T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇAĞDAŞ ANLATI SİNEMASINDA KARAKTER: TÜRK SİNEMASINDA İŞÇİ KARAKTERLER

AHMET BAĞIŞ BİLİR

2501182132

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. BERCESTE GÜLÇİN ÖZDEMİR

İSTANBUL - 2023

ÖZ

ÇAĞDAŞ ANLATI SİNEMASINDA KARAKTER: TÜRK SİNEMASINDA İŞÇİ KARAKTERLER

AHMET BAĞIŞ BİLİR

Bağımsız sinema; içerik, anlatı, üretim pratikleri ve izleyicisiyle kurduğu ilişkiyle ticari sinemayla çoğunlukla zıt kutuplarda yer alan bir film yapma biçimi teşkil etmektedir. Ticari sinema, izleyicisine basit hazlar sunan, kâr etme amacıyla üretilmiş eserler ortaya koyarken; bağımsız sinema genellikle ana-akımda kendine yer bulamayan kimlikleri ve/ya sorunları mesele eden, izleyicisine yeni sorular ve bakış açıları kazandırmayı gaye edinen, kârdan ziyade sanatsal kaygılarla ortaya konulan eserler vermektedir. Söz konusu iki üretim kanadının ürünleri, yukarıda sözü edilen işlevlerini yerine getirebilmek için anlatı araçlarını farklı biçimde kullanır. Belirleyici anlatı öğelerinden biri karakterdir. Karakterin belli anlatısal özellikleri bir film anlatısını ticari sinemada benimsenen klasik anlatıya ya da bağımsız sinemada çoklukla benimsenen çağdaş anlatıya yakınlaştırabilir.

Bu çalışmada ticari ve bağımsız sinemanın ekseriyetle benimsediği (sırasıyla) klasik ve çağdaş anlatının farkları anlatıbilimsel açıdan incelenmiş; karakter öğesinin çağdaş anlatı sineması ürünlerinde nasıl kullanıldığı David Bordwell'in teorileriyle ortaya konulmuştur. Amaçlı örneklem için seçilen, baş karakterine bir işçiyi taşıyan çağdaş bağımsız Türk filmlerindeki ana karakterlerin anlatısal özellikleri bu teoriler ışığında analiz edilmiş ve söz konusu filmlerin Türkiye işçi gündemine dair hangi meseleleri odağına aldığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Filmler ve ana karakterleri, belirlenen kategoriler çerçevesinde içerik analizi yöntemiyle incelenmiş, elde edilen veriler betimsel analiz yöntemiyle yorumlanmıştır. Çalışma sonucunda örneklem filmlerinin, ana

karakterlerini özdeşleşmeyi sınırlayacak biçimde kurguladığı, bu sayede izleyicilerini ussal ve eleştirel bir seyir halinde tutmayı amaçladıkları tespit edilmiştir. Filmlerin karakterlerin öykü dünyası içindeki temsilleri üzerinden ele aldığı başat ortak meselenin Türkiye'de prekaryalaşan işçilerin güvencesiz çalışma düzeni içinde yaşadıkları çok-boyutlu sorunlar olduğu saptanmıştır.

Anahtar kelimeler: çağdaş anlatı, karakter, işçi karakterler, bağımsız sinema, Türk sineması.

ABSTRACT

CHARACTER IN CONTEMPORARY NARRATIVE CINEMA: WORKER CHARACTERS IN TURKISH CINEMA

AHMET BAĞIŞ BİLİR

With its content, narrative, production practices and the relationship it establishes with its audience, independent cinema constitutes a form of filmmaking that is mostly at the opposite poles of commercial cinema. While commercial cinema produces works that offer simple pleasures to the audience and are produced for profit; independent cinema produces works that aim to bring new questions and perspectives to the audience, and are produced with artistic concerns rather than profit. The use of character is a decisive narrative element that differentiates the two modes of filmmaking. Certain narrative features of character can bring a film narrative closer to the classical narrative adopted in commercial cinema or the contemporary narrative usually adopted in independent cinema.

In this study, the differences between classical and contemporary narrative have been examined from a narratological point of view; and the use of the character element in contemporary narrative cinema has been presented with the theories of David Bordwell. The narrative features of the main characters in the contemporary independent Turkish movies selected for the purposive sampling, which have a worker as their main character, have been examined in the light of these theories, and said movies have been studied to determine which issues related to the workers' agenda in Turkey have been dealt with. The movies in question and their main characters have been analyzed using the content analysis method within the framework of certain categories, and the data obtained have been interpreted with the descriptive analysis method. As the conclusion of the study, it has been revealed that the sample movies have formed their main characters in a way that

limits identification, thus aiming to keep the audience on a rational and critical viewing mode. It has also been determined that the dominant common issue that the movies deal with through the representations of the characters in the story world is the multi-faceted problems experienced by the precariated workers in Turkey in an insecure working order.

Keywords: contemporary narrative, character, worker characters, independent cinema, Turkish cinema.

ÖNSÖZ

Bu tezi Türkiye'de işçi sorunlarının görünürlüğüne ve Türk sineması çalışmalarına bir katkı sunması dileğiyle hazırladım.

Her zaman hissettirdiği desteği için Annem'e, sinemayı sevdirdiği için Emin Gidiş'e, değerli rehberliği için hocam Berceste Gülçin Özdemir'e içtenlikle teşekkür ederim.

İSTANBUL, 2023

AHMET BAĞIŞ BİLİR

İÇİNDEKİLER

ÖZ…..……. ii
ABSTRACT…….. iv
ÖNSÖZ……..... vi
GİRİŞ.....…… 1

BİRİNCİ BÖLÜM
ANLATI

1.1. Sinemada Anlatı Stratejileri..... 11
1.1.1. Mimetik ve diyejetik anlatım.....…….. 11
1.1.2. Öykü ve Olay örgüsü…… 12
1.1.3. Karakter…… 13
1.1.4. Nedensel ilişki…….. 15
1.1.5. Sinematografik zaman…….. 16
1.1.6. Sinematografik mekan…….. 17
1.2. Klasik Anlatı Sineması…… 18
1.3. Çağdaş Anlatı Sineması……... 25

İKİNCİ BÖLÜM
DÜNYA SİNEMA TARİHİNDE BAĞIMSIZ SİNEMA

2.1. Dünya Sinema Tarihinde Amerikan Bağımsız Sineması…….. 33
2.2. Dünya Sinema Tarihinde Avrupa Bağımsız Sineması…….. 38
2.2.1. Fransız İzlenimciliği…….. 39
2.2.2. Alman Dışavurumculuğu…….. 40
2.2.3. İtalyan Yeni Gerçekçiliği……..…… 42
2.2.4. Fransız Yeni Dalga…… 44

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI TARİHİNDE BAĞIMSIZ SİNEMA

3.1. Türk Sineması Tarihinde Erken Bağımsız Film Denemeleri……..... 54

3.2. Türk Sineması Tarihinde Bağımsız Sinemanın Gelişimi……. 58

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ ANLATI SİNEMASINDA KARAKTER

65

BEŞİNCİ BÖLÜM

2010 SONRASI BAĞIMSIZ TÜRK SİNEMASINDA İŞÇİ KARAKTERLER

5.1. Araştırmanın Problemi……. 71

5.2. Araştırmanın Amacı……. 73

5.3. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları……. 74

5.4. Araştırmanın Yöntemi…….. 74

5.5. Araştırma Soruları…… 75

5.6. Araştırmanın Bulguları…… 76

5.6.1. Zerre (2012)…….. 76

5.6.1.1. Zerre (2012) filminin künyesi……..…. 76

5.6.1.2. Zerre (2012) filminin özeti…… 76

5.6.1.3. Zerre (2012) filminde karakter…….. 78

5.6.1.4. Zerre (2012) filminde işçi gündemi…….. 79

5.6.2. Toz Bezi (2015)……. 81

5.6.2.1. Toz Bezi (2015) filminin künyesi……. 81

5.6.2.2. Toz Bezi (2015) filminin özeti…….. 81

5.6.2.3. Toz Bezi (2015) filminde karakter…… 82

5.6.2.4. Toz Bezi (2015) filminde işçi gündemi…… 83

5.6.3. Babamın Kanatları (2016) filminin künyesi…….. 85

5.6.3.1. Babamın Kanatları (2016) filminin künyesi……. 85

5.6.3.2. Babamın Kanatları (2016) filminin özeti……. 85
5.6.3.3. Babamın Kanatları (2016) filminde karakter…… 86
5.6.3.4. Babamın Kanatları (2016) filminde işçi gündemi…. 87
5.6.4. Saf (2018)……... 89
5.6.4.1. Saf (2018) filminin künyesi…….. 89
5.6.4.2. Saf (2018) filminin özeti……... 89
5.6.4.3. Saf (2018) filminde karakter……. 92
5.6.4.4. Saf (2018) filminde işçi gündemi…….. 93
SONUÇ…….. 95
KAYNAKÇA……. 102

GİRİŞ

Sinema gibi geniş kapsamlı bir çalışma alanı çeşitli kriterlerle çok sayıda farklı kategoride ele alınabilmektedir. Bu çalışma dahilinde bu etraflı evren "ticari sinema" ve "bağımsız sinema" şeklinde iki kanada ayrılmaktadır. Bu iki kanadın içerik, anlatı, üretim pratikleri ve ideolojik işlevleri gibi farklı veçheleri üzerinde durulurken, ticari sinema belli bağlamlarda ana akım sinema, klasik anlatı sineması, Hollywood sineması ifadeleriyle; bağımsız sinema ise ana akım dışı sinema, çağdaş anlatı sineması ve sanat sineması ifadeleriyle karşılanmaktadır.

Ticari sinema, 20'nci yüzyılın başından beri endüstride egemen olan sinema yapma biçimi olagelmiştir. Doğası gereği üretimi yüksek bütçe gerektiren sinema filmleri yaygın olarak ticari girişimlerce finanse edilen ve bu sebeple yatırımını karşılaması üzere tasarlanan kültür ürünleridir. Kâr elde etme saiğiyle üretildikleri için bu filmler izleyicinin *hoşuna gidecek*, onları bir yandan eğlendirirken bir yandan kanıksamış oldukları değerleri pekiştirecek ve kolay takip edilir hikayeler anlatacak şekilde oluşturulmaktadır. Günümüzün en etkili kitle iletişim ürünlerini tüketime sunan bu endüstri içinde üretilen filmler, ticari birer meta olmakla birlikte etki alanı geniş ideolojik yapımlar olmalarıyla da önem arz etmektedirler. Bu kültür ürünlerinin gerek ticari gerek ideolojik açıdan istendik etkileri gösterebilmeleri, kaçınılmaz olarak bazı yapısal özelliklerle tasarlanmalarına, anlatısal olarak belli mekanizmaları çalıştırabilmelerine bağlıdır. Ticari sinema üretiminde benimsenen bu yapısal özellikler klasik anlatının sinemada bulduğu karşılıkları oluşturmaktadır.

Diğer tarafta bağımsız sinema çeşitli veçheleriyle ticari sinemanın karşısında konumlanmaktadır. "Bağımsız"lığı farklı bağlamlarda farklı bir yönünü niteleyebilir. Kimi bağlamlarda ana akım üretim pratiklerinden, kimi zaman ticari getiri kaygısından, bazı durumlardaysa ana akım perdede genel kabul görmüş temalardan (bazense bu faktörlerin hepsinden) ıraksama ya da azade olma halini anlatmaktadır bir sinema eserinin "bağımsız"lığı. Ana akım sinema ticari saiklerle eğlendirmek odaklı bir seyir anlayışı üzerinde gelişmişken; bağımsız sinema, mecrasını yenilikçi ya da deneysel biçimlerde kullanma, izleyiciden daha fazla düşünsel emek talep eden bir seyir deneyimi tasarlama,

ana akımın görmediği toplum kesimlerini ve ele almadığı temaları perdeye taşıma gibi öncelikli gayelerle şekillenmiştir. Bu sayılan özellikleri, bağımsız sinema ürünlerini içerik ve biçim itibarıyla daha sanatsal kılmış ve ticari sinema ürünlerine egemen olan klasik anlatı ilkelerine karşıt prensipler üzerine kurulu bir anlatı geliştirmesini sağlamıştır.

Bağımsız sinema, sinema tarihinin başından beri varolagelmiş ve ticari sinemaya alternatif anlatılara sahip ürünlerin ortaya konulduğu bir üretim kanadı olmuştur. Tarih boyunca farklı ülke sinemalarında farklı zaman ve siyasal/toplumsal/ekonomik dinamiklerden etkilenerek çeşitli akımlar doğuran bu sinema kanadı, bugün çok sayıda ekolden miras aldığı birikimiyle muhtelif türde filmin çekildiği bir üretim cephesi teşkil etmektedir. Yüksek mâli getirinin ticari sinemada olduğu kadar kritik bir öncelik olmadığı bağımsız sinema, aynı zamanda, hegemonyanın değerlerini yeniden üretmek gibi bir işlev taşıyan popüler filmlerin aksine, ana akım kültür ürünlerinde göz ardı edilen olguları izleyicisinin dikkatine sunmak ve toplumsal işleyişe içkin, hakim değerleri izleyicisine sorgulatmak gibi başlıca gayeler taşımaktadır. İşlev ve işleyiş bakımından ticari sinemayla söz konusu zıtlıklarla biçimlenegelmiş bağımsız sinema, karşıtı olan sinema anlayışıyla zıt yönde işleyen bir anlatı geliştirmiştir. Her bağımsız sinema ürünü, tüm özellikleriyle birbirinin aynı anlatılara sahip olmasa da bugün klasik anlatı sineması prensiplerine meydan okuyan modern bir hikaye anlatma biçimi oluşagelmiştir. İzleyicisine daha eleştirel bir seyir vaat eden bu yaklaşım, şemsiye bir terim olarak çağdaş anlatı sineması şeklinde anılmaktadır.

Bugün çağdaş anlatı ifadesi altında toplanan bu alternatif anlatı biçimi, sinema tarihi boyunca –Batı'nın ağırlıklı tesiri altında olmak üzere- çeşitli sanat akımlarının etkisinin yanı sıra, sinemanın biçimsel olanaklarını zorlamaya ve bu mecrayı salt eğlence aracı olmaktan çıkarıp sanatsal potansiyelini ortaya çıkarmaya çalışan sinemacıların üretimleriyle beslenip gelişmiştir. Türkiye sinema tarihinde ilk örneklerine 1960'lı yıllarda rastladığımız bu ana akım dışı yapımların sayısı özellikle 1990'lı yılların ortası itibarıyla artış göstermiş, ülke sinemasında ikinci bir kulvar olarak belirmiştir. Yeşilçam'ın sinema sektörüne hakim olduğu yıllarda Türkiye'de bağımsız film girişimleri az sayıda bireysel çabayla sınırlı kalmış, bir geleneğin ya da düzenli bir pratiğin

oluşmasını sağlayacak hacme ulaşmamıştır. 1990'lı yılların ortasında bağımsız sinema çalışmaları yurt dışı yapım fonları, sponsorluklar gibi mâli desteklerin de sayesinde yeniden hareketlenmiş ve bugün bazı çalışmalarda "Yeni Türk Sineması" ya da "Bağımsız Türk Sineması" diye anılan bir sinemadan bahsedilebilir hale gelinmiştir.

1990 sonrasında gelişen bu bağımsız akıma yer yer getirilen eleştirilerden biri 1960 ve 1970'li yıllarda üretilen bağımsız yapımların toplumcu kaygılarını taşımayan, siyasetten uzak, bireyin iç dünyasına dönük hikayelere ağırlık verdiği yönünde olmuştur. Bu eleştiriler, daha özelde, söz konusu üretimlerde işçi sınıfının ve işçi öznenin tamamen görünmez hale geldiğine vurgu yapmaktadır. Bununla birlikte, özellikle 2010 sonrasında -sayıları çok olmamasına rağmen- daha fazla bağımsız yapımın işçi sorunlarına eğilmeye başladığı gözlemlenmektedir.

Bu çalışma beş bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde anlatı kavramı tanımlanıp anlatıbilimde farklı yaklaşımlar incelenecek; sinemanın ne gibi anlatı stratejilerinden faydalandığı aktarılacak; klasik anlatı sineması ile çağdaş anlatı sineması arasındaki anlatısal farklar ortaya konulacaktır.

İkinci bölümde bağımsız sinemanın dünya sinema tarihindeki yeri irdelenecek ve bağımsız sinemanın farklı zamanlarda, farklı coğrafyalarda film yapımcılarının ne gibi estetik arayışlar ya da ihtiyaçlarına cevap olduğu ve ana akım sinemaya nasıl bir alternatif oluşturduğu konuları incelenecektir.

Üçüncü bölümde bağımsız sinemanın Türkiye sinema tarihindeki yeri, Türk sinemasında ilk bağımsız film denemeleri ve 1990 sonrası bağımsız Türk sinemasının gelişimi anlatılacak, çeşitli dönemlerdeki bağımsız denemelerin ana akım sinemadan nasıl farklılaştığı ele alınacaktır.

Dördüncü bölümde bir anlatı öğesi olarak karakterin klasik anlatı sineması ve çağdaş anlatı sinemasında nasıl kullanıldığı, nasıl bir anlatısal işleve hizmet etmesi için hangi özelliklerle oluşturulduğu David Bordwell'in teorileriyle ortaya konulacaktır.

Son bölümde amaçlı örneklem için seçilen filmlerin karakterleri bir önceki bölümde oluşturulan kuramsal çerçeve doğrultusunda incelenip baş karakterler üzerinden öykü

dünyası içinde hangi başat toplumsal meselelere dikkat çekildiği tespit edilecektir. Elde edilen veriler araştırmanın sonuç bölümünde betimsel olarak analiz edilecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ANLATI

Anlatı, hangi formda oluşturulmuş ya da hangi mecra aracılığıyla taşınıyor olursa olsun, bir hikayenin aktarımı olarak tarif edilebilmektedir. Anlatı gerçek ya da kurmaca bir hikaye üzerine yapılandırılabilir. Her insan gündelik hayatında sayısız anlatının kurucusu ve deneyimleyicisi konumundadır. Sözgelimi, vatandaşı olduğu ulusun ya da çalışanı olduğu şirketin kimliği, özenle seçilmiş hikayeler, değerler ve ilkelerin öne çıkarıldığı, yine aynı özenle seçilmiş eksiltilerle rafine edilmiş bir anlatıdan ibarettir. Benzer şekilde, aynı insan kendisini bir başkasına takdim ederken, kim olduğuna dair anlatmayı seçip seçmediği her detayla bir anlatı kurmaktadır.

Anlatı yukarıda bahsedilen bağlamın yanı sıra çeşitli kültür sanat ürününün hikaye aktarımını da kapsayan bir kavramdır. Anlatıbilimsel bir perspektifle anlatı "mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline bağlanan iki ya da daha fazla olayın (veya durum ve bir olayın) nakledilmesidir" şeklinde tanımlanabilir (Mutlu, 1998: s. 41). Susan Hayward'a göre geniş anlamıyla bir olayın anlatılması konusunu kapsayan anlatı "bir hikaye oluşturmak için devreye sokulan stratejiler, kodlar ve uzlaşımlara işaret eder" (2012: s. 44). Bordwell ve Thompson'a göre ise "zaman ve mekan içinde olan neden-sonuç ilişkisi içindeki bir olaylar zinciri"dir anlatı (2011: s. 79).

Roman, öykü, şiir, tragedya ve benzeri her sanat formu kendi anlatı kodlarına ve uylaşımlarına sahiptir. Tek bir hikaye, sözünü ettiğimiz ve harici her sanat formunda farklı anlatı stratejileriyle aktarılmaktadır. Bir şiir bunu yalnızca sözcüklerle yaparken, mim sanatı sadece hareketlerden faydalanmaktadır; örneğin, bir tiyatro eseriyse anlatı araçları bakımından çok zengin olanaklara sahip bir form olarak öne çıkmaktadır.

Farklı anlatı türleri çok sayıda konuda ortaklık barındırabilmekte ya da farklılık gösterebilmektedir. Anlatıları ortak paydada buluşturan ve birbirinden farklı kılan etmenlerin ne olduğu soruları 20'nci yüzyılda anlatıbilim disiplininin ortaya çıkmasını

sağlamıştır. Özellikle 1970'li yıllarda Gerard Genet, Roland Barthes gibi yapısalcı teorisyenler sayesinde bilinirlik kazanmaya başlayan anlatıbilimin kökenini Aristoteles'in *Poetika*'sına kadar sürmek mümkündür.

Takribi 2300 yıl önce yazılmış olan *Poetika*, günümüzde roman, sinema, tiyatro gibi birçok sanat dalında üretilmiş eserin anlatı incelemelerinde kullanılan çok sayıda kavramın ortaya konulduğu eser olmuştur. Aristoteles (2020) bu eserinde öncelikle her sanatın taklitten (mimesis) ibaret olduğunu ve taklite dayalı bu sanatların üç kategoride birbirlerinden farklılaştığını belirtmektedir: taklit aracı, taklit nesnesi ve taklit biçimi. Örneğin, resim sanatının taklit aracı olarak renk ve şekilleri, müziğinse sesleri kullanırken, şiir sanatının (Aristoteles tragedya, komedya, destan ve benzeri sözlü sanatların hepsine "şiir" ifadesiyle işaret etmektedir) taklit aracı olarak temelde sözü (logos) kullandığını dile getirmektedir. Söz konusu sanatları farklılaştıran diğer bir husus taklit nesnesidir. Aristoteles'e göre yukarıda bahsi geçen sanatların hepsi eylem halindeki insanı taklit ediyor olsa da; örneğin trajedi, erdemli insanı taklit etmesiyle, taklit nesnesi bayağı insan olan komedyadan farklılaşmaktadır. Söz konusu sanatları ayıran üçüncü husus taklit biçimidir. Yunan filozof bir ozanın, hikayesini aktarırken *anlatmayı* seçebileceği gibi, *göstermeyi* seçebileceğini ve bu seçimin iki anlatıyı taklit tarzı bakımından birbirinden farklı kılacağını vurgulamaktadır (Aristoteles, 2020: s. 1-7).

Aristoteles'in tragedyanın özelliklerini irdelediği bölümlerde ortaya koyduğu çoğu kavram bugün birçok kurmaca eserin yapısında rastlanılmakta ve anlatı çalışmalarında kullanılmaktadır. Benzer şekilde, *Poetika*'da tragedyaya dair öne sürülen belli başlı özelliklere bu tez çalışmasının alanı olan sinemada da, özellikle klasik yaklaşımla üretilmiş eserlerde belirgin biçimde rastlanmaktadır.

Aristoteles'e göre tragedya "acıma ve korku yoluyla, bu gibi duygulardan bir arınma (katharsis) sağlamak için, ağırlığı olan, tamamlanmış, belirli bir uzunluğa sahip bir eylemin, her bölümünde ayrı ayrı biçimlerde çeşnilendirilmiş bir dil kullanarak, anlatı aracılığıyla değil, davranışlarda bulunan insanlar aracılığıyla taklit edilmesidir" (2020: s. 15). Tragedyanın altı zorunlu öğesi bulunmaktadır: öykü, karakterler, dil kullanımı,

düşünce, görsellik ve şarkı (Aristoteles, 2020: s. 16). Bununla birlikte, olay örgüsü (öykü) bir tragedya eserinin en önemli unsurudur, "çünkü tragedya insanların değil, eylemlerin ve bir yaşamın taklididir, … amacı nitelik değil, eylemdir" (Aristoteles, 2020: s. 16). Karakterler her ne kadar tragedyanın önemli bir unsuru olsa da, tragedyanın taklit ettiği insanın talihi, karakterine değil eylemlerine bağlıdır ve tragedyalar "karakterlerin hallerini eylemlere iştirak ettikleri ölçüde [anlatıya] dahil ederler, [bu yüzden] tragedyanın amacı olaylar ve öyküdür, … kaldı ki eylemsiz tragedya olamaz ama karaktersiz tragedya olabilir" (Aristoteles, 2020: s. 16). Aristoteles'in tragedyada öyküye dair değindiği önemli bir başka nokta öykü birliğidir, ona göre öykü "birlik ve bütünlük arz eden bir eylemin taklidi olmalıdır ve parçaları öyle iyi bir araya getirilmiş olmalıdır ki herhangi birinin yeri değiştirilse ya da herhangi biri çıkarılsa bütün de değişip yerinden oynar" (2020: s. 22). Bununla birlikte, eser düğüm ve çözümlerden oluşmalı ve baht dönüşü (peripeteiai), tanıma (anagnoriseis) gibi araçlarla izleyici üzerinde güçlü etkiler bırakmalıdır: "Düğüm derken [eylemin] başından mutluluğa ya da mutsuzluğa geçişin başladığı noktaya kadar geçen bölümü, çözüm derken de bu geçişin başından eserin sonuna kadar olan bölüm" kastedilmektedir (Aristoteles, 2020: s. 51). Baht dönüşleri ve tanımalarsa "tragedyanın ruhu alıp götürmesini sağlayan" öğelerdendir; baht dönüşü "eylemlerin tersine dönmesidir … tanıma, adından da anlaşılacağı gibi, tanımaz halden tanır hale geçiştir ve bu geçiş bahtiyar ya da bedbaht olmaları kararlaştırılan kişilere karşı ya dostluk ya da düşmanlık uyandırır" (Aristoteles, 2020: s. 17, 29). Aristoteles'in tragedya üzerine söylediği ve anlatı kuramlarında sıklıkla ele alınan başlıca kavramlar bu şekilde özetlenebilmektedir.

Anlatıbilim disiplini 1960'lı yıllar itibarıyla yaygınlık kazanmış olsa da ilk önemli çalışmalar 1915-1930 yılları arasında Rus Biçimciler tarafından ortaya konulmuştur. Rus Biçimciler'in edebiyat eserlerine yaklaşımını anlayabilmek için öncelikle şiir dilini nasıl ele aldıklarına bakmak faydalı olacaktır. Biçimciler kullanım dili ile şiir dili arasında bir ayrıma gitmiş ve "salt iletişim kurmaya hizmet eden kullanım dilinin iletişimden bağımsız herhangi bir değeri bulunmazken; kullanım amacının ikincil önem arz ettiği, dilsel temsilin özerk bir değer kazandığı dil sistemlerinin hayal edilebilir olduğunu" ve şiir dilinin pekâlâ buna örnek teşkil ettiğini öne sürmüşlerdir (Jakubinskij'den akt. Todorov,

1988: s. 11). Bazen kelimelerin akustiği, telaffuzu, anlam zenginliği bazense bu kelimelerin düzenlenişi, şiir dilini diğer dil sistemlerinden ayırıp kendinde-değerli kılmaktadır (Shklovskij'den akt. Todorov, 1988: s. 12).

Berna Moran 19'uncu yüzyılda edebiyat eleştirisinin tarihe, sosyolojiye, politikaya odaklanırken, Rus Biçimciler'in eserden yola çıkmaktan yana olmaları sebebiyle öncüllerinden farklılaştığına ve Biçimciler'in edebiyat eserine özerkliğini veren "biçimsel özelliğin, yani yazınsallığın ne olduğu sorusuna cevap aradıklarına" dikkat çekmektedir (1988: s. 161). Biçimciler yazınsallığı, Viktor Shklovsky'nin ilk kez "Art as Device" başlıklı makalesinde öne sürdüğü *ostranenie* kavramıyla açıklamaya çalışmışlardır (Crawford, 1984: s. 209). Shklovsky'ye göre "sanatın amacı, şeyleri bilindikleri değil sezildikleri biçimleriyle aktarmaktır; idrak süreci kendi içinde bir estetik gaye taşıdığı için bu süreci uzatacak kadar zorlu biçimler üreterek nesneleri 'yabancı' kılmak sanatın işleyiş biçimidir" (2017: s. 20). Özetle kullanım dili, üzerinde uzlaşılmış kavramlar, nesneler, olgulara dair mesajı karşıya eksiksiz ve pürüzsüz bir şekilde aktarmak amacı üzerine kuruluyken; şiir dili, sözünü şiir sanatının barındırdığı sayısız teknikle, kullanım dilinden çok daha farklı ritimde, düzende ve söz sanatlarıyla, söz konusu kavram, nesne ve olgulara dair kanıksanmışlığı kırmaya ve bunları taze bir duyuyla algılamamızı sağlamaya yönelik biçimlendirilmiş dildir. "Demek oluyor ki, gerçekliği yansıtmak değil edebiyat eserinin yaptığı, onu değişik bir biçimde algılatmak" (Moran, 1988: s. 160). Biçimciler'in şiire yaklaşımlarına dair bu dikkat çekici detaya rağmen şunun da altını önemle çizmektedir Moran: "Rus Biçimcileri için dış dünyayı taze biçimde algılamamız ikinci derece bir sorundur ve yazınsallık, metnin, dış dünya ile ilintisinde değil dilin kurallarının kırılmasıyla, yeni düzenlenişleriyle ilgili biçimsel sorunlarda yatar" (1988: s. 161).

Biçimciler'in romana yaklaşımı da kaçınılmaz olarak şiirsel dile yaklaşımlarıyla paralel gelişmiştir. "Şiirin alışkanlığı kırma gücü nasıl kendi dışında bir şeye işaret etmesinden değil de dilsel düzenlenişinden kaynaklanıyorsa, romanın alışkanlığı kırma gücü de yaşamı yansıtmasından değil, onu özel bir biçimde düzenleyişinden kaynaklanır" (Moran, 1988: s. 163). Romanın biçimselliğini şiirin biçimselliğinden, dilin değil öykünün

düzenlenişi ayırmaktadır. Şiir kanıksanmış olan gerçekliği, kullanım dilini dönüştürüp idrak sürecini manipüle ederek yabancılaştırma (ve yeni yollarla sezme) etkisi yaratırken (ve bu sayede yazınsal bir değere kavuşurken); roman aynı değeri, dil yerine öyküyü ("öykü" burada bir edebi tür değil, romanın aktardığı olaylar bütünü anlamında kullanılmaktadır) farklı biçimde düzenleyerek kazanmaktadır. Romanın yazınsallığını ortaya koyabilmek için Biçimciler, *fabula* ve *syuzhet* kavramlarını öne sürmüşlerdir. Fabula, romanın öykü dünyasında olan biten olayların bütününe işaret eden terimdir. Syuzhet ise bu olayların okura nasıl bir düzende aktarıldığını imlemektedir. Öykü olayları (fabula) kronolojik biçimde, örneğin sabah-öğlen-akşam dilimlerinde gerçekleşirken, romanın yazarı söz konusu olayları akşam-öğlen-sabah ya da öğlen-sabah-akşam gibi fabulanın kronolojik sırasına sadık kalmadan anlatmayı seçebilmektedir. Yazarın fabulayı oluşturan olayları okura hangi sırayla sunmayı seçtiği, syuzhet'in konusudur. Benzer şekilde, yazar kronolojik sırayı korurken romanında belli bir olayın aktarımına çok kısa zaman ayırırken, bir başka olayı çok daha uzun işlemeyi seçebilmektedir ki bu uzatmalar ve eksiltmeler de fabula'nın belli bir düzenleniş içinde sunulması anlamına gelmektedir ve yine syuzhet'in alanına girmektedir.

Rus Biçimciler'in ortaya koyduğu çalışmalar 20'nci yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da tanınırlık kazanmış ve bu dönemde ortaya çıkan Yapısalcılık'ın gelişiminde önemli rol oynamıştır. Bir edebiyat eleştirisi ve kuramı olarak gelişen Biçimcilik'in aksine, Yapısalcılık farklı disiplinlere uygulanabilen bir yöntem olarak gelişmiştir. Berna Moran bu yöntemin kaynağının, kurucusunun Ferdinand Saussure olduğu yapısal dilbilim teorisi olduğunu dile getirmektedir (1988: s. 168). *Genel Dilbilim Dersleri* (1916) adlı çalışmasıyla Saussure, kendinden önceki dilbilimcilerin yaklaşımlarıyla örtüşmeyen birtakım yeni prensipler ortaya koymuştur. Saussure'e göre dil, zaman içindeki evrimiyle (diachronic) değil belli bir zaman noktasında (synchronic) ele alınmalı; öğeleri tek tek değil, birbirleriyle ilişkileri içinde değerlendirilmeli; söz'lerden (parole) yola çıkarak dil'in (langue) genel yapısına vakıf olunmaya çalışılmalı; dilin gösteren ve gösterilenler arasında kurulan keyfî bağlantılardan oluşan bir gösterge sistemi olduğu göz önünde bulundurulmalıdır (akt. Moran, 1988: s. 168-170).

Yapısalcılık edebiyata yaygın olarak 1960'lı yıllarda Fransa'da uygulanmıştır ve bunda hem yapısal dilbilimin hem de Rus Biçimciler'in dikkate değer ölçüde etkisi olmuştur (Moran, 1988: s. 170). Tıpkı Saussure'ün tekil söz'leri (parole) yapısal açıdan inceleyip dil'in (lingua) nasıl işlediğini keşfetmeye çalışması gibi, edebiyatı yapısalcı kuramla ele alan teorisyenler tekil edebi eserlerin yapısını analiz ederek geniş anlamda yazınsallığın işleyişini ortaya koymaya çalışmışlardır. Yazınsal yapısalcılığın temel prensiplerinde anlaşmış olsalar da bu alanda kuram geliştiren teorisyenler edebiyatın yapısına dair farklı işleyiş reçeteleri öne sürmüşlerdir. Örneğin, Tzvetan Todorov (1977) anlatıyı oluşturan beş elementin olduğunu söylemektedir: Denge, dengenin bozulması, bozulan dengenin kahraman tarafından kabul edilmesi, dengeyi sağlamak için verilen mücadele, dengenin yeniden sağlanması. Bu evreler kaçınılmaz olarak sebep-sonuç ilişkisi içinde birbirini izler ve bir dönüşümü anlatırlar (Todorov, 1977: s. 39). Diğer yandan, Gerard Genette, Rus Biçimciler'in fabula-syuzhet kavramlarından yola çıkarak metnin üç düzlemde ele alınması gerektiğini söylemiştir: Metinde yer alan olay ya da olaylar dizisi (söylem), bu olayların kronolojik dizilmiş hali (öykü) ve anlatım edinimi. Moran (1988), Genette'nin yaklaşımında önemli olanın öykü ve söylem arasındaki bağ olduğunu vurgulamaktadır. Yazar bir öyküyü söyleme dönüştürürken düzen (olayların nasıl bir sıra izlediği), süre (hangi olaya ne kadar zaman ayrıldığı) ve frekans (olayın söylemde geçirilme sıklığı ve diğer olayların geçirilme sıklığıyla göreceliği) düzlemlerinden faydalanmaktadır (akt. Moran, 1988: s. 175-176).

Anlatıbilimsel yaklaşımlar yapısalcılığı takiben alıcıyı da eserin etki sürecine dahil edecek şekilde genişleyip çeşitlenmiştir. Ali Karadoğan günümüzde hâlâ ortak bir tanımı üzerinde anlaşılamamış olsa bile anlatı kavramının pek çok sanatsal çalışmayı anlamak için kritik bir araç olduğuna vurgu yapmaktadır (2016: s. 24).

1.1. Sinemada Anlatı Stratejileri

Diğer sanat dallarından farklı bir yapısının olması sinemanın anlatısını kaçınılmaz olarak farklılaştırmaktadır. Bununla birlikte, tiyatro ya da roman gibi sanatların mirası, sinema anlatısının biçimlenmesinde şüphesiz etkili olmuştur.

Anlatıyı sinema özelinde ele almak istediğimizde yine en baştan, Aristoteles'ten başlamak doğru olacaktır çünkü "Aristo'nun *Poetika*'da ortaya koyduğu ilkeler, sınıflandırma çabaları ve tanıştırdığı … kavramlar bugün bile anlatı kuramı üzerine kafa yoran herkesi etkiler" (Yaren, 2003: s. 168). Aşağıda çoğunluğunda *Poetika*'ya kadar uzanan referanslarla sinemada anlatıyı oluşturan başat öğeler incelenmiştir.

1.1.1. Mimetik ve diyejetik anlatım

Önceki başlıkta bahsedildiği üzere, Aristoteles (2020) taklite dayalı sanatları birbirinden ayıran önemli bir unsur olarak taklit biçimini öne sürmektedir. Eser sahibi, hikayesini aktarırken *anlatmayı* seçebileceği gibi *göstermeyi* de seçebilir (Aristoteles, 2020: s. 1-7). Sinema her iki anlatım biçimini de barındırabilen bir anlatı geliştirmiştir. Olayların dramatizasyon (mimesis) yoluyla anlatılabildiği gibi anlatıcının varlık gösterdiği, anlatılanla izleyici arasına belli bir mesafe koyan diyejetik unsurların kullanımı da söz konusudur. Sinemada mimetik ve diyejetik anlatım ayrımı temelde anlatıcının varlığına ve varlık derecesine dayandırılabilmektedir.

