

**DEVİRİMİN STİLİ: 1970'LERDE TÜRKİYE'DE
DEVİRİMCİ SİNEMANIN ÖZELLİKLERİ**

Doktora Tezi

Ulaş Can OLGUNSOY

Eskişehir 2025

**DEVİRİMİN STİLİ: 1970'LERDE TÜRKİYE'DE DEVRİMCİ SİNEMANIN
ÖZELLİKLERİ**

Ulaş Can OLGUNSOY

DOKTORA TEZİ

Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı

Doktora Programı

Danışman: Doç. Dr. S. Serhat SERTER

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Ocak 2025

Eskişehir

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Ulaş Can OLGUNSOY'un "Devrimin Stili: 1970'lerde Türkiye'de Devrimci Sinemanın Özellikleri" başlıklı tezi 29 Ocak 2025 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca, Sinema ve Televizyon Ana Bilim dalı, Sinema ve Televizyon Programında Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

	<u>Ünvanı Adı Soyadı</u>	<u>İmza</u>
Üye (Danışman):	Doç. Dr. S. Serhat SERTER	
Üye :	Prof. Dr. N. Aysun YÜKSEL	
Üye :	Prof. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA	
Üye :	Doç. Dr. Aydın ÇAM	
Üye :	Doç. Dr. Hakan ERKİLİÇ	

.....

Prof. Dr. Nafiz Öncü CAN

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ÖZET

DEVİRİMİN STİLİ: 1970'LERDE TÜRKİYE'DE DEVİRİMCİ SİNEMANIN ÖZELLİKLERİ

Ulaş Can OLGUNSOY

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Sinema ve Televizyon Doktora Programı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ocak 2025

Danışman: Doç. Dr. S. Serhat SERTER

Bu araştırmanın konusu Türkiye'nin 1970'li yıllarında ortaya çıkan (ancak kökeni daha önceki yıllara dayandırılabilir) *devrimci sinema* olarak nitelenen deneyim üzerinedir. Çalışma, Türkiye'nin sinema tarihi içerisindeki bu önemli deneyimi daha derinlikli biçimde anlamaya dönük bir çabadır. Bu anlamda sinemamızın 1970'li yıllarından devrimci sinema örneği olarak ele alınabilecek bir grup film araştırmaya örneklem olarak seçilmiş, filmlerin stilistik özellikleri *anlatı*, *sinematografi*, *kurğu* ve *mizansen* olmak üzere film stiline dört kategorisi bağlamında inceleme konusu edilmiştir. Böylece biçim ve içerik yönlerinden ilgili filmleri “devrimci kılan” nitelikler, stilistik unsurların filmsel anlamın inşasında oynadığı roller, filmlerdeki ideolojik ve sınıfsal tavrın sinemasal unsurlara yansımaları, stile dair tercihlerin devrimci bir anlam yaratımında rol oynayıp oynamadığı ve oynuyorsa “nasıl”ı anlaşılmaya çalışılmıştır. Filmlerin stil özellikleri incelenirken ise çoğunlukla sinemetrik ölçüm yoluyla elde edilen verilerden faydalanılmış, filmlerin stilistik unsurları tablolar ve şekiller ışığında yorumlanmıştır. Araştırma kapsamında örneklem olarak belirlenen, devrimci sinema örneği olarak kabul edilen ve stilistik özellikleri incelenen filmler ise şunlardır: *Arkadaş* (Yılmaz Güney, 1974), *Diyet* (Lütfi Ö. Akad, 1974), *Bir Gün Mutlaka* (Bilge Olgaç, 1975), *İzin* (Temel Gürsu, 1975), *Güneşli Bataklık* (Süreyya Duru, 1977), *Maden* (Yavuz Özkan, 1978), *Demir Yol/Fırtına İnsanları* (Yavuz Özkan, 1979).

Anahtar Sözcükler: Devrimci sinema, Politik sinema, Türkiye sineması, Film stili, Sinemetri

ABSTRACT

STYLE OF THE REVOLUTION: CHARACTERISTICS OF REVOLUTIONARY CINEMA IN THE 1970S TÜRKİYE

Ulaş Can OLGUNSOY

Department of Cinema and Television

PhD Programme in Cinema and Television

Graduate School of Anadolu University, January 2025

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. S. Serhat SERTER

This study focuses on the experiment of *revolutionary cinema* of the 1970's Türkiye (which could be dated even before). This study attempts to understand this seminal experience in the history of Turkish cinema in more depth. To this end, a corpus of films from the 1970s, which can be regarded as exemplars of revolutionary cinema, was selected as the basis for research. The stylistic attributes of these films will be examined within the fourfold typology of film style: *narrative*, *cinematography*, *editing* and *mise-en-scène*. Thus, the main question evolves around the following themes: the qualities that define the films as “revolutionary”, the roles of stylistic factors that shaped the meaning of the films, the reflection of ideological and class-based attitudes on cinematic aspects, and whether stylistic choices play a role in the creation of a revolutionary meaning, and if so, “how”. In examining the stylistic features of the films, mostly the data obtained through cinemetric measurement were utilized and so the stylistic features of the films were interpreted in the light of tables and shapes. The films, which were considered as examples of revolutionary cinema, in study as follows: *Arkadaş (Friend)*, Yılmaz Güney, 1974), *Diyet (Blood Money)*, Lütfi Ö. Akad, 1974), *Bir Gün Mutlaka (Certainly One Day)*, Bilge Olgaç, 1975), *İzin (Permission)*, Temel Gürsu, 1975), *Güneşli Bataklık (Sun Over the Swamp)*, Süreyya Duru, 1977), *Maden (The Mine)*, Yavuz Özkan, 1978), *Demir Yol/Fırtına İnsanları (Railroad)*, Yavuz Özkan, 1979).

Keywords: Revolutionary cinema, Political cinema, Turkish cinema, Film style, Cinemetrics

29/01/2025

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “Bilimsel İntihal Tespit Programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

Ulaş Can OLGUNSOY

ÖN SÖZ

Sanat ve kitle iletişim aracı olarak sinema, yaygınlığıyla ve geniş kitlelere ulaşma potansiyeliyle ideolojik/politik amaçlarla kullanılmaya son derece elverişli bir ortamdır. Sinema tarihi boyunca da filmlerin insanları düşünceye sevk etmek, uyarmak ve hatta harekete geçirmek için işlevsel araçlar olduğu yaklaşımı yaygın kabul görmüştür. Sinema bir sanat formu olmakla birlikte, aynı zamanda siyasal taleplerin, toplumsal mücadelelerin, direnişlerin, değişim ve dönüşüm arzularının, “başka bir dünya” hayallerinin görünür olduğu etkin bir araç olarak tarih sahnesinde çokça rol oynamıştır. Türkiye’nin 1970’li yıllarında ortaya çıkan ve *devrimci sinema* olarak nitelenen deneyim de bu bağlamda önemli bir örnek olarak karşımızda durmaktadır. Elinizdeki çalışma, sinemamızın 1970’li yıllarından devrimci sinema örneği olarak ele alınabilecek bir grup filmi “devrimci kılan” nitelikler nelerdir sorusundan yola çıkarak, ilgili filmlerin stilistik özelliklerini incelemektedir.

Öncelikle, çalışmamın başlangıcından sonuna kadar tüm süreçlerinde desteğini esirgemeyen, tecrübesi, bilgisi ve yol göstericiliğiyle akademik yolculuğuma rehber olan danışman hocam Doç. Dr. S. Serhat SERTER’e en içten teşekkürlerimi sunarım. Tez izleme jürilerindeki eleştirileriyle, önerileriyle ve katkılarıyla çalışmam üzerinde çok büyük emekleri olan hocalarım Prof. Dr. N. Aysun YÜKSEL’e ve Doç. Dr. Aydın ÇAM’a teşekkür ederim. Tez savunma jürisindeki geri bildirimleriyle, eleştiri ve yönlendirmeleriyle çalışmamı son haline getirmemde önemli katkıları olan sayın Prof. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA’ya ve Doç. Dr. Hakan ERKİLİÇ’a da şükranlarımı sunarım.

Doktoraya başlamamdan kısa bir süre sonra *DOYeşilçam* projesi kapsamında kendisiyle birlikte çalışma fırsatına eriştiğim, projenin yürütücüsü sayın hocam Dr. Öğr. Üyesi Serkan ŞAVK’a çok teşekkür ederim. Yine DOYeşilçam projesinde kendileriyle tanışma ve çalışma fırsatı edindiğim sayın hocalarım Doç. Dr. Aydın ÇAM’a, Doç. Dr. Kaya OĞUZ’a ve Dr. Öğr. Üyesi Ali O. İLHAN’a teşekkür ederim.

Ayrıca yaşamım boyunca “iyi ki İlefliyim” dememe vesile olan, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi’nde geçirdiğim güzel yıllara, Lisans ve Yüksek Lisans eğitimlerime damgalarını vuran, (diğer tüm İlefli hocalarımla birlikte) bana “görmeyi öğretene” değerli hocalarım Prof. Dr. Ali KARADOĞAN’a ve Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK’e de sonsuz teşekkür ederim.

Tezimin sona oldukça yaklaştığı bir süreçte kaybettiğimiz, çalışmamda en az benim kadar emeği olduğunu dūřındūęum değerli hocam Prof. Dr. Hakan SAVAř'a ayrı bir paragraf ayırmayı ve özel olarak teşekkür etmeyi ise bir görev bilirim. O amansız hastalığa yakalanmadan önce, derslerinde, tez izleme jürilerinde, derin entelektüel birikimiyle çalışmamı olgunlaştırdı, şekillendirdi, sağlam bir temele oturtmamda çok büyük rol oynadı. Hastalığını öğrendikten sonra ve ardından gelen yıpratıcı tedavi süreçlerinde bile olanca enerjisi, coşkusu, birikimiyle çalışmama katkı koymayı sürdürdü. Kendisi iyi bir akademisyen olmanın yanı sıra her koşulda iyi bir insan olmanın, ne olursa olsun iyiden, güzelden, doğrudan taraf olmanın ne demek olduğunu yaşamı boyunca en güzel şekilde gösterdi. Sayın hocamı saygıyla, sevgiyle ve özlemle anıyor, her řey için teşekkür ediyorum.

Son olarak ise isimlerini buraya yazmaktan onur duyduğum aileme, babam N. Murat OLGUNSOY ve annem Esen OLGUNSOY'a içtenlikle teşekkür ederim; sizlerin koşulsuz desteği, güveni, inancı ve sabrı olmasa bu çalışma asla tamamlanamazdı.

Uzun, yorucu ve zahmetli bir sürecin sonucunda ortaya çıkan bu çalışmanın sinema literatürüne, araştırmacılara veya konunun ilgililerine faydalı olabileceğini mit ediyorum. Çalışmamda en ufak emeği geçen herkese tekrar teşekkür ederim.

29/01/2025

ETİK KURUL BELGESİ BEYANNAMESİ

Bu tez çalışmasının hazırlanmasında, yürütülmesinde, verilerin analizinde Etik Kurul İzni'ne gerek yoktur.

.....
Ulaş Can OLGUNSOY

29/01/2025

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI

Bu tez çalışmasının hazırlanması, yürütülmesi, verilerin analizi vb. aşamalarının herhangi birinde üretken yapay zekâ programlarından yararlanmadığımı beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

Ulaş Can OLGUNSOY

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	v
ÖN SÖZ	vi
ETİK KURUL BELGESİ BEYANNAMESİ	viii
ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI	ix
İÇİNDEKİLER.....	x
TABLolar DİZİNİ.....	xiv
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	xviii
1 GİRİŞ	1
1.1 Problem	10
1.2 Amaç.....	12
1.3 Önem	13
1.4 Varsayımlar	14
1.5 Sınırlılıklar.....	15
1.6 Tanımlar	16
2 ALAN YAZIN	18
2.1 Sanatta Stil.....	18
2.2 Sinemada Stil.....	27
2.2.2 Sinemada stil kategorileri	43
2.2.2.1 Anlatı	43
2.2.2.2 Sinematografi.....	45

2.2.2.3 <i>Kurgu</i>	49
2.2.2.4 <i>Mizansen</i>	52
2.3 1970’li Yıllar	54
2.3.1 Türkiye’de 1960’lı yıllar, 1970’leri hazırlayan koşullar ve sol	55
2.3.2 Türkiye’de 1970’lerin politik atmosferi ve Türkiye solu	62
2.3.3 Türkiye’de 1970’lerde kültür – sanat ortamı	68
2.3.4 Yeşilçam dönemi: Üretim–dağıtım–tüketim süreçleri ve film endüstrisi	73
2.3.5 Türkiye’nin yakın tarihinde bir dönüm noktası: 12 Eylül 1980 Darbesi	82
2.4 Dünyada ve Türkiye’de Devrimci Sinema: Tartışmalar, Yaklaşımlar, Kuramlar ve Uygulamalar	86
2.4.1 Ekim Devrimi ve SSCB’de devrimci sinemanın erken örnekleri	89
2.4.2 İtalya’da Yeni Gerçekçilik	94
2.4.3 Jean-Luc Godard ve Dziga Vertov Grubu	97
2.4.4 Üçüncü Sinema	99
2.4.5 1960’lı yıllar ve Türkiye’de devrimci sinemanın kökenleri	104
2.4.6 Sinematek	107
2.4.7 Genç Sinema	112
2.4.8 Yılmaz Güney ve “Yeni Sinema” Kuşağı	116
2.5 1970’lerde Türkiye’de Devrimci Sinema: Tartışmalar, Yaklaşımlar, Perspektifler	119
3 YÖNTEM	135
3.1 Araştırma Modeli	135
3.2 Araştırma Evreni ve Örneklem	135
3.3 Veri Toplama Teknikleri	136
4 BULGULAR VE YORUM	142
4.1 <i>Arkadaş</i> (1974)	142

4.1.1 Anlatı	142
4.1.2 Sinematografi.....	147
4.1.3 Kurgu.....	152
4.1.4 Mizansen.....	156
4.2 <i>Diyet</i> (1974)	159
4.2.1 Anlatı	160
4.2.2 Sinematografi.....	164
4.2.3 Kurgu.....	169
4.2.4 Mizansen.....	173
4.3 <i>Bir Gün Mutlaka</i> (1975)	176
4.3.1 Anlatı	176
4.3.2 Sinematografi.....	181
4.3.3 Kurgu.....	186
4.3.4 Mizansen.....	190
4.4 <i>İzin</i> (1975).....	193
4.4.1 Anlatı	193
4.4.2 Sinematografi.....	197
4.4.3 Kurgu.....	202
4.4.4 Mizansen.....	206
4.5 <i>Güneşli Bataklık</i> (1977)	209
4.5.1 Anlatı	209
4.5.2 Sinematografi.....	214
4.5.3 Kurgu.....	219
4.5.4 Mizansen.....	223
4.6 <i>Maden</i> (1978)	225
4.6.1 Anlatı	225

4.6.2 Sinematografi.....	230
4.6.3 Kurgu.....	235
4.6.4 Mizansen.....	239
4.7 <i>Demir Yol/Fırtına İnsanları</i> (1979).....	241
4.7.1 Anlatı	242
4.7.2 Sinematografi.....	245
4.7.3 Kurgu.....	250
4.7.4 Mizansen.....	255
5 SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER.....	258
KAYNAKÇA.....	270
ÖZ GEÇMİŞ	

TABLÖLAR DİZİNİ

Sayfa

Tablo 3.1	Veri kategorileri ve değişkenler.....	139
Tablo 4.1	<i>Arkadaş</i> filminde sekans türleri	145
Tablo 4.2	<i>Arkadaş</i> filminde çekim ölçekleri.....	147
Tablo 4.3	<i>Arkadaş</i> filminde kamera açıları.....	149
Tablo 4.4	<i>Arkadaş</i> filminde optik hareketler/kamera hareketleri	151
Tablo 4.5	<i>Arkadaş</i> filminde çekim sayısı ve çekim uzunlukları.....	152
Tablo 4.6	<i>Arkadaş</i> 'ın en uzun ve en kısa ilk on çekimi	152
Tablo 4.7	<i>Arkadaş</i> filminde kesme türleri	154
Tablo 4.8	<i>Arkadaş</i> filminde geçiş etkileri	155
Tablo 4.9	<i>Arkadaş</i> filminde hız ve etki türleri	155
Tablo 4.10	<i>Arkadaş</i> filminde mekân dağılımları	156
Tablo 4.11	<i>Diyet</i> filminde sekans türleri.....	162
Tablo 4.12	<i>Diyet</i> filminde çekim ölçekleri	164
Tablo 4.13	<i>Diyet</i> filminde kamera açıları	167
Tablo 4.14	<i>Diyet</i> filminde optik hareketler/kamera hareketleri	168
Tablo 4.15	<i>Diyet</i> filminde çekim sayısı ve çekim uzunlukları.....	170
Tablo 4.16	<i>Diyet</i> 'in en uzun ve en kısa ilk on çekimi.....	170
Tablo 4.17	<i>Diyet</i> filminde kesme türleri	172
Tablo 4.18	<i>Diyet</i> filminde geçiş etkileri.....	172

Tablo 4.19 <i>Diyet</i> filminde hız ve etki türleri.....	172
Tablo 4.20 <i>Diyet</i> filminde mekânların dağılımı	174
Tablo 4.21 <i>Bir Gün Mutlaka</i> filminde sekans türleri	179
Tablo 4.22 <i>Bir Gün Mutlaka</i> filminde çekim ölçekleri.....	181
Tablo 4.23 <i>Bir Gün Mutlaka</i> filminde kamera açıları.....	184
Tablo 4.24 <i>Bir Gün Mutlaka</i> filminde optik hareketler/kamera hareketleri	185
Tablo 4.25 <i>Bir Gün Mutlaka</i> filminde çekim sayısı ve çekim uzunlukları.....	186
Tablo 4.26 <i>Bir Gün Mutlaka</i> 'nın en uzun ve en kısa ilk on çekimi.....	187
Tablo 4.27 <i>Bir Gün Mutlaka</i> filminde kesme türleri.....	189
Tablo 4.28 <i>Bir Gün Mutlaka</i> filminde geçiş etkileri	189
Tablo 4.29 <i>Bir Gün Mutlaka</i> filminde hız ve etki türleri	189
Tablo 4.30 <i>Bir Gün Mutlaka</i> filminde mekânların dağılımı	190
Tablo 4.31 <i>İzin</i> filminde sekans türleri	196
Tablo 4.32 <i>İzin</i> filminde çekim ölçekleri	197
Tablo 4.33 <i>İzin</i> filminde kamera açıları	199
Tablo 4.34 <i>İzin</i> filminde optik hareketler/kamera hareketleri.....	201
Tablo 4.35 <i>İzin</i> filminin çekim sayısı ve çekim uzunlukları.....	202
Tablo 4.36 <i>İzin</i> 'in en uzun ve en kısa ilk on çekimi	203
Tablo 4.37 <i>İzin</i> filminde kesme türleri.....	205
Tablo 4.38 <i>İzin</i> filminde geçiş etkileri	205
Tablo 4.39 <i>İzin</i> filminde hız ve etki türleri	205

Tablo 4.40 <i>İzin</i> filminde mekânların dağılımları	206
Tablo 4.41 <i>Güneşli Bataklık</i> filminde sekans türleri.....	212
Tablo 4.42 <i>Güneşli Bataklık</i> filminde çekim ölçekleri	214
Tablo 4.43 <i>Güneşli Bataklık</i> filminde kamera açıları	216
Tablo 4.44 <i>Güneşli Bataklık</i> filminde optik hareketler/kamera hareketleri.....	217
Tablo 4.45 <i>Güneşli Bataklık</i> filminin çekim sayısı ve çekim uzunlukları	219
Tablo 4.46 <i>Güneşli Bataklık</i> 'ın en uzun ve en kısa ilk on çekimi.....	219
Tablo 4.47 <i>Güneşli Bataklık</i> filminde kesme türleri	221
Tablo 4.48 <i>Güneşli Bataklık</i> filminde geçiş etkileri.....	222
Tablo 4.49 <i>Güneşli Bataklık</i> filminde hız ve etki türleri.....	222
Tablo 4.50 <i>Güneşli Bataklık</i> filminde mekânların dağılımı.....	223
Tablo 4.51 <i>Maden</i> filminde sekans türleri	228
Tablo 4.52 <i>Maden</i> filminde çekim ölçekleri	230
Tablo 4.53 <i>Maden</i> filminde kamera açıları	232
Tablo 4.54 <i>Maden</i> filminde optik hareketler/kamera hareketleri.....	234
Tablo 4.55 <i>Maden</i> filminin çekim sayısı ve ortalama çekim uzunlukları.....	235
Tablo 4.56 <i>Maden</i> 'in en uzun ve en kısa ilk 10 çekimi	235
Tablo 4.57 <i>Maden</i> filminde kesme türleri.....	237
Tablo 4.58 <i>Maden</i> filminde geçiş etkileri	238
Tablo 4.59 <i>Maden</i> filminde hız ve etki türleri	238
Tablo 4.60 <i>Maden</i> filminde mekân dağılımları.....	239

Tablo 4.61 <i>Demir Yol</i> filminin sekans türleri	245
Tablo 4.62 <i>Demir Yol</i> filminin çekim ölçekleri	246
Tablo 4.63 <i>Demir Yol</i> filminde kamera açıları.....	247
Tablo 4.64 <i>Demir Yol</i> filminde optik hareketler/kamera hareketleri	249
Tablo 4.65 <i>Demir Yol</i> filminin çekim sayısı ve çekim uzunlukları	251
Tablo 4.66 <i>Demir Yol</i> 'un en uzun ve en kısa ilk on çekimi	251
Tablo 4.67 <i>Demir Yol</i> filminde kesme türleri	253
Tablo 4.68 <i>Demir Yol</i> filminde geçiş etkileri.....	253
Tablo 4.69 <i>Demir Yol</i> filminde hız ve etki türleri.....	254
Tablo 4.70 <i>Demir Yol</i> filminde mekân dağılımları	255

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 3.1 DOYeşilçam veri üretim iş akışı	140
Şekil 4.1 <i>Arkadaş</i> 'ta çekim ölçeklerinin dağılım grafiği.....	148
Şekil 4.2 <i>Arkadaş</i> 'ta mekânların dağılım grafiği.....	157
Şekil 4.3 <i>Diyet</i> 'te çekim ölçeklerinin dağılım grafiği	165
Şekil 4.4 <i>Diyet</i> 'te mekânların dağılım grafiği	174
Şekil 4.5 <i>Bir Gün Mutlaka</i> 'da çekim ölçeklerinin dağılım grafiği.....	182
Şekil 4.6 <i>Bir Gün Mutlaka</i> 'da mekânların dağılım grafiği.....	191
Şekil 4.7 <i>İzin</i> 'de çekim ölçeklerinin dağılım grafiği	198
Şekil 4.8 <i>İzin</i> 'de mekânların dağılım grafiği	207
Şekil 4.9 <i>Güneşli Bataklık</i> 'ta çekim ölçeklerinin dağılım grafiği	215
Şekil 4.10 <i>Güneşli Bataklık</i> 'ta mekânların dağılım grafiği	223
Şekil 4.11 <i>Maden</i> 'de çekim ölçeklerinin dağılım grafiği	231
Şekil 4.12 <i>Maden</i> 'de mekânların dağılım grafiği.....	239
Şekil 4.13 <i>Demir Yol</i> 'da çekim ölçeklerinin dağılım grafiği.....	246
Şekil 4.14 <i>Demir Yol</i> filminde mekânların dağılım grafiği	255

1 GİRİŞ

Bu araştırmanın konusu Türkiye'nin 1970'li yıllarında ortaya çıkan (fakat kökenleri daha önceki tarihlere dayandırılabilir) *devrimci sinema* üzerinedir. Ülkemizin sinema tarihi içerisinde devrimci sinema olarak nitelenen bu deneyimi “devrimci kılan” unsurların ne olduğunu anlamaya dönük bir çaba olan bu çalışma, örneklem olarak seçilen bir grup filmin sinemada stile dair kategoriler üzerinden hem biçimsel hem de içeriğe ilişkin niteliklerini inceleyecek, böylece devrimci sinema örneği olarak düşünülebilecek filmlerin ayırt edici özelliklerini ortaya çıkarmaya çalışacaktır. 1970'lerin politik atmosferi içerisinde serpilip gelişen devrimci sinema, şüphesiz hem düşün alanında hem de pratikte ortaya çıkarttığı perspektif yönünden Türkiye'nin sinema tarihi için çok önemli bir deneyimdir.

Bir sanat olarak sinema, yaygınlığıyla ve geniş kitlelere hitap edebilme yeteneği ile hem kendi dönemlerinin toplumsal, siyasal hayatını etkileme gücüne sahiptir, hem de kendi dönemlerinin toplumsal, siyasal konjonktürünün etki alanı içerisinde. Yani sinema hem olup bitenden fazlasıyla etkilenmekte hem de olan biteni etkileyebilmektedir. Elbette bunun tüm sanatlar için geçerli olduğu söylenebilir, fakat bütün sanat dalları arasında belki de en yaygın tüketilen sanatsal ortam olarak kabul edilen sinema bu noktada farklı bir pozisyonadadır. Zeynep Çetin Erus'un da belirttiği üzere, diğer sanatlardan farklı olarak sinemanın taşıdığı görsel ve işitsel nitelik, halka ulaşmanın en etkili yollarından birini oluşturmaktadır (2015, s. 214). Sinema bu sebeple devrimci amaçlar için tercih edilen sanatsal aygıtların başında gelmektedir.

Bu anlamda yukarıda da söylendiği gibi, Türkiye'nin 1970'li yıllarının koşullarından, tarihsel – toplumsal olaylarından bağımsız olarak okunması mümkün olmayan devrimci sinemadan söz edebilmek için, dünyada devrimci sinema anlayışının hem teoride hem de pratikte en net cisimleştiği deneyimden, yani *Üçüncü Sinema*'dan ve de Türkiye'nin 1970'li yıllarından bahsetmek önemlidir. Çünkü Ernst Fischer'ın belirttiği gibi, “bir çağın sanatını uydurma değil de gerçek bir çerçeve içinde görebilmek için her şeyden önce, o çağın toplumsal koşullarını, akımlarını ve çelişmelerini, sınıf ilişkilerini ve çatışmalarını, bunların sonucu olan dinsel, düşünsel, siyasal düşünceleri incelememiz gerekir” (2010, s. 148).

Sinema tarihinde devrimci, sosyalist, militan sinema dendiğinde akla ilk olarak şüphesiz *Üçüncü Sinema* hareketi gelmektedir. Türkiye'de ve elbette dünyada devrimci sinema

anlayışının şekillenmesinde derin etkileri olduğu mutlak olan *Üçüncü Sinema* hareketi/teorisi, bu yüzden araştırmanın önemli unsurlarından birini oluşturmaktadır. Latin Amerika’da doğan, Üçüncü Dünya’nın yeni sömürgecilik karşıtı, anti emperyalist mücadeleleri üzerine kurulu, Marksist ilkelere yaslanan, militan ve radikal bir perspektife sahip Üçüncü Sinema, sinema tarihi içerisinde önemli bir deneyim olarak kabul edilmektedir. Arjantinli yönetmenler Fernando Solanas ve Octavio Getino’nun birlikte yönetmenliğini üstlendikleri, 4 saat 20 dakikalık *Kızgın Fırınların Saati (La Hora de Los Hornos, 1968)* filmi üzerinden kaleme aldıkları “Towards a Third Cinema / Üçüncü Bir Sinemaya Doğru” başlıklı metinleri, Üçüncü Sinema’nın temel manifestosu olarak kabul edilmiştir. Üçüncü Sinemacılar, *Birinci Sinema* olarak adlandırdıkları ana akım / Hollywood sinemasını eğlenceye dayalı, ticari, insanları uyuşturan bir sinema olarak suçlamış, *İkinci Sinema* olarak adlandırdıkları Avrupa Sanat Sineması’nı ise fazlasıyla kişisel bularak burjuva sanatı olarak ele almış, radikal, militan, alternatif bir sinema var edilmesi görüşünü savunmuşlardır (Solanas ve Getino, 2004). Üçüncü Sinema teorisine göre sinema devrim mücadelesinin önemli bir aracı olma potansiyeli taşımaktadır ve Birinci ve İkinci sinema anlayışlarına karşı sosyalizm mücadelesine faydalı olacak “üçüncü” bir sinema var edilmeli, sinema cephesi de devrimci mücadelenin etkin bir aracı olmalıdır (Solanas ve Getino, 2004). Bu yaklaşımla hareket eden Octavio Getino, Fernando Solanas, Julio Garcia Espinosa, Tomas Gutierrez Alea gibi yönetmenler de, Üçüncü Sinema anlayışının önemli temsilcileri olmuşlardır.

Ülkemizin sinema tarihinde de Üçüncü Sinema’nın çizdiği perspektife yakın bir biçimde devrimci – militan sinema tartışmaları/deneyimleri mevcuttur. Elbette bu tartışma ve deneyimler de belirli toplumsal, tarihsel süreçlerin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Şükran Kuyucak Esen’e göre Türkiye’de “1914’lerde başlayıp, önce ordunun elinde gelişen, 1922’den itibaren özel film şirketlerince yürütülen sinema çalışmaları da 1950’lerden itibaren kitlelere yayılmıştır”; “Yeşilçam olarak adlandırılan egemen – ana akım Türkiye Sineması, endüstriyel bir altyapısı olmamasına rağmen, işleyiş biçimi olarak ticari temelli olduğundan, en ucuza ve en çok insana ulaşma amacı gütmüştür” (2007, s. 314). Yine Esen’e göre Yeşilçam sineması “insanların sorunlardan kaçış gereksinmesini, düşünmeden eğlenerek rahatlama isteğini” karşılayan bir niteliktedir ve “bu afyonlayıcı, uyuşturucu yapı, eleştiriden hoşlanmayan yönetimler açısından uygun bir yapıdır” (2007, s. 314).

Türkiye’de devrimci sinemadan söz edileceği durumda, bu anlayışın ilk nüveleri ve temelleri 1960’lı yıllardaki toplumsal gerçekçi olarak nitelenen bazı filmlerde bulunabilir. Ülkemizde 1960’ların başında çekilen *Gecelerin Ötesi* (1960, Metin Erksan), *Susuz Yaz* (1963, Metin Erksan), *Hudutların Kanunu* (1967, Ömer Lütfi Akad), *Karanlıkta Uyananlar* (1964, Ertem Göreç), *Bitmeyen Yol* (1965, Duygu Sağıroğlu), *Otobüs Yolcuları* (1961, Ertem Göreç) gibi filmler toplumsal gerçekçi olarak ele alınmaktadır (Özön, 1995, s. 33). Ancak bu filmlerle birlikte ortaya çıkan eğilim bir akıma dönüşmemiş ve devamı gelmemiş, Türkiye sinema tarihinin belirli bir döneminde ortaya çıkmış bir deneyim olarak kalmıştır. Ayrıca Ali Karadoğan’ın belirttiği gibi “Üçüncü Sinema’nın temel belirleyici özelliğinin ‘devrim’ düşüncesine bağlılık ve anti emperyalist mücadeleye verilen destek olduğu göz önüne alınırsa” 60’lı yılların toplumsal gerçekçi olarak kabul edilen birçok filmi “toplumsal konuları ele almış, bu sorunlar karşısında insanların içine düştükleri çaresizlikleri göstermiş olsa da burada, toplumun toptan dönüştürülmesine dair Üçüncü Sinema’nın benimsediği temel inanç eksik gibidir (2018, s. 210).

Dolayısıyla Üçüncü Sinema bağlamında, aslen toplumsal bir düzen değişimini hedefleyen ve bunun için farklı bir sinema anlayışını savunan filmler ve yönetmenleri ele almak ve başlangıç olarak kabul etmek daha doğru olacaktır. Bu açıdan baktığımızda devrimci sinema tartışmalarının asıl başlangıç tarihi olarak 1965 ve sonrası düşünülebilir; çünkü Sinematek Derneği bu yıl kurulmuştur. Mesut Kara’nın belirttiği üzere, “Batı’da sinema sanatı açısından önem taşıyan, sinema tarihine geçmiş, ancak çoğunluğu ticari sinemalarda görülme imkânı bulamayan filmleri toplayan, restore eden, koruyan; istendiğinde bunları profesyonel sinemacılar, araştırmacılar veya meraklı izleyicilerin yararlanması için sunan Sinematek’ler kurulmuştur” (2012, s. 43-44). Türkiye’de de 25 Ağustos 1965 tarihinde İstanbul’da, Onat Kutlar’ın öncülüğünde ve Şakir Eczacıbaşı, Cevat Çapan, Tuncan Okan, Mengü Ertel, Jak Şalom, Sebahattin Eyüboğlu gibi isimlerin yer alması ile Türk Sinematek Derneği açılmıştır (Kara, 2012, s. 44).

