilir. Ancak yine de bu filmleri ve dönemi yarına taşıyacak ve değerli kılacak, sinemamızı belli bir estetik değere ve belki özgün bir dile ulaştıracak yönelimin Türkiye gerçeğine ayna tutmak olacağını düşünmekteyim.

Bu filmler, ülke gerçeğini ne kadar yansıtıyor? Bu soruyu daha değişik bir biçimde soracak olursak, son on yıl içerisinde yapılan filmlerden rastgele bir seçki yaptığımızda ve dünyanın farklı coğrafyalarından insanlara bu filmleri izlettiğimizde, onlarda oluşan Türkiye algısı, Türkiye gerçekliğine ne kadar yakın ya da uzak olacak? Bu temel soruyu unutmadan başka sinemaları örnek vererek bu konuyu açıklayabiliriz.

---

<sup>3</sup> Bu konuda en iyi örnek, 2. Dünya Savaşı sonrası Yeni-Gerçekçilik olarak ortaya çıkan ve sanatsal zirvesine 1960-70 yılları arasında ulaşan İtalyan Sineması'dır.

Dev bir endüstri olan ve bütün dünyaya filmlerini satan Hollywood filmleri, Amerikan toplum yapısı, kültürü, ekonomisi, tarihi, siyasası hakkında sayısız enformasyonla doludur. Örneğin bizler, Harlem’de yaşayan siyahların dinlediği müziklerden tutun giyim tarzına, konuşma biçimlerinden tutun aile ilişkilerine dair pek çok bilgiye Amerikan filmleri sayesinde sahip olabiliyoruz. Aynı şekilde Amerikan taşra hayatı ya da büyük şehirlerin dışında kurulu banliyö yaşamı, hukuk sistemi ya da iş dünyasındaki ilişkiler, dini geleneklerin Amerikan toplumundaki yeri, cenaze törenleri, suç dünyası, eğlence dünyası, medyanın yapısı ve politikacıların hayatları hakkında da bu filmlerden neredeyse yabancılik çekmeden Amerika’da yaşayabilecek kadar bilgi alabiliyoruz!

İran Sineması için de aynı şeyleri söyleyebiliriz. İranlı bazı yönetmenler, 1979 yılında yapılan İslamcı darbenin ardından İran’da ortaya çıkan gerçekliği yansıtmak konusunda ağır sansür koşullarında dahi tavizsizdir. İran Sineması, İran toplumunda kadının yerinden, Tahran’ın kuzeyi ve güneyi arasındaki gelir uçurumuna, zenginlerin yaptığı ev partilerinden, İranlı yoksulların hastane koridorlarındaki çaresizliğine, trafik keşmekeşinde motosikletleriyle çalışan ve günlük işlerle geçinmeye çalışan kent yoksullarından, sınır köylerinde geçimini kaçakçılıkla sağlayan köylülere kadar pek çok konuda, İran coğrafyası ve insanların hayatı hakkında gerçekçi öyküler anlatmaktadır. 1960 ve 70’li yıllarda çekilen İtalyan filmleri de aynı duyarlılıkta ve sinematografik açıdan daha da zengin bir sinemadır.

Bu örneklerden anlaşılacağı gibi, tez boyunca temel yaklaşım, beşeri ilişkilere yön veren, tarihsel ve toplumsal bir gerçekliğin temsilini tartışmak olacaktır. Çünkü kastedilen gerçeklik duyu organlarımızla algıladığımız dışsal bir gerçeklik değildir. *“Gerçeklik, bir dağ gibi objektif ve jeofiziksel bir fenomen değildir. Gerçeklik her zaman dünyayla ilgili söylenen ya da **anlaşılan** bir şeydir. Fiziksel dünya “oradadır” ancak gerçeklik her zaman bir kültürün değişen arzuları ve tutumları tarafından oluşturulan çok yüzeyli objektif, çok biçimli ve değişen bir araçlar kompleksidir. Gerçeklik dünyanın çoğumuzun hemfikir olmayı seçtiği karmaşık bir*

*imgesidir.*"<sup>4</sup> Ayrıca yaşanmış olayların birebir aktarımı olan kaba bir gerçekçilikten söz etmediğimiz de açıktır. "*Gerçek bir genellemedir. Oysa dünya özgün bir yerdir, başka deyişle, dünya tamamen farklı bir şeydir- Dünya ile (gerçekliğin) yansımalarının birbirine karıştırıldığı bir yerde gerçekle dünya arasında hiçbir ilişkinin kalmadığı söylenebilir.*"<sup>5</sup> Şüphesiz ki sanatsal bir şekilde yeniden ele alınmış sanatın asıl gücü olan illüzyonu yaratmayı başarabilen bir kurmacadan söz ediyoruz. Bu noktada yine Andre Bazin'e başvurmak gerekirse: "*Sinema, gerçekçilikle sonuçmazlık (geometrik eğrinin yakınlaştığı ama asla temas etmediği düşsel hat) ilişkisi içindedir.*"<sup>6</sup> Sonuçta sinema asla gerçekliğin yerini alacak bir şey değildir. Ama özellikle ticari sinemanın eğilimi, tekniği bu yönde gelişmeye zorlamaktadır.<sup>7</sup> Birinci bölümde fiziksel gerçekliğe benzerlik bağlamında bu konuları ele alacağız. Ancak yukarıda da belirttiğimiz üzere, bu tezin yaklaşımındaki gerçekçilik arayışı illüzyon yaratma kapasitesi üzerinedir.

Dolayısıyla kastedilen gerçeklik de tarihsel ve toplumsal bir bağlamı işaret etmektedir ve felsefi olmaktan ziyade estetik bir kategoridir. Ama estetik açıdan dahi olsa gerçekliğin kavranmasını ve sanatsal açıdan yeniden inşa edilmesini felsefi olandan kopartamayız. Çünkü sanat da kültürel, ekonomik, sosyolojik, teknolojik ve politik bir atmosferin içerisinde, bu faktörlere bağlı olarak, tarihsel bir gelişimi sürdürür. Bütün bu faktörlerin hem genel olarak sanatsal algıyı hem de tek tek sanatçıların dünya görüşlerini ve estetik eğilimlerini biçimlendirdiğini gözardı edemeyiz.

Ancak sinemayı gerçekçilik bağlamında incelerken unutulmaması gereken en önemli unsur sinemanın aynı zamanda bir ticari bir etkinlik olduğudur. Hatta sinema,

---

<sup>4</sup> Robert Kolker, **Film, Biçim, Kültür**, çev. Ertan Yılmaz, Deki Yayınevi, İstanbul, 2009, s.33

<sup>5</sup> Jean Baudrillard, **Şeytana Satılan Ruh**, çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2005, s.35

<sup>6</sup> Andre Bazin'den Akt. James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur**, çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2010, s.386

<sup>7</sup> James Cameron, bu konuda çok iyi bir örnektir. Tüm zamanların en yüksek gişesini yapmış iki filmin yönetmeni olarak, **Titanic** filminde, geminin hemen hemen birebir ölçülerde benzerini inşa ettirmiş, **Avatar** filmindeyse, hayal ettiği dünyayı yaratabileceği görsel efektlerin geliştirilmesi için neredeyse on yıl boyunca beklemiştir.

bütün sanat dalları içerisinde ticari kaygıyı en çok gözeten sanat dalıdır ve sonuçta küresel ölçekte milyar dolarlarla ifade edilen bir endüstridir. Fakat diğer sanatlardan farklı olarak, tüketicisi herhangi bir entelektüel düzeye sahip, belli bir gelir seviyesinin üzerinde elit çevrelerden oluşmaz. Hatta tamamen ticari kaygılarla hareket eden yapımcılar için sinema izleyicisinde olması gereken son özellik entelektüel olmasıdır. Bu nedenle, sinemanın gerçeklikle ilişkisi irdelenirken onun ticari yönünün sürekli hesaba katılması gerekmektedir.

Türkiye Sineması, aslında hala kendine has ve özgün bir sinema dilini ve estetiğini arayan bir sinemadır. Bu bağlamda, Hollywood Sineması'ndan, İran Sineması'na, Uzak Doğu Sineması'ndan, Avrupa Sanat Sineması'na pek çok sinema estetiğinin etkisine açık, bunlara öykünen pek çok örneğin yanı sıra, az da olsa özgün yapımlarla karşılaşmaktadır. Tezin ikinci bölümünde asıl olarak bu estetik arayışların bir değerlendirmesi yapılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda, son on yılın panoramik bir görüntüsünü sunan istatistik veriler ortaya konulmuştur. Film sayısının çokluğu ve yöntem olarak sağladığı kolaylıklar nedeniyle bu filmler "*Popüler/Ticari Sinema*", "*Yönetmen/Sanat Sineması*", "*Politik/Siyasal Sinema*" ve "*İlk Filmler*" olmak üzere kategorilere ayrılmıştır. Ayrıca bu kategorilerin, genel özellikleri çerçevesinde gerçeklik ve gerçekçilikle ilişkileri bağlamında incelenmesine çalışılmıştır. Dört temel kategoriye ayrılan bu dönemdeki filmlerden, her bir kategoriye ait, o kategorinin özelliklerini en iyi yansıttığını düşünülen filmler üzerinden ayrıca film çözümlenmeleri yapılacaktır.



# 1. BÖLÜM

## 1.1. SİNEMADA GERÇEKLİK VE GERÇEKÇİLİK

Sinema, diğer sanat dallarıyla kıyaslandığında oldukça kısa sayılabilecek bir tarihe sahiptir. 1895 yılında yapılan ilk film gösteriminin belki biraz daha gerisine gitmemiz gerekmektedir. Daha sinema ortaya çıkmadan, hareketin devamlılığına dair gözlerimizin ve zihnimizin bize oynadığı oyunlardan faydalanarak, basit oyuncularla yaratılan devingen görüntüler insanların ilgisine sunulmuştur. Ancak yine de sanatsal ve estetik bir değerlendirme yapabilmek için bütün sinema tarihçileri 1895 yılını milat almaktadır.

Sinema, bir “kayıt sanatı” olmasından ötürü tekniğin ve teknolojinin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Ancak daha sonra gelişim tarihi içerisinde, dram sanatının anlatı gelenekleri üzerinde yükselen, resim, heykel, mimari, şiir, roman ve müziği, kendi görsel-işitsel dili içerisinde dönüştürüp kullanan yeni bir sanat dalı haline gelmiştir. Kendisinden önce varolan sanatların tarihsel gelişimini de belli ölçülerde devralmış ya da onlardan etkilenmiştir. Bu nedenle gerçeklik ve gerçekçilik konusunda sinema sanatının incelenmesinde, bu konunun tarihsel olarak başka sanat dalları içerisinde gösterdiği gelişim ve değişimin de incelenmesi önemli olacaktır.

### 1.1.1. SANAT VE GERÇEKLİK

“*Herhangi bir imgenin temeli gerçekliktir.*”<sup>8</sup> İnsanlığın, mağara duvarlarına yaptıkları ilk resimlerden bu yana, sanatsal anlamda üretilen, yaratılan bütün imgeler, insanı çevreleyen dış dünyanın, fiziksel gerçekliğin sanatçı tarafından, özümsemesi ve kendi öznel bakış açısı, dünya görüşü doğrultusunda oluşturduğu yeni bir formla dışavurulmasının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Ama çağlar içerisinde bu algılamamanın, yorumlamamanın ve dışavurumun, hem onu ortaya çıkaran itkiler açısından, hem de onun varoluşunun anlamı açısından çok değişik biçimleri olmuştur.

Her şeyden önce sanat, ortaya çıktığı ilk günden bugüne aslında özel bir dil olarak var olmaktadır. Sanat, her şeyden önce bir anlam üretim sürecidir. İlkel

---

<sup>8</sup> Boris Suçkov, **Gerçekçiliğin Tarihi**, çev. Aziz Çalışlar, Adam Yayınları, 1976, s.11

dönemde, bunun ortaya çıkışını sağlayan en önemli faktör büyü ve ritüeldir. Antropolojik ve arkeolojik çalışmalar, İtalya'nın Fumene ve Fransa'nın Chavet Mağaralarında 32 bin yıl öncesine ait mağara resimlerini ortaya çıkarmıştır. Avrupa kıtasında, 300 civarında mağarada bu resim ve heykelciklere rastlanırken bu sayının Afrika kıtasında bir milyonu bulduğu tahmin edilmektedir. Sanatın kökenine dair yapılan çalışmalarda, 19. yüzyıla kadar, bu eski taş çağına ait mağara resimlerinin varlığı bilinmemektedir. 19. yüzyıl sonunda Pireneler'de bu resimleri bulan arkeologlar büyük bir şaşkınlık yaşamış, hatta buna inanmak istememiş ve bunları sahte sanmışlardır.<sup>9</sup> Avustralya'dan Amerika'ya ve Asya kıtasına kadar bu mağara resimleri ve heykelciklerin, değişik tarihi zamanlara ait evrensel bir kültürün parçaları olarak, dünyanın hemen her yerinde, birbirinden bağımsız bir şekilde oluştuğunu göz önünde bulundurarak, insanlığın evriminde ortak bir dizi faktörün bunların ortaya çıkışını koşulladığı varsayılmaktadır.

İnsanların hayatta kalmak için doğaya karşı vermiş oldukları mücadelede, bu resimlerin ve heykelciklerin özel anlamı, ilkel insanın ortak kültürü olan büyü ve ritüellerde görülmektedir. İlkel insan, kendisini içinde yaşadığı doğanın bir parçası olarak görmektedir. Hayatta kalma savaşı içerisindeki ilkel insan, doğa olaylarının insan hayatına doğrudan etkisi karşısında, fiziksel gerçekliğin bu dolaysız etkilerine ancak büyü ile karşı koyabileceğini düşünmüştür. Bu ilkel insanın, dolaysız bir şekilde maruz kaldığı gerçekliği aşkınlamak için geliştirdiği bir yöntem olarak gerçekliğin zihinde özümseme, yorumlandığı ve yeniden üretildiği bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. *“Büyüsel düşünüş, bir şeyin belirtisini yeniden üretmek, diğer bir deyişle taklit etmek yoluyla onun gerçeklik'ini çağırma eylemidir.”*<sup>10</sup> Mağara duvarlarına resmedilen av sahneleri ve üzerine mızrak saplanmış av hayvanlarını betimleyen küçük heykeller, amaçları bakımından başarılı geçmesi istenen bir avlanma sürecini hedeflerken, ürettiği çağrışımlar aracılığıyla da sonrasında sanatın özünü oluşturacak yanlısamayı üretmektedir. Ancak, insanın/insanlığın bu zihinsel

---

<sup>9</sup> Moisey Kagan, **Estetik ve Sanat Dersleri**, İmge Kitabevi, çev. Aziz Çalışlar, s.213

<sup>10</sup> Yörükhan Ünal, **Dram Sanatı ve Sinema**, Hayalet Kitap, 2008, s.44

düzeyinde bu yanılısma sadece büyüünün bir aracı olarak işlemekte ve gerçekliği yansıtmaya çalışmaktan çok simgesel bir özellik taşımaktadır.

Burada, insanın ilkel bir zihinsel düzeyde de olsa, gerçeklikle (onun duyu organlarıyla algılanan somut görünümüleriyle) kurduğu bağın ve buradan hareketle ürettiği yanılısmanın motifinin, ilkel insanın hayatta kalmasını sağlayan avlanma etkinliğinin başarıya ulaşmasını amaçlayan “büyü” olduğunu açıkça görmekteyiz. Yine bu bağlamda, kollektif bir yapı arz eden ve mimetik özellikler taşıyan ritüellerin de aynı amacı taşıdığı bilinmektedir.<sup>11</sup>

İnsanlığın yerleşik hayata geçişiyle birlikte, gerçekliğin sanatsal anlamda yeniden üretimini koşullayan faktörler de ortaya çıkmıştır. Özellikle Antik Yunan’da tanımlandığı biçimiyle<sup>12</sup>, sanat, artık hayatta kalmanın bir aracı olarak büyüünün motive ettiği bir süreç olmaktan çok, dünyayı yorumlama ve yeniden üretmenin bir biçimi olarak anlam üretimine dönük özel bir dil olmaya doğru evrilmiştir. Bu noktadan sonra, sanatın gerçeklikle kurduğu ilişkilerin tanımlanmaya başladığı bir dönemden bahsedebiliriz. Platon ve Aristo’nun sanat ve estetik üzerine öne sürdüğu düşünceler aracılığıyla, sanatın gerçeklikle kurduğu bağın anlaşılmasında bir anahtar olan mimesis (taklit) kavramı ortaya çıkmıştır. Platona göre mimesis; onun felsefi bağlamda ortaya koyduğu “İdealar Dünyası” öğretisine paralel olarak, “...*bütün yaratılmış şeyler, nesnelere kendi ezeli arketiplerinin ya da “form”larının taklitleridirler. İmgeler de bu ezeli, öncesiz, sonrasız arketiplerin ya da formların resimlerde, dramatik şiirlerde ve şarkılarda yansıtılmalarından başka bir şey değildirler.*”<sup>13</sup> düşüncesinde yansımasını bulur. Aristo ise mimesise, gerçekliğin sadece taklit edilmesi bağlamında değil, ahlaki açıdan yararlılık penceresinden de bakar. Tragedyalar, insan eylemlerinin, yaşamının bir taklidi olmasından daha çok *olması gerekene* uygundur. Bunun amacı, korku ve acıma duyguları uyandıran tragik

---

<sup>11</sup> Bu konuda yapılan antropolojik çalışmaların en önemlileri Marcel Mauss’un **Sosyoloji ve Antropoloji**’si ile Malinovski’nin **Büyü, Bilim ve Din**’i, bu ritüellere ilişkin çok ayrıntılı bilgiler ve çeşitli örnekler verir.

<sup>12</sup> Latince *Ars* (sanat) ile Yunanca *Tekhne* (zanaat) etimoloji açısından şu aynı anlamı taşır: “pratik kurullarla belirlenmiş bir zanaatı uygulama”

<sup>13</sup> Nejat Bozkurt, **Sanat ve Estetik Kurulları**, Asa Kitabevi, 2000, s.93

eylemler aracılığıyla, izleyicisinin ruhunu tutkularından arındırmaktır. Tragedyayı *ethos*'a dayalı bir sanat olarak gören Aristo, duyuşsal olarak kavranabilen realite ile olması mümkün olan, beklenen idealite alanını, mimesiste birleştirerek sanat aracılığıyla gerçekliğin aşılmasını hedefleyen bir anlayış ortaya koymaktadır.

Ortaçağda, ilkel çağlardan ve antik dönemden farklı olarak, tek tanrılı dinlerin özellikle Hıristiyanlığın maddi dünyayı ve gerçekliğı ikinci planda tutan, tanrısal olanı asıl gerçeklik olarak kabul ettirmeye çalışan anlayışı nedeniyle, sanat gerçekliğı yansıtmaktan çok, dinsel öykülerin ve ikonografinin yansıtıcısı bir konuma gerilemiştir. Bilim ve sanat üzerindeki bu baskıcı dönemin sonrasında, Bazin'in batı resminin ilk günahı olarak tanımladığı "perspektif", gerçekliğin yansıtılmasında tarihi öneme sahip bir buluş olmuştur. "*Ancak 15. yüzyılda batı resmi tinsel gerçeklikleri, ona uygun formda ifade etmeye yönelik eski kaygısından, bu tinsel ifadeyi dış dünyayı olabildiğince mükemmel bir taklitle tamamlama çabasına yönelmeye başladı. Kesin an şüphesiz, ilk bilimsel buluşun ve bir anlamda mekanik yeniden üretim sisteminin, yani perspektifin keşfiyle geldi.*"<sup>14</sup>

### 1.1.2. SANATTA GERÇEKÇİLİĞİN ORTAYA ÇIKIŞI

Sanat alanında, Bazin'in tabiriyle insanın *gerçekçilik takıntısı*, tarihsel bir süreklilik arz etmektedir.. Sanatçının öznel bakış açısını da barındıran gerçekçi bir yansıtma biçimi, çağlar boyunca insanın yanılsamaya/illüzyona yönelik arzusunu tatmin etmeye çalışmıştır. Daha önce özel bir dil ve anlam yaratma aracı olduğunu belirttiğimiz sanat üzerinde, gerçekçilik, Rönesans ile birlikte, *Rönesans gerçekçiliğı* olarak ortaya çıkmıştır. Da Vinci'nin "*En mükemmel resim yapma tarzı, gerçeğe en benzeyenini saptamaktır.*"<sup>15</sup> önermesi bu çağda ve sonrasında sanatçıların temel yönelimi haline gelmiştir. Gerçekçilik, daha baskın bir anlayış olarak biçim ve içerik üzerinde belirleyici olmaya başlamıştır. Ayrıca, bu dönemle birlikte, gerçekçilik, kişisel bir sanatsal anlayış/tercih ya da tarihin belirli bir döneminde etkili olan bir akımdan öte temel bir sanatsal anlayış haline gelmiştir. Aziz Çalışlar, **Gerçekçilik Estetiğı** kitabında, gerçekliğin algılanma biçimleriyle ilgili tarihsel dönüşümü şöyle

---

<sup>14</sup> Andre Bazin, **Sinema Nedir**, yayınlanmamış çeviri, çev. Ertan Yılmaz, s.6

<sup>15</sup> Mutlu Parkan, **Sinema Estetiğı ve Godard**, İleri Kitabevi, İzmir, 1994, s.17

tanımlamaktadır: “İlkel toplumlarda gerçekliğin animist, köleci toplumlarda mitolojik, feodal toplumlarda da teolojik olarak kavranışı karşısında Rönesans’la birlikte gerçekliğin ilk kez bilimsel olarak kavranışına rastlarız.”<sup>16</sup>

İnsan, içinde yaşadığı gerçekliğin doğasını kavramaya her zaman müthiş bir merak duymuştur. Bu konuda, felsefe ya da bilimin olduğu kadar, bir illüzyon üretim aracı olarak sanatın da gerçekliği kavrama konusunda insanlığa sunduğu eşsiz deneyimin, onun bu merakını karşılama konusunda taşıdığı potansiyeli belirtmeliyiz. Hatta Lenin’in gerçekliğin “Gizli Düzen”i olarak adlandırdığı işleyiş mekanizmalarını, belki de bilimsel yasalar ya da felsefi düşünceden çok, sanatın özel dili açıklayabilir.<sup>17</sup>

Ancak yine de sanat alanındaki gelişmelerin ve yetkinleşmenin de, toplumsal anlamda yaşanan ilerlemenin bir sonucu olduğunu göz ardı edemeyiz. Rönesans felsefesinin hümanist özü, insanı, tanrıyla değil dış dünyayla ilişkisi üzerinden anlamaya çalışmaktadır.<sup>18</sup> Bilimsel alandaki gelişmeler ve felsefe alanında pozitivist ve rasyonalist düşünce sistemlerinin gelişmesi, sanatsal ifade biçimlerini de doğrudan etkilemeye başlamıştır. Plastik sanatların dışında, edebiyat ve dram sanatlarında da gerçekçi eğilimler ilk olarak bu dönemde ortaya çıkmıştır. Shakespeare, Cervantes, Rabelais gibi büyük ozanlar, insanı tarihsel ve toplumsal gerçekliği içerisinde yansıtan ilk gerçekçi yazarlar olarak gösterilmektedir.

Bu bağlamda, zihinsel, ekonomik, siyasal, kültürel, bilimsel, teknolojik gelişim ve dönüşümlerin, bütün sanat dallarında gerçekliğin yansıtılması konusunda

---

<sup>16</sup> Aziz Çalışlar, **Gerçekçilik Estetiği**, De Yayınevi, İstanbul, 1986, s.112

<sup>17</sup> “Bu nitelik Lenin ‘ in sözünü ettiği gerçekliğin “gizli düzen”inde kendini gösterir. Gerçekliğin gizli düzeni varoluşun yasalarının, düşüncelerle kolayca açıklanamayacak kadar karmaşık ve bu yasaların gerçekleşmesinin önceden kestirilemeyecek kadar dolambaçlı olduğu anlamına geliyordu. Leonardo ya da Lenin, Goethe ya da Tolstoy gibi büyük yaratıcılarda rastladığımız gerçek saygısı bu bilgiye dayanır.” Bertolt Brecht, **Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum**, çev. Cevat Çapan, Payel Yayınları, 1986, s.53

<sup>18</sup> Dante, Bocaccio, Macchiavelli, Erasmus, Montaigne, Bruno ve Bacon gibi filozofların hümanist ve pozitivist düşünce sisteminin oluşması ve gelişmesindeki katkıları, dönem sanatçılarının zihinsel dönüşümünde de önemli bir işlevi yerine getirmiştir.

gerçekçi eğilimlerin yaygınlaşması ve yetkinleşmesine yol açtığı bir dönemin başlamış olduğunu söyleyebiliriz.

Plastik sanatlarda ve özellikle resimde gerçekliğin yansıtılmasının teknik gelişmeyle ilişkisi, incelenmeye değerdir. Yine 15. yüzyılda yağlı boyanın bulunması ve Da Vinci'nin camera obscura tekniğini geliştirmesi, bu alanda bir yetkinleşmeye yol açmıştır. (Daha sonra paradoksal bir biçimde tekniğin gelişimi sonucunda fotoğrafın bulunması ve onun fiziksel gerçekliği yansıtmak konusunda resim karşısında kıyaslanamaz avantajı sayesinde, özelde resimde ve genelde plastik sanatlarda gerçekçilik dışı akımlar ortaya çıkmıştır.)

Plastik sanatlar ve özelde resim sanatında, perspektif, yağlı boya, camera obscura gibi tekniklerin kullanımında gelişen ustalık, fotoğrafın ortaya çıktığı 19. yüzyıla kadar, resim sanatının gerçekçi bir doğrultuda gelişmesini sağlamıştır.

Edebiyat alanında da özellikle romanda, yine tekniğin gelişimi aracılığıyla gerçekçi bir eğilimin geliştiğini söyleyebiliriz. Matbaanın bulunmasıyla birlikte, daha geniş bir kesime hitap etmeye başlayan roman, insanların içinde yaşadığı gerçeklikle daha yakından ve ayrıntılı bir şekilde ilgilenmeye başlamıştır. (Resim için fotoğrafın ortaya çıkışı neyse, roman için de sinemanın ortaya çıkışı odur. Fotoğrafın resim üzerindeki etkilerine benzer etkilere, sinema da roman üzerinde yol açmıştır.)

Edebiyat ve özelde roman ise, gerçekçiliğin asıl gelişim gösterdiği alandır. Sinema alanında gerçekçilikle ilgili yaklaşımların çoğu –sinema görsel işitsel bir sanat olmasına rağmen- romanın tarihsel gelişiminden devralınmıştır. Sinemanın özünde *romanesk* bir sanat olması bu konuda belirleyicidir. Roman sanatının yetkinleşmeye başladığı 16. ve 17. yüzyıllarda gerçekçiliğin özü *toplumsal çözümleme*'ydi. “Gerçekçi yazar, bireysel olaylarla görüngülerin ardında yatan çeşitli toplumsal güçlerin hareket ve karşı hareketinin genel çizgisini ortaya koyar.”<sup>19</sup>

Gerçekçi edebiyat, doğası gereği toplumun yaşadığı sancıları ortaya çıkaran toplumsal dinamikler üzerine yoğunlaşmaktadır. Lukacs, **Çağdaş Gerçekçiliğin**

---

<sup>19</sup> Boris Suçkov, **Gerçekçiliğin Tarihi**, çev. Aziz Çalışlar, Adam Yayınları, 1976, s.19

**Anlamı** adlı yapıtında, “*Bizi ilgilendiren biçimsel anlamda anlatım “teknikleri” arasındaki ayrımlar değildir. Bizim için önemli olan, yazarın eserinin temelinde yatan, dünya görüşü, ideoloji ya da weltanschauung’dur*”<sup>20</sup> diyerek, gerçekçiliğin özünün, sanatçının tarihsel ve toplumsal bir bağlama eleştirel bir bakışı olduğunu söylemiştir.

Romanın altın çağı olan 19. yüzyıl boyunca, Balzac, Tolstoy, Puşkin ve 20. yüzyılın başlarında Thomas Mann, Gorki, Şolohov gibi büyük yazarlar gerçekçi romanın en önemli ürünlerini vermişlerdir. Bu yapıtların toplumsal anlamda yaşanan değişim ve dönüşümlerin etkileyici ve eleştirel bir panoramasını sunuyor olmaları, romanı bütün sanat dalları içerisinde en prestijli sanat haline getirmiştir.

20. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra, sinemanın kendi anlatı dilini oluşturması ve yetkinleşmesiyle beraber, roman sanatı, eleştirel ve gerçekçi betimleyici tarzından uzaklaşmıştır. Fotoğrafın resim üzerinde yarattığı etkiye benzer bir etkiyi, sinema da (gerçekliği içindeki devinimiyle birlikte kusursuza yakın bir şekilde yansıtmayı başarabildiği için) roman üzerinde yaratmıştır. Roman, sinemanın ortaya çıkışından sonra daha çok biçimciliğe ve yazarın öznel bakış açısını stilistik bir şekilde ortaya koymaya çalıştığı bir yapıya bürünmüştür. Lukacs’ın “yenilikçi edebiyat” olarak adlandırdığı çağdaş edebiyat, James Joyce, Franz Kafka, Samuel Beckett gibi yazarlar aracılığıyla, bilinç akışı gibi yeni biçimci tekniklerin uygulandığı ancak, dünya savaşları, faşizm, ekonomik buhranların etkisiyle özünde karamsar bir “boğuntu” edebiyatına dönüşmüştür.

Hiç kuşkusuz, tekniğin gelişimi, fotoğrafın ortaya çıkışını koşullaması açısından, sanatta gerçekliğe benzerlik çabasında tarihsel bir kırılmaya yol açmıştır. Oysa ilk fotoğrafçılar, çalışmalarında, resim sanatına öykünüp, tabloların fotoğraflarını çekmiş ya da çektikleri fotoğrafları boyayarak renklendirmeye çalışmışlardır. Ancak Bazin’in sözünü ettiği üzere, fotoğraf gücünü, gerçekliği, hiçbir öznelliğe meydan vermeden, nesnel/mekanik bir şekilde kaydedip yansıtabilmesinden almaktaydı. Resim sanatı önce izlenimciliğe, sonra Cezanne ile

---

<sup>20</sup> Georg Lukacs, **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, çev. Cevat Çapan, Payel Yayınları, Ankara, 1986, s.23

birlikte post-izlenimcilikten kübizme doğru giden, biçimciliğe doğru estetik bir değişim göstermiştir. Fotoğrafla birlikte kendi *benzerlik takıntısından* kurtulan resim, modernist bir biçime doğru evrilmiştir. Dışavurumculuk, Fütürizm, Dadaizm, Gerçeküstücülük gibi pek çok sanatsal akım 20. yüzyılın ilk çeyreği boyunca plastik sanatlara damgasını vurmuştur. Ancak bu modernist biçimlerde hala gerçeklikle plastik sanatlar arasında bir illüzyon ilişkisi vardır.

### 1.1.3. MODERN SANAT ve GERÇEKLİK

Modernite ve teknolojinin tarihsel gelişimi içerisinde, modern sanatın gerçekliğe yaptığı göndermenin, kapitalizmin kendi evriminin de bir sonucu olarak giderek zayıfladığı ve sonrasında tamamen yok olduğu bir süreç yaşanmıştır. Çağdaş sanat sonrasında güncel sanata, son olarak da kavramsal sanata ve soyut bir biçimcilikten de öte sadece bir biçime dönüşmüştür. Kendinden başka bir şeye gönderme yapmayan Marcel Duchamp'ın **Çeşme**'si bunun ilk örneği olarak 20. yüzyılın en önemli sanat eseri olarak gösterilmektedir. Baudrillard bu konuda şöyle demektedir: *“Duchamp'ın Çeşme'si içinde yaşamakta olduğumuz modern hipergerçekliğin bir amblemi, saf gerçeklikten yola çıkan her türlü illüzyonun çarpıcı bir karşı-transferi, sonucu gibidir. Burada olası her türlü metaforla bağlantısını kopartarak kendi kendinin yerini almış bir nesne vardır.”*<sup>21</sup> O günden bu yana özellikle plastik sanatlar, sanat eserlerinin taklit (mimesis) yerine kendi biricik varlığını öne çıkaran, kendinden başka bir şeye gönderme yapmayan, kendisinin taklidi olan bir biçime, fikir ya da kavram içerdiği varsayılan soyut biçimciliğe doğru geri döndürülemez bir biçimde yönelmiştir. Bu eserler de geçmişte olduğu gibi *teknik ustalık, hoşça giderlik* vb. gibi herhangi bir ölçütün kalmadığı bir ortamda, “sanatçının marka değeri”ne göre, sanat piyasası içerisinde kendilerine bir gösterge ve değişim değeri edinmeye çalışmaktadırlar.<sup>22</sup> Bu bağlamda, bu sene İsviçre'nin Basel şehrinde düzenlenen modern sanat fuarı Art Basel'de, bir masa ve üzerindeki

---

<sup>21</sup> Jean Baudrillard, **Şeytana Satılan Ruh**, çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, 2005, s.23

<sup>22</sup> Baudrillard, “Sanat Dünyasının Kurduğu Komplo” isimli makalesinde, “Sanatçılar... sıradanlığı, artıkları ve pespayeliği bir değer ve ideolojiye dönüştürüp, kendi hesaplarına geçirmeye çalışıyorlar” demektedir. (Jean Baudrillard, **Sanat Dünyasının Kurduğu Komplo**, Yayınlanmamış Çeviri, çev. Oğuz Adanır, s.6)



altı yedi soğandan oluşan bir sanat eseriyle(!) birlikte aynı salonda sergilenen videosunda Danimarkalı sanatçı Eric van Lieshout, alaycı bir şekilde şu yorumda bulunmakta ve bize çağdaş sanatın durumuyla ilgili paradoksal bir bilgi vermektedir. “*Satılana kadar sanat değeri yoktur.*”<sup>23</sup>

Teknolojinin gelişmesinin bir sonucu olarak kayıt sanatları, gerçeğe benzerlik konusunda diğer sanatların yüzyıllar boyu geliştirdikleri ustalığın gölgede kalmasına yol açmıştır. *Zamanın ruhu(Zeitgeist)* da tekniğin bu gelişimini kutsamış ve daha çok sahiplenmiştir. Modern sanat bu duruma bir tepki olarak, kendi biçimini ve varlığını daha çok öne çıkarmaya, onun biricik varlığını kutsamaya başlamıştır. Sanatın en önemli gücü olan illüzyon yaratma yeteneği, dışsal gerçekliğin yansıtılmasından, sanatçının içsel gerçekliğinin yansıtılmasına doğru yer değiştirmeye başlamıştır. Estetiğin kötülenmesi<sup>24</sup> yoluyla, postestetik bir çağa geçilmiştir. Teknik ustalık ya da estetik açıdan güzel olmak gibi ölçülerin çağdışı kavramlar sayılarak reddedildiği bir sanat algısı, en azından sanat çevrelerinde baskın olmaya başlamıştır. Modern insanın hazır-nesnelere çevrili dünyasında, nesnelere tüketiminden alınan hazzın, mutluluğun tek koşulu olarak öne çıktığı tüketim ideolojisinin, sanatsal alandaki görünümünü de yine Baudrillard “*Sanat Dünyasının Kurduğu Kompl*” isimli makalesinde detaylı bir şekilde anlatmaktadır.

---

<sup>23</sup> Berrin Karakaş, **Satılana Kadar Sanat Değildir** 19 Haziran 2011Tarihli Radikal Gazetesi, Hayat Eki s.7

<sup>24</sup> Bu konuda Marcel Duchamp’ın görüşleri önemlidir. Duchamp’a göre, sanat eserinden çok sanat eserini ortaya çıkaran yaratıcı edim önemlidir. Sanat eserinin hiçbir estetik çekiciliği olmamalıdır. Sanatçı gelecek nesillerin kendisini alkışlaması adına kendini kısıtlamamalıdır. Belirli duyguları, izleyicinin estetik deneyimine ve değerlendirmesine tamamen kayıtsız kalarak aktarmalıdır. Onun hazır-nesnelere, ruhunun yaratıcı edimi sonucunda yüce sanat nesnelere dönüşen, toplumsal açıdan işlevsel ürünlerdir. Daha da garip olansa bu düşüncelerin bütün bir sanat dünyası tarafından kabul görüp yüceltilmesidir. Gerçeküstücü akımın kurucularından Andre Breton, hazır-nesneye sanatın itibarı ve statüsünün verilmesi aracılığıyla onun estetik duygu yaratacağını iddia etmektedir. Breton’a göre Duchamp, sıradan bir nesneyi sanat eseri ilan ederek, o nesneye bir nevi şövalye unvanı vermiş oluyor, proleter nesneyi aristokrat bir nesneye dönüştürüyor, alt sınıftan en üst sınıfa atlatmış oluyordu. Bu arada 1917 tarihli **Çeşme** adlı eseri, müzeye girdiğinde “güzel ve zarif” olarak övülünce, Duchamp sinirlenmiştir! ( Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, 2010, s.34-38)

Yine bu konuda, **Sanatın Sonu** isimli kitabında Donald Kuspit, Warren Hage'in "*Sanat Yaşamı Taklit Ediyor, Belki de Taklitte Fazla İyi*" isimli makalesinden alıntılarla şu anekdotu aktarıyor:

"Pahalı işleriyle tanınan popüler İngiliz sanatçı Damien Hirst'in Salı günü bir Mayfair galerisinin vitrinine yerleştirdiği enstalasyon çalışması, aynı gece, eseri çöp sandığını söyleyen bir temizlik görevlisi tarafından kaldırılıp çöpe atıldı. Yarı dolu kahve fincanları, sigara izmaritleriyle dolu kül tablaları, boş bira şişeleri, üzerinde boya bulaşığı olan bir palet, şövale, merdiven, fırçalar, şeker ambalajları ve yere yayılmış gazetelerden oluşan eser, Eyestorm Galerisi'nin sergi açılışı öncesinde düzenlediği V.I.P galasında tanıttığı sınırlı sayıdaki eserin temel parçasıydı. Bu esere imzasını atan kişi Genç İngiliz Sanatçılar diye bilinen bir grup kavramsal sanatçının en ünlü üyesi 35 yaşındaki Hirst'tü, galerinin özel projeler başkanı Heidi Raitmaier, bu eserin satış değerini "altılı hanelerle" ya da yüz binlerce dolarla ifade etti ve şöyle dedi: "Bu orijinal bir Damien Hirst"... 54 yaşındaki temizlik görevlisi Emmanuel Asare **The Evening Standard**'a yaptığı açıklamada, "Onu görür görmez bir ah çektim, çünkü her şey darmadağınktı. Bu bana pek de sanat eseriymiş gibi gelmedi. Bu yüzden de her şeyi toplayıp attım." dedi."<sup>25</sup> Duchamp'ın, **Çeşme**'nin güzel ve zarif olarak övülmesine sinirlenmesi gibi, Hirst de bu durumu "aşırı derecede komik" bulmuş ve herkesten çok gülmüştür.

Peki, modern-sonrası sanatın, bu gelişiminin nedeni nedir sorusuna Lacancı düşünür Slavoj Zizek'in verdiği yanıt oldukça tatmin edicidir. Sanatı kapitalizmin geldiği aşamayla ilişkilendirerek bu tarz sanatın kapitalizm tanımımızı gözden geçirmemizi mümkün kıldığını söyleyerek ekler: "*Onun ekonomisi için gerekli olan şey meta üretiminden çok **atık yığınlarının daimi üretimidir***"<sup>26</sup>. Modern ve modern-sonrası sanatın sorununu sanatın ilişki kurduğu bir alanın (boş) *var* olduğu hissini korunması olarak tanımlayan Zizek, modern öncesi sanatın, bu *boş*'a sahip olduğu ve orayı yeterli derecede *güzel* bir şeyle doldurduğunu, oysaki modern sanatın görevinin ilk önce o *boş*'u yaratmak olduğunu söyler. O boş yaratıldıktan sonra da "*her şeyin,*

---

<sup>25</sup> Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s.13-14

<sup>26</sup> Zizek'ten Akt. Sarah Kay, **Zizek-Eleştirel Bir Giriş**, çev. Zeynep Kuyumcu, Encore Yayınları, İstanbul, 2010, s.89

*hatta doğru yeri bulduğu zaman bokun bile” bir sanat çalışması “olabileceği” olgusunu vurgular.<sup>27</sup>*

#### **1.1.4. SİNEMADA GERÇEKÇİLİĞİN TARİHSEL GELİŞİMİ**

Bazin’in plastik sanatların estetiğinden çok psikolojisinin bir sorunu olarak tanımladığı benzerlik ya da gerçekçilik sorunu, 15. yüzyıldan itibaren yağlı boya ve perspektifin yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanmasıyla adım adım çözümlenmeye başlamıştır. Sonraki yüzyıllarda ışığın kullanımı konusunda geliştirilen teknikler de bu süreci tamamlamıştır. 19. yüzyılda, teknik bir buluş olarak fotoğrafın, daha sonra devinimi de yansıtmaya potansiyelini içinde barındıran sinemanın ortaya çıkışıyla, insanoğlunun bu psikolojik takıntısı plastik sanatlardan fotoğraf ve sinema alanına kaymıştır.

Tarihsel bir gelişim içerisinde, gerçeğe benzerlik takıntısı sırasıyla perspektif, fotoğraf, sinema, ses, renk son olarak da 3D (üç boyutlu) görüntü ve yansıtmaya tekniklerinin bulunmasıyla sürmektedir. Sinema alanında, koku ve hareketli izleyici koltukları aracılığıyla farklı duyu organlarına da hitap eden ve 5D, 7D gibi isimlerle anılan yenilikler de bu takıntının bir devamı olarak ortaya çıkmaktadır.

Ancak, Baudrillard’ın sözünü ettiği üzere, illüzyon, benzerlik kusursuzlaştıkça yok olmaktadır. Gerçeğin ya da gerçekliğin kusursuz bir ikizini yaratmak illüzyon yaratmaya hizmet etmekten çok illüzyonu yok eden bir amaca hizmet etmektedir. “ *Sinema hakkında söylenebilecek bir şey varsa o da sessiz sinemadan sesli sinemaya, oradan renkli filmler ve ileri teknoloji ürünü özel efektlere kadar giden bir evrim ve teknik gelişme sürecinde zamanla sahip olduğu o illüzyon gücünü sözcüğün gerçek anlamında yitirmiş olduğudur. Teknoloji geliştikçe, sinematografik anlatım giderek kusursuzlaştıkça illüzyon gücü de giderek zayıflamıştır.* ”<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Zizek’ten Akt. Sarah Kay, **Zizek-Eleştirel Bir Giriş**, çev. Zeynep Kuyumcu, Encore Yayınları, İstanbul, 2010, s.90-91

<sup>28</sup> Jean Baudrillard, **Sanat Dünyasının Kurduğu Komplo**, çev. Oğuz Adanır, s.16

Sinemanın, sanat olmasının hikayesi de tam da bu noktada başlamaktadır. Lumiere Kardeşler'in sinematografi, insanların ilgisini, gerçeğe benzerlik takıntısından yakalar. Sözcüğün gerçek anlamında bir illüzyonist olan Melies ise, sinematografdaki illüzyon kapasitesini ilk fark eden insan olmuştur. İlk kurmaca öykülerinde, bu aletin kendisine sunduğu olanakları keşfedip, sinemayı, tıpkı Lumiere Kardeşler gibi para kazanmanın bir aracı,<sup>29</sup> ama onlardan farklı olarak bir eğlence aracı olarak tasarlar. Lumiere Kardeşler daha çok dış dünyada, işçilerin fabrikadan çıkışı, trenin gara girişi, sanatçıların sokak gösterileri, taşıt veya tramvayların hareket halindeki görüntüsü gibi, devinim içindeki dünyanın belgesel görüntülerini kaydetmişlerdir. Melies ise, bir stüdyo kurar ve burada, hem kurmaca filmler hem de reklam filmleri çeker. Hem kendi yanılsama tiyatrosunu efektlerini kullanır hem de kamerasının kendisine sunduğu hile yapma olanaklarını. Bindirme, zincirleme geçiş, değiştirim gibi film hilelerini çok kısa bir sürede film yapım tekniklerinin bir aracı haline getirmiştir.