> Diegetik anlatım, ister sözlü ister yazılı olsun, sözcüklerle anlatım ilkesine dayandığından bu sözcükleri kullanan anlatıcıyı mutlak olarak gerektirir. Anlatıcı yoksa sözcükler de dolayısıyla diegetik anlatım da yok demektir. Mimetik anlatımda (gösterme durumunda) ise olaylar, aktörler (oyuncular) tarafından (eylemleri ve diyalogları aracılığıyla) izleyenlere gösterilir, burada anlatıcı yani olayları ve karakterleri, aralarındaki ilişkileri anlatan bir figürün varlığı görünmez kılınmıştır (Jale Parla'dan akt. Ersümer, 2013: s. 33-34).

Anlatıcıyı aradan çıkaran mimetik anlatımlar izleyiciyi aksiyonun o an orada gerçekleşiyor olduğu yanılsamasına dahil etme gayesi taşımaktadırlar. Diyejetik anlatımlardaysa seyir deneyimi, yaşanmış ve geride kalmış olayların bir anlatıcı tarafından aktarıldığına şahit olma biçiminde gerçekleşmektedir. Klasik anlatı sineması, izleyicinin

tanıklık ettiği olayların gerçek olduğu yanılsamasını sağlamak ve bu sayede izleyiciyi duygusal olarak anlatının bir parçası kılmayı sağlamak için uğraşırken, modern anlatı sineması bu yanılsamayı bozup seyircinin özdeşliğini kırmak ve anlatıyla arasına mesafe koymayı amaçlamaktadır ve bu uğurda diyejetik unsurlardan faydalanabilmektedir.

1.1.2. Öykü ve olay örgüsü

Sinemada anlatı konusunda ele alınması gereken unsurların başlıcaları arasında öykü ve olay örgüsü kavramları yer almaktadır. Öykü ve olay örgüsü genel olarak anlatının iki düzeyini temsil etmektedir: Öykü bir yapıtın kapsadığı olaylara işaret ederken, olay örgüsü bu olayların izleyiciye nasıl sunulduğuyla ilgilidir. Yapıtın yaratıcısı öykü olaylarını akronolojik bir sırada anlatmayı seçebilmekte ve/ya her olaya yapıtta farklı uzunlukta zaman dilimleri ayırmayı ve eser boyunca belli olayları diğerlerinden daha sık ve derinlemesine ele almayı tercih edebilmektedir. Yaratıcının izleyicide uyandırmak istediği etki uğruna yaptığı bu seçimler eserin olay örgüsünü oluşturmaktadır.

Farklı kuramcılar öykü ve olay örgüsü ilişkisini farklı adlandırmış ve yorumlamışlardır. "Rus Biçimcileri bu ayrımı fabula/syuzhet, E. M. Forster öykü/olay örgüsü, … Michel Chion öykü/öyküleme, Seymour Chatman ise öykü/söylem terimleriyle adlandırır" (Ersümer, 2013: s. 24).

Rus Biçimciler daha önce de belirtildiği üzere öyküyü oluşturan olayları fabula, bu olayların izleyiciye aktarılma düzenini syuzhet olarak adlandırmaktadır. Söz konusu ayrım, Rus Biçimciler'in ardından gelen çoğu anlatı kuramcısını etkilemiştir. David Bordwell "geriye ya da ileriye dönük olarak yarattığımız hayali inşa" olduğunu belirttiği fabulanın, "eylemi, verili bir süre ve uzamsal alanda meydana gelen kronolojik neden-sonuç zinciri biçiminde" somutlaştırdığını öne sürmektedir (akt. Karadoğan, 2016: s. 62). Syuzhet'i "filmin bileşenlerini (öykü olayları ve ilişki durumları) belirli ilkelere göre düzenleyen sistem" olarak tanımlayan Bordwell, fabula ve syuzhet'in yanı sıra filmin biçem düzeyinden bahsetmektedir: "Biçem basit olarak sinematik araçları sistematik

olarak kullanmasına denk düşmektedir … . Syuzhet, filmi bir dramatik süreç olarak, biçem ise onu teknik bir süreç olarak somutlaştırır" (akt. Karadoğan, 2016: s. 63).

E. M. Forster (1955) olay örgüsü kavramının nedenselliğe dayandığını öne sürüp sebep-sonuç ilişkisinin öykü ve olay örgüsü arasındaki temel fark olduğunu dile getirmektedir. Ona göre öykü, olan bitenin zamansal sırayla aktarıldığı bir anlatıyken, olay örgüsünde olaylar arasındaki bağlar nedensellikle örülüdür: "Kral öldü, sonra da Kraliçe öldü" cümlesi iki olayı zamansal sırayla aktararak bir öykü oluştururken, bu iki olay "Kral öldü, sonra da kederinden Kraliçe öldü" şeklinde nedensellikle bağlandığında olay örgüsü kurulmuş olur (Forster, 1955: s. 86).

Michel Chion "senaryoda kronolojik sıraya göre olup biten her şey" ve bu olup bitenlerin "saklanan ve sonra açıklanan bilgiler, zaman kullanımı, eksiltiler, listelemeler, vb." gibi tekniklerle izleyiciye aktarış biçimini "öykü ve öyküleme" şeklinde iki farklı düzey olarak ele almaktadır. Chion'a göre öyküleme sanatı ortalama bir öyküyü etkili bir anlatıya dönüştürebileceği gibi, kötü öyküleme iyi bir öyküden sıkıcı bir eser çıkarabilir (2003: s. 79-80).

Yapısalcılardaysa anlatının bu iki düzeyi öykü ve söylem olarak kavramlaştırılmaktadır. Öykü ve söylem düzlemleri "bir anlatının *ne* anlattığıyla (öyküsü, içeriği, olaylar zinciri ve öyküdeki varlıklar) ve *nasıl* anlattığıyla (söylem, ifade, tezahür ya da anlatı ortamı) ilgilidir" (Yaren, 2013: s. 172).

1.1.3. Karakter

Tiyatro gibi mimetik anlatım üzerine kurulu olan sinemanın başat anlatı öğelerinden biri karakterdir. Aristoteles'in *Poetika*'da belirttiği üzere dramanın taklit nesnesi eylem halindeki insanlardır ve karakter "eylemde bulunanların nasıl kişiler olduğunu söylerken referans aldığımız şey"dir (2020: s. 16). Karakterin öyküden sonra bir anlatının en önemli öğesi olduğunu vurgulayan Aristoteles karakterin söz ya da eylemiyle bir tercihini (arzu, istem yönü) açığa vurduğu takdirde karakter olacağını, ahlak bakımından iyi ve edimlerinin kimliğine uygun olması gerektiğini, "bize benzer" (bizden biraz daha iyi,

biraz daha kötü) ve tutarlılık sergiler olması gerektiğini söylemektedir (2020: s. 41). Karakterin ahlak bakımından iyi olması izleyicinin karakterle özdeşleşmesini ve eser sonunda katharsis yaşamasını sağlayabilmesi açısından önemlidir. Gerçeğe (bize) benzerlik ve inandırıcılık karakterin başat önemli özelliklerindendir, zira karakterin "olasılık ve zorunluluk yasalarına göre davranması, tutum ve eylemlerinin akla yatkın olarak ortaya çıkması demektir" (Ersümer, 2016: s. 54).

Özdemir Nutku, *Dram Sanatı* adlı eserinde tip ve karakter kavramlarının farkını ortaya koymaktadır. Ona göre tip, psikolojik ayrıntısı bulunmayan, bilinen kalıplara göre aksiyonda bulunan, anlatı boyunca gelişmeyen, değişmeyen, derinliksiz öykü kişileridir. Öte yandan karakter, kendine has psikolojik özellikler taşıyan, özgün davranış, düşünce, tepkiler sergileyen, çok boyutlu figürlerdir: "Tipler bir düşüncenin, bir duygunun temsilcileridir; karakter ise karmaşık insan özelliklerini, çelişkileri içinde veren ve insanı daha yakından tanıtan bir özelliği kapsar" (Nutku, 2001: s. 183).

E. M. Forster (1955) bu ayrımı sabit (flat) ve değişken (round) karakterler şeklinde kavramlaştırmaktadır. Tip ve bazen karikatür olarak da anıldığına dikkat çektiği sabit karakter, Forster'a göre tek bir düşünceden ya da vasıftan ibaret kişilerdir. Bu figürler izleyici/okuyucu tarafından kolaylıkla tanınır, anlatı boyunca kişilik özellikleri değişmez ve izleyiciyi şaşırtacak bir davranış sergilemezler. Diğer yandan, değişken karakterler iyi tanımlanmış istekleri olan, anlatı ilerledikçe kendisi de dönüşen karakterlerdir. Dönüşebilirliği sayesinde bu karakter kendinden sürpriz etkisi yaratma potansiyeline sahiptir ve yalnızca güldürü ve tutarlılık hisleri sağlayan sabit karakterin aksine çok çeşitli ve derinlikli duygular uyandırabilirler (Forster, 1955: s. 49-55).

Yapısalcı kuramcılar öykü kişilerini psikolojik derinlikleri olan özgün bireyler olarak değil, belli işlevleri yerine getiren failler olarak ele alıp karakter kavramını bu işlevler üzerinden tanımlayıp sınıflandırmıştır. Aristoteles'in *Poetika*'da vurguladığı "drama eylemin taklididir, karakterler bu eylemlerin taşıyıcısıdır, bu yüzden karakterler ikincil öneme sahiptir" yaklaşımı yapısalcılarda benzer bir karşılık bulmuştur. Vladimir Propp "incelediği masallarda yedi eylem alanı ya da yedi rol saptamıştı: Saldırgan,

bağışçı, yardımcı, prenses (aranılan kişi), gönderen, kahraman, düzmece kahraman" (Moran, 1988: s. 174). Yapısalcı yöntemi edebiyata ilk uygulayan A. J. Greimas, Propp'un "rol"lerini geliştirerek birbirine karşıt üç çift "rol"den oluşan bir eyleyenler modeli geliştirmiştir: Gönderici-alıcı, özne-nesne, destekleyici-engelleyici (Moran, 1988: s. 174).

Seymour Chatman karakteri belli eylemlerin failine indirgeyen, öykü kişilerini psikolojik ve ahlaki yanları yokluğunda ele alan bu yaklaşımı eleştirir. Ona göre Aristoteles, Rus Biçimciler ve Yapısalcılar'ın öykü ve karakter arasında kurdukları hiyerarşi anlamsızdır çünkü öyküler olaylardan, olaylar da onları gerçekleştirenlerden oluşuyorsa, gerçekleştirenlerin çok boyutluluğunun görmezden gelinmesi yanlıştır (akt. Ersümer, 2016: s. 64).

1.1.4. Nedensel ilişki

Anlatı incelemelerinde ele alınması gereken bir başka konu nedensel ilişkidir. Nedensel ilişkinin önemine dair öne çıkan değincelerden birini, çalışmanın önceki başlıklarında bahsedildiği üzere E. M. Forster dile getirmiştir. Ona göre nedensel ilişki öyküyü olay örgüsünden ayıran faktördür. "Öykü" olayları arasındaki ilgi ardışıklıktan ibaretken, öyküden olay örgüsü yaratan etmen, olaylar arasında örülen nedensel ilişkidir (Forster, 1955: s. 86). Edward Branigan film olaylarının temelde sebep-sonuç ilişkisiyle anlamlandırıldığını, bu olayların olasılıklarla birbirine bağlandığını ve anlatının genel anlamda yaşamın olasılıklarını ele alan, üzerinde uzlaşılmış bir anlatım tekniği olarak tanımlanabileceğini söylemektedir (1992: s. 26). Seymour Chatman da benzer şekilde özellikle klasik anlatılarda her olayın nedensel bir ilişki içinde bağlandığını, birbiriyle alakasız gibi duran iki olayın dahi anlatının sonunda bir sebep sonuç bağıyla ilişkilendiğini gördüğümüzü dile getirmektedir (2008: s. 42).

Sinemada klasik ve çağdaş anlatı gelenekleri nedensellik ilkesine farklı yaklaşımlar geliştirmiştir. Öykü olayları arasındaki nedensellik ilişkisi klasik anlatıda çok daha sıkı örülüyken, çağdaş anlatıyla üretilmiş filmlerde öykülerin nedensel bağlarının bu kadar güçlü olmadığı ya da söz konusu ilişkiselliğin bu anlatı geleneğinde aranmadığı

söylenebilmektedir. Klasik anlatı sinemasında bu ilişkinin kurulmasının başat bir sebebi bu anlatı türünün izleyicide yaratmayı amaçladığı gerçeklik yanılsamasıdır. Ayşen Oluk Ersümer filmin parçalı bir yapıya sahip olduğunu, bu parçaların klasik anlatı sinemasında belli uylaşımlar sayesinde birbiriyle bağlandığını ve hedeflenen gerçeklik yanılsamasını ancak parçalar arasında pürüzsüz bir geçişkenliğin yarattığını vurgulamaktadır. Klasik anlatı sinemasında parçalar arasındaki sıkı bağları oluşturan sinematik araçlardan biri de öykü olaylarının birbirini neden-sonuç ilişkisiyle izlemesidir (Ersümer, 2013: s. 103). Çağdaş anlatı sinemasındaysa öykü olayları birbiriyle daha az sıkı bağlara sahip olabilmekte, daha epizodik bir yapı oluşturabilmekte ve bir hikaye anlatmak önceliği üzerine kurulu klasik anlatıda öykü olaylarının üstlendiği hikayeyi ileri taşımak fonksiyonundan başka amaçlara hizmet edebilmektedirler: "bir atmosfer yaratmak, bir karakteri incelemek, bir temayı anlatmak için olabilir. Öykü en azından geçici olarak bu öğelerin anlatımı için bölünebilir" (Miller, 2016: s. 126).

1.1.5. Sinematografik zaman

Andrey Tarkovski insanoğlunun sinemanın icadıyla zamanı mühürlemenin doğrudan bir yolunu bulduğunu, yaşantılayıp fikse ettiği zamanı ekranda yeniden üretme, yineleme ve dilerse çok uzun süre bir kutuda saklamaya muktedir hale geldiğini vurgular (Tarkovski, 2017: s. 55). Benzer şekilde sinemayı "zamanın üzerinde tahakküm kurma sanatı" olarak tanımlayan Semir Aslanyürek, sinemanın "zamanı üç boyutuyla, yani geçmiş zamanı, şimdiki zamanı ve gelecek zamanı aynı anda" izleyebilmemizi mümkün kılan, kendine özgü bir zaman işleyişi olduğuna dikkat çekmektedir (2014: s. 47-186).

Gerçek zaman kronolojikken ve eksilti, ileri atlama, geri dönüş gibi eylemlere izin vermezken, film zamanı gerçek zamanda kayıt altına alınan görüntüleri dramatik anlatımın gerektirdiği doğrultuda parçalara ayırabilir, kısa bir öykü olayını tekrarlarla daha uzun sürede anlatabilir, uzun bir olayı kesmelerle kısa sürede anlatabilir ya da öykü olaylarının sırasını arzulanan dramatik etkiyi sağlayacak şekilde farklı biçimde düzenleyebilir (Topçu, 2016: s. 55).

Zaman kavramı anlatı analizcileri için olay örgüsüyle ilişkili rolü itibarıyla önemli bir anlatı öğesi olarak öne çıkmaktadır. Konuyu ele alırken Yapısalcılar sinematografik zamanın üç veçhesinin üzerinde durmaktadırlar: Düzen, süre, sıklık. "*Düzen,* öykünün kronolojisinin nasıl işlediğine gönderme yapar; *süre*, öykü zamanıyla söylem zamanının oranlanmasını kapsar; *sıklık* ise tekil ya da tekrarlanan eylem birimlerini sunmanın muhtemel yollarını ifade eder" (Genette ve Jahn'dan akt. Karadoğan, 2016: s. 84). Öykü olaylarının bu üç zamansal araç kullanımıyla oluşturduğu inşa, anlatının söylem düzeyini oluşturan önemli bileşenlerdendir.

Yalçın Demir *Filmde Zaman ve Mekan* adlı kitabında Fransız düşünür Henri Bergson'un zaman kavramına dair düşüncelerinin film sanatında zamanı ele alış biçimini şekillendirdiğini dile getirmektedir (1994: s. 124). Geçmişin yitip gitmediğini ve insan anlığında varolmaya devam ettiğini öne süren Bergson'a göre "geçmiş hiçbir zaman yitip gitmez. Belleğin geçmişten bir şeyleri şimdiki ana taşıyıp getirmesi nedeniyle her zaman bellek içinde varoluşunu sürdürür" (akt. Topçu, 2016: s. 52). Bu görüş zamana dair kesintisiz, kronolojik ve geriye dönüşsüz algıyı sarsmıştır. Sinemada karşılığını da, zamanın geriye dönüşlerle durağanlaştırılabilir, anımsamalarla tekrarlanabilir, geleceğe dair görüntülerle ileriye atlayabilir hale gelmesiyle bulmuştur (Demir, 1994: s. 124).

1.1.6. Sinematografik mekan

Sinemada anlatının bir diğer önemli öğesi sinematografik mekan/uzay/uzamdır. Sinematografik mekan gerçek mekana kıyasla çok farklı bir ontolojiye sahiptir. I. V. Pudovkin (1966) bir yönetmenin alıcıyla kaydettiği gerçek zaman parçalarını kurgu masasında kesip birleştirerek nasıl özgün bir işleyişe sahip filmsel zamanı yaratıyorsa, aynı şekilde başka başka parçaların birleştirilmesiyle kendine özgü filmsel mekanı yarattığını öne sürmektedir. Ona göre, yönetmen belki de gerçek uzayın çok farklı noktalarında yaptığı çekimleri birleştirerek, kurgunun son halinde izleyici tarafından tek bir mekan gibi algılanan filmsel uzamlar yaratabilmektedir (Pudovkin, 1966: s. 60).

Zaman ve uzam farkını, ilkinin öykü olaylarının boyutu, diğerini ise öykü varlıklarının boyutu şeklinde tanımlayarak ortaya koyan Seymour Chatman'a göre "olaylar uzamsal değildir ancak uzamda meydana gelirler; uzamsal olan, olayları gerçekleştiren ya da onların etkisi altında kalan varlıklardır" (2008: s. 89). Chatman'ın ortaya koyduğu bir diğer ayrım, öykü uzamı ve söylem uzamı arasındadır. Öykü uzamında nesneler iki boyutlu da olsa gerçek uzamdaki halleriyle benzeşirler. Söylem uzamında ise nesneler belli ölçütlerle varolurlar. Bunlar "Ölçek ya da boyut (nesnelerin alıcıya olan uzaklıklarına bağlı olarak); kontur, doku ve yoğunluk; konum (nesnenin çerçevenin dikey/yatay boyutunda ve diğer varlıklara görece bulunduğu yere bağlı olarak); yansıtılan aydınlatmanın derecesi, çeşidi ve alanı; optik çözünürlüğün berraklığı ya da derecesidir (Chatman: 2008: s. 90-91). Yönetmenin söz konusu ölçütler doğrultusunda biçimlendirip, konumlandırıp görüntülediği nesneler filmin söylem uzamını oluşturmaktadır: "Yaşam bu konumlandırmalar için önceden belirlenmiş hiçbir mantıksal temel önermez. Bunların hepsi seçimler, yani yönetmenin sanatının ürünleridir" (Chatman, 2008: s. 91).

Noel Burch (1981) ise filmsel uzamı çerçeve içi ve çerçeve dışı uzam olarak ikiye ayırmaktadır. Çerçeve içi uzamı özetle gözün ekranda görebildiği her şeyin oluşturduğunu söyler. Daha karmaşık bir kavram olan çerçeve dışı uzamın altı boyutu olduğundan bahseder. Bunların ilk dördünü çerçeveyi oluşturan dört sınırın çevresindeki alan şeklinde tarif eder. Bir diğeri, kameranın arkasındaki uzamı, sonuncusu ise filmin çekildiği setin/alanın dışındaki uzamı kapsar (Burch, 1981: s. 17).

1.2. Klasik Anlatı Sineması

Anlatı bakımından ele aldığımızda sinema klasik anlatı ve çağdaş anlatı sineması olarak iki başlıkta değerlendirilebilmektedir.

Klasik Hollywood sineması olarak da anılan klasik anlatı sineması "1930'lu yıllardan 1960'lı yıllara kadar Hollywood üretim biçimlerine hakim olmakla birlikte Batılı ana akım sinemaya da dikkate değer ölçüde nüfuz etmiştir" (Hayward, 2001: s. 64). Klasik anlatı sineması yalnızca Batı'da değil, küresel ölçekte "sinema tarihi boyunca kitlelerle

buluşma, onları etkileme gücü ve uzun ömürlü olma açısından baskın olan anlatı biçimi olmuştur" (Ersümer, 2013: s. 185).

Klasik anlatı sineması temel anlatı prensiplerini, Aristoteles'in ortaya koyduğu klasik dramatik yapıdan miras almıştır. Aristotelesçi dramatürjide izleyicinin eserden aldığı estetik hazzın temelinde katharsis kavramı yatmaktadır. Aristoteles dramatik eserin işlevinin, izleyicide acıma ve korku hislerini uyandırıp sonra da izleyiciyi bu hislerden arındırmak (katharsis yaratmak) olduğunu söyler (2020: s. 33). Ona göre, tragedya korku ve acıma gibi insan ruhuna zararlı duyguları uyandırıp, bu hislerin boşaltılmasını sağlayarak insan ruhunu bu acı veren duygulardan kurtarma yoluyla kişilerin arınmasını ve rahatlamasını sağlamaya hizmet eder (akt. Ersümer, 2013: s. 41). Sevda Şener (akt. Ersümer, 2013), *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı* adlı kitabında acımayı kahramanın hak etmediği bir yıkıma uğramasından kaynaklanan elcil bir duygu, korkuyu ise benzer yıkımın kişinin kendi başına geleceği endişesinin doğurduğu bencil bir duygu olarak tanımlar. Aristoteles'e göre, sahnelenen eser karşısında izleyici bu duyguları çok yoğun şekilde deneyimleyerek tüketir ve katharsis denen arınmayı yaşar (Şener ve Aristoteles'ten akt. Ersümer 2013: s. 41).

Katharsisin gerçekleşmesi için elzem olan dramatik etkilerden biri özdeşleşmedir. Bertolt Brecht, Aristotelesçi dramatürjinin özünü oluşturduğunu öne sürdüğü katharsis mekanizmasını mümkün kılanın, izleyicinin sahnede korku ve acıma duygularını uyandıran karakter ve olaylarla özdeşleşmesi süreci olduğunu öne sürmektedir (2011: s. 49-50). Katharsisin yaşanmasını sağlayan olgu *einfühlung*, yani karakter ve izleyici arasında oluşan "duygu temeli üzerinde yaşantı birliği"dir (Parkan, 2020: s. 34). *Einfühlüng* izleyicinin kendisini kurmaca bir dünyada sergilenen bir karakterin yerine koyabilmesi, izlediği oyuncuyla duygu birliğine girmesi ve onunla özdeşleşmesidir (Aslanyürek, 2014: s. 25-26). Aristotelesçi oyunda dramatik kurgu, kahramanı ruhsal çatışmalara sürükleyecek şekilde işler ve bu çatışmalar kahramanın iç dünyasını tüm açıklığıyla dışa vurmasını sağlar (Brecht, 2011: s. 146). Karakterini Aristotelesçi dramatürjinin gereği olan mimetik teknikle canlandıran oyuncu da eserin kahramanına

öyle güçlü bir şekilde öykünür ve bu öykünme izleyicide öyle güçlü bir telkin şeklinde karşılık bulur ki özdeşleşme kaçınılamaz (Brecht, 2011: s. 86-87).

Özdeşleşmeyi sağlamanın tek yolu oyun tekniği değildir. Michel Chion (2003) izleyicinin karakterle duygu birliğine girmesini mümkün kılmak için izlenecek yöntemlerden birinin öykü kişisini yaratırken ona sevimli, sevecen, çekici kılacak niteliklerin yanı sıra saygı ya da hayranlık uyandıracak özellikler vermek olduğunu söylemektedir. Tabii, seyircinin erdemli karakterler kadar düşkün olanlarla da özdeşleşebileceğini vurgulamaktadır (Chion, 2003: s. 133). Karakteri talihsiz bir durum ya da tehlike içinde göstermek de özdeşleşmeyi kolaylaştırmak için izlenebilecek yollardan biridir. Chion özellikle eserin başında karakterin sevdiği biri kayıp, yaralı, hasta vb. zor durumda gösterildiği takdirde izleyicinin öykü kişisiyle hızlıca özdeşleşeceğinin ve hemen her ediminde ya da abartılı tepkilerinde karakterin yanında olabileceğini öne sürer. Son olarak da karakter ne denli güçlü bir motivasyonla bir şeyin peşine düşmüşse ve öykü dünyası izleyiciye ne kadar o karakterin gözünden aktarılıyorsa özdeşleşmenin o kadar kolay kurulabileceğini belirtir (Chion, 2003: s. 134-135). Erik Bork da (2018) özdeşleşmenin sağlanması için benzer bazı şartlar koşmaktadır. O da karakteri talihsiz durumlar içinde sergilemenin gerekliliği üzerinde dururken duygu birliği oluşmasının başat koşulu olarak izleyicinin karakterin iç dünyasına, arzularına, bakış açısına hakimiyetini vurgulamaktadır. Öykü dünyası ne derece karakterin bakış açısından anlatılırsa izleyici de karakterin perspektifine, duygularına, amaçlarına ve bu amaçların kendisi için nasıl bir anlam ve değer taşıdığına o derece vâkıf olabilmektedir. Bork'a göre bu yüzden izleyicinin duygusal bağını yitirmemesi için ana karakterin gizemli olmaması; ilginin yitirilmemesi için de arzusunun peşinden gitmeyi bırakıp pasif bir duruş sergilememesi gerekir (2018: s. 47).

İzleyicinin karakterle özdeşleşmesini ve dramatik sürece katılımını sağlamak için klasik anlatı gerçeklik/gerçeğe benzerlik yanılsaması yaratmak zorundadır (Ersümer, 2013: s. 42). Bob Foss (2016) klasik dramatik anlatının özelliklerini sıralarken dramatik tiyatroda sahnelenmesi amaçlanan olayların inandırıcılığının öneminden bahsetmektedir.

Ona göre, bu sahnede olaylar orada ve o an gerçekleşiyormuş gibi canlandırılır. Bu canlandırma, sınırları ve detayları iyi belirlenmiş bir dünyaya gereksinim duyar. Söz konusu dünyanın odağında düşünen ve eyleyen insanlar yer alır ve bu insanlar belirli istekler ve birbirleriyle iyi tanımlanmış ilişkiler içinde etkileşimle hareket ederler. Olaylar arasındaki geçişler net, neden-sonuç ilişkileri de soru işareti yaratmayacak şekilde kurulmuştur ki bu da dramatik akışın aksamadan ya da belirlenmiş yönünden sapmadan ilerlemesini sağlar. Bu akış yalnızca dramatik gelişmeleri etkileyen ögeleri ve gelişmelerden etkilenenleri barındırarak bu sınırın dışında kalan her şeyi bütünün dışında bırakır. Ek olarak, oluşturulan drama bütünlüğünde her dramatik öğe resmi tamamlayan, dramanın ilerleyişine katkı sunan işlevsel parçalar olmak zorundadır. Aksi takdirde dramatik yapı eksiklik ya da boşluk barındırır ki bu da yapının yaratmayı hedeflediği yanılsamayı sekteye uğratır. Mimesise dayalı bu yanılsama, öykü dünyasının ve dramatik akışın izleyiciyi sarmalayıp onlara film izlediklerini unutturmak üzerine kuruludur. Seyirci izlediklerinin ardında yaratıcı/anlatıcı/yönetmen olduğunu unutmalıdır (Foss, 2016: s. 185-187). Tam da bu sebeplerle klasik anlatı bir anlatıcının varlığına işaret eden diyejetik anlatımı ve doğrusal olmayan zamanı da reddetmektedir.

Klasik anlatıya içkin bir başka özellik Antik Yunan'dan beri kullanılagelen, yükselen dramatik eğriyi barındıran anlatı yapısıdır. Aristoteles bu mekanizmayı basitçe düğüm ve çözüm kavramları üzerinden anlatmaktadır:

> Her tragedyada bir düğüm, bir de çözüm vardır. Düğüm sıklıkla eserin dışında kalan olaylar ve içindeki bazı olaylardan oluşur, çözüm de geri kalanlardan. Düğüm derken [eylemin] başından mutluluğa ya da mutsuzluğa geçişin başladığı noktaya kadar geçen bölümü, çözüm derken de bu geçişin başından eserin sonuna kadar olan bölümü kastediyorum (Aristoteles, 2020: s. 51).

William Miller bu eğriyi başlangıçta çatışmanın bulunduğu, doruk noktasına ulaşana kadar gerilim ve gizemin geliştiği, doruk noktasını takiben çatışmanın çözüldüğü ve öykünün sona erdiği bir yapı olarak detaylandırmaktadır. Bu yapı genel olarak giriş-gelişme-sonuç (ya da serim-düğüm-çözüm) şeklinde ifade edilen bir modele sahiptir. Miller'a göre giriş bölümü ana karakterle filmin dünyasıyla ve ilk çatışmayla dikkatimizi

yakalayıp heyacan ve merak uyandırma işlevi görürken; gelişme bölümü çatışmanın derinleşmesi, karmaşık ilişkilerin ortaya çıkması ve krizin kolay bir çözüme ulaşmayacağına dair yarattığı inanç aracılığıyla ilgimizi yoğunlaştırırken; çözüm ise çatışmanın doruk noktasına ulaşıp çözüldüğü, açık uçların kapatıldığı ve gerilimin giderildiği bölümdür. Bu bölümle birlikte izleyicinin aldığı estetik haz sonlanırken, söz konusu yapının derli toplu bir bütünlük sunması izleyici için ayrıca bir estetik haz kaynağı oluşturur (Miller, 2016: s. 33-36). Bununla birlikte, Miller klasik anlatının bu yapısını formülcü olarak nitelemekte ve fazlasıyla yapısalcı bu formülcü yaklaşımda merak ve sürpriz öğesinin fazlasıyla abartıldığını öne sürmektedir. Ona göre bu tür anlatılarda tüm olay örgüleri seyircide azami ilgi ve duygusal etkinin uyandırılması ereğiyle kurulur ve seyircide salt basit hazlar uyandırmak üzere gelişmiş bu gelenek farklı deneyimlerden ve inceliklerden yoksun, tekdüze, çoğunlukla yüzeysel üretimlere sebep verir (Miller, 2016: s. 122).

Bir önceki paragrafta sözü edilen "haz veren bütünlüklü yapı"nın sac ayaklarından biri olan, klasik anlatıya içkin bir başka özellik öykü olayları arasında kurulan neden-sonuç ilişkisidir:

> Öykünün yapısında belli bir neden sonuç mantığı vardır. Bir olay öbürüne yol açar, o da bir başkasına. … Bu öykü modeli bir sonraki sahnede neler olacağına ilişkin beklentiler yaratarak üzerimizde bir etki bırakır. Herhangi bir gelişmeyi önceden tahmin etmekten ve onun gerçekleşmesini seyretmekten zevk alırız. … Buna merak ilkesi denir ve dramatik yapının temelidir (Miller, 2016: s. 32).

Anlatı başlığında değinildiği üzere Ayşen Oluk Ersümer (2016) sinemanın doğasının zamansal ve mekansal parçalılığına ve bu parçalılığı bütünlüklü bir yapı haline getiren faktörlerden birinin neden-sonuç ilişkisi olduğunu söylemektedir. Klasik anlatıda her sahne kendinden önce gelen sahnenin sorduğu soruya yanıt teşkil edip bir sonraki sahnenin yanıtlayacağı soruyu sorarak parçalar arasında bağ kurup izleyicinin dikkatini canlı tutar. Ersümer'e göre bu tür anlatılarda hiçbir sahnenin bağımsız bir rolü, kendi başına taşıdığı bir anlamı yoktur ve parçalar arasındaki bu nedensel ilişki sayesinde sahne arasındaki kesmeler daha görünmez olur; anlatı daha akışkan bir seyir kazanır (2016: s.

103). Ayrıca, nedenlerin çoklu sonuçlardan ziyade tek bir sonuca bağlandığı klasik anlatı karşısında izleyiciler olayların tetikleyicilerini ve karakter davranışlarının ardındaki motivasyonları kolayca kavrayabilir; eser sonunda olayların neden-sonuç ilişkilerinin rahat kavranabilir olması ve soru işaretine yer bırakılmaması seyircinin klasik anlatı eserlerinden haz almasının bir başka nedenidir (Ersümer, 2016: s. 105-106).

Klasik anlatı sinemasında karakter de çağdaş anlatı sinemasının karakterine kıyasla farklı bir işlev görmekte ve yukarıda sözü edilen nedensel ilişki mekanizmasının işleyişinde önemli bir rol oynamaktadır:

> Klasik Hollywood filmi sınırları iyi çizilmiş bir problemi çözmek ve belirli bir amaca ulaşmak için mücadele eden, psikolojik açıdan betimlenmiş öykü kişilerini sahneler. Bu mücadele boyunca karakterler birbirleriyle ve harici faktörlerle çatışmaya dahil olurlar. Öykü kesin bir zafer ya da bozgunla, sorunun çözülmesiyle ve hedeflerin tutturulması ya da ıskalanmasıyla nihayete erer. Bu yüzden, nedenselliğin birincil aracısı tutarlı ve belirgin özellikler, vasıflar ve davranışlar atfedilmiş, kendine has birey, yani karakterdir … . Özellikleri en belirgin çizilen karakter, nedenselliğin başat faili, anlatısal sınırların hedefi ve izleyicinin özdeşleşme sürecinin başlıca nesnesi ana karakterdir (kahramandır) (Bordwell, 1985: s. 157).

Kahramanın (*protagonist*) "korumak ve hizmet etmek" anlamlarını taşıyan Yunanca bir sözcükten türediğine dikkat çeken Christopher Vogler, bu karakterin başkaları için kendi ihtiyaçlarından ödün veren kişi olduğunu vurgulamaktadır. Vogler'a göre temelde kendinden ödün vermeyle ilişkili olan kahramanın başat dramatik işlevleri, öykücünün kendisine verdiği evrensel bazı özellikler sayesinde izleyicinin özdeşleşme kurmasını sağlamak ve arzuları ve istekleri doğrultusunda eyleme geçerek hikayeyi ileri taşımaktır (Vogler, 2019: s. 71-74).

Bob Foss'a göre klasik dramada karakterler kendilerine biçilen işlevin tutarlı bir ifadesi olarak tanımlanır ve büyük ölçüde tahmin edilebilirlik sınırları içinde davranırlar. Bu karakterler kapalı kişilikler olarak da anılır (Foss, 2016: s. 140).

Tzvetan Todorov karakter ve olay ilişkisini iki farklı anlatı bağlamında ele almaktadır. Anlatıları olay merkezli (apsikolojik) ve karakter merkezli (psikolojik) olarak ikiye ayıran Todorov, psikolojik anlatılarda eylemlerin karakteri aktardığını, olayların

karaktere bağımlı geliştiğini; apsikolojik anlatılarda ise öykü olaylarının karakterden bağımsız geliştiğini öne sürmektedir. Karakter merkezli anlatılarda farklı olaylar karakterin psikolojisinin derinlikli boyutlarının ortaya çıkmasını sağlarken; olay merkezli anlatılarda karakter, olay örgüsünü ilerletmek için harekete geçen failler olarak işlev görür (Todorov'dan akt. Ersümer, 2016: s. 64).

Klasik anlatı karakterinin ana işlevi olan özdeşleşme ve bu başlıkta daha önce sözü edilen "klasik anlatıda anlatıcının görünmez kılınarak yaratılan gerçekmişgibilik ilüzyonu", klasik anlatının ideolojik işleyişinde yüksek öneme sahip iki mekanizmadır. Özdeşleşme ve gerçekmişgibilik yanılsaması üzerine kurulu klasik anlatıyla üretilmiş eserler, izleyiciye yeni bakış açıları ve daha derin bir kavrayış kazandırmaktan ziyade, hakim toplumsal düzeni oluşturan kodları tekrar ederek söz konusu kodların kitleler nezdinde pekiştirilmesi işlevini görürler (Özdemir, 2019: s. 15). Seyircinin eleştirelliğini ketleyen özdeşleşme hali, eserlerin mevcut düzeni olumlayıp doğallaştırmasını ve hakim kültürün normlarını hakikat olarak sunup sorgulanmadan kabul edilmesini kolaylaştırdığı gerekçesiyle eleştirilmektedir (Karadoğan, 2016: s. 145).

Bertolt Brecht (2001) klasik dramatürjinin yarattığı gerçekmişgibiliğe, izleyicinin sahnede ortaya konulan durumlara yalnızca yaratılan havanın izin verdiği duygu ve heyecanlarla dahil olmasını sağladığı gerekçesiyle karşı çıkmaktadır. Bu gerçeklik yanılsamasının izleyicinin sahnelenenle salt duygular üzerinden ortaklaşmasına yol açmasını eleştirmektedir. Brecht'e göre karakterle yalnızca duygu aracılığıyla birlik kuran seyirci karakterin yolculuğuna, karakterin –dolayısıyla sahnelenen durumların- ussal değerlendirmesini yapamayacak şekilde dahil olur: Özdeşleştiği karakter öfkelendiğinde izleyici de öfkelenir ve örneğin şaşkınlık ya da tereddüt gibi hislere kendini kaptıramaz. Bu öfkenin haklılığı bile ussal düzlemde değerlendirilmez; özetle, baskın hisler yalnızca paylaşılmakla kalır, üzerinde akıl yürütülemez (Brecht, 2011: s. 87).