İlerleyen yıllarda Sinematek içerisinde varlık gösteren fakat çok daha radikal sol fikirlere sahip bir grup genç, Sinematek içerisindeki Onat Kutlar ve çevresini sermayeyle iş birliğiyle, halkın sorunlarıyla yeterince ilgilenmemekle, bireycilikle suçlayarak Genç Sinema dergisini/hareketini kurmuştur. 1968-1971 yılları arasında yayınladıkları dergilerde Genç Sinemacılar, dünyayı ve sinemayı dönüştürme isteklerini, bağımsız ve

özgür sinema yapabilme arzularını radikal bir dille ifade etmişlerdir. Yeşilçam'ı "kurutulması gereken bir bataklık" olarak adlandırmışlar ve Yeşilçam içerisinde üretimlerde bulunan yönetmenleri/yapımcıları eleştirmişlerdir. Bu bağlamda bakıldığında Genç Sinema çevresinin Yeşilçam'a dair tanımlayışı ve kavrayışı, Üçüncü Sinemacıların Birinci Sinema olarak adlandırdıkları ticari sinema kavrayışına oldukça paraleldir denilebilir. Genç Sinema çevresinin de Üçüncü Sinemacılara benzer bir biçimde el kameralarıyla sokaklara indikleri, toplumsal olayları, siyasal hayatı ve gündelik yaşamı filme aldıkları bilinmektedir.

Yeşilçam dışı bir sinemanın mümkün olup olmadığına veya var edilmesine dönük tartışmalar/arayışlar 1960'lı yıllarla birlikte sürerken, bizzat Yeşilçam içerisinde önce oyuncu olarak var olmuş, ilerleyen yıllarda yönetmen ve senarist olarak üretimlerde bulunmaya başlamış Yılmaz Güney ile birlikte farklı bir sinema anlayışının ilk örnekleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Oyuncu kimliği ile geniş halk kitleleri tarafından Çirkin Kral lakabı ile tanınan Güney, 60'lı yılların ortalarıyla birlikte yönetmen/senarist olarak da Yeşilçam endüstrisi içinde rol almaya başlamış, giderek Türkiye'de Yeşilçam dışı, devrimci bir sinemanın en önemli temsilcisi olarak görülmeye başlamıştır. Özellikle Güney'in 1970 tarihli filmi *Umut*, o güne değin örneği görülmemiş biçimde politik, eleştirel bir film olarak kabul edilmektedir. Güney, ilerleyen tarihlerde *Ağıt* (1971), *Acı* (1971), *Baba* (1971), *Arkadaş* (1974) gibi filmler, yazdığı senaryolar ve sanat/siyaset üzerine kaleme aldığı yazılar ile devrimci sinema anlayışını ve benzer kaygılar taşıyan sinemacıları fazlasıyla etkilemiştir. Yılmaz Güney'in yarattığı bu yeni sinema anlayışının ve üretimlerinin yoğun etkisiyle, Erden Kıral, Zeki Ökten, Şerif Gören, Bilge Olgaç, Ali Özgentürk, Yavuz Özkan, Ömer Kavur gibi birçok yönetmen 1970'li yıllarda devrimci sinema örneği olarak görülen filmler çekmişlerdir.

Bu çalışmada stil yönünden inceleme konusu edilecek, örneklem olarak belirlenen 1970'li yılların devrimci sinema örneklerine geçmeden önce, Türkiye'de 70'lerin politik atmosferine, konjonktürüne kısaca değinmek yerinde olacaktır. Bilindiği üzere 12 Eylül 1980 darbesi, Türkiye'nin toplumsal, kültürel, siyasi tarihinde en önemli kırılma noktalarından biridir. 12 Eylül darbesinden sonra Türkiye'de bir daha hiçbir şey "eskisi" gibi olmamış, 12 Eylül 1980 tarihinden itibaren Türkiye tarihi, köklü bir biçimde "80 öncesi" ve "80 sonrası" olarak ayrılmıştır.

80 öncesi yıllar, yani 1970'ler Türkiye'nin en "çalkantılı" zamanlarından biri olarak anılmaktadır. Bu çalkantı da aslen 1968 yılında tüm dünyayı etkisi altına alan gençlik hareketlerinin birikiminin sonucu olarak görülmektedir. 1968 ile birlikte Türkiye'de giderek toplumsallaşan, kitleselleşen sol toplumsal muhalefet, 70'li yıllarda, özellikle 12 Mart dönemi cezaevlerine konulan devrimcilerin 1974 affıyla salınmasıyla giderek güçlenmeye başlamıştır. Giderek kitleselleşen gençlik örgütleri ve üniversitelere dair talepler, sendikalar, siyasi hareketler/partiler, işçi sınıfının grevleri, işgalleri vb. toplumsal hareketlilik ve taleplerin yükselişi, beraberinde karşı reflexleri de getirmiştir. 1980 askeri darbesine değin onlarca insan hem faili meçhul cinayetlerle hem kitlesel katliamlarla öldürülmüştür. Ülkede bir iç savaş atmosferi yaşanmış ve sonucunda darbe gerçekleşmiştir.

Ülkemizde 1968 gençlik hareketlerinden 12 Eylül 1980 askeri darbesine giden süreç, yakın tarihimizi ve Türkiye siyasal hayatını derinden etkilemiş bir dönemdir. Geniş halk kitlelerinin desteğini kazanan sol-devrimci hareketlerin öncülüğünde zirve yapan toplumsal muhalefet; boykotlarla, grevlerle, toprak işgalleriyle, protestolarla, hak mücadeleleriyle hiç olmadığı kadar genişlemiş, toplumsal hayatı etkileyen önemli bir güç haline gelmiştir. Bir yandan da yükselen toplumsal muhalefetin bastırılması için sayısı her gün onlarcayı bulan failleri belirsiz politik cinayetler ve kitlesel katliamlar da yaşanmış, sokak çatışmaları gündelik yaşamın bir parçası haline gelmiştir. Böylesi çalkantılı ve hareketli günlerde, toplumsal anlamda büyük bir politizasyon deneyimlenmiş, toplum sokak sokak, mahalle mahalle ayrılmıştır.

Türkiye solunda 1970'li yıllarda çeşitli bölünmeler ortaya çıkmış ve farklı fraksiyonlar var olmuştur; toplumsal muhalefet de sol hareketler üzerinden yükselmiştir. Türkiye devriminin yoluna ve dünyadaki gelişmelere dair farklı kavrayışlar geliştiren Türkiye solu, bu dönemde çok parçalı ve onlarca fraksiyona bölünmüş bir biçimde hareket etmiştir. Dünyaya ve Türkiye'ye dair tüm farklı kavrayışlar ve yorumlamalar, siyasal örgütlenme biçimlerinin de farklılaşmasına neden olmuştur; kimi yapılar legal kitle siyasetini benimserken kimileri ise illegal, silahlı ve gizliliği esas alan şiddet eylemlerini benimsemiştir. Fatih Yaşlı'ya göre, 1968 dönemindeki toplumsal hareketler ve sol muhalefetin yükselişi ile birlikte, önce CKMP (Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi) sonra MHP (Milliyetçi Hareket Partisi) çatısı altında örgütlenen, "Ülkücü Hareket" olarak adlandırılan yapı da Soğuk Savaş konseptine uygun biçimde sol hareketlere karşı bir

sokak gücü olarak örgütlenmiş, giderek paramiliter bir karaktere bürünmüştür (2017, s. 143). 1968 yılından 1980 darbesine değin komando kamplarında silah ve dövüş eğitimi alan bu militan paramiliter güçler, milliyetçilik, İslami değerler (cihat ve şehitlik gibi) ve antikomünizm motivasyonu ile mobilize edilmiş, sola karşı savaşın esas unsurları haline getirilmiştir (Yaşlı, 2017, s. 143-144). Yaşlı'nın belirttiği gibi, darbe için yaratılmak istenen iç savaş ortamı paramiliter güçler ve sol örgütler arasında yaşanan çatışmalarla, işlenen siyasi cinayetlerle, gerçekleştirilen kitlesel katliamlarla pekiştirilmiş, 12 Eylül'e giden yolun taşları döşenmiştir.

12 Mart askeri muhtırası ile bastırılan toplumsal muhalefet, 1970'li yıllarda yeniden yükselişe geçmiştir. 12 Mart'ta büyük kısmı cezaevlerine kapatılan muhalif aydınların ve 1968 gençlik hareketlerinden insanların fikirleri ve eylemleri kendinden hemen sonraki kuşağı da etkilemiştir. Bugün 78 kuşağı olarak da adlandırılan birçok genç insan o yıllarda sol – sosyalist fikirler ile tanışmış ve sol yapılanmalar/örgütler içerisinde yer almışlardır. Bu toplumun bütünüyle kamplaştığı bir dönemdir; bir yanda sosyalistler-devrimciler ve onların etkiledikleri geniş halk kitleleri, gençler, emekçiler; diğer yanda ise silahlı sivil paramiliter sağ yapılanmalar ve örgütler vardır. Halk arasında sağ-sol kavgası olarak nitelenen bu kamplaşma hali çoğunlukla sokak çatışmalarına da dönüşmüştür. Yine aynı dönemde belirleyici bir güç olan toplumsal muhalefetin ve sol hareketin bastırılması için sayısı her gün onlarcayı bulan siyasi cinayetler ve kitlesel katliamlar da yaşanmıştır. Bedrettin Cömert, Kemal Türkler, Abdi İpekçi gibi toplumu ve toplumsal hayatı etkileyebilecek aydınlar faili meçhul cinayetlere kurban gitmiştir. Maraş'ta, Çorum'da, 1 Mayıs 1977'de İstanbul Taksim'de yüzlerce insanın hayatını kaybettiği kitlesel katliamlar meydana gelmiştir.

Pınar Kaya Özçelik'e göre 12 Eylül Darbesi, “esas itibariyle, 1970'li yıllarda yaşanan birikim rejimi krizinin ve sınıflar mücadelesinin bir sonucu olarak görülebilir”; 1961 Anayasası ile sosyal – siyasal haklarda girilen gelişme süreci ile, özellikle 1960'lı yıllardan itibaren öğrenciler, işçiler giderek bilinç kazanmış, sosyalist hareket yükselişe geçmiş, bir yandan da iktidar bloku içerisindeki fraksiyonlar arasında çelişkiler derinleşmiş, siyasal anlamda istikrarsızlık dönemi yaşanılmıştır (2011, s. 75-76). 1971 muhtırasının toplumsal muhalefeti engellemedeki başarısızlığı, 70'li yılların ortası ile birlikte işçi sınıfının, öğrencilerin artan eylemliliği, sokaklarda yaşanan siyasi kargaşa ortamı 12 Eylül'e giden yolu açmıştır (2011, s. 76-77). Yani “bir yandan ithal ikameci

birikim rejiminin krizinin diğer yandan patlak veren kapitalizmin yapısal krizinin belirleyiciliği altındaki konjonktürde, ülkedeki gerek fraksiyonlar arası ilişkilerin, gerekse de egemen sınıflarla bağımlı sınıflar arasında çatışmaların artması” ve böylelikle “siyasal bunalımın derinleşmesi, devleti hem iktidar bloku içerisindeki fraksiyonlar arası hem de bir bütün olarak burjuvazi ile bağımlı sınıflar arasındaki mücadelelerin bir arenasına haline getirmiştir” (2011, s. 80).

Özetle Türkiye’de devrimci sinema tartışmaları/denemeleri bu koşullar içerisinde ortaya çıkmıştır. Latin Amerika’nın anti emperyalist, yeni sömürgecilik karşıtı, Marksist – Leninist ilkelere dayanan Üçüncü Sinema’sı, Türkiye’de devrimci sinema yapmak isteyen sinemacıları derinden etkilemiş, devrimci sinemanın teorisi ve pratiği açısından ilham kaynağı olmuştur. Yine 1970’li yılların politik atmosferi, devrimci sinema anlayışının gelişiminde kuşkusuz önemli bir etkidir. Devrimci filmler yapmak isteyen sinemacılar, filmleriyle geniş yığınlarla ulaşmayı hedeflemiş, izleyicilerin devrimci mücadeleye katılmalarını sağlamaya çalışmışlardır.

Bu noktada belirleyici bir ayrımı netleştirmek önemlidir. Politik sinema ve devrimci sinema çoğu zaman birbirinin yerine kullanılabilen iki kavramdır. Elbette her iki sinema anlayışı da toplumsal sorunları ele alması ve seyircilerde entelektüel bir uyanış hedeflemesi açısından belirgin bir paralellik taşımaktadır. Fakat Çetin Erus’un da altını çizdiği gibi, devrimci sinema politik sinemadan farklı olarak “hegemonik ideolojiyi yıkmayı amaçlar ve yerine daha eşitlikçi, toplumcu, özgürlükçü bir ideolojiyi getirmeye çalışır (2015, s. 200-201)”. Çetin Erus’a göre politik sinema “konu olarak somut toplumsal ve tarihsel sorunları işleyen, bu olaylar karşısında eleştirel tavır takınan, hegemonik ideolojiyi sorgulayan sinemadır (2015, s. 200). Yani politik sinemanın asıl amacı, filmi izleyenlere alternatif bir tefekkür sunmak ve sorun olarak gördükleri meseleleri eleştirmek, sorgulamak olarak düşünülebilir. Oysa devrimci sinemanın tüm amacı ve çabası düzeni değiştirmek, insanları doğrudan mücadelenin öznesi haline getirebilmek ve sorun olarak gördükleri şeyleri sorgulamanın ötesinde yıkmaktır. Bu anlamda devrimci sinema anlayışı, sinemayı devrime giden yolda kullanılabilecek faydalı bir araç olarak görür. Bu anlayış, 1970’li yıllarda devrimci sinemayı/sanatı savunan Yılmaz Güney, Onat Kutlar gibi isimlerin yazılarında da görülebilir. Örneğin Güney, devrimi yalnızca “namlunun ucunda” görmenin devrim yapmak için yeterli olmadığını belirtmiş, “kültür ve sanat silahlarının namlularının” da devrime giden yolda önem

taşıdığını ifade etmiştir (2003, s. 266). Benzer biçimde Kutlar da devrimci sinemanın/sanatın sosyalist ve demokratik mücadele ile aynı çizgide olması gerekliliğini vurgulamış, böyle bir sinemanın/sanatın sosyalist mücadelenin etkin bir unsuru olabileceğini söylemiştir (2018, s. 177). Dolayısıyla 1970’lerde devrimci filmler yapmak isteyen sinema çevreleri, sinema ortamını devrimci mücadelenin bir parçası olarak tarif etmiş, bu aracı etkin kullanmanın devrimci amaçlar için faydalı olacağını düşünmüştür.

Karadoğan, 1970’ler Türkiye’inde böyle bir anlayışla üretilmiş filmleri *doğrudan politik filmler*¹ olarak nitelemektedir. Karadoğan doğrudan politik filmleri, “doğrudan politik referansları olan” ve “politik olarak bağlı (angaje)” filmler olarak tanımlamaktadır (2018, s. 212). Karadoğan’a göre “siyasal farkındalığı olan ve sol bir perspektifle ele alınan bu filmler, toplumsal bir dönüşüme dair beklentinin yüksek olduğu devrim öncesinin koşullarını resmeder, ütöpik ve gelecekçi bir yan taşırlar”; ayrıca “kahramanların bireysel bir bakış açısından çok toplumsal bir perspektifle ve misyonla hareket ettiği bu filmlerde kitleler kişilerden daha önemlidir” (2018, s. 212). Karadoğan’ın bu grupta ele aldığı filmler şöyledir; *Arkadaş* (Yılmaz Güney, 1974), *Diyet* (Lütfi Ö. Akad, 1974), *Bir Gün Mutlaka* (Bilge Olgaç, 1975), *İzin* (Temel Gürsu, 1975), *Güneşli Bataklık* (Süreyya Duru, 1977), *Maden* (Yavuz Özkan, 1978), *Demir Yol/ Fırtına İnsanları* (Yavuz Özkan, 1979).

Karadoğan’ın sıraladığı filmler ve bu filmlerin perspektifine dair çizdiği çerçeve, bu araştırmanın devrimci sinemaya dönük yaklaşımı ile uyum göstermektedir. Dolayısıyla bu araştırmanın 1970’lerin devrimci sinema örnekleri olarak benimseyeceği ve örneklem olarak kabul edeceği filmler söz konusu yedi filminden oluşmaktadır. 1970’lerin devrimci sinema anlayışına iskelet birer örnek oluşturabileceği düşünülen bu filmler, stilistik özellikleri yönünden incelenecek, böylece devrimci sinemayı “devrimci kılan nitelikler” anlaşılmasına çalışılacaktır. Zira filmlerde kameranın konumu, görüntünün düzenlenmesi, kurguya dair kararlar veya anlatısal seçimler gibi sinemasal yöntem ve tekniklere dair

¹ Mutlu Parkan da *Sinema Estetiği ve Godard* (1994) isimli kitabında Jean-Luc Godard’ın sinemasını “doğrudan politik filmler” ve “sosyal ve ekolojik sorunların öne çıktığı filmler” olmak üzere iki kategori altında incelemektedir. Parkan’a göre Godard sinemasının en ayırt edici niteliği klasik sinemanın sınırlarının dışında olmasıdır; Godard sinemaya temelden siyasal bir tavırla yaklaşmakta, hem ekonomik hem de estetik anlamda sinemanın değişip dönüşmesini savunmaktadır (1994, s. 41-42). Bu anlamda Karadoğan’ın Türkiye sinemasından bir grup filmi nitelemek için kullandığı “doğrudan politik filmler” terimi, Parkan’ın Godard sineması bağlamındaki kullanımıyla paralellik göstermektedir.

tercihler, türlü politik arzular, çıkarlar barındıran bir temsil stratejisi ile yakından ilişkilidir (Ryan ve Kellner, 2016, s. 384).

Filmlerin stilistik özelliklerinin incelenmesinde, hem *DOYeşilçam* projesi kapsamında geliştirilen, film stiline istatistiksel analizi yaklaşımına dayanan özgün yöntemden² hem de film çalışmaları alanı içerisinde stil incelemelerinde yaygın olarak benimsenen, David Bordwell ve Kristin Thompson'ın *Film Sanatı* (2012) isimli eserlerinde kategorilerini ve unsurlarını belirlediği, geleneksel yorumsamacı yaklaşımdan faydalanılacaktır. Filmler ele alınırken, Bordwell ve Thompson'ın (2012) sinemada stil kategorileri olarak kabul ettikleri *sinematografi*, *kurgu*, *mizansen* unsurları ve ayrıca (yazarların stil kategorileri arasında saymadığı) *anlatı* özellikleri ayrı başlıklar altında değerlendirilecektir. Çekim ölçeği, kamera açısı, kamera hareketi/optik hareketler gibi sinematografik öğeler çekimler bazında tespit edilecek, yorumlanmasında ise grafikler, tablolar, görseller vb. verilerden faydalanılacaktır. Benzer biçimde çekim sayısı, ortalama çekim uzunluğu (OÇU), kesme türü, geçiş etkisi, hız gibi kurguya dair öğelerin yorumlanmasında da benzer bir yol izlenecektir. Mekân, dekor, kostüm, makyaj, aksesuar gibi mizansene dair öğeler ağırlıklı olarak Bordwell ve Thompson'ın perspektifinden yararlanılarak incelenecek, mekânların ise (iç – dış olmak üzere) dökümü yine grafikler üzerinden ortaya çıkarılacaktır. Bordwell ve Thompson'ın stil kategorileri içinde değinmediği bir nokta olarak, S. Serhat Serter'in "Sinemada Biçem: Lütfi Ömer Akad Sineması" başlıklı doktora tezinde (2005) olduğu gibi, anlatı da stil incelemesinin bir kategorisi olarak kabul edilecek, filmlerin öyküsünü nasıl anlattığı da inceleme konusu yapılacaktır. Böylece filmlerin hem biçim hem de içerik yönünden taşıdığı nitelikler ortaya çıkarılacaktır.

² Bu çalışmada film stiline istatistiksel analizine dair benimsenen temel yaklaşım, sinemetrik ifadelerin bilimsel bir araştırma yaparken güvenilir veriler sunması üzerinedir. Yani herhangi bir araştırma kapsamında, örneğin bir filmin sinematografik özelliklerini ele alırken, "bu filmde genel planlara sık yer verildiği ve pan hareketinin çokça kullanıldığı görülmüştür" yerine "filmde toplam 'x' adet genel plan vardır ve 'y' kez kamera pan hareketi yapmıştır" demek, istatistiksel verilere dayalı, güvenilir ve net bir ifade ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca stilistik tercihlerin dağılımları net biçimde görünür olmakta, hangi unsurların ne oranda tercih edildiği anlaşılmaktadır. Elbette bu türden bir ifade biçimi veya yaklaşım her türlü sinema araştırması için uygun (veya gerekli) değildir; ama doktora tezi gibi hacimli bilimsel çalışmalarda veya (DOYeşilçam projesinde olduğu gibi) yığınsal veri setleri üzerinde çalışan büyük ölçekli araştırmalarda böylesi bir yaklaşımla hareket etmek, tutarlı, güvenilir, net veriler ve bulgular üzerinde çalışmak için verimli bir rota sunabilir.

1.1 Problem

Türkiye’de 1970’li yıllarda çekilen ve *devrimci sinema* örneği olarak ele alınabilecek filmleri “devrimci kılan” nitelikler nelerdir sorusu, bu araştırmanın problemi oluşturmaktadır. Bilindiği üzere Türkiye’nin sinema tarihinde farklı dönemlerde ortaya çıkan çeşitli akımlardan, anlayışlardan, eğilimlerden, furyalardan söz edilmektedir. Türkiye sinema tarihinin farklı dönemlerinde var olan *toplumsal gerçekçilik*, *ulusal sinema*, *halk sineması*, *milli sinema*, *devrimci sinema* gibi akımların³, düşüncelerin, eğilimlerin var olduğu ve hangi filmlerin bu başlıklar altında değerlendirilebileceği üzerine çokça çalışma mevcuttur. Hem akademik düzeyde film çalışmaları alanında hem de geleneksel/anaakım çalışmalar ile ilgili akımlar, bu akımlara dahil edilebilecek yönetmenler ve filmleri üzerine geniş bir literatür oluşmuş durumdadır. Fakat tüm bu akımlara dahil edilen filmlerin hem biçim hem de içerik yönünden taşıdığı niteliklerle, filmlerin sergilediği stilistik özellikleri ile genellikle ilgilenilmemiş, daha ziyade bu konular Türkiye’nin sinema tarihinin bir dönemi olarak ele alınmış, literatür de bu yönde şekillenmiştir. Filmler genellikle “işlevleri” yönünden tartışılmış ve tanımlanmış, film stili bu tartışmalar içerisinde çoğunlukla kendine yer bulamamıştır (Karadoğan, 2018, s. 215).

Türkiye’de sinema tarihinin ağırlıkla eleştirmen, arşivci, gazeteci yazarlar tarafından yazılıp şekillendirilmiş olması, ülkemizin sinema tarihi literatüründe bu gibi birtakım eksikliklerin nedeni olarak düşünülebilir. Akademik bir perspektifle, belirli bir metodoloji ışığında yazılmış sinema tarihi çalışmaları elbette var olmakla beraber oldukça sınırlıdır. Sinema tarihi alanında sıklıkla başvuru olan bu “temel” araştırmaların ekseriyeti belirli bir metodolojiden yoksun olduğu için, çalışmalar sinemanın tarih sahnesine çıktığı ilk günlerden araştırmaların yazıldığı güne değin çekilen filmleri, sinemacıları, olayları, dönemleri, akımları, hareketleri çoğunlukla kronolojik biçimde sıralayan bir gözle yazılmıştır. Bu nedenle belli akımlar, hareketler, ekoller, furyalar ve benzeri deneyimlerin taşıdığı nitelikler yeterince detaylı analiz edilememiş, filmlerin hem tekil hem de bir grup olarak biçim ve içerik yönlerinden nasıl özellikler taşıdığı detaylandırılmamış, filmler,

³ Bahsi geçen “akımların” birçoğunun akım olup olmadığı başlı başına bir inceleme ve tartışma konusudur. Çalışmanın “Alan Yazın” bölümü içerisinde, Türkiye sinema tarihi yazını içerisinde çeşitli film gruplarına veya yönetmenlere atfedilen “akım” nitelemesi de devrimci sinema bağlamında sorgulanacaktır.

yönetmenler çoğunlukla ele aldıkları konuların, temaların paralellikleri ve filmlerin işlevleri itibariyle gruplandırılmıştır.

Rıdvan Şentürk'ün “Türk Sinema Tarihi Yazımında Dönemselleştirme Sorunu” başlıklı metni, yukarıda da vurgulanan Türkiye’de sinema tarih yazımının sorunlarına değinmektedir. Şentürk’e göre Türkiye’de sinema tarih yazımı örnekleri çoğunlukla bilimsellikten oldukça uzak, herhangi bir yöneme dayanmayan, birbiriyle çelişen kabullerle yüklü bir vaziyettir; bununla beraber Türkiye sinema tarih yazımının tüm bu sorunlarına rağmen akademik çevrelerce kabullenilmesi de bir başka büyük problemidir (2020). Şentürk’e göre Türkiye sinema tarihine dair metinlerin çoğu tasnif ve dönemselleştirme üzerinedir, oysa tasnif mantığında bile yeterince tutarlılık görmek mümkün değildir (2020). Fatma Okumuş da Türkiye’de sinema tarihine dair çalışmaların çoğunlukla filmlerin kronolojik olarak sıralanması veya toplumsal/tarihsel olaylarla bağlantılı olarak temalar üzerinden tasnif edilmesi şeklinde yazıldığının altını çizmekte, bu çalışmaların Türkiye sinema tarihine dair değerlendirmelerinin de çoğunlukla öznel fikirlere dayandığını belirtmektedir (2010, s. 147). Yine Bülent Görücü’ye göre, sinema tarih yazımında sorun teşkil eden bir nokta, çalışmaların film ve yönetmen kronolojileri, dizinleri olmanın ötesine geçememe riskidir ve Türkiye’nin sinema tarih yazımında bu belirgin bir sorun olarak görünmektedir (1996).

Seçil Büker, sinema tarihçisinin filmleri “dizi dizi temeller üzerine koyduğunu, kümелendirdiğini”, böylece “bundan böyle neyi nasıl göreceğimizi, değerlendireceğimizi belirlediğini” ifade etmektedir (2010, s. 18-19). Türkiye’de sinema tarih yazımının içerdiği tüm bu “sorunlar” düşünüldüğünde, “neyi nasıl göreceğimizi, değerlendireceğimizi” belirleyen kimi unsurlar da çeşitli eksikliklerle, problemlerle yüklüdür ve detaylı, bilimsel, metodolojik bir gözle incelenmesi kuşkusuz önemlidir.

Dolayısıyla bu araştırma, Türkiye’de anaakım sinema tarih yazımının genellikle bir “akım” olarak nitelediği ve belirli filmleri de bu akım ile ilişkilendirdiği, sinema tarihimizin en önemli deneyimlerinden biri olduğu söylenebilecek devrimci sinemayı “devrimci kılan” özellikler nelerdir sorusunun peşine düşecek, sinematografi, kurgu, mizansen ve anlatı gibi sinemada stile dair unsurlar ile bu soruya yanıt bulabilmek için ilgili filmlerin stilistik özelliklerini inceleme konusu edecektir. Sinemada stil incelemeleri, sinemada öykü anlatıcılığının temel parametreleri olan sinematografi, kurgu, mizansen, anlatı gibi biçim ve içeriğe içkin unsurları inceleme konusu yaptığı için,

bir yönetmenin veya bir grup filmin taşıdığı nitelikleri, ayırt edici özellikleri anlayabilmek için verimli bir rota sunmaktadır. Bu anlamda Türkiye'nin sinema tarihi literatüründe devrimci sinema olarak tasnif edilmiş, gruplandırılmış filmlerin biçim ve içerik yönlerinden ne gibi nitelikler taşıdığını, bu bağlamda onları devrimci kılan özelliklerin neler olduğunu, stilistik özelliklerin devrimci bir anlam yaratımında rol oynayıp oynamadığını ve oynuyorsa “nasıl”ını anlamak bu araştırmanın temel problemidir.

Ayrıca Aydın Çam ve İlke Şanlıer Yüksel'in belirttiği gibi, anaakım/geleneksel sinema tarihi yazımı merkezine filmi koymaktadır; bu anlamda anaakım/geleneksel sinema tarihçileri “film ve filmin etrafında yapılanmış olan sinema endüstrisini oluşturan öğelerin tarihini” yazmaktadır (2020, s. 593). Bu çalışmada, “sinema olgusunun sadece filmlerden ibaret olmadığı” fikrinden hareketle, “filmleri üretenler, bu üreticilerin dahil olduğu endüstri, finans ve politika dünyası, filmleri tüketen izleyiciler ve bu izleyicilerin hep birlikte teneffüs ettikleri sosyokültürel iklim” (Özen, 2009, s. 150) de göz önünde bulunarak filmlerin stilistik özellikleri inceleme konusu yapılacaktır.

1.2 Amaç

Bu araştırma, Türkiye'nin sinema tarihinde hem düşünsel arka planıyla hem de var edilen üretimlerle önemli bir yer kaplayan, 1970'li yılların devrimci sinema örneklerini “devrimci kılan” niteliklerin neler olduğu sorusundan yola çıkarak, biçim ve içerik özellikleri bağlamında filmlerin stilistik özellikleri incelemeyi, hem tekil olarak hem de kendi aralarında stil yönünden taşıdıkları paralellikleri veya farklılıkları ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Türkiye’de ve dünyada olan politik gelişmelerle, dönemin konjonktürüyle, toplumsal olaylarıyla, kültür-sanat ortamıyla, film endüstrisinin koşullarıyla koşut gelişen bir anlayış olarak devrimci sinema örneklerini devrimci kılan nitelikleri ortaya çıkarmak, bununla bağlantılı olarak da stilistik özelliklerini irdelemek, bu araştırmanın başat amacıdır. Bu açıdan örneklem olarak belirlenen filmler anlatı, mizansen, kurgu ve sinematografi gibi film stiline içkin unsurlar bağlamında incelenecektir. Filmler incelenirken hem film stiline istatistiksel analizi yaklaşımından ilham alan DOYeşilçam projesinde geliştirilen özgün metodolojiden hem de David Bordwell ve Kristin Thompson tarafından çerçevesi çizilen stil analizi yaklaşımından faydalanması amaçlanmaktadır.

Araştırmanın temel problemi bağlamında, aşağıdaki araştırma sorularına da yanıt aranacaktır. Çalışma kapsamında cevap bulunması hedeflenen araştırma soruları (bir önem veya öncelik sırası olmaksızın) şu şekildedir:

- Devrimci sinema bir akım mıdır? Evrensel anlamda sinema tarihi içerisinde akım olarak nitelenen deneyimler ile Türkiye'nin 1970'li yıllarında ortaya çıkan devrimci sinema deneyiminin ne gibi koşutlukları veya farkları bulunmaktadır?
- Devrimci sinema bir dönem stili mi yoksa grup/hareket stili bağlamında mı değerlendirilmelidir veya her iki stil kategorisinden de izler taşıdığı söylenebilir mi?
- Türkiye'de 1960 – 1980 yılları arasında (ve özellikle araştırmada odaklanılacak olan 1970'li yıllarda) yürütülen devrimci sinema tartışmaları içerisinde ne gibi paralellikler veya yaklaşım farklılıkları vardır? İlgili dönemde sinemacıların savunduğu “homojen” bir devrimci sinema anlayışı mı söz konusudur yoksa farklı fikirlerden, bakış açılarından, perspektiflerden söz edilebilir mi?
- Devrimci sinema örnekleri olarak kabul edilen ve bu araştırmaya da örneklem olarak seçilen filmlerin stilistik özellikleri arasında ne gibi örüntüler veya farklılıklar vardır?
- Filmlerdeki ideolojik ve sınıfsal tavır, stile dair tercihler üzerinde nasıl belirleyici olmuştur? Filmlerin stilistik özellikleri, devrimci bir anlam yaratma ve izleyicilere bu devrimci mesajları iletme gibi noktalarda nasıl rol oynamaktadır?