Sinema, 20. yüzyılın başından itibaren her iki doğrultuda da gelişmiştir. Hem gerçekliğin, kameranın belli bir noktaya yerleştirilmesi, kaydedilmesi ve “nesnel” bir açıdan yeniden üretilmesi olarak belgesel sinema doğrultusunda, hem de gerçekliğin stüdyo ya da doğal dekorlar içerisinde yeniden kurulup sanatçının “öznel” bakış açısından yansıtıldığı kurmaca sinema doğrultusunda. Her iki doğrultuda da, gerçekçi anlayışın, izleyicinin gerçeğe benzerlik takıntısından bağımsız ve ondan farklı bir şekilde değerlendirilmesi, sinemada gerçekçiliğin anlaşılması bakımından zorunludur.

Bu bağlamda, sinemada gerçekçilik anlayışı, Baudrillard'ın deyimiyle, teknolojinin gelişimi aracılığıyla imgeye *yararsız bir kusursuzluk* kazandırılmasıyla onun illüzyon gücünü yitirmesi üzerinden değil, gerçek dünyaya ait boyutlardan birinin ortadan kaldırılarak, dünyanın iki boyutlu bir görüntüsünün yaratılması aracılığıyla yaratıcı bir illüzyonun üretilmesi üzerinden değerlendirilecektir. Baudrillard'a göre, imgenin kusursuz bir ikizinin yaratılması, ona üçüncü hatta

---

<sup>29</sup> Melies, sinematograf aletini daha ilk gösterimde gördüğünde, bunu Lumiere Kardeşler'den 10.000 Fransız Frangı karşılığında satın almak istemişti. (Akt. Roy Armes, **Sinema ve Gerçeklik**, çev. Zeynep Özen Barkot, Doruk Yayınları, İstanbul, 2010, s.26)

dördüncü bir boyutun eklenmesi, gerçekçiliğin tektipleştirilmesine, illüzyonun yok edilmesine, hatta gerçekliğin de yaratılan ikiz aracılığıyla sanal bir gerçekliğe dönüşmesine, yok edilmesine hizmet etmektedir.<sup>30</sup> Bu konuda Rudolf Arnheim da ekonomik nedenlerden ötürü, kamuya (kitlelere) diğer sanatlara göre daha bağımlı olan sinemanın, kamunun “sanatsal” tercihleri doğrultusunda, gerçekliğin mekanik yoldan yeniden üretilmesinin “kusursuz film”e doğru evrileceğini, bunun da model ve kopya arasında farka dayanan biçimleyici olanakların tümünün bertaraf edilmesine yol açacağını savunur. Özel biçim adına sanata, sadece orijinal olanın doğasında olan şeyin bırakılmış olacağını söyler.<sup>31</sup>

Oysa sinema, insanların daha çok duygularına ve düşlerine seslenmektedir. Düşsel karakteri, belki de sinemanın bu kadar popüler olmasına ve 20. yüzyıla damgasını vuran bir kitle sanatı haline gelmesine yol açan en önemli etkidir. O halde, *sinemada gerçekçilik*, gerçekliğin yeniden mekanik üretimi aracılığıyla imgenin kusursuz bir benzerinin yaratılması değil, tarihsel ve toplumsal bir bağlamda kavranan gerçekliğin dürüst, gerçekçi ve cesur bir şekilde yansıtılmasının yanı sıra, topluma gerçekliği kavramada farklı perspektifler sunulması, yeni görme ve düşünme biçimleri önerilmesi ve dolayısıyla toplumsal hayata eleştirel bir müdahalede bulunulması olarak tanımlanabilir. Michael Ryan ve Douglas Kellner **Politik Kamera** isimli kitaplarında, bu tip filmlerin içinden çıktıkları gerçekliği dönüştürme potansiyeline dikkat çekerler: “*Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Sinema ortamının dışında yatan gerçekliği yansıtan araçlar olmak yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler. Bu yolla sinemanın kendisi de, toplumsal gerçekliği de inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içinde yerini alır. Bu inşa süreci kısmen temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar.*”<sup>32</sup> Sinema tarihi bunun örnekleriyle doludur.

---

<sup>30</sup> Jean Baudrillard, **Sanat Dünyasının Kurduğu Komplo**, çev. Oğuz Adanır, s.17

<sup>31</sup> Rudolph Arnheim, **Sanat Olarak Sinema**, çev. Rabia Ünal Tamdoğan, Hil Yayınları, İstanbul, 2009, s.129-130

<sup>32</sup> Michael Ryan-Douglas Kellner, **Politik Kamera**, çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1990, s.35

Tarih boyunca gerçekçilik anlayışı ve gerçekçi yapıtların estetiği değişmiş, ancak Brecht'in şu sözünde somutlaşan özü değişmemiştir: “*Gerçekçi yapıtları kavgacı yapıtlar diye tanımlamamız iyi olur. Bu yapıtlar bir çelişkinin varlığını bildirirler ve onun sözcülüğünü yaparlar; bu çelişki mevcut anlayışlara ve davranış biçimlerine karşı çıkacak yeni güçler içerir.*”<sup>33</sup>

İlk sinemacılar, el yordamıyla da olsa, yaklaşık 25 yıllık bir sürede sinemanın bütün temel tekniklerini oluşturmuşlardır. Çekim ölçeklerinden kamera hareketlerine, öykünün dramatik kuruluşundan görüntü kurgusuna kadar, bütün anlatı olanakları ortaya çıkarılmıştır. Sinemaya sesin girmesi, bu alanda kullanılan tekniklerin 30’lu yıllardan sonra gelişmesini sağlamıştır.

#### **1.1.4.1. Belgesel Sinema**

Belgesel sinemanın ilk önemli yönetmeni olarak Robert Flaherty, işte bu koşullarda ilk filmlerini yapmıştır. Roy Armes’in **Sinema ve Gerçeklik** kitabında detaylı bir şekilde hikayesini anlattığı Flaherty, ilk gençliğinde, Kuzey Kanada’da, maden ocaklarının bulunduğu bir bölgede yerlilerle tanışmış ve orada onlarla birlikte bir kaç yıl yaşamıştır. Daha sonra bu bölgeye tekrar kamerasıyla gelmiş ve 1920’de **Kuzeyli Nanook**’un çekimlerine başlamıştır. Eski otantik hayatlarını terk etmiş, hayvan postu ticaretiyle uğraşan Eskimoların, otantik kıyafetlerini yeniden diktirmiş, yeni ve daha büyük bir *igloo* (buzdan yapılan Eskimo evi) inşa ettirmiştir. Bu arada film çekimleri nedeniyle düzeni bozulan birkaç Eskimo ailesinin çekimler boyunca ihtiyaçlarını karşılamıştır. Sonuçta o tarihe kadar yapılan filmlere göre alışılmadık bulunan filmi önce dağıtımcılara satmakta zorlanmıştır. Ancak sonrasında film Avrupa’da büyük ses getirmiş ve ticari açıdan da başarılı olmuştur. Bu filmden sonra, Flaherty’ye yeni Nanook’lar yapması için, Paramount Film şirketinden yeni bir teklif gelmiştir.

Yaklaşık yirmi yıl boyunca dünyanın değişik yerlerinde, uzun süren çekimlerden sonra, fiziksel gerçekliğin içerisindeki insanlara uygun öyküyü bulup çıkarmak ve orada yaşayan insanlarla bunu canlandırmak, Flaherty için temel film

---

<sup>33</sup> Bertolt Brecht, **Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum**, çev. Ahmet Cemal, Kayahan Güven, Adam Yayınları, 1980, İstanbul, s.208

yapma yöntemi olmuştur. Yaptığı filmler aslında belgesel olmaktan çok öykülü filmlerdir ancak film endüstrisinin ürettiği filmlerden çok farklıdır.<sup>34</sup> Flaherty'nin filmlerinin en önemli yanı, film endüstrisine, alternatif film biçimleri olabileceğini göstermesidir.

Belgesel sinemanın bir diğer ve belki daha önemli ismi Joris Ivens'in yaklaşık altmış yıla yayılan sinema hayatı, özelde belgeselde, genelde sinemada gerçekçi biçimin oluşumuna çok büyük katkılar sağlamıştır. O da tıpkı Flaherty gibi, dünyanın çok değişik bölgelerinde uzun yıllar boyunca yaşamış ve çok önemli belgeseller çekmiştir. Flaherty'den farklı olarak, genç yaşta tanıştığı Dziga Vertov'dan etkilenen Ivens, sinemanın, toplumsal yaşam üzerindeki dönüştürücü etkisini fark ederek, toplumsal sorunlara, değişim ve dönüşümlere odaklanan bir belgeselci olmuştur. SSCB, Çin, Vietnam, Şili, Mali, Küba, İspanya, Endonezya, Kamboçya gibi dünyanın pek çok ülkesinde belgeseller çekmiştir. Savaşları, devrimleri, özgürlük hareketlerini belgelemiştir. 1937 yılında, İspanya İç Savaşı sürerken, senaryosunu Hemingway ve Dos Passos'un yazdığı **İspanyol Toprağı**'ni(1937) çekmiştir. 1946 yılında, Hollanda hükümeti adına Film Komisyonu Üyesi olarak bağımsızlığını yeni ilan eden Endonezya'ya giderek, çiçeği burnunda Endonezya Cumhuriyeti ile dayanışma içerisinde Endonezya'nın bağımsızlığını konu alan **Indonesia Calling** 'i çekince Hollanda Hükümeti tarafından "*persona non grata*"(istenmeyen adam) ilan edilerek ve pasaportu iptal edilmiştir. Brecht, Şostakoviç ve Hemingway ile ortak filmler çeken Ivens, 1955'te Dünya Barış Ödülü, 1957'de Altın Palmiye, 1967'de Lenin Bilim ve Kültür Ödülünü almıştır. 1971-77 yılları arasında Çin'de yaşamış ve Kültür Devrimi'ni ve Çin toplumunu anlattığı **How Yu-Kong Moved the Mountains** isimli 10 bölümden oluşan 12,5 saat süren destansı belgeseli çekmiştir. 1984'te Fransa'da *Legion d'Honneur* Ödülü ve 1988'de Venedik'te aldığı Altın Ayı'dan sonra Hollanda Hükümeti daha önce pasaportunu elinden aldığı bu büyük sinemacıya 1989'da "şövalye" ünvanı

---

<sup>34</sup> Flaherty, Nanook'tan sonraki belgesellerinde de, insanın doğaya karşı mücadelesinin lirik bir anlatımla filme dönüşmesi için çalıştı. Bunun için Batı Samoa'daki Maorilerle ya da İngiltere'de Aran Adası'ndaki insanlarla birlikte yaşadı. Öyküsünü, bir yandan çekimler yaparken tasarladı ve onu gerçekleştirmek için insanlara eğitim verdi. Sonra o öyküyü, onlar canlandırırken filme aldı. (Roy Armes, **Sinema ve Gerçeklik**, çev. Zeynep Barkot Özen, Doruk Yayınları, İstanbul, 2010, s.31-39)

verilmesini uygun bulmuştur.<sup>35</sup> La Nouvelle Critique'in Şubat 1956'daki sayısındaki "İnsanı Görmek" isimli makalesinde Ivens, sinemasında en önemli unsur olarak gördüğü insanı belgeselci gözüyle nasıl değerlendirmek gerektiğini açıklarken şunları söylemektedir: "Belge-filmlerimizde insanı çok ihmal ettiğimizi, bu insanların çok kez aşırı yansız (neutre), betimsel (descriptif), kuru ya da ansiklopedik kaldığını söylemek gerekir... Canlı ve derin bir filmi gerçekleştirebilmek için bu filme tek başına insanı sokmak, kişisel hayatını göstermek gerekir... Bir bireysel sorunu bir çırpıda ulusal ya da evrensel bir sorunun çapına ulaştırabiliriz. Bin yıl eski olaylara yapılacak bir araştırma (allusion) kahramanımızı daha belginlikle (tam ve kesin bir şekilde -b.n.) nitelememize yardım eder... En önemlisi belge-filmin daha başlangıcından gerçek hayata doğrudan doğruya bağlı olmasıdır. Belge-filmin kaynakları, güçleri, daha iyi bir hayat için çalışan insanlardan doğar. Bunlardan uzaklaşan belgeci yitmiş demektir"<sup>36</sup> Belgesel sinemaya, büyük katkıları olan bu büyük sinemacının, Rekin Teksoy'un tanımlamasıyla "20. yüzyılın görsel tarihini oluşturduğunu"<sup>37</sup> söylemek yersiz olmaz.

#### 1.1.4.2. Sovyet Sineması

20'li yıllarda, Sovyetler'de, gerçekçi sinemanın, başka önemli temsilcileri olmuştur. Yönetmen olmasının yanı sıra sinema kuramını geliştiren önemli isimlerden olan Sergei M. Eisenstein, Hollywood'da gelişen star sistemine karşı, kitlelerin başrolde olduğu, toplumsal olayları anlatan filmlere imza attı. Görüntü kurgusu üzerine yaptığı çalışmalarda "çarpıcı kurgu" kuramını ortaya attı. Onun filmleri, hem kurgu kuramının deneysel bir alanı olurken, hem de toplumsal dönüşümün ve değişimin kahramanı olarak kitlelerin dramatik yapıda ilk kez öne çıkarıldığı devrimci filmler olmuştur. Ancak Eisenstein, bu yenilikçi denemelerine karşın, dram sanatına ait kapalı dramatik yapıyı kullanmak ve tarihi olayları çarpıtmakla da suçlanmıştır.<sup>38</sup> Yine Sovyet Rusya'da, Pudovkin ve Dovçenko gibi

---

<sup>35</sup> Joris Ivens'in biyografisiyle ilgili bilgiler, "European Foundation"ın "Joris Ivens"ın resmi sitesi <http://www.iven.nl> sitesinden alınmıştır. Erişim Tarihi: 21.06.2011

<sup>36</sup> [http://www.bsb.org.tr/yazilar/insani\\_gormek.html](http://www.bsb.org.tr/yazilar/insani_gormek.html) çev. Nijat Özön, Erişim Tarihi: 25.06.2011

<sup>37</sup> Rekin Teksoy, **Dünya Sinema Tarihi**, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2005, s.387

<sup>38</sup> Bilindiği üzere, **Potemkin Zırhlısı** filminde anlatılan olay tarihi gerçekleri yansıtmamaktadır.



yönetmenler, sinemada gerçekçi yapıtların altına imza atmışlardır. Ama bütün bu yönetmenlerden farklı olarak, sinema tarihinde çok özgün bir yere sahip olan Dziga Vertov'un sinema anlayışı, anılmaya değerdir. Vertov, sinemanın tamamen dramdan arındırılmasını savunmakta ve sinemaya dair bambaşka bir düşün peşinden koşmaktadır. “*Kino-Glaz*” (Sinema-Göz) ya da “*Kino-Pravda*” (Sinema-Gerçek) olarak ortaya koyduğu sinema anlayışına göre, senaryodan bağımsız, kitlelerin yaşamın içerisinde filme alınarak, onların hayatındaki devrimci değişim ve dönüşüm bütün bir ülkeye sinema aracılığıyla yayılmalıdır. Onun manifestosuna uyan sine-göz ekipleri, çektikleri filmleri, ajit-trenler aracılığıyla ülkenin dört bir yanına taşımıştır. Mike Wayne'nin **Politik Sinema-Üçüncü Sinemanın Diyalektiği** kitabında belirttiği üzere, Sosyalist Devrim'in kentli ve endüstriyel bir emeği öven modernist eğilimi, Vertov'un kurgu anlayışını konstrüktivist bir doğrultuda geliştirmesine yol açmıştır.<sup>39</sup> Vertov, filmlerini çekerken bir senaryodan yola çıkmasa da filmlerinde kitlelerin hayatında devrimin yol açtığı radikal dönüşümü belgelemek ve bunu daha geniş kitlelere sinema aracılığıyla yaymak istemektedir. Onun manifestosunun hemen her maddesinde bu belirgin bir şekilde ortaya konulur. Vertov, kamerayı gözümüzün gördüklerinden daha fazlasını gören bir araştırma aracı olarak kullanmıştır. Onun dramatik filmi ve senaryoyu yadsıyan, sinemanın kendine has yeni bir dil olarak varolmasını arzulayan anlayışı, daha sonra Fransa'da ortaya çıkan “*Cinema-Verite*” (Sinema-Gerçek) akımına ve Godard'ın 1968-1972 yılları arasında kurduğu Dziga Vertov grubuna da rehberlik etmiştir.

#### **1.1.4.3. Kurmaca Filmler ve Gerçekçi Arayışlar**

Gerçekçilik dendiğinde ilk akla gelenler belgesel sinemanın öncüleri olsa da, öykülü film alanında ve hatta Hollywood'un içerisinde de gerçekçi yönetmenlerin olduğunu belirtmek gerekir. Hollywood'da D.W. Griffith ile başlayan sahneleri çekimlere bölen ve bu çekimleri kurgu yoluyla birleştiren anlatım tekniği, gerçekliği yönetmenin bakış açısından yansıtan ve onun bize gösterdiği kısımlarını görebildiğimiz bir anlatım biçimidir. Kameranın sabit olduğu ve gerçekliği olduğu haliyle veren genel çekimler ise, dramatik gerilimi arttırmada yeterince etkili

---

<sup>39</sup> Mike Wayne, **Politik Film - Üçüncü Sinemanın Diyalektiği**, çev. Ertan Yılmaz, Yordam Kitap, İstanbul, 2011, s.33

olmamakta ve sinemanın ilk yıllarındaki tiyatro oyunlarının kaydedilmesi gibi durağan bir biçime yol açmaktadır. Ancak yine de bu genel planları dramatik etkiyi zayıflatmadan (ya da başka açılardan onu güçlendirerek) kullanan pek çok yönetmen olmuştur.

Griffith'in asistanı olarak çalışan Erich von Stroheim bu yönetmenlerin en önemlileri arasındadır. 1923 tarihli **Greed (Tutku)** filmi hem sinemanın hem de gerçekçi filmlerin başyapıtları arasındadır. Stroheim, filmi gerçek mekanlarda, ama her biri bol miktarda ayrıntı içeren genel planlarla çekmiştir. Tamamlandığında yaklaşık on saati bulan filmin süresi yapımcılar tarafından 2,5 saate düşürülmüş ve çıkartılan sahnelerin yerine ara yazılar eklenmiştir, ama film kısa haliyle bile bu genel planlardaki anlatım gücü sayesinde oldukça etkileyicidir.<sup>40</sup> Frank Norris'in **McTeague** isimli romanından uyarlanan bu film, insan doğasındaki hırsın ve acımasızlığın gerçekçi bir anlatımını sunar. Bazin, Stroheim'deki bu özelliği şöyle anlatır: *“Stroheim'de gerçek, kendi anlamını tıpkı komiserin bitip tükenmeyen sorgusu altındaki sanık gibi itiraf eder. Stroheim'in ilkesi basittir: Dünyaya acımasızlığını ve çirkinliğini açığa vuracak kadar yakından ve ısrarla bakmak”*<sup>41</sup>

Hollywood Sineması'nda, bu genel ve kesintisiz çekimleri en yetkin biçimde kullanan yönetmenlerden birisi de Orson Welles'tir. O, alan derinliğini gerçekçi sinemanın ve kendi stilinin eşsiz bir anlatım aracı olarak geliştirmiştir. Bazin'e göre, *“alan derinliği, seyirciyi görüntüyle, gerçekle olandan daha yakın bir ilişkiye sokar... görüntünün kendi içeriğinden ayrı olarak yapısı daha gerçekçidir... dolayısıyla seyircinin sahne düzeni karşısında zihin yönünden daha etkin bir tutumunu, hatta olumlu bir katkısını gerektirir.”*<sup>42</sup> Seyirci, çekimin ve sahnenin düzenlenmesi anlamında kompozisyonu bir bütünlük içerisinde kavrar; sahnenin içinde ön, orta ve arka bölümlerdeki öğelerin tümünü birden fark etmeye zorlanır. Welles, resmin gelişiminde olduğu gibi perspektifin gerçekliği yansıtmadaki olumlu etkisini

---

<sup>40</sup> Roy Armes, **Sinema ve Gerçeklik**, çev. Zeynep Barkot Özen, Doruk Yayınları, İstanbul, 2010, s.56-58

<sup>41</sup> Andre Bazin, **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınları, Ankara,1995, s.49

<sup>42</sup> Andre Bazin, **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınları, Ankara,1995, s.63

sinemaya taşımıştır. Ayrıca onun kesintisiz çekimlerinde zamanın sürekliliği, gerçeklik duygusunu arttırır.

Alan derinliğini ve kesintisiz çekimleri sinemada, yetkin bir şekilde kullanan bir diğer yönetmen Jean Renoir olmuştur. Fransız Şiirsel Gerçekçiliği'nin kurucusu ve en önemli yönetmeni olarak, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ne de ilham veren filmler yönetmiştir. İkinci Dünya Savaşı öncesinde Fransa'da Halk Cephesi iktidardadır ve Fransa oldukça hareketli toplumsal ve kültürel bir hayata sahiptir. Onun filmleri "*Fransa'nın toplumsal ve ekonomik bağlamıyla ilişkiliydi ve şiirsel bir tarza sahipti.*"<sup>43</sup> ve kendi ifadesiyle "... Gerçekliğin şiirsel bir dille anlatılarak yeni bir şiir türü yaratmanın"<sup>44</sup> peşindeydi. Sonrasında İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin stilistik üslubunun önceli olarak nitelendirebileceğimiz tekniklerle **Toni** (1934) filmi çekmiştir. İtalyan bir işçinin dramına ilişkin gerçek bir öyküyü, yaşadığı mekanda, amatör oyuncularla kameraya almıştır. 30'lu yıllar boyunca çektiği filmlerin temel ortak noktası gerçekçi yapılarıdır. Renoir kendi gerçekçilik anlayışını şöyle betimler: "*Gerçekliğe öykünmek, kalıcılık getirmez, çünkü gerçeklik değişken ve geçicidir. Kalıcı olan sanatçının gerçekliğe yaklaşma biçimidir ve bu amaca kısır bir öykünme ile değil gerçekliği yeniden yaratmakla ulaşılır.*"<sup>45</sup>

#### 1.1.4.4. İtalyan Yeni Gerçekçiliği

İtalyan Yeni Gerçekçiliği ise sinema sanatının, geçtiğimiz yüzyıldaki en önemli akımlarından birisi olmuştur. Hollywood stiline en köklü karşı çıkışlardan birisi olmasının yanı sıra, dünyanın değişik ülkelerinde yeni sinema anlayışlarının ortaya çıkmasının önünü açmış, İtalyan Sineması'nın sonraki otuz yılında üst düzey bir estetikte filmler üreten yönetmenlerin yetişmesine olanak sağlamıştır. Roberto Rossellini, Luchino Visconti ve Vittorio De Sica akımın öncü yönetmenleridir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında, savaşın İtalyan toplumu üzerindeki etkilerini çok gerçekçi bir biçimde yansıtmayı başaran akımın en önemli özelliği, stüdyoların dışında gerçek insanların sıradan günlük yaşantılarının içerisindeki öykülerini, dolaysız bir şekilde

---

<sup>43</sup> Roy Armes, **Sinema ve Gerçeklik**, çev. Zeynep Barkot Özen, Doruk Yayınları, İstanbul, 2010, s.61

<sup>44</sup> Rekin Teksoy, **Dünya Sinema Tarihi**, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2005, s.227

<sup>45</sup> Akt. Rekin Teksoy, **a.g.e.**, s.230

aktarabilmesidir. Bazin'in tabiriyle: "yeni gerçekçilik önce bir insancılık türü ve ikincil olarak bir film yapım tekniği değil midir?"<sup>46</sup> Rosselini, savaşın yarattığı yıkımın içerisinde kamerasını, tıpkı Vertov'un ya da Ivens'in belgeselci gözüyle yaptıkları gibi gerçeği araştıran bir şekilde kullanırken, filmlerinin senaryosu "günlük gerçek" in bir parçası olarak ortaya çıkmaktadır. **Roma Açık Şehir, Paisa ve Almanya Sıfır Yılı** bunun en güzel örnekleridir. "Günlük gerçeğe bu tam ve doğal kenetlenme, içyapı bakımından çağa tinsel bir kenetlenmeyle açıklanır ve kendini haklı kılar."<sup>47</sup> Ayrıca, bu yeni gerçekçi filmlerin senaryo yazarı olarak tanıdığımız Cesare Zavattini'nin, Hitchcock'un "Drama, önemsiz/sıkıcı ayrıntıları atılmış bir hayat kesitidir" önermesinin tam zıddı bir perspektifle, sıradan insanların en sıradan hayatlarını filmlerin konusu haline getirme çabası, sinema alanında oldukça radikal bir çaba olarak görünmektedir. Filmlerin öyküsü, giriş bölümünde de belirttiğimiz üzere, bütün bir toplumsal alanın içerisine kök salabildiği ve ondan kopartılmadığı için bu çaba kendi içerisinde tutarlıdır. Son olarak, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin, gerçekçiliğe en önemli katkısı, ona modern bir bakış açısı katan, *gerçeğin ikizliliği/muğlaklığı* duygusunu getirmesidir. Bu, geleneksel gerçekçi anlayışların, terk edilmesi ve izleyicinin filmle duygusal değil bilişsel bir ilişki kurarak, gerçekliği sorgulamak ve yeniden üretimine katkıda bulunmak biçiminde, etkin bir katılımı talep etme anlamına gelmektedir.

#### 1.1.4.5. Yeni Gerçekçilik Sonrası Dünya Sineması

Yeni Gerçekçilik sonrası, İngiltere'de *Free Cinema* (Özgür Sinema), Fransa'da *Yeni Dalga*, Almanya'da *Genç Alman Sineması*, Doğu Avrupa'da ve Latin Amerika ülkelerinde *Yeni Dalga/Yeni Sinema* akımları ortaya çıkmıştır. Yine 60'lı yıllarda Amerika'da Hollywood Sineması'na alternatif olarak *Amerikan Bağımsız Sineması* ortaya çıkmış, bütün bu sinema akımları, ana akım ticari sinemanın "öykülemeci anlatı sineması"na karşı biçim ve içerik düzeyinde değişik estetik tavırlar almışlardır. Latin Amerika'da, Amerika Birleşik Devletleri'nin askeri, ekonomik ve kültürel hegemonyasına karşı çıkan, siyasal ve toplumsal konuları

---

<sup>46</sup> James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur**, çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2010, s.385

<sup>47</sup> Andre Bazin, **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınları, Ankara, 1995, s.150

işleyen, muhalif sinema akımları oluşmuştur. Örneğin Brezilyalı Glauber Rocha, toplumsal ve kültürel adalet konusunda umutsuz bir “açlık sineması” yaratmaya çalışmıştır. Küba Film Enstitüsü yöneticilerinden Julio Garcia Espinosa, egemen sinemanın teknik ve estetik kusursuzluğuna karşı çıkan “kusurlu sinema” anlayışını tartışmaya açarken, Arjantinli yönetmenler Fernando Solanas ve Octavio Getino da, hem ticari sinemayı hem de sanat sinemasını (sırasıyla birinci ve ikinci sinema olarak adlandırıp) reddeden bir “üçüncü sinema” estetiği yaratmaya çalışmışlardır.<sup>48</sup> Solanas ve Getino, 1966 yılında, askeri diktatörlük koşulları altında gizlice faaliyet yürüten bir gerilla film kolektifi olan *Cine Liberacion*’u kurup bütün bir Arjantin’in panoramasını sunan **Fırınlarmın Saati** (1968) filmini çekmişlerdir.<sup>49</sup>

Avrupa’da ise, bu yeni akımlar daha çok modern dünyada yalnızlaşan ve yabancılaşan bireyin, toplumsal hayatla ve toplumsal gerçeklikle çözülen bağlarını dramatik yapıyı bozarak, sinemasal uzam ve zamanı deforme ederek aktarma yolunu seçmişlerdir. Alain Resnais, Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini gibi yönetmenler, gerçeğin ikizliği ya da muğlaklığı fikrinin de ötesine geçmişlerdir. Bu yönetmenlerin filmlerinde, görünür olanın arkasındaki gerçeklikle, filmin öyküsünden bağımsız bir şekilde akan, Pasolini’nin sözünü ettiği “mitik ve çocuksu alt-filmle” karşılaşmaktayız.<sup>50</sup> Gelişmiş batı ülkelerinde, tüketim ideolojisinin, insanların sadece tüketerek mutlu olabileceklerine dair kurgusu, “toplumsal”ı ve toplumsal gerçekliği parçalamakta ve yok etmektedir. Bu sürecin beyaz perdedeki izdüşümü olan bu filmler içerisinde Godard’ın filmlerini ayrıca değerlendirmek gerekmektedir. Fakat Godard, bildiğimiz anlamda gerçekçi bir yönetmen değildir. Ama o, hem kuramla hem pratikle çok yoğun ilişkiler içerisinde olan, parlak bir zekaya ve güçlü sezgilere sahip bir sanatçı olarak, 20. yüzyılda sinema anlayışını radikal bir şekilde değiştirmiştir. 68 Mayıs’ında gençliğin isyanını öngören **Çinli Kız** (1967) filmiyle, gerçekliğin potansiyel olarak içinde barındırdığı dinamikleri ve bunun olası sonuçlarını beyaz perdeye aktarmıştır. Brecht estetiğinin

---

<sup>48</sup> Mike Wayne, **Politik Film - Üçüncü Sinemanın Diyalektiği**, çev. Ertan Yılmaz, Yordam Kitap, İstanbul, 2011, s.8

<sup>49</sup> **A.g.e.**, s.116

<sup>50</sup> Mario Pezzella, **Sinemada Estetik**, çev. Fisun Demir, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006, s.78

öğelerini sinema alanına taşımış ve Monaco'nun tabiriyle, “*Godard, artık ne plastik gerçekçiliğe (yönetmenin kendi ham malzemesiyle somut ilişkisi) ne de psikolojik gerçekliğe (yönetmenin izleyiciyle olan yönlendirici ilişkisi) değil, entelektüel gerçekliğe (yönetmenin izleyiciyle olan diyalektik ya da karşılıklı diyaloga dayalı ilişkisi) odaklanmamız için gerçekliğin sınırlarını yeniden tanımlamıştır.*”<sup>51</sup> Brecht'ten sıklıkla alıntıladığı “*Gerçekçilik, gerçekliği yeniden üretmeyi değil, şeylerin gerçekten nasıl öyle olduğunu göstermeyi de kapsar.*”<sup>52</sup> söylemi, onun entelektüel gerçekçiliğinin özünü oluşturur. Godard, 1968'den sonra Jean Pierre Gorin'le birlikte Dziga Vertov Grubunu kurmuş ve bu dönemde yaptığı filmleri deneysel bir araştırma alanı olarak görmüştür.

İngiltere'de 1930'lu yıllarda belgesel film yönetmeni ve kuramcı John Grierson'un öncülüğünde ortaya çıkan gerçekçi eğilim İngiliz Sineması'nda her zaman etkili olmuştur. Grierson, 1932 yılında yazdığı bir makalede, “*...suni bir dekorun önünde ortaya konulan uydurma bir öyküyü kullanmak yerine, sinemanın seçme, gözlem yapma ve yaşamın içinde dolaşma kapasitesine duyulan inanç ve sıradan insanların izini gerçek ortamlarda sürme arzusu...*”<sup>53</sup> olarak tanımladığı bir sinema anlayışı ortaya koymuştur. Bu anlayış, İngiltere'de sadece belgesel sinemada değil öykülü filmlerde de bugün hala sürmektedir. Ken Loach'un, televizyondaki belgeselci geçmişi içerisinde belgesel ile kurmacayı birleştirdiği **Cathy Come Home** (1966) filmi, neredeyse ülke nüfusunun yarısının izlediği bir film olarak, barınacak bir ev bulamayıp yok olmanın eşiğine gelen bir ailenin hikayesini anlatmaktadır. Sonra televizyondan ayrılan ve siyasal bir çizgide filmler yapan Ken Loach, filmlerinde işçi sınıfından insanların sorunlarına odaklanmaktadır. Aynı tarzı siyasal olmayan bir üslup içerisinde Mike Leigh de sürdürmektedir.

1960'tan sonra Amerikan Bağımsız Sineması da toplumsal ve siyasal sorunlar üzerine filmler üretmiştir. Siyahların uğradığı ayrımcılık, Vietnam Savaşı'nın yıkıcı

---

<sup>51</sup> James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur**, çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2010, s.389

<sup>52</sup> **A.g.e.**, s.389

<sup>53</sup> Roy Armes, **Sinema ve Gerçeklik**, çev. Zeynep Barkot Özen, Doruk Yayınları, İstanbul, 2010, s.48

sonuçları, kapitalist modern hayata karşı alternatif olarak ortaya çıkan yaşam tarzlarını filmlerinin konusu haline getiren bir sinema anlayışı gelişmiştir.

Asya'dan da özellikle Japon Sineması'nda, Yashijoru Ozu ve Akira Kurosawa'nın filmleri, gerçekçi bir estetiğe sahiptir. Akira Kurosawa'nın ilk gerçekçi yapıtları klasik bir gerçekçilik anlayışına daha yakinken, özellikle Rashomon'la birlikte, gerçekliğin bakış açılarına göre tümden değiştiği ve muğlaklaştığı modern bir anlatıya geçer. Hint Sineması'nın dünyada tanınan en önemli gerçekçi yönetmeni ise Satyajit Ray "Apu" isimli bir karakterin, Hindistan'ın toplumsal koşulları içerisinde büyümesin konu aldığı **Apu lemesi** ile gerçekçi bir stil ortaya koymuştur. İnan Sineması'nda ise Abbas Kiorastami, Mohsen Makhmalbaf, Cafer Panahi, Bahman Ghobadi gibi yönetmenler gerçekçi sinemanın önemli ynetmenlerindendir.

## 2. BÖLÜM

### 2.1. 2000-2010 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE'DE YAŞANAN DEĞİŞİMLER

#### 2.1.1. 2000 SONRASI TÜRKİYE

2000'li yıllarla birlikte Türkiye, başta ekonomik açıdan olmak üzere toplumsal, kültürel ve siyasal açıdan önemli değişim ve dönüşümler geçirmektedir. Burada ekonomik olanı öne çıkarmamızın nedeni, bu alanda yaşanan değişimin, toplumsal, kültürel ve siyasal alanlar üzerindeki değiştirici etkisidir. Şüphesiz bu alanlar birbirinden yaşamsal değil kategorik olarak ayrıdır ve değişimin mekanizması aslında bütünsel olarak işler. Maddi alandaki değişimler, zihniyet dünyasındaki değişimlere yol açarken, zihniyetteki değişimler de toplumsal, kültürel, ekonomik alanlarda değişime yol açmaktadır.

##### 2.1.1.1. Ekonomik Değişimler

Özellikle ekonomik alandaki somut değişimlerle ilgili verileri değerlendirdiğimizde oldukça çarpıcı sonuçlarla karşılaşmaktayız. Bu veriler, Türkiye'yi hiç görmemiş bir analist ya da ekonomistin önüne konulduğunda ekonomik gelişimin hızı karşısında oldukça şaşıracaktır. Durağan bir ekonomik görünümünden on yılda dünyanın 17. büyük ekonomisi olmaya doğru evrilen bir ekonomik gelişim kağıt üzerinde oldukça etkileyici görünmektedir. Peki, bunu oluşturan iç ve dış faktörler ele alındığında sonuç aynı derecede etkileyici midir?

2000 yılında 265 milyar dolar olan, Türkiye'nin GSYH'si (Gayri Safi Yurtiçi Hâsıla), 2005'te 361 milyar dolara, 2010'da ise 736 milyar dolara çıkmıştır.<sup>54</sup> Kişi başına düşen gayri safi milli gelir ise 2900 dolardan 10 bin dolar seviyesine çıkmıştır. İhracat alanında ise 4 kat bir büyüme söz konusu olmuş, özellikle enerji, imalat sanayi, inşaat ve ticaretle ciddi sektörel büyüme kaydedilmiştir. İç tüketimde ithal mallara yönelik bir talep patlamasının yaşanması ise cari açığın büyümesine yol açmaktadır.

---

<sup>54</sup> <http://www.hazine.org.tr/ekonomi/ubuyume.php> Erişim Tarihi: 28.06.2011



Doların 2002'den bu yana aynı seviyede kalması bazı ekonomistlerin GSYH'nin büyümesindeki artışı buna bağlamasına yol açmaktadır. Aynı dönem içerisinde kümülatif olarak %100 seviyesinde olan enflasyon nedeniyle Türk Lirası'nın değerinin yarı yarıya (bazı yorumlara göreyse reel enflasyonun daha yüksek olması nedeniyle 3'te birine) düşmesi dolar bazında ekonomik büyümenin gerçeği yansıtmadığı kanısını kuvvetlendirmektedir.

Türkiye Eğitim Gönüllüleri Vakfı ile Citibank'ın 2007 yılında ortaklaşa yaptıkları bir araştırma, toplumun tüketime dönük harcamalarının, makro ekonomik verilerde olumlu bir görünüme yol açtığını göstermektedir. "*Harcama ve Tasarruf Alışkanlıkları*"<sup>55</sup> araştırmasına göre, kentlerde yaşayan nüfusun %87'si hiç tasarruf yapmamaktadır. 35 yaşın üstündeki kesimin sadece %25'i bütçe yapıp ona sadık kalmaktadır.

Ancak bir yandan yoksulluğun, Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK) rakamlarıyla, 2008'de toplumun %18,08'lik bir kesimine yayıldığını görmekteyiz.<sup>56</sup> Toplumun en yoksul %20'lik kesimi toplam ulusal gelirin ancak %5,8'ini alırken en zengin %20'yi oluşturan kesimi ise toplam gelirden %46,8'lik bir pay almaktadır.<sup>57</sup> Gelir dağılımı ve yaşam standartları açısından bölgesel eşitsizliklerin de değişmediği görülmektedir.

### 2.1.1.2. Siyasal Değişimler

Siyasal alanda ise 2000'li yıllarla birlikte Türkiye, 90'lı yılların, koalisyon hükümetleri döneminden çıkarak, tıpkı 80 sonrası ANAP Hükümeti Dönemi'nde olduğu gibi parlamentoda güçlü bir sayısal üstünlüğe sahip tek bir partinin *iktidar* olduğu bir döneme girmiştir. AKP, 3 Kasım 2002 Genel Seçimlerinde geçerli oyların %34,4'ü ile parlamentoda %65'lik bir temsile karşılık gelen 363 milletvekili sandalyesine sahip olmuştur. 2007 seçimlerinde ise oy oranını %46,5'e çıkartırken

---

<sup>55</sup> <http://www.citibank.com.tr/JPS/portal/pdf/061207.pdf> Erişim Tarihi: 28.06.2011

<sup>56</sup> <http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=6365> T.C Başbakanlık Türkiye İstatistik Kurumu Haber Bülteni: **2009 Yılı Yoksulluk Çalışma Sonuçları**, Erişim Tarihi: 28.06.2011

<sup>57</sup> <http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=8448> T.C Başbakanlık Türkiye İstatistik Kurumu Haber Bülteni: **2009 Yılı Gelir ve Yaşam Koşulları Araştırması**, Erişim Tarihi: 28.06.2011

milletvekili sayısı 341'e düşmüştür.<sup>58</sup> AKP, 2011 Genel Seçimlerinde de bu sefer %49,8'lik bir oy oranıyla 327 milletvekili çıkarmış ve yine tek başına hükümet kuracak bir çoğunluğu elde etmiştir. Birçok siyaset bilimciye göre durum şudur: Türkiye'nin %60-70'ine denk gelen, kabaca sağ görüşlü olarak tanımlanan seçmenin -geleneksel milliyetçi çizgi dışında- oyları, AKP'de konsolide olmuştur.

Burada AKP'nin 2002'den bu yana, her seçimde oylarını arttırmasını sağlayan etkenlerin başında, bir modernleşme projesi olarak başlayan Cumhuriyet'in, zaman içerisinde halkı ikincil gören ve sistemi ordu-yargı-bürokrasi üçlüsünün vesayetinde yürüten anlayışa karşı, halkın biriken tepkisini sandıkta göstermesi gelmektedir. Nitekim bu siyasal hareketin de iktidar alanını genişletmek için sürekli bu sacayaklarını siyaset alanının dışına itme, etkisizleştirme ya da bu mekanizmaları ele geçirme şeklinde süregiden bir mücadele içerisinde olduğu görülmektedir. Avrupa Birliği Uyum Yasaları ile ordunun siyaset üzerindeki etki alanı daraltılmış, Yüksek Askeri Şura'da önce ihraç kararlarına düşülen şerhlerle muhalefet eden hükümet son bir kaç yıldır terfiler konusunda son sözü söyleyen, emeklilik kararlarını uygulamaya koyan bir duruşa doğru tavrını evriltmiştir. 2010 Eylül ayında yapılan Anayasa Değişikliği Referandumu'yla birlikte yargı üzerindeki denetim mekanizmalarında da hükümetin belirleyici olduğu bir yapı oluşturulmuştur. Zaten bürokratik mekanizmalarda hükümet kadroları değiştirme yetkisine sahip olduğundan, bu alanda revizyon her zaman daha kolay olmaktadır.

Genel olarak sağ anlayışa sahip bütün siyasal partiler gibi özünde neo-liberal ekonomik sisteme bağlı, kalkınmacılığı yol, baraj, kanal, tünel, köprü, alışveriş merkezi ve konut yapmak olarak algılayan bir siyasal anlayışın, bu kadar insanı ikna edebilmesinin ikinci önemli nedeni, 2001 krizi sonrası yapısal reformlarla daha sağlıklı bir yapıya kavuşturulan makroekonomik yapıdır.

---

<sup>58</sup> 2002 Genel Seçimleri için kaynak [http://tr.wikipedia.org/wiki/2002\\_Türkiye\\_genel\\_seçimleri](http://tr.wikipedia.org/wiki/2002_Türkiye_genel_seçimleri) Erişim tarihi: 15.07.2011

2007 Genel Seçimleri için kaynak [http://tr.wikipedia.org/wiki/2007\\_Türkiye\\_genel\\_seçimleri](http://tr.wikipedia.org/wiki/2007_Türkiye_genel_seçimleri) Erişim tarihi: 15.07.2011

Muhafazakar olduğunu iddia eden ve genelde de öyle algılanan bu siyasi parti, aslında DP-AP-ANAP-DYP çizgisinin devamı olarak, kapitalist dünyayla tam bir entegrasyonu savunan, bir siyasi geleneğin temsilcisidir. Küresel neo-liberal ekonomik sistem, tüketim ideolojisini tüm dünyaya olduğu gibi Türkiye'ye de kabul ettirmiştir. O çok övünülen ekonomik başarıları ortaya çıkaran faktör çok hızlı bir şekilde tüketen toplumdur. AKP hükümeti de sürekli tüketimi özendiren yasalar çıkarmaktadır. Her şeyi bu kadar hızlı tüketen ve değiştiren, tükettiği nesnelere aracılığıyla toplumsal statü peşinde koşan ve metanın fetiş karakterine teslim olan bir toplumun muhafazakarlığı da tartışmalıdır.