Bob Foss da (2016) klasik dramanın, olayları sahnelerken alışılageldik ve kanıksanmış dünya görüşlerini yansıtıp pekiştirdiğini söylemektedir. Foss'a göre klasik drama, alışkanlıkları ve kanıksanmışlıkları sorgulamaya açmaksızın, anlatısını hakim

görüşler üzerine kurar ki yanılsama oluşturarak izleyiciyi sarmalama gücünü de tam olarak bu özelliğinden alır. Bu ekol, izleme deneyimi sırasında eleştirelliğe alan açmaz ve izleyicisine sahnelenen olaya yeni bir gözle bakma fırsatı sunmaz (Foss, 2016: s. 204-205). Koray Arca ve Yakup Boz (akt. Parkan, 2020) özdeşleşme sayesinde karakterle duygu birliğine giren seyircinin olup bitene eleştirel mesafesini yitirdiğini ve bunun sonucunda, bilinçlenip yeni bir kavrayış kazanacağı yerde bilinçaltında uyandırılan yargıları edilgen biçimde benimsemek durumunda bırakıldığına dikkat çekmektedir. Zihinsel üretkenliğin gerçekleşmediği bu seyir deneyiminde izleyici tasvirin tüketicisi olarak konumlandırılır (Arca ve Boz'dan akt. Parkan, 2020: s. 25). Mutlu Parkan da tasvirin tüketicisi haline gelen izleyicinin aynı zamanda tasvir tarafından tüketildiğine vurgu yapmaktadır. Ona göre, özdeşleşme sayesinde tasvir karşısında pasif hale gelen izleyici, klasik anlatının yarattığı duygu-yoğun bir gerilime sokulur ve dramatik akışın doruk noktasında gerilimin çözülmeye başlamasıyla izleyici bir duygu boşalması deneyimler: "Bu, seyircinin yaşamda, üretim süreci içinde her gün tükenmekte olan aktivitesinin, bir film boyunca yaşamdakine benzer bir yaşantı içinde bir kez daha tüketilmesinden başka bir şey değildir" (Parkan, 2020: s. 25). Etkinliği bu şekilde düşürülen izleyici kendisine sunulanı bu sayede muhakeme edemeden alımlamaya daha açık hale gelmektedir.

1.3. Çağdaş Anlatı Sineması

1950'li yıllarda klasik anlatı sinemasının birçok özelliğini reddederek film yapmayı seçen bir hareket belirmiştir. Genel başlıkla çağdaş anlatı sineması olarak anılan bu biçim, anlatısını farklı tekniklerle oluşturup izleyicisine yeni bir seyir deneyimi sunmaktadır. Çağdaş anlatı sineması; sanat sineması, avangard sinema, deneysel sinema, yer altı sineması, minimalist sinema gibi türleri kapsayan bir anlatı türüdür. Belli farklılıklarla birbirinden ayrılan bu film türleri "yönetmenlerin film anlatılarını izleyiciye sunuş şekillerine göre belirlenmiş" ve "yönetmenin filmini sunarken kullandığı anlatım dili, film anlatısının bir film türü olarak nitelendirilmesinde ölçüt olarak kullanılmıştır" (Özdemir, 2019: s. 21). Bununla birlikte, tartışmalı bir kavram olsa da genel olarak "sanatsal eğilimi açısından anadamar sinemadan farklılık gösteren" ve "izleyicinin alımlama sürecinde

daha aktif katılımını gerektiren filmler"e işaret etmek için kullanılan çağdaş anlatı sineması kavramı, içeriği ve tanımladıkları itibarıyla "karşı sinema, auteur sineması, modern sinema, çağdaş sinema, yapıbozumcu-yıkıcı sinema" kavramlarıyla da karşılanmıştır (Karadoğan, 2010: s. 1).

Sinemada çağdaş anlatı hem ideolojik hem de yapısal özellikleriyle klasik anlatıyla keskin karşıtlıklar içeren bir anlatı geleneğini oluşturmaktadır. Bu karşıt geleneği klasik anlatı geleneğinden ayıran özelliklerin başında, klasik anlatının dayandığı temel unsurlardan biri olan özdeşleşmenin reddi, dolayısıyla mesafelenme ve yabancılaşma kavramları gelmektedir.

Çağdaş anlatı sinemasının biçimlenmesinde Bertolt Brecht'in epik tiyatro estetiği önemli bir rol oynamıştır. Brecht'in epik tiyatrosu klasik anlatının özdeşleşme ve katharsis üzerine kurulu dramatürjisine karşı, karaktere ve öykü olaylarına mesafelenme üzerine kuruludur. Önceki başlıkta bahsedildiği üzere klasik dramatürji belli ahlaki özellikler ve evrensel itkilerle donattığı karakterini talihsiz durumlara sokarak izleyicide korku ve acıma duyguları uyandırıp izleyicinin karakterle duygu birliğine girmesini sağlamaktadır. Bu teknikler vasıtasıyla öykü kişisinin yazgısına hissî bir düzlemde dahil olan izleyici, karakterin bakış açısına ve duygu dünyasına eklemlenmektedir. Gelgelelim, bu sayede "izleyici karakterin gördüklerinden başka bir şey göremez, hissettiklerinden başka bir şey hissedemez hale gelir" (Brecht, 2011: s. 86-87). Brecht'in Aristotelesçi dramatürjide karşı çıktığı şey tam da bu duygu-yoğun özdeşleşme sürecinin izleyiciyi ussal görüş ve eleştirel tutumdan alıkoymasıdır. Mutlu Parkan yoğun özdeşleşme halindeki izleyicinin, kahramanın deneyimlediği ruhsal çatışmaları yaşarken, sahnelenen olay ve karakterleri serinkanlı bir değerlendirme ve eleştirme yetisini yitirdiğine dikkat çekmektedir (2020: s. 34).

Tiyatroda özdeşleşmeyi sağlayan teknikler izleyicide eleştirel güçleri felce uğratır, eleştirinin sesinin duyulabilmesi ancak özdeşleşmenin ortadan kalkmasıyla mümkün olur (Benjamin, 2018: s. 213) Brecht yukarıda bahsedildiği şekilde işleyen dramatik yapının hedeflediği özdeşleşme ve katharsis kavramlarının kırılması için yabancılaştırma etkisini

önerir. Bu etki Brecht'e göre "bir olayı ya da karakteri … doğallığından, bilinip tanınmışlığından, akla yatkınlığından sıyırıp almak, seyircide hayret ve merak uyandıracak bir kılıfa sokmaktır" (2011: s. 89).

Brecht'in öne sürdüğü yabancılaştırma etkisi klasik dramaturjinin yarattığı gerçeklik yanılsamasını kırmaya ve özdeşleşmeyle oluşturulan duygusal hipnozu bertaraf etmeye hizmet etmektedir. Aristotelesçi dramatürjide özdeşleşme sağlanan karakterin örneğin öfke durumu izleyiciye kanıksatılıp, izleyenlere sorgulamasız ve pasif bir seyir deneyimi sunulurken; epik tiyatro, anlatısını duygu durumunu ya da eylemi kendiliğinden anlaşılır kılmadan, sahnelenenin doğal karşılanmasını önleyecek şekilde sahneye koymaktadır. Yaratılmak istenen bu mesafelenme halinin amacı izleyicide "toplumsal açıdan verimli bir eleştirinin etkin duruma geçirilmesidir" (Brecht, 2011: s. 8). Brecht toplumsal olanın anlaşılmasının ön koşulunun mevcut olana eleştirel bakabilmek olduğunu ve klasik dramatürjiyi benimseyen burjuva tiyatrosu sahnede anlatılanın "doğal" olduğu izlenimini yaratırken, bu dramatürji geleneğinin şeylerin doğasının gerçekten anlaşılabilmesi için engel oluşturduğunu savunmaktadır. Ona göre "doğal" olanın yadırgatıcı bir nitelikle sunulması gerekir ki böylece "insanın belli bir durumda yalnız sahnede ortaya konulduğu gibi değil, başka türlü de davranabileceği" ortaya konulacaktır (Brecht, 2011: s. 29).

Epik tiyatro estetiğinin modern sinemayı önemli ölçüde etkileyip klasik dramatürjiden ayıran bir diğer aracı epizodik anlatımdır. Epizodik anlatım Brecht'in tiyatro kuramına adını veren epik kavramından gelmektedir. Aristoteles (2020) tragedya ve epik türlerini karşılaştırırken epik şiirin dilediğince uzatılabilir olduğunu vurgular. Ona göre, tragedya tek bir eylem üzerine odaklanır ve eylemin birden fazla kısmını eşzamanlı sahneleyemezken, epik eser farklı eylemleri ve eylemlerin aynı anda gerçekleşen farklı veçhelerini aktarabilir ve bu ara öyküler doğru bir şekilde birleştirildiğinde şiirin hacmi artmakla birlikte anlatı çok boyutluluğuyla daha zengin hale gelir (2020: s. 71-72). Brecht de dramatik tiyatroda öykünün tek bir merkezde toplandığına ve parçalarının birbiriyle sıkı sıkıya bağlılık içinde kurgulandığına dikkat çeker. Epik tiyatrodaysa öykünün bu

şekilde santralize edilmesi söz konusu değildir. Alfred Döblin'in ifadeleri epik eseri epizodik yapısı üzerinden isabetli bir şekilde tanımlamaktadır: "Bir epik yapıtı, dramatik yapının tersine, bir makasla keser gibi kesip parça parça doğrayabilirsiniz; ama yine de parçalar asla yitirmez dirimselliğini" (akt. Brecht, 2011: s. 27-28).

Özdemir Nutku (1976) epizodik anlatımda detayların kazandığı önemi vurgularken bu anlatımın karakterin sergilenişindeki yöntem açısından dramatik ve epik dramatürjinin taban tabana zıtlık gösterdiğine dikkat çeker. Ona göre; epik tiyatroda, anlatılan bir hikaye ele alınırken ayrıntılar da dramatik değer taşır ve sergilenen her episod kendi içinde bir akım yaratırken sergileme biçimi hareketleri ve davranışları ön plana çıkaracak niteliktedir. Karakterin iç dünyasına bu harici davranışlar sayesinde inilir. Dramatik yapıdaysa anlatı ilerledikçe bütünlenen, içten dışa doğru devinen bir psikolojik gelişmeye tanık olunur (Nutku, 1976: s. 46).

Epizodik anlatımın bir diğer özelliği kendi başına bir yabancılaştırma etkisi oluşturmasıdır. Yukarıda da bahsedildiği üzere dramatik yapı öyküyü tek bir olay üzerine odaklanarak merkezileştiren bir anlatı kurmaktadır. Böylesi bir yapı doğalcı bir anlatımı mümkün kılıp özdeşleşmeyi kolaylaştırırken epizodik anlatımın birbirini kesen yan öykülerle oluşturulan yapısı tam tersi bir etki yaratmaya hizmet etmektedir. Walter Benjamin epik tiyatronun epizodik yapısını bir film şeridindeki karelere benzetir ve anlatının kesik kesik yol aldığını dile getirir. Ona göre, bu yapının gücü oyundaki ayrık ve belirgin durumların birbirleri üzerindeki etkisindedir ve sergilenen olaylar şarkılar, başlıklar ya da jeste dayalı ortak tavırlar sayesinde birbirinden ayrılır. Bu sayede seyircinin özdeşleşme eğilimine ket vurulur ve karakterlerin davranışlarına ve davranış biçimlerine eleştirel bir tavırla yaklaşmaları sağlanır (Benjamin, 2018: s. 34).

Özdeşleşmenin yaratılması ya da kırılması konusunda anlatının yapısı şüphesiz önemli bir etken olarak öne çıkmaktadır. Olayın serilip, geliştirilip çözümlenmesi prensibiyle işleyen dramatik yapı ile temel biçimi birbiriyle ilgili fakat bağımsız olayların sergilenmesi üzerine kurulu olan epizodik yapı izleyicisine kaçınılmaz olarak farklı bir seyir deneyimi yaşatmaktadır. Dramatik tiyatroda her sahne bir öteki için sergilenmekte

ve olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişmektedir; öte yandan, epik tiyatroda her sahne kendisi için sergilenmekte ve olaylar eğriler çizerek ilerlemektedir. Bununla birlikte, olayların akışının neden-sonuç ilişkisini takip ettiği dramatik tiyatronun aksine epik tiyatroda olaylar sıçramalı olarak sahnelenmektedir. Brecht'e göre düz bir çizgi üzerinde evrimsel bir zorunlulukla gelişen öykü karşısında seyircinin ilgisi hep bir sonraki sahne ve oyun sonunda toplanırken; eğriler çizen, sıçramalı olaylar ve bağımsız sahnelerden oluşan anlatı seyircinin ilgisini oyunun akışı üzerinde tutmaya hizmet eder (2011: 42). Mutlu Parkan'ın dikkat çektiği üzere seyirci dramatik anlatımın birbirini izleyen sahne ve olaylarını takiben gerilimin üst noktaya ulaştığı doruk noktasında katharsise ulaşırken, seyir deneyimi esnasında soluklanacak, düşünecek, eleştirel bir tutum alacak fırsat bulamaz. Diğer yandan, epizodik anlatımın durak noktaları sayesinde izleyici olaylar ve kişiler hakkında düşünme ve eleştirel yaklaşım geliştirme imkanı bulur (Parkan, 2020: s. 39). Dramatik bir seyir deneyimi boyunca izleyicinin duyguları uyarılmakta, tetiklenmekte ve katharsise ulaşmasıyla izleyici yoğun duyguları yatışmış halde yaşamına devam etmektedir. Dahası, Parkan'a göre korku ve acıma duygularından arınmış olduğu için yaşadığı topluma daha kolay uyum sağlayıp, daha rahat entegre olup toplumsallaşacaktır (2020: s. 41). Ne var ki epik eserin epizodik yapısı izleyicide bu süreçten çok farklı bir etki yaratmaktadır. Epizodik anlatımın özdeşleşmeyi ketleyen sıçramalı yapısı izleyicinin eser karşısında daha ziyade ussal bir deneyim yaşamasını sağlamaktadır. İzleyici eserin sonunda, ussal anlamda eserin başında olduğu noktada bulunmayacaktır artık; bir sıçrama gerçekleştirmiş olacaktır. "Yaşamı boyunca elde etmiş olduğu algısal bilgiler, gösteri sürecinde seyircinin kendi aktif zihinsel faaliyetiyle sıçratılarak ussal bilgi hatta bilimsel bilgi düzeyine vardırılmıştır. Artık o, yaşamını kendi zihinsel faaliyetiyle elde etmiş olduğu bilimsel bilgiye dayanarak" farklı bir bakış açısı ve bilinç düzeyiyle sürdürecektir (Parkan, 2020: s. 39-41).

Parkan'ın bu ifadeleri iki farklı dramatürjik yaklaşımı seyir deneyimi ve etkisi açılarından başarılı bir şekilde özetlemektedir. Dramatik sahneleme karşısında izleyici kendisine sunulan öykü dünyasının "gerçek"lerinin ve ana karakterin davranış biçimlerinin kabulü eşliğinde, duygularının önce gerilip sonra rahatlatıldığı bir deneyim

sonrasında topluma daha kolay eklemlenir hale gelirken; epik eser karşısında izleyici öykü evreni ve figürleriyle daha zihinsel ve eleştirel bir ilişki kurmaktadır. Sonuç olarak bu ussal deneyim oyun sonunda izleyicinin, yaşadığı topluma dair yeni sorulara, görüşlere ve bilinç düzeyine sahip olmasını sağlamaktadır.

Klasik anlatının dramatik yapısına karşılık nedensel ilişkilerin ve öykü olayları arasındaki bağların daha gevşek kurulduğu bir olay örgüsüne sahip çağdaş anlatı filmleri, öykülerini *sonlandırma* konusunda da klasik anlatı filmlerine kıyasla kaçınılmaz olarak farklı bir yol izlemektedirler. Peter Wollen kendine göre "sinemanın yedi günahı ve erdemi"ni sıraladığı "Godard ve Karşı-Sinema: *Doğu Rüzgarı*" adlı makalesinde geleneksel sinema ve çağdaşlaşan sinema arasındaki belli başlı anlatısal farklara dikkat çekerken iki anlatı biçiminin, anlattıkları öyküleri nasıl nihayete erdirdiklerini ele almaktadır: Klasik anlatılar kapalı sonlu bir yapı arz ederken, çağdaş anlatılar öykülerini açık uçlu sonlandırmaktadır (Wollen, 2010: s. 119). Tek anlatımlı klasik anlatılar "belli bir tutarlılığı olan, başı, ortası, sonu olan bir öyküyü anlatmalıdır; bu tür anlatıların belirli bir sonu vardır" (Büker, 1985: s. 100). Wollen söz konusu "kapalı" öyküleri "kendi sınırları içinde uyumlu, kendine yeten obje" olarak tanımlar (2010: s. 119). Bu öykülerde serilen sorun, öykü sınırları kapsamında çözümlenmekte ve anlaşılması gereken hiçbir şey film dışında açıklayıcıya gerek duymamaktadır. Diğer tarafta, açık uçlu anlatılar sergilenen sorun ya da çatışmaların çözümünü sergilemek gayesini taşımamaktadır. Açık uçlu filmler "dünyasını inşa edebilmek için başka metinlere ihtiyaç duyan, çağrışım yaratan alıntı, pastiş ve parodiden yararlanan" bir anlatı kurmaktadırlar (Karadoğan, 2016: s. 42).

William Miller (2016) klasik anlatıyla çağdaş anlatı arasındaki farkı "formülcü yaklaşım" ve "açık yapı" şeklinde kavramlaştırır. Öykü olaylarının görece az doğrusallıkla, daha az mantıksal geliştiği açık yapılı filmler karakter amacının daha az belirleyici olduğu anlatılar olduğunu belirtir. Miller'a göre bu tür anlatılar olayların olay örgüsüne katkıda bulunmaktan ziyade atmosfer yaratmak, bir temayı işlemek ya da bir karakteri anlatmaya hizmet eder (2016: s. 126). "Güçlü olay örgüsü yerine karakter

incelemesi, zamanın doğrusal gelişimine daha az bağımlılık, atlamalı bir gelişim, geleneksel yapım tekniklerinin daha az kullanımı, gerçeküstü ve göstermeci bir yaklaşım" açık yapıya içkin başlıca diğer özelliklerdir (Miller, 2016: s. 127).

Ele aldıkları meseleler bakımından da iki anlatı türü keskin farklılıklar göstermektedir. Çağdaş anlatının, sinemanın diğer sanatlar gibi saydamlığını yitirdiği yıllarda ortaya çıktığına dikkat çeken Seçil Büker bu yeni anlatı biçiminde sanatçının yalnızca eyleme öykünmeyle ya da dramatik bütünlük arz eden olay örgülerine sahip anlatımlarla sınırlı olmadığını dile getirir. Ona göre çağdaş anlatıda sanatçı, mecranın yapısı ve kendi görüşleri üzerine bir anlatı kurabilmektedir (Büker, 1985: s. 101). Bununla birlikte, klasik anlatı sineması başı ortası sonu olan bir *öykü* anlatmak prensibine dayanırken, çağdaş anlatı sinemasında "kahramanın kendisi ve içinde bulunduğu durum bir sorun olarak ortaya konur" (Büker, 1985: s. 101). Bu sorun klasik sinemanın ortaya koyup anlatının sonunda çözüme kavuşturduğu somut soruna kıyasla, kavramları tartışmaya açan ve açık bir sonla biten anlatı sayesinde izleyicide cevaplardan çok sorular uyandıracak şekilde ele alınmaktadır. Bu da anlatı boyunca kendini ve çevresini sorgulayan karakter aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Günümüzün toplumsal ve psiklojik sorunlarını ele alan bu sinema türü, odağına olaylardan ziyade karakteri ve karakterin çevresiyle ilişkilerini ele almaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

DÜNYA SİNEMA TARİHİNDE BAĞIMSIZ SİNEMA

Klasik anlatıya sahip filmler çoğunlukla ticari ereklerle üretilen yapımlardır. Çağdaş anlatı filmleriyse izleyicisinden daha çok düşünce emeği talep eden, daha az kolay eğlence vaat eden, dolayısıyla ticari riski yüksek filmlerdir. Bu sebeple, ticari getirisi düşük ya da riskli olan çağdaş anlatıya sahip filmlerin seri üretim sağlayabilecek büyük stüdyolarca sahiplenilip üretilmeleri zordur. Bu tür projeler finansman, üretim pratikleri ve barındırdıkları ideolojilerle sıklıkla bağımsız sinema kategorisi altında gruplanmaktadır. Ne var ki *bağımsız sinema*, tanımı kolayca yapılabilen, sınırları rahatça çizilebilen bir kavram değildir.

Susan Hayward (2001) bağımsız sinemayı hakim ve yerleşik sinema endüstrisinden bağımsız üretilen filmler olarak tanımlamaktadır. Ona göre, bu filmler ana akım sinema pratiklerinin dışında üretildiği için avangart ya da karşı-sinema olarak da anılırlar ve hakim ideolojiye alternatif düşüncelere ses verir. Özel finanse edilen ya da kısmen devlet teşvikli, çoğunlukla düşük bütçeli yapımlardır (Hayward, 2001: s. 200-201).

D. K. Holm da bir film yapma ekolü, ekonomik kategori ya da bir pazarlama aracı olarak ele alınabilen bağımsız sinema kavramının zor tanımlanabilirliğine dikkat çekmekte ve zaman içinde kullanıldığı biçimleriyle yeni anlamlara gelebildiğini vurgulamaktadır: "Bugün kullandığımız biçimde 'bağımsız sinema' kavramı 1977 yılında dilimize yerleşti ve … geleneksel finansman sınırları dışında yapılıp büyük Hollywood stüdyolarına bağlı olmayan şirketler tarafından dağıtılan filmler için kullanıldı" (Holm, 2011: s. 12).

Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film adlı kitabında Emanuel Levy, *bağımsız* kavramının çoğu insan için, yaratıcı özgürlüğünden ödün vermeden, küçük bütçeyle film yapan ihtiraslı yönetmen imgesini çağrıştırdığını dile getirir. Levy'ye göre bağımsız bir film alışılmadık bir meseleyi rafine olmayan bir stille

ele alan, yönetmenin kişisel görüşlerine yer veren, taze bir soluk barındıran, düşük bütçeli yapımdır (1999: s. 3).

D. K. Holm'un da dikkat çektiği üzere zaman içinde kullanıldığı bağlama göre anlamı değişen *bağımsız sinema* kavramını daha iyi anlamak için Amerikan bağımsız sinema tarihine bakmak fayda sağlayacaktır, zira "bağımsız sinemanın tüm dünyada gelişmesini sağlayan da Amerikan Bağımsız Sineması olarak kabul edilmektedir" (Özdemir, 2019: s. 8).

2.1. Dünya Sinema Tarihinde Amerikan Bağımsız Sineması

Amerikan bağımsız sinemasının tarihi ticari Hollywood sineması tarihi kadar eskiye dayanmaktadır. Film üretim süreçlerinin kurumsallaştırılmasıyla birlikte, alternatif film yapma biçimleri de ortaya çıkmaya başlamıştır. İlk bağımsız filmlerin bu süreçte ortaya çıktığından bahsetmek mümkündür. 1908'de büyük yapımcılardan oluşan Motion Pictures Patent Company (MPPC) kurulmuş ve bu oluşum film üretim, dağıtım ve gösterim haklarını kendi tekellerine alarak harici yapım şirketlerinin sinemasal faaliyetlerini kontrol altında tutmaya çalışmıştır. "MPPC kurulduğunda, yapının dışında bırakılan şirketler illegal ekipmanlar ve yurt dışından getirdikleri malzemelerle ruhsatsız faaliyet göstermiş ve bu 'asi yapımcılar' kendi derneklerini (The Anti-trust Film Company of Chicago) kurarak ilk bağımsız prodüksiyonları gerçekleştirmişlerdir" (Murray, 2011: s. 5).

MPPC'nin üretim, dağıtım ve gösterim alanında tekelleşme amacıyla diğer girişimcileri baskılaması ve patentsiz üretim yapanları mahkemeler aracılığıyla sindirmesi sonucu çok sayıda bağımsız yapımcı MPPC'nin yerleşik olduğu New York'u terk edip California'ya taşınmıştır. Faaliyet göstermek için batı yakasını yeni ve cazip bir lokasyon olarak görenler arasında MPPC içinden şirketler de bulunmaktaydı, zira "[Hollywood'da] yıl boyu çekim yapmaya olanak sağlayan iklim ve dış mekan çekimi için uygun çeşitli alanlar –dağlar, okyanus, çöl, kentler" bulunuyordu (Bordwell, Thompson, 2015: s. 458). Buradaki sinema çalışmaları kısa sürede Hollywood ve etrafındaki küçük kasabalara

yayılmış, düşük maliyetli çekim imkanları bağımsız sinemacıların üretim yapmasını kolaylaştırmıştır. 1915'te patent şirketinin faaliyetleri ve kısıtlamalarının rekabeti ve ticareti önleyici olduğuna hükmedilmiş ve şirket lağvedilmiştir. Sinemaya olan yoğun ilgi Hollywood'a yerleşmiş olan stüdyoların büyümesini ve birleşme sonucu büyük şirketleri oluşturmasını sağlamıştır. "1920'lerin sonunda büyük şirketlerin çoğu –MGM, Fox Film Corporation, Warner Bros., Universal ve Paramount- kurulmuştu" (Bordwell, Thompson, 2015: s. 458). Bu şirketler kısa süre önce patent şirketinin egemen olduğu sektöre hakim unsur olarak gelişme göstermiştir. Diğer tarafta ise Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford ve D. W. Griffith bağımsızlıklarını ilan ederek United Artists şirketini kurmuş ve bu şirket stüdyo sistemi içinde üretim yapan şirketlerin tahakkümüne direnen bağımsız yapımcıların sığınağı haline gelmiştir (Göker, 2021: s. 48-49). United Artists bağımsız filmlerin dağıtımını üstlenmiş ve yaratıcı özgürlüğe ve büyük stüdyoların ele almaya yanaşmadığı konular işleme hürriyetine fırsat vererek endüstrinin pazarlama pratiklerine ve yerleşik uylaşımlarına meydan okumuştur (Murray, 2011: s. 6).

Amerikan sinemasının erken yıllarında ana-akım kanadı (stüdyo sistemini) yukarıda sözü edilen beş şirket, bağımsız kanadı United Artists'in yanı sıra Columbia ve Universal gibi şirketler temsil etmekteydi. 1910-1950 arasını oluşturan Hollywood sinemasının stüdyo yıllarında sektörü etkileyen iki büyük gelişme yaşandı. İlki 1929'da yaşanan Büyük Buhran'dı. Thomas Schatz'a göre bu ekonomik kriz Hollywood'da özellikle büyük bütçeli yapımlara odaklanan ve projeler için yüklü borçlar veren beş büyükleri etkilemiş, bağımsız film yapımcılarınıysa görece az mağdur etmişti (akt. Göker, 2021: s. 49). Buhran sonrası yıllarda beş büyükler endüstriye hakim güç olmayı sürdürmüştür. Bununla birlikte, büyük şirketler yıldız oyuncular ve büyük bütçelerle filmler çekerken ikili gösterimlerde slotu dolduracak B filmlerine ihtiyaç ortaya çıkmıştır ve "beş büyüklerin çevresinde bu ihtiyaca yönelik üretim yapan küçük, bağımsız şirketler ortaya çıkmıştır" (Gülçur, 2007: s. 43). Yannis Tzioumakis'e göre büyük şirketlerin etki alanının dışında faaliyet gösteren ve Poverty Row etiketiyle anılan bu bağımsız şirketler, düşük kaliteli ve ucuz görünümlü filmler üretip, ekseriyetle büyüklerin filmlerini satın alamayan küçük salonlarda, kasabalarda ve taşra sinemalarında gösterime yoğunlaşmıştır. Tzioumakis

Poverty Row'un etkili olduğu 1930-50 arası dönemin ilk onyılını ayrı ele alır. Bu dönem yukarıda bahsedildiği gibi çift bilet satışının revaçta olduğu ve B film üretimi için büyüklerin bağımsız yapımları desteklediği yıllardır. Sonraki onyılda stüdyoların B filmlerine ihtiyacı ve desteği azalmış, bazı güçlü bağımsız film yapımcıları daha kaliteli, prestij filmleri yapmaya yönelmiştir (Tzioumakis, 2005: s. 95-97). Poverty Row üretimleri o dönemde daha "aşağı" görülen korku ve western türüne yoğunlaştığı gibi büyük şirketlerin perdeye taşımayı tercih etmediği etnik grupların hikayelerine de yer vermiştir.

Bu dönemi etkileyen (ve nihayete erdiren) gelişme büyük şirketlerin rekabeti önleyici tekelleşme faaliyetlerini sonlandırmak üzere alınan Paramount Kararları olmuştur. Küçük şirketlerin Paramount'a karşı 1938'de açtıkları davanın 1948 yılında sonuca bağlanmasıyla "stüdyolar beş yıl içinde, hem salon zincirlerini hem de dağıtım üzerindeki hakimiyetlerini terk etmek zorunda kaldılar" (Abisel, 2016: s. 25). Amerikan sinemasının stüdyo-sonrası dönemini başlatan söz konusu gelişme Yannis Tzioumakis'e göre endüstrinin bağımsız yapıma geçişini resmileştirmiştir (2015: s. 144).

Paramount Kararları'nı takiben büyük stüdyolar endüstrideki hakimiyetlerini yitirmişlerdir. Rona Murray (2011) bu dönemde televizyonun yaygınlaşması ve şehirli nüfusun banliyölere yayılmaya başlamasıyla sektörün önemli bir izleyici kaybı yaşandığına dikkat çekmektedir. Murray'a göre yapımcılar bu kaybı telafi etmek için gençleri sinemaya çekmeye yönelik filmler üretmeye başlamış ve özellikle korku ve bilimkurgu türünde çekilen istismar filmleriyle, bir zamanlar "aile-dostu" ortamlar olan arabalı sinemalar gençlerin rağbet gösterdiği ve Amerikan gişe hasılatının yüzde 20'sini oluşturacak kadar popüler hale gelmiştir. Stüdyo döneminde B filmleri üreten bağımsız yapımcılar düşük bütçeli ve hızlı üretim pratikleriyle genç izleyicileri hedefleyen bu arzı gerçekleştirmiş ve ırkçılık gibi ana-akım dışı temaları ele alan, Avrupa sanat sineması estetiğinden faydalanan bu yenilikçi ve yaratıcı filmler sonraki onyılların bağımsız sinemasını şekillendirmekte etkili olmuştur (Murray, 2011: s. 7).

1960'lar, Yeni Amerikan Sineması'nın (ve Hollywood Rönesansı'nın) doğduğu yıllar olmuştur. Küresel ölçekte gençlik hareketleri, müesses nizama başkaldırı Amerikan

toplumunda da karşılık bulmuş ve siyasal ve kültürel değişim sinemada da izdüşümler yaratmıştır. Bununla birlikte Fransa'daki Yeni Dalga, İngiltere'deki Özgür Sinema'nın yanı sıra İtalya, Polonya ve Rusya'da ortaya çıkan yeni sinema hareketleri de Yeni Amerikan Sineması'nın doğuşunda etkili olmuştur.

"Yeni Amerikan filmlerinin pazarlama ve piyasaya sürümü için ise Film Yapımcıları Kooperatifi kurulmuştur" (Özdemir, 2019: s. 10). Hareketin önemli figürlerinden olan yönetmen ve film eleştirmeni John Mekas'ın kurucusu olduğu Film Culture dergisinde 1960'ta yayınlanan manifestoda ticari sinema "törel yönden çürümüş, estetik yönden modası geçmiş, … dramatik yönden de yüzeysel ve sıkıcı" ilan edilmiş; odağına insanı alan, üretimden gösterime kadar uzanan süreçte araya yapımcıların, dağıtımcıların ve siparişçilerin girmediği, "cilalı ve sahte" filmlerdense "kaba ama canlı" filmlerin yeğlendiği, "gül suyuna batırılmış" filmlerdense "kan rengi" filmlerin yüceltildiği anlayış ortaya konulmuştur (Özön, 1986: s. 22-23).

Yeni Amerikan Sineması'nın başlangıcı kabul edilen eser John Cassavetes'in *Gölgeler* (1958) filmi olmuştur. *Gölgeler* hem finansman hem yapım hem de anlatı özellikleriyle yerleşik film üretimi pratiklerini altüst eden bir çalışma olarak öne çıkmaktadır. Yönetmenliğe başlamadan önce oyunculuk kariyeri olan Cassavetes, filmi daha önceki dizi çalışmalarından kazandıklarının yanı sıra bir radyo programında dinleyicilere sattığı ön biletlerin getirisiyle finanse etmiştir. Filmde çoğunlukla amatör oyunculara yer veren Cassavetes yaşadığı apartman dairesini prodüksiyon ofisi ve film seti olarak kullanmış, diğer sinemacılara bu gibi pratiklerle yaratıcı özgürlüklerinden ödün vermeden kendi filmlerini yapabilecekleri konusunda örnek teşkil etmiştir (Jessica Winter'dan akt. Gülçur, 2007: s. 69). Cassavetes'in bağımsız eserleri anlatı açısından da Hollywood karşıtı özellikler taşımaktadır. Senaryoları olaydan ziyade karakteri merkeze alırken, ele aldığı karakterler Hollywood geleneğinin aksine amaç ya da ahlak odaklı olmadığı gibi belirsizlikler barındıran çok katmanlı öykü kişileri olarak dikkat çekmektedir (King, 2014: s. 74). Bununla beraber, Cassavetes'in portatif kameradan

faydalanması ve yer yer uzun çekimleri filmlerine "gerçekçi" bir hava katmasına yardımcı olmuş, bu yönüyle de Hollywood estetiğinden ayrılmıştır (King, 2014: s. 110).

Özetle, 1960'lı yıllar stüdyo yıllarının tamamen geride kaldığı, bağımsız yapımcıların Film Yapımcıları Kooperatifi altında birleşip tanıtım ve dağıtımı olanaklı kıldıkları ve dünyayı etkisi altına alan, özgürlük ve başkaldırı hareketlerinin izdüşümü olarak sinemada Hollywood'un ticari sinema geleneğine meydan okunulan yıllar olmuştur. Bu yıllarda yeşeren bağımsız sinema faaliyetleri 1970'lerde dağıtım sorunlarının oluşmaya başlaması ve izleyicinin ilgisini kaybetmesiyle zayıflamış ve sinema endüstrisi tarafından yutulmuş olsa da üretim ve estetik pratikleriyle, 1970 sonlarında okullu yönetmenlerin çalışmalarıyla gelişen Yeni Bağımsız Amerikan Sineması hareketinin biçimlenmesinde etkili olmuşlardır (Göker, 2021: s. 57-58).

1970 sonlarında ortaya çıkan Yeni Bağımsız Amerikan Sineması, kimi kendi yapım şirketini kurmuş, kimi bireysel imkanlarla filmlerini çeken bazı yönetmenlerin çalışmalarıyla doğmuştur. Susan Hayward yeni hareketin belli başlı isimleri arasında Dennis Hopper, Martin Scorsese, Paul Schrader ve Francis Ford Coppola'yı anmaktadır. Bu yönetmenler ana-akım sinemanın kapsamadığı konulara eğilmiştir; Scorsese 1970'lerin siyasi çalkantıların etkilenmiş New York'un şaşaadan uzak köşelerini filmlerine konu etmiş, Schrader ise işçi sınıfının sömürüsü ve siyasi yolsuzluklar gibi konuları ele almıştır. Hayward'a göre bu öncü yönetmenlerin dolaysız ve sözünü sakınmayan politik duruşları, takip eden bağımsız sinemacıların da toplumsal ve siyasal konulara duyarlı filmler üretmesinde etkili olmuştur (2012: s. 65-66).

Dönemin yönetmenlerinin bir başka özelliği çoğunun sinema okullarından mezun kişiler olmalarıdır. "Yalnızca yapım mekanizmaları konusunda uzmanlaşmamışlar, aynı zamanda sinema estetiğini ve tarihini de öğrenmişlerdi, … genellikle önemli filmlerin ve yönetmenlerin ansiklopedik bilgilerine hakimlerdi" (Bordwell ve Thompson, 2011: s. 478). Robert Kolker'e göre söz konusu yönetmenlerin sinema eğitimlerinin en önemli getirisi eski hikayeleri alışılageldik üsluplarla anlatmaktansa sanatsal birikimleri sayesinde film dili üzerinde denemeler yaparak öznelliklerini ifade ettikleri eserler ortaya

koymuş olmalarıdır. Dönemin birçok yönetmeni tür filmlerinin uylaşımlarını ters yüz etmiş, "gerçekçi" geleneğin çekim teknikleri ya da Fransız Yeni Dalga'nın göndermeleri gibi daha modern araçları Amerikan sinemasına takdim etmiştir (Kolker, 2006: s. 234-238).