1.3 Önem

Önceki başlıklar altında değinildiği gibi, bu araştırmanın literatüre öncelikli olarak katkısı, Türkiye'de anaakım/geleneksel sinema tarihi yazımının “eksik bıraktığı” veya “göz ardı ettiği” söylenebilecek noktalardan birini detaylı biçimde inceleme konusu etmesi itibarıyla olacaktır denilebilir. Türkiye'de sinema tarihi yazımı içerisindeki genel eğilim, (çoğunlukla bilimsel bir perspektiften uzak biçimde) tasnif, dönemleştirme, gruplandırma ve filmlerin, yönetmenlerin kronolojik dizinini çıkarma üzerine şekillenmiştir. Dolayısıyla sinema tarihimiz içerisinde birçok konu derinliksiz biçimde ele alınmış, literatüre de bu şekilde yerleşmiştir. Bu araştırma, Türkiye'nin sinema tarihi içerisinde devrimci sinema olarak adlandırılan deneyimi odağına alacak, devrimci olarak nitelenen ve tasnif edilen bir grup filmi devrimci kılan niteliklerin neler olduğunu sanat tarihi bağlamında ve belirli bir metodoloji ışığında anlamaya çalışacak, böylece devrimci

sinemanın taşıdığı özellikler bilimsel, eleştirel ölçütler ile detaylıca değerlendirilmiş olacaktır.

Ayrıca çalışmanın, örneklemdaki filmlerin stilistik özelliklerini incelerken özellikle kullanacağı özgün metodoloji ile literatüre önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Araştırmanın yazarı, TÜBİTAK tarafından desteklenen ve kısa adı *DOYeşilçam* olan “Türk Sinema Tarihine Veriye Dayalı, Dijital ve Açık Bir Yaklaşım: Yeşilçam Filmlerinin Üslup Özelliklerinin İncelenmesi (A Data-driven, Digital and Open Approach to the History of Turkish Cinema: Examining the Stylistic Features of Yeşilçam Films. Proje numarası: 121K697. Proje dönemi: Kasım 2021 – Eylül 2024)” başlıklı projede bursiyer olarak çalışmakta, veri üretimi ve araştırma süreçlerinde görev almaktadır. DOYeşilçam projesinde geliştirilmekte olan sinemetrik ölçüm yönteminden faydalanacak olan bu çalışma, sinemada stil üzerine yapılacak bundan sonraki çalışmalara, özellikle izleyebilecekleri yöntem itibarıyla kaynaklık edebilecektir. Ayrıca örneklem olarak seçilen filmlere dair üretilecek istatistiksel verilerden, aynı filmler üzerine çalışacak olan farklı araştırmacılar da yararlanabilecektir.

1.4 Varsayımlar

Araştırmanın varsayımları şu şekilde sıralanabilir:

- 1) Türkiye’de devrimci sinema anlayışının belirgin biçimde ortaya çıktığı, hem kuramsal hem de uygulamalı düzeyde en net örneklerini verdiği dönem 1970’li yıllardır.
- 2) 1970’li yıllarda üretilen birçok filmde sol/devrimci tandanslı birtakım unsurlar gözlemlemek, o dönemde çekilmiş onlarca film arasında bu açıdan belli yakınlıklar kurmak mümkündür; fakat örneklem olarak belirlenen yedi filmdeki devrimci tavır çok daha doğrudan ve açıktır.
- 3) Kimi zaman birbirinin yerine kullanılan iki kavram olarak politik sinema ve devrimci sinema, temelde birbirinden belirgin farklılıklar taşımaktadır. Politik filmler genel olarak eleştirel bir tavır takınmak ve belli sorunların varlığını dillendirmekle yetinirken devrimci sinema, doğrudan mevcut düzenin yıkılması için filmleri önemli araçlar olarak konumlandırarak izleyicileri devrimci mücadelenin bir parçası haline getirmeye çalışır, belli çözüm önerileri sunarlar.
- 4) Devrimci sinemayı devrimci kılan nitelikleri anlayabilmek için stil özellikleri inceleme konusu edileceği durumda, stili sanat tarihi bağlamında bir yaklaşımla, genel stil

açısından ele almak doğru olacaktır. Zira devrimci sanat söz konusu olduğunda başat kaygı özgün, biricik bir sanat eseri var etmek değil, geniş kitlelere olabildiğince yaygın şekilde ulaşabilecek ve insanlara sosyalist bir bilinç kazandırıp harekete geçirebilecek ürünler ortaya çıkarmaktır. Dolayısıyla devrimci sinemanın stili, bir dönem, hareket, ekol stili gibi genel bir stil kategorisi olarak değerlendirilebilir.

5) Stil inceleme konusu yapılırken, hem biçim hem de içerik aynı oranda önem taşımaktadır. Bir eserin yalnızca biçimsel özelliklerine odaklanıp içeriğini irdilemeyen veya salt içeriği önceleyerek biçimsel unsurları göz ardı eden bir stil araştırması, o eserin stilistik özelliklerini bütünlüklü olarak göremez. Stil incelemelerinde “ne” söylendiği ve “nasıl” söylendiği eşit biçimde dikkate alınmalıdır.

1.5 Sınırlılıklar

Araştırma bağlamında, yalnızca Türkiye’nin 1970’li yıllarına odaklanılacaktır. Bu döneme odaklanılacak olunmasının sebebi, ülkemizde devrimci sinema anlayışıyla en belirgin ve yaygın biçimde 1970’li yıllarda filmler üretildiği varsayımdır. Bu anlamda önceki başlıklarda da değinildiği gibi, incelenmek üzere belirlenen filmler, Türkiye’de 1970’li yıllarda çekilen filmler arasından seçilmiş, örneklem de ilgili yedi filmle sınırlandırılmıştır. Ayrıca incelenmek üzere anlatı, sinematografi, kurgu ve mizansen olmak üzere dört stil kategorisi belirlenmiştir.

Sinemada stil literatüründe, film stiline en önemli kategorilerinden biri olarak “ses” de kabul edilmektedir ve stili inceleme konusu eden birçok araştırmacı, filmlerin ses özelliklerini de inceleme kapsamına almaktadır. Gerçekten de filmlerdeki fon sesleri, müzik kullanımı, diyaloglar gibi sese dair tercihler sinemada stil bağlamında oldukça belirleyicidir ve dikkate değerdir. Sinemada ses, görüntülerin “tamamlayıcısı” olarak ele alınmakta, görüntüleri “nasıl” algılayacakları konusunda izleyicileri etkin biçimde yönlendirmektedir; örneğin görsel bir unsur için oluşturulan sese dair bir ipucu, o unsurun gerçekleşmesine dair bir “beklentiye” veya dikkatin o yöne yoğunlaşmasına yol açmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 270). Bu araştırmanın örneklemindeki filmlerin kopyaları, DOYeşilçam projesi kapsamında, çevrimiçi video paylaşım sitelerindeki çeşitli kopyaların taranması, kaydedilmesi ve sinemetrik ölçüme en uygun kopyanın saptanması süreçlerinden geçerek elde edilmiştir. Bu süreçte proje kapsamında elde edilen ön bulgular, çevrimiçi video paylaşım sitelerindeki bazı film kopyalarında seslere sonradan müdahale edildiğini (belirli kısımlarında kimi zaman seslerin tamamen

kesildiğini veya orijinal müziğin değiştirildiğini vb.) göstermektedir; kimi video paylaşım sitelerinde algoritmik olarak telif hakkına tabi seslerin/müziklerin tespiti söz konusu olduğu için, filmlerin platformlardan silinmesinin önüne geçmek isteyen kullanıcıların/kanalların, böylesi yöntemlere başvurdukları tahmin edilmektedir (Şavk, Olgunsoy ve Keskin, 2022, s. 126). Bu çalışmanın örneklemindeki bazı filmlerin elde edilen kopyaları arasında da bu durumun söz konusu olduğu tespit edilmiştir. Örneğin *Güneşli Bataklık* filminin ölçümlenecek kopyasında, 00:42:12 – 00:43:32 dakikalar arasında sesin tamamıyla kesilmiş olduğu görülmüştür. Bu durum da örneklemdaki filmlerin sese dair özelliklerinin sağlıklı ve eşit biçimde incelenmesi ihtimalini ortadan kaldırmaktadır. Dolayısıyla ses, stilistik incelemenin önemli bir kategorisi olarak kabul edilmekle beraber, araştırma içerisinde tüm bu nedenlerle inceleme konusu edilemeyecektir. Anlatı, sinematografi, kurgu ve mizansen kategorilerinin hangi unsurlarının inceleneceği veya incelenemeyeceği ise “Alan Yazın” bölümündeki “Sinemada Stil Kategorileri” başlığı altında ve “Yöntem” bölümündeki veri kategorileri ve değişkenler tablosunda açıklanacaktır.

1.6 Tanımlar

Stil: “1 Bir toplumun ve çağın tüm sanat yapıtlarında ortak olan biçimlendirme, tasarım ilke anlayışları bütünü”; Örneğin: Klasik Osmanlı Stili, Gotik stil, Barok stil vs. gibi. “2 bir sanatçının kendine özgü biçimlendirme ve tasarım anlayışı. Bireysel nitelikteki sanat ürünü yaratma tutumu”. (Sözen ve Tanyeli, 2017, s. 314). Araştırma içerisinde devrimci sinema bağlamında stil, yukarıdaki tanımın birinci anlamıyla, yani genel stil yönünden taşıdığı anlamı ile kullanılacaktır.

Film stili: Filmlerde sinema medyumuna içkin tekniklerin sistematik ve anlamlı kullanımıdır (Bordwell, 1997, s. 4).

Politik sinema: Politik olanın bir “araç” olmanın ötesine geçip bir “amaç” haline geldiği, “daha iyi ve yaşanılabilir bir dünya özlemi/hedefi/mücadelesine” katkıda bulunmayı amaçlayan sinema anlayışıdır (Yılmaz, 1997, s. 10).

Devrimci sinema: “Hegemonik ideolojiyi yıkmayı amaçlayıp ve yerine daha eşitlikçi, toplumcu, özgürlükçü bir ideolojiyi getirmeye çalışan” sinema anlayışıdır (Çetin Erus, 2015, s. 200-201)”. Devrimci sinema, politik sinemanın daha “doğrudan” bir unsuru olarak ele alınabilir.

Sinemetri: Filmlerin stilistik özelliklerini sayısal veriler ile anlamaya ve incelemeye çalışan bir yaklaşımdır; literatürde ayrıca “stilometri” veya “film stiline istatistiksel analizi” gibi isimlerle de anılmaktadır (Şavk, 2023, s. 157).

2 ALAN YAZIN

2.1 Sanatta Stil

Sanatta stilden söz edebilmek için, öncelikle “sanat nedir?” sorusunu sormak ve bu soruya dönük kimi yaklaşımları ele almak önemlidir. “Yaşamın içinden çıkan bir insan etkinliği olarak” sanatın, “insanlıkla yaşıt olduğu” söylenmektedir (Bozkurt, 1995, s. 15). İnsanlık kadar yaşlı olan bir insan etkinliği olarak sanatın binlerce yıllık izleğinde, sanatın ne olduğuna, işlevine, amacına dönük birçok yaklaşım geliştirilmiştir. Berna Moran’ın belirttiği gibi “sanat nedir?” sorusuna verilen ilk yanıtlardan biri, sanatın bir ayna, benzetme, yansıma olduğu şeklinde olmuştur; sanat yüzyıllar boyunca hayatın, doğanın, insanın bir yansıması olarak görülmüştür ve bu yaklaşım zaman içerisinde çeşitlenmiş, genişlemiştir (2002, s. 17-18). Yine Moran, kimilerine göre sanatın bir duygu aktarımı, insanın duygularını ifade etmesinde bir yol olduğunu, yani sanatın bir duygu anlatımı olduğunu düşünen yaklaşımların geliştirildiğini ifade etmektedir (2002, s. 104). Moran’a göre kimileri ise sanatın bir biçim işi olarak ele almış, sanatın özünün biçimsel estetikte yattığını düşünmüştür (2002, s. 160). Yani sanat, kimilerine göre yansıtma, kimilerine göre duygu aktarımı, kimilerine göre ise form işidir. Sanatın binlerce yıllık geçmişinde ortaya çıkan tüm bu yaklaşımlar, sanatı tanımlamak, anlamak, yorumlamak için geliştirilmiştir ve sanatın alanını şüphesiz zenginleştirmiştir.

Afşar Timuçin’e göre felsefe, bilim ve sanat “insan araştırması” alanlarıdır; her üç alan da birbiri ile yakın ilişki içerindedir, paraleldir ve birbirleri ile olan ilişkileri olmazsa olmaz bir nitelik taşımaktadır. Timuçin’e göre sanat, bilim ve felsefenin “giremediği yere girer”; bu nedenle “sanatı gözden çıkarmak bütünlüklü insanı gözden çıkarmaktır, insan nesnellikleriyle olduğu kadar öznellikleriyle insandır” (2011, s. 19). Felsefe “insana bütünsel ya da bütünleyici bir gözle” bakar, bilim “insan gerçeğini parçalayarak ele alır, onu belli bir yönüyle görmeye çalışır, böylece farklı ‘bilimler’ ortaya çıkar”, bilim ve felsefeden farklı olarak sanat ise insanı “hem bir duygu hem de bir düşünce varlığı olarak anlamaya çalışır” (2011, s. 20). Timuçin’e göre sanatı, bilimden ve felsefeden ayıran en önemli yanlardan biri insanı salt ussal bir varlık olarak değil, bir duygu varlığı olarak da ele almasıdır, zira sanat insanın “görünmez derinliklerine inmeye çalışır” ve bilim ve felsefenin nesnellik çabasından farklı olarak “insanın ancak sanatta açınlanabilen görünmez gizleri vardır” (2011, s. 22). Yani her üç alanda da mutlak olarak “düşünen” insan vardır, ama sanat söz konusu olduğunda ayrıca “duygulanan” insan da vardır (2011,

s. 22). Bu yüzden, Timuçin'in cümleleri ışığında denilebilir ki, sanatın nesnesi de öznesi de insandır. İster hayata tutulan bir ayna, hayatın bir yansıması olarak görülsün, ister bir duygu aktarımı, ister biçim ile güzeli oluşturma çabası; sanat insanla ilgilidir. "Sanatın alanına girdiğimiz zaman öznel-nesnel bütünlüklerin çeşitliliğinde ve hatta çelişkililiğinde insan olmanın sayısız yüzleriyle karşılaşırız" (Timuçin, 2011, s. 19). Yani denilebilir ki sanat, insanın hem düşünce dünyası hem de duygularıyla ilişkili olması itibarıyla, felsefe ve bilimden farklı olarak, insanı daha bütünlüklü bir şekilde ele alan, düşünen ve duygulanan insanı anlamaya ve anlatmaya çalışan bir alandır.

Sanatta stile dönük kavrayışlar, tartışmalar, tanımlamalar, yaklaşımlar, neredeyse sanat tarihi kadar eskidir. Stil bir dönemin, çağın, zamanın sanatsal niteliklerini vurgulayan bir kavram olabileceği gibi, bir (veya bir grup) sanatçının özgünlüğünü, sanatsal kaygılarını, kendini ifade etme biçimini ve üretimde bulunduğu sanatsal ortamın ifade olanaklarını nasıl kullandığını karşılayan bir nitelikte de olabilmektedir.

İngilizcede *style* sözcüğü ile karşılanan stil kavramı da sanat bağlamında Türkçede "üslup", "biçem", "tarz" gibi sözcükler ile eş anlam taşımakta ve kimi zaman birbirinin yerine kullanılabilmektedir. Sanatta stilin alanı oldukça geniştir; kimi zaman tek bir sanat eserinin stilistik özelliklerinden söz edilebileceği gibi bir sanatçının bütün üretimlerinde izi sürülebilecek bir stilin varlığından, tarihin belli bir anında ortaya çıkmış bir dönem stilinden veya bir hareketin, bir okulun, ekolün, akımın stilistik niteliklerinden bahsedebilmek mümkündür.

Bu anlamda sanatta stil, estetik ve sanat felsefesi bağlamında, bir sanat eserini özgün yapan, onu diğerlerinden farklı, benzersiz, biricik kılan özellikleri karşılayan bir kavram olabileceği gibi, sanat tarihi bağlamında ise bir dönem, grup, okul, ekol, akım, hareket içerisinde üretilmiş yapıtların taşıdığı paralellikleri veya farklılıkları karşılayan bir nitelikte de olabilmektedir. Dolayısıyla kavramın kapsadığı bu geniş çerçeve, beraberinde farklı tanımlamaları, yaklaşımları, kavrayış ve tartışmaları getirmiş, böylece sanatta stile dair zengin bir külliyat ortaya çıkmıştır. Stilin ne olduğuna, tek bir eserin, bir sanatçının veya genel bir stilin taşıdığı niteliklerin nasıl belirlenebileceğine, genel stili bireysel stilden farklılaştıran özelliklere vb. konulara dair uzun yıllar düşünsel etkinliklerde bulunup fikirler üretmiş olan sanat araştırmacılarının var ettiği bu zengin külliyat, stili inceleme konusu edecek çalışmalar için yol gösterici olmaktadır. Bu

anlamda sinemada stilden söz etmeden önce, genel olarak sanat alanında kavrama dair çeşitli tanımlamaları, yaklaşımları, tartışmaları ele almak önemlidir.

Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*'nde stili/üslubu şu şekilde tanımlamaktadır: “1 Bir toplumun ve çağın tüm sanat yapıtlarında ortak olan biçimlendirme, tasarım ilke anlayışları bütünü”; örneğin Klasik Osmanlı stili, Gotik stil, Barok stil vs. gibi. “2 bir sanatçının kendine özgü biçimlendirme ve tasarım anlayışı. Bireysel nitelikteki sanat ürünü yaratma tutumu”. (2017, s. 314). Yani yazarlar kavramı tanımlarken, yukarıda da bahsedilen stilin iki temel yönüne vurgu yapmaktadır; bireysel ve toplumsal/tarihsel yönü. M. Kagan’ın stil tanımı da benzer noktalara işaret etmektedir. Kagan’a göre stil “birden çok anlamlı ve çok boyutlu bir terimdir” ve bu terim “bir sanatçının tek bir yapıtın olduğu kadar, bütün yapıtlarını da (ya da belirli bir dönem yapıtlarını da) göstermek için; bir grup sanatçının yapıtlarını olduğu kadar, belirli bir dönemin sanatını da göstermek için kullanılabilir” (1993, s. 662). Heinrich Wölfflin de stilin, öncelikli olarak bir “ifade (bir devir ve halkın ruh durumunun olduğu kadar kişisel mizacın ifadesi)” olduğunu belirtmektedir (2015, s. 21). Wölfflin’e göre stiller, kendi zamanlarının ifadesidir; örneğin İtalyan Barok sanatı, temelde yeni bir yaşam idealini dile getiren bir niteliktedir ve Barok sanat eserleri de bu ideali ifade edecek biçimde şekillenmiştir (2015, s. 21). Tüm bu tanımlamaların işaret ettiği üzere, stil çok yönlü ve çok boyutlu bir kavramdır. Bir dönemin stili olabileceği gibi bir grubun veya tek bir kişinin stilinden de söz edilebilir.

Meyer Schapiro, sanatta stil dendiğinde genellikle bir bireyin veya bir grubun sanatındaki istikrarlı biçimin, unsurların, niteliklerin ve ifadelerin kastedildiğini belirtmektedir (1994, s. 51). Nelson Goodman da sanatta stilin hem söylenenin hem de nasıl söylendiğinin, hem konunun hem de ifade şeklinin, hem içeriğin hem de biçimin belirli karakteristik özelliklerini içerdiğini vurgulamaktadır (1974, s. 802). Goodman’e göre ne söylendiği, nasıl söylendiği, ne ifade edildiği ve nasıl ifade edildiği birbiriyle yakından ilgilidir ve stille ilişkilidir (1974, s. 803). Thomas Allen Nelson da stili incelemenin temelde bir eserin içeriğinin nasıl organize edildiğini, yapılandırıldığını, nasıl bir kurallar ve uyulaşım sistemi sergilediğini sorgulamak anlamına geldiğini belirtmektedir (1979, s. 2). David Summers ise stilin teknolojinin, ortamın (medyumun) ve tekniğin belirlediği sınırlar içerisinde keyfiyetin ve otoritenin bir sonucu olarak düşünülebileceğini ifade etmektedir (2009, s. 145). Summers, bir yazarın stili veya karakteristik yazma şekli

dendiğinde, bunun genel bir “dokunuş” anlamına gelebileceğini ve aynı zamanda sürekli kullandığı temalarına, bu temaları işleme yolları için bireysel tercihlerine atıfta bulunabileceğine, ayrıca stilin belli amaçları ifade etmek, birbiriyle çeşitli yönlerden paralellik taşıyan eserler üretmek için benzer teknikleri kullanan grupların da tercihlerini kastedebileceğini belirtir (2009, s. 145).

James S. Ackerman, sanat araştırmalarında kurumlar ya da kişilerin değil, eserlerin birincil veriler olduğunu ifade etmekte ve eserler arasında “az çok istikrarlı olan belirli özellikler” bulmanın, aynı sanatçının/sanatçıların, dönemin veya lokalın diğer üretimlerinde görünen özellikler tespit etmenin, bu tür özellikleri ayırt edilebilir biçimde ele almanın aslında stili ele almak olduğunu belirtmektedir (1962, s. 227). Ackerman stil kavramının, aynı zamanda ve/veya yerde ya da aynı kişi ya da grup tarafından yapılmış sanat eserleri arasındaki ilişkileri karakterize etmenin bir yolu olarak kullanılabileceğini söylemektedir (1962, s. 227). Avner Ziss, stilin “görece bir kararlılıkla belli olan ve ideolojik ve tematik bir bütünlüğe katılan, sanatsal araçların ve yöntemlerin belli bir ortaklığını” gösterdiğini ve bu ortaklığın, “sanat yapıtlarında doğrudan dile gelen özel sanatsal bir tarz şeklinde” görüldüğünü söylemektedir (2016, s. 174). Ziss de kavramın çok geniş bir anlam yelpazesine sahip olduğunun altını çizmektedir, örneğin bir dönemin stilinden söz edilebileceğini ve böylelikle o dönemde baskın olan sanat anlayışının belirlenebileceğini, benzer biçimde bir sanatsal eğilimin stilistik özelliklerinin incelenmesi ile “sanatın açık ve kesin bir alanının belirginleştirilebileceğini” veya belli bir sanatçının – tekil bir sanat eserinin özgüllüğünü ortaya çıkarabileceğini dile getirmektedir (2016, s. 174). Moissej Kagan’a göre de “bireysel bir üslubun yanı sıra bir grubun ya da bir dönemin üslubunun var olabilmesi, sanatsal yöntemde kendini belli eden diyalektiğin, yani genel olan ile tikel olanın diyalektiğinin bir sonucu olduğundan buna hiç şaşmamak gerekir” (1993, s. 662).

Ernst Fischer stilin “sanatta bir çağı, bir toplumsal dönemi belirtmek için” kullanılabileceğini belirtmiş ve stil kavramının toplumsal yönüne vurgu yapmıştır (2010, s. 146). Fischer’a göre “giyimden siyasal düşüncelere, ahlak anlayışına, törelere, müziğe ve şiire varıncaya dek genel tutumu belirten şey” stildir ve stil kavramı incelenecek olursa “her şeyden önce değişik yaradılıшта değişik birtakım sanatçıların yönetici bir anlayış olarak birtakım geleneklere, biçimler düzenine ve eğilimlere kendi istekleriyle uyduğunu görürüz” (2010, s. 146). Böylece “bireyin yaratıcılığına bir topluluk ögesi girer ve tek tek

yapıtlar sanatçıların yeteneğine, özgünlüğüne bağlı olarak birbirinden çok ayrı bile olsalar, aralarında (çoğu zaman tanımlaması güç) bir ortak nitelik sağlarlar” (2010, s. 146). Nejat Bozkurt ise stili, kavramın bireysel yönünü vurgulayan biçimlerde ele almıştır. Bozkurt’a göre sanatçının özgünlüğünü oluşturan temel faktör, onun kendine özgü stilidir ve bu anlamda stil “sanatçının bütün ürünlerinde görülen bir özellik olarak, aynı zamanda o sanatçının kendi dalına getirdiği yeniliktir”; örneğin, “Rembrandt’ın gölge ışık-teknikleri ya da Van Gogh’un fırça vuruşları, hem bu sanatçıların biçimlerini belirleyen öğeler, hem de onların resim sanatına getirdikleri yeniliklerdir” (1995, s. 16). Bozkurt’a göre “özgünlük” ve “stil” kavramlarının taşıdığı bu koşutluk, “sanatsal yaratının ‘tek olma’ niteliğini de içerir” ve “bu niteliği ortaya çıkaran da sanatçının yaratıcı kişiliğidir” (1995, s. 16-17).

Görüldüğü gibi, stile dair yapılan genel tanımlamalar ve Bozkurt’un stilin bireysel yönüne, Fischer’in ise toplumsal yönüne dair vurguları, kavramın hem sanat tarihi hem de estetik ve sanat felsefesi bağlamındaki (elbette çeşitli paralellikler taşımakla beraber) farklı kullanımlarını netleştiren bir niteliktedir. Stilin sanat alanındaki bu farklı bağlamlardaki kullanımını en net biçimde ele alan ve ayrımı belirginleştiren yazarlardan biri, kuşkusuz Richard Wollheim’dir. Wollheim’in stil çalışmalarında sıklıkla başvurulanan “Pictorial Style: Two Views” başlıklı metni, bu anlamda önem taşımaktadır. Richard Wollheim, sanatta stili ele alabilmek için ikili bir ayrıma gitmeyi önerir; ona göre sanatta stil *genel stil* ve *bireysel stil* olmak üzere iki başlık altında değerlendirilebilir (1987, s. 183). Wollheim, ikiye ayırdığı stil kategorilerini de kendi içerisinde tekrar kategorize eder, örneğin genel stilin de kendi içerisinde üçe ayrılabilceğini belirtir; bunların ilki *evrensel* stildir ve klasisizm, geometrik stil ve natüralizm ile örneklenebilir; ikincisi *tarihsel* veya *dönemsel* stildir ve buna örnek olarak da neoklasisizm, art nouveau ve toplumsal gerçekçilik örnek gösterilebilir; üçüncüsü ise *okul* stilidir ve buna örnek olarak da Giotto Okulu (Giotto’nun takipçileri) düşünülebilir. (1987, s. 183-184).

Wollheim’in fikirleri bağlamında genel stil ve bireysel stil ayrımını derinleştiren bir diğer isim ise Jenefer M. Robinson’dur. Robinson, “General and Individual Style in Literature” metninde, Wollheim’in bireysel stilin eleştirmen veya sanat tarihçisi tarafından seçilen bir dizi ilginç ve/veya ayırt edici özellik ile karakterize edilebileceği fikrine karşı çıktığını ve bu yaklaşımın bireysel stilin “psikolojik gerçekliğini” reddettiğini düşündüğünü belirtmiştir (1984, s. 147). Bireysel bir stile sahip olmak, yalnızca sanat tarihçisi

tarafından dışarıdan belirlenen bazı kategorilere girmek değildir; bireysel stil, sanatçının eylemlerinden, karakterinden, içsel süreçlerinden kaynaklanır (1984, s. 147). Stephanie Ross'a göre bireysel stil, nedensel olarak benliğin yönleri tarafından belirlenir, yani bilgi, değerler, ilgi alanları, duygular, karakter, fiziksel beceriler, kas hafızası (bugün ırk, sınıf, cinsiyet, cinsel yönelim de bunlara eklenebilir) gibi faktörler bireysel stilin oluşumunun temel belirleyenleridir; her birimizin tüm bu unsurlarla şekillenen bir kişiliği vardır ve bireysel stil bağlamında sanatsal etkinlik, bu kişiliğin bir ifadesi olarak düşünülebilir (2003, s. 233-234). Jonathan Gilmore'a göre de bireysel stil söz konusu olduğunda sanatçıların stilleri arasındaki farklılıkların bir eserin görünümüne veya tekniğine yansımaları önemli olmakla beraber şart değildir, çünkü çok daha önemli unsurlar vardır: inançlar, tutumlar, arzular, duygular; kısacası sanatçının sunduğu görünümü ve tekniğini açıklayan zihinsel temsiller çok daha önemlidir (2000, s. 96). Robinson, Wollhem'in bireysel stilin *oluşturulduğunu (formed)* genel stiline *öğrenildiğini (learned)* öne sürdüğünün altını çizerek, başka bir deyişle bireysel stilin aksine genel stil kategorilerinin bir psikolojik gerçekliği yoktur, yani genel stil sanatçının içsel süreçlerinden ve faaliyetlerinden farklıdır ve bu yüzden birçok farklı sanatçı tarafından öğrenilebilir, kullanılabilir (1984, s. 147).

Robinson'a göre bir eser bireysel bir stil taşıyorsa, o eserin stili, o eserin yaratıcısının bireysel kişiliğinin bir ifadesidir; bireysel stilin unsurlarının bir sınıflandırması veya kontrol listesi yoktur, çünkü sanatçının kişiliğinin ifadesine katkıda bulunacak şekilde tutarlı bir şekilde kullanıldığında, herhangi bir şey bireysel stilin bir unsuru olabilir. (1984, s. 148). Bu nedenle, yalnızca sanat tarihçisinin bir icadı olan, bireysel stili yönetebilecek hiçbir kural veya uzlaşım olamaz (Robinson, 1984, s. 148). Bir şey, yalnızca bir sanatçı tarafından bir eserde, o eserin yaratıcısına özgü kişilik veya karakter özelliklerini, ilgi alanlarını, tutumlarını, zihinsel niteliklerini vb. ifade edecek şekilde tutarlı bir şekilde kullanılıyorsa, bireysel stilin bir ögesidir; bireysel stil, yazarın kişiliğinin bir işlevidir (Robinson, 1984, s. 148). Buna karşılık, Robinson'a göre bir dönem, hareket ya da okul stili gibi genel bir stil kategorisi bir anlamda sanat tarihçisinin bir "icadıdır"; araştırmacı, kendisine ilginç veya önemli görünen kategorileri seçer ve her kategorinin karakteristik özelliklerini tanımlar (1984, s. 148). Örneğin C. M. Bowra, kahramanlık şiirleri ile ilgili incelemesinde, konusunun sınırlarını belirlemiş ve sonra bu sınırlar içinde kalan tüm eserlerde ortak olan özellikleri tanımlamıştır; Frank Kermode de "İngiliz Pastoral Şiiri" adlı antolojisinde, kendi görüşüne göre bu türün en başarılı

örnekleri olduğunu düşündüğü şiirleri seçmiş ve bu şiirlerin bir grup olarak ele alınabilecek bazı karakteristik özelliklerini belirlemeye çalışmıştır. (Robinson, 1984, s. 148). Genel bir stil kategorisini tanımlayan özellikler ise, yapıtların belirli tipik ortaklıklar taşımaları üzerinedir (Robinson, 1984, s. 148). Zira genel stil kategorilerinin temelinde, bu stillerde çalışan sanatçıların ortak pratikler veya gelenekler içinde çalışması yatmaktadır ve bu sanatçıların üretimleri çeşitli ortak normlar tarafından yönetilmektedir (Meskin, 2013, s. 447).