Türkiye'nin siyasal alandaki yapısal sorunları ise hala çözümlenmemiştir. Her toplumsal sorun için bir "açılım" girişimi vardır ancak toplumsal hayatın gidişatında sorunların çözüldüğüne dair henüz ciddi emareler yoktur. Başta Kürt sorunu olmak üzere, Alevilerin sorunları, ifade özgürlüğünün önündeki engeller, azınlıkların sorunları, kadın-erkek eşitsizliği ve kadına yönelik şiddet, basın ve gazeteciler üzerindeki sansür ve baskılar, eğitim sistemindeki anti-demokratik yapı, işsizlik hala yakıcı bir şekilde toplumumuzu etkilemektedir.

Siyasal açıdan demokratik temsilin aracı olan parlamento, seçim barajı gibi anti-demokratik uygulamaların sonucunda, sağlıklı bir temsil görevini yerine getirememektedir.

Sağ seçmenin oylarının bu siyasal harekette toplanmasının bir başka sonucu da, toplumu ilgilendiren hemen her konuda toplumun hemen karşılıklı iki saf halinde bölünmesi ve kamplaşmasıdır. Bu kamplaşma geleneksel zihniyet yapısının bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu aşamadan sonra da herkesin bir diğerini karşı kampta ve düşman olarak gördüğü, kimsenin birbirini dinlemediği bir siyasal atmosfer oluşmaktadır. Siyasiler de politik çıkarları ve hedefleri doğrultusunda, zaman zaman bu gerilimi tırmandırmakta, zaman zaman da yumuşatarak bir denge arayışına gitmektedir.

### **2.1.1.3. Toplumsal Değişimler**

Ekonomik ve siyasal alandaki bu gelişmeler, toplumsal ve kültürel hayatta daha uzun dönemde ortaya çıkan değişimlere yol açmaktadır. Yine de bu süreci

tarihsel gelişimi içerisinde önceki dönemlerle kıyaslayarak yaşanan bazı değişimleri değerlendirme olanağına sahibiz. Daha önceki dönemlere göre köyden kentlere yaşanan göçün artık durduğunu, büyük kentlerde ve sanayi bölgelerinde nüfus artış hızının Türkiye ortalamalarıyla aynı seviyeye geldiğini görebilmek mümkündür. Daha önce şehre tutunmaya çalışan kitlelerin artık şehirde yerleşik bir konuma geçtiğini söyleyebiliriz. İşsizliğin varoş bölgelerde daha yakıcı bir şekilde hissedildiği ortadadır, ancak tersine bir göç olduğuna dair de somut veriler yoktur.

Türkiye’de tüketilen nesnelere aracılığıyla statü edinme çabasının eğitilmiş orta sınıflardan alt sınıflara doğru genişlediğini özellikle alışveriş merkezlerinin (AVM) yeni yaşam alanları olarak şehrin merkezinden periferisine doğru, büyük kentlerden de Anadolu’ya doğru yayılmasından gözleyebiliyoruz.<sup>59</sup> 1995’te sadece 12 olan AVM sayısı, 2000 yılında 46’ya, 2005’te 106’ya, 2010’da ise 279’a çıkmıştır. 2013 yılı için bu sayının 400 civarında olacağı beklenmektedir. 2009’da 21 milyar TL olan cironun ise 2013’te 50 milyar TL’ye ulaşacağı öngörülmektedir.<sup>60</sup> Toplum, her geçen yıl daha çok tüketmekte, biçimsel anlamda batı uygarlığının seviyesine ulaşacağını düşünmektedir. Bu noktada toplumun bir dilemmasından (double bind) söz eden Oğuz Adanır’ın sorusu cevabını bulmuş gibidir.<sup>61</sup> Bir yanda Hıristiyan kökenli laik bir sistemin tüm kurumlarını (okul, fabrika, ordu, çekirdek aile, TV) toplumsal hayatın bir parçası haline getiren Türkiye toplumu, bir yandan kendi dini öğretisinin muhafazakar yapısı nedeniyle bir kararsızlık yaşar gibi görünse de, dini öğretinin “*Cesur olun ve ticaret yapın, rızkınız onda dokuz ticarettendir*” hadisini tercih etmiş gibi görünmektedir. Ayrıca, Sabri Ülgener’in bahsettiği, “*iktisadi bir gelişme ve serpillmeyi için için ateşlemeye yetecek kadar kazanç hevesi içtimai hayatın nesci altında fazlası ile mevcuttur... Fakat netice? Yerini bulamayıp dışarıya taşmış,*

---

<sup>59</sup> Bu konuda çok önemli bir gösterge de, özellikle Anadolu’da yeni yapılacak AVM’lerde belediyelerin standart olarak düğün salonu bulundurulmasını şart koşmasıdır. (Sibel Cingi, **Alışveriş Merkezlerinde Düğün Zamanı**, Radikal Gazetesi, 13 Temmuz 2011, s.22 )

<sup>60</sup> **A.g.y.**, s.22

<sup>61</sup> Oğuz Adanır, **Kültür, Politika, Sinema**, +1 Kitap, İstanbul, 2006, s.33

*savrulmuş, boşalmış bir enerji.*”<sup>62</sup> olarak çizdiği karamsar tablo, günümüzde değişmiştir.

Toplumsal açıdan, en önemli sorunların başında işsizlik sorunu gelmektedir. 2010 yılı verilerine göre çalışabilir nüfusun %14’üne denk gelen 3 milyon 347 bin kişi işsizdir. Buna karşılık istihdam sayısı 25 milyon 512 bin kişidir. İşgücüne katılım oranı da (işgücünün toplam nüfusa oranı) %48 civarındadır.<sup>63</sup>

Toplumun, sosyal güvenlik ve sağlık alanındaki durumu da pek iç açıcı görünmemektedir. 2006 yılı verilerine göre, nüfusa oranla 637 kişiye bir doktor, 4007 kişiye bir diş hekimi, 836 kişiye ise bir hemşire düşmektedir. 2007 rakamlarına göre 13 bin 352’si yataksız, 2 bin 552’si yataklı toplam 15 bin 904 sağlık kurumu ve hastane sayısı nüfusa oranla oldukça düşüktür. Üstelik bu sayı 2000 yılında nüfus daha az olmasına rağmen toplamda 19 bin 522 idi.<sup>64</sup> Ancak, toplamda 2008 rakamlarına göre 57 milyar TL’yi bulan sağlık harcamalarındaki devlete ait payın arttığını ve bireylerin sağlık harcamalarına katkı payının (%17,7) sistemli bir şekilde azaldığını söylemeliyiz.<sup>65</sup>

Adalet sisteminde de buna benzer bir sorunlar yumağı ile karşı karşıyayız. Her yıl yaklaşık 3 milyonu ceza davası olmak üzere 6 milyon yeni dava açılmakta, toplam 6 bin 500 hâkim yılda ortalama 950 davaya bakmak durumunda kalmaktadır. Bu davalardan ancak yarıya yakını bir yıl içinde karara bağlanmakta, diğerleri ise ertelenmektedir.<sup>66</sup> Özel Yetkili Ceza Mahkemeleri Savcılıklarında, Diyarbakır başta

---

<sup>62</sup> Oğuz Adanır, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Alfa Yayınları, İstanbul, 2003, s.25

<sup>63</sup> <http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=8401> T.C Başbakanlık Türkiye İstatistik Kurumu Haber Bülteni: **Mevsim Etkilerinden Arındırılmış Temel İşgücü Göstergeleri**, Erişim Tarihi: 26.06.2011

<sup>64</sup> [http://www.tuik.gov.tr/VeriBilgi.do?tb\\_id=6&ust\\_id=1](http://www.tuik.gov.tr/VeriBilgi.do?tb_id=6&ust_id=1) **Yataklı ve Yataksız Sağlık Kurumları Raporu ve Sağlık Personeli Başına Düşen Kişi Sayısı Raporu**, Erişim Tarihi: 26.06.2011

<sup>65</sup> <http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=10703> T.C. Başbakanlık Türkiye İstatistik Kurumu Haber Bülteni: **Sağlık Harcama İstatistikleri 2008**, Erişim Tarihi: 27.06.2011

<sup>66</sup> [http://www.tuik.gov.tr/VeriBilgi.do?tb\\_id=1&ust\\_id=12](http://www.tuik.gov.tr/VeriBilgi.do?tb_id=1&ust_id=12) **Mahkemelerin İş Durumu Raporu ve Mahkemelerdeki Hâkim Sayısı, Mahkemelere Gelen ve Bir Hâkime Düşen Dava Sayısı Raporu**, Erişim Tarihi: 28.06.2011

olmak üzere Van, Malatya, Erzurum ve İstanbul gibi şehirlerde yaklaşık 18 bin dosya faili meçhul olarak kaydedilmiş, yalnızca 2 bin civarında dosya için işlem yapılmış diğer 16 bini zaman aşımı sürelerinin dolacağı güne kadar rafa kaldırılmıştır.<sup>67</sup>

Eğitim alanındaki sorunlar, ilköğretimden yükseköğrenime kadar, çeşitli biçimler alarak sürmektedir. Ezberci eğitim sistemiyle merkezi sınav sistemi yapıları sürekli birbirini besleyerek bu alandaki krizi, uzun yıllar içinden çıkılamayacak bir krize dönüştürmüştür. Üstelik bu sınavlarda son yıllarda, soruların çalınması ya da satılması, şifreli soru kitapçıkları gibi kimi kesin kimi şaibeli olaylar da cabasıdır. Yıllarca moda tabiriyle “yarış atı” gibi sürekli bir sınavdan diğerine ezberlerini kuvvetlendirerek hazırlanan genç dimağlardan şanslıları, üniversite eğitimini de bu alışkanlıklarıyla tamamlamakta, ancak iş hayata atılmaya gelince ezberlenen şeylerin ve ezberciliğin hiç bir işe yaramadığını fark etmektedirler. Üniversite sayısı 2011 yılı itibariyle 165’i bulmuştur. Bunlardan 55’i vakıf (özel) üniversiteleridir. Üç milyonu aşkın üniversite öğrencisinin yanı sıra bu üniversitelerde 13 bin 500’ü profesör olmak üzere 100 bin civarında öğretim üyesi ve öğretim elemanı vardır. Üniversite olmayan şehir kalmamıştır ancak bu üniversitelerin pek çoğu yükseköğretim düzeyinde bile eğitim verememektedir.

#### **2.1.1.4. Kültürel Değişimler**

Kültürel açıdan, toplumun değişimi de ekonomik belirleyenin etkisi altındadır. Küresel ekonomik sistem içerisinde egemen gücü olan batı kapitalizmi, tüketim ideolojisini de yaygınlaştırmak amacıyla, özellikle kültür ürünleri aracılığıyla, kültürel dönüşüm üzerine etkide bulunmaktadır. Filmler, diziler, romanlar, internet üzerindeki sosyal ağlar ve popüler kültür ikonları aracılığıyla, batılı yaşam tarzının yayıldığı bir dünyada, küresel ölçekte benzeşik bir yaşama biçimi oluşmaktadır. Türkiye’de bu kültür ürünlerini en çok tüketen orta sınıfları gözlemlediğimizde; alışveriş merkezlerini bir yaşam ve eğlence alanı olarak hızlıca benimseyen, fast food zincirlerinde beslenen, Starbucks, Gloria Jeans gibi uluslararası zincirlere bağlı kafelerde oturmayı bir prestij göstergesi sanan bir

---

<sup>67</sup> [http://www.tuik.gov.tr/VeriBilgi.do?tb\\_id=1&ust\\_id=12](http://www.tuik.gov.tr/VeriBilgi.do?tb_id=1&ust_id=12) Ağır Ceza Mahkemesi (CMK 250. M.) Cumhuriyet Başsavcılıklarında Faili Meçhul Dosyalar Raporu, Erişim Tarihi: 27.06.2011

anlayışın revaçta olduğu görülmektedir. Toplumun daha alt tabakaları içinde de özellikle genç kuşakta bu yaşam biçimine özenen oldukça geniş bir kesim vardır. “Marka” giysi ve ayakkabılar, pahalı cep telefonları ve elektronik aletler gibi tüketim nesnelere aracılığıyla da orta sınıfların dünyasına “dâhil”miş gibi görünmeye çalışmaktadırlar. Dini vurguların günlük hayatta sürekli yinelendiği bir muhafazakar yapının baskın olduğu Anadolu taşrası ise, “*batının teknolojisini kullanmak ama yaşam tarzını reddetmek*” eğilimini öne çıkarmaktadır. Ancak, prestij ve statü sahibi olmanın gösterişçi doğasının Türkiye’nin batısına göre daha baskın bir olgu olduğu Anadolu taşrasında, her şeyin yeni modeli ve son modasına sahip olmak konusundaki rekabetçilik, taşrayı tüketim konusunda büyük şehirlerle yarışan bir konuma getirmektedir. Kültür, eğer yaşam alışkanlıklarının bir görünüşü ise, bu tüketim ürünleri yalnızca gösterge değerine sahip nesnelere olarak kalmazlar, aynı zamanda maddi anlamda yaşam alışkanlıklarını da değiştiren nesnelere olarak kültürel bir değişimin yaşanmasına yol açarlar.

Türkiye’nin son on yıldaki, ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel dinamiklerini ve bu alanlarda yaşadığı değişimleri somut veriler aracılığıyla genel hatlarıyla ortaya koymaya çalıştık. Bu veriler ve değerlendirmeler ışığında, Türkiye Sineması’nın bu değişimleri ne kadar gözlemleyebildiği ve yansıtılabildiği sorusunu yanıtlamaya çalışalım.

## 3. BÖLÜM

### 3.1. 2000 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASI'NI ETKİLEYEN FAKTÖRLER

#### 3.1.1. Televizyon Endüstrisinin Türkiye Sineması Üzerine Etkileri

##### 3.1.1.1. Ekonomik Faktörler

1989 yılında ilk özel televizyonun kurulmasının ardından, peşi sıra açılan ulusal TV kanallarının, 90'lı yıllar boyunca, Türkiye'de "yeni" bir televizyon kültürü ve televizyon endüstrisi oluşturduğu bir dönem yaşanmıştır. 2000'li yıllara gelindiğinde artık endüstriyel özellikler kazanmış işit-görsel bir medya oluşmuştur. Devlet televizyonu TRT ile birlikte, sektörün 4 büyük TV kanalı Show TV, Star, Atv ve Kanal D endüstrinin amiral gemisidir.<sup>68</sup> Bünyesinde yazılı basın ve radyolar da bulunduran medya grupları içerisinde yer alan bu TV kanalları, ulusal reklam pastasının %75'ini paylaşmaktadır.<sup>69</sup> RTÜK verilerine göre, 2005 yılında 1 milyar 330 milyon TL olan reklam gelirleri, yıllar içerisinde artarak 2010 yılında 1 milyar 790 milyon TL'ye ulaşmıştır.<sup>70</sup>

Yine RTÜK verilerine göre, Türkiye'de 22'si Ulusal, 15'i Bölgesel, 210'u da Yerel olmak üzere toplam 247 televizyon kanalı yayın yapmaktadır.<sup>71</sup> Binlerce kişiyi bünyesinde istihdam eden televizyon sektörü, dış yapım olarak yaptırılan film, program, dizi, yarışma, eğlence programları ve reklam sektöründeki dolaylı istihdamlarla birlikte yüz binlerce insana iş olanağı sağlamaktadır.

---

<sup>68</sup> [http://www.rtuk.org.tr/sayfalar/IcerikGoster.aspx?icerik\\_id=4ade0d47-6c89-4556-8f47-5e1cd499e302](http://www.rtuk.org.tr/sayfalar/IcerikGoster.aspx?icerik_id=4ade0d47-6c89-4556-8f47-5e1cd499e302) 2010 Yılı Tahmini Bütçesi ve 2008 Yılı Kesin Hesabı İle 2009 Yılı Faaliyetleri Hakkında Rapor, s.22, Erişim Tarihi: 21.06.2011

<sup>69</sup> [http://www.medyahayat.com/haber.php?haber\\_id=16363](http://www.medyahayat.com/haber.php?haber_id=16363) Erişim Tarihi: 21.06.2011

<sup>70</sup> [http://www.rtuk.org.tr/sayfalar/IcerikGoster.aspx?icerik\\_id=4ade0d47-6c89-4556-8f47-5e1cd499e302](http://www.rtuk.org.tr/sayfalar/IcerikGoster.aspx?icerik_id=4ade0d47-6c89-4556-8f47-5e1cd499e302), y.a.g.y., s.105, Erişim Tarihi: 23.06.2011

<sup>71</sup> A.g.y., s.4, Erişim Tarihi: 22.06.2011



2006 ve 2008 yılında RTÜK'ün yaptırdığı anket çalışmalarında, ankete katılan insanların günde ortalama 4 saat televizyon izlediği saptanmıştır.<sup>72</sup> Televizyon izleme alışkanlıkları ve kanal tercihi hakkında, deneklere, tercih ettikleri kanal ve tercih sebepleri sorulduğunda alınan yanıtlardan televizyon dizilerinin bu tercihlerde belirleyici olduğu ortaya çıkmaktadır. Televizyon programlarının izlenme sıklığında da diziler %86,2'lik oranla haberlerin ardından ikinci sırada gelmektedir.<sup>73</sup> Bunun bir sonucu olarak şu ortaya çıkmaktadır: Özel televizyonların en önemli gelir kalemi olan reklam gelirlerini yükseltmesindeki en önemli etken televizyon dizileridir. Televizyonların reklam gelirlerinin en yüksek olduğu prime-time' da programların %80'ini diziler oluşturmaktadır. Toplamda reklam gelirinin yaklaşık %40'ını dizilerin aldığı reklamlardan karşılayan televizyon sektörü bu alana ciddi bir yatırım yapmaktadır.

Ayrıca, bu dizilerin getirdiği reklam gelirleri dışında, 2001 yılından itibaren başlayan dizi ihracatıyla televizyonlara bir başka gelir kapısı daha açılmıştır.<sup>74</sup> 2001 yılında **Deli Yürek** dizisinin Kazakistan'a satışıyla birlikte başlayan dizi ihracatı, Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürü Abdurrahman Çelik'in açıklamasına göre 2005'ten sonra hız kazanırken ve 2010 yılında çoğu Ortadoğu ve Balkanlar'da olmak üzere toplam 20 ülkeye, 70 dizinin ihraç edilmesiyle 50 milyon dolarlık bir büyüklüğe ulaşmıştır.<sup>75</sup> Dizi ihracatının %80'ini yürüten Calinos Holding'in Yönetim Kurulu Başkanı Fırat Gülgen'in verdiği bilgilere göre ise diziler bölüm başına 500 ile 20 bin dolar arasında değişen fiyatlara satılmaktadır.

Her yıl yaklaşık 60 dizi çekilmekte ve ulusal kanallarda gösterilmektedir. İSMMMO' nun (İstanbul Serbest Muhasebeci ve Mali Müşavirler Odası) 2008 ve

---

<sup>72</sup> [http://www.rtuk.org.tr/sayfalar/IcerikGoster.aspx?icerik\\_id=4ade0d47-6c89-4556-8f47-5e1cd499e302](http://www.rtuk.org.tr/sayfalar/IcerikGoster.aspx?icerik_id=4ade0d47-6c89-4556-8f47-5e1cd499e302) **2010 Yılı Tahmini Bütçesi ve 2008 Yılı Kesin Hesabı İle 2009 Yılı Faaliyetleri Hakkında Rapor**, s.21, Erişim Tarihi: 21.06.2011

<sup>73</sup> **A.g.y.**, s.22, Erişim Tarihi: 20.06.2011

<sup>74</sup> Erler Film ve Pana Film hariç diğer yapım şirketleri, dizileri tüm telif haklarıyla televizyon kanallarına sattığından, bu satış gelirlerini televizyonlar kazanmaktadır.

<sup>75</sup> "Dizilerin Yeni Efendisi Türkler", **Radikal Gazetesi**, 08 Şubat 2011 ve "İhracatta Dizi Rekoru", **Habertürk Gazetesi**, 16 Ocak 2011

2010 yıllarında yaptırdığı iki ayrı araştırmaya göre, dizi sektörünün ekonomik büyüklüğü 1 Milyar TL civarında, istihdam ettiği insan sayısı (dolaylı istihdamlarla birlikte) 2008’de 150 bin, 2010’da ise kriz sonrası yaşanan küçülmeye birlikte 100 bin civarındadır.<sup>76</sup>

Son on yılda, televizyon dizileri, yarattığı istihdam alanıyla, aslında sinema sektörünün gelişimine de olanak sağlayacak bir alan açmaktadır. Burada oluşan sermaye birikimi, yapımcıların sinema filmleri çekmelerine de olanak sağlamaktadır. Ayrıca, sektörün teknik altyapı ve ekipmana yaptığı yatırımların sonucu olarak film yapımı için gerekli olan malzemelerin daha kolay ulaşılabilir olduğu bir ortam oluşmuştur. Sinema filmlerinde çalışacak kamera arkası ekiplerinin ve oyuncuların yine dizi setlerinde deneyim sahibi olmaları da sinema filmi yapmak konusunda insanları cesaretlendirici bir rol oynamaktadır. Ancak bunun sinema estetiği açısından bazı başka sorunları da beraberinde getirdiği görünmektedir.

### **3.1.1.2. Teknik, Epistemolojik ve Estetik Faktörler**

Teknik açıdan, televizyonun görüntü teknolojisiyle sinemanın görüntü teknolojisi birçok açıdan birbirlerinden ayrılmaktadır. Hem görüntüyü üretme açısından hem de görüntünün izleyiciye aktarılması ve izleyicinin bunu alımlaması açısından ciddi farklılıklar vardır. Televizyonda görüntü elektronik araçların yardımıyla, görüntünün analog bir sinyale ya da dijital bir veriye dönüştürülmesi aracılığıyla olur ve bu görüntü yüzeyseldir. Sinemada ise görüntü, ışığa duyarlı kimyasalların mekanik açıdan pozlanması sonucu oluşur ve bu görüntü belli bir alan derinliğine sahiptir. Ancak, televizyonun ilk ortaya çıktığı dönemlerde haber aktarma işlevinin ön planda olması ve canlı yayın görüntülerinin gerçekçi doğası nedeniyle, televizyon görüntüsündeki bu yüzeysellik gerçeklik algısını bozucu bir etkiye yol açmamıştır. Paradoksal olarak sinema da, kendi film hammaddesinin gerçeklik etkisini artırıcı alan derinliği etkisine rağmen, izleyicilerinin bir öykü izlediklerine dair önsel bir kabulü nedeniyle düşsel bir yanılsama sunmaktadır.

---

<sup>76</sup> [http://archive.ismmmo.org.tr/docs/yayinlar/kitaplar/2010/10\\_10%20dizi%20arastirmasi.pdf](http://archive.ismmmo.org.tr/docs/yayinlar/kitaplar/2010/10_10%20dizi%20arastirmasi.pdf)  
İSMMMO Toplumsal Raporlar : “Dizi Ekonomisi” Mayıs-2010, Erişim Tarihi: 17.07.2011

Epistemolojik açıdan temel bir yaklaşıma başvurmak gerekirse, Neil Postman'ın **Televizyon Öldüren Eğlence** isimli kitabında, televizyonun tarihsel arka planı ve toplumsal anlamı üzerine yaptığı çarpıcı değerlendirmelere göz atılmalıdır. Postman, televizyonu her şeyden önce bir gösteri (show business) alanı olarak görmektedir. Matbaanın bulunmasıyla birlikte tipografik (yazılı/basılı dil) bir kafa yapısına sahip olan toplumun, olayların ve olguların arka planlarını da kavramaya dönük, gerçek bir bilgilenme arayışı içerisinde olduğunu belirtir. Ancak telgraf ve fotoğrafın icadıyla birlikte, toplumu aslında ilgilendirmeyen konularda sözlü ve görsel enformasyonun kontrolsüz bir şekilde yaygınlaştığı bir dönem başlamış ve bunun asıl etkisi dünyanın küçülmesi ve iletişimin artması şeklinde değil, bu yoğun bilgi akışı içerisinde bunlar karşısında insanların duyarsızlaşması yönünde olmuştur. “*Yorumlama Çağı*” kapanmış ve “*Gösteri Çağı*” başlamıştır.<sup>77</sup> Ama bu süreci, asıl tamamına erdiren kesinlikle televizyon olmuştur. Televizyonun en önemli özelliği, insanları olup biten şeyler hakkında bilgilendirmek değil, bu olayların eğlence ve gösteri (show business) haline dönüştürülmesidir. Postman, “...televizyon tek bir kalıcı sesle, (*eğlencenin sesiyle*)” konuşur iddiasını örneklerle kanıtlar.<sup>78</sup> O’na göre, televizyonun eğlendirici olmasından öte, eğlenmeyi her türlü deneyimin doğal çerçevesi haline getirmesi, eğlendirici temalar sunması değil, bütün temaların eğlence olarak sunulması, şeklinde özetlediği yaklaşımı asıl sorunu oluşturur. Bu durum son tahlilde günlük hayatını da eğlence ve gösteri olarak yaşayan bir toplumun yaratılmasına doğru süreci ilerletir. “*Bir zamanlar politika, din, iş, eğitim, hukuk ve diğer önemli toplumsal alanlardaki üslubu tipografinin belirlemesi gibi, şimdi de ipleri eline geçiren televizyondur.*”<sup>79</sup> diyen Postman’ın bu söylemine paralel tespitler, Jean Baudrillard’ın **Amerika** isimli kitabında verdiği örneklerde açıkça görülür. Jean Baudrillard “*Amerikan yaşam biçimi ise kendiliğinden kurgusaldır, çünkü o imgeselin gerçeklikte aşılmasıdır*”<sup>80</sup> der ve şu çarpıcı tespiti yapar:

---

<sup>77</sup> Neil Postman, **Televizyon Öldüren Eğlence**, çev. Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010, s.77

<sup>78</sup> **A.g.e.**, s.93

<sup>79</sup> **A.g.e.**, s.107

<sup>80</sup> Jean Baudrillard, **Amerika**, çev. Yaşar Avunç, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996, s.113

“Disneyland, evet burada otantik olan Disneyland’dır, sinema, televizyon; işte gerçek olan bunlardır”<sup>81</sup> McLuhan’ın o çok ünlü “*medium is message*”<sup>\*</sup> tespitini de burada hatırlatmak yerinde olur. Televizyonun kendi varlığı taşıdığı mesajın temel anlamı haline dönüşmüştür. Bu süreci Postman televizyonun bir “üst araç” (meta medium) haline dönüşmesi olarak adlandırır. “*televizyon... yalnızca dünyaya ilişkin bilgimizi değil, aynı zamanda bilme yollarımıza ilişkin bilgimizi de yönlendiren bir araç statüsüne yükselmiştir.*”<sup>82</sup>

Ancak burada Baudrillard’ın sürekli anlam üretimi ve sunumu karşısında kitlelerin tutumunu öne çıkaran tespitleri de önemlidir. Gösteriyi isteyen de bizzat kitlenin kendisidir. Bu kadar çok “anlam” zaten onu yok eden bir sürece dönüşmektedir. Esas olan ise gösterinin kendisi olmaktadır.<sup>83</sup>

Roland Barthes ise televizyonun artık bir “mit” statüsüne yükseldiğini belirtir. Öyle ki televizyonun kendi varlığına dair hiçbir şeyi sorgulamadığımız gibi, onda gördüğümüz şeyin gerçekliğinden de kuşku duymayız. Kulağımız ya da gözümüzle şeyleri algılamamıza benzer bir anlamı televizyona da yükleriz. Televizyon artık kültürün bir parçası haline gelmiştir.<sup>84</sup>

Postman’ın, 1984’te Amerikan televizyonları için söyledikleri, 2000’li yılların Türkiye’indeki özel televizyonlar için de geçerlidir. Burada da gösteri ve bütün temaların bir eğlence haline dönüştürülmesi temel amaçtır. Televizyon dizileri de televizyonun bu mantığının dışında değildir. “*Show Business*”ın ünlüleri dizi oyunculuğuna, dizilerin oyuncularını da eğlence ve gösteri dünyasının ünlüleri haline dönüştürmektedirler. Bu değişim, hala endüstri olamamış ve televizyonun maddi açıdan

---

<sup>81</sup> Jean Baudrillard, **Amerika**, çev. Yaşar Avunç, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996, s.122

\* Araç mesajın kendisidir.

<sup>82</sup> Neil Postman, **Televizyon Öldüren Eğlence**, çev. Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010, s.92

<sup>83</sup> Jean Baudrillard, **Sessiz Yığınların Gölgesinde ya da Toplumsalın Sonu**, Çev. Oğuz Adanır, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1991, s.17-21

<sup>84</sup> Roland Barthes’tan Akt. N. Postman, **y.a.g.e.**, s.92

kendine sunduğu olanaklardan faydalanmak isteyen sinemayı da “show business”ın bir parçası haline dönüşmeye zorlamaktadır.

2001 yılında **Deli Yürek** dizisinin devamı olarak çekilen **Deli Yürek–Bumerang Cehennemi** (2001) isimli film, sinema sektöründe, televizyonda tutan dizilerin final bölümü ya da yeni bir hikaye olarak sinema versiyonlarının yapılması furyasını başlattı. **Asmalı Konak-Hayat** (2003), **Kurtlar Vadisi-Irak** (2005), **Kurtlar Vadisi-Terör** (2007), **Kurtlar Vadisi-Gladio**(2009), **Kurtlar Vadisi-Filistin** (2010), **Emret Komutanım-Şah Mat** (2006), **Muro** (2008), **Vali** (2008), **Türkan** (2011), **Behzat Ç.-Son Hafriyat** (2011) gibi örneklerin yanı sıra, televizyon skeçlerindeki karakterlerin filmleştirilmesi sonucu ortaya çıkan **Recep İvedik I-II-III** (2007-2008-2010), **Çok Filim Hareketler Bunlar** (2009) gibi filmlerin, televizyon reytingleri sayesinde popülerliği kanıtlanmış yapımlardan, sinema alanında da para kazanmayı amaçlayan ticari girişimler olduğu açıktır. Ayrıca şov dünyasından (manken, şarkıcı, komedyen) dizi dünyasına oyuncu olarak devşirilen insanların, aynı ticari kaygılarla başrollerde oynatıldığı ya da bu insanların filmin yapay olarak onlar için oluşturulmuş yan rollere doldurulduğu sinema filmlerinde ciddi bir artış olmuştur. Sinema da şov dünyasının bir parçası haline dönüşmeye başlamıştır. Televizyonun ve şov dünyasının gerek yapılan işler gerek bunları yapan insanlar açısından kalıcılığı sağlamaması nedeniyle sinema filmlerinin kalıcı olma özelliğinden faydalanılmak istenmektedir.

Bütün bu örnekler, 2000 sonrası Türkiye Sineması'nı estetik açıdan etkileyen filmler olmuştur. İtalyan estetik ve sinema akademisyeni Pezzella **Sinema Estetiği** isimli kitabında TV dizilerinin nasıl çalıştığını şu şekilde açıklar: *“Televizyon dizileri, örneğin, sürekli tekrarlanış, montajın bir dizi çekim-karşı çekime indirgenmesi, aynı temel durumların kesişimi ve sürekli geri dönüşü, yaşamın kendisinin hücrenel ve sonsuz değişimini yeniden üretmeyi amaçlayan bir simülakr üretir... Her gün aynı sırayla benim başımdan geçenler, film yıldızları sayesinde soylulaşarak hiçbir kaçış yolu ve engel olmadan kusturana kadar bana sunulur. Televizyon dizisi, geleneksel sinemanın gösteri biçimlerinin artışıyla, çekimin*

*kişisellikten uzak tekniklerinin ölçülü bir miksajından elde edilir.”<sup>85</sup> Aynı şekilde Jean Mitry’de “...televizyon estetiği yoksul bir sinema estetiğidir”<sup>86</sup> demektedir. Türkiye’de süreç, sinemanın gösteri biçimlerinin artıklarının dizi estetiğine<sup>87</sup>, sonra da bunların artıklarının tekrar sinema filmlerine dönüşmesi şeklinde bir kısır döngüye dönüşme eğilimi taşımaktadır.*

Oyunculuk açısından da aynı kısır döngüyle karşı karşıya kalmaktayız. Yıllar boyu süren dizilerde, oyuncular, oynadıkları karakterin gerçek hayatta da taşıyıcısı gibi görünmektedir. “*Sinema yıldızları, çoğunlukla aynı görünüşleri, nitelikleri ve jestleri bir filmde diğerine aktarır ama kendi kişiliklerini rollerinden ayrı tutmayı başarırlarken, televizyon oyuncuları kendi rolleri ile tüketilir İzleyici onları rol yapan oyuncular olarak değil, kendi yaşamlarını oynayan gerçek insanlar olarak görür, böylelikle oyuncu oynadığı rolden ayrılamaz hale gelir.”<sup>88</sup> diyen Armes’ı haklı çıkaran örnekler Türkiye’de sıkça rastlanmaktadır. Halit Ziya Uşaklıgil’in romanından uyarlanan **Aşk-ı Memnu** isimli dizideki oyuncuların Selçuk Yöntem gündelik hayatında insanların ona dizide canlandırdığı karaktermiş gibi davrandıklarını, hatta cebine dizideki eşi olan Bihter’in onu aldattığına dair notlar sokuşturdıklarını söylemektedir. Bu olayları abesle iştigal bulduğunu belirten Yöntem, ilk başta bunları şaka olarak düşündüğünü ancak bir süre sonra şaka olmadığını anladığını belirtmiştir.<sup>89</sup> Gerçek hayatta yaşanan bu çarpık algıların*

---

<sup>85</sup> Mario Pezzella, **Sinemada Estetik**, çev. Fisun Demir, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006, s.36-37

<sup>86</sup> Jean Mitry’den Akt. Oğuz Adanır, **İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi**, +1 Kitap, İstanbul, 2007, s.90 (Jean Mitry ile yapılan röportaj)

<sup>87</sup> Aslında, Türkiye’de dizi sektörü, Prof.Dr. Oğuz Adanır’ın “anonim anlatı sineması” olarak adlandırdığı Yeşilçam Sineması’nın devamı niteliğindedir. Televizyon dizilerinde, görsel dilin arka planda kaldığı ve bütün enformasyonun işitsel dille aktarıldığı, popüler işlerin benzerlerinin furya haline geldiği bir anlayış hâkimdir. Melodram ve komedinin Yeşilçam’da öne çıkan türler olması gibi, dizilerde de bu iki türün yaygın olduğunu görmekteyiz. Bunun sebebi, Yeşilçam Sineması’nın izleyici kitlesi ile bugünkü dizileri izleyen kitlenin de sosyolojik olarak birbirine oldukça benzemesidir.

<sup>88</sup> Roy Armes, **Sinema ve Gerçeklik**, çev. Zeynep Barkot Özen, Doruk Yayınları, İstanbul, 2010, s.87-88

<sup>89</sup> Ece Göksedef, “Gençler, Popüler Olmak İçin Dizilerde Oynuyorlar”, **Habertürk Gazetesi**, 17 Şubat .2011,

ötesinde, izleyicinin algısında kökleşen özdeşleştirmeden ötürü, sinema filmlerinde de aynı oyuncuların gören izleyici, filmi gösteri dünyasında olup biten şeylerin bir devamı gibi algılamaktadır. Estetik yönelimin asıl belirleyicisi olan yönetmenler de çoğu zaman bu algı biçimini, konformist bir yaklaşımla gişe başarısı yakalamanın bir güvencesi olarak görüp, filmlerini buna göre oluşturmaktadır.

Sadece dizilerin devamı olarak çekilen sinema filmleriyle, dizi oyuncularını ve şov dünyasının ünlüleri ile yapılan filmlerle değil, televizyon dizilerinin temel kamera açıları oluşturulan açı-karşı açı çekimlerinin sinema filmlerinin temel karakteristiği haline dönüşmesiyle de estetik bir değişim yaşanmaktadır. Bu açı-karşı açı çekimlerini tamamlayan sürekli aşağı-yukarı ya da sağa-sola, vinç ya da şaryo üzerinde hareket eden genel plan görüntüleri, sinema filmlerinin de vazgeçilmezi olmuştur. Dizi yönetmenlerinin aynı zamanda sinema filmleri çekmesi de bu estetik etkinin önemli nedenleri arasında sayılabilir.<sup>90</sup>

Sinemadaki ekonomik yapıdaki yapımcı-sinema salonu-izleyici döngüsü televizyonda reklam veren-televizyoncu-yapımcı-izleyici döngüsüne dönüşmüş, dolaylı olarak reklam verenlerin estetik yapı üzerinde söz sahibi olduğu bir durum ortaya çıkmıştır. Ürün yerleştirme gibi görünen yöntemlerin dışında, sponsorlardan sağlanan dekor, araç ve aksesuarlar görselliği reklam verenler ve sponsorlar lehine düzenler ve oluşturur hale gelmiştir.

### **3.1.2. Teknolojinin Gelişimi ve Ucuzlaması**

Özünde teknolojinin bir ürünü ve sonucu olan sinemada, teknolojik gelişmelerin, sinema dili ve estetiği üzerinde değiştirici etkilere sahip olduğu pek çok dönem yaşanmıştır. Kameranın daha hafif ve taşınabilir bir hale gelmesiyle birlikte kamera hareketlerinin ortaya çıkmasına, sesin sinemada kullanılmasından renkli filme, 16 mm kameralardan dijital teknolojilerin ortaya çıkışına kadar pek çok teknolojik yenilik sinema estetiği üzerinde etkide bulunmuştur.

---

<sup>90</sup> Son on yılda sinema filmi çeken 250 civarındaki yönetmenin yaklaşık yüz tanesi, aynı zamanda dizi yönetmenidir.

2000’li yıllarla birlikte, Türkiye Sineması için de benzer bir süreçten söz edebiliriz. Konvansiyonel film yapım teknikleri, çok sınırlı sayıda yönetmene piyasa koşulları içerisinde film yapma olanağı tanımaktadır. Özellikle video teknolojisinin analog yapıdan dijital olana geçmesi ve HD (High Definition/Yüksek Çözünürlük) teknolojisinin video kameralarda standart hale gelmesi, kurgu sistemlerinin de kişisel bilgisayarlarda kullanılabilmesi, Türkiye Sineması’nda film sayısının ciddi bir şekilde artmasına neden olmuştur. Ayrıca bu filmlerin çoğu “İlk Film”ler olma özelliği taşıdığından sinema alanında film sayısına paralel bir yönetmen artışına da yol açmıştır. Filmlerin çoğu artık, dijital ya da HD kameralarla çekilip sonra 35 mm kopyalara aktarılmaktadır.

Bu teknik ekipmanların, film yapım masraflarını konvansiyonel yöntemlere göre neredeyse üçte bir oranında düşürdüğünü söylemek mümkündür. Ancak film dağıtım ve gösterim süreçleri hala konvansiyonel yöntemlerin sürdürüldüğü bir alandır. Bu nedenle filmler dijital olarak çekilse dahi, gösterim 35 mm kopyalarla yapıldığından bu filmlerin telesine (Dijital kopyanın 35 mm’ye aktarılması) ve kopya çoğaltımı ciddi meblağlar tutmaktadır. Film dağıtım şirketlerinin de büyük ölçüde Hollywood endüstrisine bağımlı oluşu bu filmlerin pek çoğunun gösterime girememesine yol açmaktadır.

Bazı yönetmen ve sinema eleştirmenlerinin, teknolojinin ucuzlaması ve film yapım olanaklarının hemen herkes için ulaşılabilir olması sayesinde, sinema alanının demokratikleştiğine dair bir inancı vardır. Pek çok genç yönetmen ilk filmlerini bu sayede çekmişlerdir. Ancak yine de birçok yönetmen için ikinci filmlerini çekmek ilk filmlerinin ticari açıdan en azından yapım ve post prodüksiyon masraflarını karşılaması gerekmektedir. Sonuçta sinema izleyicisi ve dağıtım ağı bu konuda belirleyici olmaya devam etmektedir.

Teknolojinin ucuzlaması ve daha kolay ulaşılır bir hale gelmesiyle birlikte, ortaya çıkan bir başka sorun da, sinema ortamının demokratikleşmesiyle birlikte “kaotik”leşmesidir. Konvansiyonel sistemde işler bütün endüstriyel sistemlerde olduğu gibi “uzmanlaşma” ve “işbölümü” sistematiği üzerinden yürümektedir. Sette herkes kendi uzmanlaştığı işi yapar ve ekip yönetmeninin sorumluluğu altındadır. Süreçler hiyerarşik bir yapı içerisinde ilerlemektedir. Endüstri sisteminin dışında film



çeken yönetmenler ise, zaten aslında sermaye yokluğu nedeniyle bu ucuz teknolojiye yöneldikleri için, (tamamı olmasa da çoğu) film yapım sürecinde sistemli bir yol izlememektedirler. Ekipler genelde iş değil arkadaşlık ilişkileri üzerinden kurulmakta, bir işbölümü anlayışı gözetilse dahi –bu film yapımı için olmazsa olmazdır- uzmanlaşmaya dair bir perspektifle hareket edilmemektedir.

Düşük bütçeler gerekçe gösterilerek filmin çekiminde kullanılan teknik ekipmanın kirası ve bunları kullanan uzmanların kaşesi dışında kimseye “emeğinin karşılığı” olarak bir ücret ödenmemekte ya da sembolik ödemeler yapılmaktadır. Çalışanların sigortası yapılmamakta, çekim programları yine maddi kaygılar gözetilerek hazırlandığından, çekim süresi mümkün olduğunca kısa tutulmaktadır. Bu da bazen günde 16-18 saati bulan çok uzun günlük çalışma sürelerini, zamana karşı yarışın getirdiği bir koşuşturmacayı ve yoğun stresi beraberinde getirmektedir. Ayrıca uzmanlaşma ve işbölümü kriterleri dışında kendiliğinden ve zorunlulukların belirlediği bir tarzda örgütlenen bu setlerde yukarıda saydığımız ortamın da etkisiyle iş kazalarına daha açık bir yapı oluşmaktadır. Sinemanın setinde olmanın büyüğü ya da filmin getireceği prestije ortak olmak gibi kaygılarla bu koşullarda çalışan sinema emekçileri için bu yaşam biçimi uzun süre sürdürülebilir olmadığından bu iş bir meslek haline dönüşmemekte, gerçeklik kendini göstermekte ve insanlar başka “gerçek” mesleklere yönelmektedir.<sup>91</sup>

Bu durumun setlerde yarattığı sorunlar bir yana, genelde sinema alanında yarattığı sorun şudur: Çalışmalarının karşılığı olarak hayatını sürdüreceği bir gelir elde edemeyen ve bu işlerde sistemli bir çalışma içinde uzmanlaşamayan sinema emekçileri, hayatlarını sürdürebilecek maddi geliri sağlamak amacıyla başka sektörlere geçmekte, dolayısıyla filmlerin kalitesini de arttıracak kalifiye insanlar yetişmemektedir. Ancak her yıl üniversitelerin sinema bölümlerinden mezun olan

---

<sup>91</sup> Bu paragraf boyunca, yaptığım değerlendirmelerde ortaya koyduğum tespitleri, somut verilerle ispatlamam, tam da yukarıda saydığım nedenlerden ötürü mümkün değildir. Bu setlerde çalışanların film jenerikleri hariç kaydı tutulmamaktadır. Bu değerlendirmeler, 1999 yılından bu yana, hem büyük bütçeli hem de düşük bütçeli yapımlarda çalışırken bizzat yaptığım gözlemlere ve aynı şekilde bu sektörde çalışan insanların hayat hikayelerine dayanmaktadır. Bu bilgiler ampirik olarak değerlendirilebilir ancak, son on yılda çekilen filmlerin jeneriklerinde ismi yer alan insanların sigorta kayıtlarının incelenmesi gibi zorlu bir yol izlenerek, bu durum ispatlanabilir.

binlerce yeni sinemacı adayı onların yerini almakta, bu kısır döngü böylece devam etmektedir. Bu “dolaylı işsizlik” durumu, sinemanın olgunlaşmasının önünde ciddi bir engel olarak durmaktadır.