Amerikan bağımsız sinemasının kurumsallaşmaya başladığı bu dönemin en önemli filmlerinden biri Steven Soderbergh'in *Sex, Lies and Videotape* (1989) adlı eseridir. Neslihan Göker filmin asıl kayda değer başarısının 1 milyon dolarlık bütçesine rağmen 25 milyon dolarlık kâr sağlamasıyla endüstride yarattığı etki olduğuna dikkat çekmektedir. Film yakaladığı başarı sayesinde, gösteriminin yapıldığı Sundance Film Festivali'nin bağımsız filmlerin uğrak yeri haline gelmesini sağlamıştır. Filmin yapımcı şirketi Miramax, *Sex, Lies and Videotape*'in başarısının ardından filmlerinin "bağımsız" etiketini bir pazarlama aracı olarak kullanarak daha ticari bir işleyiş sürdürmüş ve Hollywood'a eklemlenmiştir. Bağımsız filmlerin gösterildiği Sundance Channel ve Independent Channel gibi kablolu kanalların yayın hayatına başlaması da bağımsız sinemanın ticari sinemanın pazarı haline gelmesine yol açmıştır (Göker, 2021: s. 60-61). Büyük stüdyolar bünyesinde belli departmanlar ana-akım dışı anlatılara sahip düşük bütçeli filmler üretmiş ve "bağımsız" ifadesi söz konusu departmanlar için bir etiket haline gelmiştir; majör stüdyoların çatısı altında gelişen bu üretim kanadı eleştirmenlerce "indiewood" ya da "bağımlılar" şeklinde adlandırılmıştır (Gülçur, 2007: s. 72-73).

Amerikan sinemasında bağımsız hareketlerin endüstrinin ticari kanadı tarafından aşındırıldığı sıklıkla görülse de Yeni Bağımsız Amerikan Sineması bağımsız yapımcılar için oldukça üretken bir dönem olmuştur. "1980'lerin ortalarında ABD'de yapılan bağımsız filmlerin sayısı [yılda] elli civarındayken, bu sayı 2000'lere yaklaşırken binleri bulmuştur" (E. İdacıtürk'ten akt. Göker, 2021: s. 62).

2.2. Dünya Sinema Tarihinde Avrupa Bağımsız Sineması

Avrupa'da bağımsız sinema hareketleri özellikle Birinci ve İkinci Dünya Savaşı'nı takiben köklü sosyal ve kültürel dönüşümlerin yaşandığı yıllarda belirmiştir. Kıtanın farklı

köşelerinde farklı onyıllarda sinemanın işlevine ve nasıl bir anlatı diline sahip olması gerektiğine dair yaklaşımlar geliştirilmiş ve bu yaklaşımlar dünya sinema mirasında yer edinen akımlar haline gelmiştir. Bu akımların arasında başlıca Fransız İzlenimciliği, Alman Dışavurumculuğu, İtalyan Yenigerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalga sayılabilmektedir. Bağımsız sinema tarihinde önemli kilometre taşları olan bu akımlar, hareketlerin ortaya çıkmasını sağlayan toplumsal ve siyasal geri planlarıyla aşağıda ele alınmıştır.

2.2.1. Fransız İzlenimciliği

Fransa sineması Birinci Dünya Savaşı'nda çokça sinema emekçisinin askere alınması, stüdyoların savaş ihtiyaçları için dönüştürülmesi gibi sebeplerle dikkate değer biçimde küçülmüştür. Üretimin azalması şirketleri ithale yönlendirmiş ve salonlar önemli ölçüde Amerikan filmleriyle dolmaya başlamıştır. Fransız sinema endüstrisi "20'li yıllarda devlet desteği olmaksızın, sinemayı ciddiye alan aydın kesimin teşvikleri ve tek film için kurulan küçük stüdyolar sayesinde film üretmeye devam etmiştir" (Gülçur, 2001: s. 45). Bu dönemde yapılan bazı çalışmalar Amerikan film estetiğini taklit ederek gişeden pay almaya çalışmaya yönelik üretimlerden ibaret olsa da, diğer bazı yönetmenlerin özgün yaklaşımları Fransız İzlenimciliği olarak bilinecek akımın doğmasını sağlamıştır. Abel Gance, Louis Delluc, Germaine Dullac gibi isimlerin başını çektiği bu akım; sinemayı, ticari bir araç olarak gören önceki kuşağın aksine resim, şiir ya da müzik gibi arı bir sanat olarak görülmesi ve sanatçı için duyguların ifade edilmesi için bir aracı işlevi görmesi gerektiği konusunda ısrarcı oldular (Bordwell ve Thompson, 2011: s. 464). Filmlerde şiirsel imgelemin yanı sıra gerçekçi ayrıntıların ve ölçülü oyunculuğun önemini vurgulayan İzlenimcilere göre sanat, izleyicide duygular ve izlenimler oluşturmak üzere sanatçının kişisel görüşlerini ortaya koyduğu bir ifade biçimidir (Gülçur, 2001: s. 45).

İzlenimciler filmin kendine has bir mecra olduğunu ve film yapımcısının bu kendine haslığı ortaya çıkaran ve değerlendiren bir sinema dilinin üzerine gitmesi gerektiğini vurgulamışlardır. Kristin Thompson ve David Bordwell (2003), İzlenimcilerin filmin doğasını anlatmak için fotojeni ve ritim kavramlarını öne sürdüklerini belirtirler. Fotojeni

bir nesnenin "fotojenik" görünmesinden ziyade; çekimi, fotoğraflanan objeden ayıran niteliğe işaret etmektedir. Görüntülenen nesnenin kadrajlanması, filmin siyah-beyaz ortamına girmesi ve farklı optik efektlerle başkalaştırılması, nihai görüntüyü asıl nesneden farklı kılmakta (fotojeni) ve nesnenin kazandığı yeni-anlamlılık izleyicide yeni bir algı yaratmaktadır. İzlenimci kuramcılar sinemanın fotojeni sayesinde izleyiciye gündelik deneyimlerin ötesinde bir dünyaya ve insanlarla nesnelerin görünenin ardındaki özüne bir bakış sağlayabileceğine inanmışlardır (Thompson ve Bordwell, 2003: s. 91).

İzlenimciler film estetiğinin bir başka önemli öğesinin ritim olduğunu ve film biçiminin görsel bir ritme dayanması gerektiğini savunmuşlardır. Onlara göre filmler olaylardan ziyade duygular üzerine kurulu olmalıdır ve duygular çekim içindeki hareketler ve çekim uzunlukları arasında titizlikle yaratılan bir uyum ya da karşıtlıktan doğmalıdır. İzlenimciler ritim yoluyla uyandırılan duyguların izleyiciyi olaylardan çok karakterlerin olaylara verdikleri tepkilere yönlendirmeleri gerektiğini vurgulamışlardır (Thompson ve Bordwell, 2003: s. 91).

İzlenimcilerin ticari sinemaya karşı geliştirdikleri deneysel yaklaşım belli bir popülerlik kazanmış olsa da onyıl sonuna doğru sesli sinemanın icadıyla endüstri daha risksiz yapımlara yönelmeye başlamış ve İzlenimcilik akımı son bulmuştur. Yine de "İzlenimci biçimin –psikolojik anlatı, öznel kamera çalışması ve kurgu- etkisi çok uzun süre yaşadı" (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 466).

2.2.2. Alman Dışavurumculuğu

Avrupa sinemasında 20'nci yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkıp diğer ulusal sinemaları etkileyen bir başka akım Alman Dışavurumculuğu olmuştur. Dışavurumculuk Alman sinemasında 1. Dünya Savaşı'nı takiben ortaya çıkmış olsa da savaş öncesinde Alman resim, tiyatro ve mimarisini etkileyen bir akım olmuş, Siegfried Kracauer'in deyimiyle "savaşın ardından Almanya'yı saran enetelektüel bir heyecan" haline gelmiş ve kültürün kucakladığı bir hareket olarak öne çıkmıştır (akt. Telotte, 2006: s. 15).

Burjuva estetiğini ve gerçekçi temsil biçimlerini reddeden Dışavurumculuğun ortaya çıkmasında Susan Hayward'a göre farklı konjonktürel etmenler rol oynamıştır. Akım kimi eleştimenlerce "ölüme ve kaderciliğe saplantılı, faşizmi kabul etmeye hazır, deliliğin eşiğindeki Alman mantalitesinin yansıması" şeklinde tarif edilirken, kimi diğerlerince "ekonomik krizlerin ve enflasyonun korkunç etkilerinden kaçmaya yönelik bir çaba" olarak değerlendirilmiştir (Hayward, 2012: s. 31). Telotte'ye göre Dışavurumculuk yalnızca savaş zamanı statükosuyla ilişkilendirilen kavramların değil, aynı zamanda "gerçeğin" olduğu gibi tasvir edilmesi gerektiğini savunan doğalcı estetik anlayışın reddini içermektedir. Bu yüzden Dışavurumcu sanat, tiyatroda uçlara uzanan diliyle, resimde grotesk ve karikatürize figürleriyle, sinemada sinsi gölgeleri, tekinsiz imajları ve tekrar eden delilik ve yabancılaşma temalarıyla norma meydan okuyan bir akım olmuştur (Telotte, 2006: s. 15-16). Dışavurumcu sanatçılar izlenimci geleneğe de karşı çıkıp doğal biçimlerin yanı sıra şeylerin izlenimlerini de reddeden ve biçimleri bozmaya, simgelerden faydalanmaya, sanatçının yaratıcılığını simgeleyen iç gerçekliği ortaya çıkaramaya dayalı bir estetik anlayış geliştirmişlerdir (Gülçur, 2001: s. 50).

Akımın en bilinen filmi *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (1919) olmuştur. Filmin ağırlıklı olarak mizansene dayalı, biçimlerin çarpıtıldığı ya da gerçekçiliğe aykırı derecede abartıldığı, ışık ve gölgenin sert bir kontrastla kullanıldığı, yoğun makyajlı oyuncuların sıra dışı bir tarzla hareket ettiği ve tüm figürlerin görsel bir kompozisyonun parçası olarak kurgulandığı stili, Alman Dışavurumcu Sinema'nın karakteristik bir temsili olarak öne çıkmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2011: s. 462).

1919-1924 yılları boyunca sürmüş bu akım kısmen Alman ekonomisinin yeniden film ithal edebilecek hale gelmesi, kısmen de Dışavurumcu film yapımcıları ve yönetmenlerin Hollywood'a göç etmesiyle son bulmuş olsa da, takip eden yıllarda Amerikan korku ve kara filmini epey etkilemiştir (Gülçur, 2001: s. 52).

2.2.3. İtalyan Yeni Gerçekçiliği

Bağımsız sinema tarihinin önemli bir diğer akımı, sinemanın modernleşme sürecine de önemli katkılar sunan İtalyan Yeni Gerçekçiliği olmuştur. İkinci Dünya Savaşı esnasında ortaya çıkan ve savaş sonrasında gelişimini sürdüren akım, Roy Armes'a (1975) göre savaş sırasında anti-faşist gruplardan oluşan partizanların ülkedeki faşist birliklere karşı yürüttüğü mücadeleden filizlenmiştir. Mussolini rejimi, halkı yeni bir Roma İmparatorluğu kurmak gibi gerçeklikten uzak projelerle ve aldatıcı sloganlarla manipüle ederken, dönemin bazı sinemacıları halka gerçeği anlatmayı, ülkenin gerçekte içinde bulunduğu durumu ve insanların asıl sorunlarını kitlelere aktarmayı amaç edinmişlerdir (Armes, 1975: s. 64-65).

İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ne atfedilen -yukarıda da bahsedildiği üzere savaş şartlarının etkisiyle şekillenmiş- birtakım genel biçim ve içerik özelliklerinden bahsetmek mümkündür. İçerik konusunda, Peter Bondanella bu filmlerin "genellikle İtalyan toplumunun oldukça eleştirel bir manzarasını [verdiğini] ve savaşın ve direnişin etkileri, yoksulluk ve kronik işsizlik gibi bariz toplumsal sorunlara [odaklandığını]" belirtmektedir (2016: s. 65). Yeni Gerçekçi yönetmenler, Nilgün Abisel ve Tuğrul Eryılmaz'ın altını çizdiği üzere, ilgili dönemde hüküm süren bu hayati problemlerin temel insan ilişkilerini bozduğunu öne süren Marksist görüşü benimsemiş ve söz konusu koşulları ve toplumsal etkilerini irdeleyip eleştiren filmler çekmeyi sorumluluk addetmişlerdir (2010: s. 33).

Bir yanda, toplumsal koşullar sanatçının çağına tanıklık etme sorumluluğuyla birleşip içeriği mezkur şekilde oluştururken, diğer yanda film endüstrisinin savaş koşulları tarafından sarsılmış olması –tekil faktör olmamak üzere- yenigerçekçi sinemanın dilinin şekillenmesinde rol oynamıştır. Avrupa'daki stüdyolar ve pahalı ekipmanlar savaş şartlarında tahrip edilmiş olduğu için yönetmenler gerçek mekanlarda çekim yapıp sade bir film diline yönelmiş; yapımcıların elindeki film stokları yetersiz, eskimiş ya da zarar görmüş olduğu için kurgular daha kaba, film görüntüleriyse bir belgeselinkini andırır nitelikte ortaya çıkmıştır (Armes, 1975: s. 64). Bununla birlikte, Abisel ve Eryılmaz (2010) yenigerçekçi yönetmenlerin yaşamın olabildiğince gerçek bir temsilini

oluşturabilmek için stüdyo yapaylığına, tanınmış oyunculara, alışıldık senaryo biçimlerine halihazırda karşı olduklarını savunmaktadırlar. Maddi zorluklar ve savaş koşullarının yarattığı muhtelif imkansızlığın biçime olan etkisini yadsımasalar da onlara göre yenigerçekçi yönetmenlerin stüdyoları terk edip sokağa çıkmalarındaki daha baskın sebep insanların gündelik yaşantılarını doğallığıyla saptayıp, İtalya'nın sokaklarında ve meydanlarında neler yaşandığını çıplaklığıyla göstererek gerçeğe daha çok yaklaşabilmek isteğidir (2010: s. 33-34).

Yeni Gerçekçilik'in en karakteristik özelliklerinden biri profesyonel olmayan oyuncuların kullanımı olmuştur. Roberto Rossellini sahnelerini olayların geçtiği mekanlarda çekmenin yanı sıra oyuncularını da olaylara karışmış ya da bizzat tanık olmuş amatör ya da yarı profesyonel oyunculardan seçmeye özen göstermiştir (Abisel ve Eryılmaz, 2010: s. 36). Oyuncular çoğunlukla amatör oldukları için yakın planlardan kaçınılmış, oyuncuları gündelik yaşantıları içinde gösteren orta plan uzun çekimler tercih edilmiştir (Armes, 1975: s. 68).

Yeni Gerçekçilik yukarıda değinilen karakteristiğiyle sonraki yıllarda farklı coğrafya ve zamanların film yapma usullerinin biçimlenmesinde etkili olmuştur. Örneğin, bir üst paragrafta adı geçen ve benzeri klasikler, Brezilya ve Hindistan gibi Batı haricindeki bazı ülkelerdeki film yapımcılarının sıradan insanların gündelik yaşantılarına odaklanan film yapmalarına esin kaynağı olduğu gibi, stüdyo kullanımının reddi de Amerikan *film noir*'larının yapımında gerçek mekanlarda çekim yapılmasında doğrudan etkili olmuştur (Bondanella, 2016: s. 75-76).

Peter Bondanella (2016) İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin asıl mirasının, ardında bıraktığı derinlikli sinema anlayışı olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre, profesyonel olmayan oyuncularla çalışmanın yanı sıra yalın bir anlatı oluşturma çabası, sıradan insanın sıradan hikayelerine odaklanması, gerçek mekanlarda çekimi tercih etmesi, toplumsal ve siyasal ağırlığa sahip meseleleri işlemesiyle yenigerçekçilik; büyük bütçeli yapımlara, star ve stüdyo sistemlerine ve yalnızca eğlendirme amaçlı çekilen filmlere alternatif bir model

oluşturması açısından sinema tarihinde çok önemli bir dönüştürücü etkiye sahip olmuştur (2016: s. 76-77).

2.2.4. Fransız Yeni Dalga

Sinemanın çağdaşlaşması sürecinin önemli bir diğer aşaması 1958-1962 yılları arasında Fransa'da doğup gelişen Yeni Dalga akımıdır. Bu akımın gelişmesinde birçok farklı etmen rol oynamıştır.

Yeni Dalga sinema anlayışını şekillendiren faktörlerin başında Andre Bazin'in sinema yazılarının geldiği söylenebilmektedir. Bazin *Cahiers du Cinema* (*Sinema Defterleri*) adlı dergide kaleme aldığı yazılarda o yıllarda Amerikan sinemasındaki yeni yönelimlerin ve yenigerçekçi İtalyan yönetmenlerin yaratıcı film yapma yöntemlerinin sinemayı gerçeğe yaklaştırma konusundaki etkilerini vurgulamaktaydı. Orson Welles alan derinliğinden faydalanabileceği mercekler kullanarak, daha az kesmeli çekimlerin yapılabilmesi için kritik bir yöntemi sinemaya armağan etmiş ve bu sayede Bazin'in deyimiyle "gerçeğe, duyulabilir sürekliliğini yeniden kazandırmıştır" (akt. Coşkun, 2017: s. 203). Fransa'da, Andre Bazin'in yazdıklarının etkisiyle Amerikan sineması ve İtalyan Yenigerçekçiliğine ilgi duyan, gerçekçi sinemayı benimseyen Yeni Dalgacı yönetmenler kuşağı yetişmiştir (Coşkun, 2017: s. 203).

İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin Yeni Dalga'ya tesiri özellikle film yapma yöntemleri konusunda verdiği ilham boyutuyla gerçekleşmiştir. Yeni Gerçekçiler'in gerçek mekanlarda, küçük ekiplerle ve yıldız olmayan oyuncularla film yapma prensiplerini Yeni Dalga yönetmenleri de benimsemiştir. Bu sayede filmleri düşük bir maliyetle çekebilmişlerdi ki Savaş sonrasında sinema sektörünün kan kaybettiği, yapımcıların yüksek bütçeli yapımlara büyük yatırımlar yapma riskini almak istemedikleri bu dönemde yüklü finansal desteğe ihtiyaç duymadan film çekebilmek hem önemli bir meziyet hem de zorunluluktu. Yıldız oyunculara sahip, büyük ölçekli tek bir stüdyo yapımına yatırım yapmaktansa, düşük maliyetle bitirilebilecek çok sayıda filmin üretimini üstlenmek yapımcılar için daha yeğlenir bir tercih olarak belirmiştir. Yapımcıların bu yönelimi,

yenigerçekçilikten miras edinilen teknik birikim, dönemin kültür bakanı "Andre Malroux tarafından Fransız sinemasını yeniden canlandırmak gayesiyle Ulusal Sinema Merkezi'nin kurulması" ve "yeni çekilecek filmleri teşvik amacıyla 'Film Yardım Yasası'nın kabul edilmesi" gibi unsurların bir araya gelmesiyle Yeni Dalga'nın doğmasına uygun bir ortam oluşmuştur (Coşkun, 2017: 200). Bu sayede "1958-1963 yılları arasında birçok ülkede sinemanın izleyici kaybettiği bir dönemde 170 dolayında Fransız yönetmen ilk filmlerini yapmaya başlamış, yalnızca 1960 yılında 43 film çekilmiştir" (Derman'dan akt. Coşkun, 2017: s. 200).

Yukarıda bahsedilen gelişmeler Yeni Dalgacıların üretim biçimlerinin oluşmasında etkili olurken dönemin sinemacılarının yaratım biçimlerinin şekillenmesinde rol oynayan bazı etmenlerden de söz edilmesi gerekmektedir. Bunların başında Alexandre Astruc'un sinema teorisi evrenine kazandırdığı kamera-kalem kavramı gelmektedir. 1948 yılında yazdığı "Yeni Avangard'ın Doğuşu" adlı makalesinde Alexandre Astruc bir zamanlar bir panayır etkinliği ya da bulvar tiyatrosu benzeri bir eğlence olan sinemanın artık kendisinden önce gelen resim ya da roman sanatları gibi bir ifade aracı ve bir dil haline gelmekte olduğunu vurgulamıştır. Daha ergin bir biçime doğru evrildiği bu başkalaşım halindeki sinema, Astruc'a göre, bir sanatçının –ne denli soyut olursa olsun- düşüncelerini ve takıntılarını, tıpkı dönemin deneme ve romanlarında yapılabildiği yetkinlikte aktarabileceği bir mecra olma süreci içindeydi. Astruc sinemanın düşünsel olanı ifade etme konusundaki yetkinliğinin edebi formlara yakınsamakta olduğu görüşünden hareketle bu döneme kamera-kalem çağı adını önermiştir (2010: s. 22). Dönüşen sinemanın oluşturageldiği dil sayesinde film yaratıcısının kamerayı bir kalem gibi kullanarak son derece kişisel anlatılar kurabileceğini öne süren Astruc, tam da bu sebeple, senaryoyu yazan kişinin filmi bizzat çekmesi gerekliliğini savunmuştur. Ona göre, hayal eden ile realize edenin farklı kişiler olmasının bu tür sinemada yeri yoktur, zira kamera ve kalem ikiliğinin yerini bir yazı aracı olarak kullanılan kamera almış, bu yüzden senarist ve yönetmen ayrımı reddedilerek auteur sinemasına giden yolun ilk taşları döşenmiştir (2010: s. 25). Astruc'un bu yaklaşımı dönemin eleştirmenlerince desteklenmiş ve yazarın yönetmenin yaratımına müdahil olma halinin üretkenliğe ket vurduğu görüşü ivme

kazanmıştır: Fikrin destekçileri -diğer birçok sanatta olduğu gibi- mükemmelliğin ancak tek bir zihnin söz sahibi olduğu üretimlerde ortaya çıkabileceğini ve prodüksiyonların tek bir yaratıcının her alanını kontrol edebileceği ölçeğe indirilmesi gerektiğini savunmuşlardır (Reisz ve Millar, 2010: s. 271). Astruc'un "tek yaratıcı" görüşünün getirdiği minimal prodüksiyon gerekliliği için ihtiyaç duyulan teknik birikim neyse ki Yeni Gerçekçilerden edinilmekteydi.

Yeni Dalga sinemasının kendine has özelliklerini sıralamak gerekirse bu yeni akımın "kendinden önceki Fransız sinema geleneğinin reddi üzerine kurulmuş" olduğunu hatırlamak önemlidir (Abisel ve Eryılmaz, 2010: s. 49). Bu reddediş -yukarıda değinilen üretim biçimlerinin yanı sıra- ele alınan meseleler ve bu meseleleri ele alırken benimsenen anlatı biçimininde kendisini gösterirken Reisz ve Millar özellikle ifade yöntemlerindeki yeniliklerin Yeni Dalga'nın belirgin özelliği olduğuna dikkat çekmektedir (2010: s. 273).

Yenilikçi ifade yöntemlerinin akımın belirgin bir karakteristiği olmasında şüphesiz *auteur* yaklaşımın benimsenmesinin önemli katkısı olmuştur. Fransız sineması Yeni Dalga'ya dek yazarların baskın etkisi altındayken, Astruc'un düşüncelerinin etkisiyle *tek-yaratıcı* yönetmen anlayışı güç kazanmıştır. Buna ek olarak *Cahiers*'in Fransız sinefili dünyasını aşina kıldığı Yeni Gerçekçi üretim biçimlerinin sağladığı birikim sayesinde genç yönetmenler küçük ekipli ve küçük ölçekli prodüksiyonun her aşamasına daha rahat dahil olup yaratıcı söz sahibi olarak varlık gösterebilmiş; dahası, prodüksiyonun düşük maliyetli olması yapımcıların filmin yaratıcı sürecine daha az karışıp yönetmenin daha özgür üretim yapabilmesi için alan açmıştır. Reisz ve Millar'ın (2010) Yeni Dalga yönetmenlerinin gişe yıldızı büyük isimler içermeyen, ucuz, pazarlanabilir filmler çekerken, bir yandan da kişisel bir vizyonun tazeliğini ve vuruculuğunu muhafaza etmeye çalıştığını vurgulaması önemlidir. İkilinin belirttiği üzere, söz konusu yönetmenler kısa sürelerde, hızlı ve küçük ekiperle, yıldız olmayan, hatta profesyonel bile olmayan oyuncularla gerçek mekanlarda çekim yaparak bütçeleri düşük tutmayı başarmıştır. Bu şekilde film yapmalarının sebebi, yönetmen sineması kavramını, fikrin ortaya konulması ve uygulanmasından sorumlu tek bir yaratıcının olduğu sinema anlayışını güçlendirmekti.

Hollywood stüdyo sisteminin yeknesak üretim alışkanlıklarınca baskılanmalarına rağmen filmlerine kendi tarzlarını yansıtabilen Amerikan yönetmenlere kendilerine bu yaratıcı alanı açabildikleri için saygı duyuyorlardı (Reisz ve Millar, 2010: s. 273).

Yeni Dalga yönetmenlerini kendinden önce gelen Fransız sinemacılardan ayıran bir başka husus hikayelerini anlatma biçimleridir. Yeni Dalgacılar nedensellik üzerine kurulu, olay odaklı *iyi hikayeler* anlatma geleneğini reddedip karakteri anlatmayı seçmiştir. Reisz ve Miller (2010) bu yönelişin sebebini, yeni sinemacıların olay örgüsünün diğer birçok araç gibi ticari sinemanın yalnızca bir uylaşımı olduğunu ve bir eserin anlam ihtiva etmesi için mantık çizgisini takip eden bir hikaye anlatmak zorunda olmadığını göstermek istediklerine dayandırmaktadır. İkili, bu yaklaşımın gelişmesinde, Fransa'da modern romanı da etkileyen düşünsel iklimin etkili olduğunu öne sürer. Söz konusu dönemde verilen çoğu modern edebiyat eseri mantık ve nedenselliğe sırt çevirmişti, zira yaşamın kendisi daha uygar ve daha makul olana doğru ilerleyen düzenli ve kurallı bir seyir izlemiyordu. Bununla birlikte, dünya ikinci bir büyük savaşı atlatmış; din, ahlak ve vatanseverlik gibi dışsal değerlere olan inanç azalmış, kendi değerlerini oluşturup kendi doğrularını bulmak bireye kalmıştı. Bunun da tek yolu dışarıya değil içe bakmaktı. Döneme hakim olan bu tin, sinemacıları da kamerayı dışa değil içe çevirmeye yöneltti (Reisz ve Millar, 2010: s. 274). Bu yüzden Yeni Dalgacılar olaylardan ziyade bireyin, bireyin kendisi ve çevresiyle ilişkisinin, değer ve düşüncelerinin öne çıktığı; kahraman ve yolculuğundan ziyade sürüklenen karakter ve psikolojisi üzerine kurulu bir anlatı benimsemişlerdir.

Yeni Dalga çok sayıda ilk yönetmenin sinemaya giriş yapmasına imkan tanımış ve daha da önemlisi, yönetmenlerin kendi kişiselliklerini yansıtmalarına fırsat sunarak sinemada çokseslilik için uygun ortamı sağlamış ve bu özgürlük alanıyla sinemayı eğlence aracılığı çerçevesinden çıkarıp bir ifade aracı olmasının önünü açmış ve sanatsallaşmasına uzanan süreçte etkili bir etmen olmuştur. Dönemin başarılı yönetmenlerinin öne çıkan filmlerinin Cannes Film Festivali gibi organizasyonlarda ödüller almasıyla Yeni Dalga daha geniş tanınırlık kazanmış ve bu dönemde beninsenen üretim teknikleri ve klasik

anlatı metotlarına karşı gerçekleştirilen başkaldırı diğer ülkelerin sinemalarında da benimsenmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI TARİHİNDE BAĞIMSIZ SİNEMA

Türk sinemasında ilk bağımsız film denemelerinin ortaya çıkması 1960'lı yıllara denk gelmektedir. Bu filmlerin yapılmasını mümkün kılan ortamın oluşabilmesi için hem Türk siyasi atmosferinin hem de film endüstrisinin belli koşullara sahip olması gerekmiştir. Bu şartları anlayabilmek için ilk Türk filmi olarak kabul edilen, Fuat Uzkınay imzalı *Ayestefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı*'nın çekildiği 1914 yılından 1960'lara uzanan siyasi ve sınai süreci kısaca özetlemek önemlidir.

Türk sinemasına dair ilk dönemlendirme çabası Nijat Özön tarafından gerçekleştirilmiştir ve "bu dönemlendirme öylesine kabul görmüştür ki anonimleşmiş, bir süre sonra kaynak gösterilmeye ihtiyaç duyulmadan alıntılanmıştır" (Görücü, 2004: s. 42). Özön, ilk kez 1962 yılında *Türk Sinema Tarihi* adlı çalışmasında sunduğu dönemlendirmeyi 1995 basımlı *Karagöz'den Sinemaya* başlıklı derlemesinde şu şekilde güncellemiştir: "İlk Dönem (1914-1923), Tiyatrocular Dönemi (1923-1939), Geçiş Dönemi (1939-1950), Sinemacılar Dönemi (1950-1970), Genç/Yeni Sinema Dönemi (1970-1987)" (1995: s. 18).

İlk Dönem (1914-1923) kısaca Türk sinemasının ilk örneklerinin verildiği, film yapan isimlerin sinemaya yabancı olduğu, ilk öykülü filmlerin tiyatrodan aktarılan yapımlardan oluştuğu yılları kapsamaktadır. Takip eden Tiyatrocular Dönemi (1923-1939), adını söz konusu yıllar arasında Türkiye'de sinema çalışmalarının salt Muhsin Ertuğrul tarafından ve İstanbul Şehir Tiyatrosu kadrosu eşliğinde yürütülmüş olmasından almaktadır. Özön'e göre Ertuğrul'un filmlerinde tiyatro etkisi çok baskındır; fakat kendisi her ne kadar yetkin bir tiyatrocuyduysa da asla sinema diline hakim bir yönetmen olamamış ve tiyatro etkisinden azade eserler verememiştir. Filmlerinin çoğunun tiyatro metninden uyarlama olduğu doğruydu, ne var ki özgün senaryolarla çektiği filmlerde tiyatro etkisi sorunu görülmekteydi (Özön, 1995: s. 21-22).

Geçiş Dönemi'nin (1939-1950) şekillenmesindeki en büyük faktör şüphesiz İkinci Dünya Savaşı olmuştur. Eğitim almak için Avrupa'ya gitmiş olan öğrenciler savaşın başlamasıyla ülkeye dönmüş ve "fotoğraf, grafik ya da sanat eğitimi için giden gençlerin dönüşü sinemayı etkilemiştir" (Esen, 2010: s. 37). Nijat Özön savaş dönemi boyunca dışarıdan film temin edememekle doğan boşluğu doldurmak üzere yeni yapımevlerinin kurulduğunu ve yeni sinemacıların ortaya çıkmış olduğunu belirtmektedir. Bu yapımevleri tiyatro geleneği dışından gençlerle çalışmaya başlamış ve bu yeni sinema emekçilerinin ses, grafik, fotoğrafçılık ihtisaslı olmasıyla ülke sinemasında tiyatrocuların etkisinden azade bir damar oluşmaya başlamış ve tiyatrocuların tekeli sona ermiştir (Özön, 1995: s. 25-26). Savaşın dönemin sinemasının şekillenmesindeki bir başka rolü Avrupa'da ulaşım yollarının kapanması sonucu Avrupalı yapımevlerinden film temin edilememiş olmasıdır. Sonuç itibarıyla gösterimevleri Amerikalı yapımevlerinden film göndermelerini talep etmiş ve gönderilen filmler Kahire üzerinden gelirken Türkiye'ye ulaşan Mısır filmleri de halktan epey rağbet görmüş ve takip eden yıllarda söz konusu sinemadan esinlenen çok sayıda melodramın çekilmesinde etkili olmuştur. "Böylece daha tiyatronun etkisinden yeni kurtulmuş olan Türk filmlerinin dili melodram ögelerinin akınına uğramıştır" (Esen, 2010: s. 40).

Geçiş Dönemi'ni takip eden Sinemacılar Dönemi 1950-1970 yılları arasını kapsamaktadır ve bu dönemin ilk ve ikinci onyılları ayrı incelenmeyi hak etmektedir. Hatta Nijat Özön ikinci onyılı da kendi içinde beşer yıllık iki bölüme ayırır. 27 Mayıs 1960 darbesine kadar süren ilk bölüm, 1948'de Türk filmlerini gösterecek sinema salonlarına uygulanacak vergi indirimlerinin ilanını takiben üretimin dikkate değer ölçüde arttığı onyıl olmuştur.

Bu ilk onyılın siyasi ve ekonomik arka planı 1950'de iktidara gelen Demokrat Parti'nin politikalarının bıraktığı izlerce çizilmektedir. Çok partili rejimin ilanını takiben yapılan ilk seçimle ülkenin yönetimini devralan partinin iktidarı, İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen Soğuk Savaş'ın ilk yıllarına denk gelmektedir. Soğuk Savaş'ın erken döneminde, Amerika Birleşik Devletleri 1947 yılında Truman Doktrini adıyla ortaya koyduğu planda

savaş yorgunu Avrupa'nın ekonomisini yeniden canlandırmak ve komünizmin yayılmasını önlemek amacıyla "komünizm tehdidi" altında gördüğü ülkelere askeri ve mali destekte bulunacağını duyurmuştur. Bu plan kapsamında yürütülen Marshall Planı'yla 1948-1951 yılları arasında Türkiye'ye mali yardımda bulunulmuş ve bu yardımlar takip eden yıllarda Türkiye ekonomisine kısa süreli de olsa kayda değer bir hareketlilik getirmiştir. 1960'a dek süren Demokrat Parti'li yıllar emperyalizme karşı tavrın sona erip ülkenin yüzünün Amerika'ya döndüğü, tüketimin özendirildiği, kırsaldan kente hareketliliğin başladığı dönem olmuştur.

Türk sineması bakımındansa bu yıllar sektörün kendine özgü bir sinema ortamı, çekim ve gösterim düzeneği oluşturmuş olduğu ve salonları, dağıtım şirketleri ve çalışanlarıyla işleyen bir çark kurduğu dönem olarak öne çıkmaktadır (Esen, 2010: s. 48). Bu dönemde çekilen film sayısı artmakla kalmamış, sinema diline hakim, önceki dönemlerin tiyatro etkilerinden tamamen arındırılmış eserler ortaya konulmaya başlanmıştır. Bu yıllarda Lütfi Ö. Akad'ın başını çektiği sinemacılar "sinema duygusu, anlayışı, sinema dilini kullanışları, sinema tekniği, sahne düzenlemesi, oyunculardan yararlanış, konuları seçme bakımından" tiyatro geleneğine karşı bir kutupta film üreterek Türk sinemasını yeni bir evreye taşımıştır (Özön, 1995: s. 28-29).

Söz konusu dönemde çok sayıda yeni yapım şirketi kurulmuş, özellikle bu onyılın ikinci yarısında çok sayıda film üretilmiş, ne var ki nicelikteki bu artış niteliğe yansımamıştır. Menderes döneminin ilk yıllarındaki ekonomik hareketlilik kısa sürede yerini yeniden ekonomik sıkıntılara bırakmış, yükselen muhalif sesleri susturmak için yürütülen baskıcı ve ayrıştırıcı politikalar çok partili ilk dönemin demokrasi sınavını veremediği bir siyasi iklimin oluşmasına sebebiyet vermiştir. Özön'e göre ekonomideki enflasyoncu tutum sinema sektöründe çok sayıda kalitesiz yapımın ortaya konduğu bir film enflasyonu olarak izdüşümünü yaratmış, "göstermelik demokrasi" sürecinde sanat eserleri denetim ve sansürden üzerilerine düşen payı almış, gerici hareketlerin etkisiyle dini duyguların sömürüsünü araç edinen filmler yaygınlaşmıştır (1995: s. 31).

Bu dönem ayrıca sinemanın seyirciyle yakınlaştığı, hatta Giovanni Scagnamillo'ya göre "istismar etmeye varıncaya dek seyirciyle sürekli bir ilişki"nin kurulduğu yılları barındırmaktadır (1988: s. 146). Halkın isteği ne tür filmlerin çekileceğini belirlemede önemli bir etken olagelmiş, genel izleyicinin "hoşuna gidecek duygusal aile filmleri, aşk filmleri, gözyaşlarına yönelik melodramlar" dönem sinemasının kimliğini oluşturur hale gelmiştir (Esen, 2010: s. 61). Ülke sinemasının söz konusu zaman diliminde toplumun gerçeklerini yansıtmayıp "masal anlatır" olduğuna dikkat çeken Rekin Teksoy, bu sorunu kısmen dönemin sansürcü politikasına bağlayıp "masalcı" bu geleneğe 1960'lı yıllar sinemasıyla meydan okunduğunu dile getirmektedir (2005: s. 482).