Dolayısıyla Wollheim ve Robinson'un çizdiği çerçeve bağlamında denilebilir ki, sanatta stil ele alınacağı durumda, söz konusu stilin bireysel mi yoksa genel bir stil kategorisi içerisinde mi değerlendirileceği belirlenmeli, bu ayrım netleştikten sonra stil inceleme konusu yapılmalıdır. Bu netlik ortaya koyulduğu durumda, stil sanat tarihi veya sanat felsefesi ve estetik bağlamında değerlendirilebilir. Bireysel bir stil sorunsallaştırılacaksa, Wollheim ve Robinson'dan hareketle, araştırmacı sanatçının psikolojik gerçekliğine, karakterine, dünya görüşüne, sanatsal kaygılarına vb. unsurlara tabi olmak durumundadır. Genel bir stil kategorisi söz konusuysa, sanat tarihi bağlamında, araştırmacı belirli bir dönemi, aralarında ortak birtakım özellikler tespit ettiği bir grup eseri/sanatçıyı, kendi "icadı" olan bir stil kategorisi içerisinde değerlendirip inceleme konusu yapabilir.

Susan Sontag stil meselesinin, "kökeniyle ele alındığında, özgül, tarihsel bir anlama sahip" olduğunu belirtmekte, stillerin "bir zamana ve bir yere ait" olduğunu, keza, "bizim belirli bir sanat eserinin üslubunu algılayışımızın, her zaman eserin tarihselliğinin, onun bir kronolojide yeri oluşunun bilinciyle yüklü" olduğunu vurgulamaktadır (2015, s. 25). George Kubler de aslında stili, sanat tarihçilerinin sanat eserlerini sınıflandırmasında ve anlamlandırmasında sıklıkla bir yöntem olarak kullandığının altını çizmekte ve araştırmacının, stil vasıtasıyla sanat tarihini seçip şekillendirdiğini söylemektedir (1967, s. 854). Jaś Elsner'e göre genel stil bağlamında sınıflandırma yaparken başat refleks, "morfoloji veya biçim temelinde benzerlerin benzerlerle gruplandırılması ve benzemeyenlerin ayrılmasıdır"; eserler arasında, dışlanması gerekebilecek veya gerekemeyebilecek pek çok benzerlik – farklılık vardır ve neyin dikkate alınması gerektiğine ilişkin uygunluk kararı, sanat tarihi gözüyle verilecek büyük eleştirel yargılardan biridir (1996, s. 102). Schapiro'ya göre de genel stil bağlamında araştırmacı tarafından yapılan sınıflandırmalar, "önemli benzerlikleri ve farklılıkları daha açık bir şekilde ortaya çıkaran ve bir gelişim çizgisi görmemize olanak veren" bir niteliktedir ve

aynı zamanda “zaman ve mekânda benzer şekilde sıralanmış diğer tarihsel nesneler ve olaylarla korelasyona izin vererek daha tutarlı açıklamalar yapmaya katkıda bulunur” (1970, s. 113). Schapiro “aynı nesnelerin, mantıksal ve nesnelerin yapısına ilişkin bilgimizle tutarlı olarak, birçok farklı şekilde sınıflandırılabilirliğini”, bu nedenle birçok farklı sınıflandırma yapabilmenin mümkün olduğunu söylemektedir (1970, s. 113). Ernst H. Gombrich ise genel stil kategorilerinden söz ederken dikkat edilmesi gereken bir nokta olarak genelleme yapmanın “tehlikeli” olduğunu vurgulamakta, “istisnaların ve bu tür genellemelere uymayan örneklerin daima olacağını” altını çizmektedir (2014, s. 207).

Ayrıca birçok yazar tarafından dikkat çekilen bir nokta, bir eserin hem bireysel bir stil hem de genel stil içerebileceği, veya bir eserin farklı stilistik nitelikleri aynı anda sergileyebileceği yönündedir. Yine Robinson'a göre “genel üslubun en iyi eserleri, aynı zamanda bireysel üsluba sahip olanlardır”; örneğin Homeros'un kahramanlık destanları, diğer birçok kahramanlık şiirinden farklı olarak, yer yer bireysel bir stile sahiptir ve bireysel kişiliğin ifadesidir (1984, s. 149). Robinson'a göre bireysel bir stile sahip yazar, genel stil kategorisinde diğer yazarlar tarafından ifade edilenlerle paralel bir tutum sergileyebilir, bununla birlikte, bu tutumlar ve nitelikler belirli kişilik özellikleri, zihinsel nitelikleri vb. ile belirli bir kişiye ait göründükleri zaman “bireyselleşecektir” (1984, s. 149). Gilmore'a göre de bir eserin hem ortak bazı temsillerin ifadesi olarak genel bir stil hem de sanatçının karakterinin veya öznelliğinin bir ifadesi olarak bireysel bir stil içerebilmesi mümkündür; örneğin Édouard Manet 19. Yüzyıl gerçekçiliğinin, Vincent Van Gogh ard-izlenimciliğinin, Pablo Picasso kübizmin genel stili içerisinde kendi stillerini geliştirebilmiştir (2000, s. 96). Gilmore'un ifade ettiği üzere, bireysel ve genel stil temelde farklı şeyler olsa da bir sanatçının yapıtları hepsini aynı anda sergileyebilir (2000, s. 129).

Yine stil söz konusu edildiğinde, biçimin mi içeriğin mi daha fazla önem taşıdığı tartışma konularından biridir. Kimi yazarlara göre stil, temelde biçimle ilişkilidir ve içeriğin biçim vasıtasıyla “nasıl” söylendiğine odaklanmak gerekir. Kimilerine göre ise önemli olan içeriktir, biçimsel unsurlar içeriğin alımlayıcıya aktarımında sadece araçtır. Hem biçimin hem de içeriğin stil açısından eşit derecede önem taşıdığını savunan görüşler de yaygın biçimde dillendirilmektedir. Örneğin yine Gilmore’a göre stil, herhangi bir geleneksel biçim ve içerik ayrımını ortadan kaldırır, bir sanat eserinin yalnızca biçimsel bir analizi, onun stil özelliklerini, aksine, yalnızca içeriğine veya anlamına odaklanan bir analizden daha fazla yalıtmaz (2000, s. 91). Robinson da bir sanat eserinin stilini salt biçimsel

unsurlar üzerinden incelemenin tek başına yeterli olmadığını, onun estetik değerini anlayabilmek için içeriğinin de inceleme konusu yapılması gerektiğini ifade etmektedir. Yani bir sanat eserinde biçime dair unsurların nasıl kullanıldığı kadar, sunduğu temsiller, ele aldığı konu ve onu ele alma şekli de önem taşımaktadır (Robinson, 1981, s. 7-8). Aaron Meskin'e göre de içerik, anlam veya konu bakımından farklılık gösterebilir de, iki sanat eserinin aynı stile sahip olabileceği mutlak değildir ve ayrıca iki eser aynı konuya sahip olabilir, ancak stil bakımından farklılık gösterebilir (2013, s. 447). Susan Sontag'a göre de stilden bahsetmek, "bir sanat eserinin totallüğünden bahsetmenin bir yoludur" (2015, s. 24). Dolayısıyla stilin şekillenmesinde hem biçim hem de içerik eşit derecede önem taşımaktadır.

Görüldüğü üzere sanat alanında stili ele alan çok çeşitli düşünceler, yaklaşımlar, tanımlar, tartışmalar mevcuttur. Bir dönemin sanat anlayışının ayırt edici özelliklerinden söz ederken, aslında söz konusu edilen başat mesele o döneme hâkim olan stil özellikleridir. Benzer biçimde, sanat tarihi içerisinde bir akıma, ekole, anlayışa bağlı biçimde üretimlerde bulunan bir grup sanatçının yapıtlarının taşıdığı paralellikleri veya birbirinden farklılaştığı noktaları anlamak isteyen bir araştırmacı, yine asıl olarak stili inceleme konusu yapmaktadır denilebilir. İnsanlık tarihinin başlangıcından bugüne yaşamış tüm sanatçıların şahsına münhasır bir ifade tarzı olduğunu ve her bir sanat eserinin onu var eden sanatçının özgünlüğünü taşıdığını belirten bir kimse, temelde stilden söz etmektedir.

Bu çalışmada da, yukarıda fikirlerinden faydalanan yazarların söyledikleri ışığında, Türkiye'de 1970'li yılların devrimci sinema örnekleri olarak düşünülebilecek filmlerin stilistik özellikleri ele alınırken, sanat tarihi bağlamında bir perspektif ile hareket edilecektir. İleriki başlıklarda detaylandırılacağı üzere, çeşitli yönlerden taşıdıkları paralellikler itibarıyla devrimci sinema örnekleri olarak sınıflandırılan, 1970'li yıllarda çekilen bir grup filmin, genel stil bağlamında taşıdıkları benzerlikler veya farklılıklar inceleme konusu yapılacaktır. Devrimci sinemanın bir dönem stili mi yoksa grup/hareket stili mi olarak ele alınabileceği (veya her iki stil kategorisinden de izler taşıyıp taşımadığı) tartışılacaktır. Ayrıca filmlerin stilistik özellikleri değerlendirilirken, filmlerin hem biçimsel özellikleri hem de içerikleri aynı oranda dikkate alınacaktır. Zira ilgili filmlerin stilistik özellikleri söz konusu olduğunda, biçimsel unsurların nasıl organize edildiği kadar belirleyici olan bir nokta, bu filmlerin içerikleri, ele aldıkları konulardır.

Dolayısıyla bir dönemin – hareketin stilini anlayabilmek için nasıl bir perspektifle hareket edileceğinin ilgili külliyata yaslanarak belirlenmesi, araştırmanın sağlam bir temelden ilerleyebilmesi için elzemdir. Bu anlamda bir sonraki başlıkta, sinemada stile dair tanımlamalara, yaklaşımlara ve tartışmalara odaklanılacak, sinemada stilin gelişimine değinilecektir.

2.2 Sinemada Stil

Adını Auguste ve Louis Lumière tarafından icat edilen *cinématographe* (sinematograf) aygıtından alan ve tarih sahnesine çıkışı 1895 yılından bugüne tüm sanatlar içerisinde belki de en yaygın tüketilen, ilgi gören, geniş kitlelere ulaşma gücüne sahip sanat dalı olan sinema için de stil önem arz eden bir meseledir. Bir önceki başlıkta da değinildiği gibi, her sanatsal ortamın kendine özgü ifade olanakları, araçları, materyalleri vardır ve sanatçının tüm bunları anlamlı, bütünlüklü, sistemli biçimde kullanımı stili oluşturur. Sanat olarak sinemada da stili oluşturan çeşitli unsurlar vardır ve sinemada stili var eden tüm unsurlar, sinema tarihinin başlangıcından günümüze zaman içerisinde birbirinin üzerine eklemlenerek oluşmuştur. Film stili kültürel, teknolojik ve toplumsal gelişmelere bağlı olarak yıllar içerisinde gelişmiş, yeni olanaklara kavuşmuş, her bir yenilik adeta zincirin halkaları gibi kendisinden öncekine eklemlenerek birikimsel biçimde sinemada stilin oluşumuna katkı sağlamıştır. Bu anlamda araştırmanın bu başlığı altında, sinemanın icadından itibaren stili oluşturan unsurların gelişimi sinema tarihi bağlamında kısaca ele alınacak, sonrasında ise sinemada stile dair farklı yaklaşımlar üzerinde durulacaktır.

1895 yılında Paris’te bir kafede, tarihin ilk film gösterimine tanık olan izleyicilerin perdeden kendilerine yaklaşmakta olan bir trenle karşılaştığında verdikleri (şaşkınlık, korku, heyecan, endişe gibi) çok çeşitli tepkilere dair söylenceler, sinema medyumunun alımlayıcısının duygu ve düşünce dünyasına güçlü biçimde etki edebileceğini gösterir niteliktedir. Sinemanın ilk seyircilerinin karşılaştığı görüntü karşısında verdiği söylenen tepkilerin muhtemel iki sebebi olduğu düşünülebilir, bunlardan ilki ve elbette en önemlisi sinematograf aygıtının sunduğu gerçek dünyanın gerçek görüntüleri ile ilk kez karşılaşma anı olması nedeniyledir; aygıt olan biteni “olduğu gibi” kaydedebilme ve gösterebilme kapasitesine sahiptir ve bu teknolojik yenilik karşısında izleyiciler elbette şaşkınlık duymaktadır. İkincisi ise, izledikleri görüntünün “nasıl” kaydedildiği ve onlara sunulduğu ile ilgilidir; Lumière Kardeşler’in *Bir Trenin La Ciotat Garına Girişi* (*L'Arrivée d'un train à La Ciotat*, 1895) filmi, trenin giderek kameraya yaklaştığı biçimde, treni tam karşıdan

gören bir konumdan kaydedilmiştir, dolayısıyla böylesi bir görüntü karşısında seyirciler, kameranın konumlanma biçimi kaynaklı, trenin üzerlerine geldiği yanılsamasına kapılmış, korku, endişe, heyecan gibi duygular filmin çekilme tarzı ile birlikte daha da pekişmiştir.

Yani tarihin ilk film gösteriminde izleyici tepkilerine dair süregelen söylencelerin bir boyutu, kameranın konumlanma biçimiyle yakından ilişkilidir. Bu anlamda denilebilir ki, sinemasal araçlardan, film medyumunun ifade olanaklarından “nasıl” faydalandığı anlamın oluşumu ve izleyiciye aktarımında başat öneme sahiptir, bu durum da stille oldukça ilgilidir. Sinema tarihinin ilk filmlerinden birinde ve tarihin ilk film gösteriminde dahi, izleyicilerin filmle kurduğu ilişkide en önemli unsurlardan birini kameranın trenin gara giriş anını kaydederken konumlandığı nokta, yani Lumière Kardeşler’in çekim tercihleri belirlemiştir. Sinemada stilin gelişimi de teknolojik yeniliklerle birlikte medyumun bu gibi olanaklarının zaman içerisinde keşfi ve anlamlı kullanımı ile koşut ilerlemiştir.

Marc Ferro’nun belirttiği gibi sinema, kronolojik olarak bakıldığında asıl olarak bilimsel, teknik ilerlemenin sonucu olan bir araç olarak ortaya çıkmıştır (2017, s. 17). David Campany de fotoğrafın ve filmin gelişiminin, modernitenin gelişimi ile neredeyse tamamen iç içe ve ayrılmaz bir süreç olduğunun altını çizmiştir (2008, s. 24). Levend Kılıç’a göre de “bir buluşun ortaya çıkışı ve toplum içinde gelişimi, toplumu oluşturan birçok olgu ve durumla bağlamsal olarak ilişkilidir” ve fotoğraf ve sinema da Sanayi Devrimi sonrasında makineler dünyasının, çarklıların, dişlilerin çağının ürünü olarak, temelde bir bilimsel – teknolojik gelişmedir (2019, s. 9). Dolayısıyla sinema, doğumundan itibaren bir sanat payesi taşımamıştır. Zaur Mükerrerem’e göre bir sinema dilinin oluşumu söz konusu olduğunda, bilim insanlarının araştırmaları, icatları, keşifleri önemli olmakla beraber “sonsuz heyecan ve fantastik hayal güçleriyle bu işe katılan ve sinemanın bir sanat olarak gelişmesinde büyük rol oynayan” kişiler asıl olarak sanatçılar olmuştur (2012, s. 24). Yani denilebilir ki, sinema öncelikli olarak kendisinden önceki deneyimlere, benzer buluşlara ve gelişmelere bağlı olarak ortaya çıkmış teknolojik bir aygıttır, bir sanat payesi kazanması ise ilerleyen yıllarda sanatçıların film aracını kullanmaya başlaması neticesinde, zaman içerisinde gerçekleşmiştir.

Ali Özuyar’a göre “kaydedilmiş ya da çizilmiş durağan görüntülerden hareket yanılsaması fikri yüzyıllar boyunca birçok mucidi ve bilim insanını meşgul etmiştir”

(2017, s. 13). Levend Kılıç’a göre de sinemanın tarihi, sinematografin bulunuşundan yüzyıllar öncesine dayanmaktadır; insanlık ışığı kullanarak yüzey üzerinde hayali hareketli görüntüler elde etmeyi *gölge oyunları*yla, kâğıt üzerine çizilen resimlerin belli bir hızla hareket ettirilmesi ile vb. deneylerle fark etmiştir (Kılıç, 2019, s. 173-174). Ama bildiğimiz anlamda, optik tabanlı sinema söz konusu edildiğinde üzerinde durulması elzem olan ilk aygıt *büyülü fener* olarak bilinen bir projeksiyon aygıtıdır (Kılıç, 2019, s. 178). On yedinci yüzyılda kullanılmaya başlayan büyümlü fener ile birlikte insan, ışığı kullanarak hareketli görüntü elde etme sürecinin ilk adımını atmıştır, ardından gelen *thomtrop*, *Fraday tekerleği*, *fenakitiskop*, *strobiskop*, *zoetrop* gibi *optik/felsefi oyuncaklar*, “durağan resimlerle yanlısıma olarak hareket yaratmak” için geliştirilmiş ve sinemaya giden sürece katkı sağlamıştır (Kılıç, 2019, s. 189). Uchatius’un 1853’te geliştirdiği aygıtı *projektor* ve Sellers’ın 1861’de geliştirdiği *kinemaskop* ile yansıtma teknolojisi ilerlemiştir (Kılıç, 2019, s. 191-192).

Kılıç’a göre 1800’lü yıllar “insan yaşamını değiştiren buluşların çağıdır”; Kılıç, 19. Yüzyılın sonlarında hareketli görüntü elde etmeye yönelik çalışmaların iki aygıt etrafında geliştiğini belirtmektedir, ilki “nesneleri doğal hareketleriyle kaydetmeye yönelik” olarak *film kamerası*, ikincisi ise bu görüntülerin yansıtılmasıyla gösterimini sağlayacak *göstericilerdir* (2019, s. 198). Bu anlamda fotoğraftan doğup büyüyen sinemaya giden yolda, Eadweard Muybridge’in çalışmaları önem taşımaktadır. Kılıç’ın belirttiği üzere, bir iddia sonucunda hızla giden bir atın ayağının yere değip değmediğini araştıran Muybridge, 1873 yılında yaptığı deneyde 24 fotoğraf makinesi ile tırıs giden atın hareketlerini fotoğraflamıştır (2019, s. 193-194). Böylece durağanlıkla ilişkilendiren fotoğraf, hareket ve devinim ile de ilişkilenmiş ve sinemaya giden yolda önemli bir adım atılmıştır. Yine 1800’lerin sonlarında, Thomas Alva Edison’un görüntü kaydetmeyi sağlayan *kinetograf* ve gösterimini sağlayan *kinetoskop* aygıtları sinema tarihi açısından önemlidir; ayrıca Edison görüntü ve sesin birlikte aktığı *kinefon* aygıtı ile sinemada görme ve işitme duyularının bir aradalığının da ilk örneğini vermiştir (Kılıç, 2019, s. 200-201). Kılıç’ın belirttiği üzere Edison’un üretimleri bireyseldir, tek tek satıldığında daha fazla maddi fayda sağlayacağı anlayışı ile üretilmiştir, yani ticari yönü ağır basan bir icattır; Lumière Kardeşler ise 1895’te *sinematograf* aygıtını geliştirerek hem birçok insanın aynı anda kitlesel izleme edimini gerçekleştirmesini olanaklı hale getirmiş, hem de film çekimi, gösterimi süreçlerini tek bir aygıt ile gerçekleştirilebilir kılmışlardır (2019, s. 205). Böylece bugün bildiğimiz anlamıyla sinema medyumuna ortaya çıkmış, 35 mm film

üzerinde saniyede 16 karenin aktığı filmler ile sinema bulunmuştur (Kılıç, 2019, s. 206-207). Lumière Kardeşler gündelik hayat içerisinde çektikleri ortalama 50 saniye süren filmleri ile hem sinemayı insanlık tarihi sahnesine taşımış hem de yıllar içerisinde sinemada *gerçekçilik* olarak nitelenecek geleneğin de ilk örneklerini sunmuşlardır (Kılıç, 2019, s. 209).

Sinemanın ilk yıllarında çekilen filmler, mucidi olan Lumière Kardeş’lerin akıp giden gündelik hayatı kaydettikleri kısa görüntülerden oluşmaktadır. Bir trenin gara girişi, işçilerin fabrikadan çıkışı, bir grup erkeğin kâğıt oynayışı, bir bebeğin mama yiyişi gibi hayatın olağan akışını yansıtan ve bir dakikayı geçmeyen bu görüntüler sinema tarihinin ilk filmleri olarak kabul edilir. Lumière Kardeşler, gündelik yaşamdan topladıkları bu görüntüleri sirklerde, panayırlarda insanlara göstermiştir, yani bu filmler, Lumière Kardeşler’in yeni icatlarından gelir elde etme, maddi kazanç sağlama amacıyla çektiği ve belli bir ücret karşılığında gösterimini yaptığı üretimlerdir. Sinematograf aygıtının kullanımı bu biçimiyle devam etseydi, belki sinema hiçbir zaman sanatın alanına giremeyecekti ve yaşamı, gelip geçici anları kaydeden, belgeleyen bir aygıt olarak kalacaktı. Bu anlamda sinema tarihinin en kritik olaylarından birinin, Georges Méliès’in sinematograf ile karşılaşması olduğu şüphesiz söylenebilir. Méliès, aygıtı insanın düşleriyle, yaratıcılığıyla, hayal gücü ile buluşturmuş, böylece bir sanat olarak sinemaya giden yolun ilk taşları da döşenmeye başlamıştır.

Méliès, sinema tarihinde “film aracılığıyla gerçekliği değiştirebilme, görsel olarak yeniden düzenleyebilme ve fantezi niteliğinde kısa öyküler anlatabilme olanağını keşfeden” kişi olarak kabul edilir; çünkü Méliès “seyirciyi alışılmış fiziki ortamından çekip almayı, tümüyle kendi egemenliği altındaki, kendisi tarafından yaratılan yeni bir düzenin içine sokmayı” başarmıştır (Abisel, 2003, s. 57). Ayrıca sinema dilinin oluşumuna da büyük katkılar sağlar; “bindirme, erime, hareketsiz görüntü, hızlandırılmış ve yavaşlatılmış hareket, kararma – açılma, maskeleye, tersine hareket gibi yeni teknikleri geliştirir” ve sinemaya uygulamalı açıdan yeni uyuşumlar kazandırır (Abisel, 2003, s. 56). Yani Méliès sonrasında sinema “düşünen ve duygulanan insanın” hem duygusunu hem düşüncelerini ifade edebilme olanağı kazandığı için sanatın alanına girmiş, sanatsal bir ortam haline gelmiştir. Méliès öncesinde sinema, hayatın akışını kaydedebilme yeteneğine sahip bir aygıttır. Méliès ile bu yeni aygıtın hayalleri, düşleri görünür kılabilceğı, tıpkı bir roman veya tiyatro oyunu gibi bir öykü anlatabileceğı

görülmüştür. Elbette bu durum sinemanın bir sanat payesi kazanmasında belirleyici olduğu gibi, eğlendirici, uyuşturucu ve kitleler nezdinde geniş etkiler uyandırıcı gücünün de keşfini beraberinde getirmiştir. O günden sonra sinema, hem bir sanatsal ortam olarak, hem kültür ve eğlence endüstrilerinin güçlü bir maddi kazanç kapısı olarak hem de insanların zihin ve düşünce dünyasını etkileme gücüne sahip bir kitle iletişim aracı olarak var olmaya başlar. Nilgün Abisel’in belirttiği gibi, zaten Méliès de filmlerinin birer “gösteri nesnesi” olduğunu düşünmüş, izleyicilerin filmle eğlence ötesinde bir ilişki kurmasını istememiştir (2003, s. 59-60). Bu anlamda Méliès, sinemanın bir sanat ortamı haline gelmesine önayak olduğu gibi, eğlence ve fikir – düşünce etkileme aracı olmasına da ortam hazırlamıştır.

Melies’in “film aracılığıyla nelerin anlatılabileceğini gösterip, sinemanın gelişim yönünü kurmacalara doğru çevirmesi” ve ayrıca insanları eğlendirme kapasitesinin de dikkat çekmesi sonucunda, ABD’de sinema giderek devasa bir endüstriye dönüşmeye başlamış, Hollywood olarak adlandırılan bu yeni endüstri “çarpıcı teknikleri, yıldızları ve büyük tanıtım kampanyalarıyla tüm ülkelerin seyircilerini ve salonlarını fethetmiştir” (Abisel, 2003, s. 90). Sinemada dünya pazarını neredeyse tamamen elde eden ve son derece geniş olanaklara kavuşan Hollywood, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasına değin sürecek “stüdyo sistemi” ile sinemayı ağırlıklı bir eğlence aracına dönüştürmüştür (Abisel, 2003, s. 93-94). Her ne kadar sanatsal kaygıların ikinci planda olduğu ve ağırlıklı ticari emellerle şekillenen bir süreç olsa da elbette bu dönemde de Amerika sineması içerisinden, sinema sanatını derinden etkileyen ve bu yeni sanatın gelişiminde önemli izleri bulunan D. W. Griffith, Charlie Chaplin, Orson Welles vb. isimlerin yapıtları da var olmuş ve sinema sanatsal ifade açısından zenginleşmeye devam etmiştir. Georges Méliès, Edwin S. Porter, David W. Griffith gibi isimler sinemaya yeni olasılıklar kazandırmıştır; her üç isim de sinemada kurmaca türünün gelişimini sağlamış, kurgunun, sinematografik uyulaşımın ortaya çıkışına ve ilk uygulamalarına önayak olmuşlardır (Kılıç, 2019, s. 214-233). Böylece kurgunun/montajın sinemaya dahil oluşu, gelişimi ve yaygın kullanımı ile daha sentetik bir zaman ve mekânın inşası için yeni imkanlar ortaya çıkmıştır (Campany, 2007, s. 11)

Bir yandan 1917 Bolşevik Devrimi sonrası Sovyet Rusya’da *Devlet Sinema Okulu* bünyesinde Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov gibi isimlerin yaptığı çalışmalar, sinemada *biçimcilik* olarak anılan bir film teorisinin ve film

yapım biçiminin serpilip gelişmesini sağlamış, sinema giderek gelişmeye, değişmeye, yeni olanaklar kazanmaya devam etmiştir. Sovyet montaj kuramının temsilcilerine göre sinema, devrim sonrası Rusya’ında kurulmaya çalışılan sosyalist düzenin – toplumun inşasında, Marksist – Leninist ilkelerin geniş kitlelere anlatılmasında verimli bir araç olarak kullanılabilir ve dolayısıyla Sovyet biçimcilerine göre sinema ideolojiktir; filmler, devrimin yaygınlaşmasında ve toplumsallaşmasında faydası olabilecek araçlardır. Sovyet biçimcileri, sinemanın kendi yasaları olan özgün bir dil olduğunu ortaya koymaya çalışmış, montajı filmler için en etkili öykü anlatım aracı olarak konumlandırmışlardır, böylece “filme çekimlerin içeriğinden ziyade düzenlenişine” odaklanmışlar, “izleyiciyi şok etmek, soru sordurtmak ve böylelikle izleyicinin filme entelektüel katılımını sağlamayı” hedeflemişlerdir (Özarslan, 2015, s. 56 – 57). SSCB’de Kuleshov, Pudovkin, Vertov, Eisenstein gibi isimler eliyle gelişmekte olan Sovyet montaj sineması, Almanya’da I. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan ve savaş sonrasının karamsar, kasvetli ruh halini yansıtan Dışavurumculuk, Fransa’da 1930’lu yıllardan II. Dünya Savaşı’na dek etki eden Şiirsel Gerçekçilik gibi akımlar ve yaklaşımlar ile sinema, sanatın alanında gelişip büyümeye devam etmiştir.

Ayrıca 1930’lu yıllar ile birlikte sinemada ses yaygın olarak kullanılmaya başlanmış, bu yıllardan itibaren medyumun adeta olmazsa olmaz bir unsuru haline gelmiştir. Charles O’Brien, 1930’lu yıllarla birlikte film endüstrisinde sesin yaygınlaşmasının, sinemaya yepyeni bir olanak kazandırmakla beraber film stilinde bir standartlaşmayı ve homojenleşmeyi de beraberinde getirdiğine dair yaygın bir kabul olduğunu ifade etmektedir. O’Brien’a göre sesli sinemaya dönüşüm sürecinde Amerika’daki film pratiğine dünya çapındaki öykünme halinin, diğer film endüstrilerinin kendi alternatif sistemlerini ve tarzlarını sürdürmek veya geliştirmek yerine Hollywood’un endüstriyel yöntemlerini kendilerine uyarladığını ve Hollywood filmlerinin tarzını taklit etmeye başladığını belirtmektedir (2005, s. 36). Böylece farklı ülkelerin sinemaları da sese dönerken, Amerika’da yaygın olan yapım yöntemleri benimsenmiş ve dünyanın dört bir yanındaki ülkelerde “yeni Hollywood’lar” yaratılmıştır (2005, s. 36). Charlie Keil da Hollywood stüdyo sisteminin ve onun stilistik özelliklerinin, Amerika sinemasının erken yıllarından itibaren endüstriye bağımlı biçimde geliştiğini, izleyici beklentileri ve ticari kaygılarla ilişkili biçimde stüdyo sahiplerinin, film yapımcılarının başarısı “kanıtlanmış” teknik ve tercihleri öncelediğini, bu durumun da stüdyo sisteminin dönem stilinin ana hatlarını şekillendirdiğini belirtmektedir (2001, s. 126-127). Öyle ki, Robert Kolker’e

göre 1920’lerin başlarında yerleşmeye başlayan klasik Hollywood (ya da devamlılık) stili, bugün de Hollywood’un (ve ülkelerin anaakım sinemalarının) hâkim stili olarak varlığını korumaktadır (2011, s. 65).

Bütün bu gelişmeler, sinemanın bir eğlence, kitle iletişim, mekanik yeniden çoğaltım ve endüstri aracı olarak giderek bütün dünyada yayılmasını sağlamış, sinema adeta 20. Yüzyılın sanatı haline gelmiştir. David Bordwell, medyumun erken yıllarından itibaren sinemasal tekniklerin bu şekilde gelişiminin sanat olarak sinemanın ifade olanaklarını arttırdığını ve bu tekniklerin kullanımının stil açısından sinemayı zenginleştirdiğini, diğer sanatlardan farklılaştırdığını, özgün bir sanatsal ortam haline gelmesini sağladığını vurgulamaktadır. Örneğin yeni tekniklerin gelişimiyle birlikte sinema oyunculuğu, tiyatrodan giderek daha natüralistik hale gelmiş, daha incelikli ve daha organik bir görünüm kazanmıştır (Bordwell, 2015, s. 179). Benzer biçimde, sahnede uygulanma şansı olmayan bir teknik olarak yakın çekimler yalnızca oyunculuk performansını arttırmakla kalmamış, aynı zamanda büyütülmüş ve hareketli biçimde gösterdiği insan yüzünü yeni bir estetik algı nesnesi haline getirmiştir (Bordwell, 2015, s. 179). Yakın çekimler sayesinde bir çiçekten tutun da bir kapı koluna kadar tüm görünür dünyayı dramının bir parçası haline getirebilmiştir (Bordwell, 2015, s. 179).

Yani sanat olarak sinema bu yıllarda yeni anlayışlara, tekniklere, uygulamaya ve fikirlere kavuşmuş, bir yandan da İkinci Dünya Savaşı’na değin sinemanın tecimsel yönü de ağırlık kazanmıştır. Farklı akımlar, film yapım biçimleri, teoriler ortaya çıkmakla beraber ağırlıklı Hollywood stüdyolarında, daha çok geniş izleyici kitlelerini eğlendirmek, seyircilerin hoşça vakit geçirmesini sağlamak, insanları düşünceden uzaklaştırmak maksadıyla filmler yapılmıştır. Hollywood’un stili küresel ölçekte de baskın, anaakım stil haline gelmiş, dünyada baskın film yapma biçimi Amerika sineması tarafından şekillendirilmiştir. 1940’lar ile sinemanın ağırlıklı ticari ve eğlendirici yönü baskın hale gelmiştir. Dudley Andrew’a göre 1940’ların ikinci yarısında, İkinci Dünya Savaşı’nın hemen ertesinde, Avrupa’daki yaşanan değişim ve dönüşümlerin sonucu olarak, sinema kendini tekrar “sanata ilştirir” (Andrew, 2018, s. 9-10).