Sonuçta bu kadar çok film çekilmesi, Türkiye Sineması’nın olgunlaştığının bir göstergesi değildir. Zombi filmlerinden komedilere, toplumsal içerikli filmlerden suç filmlerine, romantik komedilerden kişisel öykülere ve belgesellere kadar çok değişik türlerde filmler yapılmaktadır, ancak bunlarda ne ortak bir sinema estetiği ve dili, ne de belli tip ve modellere dayalı bir anlatım yoktur. Yeni oluşan genç kuşak bir sinema izleyicisinin Amerikan filmleri tarafından oluşturulan beğenisini yine konvansiyonel yöntemleri kullanma gücüne sahip ticari sinema karşılayabilmektedir.

### 3.1.3. Sinema Okulları

Türkiye’de, 11’i güzel sanatlar fakültelerinde, 39’u iletişim fakültelerinde olmak üzere 50 üniversitede “Sinema ve Televizyon” bölümü vardır. Bu bölümlerin her yıl aldığı öğrenci sayısı yaklaşık 3 bin 500 civarındadır. Görsel iletişim tasarımı, fotoğraf ve video, görsel sanat tasarımı vb. isimli bölümlerin öğrenci kontenjanları da eklendiğinde bu sayı 4 bini bulmaktadır.<sup>92</sup> Yani her yıl yaklaşık 3 bin civarında öğrenci bu bölümlerden mezun olmaktadır. Televizyon, dizi sektörü ve sinemanın bu kadar çok üniversite mezununu istihdam etme potansiyelinin olmadığı bir ortamda akademik sinema eğitiminin, Türkiye Sineması üzerinde estetik bir değişim ve gelişim yaratması da pek mümkün görünmemektedir.

**Kültür, Politika ve Sinema** isimli kitabında, Prof.Dr. Oğuz Adanır’ın belirttiği üzere, bu okulların açılması bir “eğitim ve kültür politikası”nın sonucu olarak değil, “ondan da olsun” zihniyetiyle gerçekleşmektedir.<sup>93</sup> Özellikle vakıf üniversiteleri bu konuda devlet geleneğinin de önüne geçmiş görünmektedirler. Vakıf üniversitelerinin neredeyse yarıya yakınında sinema bölümü vardır. Geçmiş yıllardaki malzeme yetersizliği sorunu teknolojinin ucuzlaması sayesinde kısmen de

---

<sup>92</sup> Bu bilgiler, ÖSYM’nin 2011 Yükseköğretim Programları ve Kontenjanları Kılavuzu’ndan derlenmiştir.

<sup>93</sup> Oğuz Adanır, **Kültür, Politika ve Sinema**, +1 Kitap, İstanbul, 2006, s.73-74

olsa çözülmüştür, ancak bu defa da bölüm sayısının çokluğundan kaynaklı öğretim elemanı sıkıntısı yaşanmaktadır.

Akademik eğitim, araştırma ve geliştirmeye birlikte ortaya çıkacak bir yaratıcılığı hedeflemektedir. Bu eğitimin sonucu olarak, sistemli ve bilimsel bir düşünme ve yaratma etkinliğinin altyapısı oluşturulur. Sektörün ihtiyaç duyduğu uzmanlaşma ve işbölümü kriterlerine uyan bireylerin yetiştirilmesi hedeflenir ve akademik eğitim sonrasında pratik süreçlerde bu eğitim devam eder. Ancak, genel plansızlık ve politikasızlığın bir sonucu olarak, bu yeni mezunlar yıllardır süre gelen usta-çırak ilişkisinin çarkları içinde öğütülmektedir. Hiyerarşik yapı içerisinde akademik eğitimlerine hiç saygı duyulmadığını ve hatta küçümsendiğini<sup>94</sup> gören bu mezunlar için akademik eğitim sahibi olmak çoğu zaman bir dezavantaja dönüşmektedir.

Son on yılda ilk filmlerini çeken yönetmenler içerisinde azımsanmayacak sayıda okullu genç yönetmen vardır. Ayrıca daha eski kuşaklardan Ümit Ünal, Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu, Yüksel Aksu, Onur Ünlü gibi yönetmenlerin yanı sıra Uğur İçbak, Soykut Turan, Aydın Sarioğlu gibi görüntü yönetmenleri hem sanatsal hem de teknik açıdan Türkiye Sineması'nın önde gelen "okullu" isimleri arasındadır.

Her yıl üniversitelerin sinema bölümlerinden mezun olan yaklaşık 3 bin sinemacı adayının, hem sektörün potansiyeli hem de bu mezunların kişisel özellikleri ve yetenekleri açısından tamamının sektörün içerisinde tutunabilmesi zaten mümkün değildir. Ancak, stratejik bir bakış açısıyla ve sektörün bütün kurumlarının görüşü dikkate alınarak oluşturulacak bir eğitim ve kültür politikasıyla, bu alanda ciddi gelişmeler yaşanacağı da açıktır.

#### **3.1.4. Film Dağıtımı**

Türkiye'de ve dünyada film dağıtım alanı, sinema sektörünün ticari kaygıları en çok gözetilen ve bu bağlamda en tutucu ve değişime kapalı alanı olarak öne çıkmaktadır. Film dağıtım şirketleri, filmlere tam anlamıyla bir ticari ürün olarak

---

<sup>94</sup> Setlerde sinema mezunları, -bazen kendisi de sinema bölümü mezunu olan- yönetmenler tarafından setin bir öğrenci filmi seti olmadığı konusunda alaycı bir şekilde uyarılmaktadır. Bu uyarı için çoğu zaman kusurlu ya da hatalı bile olmaları gerekmez.

bakırlar. Onlar için filmin ticari bir ürün olarak satılabilirliği birincil önemdedir ve bu nedenle tıpkı yapımcılar gibi sinema estetiğindeki yenilikçi tutumlara, farklı öykülere, sanatsal müdahalelere karşı oldukça nyargılıdırlar. James Monaco'nun "*rettikleri filmlerin temelde tüketim değerleri ile ilgilenen Hollywood altın çağının patronları ürettikleri filmlerin diğer filmlerden farklı olmasını değer, onlara benzemesini tercih ettiler*"<sup>95</sup> saptaması, aslında sadece Hollywood Altın ağı'nın yapımcılarını değer, sinemayı ticari bir etkinlik olarak gören tüm zamanlardaki ve tüm ülkelerdeki yapımcı ve dağıtımcıları kapsamaktadır.

1987 yılında Türkiye'de film dağıtımını yapmaya başlayan, Warner Bros. ve UIP gibi Hollywood'un büyük film dağıtım şirketleri, 2005 yılından bu yana, Türkiye'de her yıl gösterime giren 220-250 civarında filmin %40'ına denk gelen 80-90 tanesini dağıtmaktadır. Bu filmlerin çoğu, Hollywood endüstrisinin ya da Türkiye Sineması'nın büyük btceli yapımları olduğundan hasılat üzerindeki payları %70 civarındadır. Bu oran, zaman zaman %80-85'i bulmaktadır. zen Film, Tiglon, Bir Film gibi yerli film dağıtım şirketleri ise pazarın geri kalanını ellerinde tutmaktadırlar.<sup>96</sup> Hollywood Sineması bir endüstri olarak işlediğinden, 2012 ve 2013'te vizyona girecek filmler ve vizyon tarihleri de bu dağıtımcılar tarafından belirlenebilmekte ve sinema salonlarının gösterim programları 2 yıl öncesinden düzenlenebilmektedir. Aradaki boşluklara ise gişe başarısı getireceğine inanılan büyük btceli Türk Filmleri yerleştirilmektedir. Bağımsız filmler, sanat ya da yönetmen sinemasının ürünleri ve düşük btceli yapımlar ise, yerli ya da yabancı film festivallerinde ödül alamadıkları ya da bu filmin iş yapacağına inanan bir yapımcı bulamadıkları sürece, dağıtım ağındaki bu tutucu anlayışa takılıp, gösterime girememektedirler. Sadece Tiglon Film ticari sinema kalıplarının dışında kalan filmleri dağıtım ağına sokmak konusunda tutucu davranmamaktadır.<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur**, ev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2010, s.236

<sup>96</sup> Bilgiler, 2005 yılından bu yana filmlerin gişe verilerini düzenli olarak tutan [www.boxofficeturkiye.com](http://www.boxofficeturkiye.com) sitesinden derlenmiştir. Erişim Tarihi: 12.06.2011

<sup>97</sup> Bkz. [www.boxofficeturkiye.com](http://www.boxofficeturkiye.com)

### 3.1.5. Sinema Destek Fonları

Türkiye Sinemasında, son on yılda film yapımlarının, yapımcılar dışında Kültür Bakanlığı ve Eurimages gibi resmi kurumlardan ya da özel televizyon veya daha farklı alanlarda faaliyet gösteren ticari kuruluşlardan aldığı desteklerle sağlandığı bir dönem yaşanmıştır. 1990 ve 2002 yılları arasında özellikle bir Avrupa Birliği kuruluşu olan Eurimages Fonu, 33 tane sinema filminin çekimine parasal destek sağlamıştır.<sup>98</sup> 2005 yılına kadar bu sayıya 11 film daha eklenmiş ve bu sayı 44'e çıkmıştır.<sup>99</sup> Kültür Bakanlığı bu fona üye olduğu günden bu yana, Eurimages filmlere 73 milyon Fransız Frangı destekte bulunmuştur. Ayrıca 10 sinema salonu, fonun desteğiyle çekilen filmleri göstermesi karşılığında bu fon tarafından desteklenmiştir.

Ancak asıl önemli destek, Kültür Bakanlığı'nın, sinema bilet satışlarından elde edilen rüsumların ve bandrol ücretlerinin, 2004 yılında "5224 Sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun"un getirdiği düzenleme ile Sinema Destekleme Kurulu'na aktarılmasıyla başlamıştır. Bu fonda biriken paralar, araştırma, geliştirme, senaryo yazımı, film yapımı ve dağıtımı gibi süreçlerde sinemacıların kullanımına sunulacaktır. Bunun koşullarını da 15 üyeli bir destekleme kurulu belirleyecektir. Bu kurulun üyelerinin büyük çoğunluğu sinema sektöründen insanlardan oluşmakta ve her yıl değişmektedir.<sup>100</sup> 50 bin ila 350 bin TL arasında değişen miktarlarda yapım destek fonları, yeni filmlerin üretilmesi için yönetmenleri teşvik etmektedir. Bu fondan geri ödemeli ve geri ödemesiz olmak üzere her yıl ortalama 6 milyon TL, senaryo yazım ve yapım desteği olarak çeşitli kişi ve kuruluşlara dağıtılmaktadır. Bu rakam 2010 yılı için -37 uzun metraj film- 9 milyon 50 bin TL'dir<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> <http://www.kultur.gov.tr/TR/belge/1-23916/eurimages-uyeligi-ve-sanat-filmi.html> Erişim Tarihi: 14.06.2011

<sup>99</sup> Nigar Pösteği, **1990 Sonrası Türk Sineması**, Es Yayınları, İstanbul, 2005, s.165-173

<sup>100</sup> **A.g.e.**, s.174-175

<sup>101</sup> <http://sgb.kulturturizm.gov.tr/belge/1-93911/2010-yili-idare-faaliyet-raporu.html> Erişim Tarihi: 13.07.2011

Ayrıca özel yerli ve yabancı televizyonların yanı sıra, bazı özel sektör kuruluşları da yapılan filmleri desteklemektedir. Bu uygulama son yıllarda sponsorluk başlığı altında toplanmaya başlanmış ve işin reklam yönü daha çok ön plana çıkmaya başlamıştır. 1990-2000 yılları arasında 12 yerli filmin çekimine maddi destekte bulunan Efes Pilsen, 1999'dan sonra maddi desteği özel bir koşula bağlayarak sürdürmeye devam etmiştir. İstanbul Film Festivalinde Film Eleştirmenleri Birliği (FIPRESCI)'nin özel ödülünü alan yönetmen, bir sonraki filminde kullanmak üzere bir para ödülü kazanmaktadır.<sup>102</sup>

### **3.1.6. Tarihsel Faktörler**

#### **3.1.6.1 1960-1980 Yeşilçam Sineması Dönemi**

Türkiye Sineması'nda 60'lı yıllar özel bir döneme işaret etmektedir. “Sinemacılar Kuşağı” olarak adlandırılan Lütfü Akad, Metin Erksan, Ertem Göreç, Halit Refiğ gibi yönetmenler, Türkiye Sineması'nda “Tiyatrocular Dönemi” olarak adlandırılan dönemi sonlandırmışlardır. Türk edebiyatının güçlü kalemlerinden Vedat Türkali, Fakir Baykurt, Orhan Kemal, Kemal Tahir, Sabahattin Ali gibi öykü ve romancıların eserlerinden uyarlamalar yapılması ve bu yazarların bazılarının film senaryoları da yazmasıyla gelişen süreçte Türkiye Sineması, toplumun yaşadığı sorunları, yaşanmakta olan değişimin sancılarını beyaz perdeye aktarmaya çalışmıştır.

Bu dönemi ve dönemin tarihsel, toplumsal ve kültürel dinamiklerini bütün olarak kavrayamadığımızda, o dönemdeki Türkiye Sineması'nın, gerçekliği yansıtmadaki başarısının nedenlerini de tam olarak kavramak mümkün değildir. Yoğun bir kentleşmenin yaşandığı bu dönemde, 1961 Anayasası'nın görece özgürlükçü yapısı, insanların sendikalarda, demokratik kitle örgütlerinde, öğrenci birliklerinde ülke sorunları üzerine yoğun olarak düşünüp tartıştığı bir ortamın oluşmasına katkı sağlamıştır.

---

<sup>102</sup> Zeynep Çetin Erus - Nilay Ulusoy, “Türk Sinemasında Sponsorluk: Efes Pilsen Filmleri”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-7**, Derleyen Deniz Bayrakdar, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2008, s.125

Dönemin özgürlükçü koşulları içerisinde, sinemacıların, toplumcu gerçekçi yazarlarla, işbirliğine girmeleri, **Otobüs Yolcuları** (1961) (Yön: Ertem Göreç, Senaryo: Vedat Türkali), **Yılanların Öcü** (1962) (Yön: Metin Erksan, Öykü: Fakir Baykurt), **Karanlıkta Uyananlar** (1964) (Yön: Ertem Göreç, Senaryo: Vedat Türkali), **Gurbet Kuşları** (1964) (Yön: Halit Refiğ, Senaryo: Orhan Kemal) gibi filmlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ayrıca, 1965 yılında kurulan Sinematek Derneği de sinemacılara, dünya sinemasının önemli filmlerini izleyebilecekleri, yönetmenleri ve akımları takip edebilecekleri, izledikleri filmleri tartışabilecekleri bir ortam sağlamıştır.<sup>103</sup>

1970’li yıllarda ise, toplumsal hareketlerin politikleşmesine paralel bir şekilde, Türkiye Sineması’nda da gerçekçi filmlerin siyasallaşmaya başladığı bir döneme girilmiştir. Bu eğilimin en önemli ismi de Yılmaz Güney’dir. Adana’da sinema salonları arasında, film kopyalarını bisikletle taşıyarak başladığı sinema serüvenine, yönetmen asistanlığı ve oyunculukla devam etmiştir. 1970 yılında çektiği **Umut** filmiyle, Türkiye Sinema tarihinin en önemli filmlerinden birine imza atmıştır. Zeki Ökten, Şerif Gören, Yavuz Özkan gibi yönetmenlerin de yetişmesinde önemli katkıları olan Yılmaz Güney, 25 yıllık sinema hayatı boyunca 104 filmde oynamış, 24 filmin yönetmenliğini yapmış, 50 filmin senaryosunu yazmıştır. Türkiye Sineması’nın bir diğer önemli filmi **Yol** (1981), İmralı Yarı Açık Cezaevi’nde yatmakta olan 5 mahkumun, bayram izni için cezaevinden çıkıp memleketlerine gitmelerini anlatmaktadır. Film, mahkumların, yaşadıkları olaylar üzerinden bütün ülkenin gerçekçi bir panoramasını sunmaktadır. 70’li yılların, Türkiye Sineması’nın, en üretken yılları olduğunu söyleyebiliriz. Ancak, seks filmleri furyası da bu dönemde başlamıştır. Sinema salonlarını bu filmlerin doldurması, dönemin çatışmalı atmosferi ve televizyonun yaygınlaşmasının da etkisiyle, 80’li yıllara doğru sinema seyircisi ve salon sayısının giderek azaldığı görülmektedir.

---

<sup>103</sup> Bu konuda, Doç.Dr. Serpil Kirel’in akademik çalışma ve makalelerden derlediği, **Türkiye ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler** isimli kitapta, Hakkı Başgüney’in “Sinematek (Türk Sinematek Derneği) 1965-1980 Arasında Sinema ve Politik Tartışma” isimli çalışması aydınlatıcı bilgiler vermektedir. Parşömen Yayınları, İstanbul, 2011, s.55-68

80'lere gelindiğinde ise, 12 Eylül Askeri Darbesi, hayatın hemen her alanında olduğu gibi sinemada da tarihi bir yıkıma yol açmış ve Yeşilçam iyi ve kötü yanlarıyla ortadan kalkmıştır.

### 3.1.6.2 1980-2000 Yeşilçam Sonrası Dönem

1980 sonrası Yeşilçam yapısı dağıldıktan sonra Türkiye Sineması<sup>104</sup> kendini yeniden var etmenin arayışı içinde el yordamıyla bir çıkış yolu aramıştır. Yılda 200'den fazla film üreten bu sistemsiz, ancak üretken yapının temel özelliği “anonim bir anlatı sineması” olmasıdır. Bu yapı Hollywood'un 30'lu yıllarda oluşturduğu stüdyo sisteminin kötü bir taklidi üzerine kuruludur. Bu filmlerin pek çoğu, iyi ve kötülerin hep aynı oyuncular tarafından canlandırıldığı, zengin-fakir ayrımının temel çatışma unsurlarından birisi olduğu melodramlardan, geniş kadrolu salon ve aile komedilerinden ya da vurdulu-kırdılı avantürlerden oluşmaktadır. Ertem Eğilmez'in de tabiriyle bu filmlerin kültürel düzeyi “ortaokul düzeyi”ni geçmemektedir.

Popüler/ticari sinema olarak adlandırabileceğimiz bu sinema, kendisini 1980 sonrası dönemde video filmleriyle ayakta tutmaya çalışmıştır. Yeşilçam yapımcıları için esas sorun para kazanmak olduğu için, filmlerin nasıl pazarlandığı ya da onların çekilme biçimleri ikinci derecede önem taşımaktadır. Arabesk şarkıcıların başrolde oynadığı video filmlerinin damgasını vurduğu ilk on yıllık dönemde, kadın filmleri, 12 Eylül filmleri gibi belli başlı kategorilere ayırabileceğimiz filmler, sinema izleyicisini salonlara çekememiştir.

Bu süreçte, askeri darbenin yarattığı tedirgin edici ortamın ve video film furçasının bir sonucu olarak, sinema salonları hızla kapanmış ve izleyici sinemaya gitme alışkanlığını yitirmiştir. 1970'te 2 bin 424 sinema salonunda 246 milyonu bulan yıllık sinema bileti satışı<sup>105</sup>, 1978'de 1.292 salonda 58 milyonu yerli film

---

<sup>104</sup> Bu bölümde Türkiye Sineması ile kastedilen, bu tezin genelinde kullanıldığı anlamın aksine Türkiye'deki popüler/ticari sinemadır. Ancak 1980 sonrası popüler sinemanın içine düştüğü krizden dolaysız olarak bağımsız sinema ve yönetmen sineması da etkilenmiştir.

<sup>105</sup> DİE'nin 1970 yılı için hazırladığı **Kültür ve Eğlence Yerleri İstatistikleri** isimli rapordaki bilgidir. <http://kutuphane.tuik.gov.tr/pdf/0015356.pdf> Erişim Tarihi: 12.07.2011 Ayrıca Şenay Aydemir, o yıl vizyona giren film sayısını 224 olarak vermektedir. (**Radikal Gazetesi Hayat** eki, 24 Kasım 2010, s.10)



olmak üzere 81 milyona gerilemiştir.<sup>106</sup> Darbeden sonra, 1982 yılında ise yıllar sonra ilk kez yabancı filmlerin izleyici sayısı yerli film izleyicisi sayısını geçmiştir.<sup>107</sup> 1985'te salon sayısı 767, izleyici sayısı 42 milyon,<sup>108</sup> 1987'de salon sayısı 460, izleyici sayısı 24 milyon,<sup>109</sup> 1991'de ise salon sayısı 341, izleyici sayısı ise, 4 milyonu yerli filmler olmak üzere toplam 16 milyon olmuştur.<sup>110</sup> 1990'lı yıllarda, sinema izleyicisinin profili de değişmeye başlamış<sup>111</sup> ve değişen yapı karşısında Türkiye Sineması, bu kitleyi hedefleyen filmlerin biçim ve içeriği konusunda arayışlarını sürdürmüştür.

Bu arayış içerisinde, sinema izleyicisini salonlara çeken ya da doğrudan değişen izleyici profiline ve alışkanlıklarına seslenen üç önemli filmden bahsetmek gerekmektedir. Bu filmlerden ilki, başrolünde Şener Şen'in oynadığı 1988 yapımı **Arabesk** (Ertem Eğilmez) filmidir. Yeşilçam tarzı melodramın trükleriyle Yeşilçam anlatı kalıplarını kullanarak dalga geçen bu film, bir yandan da eski tarzın bitişini ilan etmektedir. Ertem Eğilmez bu filmiyle yok olan Yeşilçam'a saygısını göstermekte ancak sinema izleyicisindeki değişimi de doğru anladığını göstermektedir. *“Daha önce insanların izlerken duygulandığı hatta ağladığı Yeşilçam melodramlarına ve arabesk filmlerine yeni kuşak izleyici tamamen farklı*

---

<sup>106</sup> DİE'nin 1978 yılı için hazırladığı **Kültür İstatistikleri** isimli rapordaki bilgidir.  
<http://kutuphane.tuik.gov.tr/pdf/0015827.pdf> Erişim Tarihi: 12.07.2011

<sup>107</sup> DİE'nin 1981-1982-1983 yılları için hazırladığı **Kültür İstatistikleri** isimli rapordaki bilgidir.  
<http://kutuphane.tuik.gov.tr/pdf/0013001.pdf> Erişim Tarihi: 12.07.2011

<sup>108</sup> DİE'nin 1985 yılı için hazırladığı **Kültür İstatistikleri** isimli rapordaki bilgidir.  
<http://kutuphane.tuik.gov.tr/pdf/0013067.pdf> Erişim Tarihi: 12.07.2011

<sup>109</sup> DİE'nin 1987 yılı için hazırladığı **Kültür İstatistikleri** isimli rapordaki bilgidir.  
<http://kutuphane.tuik.gov.tr/pdf/0013251.pdf> Erişim Tarihi: 13.07.2011

<sup>110</sup> DİE'nin 1991 yılı için hazırladığı **Kültür İstatistikleri** isimli rapordaki bilgidir.  
<http://kutuphane.tuik.gov.tr/pdf/0013487.pdf> Erişim Tarihi: 13.07.2011

<sup>111</sup> Hilmi Maktav'ın **Birikim Dergisi**'nin 152. Sayısı'nda (2001) yer alan “Türkiye Sinemasında Yeni Bir Dönem” yazısında aktardığı araştırma sonuçlarına göre; sinema izleyicisinin yarıdan fazlası üniversite mezunu, %30'u öğrenci ve %78'i bekârdır. 80 öncesinde bir “aile eğlencesi” olarak görülen sinemanın, toplumsal ve kültürel aktivite olarak anlamı dramatik bir şekilde değişmiştir. (Akt. Asuman Suner, **Hayalet Ev - Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s.34, dipnot)

*bir reaksiyon gösteriyordu artık; gülüyordu. Arabesk filmi bu gerçek üstünde yükselmiştir.”*<sup>112</sup> Bu film dönem için oldukça yüksek sayılan 300 bin civarında bilet satışını beraberinde getirmiştir.

90’lı yılların ilk yarısı boyunca ortalama 300 salonda, yıllık ortalama 10 milyon civarında seyreden bilet satış rakamları içerisinde, yerli film izleyici sayısı 1 milyon 500 bini geçmemektedir.<sup>113</sup> Bu verilerden çok açık bir şekilde ortaya çıktığı üzere, 60 milyon nüfusa sahip bir ülkede zaten yok denecek kadar az sayıdaki sinema izleyicisinin tercihi de yabancı filmlerden yana olmakta, bu yabancı filmlerin neredeyse tamamı da Hollywood filmlerinden oluşmaktadır. Bu atmosfer içerisinde Şerif Gören, Ertem Eğilmez’in **Arabesk** filminde Yeşilçam filmlerine yönelik yaptığı taşlamanın garip bir benzerini Amerikan filmleri için yapmıştır. Bu filmleri izlemeye alışan seyirci için, Amerikan filmlerinin trükleriyle dalga geçen yine Şener Şen’li **Amerikalı** filminin yapım tarihi 1994’tür. Bu filmde uzun yıllar Amerika’da yaşayan bir Türk’ün, ülkesine döndükten sonra yaşadığı uyum problemleri ve olaylar Hollywood kalıplarıyla anlatılmaktadır. Bu film de dönemi için oldukça iyi sayılabilecek bir gişe başarısı elde etmiş ve 386 bin kişi tarafından izlenmiştir.<sup>114</sup>

Ancak bu filmlerden üçüncüsü Türkiye Sineması’nın popüler kanadının yıllardır aradığı çıkış yolunu gösteren film olmuştur. Yine Şener Şen’in başrolde olduğu bu filmin adı ise **Eşkuya** (Yavuz Turgul) idi. Yaklaşık 2,5 milyon izleyiciyi salonlara çeken ve yerel motifler taşıyan hikayesini Hollywood stiliyle (hızlı kurgu, hareketli kameralar, bol aksiyon ve görsel efektler) anlatan bu film, ticari sinema açısından yeni bir dönem başlatmıştır. Gişe başarısının formülünü ortaya koyan ve bundan sonra popüler sinemanın şekillenmesinde rol modeli olan bu film için Asuman Suner şöyle demektedir: “*Eşkuya, Yeşilçam sinemasının ana eksenini oluşturan temel anlamsal karşıtlıklar aşk/para, kişisel erdem/maddi başarı etrafında*

---

<sup>112</sup> Sedat Yılmaz, “Türkiye Sinemasında Üç Kanal”, **Sanat ve Hayat Dergisi**, Sayı:5, Mart-Nisan 2003, s.66

<sup>113</sup> <http://kutuphane.tuik.gov.tr> **DİE Kültür İstatistikleri Raporları 1990-1995**, Erişim Tarihi: 13.06.20011

<sup>114</sup> Bilgi **Antrakt Sinema Dergisi**’nden alınmıştır.

örülmüş öyküsünü, Hollywood tarzı iyi kotarılmış ve parlak bir görsel dille harmanlayarak... aynı zamanda popüler sinemanın tekrar tekrar başvuracağı formülü de yaratmış oldu.”<sup>115</sup>

Sedat Yılmaz bu üç filmi, tarihsel bir sürecin üç önemli ayağı olarak görmektedir: “Bu filmler sinema dili için ilginç bir gelişim gösterir. “**Arabesk**” filmi, Yeşilçam’ı Yeşilçam sineması diliyle anlatır, “**Amerikalı**” filmi, Hollywood filmlerini tam da Hollywood kalıplarıyla anlatır. “**Eşkiya**” ise bize özgü bir öyküyü Hollywood kalıplarıyla anlatır. Bir süreçle tamamlanmış, bir senteze- belki formül demek daha doğrudur- varılmıştır.”<sup>116</sup>

90’lı yılların sonu, minimalist yöntemlerle yapılan yönetmen filmleri için de bir milat olmuştur. Reha Erdem, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenlerin çektikleri filmler de kişisel bir stilin ortaya çıktığı bir yönetmen sinemasının başlangıcı olarak görülmektedir. Bu filmler gişede 2 bin ile 20 bin arasında değişen izleyici sayılarıyla<sup>117</sup> ticari olarak sürdürülebilir olmamalarına karşın, yurtiçi ve yurtdışı festivallerde aldıkları ödüllerle<sup>118</sup> kendilerini finanse edebilmişler ve bu ödüller ve sinema eleştirmenlerinin övgüleri aracılığıyla da kendilerine prestijli bir alan yaratabilmişlerdir. Yönetmen sinemasının genel olarak minimalizm başlığı altında toparlayabileceğimiz bu stili, yurtiçi ve yurtdışında aldığı övgü ve ödüllerle yarattığı prestijli alan sayesinde, popüler sinemanın açtığı ve Amerikan film estetiğine öykünen stili kadar, 2000’li yıllardaki Türkiye Sineması’nın şekillenmesinde etkili olmuştur.

---

<sup>115</sup> Asuman Suner, **Hayalet Ev-Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s.34

<sup>116</sup> Sedat Yılmaz, “Türkiye Sinemasında Üç Kanal”, **Sanat ve Hayat Dergisi**, Sayı 5 Mart-Nisan 2003, s.67

<sup>117</sup> Bu filmlerden bazılarının izleyici sayıları şöyledir: **C Blok**-Zeki Demirkubuz (1994): 4.041, **Tabutta Rövaşata**- Derviş Zaim (1996): 21.004, **Kasaba**-Nuri Bilge Ceylan (1997): 7.422, **Kaç Para Kaç**-Reha Erdem (1998): 15.200 (Bilgiler **Antrakt Sinema Dergisi**’nden derlenmiştir.)

<sup>118</sup> **C Blok** Ankara ve İstanbul uluslararası film festivallerinde, **Tabutta Rövaşata** İstanbul, Ankara, Antalya film festivallerinin yanı sıra, Torino, Montpellier, San Francisco, Selanik film festivallerinde, **Kasaba** İstanbul, Tokyo, Berlin, Stockholm, Angers ve Molodist film festivallerinde, **Kaç Para Kaç**, Bratislava Film Festivali’nde ödüllendirilmiştir.

Türkiye Sineması'nda aynı yıllarda, 90'ların ortasından sonra belirginleşen bu iki ana eğilim dışında bir üçüncü yol olarak, "muhalif" ya da "politik" olarak nitelendirebileceğimiz bir sinemanın nüveleri de ortaya çıkmaya başlamıştır. 90'lı yılların başında muhalif öğrenci hareketinin bir parçası olan ve sonrasında sinema eğitimi alan birkaç genç yönetmen adayı (Sedat Yılmaz, Hüseyin Karabey, Kazım Öz) bu sürecin oluşmasında pay sahibi olmuşlardır. 90'lı yılların sonunda, muhalif kültür-sanat merkezleri bünyesinde atölye çalışması olarak başlayan ve film gösterimleri, seminerler ve kuramsal alanda yürütülen eğitim çalışmalarıyla ilerleyen bu süreç, dijital teknolojilerin ucuzlaması ve yaygınlaşmasıyla film üretimine dönük pratik çalışmalara doğru evrilmiştir. Türkiye'nin toplumsal ve siyasal sorunları üzerine çekilen belgesel ve kısa filmler, yapım ve post prodüksiyon aşamalarında, bu kültür merkezlerindeki imkanların ve bilgi birikiminin paylaşılması sonucu kolektif ve dayanışmacı yöntemlerle çekilmiştir. 2000'li yıllarda çekilen uzun metrajlı siyasal konulu filmlerin öncüsü olan bu çalışmalar, bu alandaki estetik tercihlerin de ilk ortaya çıktığı filmlerdir. Sinemada "gerçekçilik" eğiliminin -bu filmlerin de doğası gereği- en çok öne çıktığı kategori de politik film kategorisidir.

### **3.2. 2000-2010 Yılları Arasında Türkiye Sineması'nda Gerçeklik ve Gerçekçilik**

2000 sonrası Türkiye Sineması, kendisini önceleyen bütün bu koşulların yarattığı ortam içerisinde, özellikle yılda üretilen film sayısı açısından bir atılım göstermiştir. Ticari sinemanın popülerlik açısından Amerikan Sineması'nın egemenliğine son vermesi, sanat sinemasının önemli uluslararası festivallerde prestijli ödüller kazanması, Türkiye'nin tarihi ve güncel toplumsal, siyasal sorunlarının bu yıllarda sinemanın ilgi alanına girmesi ve onlarca genç yönetmenin ilk filmlerini yapması bu dönemin temel karakteristiğini oluşturmaktadır.

90'lı yıllar boyunca, gösterime giren ortalama 200 film arasında yerli filmlerin sayısı 10 ila 15 arasındadır. Bugün ise vizyona giren 250 civarında filmin dörtte biri yerli filmlerden oluşmaktadır. Özellikle 2005 yılında 28 yerli filmin gösterime girmesinden sonra yükseliş trendi sürmüştür, 2006'da 36, 2007'de 43, 2008'de 51, 2009'da 70, 2010'da ise 66 yerli film vizyon şansını bulmuştur. 2011'in ilk 6 ayında ise 46 yerli film gösterime girmiştir. Yılsonunda bu rakamın 70'i aşacağı

öngörülmektedir. Bu yıllar içerisinde çekilen ancak gösterim şansı bulamayan filmlerin de eklenmesiyle bu sayılar her yıl için neredeyse iki katına çıkmaktadır. 90'lı yıllar boyunca toplam izleyici sayısının %10-15 civarındaki yerli film izleyici sayısı, 2000'li yılların başında %25'lere, 2006'da %50'ye, 2008'de %60'a kadar yükselmiştir. Yıllık toplam bilet satışı ise 2000'li yılların başında 20 milyon civarındayken, 2010 itibarıyla yaklaşık 42 milyon civarına ulaşmıştır.<sup>119</sup>

Bütün bu istatistiki veriler, bize genel anlamda Türkiye Sineması'nın son on yılı hakkında birtakım değerlendirmeler yapmak için kuşkusuz faydalıdır. Ancak bu somut veriler aracılığıyla Türkiye Sineması'na dair bütün resmi görmeyi ummak ve sadece bu veriler aracılığıyla doğru sonuçlara varmak mümkün değildir. Film sayısının çokluğu, bu filmlerdeki temel anlatı tip ve modellerini genellemek açısından olumlu bir işlev görürken, film yapımında kullanılan teknolojilerin daha kolay ulaşılabilir hale gelmesiyle, herkesin kendi öyküsünü *kendine has bir sinema diliyle* anlattığını sandığı bir ortam oluşmasından ötürü olumsuz bir işlev de görmektedir.

2000-2010 yılları arasındaki Türkiye Sineması'nı gerçeklik ve gerçekçilikle ilişkisi bağlamında incelenmesinde, James Monaco'nun bu tip incelemeler için öngördüğü "*Bir Hollywood araştırması, tek tek filmlerin nitelikleri üzerine odaklanmaktan çok oldukça fazla sayıdaki film arasında tipleri, modelleri, gelenekleri ve türleri teşhis etmenin konusudur.*"<sup>120</sup> yaklaşımı bu inceleme için de geçerlidir. Burada, Türkiye Sineması'nın üç temel kategorisi öne çıkmaktadır. Bunlar; *Popüler/Ticari Sinema*, *Yönetmen/Sanat Sineması* ve *Siyasal/Politik Sinema*'dır. Bu noktada, bu kategorilerden birine dâhil olmaya yakın ancak çeşitli sebeplerle bu kategorilere dâhil edilmeyen ama yönetmenlerinin "ilk film"i olma ortaklığında buluşan filmleri, sayıca çoklukları ve daha başka ortak noktaları nedeniyle ayrı bir kategori olarak "*İlk Filmler*" başlığı altında incelenecektir.

---

<sup>119</sup> Bu bilgiler, Türkiye'de gişe verilerini haftalık olarak tutan <http://www.antraktsinema.com/> ve <http://boxofficeturkiye.com/> adreslerindeki verilerden derlenmiştir.

<sup>120</sup> James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur**, çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2010, s.236-237

### 3.2.1. Ticari Sinema

Yukarıda dökümü yapılan rakamların oluşmasında kuşkusuz en önemli pay ticari/popüler sinemanındır. Son on yılda toplam izleyici sayısı bir milyonu aşan 50 civarında film üreten popüler sinema, izleyiciyi yerli filmleri izlemek konusunda ikna etmiş görünmektedir. Bu konuda, özellikle, Türkiye Sineması'nda en çok izlenen on filme bakıldığında<sup>121</sup>, film yapımcılarının, bu izleyici potansiyelini sinema dışı alanlarda ikna edip salonlara taşıdığı görülmektedir. Burada televizyon faktörü ön plana çıkmaktadır. Bu filmlerin yapımında kullanılan sermaye sinema dışı alanlarda birikmiş bir sermayedir. Bu sermayenin filmin oluşturulmasındaki rolü hakkında Prof.Dr. Oğuz Adanır'ın şu tespiti önemlidir: *“Sinema açısından, genel çizgiler içinde düşünüldüğünde, bir filmin oluşmasını sağlayan ilk ve en önemli unsur paradır. Para ise güç ve film konusunda söz sahibi olmaktır... genelinde para, filmi ya da bir başka deyişle (“dil”i) anlamı belirler. Buradaki anlam kavramı; filmin türü, estetik biçimi ve içeriğidir. Öte yandan bu anlam, paranın oluşturduğu, daha doğrusu para sahibinin ve onun sahip olduğu zihniyetin oluşturduğu bir anlamdır. Bu anlam ise, film adlı mesaj aracılığıyla düzeyini dışa vurur.”*<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> Türkiye’de en çok izlenen 10 yerli filmin tamamı 2000-2010 yılları arasında çekilmiştir. Sıralama aşağıdaki gibidir:

- 1- **Recep İvedik-2** (2009) : 4.333.116,
- 2-**Recep İvedik** (2008) : 4.301.641,
- 3-**Kurtlar Vadisi Irak** (26) : 4.256.567,
- 4- **G.O.R.A** (2003) : 4.001.711,
- 5- **Eyyvah Eyvah 2** (2011) : 3.942.519,
- 6- **Babam ve Oğlum** (2005) : 3.837.885,
- 7- **A.R.O.G - Bir Yontmataş Filmi** (2008) : 3.459.488,
- 8- **New York'ta Beş Minare** (2010) : 3.455.089,
- 9- **Recep İvedik-3** (2010) : 3.325.842,
- 10-**Vizontele** (2000) : 3.308.320

Bilgiler, **Haftalık Antrakt Sinema Dergisi** ve [www.boxofficeturkiye.com](http://www.boxofficeturkiye.com) ‘dan derlenmiştir.

<sup>122</sup> Oğuz Adanır, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Alfa Yayınları, İstanbul, 2003, s.4

Bu çok izlenen filmlerin tamamında film yapımcısının zihniyetine dair izleri açık bir şekilde görmekteyiz. Bu komedi filmlerinde dışavurulduğu şekliyle gösteri dünyasının, aksiyon filmlerinde ise bastırılmış bir aşağılık duygusuyla örülü kaba milliyetçiliğin zihniyetidir. Bu filmlerin hiçbiri gerçekçi filmler değildir. Filmlerin öyküleri gerçek hayattan alınmadığı gibi bu filmler gerçek bir atmosferin içinde de geçmezler. Tam tersine, bunlar komedi filmlerinde olduğu gibi ya fantastik ortamlar yaratırlar, ya da **Kurtlar Vadisi** serilerinde olduğu gibi, gerçekte olamayacak fantezileri (Çuval olayındaki Amerikalı askerlerden ya da Mavi Marmara Baskını'nı gerçekleştiren İsraili askerlerden intikam alınması gibi) görselleştirirler.

Komedi ve aksiyon filmleri bu sinemanın iki ana türü olarak ön plana çıkmaktadır. Az sayıda korku filminin yanı sıra, özellikle son yıllarda televizyon dizilerinden sinemaya taşınan bir tür olarak üst-orta sınıfın aşk hikayelerinin anlatıldığı romantik filmler bu sinemanın yeni türleri olarak ortaya çıkmaktadır. Bu kategorideki az sayıdaki dramda ise melodramatik özelliklere de rastlanmaktadır.<sup>123</sup>

Bu filmlerin en önemli özelliklerinden birisi, daha önce de belirttiğimiz üzere, popülaritelerini, televizyon ve gösteri dünyasının popüler isimleri aracılığıyla arttırma çabasıdır. Özellikle komedi filmlerinde öne çıkan bu özellik, gişe başarısının bir ön koşulu gibi algılanmaktadır. Birçok örnek de bunu doğrular niteliktedir. Aslında televizyon sayesinde ünlenmiş olan Şahan Gökbakar, Ata Demirer, Okan Bayülgen, Yılmaz Erdoğan, Necati Şaşmaz gibi isimlerin ve gösteri dünyasının ünlülerinden Cem Yılmaz'ın oynadığı filmler en çok izlenen on filmin sekizidir.<sup>124</sup> İlk 20 ya da ilk 50 filmde de buna benzer bir durumla karşılaşmaktadır. Tutan filmlerin devam filmlerinin çekilmesi de zaten tüm dünyada ticari sinemanın temel reflekslerinden birisidir.

---

<sup>123</sup> Özellikle Mahsun Kırmızıgül'ün **Beyaz Melek** ve **Güneşi Gördüm** filmleriyle, Çağan Irmak'ın **Babam ve Oğlum** ve **Issız Adam** filmleri buna örnektir.

<sup>124</sup> Listede 8. sıradaki film müzik dünyasında ünlenmiş Mahsun Kırmızıgül'e aittir. 6. sıradaki film ise dizi yönetmenliğinden gelen Çağan Irmak'ın **Babam ve Oğlum** filmidir.

Ticari sinemanın, anlattığı öyküler itibariyle, Monaco'nun tabiriyle “*sanatsal sinemadan daha çok ortak ilgilerin, mitlerin ve geleneklerin belirtileri*”<sup>125</sup> olduğu yönündeki savı bu konuda yönlendirici olabilir. Bu filmlerin biçim ya da içerikleri üzerinden değil, ancak izleyici profillerinin temel özellikleri açısından Türkiye'nin tarihsel ve toplumsal gerçekliği üzerinden değerlendirmeler yapılabilir.

Sonuçta, bu filmler sinemaya gitme alışkanlığı oldukça zayıf bir toplumda, en azından sinemaya giden insanların büyük çoğunluğunun ilgisine mazhar olan filmlerdir. Belki sinema salonlarında izlendiğinden daha da fazla televizyon, internet, korsan DVD gibi değişik medyalarda izlenmektedirler. İnsanların günlük konuşmalarında buradaki replikler tekrarlanmakta, filmlerdeki karakterler birilerine rol modeli olmakta ya da onlar tarafından taklit edilmektedirler.