1950'li yıllarda, özellikle 1954 seçimini takiben, Demokrat Parti meclisteki çoğunluğunun verdiği gücü istismar eder politikalar yürütmüş, karşıt sesleri baskılayacak uygulamalara yönelmiştir. Özellikle ekonominin kötüleştiği yıllar itibarıyla muhalif seslerin yükseldiği siyasi partiler kapatılmaya, yayın organlarının faaliyetlerine son verilmeye, gazeteciler tutuklanmaya, öğrenci hareketleri askeri müdahalelerle bastırılmaya başlanmıştır. Vatandaşları yandaş-karşıt diye ayrıştırmak üzere Vatan Cephesi'ni kuran Demokrat Parti'nin iktidarı bu kutuplaştırma çalışmasının toplumda yarattığı huzursuzluğu takiben 27 Mayıs 1960 sabahında silahlı kuvvetlerin hükümete el koymasıyla son bulmuştur.

1946 yılında başlayan Türkiye'nin demokratikleştirilmesi süreci Demokrat Parti'nin iktidarını kendi ve kendinden olanların çıkarına kullanmasıyla sekteye uğramış, ne var ki anti-demokratikleşme yolundaki bu gidişat ironik bir biçimde askeri müdahaleyle sona erdirilip kişisel hakların, eşitliğin ve özgürlüğün vurgulandığı yeni bir anayasanın kabulüne uzanan yolu açmıştır. Şükran Kuyucak Esen'e göre 1960'lı yıllar Türkiye vatandaşlarının en çağdaş yaşadığı yıllar olmuş, önceleri komünizmle bağdaştırılıp şeytanlaştırılan eleştirel düşüncenin önü açılmış ve bu sayede "toplumsal ve yönetimsel eleştiriler yapan sanat ürünleri üretilebilmeye ve dağıtılabilmeye başlanmıştır" (2010: s. 68-69).

Nijat Özön de (1995) benzer şekilde, Adnan Menderes dönemindeki baskı ve zorla üzeri örtülmeye ya da baskılanmaya çalışılan sorunların yeni anayasanın sağladığı özgürlükçü iklim sayesinde yeniden su yüzüne çıktığını ve bu meselelerin sinemacılar için bir hazine niteliğinde olduğuna dikkat çekmiştir. Ona göre, sinemacıların hakim olmaya başladığı sinema dili önceki onyılda ehemmiyetsiz konuları ele alan filmlerle harcanmışken; yeni dönemde, daha su götürür meselelerin işlendiği filmler sinema anlatısını bilen yönetmenler tarafından çekilebilmiştir. Bu sayede 1960-1965 yılları arasında toplumsal sorunlar ilk kez perdeye taşınabilmiş ve kimilerince Türk sinemasının "toplumsal gerçekçi" ilk filmleri üretilmiştir (Nijat Özön bu filmleri akım oluşturacak olgunluktan uzak, eksikli gerçekçilik çabaları olarak gördüğü için "yarım gerçekçi" ve "pembe gerçekçi" şeklinde anar) (1995: s. 32-33). Yine de söz konusu filmler sinemanın bir eğlence aracı olmasının yanı sıra gerçek sorunlar üzerine düşünülmesini mümkün kılan bir mecra olabildiğini göstermesi açısından önem taşımaktadır (Esen, 2010: s. 73).

1960'lı yılların ilk yarısı gerçekçi çabaların giderek azalmasıyla son bulurken sonraki beş yılda sektöre hakim olan film enflasyonu sinemaya ciddi bir darbe vurmuştur: "Yılda ancak 50 kadar filmin yapımına yetebilecek stüdyo, laboratuvar, teknik donanım, teknisyen ve sanatçı kadrosu, bunun dört beş katına yükselen yapım çalışmasına koşuldu" (Özön, 1995: s. 34).

Yine de 1960 ve 1970 arasındaki yıllar sinema adına çok önemli gelişmelerin kaydedildiği bir dönem olmuştur: Toplumsal sorunların sinemada kendine yer bulabileceği gerçeğiyle tanışılması, Türkiye'de sinema üzerine düşünen ve söz söyleyen bir eleştiri kültürünün doğması ve kurulan sinemateklerle yeni bir sinemacı kuşağın doğmasına uygun zemin hazırlanması bu gelişmeler arasında sayılabilir (Esen, 2010: s. 128-129). Türk sinemasında ilk bağımsızlık denemeleri de bu konjonktürde ortaya çıkmıştır.

3.1. Türk Sineması Tarihinde Erken Bağımsız Film Denemeleri

Üretim hacminin çok arttığı yıllarda bile Yeşilçam'ın egemen olduğu sinema endüstrisi bağımsız filmlerin ortaya çıkması için elverişli bir ortam sağlamamıştır. Orhan Süner 1960'lara kadar süren bu olanaksızlığı sistem dışına çıkılarak ana akım Yeşilçam'ın konuları dışında bir meseleye eğilen ya da hakim üretim ilişkilerinden bağımsız çekilen bir filmin, hakim sistemin elinde olan dağıtım ve gösterim ağında izleyiciyle buluşma şansını bulamayacak olmasına bağlamaktadır (akt. Gülçur, 2001: s. 90). Bununla birlikte, toplumsal sorunları ele alan ve/veya muhalif siyasi görüşler barındıran bir bağımsız yapımın 1960'ların görece özgürlükçü ortamından önce müesses nizamın sansür mekanizmasını aşabilmesi mümkün görünmemekteydi (Akser, 2015: s. 132). Yine de, çabaları bir akımın ya da geleneğin oluşmasını sağlayamamış olsa da, 1960'lı yıllarda bir grup yönetmen Yeşilçam anlatı ve üretim kalıplarının dışına çıkan yapımlara imza atmış ve salt ticari saiklerle seyri kolay ve derinliksiz filmler üreten endüstriye aykırı bir sinema anlayışını ortaya koymuştur.

Türk Sineması Üzerine Yazılar adlı eserinde Yeşilçam'ın ana akım filmlerinin anlatı dünyasını detaylarıyla ele alan Nilgün Abisel (2005), klasik bir anlatımın benimsendiği söz konusu filmlerin doğrusal bir zaman akışı içinde giriş-gelişme-sonuç çizgisini takip ettiğini dile getirmektedir. Ona göre, çoğunlukla öyküler bir rastlantı sonucu bozulan dengenin yeniden kurulması süreci üzerine kuruludur. Hakim temalar genellikle kaderin kaçınılmazlığı, mutluluğun maddiyatta değil maneviyatta saklı olması, kadın için iffetin, erkek için onurlu bir yaşam sürmenin önemi gibi konulardan seçilmiştir. Neden-sonuç zincirinden oluşan olayların taşıyıcısı görevini gören karakterler, psikolojik derinliğin yanı sıra toplumsal ve siyasal bağlamdan yoksundurlar: Hemen her karakter iyi-kötü, zengin-yoksul gibi zıtlıkları temsil edecek biçimde tektip öykü kişileri olarak yaratılmıştır. Tıpkı karakterler gibi, öykü dünyasının olay ve mekanları da toplumsal ve tarihsel bağlamlardan yalıtılmış olarak karşımıza çıkmaktadır (Abisel, 2005: s. 207-217).

Yeşilçam yıllarında sinema sanatsal bir mecradan ziyade endüstriyel bir araç olarak görülmekteydi. Kolay izlence sunan, tekrar eden büyük kavramların çatışmasına dayalı

melodramlar izleyicide karşılık bulmakta, sinemayı bir ticaret aracı olarak gören yapımcı ve dağıtımcılar, senarist ve yönetmenlerden *ne satıyorsa* daha fazla üretmelerini talep etmekteydi. Söz konusu yıllarda sinema, arzın içeriğinde önemli ölçüde söz sahibi olan bölge işletmecilerinin siparişlerince şekillenmekte, senarist ve yönetmenler yaratıcı kimliğinden sıyrılmış, endüstriyi besleyen zanaatkârlar olarak işlev görmekteydi.

Ne var ki 1960'larda popüler Yeşilçam sinemasının uylaşımlarının dışına çıkan, yeni bir estetiğe ve içeriğe sahip filmler üretilmeye başlanmıştır. Murat Akser (2015) "Turkish Independent Cinema" başlıklı makalesinde şehirli bir geçmişe ve iyi bir eğitime sahip bazı sinemacıların bu dönemde bağımsız işler ürettiğini; ortaya koydukları eserlerde modern yaşamın yarattığı yabancılaşma hissini, sınıf farklılıklarını, cinsiyet meselelerini ve etnik çatışmaları işlediklerini belirtmektedir. Ona göre, çoğunlukla küçük bütçelerle çekilmiş bu filmler ancak kısa süreli gösterim şansı bulmaktaydı. Bu dönemde bağımsız filmler çoğunlukla oyuncu ve set ekibinin gönüllü katkılarıyla finanse edilmekte ya da yönetmenler yapımcılarla bir ticari film karşılığında bir bağımsız filmi finanse etmeleri konusunda anlaşma yapmaktaydı (Akser, 2015: s. 135).

1960'ların ilk yıllarına, Yeşilçam'ın kolay tüketilir melodramlardan oluşan ana akım kanadının karşısına gerçek insanların gerçek sorunlarını farklı bir anlatı diliyle ele alan, toplumsal gerçekçi çalışmalar ortaya koyan yönetmenler damgasını vurmuştur. Bu dönemde sinemada başlayan ulusal kimlik arayışı, aralarında Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Metin Erksan'ın bulunduğu bir grup sinemacının çabaları sonucu 1961-1965 yılları arasında halk sinemasının gelişmesini, onyılın ikinci yarısında bu hareketin toplumsal gerçekçi ulusal sinemaya evrilmesini sağlamıştır.

İlk bağımsız sinemacılarımız arasında, hem elde ettiği uluslar arası başarıları hem de cesur estetik denemeleriyle Metin Erksan dönemin en etkili isimlerinden biri olmuştur. "Yakın geçmişin yönetim ideolojisini eleştirdiği" *Gecelerin Ötesi* (1960); "köyü ve köydeki mülkiyet sorununu ele aldığı" *Yılanların Öcü* (1963); evsizliği, yüksek kira ve toplumsal eşitsizliği anlattığı *Acı Hayat* (1963), aynı yıl köydeki mülkiyet sorununu yeniden işlediği *Susuz Yaz* (1963), sınıf meselesi üzerinden varlıklı sınıfı eleştirdiği

Suçlular Aramızda (1964) gibi ses getiren filmlerinden sonra en önemli eserlerinden biri olan *Sevmek Zamanı*'nı (1966) çekmiştir (Esen, 2010: s. 116-119). *Sevmek Zamanı* ve 1967 tarihli *Kuyu* filmleri, halk sinemasını aşarak ulusal sinemayı başlatan filmler olarak kabul edilse de filmler ne eleştirmenlerden takdir ne de izleyiciden ilgi görmüştür; dahası, dağıtımcılar Erksan tarafından finanse edilip çekilen filmin dağıtımını üstlenmeyi reddetmişlerdir (Akser, 2015: s. 136). Yine de, özellikle *Sevmek Zamanı*, günümüze dek bir başyapıt olarak kabul edilegelmiştir ve bağımsız sinemamızın en önemli eserlerinden biri olarak anılmaktadır.

Esen, *Sevmek Zamanı*'nın yalnız insan ve kara sevda gibi Erksan'ın sıklıkla ele aldığı temaların etrafında örülü olmasına rağmen, yönetmenin en kişisel ve kendine özgü yapıtı olduğunu vurgular. Film "Fransız şairane gerçekçiliğinin puslu, sisli, yağmurlu görüntülerinin güzel bir öykünmesi olmakla birlikte, eski Türk masallarındaki 'surete aşık olma' motifi gibi ulusal bir motif, çok kişisel bir üslupla ele alınmıştır" (Esen, 2010: s. 122). Erksan, filminin çekiminden kısa süre sonra *Görüntü* dergisinde yayımlanan yazısında *Sevmek Zamanı*'nın "büyük toplumsal sorunları çözme, bir eyleme önder olma, Türk sinemasına birşeyler getirme, uluslararası film yarışmaları için yapılma gibi tutarsız, boş savlardan uzak, … yalnızca insanın dramını" anlatan bir film olduğunu belirtmiştir (akt. Scognamillo, 1988: s. 71). Arif Can Güngör filmin hem evrensel bir öykü hem de ulusal gelenekleri içine alan bir yapı oluşturduğunun; epikle dramatiği, Türk sinemasıyla Hollywood'u, zenginle fakiri, maddeyle manayı karşıtlıklar çerçevesinde ele alan, hem biçim hem içerik olarak yerli ve özgün bir dil oluşturmayı başaran ilk çalışma olduğunun altını çizmektedir (2014: s. 86).

1960'lı yılların öne çıkan bir başka özgün sinemacısı Alp Zeki Heper olmuştur. Heper Fransa'da sinema eğitimi alıp Türkiye'ye dönmesinin ardından bir süre Lütfi Ömer Akad'ın yardımcılığını yapmış, 1966'daysa kendi yapım şirketini kurup *Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri* (1966), *Dolmuş Şoförü* (1967), *Eşkıya Halil* (1968) ve *Kara Battal'ın Acısı* (1969) filmlerini yazmış ve yapımcılıklarını üstlenerek yönetmiştir (Gülçur, 2001: s. 94). Hiçbir siyasi harekete dahil olmadan, dikkatleri üzerine çekmeden sanatını icra eden

Heper, filmlerinde psikoanalitik öğeler ve cinsel içerikli konulara yer vermiştir (Akser, 2015: s. 138-139). Heper, ilk filmini gösterim ve dağıtım desteği bulma şansını olumsuz etkilemesi pahasına yıldız sistemine mesafeli durarak kimisi amatör olan tanınmamış oyuncularla çekmiş; nüfuzlu yapımcılar, bölge işletmecileri ve salon sahiplerinden oluşan tröstlere değmeden sistemin dışında, ekonomik olarak tamamen bağımsız bir üretim gerçekleştirmiştir (Aktaş, 2021: s. 38). "Aşk teması üzerine kurulu soyut anlatımlı bir deneme" olan *Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri*'nin içerik ve biçim olarak da ana akım sinemadan oldukça farklı çizgiye sahip olduğu söylenmektedir (Gülçur, 2001: s. 95). Ne var ki yapıt Sansür Denetleme Kurulu'nca müstehcen bulunmuş ve izleyiciyle buluşması engellenmiştir. Heper ölümünden önce filmin bir kopyasını kimseye gösterilmemesi şartıyla Prof. Dr. Sami Şekeroğlu'na bırakmış ve diğer kopyalarını imha etmiştir. İzleme şansı bulan Enes Batur, eseri "anlatı geleneklerinin dışında, öykülemenin geri planda kaldığı, olabildiğince bulanık bir evrende ve libidinal tabakada gezinen bir kadın ve erkeğin istek kipleri üzerine kurulmuş bir film" olarak tanımlamış, filmi asıl sıra dışı kılanınsa "bilinç dışı ve yasağın yüz yüze ve iç içe geçtiği, anne, kız kardeş ve sevgilinin tek bir kadın figüründe toplandığı tabu ve totem iklimi" biçiminde kurgulanmış olması olduğu yorumunu getirmiştir (akt. Aktaş, 2021: s. 38). Diğer uzun metraj filmleri de sansür engeline takılan Heper, çalışmalarına son verip sinema sahnesinden çekilmiştir. Bugün yalnızca iki kısa filminin görüntülerine ulaşılmaktadır. Alp Zeki Heper tamamen kendi imkanları, özgün estetik yaklaşımı ve sistemin işleyişinin dışında film üretme çabalarıyla sinemamızın ilk önemli bağımsız denemelerini gerçekleştiren yönetmenlerden biri olarak değerlendirilmektedir.

Ulusal Sinema Hareketi 1969'da son bulmuş, 1970'lerde bağımsız çalışmalarıyla öne çıkan isim Yılmaz Güney olmuştur. Güney 1963 itibarıyla, suçla savaşan hırpani kahraman rollerini oynayarak Yeşilçam'da ün yapmış, onyıl sonlarına doğru yönetmen koltuğuna geçmeye başlamış ve sosyalist görüşlerini özellikle emeğin sömürüsü meselesi üzerinden anlattığı ve Türkiye'nin acımasız kapitalist düzeninin eleştirel bir portresini sunduğu filmler yapmıştır (Akser, 2015: s. 139-140).

Yılmaz'ın hem yapımcılığını hem de senaryo ve yönetimini üstlendiği ilk filmi *Seyyit Han*'dır (1968). Yerli filmlerin çoğunlukla karakterden yoksun olduğu dönemde iki boyutluluğun ötesine geçebilmiş "organik" karakterler barındırmasıyla *Seyyit Han* ana akım içinde üretilen filmlerden önemli ölçüde ayrılmıştır (Onat Kutlar'dan akt. Esen, 2010: s. 144). Yılmaz'ın kendi imkanlarıyla çektiği ve ses getiren bir sonraki filmi *Umut* (1970) yaşlı ve yorgun atıyla ailesini geçindirmeye çalışan Cabbar'ın öyküsünü anlatmaktadır. Taksilerin faytonların yerini almaya başlamasıyla zorluk çekmeye başlayan Cabbar, araba çarpması sonucu atını kaybetmesinin ardından yeni bir at alacak borcu bulamaz ve bir define bulmanın umudu peşine düşer. Hikayenin geçtiği çevreyi belgesel gerçekliğiyle yansıtması, hikayeyi olay karmaşıklığından arındırıp daha minimal bir öyküleme benimsemesi, kolay bir çözüme ulaşmayıp seyirciyi tedirgin bırakması ve düşünmeye zorlaması gibi yanlarıyla *Umut*, dönemin ana akım dışı anlatı özellikleriyle dikkat çeken en önemli yapımlarındandır (Nezih Coş ve Abdullah Anlar'dan akt. Esen, 2010: s. 145-147).

3.2. Türk Sineması Tarihinde Bağımsız Sinemanın Gelişimi

1960'lı yıllar Türkiye'de bağımsız sinemanın ilk örneklerine sahne olmuşken takip eden yıllar hem kültürel hem siyasi dinamiklerin değişmesiyle sinemanın da dönüşmesini sağlamıştır. Nijat Özön, Türk sinemasının bir sonraki dönemini Genç/Yeni Sinema Dönemi diye adlandırır ve 1970-1987 yılları arasını kapsadığını söyler (1995: s. 25). Bu dönem de kaçınılmaz olarak zamanın siyasi dinamiklerinden etkilenmiştir. 1960'ların ikinci yarısı Süleyman Demirel liderliğindeki Adalet Partisi iktidarında geçmiştir ve onyılın ilk yarısındaki özgürlük ortamı 1965-1971 yılları arasında aşınmaya başlamıştır. Ekonomiyi dışa bağımlı kılacak politikalar yürüten iktidar, sendikal hakları tanımamakta direnen işverenler ve Amerika'nın emperyalist siyasetinin ülkedeki etkileri işçi ve öğrenci hareketlerince sıklıkla protesto ediliyordu; Demirel protestolara istinaden başta "Yollar yürümekle aşınmaz"cı bir yaklaşım sergilerken sonraları "1961 Anayasası bu ülkeye bol gelmiştir"ci tutumuyla sivil muhalif hareketi baskılayıcı bir siyaset yürütmüştür (Esen, 2010: s. 70-71). Dünya genelinde yankı bulan 1968 öğrenci hareketlerinin de etkisiyle

Türkiye'de ivmelenen sol görüşlü hareketler, karşıt görüşlü gruplar tarafından –iktidar desteği ve teşviğiyle- bastırılmaya çalışılmış, gittikçe şiddetlenen çatışmalar sonucunda silahlı kuvvetler 12 Mart 1971'de hükümete bir muhtıra yayınlamıştır. Muhtırayı takiben Süleyman Demirel görevinden istifa etmiş, ne var ki bu istifa Adalet Partisi'nden ziyade 1961 Anayasası'nın sağladığı özgürlükçü ortama zarar vermiş, muhtırayı takip eden sürede anayasada yapılan değişikliklerle hak ve özgürlükler daraltılmıştır (Hikmet Özdemir'den akt. Esen, 2010: s. 71).

Nijat Özön'e göre muhtırayı takip eden yıllarda Yılmaz Güney ve 1975'te eserlerini vermeye başlayan diğer yönetmenlerin kimlik kazandırdığı Genç/Yeni Sinema Dönemi, Türkiye'de sinemanın olgunlaşmasının yanı sıra yavaş yavaş ciddi bir bunalıma sürüklendiği periyot olmuştur (1995: s. 35-36). Muhtıra sonrası yıllar Türkiye'nin toplumsal ve ekonomik açıdan oldukça sorunlu olduğu zamanlardı ve sinema da bu çalkantılı dönemin şartlarından etkilenmiştir. Bu dönemde televizyonun önce her mahalleye, sonra her sokağa ve gitgide artan sayıda haneye girmesi sinemaya olan ilgiyi azaltmıştır. Özön'ün deyimiyle televizyonun yaygınlaşmasıyla "sinema en ucuz eğlence aracı olmaktan çıkmış", yapımcıların "izleyici ne sürülürse kabul eder" diyerek özensiz yapımlarla para kazandığı "altın çağ" sona ermiştir (1995: s. 36). Halihazırdaki ekonomik zorluklara bu etkenin eklenmesiyle geliri her geçen gün azalan yapımevleri ve sinemalar iflas ederken, sektörde işsizlik hızlı biçimde artmaya başlamıştır. Diğer yandan, sektörün zorlaşan şartları, bu şartlara rağmen film yapmak isteyen ve koşulların daha direngen kıldığı bir sinemacı neslin yetişmesine önayak olmaktaydı. Nijat Özön (1995) söz konusu sinemacıların Türk Film Arşivi ve Sinematek Derneği'nin gösterimleriyle, televizyonun ilk yıllarında nitelikli yapımları seyirciyle buluşturmasıyla ve sinema/televizyon eğitiminin yavaş yavaş yüksekokullara girmesiyle bilinçlenen bir kuşaktan ortaya çıktığını dile getirmektedir. Bu sinemacıları seleflerinden ayıran en önemli özellikler Yeşilçam kodlarıyla örtüşmeyen anlatılar benimsemelerinin yanı sıra prodüksiyon sürecinin her aşamasında titiz çalışmalar yürütüp ortaya özenle hazırlanmış eserler koymuş olmalarıydı (Özön, 1995: s. 38-39).

Yılmaz Güney'in başını çektiği Yeni Sinemacılar toplumsal meselelere dikkat çeken, eleştiri dozu yüksek filmler üretmişlerdir. Bu filmler kırsal kesimi çerçeve aldığında, "feodal yapının, ağalık düzeninin, buna bağlı geri kalmışlığın ve geri bırakılmışlığın ortaya çıkardığı sorunlar" gibi konuları işlemiş; çevre olarak kenti seçtiğindeyse "kırsal kesimden kente göçler, kırsal kesim insanının emekçileşme süreci, bunun ortaya çıkardığı sorunlar" ele alınmıştır (Özön, 1995: s. 38). 1970'lerde başarılı bağımsız filmleriyle iz bırakan Yılmaz Güney'in yanı sıra bağımsız belgeselleriyle Genç Sinema Topluluğu'ndan Artun Yeres, Ahmet Soner ve Veysel Atayman gibi isimler de öne çıkmıştır (Akser, 2015: s. 139).

1980'li yılların kültürel ve siyasal ortamını biçimlendiren faktör şüphesiz 1980 darbesi olmuştur. Genç Sinemacılar'ın siyasal eleştiri barındıran filmleri belli sahnelerin kurgu masasında bırakılarak eleştiri dozunun düşürülmesiyle, seks güldürüleriyse dikkat dağıtıcı ve pasifize edici özelliğiyle bir önceki onyılda sansür kurullarının engelini aşabilmişse de bu iki damar da 1980 darbesini takip eden dönemde çok daha yoğun baskıyla karşılaşmıştır. Darbeyi takip eden ilk yıllarda yapımcıların elini kurtaran ve sinema salonlarını dolduran yeni formül arabesk filmler olmuştur. Bu filmler ekseriyetle kırsaldan kente göçenlerin çektikleri acıları istismar eden, öznelerinin sorunlarını politik boyutundan arındırılmış biçimde anlatan yapımlardır. Genç Sinemacılar ekolüne yakın bağımsız üreticilerse toplumsal meselelerden mecburen uzaklaşmış ve eleştirel yaklaşımlarını bireysel olanı anlatmaya odaklanarak sürdürmeye gayret etmişlerdir. Söz konusu ekol içinde üretim yapmış isimlerin başında Ömer Kavur, Ali Özgentürk, Yusuf Kurçenli gibi isimler gelmektedir. Murat Akser'e göre dönemin en dikkat çeken yönetmeni sinema eğitimini Fransa'da almış olan Ömer Kavur'dur. Kavur kendi yapım şirketini kurmuş, filmleri için uluslararası maddi destekler edinmiş, dünya çapında festivallerde gösterim şansı bulmuş, gişe beklentilerine meydan okuyan tavizsiz bir film estetiği benimsemiş ve bu sayede Türk bağımsız sinemasını dönüştüren isim olmuştur (Akser, 2015: s. 141).

1980 Darbesi'nin getirdiği otoriter ve kontrolcü düzen dönemin sanatsal, kültürel, siyasi, toplumsal kodlarını ne denli etkilediyse de sinema sektörü üzerinde muazzam bir etki yaratan özelliği Şükran Kuyucak Esen'in ifadesiyle dönemin takdim ettiği "Hollywood Darbesi" olmuştur (2010: s. 182). Ülke sanayisi neoliberal ekonomiye açılırken sinema endüstrisi de bu açılımdan payını almış, 1987 yılında Turgut Özal hükümetinin "yabancılara sınaî şirketler gibi ticari şirketler de kurma izni [vermesiyle] Amerikan sinema tekelleri ülkemize" girmiştir. (Onat Kutlar'dan akt. Esen, 2010: s. 183). Bu sayede Türkiye'de ilkin yalnızca video pazarına giren Amerikan şirketleri zamanla sinema salonlarına yönelip yüksek bütçeli filmleri ve dağıtım olanakları sayesinde sinema salonlarını domine etmiş, bu sayede hem Türk yapımlarının hem de diğer ülke sinemalarının bağımsız eserlerinin Türkiye dahilindeki sinema salonlarında oyun alanını önemli ölçüde daraltmıştır.

Hollywood darbesinin ardından "Türk sinema yapım şirketlerinin ortadan kalkmasıyla yapımcılık sistemi çökmüş" ve "1990'lı yıllarda Türk filmleri çekilemez, dağıtılamaz ve salon bulamaz" hale gelmiştir (Esen, 2010: s. 184, 187). Ciddi bir krize düşen Türk sineması bu yıllarda kabuk değiştirerek yeni anlatım biçimleriyle bir başkalaşma sürecine girmiştir. 1990'larla birlikte yeniden canlanmaya başlayan Türk sineması, bu yeniden doğuşu sinemanın iki farklı kulvarında filmler üreterek gerçekleştirmiştir. Başlangıç yıllarında benimsenen iki film türünden ilki "popüler oyuncularla çekilen, hakim söylemi tekrar eden ticari filmler; diğeriyse seyirci beğenisine göre şekillenmemiş, minimalist, bağımsız yapımlar" olmuştur (Pösteki, 2004: s. 53). Asuman Suner de (2006) *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek* adlı kitabında bu yeni hareketin benzer şekilde iki düzlemde ortaya çıktığını belirtmektedir. Ona göre, büyük prodüksiyon bütçesine, yıldız oyunculara, yüksek tanıtım bütçesine, geniş tanıtım ve gösterim olanaklarına sahip bir "popüler sinema" bu yeni akımın bir kanadını oluştururken; diğer tarafta filmin yaratıcısının yapımın her sürecine dahil olduğu, çoğunlukla amatör ya da az bilinen oyuncularla çalışılan, Türkiye'de sınırlı gösterim imkanı bulmasına rağmen uluslararası festivallerde ilgiyle karşılanan bağımsız bir "sanat sineması" yer almaktaydı (Suner, 2006: s. 33).

Sinemamızda açılan bu yeni dönem için kesin bir milat belirlemek zor. Yukarıda bahsedilen iki düzlemde yapıtlar üreten yönetmenlerin ilk eserlerini ekseriyetle 1990'lı yıllarda veriyor olması nedeniyle, dönem üzerine yapılan çalışmalarda akımın genellikle bu onyılın ilk yıllarında geliştiği belirtilmektedir. Bununla birlikte Asuman Suner (2006), her ikisi de 1996 yılında gösterime girmiş *Eşkıya* (Yavuz Turgul, 1996) ve *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1996) filmlerinin istisnai etkisine dikkat çekmektedir. Yeni akımın popüler kanadını temsil eden Yavuz Turgul'un eseri gişede elde ettiği muazzam başarıyla popüler Türk sineması adına yeniden bir kıvılcım çakarken; diğer kanatta Derviş Zaim'in filmi birçok festivalde aldığı ödüllerle yeni ve minimalist anlatı biçimiyle Türkiye'de çekilmiş benzer bağımsız filmlere görece epey ses getiren bir yapım olarak öne çıkmıştır (Suner, 2006: s. 34).

Ticari sinemanın ciddi sıkıntı çektiği 1990'larda *Eşkıya* gösterdiği gişe başarısıyla sektörde kayda değer bir etki yaratıp izleyicinin yeniden sinema salonlarına dönmesi uğrunda önemli bir başarı sergilerken popüler sinema kanadına da önemli bir reçete sunmaktaydı. Suner'e göre filmin başarısı, Yeşilçam sinemasına içkin aşk/para, erdem/maddi başarı gibi karşıtlıklar üzerine kurulu hikayesini Hollywood'a özgü etkileyici bir görsel dille anlatmış olmasında yatmaktaydı. Takip eden yıllarda bu formülü benimseyerek, yerli temaların Hollywood'un biçimsel özellikleriyle harmanlanarak anlatıldığı *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan, 2000) ve *G.O.R.A* (Cem Yılmaz, 2004) gibi yapımlar izleyici sayısında *Eşkıya*'nın yakaladığı başarıyı daha da ileri taşımış ve gişedeki Amerikan sineması hakimiyetini sarsmaya başlamışlardır (Suner, 2006: s. 34-35).

Diğer tarafta, 1990'lı yıllar Türkiye bağımsız sinemasında da dikkate değer filmlerin öne çıktığı yıllar olmuştur. Tamer Baran 1994 tarihli "Sinemamız Çözülürken…" başlıklı yazısında, yazıyı kaleme aldığı yıl İstanbul Film Festivali'ne katılan 21 film arasında içerik ve biçim açısından Yeşilçam geleneğinden ve klasik ekolden uzak anlatılara sahip, "farklı kurgu ve mizansen denemeleri, çağdaş öyküleme ve senaryo teknikleri"yle üretilmiş filmlerin önceki yıllara kıyasla önemli derecede artış gösterdiğinin altını çizmektedir (1994: s. 28-29).

Nihayet, *Eşkıya*'nın popüler Türk sineması için yeni bir dönemin kapısını araladığı 1996 yılında Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata*'sı bağımsız sinema kulvarında önemli başarılara imza atarak "yalın, gösterişsiz, ancak son derece vurucu bir üslubun habercisi" olarak addedilmiş ve bu kanatta önemli bir kırılma yaratan eser olarak tarihe geçmiştir (Suner, 2006: s. 37). Zaim'in kendi imkanlarıyla gerçek mekanlarda çektiği, çağdaş bir anlatıyla öyküleidği bu ilk filmi, yurtiçi ve yurtdışı festivallerde aldığı ödüllerle Türkiye sanat sinemasına kazandırdığı görünürlük bakımından önemli bir örnek olarak öne çıkmaktadır. Asuman Suner takip eden yıllarda benzer estetik anlayışla çekilmiş *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997), Kasaba (Nuri Bilge Ceylan, 1997), *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan, 1999), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu, 1999) gibi filmlerin yine yerli ve yabancı festivallerde kazandıkları başarıyla bağımsız Türk sinemasının daha belirgin biçimde su yüzüne çıktığını belirtmektedir. 2002 yılında Zeki Demirkubuz'un hem *Yazgı* hem de *İtiraf* adlı filmleriyle Cannes Film Festivali'nden davet alması, sonraki yıl Nuri Bilge Ceylan imzalı *Uzak*'ın hem Jüri Büyük Ödülü'nü hem de iki oyuncuyla En İyi Erkek Oyuncu ödüllerini almış olması bağımsız Türk sinemasının hem içeride hem de uluslararası kamuoyunda rüştünü ispat etmesi bakımından önemli gelişmeler olmuştur (Suner, 2006: s. 37-38).

1990'lı yıllarda ortaya çıkan bağımsız sinemacılar Genç Sinemacılar gibi toplumsal meselelere yönelik ortak temalara yoğunlaşmamış, her biri farklı konuları farklı bir sinema anlayışıyla ele almaya koyulmuşlardır (Gülçur, 2001: s. 108-109). İlk filmlerini 1990'lı yıllarda çeken bu bağımsız yönetmenler "film üretiminin imkansızlaştığı bir ortamda yalnızca film yapma isteğinin doğal bir sonucu olarak filmlerinin hem yapımcılığını hem yönetmenliğini üstlenmişlerdir" (Gülçur, 2001: s. 114). Bu dönemde yönetmenler filmlerini bizzat finanse etmenin yanı sıra uluslararası fonlardan, Kültür ve Turizm Bakanlığı'ndan ve sponsorluk anlaşmalarından da destek sağlamışlardır. Aynı yıllarda ana akım film çeken başka yönetmenlerin de benzer finansal desteklerle üretim yaptıklarına dikkat çeken Derviş Zaim, bağımsız yönetmenleri asıl ayıran özelliğin, farklı anlatım tarzları, ayrıksı temaları işlemeleri ve bu sayede "seyirci üzerinde geleneksel seyretme

pratiğinin ötesinde bir etkinlik yaratabilen, seyirciyi edilgin olmaktan kurtaran üretimleri" olduğuna dikkat çekmektedir (akt. Gülçur, 2001: s. 117).

Âlâ Sivas Gülçur'a göre söz konusu bağımsız yönetmen kuşağının genel ortak özellikleri mezkur sinemacıların, yapımlarının yönetmenliği ve yapımcılığının yanı sıra senaristliğini ve yer yer oyunculuğunu, hatta görüntü yönetmenliğini üstlenmeleri; oyuncu seçimlerinde ticari kaygılarla hareket etmemeleri; kitlenin beğenilerini bir kıstas olarak görmeyip kendi estetik anlayışlarını kitleye kabul ettirme çabalarında ısrarcı olmaları; genele hitap eden gösterişli bir sinema anlayışı yerine küçük bütçeli, minimalist filmler çekmeleri ve çoğunlukla ziyadesiyle kişisel durum ve temaları işleyerek, derinlikli iç dünyalara sahip kompleks karakterlerin çevresiyle olan ilişkilerine odaklanan hikayeler anlatmalarıdır (2001: s. 121-122).

Ülke içinde gişede çok büyük izleyici sayılarına ulaşılamamış olsa da yurt içi ve yurt dışı festivallerde edinilen başarıların ivme kazandırdığı bağımsız Türk sineması çalışmaları, 1990'lı yıllar itibarını kapsayan ve çalışmanın bu kısmına kadar adı anılmamış olan Reha Erdem, Tayfun Pirselimoğlu, Pelin Esmer, Ümit Ünal, Emin Alper, Mahmut Fazıl Coşkun, Senem Tüzen, Seren Yüce ve başka birçok sinemacının çalışmalarıyla görece sessiz de olsa gelişimini sürdürmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ ANLATI SİNEMASINDA KARAKTER

Önceki bölümlerde de değinildiği üzere çağdaş anlatı sineması hem teknik hem içerik bakımından kendini birçok yönden geleneksel sinemanın karşısında konumlandırmaktadır. Bu iki gelenek arasında yapılabilecek keskin ayrımlardan biri klasik sinemanın olay merkezli, modern sinemanınsa karakter merkezli bir anlatıya sahip olmasıdır. "Karakter merkezli anlatılar eylemlerin karakteri anlatmaya hizmet ettiği anlatılardır; Olay merkezli anlatılarda ise karakter, olayların gelişimine hizmet eden işlevsel bir araçtır" (Ersümer, 2013: s. 64). Söz konusu iki anlatı geleneğinde karakterin ne derece merkezî öneme sahip olduğu meselesi, bu iki geleneğin, karakter öğesini farklı anlatısal işlevlerle biçimlendirmesini sağlamaktadır.