Sinemayı sanat yapan en önemli niteliklerden biri ve sinemanın kendini tekrar sanatın ortamına “iliştirmesinin” yegâne faktörlerinden en belirleyici olanı, belki de gerçeklikle taşıdığı yakınlık, barındırdığı özel ilişkidir. Sinema, diğer sanatlarla karşılaştırıldığında, gerçekliği gösterebilme hususunda özel bir yeteneğe sahiptir. Sinemanın kimi zaman bir

maddi gerçekliği, kimi zaman sosyal – toplumsal gerçekliği, kimi zaman ise bir insan gerçekliğini oldukça güçlü biçimde ele alma ve yansıtabilme gücü vardır. Roy Armes’a göre kamera “yüzleri, sokakları, manzaraları, insan gruplarını ve onların faaliyetlerini gösterebildiği kadar, davranışların ayrıntıda kalmış tuhaflıklarını da büyük bir güçle gözler önüne serebilir” (2011, s. 20). Yine Armes’a göre “yaşamın kendisi bu düzeyde öylesine engindir ki, malzeme hiçbir zaman tüketilemez” (2011, s. 20). Yaşamın bu düzeydeki enginliği ve malzemenin tüketilemez oluşu, sinema sanatının da gerçek dünyadan beslenmesini, filmlerin doğrudan maddi dünyadan hareketle üretilmesini beraberinde getirmiştir. André Bazin’in belirttiği gibi, çünkü sinema görüntüsü aslında nesnenin kendisidir; sinema görüntüsü insanı tıpkı doğadaki bir fenomen gibi etkiler ve sinema sayesinde insan bir kar tanesinin, bir çiçeğin güzelliğini yaşayabilir (2013, s. 18-19). Siegfried Kracauer’e göre de sinema dışımızdaki evrenin harikalarını, hareket halindeki hayatın akışını kaydedip gözler önüne serebilme yeteneğiyle kuşanmıştır (2015, s. 150).

Film çalışmaları alanının bu iki önemli isminin vurguladığı, sinemanın gerçeklikle olan güçlü ilişkisine yaslanan bir sinemasal anlayış ve akım, II. Dünya Savaşı’nın hemen ertesinde İtalya’da serpilmeye başlamıştır. Bu anlamda sinema tarihinde, teori ve pratik açısından en önemli sinemasal deneyimlerden biri Yeni Gerçekçiliktir. Savaş sonrası İtalya’da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik, Cesare Zavattini’nin fikirleri ve senaryolarıyla ve Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica gibi yönetmenlerin filmleriyle ile var olmuştur. Yeni Gerçekçiliğin sinema sanatına getirdiği en büyük yenilik, o güne kadar neredeyse emsali olmayan “gündelik yaşam gerçeğinin” filmlerinin temelini oluşturmasıdır ve Yeni Gerçekçi sinemacılar, sinemaya yeni bir soluk getirmişlerdir. Savaş sonrasının İtalya’sında oluşan tahribat, yoksulluk, yıkım gibi toplumsal meseleler Yeni Gerçekçi yönetmenlerin işledikleri konular olmuş ve kameralar stüdyolardan çıkarak sokaklara indirilmiştir, filmlerin oyuncularını ise bu sıkıntıları bizzat deneyimleyen, halkın içerisinde amatör kişilerden oluşmuştur (Wagstaff, 2007). Ayrıca montaj da geri plana itilmiş, yapay stüdyolara karşı doğal mekanlarda doğal ışıklarla çekimler yapılmış, gündelik hayatın olağanlığı içerisinde çıkan yalın hikayeler anlatılmıştır. Yani Yeni Gerçekçilik ile sinema, gerçek dünyadan bir kaçış, düşünceden uzaklaşma yolu olmaktan çıkmış ve insanlara hayatın ta kendisini, kendi gerçekliklerini sunabilecek bir sanatsal ortam olabileceğini de göstermiştir. Sinemanın insanları düşünme yetisinden koparmak yerine, onlara düşünebilecekleri yeni kapılar açma

yeteneğine – kapasitesine sahip olduğu görülmüştür. İnsanları düşünmeye teşvik etmesi, sunulan “peri masalları” yerine gerçek dünyanın gerçek öykülerini insanlara anlatması açısından da sinema sanatının alanında güçlü bir yere sahiptir.

Yeni Gerçekçiliğin açtığı yolun devamında, Fransa’da 1960’lı yıllarla beraber ortaya çıkan Yeni Dalga akımı da sinema sanatı açısından önemli bir deneyimdir. *Cahiers du Cinéma* dergisinde yapılan tartışmaların, geliştirilen yaklaşımların ve François Truffaut, Jean Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette gibi sinemacıların filmleriyle var olan Yeni Dalga akımı, temelde klasik sinemanın anlatı yapısına, ele aldığı temalara, sunduğu öykülere karşı çıkmış ve tıpkı Yeni Gerçekçilik gibi mevcut verili konvansiyonları adeta alaşağı etmek için çabalamışlardır. İzleyicileri eleştirel düşünceden, gerçek hayattan uzaklaştırdığını düşündükleri anaakım sinemaya karşı Yeni Dalga’nın temsilcileri alternatif bir sinema var etmek için yola çıkmıştır. Kovács’ın belirttiği gibi atlamalar, ironik anlatısal kendine gönderme yapmalar, hızlandırılmış devinim, üç perdeli klasik yapının yok sayılması, doğaçlama vb. teknikler Yeni Dalga stilinin belirleyici unsurları olmuştur (2016, s. 177). 1960’lı yıllarda Fransa’da var olan bu sinemasal deneyim, böylece sinema sanatının hâkim kalıplarına adeta meydan okumuş, kural – kaide gibi önerilen dayatmaların üzerine gitme cesareti göstermişlerdir. Ayrıca tıpkı Yeni Gerçekçilik gibi, Yeni Dalga akımı da eğlendirici, düşünceyi ortadan kaldıran klasik sinemaya karşı izleyicileri düşünmeye, gerçek hayatın kendisine yöneltmeye çalışmışlardır. Yani hem Yeni Gerçekçilik hem de Yeni Dalga, sanat sineması olarak nitelenen film yapma biçiminin ortaya çıkışını ve gelişimini sağlamış, böylece sinemanın sanatın alanındaki yerini güçlendirmiş, ayrıca sinemaya yeni ifade olanakları, uyuşmalar, teknik ve anlayışlar kazandırmıştır.

Günümüze yaklaştıkça hem bir sanatsal ortam hem de teknolojik bir aygıt olarak sinemanın tarihsel izleğinde en önemli kırılma noktalarından biri de elbette yaşanan dijital dönüşümdür. Vivian Sobchach’e göre “teknoloji, tarihsel olarak yalnızca maddeselliğiyle değil, aynı zamanda politik, ekonomik ve sosyal bağlamıyla da açıklanır ve bu nedenle yalnızca teknolojik değeri değil, her zaman kültürel değeri de ifade eder ve bu değer in oluşumuna katkı sağlar” (2021, s. 76). Sobchach’e göre “tarihsel ve mantıksal çerçeve içinde görsel (ve işitsel) temsilin birbiriyle bağlantılı üç teknolojik biçimi ve aynı zamanda kurumu” bulunabilir, bunlar ise *fotoğrafik*, *sinematik*, *elektronik* olarak sıralanabilir (2021, s. 79). Sobchach, görsel – işitsel teknolojilere dair yaptığı bu

kronolojik sınıflandırma ile, asıl olarak her bir teknolojik yeniliğin fotoğraf ve sinema medyumlarını nasıl köklü biçimde etkilediğini, tüm bu gelişmelerin teknik ve estetik açıdan yol açtığı değişim ve dönüşümleri vurgulamaktadır. Sobchach, özetle, fotoğrafın icadından 21. yüzyılın erken yıllarına uzanan dönemi fotoğraflık, sinemanın bulunduğu 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın sonuna uzanan dönemi sinematik, 20. yüzyılın sonundan günümüze olan, yani dijital dönüşümün gerçekleştiği tarihten sonrasını ise elektronik dönem olarak nitelemektedir. Sobchach’a göre tüm bu yenilikler yalnızca “belirli bir *teknolojik devrime* değil, aynı zamanda kültür ve öznenin içindeki belli bir *algısal devrime* de” yol açan gelişmeler olmuştur (2021, s. 80).

Geçtiğimiz yüzyılın son çeyreği ile birlikte, hayatın her alanında olduğu gibi sinema da dijital dönüşümden etkilenmiş, pelikül giderek yerini dijital araçlara bırakmaya başlamıştır. Geldiğimiz noktada ise, sinema (ve görsel – işitsel temsil araçları) neredeyse bütünüyle dijitalleşmiş, eski yöntem ve araçlar sadece bir “tercih” olarak kalmıştır. Steven Shaviro’nun da belirttiği üzere, elbette “yeni biçimler ve yeni teknik araçlar, yeni ifade olasılıkları anlamına gelmektedir” (2021, s. 62). Dolayısıyla yaşanan dijital dönüşüm, sinemaya yepyeni olasılıklar, olanaklar, ifade araçları kazandırmıştır.

Lev Manovich’e göre dijital dönüşüm sonrası dijitalin olanakları ile film yapımının da belirli ilkeleri oluşmaya başlamıştır. Manovich’e göre bir kamera ile fiziksel gerçekliği görüntülemek artık tek seçenek değildir, üç boyutlu animasyon teknolojisinin sunduğu olanaklar sayesinde artık istenilen görüntüleri bilgisayar ortamında yaratabilmek, fiziksel olarak varlığı olmayan “şey”leri yoktan var edebilmek mümkündür; ayrıca dijital görüntüler (kaynağı ne olursa olsun veya nasıl elde edildiyse edilsin) piksellerden oluştuğu için üzerinde rahatça oynanabilir, kolaylıkla manipüle edilebilir hale gelmiştir; dijital öncesi dönemde birbirinden tamamen farklı süreçler olan kurgu ve özel efektler, bilgisayar ortamında birleşmiştir, görüntü işleme programları vasıtasıyla artık tüm bu süreçler tek bir aygıt vasıtasıyla rahatlıkla yapılabilir olmuştur (2021, s. 39-40). Özetle Manovich’e göre dijital sinemayı, “birçok farklı kaynağın yanı sıra gerçek çekimleri de hammadde olarak kullanan özel bir animasyon örneği” olarak tanımlamak mümkündür (2021, s. 41). Yani denilebilir ki, dijital dönüşüm sinemayı her yönden derin biçimde etkilemiş, film üretim süreçlerini birçok yönden dönüştürmüştür. Sinemanın dijitalleşmesi ile sinemacılar daha fazla ve çeşitli kaynağa, materyale, araca kavuşmuş, bu durum da elbette film biçiminde ve stilinde farklı olanakların ortaya çıkışını

sağlamıştır. Örneğin analog dönemle karşılaştırıldığında dijital kameraların ve bilgisayarların gündelik hayatın olmazsa olmazı haline geldiği günümüzde, çekimler çok daha ucuz ve hızlı yapılabilir hale gelmiş, görüntüler çok daha rahat kurgulanabilir, düzenlenebilir olmuştur. Benzer biçimde zaman içerisinde gelişen blue box, yeşil perde, CGI ve StageCraft gibi teknolojik yenilikler ile hikâye anlatıcılığı açısından yeni yollar açılmış, bu gelişmeler analog yöntem ve araçlarla elde edilmesi mümkün olmayan görüntülerin, imgelerin yoktan var edilebilmesini mümkün kılmıştır. Yani dijital dönüşüm, sanat olarak sinemaya yeni kapılar aralamış, film biçimi ve stili için de yeni olanaklar yaratmıştır.

Kısacası Lumière Kardeşler'den itibaren Méliès, Griffith, Eisenstein, Welles, Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, dijital dönüşüm, her biri sinema dilinin oluşumunda, sinemanın “şahsına münhasır” bir sanat haline gelmesinde yeni kapılar açmış, yeni imkânlar yaratmıştır. Sinemanın sadece kayıt ve gösterimi mümkün kılan teknolojik bir aygıt değil, bir sanatsal ortam haline gelmesini sağlamışlardır. Diğer sanatlarda olduğu gibi, sinemanın da insanı anlamak ve anlatmak için en güçlü sanatsal ortamlardan biri olduğunu fikirleriyle, üretimleriyle göstermişlerdir. Geline nokta sinema, hem eğlence ve kültür endüstrilerinin önemli bir aracı, hem insanların fikirlerini etkileme gücüne sahip bir propaganda aygıtı, enformasyon taşıyan bir kitle iletişim aracı, hem de ile sanatsal ortamların en yenisi olarak, bir sanatsal ifade aracıdır.

Yukarıdaki kısa sinema tarihi değinisinde görüldüğü gibi, başlangıcında bir kayıt ve gösterim teknolojisi olarak insan yaşamına dahil olan sinema, sanatın alanına girdikten sonra zaman içerisinde sosyal, kültürel, teknolojik gelişmelerle bağlamsal olarak ilişkili biçimde giderek zenginleşmiş, farklı sanat dallarında olduğu gibi kendi yasaları, dili, imkânları ve sınırlılıkları olan sanatsal bir ortam haline gelmiştir. Bu anlamda yine sanatın bütün alanlarında olduğu gibi, bir sanat yapıtı olarak filmlerde tüm bu unsurların nasıl kullanıldığı, nasıl organize edildiği, sinema medyumunun ifade araçlarından nasıl faydalandığı, bir öykü anlatırken nelerin tercih edildiği veya edilmediği gibi sorular sinema sanatı açısından da önem taşımaktadır. Rudolf Arnheim'in da belirttiği gibi, “fotografik/sinemasal medyumların görüntülerini okunabilir kılabilmek için, araçların ifadenin gerektirdiğiyle sınırlı olması, düzenli bir şekilde organize edilmesi ve amaçlanan anlamı aktaracak şekilde yapılandırılması gerekmektedir” (1993, s. 537). Dolayısıyla

sinema da sanatta stil meselesinin etki alanı içerisinde; bu anlamda bir sanat olarak sinemaya dair de stil konusunda çok çeşitli yaklaşımlar, fikirler, tanımlamalar mevcuttur.

Noël Carroll stil kavramının kişilik ile derin ilişkiler taşıdığını belirtmektedir. Carroll'a göre insanlar kişiliklerini ifade eden, dışa vuran kişisel tarzlara, dünyada olma biçimlerine sahiptir (2003, s. 131). Bu yüzden Carroll'a göre stil ve ifade arasında önemli bir bağlantı vardır, stil genellikle kişiliği gösteren, ifade eden bir şey olarak ele alınır, dolayısıyla bir filmin stiline yönetmenin kişiliğini ifade eden bir şey olarak yaklaşmak, sinemada stile dönük en iyi kavrayış olarak düşünülebilir (2003, s. 131). Sanatta stile dair tanımlamalarda vurgulandığı gibi, Carroll da sinemada stilden bahsederken bir dönem stilinden, bir grup stilinden veya bir yönetmenin stilinden bahsedilebileceğini işaret etmektedir. Carroll'a göre, örneğin Alman Dışavurumculuğu stilinden veya 1930'lu yıllarda Hollywood stüdyo sisteminin stilinden söz edilebileceği gibi Theo Angelopoulos veya Stanley Donen gibi belli bir yönetmenin stilinden de söz edilebilmektedir (2003, s. 127). Bir dönemin veya grubun stili incelenirken belirli bir zamanda – mekânda yapılmış ilgili filmleri içeren bir alana bakılır, bir sinemacının kişisel stili incelenirken ise belirli bir yönetmenin filmlerine bakılır (2003, s. 121).

Noël Carroll'ın vurguladığı üzere sinemada stil kavramı, farklı bağlamlarda birçok farklı rol oynar ve birçok farklı amaca hizmet eder, belirli bağlamlarda, stil kavramının amacı, film kümelerini ayırt etmektir; bu bağlamda bir dönemin, bir okulun, bir akımın, bir türün, hatta bir ulusun stilinden söz edebilmek mümkündür (2009, s. 268). Aynı şekilde, bir yönetmeni diğerinden farklı kılmak için stil kavramı kullanabilir; örneğin, Jean Renoir'ı Sergei Eisenstein gibi diğer yönetmenlerden ayıran şeyin ne olduğunu belirtmek için stil inceleme konusu yapılabilmektedir (2009, s. 268). Carroll'a göre stil kavramının sinema araştırmacıları arasında öne çıkan kullanımlarından bazıları, bir grup filmi diğer gruplardan ayırmayı amaçlar, örneğin araştırmacıların ayırt etmeye çalıştıkları önde gelen film gruplarından bazıları arasında okullar ve akımlar (Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, Dogma 95 gibi), dönem stili (uluslararası sessiz film dönemi gibi), tür stili (korku, gerilim, polisiye, müzikal gibi), ulusal stiller (Hong Kong sineması, Bollywood gibi) sayılabilir, veya bir yönetmenin, senaristin, görüntü yönetmeninin, özel efekt sanatçısının, set tasarımcısının bireysel stillerine de odaklanılabilir; görüldüğü gibi yukarıda bahsedilen tüm bu stil kategorizasyonlarının ortak özelliği birden fazla film grubu içermeleridir (2009, s. 268). Dolayısıyla Carroll'un sinemada stile dair çizdiği

çerçeve bağlamında, filmleri, yönetmenleri, akımları, ekolleri, hareketleri birbirinden ayıksı kılan nitelikleri anlamak ve filmleri çeşitli biçimlerde kategorize edebilmek için inceleme konusu yapılan başat nokta stildir denilebilir.

Yine Carroll'a göre belirli bir dönemin stilini belirlerken, incelenen sinema filmleri arasındaki benzerliklere odaklanılır, örneğin, 1920'li yılların Sovyet filmlerinin stili, yoğun montaja başvurma, epik kompozisyonlar ve kahraman olarak kitle – kolektivite kullanımı ile karakterize edilebilir (2009, s. 269). Veya benzer biçimde tür filmlerinin kendine has stilistik özelliklerinden söz edilebilir, örneğin genellikle karanlık bir ton içeren ve ışık gölge efektlerine sıklıkla başvurulmuş korku filmlerinin aksine, komedi filmleri parlak ve eşit biçimde aydınlatılma eğilimi göstermektedir; film türleri artık adeta birer uyulaşım haline gelmiş stilistik eğilimler taşımaktadır ve stili inceleyecek araştırmacı bu tür eğilimleri, türleri birbirinden ayırt edebilmek için kullanabilir (2009, s. 270). Carroll'a göre sinemada bireysel stil ise grup stilini incelemekten farklı olarak, belirli sinema sanatçılarının çalışmalarını incelemeyi hedefler; yönetmen, senarist, görüntü yönetmeni gibi sinemacıların eserleri inceleme konusu edilir ve film çalışmaları alanında uygulanan belki de en yaygın stil incelemeleri bireysel stil üzerinedir (2009, s. 270). Bu gibi incelemelerin amacı, sinemacının kendi malzemelerine yönelik karakteristik yaklaşımını benzersiz kılan şeyin özüne inmektir; araştırmacı bir sinemacının kendi imgelerini diğerlerinden nasıl farklılaştırdığına odaklanır, film yapma biçiminin onu diğerlerinden ayıran unsurlarını inceler, auteur'ün "imzası" gibi bir şey arar; bu bağlamda örneğin Yasujiro Ozu'nun yoğun alt açılı içeren çerçeveleri, Martin Scorsese'nin hızlı dolly zoom'ları gibi stillerinin önemli parçaları sayılabilecek unsurları tespit etmeye çalışır (2009, s. 270).

Aaron Meskin'e göre de stil meselesi ve eserlerin stilistik özellikleri edebiyat ve diğer sanatlarla ilişkimizin merkezinde yer alır ve bu nedenle, örneğin, sergiledikleri stil özelliklerini idrak edebilmemiz sayesinde eserleri yorumlar, değerlendirir, tanımlar ve sınıflandırırız (2009, s. 19). Meskin'e göre aynı durum sanat olarak sinema için de geçerlidir, yazarlığın (*authorship*) film eleştirisi ve kuramında oynadığı belirleyici rollerden biri, film stili hakkında belirli türde yargılar oluşturmaktır; film stili tüm biçimlerinin (örneğin gerçekçilik gibi evrensel stillerin) yazarlık meselesi ile çok bir ilgisi yoktur, ancak bireysel eserlerde (yani Godard ve Hitchcock gibi sanatçıları incelerken)

tezahür eden bireysel stillere olan ilgi, edebiyat alanında büyük yapıtlar ortaya koyan yazarların bireysel stillerine yönelik dertler ile paralellik taşır (2009, s. 19).

David Bordwell'e göre sinemada stil, en kısa tanımıyla, bir filmde sinema medyumuna içkin tekniklerin sistematik ve anlamlı kullanımı olarak ele alınabilir (1997, s. 4). Bordwell'e göre bu teknikler çeşitli şekillerde birbirinden ayrılır: mizansen (sahneleme, aydınlatma, oyunculuk ve dekor); çerçeveleme, odaklama, renk değerleri gibi sinematografiye dair yönler; kurgu; ve ses (1997, s. 4). Film stili, basitçe, sinemacı(lar)ın belli tarihsel koşullar içerisinde yaptığı seçimlerin bir sonucu olan seslerden ve görüntüden oluşan bir metindir (Bordwell, 1997, s. 4). Adrian Martin'e göre de sinemada stil, en geniş anlamıyla bir filmin anlatı malzemesinin işlenme, şekillendirilme ve izleyiciye iletilme biçimleri olarak düşünülebilir (2014, s. 3). Martin'e göre herhangi bir filmin veya bir medyum olarak sinemanın stilistik unsurlarının temel envanterleri ise şu şekilde sıralanabilir; çerçeveleme, kamera hareketi gibi görüntüye dair özellikler, film müziği gibi sese dair özellikler ve oyunculuk performansı, dekor gibi mizansene dair özellikler (2014, s. 21). Martin tüm bu unsurların hem birbirleriyle hem de anlatısal ve tematik bağlarıyla ilişkilerinin incelenmesinin, film stilini incelemek anlamına geldiğini belirtmektedir (2014, s. 21).

David Borwell ve Kristin Thompson'a göre de “filmlerde kullanılan belirli teknikler biçimsel bir sistem yaratma eğilimindedir” ve “her film özel teknikler geliştirir”; bu anlamda sinemada stil “özel tekniklerin bu uyumlu, geliştirilmiş ve anlamlı kullanımı” olarak tanımlanabilir (2012, s. 117). Bir filmin stilistik özelliklerini anlayabilmek için Bordwell ve Thompson dört sinemasal tekniğe bakılması gerektiğini ifade etmektedir; mizansen, sinematografi, kurgu ve ses (2012, s. 117). Yazarlara göre bu tekniklerin filmlerde farklı kullanımları, filmleri birbirinden farklılaştırır ve yönetmen tarafından var edilen “ayrık bir stilistik sistem” yaratır (2012, s. 117). Ayrıca Borwell ve Thompson, film stilini değerlendirirken, stili biçimden ayrı düşünmenin mümkün olmadığını altını çizmektedir. Zira “film stili biçimsel sistemle etkileşim halindedir”; “bir anlatı filminde tekniklerin neden – sonuç zincirini ilerletme işlevi görebilir, koşutluklar yaratabilir, öykü – olay örgüsü ilişkisini yönlendirebilir ya da anlatının enformasyon akışına destek olabilir” (2012, s. 117).

Yani denilebilir ki, yazarlar film stilini anlamak için bakılması gereken bu dört temel unsurun aslen biçimsel öğeler olduğunu vurgulamaktadır ve stili belirlerken bu biçimsel

öğelerin neden, nasıl kullanıldığının stili belirleyen başat sebep olduğunun altını çizmektedir. Hakan Savaş da sinemada stilin bu yönüne dikkat çekmektedir. Savaş'ın ifade ettiği gibi, örneğin “Theodore Angelopoulos sinemasının en belirgin, ayırt edici niteliği plan sekanslarıdır” ve “çok uzun tek bir çekimin bazen bir sahneyi bazen de bir ayrımı oluşturduğu plan sekans kullanımı film dilinde biçimle ilişkiliyse, yönetmenin bu biçimi kendine özgü olarak kullanımı da biçimle ilgilidir” (2019, s. 32). Bu anlamda yazarların ifadelerinden hareketle denilebilir ki, bir filmde başvuru alanı, göğüs planı, pan hareketi, kararma-açılma, kostüm, dekor gibi farklı kategorilere içkin sinemasal teknikler aslında biçime dairdir; fakat bu tekniklerin neden tercih edildiği ve nasıl kullanıldığı stil ile ilgilidir. Bu nedenle Bordwell ve Thompson film stilini biçimsel bir sistem olarak tarif etmektedir. Film biçimine dair öğeler sinemacı tarafından bilinçli ve sistemli biçimde organize edilir, bir ifade aracına dönüşür. Böylece kişisel tercihlerin bir sebebi ve sonucu olarak filmin stilinden söz edilebilir. Bir sinemacı, çekim kompozisyonundan harekete, kurgudan renge, sestən müziğe kadar film stiline çeşitli parametreleri aracılığıyla izleyiciyi etkileyebilir (Plantinga, 2009, s. 94). Tüm bu biçimsel araçları anlam yaratımında ve anlamın izleyiciye aktarımında dilediği biçimde kullanabilir.

Elbette sinemada stil söz konusu olduğunda, sinemacının içerisinde bulunduğu yapımların koşulları ve film endüstrisinin nitelikleri de sinemasal araçlara erişim ve biçimsel tercihler konusunda önemli ve belirleyicidir. Robert Kolker'in de altını çizdiği gibi “çekilişi sırasında kaç tane öğenin aynı anda çekimin içinde yer alacağı ve kaç çekimin kurgulanacağını tercih edilmesi de dahil çekimlerin oluşturulması bir ekonomi ve estetik kombinasyonudur” (2011, s. 60). Yani sinema bir sanat olmakla birlikte aynı zamanda güçlü bir endüstri olma özelliği de taşıdığı için, sinemacı üretimde bulunacağı ülkenin film endüstrisinin koşullarına tabidir. Ayrıca filmin niteliği de bu noktada önem taşımaktadır, zira bir anaakım/popüler sinema üretiminin yapımların koşulları ve süreçleri ile bir sanat sineması üretiminin yapımların koşulları ve süreçleri birbirinden belirgin farklılıklar göstermektedir; popüler filmler sinemacının çok daha büyük bütçeler ve geniş olanaklar ile çalışmasına izin verirken, sanat filmi çekmek için yola çıkan bir sinemacı çok daha sınırlı, mütevazı bütçelerle ve olanaklarla hareket edebilmektedir. Benzer biçimde (Türkiye’de Yeşilçam döneminde de görüldüğü gibi) anadamların film endüstrisinin bizzatıhi içinde üretilen popüler filmlerin çekim süreçlerinde dahi sinemacının tercihlerini etkileyebilecek ve onun yaratım süreçlerinde belirleyici olabilecek izleyici beklentileri,

bölge işletmeciliği sistemi, materyal ve aygıtlara sınırlı erişim, filmin tamamlanması için belirlenen kısıtlı çekim süreleri gibi nedenler de film stili konusunda dikkate alınması gereken dinamiklerdir. Dolayısıyla “ekonomi ve estetik kombinasyonu”nun filmlerin üretim süreçlerine olan etkilerinin, sinemada stil ele alınacağı durumda göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Yukarıdaki örneklerde de belirtildiği gibi, sinemacıların yapım süreçleri birbirinden farklılık göstermektedir, filmler eşit koşullar ve olanaklar içerisinde üretilmemekte, bu da film stili açısından belirleyici bir rol oynamaktadır.

Yine “Sanatta Stil” başlığı altında değinildiği gibi, sinemada stil inceleme konusu yapılacağı durumda biçimsel unsurlar kadar içerik de önem taşımaktadır. Zaur Mükerrerem’e göre filmlerin izleyici üzerinde yarattığı güçlü etkinin üç ana unsuru vardır, bunlar *öykünün çekiciliği, çekimlerin anlatım gücü ve dramatik yapının işleyişi* olarak sıralanabilir (2012, s. 11). Mükerrerem'e göre “filmler de dahil olmak üzere her sanat eseri biçimiyle karşılaşılır, içeriğiyle uğurlanır”, çünkü, “belli bir içeriği olan herhangi bir karakter ya da nesne, önce dış görünüşüyle fark edilir, burada ilk algılanan ve birincil olan şey biçimdir, anlama ve özümseme bundan ardından gerçekleşir” (2012, s. 11-12). Mükerrerem'e göre “sinemada içerik ve anafikir, kesinlikle, üzerine düşünülmüş bir biçim içerisinde var olabilir” (2012, s. 12). Yani Mükerrerem, sinemada anlam söz konusu olduğunda iyi organize edilmiş biçimsel unsurlar ile birlikte içeriğin, filmin ne söylemek istediğinin de aynı oranda önem taşıdığının altını çizmektedir.

Noël Carroll'a göre de stil incelemesi için, filmlerdeki biçimsel öğeler ve ilişkiler, filmin *ana fikrinin (point)* ve *amacının (purpose)* gerçekleştirilmesinde yardımcı olan unsurlardır; film biçimi, filmin söylemek istediği şeyleri anlamlı ve işlevsel biçimde meydana getirilmesinde rol oynamaktadır (2009, s. 275). Carroll'a göre sinemasal biçimin böylesi bir kullanımı, *işlevsel fayda (functional account)* olarak adlandırılabilir; filmlerin ana fikirleri ve amaçları olduğu varsayımından hareketle düşünüldüğünde film biçimi, o filmin ana fikrini ve amacını gerçekleştirmeye dönük seçimler bütünüdür (2009, s. 275). Yani Carroll'ın ifadelerinden yola çıkarak denilebilir ki, filmlerin alımlayıcısına söylemek istediği bir şeyi, bir meselesi, bir ana fikri ve amacı vardır ve film biçimi bunları izleyiciye aktarmanın yollarını sunmaktadır.

Sonuç olarak sinemada stil farklı tanımlamaları, yaklaşımları, fikirleri beraberinde getirmiş, çok katmanlı, birçok farklı dinamiği, unsuru, kategoriye barındıran bir konudur ve sinemacıları, filmleri, film gruplarını daha derinlikli anlayabilmek açısından zengin

bir çerçeve sunmaktadır. Bu anlamda, Türkiye’de 1970’li yıllarda çekilmiş ve devrimci sinema örneği olarak ele alınabilecek örneklerdeki filmlerin stilistik özellikleri, araştırma içerisinde dört stil kategorisi bağlamında analiz edilecektir: bunlar sinematografi, kurgu, mizansen ve anlatıdır. Filmler bu dört kategori açısından değerlendirilecek, böylece filmlerin ayırt edici stilistik özellikleri, hem tekil hem de bir grup olarak nitelikleri anlaşılmasına çalışılacaktır.

2.2.2 Sinemada stil kategorileri

Anlatı, sinematografi, kurgu ve mizansen gibi film stiline unsurlarına içkin yöntem ve tekniklerin niteliklerine, filmlerdeki kullanımlarına ve anlam yaratımında oynadıkları rollere dair geniş bir literatür oluşmuştur. Bu anlamda sonraki alt başlıklarda, “Bulgular ve Yorum” bölümü altında filmler incelenirken dikkate alınacak stil kategorileri ve onların unsurlarına kısaca değinilecektir.