Bu bağlamda, genel olarak 16-25 yaş aralığında genç izleyicilerden oluşan bu izleyici kitlesinin, sosyolojik açıdan bakıldığında, aslında “eğitilmemiş” bireyler olduğu sonucuna kolaylıkla varılabilir. Çoğu aslında bir eğitim sürecini tamamlamış ya da sürdürmektedir. Ancak bu eğitim süreci, bireyi geliştiren sistemli bir okuma alışkanlığını kazandıramayan, ezberci ve tektipleştirici bir eğitim sürecidir. Dolayısıyla toplumun -kendisini geliştirmek konusunda özel bir çaba harcayan bireyleri dışında- büyük bir bölümünün, sanatsal duyarlılığı ve beğeni düzeyi düşük bir seviyededir. Olayları ve olguları tek yanlı olarak değerlendiren, ilkel milliyetçi veya dini argümanlarla yönlendirilmeye açık, kaba bir mizahla eğlenen bir izleyici kitlesi, sinema izleyicisi profilinin geniş bir kesimini oluşturmaktadır. Bu izleyici kitlesini salonlara çekmek konusunda ticari sinemanın genel olarak izlediği yol ve yöntemleri de, doğal olarak bu kitlenin saydığımız özellikleri belirlemektedir. Bu kitlenin, bir sinema filminden estetik beklentilerini ise izlemeye alıştığı Hollywood filmlerindeki görsellik, hız ve efektler (teknoloji) belirlemektedir.

Doğal olarak ticari sinema da ses ve görüntü efektleriyle desteklenmiş, hareketli kameralar ve hızlı kurgunun, filmin geneli boyunca etkili olduğu öykü anlatımını temel estetik yönelim olarak benimsemiş ve geliştirmeye çalışmaktadır.

---

<sup>125</sup> James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur**, çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2010, s.236



Bu filmlerin çekimi için devasa platolar kurulmuş, dekorlar inşa edilmiş, helikopter çekimleri ya da patlama sahneleri için hiçbir masraftan kaçınılmamıştır.

Ancak, gerçekliği tarihsel ve toplumsal bir bağlamda kavrayıp, yeniden yaratma konusunda, aynı özen ve çabadan söz edilememektedir. Hatta bundan bilinçli bir şekilde uzak duran bir popüler sinema vardır. Bu alandaki az sayıdaki örnek ise bir elin parmaklarını geçmemektedir. En çok izlenen on film içerisinde yer alan Çağan Irmak'ın yönettiği **Babam ve Oğlum** (2005) ve Yılmaz Erdoğan'ın yönettiği **Vizontele** (2000) filmleri, Türkiye'nin yakın geçmişinde geçen, tarihsel ve toplumsal ve siyasal gerçekliğe göndermeler yapan ama öykülerini kişiselleştirip melodramatik naifliğe teslim olan filmlerdir. Bunlar Frederic Jameson'ın tanımladığı üzere bir tür "nostalji sineması" kapsamına girerler. *"...sanki bir nedenle, günümüzde kendi şimdimize odaklanmaktan aciziz, sanki kendi mevcut deneyimimizin estetik temsiline ulaşmayı beceremez hale geldik. Ancak gerçekten durum buysa, o zaman bu kapitalist tüketim toplumunun korkunç bir laneti ya da en azından, zamanla ve tarihle baş etmektен aciz hale gelmiş bir toplumun endişe verici ve patolojik bir semptomu olmalı"*<sup>126</sup> Suner'e göre; bu filmler *geçmişin kendisini değil, bugünün penceresinden görünüşünü* sunarlar. O döneme ait *kültürel nesnelere* aracılığıyla o dünyayı yeniden kurarak bir *dönem duygusu* yaratmaya çalışırlar.<sup>127</sup> Buna benzer özellikleri, yine siyasal ve toplumsal geçmişimizde gayrimüslim azınlıklara dönük trajik eylemler olan "Varlık Vergisi" ve "6-7 Eylül Olayları"nu konu alan Tomris Giritlioğlu'nun yönettiği **Salkım Hanımın Taneleri** (2000) ve **Güz Sancısı** (2008) isimli filmlerde görmekteyiz. Semir Aslanyürek'in yönettiği **Şellale** (2003) ve **Eve Giden Yol 1914** (2006) filmleri de bu filmlere iyi birer örnektir. Tomris Giritlioğlu, televizyon dramalarından edindiği deneyimi sinema alanına da taşıyarak, bu tarihi olgu ve olayları bir aşk öyküsünün fonuna yerleştirir. Bu olaylar oluşmakta olan aşkı engelleyen ve dramatik çatışmayı yaratan bir unsur olarak gösterilmektedir. Fatih Özgüven'e göre de bu filmleri yapanlar *"...o meseleleri tartışıyor, o önemli*

---

<sup>126</sup> Frederic Jameson'dan Akt. Asuman Suner, **Hayalet Ev-Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s.50d; Ayrıca makalenin tamamı için bkz. <http://www.peripatetic.us/jameson.pdf> Erişim Tarihi: 18.06.2011

<sup>127</sup> **A.g.e.**, s.50d-51

*meseleleri gündeme getiriyormuş gibi yapıyorlar. Böylece hem o meseleleri bir daha gündeme gelmeyecek şekilde sakatlıyorlar, nötralize ediyorlar hem de onları kötü bir şekilde melodramatize ediyorlar*”<sup>128</sup> Ayrıca bu yönetmenler, gişe kaygısıyla, popüler ekran yüzlerini filmin içine yan karakterler olarak serpiştirerek gerçekliği onulmaz şekilde yaralamaktadırlar.<sup>129</sup>

Toplumsal ve siyasal sorunları öyküsünün merkezine yerleştiren başka ticari sinema örnekleri olarak, 2009 tarihli **Nefes: Vatan Sağolsun** isimli Levent Semerci'nin filmiyle, Uğur Yücel'in 2004 tarihli **Yazı Tura** filmlerinden bahsedilebilir. Levent Semerci'nin, o bölgede görev yapmış ve sonrasında ordudan ayrılmış bir üsteğmen olan Hakan Evrensel ile birlikte yazdığı senaryodan yola çıkan film, Türkiye'nin doğu ve güneydoğusunda süregiden savaşla ilgili “resmi” olarak oluşturulmaya çalışılan gerçekliğin dışında bir gerçekliği resmetmeye çalışıyor. **Nefes**, hamasi bir milliyetçi söylemden kaçınan ancak, anlattığı gerçekliği bütün yönleriyle vermekten de uzak bir filmidir. Reklam piyasasından gelen yönetmenin görsel açıdan etkili planlarına yaslanan film, aslında hayatla ilgili hevesleri, anormal bir durum aracılığıyla kesintiye uğratılan, bir grup orta sınıf Türkiyeli erkeğin öyküsüdür. **Yazı Tura** ise bundan daha fazlasına soyunmaktadır. Bu sorunun bir tarafı olmaya zorlanan daha alt sınıflara mensup Türkiyeli erkeklerin hayatlarının, sadece bir süre kesintiye uğraması üzerine değil, onların hayatında bir daha asla onaramayacakları fiziksel ve psikolojik travmaların sonuçları üzerine bir hikaye anlatmaktadır. Film karakterlerini, hayatlarında böyle bir travma olmasa dahi hayatta kalabilmek için büyük bir mücadele vermesi gereken insanlardan seçmektedir. Toplumun alt tabakalarından pek çok insanı, toplumsal gerçekliği içinde tasvir eden yapısıyla, bu insanların tarafı olmadıkları bir savaşın içine çekilmesi ve bunun

---

<sup>128</sup> Fatih Özgüven, “Türk Sineması ve Biz-Çamlıca'daki Eniştemiz”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-2**, Derleyen Deniz Derman, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001, s.125

<sup>129</sup> Türkiye ticari sinemasının, filmi ünlü ve popüler yüzlerle izlenir kılma çabasının en somut yansıması film afişlerinde karşımıza çıkmaktadır. Bu afişlerin grafik tasarımı, filmin teması ve ne anlattığı ile ilgili hiçbir bilgi vermezken, filmde görünen ünlülerin yüz, göğüs ya da bel plan fotoğraflarının dekupe edilerek, yan yana, üst üste, filmin geçtiği bir mekan görüntüsünün üzerine dizilmesiyle oluşturulur.

sonucunda hayatlarının mahvı üzerine oldukça çarpıcı bir film olarak bu dönemde ticari sinemanın, nadir gerçekçi filmlerindendir.

Ticari sinema içerisinde, baskın türlerden biri olan komedi filmleri arasında gerçekçi eğilim ve yaklaşımları nadir olarak görebilmekteyiz. Yılmaz Erdoğan'ın filmleri bu konuda örnek olarak gösterilebilir. Alt orta sınıflardaki insanların hayatla mücadelesi içinde ortaya çıkan mizahı, güldürüsünün temel malzemesi olarak kullanan Yılmaz Erdoğan, çocukluğunun geçtiği Hakkari'yi anlattığı nostaljik filmleri **Vizontele** ve **Vizontele Tuuba**'da, -belki o döneme çocuk olarak tanık olması ve çocuk algısının o naifliğiyle- belli bir dönemin siyasal toplumsal atmosferini, çatışma ve gerilimleri, taşranın korunaklı doğası içerisinde sahicilikten uzak bir şekilde sunmuştur. Uzun yıllardır metropollerde yaşayan ve iyi bir gözlemci ve yazar olan Yılmaz Erdoğan'ın büyük şehri ve toplumun alt tabakalarından insanların şehirde tutunma hikayesini anlattığı bir film olan **Neşeli Hayat** ise, ilk iki filmine göre daha gerçekçi bir film olmuştur. Bu filmi bu kategorinin yapım koşulları ve biçimine uygunluğu açısından, popüler sinemanın anlatı tip ve modellerine uyan yapısı açısından ve Türkiye'nin ekonomik, toplumsal ve kültürel yapısındaki değişimleri yansıtmaya çabası açısından, daha detaylı bir şekilde incelemeyi gerekli görüyoruz.

### 3.2.1.1. “Neşeli Hayat”

**Filmin Künyesi:** Yönetmen: Yılmaz Erdoğan, Senaryo: Yılmaz Erdoğan, Yapımcı: Necati Akpınar, Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak, Müzik: Yıldırım Gürgen, Deniz Erdoğan Oyuncular: Yılmaz Erdoğan, Ersin Korkut, Büşra Pekin, Erdal Tosun, Rıza Akın, Sinan Bengier, Cezmi Baskın, Yapım yılı: 2009

**Filmin Öyküsü:** Film, İstanbul'un bir kenar mahallesinde karısıyla gecekonduda yaşayan, düzenli bir işi olmayan ve daha iyi bir yaşam düşünün peşinde koşan 40'lı yaşlarındaki Rıza Şenyurt'un (Yılmaz Erdoğan) hikayesini anlatmaktadır. Rıza'nın elinden yemek yapmak dışında bir iş gelmemektedir. Eşi Ayla'nın (Büşra Pekin) altınlarıyla önce bir lokanta açmayı dener ancak alkol problemleri yüzünden işyeriyle ilgilenmez ve iflas eder. Sonra kahvede küçük meblağlarla kumar oynarken, bir saadet zinciri üyesinin, “Neşeli Hayat” vaatlerine kanar ve karısının geride kalan altınlarını da bu işe yatırır. Arkadaşlarını da bu saadet zincirine katılmaya ikna eder.

Ancak işler beklediği gibi yürümez. Kısa süre sonra sattıkları ürünler sağlığa zararlı madde içerdiğinden yasaklanır ve şirket batır. Arkadaşları da onu paralarını geri alabilmek için dava ederler. Rıza birtakım geçici işlerde çalışarak evi geçindirmeye çalışmaktadır. Bir ay boyunca, Noel Baba kıyafetleriyle bir alışveriş merkezindeki oyuncak mağazasının kapısında çalışacaktır. Kayınbiraderi Yusuf Lokman (Ersin Korkut) ise bir kızla evlenmek istemektedir. Ailesi kızını onunla evlendirmek istemez diye düşündüğünden kızını hamile bırakır. Kızın ailesi geleneklere bağlı tutucu bir ailedir. Kızın ağabeyleri onu ölümle tehdit ederler. Kızla evlenecek ve düğün masraflarını da o yapacaktır. Rıza, alışveriş merkezindeki işi boyunca birtakım sıkıntılar yaşar. Noel Baba kostümleri içinde çalışmaktan utandığı için çevresindekilerden ve eşinden yaptığı işi gizlemektedir. Arkadaşlarının açtığı dava nedeniyle bir avukat tutar. Tek yol arkadaşlarının şikayetlerini geri almasıdır. Ancak arkadaşları bu taleplerini reddederler. Bir yandan küçük kayınbiraderiyle düğün için para bulmaya çalışırlar. Büyük kayınbiraderi Ahmet (Rıza Akın) ve kızın babası Ali Usta (Cezmi Baskın) yardım taleplerini geri çevirirler. Rıza, dindar bir insan olan büyük kayınbiraderini ikna etmek için Cuma namazına dahi gider. Yılbaşı gecesi için düğün salonundan gün alınır ve Rıza bu geçici işin son günü olan yılbaşı gecesi aylık ücretini alır, düğün salonunun peşin istenen ücretini öder. Düğüne de Noel Baba kıyafetleriyle katılır. Düğün ortamı büyük kayınbiraderin ve kızın ailesinin de katılımıyla daha da şenlenir. Düğünden toplanan paraların bir kısmıyla Rıza arkadaşlarına olan borcunu öder ve eşiyle birlikte evlerine dönerler.

Film, olay örgüsünden de anlaşılacağı gibi, kırdan kente göç etmiş ve şehrin kenar semtlerinden birinde kent hayatına tutunmaya çalışan alt tabakadan insanların hikayesini anlatmaktadır. Rıza karakteri, iyi niyetli, dürüst ancak hayatı pek de umursamayan bir karakterdir. Alkol ve kumar gibi alışkanlıklara meyillidir. Tembeldir ve aslında çalışmadan köşeyi dönmenin peşindedir. Gecekonudaki yoksul hayatından iki yıl içinde sınıf atlayarak villa yaşantısına geçmeyi düşlemektedir. “Neşeli Hayat” a kolaylıkla kanmasının nedeni budur.

Klasik anlatının giriş bölümünde ortaya konulan “*her şeyin yolunda gittiği*” denge durumuyla ve filmin devamında dengenin bozulmasıyla birlikte, izleyicide dengeyi tekrar kurmaya çalışan ana karaktere karşı bir sempati yaratılır. Bu sempati

özdeşleşmenin kurulması için ilk adımdır. Ana karakterin eylemlerinin başarıya ulaşması ve dengenin tamir edilmesi konusunda seyircide motivasyon yaratmakta ve seyirciyi ana karakterle kader birliği etmişçesine istekli bir ruh haline sokmaktadır. Bu da filmi sürekli izlenir kılandır. Bu film öykünün geçtiği yer ve öyküsü anlatılan insanlar göz önüne alındığında zaten statik bir denge durumunda başlamamaktadır. Kayınbiraderi, ağabeyi tarafından evden kovulmuş, onların yanına yerleşmiştir. Rıza ise işsizdir ve bulabildiği işler ise karakteri ve yaşına uygun olmayan günlük işlerdir. Borçlanmıştır ve bunları ödeyemediği için mahkemelik olmuştur. Yeşilçam filmlerinde, büyük bir aileyi temsil eden ve dayanışmacı bir ruhun beslediği güvenli bir alan olan “mahalle”, artık aileden insanların bile birbirine sırtını döndüğü güvensiz bir alana dönüşmüştür. Maddi, biçimsel gelişmenin bir sonucu olarak hayatın her alanına yayılan reklam ve tanıtım işleri onun, hiç bilmediği ve ait olmadığını düşündüğü bu dünyada yabancı ve öteki hissetmesine yol açmaktadır. Bu “ötekilik” onun kocaman bir terlik kostümü içerisinde bir futbol maçı öncesi bir stadyumda binlerce insanın ortasında dans etmeye zorlanmasıyla görünürlük kazanmaktadır. Ayrıca bu insanların konuştuğu dil ve kendini garip esprilerle ortaya koyan sahte enerjileri de onu ötekileştirmektedir. Rıza karakteri, bedeni büyük şehirde ancak ruh dünyası hala taşrada yaşayan bir karakterdir. “Büyümeye” direnmektedir. Bu karakter özellikleri ve işi gereği giydiği kostümlerle, bir “Şarlo” etkisi uyandırmaktadır.

Diğer karakterlerle ve öyküsüyle, 80 öncesi Ertem Eğilmez ve Arzu Film Ekolü’nün ürettiği aile dramlarına benzer bir film çıkmaktadır karşımıza. Film, alt sınıftan insanların şehirde tutunma hikayesidir aslında. Ancak o filmlerdeki gibi dayanışma halindeki mahalle ve aile görülmemektedir. Herkes kendisini kurtarmanın peşindedir. Büyük kayınbirader “İnin artık sırtımdan” diye bu durumu açıkça belirtir. Alacaklı arkadaşlar borçlu arkadaşlarını mahkemeye vermektedir. Şehir hayatının normları geçerlidir artık. Her koyun kendi bacağından asılmaktadır.

Para ise şehrin merkezinde ve aslanın ağızındadır. Eğitimli ve kalifiye biri olmadığı için bazen dev bir terlik içinde bazen de Noel Baba kostümleri içinde günlük işlerde çalışmaya başlar. Şehrin varoşlarından şehrin merkezindeki ışıltılı dünyaya para kazanmak için her gün otobüs ya da dolmuşla sabahın erken

saatlerinde yola çıkmak zorundadır. Mahallede yok olan dayanışma mahallenin dışında hala yaşamaktadır. Mahalledeki tek dostu Meyhaneci Sırrı (Erdal Tosun) mahkemesi için onu bir avukata gönderir. Avukat parayı önemsemeyen yardımsever bir adamdır. Aynı zamanda alışveriş merkezinde kapısında durduğu oyuncak mağazasının çalışanları da onu her durumda kollamaktadırlar. Bununla filmde aslında çözülen feodal ilişkilerin yerini alan başka toplumsal dayanışma biçimlerinin olduğu vurgusu yapılmaktadır.

**Neşeli Hayat**, popüler sinema alanında uzun yıllardır unutulmuş görünen küçük insanların dramlarının beyaz perdeye tekrar taşınmasıdır. Bu hikayelerin de izleyici tarafından ilgi göreceğini iddia etmektedir. Toplamda 1 milyon 125 bin izleyiciye ulaşması da bunu kanıtlamaktadır. Yılmaz Erdoğan'ın televizyon dizisi **Bir Demet Tiyatro** ekibinden aşına olduğumuz bu küçük sıradan insan tiplemesi, popüler bir sinema filminde uzun süre sonra ilk kez başrolde. Senaryo yazarı Ali Ulvi Uyanık filmle ilgili kısa tanıtım yazısında şunları söylemiştir: “*Chaplin hüznü ile Capra iyimserliğini / umudunu, ‘yeni gerçekçilik’ ile Arzu Film Ekolü’nü, sinema değeri yadsınamaz bu İstanbul öyküsünde birleştiriyor. Noel Baba’nın ve yeni bir yılın ‘altta kalanlar’ için hangi anlamlara geldiğini, aksamayan bir hikâyede capcanlı biçimde anlatırken, gözlerimizi, hem üzerek ve hem de güldürerek sulandırıyor.*”<sup>130</sup>

Gerçi bu kadar çok profesyonel oyuncusu, çekim malzemeleri ve büyük teknik ekibiyle bu filmi “Yeni Gerçekçi” filmlere benzetmek oldukça iddialıdır ancak filmin gerçekçi bir yaklaşımı olduğu söylenmelidir. Özellikle kapitalizmin reklam ve pazarlama konusunda sınır tanımayan yaklaşımı, insanları meta görünümüne sokması ironik bir şekilde anlatılmaktadır. Alışveriş merkezlerinin ışıltılı dünyası içinde “güvenli” bir şekilde tüketen insanların şımarıklığı, yoksul insanların onlar ve patronları karşısında çaresizliği ve bu sorunların çözümü için bize has yöntemlerin bulunması bu ironik anlatıyı desteklemektedir. Ancak bu konuda yönetmenin hem kapsamlı bir çözümleme ve tasvir içine girmediğini ve hem de bu duruma eleştirel bir müdahalede bulunmadığını da belirtmeliyiz. Aslında

---

<sup>130</sup> <http://www.sadibey.com/2009/11/19/27-kasim-2009-haftasi/> Erişim Tarihi: 25.06.2011

yönetmenin, bu dünya içerisinde bile iyi bir şeylerin, sert görünen ama insafli bireylerin varlığına olan inancı daha görünürdür. Onun asıl problemi mahalledeki insanlardır. Oradaki dayanışmacı ruhun, akrabalığın, komşuluğun, arkadaşlığın yok olmasıdır.

Bunu somut bir şekilde kendisini mahkemeye veren arkadaşlarının şikayetlerini geri almalarını istediği sahnelerde görürüz. Rıza, içine düştüğü durumlardan kurtulmak için sürekli bu insanların ( borçlu olduğu arkadaşları, büyük kayınbiraderi, küçük kayınbiraderinin hamile bıraktığı kızın babası) kapısına gider. Her seferinde eli boş döner. Geleneksel ilişki biçimleri çözülürken, bu dünyanın dışında kalan modern ilişki ağları içinde ise Rıza'nın talepleri neredeyse hiç geri çevrilmez. Avukat, işverenin temsilcisi, çalıştığı oyuncak mağazasının müdürü ve çalışanları, onun taleplerini bir şekilde de olsa hep karşılarlar. Bu tercih filmin toplumsal gerçeklikle kurduğu bağları zayıflatmaktadır ancak sonuçta bu filmin bir dram değil komedi olması nedeniyle bu yaklaşımın doğal olduğunu söylemek gerekir.

Onun için sınıf atlamanın simgesi olan “Neşeli Hayat” ise onu ekonomik olarak sıkıntıya sokmanın yanı sıra, çevresindeki insanları kaybetmesine, karısının bununla ilgili iğneleyici konuşmalar yapmasına da yol açarak onun için çifte bir yıkıma yol açmıştır. Film boyunca, esas olarak mahalledeki insanların, değer yargılarındaki değişimle çatışan ve bunu bir türlü kabullenemeyen Rıza, zamanla Noel Baba kostümleri içinde çalışmaya da kendi dünyasından olmayan ve yaşam koşullarına özendiği insanları eğlendirmeye de alışır. Filmin son bölümündeki sahnelerde bunu açıkça görürüz. O güne kadar giymekten utandığı ve karısından bile gizlediği Noel Baba kostümüyle düğüne gelir. Sonunda yapığı işin karşılığı olarak aldığı para, kayınbiraderinin düğününü yapmaya, düğünden gelen paralar da arkadaşlarına olan borçlarını ödemesine yarar. Akrabaların da düğüne gelmesi ve taktıkları para ve altınlar aracılığıyla simgesel olarak akrabalarla kerhen de olsa bir barışı temsil eder. Yine üzerinde kostümüyle, yılbaşı gecesini meyhanede kutlayan alacaklı arkadaşlarının yanına gider. Düğünde takılan paraları içki masasının üzerindeki tabakların içine koyar ve parayı bu kadar önemseyip arkadaşlığı,

dayanışmayı arka plana atan arkadaşlarından sembolik bir intikam alır. Parayı meze tabaklarının üzerine koymasının da ironik bir anlamı vardır.

Yılmaz Erdoğan, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi'nde yaptığı bir söyleşide şöyle demektedir: “*Bir filmi esas belirleyen şey önermesidir. O önermeyi ispat ederken de gerçeklerden yararlanırım.*”<sup>131</sup> Bu filmin önermesi de sonuç bölümünde ortaya çıkar: Arkadaşlara karşı gösterilen tepki aracılığıyla, gerçek dostluğun, komşuluk ilişkilerinin ve dayanışma ruhunun yitirildiği vurgulanır.

Sonuç olarak, ekonomik ve toplumsal alanda yaşanan değişimlerin bir boyutuyla popüler sinema alanında yansımaları bulmasını olumlu açıdan değerlendirmek gerekir. Popüler bir filmin, bu değişimleri, şehrin kenar mahallelerinde yaşayan insanların penceresinden aktarma çabası da, popüler sinemanın genel eğiliminin dışında olduğu için cesurca bir girişim olarak görülebilir. **Neşeli Hayat**'ta ekonomik anlamda “liberalleşen” ve kendine has bir jargon oluşturan iş dünyasının yüzeysel bir resmini görüyor olsak da, asıl olarak daha iyi bir hayat peşinde koşan küçük insanların bu resmin içinde kendilerine bir yer ararlarken nasıl “tuhaf” ve “yabancı” durduklarını görüyoruz.

### **3.2.2. Yönetmen Sineması**

90'lı yılların ortasından itibaren, ticari kaygılar gütmeyen oldukça kişisel öykülerin anlatıldığı bir sanat sineması olarak ortaya çıkan yönetmen sinemasının 2000'li yıllarla birlikte Türkiye Sineması içinde güçlü bir eğilimi vurguladığını söylemek gerekir. Bu sinema eğilimi özellikle, sinemayı bir eğlence aracı olmaktan çok bir sanat olarak gören kesimlere hitap eden bir sinema estetiği ile kendisini karakterize etmektedir. Popüler sinema gibi geniş kesimlere seslenmediğinden, belli tip ve modeller aracılığıyla incelemeye uygun olmayan karmaşık kodlara sahip, yönetmeninin kendine has stilini ve dünya görüşünü yansıtan bir yapıya sahiptir. Ancak yine de bazı ortak noktalar üzerinden bu eğilimi değerlendirmek mümkündür. Yönetmenin kişisel bir üslubu çok fazla ön plana çıkaramadığı popüler sinemada,

---

<sup>131</sup> B.Ü. Mithat Alam Film Merkezi, **Sinema Söyleşileri Yıllığı 2007**, B.Ü. Yayınları, İstanbul, 2008, s.115



filmler üzerinden yaptığımız incelemeleri, yönetmen sineması için tek tek bu yönetmenlerin incelenmesi şeklinde değiştirmek uygun olacaktır.

Sinema tarihinde “*auteur*” kuramını ortaya atılmasıyla birlikte, yönetmenin filmin üzerinde bir yazarın romanı üzerinde kurduğu hakimiyete benzer bir hakimiyet kurarak, filmi, kendi kişisel üslubunu yaratmasının ve yansıtmasının bir aracı olarak yapabileceği fikri tüm dünyada kabul görmüş ve yaygınlık kazanmıştır. Bunun bir sonucu olarak *auteur* sineması da kişisel üslupların daha çok ön plana çıktığı bir estetiğe doğru gelişim göstermiştir. Yönetmenler de, yazarlar gibi, kişisel üsluplarıyla tanınmaya başlamıştır. Yönetmene ait bütün filmlerinin bir bütün halinde ele alınmasıyla bir bağlam oluşur. Yinelenen temalar, öykü ve yönetmenin dünya görüşü, içeriği belirlerken, kamera kullanımı, çerçeveleme, mizansen ve kompozisyon da biçimi oluşturarak estetik açıdan kendine has bir stil ortaya çıkar.

Yönetmen sineması 1960’lı yıllardan beri Türkiye Sineması’nda hep kendisini hissettirmiştir. Ancak günümüz Türkiye’sinde yaşanan toplumsal ve kültürel değişimlerin bir sonucu olarak, yönetmen sineması bugün daha görünür bir hale gelmiştir. 90’lı yıllarda sinemaya yeni giren genç yönetmenlerin 2000-2010 arası yönetmen sinemasının asıl kurucuları olduğunu belirtebiliriz. Zeki Demirkubuz **C Blok** (1994) ve **Masumiyet** (1996), Derviş Zaim **Tabutta Rövaşata** (1996), Nuri Bilge Ceylan **Kasaba** (1997) ve **Mayıs Sıkıntısı** (1999), Reha Erdem **A Ay** (1988) ve **Kaç Para Kaç** (1998), Yeşim Ustaoglu **İz** (1994) ve **Güneşe Yolculuk** (1998) gibi filmleri ile minimalist sinema olarak adlandırılan bir süreci başlatmışlardır.

2000-2010 yıllarında da film üretmeyi sürdüren bu yönetmenlere, Ümit Ünal, Semih Kaplanoğlu gibi yeni yönetmenler eklenmiştir. 2010 yılı itibariyle bu yönetmenlerin sinemalarını incelememize olanak sağlayacak ölçüde film ürettiklerini söyleyebiliriz. Bu yönetmenlere ek olarak, bir kaç yönetmen ve sinemacının bir araya gelerek oluşturduğu ancak üyelerinin tamamının bu on yıllık süre boyunca bu yapının bir parçası olarak kalmadığı “Yeni Sinemacılar” da yönetmen sineması içinde değerlendirilecektir.

Bu yönetmenler arasında kronolojik olarak ilk filmi yapan Reha Erdem, Boğaziçi Üniversitesi’nde gördüğü tarih eğitimini yarıda bırakıp Paris Üniversitesi

Sinema Bölümü'ne girmiş ve buradan mezun olmuştur.<sup>132</sup> Modern Sanat Bölümü'nde yüksek lisansını tamamladıktan sonra Türkiye'ye dönüp 1988 yılında ilk filmi olan **A Ay**'ı çekmiş, sonrasında yaklaşık on yıl boyunca film projeleri üzerinde çalışmasına rağmen, birtakım aksaklıklar yüzünden ikinci filmi **Kaç Para Kaç**'ı (1998) çekebilmek için on yıl beklemek zorunda kalmıştır. Bu on yıl boyunca reklam filmleri çekmiştir. Sonrasında, **Korkuyorum Anne** (2004), **Beş Vakit** (2006), **Hayat Var** (2008), **Kosmos** (2009) filmlerini çeken yönetmen bu filmlerle katıldığı yurtiçi ve yurtdışı festivallerden prestijli ödüllerle dönmüştür.

Reha Erdem, tüm filmleri aynı tematik ve biçimsel özellikleri taşımamakla birlikte, filmlerinin arka planında işleyen yaklaşımıyla kendine has bir sinema dili yakalamıştır. Zaten kendisi de belirli bir stile sahip olmayı ve bununla tanınmayı ya da anılmayı istemediğini belirtmektedir.<sup>133</sup> Sinemada “*hikaye anlatmayı değil anlam yaratmayı*”<sup>134</sup> sevdiğini ve bunu gündelik ve gerçek olandan uzaklaşarak yapmayı tercih ettiğini belirtir. Onun için sinema; “*...yapay olan yani yaratılmış olan*”dır.<sup>135</sup> Filmlerinde özellikle zamanı “film zamanı” olarak yaratmaya çalışmakta ve bu duygu aracılığıyla, sinemasında ilk filmi **A Ay** ile başlayan ve son filmi **Kosmos** ile zirveye çıkan mistik eğilimlerini rahatlıkla aktarabileceği bir zemin yaratmaktadır. Onun bu mistisizmi son filmi **Kosmos**'ta, “*inançsızlığa karşı bir ağıt*” haline dönüşür. Yönetmene göre, insanların bir yaratıcıya ya da birbirlerine karşı inançlarını yitirmesinin sonucu olarak, “*ağır giden hayatın içinde yalan bir hız*”<sup>136</sup> duygusu ve koşturmacanın içinde, doyumsuzca tüketim arzusuna yenik toplumlar ortaya çıkmıştır. Filmlerinde, bunun karşısına maneviyatı çıkarmakta ve bu maneviyatı **Kaç Para Kaç**'ta olduğu gibi bazen sınamakta, bazen **Kosmos**'ta olduğu gibi Şamanist

---

<sup>132</sup> Serdar Akbıyık, **Türk Sinemasını Yönetenler-Röportajlar**, Cinius Yayınları, İstanbul, 2007, s.58

<sup>133</sup> B.Ü. Mithat Alam Film Merkezi, **Sinema Söyleşileri Yıllığı 2006**, B.Ü. Yayınları, İstanbul, 2007, s.40

<sup>134</sup> Tuğba Tekerek, “Reha Erdem: ‘Kosmos: Takır Tukur Dünyada Bir Rüzgar Sesi’ ”, **Taraf Gazetesi**, 11Nisan 2010

<sup>135</sup> B.Ü. Mithat Alam Film Merkezi, **y.a.g.e.**, s.37

<sup>136</sup> **A.g.e.**, s.41

bir gösteriye dönüştürmekte, bazen de **Beş Vakit**'te olduğu gibi ezan sesi aracılığıyla hatırlatmaktadır.

Sinemasını kurarken daha çok Dostoyevski'den, Ahmet Hamdi Tanpınar'dan etkilendiğini ve doğallıktan ve kaba gerçekçilikten uzak durmaya çalıştığını belirten<sup>137</sup> Reha Erdem, inançsızlık ve sevgisizliğin yerine önerdiği maneviyata rağmen, kendini de “*inançların gereğini yerine getirmeyen ama inançsızım demeyi de kendine karşı ayıp*” etmek olarak gören bir yönetmendir. Dünyevi meselelerle bu kadar ilgilenmenin, konuları ne olursa olsun herkesi aynı seviyeye düşürdüğünü ve mücadelesinin “*bu dünyada işe yaramayan filmler yapmak ve bu dünyada işe yaramayan adamlar eğitmek*” olduğunu söylemektedir.<sup>138</sup>

Yönetmen sinemasının önemli isimlerinden Zeki Demirkubuz da **C Blok** (1994), **Masumiyet** (1997), **Üçüncü Sayfa** (1999), **Yazgı** (2001), **İtiraf** (2002), **Bekleme Odası** (2004), **Kader** (2006), **Kıskanmak** (2009) filmlerini çekmiştir. Bu filmlerden Nahit Sırrı Örik'in aynı adlı romanından uyarladığı **Kıskanmak** filmi ve Albert Camus'nün **Yabancı** adlı romanından yaptığı serbest uyarlama dışında tümünün öykü ve senaryoları yönetmene aittir.

Demirkubuz filmlerinde en çok öne çıkan özellik bu filmlerin minimalist yapısıdır. Çoğunlukla kamera önü ve arkasındaki küçük bir ekiple filmlerini az sayıda mekanda ve kısıtlı bir bütçeyle çekmektedir. Kamera hareketlerinden kaçındığı uzun sabit planlarda, mizansenin ve oyunculuğun, atmosferi ve psikolojik etkiyi oluşturduğu bir yapı kurmaktadır. Filmler genellikle iç/kapalı mekanlarda geçer, bunun yarattığı klostrofobik etki karakterlerin de aslında bir kapatılmışlık/sıkışmışlık duygusu yaşamalarının nedeni gibi görünmektedir. Oysa “*...ilginç bir şekilde Demirkubuz'un filmlerinde çaresizlik, kapalılık, kısırılmışlık duygusu dışsal koşulların değil, karakterlerin “iç” dünyalarının dayatması sonucu*

---

<sup>137</sup> B.Ü. Mithat Alam Film Merkezi, **Sinema Söyleşileri Yılığ 2006**, B.Ü.Yayımları, İstanbul, 2007, s.37

<sup>138</sup> Ceyda Aşar, “Kosmos Bence Bir Süper Kahraman”, **Radikal Gazetesi**, 17 Nisan 2010

*çıkart ortaya.*”<sup>139</sup> Demirkubuz’un filmleri daha çok insan doğasıyla ve onun karanlık yanlarıyla ilgilenmektedir. Kendisi de, ilk filmi **C blok**’u çekmeden önce izlediği Kieslowski filmleri **Öldürme Üzerine Kısa Bir Film**, **Aşk Üzerine Kısa Bir Film** ve **Dekaloglar**’dan etkilendiğini, bu filmlerin insanın karanlık yanları üzerine yapılan en önemli filmler olduğunu söylemektedir.<sup>140</sup> Filmlerindeki öyküler karakterlerinin içsel dürtülerinin bir dışavurumu gibidir. Bu noktada tesadüfler ya da kader de devreye girer. Onun filmlerinde insanlar bu dürtülerinin ve kaderlerinin çoğu zaman kölesi haline gelirler; kendilerine ya da kadere karşı koymaları mümkün değildir. Onlar da bu anlamda “kader”lerine boyun eğen ve bu nedenle asla “masumiyet”lerini yitirmeyen karakterler olarak kalırlar. Bu duygu onların teslimiyetçi tutumuyla pekiştirilir. Melodram geleneğinin en önemli özelliklerinden olan bu teslimiyetçi tutum, Demirkubuz sinemasının melodramatik yapısının da asıl kurucusu gibi görünmektedir.<sup>141</sup> Onun filmlerinde duygusal yoğunluk ve aşırılık da tipik melodram özellikleridir. Bunun sonuçları üzerine Zahit Atam şunları söyler: *“Hiçbir Demirkubuz filmi doğal bir öykü içermez, doğallığı taşımaz, hepsi zorlamadır, gerilimlidir, atipiktir, duygusal çatışmalar serttir, anlatılan karakterler doğal-dışındır ve belirli ölçülerde zorlamadır”*<sup>142</sup>

Bunun sonucu olarak, Demirkubuz filmlerinde karakterlerin aidiyet sorunu önemli bir yer tutar. Karakterler toplumun herhangi bir tabakasından olabilir, ancak kendilerini o toplumun bir parçası gibi görmezler. Toplumsal anlamda üzerlerine

---

<sup>139</sup> Asuman Suner, **Hayalet Ev - Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s.168

<sup>140</sup> B.Ü. Mithat Alam Film Merkezi, **Sinema Söyleşileri Yıllığı 2005**, B.Ü. Yayınları, İstanbul, 2006, s.6

<sup>141</sup> **Masumiyet** (1997) ve **Kader** (2006) filmlerinde Bekir (sırasıyla Haluk Bilginer, Ufuk Bayraktar) karakterinin sevdiği kadının peşinden gitmek konusunda kendini engelleyememesi, sonuçta bunu kaderi olarak görmesi ve bu dürtüsüne teslim olması, yine **Masumiyet**’te Yusuf (Güven Kıraç) karakterinin, ablasını ve aşığını vurmak konusunda kendisine biçilen role teslim olması, vb.

<sup>142</sup> Zahit Atam, “Bir Yönetmenin İzinde ya da Demirkubuz Hakkındaki Yanılsamalara Dair...”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-5**, Derleyen Deniz Bayraktar, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2006, s.205

giydirilmeye çalışılan rollere karşı sürekli bir uyumsuzluk ve kaçış haliyle direnmeye çalışırlar. Bu çoğu zaman Demirkubuz'un karakterlerini toplum-dışlaştırır.

Yönetmenin üslubunu belirleyici öğelerden birisi de uzun süren sessizlikler ve diyalog içine yerleştirilmiş uzun monologlardır. Bu monologlardan en ünlüsü **Masumiyet** filminde Haluk Bilginer'in canlandığı Bekir'in Uğur'a (Derya Alabora) olan aşkının nasıl başladığını anlattığı sahnedir. Demirkubuz bu monoloğu filmi çekmeden 15 yıl önce yazdığını bunu sonradan bir senaryoya dönüştürdüğünü söylemiştir.<sup>143</sup> Ayrıca filmlerinde televizyonu, çoğu zaman eski Yeşilçam filmlerinin, bazen de reklam ya da haberlerin izlendiği bir iç çerçeve olarak kullanır. Masumiyet filmindeki öykünün 25 yıl öncesini anlattığı **Kader** (2006) filminde karakterlerine televizyonda **Masumiyet** filmi izleterek, zamansal uzamı döngüselleştirir ve sinematografik bir yabancılaştırma etkisi yaratır.

Zeki Demirkubuz da Reha Erdem gibi ve hatta daha da yoğun bir şekilde Dostoyevski'den etkilenmiştir. Filmlerindeki karakterlerinin özelliklerinde ve yönetmenin onların ruh hallerine yaklaşımında bu açıkça görülür. Onun film karakterleri ile Dostoyevski'nin karakterlerindeki benzerliği Asuman Suner şöyle tanımlamaktadır: *“İnsan varoluşunun temelindeki bu akıldışılık ve özyıkıcılık bu ortak izleklerin en belirginlerinden birisidir.”*<sup>144</sup>

İnsan doğasının karanlık yanları, kuşatılmışlık duygusu, aidiyet sorunu, kadere koşulsuz bir boyun eğiş, onun filmlerinin tematik yanlarını oluşturmaktadır. Bu noktada toplumsal ve tarihsel olarak gerçekliğin onun filmlerinde karakterleri çevreleyen ve onları yönlendiren bir işlevleri yoktur. O “dış dünya” ile değil daha çok “iç” dünyayla ilgilenen bir yönetmen olarak Dostoyevski'ye de atfedilen “psikolojik gerçekçiliğe” daha yakın bir yönetmendir. Ancak, ne Reha Erdem ne de

---

<sup>143</sup> B.Ü. Mithat Alam Film Merkezi, **Sinema Söyleşileri Yıllığı 2005**, B.Ü. Yayınları, İstanbul, 2006, s.9

<sup>144</sup> Asuman Suner, **Hayalet Ev - Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s.168

Zeki Demirkubuz filmlerinde, Dostoyevski'nin yan karakterlerinde dahi olan, iç çatışmaların sonucu yaşanan büyük değişime rastlanmamaktadır.<sup>145</sup>

Türkiye'nin neredeyse tüm dünyada, sinema çevreleri tarafından tanınan yönetmeni Nuri Bilge Ceylan'ın sineması ise yine oldukça kişisel kaynaklardan beslenen, taşradan çıkan ve içindeki taşırayı bir türlü yok edemeyen insanların içinde yaşadığı durumları anlatan bir sinemadır. Bu sinemayı anlatı yapısı itibariyle naturalist olarak nitelendirebiliriz.

**Koza** (1995-Kısa Film), **Kasaba** (1997), **Mayıs Sıkıntısı** (1999), **Uzak** (2002), **İklimler** (2006), **Üç Maymun** (2008) ve **Bir Zamanlar Anadolu'da** (2010) yönetmenin filmografisini oluşturmaktadır.

Ceylan'ın sinemasını belirleyen en önemli unsur, yönetmenin kendi hayat deneyimiyle girdiği sorgulayıcı ilişkidir. Fakat burada bildiğimiz anlamda hikayelerden örülü bir yaşamışlık deneyimi değil, varoluşsal meselelerin ortaya çıktığı durumların yalın bir sunumu vardır. Aslında hikaye onun filmlerinin tamamı izlendikten sonra kendini ortaya koyan bir yapıdadır. Fotoğraf sanatçısı olmasının da bir sonucu olarak daha çok fotoğrafı andıran durağan kareler ve uzun planlar sinema estetiğinin temel biçimini oluşturur. **Uzak** filmine kadar filmleri doğup büyüdüğü kasaba olan Yenice'de geçer. Filmlerindeki oyuncular yakın çevresinden amatör oyunculardır. Bunlar taşrada geçen filmlerdir ancak bu filmlerde taşra, "*geçmişe ait, geçmişte kalmış, kaybolmuş, bugün artık varolmayan, o nedenle de özlemle anılan bir yer olarak çıkmaz karşımıza. Tersine bu filmler evin, çocukluğun ve taşranın hiçbir zaman geride bırakılmayacağını, daima şimdiye ait meseleler olarak kalacağını imler gibidir.*"<sup>146</sup> Nitekim Ceylan'ın filmlerindeki şehirli modern insan karakteri, bu yüzden varoluşsal problemlerin içinde yaşar. Yönetmen bu durumu özellikle **Uzak** filmindeki Mahmut (Muzaffer Özdemir) karakteriyle çok net bir

---

<sup>145</sup> Zahit Atam, "Bir Yönetmenin İzinde ya da Demirkubuz Hakkındaki Yanılsamalara Dair...", **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-5**, Derleyen Deniz Bayrakdar, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2006, s.204

<sup>146</sup> Asuman Suner, **Hayalet Ev - Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s.106

şekilde ortaya koymaktadır. Taşra alışkanlıklarını, insan ilişkilerindeki geleneksellik ve bastırılmış dürtüleri yaşama biçimleriyle ortaya koyar. Karakterleri, harekete geçmeyen, hatta yer yer geri çekilen bir ruh halini taşırlar. Bu da Demirkubuz filmlerinde kaderlerine boyun eğerek eyleme geçen kişilerin tersine tamamen bir eylemsizlik içinde olan film kahramanları yaratır. Ceylan'ın filmlerinde öykünün yerine alttan ve yavaş yavaş akan şu düşünceyle karşılaşırız. “...taşrayı terk etme, şehirli ve modern bireyler olma isteğinde olan karakterler sonunda taşranın limitsizliğini ve onun ötesinde hiçbir şeyin olmadığını keşfederler.”<sup>147</sup>

Hatta karısı Ebru Ceylan ile birlikte kendisinin başrolde oynadığı **İklimler** filminde, kişiliğin oluşumunda taşranın da ötesinde, ilkel zamanlardan gelen dürtü ve duyguların bile üzerimizdeki etkilerini anlatır. İlk defa senaryosunu kendi yazmadığı **Üç Maymun** filmi ise Ceylan'ın öykü anlatmaya başladığı ve dolayısıyla kendi varoluşsal meselelerinden uzaklaşıp “sinema”ya yaklaştığı ilk filmi olmuştur. Bu filminde biçimsel açıdan kendi üslubunu sürdürse de profesyonel oyuncularla, dramatik öyküsü olan bir film çekmiştir.