Bu farklardan ilki, klasik anlatının amaç yönelimli karakterine karşı çağdaş anlatının amaç gütmeyen ya da görece belirsiz amaca sahip karakteridir. Karakterden ziyade hikayeyi anlatmaya öncelik veren klasik sinema, izleyici tarafından kolay takip edilebilir bir olay örgüsüne ve dolayısıyla pürüzsüz ilerleyen, aksamayan bir neden-sonuç ilişkisine ihtiyaç duymaktadır. Bordwell ve Thompson kurmaca ya da belgesel fark etmeksizin her anlatı filminin, nedenlerini yaratmak ve sonuçlarını göstermek için karakterlerinden faydalandığının altını çizmektedir (2009: s. 82). Fakat iki farklı anlatı türünün karaktere yaklaşımları, anlatının neden-sonuç ilişkilerine dayanaklılığı üzerinde birebir etkili olmaktadır. Klasik anlatıda neden-sonuç ilişkisi karakterin (kahramanın) sınırları net çizilmiş özelliklerine ve anlatı boyunca yöneldiği belirgin amaca sıkı sıkıya bağlıdır. Bu anlatı türünde karakterin anlatıyı ilerleten eylemlerinin nedenleri de, karşısına çıkan engellerle baş etmek için gösterdiği tepkiler de karakteri biricik kılan nitelikleriyle ve amaca ulaşma itkisiyle doğrudan ilişkilidir. Bordwell (2010a) klasik anlatının net özelliklere ve kesin hedeflere sahip karakterinin aksine sanat sinemasının karakterinin tanımlı amaçlarının olmadığına, tutarsız nedenlerle davranabildiğine, hatta hedefleri konusunda kendisini sorgulayabildiğine dikkat çekmektedir. Benzer şekilde, karakterin yaptığı seçimlerin belirsiz olduğuna, hatta karakterin seçim yapmaktan kaçındığına,

karakterin bazen anlatı boyunca başıboş dolaştığına tanıklık edilebilmekte, zaman zaman hikayeden çıkıp gittiğine bile rastlayabilmektedir (Bordwell, 2010a: s. 74). Hollywood kahramanının anlatı içindeki yolculuğuysa net bir güzergâhla belirlenmektedir. Kahramanın her sahnesi ve her karşılaşması doğrudan amacı uğrunadır. Anlatı içindeki rolü, amacıyla belirlenmemiş sanat filmi karakteriyse oradan oraya sürüklenmektedir. Bu karakterin kesin bir hedefinin olmaması ve edilgen doğası "sanat filmi anlatısına, sürüklenen ve düzensiz bir nitelik" kazandırır (Bordwell, 2010a: s. 74). Bu sayede de çağdaş anlatı sineması klasik Hollywood anlatılarının sıkı nedenselliğinin aksine daha serbest bir nedensellikle kurar anlatısını (Bordwell, 2010b: s. 127).

Bununla birlikte, Bordwell çağdaş anlatılarda kahramanının güzergâhının tamamen rastlantısal olmadığını, az çok belirli bir çizgisinin olduğunu hatırlatmaktadır (2010a: s. 74). Bordwell (2010a), bu güzergâhın *Bisiklet Hırsızları*'nda (Vittorio de Sica, 1958) çalınan bir bisikletin arayışı, *8½*'ta (Federico Fellini, 1963) bir filmin çekim süreci, *Ana Yurdu*'nda (Senem Tüzen, 2015) anne evine kapanıp bir roman yazma çabası olabileceğini söyler. Ona göre, söz konusu güzergâh, karakterin motivasyonunu filmin merkezine oturtup izleyiciyi olaylar zincirinin akışına kaptırmaya hizmet etmekten ziyade karakterin öykü dünyasında zaman ve mekan içinde serbest bir nedensellik güdümüyle hareket ederken bu dünyanın toplumsal, siyasal, tarihsel bir panoramasını izleyiciye sunmasını sağlar. Klasik kahramanın yolculuğu bize mücadelesini ve serüven sürecindeki dönüşümünü gösterirken, sürüklenen kahramanın yolculuğu bize içinde bulunduğu dünyanın keşfini sunar. Bu keşif yolculuğu insanlık durumu izlekselliği sunmak ve modern yaşama eleştirel bir yaklaşım geliştirmek açısından daha elverişlidir (Bordwell, 2010a: s. 74).

Noel Carroll da "Kurmaca karakterlerin temsilinden, içinde yaşadığımız toplumu anlamamıza yarayacak bir şeyler öğrenebilir miyiz?" sorusunu sorduğu "Fictional Characters as Social Metaphors" adlı makalesinde kurmaca karakterlerin nasıl toplumsal metaforlar olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır:

> "[Kurmaca karakterler] sık karşılaştığımız çeşitli şahsiyet tiplerini görünür kılmak için kullanabileceğimiz toplumsal metaforlar sunar. … Bu sayede kurmaca karakterler, türlü toplumsal tipleri teşhis etmemiz ve imlememiz üzere bize metaforlar sağlayarak, toplumsal çevremizi anlamamıza yardımcı olurlar" (Carroll, 2017: s. 387).

Carroll'a (2017) göre bu karakterler belli şahsiyet tiplerini imlememizi kolaylaştırmakla kalmaz, aynı zamanda karakterlerin hangi belirgin kişilik özelliklerinin kaynağında ne gibi sebepler yattığına dair bir anlayış kazandırır. Carroll örnek olarak Yurttaş Kane metaforunun aşırı megalomaninin sevgi eksikliğinden kaynaklandığını temsil etmesini gösterir (Carroll, 2017: s. 387). Çağdaş bağımsız Türk sinemasında da *Çoğunluk*'un (Seren Yüce, 2010) Mertkan'ının, "yeni sermaye"nin işçi sınıfıyla olan ilişkisini temsil açısından etkili bir metafor sunması ve Mertkan karakterinin, tabi olduğu iktidarın bir ürünü olduğu savını barındırması örnek olarak gösterilebilir. Benzer şekilde, bir başka Seren Yüce filminde bir durgun su çiçeğini, başlığına "Rüzgârda Salınan Nilüfer" ifadesiyle taşıdığı bir kitap yazmayı düşünen Handan karakteri, 2000'li yılların yeni orta sınıfının kültürle ilişkisini sergileyen güçlü bir metafor olarak öne çıkmaktadır.

Klasik ve çağdaş anlatı karakterinin arasındaki bir başka fark karakterlerin ne kadar belirgin özelliklerle donatıldığı ve ne kadar derinlikli psikolojilerle tasvir edildikleridir. Klasik anlatı sineması, anlatısını özdeşleşme sağlayacak bir öyküleme biçimi üzerine kurmakta ve karakterini özdeşleşmenin en dolaysız şekilde sağlanacağı şekilde oluşturmaktadır. Karakter için bir amaç belirlemek özdeşleşmeyi sağlamanın temel araçlarından biri olmakla birlikte, karakterin kişilik özelliklerinin ne derece detaylandırıldığı da özdeşleşme mekanizmasının işleyişi bakımından önemli bir bileşen olarak belirmektedir. Klasik sinemanın özdeşleşme işleyişinde baş karakteri izleyiciyi peşine takıp sürükleyen beyaz tavşana benzeten Ayşen Oluk Ersümer özdeşleştirici öykü kişisinin karakterizasyonuna dair şunları söyler:

> Klasik anlatı filmleri ekonomik anlatım ilkesine dayanır. Temayı ve temel çatışmayı hızlı ve doğrudan bir şekilde iletebilmenin en ekonomik yollarını kullanılır. Karakterizasyon konusunda da ekonomi ilkesi geçerlidir ve genellikle klasik anlatı filmlerinde standart film karakterleri inşa edilir. Az sayıda özellik tarafından belirlenmiş bu karakterler kolay anlaşılırken, hemen tanımlanabilen rolleri dolayısıyla,

> seyircinin daha kolay ve daha yoğun empati kurabileceği yapıdadırlar (Ersümer, 2013: s. 90).

Burada kilit ifadeler ekonomik karakterizasyon ve kolay tanınabilirliktir. Ersümer'in (2013) yorumuyla bu şartlar karakterin belli bir özelliği üzerine yoğunlaşarak; onu arzuları değişmeyen, tutarlı ve statik bir varlık kılarak; ahlaklı, dürüst ve fedakâr bir "iyi" tasviriyle sunarak sağlanır. Ekonomik karakterizasyon ilkesine uygun biçimde, klasik anlatı karakterinin kişiliği, iç dünyası ve düşünce biçimine dair son derece sığ bilgiler sunulur, zira "klasik anlatı filmlerinin amacı; karakterlerin kimlik problemlerini, varoluşsal kaygılarını, ruhsal dünyalarının derinliklerini yansıtmak değil, olayların akıcı bir şekilde ilerlemesini sağlamaktır" (Ersümer, 2013: s. 91).

Çağdaş anlatı sinemasındaysa yukarıdaki yöntemle taban tabana bir zıtlığa rastlanmaktadır. Modern anlatılarda klasik anlatının tutarlı ve statik karakterine karşılık, eylemlerini sorgulayan ve kendiyle çelişebilen; ahlaklı "iyi" karaktere karşılık ahlaken sorgulanabilir eylemlerde bulunabilen, bencil davranışlar sergileyebilen "gri" bir karakterle karşılaşılmaktadır. Birkaç kelimelik kalıba oturtulamayacak veçhelere ve çelişkilere sahip bu karakter özdeşleşmeyi zorlaştırıp ussal ve eleştirel bir seyir deneyimi yaratılmasını mümkün kılmaktadır.

Karakterizasyon konusu, klasiğe kıyasla hayatın gerçekliğini daha isabetle yakalayan bir öykü dünyası kurma iddiası taşıyan çağdaş anlatı için özellikle önem arz etmektedir. Kolay izlenebilirliğini boşluksuz ve aksamasız neden-sonuç ilişkisi üzerine kuran klasik anlatı sineması, karakterini de benzer şekilde kendinden emin, kararlı, bütünlüklü bir figür olarak kurmaktadır. Bu tip karakterlerin, "iç dünyalarına dalıp kusurlarını ve tutarsızlıklarını [araştırmayan], amacına yönelik yolda cesaretle, yılmadan koşan" ve sorunları ne olursa olsun üstesinden gelen öykü kişileri olduğuna dikkat çeken Ersümer, böylelikle "gerçek dünyayla ilgisi olmayan, idealize edilmiş, tüm sorunların bireysel olarak çözüldüğü, ütopik bir dünya" yaratıldığını vurgular (2013: s. 91). Benzer şekilde klasik anlatının, "gerçekliği" olaylar arasındaki nedensel uyum ve karakter açıklığı ve tutarlığı üzerinden kurduğuna dikkat çeken Bordwell'e göre, modernist edebiyattan esinlenen çağdaş anlatı sineması, klasiğin eksiksiz neden-sonuç ilişkisiyle yarattığı bu

gerçeklik düzenine kuşkuyla yaklaşır ve anlatısını doğanın ve varoluşun eksiksiz ve boşluksuz kavranıp temsil edilemeyeceği ve bireyin psikolojisinin değişken ve karmaşık olduğu düşüncesi üzerine kurar (Bordwell, 2010b: s. 126). Bordwell (2010b) çağdaş anlatının asıl ereğinin karakteri sergilemek olduğunun altını çizer. Ona göre, Hollywood sineması öyküye önem verirken; sanat sineması, ilişkileri ve karşılaşmaları vasıtasıyla karakterin içselliğine odaklanmayı seçer. Anlatıda nedensel ilişki gevşedikçe film paralellikler ve karşıtlıklar aracılığıyla izleyiciyi karakterin itkilerini ve davranışlarını kıyaslamaya zorlayarak karakterin tasvirini keskinleştirir (Bordwell, 2010b: s. 129-130). İzleyici de film dünyasını önemli ölçüde karakterin öznelliği vasıtasıyla deneyimlemektedir.

Bu öznelliğin önemli bir veçhesini de karakterin, içinde resmedildiği "sınır durumu" kavramı oluşturmaktadır. Çağdaş anlatı sinemasının, karakterini varoluşsal sıkıntıda, psikolojik bunalımın içinde resmettiğine sıkça rastlanmaktadır. Öykü ve karakter odaklılığı bağlamında klasik sinemayı Poe'nun öykülerine, sanat sinemasınıysa Çehov'un öykülerine benzeten Bordwell, varoluşsal kriz yaşayan karakter anlatısını Horst Ruthrof'tan ödünç aldığı "sınır durumu" kavramıyla açıklamaktadır: "Belirli bir duruma doğru ilerleyen öykü içinde, anlatıdaki karakter, anlatıcı ya da her şeyi bir anda kavrayıveren okur anlamsız bir mevcudiyete karşı anlamlı olanın farkına varacaktır" (Ruthrof, 1981. akt. Bordwell 2010b: s. 130). Anlatıda bireyin varoluş krizi içinde, temel insani meselelere dair kazandığı farkındalığına odaklanan bu öyküleri Ruthrof "sınır durumu" öyküsü diye anar (akt. Bordwell, 2010b). Karakterin varoluşsal bir kırılmanın eşiğinde olma halini anlatan sınır durumunu Ruthrof şu sözlerle açıklar:

> "Sınır durumları âni yas, acı, kayıp, suçluluk, hayal kırıklığı, ihanete uğramışlık, gerçeklerin farkına varma ve hepsinin ötesinde ölümle yüzleşme gibi, kişiyi kendine getiren ve normalde gündelik rutinler içinde rastlanmayacak biçimde, kişiyi varoluşunu yeniden anlamlandırma yolunda esaslı kararlar almaya götüren durumlardır" (Ruthrof, 1981: s. 103).

Klasik anlatı sinemasında karakterin iç dünyasının sığ tasviri, öykü dünyasının sığ tasviriyle el ele var olmaktadır. Ersümer'in altını çizdiği üzere "klasik anlatı filmleri,

tamamen başkahramanın kişisel dünyası ve amacı ile sınırlandığından genelde toplumsala gönderme içermez, … yaşanılan döneme ait sosyal, politik, ekonomik durum ya görmezden gelinir ya da … sadece bir fon olarak geri plana yerleştirilir" (2013: s. 94). Çağdaş anlatı sinemasıysa olaylardan ziyade karakter ve karakterin çevresiyle olan ilişkilerini işleyerek bu ilişkiler ve karakter psikolojisi üzerinden günümüzün toplumsal, siyasal ve ekonomik sorunlarını ele almaktadır. Bordwell'e göre (2010a) bu filmlerde nedensellik akışının sıklıkla durduğuna ve bu duraklarda karakterlerin duygularının nedenlerini sorguladıklarına tanık olunur. Bazı durumlarda karakter, bunalımının kaynağının toplumsal etmenler olduğunu kabul etmek zorunda kalır; bu etmenler film dünyasında karakter psikolojisine olan etkileri ölçeğinde ve üzerinden ele alınırlar (Bordwell, 2010a: s. 75).

Özetle, çağdaş anlatı sinemasında amaçsız ya da amacı anlatının omurgasını oluşturmayan, derinlikli bir psikolojiye ve komplike kişilik özelliklerine sahip, öykü dünyasında görece serbest bir nedensellikle sürüklenen bir karakterle karşılaşılmaktadır. Bu karakter tipi basmakalıp karakterizasyonla oluşturulmadığı için özdeşleşmenin zorlaştırılmasına, film dünyasında sürüklenmesiyle içinde yaşadığı toplumun bir panoramasının izleyiciye sunulmasına, derinlikli psikolojilerindeki izdüşümleri sayesinde temas ettikleri toplumsal ve politik ortamın dinamiklerine dair izleyicide izlenim ve fikir oluşturulmasına hizmet etmektedirler.

BEŞİNCİ BÖLÜM

2010 SONRASI BAĞIMSIZ TÜRK SİNEMASINDA İŞÇİ KARAKTERLER

5.1. Araştırmanın Problemi

Daha önce de değinildiği üzere bağımsız sinema ana akım sinemada yer verilmeyen siyasi, ekonomik ve toplumsal sorunların konu edildiği önemli bir mecradır. Türkiye'de bağımsız sinemanın ilk örneklerinin verildiği 1960'lı yıllarda işçi meseleleri farklı boyutlarıyla ele alınarak perdede görünür olmuştur. İşçi sorunları dahil muhtelif toplumsal meseleyi ele alan filmler 1960'ların görece özgürlükçü ortamından önce gerek sansüre uğrayacağı gerekse de yerleşik film sektörü içinde dağıtım ve gösterim şansı bulamayacağı sebebiyle üretim imkanı bulamamıştır. Ne var ki 1950'li yıllarda Türkiye'de sinema üzerine çıkarılan süreli yayınların İtalyan Yeni Gerçekçilik vurgulu yazılarının da etkisiyle toplumcu bir sinema yaratma düşüncesi ivme kazanmış ve "evrensel kalıplar içerisinde toplumsal duyarlılığı yüksek filmler üretebilmemiz için ne gibi koşulların sağlanması gerektiği" tartışılmaya başlanmıştır (Daldal, 2018: s. 277).

27 Mayıs 1960 tarihli askerî darbeyi takiben ilan edilen 1961 Anayasası, bir önceki onyılda Demokrat Parti iktidarınca baskılanan, ülkenin demokratikleşme sürecinin yeniden tesis edilmesini sağlamıştır. Kişi hak ve özgürlüklerinin güvence altına alınması gayesiyle yazılan yeni Anayasa toplumsal ve kültürel alanda eleştirel yaklaşımın yaygınlaşmasını mümkün kılmıştır. 1961 Anayasası'nın ilanıyla, Nijat Özön'ün dikkat çektiği üzere, o zamana dek devlet zoruyla baskılanan sorunlar su yüzüne çıkmış ve dönemin sinemacıları için hazine değerinde bir kaynak teşkil etmiştir. 1950'li yıllarda kendi dilini geliştiren ülke sineması bu konu zenginliği sayesinde söyleyecek sözünü bulmuş ve sonuç itibarıyla 1960-1965 arası yıllarda toplumsal sorunlar Türkiye'de sinema perdesinde görünür olmaya başlamıştır (Özön'den akt. Esen, 2010: s. 72-73).

Türk sinemasında ilk işçi filmleri de bu yıllarda gösterime girmiştir. Dönemin emperyalist güçler ve ulusal burjuva sınıfına karşı verilen sol mücadelesinde işçi sınıfı

hareketleri de önemli bir bileşen olmuş, bu yıllarda işçi sınıfının verdiği mücadele kimi filmlerde ana mesele olarak ele alınmakla beraber, işçi problemleri ya da karakterlerin tali konu ya da öykü kişileri olarak sunulduğu filmler de çekilmiştir (Hepkon ve Aydın, 2009: s. 86). Ahmet Soner bir işçi karakterin öykü kahramanı olarak konumlandırıldığı *Otobüs Yolcuları* (Ertem Göreç, 1961), maden işçilerinin sorunlarına eğilen *Şehirdeki Yabancı* (Halit Refiğ, 1962) gibi filmlerin senaristi Vedat Türkali'nin bu yıllarda işçi meselesine odaklanan eserler veren öncü isimlerden olduğuna dikkat çekmektedir. Türkali'nin yazdığı, bir boya fabrikası işçilerinin grev, hak arama ve sendikalaşma mücadelesini anlattığı *Karanlıkta Uyananlar* (Ertem Göreç, 1964) o tarihe kadar grev sahnesi içeren filmlerin sansüre uğramasına rağmen zor da olsa gösterime girmiş ve dönemin önemli eserlerinden biri olmuştur. Takip eden yıllarda Batman rafinerisinin fon olarak kullanıldığı *Toprağın Kanı* (Atıf Yılmaz, 1966), Lütfü Akad'ın iş için köyden kente göç eden insanların sorunlarını ele aldığı *Gelin* (1973), *Düğün* (1973), *Diyet* (1974) üçlemesi, Erden Kıral'ın Çukurova'daki pamuk işçilerini konu ettiği *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1980) ve benzeri eserler Türkiye'de farklı sektörlerde işçi sorunlarını muhtelif boyutuyla perdeye aktarmıştır (Soner, 2015: s. 210-212).

1960'larla başlayan işçi filmleri üretimi 1970'li yılların sonlarına kadar devam etmiştir. 1980 askeri darbesinin işçi sınıfının örgütlülüğünü hedef alması ve takip eden yıllarda neoliberal ekonomi politikalarının uygulanmasıyla işçi hakları aşındırılmış; iktidarın yürüttüğü kültür politikalarıyla işçi imgesi ve sorunları sinemada gittikçe görünmez hale gelmiştir (Hepkon ve Aydın, 2009: s. 99). 1960 ve 1970'li yıllarda işçi imgesinin sinemada ticari bir karşılığının olabildiğinin farkına varılmasıyla işçi karakterler Yeşilçam filmlerinde dahi görünürlük kazanmışlardır. Ne var ki 1980 itibarıyla tablo değişmiş, siyasi ve toplumsal sorunlar perdeye taşınamaz olmuştur. 1980 askerî darbesini takip eden yıllarda Türk sineması zayıflamış, sinema salonları Türkiye piyasasında faaliyet göstermeye başlayan Amerikan şirketlerinin hakimiyeti altına girmiş, Türk filmi üretimi bir hayli düşük sayılarla seyreder hale gelmiştir. Bu durgunluk 1990'lı yılların ortasına dek sürmüş, daha önce değinildiği üzere 1990'lı yılların ortalarında

Eşkıya (1996) ve *Tabutta Rövaşata*'nın (1996) elde ettiği başarılar hem ticari hem de bağımsız sinema cephesinde yeniden canlanmaya önayak olmuştur.

Ticari sinema *Eşkıya*'nın "genellikle yerli temaların Amerikan sinemasının biçimsel özellikleriyle" buluşturulması formülünü takip ederek Türk sineması izleyicisini yeniden sinema salonlarına çekmeyi başarmış; diğer yanda *Tabutta Rövaşata*'nın elde ettiği başarılar düşük bütçeli, sanatsal filmlerin üretildiği bağımsız sinema kulvarında yeni ve sade bir dilin habercisi ve üretimin ivme kazanmasını sağlayan önemli bir unsur olmuştur (Suner, 2006: s. 36). Söz konusu yıllarda hareketlenen bu yeni bağımsız sinema dalgası Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoğlu gibi yönetmenlerin eserleriyle rüştünü ispatlamış ve 2000'li yıllarda eser vermeye başlayan yönetmenlerin üretimleriyle zenginleşmiştir. Ne var ki 1980 öncesinde üreten yönetmenlerin eserlerinde ele alınan siyasi ve toplumsal mücadele gibi konulara 1990 sonrasında gelişen bağımsız sinemada rastlanmaz olmuş, söz konusu meseleler dönemin yeni sinema anlayışında yerini "bireycilik, içe bakış, minimalizm ve kimlik meselelerine" bırakmıştır (Dönmez-Colin'den akt. Daldal, 2021: s. 162). Bu süreçte gelişen bağımsız Türk sineması toplumsal mücadelenin önemli bir bileşeni olan emekçi özneye, sınıf meselesine ve işçi sorunlarına da yer vermediği sebebiyle eleştirilegelmiştir. Diğer yandan, 2010 itibarıyla sınıf meselesinin ele alındığı ve işçilerin sınıflarıyla temsil edildikleri daha çok eserin izleyiciyle buluştuğu gözlemlenmektedir (Barış, 2021: s. 10-12).

Bu tez çalışması Türkiye'de 2010 sonrası üretilen ve işçi sorunlarına eğilen bağımsız filmlerdeki işçi temsilleri üzerinden, söz konusu dönemde Türkiye'nin işçi meseleleri gündeminin izini sürme gayesi taşımaktadır; buna bağlı olarak, David Bordwell'in çağdaş anlatı sineması karakterine dair teorileri çerçevesinde, örneklem seçilen filmlerin karakter analizi yapılacaktır.

5.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışma, genelde bağımsız sinema ve çağdaş anlatı sinemasının dünya ve Türkiye ölçeğinde gelişimini göstermek, ve özelde, çağdaş anlatılara sahip filmlerde karakter yaratma ve karakter üzerinden nasıl film dünyasının toplumsal ve siyasal bir panoraması sunulur konularını David Bordwell'in çağdaş anlatı sineması karakteri üzerine

teorileriyle açıklamakla birlikte, örneklem filmlerinin bu teoriler ışığında incelenmesiyle 2010 sonrası bağımsız Türk sinemasına dair anlatı çalışmaları literatürüne katkı sunma amacı taşımaktadır.

5.3. Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları

Araştırma dahilinde incelenecek filmler 2010 itibarıyla vizyona girmiş, uzun metraj bağımsız yapımlarla sınırlı tutulmuştur. Kapsam, ilgili tarihten günümüze kadar uzanan süreçte, işçi sorunlarına doğrudan değinmiş, ana karakteri işçi olan, çalışmanın kuramsal çerçevesi doğrultusunda karakter analizine izin verecek bağımsız kurmaca eserleri içerecek şekilde çizilmiştir. Ana karakteri işçi olup doğrudan işçi sorunlarını ele almayan filmler ve işçi sorunlarını doğrudan mesele edip ana karakteri işçi olmayan filmler kapsamın dışında tutulmuştur.

Bu kriterler doğrultusunda, çalışmanın amaçlı örneklemini oluşturacak filmler *Zerre* (2012), *Toz Bezi* (2015), *Babamın Kanatları* (2016) ve *Saf* (2018) olarak belirlenmiştir.

5.4. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışma bir nitel araştırma olarak kurgulanıp elde edilen veriler betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Nitel araştırma "gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma" şeklinde tanımlanabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2006: s. 39). Bu tip araştırmalarda, araştırma konusu edilen olguların miktarı, frekansı, yoğunluğu gibi nicelenebilir veçheleri yerine konunun detaylı bir şekilde anlaşılması ve anlamın ortaya konulması hedeflenmektedir. Nicel araştırmada başat amaç genelleme yapmak ve tahmin yürütmekken, nitel araştırmanın gayesi derinlikli bir betimleme ve yorumlamadır. Lawrence Neuman'a göre nicel araştırma kuram ve verinin birbirinden bağımsız olduğu, bağlamın hariç tutulduğu, istatistiksel analizin esas alındığı, nesnel olguları ölçen bir çalışma süreci üzerine kuruluyken; nitel araştırma kuram ve verinin iç içe geçtiği, bağlamla sınırlandırılan, tematik analizin benimsendiği, toplumsal gerçeklik ve kültürel anlamın inşa edildiği bir

araştırma biçimidir (2020: s. 53). Ali Yıldırım ve Hasan Şimşek'in dikkat çektiği üzere nitel çalışmalarda dikkat edilecek aşamalar araştırmanın zeminini oluşturacak kuramsal çerçevenin oluşturulması, detaylı ve esnek bir araştırmayla verilerin toplanması ve nihayet verilerin analiz edilerek anlamlı bir rapor halinde okuyucuya sunulmasıdır (2006: s. 84).

Bu tez çalışması dahilinde araştırmanın problemi, kuramsal çerçevesi ve örneklemi belirlendikten sonra nitel veri toplama süreci yürütülmüştür. Yapılan literatür taramasıyla çalışmaya geri plan oluşturacak genel bilgiler derlenmiş, ardından amaçlı örneklemin incelenmesi sürecinde esas kabul edilecek kuramsal çerçeve ortaya konulmuştur. Kuramsal çerçeve uyarınca belirlenen araştırma soruları doğrultusunda amaçlı örneklem için seçilen filmlerin karakterleri belirli kategorilerle içerik analizi yöntemiyle incelenmiş, elde edilen veriler betimsel analiz yöntemiyle yorumlanarak film incelemeleri gerçekleştirilmiştir. "Betimleyici bir araştırma iyi bilinen bir meseleyle ya da soruyla başlar ve bunu eksiksiz bir şekilde betimlemeye çalışır; çalışmanın çıktısı, meselenin ayrıntılı bir resmi[ni]" ortaya koyar (Neuman, 2020: s. 91). Kavramsal çerçevesi belirlenmiş çalışmalarda sık kullanılan bir metot olan betimsel analizde "elde edilen veriler sistematik ve açık bir biçimde betimlenir" ve "bu betimlemeler açıklanır, yorumlanır ve neden-sonuç ilişkileri irdelenir" (Yıldırım ve Şimşek, 2006: s. 224). Bu çalışma kapsamında da filmlerin incelenmesiyle elde edilen verilerin çalışmanın kuramsal çerçevesine dayalı olarak düzenlenmesine, anlamlı bir şekilde ortaya konulmasına ve analiz edilmesine çalışılmıştır.

5.5. Araştırma Soruları

Örneklem dahilinde ele alınan filmlerin ana karakterlerinin anlatı içindeki yapısal özelliklerini ortaya koymak ve öykü dünyasında hangi meselelerin sorunsallaştırıldığını belirlemek için araştırma soruları aşağıdaki gibi hazırlanmıştır:

1- Eser olay örgüsü merkezli mi karakter merkezli bir anlatıya mı sahiptir?

2- Karakter amaç yönelimli midir?

3- Karakterler özdeşleşilebilir öykü kişileri olarak öne çıkmakta mıdır?

4- Karakterler "sınır durumu" içinde sergilenmişler midir?

5- Karakterlerin yaşantısı üzerinden işaret edilen, işçi gündemine dair sorunlar nelerdir?

5.6. Araştırmanın Bulguları

5.6.1. *Zerre* (2012)

5.6.1.1. *Zerre* (2012) filminin künyesi

Yönetmen: Erdem Tepegöz **Senaryo:** Erdem Tepegöz **Yapımcı:** Kağan Daldal, Orkun Koray **Görüntü Yönetmeni:** Marton Miklauzic **Kurgu:** Mesut Ulutaş **Sanat Yönetmeni:** Tora Aghabayova **Oyuncular:** Jale Arıkan, Rüçhan Çaliskur, Özay Fecht **Süre:** 80 dk.

5.6.1.2. *Zerre* (2012) filminin özeti

İstanbul'da Tarlabaşı'nda annesi ve küçük kızıyla yaşayan Zeynep (Jale Arıkan) metropolde kendi ayakları üzerinde durma mücadelesi verir. Film Zeynep'in çalıştığı tekstil atölyesinde açılır. Yemek molasında aynı masada oturduğu diğer işçi kadınlar maaşlarını alamamaktan ve fazla mesaiden şikayet etmekte ve haklarını istemek için harekete geçmeleri gerektiği hakkında konuşmaktadırlar. Zeynep de aynı sıkıntılardan muzdarip olsa da bu konuşmalara dahil olmaz, başını önüne eğip sessiz kalır. Mola sonrası ustabaşılar haklarını savunma hakkında konuşan kadınları saldırgan tavırlarla çalışma tezgahlarından kaldırıp atölyeden atar. Ustabaşılarından biri Zeynep'i de diğer işçilere dahil olduğu düşüncesiyle zorla tezgahından kaldırır. Zeynep direnip diğer işçilerle ilgisi olmadığını anlatmaya çalışsa da faydası olmaz. Kendisini atölyenin dışında bulur. Burnu kanamaktadır.

Zeynep evinin tek ekmek kazananıdır. Evini bulduğu düzensiz işlerle ve kokulu otları doldurduğu küçük bohçaları cenazelerde satarak geçindirmeye çalışır. Remzi (Remzi Çalışkan) çalıştığı lokantada çıkan yemeklerden fırsat buldukça Zeynep'e ayırıp aileye destek olur. Zeynep annesi ve kızıyla küçük ve kötü koşullara sahip bir evde

yaşamaktadır. Ne var ki evin kirasını denkleştirebilecek kadar iş bulamamaktadır. Ev sahibi Kudret (Ergun Kuyucu) kirayı istediğinde Zeynep daha sonra vereceğini söyler. Kudret eğer isterse Zeynep'in kirayı başka bir şekilde ödeyebileceğini, tek yapması gerekenin doktora gidip kan vermesi olduğunu söyler. Bunun organ satma teklifi olduğu filmin ilerleyen dakikalarında açık edilir. Zeynep, Kudret'i tersleyip başından savar.

Zeynep günlerini semt çarşısında iş arayarak geçirir. Çabaları sonuç vermez. Annesi, belediyede sigortalı bir iş bulsa işlerin yoluna koyulacağı yönünde telkinde bulunur. Zeynep belediyede çalışan arkadaşı Mesude'ye kendisine iş ayarlayıp ayarlayamayacağını sorduğunda ümitvar bir yanıt alamaz.

Zeynep bir tekstil fabrikasında iş bulur. İşin düşük ücretine ve evden birkaç gün uzak kalacak zorunda olmasına rağmen kabul eder. Gündüzleri ağır şartlar altında çalışmakta geceleri kirli ve bakımsız barakasında kalmaktadır. Fabrikanın eski işçilerinden Seniha'ya (Özay Fecht) ücretin düşüklüğü konusunda dert yanarken, Seniha ustabaşılarla yakınlaşırsa kendisini daha iyi ücretli işlere verebileceklerini söyler. Akşam Zeynep'i ustabaşılarla tanıştırmayı teklif eder.

Zeynep ve Seniha akşam ustabaşılara katılır. Diğer birkaç kadın işçinin de dahil olduğu içkili bir masada oturulmaktadır. Mesai içinde işçilere kaba ve buyurgan davranan ustabaşılar masada son derece nazik ve güleç tavırlar sergilemektedir. Şef (Sencar Sağdıç) Zeynep'e halini hatrını, bir şikayeti olup olmadığını sorar. Zeynep yatak çarşaflarının kirli olduğundan bahsedince Şef, Mümtaz'a Zeynep'e temiz çarşaf vermesini söyler. Mümtaz çarşaflar için arka odalardan birine gitmek üzere kalkarken Zeynep'e kendisiyle gelmesini söyler. Odada Mümtaz, Zeynep'i kendisiyle birlikte olması için zorlar, Zeynep direnir, güç olsa da kendisini Mümtaz'dan kurtarır.

Ertesi gün evine telefon edebilmek için büroya gittiğinde Mümtaz'la karşılaşır. Mümtaz tacizkâr yaklaşımını sürdürür. Zeynep tersleyerek telefona uzanıp evi arar. Remzi'den kızından kan alındığı haberini alır. Ev sahibi Zeynep'in kendilerinden uzak durması gerektiği yönündeki itirazlarına kulak asmamıştır. Zeynep apar topar fabrikadan ayrılıp İstanbul'a döner. Ev sahibini bulup yaptığının hesabını sorar. Ne var ki onu

görmesinin tek sebebi bu değildir: Pes etmiştir, organ nakli için kan örneği vermeyi kabul eder. Ev sahibinden avans niyetine aldığı para Zeynep'i biraz olsun rahatlatır. Hemen sonra yeniden iş aramaya ve semt çarşısında bulduğu ufak tefek işleri yapmaya devam eder. Nihayet bir lokantada bulaşıkçı olarak çalışmaya başlar.

5.6.1.3. *Zerre* (2012) filminde karakter

Zerre'nin öne çıkan karakteri Zeynep film boyunca metropolde hayatını idame ettirmeye çalışmaktadır. Michel Chion karakteri talihsiz bir durum ya da tehlike içinde göstermenin izleyicinin karakterle duygu birliği kurmasını kolaylaştıran yollardan biri olduğunu belirtmektedir (2003: s. 134). Zeynep'in uğraşları boyunca uğradığı haksızlıklar ve içinde bulunduğu duygusal kriz özdeşleşmeye teşvik edici faktörler olarak öne çıkmaktadır. Diğer yandan, karakter klasik anlatının sınırları ve tanımı belirli kahraman figürü olarak kodlanmamıştır. Klasik anlatı sinemasında baş karakterin kim olduğuna dair bilinmesi gerekenler ilk akt dahilinde verilip, karakter daha fazla derinleştirilmeksizin öykü olaylarının taşıyıcısı olarak vazife görürken, Zeynep karakteri eser boyunca derinleşen ve iç dünyasıyla kişiliğinin farklı boyutları izleyiciye incelikle –karakterin bir bakışı, durağanlığı, belli belirsiz bir tepkisi ya da suskunluğuyla- sunulan bir öykü kişisi olarak biçimlendirilmiştir. Zeynep'in bu katmanlı ve aşamalı karakterizasyonu, izleyicinin karakteri tanıma ve anlama sürecini ussal bir deneyim kılarak özdeşleşmeyi kırıcı bir etki yaratmaktadır.

Film olay merkezli bir öykü anlatmaktansa bir karakterin deneyimleri üzerinden toplumsal ve ekonomik bir panorama çizmek ve ortaya konulan toplumsal gerçekliğin, karakterin temsil ettiği madun kesim üzerindeki etkilerini izleyiciye sunma gayesi taşımaktadır.

Zeynep karakteri bir sınır durum içinde sergilenmektedir. Sınır durumlar karakterin bir acı, yas, kayıp, derin sarsıntı gibi yaşantıları takiben yeni bir bilincin eşiğine gelme durumunu, varoluşlarına dair bir farkındalık kazanıp radikal bir karar almaları halini anlatır. Başetmek zorunda kaldıklarının Zeynep'e bilmediği yeni bir şey öğrettiğini iddia

etmek güç olsa da, tüm çabalarına rağmen şartların çaresiz bıraktığı Zeynep'in, organını satmak gibi güç bir karar almak zorunda kalması bir sınır durum teşkil etmektedir.

5.6.1.4. *Zerre* (2012) filminde işçi gündemi

Zerre, Zeynep karakteri üzerinden ağırlıkla güvencesiz işçilik ve güvencesizliğin getirdiği maduniyeti ele almaktadır.