2.2.2.1 Anlatı

Ali Karadoğan’ın belirttiği gibi, “günümüzde etrafımızda gördüğümüz pek çok şey bir anlatı biçimidir” ve “biz günlük hayatımız içerisinde fark etmeden pek çok anlatıyı kurar, bozar ve yeniden kurarız, pek çok şeyi aktarır, aktarırken de bunları bir anlatı haline getirerek iletiriz” (2016a, s. 17). Sanatın diğer alanlarında olduğu gibi, filmlerin de ana fikri ve amacı, “ne söylediği” söz konusu olduğunda biçimsel, teknik öğelerin anlamlı kullanımı ile birlikte kuşkusuz en önemli unsurlardan biri anlatıdır. Sanat olarak sinema, alımlayıcısına her şeyden önce bir öykü anlatır. Öykü, “bir filmin bize anlattığı, karakterlerin başından geçen ve canlandırdıkları olaylardır”, olay örgüsü “öykünün özet bir planı, filmi izledikten sonra yaptığımız özet, televizyonda ve gazetelerde filmi yorumlayanların bize anlattıklarıdır”, anlatı ise “öykünün gerçek anlatılışı, bir araya getirilişi, biçimlendirilişi ve ifade ediliş tarzıdır” (Kolker, 2011, s. 63-64). Özgür Yaren’e göre de anlatı, “en geniş tanımıyla hikâyelerin nasıl anlatıldığıyla, hikâyelerde anlamın seyircinin anlayışına sunulmak üzere nasıl oluşturulduğuyla ilgilidir” (2016, s. 167). Susan Hayward’a göre ise anlatı, “bir hikâye oluşturmak için devreye sokulan stratejiler, kodlar ve uzlaşımlara işaret eden” bir kavramdır (2012 s. 44). Yani filmlerde biçimsel unsurlar bir şeyin “nasıl” söylendiği ile ilgiliyken, içerik de “ne” söylendiği ile ilgilidir ve içeriğin taşıyıcı unsuru da anlatı olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla denilebilir ki, bir filmin anlattığı öykü, öyküsünü izleyiciye anlatma şekli ve ne söylediği de stil açısından önem taşımaktadır. Ayrıca anlatının “olay örgüsünün düzenlenmesi yoluyla

oluşturduğu nedensel zincir düşünüldüğünde, içerdiği ideolojiye ilişkin pek çok şeyi de doğallaştırdığı ve okuyucusunu/izleyicisini belirli bir mantık çizgisinde bu yönde yönlendirme gücüne sahip olduğu” (Karadoğan, 2016a, s. 24) da göz önünde bulundurulduğunda anlatının stil açısından taşıdığı önem daha da belirginleşmektedir. Bu anlamda sinemada stil açısından sinematografi, kurgu, mizansen gibi unsurlar ile anlatı da inceleme konusu edilmesi gereken bir kategori olarak ele alınabilir.

Sinemada iki temel anlatı biçiminden söz edilebilir, bunlar geleneksel/klasik anlatı ve modern anlatıdır. Klasik anlatının kökenleri Antik Yunan’a, Aristoteles’in *Poetika*’sına kadar dayanmaktadır. Aristoteles’in *Poetika*’da *tragedya* üzerine söyledikleri, klasik sinema anlatısının da temelini oluşturmaktadır. Aristoteles’e göre tragedya, “ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir” ve tragedyanın en önemli niteliği, “uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektedir (*katharsis*)” (2008, s. 22). Klasik anlatı sinemasının da temeli, *Poetika*’da temelleri atılan tragedya anlatısına dayanmaktadır.

Klasik anlatı sineması, temelde bir neden sonuç ilişkisine dayalı, başı, ortası, sonu olan bir anlatı biçimine sahiptir. Klasik anlatı, üç perdeli bir yapıdan oluşur, birinci perde *giriş/sergileme*, ikinci perde *gelişme*, üçüncü perde *sonuç* olarak nitelenir; giriş bölümü, karakterleri, mekânları, olayların geçeceği yer ve zamanı tanıtır, gelişme bölümü öyküyü, karakter gelişimlerini, motivasyonlarını derinleştirir, dramatik gerilimi arttırır ve filmi bir *doruk noktaya* taşır, doruk noktası bu gerilimi bir çözüme kavuşturur ve öykü böylece sonuca bağlanır (Karadoğan, 2016a, s. 37-38). Ayrıca klasik anlatı sinemasında dramatik gerilim ve izleyicilerin filme ilgisini canlı tutacak merak duygusu, bir *çatışma* yoluyla inşa edilmektedir; örneğin iyi – kötü, zengin – fakir, kadın – erkek, doğru – yanlış gibi karşıtlıklara dayanan bu çatışmalar (ki temel bir çatışma ile birlikte bazı alt çatışmalar da söz konusu olabilir), filmin temel dinamiklerini oluşturur (Karadoğan, 2016a, s. 145 – 146). Yani klasik anlatı sineması, izleyicileri öykü boyu “filmin önlenemez sonucuna” yönlendiren “göstergelerden” oluşan bir sinemadır (Hayward, 2012, s. 251).

“Modernist anlatı”, “çağdaş anlatı”, “sanat sineması anlatısı” gibi isimlerle de anılan, Karadoğan’ın “Açık Paradigma” olarak nitelediği modern anlatı da sinemada yaygın kullanılan bir diğer anlatı biçimidir. Modern anlatının temel yapısı, klasik anlatıya dair

her türlü kuralı adeta “tersyüz etmek” içindir; örneğin klasik anlatının aksine modern anlatı, öyküsünü çok daha “gevşek” biçimde kurar, başı, ortası, sonu olan bir anlatı biçimi tercih etse bile izleyicinin hikayeyi rahat kavramasını engelleyecek anlatım stratejileri kullanır, öyküde olan biteni anlamak için gereken bilgileri, ipuçlarını izleyicilerin “zihnine”, “imgelemin gücüne” bırakır, gevşek bir nedensellik, çeşitli boşluklar, belirsizlikler, açık uçlu sonlar içerir (Karadoğan, 2016a, s. 52-54).⁴ Özetle, klasik anlatı sinemasında temel gaye, neden sonuç ilişkisine, öyküye, karakterlere ve kapalı sona dayalı bir anlatı içerisinde izleyicilere filmdeki karakterlerle bir özdeşleşme ve *katharsis* yaşatmakken, modern anlatı ise tüm bu unsurlardan bilinçli biçimde kaçınmakta, uzak durmaktadır.

Yeşilçam döneminde üretilen filmlerin anlatı yapıları, Serhat Serter’in de altını çizdiği gibi, klasik/geleneksel anlatı yapısına yakın durmaktadır; Yeşilçam döneminde filmlerin anlatı yapıları, çoğunlukla doğrusal bir zaman akışı içerisinde giriş, gelişme, çatışma, doruk noktası ve sonuç şeklinde yapılandırılmış ve sunulmuştur (2005, s. 43). Ali Karadoğan da hem anlatısal hem biçimsel unsurlar bağlamında, Türkiye’de sinemasal modernizm denemelerinin ancak 2000’li yıllarla birlikte yaygın kabul görmeye başladığını vurgulamaktadır (2018, s. 147). Bu anlamda çalışma kapsamında da örneklemdeki filmlerin anlatı yapıları, klasik anlatının sergileme, çatışma, gelişme, doruk noktası ve sonuç unsurları bağlamında inceleme konusu yapılacaktır. Ayrıca (“Yöntem” bölümü altında da görülebileceği gibi) filmlerin ana öyküsünü sürdüren “sıradan sahnelerle” birlikte, geriye dönüş, ileriye atlayış, montaj, rüya, aksiyon, aşk, fiziksel şiddet, düğün, cenaze, doğum, ezan/sela, göbek dansı gibi özel sekans türlerinin olup olmadığı, varsa bu sekansların filmin anlatısında nasıl bir rol oynadığı anlaşılmaya çalışılacaktır.

2.2.2.2 Sinematografi

Filmlerde sinematografiye içkin çekim ölçekleri, optik hareketler/kamera hareketleri ve kamera açıları gibi unsurlar, sinemada stil bağlamında önem taşımaktadır. Örneğin kameranin bir karakteri nasıl bir mesafeden kaydettiği veya karakterin perdede ne kadar yer kapladığı, kameranin sabit olup olmadığı veya optiğin/kameranin hareketinin niteliği, benzer biçimde kameranin karakteri hangi açıdan filme aldığı gibi konular, sinemacıların

⁴ Bazı filmler, aynı anda iki anlatı formunun da özelliklerini taşıyabilmektedir (Sözen, 2008, s. 131).

bilinçli tercihlerinin bir sonucudur ve tüm bunlar çoğunlukla bir anlam yaratacak biçimlerde kullanılmaktadır. Dolayısıyla sinemada stil inceleme konusu edileceğinde, sinematografi bağlamında tüm bu unsurlar göz önünde bulundurulmalıdır.

Çekim ölçekleri, sinematografinin en önemli unsurlarından biridir. Bir çekim, kamera hareketi veya özel bir kamera açısı içermeyebilir, ama her çekim için olmazsa olmaz yegâne sinematografik unsur çekim ölçeğidir. Kamera görüntüye aldığı kişiye veya nesnesine ne kadar yakınsa, o kadar fazla detay yakalama gücüne sahip olur ve izleyiciler nezdinde duygusal yakınlık da artar (bununla beraber örneğin kostümlere, çevreye, beden diline dair unsurlar daha görünmez olur), ölçek genişledikçe ise duygusal tepkiler, mimikler, ifadeler, ince detaylar daha az görünür olmakla beraber, çevreye, mekânlara, kameranın görüntülediği alana dair bağlamsal bilgiler artar (Barnwell, 2011, s. 68). Sinemada kullanılan temel çekim ölçekleri (en yakından en uzağa olacak şekilde) yakın plan (*extreme close-up/big close-up*), omuz plan (*close-up*), göğüs plan (*medium close-up*), bel plan (*medium shot*), diz plan (*medium long/medium full shot*), boy plan (*long/full shot*), genel plan (*extreme long/extreme full/very long shot*) olarak sayılabilir. Tüm bu farklı çekim ölçekleri, filmsel anlamın inşasında farklı bağlamlarda rol oynayabilir.

Geleneksel anlamda çekim ölçeklerinin yaygın kullanımları, bel plandan yakın plana kadar olan ölçeklerin görsel bilgiyi bir kişiyle (hatta kimi zaman bir kişinin bir parçasıyla) sınırladığı, bel plandan genel plana kadar olan ölçeklerin ise karakter(ler) arasındaki ve onlar ile çevreleri arasındaki görsel ilişkiyi öne çıkardığı şeklinde yerleşmiş ve kabul görmüştür (Mercado, 2011, s. 81). Bel planlar da bu anlamda, hem mekânları (sınırlı bir kısmını da olsa) görüntüye getirebilmek için yeterince geniş, hem de karaktere dair birçok ayrıntıyı gösterebilmek için yeterince dar olduğu için (Mercado, 2011, s. 63) çekim ölçeklerinin tam “ortası” olarak düşünülebilir. Yani denilebilir ki, kamera karaktere yaklaştıkça, mercek ve karakter arasındaki mesafe azaldıkça, izleyicilerin karakterin duygu durumunu, ruh halini, düşüncelerini, hislerini anlaması kolaylaşmaktadır. Yakın, dar çekim ölçeklerinin bu doğası da örneğin, izleyicilerin karakterlerle olan özdeşleşme süreçlerini kolaylaştırmakta rol oynayabilir. Kamera, karakteri daha uzak, geniş bir ölçek içerisinde kaydettiğinde ise, karakterin içerisinde bulunduğu alana, çevreye, mekâna dair unsurlar da görüntü içerisine dahil olmakta, böylece seyircinin bakışının perdede nereye yöneleceği, görüntü üzerinde neye veya nelere odaklanacağı konusunda izleyici daha “özgür” olabilmektedir. Dolayısıyla uzak, geniş çekim ölçekleri de film ve izleyici

arasına bir “mesafe” koymayı hedefleyen bir sinemacı tarafından daha yoğun biçimde tercih edilebilir. Elbette sinemada stile dair herhangi bir unsurun kullanımıyla ilgili buna benzer genel kanılar söz konusu olsa bile, her bir unsura dair filmlerdeki tercihler, kendi bağlamları içerisinde değerlendirilmelidir.

Sinematografi kategorisi için bir diğer önemli unsur optik hareketler/kamera hareketleridir. Bir çekimde kameranın sabit olup olmayacağı veya kameranın hareket edip etmeyeceği, ederse ne türden bir harekette bulunacağı yine stile dair bilinçli tercihlerin, kararların bir sonucudur. Hemen hemen tüm filmlerde karşımıza çıkabilecek temel optik hareketler/kamera hareketleri olarak yatay çevrinme (*pan*) (ve bir türevi olarak hızlı çevrinme [*whip pan*]), dikey çevrinme (*tilt*), kaydırma (*tracking/dolly*), vinç (veya *Jimmy Jib*), el kamerası (*handheld*), optik kaydırma (*zoom*), odak kaydırması (*rack focus*) sayılabilir. Kamera bir çekimde bu türden bir optik hareket/kamera hareketi içermeyebilir ve çekim boyunca sabit durabilir veya birden çok optik hareket/kamera hareketi içerebilir. Bir çekimin tamamen sabit kamerayla filme alınması veya çeşitli optik hareketler/kamera hareketleri içermesi, sinemacıların niyetleriyle ve bu niyetlere bağlı olarak sinematografiye dair tercihleriyle ilintilidir.

Bir filmde her bir optik hareket/kamera hareketi (veya birden çok, çeşitli kombinasyonlar da söz konusu olabilir), belirli bir çekim içerisinde, sinemacının hedefleri, istekleri, niyetleri doğrultusunda anlamlı biçimlerde kullanılabilir. Filmlerde en yaygın kullanılan kamera hareketlerinden biri olan *pan*, “panoramik” sözcüğünün bir kısaltmasıdır, bu harekette kamera yer değiştirmeden yatay bir alanda sağa/sola çevrinir; benzer biçimde *tilt* hareketi de kameranın yeri değişmeden yukarı veya aşağı çevrinmesidir (Brown, 2014, s. 212). Hızlı çevrinme/*whip pan* ise, isminden de anlaşılacağı üzere, bu sağa ve sola çevrinme hareketinin çok daha keskin ve hızlı biçimde yapılmasıdır. Çoğunlukla sahneler arası geçişlerde veya çekim içerisinde dramatik bir etki yaratmak hedeflendiğinde kullanılır (Mercado, 2011, s. 151). Kaydırma hareketi ise kameranın bir figürün veya nesnenin yanına, içine, dışına doğru (çoğunlukla tekerlerli, raylı bir sistem üzerinde, hatta kimi zaman bir araba, tren, bisiklet gibi bir araç ile) hareket etmesidir; genel kullanımı, bir çekimde hareket duygusunu yakalamak üzerinedir (Giannetti, 2013, s. 117). Vinç/*Jimmy Jib* ise aynı anda birçok kamera hareketini, çeşitli kombinasyonları yapmaya izin verir; bu sayede kamera yukarı, aşağı, içeri, çapraz vb. biçimlerde, istendiği şekilde hareket edebilmektedir (Giannetti, 2013, s. 121). El kamerası, çoğunlukla

operatörün kamerayı elinde veya omzunda taşıyarak kullandığı bir kamera hareketidir; el kamerası ile çekilen sahneler, çoğunlukla sanatsal maksatlarla kullanılabilir, örneğin sallantılı bir el kamerası bir çeşit “dolaysızlık” duygusu yaratabilmekte, bu nedenle belgesel bir yaklaşıma işaret edebilmektedir (Brown, 2014, s. 216). Zoom hareketi objektifin odak uzaklığının kademeli olarak değişmesidir, böylece kamera hiç hareket ettirilmeden genel bir plandan yakın bir plana geçilebilmesine olanak sağlar; hareketin bu niteliği kaynaklı zoom “doğal olmayan” bir hareket olarak kabul edilir ve çoğunlukla belirli anlarda kullanılır, örneğin hızlı bir zoom hareketi sayesinde çekim içerisindeki bir nesneye izleyicinin dikkati çekilebilir (Wineyard, 2010, s. 17). Son olarak odak kaydırması ise odağın bir derinlik düzleminden diğerine değişimidir; odakta olan özne odaktan çıktıkça, bulanık olan bir başka nesne, ön planda veya arka planda odak haline gelir (Pramaggiore ve Wallis, 2007, s. 437).

Kamera açıları da sinematografi bağlamında üzerinde mutlaka durulması gereken bir başka unsurdur. Kameranın bir karakteri veya nesneyi kaydettiği açı, yine izleyicilerde belirli duyguların, düşüncelerin ortaya çıkmasına veya pekişmesine yardımcı olabilir. Temel kamera açıları olarak göz hizası (*eyeline*), üst açı (*high angle*) ve alt açı (*low angle*) sayılabilir. Göz hizası açısı, izleyiciler açısından “olağan görüş noktasıdır”, bu açı, görüntüyü izleyiciye ortalama boydaki bir insanın görüş açısından sunar, böylece izleyicilere kolaylıkla tanıyabilecekleri bir bakış açısı sağlanmış olur ve izleyiciler olayları sanki kendileri içerisindeymiş gibi görebilir (Mascelli, 2007, s. 40). Üst açı ve alt açının sinemada kullanım biçimlerine dair yaygın gören kabuller ise, üst açının karakteri savunmasız, aciz, küçük gösterdiği, alt açının ise güçlü, korkutucu, kudretli gösterdiği şeklindedir (Barnwell, 2011, s. 72). Temel kamera açıları ile birlikte, (temel açıların çok daha “aşırı” versiyonları olarak düşünülebilecek) yukarıdan/kuşbakışı açı (*from above*), aşırı üst açı (*extreme high angle*), aşırı alt açı (*extreme low angle*), aşağıdan/tabandan açı (*from below/under*), eğimli açı (*Dutch/canted angle*) gibi kamera açıları da filmlerde zaman zaman kullanılmaktadır. Louis Giannetti’nin belirttiği gibi, açı ne kadar “aşırı” ise, görüntü o kadar dikkat çekici veya dikkat dağıtıcı hale gelir (2013, s. 12-13).

Özetle sinematografi, sinemada stil bağlamında en önemli kategorilerden biridir. Çekim ölçekleri, optik hareketler/kamera hareketleri, kamera açıları gibi sinematografik unsurlar, sinemacılarının belirli niyetler doğrultusunda verdikleri kararların bir sonucudur ve stil söz konusu olduğunda sinematografiyi inceleme konusu etmek önemlidir. Çalışma

içerisinde örneklemdaki filmler stilistik özellikleri bakımından incelenirken, sinematografik özellikleri de bu unsurlar bağlamında ele alınacaktır.

2.2.2.3 Kurgu

Kurgu, sinemada stilin en önemli kategorilerinden birini oluşturmaktadır. Bir filmin çekim sayısı, çekim uzunlukları (ve kesme oranları), ortalama çekim uzunluğu (OÇU) (*average shot lenght/ASL*), kesme türleri veya içerdiği geçiş etkileri, görsel etki (*visual effect*), özel etki (*special effect*), hareketli grafik (*motion graphics*) içerip içermediği⁵ gibi noktalar, stilistik özelliklerini anlamak için önemlidir.

Çekim uzunlukları ve kesme oranları gibi unsurlar bir filmin stilistik özellikleri inceleneceği zaman filmler hakkında çok şey anlatmaktadır, zira bir çekimin ne kadar süreceği, nerede kesileceği gibi kararlar filmsel anlamın inşası açısından temel araçlardan biridir (Şavk, 2020, s. 1038). Bir filmde çekimler ne kadar kısaysa, kesme oranı o kadar yüksek olur, filmlerde kesme oranları da filmin öyküsü ve uzay-zaman eklemlenmeleri ile oldukça bağlantılıdır; örneğin bir araba kovalamacası sahnesinin, bir park gezintisi sahnesine göre daha çok çekim ve dolayısıyla daha fazla kesme içermesi şaşırtıcı değildir (Tsivian, 2009, s. 93). Sinemacılar kurgu vasıtasıyla filmin temposunu ayarlarlar, böylece izleyicide duygusal ve entelektüel tepkileri teşvik ederler, kurguda tempoyu etkileyen en önemli faktörlerden biri de bu anlamda çekim uzunluklarıdır (Pramaggiore ve Wallis, 2007, s. 196). Kurgucular bir filmin temposunu çekim uzunlukları sayesinde kontrol altına alır, uzun çekimler bir filmde daha çok tempoyu yavaşlatmayı sağlarken kısa çekimler ve sık kesmeler ise tempoyu, yoğunluğu hızlandırır; bu nedenle örneğin aksiyon içerikli sahneler heyecan duygusu yaratmak için oldukça kısa çekimlere dayanırken, romantik sahneler ise daha rahat bir tempoda, daha uzun çekimler kullanılarak yaratılabilir (Pramaggiore ve Wallis, 2007, s. 196).

Bir film sık kesmelerle, kısa çekim sayıları ile kurgulanabilir, böylece izleyicilerin dikkati ve filme karşı ilgisi, kurgunun dinamikliği sayesinde diri tutulabilir. Benzer biçimde uzun çekimlerle ve daha az kesmelerle kurgulanan bir film, görüntüye olabildiğince az

⁵ Çalışmanın örneklemindeki filmlerin muhtevaları itibarıyla, özel etki, görsel etki veya hareketli grafik gibi etkilerin kullanımı öngörülmemektedir. Filmler incelenirken bu gibi bir etki türü ile karşılaşıldığı durumda, “Bulgular ve Yorum” bölümü altında, filmlerin kendi bağlamı içerisinde ilgili etki türleri ve kullanım biçimleri açıklanacak ve yorumlanacaktır.

müdahale etme anlayışını yansıtır olabilir. Bu anlamda örneğin iki film böylesi bir gözle karşılaştırılacağı zaman, ortalama çekim uzunluğu (OÇU)⁶ verileri anlamlı sonuçlar ortaya çıkarabilmektedir. OÇU, filmin uzunluğunun, içerisindeki çekim sayısına bölünmesiyle hesaplanmaktadır; bu yöntem, örneğin bir yönetmenin veya kurgucunun tüm filmlerini karşılaştırmak ve onların sanatsal anlayışlarının zaman içerisinde kurgu boyutuna nasıl yansıdığını anlayabilmek için elverişlidir (Tsivian, 2009, s. 95). Veya bir aksiyon filmi ve romantik komedi arasındaki kurguya dair yaklaşım ve uygulama farkları, OÇU verileri sayesinde daha görünür olabilir. Bu anlamda, sinemetrik yöntem ve araçlardan faydalanan araştırmalar OÇU verilerini sıklıkla kullanmakta, filmlerin stilistik özelliklerini yorumlarken OÇU göz önünde bulundurulmaktadır.

Filmlerin çekim uzunlukları ve kesme oranı verileriyle birlikte, “nasıl” kesildikleri, ne gibi geçiş etkileri içerdiği veya içermediği de kurgu konusunda önemli unsurlardır. Filmler kurgulanırken uygulanan farklı kesme türleri ve geçiş etkileri vardır. Temel kesme türleri devamlılık kesmesi (*continuity cut*), eşlemeli kesme (*match cut*), sıçramalı kesme (*jump cut*), uzağa kesme (*cutaway*), çapraz kesme (*cross cut*), J kesmesi (*J cut*), L kesmesi (*L cut*) olarak sıralanabilir. Sinemada yaygın kullanılan temel geçiş etkileri arasında ise zincirleme (*dissolve*), açılma-kararma (*fade in-out*), süpürme (*wipe*), odak (*iris*), saat (*clock*), çevirme (*flip*), şekil (*shape*) sayılabilir.

Devamlılık kesmesi, sinemada en yaygın kullanılan kesme türüdür. Özellikle klasik anlatı sineması, *hikâye odaklı* (*story-centered*) bir sinema olduğu için, bu filmlerin neredeyse tamamı ana bir hikâye etrafında gelişir ve böylesi filmlerde kurgunun temel işlevi, izleyicilerin zaman duygusunu şekillendirmek ve hikâyeyi algılamasını sağlamaktır; klasik anlatı filmleri olay örgüsündeki neden – sonuç mantığını iletmek için birden fazla çekimi kurguda bir araya getirerek öyküsünü anlatır (Pramaggiore ve Wallis, 2007, s. 203). Klasik sinemanın uyuşmalarına aşina sinema izleyicisinin de kurgunun “nasıl olması gerektiğine” dair çeşitli beklentileri vardır ve bu beklentiler (*görünmez kesme*

⁶ İngilizce sinemetri literatüründe, ortalama çekim uzunluklarından söz edileceği durumda, araştırmacılar “average shot length”in kısaltması olan “ASL” ifadesini kullanmaktadır. Sinemetrik yöntem ve yaklaşımlardan yararlanan Türkçe kaynakların birçoğunda da İngilizce literatürdeki gibi, ortalama çekim uzunluğunun kısaltması olarak “OÇU” ifadesi kullanılmaktadır. Film stiline istatistiksel analizi yaklaşımına ilişkin detaylara, Türkçe literatürden örnek araştırmalara çalışmanın “Yöntem” başlığı altında daha kapsamlı biçimde değinilecektir.

olarak da bilinen) devamlılık kesmesi olarak nitelenen bir kurgu tekniği üzerine kuruludur; devamlılık kesmesi, bir çekimden diğerine kusursuz bir geçiş sağlar ve izleyiciler, bir araya getirilmiş bir görüntü dizisi izlediklerinin farkına bile varamazlar, böylece hikâye alanı izleyiciler tarafından birleşik, bütünlüklü ve tutarlı biçimde algılanabilir (Pramaggiore ve Wallis, 2007, s. 213).

Devamlılık kesmesi ile birlikte farklı kesme türleri de vardır. Eşlemeli kesme, giden A çekimi ile gelen B çekiminin görsel/içeriksel açıdan benzer unsurları arasında kesme yapmaktır; sıçramalı kesme bir çekim içerisindeki bazı karelerin kurguda çıkarılmasıdır; çapraz kesme, genellikle aynı anda, farklı yerlerde meydana gelen iki (veya daha fazla) olayı dönüşümlü biçimde yansıtan kesmelerdir⁷; J kesmesi, gelmekte olan çekimin sesinin görüntüden önce duyulduğu, L kesmesi ise giden çekimin sesinin kendinden sonraki çekime sarktığı kesme türleridir⁸ (Frierson, 2018, s. 318-319); uzağa kesme ise ana bir çekimi bölerek karakterlerin odak noktası olabilecek (veya olmayabilecek) kimi ayrıntılara izleyicinin dikkatini çeken kesmelere denmektedir (Pramaggiore ve Wallis, 2007, s. 435). Kesme türleri ile birlikte filmlerde çekimleri ayırmak veya birleştirmek için çeşitli geçiş etkileri de kullanılmaktadır. Zincirleme, açılma-kararma, süpürme, iris vb. geçiş etkileri, kesmelere göre çoğunlukla daha nadir tercih edilir; geçiş etkilerinin temel fonksiyonu, izleyicilere farklı bir zamana veya yere geçişi işaret etmek, bir aksiyonu, sahneyi, sekansı başlatmak ya da bitirmek gibi düşünülebilir (Pramaggiore ve Wallis, 2007, s. 198).

Yani bir filmin çekim sayısı, çekim uzunlukları (ve OÇU verisi), kesme oranları, kullanılan kesme türleri veya geçiş etkileri gibi kurguya dair unsurlar, sinemada anlamın inşasında etkin rol oynayan öğelerdir ve film stili bağlamında da son derece önemlidir. Stil inceleme konusu edileceğinde ve kurguya içkin nitelikler sorgulanacağına, filmlerde

⁷ Bilindiği üzere çapraz kesmelerin sinemada en yaygın kullanıldığı noktalardan biri, örneğin telefon konuşması sahneleridir. Çalışma kapsamında çapraz kesmeler söz konusu olduğunda (“çapraz kesmenin en çok kullanıldığı anlar telefonla görüşme sahneleridir” gibi bir tespit anlamlı bir sonuç ortaya çıkarmayacağı için), telefonla konuşma sahneleri göz önünde bulundurulmayacak, daha çok bu kesme türünün film içerisinde bir anlam yaratacak şekildeki kullanımları değerlendirme kapsamına alınacaktır.

⁸ J kesmesi ve L kesmesi, çalışma kapsamında sese dair özelliklerin göz önünde bulundurulacağı yegâne unsurlardır, bunun nedeni ise bu unsurların birer kesme türü olarak temelde kurguyla ilgili olmasıdır.

tüm bu unsurlara dair tercihlerin göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Çalışma içerisinde de örneklemdaki filmlerin kurguya içkin tüm bu nitelikleri incelenecektir.

2.2.2.4 Mizansen

Bordwell ve Thompson'a göre sinemanın bütün teknikleri içerisinde mizansen, belki de (özellikle izleyici açısından) en "bilinen" tekniktir; izleyiciler bir filmi izledikten sonra, filmin kurgu özelliklerini, kamera hareketlerini, geçiş etkilerini vb. unsurları hatırlamayabilir, ancak örneğin dekorlar, kostümler, mekânlar, aksesuarlar, ışıklar, oyuncuların performansları izleyici nezdinde çok daha akılda kalıcıdır (2012, s. 118). Tiyatro kökenli bir kavram olarak mizansen, "sahneye koyma" anlamına gelmektedir ve sinemadaki kullanımı, sinemacıların film karesi içerisinde "görünenler üzerindeki kontrolünü" işaret etmektedir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 118).

Mizansenin unsurlarının neler olduğu, çeşitli yazarlar tarafından kimi zaman paralel, kimi zaman farklı biçimlerde ele alınmıştır. Örneğin Bordwell ve Thompson'a göre mizansenin kapsamı, dekor, kostüm ve makyaj, ışık (aydınlatma) ve sahneleme olmak üzere dört alanı kapsar (2012). John Gibbs'e göre ise mizansenin unsurları aydınlatma, kostüm, renk, aksesuar, dekor, oyunculuk, mekân, kameranın pozisyonu, kompozisyon (ve tüm bunların etkileşimi) olarak düşünülebilir (2002). Ed Sikov'a göre de mizansenin unsurları dekor, aksesuar, kostüm, makyaj, aydınlatma ve oyunculuk şeklindedir (ayrıca Sikov kamera pozisyonu, kamera hareketleri ve kamera açıları gibi sinematografik unsurları da mizansene dair unsurlar olarak saymaktadır) (2010).

Mizansenin her bir unsurunun, izleyicilerin öykü, karakterler, zaman ve mekân deneyimleri üzerinde yoğun bir etkisi vardır; sinemacılar bu gibi ayrıntıları yalnızca perde üzerinde bir dünya yaratmak için değil, aynı zamanda karakter gelişimlerini belirtmek, motifler sunmak, ele aldıkları konuları güçlendirmek, ruh halleri oluşturmak için sistematik ve bütünlüklü biçimde kullanmaktadır (Pramaggiore ve Wallis, 2007, s. 89). Örneğin bir filmin mekânsal özellikleri, stilistik özellikleri bağlamında önem taşır. Mekânların temel işlevleri, zaman ve mekân belirtmek, fikir ve temaları tanıtmak ve ruh halleri yaratmak üzerinedir; bir olayın binanın içinde mi yoksa dışında mı gerçekleştiği, filmdeki ortamların kişisel yaşam alanları mı, iş yerleri mi veya kamusal alanlar mı olduğu, ortamın genişliği veya sıkışıklığı gibi unsurlar, kaçınılmaz olarak hem kültürel anlamlar hem de duygusal etkiler iletir (Pramaggiore ve Wallis, 2007, s. 92-93). Kostümler, dekorlar, aksesuarlar, makyajlar filmlerde karakterlerin kişilik özellikleri,

değişimleri, gelişimleri hakkında fikirler verir, anlatsal ve sembolik düzeyde filme katkı sağlar; örneğin tabancalar, kementler, kovboy şapkaları gibi nesneler Western türü için olmazsa olmaz niteliktedir (Pramaggiore ve Wallis, 2007, s. 103). Birçok kurmaca film insanlar ve onların içine sürüklendiği çatışmalarla ilgili öyküler anlattığı için, oyunculuğa dair (oyuncu seçimi, oyuncu performansı, oyuncuların yerleşimi ve hareketi gibi) unsurlar da izleyicilerin kurgusal karakterlere, onların zayıf veya güçlü yönlerine, korkularına, umutlarına dair tepkilerini etkilemektedir (Pramaggiore ve Wallis, 2007, s. 97). Yine aydınlatmanın niteliği, yani ışığın sertliği – yumuşaklığı, doğallığı – yapaylığı, yerleşimi (ışığın özneye çarptığı yön), rengi gibi birçok unsur da sinemada anlam yaratırken sinemacıların kullandığı elemanlardandır (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 131-132). Kompozisyon, çerçevede neyin ortaya çıkarılıp neyin izleyiciden saklanacağı ile ilgilidir ve sinemacılar kompozisyon ile kurgusal bir dünyanın “seçilmiş” görünümünü sunar (Gibbs, 2002, s. 21-22). Renk de sinemacılar için bir ifade unsuru olarak kullanılmakta, kültürel, sembolik çağrışımlar yaratmak konusunda etkin biçimde rol oynayabilmektedir (Gibbs, 2002, s. 8).