90'lı yıllarda sinemaya **Tabutta Rövaşata** filmiyle çok özel bir şekilde giriş yapan Derviş Zaim ise, neredeyse hiç bir filmi bir diğerine benzemeyen bir yönetmendir. Kendisi de bu durumu tercih ettiğini belirtir: “*Her defasında aynı şeyleri çekmek yerine, değişik olgular denemenin, daha hoş daha enerji verici bir güzergah olacağını düşünüyordum. Gerek konu, gerek anlatım biçimi gerekse içerik bakımından kendimi her defasında farklı biçimlerde sinemanın bir zenginlik olacağına inanıyordum.*”<sup>148</sup> Gerilla usulü yöntemlerle çekilen bir semt (Rumeli Hisarı) hikayesinden sonra, büyük prodüksiyon olanaklarıyla çekilen bir Türkiye hikayesine (**Filler ve Çimen**-2001) geçişi, daha sonra çektiği filmlerde de, öykünün geçtiği zaman ve mekanlardaki çeşitlilik onun bu yönelimini göstermektedir.

---

<sup>147</sup> Behice Pehlivan, “Yeşilçam, Melodramatik Hayal Gücü ve Yeni Türk Sineması Üzerinde Etkileri”, Editör: Serpil Kirel, **Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler**, Parşömen Yayınları, İstanbul, 2010, s.179

<sup>148</sup> B.Ü. Mithat Alam Film Merkezi, **Sinema Söyleşileri Yılıhğı 2003**, B.Ü. Yayınları, İstanbul, 2004, s.53

2003'te Kıbrıs'ta çektiği **Çamur**'dan sonra, geleneksel sanatlardan minyatür, hat sanatı ve gölge oyununu filmlerin estetiğine yansıttığı **Cenneti Beklerken** (2006), **Nokta** (2008) ve son olarak Kıbrıs'ın yakın tarihinde olaylı bir dönemi anlattığı **Gölgeler ve Suretler** (2010) yönetmenin filmografisini oluşturmaktadır.

Derviş Zaim, gerçekçiliğe kendi tabiriyle kaba bir şekilde yaklaşmaz, *montaj, kamera ve müzik kullanımı* aracılığıyla gerçekçi anlatım *stilize* ve *melez* bir yapıya bürünür.<sup>149</sup> Minyatür ve hat sanatlarının dışında **Filler ve Çimen**'de ebruyu, **Çamur** filminde ise ana tanrıça figürü Kybele'yi kullanarak, kültür ve tarihi hep bir şekilde filmlerinin hikayesini oluşturucu unsurlardan birisi olarak düşünmüştür. Fakat bazen sembolik anlatımı ve stilize yaklaşımı filmlerin öykülerini karmaşıktırır ve filmin bütünlüğünü bozar.<sup>150</sup> Ama yine de Derviş Zaim, yukarıda bahsi geçen yönetmenlere göre, toplumsal ve siyasal sorunlara sinemasında yer vermesi ve kültür, tarih gibi konularla daha iç içe olması açısından, bireysel değil daha toplumsal özellikleri olan bir sinema yapmaktadır.

Bu dört yönetmene ek olarak, 90'lı yıllarda film çekmeye başlayan Yeşim Ustaoglu toplumsal sorunlarla daha çok ilgilenen bir yönetmen olarak karşımıza çıkmaktadır. 90'lı yılların başında çektiği dört kısa filmden sonra ilk uzun metrajlı filmi olan **İz**'i (1994) çekmiştir. 1998 yılında çektiği **Güneşe Yolculuk** filmi ise Türkiye'nin son yıllardaki en önemli sorunu olan "Kürt sorunu" ile ilgilidir ve hem gösterim şansı bulmuş hem de oldukça tartışılmıştır. Film biri batıdan bir doğudan iki gencin arkadaşlığı üzerine kurulmuştur. Oldukça gergin olan bir toplumsal atmosfer içerisinde bu iki insanın aynı kaderi paylaşması ve arkadaş olmaları filmin hikayesinin çıkış noktasını oluşturmaktadır. Filmde, Kürt olan Berzan (Nazmi Kırık) cezaevlerindeki siyasi tutuklulara yönelik uygulamaların protesto edildiği bir eyleme katılır ve hayatını kaybeder. Cenazesini memleketine götürmek arkadaşı Tire'li Mehmet'e (Nevruz Baz) kalır. Mehmet, yolculuk boyunca o güne kadar doğru

---

<sup>149</sup> B.Ü. Mithat Alam Film Merkezi, **Sinema Söyleşileri Yıllığı 2003**, B.Ü. Yayınları, İstanbul, 2004, s.52

<sup>150</sup> Nigar Pösteki, **Türk Sinemasına Yeni Bir Bakış: Yönetmen Sineması**, Es Yayınları, İstanbul, 2005, s.53



bildiklerinin gerçeklikle ilk çarpışmada yok olduğuna şahit olurken köklü bir değişim geçirir.

Çekimler boyunca özellikle Güneydoğu'da yöre insanını filmde oyuncu olarak kullanan yönetmenin bu filminde kamera, toplumsal ve siyasal bir sorunun yarattığı atmosferi yansıtmaya çalışmaktadır. Oradaki insanların hayatının bir parçası olan yoğun güvenlik önlemleri, şehrin sokaklarındaki panzerler ilk defa bir sinema filminde gösterilmiştir.

Yönetmene göre bu filmin amacı, 80 sonrası realiteyle bağı oldukça zayıflatılmış genç kuşağın dikkatini bu toplumsal olguya çekmektir.<sup>151</sup> 2000'li yıllarda çektiği ilk film olan **Bulutları Beklerken**'de (2003) yönetmen bu kez 1916 yılında Karadeniz'de yaşayan Rumlarla, Yunanistan'da yaşayan Türklerin mübadelesinde yaşanan bir dramı, 50 yıl sonra artık yaşlı bir kadın olan (Eleni) Ayşe üzerinden anlatır. Son filmi **Pandora'nın Kutusu** (2008) ise daha naif bir hikaye anlatmaktadır. Bu film, köyde yaşayan ve Alzheimer hastalığına yakalanan yaşlı bir kadının ve şehirde yaşayan üç yetişkin çocuğunun hikyesidir. Yaşlı kadının kaybolmasından sonra onu bulmak için köye doğru yola çıkan üç kardeşin yolculuğu, hayatlarındaki pek çok sorunun ve ilişkilerindeki çarpıklığın ortaya çıktığı bir deneyim olur. Bu film, modern hayatın insanları yalnızlaştıran ve yabancılaştıran yapısının beklenmeyen bir durumla ortaya çıkmasını anlatmaktadır.

Yeşim Ustaoglu, toplumsal ve siyasal sorunlara duyarlı bir sinema yapmaya çalışırken, bir yandan da karakterlerini taşraya doğru yolculuğa çıkartıp, kentteki yabancılaştırıcı ve yalnızlaştırıcı etkilerden uzakta bir "farkına varma" edimi sayesinde değişebileceklerini telkin etmektedir. Onun filmlerinde kent güvensizliğin sembolüken, yol ve taşra hep bir kendine ve özüne dönüşü olanaklandırıcı güvenli bir adrese benzemektedir.

"Yeni Sinemacılar", Önder Çakar, Serdar Akar, Kudret Sabancı, Özer Kızıltan gibi sinema okulundan mezun yönetmenlerden oluşan bir ekip olarak, yine

---

<sup>151</sup> B.Ü. Mithat Alam Film Merkezi, **Sinema Söyleşileri Yıllığı 2001**, B.Ü. Yayınları, İstanbul, 2002, s.120

bu yıllarda film üretmeye başlayan bir film kolektifi olmuştur. Bu yapısı nedeniyle de ilk iki filmleri hariç bu filmler arasında biçimsel ya da tematik ortaklıklar bulmak zordur. **Gemide** (Serdar Akar) (1998) ve **Laleli’de Bir Azize** (Kudret Sabancı) (1998) birbirinin devamı olan öyküleri benzer şekilde anlatır. Serdar Akar sonra 2000’de **Dar Alanda Kısa Paslaşmalar**’ı, 2001’de **Maruf**’u çekmiştir. Yeni Sinemacılar’ın sonraki filmi **Takva**’yı Özer Kızıltan 2006 yılında çekmiştir. En son filmleri **Çoğunluk** (2010) ise gruba yeni katılan Seren Yüce’nin filmidir. Kudret Sabancı ve Serdar Akar ise gruptan ayrılmış ve daha çok televizyon dizilerine yönelmişlerdir.

Yeni Sinemacılar, ürettikleri filmler ele alındığında, estetik ve tematik olarak genel bir eğilimi ifade etmekten çok, film üretimi konusunda kolektif bir yapının ve dayanışma halinin pratik ifadesidir. Son filmleri **Çoğunluk** Türkiye toplumuna yön veren muhafazakar yapının kökenine ilişkin sosyolojik açıdan güçlü gözlemlere dayanan bir öykü anlatmaktadır. Askerlik yaşına gelmiş bir genç ve onun ailesi üzerinden Türkiye’nin ekonomik, toplumsal, siyasal ve kültürel atmosferini başarılı bir şekilde yansıtan film, yönetmeni Seren Yüce’nin de ilk filmidir. Bu bağlamda, bu film, “İlk filmler” bölümünde daha ayrıntılı bir şekilde incelenecektir.

Yukarıda saydığımız yönetmenlere, 2000 yılından sonra yaptıkları filmlerde kendi özgün üsluplarını yaratarak katılan iki yönetmenden ilki Semih Kaplanoğlu ilk filmi **Herkes Kendi Evinde**’yi 2000 yılında çekmiştir. İkinci filmi **Meleğin Düşüşü**’nü ise 2003’te çekmiştir. Sonrasında “Yusuf Üçlemesi” olarak adlandırdığı, **Yumurta** (2007), **Süt** (2008), **Bal** (2009) filmlerini çekmiş ve hem yurtiçinde hem yurtdışında bu filmlerle adından çokça söz ettirmiştir. Ayrıca **Bal** filmiyle, Avrupa’nın en prestijli festivallerinden Berlin’de Altın Ayı ödülünü kazanmıştır.

Kaplanoğlu, sinemasını, ilk filminden sonra sadeleştirme eğilimine girmiştir. Derdini, ‘işitsel ve görsel olarak yeni bir dil oluşturmak’ olarak tanımlamaktadır.<sup>152</sup> Bu eğilimin dışında ikinci filmi **Meleğin Düşüşü**’nden sonra, dini metinler üzerine yaptığı okumalar, onun sinemasında insan ruhunun derinlikleriyle ilgilenen metafizik

---

<sup>152</sup> B.Ü. Mithat Alam Film Merkezi, **Sinema Söyleşileri Yıllığı 2006**, B.Ü. Yayınları, İstanbul, 2007, s.51

bir bakışın oluşmasına yol açmıştır. “Yusuf Üçlemesi”nde, Yusuf karakterinin çocukluğu, ergenliği ve gençlikten olgunluğa geçiş dönemi içerisinde, aslında ruhunun olgunlaşmasının öyküsü anlatılır. Yusuf’un olgunluk döneminin anlatıldığı **Yumurta**’da, annesinin ölümü üzerine döndüğü kasabada, yaşadığı garip olaylar aracılığıyla, ruhunun derinliklerine doğru bir kapı açılır. Ölüm sonrası ritüellerin (cenaze töreni, annesinin adak olarak adadığı kurbanı kesme, vb.) iyileştirici etkisi, orada bir kadına âşık olması ruhsal bir “birleşme” ve “bütünleşme” yaşamasını sağlar.<sup>153</sup> **Süt** filmi ise, Yusuf’un ergenliğinde taşrada yaşadığı sıkışmışlığı ve annesinin yeniden evlenmek istemesinin üzerinde yarattığı olumsuz etkilerine odaklanır. Üçlemenin son filmi **Bal** ise, Yusuf’un çocukluğu ve babasıyla olan ilişkisine odaklanır. Müthiş doğa görüntüleriyle desteklenen bir çocukluk hikayesi naif bir film ortaya çıkarmıştır. Yusuf’un babasından ne kadar çok etkilendiği, annesinin **Süt** filminde tekrar evlenmesine duyduğu tepki ve **Yumurta**’da annesinin adağını yerine getirmek konusunda neden bu kadar çok direndiği bu filmde yanıtlarını bulmaktadır. **Bal**’da babasının giydiği deri ceket, **Yumurta** filminde Yusuf’un giydiği deri ceketle aynıdır.<sup>154</sup>

Kaplanoğlu’nun bu üçlemesi, aynı zamanda bir taşra üçlemesidir. Ceylan’dan farklı olarak, karakter taşradan kurtulmak ister ve başarır da. Ancak sonrasında kentte bulamadığı mutluluğu dönüp tekrar “öz”ünde, yani taşrada bulur.

Kaplanoğlu, filmlerini senaryo yapım ve montaj aşamasında sadeleştirme ve minimalist bir anlayışa doğru yönelme konusunda şu duruma da dikkat çeker: “*Neden hep azaltmak, neden hep minimal şeyler? Sadece minimal sinema yapayım diye değil. Daha fazla yalnız kalmak, daha rahat karar verebilmek, daha az taviz vermek için...*”<sup>155</sup> Benzer bir şekilde Zeki Demirkubuz’da “*Ekip olmak çok zor iş. Bir kişi olsa idare edersin, ikincisi üçüncüsü, dördüncüsü var... para pul meselesi ya da minimalizm meselesi değil, bana sorun çıkarmasınlar, beş yüz kişi çalışsınlar. Ama*

---

<sup>153</sup> Seçil Büker - Hasan Akbulut, **Yumurta: Ruha Yolculuk**, Dipnot Yayınları, Ankara, 2009, s.170

<sup>154</sup> Erkan Aktuğ, “Süt Bitti, Yumurta Bitti, Bal Yapılıyor”, **Radikal Gazetesi**, 30 Ağustos 2009

<sup>155</sup> B.Ü. Mithat Alam Film Merkezi, **Sinema Söyleşileri Yılığ 2006**, B.Ü. Yayınları, İstanbul, 2007, s.63

*sorun çıkarıyorlar, -insanın doğası bu- insanlar sorun çıkarmadan duramazlar.”*<sup>156</sup> demektedir. “Yönetmen sineması” ya da “bağımsız sinema” nitelendirmesinin sözcük anlamı dolayısıyla da, filmin, yönetmene ait ve mümkün olduğunca “bağımsız” kalabilmesinin yolu olarak küçük ekipler ve düşük bütçelerle, malzeme ve deneyim paylaşımı<sup>157</sup> aracılığıyla çalışmak, bu kategorideki yönetmenlerin temel tercihi gibi görünmektedir.

Yönetmen sineması kapsamında değerlendireceğimiz son yönetmen, Ümit Ünal’dır. Ünal, ilk uzun metrajlı filmi olan **Dokuz**’u 2002 yılında çekmiştir. Daha sonra senaryosunu yazdığı ve kendisi dışında dört yönetmenle ortak çektiği **Anlat İstanbul** (2004), **Ara** (2007), **Gölgesizler** (2008), **Ses** (2009), **Kaptan Feza** (2009) ve son olarak henüz vizyona girmemiş **Nar** (2011) filmleri yönetmenin filmografisini oluşturur. Hasan Ali Toptaş’ın aynı adlı romanından uyarladığı **Gölgesizler** ve senaryosunu Uygur Şirin’in yazdığı **Ses** dışındaki tüm filmlerin öyküsü ve senaryosu kendisine aittir.

Ayrıca, **Teyzem** (1986), **Hayallerim, Aşkım ve Sen** (1987), **Arkadaşım Şeytan** (1988), **Piano Piano Bacaksız** (1988), **Berlin in Berlin** (1993), **Amerikalı** (1993) gibi 80 ve 90’lı yıllarda ses getiren önemli filmlerin senaryoları ona aittir.

Ümit Ünal, özellikle tek mekanda geçen ve her koşulda merak ögesini diri tutabilen senaryolarıyla kendine has bir üslup geliştirmiş nadir yönetmenlerdendir. Korku-gerilim türünde bu ülkede yapılmış en iyi film sayılabilecek **Ses** ve Hasan Ali Toptaş’ın gerçeküstücü, “zamansız-mekansız” romanından uyarladığı **Gölgesizler** filmi, onun atmosfer oluşturmaktaki yeteneği sayesinde kotarılmış filmlerdir.

---

<sup>156</sup> B.Ü. Mithat Alam Film Merkezi, **Sinema Söyleşileri Yıllığı 2005**, B.Ü. Yayınları, İstanbul, 2006, s.19

<sup>157</sup> Semih Kaplanoğlu, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi’nde yaptığı söyleşide, Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan ile birlikte son teknoloji bir DVD’ye ses kayıt cihazı, Türkiye’de bulunmayan mikrofonlar, ışık malzemeleri satın aldıklarını ve bu malzemeleri ortak kullandıklarını belirtmektedir. Aynı zamanda bu üç yönetmen, filmlerini kurgu aşamasında birbirlerine izletip görüş alışverişinde de bulunmaktadır. Ayrıca filmlerinde çalışan teknik ekiplerde ortak isimlerin olması da bu dostluğun bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. B.Ü. Mithat Alam Film Merkezi, **Sinema Söyleşileri Yıllığı 2006**, B.Ü. Yayınları, İstanbul, 2007, s.63

Yönetmenliğe senaryo yazarlığından geçen Ümit Ünal, yukarıda adı geçen yönetmenlerin geliştirdiği minimalist yöntemlere alternatif bir yol daha geliştirerek filmini dijital video ile çekmiş, daha sonra filme aktarmıştır. Ünal **Dokuz** filminde dijital görüntünün yaratacağı handikapları önceden öngörerek filmin öyküsünü dijital videoya uygun bir yapıda kurması sayesinde, bu handikapları filmin plastik gerçekliğine olumlu katkıda bulunan bir görsellik oluşturacak şekilde kullanmıştır. Film, mahallelerinde işlenen bir cinayet nedeniyle gözaltına alınan 6 mahalle sakininin polisteki sorgularını anlatmaktadır. Polis sorgusunda kullanılan video kameralar ve ara ara “geridönüş” sahnelerinde, şüphelilerin daha önce video kamerayla çektikleri görüntülerin kullanılmasıyla, bütün bir öykünün dijital videoyla çekilmesine uygun bir tasarım oluşturulmuştur. Ümit Ünal bu süreci “...*madem elimde fazla para yok, büyük olanaklar yok, bu yoksunluğu nasıl bir stile dönüştürebilirim?*”<sup>158</sup> sorusu ekseninde şekillendirdiğini söylemektedir.

Ümit Ünal, karakterlerini, belli bir toplumsal tarihsel çerçeveye içerisine yerleştirip, iç dünyalarındaki çalkalanmayı ve oradaki değişimi dışsal nedenlerle ilişkilendirir. Toplumsal bir etken olarak bilinçdışı, dürtülerin baskılanmasının ve görünenin arkasında başka bir psikolojik gerçekliğin oluşmasının nedenidir. Bunu çok somut olarak **Dokuz** ve **Ara** filmlerinde görebiliriz.

Bu iki filmde, kapalı mekanlarda geçmesine rağmen, Türkiye’nin son 20-30 yılında yaşanan sosyo-kültürel, siyasal ve ekonomik değişimlerin, bireyler üzerinde yarattığı etkiler, Türkiye’nin o dönemdeki değer yargıları sistemi ve kültürel iklimiyle ilgili çok detaylı bilgiler sunmaktadır. Ancak yine her iki filmde gerçeğin ikizliliği/muğlaklığı duygusu filmin bütününe yayılan bir duygu olarak seyirciyi olaylar ve olgular üzerinde kesin kararlar vermek konusunda tereddütte bırakmaktadır. **Gölgesizler**’de romana kendi yorumunu katan Ümit Ünal, Radikal Gazetesi’nde Pınar Öğünç’le yaptığı söyleşide; zaten romanda da olan bu muğlaklıktan/belirsizlikten sonuna kadar yararlandığını söylemektedir. Ona göre bu roman “*şiiirsel ve kapalı bir metin*” olarak “*günümüz Türkiye’sine ve Türkiye’nin son*

---

<sup>158</sup> B.Ü. Mithat Alam Film Merkezi, **Sinema Söyleşileri Yıllığı 2003**, B.Ü. Yayınları, İstanbul, 2004, s.17

*50 yılına dair güçlü metaforlarla*” dolu bir metindir. Bu metni politik bir bakış açısıyla ele aldığını, bazı yerleri abartarak bazı yerlerin altını çizerek senaryo haline getirdiğini söyleyip Nabokov’un şu sözünü hatırlatıyor “*Gerçeklik, sadece trnak içine alarak kullanabileceğiniz bir kelimedir.*”<sup>159</sup> Sonuçta filmde ortaya “*kimsenin inanmak istemediği çok kötü bir gerçek*” çıkıyor ve “*bütün köy bir yalan uydurup hep beraber ona inanıyorlar.*”<sup>160</sup> Bu filmde, toplumsal ve kültürel olarak gerçeklik algımızın ve onunla ilişkimizin, küçük bir toplumsal yapı içerisindeki görünümü ortaya çıkıyor.

Sonuç olarak Türkiye’de yönetmen sineması, oldukça sınırlı imkanlarla kotarılan ve ticari olarak geri dönüşü çok sınırlı olan bir sinemadır. Çoğu zaman yönetmenin kişisel gayretleri ve birtakım ilişkilerinin harekete geçirilmesiyle karakterize olan bu sinema, kendini var edebilmek ve yaratabilmek için bulduğu bütün fırsatları gözetmek zorunda olan bir sinemadır.

### 3.2.2.1. “Dokuz”

**Filmin Künyesi:** Yönetmen: Ümit Ünal, Senaryo: Ümit Ünal, Yapım: Haluk Bener, Görüntü Yönetmeni: Aydın Sarioğlu, Oyuncular: Serra Yılmaz, Ali Poyrazoğlu, Cezmi Baskın, Fikret Kuşkan, Ozan Güven, Rafa Radomisli, Esin Pervane Yapım Yılı:2002

**Aldığı Ödüller:** İstanbul Film Festivali - En İyi Film, En İyi Kadın Oyuncu, Ankara Film Festivali – En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo, En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Müzik

**Filmin Öyküsü:** İstanbul’un eski ama yoksul mahallelerinden birisinde Kirpi (Esin Pervane) lakaplı evsiz bir genç kızın cesedi bulunmuştur. Genç kız, öldürülmeden önce tecavüz uğramıştır. Cesedi bulan polis, aynı mahallede yaşayan ve zaman zaman kızla birlikte görülen 6 kişiyi gözaltına alır. Bunlar, kırtasiye dükkanı sahibi Salim (Cezmi Baskın), fotoğraf dükkanı olan Firuz (Ali Poyrazoğlu),

---

<sup>159</sup> Pınar Öğünç, “Gölgesizlerin Gölgesinde, Varla Yok Arasında...”, **Radikal Gazetesi**, 18 Şubat 2009

<sup>160</sup> **A.g.y.**

mahallenin gençlerinden Tunç (Fikret Kuşkan) ve Kaya (Ozan Güven), Kaya'nın annesi Saliha (Serra Yılmaz) ve sokaklarda yaşayan Amerikalı lakaplı evsiz (Rafa Radomisli)'dir. Hepsinin farklı karakter özellikleri vardır. Tunç oldukça agresif bir milliyetçidir, Kaya da ondan etkilenmektedir, Salim eski tüfeklerdendir, Firuz oldukça yardımsever ve kibardır. Amerikalı ise gerçekten bir dönem Amerika'da bulunmuştur, şimdi ise derme çatma bir barakada yaşamakta ve sokak köpeklerine bakmaktadır. Saliha ise oldukça tutucu bir kadındır.

Filmin tamamı el kamerası görüntüleri dışında, sorgu odasında geçer. Aynalı cam bölümün arkasındaki polisler sorgu ilerledikçe şüphelilere psikolojik ya da fiziksel işkence uygulamak için sorgu odasına girerler. Biz bu görüntüleri, bir kaç değişik noktaya yerleştirilmiş kameraların bazen bir tanesinden bazen bir kaçından birden, genel plan ya da yakın çekimlerden izleriz. Kameraların böyle bir durumda olması gereken “nesnel” ve sabit ölçek ve açıları yönetmen tarafından dramatik etkiyi arttırmak amacıyla yer yer değiştirilmektedir. Karakterlerin psikolojik durumları bazen yapılan ani zoom'larla, yüzlerin bir kısmını karanlıkta bırakan ışık kullanımıyla ya da üst açılı çekimleriyle yansıtılır. Çekim esnasında kullanılan üç kamerayla, değişik açı ve ölçeklerde çekimler yapılarak, tek mekanda olmanın yarattığı dezavantajı ortadan kaldıran bir görüntü zenginliği yaratılmıştır. Görüntü Yönetmeni Aydın Sarioğlu filmde bine yakın plan olduğunu bunun da Türkiye Sineması'nda bir film için rekor sayıda plan demek olduğunu söylemektedir.<sup>161</sup>

Polis sorgusu sırasında adım adım, mahalleye ve sorgulanan kişilerin birbirleriyle ilişkilerine dair yeni ve farklı pek çok detay belirmeye başlar. Geçmiş ve şimdi, hiç de görüldüğü gibi değildir. Çapraz sorgularda hep gerçeğin farklı bir yüzüyle karşılaşırız. Aslında herkes kendisi için başka bir gerçeklik tanımlı yapmaktadır.<sup>162</sup> Sonuçta ortada bir cinayet vardır ve bu durumdan kurtulmak için

---

<sup>161</sup> B.Ü. Mithat Alam Film Merkezi, **Sinema Söyleşileri Yıllığı 2003**, B.Ü. Yayınları, İstanbul, 2004, s.21

<sup>162</sup> Burada, sıklıkla bu filmin Akira Kurosawa'nın **Rashomon** (1950) filmine benzetildiğini, ancak bu benzetmenin çok da yerinde olmadığını hatırlatalım. **Rashomon**'daki karakterler, gerçeği kendisine göre yeniden kurmaktadır; **Dokuz**'da ise muğlaklık, bütün karakterlerin sonunda üzerinde zımni bir anlaşmaya vardıkları bir gerçeklik resminin ortaya çıkmasıyla adım adım yok olur. Ancak yine de belirsizliğin ya da ikizlilik duygusunun tamamen ortadan kaldırılması da söz konusu değildir.

yalan söylemektedirler. Ancak birisinin söylediği yalanı bir diğersinininki yalanladığı için sorgu ilerledikçe herkes birtakım itiraflarda bulunmak zorunda kalır.

Bu sorgu mantığının en önemli yanı, aslında mahallenin ve bu kişilerin geçmişi ve bugününe dair örtük bir gerçekliğin, görünenin ardında saklı bir gerçekliğin açığa çıkarılmasıdır. Bu, yönetmenin çok sağlam bir şekilde kurmuş olduğu senaryo sayesinde tıkr tıkr işleyen bir yöntem olarak kendini ortaya koyar. Üstelik tüm oyuncuların çekimleri tek tek ve ayrı günlerde yapılmıştır.

Filmin ilerleyen sahnelerinde, sakin ve bilge bir havası olan eski tüfek solcu Salim ile her cümlesinde tutucu bir ahlakçılığı saldırgan biçimde ortaya koyan Saliha'nın gençlik günlerinde gizli bir aşk yaşadıklarını ve Kaya'nın da aslında Salim'in çocuğu olduğunu öğreniriz. Yine maço tavırlar ve saldırgan milliyetçi söylemler içindeki Tunç'un aslında eşcinsel olan Firuz'la para karşılığı cinsel ilişkiye girdiğini, alkol ve uyuşturucu kullandığını öğreniriz. Kaya'nın da fotoğrafçı Firuz'la bir ilişkisi vardır. Kirpi, evsiz barksız ve onlar için tekinsiz görünmektedir, ancak alkol ve uyuşturucu kullandıkları bir gecede Tunç'un ona karşı duyduğu cinsel arzu su yüzüne çıkar. Ancak Tunç, kendisiyle birlikte olmayıp Kaya ile yakınlaşan Kirpi'nin göğüslerini yakmaya çalışır. Kirpi oradan kaçır ve karanlıkta kaybolur. Kaya, Kirpi'nin başına bir şey gelmesinden korktuğu için onun peşinden gider. Ancak onu bulamaz.

Kirpi öldürülmüştür ve polislerin sorgu yöntemleri pek de "kibar" değildir. Sonuçta polis bu işi Kaya'nın üzerine yıkar, Kirpi'yi öldürdüğüne dair kendi yazdıkları ifadeyi imzalaması için işkence yaparlar. Tam da burada, filmin diyaloglarla kurulan hikayesindeki muğlaklığı (gerçeğin ikizliliği durumunu) Firuz şu sözleri ortaya koyar: *"Bu hikayeyi yeni baştan başka türlü anlatayım, nasıl olsa bu hikaye, nereye çekersen oraya gider, bir daha anlatayım, katil ben çıkayım."*

**Dokuz**, bir sorgu odasında ve belli bir zaman diliminde geçmesine rağmen, karakterler üzerinden bir Türkiye panoraması sunmaktadır. Ümit Ünal bu filmin öyküsünü ve karakterleri oluştururken *"...bugünün Türkiye'sine dair gözlemlerimi yansıtmak istedim. Filmdeki her karakter Türkiye'nin bir kesimine denk düşüyor*



*bence.*"<sup>163</sup> demektir. Ancak, bu insanları sadece orada görülen kimlikleriyle değerlendirmenin de yanlış olacağını ve meselenin "*daha katmanlı*" olduğunu eklemektedir. Son otuz yılda yaşanan değişimin kültürel ve toplumsal alanda bu karakterleri nasıl dönüştürdüğü (genç olanları içinse nasıl oluşturduğunu) yine diyaloglar ve karakterlerin tavırları aracılığıyla verilir. Bu arada filmin gizli öznesi ve filmin sonunda gördüğümüz üzere hikayenin "sonunu bağlayan" polisin biçimsel bir değişim geçirdiğinin, ancak özünde toplumsal rolünün/işlevinin ve alışkanlıklarının değişmediğinin altı çizilir. Karakola düşen insan, çıktığında asla aynı insan olmayacaktır. Film içinde değişik sembol ve imgelerle böylesi bir okuma için oldukça fazla malzeme vardır.

Ümit Ünal, bu filmi yaparken, "*biraz daha komik yanı ağır basacak, kara mizaha yakın bir film*" tasarladığını ancak filmi izlediğinde "*nasıl böyle karanlık film oldu diye şaşırıldığını*" söylemektedir. Sonra da bunun nedenini "*seyirciyi düşünmeden kendini özgür bırakmak*" olarak tanımlamaktadır.<sup>164</sup> Sonuçta anlatılan bir suç hikayesidir ve burada yönetmen aslında bu cinayetin faili olarak bütün bir toplumu işaret etmektedir. Kirpiyi kimin öldürdüğünün bir önemi yoktur, belki şüphelilerden biri, belki polis, belki de filmde hiç görmediğimiz bir başkası öldürmüş olabilir. Ama burada, bütün kurumlarıyla bir sistem ve böylesi bir sistemde yaşamanın sorumlusu olarak toplum, bu suçun asıl failidir.<sup>165</sup>

Ümit Ünal, **Dokuz** filmiyle, tarihsel ve toplumsal bağlamında kavradığı gerçekliği, bir mahalle ve onun sakinleri üzerinden anlattığı kurmaca bir öyküyle çarpıcı bir şekilde yansıtmaktadır.

### 3.2.3. Politik Sinema

Türkiye Sineması'nın siyasal sorunlara karşı tavrı 70-80 yılları arasında Yılmaz Güney'i saymazsak hep biraz ikircikli olmuştur. Bu konuda Sansür Kurulu,

---

<sup>163</sup> Olkan Özyurt, "Dokuz Kere Türkiye", **Radikal Gazetesi**, 15 Kasım 2002

<sup>164</sup> B.Ü. Mithat Alam Film Merkezi, **Sinema Söyleşileri Yılı 2003**, B.Ü. Yayınları, İstanbul, 2004, s.27

<sup>165</sup> Olkan Özyurt, **a.g.y.**

vb kurumların yanı sıra, askeri darbelerin de ciddi etkisi olduğunu belirtmek gerekir. Özellikle 12 Eylül Askeri Darbesi'nden sonra, 2000'li yıllara kadar bu alanda devletin yasalar aracılığıyla sıkı bir denetimi olduğu bilinmektedir.<sup>166</sup> Bunun dışında, yönetmenlerin kendilerine uyguladıkları oto-sansür, toplumun bu tip filmlere karşı ilgisizliği, bunun sonucu olarak da dağıtımçıların bu filmleri dağıtmak konusundaki isteksizliği toplumsal ve siyasal sorunları beyaz perdeye taşıyan muhalif sinemanın yaklaşık 20 yıl boyunca salonlardan uzak kalmasına yol açmıştır.

Bu yapıyı kıran ilk film, Reis Çelik'in 1996 tarihli **Işıklar Sönmesin** filmidir. Bu film ilk kez Kürt Sorununu beyaz perdeye taşıyan film olmuştur. Sonra 1998'de yine Reis Çelik bu kez Deniz Gezmiş'lerin idamını anlatan **Hoşçakal Yarın** filmini çekmiş ve bu iki filmle azımsanmayacak sayıda seyirciye ulaşmıştır. Bu iki filmden sonra, daha önce de Yönetmen Sineması bağlamında ele aldığımız Yeşim Ustaoglu'nun **Güneşe Yolculuk** (1999) filmi gelmektedir. 2001 yılında ise Handan İpekçi'nin **Büyük Adam Küçük Aşk** filmiyle, Tayfun Pirselimoglu'nun **Hiçbir yerde** filmleri gösterime girmiştir. Ancak bu yönetmenlerin hiçbiri bu filmlerden sonra doğrudan siyasal konuları işleyen filmler yapmamışlardır.

90'lı yılların sonuna doğru ise politik filmler yapma konusunda daha istekli genç bir kuşak ortaya çıkmıştır. Bu kuşağın en önemli özelliği ve birbirleriyle ortak yanları, 90'lı yılların başında muhalif öğrenci hareketinin bir parçası olmalarıdır.<sup>167</sup> Sonrasında, bazıları, sinemanın da geniş kitlelere seslenmenin bir aracı olabileceği fikrinden, bazıları kişisel olarak sinemaya duydukları ilgiden kaynaklı olarak üniversitelerde okudukları bölümleri bırakıp sinema eğitimine yönelmişlerdir.<sup>168</sup> Sonrasında bu süreç, muhalif kültür merkezleri içinde yapılan düzenli film

---

<sup>166</sup> 2004 yılında yayınlanan **5244 Sayılı Kanun** ile sinema filmlerini tescil eden kurulda yer alan ve genelde sansür uygulama konusunda belirleyici olan Genelkurmay ve Emniyet temsilcileri kuruldan çıkarılmıştır.

<sup>167</sup> Sedat Yılmaz, "Türkiye Sinemasında Üç Kanal", **Sanat ve Hayat Dergisi**, Sayı 5, Mart-Nisan 2003, s.71

<sup>168</sup> Hüseyin Karabey iktisat fakültesini ve Sedat Yılmaz bilgisayar mühendisliği eğitimini yarıda bırakıp Marmara Üniversitesi G.S.F. Sinema-TV Bölümü'ne girmişlerdir. Kazım Öz inşaat mühendisliği okurken, Özcan Alper ise fizik bölümünü bırakarak iki yıl MKM'deki sinema kurslarına katılmıştır.

gösterimleri, akademisyenlerin, sinemacıların katıldığı söyleşi ve seminerler gibi değişik biçimler olarak ilerlemiştir.<sup>169</sup>

Hiç şüphesiz şu anda bu çabaların siyasal bir sinema akımı oluşturmaktan çok uzakta olduğunu belirtmeliyiz. Ancak, hem politik filmler çekmek hem de bu filmleri izleyiciyle ulaştırmak konusunda yoğun bir çaba harcayan enerjik bir kuşağın varlığından söz edebiliriz. Bunun bir sonucu olarak son on yılda gösterim şansı bulan bu tip filmlerin sayısında ciddi bir artış gözlenmiştir. Özellikle 2011 yılında bu sayıda patlama yaşanmıştır.<sup>170</sup> Ancak izleyici sayıları açısından değerlendirildiğinde bu filmlerin izleyici potansiyelinin hayli düşük olduğu görülmektedir.

Dijital video kameraların yaygınlaşması ve ucuzlaması, bu genç sinemacı adaylarını kısa film ve belgeseller yapma konusunda cesaretlendiren bir başka faktör olmuştur. Bu yönetmenlerin, ilk kısa film ve belgesellerinin çekimlerinde, daha kolektif ve dayanışmacı bir ruhun olduğunu, bilgi, deneyim ve malzeme paylaşımının daha yoğun yaşandığını söyleyebiliriz. Bu filmlerden ilki, Cumartesi Anneleri olarak bilinen, yakınları gözaltında kaybedilmiş insanların öyküsünü anlatan **Boran** (1999) isimli kısa filmidir. Hüseyin Karabey, yönetmenliğini yaptığı bu film için üç yıl boyunca her hafta Galatasaray Lisesi'nin önünde yapılan oturma eylemlerine ve kayıpların gömülü olduğu bölgelerde yapılan kazılara katılmıştır. Elde ettiği bu belgesel görüntüler dışında, oturma eylemlerine katılan kayıp yakını aileleri oyuncu olarak kullandığı kurmaca bölümler çekmiş ve yarı kurmaca yarı belgesel bir film ortaya çıkarmıştır. Bu tarzını, hücre tipi cezaevi sisteminin Avrupa'daki uygulamalarını, ETA, IRA, RAF, Kızıl Tugaylar gibi örgütlerin davalarından ceza alan ve 20 yıla yakın sürelerde hücrede kalmış olan hükümlüler üzerindeki etkilerini araştırdığı **Sessiz Ölüm** (2001) filminde de sürdürmüştür. Bu film, İstanbul Film Festivaline kabul edilmiş ve bu sayede DVD formatında Beyoğlu

---

<sup>169</sup> B.Ü. Mithat Alam Film Merkezi, **Sinema Söyleşileri Yıllığı 2009**, B.Ü. Yayınları, İstanbul, 2010, s.160. (Bu söyleşilere, Ahmet Soner, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Hüseyin Kuzu, Uğur İçbak gibi isimler katılmıştır.)

<sup>170</sup> 2011'in ilk 6 ayında toplam 7 politik film gösterime girmiştir.

ve Kadıköy’de iki sinemada gösterim şansı bulmuştur.<sup>171</sup> Yine 1999 yılında Sedat Yılmaz, 1996 yılında 12 kişinin ölümüyle sonuçlanan cezaevlerindeki ölüm oruçlarının sonrasında İ.Ü. Çapa Tıp Fakültesi Hastanesi’nde tedavi gören 5 tutuklunun hikayesini kurmaca bir film olan **70.Gün** de anlatmıştır. Film çekimleri öncesinde süreci yaşayan tutuklu ve doktorlarla uzun görüşmeler yapmış ve filmde oyuncu olarak cezaevlerinde bulunmuş, açlık grevlerine katılmış amatör oyuncular kullanmayı tercih etmiştir. İkinci kısa filmi ise yine bir siyasi tutuklunun cezaevine düzenlenen bir operasyonda kepeçle kolunun kopartılmasını anlatan **Kelepçe** (2001) isimli belgeseldir. Kazım Öz de yine 1999 yılında yarı belgesel özellikler taşıyan **Ax (Toprak)** isimli ilk kısa filmini çekmiştir.<sup>172</sup> Özcan Alper ise ilk kısa filmi **Mommi**’yi Artvin Hopa’da Hemşince dilinde 2001 yılında çekmiştir.

Bu filmlerin çekilmesinde yaşanan maddi zorluklar sorunun bir boyutunu oluştururken diğer boyutunu, bu filmlerin geniş izleyici kitlelerine nasıl ulaştırılacağı sorusu oluşturmuştur. Öncelikle bu filmler, VHS, VCD, DVD gibi formatlara aktarılarak, projeksiyon cihazlarının olduğu kültür merkezlerine ait salonlarda, sinema kulüpleri aracılığıyla üniversitelerde, sendika ve siyasi partilerin organizasyonlarıyla çeşitli tiyatro ve sinema salonlarında, hatta düğün salonu ve

---

<sup>171</sup> B.Ü. Mithat Alam Film Merkezi, **Sinema Söyleşileri Yıllığı 2007**, B.Ü. Yayınları, İstanbul, 2008, s.339

<sup>172</sup> Bu filmlerin oldukça zor koşullarda çekildiklerini belirtmek gerekir. **Ax** filminin çekimleri yönetmen ve ekibin bölgeye girememesi nedeniyle planlandığı gibi Tunceli’de yapılamamış, Aksaray’ın bir köyünde filmde oynayan köylülerden dahi senaryosu gizlenerek çekilmiştir. Dönemin atmosferini anlamak açısından önemli bir anekdot, yıllarca “sansüre karşı” mücadele etmiş olan Mahmut Tali Öngören’in, bu filmi, kurucusu olduğu Ankara Film Festivali’ne “**zorunluluk, üzerlerindeki baskular ve riskler**” nedeniyle kabul etmeyişlerini **Milliyet Sanat**’taki köşesinde yazdığı “*Bir Yasak da Benden*” başlıklı özeleştiri yazısında aktarmasıdır. Diğer bir anekdot ise çok daha ilginçtir; bu Milano Film Festivali’ne davet edilen filmin 16 mm kopyasının, parasızlık yüzünden festivale kargoyla değil de bir tanıdık aracılığıyla ulaştırma girişiminin hikayesidir. Film yanında götürmek isteyen kadın gümrükte gözaltına alınır. Bu genç kadın yasadışı örgütün “esrarengiz filmi”ni yurtdışına götürmekle görevli kuryesi olarak basına lanse edilerek, tutuklanır ve yaklaşık 6 ay cezaevinde kalır. Dava aşamasında film Emniyet tarafından TRT’ye telesine yaptırılarak, mahkemede hâkim ve avukatlara izlettirilmiştir. (B.Ü. Mithat Alam Film Merkezi, **Sinema Söyleşileri Yıllığı 2008**, B.Ü. Yayınları, İstanbul, 2009, s.302)

kahvelerde izleyiciye ulaştırılmaya çalışılmıştır.<sup>173</sup> Ayrıca bu filmlerin VCD, DVD gibi formatlarda satışının yapılabilmesi için Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü tarafından tescil edilmesi için başvurular yapılmış, Hüseyin Karabey'in **Boran** ve **Sessiz Ölüm** filmleri kuruldan geçerken, Sedat Yılmaz'ın **70.Gün** ve Kazım Öz'ün **Ax** filmleri ise sansür engeline takılıp bandrol alamamıştır.