Zeynep film boyunca bulduğu düzensiz işlerde çalışarak ve işportacılık yaparak annesinin ve hasta kızının geçimini sağlamaya çalışır. Tarlabaşı'nda kötü şartlara sahip küçük bir evde yaşıyor olmalarına rağmen kirayı denkleştirememekte ve ev sahibinin tacizlerine maruz kalmaktadır. Film boyunca defaatle burnu kanarken gösterilir. Sağlık problemi olduğu aşikar olsa da bir doktora görünemez. Ev sahibi evlerinin kapısını kırdığında dahi yeni bir kilit taktıramaz, Remzi'nin yardımıyla derme çatma bir kilit mekanizması kurarlar kapıya. Uzun süreli güvencesiz işçiliğin bir getirisi olan, temel ihtiyaçları karşılamakta zorlanma ve halihazırda sahip olduklarını kaybetmeye dair daimi endişeyi Zeynep film boyunca deneyimlemektedir.

Zeynep hikaye boyunca annesine ve kızına bakabilmek için bir iş bulmak uğruna çabalar. Ailesine yemek götürebilmek için zaman zaman lokanta çalışanı Remzi'den destek görse de daimi işsizliği ve yoksulluğunun yarattığı yükü hafifletecek gerçek dayanışma ağından yoksundur. Anthony Giddens işsizliğin refah toplumlarında dahi birey için dikkate değer bir mutsuzluk kaynağı oluşturduğuna dikkat çekmektedir (akt. Barış, 2021: s. 30). Kaldı ki Zeynep işsizliği boyunca "sosyal güvencesinin olduğu, kendisine birçok açıdan güvence sunan bir toplumda da yaşamaz" (Barış, 2021: s. 30).

Necmi Erdoğan *Yoksulluk Halleri* adlı çalışmasında Özal sonrası Türkiye'sinde gelir adaletsizliğinin artması, sosyal güvenlik ve refah harcamalarının önemli ölçüde azalması, toplumsal ve sınıfsal hiyerarşilerin doğallaştırılma çabaları, dışlanan yoksul/madun kesimlerin maruz kaldığı ekonomik ve kültürel şiddetin yeterince gündem edilmediği gibi sebeplerle madunların siyasal ve kültürel bilinçdışına sürülmüş olduğuna ve toplumsal yaşamın periferisinde konumlandırıldığına dikkat çeker (2016: s. 30). Bu

ayrıştırıcı konumlanış mekansal olarak da karşılığını bulmaktadır. Zeynep ailesiyle birlikte İstanbul'un çöküntü semtlerinden biri haline gelmiş Tarlabaşı'nda yaşama tutunma mücadelesi vermektedir. Taş Öz ve Yiğit, çağdaş bağımsız Türkiye sinemasında üretilen çok sayıda filmde "kentin kendileri için bir tür 'dar alan'a dönüştüğü madun temsilleri[nin] çıkışsızlık, sistematik dışlanmışlık ve sessizlik örüntüleri çevresinde İstanbul merkeze alınarak" oluşturulduğunu belirtmektedir (2021: s. 177). *Zerre* örneğinde Tarlabaşı ışıltılı Beyoğlu'nun hemen kıyısında fakat sosyoekonomik açıdan çok uzağında, madunların yoğunlaştığı bir "dar alan" olarak karşımıza çıkmaktadır. Polat Alpman *Esmer Yakalılar* adlı çalışmasında İstanbul'a küresel bir kimlik kazandırma çalışmaları dahilinde Tarlabaşı Bulvarı'nın inşa edildiğinden beri semtin çöküntüleşme hızının arttığını dile getirmektedir. Bulvarın yapılmasıyla ekonomik değer ve cazibe bakımından daha üstün olan Beyoğlu'na bağlantı noktalarıyla semtin ilişkisi büyük ölçüde kesilmiş, "kent yoksullarının belki de en umarsız kesimini, işsizleri ve toplumdan dışlanmış"ları barındıran Tarlabaşı, sosyal yalıtımın ve toplumsal eşitsizliğin derinleştiği bir yer haline gelmiştir (Zeynep Enlil'den akt. Alpman, 2016: s. 95). *Zerre*'de bulvarın hemen ardındaki Beyoğlu'nda havai fişeklerle yaşam kutlanırken, her günün bir yaşama tutunma ve idare etme mücadelesinden ibaret olduğu, arka fondaki kutlamalarla keskin bir zıtlık halinde sunulan sessiz ve durağan Tarlabaşı evleri söz konusu ayrışmayı etkili bir biçimde gözler önüne sermektedir.

Madunun kavramsallaştırılmasında önemli bir başka nokta, egemenle bir ilişkisi olması ve egemenin alanında varlığını sürdürmesine rağmen, madunun sosyal mobiliteyle üst tabakaya ulaşamaması, ve bunda egemen yapı ve sınıflarla irtibatı kesilmiş madunun, sesini söz konusu kesimlere ulaştıracak altyapıdan yoksun bırakılması halidir (Serpil Kırel ve Gayatri Spivak'tan akt. Taş Öz & Yiğit, 2021: s. 176). Madunun "sesi olmayan değil, sessizleştirilmiş özne" olarak kavranması gerektiğini belirten Taş Öz ve Yiğit, madunun konuşamadığına, konuştuğunda dahi egemen sınıfla arasındaki keskin ayrım yüzünden sesini duyuramadığına ve bu öğrenilmiş çaresizliği içselleştirmiş olduğuna dikkat çekmektedir (2021: s. 176). Zeynep'in yemek molasında haklarını aramak için bir araya gelen işçilerin konuşmasını duysa da konuşmalarının dışında kalması için gayret

göstermesi ya da iş bulamayan kızını egemenin diliyle tembel olmakla suçlayan annesine karşı Zeynep'in sessizliği bu çerçevede okunabilir.

5.6.2. *Toz Bezi* (2015)

5.6.2.1. *Toz Bezi* (2015) filminin künyesi

Yönetmen: Ahu Öztürk **Senaryo:** Ahu Öztürk **Yapımcı:** Çiğdem Mater, Nesra Gürbüz, Stefan Gieren **Görüntü Yönetmeni:** Meryem Yavuz **Kurgu:** Ali Aga, Ayhan Ergürsel **Sanat Yönetmeni:** Aslı Dadak, Barış Yıkılmaz **Oyuncular:** Asiye Dinçsoy, Nazan Kesal, Didem İnselel **Süre:** 99 dk.

5.6.2.2. *Toz Bezi* (2015) filminin özeti

Toz Bezi İstanbul'da gündelikçi olarak çalışan iki Kürt kadın işçinin, Nesrin (Asiye Dinçsoy) ve Hatun'un (Nazan Kesal) yaşamından bir kesit sunar.

Nesrin ve Hatun şehrin çeperinde bir kenar mahallede yaşayan, temizlik işleri için orta sınıfın yoğunlukla yerleşik olduğu şehir merkezindeki meskenlere temizlik işlerine giderler. Nesrin'in eşi Cafer evi terk etmiş, evin ve kızları Asmin'in sorumluluğu Nesrin'e kalmıştır. Nesrin bir yandan eve dönmeye ikna etmek için Cafer'e ulaşmaya çalışırken diğer yandan aldığı kısıtlı temizlik işleriyle evini geçindirmek için uğraş verir.

Nesrin'le aynı gecekondu mahallesinde yaşayan Hatun da temizlik işleriyle geçinip bir gün Moda'da bir ev alma hayali kurmaktadır. Eşi Şero mahalle kahvehanesinde çalışmakta, Hatun Şero'nun tembelliğinden şikayet etmektedir. Zor hayat şartlarıyla yaşamaya çalışan ve eşlerinden istedikleri desteği göremeyen Nesrin ve Hatun birbirlerinin tek sığınağıdır.

Haftada yalnızca üç gün iş bulabilen Nesrin'in evi geçindirmesi gittikçe güçleşir. Önce evinin elektriği kesilir, ardından ev sahibi birikmiş kira borcu için kapısına dayanır. Evine gündeliğe gittiği Aslı (Didem İnselel) kendi başına ayakta durabilmesi için sigortalı bir iş bulmasını öğütler. Nesrin ne kadar çabalasa da güvenceli bir iş bulamaz. Dahası, sahip olduğu temizlik işlerinden bazılarını kaybederek daha da zor duruma düşer.

Girdikleri bir tartışma sonucu Hatun'la aralarının bozulmasıyla kimsesiz ve çaresiz duruma düşer. Ne kadar çabalasa da şartlarını iyileştiremeyen Nesrin çareyi kızı Asmin'i Hatun'a bırakıp habersizce ortadan kaybolmakta bulur. Hatun önce köyüne gönderilmesi üzere Asmin'i akrabalarına bıraksa da daha sonra bu kararından vazgeçip Asmin'in bakımını üstlenir.

5.6.2.3. *Toz Bezi* (2015) filminde karakter

Film klasik anlatının serim-düğüm-çözüm üzerine kurulu olay merkezli anlatısının aksine, merkeze aldığı iki karakterin psikolojik ruh durumuna odaklanarak hikayesini anlatmaktadır.

Her iki karakter de gündelik yaşamları içinde hayatlarını idame ettirme mücadelesinde sergilenmektedir. İlerleyen dakikalarda Hatun'un, şehrin çeperinde yaşadığı mahalleden çıkıp Moda'da ev alma isteği; Nesrin'inse sigortalı bir iş bulup kendi ayakları üzerinde durma amacı için uğraşı ortaya çıksa da anlatı bu erekler doğrultusunda gelişen olaylardan ziyade karakterlerin mücadele ettiği varoluşsal sorunlar içinde devinen iç dünyalarına odaklanmaktadır. Yazar-yönetmen Ahu Öztürk'ün film boyunca asıl yapmaya çalıştığı, Nesrin ve Hatun karakterlerinin gündelik yaşamları içinde verdikleri mücadele aracılığıyla, izleyiciyi öykü dünyasının toplumsal ve ekonomik gerçekleriyle ve bu gerçeklerin karakter psikolojisi üzerindeki etkileriyle karşılaştırmaktır.

Klasik anlatı sineması, karakterlerini net amaçlara sahip, her eylemi bu amaç doğrultusunda gerçekleştiren, iyi-kötü, cesur-korkak gibi kolay tanımlanabilir şemalar içinde biçimlendirip izleyicinin kolayca özdeşleşmesini mümkün kılarken; *Toz Bezi*'nin öne çıkan karakterlerinde benzer bir karakterizasyona rastlanmamaktadır. Her iki karakter de olay merkezli anlatılar içinde devinen arketipler olmaktan ziyade; öykü dünyası içinde çeşitli karşılaşmalar dahilinde psikolojilerinin derinlikle sergilendiği öykü kişileri olarak öne çıkmaktadır. Hem Nesrin hem de Hatun öykü evreni içinde eş, anne, arkadaş, işçi gibi rolleri dolayısıyla kurdukları ilişkiler içinde durumlara ve karşılaşmalara verdikleri tepkiler üzerinden, kişiliklerinin ve psikolojilerinin farklı veçheleriyle, çok boyutlu ve

derinlikli biçimde sergilenmiştir. Bu katmanlı karakterizasyon, özdeşleşmeyi ketleyici bir anlatı aracı olarak işlev görmektedir. Ersümer'e göre klasik anlatının karakter tasvirinde benimsediği kolay tanınabilirlik ve ekonomik karakterizasyon ilkeleri izleyicinin özdeşleşmesini kolaylaştırmaktadır; diğer yanda, olay odaklı anlatının aksine, öykü kişisinin davranışlarının öykü olaylarıyla sınırlanmadığı karakter merkezli anlatılar, detaylı tasvir edilmiş değişken ruh hallerine sahip karakterleriyle özdeşleşmeyi kısıtlar özelliktedir (2013: s. 90-91).

Her iki karakter de sınır durum içinde sergilenmiştir. Evin ve kızının bakımının yükünü kaldırmak için çabalayan fakat çabaları sonuçsuz kalan Nesrin, uzun ve sessiz bir tereddüt sonrası kendisi için zor olanı yapıp kızını, iyiliği için Hatun'a bırakır. Sahip olduğu tek şey Asmin olmasına rağmen, koşulların getirdiği çıkmazda Nesrin bu zor kararı almak zorunda kalır ve şehrin kalabalığına karışarak kaybolur. Hatun da girdiği tartışma sonrası Nesrin'in gönlünü alamaz. Nesrin ortadan kaybolduktan sonra önce çekinerek Asmin'i köyüne gönderilmesi için amcasına bırakır. Ne var ki ne bir eş ne bir anne ne de bir işçi olarak tatminkâr bir hayat sürdüğünü gördüğümüz Hatun, o âna dek tek dayanağının Nesrin olduğunu fark eder. Kaybettiği Nesrin'in yoldaşlığını adeta ikame etmesi için Asmin'in bakımını üstlenmeye gönüllü olur.

5.6.2.4. *Toz Bezi* (2015) filminde işçi gündemi

Toz Bezi öne çıkan karakterleri üzerinden başat olarak güvencesiz çalışma, kadın emeği ve iş piyasasında Kürt kimliği meselelerini ele almaktadır.

Hatun, evinin tek çalışanı olmadığı için görece rahat bir hayat sürüyor olsa da her iki karakter de güvencesiz çalışmanın zorluklarıyla yüzleşmektedir. Nesrin ancak kısıtlı sayıda gündelik işi yapmakta, kendisinden memnun kalınmadığı durumda sahip olduğu işleri kolayca kaybetme tehlikesiyle çalışmaktadır. Bulabildiği az ve düzensiz işler geçimini imkansız kılar. Benzer şekilde, Hatun'un, emeğinin ederinin ve iş günlerinin sıklığının belirlenmesi konusunda temizliğe gittiği evlerin sahiplerinin insafına kaldığına tanık olunmaktadır. Janet Barış'ın dikkat çektiği üzere Hatun haftanın üç günü temizliğe

gittiği evin sahibiyle yüzeysel bir yakınlığın sergilendiği çatışmalı bir ilişkiyi sürdürmek zorundadır. Güvencesizliğin getirdiği tedirginlik haliyle Hatun, evin sahibiyle ne dost olabilmekte ne de tam bir çalışan olabilmektedir. Sınıfsal konumların ve terazisi bir tarafa ağır basan mevcut işçi-işveren dinamiğinin oluşturduğu çerçeve içinde evin sahibiyle yarınını güvence altına alabilmek için ikircikli, yapay ve iki arada bir derede bir ilişkiyi yürütmek zorunda kalmaktadır (Barış, 2021: s. 16-17).

Toz Bezi'nin dikkat çektiği bir başka emek meselesi Hatun'un Şero ile yaşadığı çatışmada görünür hale gelmektedir. Hatun bir yandan gündelikçi olarak çalışıp diğer yandan kendi evinin işlerini üstlenmişken, kahvehanede çalışan Şero ev içinde yalnızca yemek yerken, televizyon izlerken ya da çocuğunu azarlar halde sergilenmektedir. Şero, Hatun'un su sızdıran lavaboyu onarma isteğini defaatle savuşturduğu gibi, bir noktada "Şero gecenin bu saatinde kahveye gidip çalışır. Oh maşallah, ocağı yıkayan Şero'dur, bulaşıkları yıkayan Şero'dur, yerleri süpüren Şero'dur… Siz? Balkonda oturun, keyfinize bakın, çay için, kahve için, oh maşallah!" sözleriyle Hatun'u tembellikle suçlar. Ayşe Durakbaşa feminist sosyologların "evkadınlığı"nın sosyolojik analizinde "evkadınlığı pratiklerinin çocuk bakımı ve annelikle ilgili her türlü faaliyetin yanı sıra tüm aile üyelerinin beslenmesi, temizliği, sağlığı gibi bakım faaliyetlerini, … genel olarak evde yaşam konforunun sağlanmasına dair her türlü faaliyeti" kapsadığını görünür hale getirdiğine dikkat çekmektedir (2019: s. 219-220). Film, mezkur sahne aracılığıyla Hatun'un ev dışında metalaşmış hizmet üretiminin ev içindeki inkârı üzerinden, evkadının ev içi ücretsiz emeğinin tanınmamasını sorunsallaştırmaktadır.

Filmin dikkat çektiği bir diğer meseleyse metropolde Kürt işçi olmanın getirdiği dezavantajdır. Cenk Saraçoğlu (2011) *Şehir, Orta Sınıf ve Kürtler* adlı çalışmasında batı metropollerinde "mekansal olarak kentlerin çöküntü alanlarına itilmiş ve emek süreçleri içerisinde ya işsizliğe ya da deyim yerindeyse en 'kirli' işlere mahkum edilmiş" göçmen Kürtlere karşı şehirli orta sınıfın ayrımcı ve dışlayıcı tutumuna dikkat çekmektedir. Saraçoğlu, kentin gecekondu mahallelerinde yoğunlaşmaları sebebiyle göçmen Kürtlerin şehirli orta sınıf tarafından "işgalci"; iş piyasasının enformel sektörlerinde yoğunlaşmaları

sebebiyle “haksız kazanç sağlayanlar” şeklinde yaftalandıklarını ve Kürt etnik kimliğine bu ve benzer klişelerle biçilen değerin Kürtlerin kentsel-toplumsal alanda dışlanmasına sebep olduğunu dile getirmektedir (2011: s. 183). Hatun’un hem çalıştığı çevrede tanıştığı insanlara hem de girdiği iş görüşmesinde kendisini Çerkes olarak tanıtması bu çerçevede değerlendirilebilir.

5.6.3. *Babamın Kanatları* (2016)

5.6.3.1. *Babamın Kanatları* (2016) filminin künyesi

Yönetmen: Kıvanç Sezer **Senaryo:** Kıvanç Sezer **Yapımcı:** Soner Alper **Görüntü Yönetmeni:** Jörg Gruber, Kıvanç Sezer **Kurgu:** Andrew Bird **Sanat Yönetmeni:** Rabia Kip **Oyuncular:** Menderes Samancılar, Musab Ekici, Kübra Kip, Tansel Öngel **Süre:** 101 dk.

5.6.3.2. *Babamın Kanatları* (2016) filminin özeti

Babamın Kanatları, İstanbul’da Beylikdüzü’nde bir inşaatta çalışan iki Kürt inşaat işçisinin, Ustabaşı İbrahim (Menderes Samancılar) ve yeğeni Yusuf’un (Musab Ekici) yaşamından bir kesiti anlatır.

Film ana karakter İbrahim’in bir hastahane odasında kanser olduğunu öğrenmesiyle açılır. Kendisine bir an önce işi bırakıp kemoterapi tedavisine başlaması gerektiği söylense de İbrahim’in işi bırakma şansı yoktur. İbrahim, emekli olmak için ödemesi gereken meblağa sahip değildir. İşi bırakırsa Van’da yaşayan eşi ve kızının ev taksitlerini ödeyemez. Dahası, Van depreminden sonra Aile Bakanlığı’nın depremzedelere tahsis ettiği dairelerde kaldığını öğrendiğimiz ailenin, sonraki yirmi yılda ödemesi gereken taksitler için aile İbrahim’in emekli gelirine ihtiyaç duyar. İbrahim’in tedaviyi öteleyip çalışmaya ve emekli olabilmek için ihtiyaç duyduğu parayı bulmaya çabalamaktan başka şansı kalmaz.

İbrahim zamanı geçen maaş ödemelerini de yapmayan taşerondan eli boş döner. Borç istemek için eski arkadaşını ziyaret ettiğinde onun durumunun da iç açıcı olmadığını

öğrenir. Yusuf ihtiyacı olan parayı İbrahim'e bulacağını vaat etse de sözünü tutamaz. İbrahim'in çareleri bir bir tükenir. İnşaatta gerçekleşen o ölüme kadar…

İnşaat çalışanı genç bir üniversite öğrencisi inşaatın açık katlarının birinden düşerek yaşamını kaybeder. İbrahim inşaat firmasının dava edilmelerini önlemek için ölen gencin ailesine kan parası ödediğini öğrenir. İşini bırakıp tedavi olamayan, işe devam etse dahi emekli olacak kadar zamanı kaldığından şüphe duyan İbrahim için zor bir seçenek belirir. Ölümünün yaşamından daha çok ederi olabileceğini acı bir şekilde öğrenmiştir.

Diğer yanda, inşaat sektöründe yükselmeyi amaçlayan Yusuf, amcasının geç yaşında hâlâ inşaat işçisi olmasını küçümseyen bir figür olarak öne çıkar. Taşeronla yakınlaşmaya ve yakınlaştıkça işçiden ziyade işleyişten yana tavırlar sergiler.

Ailesini rahata kavuşturabilmek için kan parasından başka çare bulamayan İbrahim kendini inşaatın yüksek bir katından aşağı bırakır. Firmanın arabulucuları İbrahim'in eşiyle masaya oturduklarında Yusuf da oradadır. Yengesini firmanın teklifine sıcak bakması yönünde telkin eder. İbrahim'in eşi olanı biteni içine sindiremez. Görüşme uzadıkça arabulucular küstahlaşmaya ve İbrahim'in kaybını hafife alıcı ifadeler sarf etmeye başlar. Yusuf bu tavra karşı çıkar. Görüşme anlaşmaya varılamadan sona erer. Masada İbrahim'in eşinin hazin duruşu ve Yusuf'un afallamış haliyle film son bulur.

5.6.3.3. *Babamın Kanatları* (2016) filminde karakter

Olay merkezli yapılandırılmayan anlatıda, öne çıkan iki karakter çağdaş anlatı prensiplerine uygun şekilde derinlikli psikolojilerle, öykü dünyasının bir resmini sunmaya araç olacak şekilde oluşturulmuşlardır.

İbrahim ailesini geçindirmek, Yusuf inşaat sektöründe yükselmek ister. Hem İbrahim hem de Yusuf bir amaca sahip karakterler olarak yazılmış olsa da söz konusu amaçlar filme klasik anlatıdakine benzer sıkı bir neden-sonuç ilişkisi ve olay akışı kazandırmak amacına değil, karakterlerin öykü dünyasında devinim sağlamalarına ve devinimleri esnasındaki karşılaşmaları dolayısıyla izleyiciye hem film dünyasını hem de karakterin katmanlı psikolojisini sergilemek amacına hizmet etmektedir. Eser, sözü edilen

amaçlar doğrultusunda eyleme geçen karakterlere bir klasik anlatı kahramanınkine benzer bir serüven güzergahı çizmemektedir. Klasik anlatılar, William Miller'ın (2016) açıkladığı üzere, giriş-gelişme-sonuç aşamalı dramatik yapılar üzerine kuruludur ve bu üç aşama sırasıyla karakterin çatışmayla tanıştırıldığı, çatışmanın derinleştirildiği ve nihayet çatışmanın giderilip yeni düzenin tesis edildiği bir süreç izlemektedir. Karakterin içine düştüğü çatışmayla izleyicide özdeşleşme ve merak gerçekleşmekte, çatışma derinleştikçe izleyici ilgisi derinleşmekte, çatışma giderilip açık uçların bağlanmasıyla estetik haz sonlanmaktadır (Miller, 2016: s. 122). *Babamın Kanatları* öykü olaylarının sıkı bir nedensellikle birbirini takip ettiği klasik yapıyla örtüşmeyen, birbiri ardına gelişen olaylardan ziyade karakter psikolojisini derinleştirmeye hizmet eden bir olay örgüsüyle kurgulanmıştır. Eserin söz konusu anlatı yapısı, Mutlu Parkan'ın dikkat çektiği üzere, olay merkezli anlatıların aksine izleyiciye seyir deneyimi sırasında soluklanma, düşünme ve öyküye eleştirel yaklaşma fırsatı sunmaktadır (2020: s. 39).

Her iki karakter de eser içinde sınır durumlar içinde sergilenmiştir. İbrahim içinde bulunduğu çıkmazı aşmak için çabalasa da bir süre sonra ailesi için yapabileceği en iyi şeyin hayatına son vermek olabileceği ihtimalinin ağırlığıyla yüzleşmek zorunda kalır. Koşulların yarattığı çaresizlik İbrahim'i varoluşunun trajedisiyle karşı karşıya getirip zor bir karar almasını sağlar. İnşaat sektöründe yükselme hayalleriyle taşeronla yakınlık kuran Yusuf ise amcasının ölümünü takiben şirket avukatlarının takındığı tavır karşısında duvara çarptığını hisseder: Yusuf gerçekten böyle bir işleyişin bir parçası mı olmak istiyordur? Eser, izleyiciyi Yusuf'un bu sınır durumuyla başbaşa bırakmaktadır.

5.6.3.4. *Babamın Kanatları* (2016) filminde işçi gündemi

Babamın Kanatları öne çıkan karakterleri üzerinden başat olarak Türkiye'de işçi ölümleri, taşeronlaşma ve güvencesiz çalışma düzeni meselelerini ele almaktadır.

Filmin yönetmeni Kıvanç Sezer günde üç işçinin hayatını kaybettiği, "çalışan kesimin giderek prekaryaya dönüştüğü ve işçilerin kendini çoğunlukla bir hiç gibi gördüğü, yalnızca bireysel kurtuluşları mümkün kılan" bir ekonomik düzeni arka plan

aldığı bir hikaye anlatmak istediğini dile getirmektedir (2017: s. 174). Sezer'in senaryoyu oluşturma sürecinde çıkış noktası 2010 yılında çalıştığı inşaatta hayatını kaybeden üniversite öğrencisi Ömer Çetin'dir (Sezer, 2017: s. 174). Çetin'in hikayesinin filmde Fırat karakterinde hayat bulduğunu görmekteyiz. Gerekli iş güvenlik önlemlerinin alınmadığı şantiyede Fırat bir vinç kazası sonucu yaşamını kaybeder. Takiben, müteahhit firma gencin ailesine "kan parası" ödeyerek ailenin dava açma haklarını *satın alır*. Firma bu şekilde ihmalin getirdiği hesap verme yükümlülüğünden kurtulmaktadır.

Filmin üzerinde durduğu bir başka işçi meselesiyse inşaat sektöründeki taşeronlaşma sorunudur. İşçiyi yalnızlaştıran, haklarını aşındıran taşeron çalışma düzenini Gamze Yücesan-Özdemir (2010) bir despotik emek rejimi olarak tarif etmektedir. Ona göre taşeron çalışma düzeni, emekçileri "yüksek iş değiştirme hızı, düşük ücretler, ağır çalışma koşulları, ciddi sosyal hak kayıpları, sosyal güvencesizlik ve işçi sağlığı ve iş güvenliğinin olmamasıyla karşı karşıya" bırakan; taşeron firmaların ana firmalardan iş alabilmek için işçinin haklarını aşındırma ve çalışma koşullarını kısma konusunda birbirleriyle rekabete girdiği; sendikaların emek sürecine dahil olmasına izin verilmediği despotik emek rejimleridir (Yücesan-Özdemir, 2010: s. 43).

Babamın Kanatları'nda İbrahim de bu rejimin dayattıklarıyla baş etmek zorunda kalır. Taşeron çalışma düzeninin getirdiği kısa süreli kiralık işçilik durumu İbrahim'i ileri yaşına rağmen emekli olamayacak konumda bırakmıştır. Dahası, birikmiş alacağını talep ettiğinde alt işveren ana işverenden ödeme alamadığını gerekçe gösterip kendisini eli boş gönderdiğinde, İbrahim muhatapsızlığıyla ve sendikal destekten yoksunluğu sebebiyle yalnızlığıyla yüzleşmek zorunda kalır. İbrahim emekli olabilecek kadar iş gününü dolduramamıştır. Hastalığı yüzünden uzun süre çalışamayacak olması ve güvencesizliği yüzünden ailesine barınma sağlayamama tehlikesiyle karşı karşıya bulur kendisini. Bireysel çözüm çabaları sonuç getirmeyince ölüsünün dirisinden daha çok paha edeceği acı gerçeğiyle yüzleşmek zorunda kalır.

Film boyunca çeşitli olay ve karakterler üzerinden işleyişine dair izlenimlerin sunulduğu piyasa düzeninin işçi üzerindeki önemli bir başka etkisine de dikkat çekmek

gerekir. Erik Olin Wright kapitalist piyasaların kişisel ekonomik çıkarlar üzerinde yükseldiğini, üretken faaliyetlerin hırs ve korku duygularıyla motive edildiğini dile getirmektedir. Wright'a göre söz konusu piyasa koşullarında kişiler daha fazla tüketim imkanına sahip olmak için hırslı ve rekabetçi bir tutum benimsemek zorundadır. Bu rekabetçilik ortamı, kazananlar kadar kaçınılmaz olarak kaybedenler de yaratmaktadır. Başkalarının kaybı pahasına kazanma arzusuyla güdülenen bir çaba içine girmek kapitalizmin yozlaştırıcı bir unsuru olarak öne çıkarken, daha fazla tüketebilme imkanına sahip olma kaygısı bireyi başkalarının esenliğine karşı duyarsızlaştırmaktadır (Wright, 2020: s. 37-39). Söz konusu arzular uğruna takınılan açgözlülük ve bencillik bireyin ve topluluğun dayanışmacı potansiyelini aşındırmaktadır. Geç yaşına rağmen kendisine bir güvence sağlayamamış olmasını amcasının kişilik özelliklerine bağlayan Yusuf da inşaat sektöründe yükselme, kendisine daha iyi olanaklar sağlayan bir yaşam kurma amacı taşımaktadır. Bu arzusu, mevcut düzeninde Yusuf'un firma yetkililerine yaranmasını gerektirmektedir ki söz konusu hırsın zamanla Yusuf'u diğer işçileri ihbar eden, kendi ihtiyaçlarını birlikte çalıştığı diğer işçilerin ihtiyaçlarının önünde konumlayan, patronların haksızlıklarını görmezden gelen biri haline getirdiğine tanık olunmaktadır.

5.6.4. *Saf* (2018)

5.6.4.1. *Saf* (2018) filminin künyesi

Yönetmen: Ali Vatansever **Senaryo:** Ali Vatansever **Yapımcı:** Selin Vatansever, Oya Özden **Görüntü Yönetmeni:** Tudor Vladimir Panduru **Kurgu:** Evren Lus **Sanat Yönetmeni:** Meral Efe Yurtseven, Yunus Emre Yurtseven **Oyuncular:** Erol Afşin, Saadet Işıl Aksoy, Onur Buldu **Süre:** 102 dk.

5.6.4.2. *Saf* (2018) filminin özeti

Kamil (Erol Afşin) ve Remziye (Saadet Işıl Aksoy) İstanbul'da Fikirtepe'de, bir gecekondu mahallesinde yaşamaktadır. Kamil'in inşaat işçiliğinden, Remziye'nin gündelik işlerinden kazandıklarıyla geçinmektedirler.

Kamil ilkin işe alınmak umuduyla bir şantiyenin önünde sıra bekleyen işçilerin arasında görünür. Ustabaşı ismini sorduğu işçilerden birinin Suriyeli olduğunu öğrenince üzerine yürür, tartışma başlar. Kamil araya girip tarafları ayırır. Ustabaşı, Suriyeli işçiyi koruduğu için Kamil'i azarlar: "Senin elinden ekmeğini alsın da göreyim." Gördükleri Kamil'in hoşuna gitmez; işe başvurmaktan vazgeçip şantiyeden ayrılır. Kamil'in yolda yardım ettiği birinin, eline tutuşturduğu parayla aldığı öteberiyle eve dönmesini, Remziye kocasının Dudullu'daki şantiyedeki işe girmiş olmasına yorar. Kamil bozuntuya vermez. Kamil ve Remziye çocuk sahibi olmak istemektedir. Kamil'in işe girdiğini düşününce Remziye gelecek planları yapmaya başlar.

Fikirtepe yoğun bir soylulaştırma sürecinden geçmektedir. Bir kısım mahalleli semt sakinlerini inşaat firmalarının baskısından, aldatmacalarından korumak için toplantılar yapmaktadır. Birçok semt sakini evlerinden edilmiş, Fikirtepe gecekonduların çok sayıda yüksek inşaatın gölgesinde kaldığı bir yer haline gelmiştir. Kamil Suriyeli işçiye kötü muamele yapıldığını gördüğü şantiyede çalışmak istemediği gibi arkadaşlarını evlerinden eden Fikirtepe şantiyelerinde de çalışmak istememektedir. Ne var ki seçenekleri azaldıkça etik değerlerinden ödün vermek zorunda kalır ve mahalledeki inşaatlardan birinde çalışmaya razı olur.

Kendisine kepçe operatörlüğü işi verilir. Kepçenin önceki operatörü olan Suriyeli işçi Ammar (Kida Khodr Ramadan) kaza geçirmiş ve çalışamaz durumdadır. Kamil onun yerine çalışmaya başlar; Suriyeli işçilere verilen görece düşük ücrete ve gece vardiyasına razı gelerek... Şantiye görevlisi Kamil'e bir an önce kepçe eğitimi ve ehliyeti için işlemleri başlatmasını tembihler.

Kamil yeni işine zorluklarla başlar. Önce düşük ücrete çalışmayı kabul ettiği için diğer işçilerin sataşmalarına ve hakaretlerine, sonraysa işini geri alabilmek için şantiyeye gidip gelmeye başlayan Ammar'ın tacizlerine maruz kalır.

Kamil ehliyet eğitimi için ihtiyacı olan parayı, Fikirtepe'deki evini yakın zamanda satmış olan arkadaşı Fatih'ten (Onur Buldu) ister. Fatih paranın bir miktarını yakın zamanda verebileceğini söyler. Kamil kalan miktarı denkleştirebilmek için satabileceği

bir şeyler bulabilir mi diye evdeki eşyaları gözden geçirir. O esnada bir kutu içinde Remziye'nin kendisinden sakladığı parayı bulur. Parayı yerine geri koyar.

Fatih'in vereceği borç konusunda Kamil'i yüzüstü bırakması, Ammar'ın iyileşmiş halde şantiyede görünmeye başlaması, eğitim için hâlâ gereken parayı bulamamış Kamil'in işi kaybedeceği konusundaki endişelerini iyice artırır. Bir gece Ammar'ın kaldığı inşaata gider. Ammar'ı yalnız yakaladığı yerde üzerine atılır fakat Ammar'ın geri çekilmesiyle inşaattan aşağı düşer.

Remziye sabah eve dönmeyen Kamil'i aramaya başlar. Dudullu'daki inşaatta çalışmadığını, firmanın Fikirtepe'deki şantiyesinde işe başlamış olduğunu öğrenir. Her zaman dürüst olan Kamil'in neden yalan söylemiş olabileceğini anlayamaz. Kamil'in kaybının ardından olan biteni anlamaya çalışması Remziye'nin kendisini de sorgulamaya başlamasına neden olur. Daha önce, gündelikçiliğini yaptığı evde bakıcı olarak çalışan Rumen kadına komplo kurup işini elinden alma planları yapıyorken vazgeçer. Evin sahibi Burcu'nun kilitli ziynet kutusundaki yüzüğü kaybederek Rumen bakıcıyı zan altında bırakmayı planlamışken, yüzüğü sakladığı yerden alıp kutusuna geri koyar.

Remziye günler geçmiş olmasına rağmen Kamil'in akıbetini öğrenemez. Bir yandan ne olmuş olabileceğini, Kamil'in nereye gitmiş olabileceğini bulmak için uğraşırken, diğer yandan neden kendisinden sır sakladığını anlamaya çalışır. Fatih'e Kamil'in son günlerdeki halini sorduğunda sıkıntılı olduğunu, işini bir Suriyeli işçiye kaybetmekten korktuğunu öğrenir. Aklına evde sakladığı para gelir. Kamil'in eğitim için Fatih'ten borç istediğini, daha sonra kendisinde para olup olmadığını sorduğunu hatırlar. Remziye olmadığını söylemiştir. Kamil'in Remziye'nin sakladığı parayı bulmuş olabileceğini, kritik ihtiyacına rağmen Remziye'nin paradan bahsetmediği için Kamil'in içerlemiş olabileceğini düşünür.

Birkaç gün sonra Kamil'in ölüm haberini alır. Ammar Kamil'in bedenini şantiye dışına çıkarmaya çalışırken yakalanmıştır. Remziye Ammar'ı hapishanede ziyaret eder. Olan biteni, Kamil'in o gece inşaata neden gittiğini öğrenir. Kamil'in böyle bir şey yapabileceğine başta inanmak istemese de Ammar'ın anlattıklarına kani olur.

Remziye cenazeden birkaç gün sonra Burcu'nun evine gider. Burcu'nun ziynet kutusunun anahtarını Rumen bakıcıya verir. Burcu bakıcının alıkoyduğu pasaportunu bu kutuda saklamaktadır. Remziye anahtarla birlikte bir miktar para verip bakıcıya esaretinden kurtulup kızına gitmesi için yardım eder. Daha sonra Kamil'in ardında bıraktığı bahçeye bakmaya ve o güne kadar uzak durduğu mahalle toplantılarına katılmaya başlar.

5.6.4.3. *Saf* (2018) filminde karakter

Öne çıkan iki karakterinin hikayesine odaklanan *Saf* öykü olaylarından ziyade karakter çalışmasının ön plana çıktığı anlatısıyla dikkat çekmektedir. Kamil ve Remziye karmaşık psikolojilere sahip, zihinsel durumları yorumlama gerektirecek karakterler olarak sergilenmektedir.