Çalışma içerisinde örneklemdaki filmlerin mizansen özellikleri, mekân, dekor, kostüm, makyaj ve aksesuar unsurları bağlamında inceleme konusu yapılacaktır. Renk, kompozisyon, aydınlatma unsurlarının inceleme dışı bırakılma sebebi (“Giriş” bölümünün “Sınırlılıklar” başlığı altında, ses kategorisiyle ilgili yazılanlarla paralel biçimde), Yeşilçam döneminde üretilen filmlerin çevrimiçi video paylaşım sitelerindeki kopyaları hakkındaki üstveri eksikliği kaynaklıdır ve üstveri eksiklikleri, filmlerin biçimsel unsurlarına dair kimi detayların belirsiz kalmasına neden olmaktadır (Şavk, Olgunsoy ve Keskin, 2022, s. 126-127). Yeşilçam filmlerinin hangi kopyasının, nasıl ve ne koşullarda dijitalle aktarıldığı, aktarılırken ne gibi süreçlerden geçtiği, “restorasyon” adı altında ne gibi noktalara müdahale edildiği hakkında neredeyse hiçbir bilgi yoktur; “restorasyonlu”, “HD” gibi başlıklarla çevrimiçi video paylaşım sitelerine yüklenen ve yükleyen kullanıcıların/kanalların restorasyon esnasında filmlerin seslerine, renk paletlerine, en – boy oranlarına (*aspect ratio*) dair müdahaleleri, filmlerin orijinal renk (ve buna bağlı olarak aydınlatma), kompozisyon özelliklerini belirgin biçimde değiştirmektedir. Örneğin en – boy oranlarına dair müdahaleler, arka plan – ön plan ilişkisi başta olmak üzere görsel kompozisyona dair nitelikleri önemli biçimde etkilediği

için (Şavk, 2023, s. 167)⁹ kompozisyonu sağlıklı biçimde değerlendirebilmek söz konusu değildir. Yine restorasyon esnasında filmin renklerine dair değişiklikler filmin orijinal renk paletini tahrip etmekte buna bağlı olarak aydınlatmaya dair nitelikleri de değişikliğe uğratmaktadır. Oyunculuk unsurunun kapsam dışı bırakılma sebebi ise, oyuncululuğu sağlıklı biçimde incelemek için filmlerin yönetmenleriyle, oyuncularıyla, filmlerin çekimi esnasında orada bulunan kişilerle söyleşiler yapma veya yayımlanmış anılardan, vb. eserlerden faydalanma gerekliliğidir (Serter, 2005, s. 8-9). Örneklemdaki filmlerin yönetmenlerinin, oyuncularının, set emekçilerinin bir kısmının hayatta olmadığı, filmler, yönetmenler ve oyuncular hakkında eşit düzeyde anı veya benzeri materyal bulunmadığı düşünüldüğünde, oyunculuga dair unsurları tüm filmlerde sağlıklı biçimde değerlendirmek mümkün değildir.

Mekân, dekor, kostüm, makyaj ve aksesuar gibi görüntünün içeriğine dair unsurlar ise tüm bu süreçlerden etkilenmeyeceği için, mizansen bağlamında incelemeye uygundur. Dolayısıyla örneklemdaki filmlerin mizansen özellikleri, bu unsurlar bağlamında incelenecek ve yorumlanacaktır.

2.3 1970’li Yıllar

Birçok açıdan 1970’li yıllar, Türkiye tarihinin en önemli dönemlerinden biridir. Bu on yıllık dönemde yaşanan siyasi, ekonomik, toplumsal, kültürel gelişmeler, Türkiye’nin geleceğini köklü biçimde etkilemiş, derin değişimlere ve dönüşümlere sebebiyet vermiştir. Elbette 1970’li yılların önemli olayları ve gelişmeleri de kendinden önceki yıllarla doğrudan bağlantılı, ilişkilidir. Türkiye’nin çok partili sisteme geçişi, ardından gelen Demokrat Parti (DP) iktidarı, 27 Mayıs 1960 darbesi, 12 Mart 1971 muhtırası gibi Türkiye’de siyasal, toplumsal, gündelik yaşamı derinden etkileyen gelişmeler, 1970’li yılların konjonktürünü ve 12 Eylül 1980 darbesine giden süreci şekillendirmiştir. Bu anlamda 1970’li yılları anlayabilmek için, özellikle 27 Mayıs darbesi sonrasına, yani 1960’lı yıllara bakmak önemlidir.

⁹ Hatta böylesi bir durum söz konusu olduğunda, sinematografinin en önemli unsurlarından olan çekim ölçeklerini de etkileyebilmektedir. DOYeşilçam projesi kapsamında, filmlerin ölçümü esnasında çerçeve oranındaki deformasyona bağlı olarak çekim ölçeklerinde bir aykırılık gözlemlenirse, bu durum dikkate alınarak muhtemel en iyi ölçümün yapılması hedeflenmektedir (Şavk, 2023, s. 167).

2.3.1 Türkiye’de 1960’lı yıllar, 1970’leri hazırlayan koşullar ve sol

Türkiye’de 1960 – 1980 arası yıllarında var olan gelişmeler ele alınacağı vakit, bu döneme dair en çok dillendirilen şeylerden biri, bu yirmi yıllık sürecin bir askeri darbeye başlayıp tekrar bir darbe ile sona erdiğiidir. 27 Mayıs 1960 darbesi, Demokrat Parti iktidarına son verip Türkiye’de yeni bir dönemin başlangıcına sebebiyet vermiş, 1961 Anayasası’nın yürürlüğe girmesi ile birlikte 1960 – 1980 yılları arasında yaşanan birçok gelişmede 61 Anayasası’nın içeriği ve yarattığı koşullar önemli bir faktör olmuştur. Yine 12 Eylül 1980’de gerçekleşen askeri darbe Türkiye’de bir dönemi kapatmış, 1982 Anayasası ile Türkiye’de köklü değişimler, dönüşümler gerçekleşmiştir. Bu anlamda Türkiye’nin 1970’li yılları söz konusu olduğunda, 1960’lı yıllarda olup bitenler ve 1961 Anayasası önem taşımaktadır.

Sungur Savran’a göre Türkiye’de 1960 – 1980 arası döneme bakıldığında, “tarihsel dinamiğe damgasını vuran iki gelişme esastır”; birincisi, “sanayinin sermaye birikiminin belirleyici alanı, sanayi burjuvazisinin de iktidar blokunun yönetici gücü haline gelişi”, bir diğeri ise “işçi sınıfının ülke tarihinde ilk kez siyaset sahnesine kitlesel biçimde girişidir” (2022, s. 189). Haluk Yurtsever’e göre de 1960’lar ile birlikte Türkiye “yeni” bir döneme girmiştir ve bu dönemi yeni kılan iki önemli unsur vardır; ilki 27 Mayıs ve 1961 Anayasası’yla birlikte “burjuva demokrat hareketi daha ileri gidemeyeceği son sınıra dayanmış” ve bu tarih itibariyle Türkiye’de burjuvazinin “hiçbir kesiminden hiçbir ‘demokrat’ hamle gelmemiştir”, ikinci olarak ise “Türkiye solu, dünya ve Türkiye koşullarının elverişli olduğu bu yıllarda bir ‘yeniden doğuş’ gerçekleştirmiş, topluma ve yığınlara açılmıştır” (2008, s. 42).

İsmet Akça’ya göre 27 Mayıs darbesi, “DP’nin politik liderliğinde kurulmuş, büyük toprak sahipleri, ticaret burjuvazisi ve küçük ve orta köylülüğe dayalı popülist kalkıncı ve muhafazakâr modernleşmeci bir hegemonya projesine” bir cevaptır, zira bu proje özellikle 1950’lerle birlikte tıkanmaya başlamıştır (2021, s. 100). Yine Akça’ya göre 27 Mayıs’ın egemen kılmak istediği yeni hegemonya ise şu unsurları içermiştir: “ithal ikameci sanayileşmeye (İİS) ve planlı kalkınmaya dayalı bir birikim stratejisi; sosyal devlete dayalı sosyal adalet; görece demokratik bir siyasal rejim (temel hak ve özgürlükler, güçler ayrılığı ilkesi, yargının bağımsızlığı vb.)” (2021, s. 100). Bu yeni hegemonya projesinin sağlıklı biçimde hayata geçirilebilmesi için de yeni bir anayasaya ihtiyaç duyulmuş, 1961 Anayasası hazırlanmış ve yürürlüğe girmiştir.

Mete Kaan Kaynar, 1961 Anayasası'nın “anayasa hukuku tartışmaları kadar, Türkiye siyasî hayatı tartışmalarının da en renkli konularından birisi” olduğunu ifade etmektedir ve Kaynar'a göre “bir taraftan Türkiye'ye özgürlükleri taşıyan metin olarak neredeyse kutsanan, diğer taraftan Türkiye'ye bol gelmekle eleştirilen başka bir Anayasa bulmak oldukça zordur” (2017, s. 20). Selçuk Koca da 1961 Anayasası'nın 1960'lar boyunca sağ ve sol cenah arasında başat tartışma konularından biri olduğunu belirtmekte, sağın anayasayı “millele lüks bulduğunu”, solun ise “kişi hak ve özgürlüklerine vurgu yapmasından dolayı” sahip çıktığını vurgulamaktadır (2021, s. 87). Murat Belge, 27 Mayıs sonrası yürürlüğe giren 1961 Anayasası'nın, “nüfusun büyük çoğunluğunun köylü (ve mantık gereği 'cahil') olduğu bir toplumda, bu seçmenleri kandıracak kötü niyetli bir hükümetin kazandığı iktidarı suistimal etmesini önleyecek hükümlerle” doldurulduğunu ve kurumların da buna göre tasarlandığını belirtmektedir (2008, s. 24). Belge'ye göre anayasayı yapanlar, “okumuş kentli nüfusu cahil kırsal yığınların yanlış siyasi tercihlerinden korumak için aldıkları tedbirlerle 'yürütme'yi kısıtlamış”, bu da “Türkiye'nin kendine özgü koşullarında, bir 'demokratikleşme' imkânı gibi” görülmüştür (2008, s. 24).

Mümtaz Soysal ve Fazıl Sağlam'a göre “1961 Anayasası'nda ifadesini bulan tepkiler, doğrudan doğruya 1924 Anayasası'na yönelik olmaktan çok, 1950-60 arasındaki siyasal döneme karşı bir tepki niteliği taşır” ve 1961 Anayasası “kendisinden önceki anayasayı bu dönemin siyasal olaylarının tek sorumlusu olarak görmemiş ve bu anayasada çok partili dönem boyunca ortaya çıkan ve antidemokratik iktidarlara frenlemede yetersiz kaldığı görülen eksiklik ve boşlukları giderme amacını gütmüştür” (1995, s. 30). Çağlar Keyder'e göre ise 1961 Anayasası'yla işçi örgütlerine ve başka örgütlere Türkiye koşulları içerisinde “benzeri görülmemiş” bir statü verilmiş, sendika hakkı, toplu sözleşme gibi yasalar, işçi sınıfının “Batı demokrasilerinde yüzyıllarca süren mücadeleler sonucu elde ettikleri grev ve toplu sözleşme haklarını kullanarak ücret taleplerinde bulunmalarına” imkân vermiştir (2014, s. 183).

Sungur Savran, yeni anayasa ile sağlanan temel hak ve özgürlüklerin, 27 Mayıs öncesinin Türkiye'si göz önünde bulundurularak hazırlandığını, 1960 öncesi Türkiye'de “modern kapitalist topluma özgü sınıf mücadelelerinin henüz toplumsal değişimin ana motoru haline gelmediğini” ve sınıf mücadelesinin keskinleşmediğini ifade etmektedir; 1960 sonrasında işçi sınıfında ve diğer emekçi sınıflarda, öğrenci hareketinde, genel olarak

toplumsal muhalefette ortaya çıkan hareketlilik, egemen sınıflar açısından 1961 Anayasası'nı adeta bir “ateşten gömlek” haline getirmiş, zamanla sanayi burjuvazisinin “kendisine çevrilmiş bir silahı” olmaya başlamıştır (2022, s. 197). 27 Mayıs sonrası “iktidar değişikliğiyle toplumun çeşitli sınıf ve katmanlarının siyasete ilgi ve katılımının canlandığı, toplumun tüm hücreleriyle siyasallaştığı bir döneme girilmiştir” (Yurtsever, 2008, s. 42). Özetle, 27 Mayıs darbesi ve 1961 Anayasası Türkiye’de yeni bir dönemin kapısını aralamış, 1960 – 1980 yılları arasını şekillendiren önemli bir faktör olmuştur.

Gökhan Atılğan’a göre Türkiye’de 27 Mayıs ve 12 Mart darbeleri arasındaki süreçte, yani 1960’lı yılların başından 1970’lerin başına uzanan on yıllık dönemde ağırlıklı “generallerin sırmalı subay şapkalarından” söz edilse bile, ilgili on yılın en önemli toplumsal, siyasal aktörlerinden biri emekçi sınıflar ve onların verdiği mücadelelerdir (2021, s. 56). Atılğan’a göre bu on yıllık dönemde emekçi sınıfların mücadelesi açısından üç önemli zirve noktasından söz edilebilir; birincisi 1961’de Türkiye İşçi Partisi’nin (TİP) kurulması, ikincisi 1967’de Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu’nun (DİSK) kurulması, üçüncüsü ise 12 Mart’tan hemen önce gerçekleşen 15 – 16 Haziran 1970’teki işçi eylemleridir (2021, s. 56–57). 1960’lı yıllarda giderek yükselişe geçen, 1960’ların sonu 1970’lerin başı ile birlikte belirgin bir politik güç haline gelen toplumsal muhalefetin baskılanması için de egemen sınıflar çeşitli “tedbirler” almaya çalışmıştır; 1970 yılında yürürlüğe giren *Tedbirler Kanunu*, 1969 ortalarından itibaren ülkenin farklı noktalarında konumlanan “ülkücü komando kampları”, toplumsal muhalefetin “anarşi, bölücülük, komünizm” gibi etiketler ile kriminalize edilmesi, devlet destekli paramiliter güçlerin şiddet içeren saldırıları, cinayetleri ile işçi sınıfı hareketleri ve giderek toplumsallaşan sol düşünce bastırılmaya çalışılmıştır (Atılğan, 2021, s. 62 – 63). Kısacası Türkiye’de sol düşünce, emekçi sınıfların talepleri, görünürlükleri, mücadeleleri 1960’lı yıllarla birlikte ülke tarihinde görülmemiş biçimde yükselişe geçmiş, birçok somut kazanımla birlikte 1970’li yılların politik atmosferinin oluşumuna da önayak olmuştur.

Tanıl Bora’ya göre de Türkiye’de 1960’lı yıllar “solun popüler ideolojik motiflerinin teşekkül ettiği dönemdir”; “Ortanın Solu’ndan Kemalizmin 'sosyalizan' yorumlarına, beri yandan hümanizme ve sosyalizmin muhtelif şubelerine uzanan geniş bir yelpazeye tesir eden motifler” söz konusudur ve 1980'lere ve hatta daha sonraki yıllara değin varlığını sürdüren bu “ideolojik motiflerin popülerliği”, solun kitlesel ve meşru bir karakter kazanmasında etken olmuş, 1960'lar ve 1970'lerin “düşünsel – zihinsel iklimi solun

ideolojik hegemonyası altında biçimlenmiştir” (2017, s. 595). Bora'nın belirttiği gibi 1960'larda dünyada yaşanan gelişmeler, Türkiye'yi “sol bir havaya iklimleyen” önemli etkenlerdir; iletişim teknolojilerinin gelişimi ve yaygınlaşmasıyla “dünya daha yakına gelmiş”, Afrika ve Asya ülkelerinin çoğu sömürgecilik karşıtı mücadelelerin neticesinde “sosyalizan” yönetimlere kavuşmuş, Küba ve Vietnam dünyanın en güçlü sömürgeci gücü olarak görülen Amerika Birleşik Devletleri'ne “meydan okumuş”, bunun karşısında Amerika'nın sömürgeci kimliği de iyiden iyiye ortaya çıkmış, teşhir olmuştur (2017, s. 599). 1950'lerle birlikte küresel bir nitelik kazanan Amerika kültürü ve yaşam tarzına yönelik imrenme “modası”, beraberinde bir tepki olarak 1960'larla birlikte güçlü bir anti-Amerikanizm, anti-emperyalizm dalgası da yaratmıştır (Bora, s. 599 – 600). Bu dönemde özellikle öğrenci gençlik Küba ve Çin'deki devrimci gelişmelerden, Latin Amerika ve Asya'daki anti-emperyalist hareketlerden yoğun biçimde etkilenmiştir (Örnek, 2016, s. 95). Dolayısıyla hem dünyada hem de Türkiye’de 1960’lı yıllarda sosyalist hareketlere kimliğini veren önemli bir unsur Amerika karşıtlığı, anti-emperyalizm olarak düşünülebilir. ABD’ye karşı bir öfke ile cisimleşen anti-emperyalist anlayış, 1960’lı yıllarda ve sonrasında solun önemli karakter özelliklerinden biri haline gelmiştir.

Yukarıda da altı çizildiği gibi, öğrenci hareketine 20. yüzyıl içerisinde, özel olarak 1960’lı yıllarda “hem tepkisellik açısından hem de kitlesel kabul açısından rengini veren en önemli noktalardan bir tanesi sömürgeci/emperyalist güç tanımı ve bunlara karşı sürdürülen muhalefettir” (Ünüvar, 2008, s. 812). Bu noktada hem dünyada hem de Türkiye’de 1968 yılı bir milat, zirve noktası olarak okunabilir. A. Bağış Erten'in belirttiği gibi “68 Hareketleri” derken, “kısaca 1968 yılında zirvesini yaşayan ama etki açısından 1966 – 1971 yılları arasında dünya genelinde toplumsal bir kalkışma ve siyasal hareketlilik yaratan bir dönemi anlamak gerekir” (2008, s. 834). A. Bağış Erten’e göre Avrupa’nın 68’i “20. Yüzyılın modern ulus devletleriyle ortaya çıkan ve modern siyaset algısı diye tariflendirebileceğimiz bir döneme karşı çıkışın simgesidir”, Türkiye’de 68 öğrenci hareketi ise “modernleşme/kalkınma çabası içindeki bir ülkede, bu modernleşme rüyasını gençliğin kendi algıladığı biçimlerde gerçekleştirme halesi” olarak yorumlamak mümkündür (2008, s. 842 – 843).

Tanıl Bora'ya göre Türkiye 1968'inin başat saikleri, demokratik üniversite talebi ve anti-emperyalist seferberliktir (2017, s. 656). 1967 – 1969 yıllarında İstanbul’a demir atan Amerikan 6. Filo’suna karşı protestolar, demokratik üniversite talebiyle ülkenin dört bir

yanındaki üniversitelerde gerçekleşen işgaller, boykotlar, dönemin gençliği içerisinde “Vietnam kasabı” olarak anılan Robert Komer’in arabasının ODTÜ’de yakılması gibi kitlesel gösterilerde bu talepler somutlaşmış, günden güne etki alanını ve kitleselliğini arttırarak devam etmiştir. Bu yıllarda öğrenci gençlik önce TİP içerisinde, sonra FKF (Fikir Kulüpleri Federasyonu) ve nihai olarak Dev – Genç (Türkiye Devrimci Gençlik Federasyonu) içerisinde örgütlenmiş, bu örgütler giderek dönemin önemli siyasal aktörlerine dönüşmüştür. 1960’lı yılların sonuna gelindiğinde, 60’lara damgasını vuran TİP giderek “irtifa kaybetmiş”, Dev – Genç “solun en önemli ideolojik ve örgütsel odağı” olmuştur; “hızla oluşan popüler efsanesinde Dev kısaltması da, 'devrimci'nin yanı sıra, bir cesameti” ima eder hale gelmiştir (Bora, 2017, s. 657). Öğrenci gençliğin mücadelesi sürerken toplumun diğer kesimleri, emekçi sınıflar da giderek siyasal etkinliğini, hareketliliğini arttırmış, Türkiye’de sol belirgin bir güç ve odak olarak konumlanmaya başlamıştır. Öğrenci gençlik de toplumun diğer kesimlerinin mücadelelerinde etkin bir rol oynamış, farklı alanlardaki direnişlere, mücadelelere dahil olmuş, katkı sunmuşlardır.

Bu koşullar içerisinde solun güçlenişi ve günden güne kitleselleşmesi, egemen sınıflar açısından bir tehdit unsuru haline gelmeye başlamış, adeta acilen önlem alınması gereken bir “tehlikeye” dönüşmüştür. Dolayısıyla üniversite gençliğinde, emekçi sınıflarda yaygınlaşmaya başlayan sosyalist fikirlerin ve eylemliliğin bastırılması için şiddete başvurulmuştur. Öğrencilerin ve işçi sınıfının eylemlerine dönük hem kolluk güçleri hem de paramiliter sağ yapılanmalar eliyle gerçekleştirilen saldırılar, tutuklamalar, öğrenci gençlik içerisinde Vedat Demircioğlu, Taylan Özgür gibi isimlerin öldürülmesi, Türkiye’de sosyalist hareketin yükselişini engellemek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Dolayısıyla 1970’li yıllara gelirken koşullar sertleşmiş, şiddet, cezaevleri ve cinayetler de gündelik yaşamın bir parçası olmaya başlamıştır. Sosyalist hareketin bir tarafı da bu koşullar altında silahlı, illegal bir mücadeleye girişmiş, Dev – Genç içerisinde farklı örgütlenmeler ortaya çıkmaya başlamıştır. Dev – Genç içerisinde çıkacak olan farklı örgütler (ve ardılları), 1970’li yılların siyasal atmosferi üzerinde de son derece belirleyici bir rol oynamıştır.

1960’ların sonu, 1970’lerin başıyla beraber Türkiye’de solun “temel yönelimlerini oluşturan” THKP – C (Türkiye Halk Kurtuluş Partisi-Cephesi), THKO (Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu), TKP – ML (Türkiye Komünist Partisi/Marksist-Leninist) gibi örgütler öğrenci hareketinin içinden gelen Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan, Yusuf Aslan, Mahir

Çayan, Hüseyin Cevahir, Ulaş Bardakçı, İbrahim Kaypakkaya gibi isimler tarafından kurulmuştur (Aykol, 2022, s. 71). 68 Kuşağı'nın önemli öğrenci liderlerinden ve THKP – C örgütü ile Türkiye sosyalist hareketi içerisinde silahlı mücadeleyi başlatan isimlerden biri olarak Ertuğrul Kürkçü, 1968 – 1969 yıllarının solun illegal, silahlı mücadeleye yöneliminde önem taşıdığını belirtmekte, o yıllarda Adalet Partisi iktidarının ve sağcı paramiliter güçlerin sola dönük yoğun saldırılarının solun silahlanmasında belirleyici bir rol oynadığını ifade etmektedir (2008, s. 494 – 495). Kürkçü'ye göre Soğuk Savaş koşullarında “komünizm tehdidine” karşı ABD ve NATO yoluyla örgütlenen “kontrgerilla” hareketi, 60'ların sonu 70'lerin başında yükselen toplumsal muhalefeti, sol dalgayı bastırabilmek için Komünizmle Mücadele Dernekleri¹⁰, CKMP, MHP gibi paramiliter sağ örgütler eliyle cinayetler, katliamlar örgütlemiş, Türkiye solunun bir kanadı da böylece öncelikli olarak kendilerini savunmak için silaha başvurmak durumunda kalmış, sonrasında ise Türkiye devriminin bir yolu olarak silahlı mücadele stratejisini benimsemiştir (2008, s. 495 – 496). Türkiye'de hali hazırda egemen/resmî ideolojilerin önemli öğelerinden biri olan antikomünizm, özellikle Soğuk Savaş koşullarında, “Hür Dünya” ile bütünleşme sürecindeki Türkiye'de resmî ideolojinin de başat temalarından biri haline gelmiştir (Örnek, 2022, s. 53). Böylece Türkiye solunun mücadele yöntemi değişmiş, illegal ve silahlı bir boyut da kazanmıştır.

Bütün bu gelişmelerin neticesinde 12 Mart 1971 darbesine giden sürece girilmiş, 1971 darbesi ile 1960'lı yıllar da bir askeri darbe ile neticelenmiştir. Savran'a göre hem 12 Mart darbesi hem de dönemin gerilla hareketleri aslında “sınıf mücadelesinin yükselişinin

¹⁰ 1965 yılında, Türkiye'de sosyalist solun toplumsal etkisinin ve halk nezdinde karşılığının henüz yükselmeye başladığı bir dönemde Komünizmle Mücadele Derneği İstanbul Şubesi tarafından kaleme alınan *Ey Türk Uyan!* isimli broşürde yazılanlar, Türkiye'de sağ paramiliter yapılanmaların başlangıçtan itibaren sol hareketlere karşı nasıl bir anlayışla hareket ettiğini belirgin biçimde yansıtmaktadır: “Birer adi MOSKOVA ajanı olan komünistlere yüz ve selâm vermeyiniz, hatta o iki paralık satılmışlara yüz ve selâm verenlere de selâm vermeyiniz! Bilerek, bilmeyerek onlara asla faydalı olmayınız! Gazete, dergi ve kitaplarını satın almayınız satmayınız, vitrinlerinize koymayınız! Gazete ve dergilerini ilanlarınızla beslemeyiniz! Komünizmi ona ait her şeyi, en küçük fırsatlardan faydalanarak, zararsız hale getiriniz! Komünizme karşı elele birleşiniz, teşkilâtlanınız, sizi parçalamasına göz yummayınız! (...) Komünizmin şerrinden korunmak için formül tektir. Ona kendi usulleriyle, yani kuvvetle saldırmak, suratına tükürmek, yumruğu tepesinden eksiltmemek ve onu böylece namuslu insanlardan ayırmak, kızıl lekeli suratıyla yalnız ve ortada bırakmaktır” (1965, s. 1).

ürünlerinden başka bir şey değildir” (2022, s. 200). Savran’ın belirttiği üzere, 1960 darbesi sonrası oluşan yeni rejim hem işçi sınıfı hareketliliğine zemin hazırlamış, “onun ileri bölüğünü temsil eden sosyalist hareketin” yükselişine sahne olmuştur, dolayısıyla 12 Mart darbesi hem solun filizlenip kitleselleşmesine olanak sağlayan mevcut sistemi “budamak” hem de işçi sınıfı hareketliliğini ve sosyalist hareketleri “geriletme” için yapılmış bir müdahale olarak okunabilir (2022, s. 201). Korkut Boratav’a göre de “TİP’in parlamentoda temsili ile başlayan; sonraları da halk sınıfları içinde ve Türkiye’nin çeşitli yörelerinde sosyalist – devrimci akımların güçlü mevziler edinmesiyle sürdürülen dönüşüm, silahlı kuvvetlerin içinde de yaygınlaşmaya başlayınca, 1971 darbesi gerçekleşmiştir” (2022, s. 322). Boratav’a göre darbenin amacı “solun yükselmesini ve yaygınlaşmasını baskı yoluyla ve kan dökerek” durdurmaktır, ancak darbe, “dünyanın bütünüyle radikalleşmekte, sola kaymakta olduğu bir konjonktürde silahlı kuvvetler içinde solun tasfiyesi ve hiyerarşik disiplinin yeniden sağlanması dışında” sistem açısından kalıcı hiçbir çözüm getirememiştir (2022, s. 322).

12 Mart 1971 darbesiyle birlikte yükselen solun ve işçi sınıfının bastırılması için aydınlar, öğrenciler, emekçiler yoğun baskı altına alınmış, büyük kısmı cezaevlerine kapatılmış, bir kısmı operasyonlarla veya idamlar yoluyla öldürülmüştür. Darbe sonrasında “sol hareketi işkence de dahil olmak üzere sert yöntemlerle bastırmaya çalışması ile Türkiye, uzun süre devam edecek olan bir şiddet sarmalına girmiştir” (Örnek, 2016, s. 95). Kaynar’ın belirttiği gibi, 1960’lı yıllar, “öncesindeki on yıl(lar)ın bir türevidir; ancak yine unutmamak gerekiyor ki, bu dönem, kendi dinamiklerini, kendi hususiyetlerini de beraberinde getirecek ve onları yetmişli yıllara devrederek tarihteki yerini alacaktır” (2017, s. 19). Erten’e göre de “Türkiye’de 1970’lerde yükselen sol muhalefetin neredeyse bütün düşünsel referansları, 1968 hareketinin mirası içinden filizlenmiştir” (2008, s. 845). Serhat Celâl Birdal da Türkiye siyasi tarihine dair “popüler kanaatlerde” 1960’ları 1970’lerden, 1968’i 1978’den ayrı ele alma eğilimi söz konusu olduğunu, fakat bu iki dönemin birbiriyle birlikte ve bağlantılı değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır (2020, s. 15). Yani denilebilir ki, 1960’lı yıllarda olup bitenler ve 12 Mart darbesi, 1970’li yıllarda yaşanacak yeni gelişmelere zemin hazırlamış, yolunu yapmıştır. Bu anlamda bir sonraki başlık, 12 Mart’tan 12 Eylül 1980 darbesine değin giden süreç, yani Türkiye’nin 1970’li yıllarında yaşanan gelişmelere ve o dönemde Türkiye’de sol hareketin niteliklerine odaklanacaktır.

2.3.2 Türkiye’de 1970’lerin politik atmosferi ve Türkiye solu

Türkiye’nin 1970’li yılları, birçok açıdan yakın tarihimizin en önemli dönemlerinden biridir. Toplumsal anlamda geniş kitlelerin gündend güne politize olduğu, siyasetin hayatın her alanına yoğun biçimde sirayet ettiği, insanların politik bilinçlerinin giderek arttığı, dünyaya ve Türkiye’ye dair siyasi ideallerini yüksek sesle dillendirdiği ve eyleme geçtiği bir on yıldır. 12 Eylül 1980’de gerçekleşen bir askeri darbe ile sonlanan 1970’ler halen daha toplumsal bellekte geniş bir yer tutmakta, etkileri günümüzde dahi hissedilmektedir.

Murat Belge’ye göre 12 Mart 1971 darbesi, solu yok edemediği, toplumsallaşmasını engelleyemediği gibi “çok daha gergin, polarize bir siyaset ortamı bırakıp” gitmiştir (2008, s. 25). Yine de 12 Mart darbesi solu bir ölçüde zayıflatmış, dolayısıyla geçici ve ortak bir “yenilgi” söz konusu olmuştur, diğertaraftan Belge’ye göre bu süreçte “toplumda sosyalizmin algılanmasında bir değişiklik olduysa, bu, sosyalizmin aleyhinde değil, lehinde” bir değişim olmuştur, bunun temel göstergelerinden biri 1973 seçimlerinde Bülent Ecevit liderliğindeki CHP’nin seçimlerden birinci parti olarak çıkmasıdır (Belge, 2008, s. 38). Bu koşullar içerisinde sol-sosyalist kişi ve gruplar da yeniden toparlanma çabası içerisine girmiştir (Belge, 2008, s. 38). Vehbi Ersan’a göre de 1973 genel seçimlerinde 1961’den sonra ilk kez Adalet Partisi’ni geride bırakarak birinci parti çıkan Bülent Ecevit ve CHP’nin kazandığı başarı, toplumdaki sola eğilimin, solun toplumsal anlamda yükselişinin göstergesidir; hatta bu yükseliş 1977 seçimlerinde en belirgin görüntüsünü vermiş, CHP yüzde 41,3’e ulaşarak (her ne kadar bu sonuçlar CHP’yi tek başına hükümete getirmeye yetmese bile) 1946 genel seçimlerinden beri aldığı en yüksek oyu almıştır (2014, s. 66). “Milli şef” olarak anılan İsmet İnönü’yü devirerek CHP’nin başına geçen Ecevit’in 1973 seçimleri sürecinde, mitinglerde topladığı geniş yığınlar, toplumun sola yöneliminin 12 Mart sonrasında da artarak devam edeceğini kanıtlamıştır (Ersan, 2014, s. 66). İsmet İnönü’nün yerine 1972’de CHP’nin başına geçen Ecevit, 12 Mart darbesine muhalefet etmiş, düzen değişikliğini sloganları ve programlarıyla (“Toprak İşleyenin, Su Kullananın”; “Bu Düzen Değişecek” vb.) üst üste iki seçimde en çok oy alan parti olmuştur (Boratav, 2022, s. 323).