Bu kısa film ve belgeseller, hem yapım koşullarını oluşturma, hem sinema dilini öğrenme, hem de bu filmleri izleyiciye ulaştırma açısından, yönetmenleri tarafından da uzun metrajla geçişin ön aşamaları olarak görülmüştür. Aynı zamanda bu filmleri bu yönetmenlerin estetik arayışlarının deneme alanları olarak da değerlendirmek gerekir.

Kazım Öz, uzun metrajlı filme geçmeden önce iki tane orta metrajlı film çekmiştir. Bunlardan ilki 2001'de çektiği **Fotoğraf**, ikincisi 2004'te çektiği **Dûr (Uzak)**'tır. 2006 yılında ise bu kez Çayan Demirel 1938 yılında Tunceli'de yapılan toplu kıyımla ilgili **38** belgeselini çekmiştir. Sansür kurulunun sivil bir yapıya kavuşmuş olmasına rağmen yasakçı zihniyetinin sürdüğünü gösteren bir kararla bu filmin de "kamu ahlakına ve anayasal düzene karşı çıkmak" gibi gerekçelerle gösterimi sakıncalı bulunmuştur.<sup>174</sup>

2006 ve 2007 yılları boyunca çekimleri süren Kazım Öz'ün **Bahoz (Fırtına)** ve Hüseyin Karabey'in **Gitmek** filmleri 2008 Kasım'ında aynı gün ticari gösterime girmiştir. Kazım Öz **Bahoz**'da İstanbul Üniversitesi'ndeki Kürt gençlerin politik mücadelesini anlatan bir öyküyle karşımıza çıkarken, Hüseyin Karabey **Gitmek** filminde, filmin başrolünde de oynayan Ayça Damgacı'nın Kuzey Irak'ta yaşayan bir adama âşık olmasının gerçek hikayesinden yola çıkarak yine yarı belgesel bir kurmaca film yapmıştır. Özcan Alper ise 2008'de çektiği **Sonbahar**'da cezaevlerindeki açlık grevi ve ölüm oruçlarına katılan bir mahkumun, bu eylemin

---

<sup>173</sup> B.Ü. Mithat Alam Film Merkezi, **Sinema Söyleşileri Yıllığı 2001**, B.Ü. Yayınları, İstanbul, 2002, s.200 ve B.Ü. Mithat Alam Film Merkezi, **Sinema Söyleşileri Yıllığı 2007**, B.Ü. Yayınları, İstanbul, 2008, s.366

<sup>174</sup> B.Ü. Mithat Alam Film Merkezi, **Sinema Söyleşileri Yıllığı 2007**, B.Ü. Yayınları, İstanbul, 2008, s.305

sonrasında ortaya çıkan sağlık sorunları nedeniyle tahliye edildikten sonra Karadeniz'deki köyüne dönmesi ve orada ölümü beklemesini anlatır. Görsel açıdan etkileyici kadrajları ve ölmekte olan bir adamın genç ve güzel bir Gürcü kıızıyla daha başlamadan bitmeye yazgılı aşkının yarattığı dramatik etki, bu filmin 150 bin kişi tarafından izlenmesini sağlamıştır. Bu film de 2008 Aralık'ında gösterime girmiştir. 2008 yılında bu filmlerin gösterime girdiği aylarda Diyarbakır'da çekimleri tamamlanan Sedat Yılmaz'ın **Press** isimli filmi ise ancak 2011 yılında gösterime girebilmiştir. Sedat Yılmaz, bu filmde 92-94 yılları arasında yayınlanan günlük Özgür Gündem Gazetesi'nin Diyarbakır Bürosu'ndaki gazetecilerin yaşadıkları olaylar ve yaptıkları haberler üzerinden, bir dönemin toplumsal ve politik atmosferini yansıtmaya çalışmıştır.

Bu filmlerden **Gitmek**, **Sonbahar** ve **Press** ancak katıldıkları festivallerden ödülle döndükten sonra dağıtım şirketlerinin dikkatini çekebilmiş ve gösterim şansı elde etmişlerdir.<sup>175</sup> Yine 2008 yılında çekilen **İki Dil Bir Bavul** (Yön: Özgür Doğan-Orhan Eskiköy) için de aynı süreç işlemiş ve film ancak 2009 yılında gösterime girebilmiştir.

2008 yılından sonra bu yönetmenlere yenileri katılmış ve özellikle Kürt Sorunu ile ilgili çok sayıda film çekilmiştir. Handan Öztürk'ün **Benim ve Roz'un Sonbaharı** (2009), Kazım Öz'ün Kürt göçerlerini anlattığı belgeseli **Son Mevsim-Şavaklar** (2010), Miraz Bezar'ın, aileleri siyasi bir cinayette katledilen ve öksüz kalan iki küçük Kürt çocuğun hikayesini anlattığı **Min Dit** (2010), Yusuf Çetin'in **Qirej/Kir** (2011), 12 Eylül'ün Mardin-Nusaybin'de yaşayan insanlar üzerindeki etkileri anlatan Shiar Abdi'nin çektiği **Meş/Yürüyüş** (2011), Umur Hozatlı'nın çektiği **Kayıp Özgürlük** (2011) Kürt Sorunu ve kimliği üzerine son dönemde yapılmış filmlerdir. Bunların dışında Alevi-Sünni çatışması sonrası Çorum'u terk

---

<sup>175</sup> Hüseyin Karabey'in **Gitmek** filmi, Erivan, Tribeca, Sofya, Kerela ve Kudüs'teki film festivallerinden ödül aldıktan sonra gösterime girmiş, sonra Ankara Film Festivali'nden ödül almıştır. Özcan Alper'in **Sonbahar** filmi gösterime girmeden önce Locarno Film Festivali'nden, girdikten sonra da Ankara, Angers, Erivan, Tiflis ve Sofya'daki festivallerden çeşitli ödüller almış, yine aynı yıl Avrupa Film Ödülü'ne aday gösterilmiştir. Sedat Yılmaz'ın **Press** filmi ise Antalya Film Festivali'nde aldığı iki ödülünden sonra gösterim şansı bulmuş, sonra Ankara ve İstanbul film festivallerinde 6 ödül daha almıştır.

edip İstanbul'a yerleşen Alevi bir ailenin öyküsünü anlatan Ahmet Haluk Ünal'ın çektiği **Saklı Hayatlar** (2011) ve Mustafa Kenan Aybastı'nın çektiği **Devrimden Sonra** (2011) filmleri de yukarıdaki filmlerin tamamı gibi gösterim şansı bulabilmiş siyasal konulu filmlerdir.

Politik sinema, pek çok açıdan yönetmen sinemasıyla benzer özellikler taşımaktadır. Ancak bu noktada daha önce alıntıladığımız, Brecht'in gerçekçi yapıtların *kavgacı* olduklarına dair önermesini hatırlarsak; politik filmlerin "*bir çelişkinin varlığını bildirme ve onun sözcülüğünü yapma*" misyonu burada ön plana çıkmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, politik sinemanın yönetmen sinemasından farkı bireysel değil toplumsal bir sinema olması ve anlattığı gerçekliğe eleştirel bir müdahalede bulunmasıdır. Gerçekliğe karşı dürüst olmak, duyularımızla kavrayabildiğimiz olaylar ve olgularla yetinmemek, onların arkasındaki gerçekliğe ulaşmaya çalışmak ve bunu yansıtırken cesurca davranmak politik filmlerin ve yönetmenlerin temelde ortaklaştıkları noktayı işaret etmektedir.

Türkiye Sinema tarihinde Yılmaz Güney gibi bir örneğin varlığı da bu genç sinemacılar için hem olumlu hem de olumsuz bir etki yaratmaktadır. Olumlu etkisi herkesin de kolaylıkla söyleyebileceği üzere onun Türkiye'de de gerçekçi ve politik filmler yapılabileceğini, halkın da bu filmleri sahipleneceğini göstermiş olmasıdır. Ama pek çok genç yönetmen için de o aynı zamanda aşılamayacak bir zirveyi temsil etmektedir ve çitayı ulaşılması mümkün olmayan bir yüksekliğe çıkarmıştır. **Press** filminin yönetmeni Sedat Yılmaz bu konuda şunları söylemektedir: "*O, politik sinemanın zirvesidir ve bugün hala aşılammıştır.*"<sup>176</sup> Türkiye'de yirmi yıl sonra gösterime giren **Yol**'un 500 bin kişi tarafından izlenmiş olmasının yanında yukarıda adı geçen 20 civarında siyasal konulu filmin toplam izleyici sayısının bu rakama yaklaşmaması bunun en önemli göstergelerinden birisidir.

Politik sinema, doğası gereği, gerçekliğin tarihsel ve toplumsal anlamda kavranması için en çok çaba sarf etmesi gereken sinema türüdür. Gerçekliğin nesnel olarak kavranması, olay ve olguların bağlamı içerisinde değerlendirilmesi, bu

---

<sup>176</sup> Sedat Yılmaz, "Türkiye Sinemasında Üç Kanal", **Sanat ve Hayat Dergisi**, Sayı 5 Mart-Nisan 2003, s.70

süreçlerin arkasındaki görünmeyen gerçekliğin açığa çıkarılması, öncelikle çözülmesi gereken sorunlardır. Ancak bu da sinema yapabilmek için tek başına yeterli değildir. Bu gerçekliğin, toplumun ya da bir kesiminin, ortak çıkarları, umutları ve düşleriyle buluşabilen öyküler aracılığıyla ve illüzyon üreten sinematografik bir dille anlatılması gerekmektedir. Yönetmenleri, filmlerinin içinden çıktığı gerçekliğe eleştirel bir müdahalede bulunabilmesini ve bunun kitlelere ulaşmasını istiyorsa bu ardışık süreçlerdeki zihinsel ve estetik problematiği çözmek zorundadırlar.

Sansürün ve dağıtım şirketlerinin oluşturduğu tekelci ticari yapının yarattığı engellerin dışında, seyirciye ulaşmak konusunda asıl engeller, politik sinemanın bizzat kendisinden kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda en önemli sorun profesyonel bir bakış açısına sahip olmamaktır.

Genellikle maddi imkansızlıklar gerekçe gösterilerek, ticari filmler hariç neredeyse bütün sinema âlemine sirayet etmiş “*gönüllü çalışma*” düzeni burada da işlemektedir. Emeğin yoğun olarak “kutsandığı” bir siyasi anlayıştan gelen insanların, bu durumu değiştirmek için neredeyse hiçbir şey yapmayı aslında yapılan bütün bu filmlerin altını boşaltan bir davranış biçimi haline gelmektedir. İşin kötüsü, bu meslekten para kazanamayan insanların bu meslekte de kendilerini herhangi bir şekilde geliştirme fırsatı bulamayacakları ve bir süre sonra sektörün dışında kalacakları ortadadır. Sonuç ise işinde uzman insanların yetiştirilememesidir. Bu sorunu, politik sinema yapanlar değiştirmeyecekse ya da bunun için çabalamayacaksa bu sinemanın kendini geliştirmesi de mümkün görünmemektedir. Sürekli yeni ve politik sinema yapmaya hevesli genç mezunların gelişiyiyle durumu idare etmek ise bu sinemanın yerinde saymasına yol açacaktır.

### 3.2.3.1. “Press”

**Filmin Künyesi:** Yönetmen: Sedat Yılmaz, Senaryo: Sedat Yılmaz, Görüntü Yönetmeni: Demir Gökdemir, Yapım: Karıncalar Yapım, Oyuncular: Aram Dildar, Kadim Yaşar, Engin Emre Değer, Asiye Dinçsoy, Bilal Bulut, Yapım Yılı: 2010

**Aldığı Ödüller:** Antalya Altın Portakal Film Festivali Jüri Özel Ödülü ve Behlül Dal-Gelecek Vaat Eden Genç Oyuncu (Aram Dildar), Ankara Uluslararası



Film Festivali, Umut Veren Yeni Yönetmen, En İyi Senaryo, Umut Veren Yeni Oyuncu (Aram Dildar), İstanbul Uluslararası Film Festivali Jüri Özel Ödülü, Uluslararası Eleştirmenler Birliği (FIPRESCI) Ödülü, İnsan Hakları Jüri Özel Ödülü

**Filmin Öyküsü:** Film, 1992-94 yılları arasında yayın yapan *Özgür Gündem Gazetesi*'nin Diyarbakır Bürosu'nda çalışan gazetecilerin hikayesini anlatmaktadır. Gazeteciler, hem teknik ve mali imkanların sınırlılığı hem de devletin güvenlik güçleri ve onlarla birlikte hareket eden bazı paramiliter oluşumların fiziki baskılarının altında çalışmak zorundadırlar. Bölgede o dönemde yoğun insan hakları ihlalleri yaşanmaktadır. Gazete bürosunun yöneticisi Hasan (Kadim Yaşar) muhabirlerden Faysal'ı (Tayfur Aydın), bir fidye haberi için Yüksekova'ya gönderir. Olayın arkasında, içinde üst düzey askerlerinde olduğu bir çete yapılanması vardır. Bu çetenin aynı zamanda uyuşturucu kaçakçılığı da yaptığı Faysal'ın araştırmaları sonucu ortaya çıkar. Bu haberin gazetede yayınlaması üzerine Faysal tehdit telefonları almaya başlar ve bir gün Diyarbakır'da yapılan bir mitingi izlemeye giderken yolda kimliği belirsiz kişiler tarafından öldürülür. Ertesi gün de gazete bürosu basılır ve gazeteciler dövülür, gazetede tüm belgelere el konulur. Buna rağmen gazeteciler işlerini yapmaya devam ederler. Gazetenin Diyarbakır'a girişi engellenmektedir. Gazete bürosundaki en genç eleman olan ve gazetecilikle ilgili hiçbir tecrübesi olmayan Fırat (Aram Dildar) 10-12 yaş grubunda çocuklarla birlikte gazeteyi Diyarbakır'da elden dağıtmaya başlar. Ama baskılar artarak sürer. Fırat bir yandan da daktilo kullanmayı, dilbilgisi kurallarını, haber yazmayı öğrenmeye çalışmaktadır. Bölgede yaşanan insan hakkı ihlallerinin haberleştirilmesi konusunda muhabirlerin gösterdikleri ısrar, onların sürekli takip altında tutulmalarına, kaçırılıp işkence görmelerine ve tutuklanmalarına yol açmaktadır. Bu baskıların sonucu olarak, muhabirlerden Kadir (Sezgin Cengiz), gazeteden ayrılır. Bütün bu süreç boyunca Fırat, teknik sorunlara bulduğu pratik çözümler ve özverili çalışması sayesinde gazetedeekilerin saygısını ve sevgisini kazanmıştır. Muhabirlerden Alişan (Engin Emre Değer) ile birlikte, Yüksekova'ya bir aşiret reisi ile görüşmeye giderler. Reis, devlet adına yasadışı işler yaptığını itiraf eder ve bunlarla ilgili belgeleri Alişan'a verir. Alişan ve Fırat Diyarbakır'a döndüklerinde büroyu darmadağın bir halde bulurlar. Gazete çalışanları da gözaltına alınmıştır. Alişan'a bir not bırakılmıştır, notu bırakan onlara belgeleri veren aşiret reisinin öldürüldüğünü, katili

bildiğini ve Alişan ile buluşmak istediğini söylemektedir. Alişan buluşma yerine gider, bu arada büroda ortalığı toparlamakla uğraşan Fırat aşiret reisinden aldıkları belgelerin o esnada büroya gelen ve güvendikleri bir gazete bayii olan Dino Dayı tarafından çalınmış olduğunu fark eder ve Alişan'ın tuzağa düşürüldüğünü anlar. Onun peşinden buluşma yerine gider ancak Alişan, aşiret reisinin derin devlete bağlı korumalarından birisi tarafından öldürülmüştür. Fırat fotoğraf makinesini çıkarır ve yerde yatan arkadaşının fotoğrafını çeker. Büroda hiç kimse kalmadığından bu ölüm haberini kendisi yapar.

Bu filmin öyküsü, o yıllarda gazetenin Diyarbakır bürosunda muhabirlik yapmış olan Bayram Balcı'nın tuttuğu notlardan yola çıkarak hazırlanmıştır.<sup>177</sup> Filmin yönetmeni Sedat Yılmaz, 2005 yılında bu notlardan yola çıkarak bu dönemin toplumsal ve siyasal atmosferini yansıtabileceği bir filmin senaryosunun hazırlıklarına başlamıştır.<sup>178</sup> Özgür Gündem Gazetesi'nin arşivinde yaptığı bir buçuk aylık araştırmanın ardından, döneme ilişkin kendi izlenim ve deneyimlerinden de yola çıkarak senaryoyu oluşturmuştur.

Film, aslında bir dönem filmidir ancak bir yandan sorunun (o yoğunluk ve sertlikte olmasa da değişik biçimlerde) sürmesinden dolayı güncel bir film olarak da değerlendirilebilir. Nitekim film vizyona girdiği sırada Ahmet Şık ve Nedim Şener'in tutuklanmasıyla Türkiye'deki tutuklu gazeteci sayısı 57'ye yükselmiş ve Türkiye cezaevindeki tutuklu gazeteci sayısında Avrupa Güvenlik ve İşbirliği Teşkilatı raporlarına göre tüm dünyada ilk sıraya yükselmiştir.<sup>179</sup>

Filmin öyküsü, bir grup gazetecinin çeşitli baskı ve engellemelere rağmen gazetecilik yapmaktaki gayret ve ısrarları üzerine olsa da film aslında gazetecilerin yaşadıkları olaylar ve yaptıkları haberler aracılığıyla 90'lı yılların başında bölgenin

---

<sup>177</sup> <http://www.antraksinema.com/soylesi.php?id=13> Erişim Tarihi: 27.07.2011

<sup>178</sup> <http://www.antraksinema.com/soylesi.php?id=13> Erişim Tarihi: 27.07.2011

<sup>179</sup> Bilgiler, AGİT'in (Avrupa Güvenlik ve İşbirliği Teşkilatı) resmi sitesindeki rapordan alınmıştır. Raporun yayınlanma tarihi 04.04.2011'dir. İngilizce yayınlanmış raporun orijinali için: <http://www.osce.org/fom/76373> Erişim Tarihi 31.07.2011

siyasal, toplumsal ve politik atmosferini yansıtmaya çalışmaktadır.<sup>180</sup> Bu bağlamda, Bayram Balcı'nın notları dışında, gazetenin kendi arşivinden ve bölgede çalışmış başka gazetecilerin deneyimlerini anlatan kitaplardan faydalanan yönetmen, dönemin gerçekliğini tarihsel ve toplumsal bir bağlamda ele almaya çalıştığını belirtmektedir. Bunun altını Altyazı Dergisi yazarlarından Övgü Gökçe de çizmektedir: "**Press**'i, tarihsel ve toplumsal bağlamı mümkün olduğunca dikkatli bir biçimde çizilmiş bir tür polisiye ya da gündelik hayatla siyasetin alışverişi üzerine kurulu bir politik mücadele filmi olarak görmek ya da 90'lardan bugüne farklı isimlerle ve farklı kadrolarla yaşamaya devam eden bir gazetenin bir dönemini kayıt altına alan toplumsal gerçekçi bir öykü olarak değerlendirmek mümkün."<sup>181</sup>

**Press**'in en önemli yanlarından birisi de, filmin özel bir dönemi bir grup gazeteci üzerinden anlatırken, yaşanan acı olayları bir ajitasyon malzemesi haline dönüştürmemesidir. Yönetmen özellikle bu durumları dramatize etmekten kaçınmaktadır. Hatta filmde, müzik, olayları dramatikleştirdiği gerekçesiyle kullanılmamıştır. Hikayesi anlatılan gazetecilerin kendi aralarındaki görüş ayrılıkları, bu insanların ilişkilerindeki problemler alanların gösterilmesi, filmi daha nesnel bir konuma taşımaktadır.

Yönetmen bu noktada bir tercihte bulunduğunu ve dramatik açıdan bunun işlediğini gördüğünü söylemektedir. Öykünün içinde, karakterlerin planlı bir şekilde kurulduğunu ve onların arasındaki tartışmalarda, izleyicinin kendi bakış açısına daha yakın karakterle özdeşleşebilmesi için bir seçenek yarattığını belirtmektedir. Öte yandan bu tartışmaları, belli bir gerçekliğin yansıması olarak da değerlendirmek gerektiğini belirtmektedir. Film ya da yönetmen, gazetecilerin kendi aralarındaki tartışmalarda taraf olmayarak, tercihi izleyiciye bırakmaktadır. Anlattığı öykünün dramatikliğine rağmen film, izleyiciyi özellikle duygusal bir ruh haline sokmamaya özen göstermektedir.

---

<sup>180</sup> Sedat Yılmaz, bunu çeşitli yayın organlarında çıkan röportajlarında özellikle belirtmiştir. Senem Aytaç ve Berke Göl'ün **Altyazı Dergisi** için yönetmen Sedat Yılmaz'la yaptıkları söyleşi için bkz: **Altyazı-Aylık Sinema Dergisi**, Sayı 104- Mart 2011, s.32

<sup>181</sup> Övgü Gökçe, "Diyarbakir Surlarına İsmimi Kazıdım" **Altyazı-Aylık Sinema Dergisi**, Sayı 104- Mart 2011, s.32

Sanat yönetimi üzerine de oldukça titiz bir hazırlık göze çarpmaktadır. 90'lı yılların kıyafetleri ve aksesuarlarının dışında, gazete bürosunun içindeki daktilo, faks, masalar, çalar saat gibi dönemin karakteristik eşyaları gerçeklik etkisini arttırmaktadır. Ayrıca, herhangi bir prodüksiyon imkanıyla çözülemeyecek sorunlar, görsel efektler aracılığıyla çözülmüştür. Orada gündelik hayatın bir parçası haline gelmiş olan, panzer ve akrep gibi zırhlı araçlar, görsel efektlerle filmin içine yerleştirilmiş ve bunlar dönemin ve bölgenin atmosferini yansıtabilmek amacıyla kullanılmıştır.

Film, gerçekliği bütünlüklü bir şekilde kavramak, onu dürüstçe yansıtabilmek ve izleyiciyi dramatik araçlarla manipüle etmemek konusunda elinden geleni yapmaktadır. Yönetmen Sedat Yılmaz, toplumcu gerçekçi bir anlayışın ürünü olan filminin amacını, Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde ödülünü alırken yaptığı kısa konuşmada şöyle özetlemiştir: *“Bu ülkenin sokaklarına barış gelebilmesi için yeni bir dil kurulması gerektiğini düşünüyorum. Bu film bunun için küçük bir çaba”*<sup>182</sup> Bu bağlamda değerlendirildiğinde film, gerçekten de “bir sorunun varlığını bildirirken” sesini yükseltmeyen ve “kavgacı” olmayan bir üslubun da mümkün olabileceğini göstermektedir.

### **3.2.4. “İlk Filmler”**

2000 sonrası Türkiye Sineması'nda, özellikle son beş yılda ortaya çıkan önemli olgulardan bir tanesi de film sayısındaki artışa paralel bir şekilde yaşanan yönetmen sayısındaki artıştır. Özellikle televizyon dizileriyle yönetmenliğe başlayan çok sayıda yönetmenin ilk sinema filmlerini çekmesinin yanı sıra, teknolojinin ucuzlaşmasının sonucu olarak, pek çok değişik kesimden insanın, film çekme konusundaki düşüncelerini gerçekleştirdiğine şahit olmaktayız. Bu insanların bir kısmını, sinema bölümlerinin mezunları, bir kısmını, değişik kurs ve atölyelerde çeşitli sürelerde sinema eğitimi gören insanlar oluştururken, bir kısmını da, farklı sanat ya da düşünce alanlarındaki insanlar oluşturmaktadır.

---

<sup>182</sup> <http://www.dha.com.tr/haberdetay.asp?tarikh=30.07.2011&Newsid=60122&Categoryid=6> Erişim Tarihi: 31.07.2011

Yılda çekilen ve vizyon şansı bulan 70 civarında filmin, yaklaşık 40 tanesi “ilk film” olma özelliğini taşımaktadır. Geçen yıl Antalya Altın Portakal Film Festivali Ulusal Yarışma Bölümü’ne başvuran 47 filmden 32’si ilk filmlerden oluşmaktaydı. Yarışmaya seçilen 14 filmden 9’u yönetmenlerinin ilk filmiydi. Antrakt Sinema Dergisi’nin 2000-2009 yılları arasında vizyona giren yerli film listesine göre, toplam 298 filmden yaklaşık 140 tanesi yönetmenlerinin ilk filmidir. Ancak bu yönetmenlerden yarısı, ilk filminden sonra ikinci filmini de yapabilecek imkanları yaratabilmiştir. Diğer yarısı ise, henüz ikinci filmlerini yapamamışlardır.

Bu filmlerin bazılarını, ticari sinemaya dâhil edebiliriz. Bunlar daha çok popüler özellikler taşıyan ve ticari kaygıyla yapılmış filmlerdir. Bu filmleri çeken yönetmenlerin ağırlıklı olarak televizyon dizilerinin yönetmen ve yapımcıları olduğunu belirtmeliyiz. Yağmur ve Durul Taylan Kardeşler, Tayfun Güneyer, Murat Şeker, Çağan Irmak, Togan Gökbakar gibi yönetmenlerin yanı sıra Abdullah Oğuz, Faruk Aksoy, Ferdi Eğilmez, Osman Sınav gibi yapımcı-yönetmenler bu grubu oluşturmaktadır. Bu yönetmenler ve yapımcılar popüler bir sinema diline televizyon dizilerinden aşinalıkları sayesinde çoğu zaman gişede de başarılı olmaktadır. İkinci filmlerini yapabilen yönetmenlerin çoğu, televizyon için çalışan yönetmen ve yapımcı yönetmenlerden oluşmaktadır. Televizyon kökenli olmayan yeni yönetmenler ise gişede başarılı olamayan yapımlara imza atmaktadırlar. Bu filmler genellikle aksiyon türünde olmakta ve “yeraltı dünyası”ndan öyküler anlatmaktadır. Bunlara örnek olarak **Kara Köpekler Havlarken** (Mehmet Bahadır Er-2008), **Kanımdaki Barut** (Haluk Piyas-2010), **Çakal** (Erhan Kozan-2010) gösterilebilir. Bu filmler gişede 20 bin ile 60 bin arasında değişen bilet satışlarıyla maliyetlerini karşılamayıp zarar etmişlerdir.

İlk filmlerin bir kısmı da ticari kaygıların dışında yapılmış ve bu bağlamda yönetmen sinemasına dâhil edilebilecek filmlerdir. Ümit Ünal, Semih Kaplanoğlu, Tayfun Pirselimoglu gibi yönetmenler de ilk filmlerini 2000’den sonra çekmişlerdir. Onların dışında da belli bir kişisel üslup ve süreklilik oluşturabilen bir kaç yönetmen daha vardır. Cemal Şan (**Zeynep’in Sekiz Günü**-2007, **Dilber’in Sekiz Günü**-2008, **Ali’nin Sekiz Günü**-2008, **Acı**-2009, **Sonsuz**-2009), Onur Ünlü (**Polis**-2006, **Çocuk**-2007, **Güneşin Oğlu**-2008, **Beş Şehir**-2009, **Celal Tan ve Ailesinin Aşırı**

**Acıklı Hikayesi**-2011) Seyfi Teoman (**Tatil Kitabı**-2008 ve **Bizim Büyük Çaresizliğimiz**-2011), İlksen Başarır (**Başka Dilde Aşk**-2009 ve **Atlıkarınca**-2010), Pelin Esmer (**Oyun**-2005 ve **11'e On Kala**-2009) bu yönetmenler arasında sayılabilir. İlk filminde belli bir kişisel üslubun ve tematik bir yönelimin nüvelerini gösteren yönetmenler arasında da Seren Yüce (**Çoğunluk**-2010), İnan Temelkuran (**Bornova Bornova**-2009), Mahmut Fazıl Coşkun (**Uzak İhtimal**-2008) sayılabilir.

Yine ilk filmlerin arasında politik konuları ele almaları nedeniyle, siyasal sinemaya dâhil edilebilecek filmler vardır. Bu filmlere örnek olarak, **Kayıp Özgürlük** (2010-Umur Hozatlı), **Min Dit** (2009-Miraz Bezar), **Benim ve Roz'un Sonbaharı** (2007-Handan Öztürk) gösterilebilir.

İlk filmlerin, -hangi sinema türüne yakın olurlarsa olsunlar- bazı ortak noktaları bulunmaktadır. İlk filmler, sinema dünyasında kabul görmenin ve kalıcı olabilmenin ilk adımıdır. Bu açıdan bakıldığında, ilk filmler yönetmenlerinin belki de en çok ciddiye aldıkları filmlerdir. Bunun bazen olumlu bazen de olumsuz sonuçları olmaktadır. Bu olumsuz sonuçlardan en sık görüleni ise, yönetmenin ilk filmiyle, dünyayla ve hayatla ilgili bütün görüşlerini yansıtmak istemesidir. Bu nedenle film bir olay ve anlam bombardımanına dönüşmektedir. Sonuçta bir filmle anlatılabilecek şeyler ve verilecek mesajlar hele ki bu anlatı diline hâkim değilseniz oldukça sınırlıdır. Tek bir filmle pek çok şeyi birden anlatmaya çalışmak aslında hiçbir şey anlatamamakla sonuçlanan nafile bir çabaya dönüşmektedir. Çoğu zaman bu filmlerin öyküsü, dramatik yapıyı desteklemeyen pek çok yan öyküyle ve yoğun bir anlam atfedilen imge ve sembollerle doldurulmaları sebebiyle anlaşılabilir değildir.

Bu filmlere örnek olarak Aytan Gönülşen'in **Kardan Adamlar'**ını (2006), Haluk Piyas'ın **Kanımdaki Barut** (2010) filmini, Teoman'ın **Balans ve Manevrası'**ını (2004), Alper Mestçi'nin adıyla bile mesaj verme kaygısı güttüğü **Kanal-İ-zasyon'**unu (2009) ve Selma Köksal'ın **Fikret Bey'**ini (2006) ve daha önce Politik Filmler kategorisinde işlediğimiz Kazım Öz'ün **Fırtına** (2008) ve Umur Hozatlı'nın **Kayıp Özgürlük** (2010) filmlerini sayabiliriz.

İncelenen bu dönemin özel şartları nedeniyle oluşturulan bu kategoride, anlattıkları özgün hikayeler ve bunları anlatma biçimlerindeki farklılık nedeniyle, daha detaylı bir şekilde ele alınmayı hak eden iki filmde ilki, İnan Temelkuran'ın **Bornova Bornova** filmidir. **Bornova Bornova**'da anlatılan hikaye kesinlikle sıradışıdır ve böyle bir hikayenin gerçek olma ihtimali neredeyse sıfıra yakındır. Ama karakterler ve onların içinde yaşadığı atmosfer oldukça gerçekçi bir şekilde çizilmiştir.

Askerden yeni dönmüş olan Hakan (Öner Erkan) futbolcu olma hayalleri, yaşadığı ağır sakatlık yüzünden suya düşmüş, işsiz bir gençtir. Annesiyle birlikte yaşamaktadır ve herhangi bir vasfı olmadığı için iş bulamamaktadır. Bir tanıdıkları aracılığıyla taksici olmaya çalışmaktadır. İyi huylu ve ağırbaşlı görünmesine karşın, kendisinden yaşça büyük olan mahallenin serserisi ve uyuşturucu satıcısı Salih'le (Kadir Çermik) bir bakkalın önünde takılarak günlerini geçirmektedir. Salih, aslında eğitilmiş bir ailenin çocuğudur. Babası, TRT'den solcu olması nedeniyle atılmış, sonrasında ise dindar bir insan olmuştur. Oğlu ve eşiyle ilgilenmemekte, günlerini camide geçirmektedir. Salih'in çocukluk arkadaşı olan felsefe doktorası yapan Murat (Erkan Bektaş) ise, solcu geçinen, sürekli işçi direnişleri ile ilgili belgesel film projelerinden bahseden ama üşengeçliğinden bunlara hiç başlayamayan bir adamdır. Evlidir ve erotik dergilere fantezi hikayeleri yazarak para kazanmaktadır. Bornova içinde bir kaç sokağa sıkışmış yaşamları tek düze bir şekilde geçmektedir. Sonra Hakan, sürekli takıldıkları sokaktan geçen liseli Özlem'e (Damla Sönmez) âşık olur. Bu dört kişinin birbiriyle ilişkileri, filmin sonunda, Özlem'in Hakan'a, Salih'i öldürtmesiyle sonuçlanır.

Bu filmde, alt orta sınıfa mensup insanların gelecekle ilgili bir hayalleri kalmadığında nasıl marjinalleştiklerine dair sert bir hikaye anlatılmaktadır. İnan Temelkuran'a göre bu film, *"bu ülkenin ezici çoğunluğunu oluşturan, geçim derdi olup aç kalmayan insanların"* hikayesini anlatmaktadır.<sup>183</sup> Yönetmen, filmi yaparken, Türkiye'de Özal sonrası politikaların, toplum ve gençlik üzerindeki

---

<sup>183</sup> Onur Yazıcıoğlu, "Gerizekalı Nesiller Yetiştirildi", <http://www.bakiniz.com/inan-temelkuran-roportaji/> Erişim Tarihi: 31.07.2011

olumsuz etkilerini göz önünde bulundurduğunu belirtmektedir. Bornova’da gündelik hayat, işsizlik, uyuşturucu kullanımı ve bunların insan ilişkileri üzerindeki etkilerine dair sahneler, filmi öyküsünden bağımsız bir şekilde değerlendirmemize olanak sağlamaktadır. Film, öyküsünün içinde geçtiği gerçekliği başarılı bir şekilde yansıtmayı başarmaktadır.

Ayrıntılı bir incelemeyi hak eden ikinci film ise gerçekçi bir sinema dilinin başarılı bir şekilde kullanıldığı bir film olan Seren Yüce’nin **Çoğunluk** (2010) filmidir.

### 3.2.4.1. “Çoğunluk”

**Filmin Künyesi:** Yönetmen: Seren Yüce, Senaryo: Seren Yüce, Görüntü Yönetmeni: Barış Özbiçer, Yapımcı: Sevil Demirci, Önder Çakar Oyuncular: Bartu Küçükçağlayan, Settar Tanrıöğen, Esmem Madra, Nihal Koldaş, Erkan Can

**Aldığı Ödüller:** Antalya Altın Portakal Film Festivali Ulusal Yarışma: En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Erkek Oyuncu (Bartu Küçükçağlayan) Ödülü, Ankara Uluslararası Film Festivali: En İyi Erkek Oyuncu (Bartu Küçükçağlayan), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Settar Tanrıöğen) Ödülü, Venedik Film Festivali: Geleceğin Aslanı Ödülü, Angers Avrupa İlk Filmler Festivali: Özel Jüri Ödülü, Mumbai Film Festivali En İyi Film Ödülü

**Filmin Öyküsü:** Kemal (Settar Tanrıöğen) müteahhitlik işleriyle uğraşan 50 yaşlarında bir adamdır. Oğlu Mertkan (Bartu Küçükçağlayan), liseyi bitirmiş ve sonrasında babasının işyerinde çalışmaya başlamıştır. Boş zamanlarında arkadaşlarıyla alışveriş merkezlerinde takılmaktadır. Gelecekle ilgili bir planı yoktur. Dini değerlere bağlıymış gibi görünen ancak tek derdi daha rahat bir hayat sürmek ve işini daha da büyütmek olan muhafazakar orta sınıfın tipik bir temsilcisi olan Kemal, oğlunu da kendisi gibi olmaya zorlamaktadır. Ancak Mertkan, babasının askere gitmesi ve sonra işleri devralması konusundaki ısrarlarına karşı kayıtsızdır. Babasının iyi bir geliri, arabası vardır ve o ailenin tek çocuğu olarak bu imkanlarla hayatın biraz tadını çıkarmak istemektedir. Takıldıkları kafelerden birinde garson olarak çalışan Gül’le (Esmem Madra) aralarında bir yakınlık oluşur. Gül, üniversitede sosyoloji bölümünde okumaktadır. Ailesi Van’da yaşamaktadır ve aslında onun



İstanbul'da tek başına yaşamasına ve okumasına karşı çıkmaktadır. O güne kadar hiçbir kadınla birlikte olmamış olan Mertkan, Gül'e nasıl davranacağını bilememekte ve oldukça çekingen davranmaktadır. Mertkan, arkadaşlarının da onu teşvik etmeleri sonucu Gül'le birlikte olur. Zamanla ondan hoşlanmaya da başlar ancak arkadaş çevresi kadınları sadece cinsel bir obje olarak gördüğünden, duygularını onlardan saklamak zorunda kalır. Gül'ü ailesiyle tanıştırır ama babası da Gül'ün Van'lı olduğunu duyduktan sonra ondan ayrılmasını ister. Mertkan, Gül'le ilişkisini sürdürür ancak bir gün alkollü bir şekilde yaptığı kazadan sonra babası bu ilişkinin sürdürdüğünü öğrenir. Mertkan, babasının baskıları sonucu Gül'le görüşmeyi keser. Sonra Gül'ün Van'dan gelen ağabeyleri onu bulur ve götürürler. Mertkan, iki ay sonra bir gece sarhoş olur, Gül'ün evine gider ve ancak o zaman, Gül'ü ağabeylerinin zorla Van'a götürmüş olduğunu öğrenir. Zaten hayata karşı genelde kayıtsız bir duruşu olan Mertkan, babasının onu Gebze'ye inşaatların başına göndermesine karşı da tavır alamaz. Babasına itaat ettiği andan sonra da onun için değişim olumsuz yönde olur ve babasına benzemeye başlar. İşçilere karşı zorbaca tutumlar takınır. O da artık "çoğunluğun" zihniyetine biat etmiş ve artık onlardan birisi olmuştur.

**Çoğunluk**, yönetmeni Seren Yüce'nin deyişiyle "*rakamlardan çok bir zihniyeti*" temsil etmektedir.<sup>184</sup> Film, Türkiye'deki egemen ideolojinin orta sınıf bir aile içinde nasıl yeniden üretildiğini anlatmaktadır. Ailenin reisi olarak Kemal, aynı zamanda bu ideolojinin egemenliğinin de bir göstergesidir. Namaz kılmaktadır ancak küçük olanı ezmekten ve zorbalık yapmaktan da, Kürtlere karşı ayrımcılık yapmaktan da geri durmaz. Oğlunu da kendisi gibi düşünmeye, kendisi gibi yaşamaya zorlar, bu bir saygı meselesi olmaktan çok, onun dişiyle tırnağıyla kurduğu yaşam koşullarının korunması ve geliştirilmesi sorunudur.

**Çoğunluk**, Türkiye'de seçimler aracılığıyla gözlemlediğimiz bir olgunun altını çizmektedir. Türkiye'de orta sınıf, gelişmiş kapitalist ülkelerde olduğu gibi kültür seviyesi yüksek, eğitilmiş ve beyaz yakalılardan oluşmamaktadır. 90 sonrası palazlanan, muhafazakar bir kafa yapısına sahip, eğitim ve kültür seviyesi düşük yeni bir orta sınıf oluşmaktadır. Onların yaşadığı bu zenginleşme daha alt kesimleri de

---

<sup>184</sup> Çağdaş Günerbüyük, "Seren Yüce ve Çoğunluk Faşizmi", **Evrensel Gazetesi**, 17 Ekim 2010

zihinsel olarak etkilemekte ve onlar da zenginleşmek ve sınıf atlamak için bu zihniyetin peşine takılmaktadır. Sonuçta orta sınıf, toplumda sayısal olarak çoğunluğu temsil etmese de kendisinden alttaki sınıflara kendi dünya görüşünü benimseterek, toplumun zihniyetini belirlemektedir.

**Çoğunluk**, bu yeni muhafazakar orta sınıfı, İstanbul'un merkezinde olmayan bir semtte yaşayan bir aile üzerinden, oldukça etkileyici bir şekilde anlatmaktadır. Seren Yüce, Mertkan karakterini oluştururken, kendi gençliğinden, kuzenlerinden, arkadaşlarından esinlendiğini belirtmektedir. İstanbul Bahçelievler'de büyüdüğünü ve çevresinde, Mertkan gibi pek çok genç olduğunu söylemektedir. Şehrin periferisinde, beton yığınları içinde yaşarken, hep daha zengin olmaya, mülkiyet edinmeye çalışan insanların zamanla bu isteklerini elde etmesi ve gündelik hayat içinde bu ideolojinin kuşaktan kuşağa geçişi, çevreye yayılması ve egemen hale gelmesi, onu bu filmi çekmek konusunda motive eden en önemli etkenler olmuştur.<sup>185</sup> Sinemanın hep ezilenlerin ve alt kültürlerin hikayesini anlatmayı tercih ettiğini, ancak onları kimin nasıl ezdiğini de anlatmak gerektiğini ve bu yüzden kamerasını orta sınıfın hayatına doğrulttuğunu söylemektedir.

Filmin, öyküsü dramatik açıdan da özgünlük taşımaktadır. Film, klasik anlamda dramatik bir öykü anlatmaktan çok, orta sınıf bir ailenin ve onların tek çocuğunun hayatından bir kesit sunmaktadır. Genellikle filmlerde karakterin geçirdiği dönüşümün itici gücü olan âşık olma durumu, filmde böyle bir değişime yol açmamaktadır. Mertkan'ın yaşadığı duygunun, aşk olup olmadığı da tartışmalıdır ama sonuçta yaşadığı bu ilişki, onu olumlu ve insani bir yönde değiştirmez. Mertkan, sevdiği kızın peşinden gitmeye cesaret edemez ve baskın değer yargılarıyla uzlaşmayı tercih eder. Konformizmin onu teslim alışı oldukça duru ve gerçekçi bir şekilde tasvir edilir. Bu noktada, yönetmenin kamerayı kullanma biçimi de belirleyicidir. Gerçekliği olduğu gibi yansıtmaya çalıştığını ve bu gerçek durumu manipüle etmemek için kamera hareketlerinden kaçındığını belirten Yüce, seyircinin

---

<sup>185</sup> Mustafa Emin Coşkun, "Mertkan'ın İçinde Ben de Varım", <http://www.hayalperdesi.net/soylesi/11-mertkanin-icinde-ben-de-varim.aspx> Erişim Tarihi: 31.07.2011

olan biteni kenardan oturup izlediğini düşünmesini sağlayacak sabit kamera açıları ve uzun planları, bilinçli bir şekilde tercih ettiğini söylemektedir.<sup>186</sup>

Sonuç olarak **Çoğunluk**, yönetmenin ilk filmi olmasına rağmen, ilk filmlerin düştüğü hatalara düşmeden, oldukça basit bir öyküyle, topluma egemen olan bir zihniyetin kendisini nasıl yeniden ürettiğini çarpıcı bir şekilde ortaya koyarken, orta sınıf muhafazakar bir aile üzerinden Türkiye'nin toplumsal, kültürel, ekonomik ve politik atmosferini yansıtan bir hikaye anlatmaktadır.

### **3.3. Örnek Filmler Üzerinden Karşılaştırmalı Bir Değerlendirme**

Türkiye Sineması'nın, bu dört temel kategorisini ve bu kategorilerden filmlerin çözümlemesini birbirleriyle karşılaştırarak Türkiye Sineması'nın son on yıldaki panoramasına dair birtakım sonuçlara varmak mümkün görünmektedir. Bu dört kategoriyi de Türkiye Sineması'na ait kategoriler olarak görmekle birlikte, gerek gerçekliği kavrama biçimleri, gerek onu yeniden kurarken tercih ettikleri sinema dili ve anlayışı açısından birbirlerinden farklı noktalarda durduklarını belirtmek gerekmektedir.