Her iki karakterin de içinde bulundukları ekonomik zorluklar ve duygusal açmazlarla ettiği mücadele özdeşleşmeye teşvik edici unsurlar olarak işlev görmektedir. Bununla birlikte, iki boyutlu öykü kahramanları olarak değil ama öykü boyunca derinleşen psikolojilere ve devinen davranış biçimlerine sahip, kendiyle çelişen, eylemlerini sorgulayan öykü kişileri olarak kurgulanmaları, Kamil ve Remziye'yi aynı zamanda ussal bir seyir faaliyetiyle anlaşılması gereken karakterler kılmaktadır. Mutlu Parkan'a (2020) göre eğlendiricilik ve iyi vakit geçirtme erekleriyle anlatısını kuran klasik sinema, karakterlerini "iyi, kötü, tutkulu, duygulu" vb. kişilik özellikleriyle mutlaklaştırarak izleyicinin ussal değerlendirmesinin dışında bırakır. İzleyici klasik dramatik yapının sunduğu olaylar zinciri içinde karakterle özdeşleşip eleştirellikten uzak bir seyir haline girer (Parkan, 2020: s. 22-23). Kamil ve Remziye'nin karakterizasyonu ise söz konusu mutlaklıktan çok uzaktır. Olay örgüsünün her iki karakteri serim noktasında sergiledikleri kişilik özelliklerinden bir başka uca taşıdığı süreç, karakterlerin yaşadıkları karşısında yaptıkları ahlaki seçimlerin sürecidir. Söz konusu zorlu seçimler süreci içinde karakterler edimlerini sorguladıkça izleyici de kısmi özdeşleştiği karakterlere mesafelenip sorgulayıcı bir seyir faaliyetinde bulunmaktadır.

Yavaş gelişen anlatı yapısı içinde, filmin ilk yarısında Kamil'in saf, dürüst, ilkeli kişiliğinin aşamalı olarak aşındığına ve karakter özelliklerinin işini kaybetmemek için cinayet işleme kararı alabilecek kadar değiştiği görülmektedir. Diğer yanda, filmin ikinci yarısında, ilkin Kamil'i aşırı özgecilikle ve iyi niyetlilikle suçlayan, işini elinden alabilmek için birlikte çalıştığı bakıcıya komplo kurmayı planlayan, faydacı bir karakter olarak betimlenen Remziye'nin dönüşümü sergilenmektedir. Ortadan kayboluşunun gizemini çözmeye çalıştıkça Kamil'in dönüşümündeki sorumluluğunun farkına varan Remziye, yapmış ve yapmakta olduklarını sorguladığı bir sürece girer. Özgecilik ve faydacılık kutupları arasında farklı doğrultuda gelişim gösterseler de iki karakter de bir noktada sınır durum içinde sergilenmiştir. Kamil bütün naifliğine rağmen, koşulların getirdiği noktada varoluşunun trajedisiyle yüzleşip cinayet işlemek gibi radikal bir karar alır. Diğer uçta, çocuk sahibi olma planları uğruna Kamil'den para saklayan, bakıcının işini elinden almaya çalışan Remziye, yaşadığı kayıp sonrası yaptıklarıyla yüzleşmeye, eylemlerinin nedenlerini sorgulamaya ve dönüşmeye başlar. Önce bakıcıyı Burcu'nun elinden kurtararak, sonra da yaşadıklarının geniş resimde sorumlusu sayılabilecek kentsel dönüşüm projelerine karşı mahallelinin çalışmalarına katılarak geçmişinin kefaretini ödemeye koyulur.

5.6.4.4. *Saf* (2018) filminde işçi gündemi

Saf, Kamil ve Remziye karakterleri üzerinden başat olarak güvencesiz işçiliğin etkilerini ele almaktadır. Kamil'i özgeci ve dürüst kişiliğinden adım adım uzaklaştırıp, hikayesinin başında Suriyeli bir işçiyi ırkçı saldırıdan koruyan biriyken, geldiği son noktada işini kaybetmemek için bir başka Suriyeli işçiyi öldürme teşebbüsünde bulunmasına sebep olan olaylar zinciri güvencesiz çalışma düzeninin tetiklediği bir süreçtir. Aynı düzenin yarattığı gelecek endişesi Remziye'yi de etkilemiş, çifti birbirinden uzaklaştıran yaşantıların ardındaki etmen olarak öne çıkmaktadır. Özgür Çiçek (2022), "Transformation of the Precariat in İstanbul" adlı makalesinde çiftin güvencesiz çalışma düzenlerinin, farkında olmaksızın birbirlerinden sır saklama ve nihayetinde birbirlerinden uzaklaşmalarına yol açtığına dikkat çekmektedir. Ona göre, Remziye çocuk sahibi olacağı

geleceğin kaygısıyla biriktirdiği parayı Kamil'den gizlerken, para bulamadığı için alamadığı ehliyet yüzünden işini kaybetme korkusuna kapılan Kamil'in Remziye'nin sakladığı parayı bulması, ikilinin ilişkisinde önemli bir kırılma noktası teşkil eder. Tek dayanağı olan Remziye'ye duyduğu güveni kaybetmesi Kamil'i aşırı eylemlere sevk eder (Çiçek, 2022: s. 134).

Diğer tarafta, sığınmacı olarak çalıştığı ülkede yoğun ayrımcılıkla yaşamak zorunda kalan Ammar, etnik kimliği yüzünden düşük ücretlere mecbur olmakta, diğer yandan bu sebeple Türk işçilerin baskı ve dışlayışına maruz kalmaktadır. Piyasa ilişkileri içinde yoksullar mülk ve sermaye sahipleri tarafından dışlanırken, Barış'ın vurguladığı üzere göçmenler bu dışlanmayı daha yoğun biçimde deneyimlemektedirler: "Kamil yoksuldur, Ammar ise hem göçmen hem de yoksuldur. Kamil'in bir kez dışlandığı yerden, Ammar iki kez dışlanır" (Barış, 2021: s. 54). Filmin öykü dünyasında düzensiz işçiliğin ana karakterler ekseninde tetiklediği olaylar zinciri, Kamil'in ölümünde payı olmamasına rağmen olayla ilgisi etnik kimliği yüzünden başına bela olacağı korkusuyla Ammar'ı cesedi şantiyeden uzaklaştırmaya sevk eder. Etnik ayrımcılığın yol açtığı korkuyla aldığı bu karar hapis cezasına çarptırılmasına sebep olur.

SONUÇ

Örneklem dahilinde ele alınan filmlerden edinilen bulgular bu başlık altında, anlatı öğesi olarak karakter ve karakter üzerinden işaret edilen işçi gündemi temaları kapsamında analiz edilmektedir.

Çalışma dahilinde incelenen dört film karakter odaklı anlatılarıyla öne çıkmaktadır. Olay odaklı klasik anlatılarda karakter, öykü olaylarının taşıyıcısı olarak işlev görür ve olay örgüsünün gerektirdiği biçimde kısıtlı edimlerde bulunurken; modern anlatılar karakter ereği ve eylemleri üzerine kurulu sıkı neden-sonuç ilişkili klasik yapıyı reddederek, karakteri ve karakterin iç dünyasını merkeze alan psikolojik anlatılar kurmaktadır.

Söz konusu iki anlatı türünü karakter ölçeğinde birbirinden ayıran bir diğer unsur karakterin özdeşleşme/yabancılaştırma unsuru olarak kullanımıdır. Klasik anlatılar karakterlerini izleyicinin kısa sürede özdeşlik kurabileceği, net çizilmiş amaçlara ve derinliksiz, iki boyutlu karakterizasyona sahip olacak şekilde kurar (Ersümer, 2013: s. 90-91). Bu tür anlatılarda karakter özellikleri hızlıca serilir ve ardından karakter bir haksızlığa, kayba uğratılarak ve bir amaç uğruna serüvene çekilerek izleyicinin öykü kişisiyle özdeşleşilmesi sağlanır (Bork, 2018: s. 47). Kısıtlı karakterizasyon ve olay odaklı bu anlatılarda, izleyicinin karakterle yoğun biçimde ve yalnızca duygusal bir özdeşlik kurması sağlanarak ussallıktan uzak bir seyir deneyimi yaratılmaktadır. Modern anlatılarsa karakter özdeşliğini hiç kurmayarak ya da kısıtlı tutarak çok boyutlu bir karakterizasyon kullanmaktadır. David Bordwell'in vurguladığı üzere, öykü olayları geliştikçe iç dünyasının muhtelif veçheleri sergilenen karakter tahmin edilebilirlikten uzak davranışlar sergileyebilir, çelişkili edimlerde bulunabilir ve eylemlerini sorgulayabilir (Bordwell, 2010a: s. 74). Bu nüanslı karakterizasyon klasik anlatının derinliksiz karakterizasyonunun sağladığı kolay özdeşikliğin aksine, mesafelendirici bir anlatı öğesi olarak işlev görmektedir. Kavramların, çatışmaların, bakış açılarının kolay anlaşılır (dolayısıyla kolay tüketilir) olduğu klasik anlatının aksine, çağdaş anlatı nüanslı ve örtük anlatımıyla izleyicinin daha yoğun dikkat, efor ve akıl yürütmesini gerektirmektedir. Bu

yolla oluşturulmuş anlatılar daha ussal, daha sorgulayıcı ve dolayısıyla öykü dünyasına mesafelenilmiş bir seyir deneyimi yaratmaktadır. Mutlu Parkan'ın dikkat çektiği üzere, duygusal özdeşleşme yoluyla öykü olayları karşısında edilgen bir konuma sokulan izleyici, öykü kişisini eleştirel bir biçimde değerlendirme yetisinden yoksun kalmakta; yalnızca bu özdeşliğin ketlendiği anlatılar, mesafelenilmiş ve eleştirel bir seyir deneyimi yaratıp izleyiciyi edilgen konumlarından çıkarıp daha yüksek bir bilinç seviyesine ulaştırmaktadır (2020: s. 25-41).

Örneklemde ele alınan ve birer çağdaş bağımsız film örneği olan eserler de karakter odaklı anlatılarında öne çıkan öykü kişilerini derinlikli karakterizasyonla sergilemektedir. Filmlerin baş karakterleri genellikle bir kaybın, krizin, haksızlığın ya da ayrımcılığın mağduru olması sebebiyle izleyicinin duygusal özdeşlik kurabileceği hikayelere sahip olarak takdim edilse de söz konusu karakterler olay akışını hep bir sonraki sahneye taşıma aracı olarak kurgulanmış derinliksiz öykü kişileri olmaktan çok, eylemleri ve tepkileri kolay kestirilemeyen, karmaşık psikolojilere sahip, duygusal boyutta özdeşleşilmekten ziyade dikkat kesilerek anlaşılması üzere oluşturulmuş figürler olarak öne çıkmaktadır

Babamın Kanatları'nda İbrahim'in hastalığına rağmen emekli olamayışı, Yusuf'un göçmen bir inşaat işçisi olarak ayakları üzerinde durabilme ve kendine bir hayat kurma arzusu; *Toz Bezi*'nde Nesrin'in eşinin evi terk etmesinin ardından düzensiz işlerle evini ve çocuğunu geçindirme uğraşı, Hatun'un mutsuz aile hayatı, işverenleriyle çatışmaları, etnik kimliği yüzünden dışlanması; *Zerre*'de Zeynep'in haksız işten çıkarılması, zor şartlarda verdiği yaşam mücadelesi; *Saf*'ta Kamil'in güvencesiz iş düzeninin yarattığı kaygıyla mücadelesi, Remziye'nin aynı sebeplerin tetiklediği olaylar zinciri sonucu Kamil'i kaybetmesi özdeşleşmeye teşvik eden etmenler olarak değerlendirilebilir. Diğer yandan, karakterler varoluşsal kaygılara, derinlikli iç dünyalara, kimlik problemlerine sahip, kendiyle çelişebilen ve eylemlerini sorgulayan öykü kişileri olarak sergilenmiştir. Bu da yukarıda değinildiği üzere özdeşlemeyi ketleyerek daha sorgulayıcı bir seyir deneyimi yaratmaktadır.

Çağdaş bağımsız sinema filmlerini ticari sinema ürünlerinden ayıran önemli bir faktör söz konusu seyir deneyimleri arasındaki farkta yatmaktadır. Ticari film ekonomik bir "iyi" tasviriyle takdim ettiği kahramanı özdeşlik kurma aracı olarak kullandığı, abartılı merak ve sürpriz öğesiyle sürükleyiciliği sağladığı anlatısını izleyicide azami ilgi ve duygusal etki yaratma üzerine kurmaktadır (Miller, 2016: s. 122). Basit hazlar uyandırma üzerine kurulu bu üretimler seyirciyi ussal olarak uyarıp entelektüel bir katkı ya da yeni bir kavrayış sağlamadığı gibi; eleştirellikten yoksun bir seyir deneyimi esnasında izleyiciye mevcut düzeni ve hakim normları olumlayıp doğallaştıran bir metin sunmaktadır (Parkan, 2020: s. 18, 25). Çağdaş bağımsız sinema eserleriyse özdeşleşmeyi ketleme ve benzeri anlatı mekanizmaları sayesinde izleyicinin öykü evreni ve kişileriyle daha zihinsel ve eleştirel bir ilişki kurmasını, yanı sıra izleyicinin bu eleştirel seyir deneyimi sonunda, filmin mesele olarak ele aldığı toplumsal gerçeklere dair yeni sorulara ve kavrayışlara sahip olmasını sağlamaktadır.

Çalışma dahilinde ele alınan bağımsız sinema filmlerinin de çağdaş sinema geleneğinin bu gayesini taşıdığı görülmektedir. Söz konusu filmler karakter odaklı anlatıları ve özdeşleşme ketleyici karakterizasyonuyla, basit hazlar uyandırarak eğlendirme amacı taşıyan ticari sinema ürünlerinin aksine, izleyiciye günümüz gerçeklerinin bir panaromasını sunup, toplumun sosyal, siyasi, ekonomik ve kültürel dinamiklerinin karakter psikolojisine etkileri üzerinden toplumsal gerçeklere dair yeni bir bakış açısı ve içgörü kazandırmayı amaçlamaktadır.

Örneklem olarak ele alınan filmler yukarıda sözü edilen anlatı yapılarıyla, günümüz Türkiye'sinde işçi gündemine dair muhtelif meseleyi izleyicinin dikkatine sunmaktadır. Dört film dahilinde ele alınan sorunlar özelde çeşitlilik gösterse de başat ve kapsayıcı mesele güvencesiz çalışma düzeninin işçilerin hayatındaki yansımalarıdır.

Çalışmada incelenen karakterler prekaryalaşmış işçi temsilleri sunmaktadır. Guy Standing (2019), "precarious" (güvencesiz) ve "proletariat" (proletarya) kelimelerinden türetilen prekaryayı, esnekleşen emek piyasasında birçok güvenceden yoksun, henüz oluşum sürecinde fakat gittikçe genişleyen bir sınıf olarak tanımlar. Prekarya; sosyal

mobilitesi yüksek, geniş sosyal haklara sahip, büyük şirketlerde ya da kamu kurumlarında istihdam edilen "maaşlılar"ın aksine devlet ve sermayeyle asgari seviyede güven ilişkisine sahip olması ve eski işçi sınıfının özünü oluşturan "proletarya"nın sahip olduğu "emek karşılığı güvence"den yoksun olmasıyla ayrışmaktadır (Standing, 2019: s. 21-23). Standing, prekaryayı yedi tip güvenceden yoksunluk üzerinden kavramlaştırır: Emek piyasası güvenliği, istihdam güvenliği, iş güvenliği, çalışma güvenliği, vasıfların yeniden üretimi güvenliği, gelir güvenliği ve temsil güvenliği. Bu kavramlaştırmaya göre prekarya "yeterli gelir getirici fırsatlardan"; "keyfi işten çıkarmalara karşı koruma" konusunda düzenlemelerden; "istihdamda belli bir mevki elde etme" ve sosyal mobilite imkanından; çalışma saatlerinin düzenlenmesi, güvenlik ve sağlık düzenlemeleri getirilerinden; "çıraklık ve istihdam eğitimi gibi yöntemlerle vasıf kazanma" fırsatlarından; "asgari ücret mekanizması"nın güvenliğinden; sendika ve grev hakkından yoksundur (Standing, 2019: s. 26).

Sözü edilen bütün güvence ve fırsat mahrumiyeti sonucunda temel gereksinimlerini dahi karşılamakta zorlanabilen, daima endişe içinde yaşayan prekarya, bir yandan sürekli olarak elindekileri kaybetme kaygısıyla hayat sürmektedir (Standing, 2019: s. 42). Bu kaygı örneklem dahilindeki karakterlerin yaşantılarında belirgin olarak sergilenmektedir. Ustabaşı İbrahim ailesine barınma imkanı sağlayamayacağı korkusuyla yaşarken ölümcül hastalığına rağmen çalışmaya devam etmektedir. Kamil ve Remziye de benzer şekilde evlerini kaybetme endişesini taşımaktadır. Nesrin ve Zeynep de ne kadar çabalasalar da mütevazı evlerinin kirasını ödemekte zorlanıp ev sahiplerinin baskısına maruz kalmaktadır.

Standing'in dikkat çektiği bir başka önemli husus güvencesizliğin getirisi olan sosyal mobilizasyon eksikliğinin yarattığı umutsuzluk hissi ve sonucunda ortaya çıkan dışlanma halidir. Emeğinin uzun vadede toplum ya da kariyer bağlamında kendisine yukarı yönde hareketlilik kazandırmayacağını bilen prekarya ya daimi sömürülme hissiyle baş etmek ya da "etraftan el çekmek" zorunda bırakılır (Standing, 2019: s. 41). Dışlanma hali umutsuzluğun ve sürekli yenik düşmenin yarattığı pasiflik ve huzursuzluk hislerinden

kaynaklandığı gibi egemen diskurda prekaryanın tembellik ve sorumsuzlukla yaftalanıp, yaşadıkları sorunlarının müsebbibi olarak gösterilmeye çalışılmasından ileri gelmektedir (Standing, 2019: s. 42). Bu söylemin prekarya tarafından içselleştirilmiş olduğu, örneklem içinde Yusuf'un geç yaşına rağmen İbrahim'in hâlâ çalışmak zorunda olmasını İbrahim'in kişilik özelliklerine bağlamasında görülebilmektedir. Benzer şekilde, annesine göre Zeynep'in güvenceli bir iş bulamamasının sebebi de tembelliğinin bir sonucudur.

Özgür Çiçek bu hususu derinleştirerek prekaryanın dışlanmışlık halinin farklı boyutlarda –ekonomik, mekansal ve kültürel-politik bağlamlarda- gerçekleştiğini dile getirmektedir (2022: s. 126). Ekonomik bağlamda dışlanmışlık örneklem karakterlerinin yukarıda bahsedildiği gibi sağlık, barınma, beslenme gibi temel ihtiyaçlarını dahi karşılamakta zorlanır olmaları sonucu yaşamlarının daimi endişe ve mücadeleyle geçmesi; bu sebeple toplumsal yaşantıya katılamamaları şeklinde gerçekleşmektedir. Mekansal dışlanma İbrahim'in asla yapımında çalıştığı evlerden birine sahip olamayacak olması ve ailesini konteynır-evlerden birine mecbur bırakma tehlikesinde; Nesrin ve Hatun'un orta sınıfın yoğun mesken tuttuğu şehir merkezindeki evlerde çalışıp bir kenar mahalledeki gecekondularında yaşamasında görülebilmektedir (Çiçek, 2022: s. 139). Zeynep'in ışıltılı Beyoğlu'nun kıyısındaki çöküntü semt Tarlabaşı'nda bile güçlükle barınmasında; Kamil ve Remziye'nin benzer şekilde gecekondu mahallesinde yaşamasında ve genişleyen şehir merkezinin çifti şehrin merkezden daha uzak bölgelerine gitmeye zorlaması tehlikesinde de aynı dışlanmaya tanık olunmaktadır. Dışlanmanın kültürel boyutta gerçekleştiğine de örneklem içinde rastlanmaktadır. Hatun iş ilişkilerini korumak ve iş görüşmesinden olumsuz bir cevap almamak amacıyla Kürt kimliğini saklayıp kendisini Çerkes olarak tanıtmaktadır. Diğer yandan, Ammar ve diğer Suriyeli işçiler; ustabaşılar ve diğer işçiler tarafından iş fırsatlarını çalmakla, düşük ücrete çalışarak piyasayı kırmakla suçlanmaktadırlar. Dahası, Ammar'ın Kamil'in ölümünde bir rol oynamamış olmasına rağmen olayın kendisiyle ilgili olduğunun öğrenilmesinden korkarak cesedi yaşadığı bölgeden uzaklaştırmayı istemesinde, Suriyeli olduğu için olaya pasif dahlinin dahi faturası olacağından korkması yatmaktadır.

Guy Standing güvencesizliğin prekarya üzerindeki bir başka etkisinin karakter aşınması olduğunu vurgular. Emek piyasasının esnekliği ve güvencesizliği prekaryanın bir mesleki kimlik kazanmasına, dolayısıyla mesleki etik geliştirememesine ve dayanışmacıdan ziyade kendini garantiye almaya yönelik, bencil ve fırsatçı davranışlar sergilemeye meyilli hale geldiğine dikkat çeker. Halihazırda, devlet ve toplumla ilişkisi kopuklaşmış, sosyal yardımlardan pay almakta zorlanan prekaryanın dayanışmacı eğilimden uzaklaşması, gelişmekte olan sınıf için ayrıca bir tehlike teşkil etmektedir (Standing, 2019: s. 40-48). Empati ve dayanışma hislerini yitirip fırsatçı eylemler sergileme hali Kamil ve Remziye'nin öyküsünde özellikle öne çıkmaktadır. Son derece naif, özgeci ve dayanışmacı olan Kamil şartlar zorlaştıkça kentsel dönüşüme karşı mücadele eden mahalleliyle bağlarını koparır ve sorumlu inşaat firmaları için çalışmaya başlar. Bununla birlikte, Kamil ilkin dostane davranıp yemeğini paylaştığı eski vinç operatörü Ammar'ı, işini kaybetme korkusu şiddetlendikçe bir tehdit olarak görmeye başlayıp öldürmeyi göze alacak hale gelir. Remziye de birlikte çalıştığı bakıcının işini elinden alabilmek için sofistike bir komplo planlamıştır. Ne var ki Remziye yaşadıkları sonrasında geldiği sınır durumdan farklı bir bilinç düzeyine yükselmiş halde çıkar ve mücadelesini başka cephelere taşıması gerektiğini fark ederek bakıcı ve mahalle direnişçileriyle dayanışmayı seçer.

Özetle, örneklem dahilinde ele alınan filmler olaydan ziyade karakter merkezli anlatılar olarak öne çıkmaktadır. Çağdaş bağımsız film örnekleri olan eserler klasik anlatı filmlerinin yüzeysel tasvir edilmiş karakterleri yerine derinlikle betimlenmiş, çelişkili davranışlar sergileyebilen, çok katmanlı karakterler olarak dikkat çekmektedir. Söz konusu derinlikli karakterizasyon ve karakter özelliklerinin incelikli sergilenme biçimleri -filmlerin diğer anlatı özelliklerine ek olarak- özdeşleşme ketleyen bir anlatı tekniği olarak işlev görmektedir. Söz konusu eserlerin yaratıcıları, duygusal özdeşleşmeyi sekteye uğratıp izleyiciyi daha ussal bir seyir deneyimine maruz bırakarak, karakterleri etkileyen toplumsal, siyasal, ekonomik dinamiklere dikkat çekmek ve izleyiciyi bu dinamiklerin karakterler üzerindeki psikolojik etkilerini eleştirel bir yaklaşımla anlamlandırmasını sağlamayı amaçlamaktadır.

Bu anlatı özellikleriyle oluşturulmuş örneklem filmlerinin ortak başat meselesinin güvencesiz emek piyasası ve bu piyasanın güvencesiz çalışan kesim üzerindeki etkileri olduğu saptanmıştır. Her biri prekarya olarak temsil edilen karakterler temel gereksinimleri için daimi bir mücadele ve endişe içinde yaşayan, mütevazı yaşam koşullarını dahi muhafaza etmekte zorlanan öykü kişileri olarak sergilenmektedir. Yukarı sosyal hareketlilik ya da emek birikimlerinin bir kariyere dönüşme umudu olmayan karakterler toplumsal yaşantının dışına itilmişlerdir. Geçim mücadelesinin ve gelecek kaygısının kapladığı yer yüzünden toplumsal yaşama katılamadıkları gibi, yaşamları şehrin periferisine ya da çöküntü semtlerine sıkışmış durumdadır. Bununla birlikte, etnik kimlikleri ya da cinsiyetleri dolayısıyla da sömürüye ve dışlanmaya maruz kalmaktadırlar. Güvencesizlik kaynaklı kaygıların tetikleyip beslediği bencillik ve fırsatçılık içgüdüsü, sınıf içindeki önemli bir ihtiyaç olan empati ve dayanışma hislerini de aşındırma potansiyeli taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Abisel, N., Tuğrul Eryılmaz: "Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga", **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar**, Ed. Murat İri, İstanbul, Derin, 2010.

Abisel, Nilgün: **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Ankara, Phoenix, 2005.

Akser, Murat: "Turkish Independent Cinema: Between Bourgeois Auterism and Political Radicalism", **Independent Filmmaking Around the Globe,** Ed. Doris Baltruschat ve Mary P. Erickson, Toronto, University of Toronto, s.131-148, 2015.

Aktaş, Seda: "Dönemine Ayrıksı Bir Yönetmen: Alp Zeki Heper ve Auteur Kuram Çerçevesinde Eserleri", **Aydın Sanat**. Sayı: 13, s. 29-46, 2021.

Alpman, Polat: **Esmer Yakalılar**, İstanbul, İletişim, 2016.

Aristoteles: **Poetika: Şiir Sanatı Üzerine**. Çev. Ari Çokona, Ömer Aygün, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür, 2020.

Armes, Roy: **Film and Reality: An Historical Survey**, Londra: Penguin, 1975

Aslanyürek, Semir: **Senaryo Kuramı**, İstanbul, Agora, 2014.

Astruc, Alexandre: "Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem", Çev. Nagihan Özer, **Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar**, Ed. Ali Karadoğan, Ankara, De Ki, s.21-26, 2010.

Baran, Tamer: **"**Sinemamız Çözülürken…", **Antrakt**. Sayı 32, s. 28-32, 1994.

Barış, Janet: **Yeni Türkiye Sinemasında Sınıfsal Görünümler**, İstanbul, Doruk, 2021.

Bondanella, Peter: "İtalyan Yenigerçekçiliği", **Dünya Sinemasında Akımlar** Ed. Linda Badley vd., Çev. Selin Yılmaz, İstanbul, Doruk, 2016.

Bordwell, David: **Narration in the Fiction Film,** Madison, University of Wisconsin, 1985.

Bordwell, David: "Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması", Çev. Yeşim Özben, **Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar,** Ed. Ali Karadoğan, s. 71-83, Ankara, De Ki, 2010a.

Bordwell, David: "Sanat Sineması Anlatısı", Çev. Emrah Suat Onat, **Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar,** Ed. Ali Karadoğan, s. 125-178, Ankara, De Ki, 2010b.

Bordwell, D, Kristin Thompson: **Film Sanatı**, Çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat, Ankara, De Ki, 2011.

Bork, Erik: **The Idea: The Seven Elements of a Viable Story for Screen, Stage or Fiction**, California, Overfall Press, 2018.

Branigan, Edward: **Narrative Comprehension and Film,** Londra, Routledge, 1992.

Brecht, Bertolt. **Epik Tiyatro,** Çev. Kâmuran Şipal, İstanbul, Agora, 2011.

Burch, Noel: **Theory of Film Practice,** New Jersey, Princeton University, 1981.

Büker, Seçil: **Sinema Dili Üzerine Yazılar**, Ankara, Dost, 1985.

Carroll, Noel: "Fictional Characters as Social Metaphors" **Questions of Character,** Ed. Iskra Fileva, New York, Oxford University Press, 2017.

Chatman, Seymour: **Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı** Çev. Özgür Yaren, Ankara, De Ki, 2008.

Chion, Michel: **Bir Senaryo Yazmak**, İstanbul, Agora, 2003.

Coşkun, Esen: **Dünya Sinemasında Akımlar,** Ankara, Phoenix, 2017.

Crawford, Lawrence: "Viktor Shklovskij: Différance in Defamiliarization", **Comparative Literature**. 36 (3), s. 209-219, 1984.

Çiçek, Özgür: "The Transformation of the Precariat in Istanbul", **Precarity in European Film: Depictions and Discourses**, Berlin, DeGruyter, s. 125-141, 2022.

Daldal, Aslı: "1995 Sonrası Türkiye Bağımsız Sineması'nda Yeni Siyasallaşma Biçimleri: Masumiyet, Doğa, Kimlik", **Doğubatı**. Sayı: 83, Sayfa: 275-299, 2018.

Daldal, Aslı: "1990'ların Yeni Bağımsız Türk Sineması'nda Emekçi Öznenin Kayboluşu: Küreselleşme ve Festivalizm", **Kültür ve İletişim**, s. 159-189, 2021.

Demir, Yalçın: **Filmde Zaman ve Mekan**, Eskişehir, Turkuaz, 1994.

Durakbaşa, Ayşe: "Ev İçinde Sosyal Sınıf Dinamikleri", **Kadın Emeği: Seçme Yazılar**, İstanbul, İletişim, 2019.

Eisenstein, Sergei: **Film Form: Essays in Film Theory,** Çev. Jay Leyda, New York, Harvest & HBJ, 1949.

Erdoğan, Necmi: "Garibanların Dünyası: Türkiye'de Yoksulların Kültürel Temsilleri Üzerine Notlar", **Yoksulluk Halleri**, İstanbul, İletişim, 2016.

Ersümer, Ayşen Oluk: **Klasik Anlatı Sineması,** İstanbul, Hayalperest, 2013.

Esen, Şükran Kuyucak: **Türk Sinemasının Kilometre Taşları,** İstanbul, Agora, 2010.

Forster, E. M.: **Aspects of the Novel**, New York, A Harvest Book/Harcourt Inc., 1955.

Foss, Bob: **Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji**, Çev. Mustafa Gerçeker, İstanbul, Hayalperest, 2016.

Göker, Neslihan: "Bağımsız Sinema: Anlamı, Gelişimi ve Boyutları", **A'dan Z'ye İletişim Çalışmaları-4**, Ed. Hasan Çiftçi, Gül Rengin Küçükerdoğan, Ankara, İksad, 2021.

Görücü, Bülent: "Türk Sinemasının Dönemlendirilmesi Üzerine Düşünceler", **Yeni Film**, Sayı 6, s. 42-53, 2004.

Gülçur, Âlâ Sivas: Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.

Güngör, A. C.: "Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması", **The Journal of Academic Social Science Studies**. Sayı: 30, s. 79-100, 2014.

Hayward, Susan: **Cinema Studies: The Key Concepts**, Londra, Routledge, 2001.

Hayward, Susan: **Sinemanın Temel Kavramları,** Çev. U. Kutay, M. Çavuş, İstanbul, Es, 2012.

Henderson, Brian: "İki Tür Film Kuramı", Çev. Nilgün Abisel, **Sinema Kuramları,** Ed. Seçil Büker, Oğuz Onaran, s. 108-129, Ankara, Dost Yayınları, 1985.

Hepkon, Zeliha, Oya Şakı Aydın: "Türk Sinemasının Grünmeyen Öznesi: İşçiler", **Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi**, Sayı: 12, s. 79-103, 2009.

Holm, D. K.: **Bağımsız Sinema** Çev. Barış Baysal, İstanbul, Kalkedon, 2011.

Karadoğan, Ali: "Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler"**, Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar**, Ed. Ali Karadoğan, Ankara: De Ki, s. 1-20, 2010.

Karadoğan, Ali: **Senaryo ve Anlatı: Senaryo için Anahtar Kavramlar,** Ankara, De Ki, 2016.

King, Geoff: **American Independent Cinema.** New York, I. B. Tauris, 2014.

Kolker, Robert: **"**The 'New' American Cinema"**, Traditions in World Cinema,** Ed. L. Badley, vd., Edinburgh, Edinburgh University, 2006.

Kongar, Emre: **21. Yüzyılda Türkiye**, İstanbul, Remzi, 2007.

Levy, Emanuel: **Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film,** New York, New York University, 1999.

Miller, William: **Senaryo Yazımı**, Çev. Yılmaz Büyükerşen, Yalçın Demir, Nesrin Esen, İstanbul, Hayaperest, 2016.

Moran, Berna: **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul, Cem Yayınları, 1988.

Murray, Rona: **Studying American Independent Cinema.** Bedfordshire, Auteur, 2011.

Mutlu, Erol: **İletişim Sözlüğü.** Ankara, Bilim ve Sanat, 1998.

Neuman, Lawrence: **Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nicel ve Nitel Yaklaşımlar**, Ankara, Siyasal, 2020.

Nutku, Özdemir: **Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş**, İstanbul, Kabalcı, 2001.

Özdemir, Berceste Gülçin: **Türkiye'de Bağımsız Sinemaya Dair Tartışmalar: Sahadan Düşünceler**, Ankara, Nobel, 2019.

Özön, Nijat: "Manifesto", **...ve Sinema**, Sayı: 6, s. 22-23, 1986.

Özön, Nijat: **Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları, 1. Cilt.** Ankara, Kitle, 1995.

Öztürk, Ahu: **Toz Bezi**, 2015. https://www.imdb.com/title/tt3995416/

Parkan, Mutlu: **Brecht Estetiği ve Sinema**, İstanbul, Hayalperest, 2020.

Pösteki, Nigar: **1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2005)**, İstanbul, Es, 2004.

Pudovkin, V.I.: **Sinemanın Temel İlkeleri**, Çev. Nijat Özön, Ankara, Bilgi, 1966

Reisz, K., G. Millar: **Technique of Film Editing**, Oxford, Focal Press, 2010.

Ruthrof, Horst: **Reader's Construction of Narrative**, Londra, Routledge, 1981.

Saraçoğlu, Cenk: **Şehir, Orta Sınıf ve Kürtler**, İstanbul, İletişim, 2011.

Scognamillo, Giovanni: **Türk Sinema Tarihi (1960-1986), 2. Cilt**, İstanbul, Metis, 1988.

Sezer, Kıvanç: "İlk Film, İlk Yolculuk…" **SineFilozofi**. Cilt 2, Sayı 3, s. 174-176, 2017.

Sezer, Kıvanç: **Babamın Kanatları**, 2016. https://www.imdb.com/title/tt5830248/

Shklovsky, Viktor: **Viktor Shklovsky: A Reader**, Çev. Alexandra Berlina. Bloomsbury, 2017.

Soner, Ahmet: "Sinemada İşçi Sınıfı", **İşçi Filmleri: Öteki Sinemalar,** Ed. Funda Başaran, İstanbul, Yordam, s. 209-213, 2015.

Standing, Guy: **Prekarya: Yeni Tehlikeli Sınıf**, İstanbul, İletişim, 2019.

Suner, Asuman: **Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, İstanbul, Metis, 2006.

Taş Öz, Perihan, Zehra Yiğit: "Madunun Kentteki Gölgesi: Zerre". **Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi**. Sayı: 38, s. 174-187, 2021.

Teksoy, Rekin: **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi, I. Cilt**, İstanbul, Oğlak, 2005.

Telotte, J. P.: "German Expressionism", **Traditions in World Cinema** Ed. L. Badley, B. Palmer, S. J. Schneider, Edinburgh, Edinburgh University, 2006

Tepegöz, Erdem: **Zerre**, 2012. https://www.imdb.com/title/tt2343582/

Thompson, Kristin, David Bordwell: **Film History: An Introduction**, New York, McGraw Hill, 2003.

Todorov, Tzvetan: "The Two Principles of Narrative", **Diacritics**, Cilt. 1, No. 1 (Sonbahar), s. 37-44, 1971.

Todorov, Tzvetan: **Literature and Its Theorists: A Personal View of Twentieth-Century Criticism**, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1988.

Topçu, Aslıhan Doğan: "Sinema ve Zaman: Geleneksel (Klasik) Anlatı ve Çağdaş Anlatı Filmlerinde Zamanın Kullanımı ve Anlatısal Yapı ile İlişkileri", **Sinemada Anlatı ve Türler**, Ed. F. D. Küçükkurt, A. Gürata, İstanbul, Vadi, 2016.

Tzioumakis, Yannis: **Amerikan Bağımsız Sineması**, Çev. Esra Özkan, İstanbul, Doruk, 2015.

Vatansever, Ali: **Saf**, 2018. https://www.imdb.com/title/tt8901582/

Wollen, Peter: "Godard ve Karşı-Sinema: Doğu Rüzgarı", **Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar**, Ed. Ali Karadoğan, Ankara, De Ki, 2010.

Wright, Erik Olin: **Yirmi Birinci Yüzyılda Anti-Kapitalist Olmak**, Çev. Barış Yıldırım, İstanbul, Nota Bene, 2020.

Yaren, Özgür: "Sinemada Anlatı Kuramı", **Sinema Kuramları II: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar**, Ed. Zeynep Özarslan, İstanbul, Su, 2013.

Yücesan-Özdemir, Gamze: "Despotik Emek Rejimi Olarak Taşeron Çalışma", **Çalışma ve Toplum**, Cilt 4, Sayı 27, s. 35-50, 2010.