Ticari sinemanın doğası gereği, popüler bir sinema dilini tercih etmesi anlaşılırdır. Popüler oyuncular kullanması, özdeşleşme ve katharsis mekanizmaları üzerine kurulu klasik bir biçimi tercih etmesi bu dilin ilk başvurduğu yöntemlerdir. İzleyicinin daha çok tercih ettiği komedi ve aksiyon filmleri, ticari sinemanın daha çok tercih ettiği türler olarak ön plana çıkmaktadır. Tür sineması belli anlatı tip ve modelleri üzerinde yükselmektedir ve bu biçimlerin sürekli tekrarı aracılığıyla karakterize olmuş bir sinemadır. Burada filmin içeriğini ve gerçeklikle ilişkisini belirleyen unsurlar, filmin daha kolay ve yaygın satışını sağlayan ticari gereklilikler ile yakından ilişkilidir. Sinemayı eğlenceli bir kültür ürünü olarak tüketmeye güdümlenmiş bir kitlenin talebini karşılayan popüler sinemanın temel paradigmasını popüler kültürün bu yeniden üretim süreci belirlemektedir. Oysa ticari sinema

---

<sup>186</sup> Mustafa Emin Coşkun, "Mertkan'ın İçinde Ben de Varım", <http://www.hayalperdesi.net/soylesi/11-mertkanin-icinde-ben-de-varim.aspx> Erişim Tarihi: 31.07.2011

dışında kalan diğer kategorilerde, ticari gerekliliklerin belirleyici rolünün kısmen nötralize edildiğini ya da edilmeye çalışıldığını görmekteyiz. Bu çaba, sinemanın gerçekliği daha etkili bir şekilde yansıtmaya kapasitesine olanak sağlamaktadır. Ancak bu noktada da, bu sinema kategorilerinde kişisel estetik ve sanatsal tercihlerin belirleyici rolü ön plana çıkmaktadır.

**Neşeli Hayat**, **Dokuz**, **Press** ve **Çoğunluk** filmleri üzerine yapılan değerlendirmeleri, birbirleriyle ve Türkiye Sineması ile ilişkileri üzerinden zenginleştirmek, meselenin özünün kavranması açısından daha etkili olacaktır. Bu filmlerin, kendi kategorileri içerisinde tercih edilmelerinin sebebi öncelikle onların, Türkiye gerçekliğini kavrama ve yansıtmaya konusundaki doğrudan ve samimi tutumları olduğunu belirtmek gerekir. Ancak gerçekliğin kavranışı ve yansıtılmasındaki bu tutumları belirleyen maddi koşulların oluşturduğu zihinsel farklılıklar, bu filmlerin öyküsünün kurulmasından filmin tamamlanmasına kadar geçen süreçleri ve bu süreçte ortaya çıkan estetik tercihleri doğrudan belirlemektedir.

Bu filmlerden **Press** dışındakilerin öyküsü İstanbul'da geçmektedir. Her üçünde de mahalle ve aile olgusu filmin öyküsünde önemli bir yer tutmaktadır. Ancak üçünde de bu olgulara yaklaşım tarzı bazı farklılıklar barındırmaktadır. **Neşeli Hayat** geleneksel ilişki biçimlerinin artık çözülmeye başladığı bir mahallenin resmini mizahi bir dille çizmeye çalışırken, dayanışmanın geniş aileden çekirdek aileye doğru daraldığını gösteren bir öykü anlatmaktadır. **Dokuz** filmi ise bir mahallenin ve bu mahallede yaşayan insanların içindeki gerçekliği ve toplumsal, kültürel dinamikleri ortaya koyarak, ülkenin içinde bulunduğu gerçekliği kavrayacak ipuçlarını izleyiciye sunmayı hedeflemektedir. Filmin karamsar atmosferi içerisinde aile bireylerin kişisel geçmişlerine ya da yaşamlarına dair gerçekleri sakladıkları tekinsiz bir yapıyı temsil etmektedir. **Çoğunluk** filmi de şehrin ne merkezinde ne de dışında olan bir mahallede geçer. Burası aslında mahalle olma özelliklerini yitirmiş, herkesin kendi dairesinde, diğerinden izole bir biçimde yaşadığı bir orta sınıf semtidir. Aile ise kendini sistemin gerçeklerine göre yeniden şekillendirmiş ancak, muhafazakar orta sınıf ahlakının yeniden üretildiği geleneksel yapısını korumaktadır. Bu bağlamda dışa kapalı otokratik bir yapının kuşaktan kuşağa aktarıldığı, kendisi gibi olmayı ötekileştiren ve dışlayan aile yapısı, toplumsal yapıya ideolojik olarak

egemen olan zihniyeti sinemasal anlamda temsil etmektedir. Ayrıca bu filmde mahalle olarak tasavvur edilen yer, ötekinin yaşam alanı olarak tanımlanmış ve tehlikeli bir yer olarak gösterilmektedir. **Neşeli Hayat**'ta toplumun alt katmanlarından insanların, daha iyi bir yaşam düşü peşinde koşarken karşılaştıkları zorluklara karşı dayanışmanın merkezi olan aile, **Çoğunluk**'ta toplumsal statü ve zenginliğin “muhafaza” edilmesi kaygısıyla kendisi gibi olmayan herkese yönelen zorba bir buyurganlığı kuşaktan kuşağa aktarmanın bir aracı olarak tasvir edilmektedir.

**Press** filmi ise hem dönemsel hem de coğrafi açıdan diğerlerinden ayrılmaktadır. Filmin öyküsünün geçtiği dönem ve bölge açısından özel koşullar söz konusudur. Bu özel koşulların yarattığı baskı, grup içi dayanışmanın ortaya çıktığı bir ortam yaratır. Bu bağlamda filmin aslında tek bir kahramanın değil birbiriyle yakın ve özel bir ilişki biçiminde olan bir grup insanın hikayesini anlattığını belirtmek gerekir. Baskılar arttıkça grup içi dayanışmanın aile içi bir dayanışmaya benzediğini görürüz. Hatta gazetecilerin can güvenliklerini sağlamak amacıyla büroda yatıp kalkmaya başlamaları ve büroya bir ev havası vermeleri bu duyguyu iyice güçlendirir. Ancak burada aile, kan bağı üzerinden değil siyasal/kişisel tercihler üzerinden ortaya çıkmıştır. Aynı şekilde bu yapının dışına çıkmayı istemek de filmde siyasal/kişisel bir tercih olarak gösterilmektedir.

Yılmaz Erdoğan'ın, **Bir Demet Tiyatro** isimli televizyon draması geleneğinin devamı olarak görebileceğimiz **Neşeli Hayat**, kent yoksullarının hayata tutunma mücadelelerinde yaşadıkları absürd durumlara yaslanan bir mizah anlayışı üzerine kuruludur. Bu bağlamda karakterlerin tip düzeyinde ele alındığı ve oyunculukların da belli noktalarda doğallıktan uzak ve kısmen abartılı olduğu söylenmelidir. Öykünün dramatik kuruluşu klasik sinema yapısına göre tasarlanmıştır ve sonuçta dramatik çatışma finalde filmin kahramanı için olumlu bir şekilde çözümlenmektedir. Özdeşleşme ve sonucunda yaşanan katharsis ticari sinemanın kurallarına göre kurulmuştur. **Dokuz** ve **Press** filmlerinde de öykünün dramatik kuruluşu klasik yapıya uygundur fakat her iki filmde de olaylar, filmin kahramanları için trajik noktalara varmaktadır. **Çoğunluk** ise dramatik yapıya sahip bir öyküden daha çok kahramanının hayatından bir kesit sunan bir durum tasvirine

soyunmaktadır. Bir sorunu ortaya koymakta ancak bunun çözümüne ilişkin herhangi bir yol göstermemektedir. Mertkan'ın (Bartu Küçükçağlayan) çıkışsızlığı ve boyun eğmesi toplumsal anlamda yaşadığımız kısır döngünün bir nedeni olarak ortaya konulmaktadır.

**Dokuz** filminin yönetmeni Ümit Ünal, karakterlerini Türkiye'nin panoramasını sunacak şekilde oluşturduğunu söylemektedir. Filmin karakterleri birbirleriyle zıtlıklar içerisindedir ve bu zıtlıkların karşılıklı zımni kabulü üzerinden hassas bir denge durumu yaratılmaktadır. Bu da yönetmenin iddiasına uygun bir yapıyı ortaya koymaktadır. Zira bir büyük mahalle olarak Türkiye de zıtlıklar üzerine kurulu hassas bir denge durumu içindedir. Belli bir dönem ve coğrafyanın panoramasını çizmeye çalışan **Press**'te ise gazete bürosundaki karakterler büro içinde bir denge durumu gözetilerek kurulmuşlardır. Baskılar karşısında yılmayan insanların yanı sıra, kararsızlık yaşayan ya da bölgeyi terkeden insanların varlığı filme gerçekçi bir yapı katmaktadır. **Çoğunluk** filmi ise, orta sınıf aileyi oluşturan karakterlerin dışında öteki olarak tanımlanan kesimlerin, Gül (Esmem Madra) hariç karakter düzeyinde temsil edilmediği bir öykü yapısına sahiptir. Hikayede çok önemli bir yeri olan taksi şoförü dahil karakterler sadece Mertkan'ın hayatında bir görünüp sonra kaybolurlar. Varlıklarının sadece sembolik bir anlamı vardır. **Neşeli Hayat** ise popüler bir film olmasının sonucu olsa gerek Yılmaz Erdoğan'ın oynadığı Rıza karakterini daha çok öne çıkarmaktadır. Rıza'nın hüznü ve mahsun yapısı, kostümler içindeki tuhaflığı ve çaresizliği izleyicinin onunla kolay bir özdeşleşme bağı kurmasını sağlamaktadır.

Dört film de öyküleri itibarıyla Türkiye'nin gerçekliğine dair yönetmenlerinin perspektiflerini yansıtmayı amaçlamaktadır. Türkiye'nin toplumsal, kültürel, ekonomik ve politik yapısı üzerine yaptıkları gözlemlerin belirli düzeylerde bu filmlerin öykülerine aktarılmaya çalışıldığı söylenmelidir. **Neşeli Hayat** dışındaki film öykülerinin ticari kaygılar gözetilmeden oluşturulduğu gözlenmektedir. Bu filmler içerisinde **Dokuz** filmi içinden çıktığı gerçeklikle ilgili kesin yargılar belirtmemekte ve bu bağlamda daha "gerçekçi" bir film olarak öne çıkmaktadır.

## SONUÇ

Son yıllarda bir yükseliş trendine giren Türkiye Sineması artık yılda ortalama 70 film üreten, 20 milyon civarında izleyiciye seslenen bir büyüklüğe ulaşmıştır. Ancak 75 milyon nüfuslu bir ülke için bu sayılar hala gerçek potansiyelin çok aşağısında rakamlardır;<sup>187</sup> ancak 10 sene öncesiyle kıyaslandığında, bugün hem film hem de izleyici sayısının yaklaşık 5 kat arttığı bir dönemi geride bıraktığımız görülmektedir. Bu on yıllık dönem içerisinde 400 civarında film sinema salonlarında izleyiciyle buluşmuştur.

Sinema, Türkiye’de bir endüstri olma potansiyeline sahip olsa da henüz bağımsız bir endüstri olarak değerlendirilebilecek bir yapıya kavuşmamıştır. Finansal sorunlar, büyük ölçüde televizyondan kazanılan paranın sinemaya aktarılmasıyla çözülmekte, yani sinema televizyon endüstrisinin finansal desteğiyle gelişmektedir. Aynı şekilde, televizyon dizilerinin oluşturduğu teknik altyapı ve yetiştirdiği insan malzemesi, Türkiye Sineması’nın, son on yılda üzerinde yükseldiği yapının temel unsurlarını oluşturmaktadır.

Sadece, finans kaynakları, yetişmiş insan ve ekipman desteği ile değil, bunların doğal bir sonucu olarak, anlatılan öyküler ve bunların anlatılma biçimiyle de televizyon endüstrisi Türkiye Sineması’nda belirleyici bir rol oynamaktadır. Türkiye Sineması bağımsız bir endüstri haline gelmediği sürece, estetik açıdan televizyonun olumsuz etkilerine açık olacaktır. Neil Postman’ın televizyon için söylediklerinin zamanla sinema için de geçerli olmaya başlayacağı bir sürecin yaşanma ihtimali oldukça yüksektir. Türkiye Popüler Sineması da televizyon gibi, bir “*gösteri*”ye (*show business*) dönüşmekte, “*eğlenmeyi her türlü deneyimin doğal çerçevesi*” olarak gören anlayışı beslemekte ve yaygınlaştırmaktadır. Ticari açıdan sürekli başarılı olması nedeniyle bu anlayış, Türkiye Sineması’nda baskın bir eğilime

---

<sup>187</sup> 2009 yılı rakamlarına göre 300 milyon nüfuslu Amerika’da o yıl 1 milyar 412 milyon sinema bileti satılmıştır. 2008 rakamlarına göre ise, 65 milyon nüfuslu Fransa’da 188 milyon, 50 milyon nüfuslu İngiltere’de 164 milyon, 45 milyon nüfuslu İspanya’da 104 milyon sinema bileti satılmıştır. Şenay Aydemir, “Türk’ün Türk’e Propagandası” **Radikal Gazetesi**, **Hayat** eki, 24 Kasım 2010

dönüşmektedir. Televizyonun hazır izleyici kitlesini, potansiyel sinema izleyicisi olarak gören yapımcılar, sinemayı da televizyonun bir uzantısı haline dönüştürmektedirler.

Ticari kaygıları fazla önemsemeyen ve sinemayı söz söylemenin, derdini anlatmanın bir aracı olarak gören yönetmenler içinse durum pek iç açıcı görünmemektedir. Rakamlardan da anlaşılabilceği gibi Türkiye Sineması'nın bu iki kanadı arasında bir denge yoktur. Sinematografik açıdan hiçbir öge barındırmayan **Recep İvedik** serisi tek bir filmiyle 4 milyonu aşan sayıda bir izleyiciye ulaşırken, yukarıda yönetmen sineması içinde değerlendirdiğimiz 7 yönetmenin son on yılda çektikleri 35 filmin toplam bilet satışı, 1 milyon 100 binde kalmaktadır.<sup>188</sup> Politik sinema içinde değerlendirdiğimiz filmlerin ise son on yılda toplam bilet satışı 500 bini aşmamaktadır.

Brecht'in "*Kitap ve gazete basan kurumlar ise iflas etmemek için, gerçek anlamda okuma bilmeyenlere, yalnızca onlara seslenmektedir*"<sup>189</sup> sözünü burada Türkiye Sineması'nın bugününü anlamak için hatırlamakta fayda vardır. Gerçekten de Türkiye Sineması'nın popüler filmleri, toplumun bilinç düzeyi en geri kesimine hitap etmektedir. Ancak bu sadece film yapımcılarıyla ilgili bir süreç değildir. Toplumun da sinemadan beklentisi, verdiği paranın karşılığı olarak iki saat boyunca gülmek, eğlenmek (bazen ağlamak) ve sonuçta rahatlamaktır. Toplumun geneli, sinemayı zaten bir eğlence aracı olarak görmektedir.

Toplumsal, ekonomik, kültürel, siyasal sorunların tartışılmasına, toplumunun genel olarak kayıtsız kaldığı bir ortamda, sorun Türkiye Sineması'nın sorunu olmaktan çok, Türkiye'nin bir sorunu olarak değerlendirilmelidir. 30 yıllık bir yakın geçmişte, toplumun önce mesleki, siyasal, demokratik örgütlülüklerinin dağıtılıp, yasaklar ve yaptırımlar aracılığıyla kendi sorunlarını dile getiremez hale getirilmesiyle başlayan süreç, ekonomik alanda neoliberal politikaların uygulamaya

---

<sup>188</sup> [http://www.antraktsinema.com/images/pimages/201005/probox\\_12728832063303671.jpg](http://www.antraktsinema.com/images/pimages/201005/probox_12728832063303671.jpg) Erişim tarihi: 21.07.2011

<sup>189</sup> Bertolt Brecht, **Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum**, Çev. Ahmet Cemal, Kayahan Güven, Adam Yayınları, 1980, İstanbul, s.48



konulmasıyla devam etmiştir. Bu politikaların toplumda yarattığı sınıf atlama umudu ve rekabet duygusu, zamanla sadece kendisini önemseyen ve toplumsal sorunlara karşı ilgisiz kuşakların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Toplumun zihniyet dünyasında yaşanan bu değişimin, sadece sinema alanında değil, müzik, edebiyat, bilim, düşünce dünyası ve eğitim gibi alanlarda da yansımaları bulunduğunu belirtmek gerekmektedir. Türkiye'nin modernleşme projesinin özü, -Doğu Bloku' nun da yıkılmasıyla birlikte- küresel ekonomik sistemle tam bir entegrasyon olarak yeniden formüle edilmiştir. Bunun sonucunda, geçmişte toplumun modernleştirilmesinin ve bilinçlenmesinin araçları olarak işlev gören edebiyat, bilim, eğitim, vb. de artık popüler biçimler olarak eğlencenin ve ticaretin alanına dâhil olmuştur.<sup>190</sup>

Popüler kültür, insanları gündelik hayatın gerçeklerinden uzaklaştıran düşsel bir yanılsama yaratmaya çalışmaktadır. Bu bağlamda kitleleri bir filmi izlemeye ikna eden en önemli iki unsurun, ona vaat ettiği düşsellik ve yarattığı yanılsamanın gerçekliği olduğunu söyleyebiliriz. Popüler sinema, bu düşsel illüzyonu, Türkiye'nin gerçekliğiyle bütün bağlarını kopartarak gerçekleştirirken, popüler sinema dışında kalan yönetmenler ise düşsellikten ve illüzyondan uzaklaşarak, kendilerinin ya da ülkenin gerçekliğini yansıtmaya çalışmaktadırlar.

Burada, tarihsel ve toplumsal bağlam tamamen farklı olsa da, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ni ve onun zaman içerisinde dönüşmüş hali ve sonucu olan 60 ve 70'li yıllardaki İtalyan Sineması'nı hatırlamakta fayda vardır. Bazın, İtalyan filmleri için şöyle demektedir: "...senaryonun kök saldığı bütün toplumsal alanı da birlikte

---

<sup>190</sup> Bu bağlamda, düşünce dünyasının önemli isimlerinden Slavoj Žižek'in, Lacancı düşünceyi popüler kültür ürünleri üzerinden tartışması ve bunu eğlenceli bir biçimde yapması bu duruma örnek verilebilir. Onun, son yıllarda bu kadar popüler olmasının en önemli nedeni de budur. Neil Postman'ın, **Televizyon: Öldüren Eğlence** isimli kitabında verdiği ikinci bir örnek de bu eğilimin eğitim alanındaki yansımaları göstermesi açısından ilginçtir: Philadelphia'da bir devlet okulunda öğretmen olan Jocke Henderson, rock müziğin popülerliğinden eğitimde faydalanmak için tarih, matematik, İngilizce derslerini rock parçaları haline getirip, öğrencilerine dinletmektedir. Postman'a göre eğitimin eğlenceden ayrılmayacağı fikrinin "pahalı bir örneği" de **Susam Sokağı** programıdır. (Neil Postman, **Televizyon Öldüren Eğlence**, çev. Osman Akinhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010, s.108-109)

*sürüklemeden senaryoyu bundan (filmden-b.n) ayırmak mümkün değildir.*<sup>191</sup> 1960-70 arasında çekilen İtalyan filmlerinde de Bazin'in altını çizdiği bu olgu devam etmiştir.

Modern dünyada, “imge” artık “düşsel”in toplumsal olmaktan çıkması nedeniyle, gerçekliğin yokluğunu maskeleyen bir araca dönüşmüştür. Bu nedenle sinema artık, **Avatar**, **Yüzüklerin Efendisi**, **Harry Potter** gibi fantastik öyküler anlatan filmlerle bir illüzyon üretmeye çalışmakta ya da fiziksel gerçekliğin kusursuz bir ikizini, üç boyutlu görüntüler, bilgisayar müdahaleleri ve görsel efektler aracılığıyla yaratarak, insanları tekniğin mucizevi gelişimi karşısında şaşkınlığa davet etmektedir.

Türkiye, aynı tarihsel ve toplumsal süreçlerden geçmemesi nedeniyle, hala bir toplumsal gerçekliğin varolduğu, imgenin hala bir illüzyon yaratma potansiyeli taşıdığı bir coğrafyadır. Hem toplumsal gerçekliği yansıtan hem de toplumun düşleriyle örtüşerek bir illüzyon üretebilen filmlerin yapılması için hala uygun koşullar vardır.

Türkiye Sineması'nın, son on yılının filmlerine baktığımızda böyle örneklerin sayısının bir elin parmaklarını geçmediğini görmekteyiz. Popüler sinema dışında kalan eğilimin; daha geniş kesimlere hitap edebilmesi için, toplumsal ve tarihsel gerçekliğin içine kök salan öykü ve senaryolar üretebilmesi ve bu senaryoları, toplumun düşleriyle örtüşen bir illüzyonu yaratabilecek bir biçimde filmleştirilebilmesi gerekmektedir. Bu tarz filmlerin çoğalması ve seyirci sayısını arttırabilmesi, Türkiye Sineması'nın popüler kanadını estetik açıdan etkileyebilir ve olumlu yönde bir değişime zorlayabilir. O zaman Türkiye Sineması, filmleriyle “Türkiye Gerçeği”ni yansıtan ve yerelden evrensele seslenen saygın bir sinema haline dönüşebilir.

---

<sup>191</sup> Andre Bazin, **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınları, Ankara, 1995, s.150

## KAYNAKÇA

### KİTAPLAR

- ABİSEL, Nilgün, *Popüler Sinema ve Türler*, Alan Yayıncılık, 2. Baskı – 1999.
- ADANIR, Oğuz, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Alfa Yayınları, 2.baskı – 2003
- ADANIR, Oğuz, *Kültür, Politika ve Sinema*, +1 Kitap, 2.baskı - 2006
- ADANIR, Oğuz, *İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi*, Alfa Yayınları, 1.baskı – 2007
- ADORNO, Theodor W.; *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi*, İletişim Yayınları, çev: Nihat Ülner&Mustafa Tüzel&Elçin Gen 6. Baskı – 2011
- ADORNO, Theodor W & HORKHEIMER, Max.; *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Kabalcı Yayınevi, çev: Nihat Ülner&Elif Öztarhan Karadoğan 1. Baskı – 2010
- AKBIYIK, Serdar, *Türk Sinemasını Yönetenler*, Cinius Yayınları, 1. Baskı – 2007.
- AKBULUT, Hasan. *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak*, Bağlam Yayınları, 1. Baskı – 2005
- AKBULUT, Hasan& BÜKER, SEÇİL *Yumurta: Ruha Yolculuk*, Dipnot Yayınları, 1. Baskı – 2009
- ARISTOTELES; *Poetika*, Remzi Kitabevi, çev: İsmail Tunalı, 18. Baskı – 2009
- ARMES, Roy; *Sinema ve Gerçeklik-Tarihsel Bir İnceleme*, Doruk Yayıncılık, çev: Zeynep Özen Barkot 1. Baskı – 2011
- ARNHEIM, Rudolph. *Sanat Olarak Sinema*, Hil Yayın, çev: Rabia Ünal Tamdoğan 2. Baskı – 2010
- ANDERSON, Perry. (edit.) *Estetik ve Politika*, Eleştiri Yayınevi, çev: Ünsal Oskay, 1. Baskı 1985
- BAUDRILLARD, Jean. *Tüketim Toplumu*, Ayrıntı Yayınları, çev: Hazal Deliceçaylı & Ferda Keskin, 1. Baskı – 1997
- BAUDRILLARD, Jean. *Amerika*, Ayrıntı Yayınları; Çev: Yaşar Avunç 1. Baskı – 1996
- BAUDRILLARD, Jean. *Şeytana Satılan Ruh*, Doğu Batı Yayınları, çev: Oğuz Adanır, 1. Baskı – 2005
- BAUDRILLARD, Jean; *Sessiz Yiğınların Gölgesinde-Toplumsalın Sonu*, Doğu Batı Yayınları, çev: Oğuz Adanır, 3. Baskı – 2006

- BAUDRILLARD, Jean. *Simülakrlar ve Simülasyon*, Doğu Batı Yayınları, çev: Oğuz Adanır, 3. Baskı – 2005
- BAZIN, Andre. *Sinema Nedir?*, Sistem Yayınları, çev: İbrahim Şener, 1. Baskı – 1993
- BAZIN, Andre. *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, Bilgi Yayınları, çev: Nijat Özön, 1. Baskı – 1995
- BENJAMIN, Walter. *Pasajlar*, Yapı Kredi yayınları, çev: Ahmet Cemal, 2. Baskı, 1995.
- BOZKURT, Nejat, *Sanat ve Estetik Kuramları*, Asa Kitabevi, 4. Baskı – 2004
- BONITZER, Pascal. *Kör Alan ve Dekadrajlar*, Metis Yayınları, çev: İzzet Yasar, 1. Baskı, 2006
- BRECHT, Bertolt; *Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum*, Adam Yayınları, çev: Ahmet Cemal& Kayahan Güven 2. Baskı – 1980
- ÇALIŞLAR, Aziz. *Gerçekçilik Estetiği*, De Yayınevi, 1. Baskı – 1986
- ÇELENK, Sevilay; *Televizyon, Temsil, Kültür*, Ütopya Yayınevi, 1. Baskı – 2005
- DEBORD, Guy. *Gösteri Toplumu*, Ayrıntı yayınları, çev: Ayşen Ekmekçi & Okşan Taşkent, 2. Baskı – 2006
- FOSS, Bob, *Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*, Hayalbaz Kitap, çev: Mustafa K. Gerçekler, 1. Baskı – 2009
- İRİ, Murat; *Bir Film İzlemek: Pop Kültürü Sökmek*, Derin Yayınları, 1. Baskı – 2009
- JAMESON, Fredric, *Modernizm İdeolojisi*, Metis Yayınları, çev: Tuncay Birkan & Kemal Atakay, 1. Baskı – 2008
- KAGAN, Moisey, *Estetik ve Sanat Dersleri*, İmge Kitabevi, çev: Aziz Çalılar, 2. Baskı – 1993
- KAY, Sarah, *Zizek-Eleştirel Bir Giriş*, Encore Yayınları, çev: Zeynep Kuyumcu, 1. Baskı – 2003
- KILIÇ, Levent. *Görüntü Estetiği*, Kavram Yayınları, 1. Baskı – 1994
- KOLKER, Robert; *Film, Biçim, Kültür*, De Ki Yayınevi, Yayına Hazırlayan: Ertan Yılmaz çev: Fırat Ertınaz&Ali Güney&Zeynep Özen&Onur Şakır&Berivan Tokem&Dilek Tunalı&Ertan Yılmaz 1. Baskı – 2011

- KUSPİT, Donald; *Sanatın Sonu*; Metis Yayınları, çev: Yasemin Tezgiden 3. Baskı - 2010
- LIFSCHITZ, Mihail *Marx'ın Sanat Felsefesi*, Kuzey Yayınları, çev: Murat Belge 1. Baskı, 1984
- LUKACS, Georg. *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Payel yayınları, çev: Cevat Çapan, 4. Baskı, 1986
- MACBEAN, James Roy, *Sinema ve Devrim*, Kabalcı Yayınları, çev: Ertan Yılmaz, 1. Baskı – 2006.
- METZ, Christian, *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, Tümer Reklamevi, çev: Oğuz Adanır, 1986
- MONACO, James; *Bir Film Nasıl Okunur*, Oğlak Yayınları, çev: Ertan Yılmaz, 12. Baskı -2010
- PARKAN, Mutlu, *Sinema Estetiği ve Godard*, İleri Kitabevi Yayınları, 1. Baskı – 1994
- PÖSTEKİ, Nigar, *Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması*, Es Yayınları, 1. Baskı – 2005.
- PÖSTEKİ, Nigar, *1990 Sonrası Türk Sineması*, Es Yayınları, 1. Baskı – 2004.
- PETER, Wollen; *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, Metis Yayınları, çev: Bülent Doğan & Zafer Aracagök, 1. Baskı – 2008
- PEZZELLA, Mario. *Sinemada Estetik*, Dost Kitabevi Yayınları, çev: Fisun Demir, 1. Baskı - 2006
- RANCIERE, Jacques; *Özgürleşen Seyirci*; Metis Yayınları; çev: E. Burak Şaman, 1. Baskı – 2010
- SCOGNAMILLO, Giovanni; *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, 2. Baskı - 2003
- SOMAY, Bülent. *Bir Şeyler Eksik*, Metis Yayınları, 1. Baskı – 2007
- SUÇKOV, Boris. *Gerçekçiliğin Tarihi*, Adam Yayınları, çev: Aziz Çalışlar, 1. Baskı – 1982
- SUNER, Asuman; *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları, 1. Baskı – 2006
- TEKSOY, Rekin; *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, Oğlak Yayıncılık, 3. Baskı - 2009

TİMUÇİN, AFŞAR. *Estetik*, Bulut Yayınları, 8. Baskı – 2008

TUNCAY, Çağlar; *Uygarlığın Seyir Defteri*, Arkadaş Yayınevi, 2. Baskı – 1996

ÜNAL, Yörükhan; *Dram Sanatı ve Sinema-Anlatım Olanakları ve Sınırlılıkları*, Hayalet Kitap, 1. Baskı – 2008

YILDIZ, Ergin; *Gecekondu Sineması*, Hayalet Kitap, 1. Baskı – 2008

WAYNE, Mike; *Politik Film-Üçüncü Sinemanın Diyalektiği*, Yordam Kitap, Çev: Ertan Yılmaz 1. Baskı - 2011

ZİZEK, Slavoj, *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*, Metis Yayınları, çev: Tuncay Birkan, 4. Baskı - 2010

## DERLEMELER

BAYRAKDAR, Deniz, (Yay. Haz.), ÖZCAN, Esra (Der.) *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-3*, Bağlam Yayınları, 1. Baskı – 2003

BAYRAKDAR, Deniz, (Yay. Haz.), ÖZCAN, Esra (Der.) *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-4*, Bağlam Yayınları, 1. Baskı – 2004

BAYRAKDAR, Deniz, (Yay. Haz.), AKÇALI, Elif & ALTUNDAĞ, Zeynep (Der.) *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-7*, Bağlam Yayınları, 1. Baskı – 2008

DEMİRDÖVEN, Kaan.(edit.) *Felsefenin Düşüşü Sinemanın Yükselişi-Felsefenin Işığında Sinema*, Es yayınları, çev: Emre Can Ercan, 1. Baskı – 2011

DERMAN, Deniz, (Yay. Haz.), BEHLİL, Melis (Der.) *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-1*, Bağlam Yayınları, 1. Baskı – 2001

DERMAN, Deniz, (Yay. Haz.), GÖKÇE, Övgü (Der.) *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-2*, Bağlam Yayınları, 1. Baskı – 2002

ERSELCAN, Deniz Nilüfer,(edit) *Mithat Alam Film Merkezi, Sinema Söyleşileri 2008*, B.Ü. Yayınevi, 1. Baskı – 2009

KART, Baki Uğur,(edit) *Mithat Alam Film Merkezi, Sinema Söyleşileri 2001*, B.Ü. Yayınevi, 1. Baskı – 2002

KIREL, Serpil.(Edit) *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler*, Parşömen Yayıncılık, 1. Baskı – 2011

MATER, Çiğdem,(edit) *Mithat Alam Film Merkezi, Sinema Söyleşileri 2009*, B.Ü. Yayınevi, 1. Baskı – 2010

OKUR, Yamaç,(edit) *Mithat Alam Film Merkezi, Sinema Söyleşileri 2005*, B.Ü. Yayınevi, 1. Baskı – 2006

OKUR, Yamaç,(edit) *Mithat Alam Film Merkezi, Sinema Söyleşileri 2004*, B.Ü. Yayınevi, 1. Baskı – 2005

OKUR, Yamaç,(edit) *Mithat Alam Film Merkezi, Sinema Söyleşileri 2003*, B.Ü. Yayınevi, 1. Baskı – 2004

ÖZDOĞAN, Başak Deniz,(edit) *Mithat Alam Film Merkezi, Sinema Söyleşileri 2006*, B.Ü. Yayınevi, 1. Baskı – 2007

ÖZDOĞAN, Başak Deniz,(edit) *Mithat Alam Film Merkezi, Sinema Söyleşileri 2007*, B.Ü. Yayınevi, 1. Baskı – 2008

## MAKALELER

BAUDRİLLARD, Jean, *Sanat Dünyasının Kurduğu Kompo*, Çev: Oğuz Adanır, Sens&Tonka-2005

BAZIN, ANDRE, *Fotografik Görüntünün Ontolojisi*, çev: Ertan Yılmaz, Yayınlanmamış Çeviri

JAMESON, Fredric; *Postmodernism and Consumer Society*, Postmodern Culture, Foster, Hal (Edit), Pluto Press, 1. Baskı -1985 s.111-126,

YILMAZ, Sedat, *Türkiye Sinemasında Üç Kanal*, Sanat ve Hayat, Sayı:5, Mart-Nisan 2003

## İNTERNET ADRESLERİ

<http://www.ivals.nl/upload/?p=170&k=1&t=2&m=1> Erişim Tarihi: 21.06.2011

IVENS, Jorris; *İnsanı Görmek*, Çev. Nijat Özön

[http://www.bsb.org.tr/yazilar/insani\\_gormek.html](http://www.bsb.org.tr/yazilar/insani_gormek.html) Erişim Tarihi: 25.06.2011

<http://www.hazine.org.tr/ekonomi/ubuyume.php> Erişim Tarihi: 28.06.2011

<http://www.citibank.com.tr/JPS/portal/pdf/061207.pdf> Erişim Tarihi: 28.06.2011

*T.C Başbakanlık Türkiye İstatistik Kurumu Haber Bülteni: 2009 Yılı Yoksulluk Çalışma Sonuçları* <http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=6365> Erişim Tarihi: 28.06.2011

**T.C Başbakanlık Türkiye İstatistik Kurumu Haber Bülteni: 2009 Yılı Gelir ve Yaşam Koşulları Araştırması**

<http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=8448> Erişim Tarihi: 28.06.2011

**2002 ve 2007 Türkiye Genel Seçimleri için kaynak:**

[http://tr.wikipedia.org/wiki/2002\\_Türkiye\\_genel\\_seçimleri](http://tr.wikipedia.org/wiki/2002_Türkiye_genel_seçimleri) Erişim tarihi: 15.07.2011

[http://tr.wikipedia.org/wiki/2007\\_Türkiye\\_genel\\_seçimleri](http://tr.wikipedia.org/wiki/2007_Türkiye_genel_seçimleri) Erişim tarihi: 15.07.2011

**T.C Başbakanlık Türkiye İstatistik Kurumu Haber Bülteni: Mevsim Etkilerinden Arındırılmış Temel İşgücü Göstergeleri**

<http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=8401> Erişim Tarihi: 26.06.2011

**Yataklı ve Yataksız Sağlık Kurumları Raporu ve Sağlık Personeli Başına Düşen Kişi Sayısı Raporu** [http://www.tuik.gov.tr/VeriBilgi.do?tb\\_id=6&ust\\_id=1](http://www.tuik.gov.tr/VeriBilgi.do?tb_id=6&ust_id=1) Erişim Tarihi: 26.06.2011

**T.C. Başbakanlık Türkiye İstatistik Kurumu Haber Bülteni: Sağlık Harcama İstatistikleri** <http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=10703> 2008 Erişim Tarihi: 27.06.2011

**Mahkemelerin İş Durumu Raporu ve Mahkemelerdeki Hakim Sayısı, Mahkemelere Gelen ve Bir Hakime Düşen Dava Sayısı Raporu**

[http://www.tuik.gov.tr/VeriBilgi.do?tb\\_id=1&ust\\_id=12](http://www.tuik.gov.tr/VeriBilgi.do?tb_id=1&ust_id=12) Erişim Tarihi: 28.06.2011

**Ağır Ceza Mahkemesi (CMK 250. M.) Cumhuriyet Başsavcılıklarında Faili Meçhul Dosyalar Raporu** [http://www.tuik.gov.tr/VeriBilgi.do?tb\\_id=1&ust\\_id=12](http://www.tuik.gov.tr/VeriBilgi.do?tb_id=1&ust_id=12) Erişim Tarihi: 27.06.2011

**2010 Yılı Tahmini Bütçesi ve 2008 Yılı Kesin Hesabı İle 2009 Yılı Faaliyetleri Hakkında Rapor** s.22

[http://www.rtuk.org.tr/sayfalar/IcerikGoster.aspx?icerik\\_id=4ade0d47-6c89-4556-8f47-5e1cd499e302](http://www.rtuk.org.tr/sayfalar/IcerikGoster.aspx?icerik_id=4ade0d47-6c89-4556-8f47-5e1cd499e302) Erişim Tarihi: 21.06.2011

[http://www.medyahayat.com/haber.php?haber\\_id=16363](http://www.medyahayat.com/haber.php?haber_id=16363) Erişim Tarihi: 21.06.2011

**2011 Yılı Tahmini Bütçesi ve 2009 Yılı Kesin Hesabı İle 2010 Yılı Faaliyetleri Hakkında Rapor** s.105

[http://www.rtuk.org.tr/sayfalar/IcerikGoster.aspx?icerik\\_id=4ade0d47-6c89-4556-8f47-5e1cd499e302](http://www.rtuk.org.tr/sayfalar/IcerikGoster.aspx?icerik_id=4ade0d47-6c89-4556-8f47-5e1cd499e302) Erişim Tarihi: 23.06.2011

**2010 Yılı Tahmini Bütçesi ve 2008 Yılı Kesin Hesabı İle 2009 Yılı Faaliyetleri Hakkında Rapor** s.4

[http://www.rtuk.org.tr/sayfalar/IcerikGoster.aspx?icerik\\_id=4ade0d47-6c89-4556-8f47-5e1cd499e302](http://www.rtuk.org.tr/sayfalar/IcerikGoster.aspx?icerik_id=4ade0d47-6c89-4556-8f47-5e1cd499e302) Erişim Tarihi: 22.06.2011

**2010 Yılı Tahmini Bütçesi ve 2008 Yılı Kesin Hesabı İle 2009 Yılı Faaliyetleri Hakkında Rapor** s.21

[http://www.rtuk.org.tr/sayfalar/IcerikGoster.aspx?icerik\\_id=4ade0d47-6c89-4556-8f47-5e1cd499e302](http://www.rtuk.org.tr/sayfalar/IcerikGoster.aspx?icerik_id=4ade0d47-6c89-4556-8f47-5e1cd499e302) Erişim Tarihi: 21.06.2011



**2010 Yılı Tahmini Bütçesi ve 2008 Yılı Kesin Hesabı İle 2009 Yılı Faaliyetleri Hakkında Rapor** s.22

[http://www.rtuk.org.tr/sayfalar/IcerikGoster.aspx?icerik\\_id=4ade0d47-6c89-4556-8f47-5e1cd499e302](http://www.rtuk.org.tr/sayfalar/IcerikGoster.aspx?icerik_id=4ade0d47-6c89-4556-8f47-5e1cd499e302) Erişim Tarihi: 20.06.2011

İSMMMTO Toplumsal Raporlar : **“Dizi Ekonomisi”** Mayıs-2010

[http://archive.ismmmo.org.tr/docs/yayinlar/kitaplar/2010/10\\_10%20dizi%20arastirmasi.pdf](http://archive.ismmmo.org.tr/docs/yayinlar/kitaplar/2010/10_10%20dizi%20arastirmasi.pdf) Erişim Tarihi: 17.07.2011

<http://www.kultur.gov.tr/TR/belge/1-23916/eurimages-uyeligi-ve-sanat-filmi.html>

Erişim Tarihi: 14.06.2011

<http://sgb.kulturturizm.gov.tr/belge/1-93911/2010-yili-idare-faaliyet-raporu.html>

Erişim Tarihi: 13.07.2011

DİE **Kültür ve Eğlence Yerleri İstatistikleri-1970**

<http://kutuphane.tuik.gov.tr/pdf/0015356.pdf> Erişim Tarihi: 12.07.2011

DİE **Kültür İstatistikleri-1978** <http://kutuphane.tuik.gov.tr/pdf/0015827.pdf> Erişim Tarihi: 12.07.2011

DİE **Kültür İstatistikleri-1981-1982-1983**

<http://kutuphane.tuik.gov.tr/pdf/0013001.pdf> Erişim Tarihi: 12.07.2011

DİE **Kültür İstatistikleri-1985** <http://kutuphane.tuik.gov.tr/pdf/0013067.pdf> Erişim Tarihi: 12.07.2011

DİE **Kültür İstatistikleri-1987**. <http://kutuphane.tuik.gov.tr/pdf/0013251.pdf> Erişim Tarihi: 13.07.2011

DİE **Kültür İstatistikleri-1991** <http://kutuphane.tuik.gov.tr/pdf/0013487.pdf> Erişim Tarihi: 13.07.2011

<http://www.antraktsinema.com/>

<http://boxofficeturkiye.com/>

JAMESON, Fredric, **“Postmodernism and Consumer Society”**

<http://www.peripatetic.us/jameson.pdf> Erişim Tarihi: 18.06.2011

<http://www.sadibey.com/2009/11/19/27-kasim-2009-haftasi/> Erişim Tarihi: 25.06.2011

<http://www.antraktsinema.com/soylesi.php?id=13> Erişim Tarihi: 27.07.2011

Avrupa Güvenlik ve İşbirliği Teşkilatı, **“Türkiye’de Basın Özgürlüğü ve Tutuklu Gazeteciler Raporu”** <http://www.osce.org/fom/76373> Erişim Tarihi 31.07.2011

<http://www.dha.com.tr/haberdetay.asp?tarih=30.07.2011&Newsid=60122&Categoryid=6> Erişim Tarihi: 31.07.2011

<http://www.bakiniz.com/inan-temelkuran-roportaji/> Erişim Tarihi: 31.07.2011

<http://www.hayalperdesi.net/soylesi/11-mertkanin-icinde-ben-de-varim.aspx> Erişim  
Tarihi: 31.07.2011

[http://www.anraktsinema.com/images/pimages/201005/probox\\_1272883206330367  
1.jpg](http://www.anraktsinema.com/images/pimages/201005/probox_12728832063303671.jpg) Erişim tarihi: 21.07.2011

## ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Ufuk Tambaş

Doğum yeri ve yılı: Kastamonu- 1976

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Lisans: 2006, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV Bölümü,

Lise: 1995, Kadıköy Anadolu Lisesi

İş tecrübesi: 2006, Sis Yapım- “Erkekler Ağlamaz” Tv Dizisi – Reji Asistanı, 2006, Arzu Film/Fida Film- “Maskeli Beşler Irak” Sinema Filmi – Kamera Arkası Belgeseli, 2007, Arzu Film/Fida Film- “Maskeli Beşler Kıbrıs” Sinema Filmi – Kamera Arkası Belgeseli, 2008, Kadıköy Müzik- “Grup Deli: Yarın Olmaz” Klip – Görüntü Yönetmeni, 2008, Karıncalar Yapım- “Press” Sinema Filmi – Genel Koordinatör,

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri: (yıl, birlik, dernek veya kuruluş adı)

Alınan Burs ve Ödüller:

Yayınları: “Politik Filmler” Har Dergi Sayı:6 Mart/Nisan 2010 s.54

“Baudrillard’ı Anlamak” Özne Felsefe Dergisi 14.Kitap, Bahar 2011 s.23