Necmi Erdoğan’a göre 1970’ler Türkiye’si “halk kitlelerinin hızla ve geniş çapta siyasal alana dahil olduğu, geleneksel aidiyetlerin çözülmeye yüz tuttuğu ve geleneksel siyasal yapıların (devlet iktidarının ve siyasal partilerin) derin bir otorite ve temsil bunalımı yaşadığı” yıllardır (2008, s. 272). Serhat Celâl Birdal’ın da belirttiği gibi 1970’li yıllarla

birlikte toplumun temel siyaset arayışı sol politika içerisinde ifade kazanmış ve siyaset, “devlet tarafından çizilen alanın dışına çıkıp gerçek bir yaratım, direniş ve deneyim uzamına açılabilirdiği müstesna bir sürece” karşılık gelmiştir (2020, s. 19). 12 Mart solu kısa bir süre baskılayabilse de toplumsallaşmasına engel olamamış, aksine, sol-sosyalist hareket bu süreçten güçlenerek çıkabilmiştir.

Bunun nedeni, Sungur Savran’a göre, 12 Mart darbesi “var olan birikim tarzının sorunları karşısında çaresiz kalmış”, bu sorunları çözemediği gibi erteleyerek keskinleşmesine yol açmış ve 1970’lere “miras bırakmıştır” (2022, s. 201). Dolayısıyla keskinleşen sınıf mücadelesi ve sisteme dair sorunların 1970’li yıllara taşınması, solun taleplerini görünür kılmasında ve hareketliliğini daha da arttırmasında belirleyici olmuştur. Tanıl Bora’ya göre tüm bunlarla birlikte “anarşist”, “şaki” gibi nitelendirmelere rağmen 1968 kuşağından gelen devrimcilerin “cesaretleriyle, atılganlıklarıyla, genç yaşta öldürülmeleriyle, hatırı sayılır bir popüler sempati kazandıklarını eklemek gerekir”; bu kuşağın “ezilenden yana, halkçı, özgürlükçü, bağımsızlıkçı” mesajları toplumda karşılık bulmuş ve toplumun sempatisini kazanmıştır (2017, s. 663).

1970’lerde solun yükselişi ve kitleselleşmesi bir yandan sürerken, diğer taraftan sağ güçler de toplumsallaşmaya, taraftar toplamaya, örgütlenmeye devam etmiştir. 1970’lerde anaakım siyasette CHP ile birlikte bir başka önemli aktör olan “Milliyetçi Cephe” hükümetlerinin varlığı da 1970’lerin politik atmosferinde önem taşımaktadır. Vehbi Ersan’a göre sağ partilerin ortaklığına dayanan Milliyetçi Cephe, “egemen siyasal mücadelenin sağ – sol diye bölüneceğini” kesinleştirmiştir (2014, s. 66). 1970’lerde Türkiye’de sağ, “anarşiye davet çıkardığı, sosyal siyasal yaşamı kilitlediği” gerekçesiyle 1961 Anayasası’nın değiştirilmesi gerektiğini savunmuş, “komünizm tehlikesi”nin kapıda olduğunu vurgulamış ve CHP’yi “komünizme açılan bir kapı” olarak nitelendirmiştir; mecliste AP – MSP – MHP iş birliği, 1970’lerde sağın “en işlevsel ittifakını” oluşturmuş, mecliste bürokratlar, sokakta ise komandolarla bu koalisyonun etkileri hissedilmiştir (Ersan, 2014, s. 66 – 67). Bu koalisyonun en somut hali, dönemin “parlamentoda Demirel, sokakta Türkeş” sloganlarında belirginleşmiştir (Ersan, 2014, s. 67).

Bu dönemde antikomünist propaganda, paramiliter şiddeti beraberinde getirmiş, “Ülkücü hareket bir komünist işgal tehdidi alarmıyla kıyıcı bir iç savaş stratejisine yönelmiş, devletin gayri nizami harp aygıtı da bu stratejide ona müzahir ve müdahil” olmuştur (Bora, 2017, s. 663). Ecevit sonrası CHP’nin giderek sola kayması ve bu sol söylemin,

politikaların halka etkili biçimde dokunabilmesi, halk kitlelerinin sosyalist sol ile günden güne daha da güçlenerek buluşması, sağcı güçlerin “derhal ve şiddetli bir sınıf kavgası bayrağı açmasını” beraberinde getirmiş, antikomünizm politikasında birleşen sağ güçler şiddetin artarak yaygınlaşmasına yol açmış ve 12 Eylül 1980 askeri darbesine giden yola Türkiye'yi “yaklaştırmıştır” (Boratav, 2022, s. 323). 1970’li yıllar dendiğinde, bu on yıllık dönemin özellikle ikinci yarısı mevzu bahis olduğunda, kuşkusuz en çok akla gelen sözcüklerden biri “anarşi”dir. İnönü Alpat “anarşi, anarşist” gibi sözcüklerin ilgili yıllarda (siyaset terminolojisindeki “gerçek” anlamından azade biçimde) hem ülkenin içerisinde olduğu iç savaş ortamını vurgulamak için hem de sağ kesim tarafından solcuları yaftalamak, kriminalize etmek, suçlamak için kullanılan ifadeler olduğunu belirtir (2008, s. 27). Dolayısıyla 1970’li yıllarda Türkiye’de sağın en yaygın kullandığı argümanlardan biri, “anarşi” ve “anarşistler” ile mücadele etmek olmuştur. Solu “anarşi çıkarmak” ile, solcuları ise “anarşist” olarak niteleyen bu retorik, 1970’li yılların önemli olgularından biridir.

12 Mart sonrası sosyalist solun yeniden toparlanma ve örgütlenme sürecinde 1974 kritik bir tarihtir. 1974 yılının önem taşıma sebebi ise, o tarihte çıkan genel aftır. 12 Mart 1971 darbesi ile çoğunluğu cezaevlerine kapatılan öğrenciler, aydınlar, sol görüşlü insanlar genel af sonrasında serbest kalmıştır. Sungur Savran’ın belirttiği gibi kitle muhalefeti ve işçi sınıfı hareketliliği 1973 sonrasında “yenilenmiş bir canlılıkla” boy göstermeye başlamıştır (2022, s. 201 – 202). Tanıl Bora’ya göre 12 Mart rejiminden çıkış sürecinde sol-sosyalist hareketin yeniden toparlanmasında öncelikli rol oynayanlar üniversite gençliği olmuştur, öğrenci gençlik dernekleri 12 Mart sürecinde “herkesi hatta kısmen farklı akımların sempatizanlarını bir araya getiren çatı işlevi” görmüştür; 1974 affı ile birlikte cezaevlerinden çıkan “abiler kuşağı” da 1970’lerin ortasından itibaren solun hareketlilik kazanmasına ve kendi içerisinde gerçekleşecek olan ayrımların şekillenmesinde belirleyici rol oynamıştır (2017, s. 665). Vehbi Ersan’ın da ifade ettiği gibi 1974 yılından itibaren işçi sınıfının, öğrenci gençliğin, öğretmenlerin eylemleri yeniden başlamış ve yayılarak sürmüştür; üniversiteliler 1973 de İYÖKD’yi (İstanbul Yüksek Öğrenim Kültür Derneği) kurmuş, DİSK (Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu) yüzbinlerce işçiyi kendi bünyesinde örgütlemiş, TÖS’ün (Türkiye Öğretmenler Sendikası) kapatılmasının ardından öğretmenler TÖB – DER (Tüm Öğretmenler Birleşme ve Dayanışma Derneği) çatısı altında yeniden sendikalaşmış, hak

arama, örgütlenme mücadeleleri birçok farklı toplumsal kesimi sarmaya başlamıştır (2014, s. 68).

Murat Belge'ye göre 12 Mart sonrası, 1970'li yıllarda Türkiye'de sol hareketler birbirinden farklı, çok çeşitli eğilimler taşımaktadır. Örneğin 1960'ların TİP geleneğinden gelen, daha legal bir çizgiyi savunan ve SSCB'nin dünyada sosyalizm mücadelesinde önder konumuna sahip olduğunu düşünenler, benzer biçimde Çin sosyalizmini savunan veya Arnavutluk modelini benimseyenler, devrimin ancak silahlı mücadele ile gerçekleşebileceğini düşünen ve Latin Amerika'daki deneyimleri referans alanlar, veya uluslararası odakların dışında kalmak ve Türkiye'nin kendi koşullarından hareketle özgün bir sosyalist devrim mücadelesi verilmesi gerektiğini savunanlar gibi farklı eğilimler bağlamında, Türkiye'de sol 1970'li yıllarda teoride ve pratikte geniş bir çerçeveye yayılmıştır (Belge, 2008, s. 38 – 39). Birdal da 1974 affı sonrası yeniden canlanma sürecinde sosyalist solun çeşitli sebeplerle ayrışmalar yaşadığını belirtmektedir. Sosyalist hareketler, “kendilerini uluslararası komünist hareketin hangi merkezlerine göre dizayn ettiği (Çin Halk Cumhuriyeti, Sovyetler Birliği, Arnavutluk Komünist Partisi) ve hangilerinin bu merkezlerin dışında bağımsız bir politika yürütmeye çalıştığı gibi” noktalar bağlamında birbirinden farklılaşmış, “hareket ve gelenekleri tasnif etmeye çalışan bir çaba”nın neticesi olarak bu dönemde birçok farklı örgüt, parti, dernek ortaya çıkmıştır (Birdal, 2020, s. 78). Bu noktada Korkut Boratav, Türkiye'de genel olarak solu ve sol anlayışı şu şekilde tarif etmektedir

“Sol” terimi, bence iki öge içeriyor: Birinci olarak bir sınıfsal tavır alış söz konusudur. Bununla emek ile sermaye, varlıklı ile çulsuz, zengin ile yoksul, muktedir ile yoksun arasında çıkar çatışmalarının olduğu her durumda, emekten, mülksüzden, yoksuldan, yoksundan yana tavır almayı kastediyorum. Herhangi bir siyasi hareketin kitle desteğinin emekçi, yoksul sınıf ve katmanlardan oluşması, o harekete “sol” karakter kazandırır. (...) Kitle desteği bir şeydir; sınıfsal siyaset izlenmesi ayrı bir şeydir. (...) İkincisi, sınıfsal siyaset çizgisinin, şu veya bu biçimde aydınlanma geleneğiyle bağlantılı (veya onun türevi) olması. Bununla, aydınlanma geleneğinden (Marksizmden) geldiği için sosyalizmi, sosyal demokrasiyi veya “aydınlanma”nın T.C. koşullarında yansıması olan “Cumhuriyet değerleri”ni (laikliği, Batı'ya özgü rasyonel, eleştirel düşünce sistemini) benimsemiş olan siyasi akımları kastediyorum (Boratav, 2022, s. 319-320).

Boratav'ın belirttiği gibi, sol Türkiye'de birçok ortak değeri, ilkeyi, tavır ve tutumu benimsemekle beraber beraberinde farklı anlayışları, kavrayışları, yaklaşımları da barındırmaktadır. Kemalizm'den, Batılı değerlerden, Marksizm'den ve birçok farklı

kaynaktan beslenen Türkiye solu, bu anlamda çok çeşitli örgütlere, siyasal yapılanmalara bölünmüştür. Boratav'a göre 1970'li yıllarda Türkiye'de sol, “hem rakip hem de birbirini tamamlayan çok farklı öğelerden” oluşmaktadır; örneğin bir yanda Ecevit'in CHP'sinin savunduğu “ılımlı”, düzen içi, ağırlıkla “Marksizm'den değil Kemalizm'den beslenen” bir sol damar varken diğer tarafta “Marksizmle bağlantılı sosyalizme, komünizme kadar uzanan akımları içeren modern bir sol yelpaze” söz konusudur (2022, s. 323 – 324). Vehbi Ersan, 1974 sonrası kurulan ve etkinliğini 12 Eylül darbesine değin sürdüren sol hareketleri aşağıdaki gibi tarif etmektedir:

1974-1976 arasında örgütlerin ortaya çıkışı bir dergi furyasıyla başladı. Önce dergiler sonra siyasal yapılar ortaya çıktı. Her dergi bir siyasal grubu temsil ediyordu. Haftalık *Kitle* gazetesi 1974 Ocak ayında yayma başladı, aynı yılın Haziran ayında savunucusu olduğu TSİP kuruldu. Doğu Perinçek ve arkadaşları aylık *Aydınlık* dergisini 19 Kasım 1974'te yayına koydular; *Halkın Sesi* ise 15 Nisan 1975'te yayına başladı. TKP'nin aylık yayın organı *Atılım* yasadışı olarak Ocak 1974'te çıktı, aylık yasal *Ürün* dergisi Temmuz 1974'te yayına girdi. Türkiye İşçi Partililer de önce haftalık *Yürüyüş* dergisini (15 Nisan 1975) ardından partilerini (1 Mayıs 1975) kurdular. Devrimci Yol'un önceli olan *Devrimci Gençlik* dergisi Kasım 1975'te, siyasi hareketin yayın organı olarak düşünülen *Devrimci Yol* dergisi ise 1 Mayıs 1977'de, Kurtuluşçuların aylık *Kurtuluş* dergisi 1976 Haziran'ında yayına başladı. THKPC'liler önce *Militan Gençlik*'i (5 Nisan 1976) sonra *Halkın Yolu*'nu (20 Aralık 1976) çıkardılar. THKO'luların ana grubunun dergisi *Halkın Kurtuluşu* 2 Şubat 1976'da, Mücadele Birlik'in *Emeğin Birliği* 1 Kasım 1976'da yayma başladı. TKP(ML)'liler de iki ayrı grup olarak *Halkın Gücü* (daha sonra *Partizan*) ve *Halkın Birliği*'ni çıkardılar. Daha pek çok irili ufaklı çevrenin yayın organı peyderpey değişik tarihlerde yayma girdi, ancak dönemi belirleyen belli başlı yayın organları bunlardı (Ersan, 2014, s. 70).

Görüldüğü gibi 1970'lerin özellikle ikinci yarısı itibariyle sosyalist sol çok parçalı, onlarca fraksiyona bölünmüş ve birbirinden farklı örgütsel düzlemlerde mücadele etmeye başlamıştır. 1974 sonrasında Türkiye'de sosyalist sol, Kemalizm'den de giderek uzaklaşmış, özellikle 12 Mart süreci bu noktada ciddi bir kopuşa yol açmıştır; solun müttefik olarak gördüğü Kemalist akımların ilgili dönemdeki “yenilgisi”, 1974'ten sonra sol hareketlerin ekseriyetini uluslararası sosyalist odaklara yöneltmiş, bu koşullar içerisinde de Kemalizm, solun büyük bir kısmı için sosyalist bir bileşen olmaktan çıkmıştır (Aydınoğlu, 2008, s. 180-181). Yine önceki paragraflarda değinilen sebepler, yani Türkiye devriminin yoluna ve yöntemine dair farklı yaklaşım ve öneriler bu ayrımlarda temel faktör olmuş, sosyalist hareketin dallanıp budaklanmasına sebebiyet vermiştir.

Bu dönemde sol-sosyalist grupların büyük bir kısmı yayınladıkları dergilerin, gazetelerin, yayın organlarının isimleriyle anılmaktadır. Örneğin *Kurtuluş* dergisini çıkaran çevre “Kurtuluşçular”, *Devrimci Yol* dergisini çıkaran çevre ise “Devrimci Yolcular” (kısaltmasıyla Dev – Yolcular) şeklinde nitelenmekte, sol grupların yayınları aynı zamanda örgütlerin isimlerine dönüşmektedir. Ersan'ın da ifade ettiği gibi 1970'lerin ikinci yarısından itibaren “toplumda ve özellikle de gençlik kesiminde sosyalist yükseliş bütün bu çevrelerin belirli karşılıklar bulabileceği geniş bir potansiyel” barındırmıştır (2014, s. 70 – 71). Önceki on yılda olduğu gibi, sol siyasal hareketlerin “neredeyse tümünün yeniden kurulduğu” o yıllarda öğrenci yurtları, üniversite kampüsleri, dernekleri siyasi tartışmaların, analizlerin ve ayrışmaların adeta merkezi haline gelmiş, ama bu kez öğrenci hareketi 1968'lere göre “çok daha yaygın ve politize” bir karakter kazanmıştır; yine 68'den önemli bir fark, siyasi tartışmaların “sağcı komando saldırılarının boğucu atmosferi altında” sürüyor olmasıdır (Ersan, 2014, s. 71).

Ayrıca üzerinde durulması elzem ve dikkat çekici bir nokta, 1970'lerde Türkiye solunun söylem ve eylemlerindeki popülist karakteridir. Necmi Erdoğan “1970'lerde Sol Popülizm Üzerine Notlar” başlıklı yazısında, 70'li yıllarda Türkiye’de solun popülist bir damarının olduğunu belirtmekte, hem anaakım solda hem de radikal sol örgütlerde popülist eğilimlerin söz konusu olduğunu vurgulamaktadır; bu bağlamda anaakım soldan CHP’yi ve sosyalist soldan Devrimci Yol örgütünü karşılaştırmalı olarak ele almakta, her iki siyasal anlayışın da popülist eğilimler barındırdığını ifade etmektedir (2008). Örneğin “toplumsal – siyasal alan, Ecevit söyleminde ‘halk’ ve ‘halktan olmayanlar’, ezenler ve ezilenler, Devrimci Yol söyleminde ise ‘halk’ ve ‘oligarşi’, ‘halk kitleleri’ ve ‘egemen sınıflar’ ekseninde tanımlanır” (Erdoğan, 2008, s. 265). Yani popülist siyasetin en belirgin, ayırt edici niteliklerinden biri olan “biz” ve “onlar” karşıtlığı, 70'lerde Türkiye’de solun da sıklıkla başvurduğu bir dildir denilebilir. Benzer biçimde halk adına konuşma, halkın kendisi olma iddiası, yine 1970'lerde solun söylemlerinde yoğun biçimde gözlemlenebilmektedir. Ecevit’in “siz iktidarsınız, iktidar halktır” sözü ve Devrimci Yol’un “söz, yetki, karar, iktidar halka” veya “tek yol, tek seçenek halkın kendi iktidarındır” gibi sloganlarında bu yaklaşımı görebilmek mümkündür (Erdoğan, 2008, s. 270).

Yine Erdoğan’a göre “popülist liderin halkta kurduğu dolayimsız yakınlık ve özdeşlik ilişkisi, yaşam tarzı, dil, giyim kuşam ve üslupta cisimleşir”, sol popülist anlayış söz

konusu olduğunda “bu cisimleşmenin örneklerinden biri yaşam tarzı ve giyim kuşamıdır” (Erdoğan, 2008, s. 265 – 266). Örneğin halk arasındaki lakabı ile “Karaoğlan” yani Ecevit, “‘halk’ı gibi mavi gömlek ve kasket giyer”, “sade, şatafatsız ve hatta fakir bir hayat sürer; malı mülkü yoktur”; Devrimci Yol örgütüne bakıldığında da, “kılık kıyafetlerin halka ters düşmemesi konusunda bir hassasiyet vardır”, “gecekondu mahallelerinde faaliyet gösteren devrimci kadınlar şalvar giyer ve makyaj yapmazlar”, hatta “devrimcilerin çalıştıkları ‘bölge halkıyla’ Cuma namazına gittikleri de vakidir” (Erdoğan, 2008, s. 266). Dolayısıyla tüm bu örneklerde de görüldüğü üzere, sol popülizm 1970’lerin Türkiye solunda mevcut olan ve politik söylemlerine de sirayet etmiş bir eğilimdir ve 70’li yıllarda sol hareketler ele alınacağı durumda göz önünde bulundurulması önemlidir.

Yukarıda sayılan tüm unsurlar, 1970’lerde Türkiye solunu genel hatlarıyla özetlemekte, dönemin politik atmosferine ve ruh haline kısaca değinmektedir. Daha önce de ifade edildiği gibi, 1970’leri sona erdiren de bir askeri darbe olmuştur. 12 Eylül 1980 tarihinde ordu yönetime el koymuş, askeri darbe ile sivil siyaseti feshederek iktidara gelmiştir. 12 Eylül Darbesi’ne giden süreçte Türkiye’de yaşananlar, siyasetin gündelikleşmesi, geniş kitlelerin politize oluşu, sol sosyalist hareketin görünürlüğü ve toplumsallığı, rüzgârın soldan esiyor oluşu elbette hayatın her alanını etkilediği gibi, sanat alanında da güçlü bir karşılık bulmuştur. Bu anlamda bir sonraki başlık, 1970’li yıllarda kültür – sanat alanına solun etkisini anlamaya dönük bir çaba olacaktır.

2.3.3 Türkiye’de 1970’lerde kültür – sanat ortamı

Türkiye’de sosyalist hareketin giderek güçlendiği, görünür ve etkili bir siyasi aktör olduğu, siyasal, toplumsal, gündelik yaşamı derinden etkilediği 1960’lı ve 1970’li yıllarda, sanatın da giderek politikleştiği, solun soluğunun o dönemin sanatsal üretimlerini de etkilediği söylenebilir. Bilindiği üzere sanat, ideoloji ve politikadan azade bir alan olmadığı gibi, aksine toplumsal, siyasal alanla yakından ilişkilidir ve hem kendi döneminin siyasi, sosyal gelişmelerinden etkilenebilmekte hem de etkileyebilmektedir. Dolayısıyla 1970’lerin devrimci sinema örneklerini incelemeden önce, 1970’li yıllarda Türkiye’deki kültür – sanat alanındaki gelişmelere, yaklaşımlara, fikir ve üretimlere bakmak önemlidir.

Hakkı Başgüneş, Türkiye’de özellikle 1965 – 1980 yılları arasında sanatsal faaliyetlerin toplum tarafından giderek daha fazla benimsendiğini, bu yıllarda sanatın ve sanatsal

etkinliklerin kent yaşamının görünür bir parçası olduğunu belirtmektedir (2010, s. 89). A. Ömer Türkeş de muhalif, sol sosyalist hareketlerin günden güne kitleselleştiği, siyasal alanda etkisini arttırdığı, toplumsal anlamda prestij kazandığı 1960'ların ikinci yarısı itibarıyla, (özellikle gençliğin etkisiyle) edebiyat alanının (ve en çok da edebiyat eleştirisinin) siyasallaştığını, böylece “siyasi düzeyin bilgisinin sanatsal alana tahvil edildiğini” ifade etmektedir (2008, s. 1059). Ahmet Oktay da devrimci, sosyalist gerçekçi sanat anlayışının bir yazın kuramı ve pratiği olarak 1960'lar ile birlikte özellikle ajitatif ve propagandif maksatlarla öne çıkmaya başladığını söylemektedir (2008, s. 1076). Oktay'ın ifade ettiği üzere sanatçıların “devrime inanmış, sınıf mücadelesinin gereğini hiç ara vermeksizin vurgulayan kişiler yaratması istenmiş, gelecek günlere inancı yüceltmesi, iyimserliği işlemesi vurgulanmıştır”, ayrıca “politik mücadele alanında belli ölçülerde işlerliği olabilecek kitlelere dışarıdan bilinç verilmesi sorunu, edebiyata en görevci bir anlayışla içselleştirilmiştir” (2008, s. 1076).

Tanıl Bora'ya göre de 1960'lı yıllarla birlikte örneğin şiir sanatında “revaç bulan” yaygın anlayış toplumcu gerçekçilik olmuştur; Nazım Hikmet'in şiirlerine dair yasakların da gevşetilmesiyle birlikte Ahmed Arif, Arif Damar, Enver Gökçe, Hasan Hüseyin Korkmazgil, A. Kadir gibi şairlerin üretimleri yaygınlık, görünürlük kazanmıştır ve tüm bu şairler “kah zulüm-direnış-umut izleklerini lirikleştirilen kah ajitatif-propagandif eserleriyle sol politik toplumsallaşmaya etki etmişlerdir” (2017, s. 596). Sinemada da bu anlayış karşılık bulmaya başlamıştır; Lütfi Ö. Akad, Metin Erksan, Ertem Göreç, Halit Refiğ, Memduh Ün, Atıf Yılmaz gibi yönetmenlerin filmlerinde bu anlayış cisimlenmiş ve *Yeni Sinema* dergisi gibi yayınlarda da “toplumcu” olarak nitelenmeye, teorileştirilmeye başlanmıştır (Bora, 2017, s. 596). İlerleyen yıllarda Yılmaz Güney'in filmleri ve senaryoları ile çok daha belirginleşecek, farklı sinemacıları da etkisi altına alarak solun sesinin duyulduğu filmlerin ardı ardına çekilmesine yol açacak bu anlayış da 1960'lı yıllarda ilk örneklerini vermiştir. Nihai olarak, Gökhan Atılğan, 1960'lı yıllar ile birlikte Türkiye'de kültür sanat alanında yaşanan tüm bu gelişmeleri şu şekilde özetlemektedir:

Sanatın ve edebiyatın bütün dallarında, tiyatrodan, sinemadan, resimde, grafikte, karikatürde, romanda, öyküde, şiirde ve müzikte; ve kültürün her yatağında toplumculuk bir yönsemeye dönüşüyor, bireycilik ve bencillik ise marjinal bir akıntı gibi kurumaya yüz tutuyordu. Emekçi sınıflar müesses nizamdan hoşnutsuzluklarını dile getirdikleri, yeni bir ülke, yeni bir hayat arayışına girdikleri müddetçe hayatın her alanında kendi koşullarını, seslerini,

sözlerini, hayallerini, umutlarını dile getiren kültür ve sanat insanları ile bunların ürettikleri eserler artıyordu. Devlet, egemen sınıflar ve bunlara bağlı şiddet temelli odaklar ise gazeteleri kapatmak, tiyatrolara baskın vermek, resim sergilerine saldırmak, kitapları, dergileri yakmak, yazarlar, yönetmenler, oyuncular ve ressamalar hakkında dava açmak, onları içeri atmak gibi türlü yollarla toplumsalluk cereyanını dindirmeye çalışıyorlardı (Atılğan, 2021, s. 58-59).

Göröldüğü gibi, 1960'lı yıllarla birlikte sanat alanında toplumsalluk, devrimci bir yaklaşım giderek yaygınlık kazanmaya başlamış, gündelik yaşama ve güncel siyasete güçlü biçimde etki eden sol – sosyalist hava, sanat alanını da derinden etkilemeye başlamıştır. Güler Bek Arat da 1960'lardaki kültür sanat ortamını, tartışma ve etkinlikleri şu şekilde özetlemektedir:

1960 sonrasında solun güçlenmesine koşut olarak sanatta da “politize/angaje” olma durumu ortaya çıkmıştır. Devrimci roman, öykü, şiir, devrimci tiyatro, devrimci sinema üzerine tartışmalar giderek yoğunlaşmış, basında, Ankara Çağdaş Sahne, İstanbul Ertem Galerisi, Dostlar Tiyatrosu, TÖB-DER merkezleri, Ankara ve İstanbul Sinematek Dernekleri, Eskişehir Sinema Kulübü gibi kuruluşların düzenlediği tartışma, forum, açık oturum gibi etkinliklerde konu çeşitli açılardan ele alınmıştır. Örneğin, Çağdaş Sahne'nin düzenlediği “Devrimci Sinemanın Varoluş Koşulları”, “Devrimci Tiyatro/Ulusal Tiyatro”, “Devrimci Kültür ve Plastik Sanatlar”, “Devrimci Müziğin İşlevi”, “Devrimci Kültür Politikası ve Devrimci Sanat” başlıklı toplantılar bu konunun etrafıca ele alındığı ortamlar olmuştur (Bek Arat, 2014, s. 60).

Bek Arat'ın üzerinde durduğu gibi, 1960'lı yıllarla birlikte kültür – sanat alanları giderek siyasetle angaje bir karakter edinmeye başlamış, dernekler, topluluklar, vakıflar, sendikalar eliyle yürütölen tartışmalar, yapılan etkinlikler neticesinde “devrimci sanat” a dönük yaklaşımlar, fikirler, pratikler var olmaya başlamıştır. Önceki başlıklarda da değinildiği gibi, tüm bu gelişmeler elbette ilerleyen yılları da etkilemiş ve taşınmış, 1970'li yılların sanatını da etkilemiştir. Yine Bek Arat'a göre 1970'ler ile birlikte dergilerde ve yayınlarda “faşizm – ideoloji – sanat” gibi kavramlar ele alınmış, muhtelif teorisyenlerin yazıları Türkçeleştirilerek “işin kaynağına inilmeye çalışılmış”, Marx, Engels, Lenin gibi kuramcılarının metinlerinin tartışılması ve işçi sınıfının günden güne güçlenen hareketliliğine dönük duyarlılık kültür-sanat ortamında da “sosyalist sanat”, “devrimci sanat” söylemlerinin gelişiminde önemli rol oynamıştır (2014, s. 42-43). 1970'lerde “kültürel olgulara yüklenen anlamlar”, siyaset ve sanat çevrelerini adeta karşı karşıya getirir şekilde uç noktalara taşınmıştır (Bek Arat, 2014, s. 43). Bu dönemde siyaset ve sanat alanlarında “tartışılan konuların birbirine olan yakınlığı”, 1970'lerin

“hiçbir dönemde olmadığı kadar ‘politize’ olduğu gerçeğini” göstermektedir (Bek Arat, 2014, s. 190).

Yine geçmiş yıllardan farklı olarak, 1970’lerde sanatın ve sanatçıların politizasyon süreci, bir veya bir grup sanatçının “toplumsal” meseleleri ele alması veya “toplumcu” bir anlayışla üretimler yapmasıyla sınırlı kalmamış, sol-sosyalist sanat çevreleri üretimlerini işçi, emekçi sınıflara ulaştırmak, eserlerini yaygın olarak kitlelerle buluşturma gayesi ile hareket etmiştir; bu anlamda “festivaller, yerel yönetimlerce düzenlenen ‘alternatif’ etkinlikler, açık hava sergileri, devrimci tiyatrolar, sinemalar, toplantılar, Görsel Sanatçılar Derneği’nin kuruluş amacı, afişler, duvar resimleri bu yaklaşımın somut örnekleri olarak öne çıkmıştır” (Bek Arat, 2014, s. 193). Ahu Antmen’e göre de “topluma bir mesaj iletmek kaygısının ön plana geçmesinin yanı sıra 1970’li yıllara damgasını vuran bir diğer olgu sanatçının kamusal alanda kendini savunmaya başlaması, sokaklara çıkması, kolektif hareket etmesi, kısacası, fildişi kulesini terk etmesidir”; 1970’lerle birlikte kültür ve sanat ortamında var olan çeşitli kesimler “kendi ‘emekçi’ kimliklerini” keşfetmiş, dile getirmiş ve savunmaya başlamıştır (2005, s. 105). Sanatçılar toplumsal anlamda daha “katılımcı” bir rol oynamak istemiş, “sanat ve halk arasında köprü kurmaya yönelik” kültür-sanat etkinlikleriyle 1970’lerde Türkiye’de sanat çevreleri bir kamusal arayışı içerisinde olmuşlardır (Antmen, 2005, s. 106).

Ayfer Tunç, *Bir Mâniniz Yoksa Annemler Size Gelecek: 70’li Yıllarda Hayatımız* isimli kitabında 1970’li yıllarda “kitap okuma alışkanlığı olan hemen herkesin” *İnce Memed*’i, *Devlet Ana*’yı okuduğunu, Kemal Tahir ve Yaşar Kemal gibi yazarların eserlerine o yıllarda ilgi gösterildiğini belirtmektedir (2013, s. 195). Çimen Güney-Erkol’a göre 1970’lerde bu kitapların ve yazarların sıklıkla okunması, “eşkıya figürünün, devlet – toprak tartışmasının ve toplumsal başkaldırı meselesinin 1970’lerde kitlesel bir ilgiye mazhar olduğunu gösterir” ve “dönemin bu kült romanları, toplumsal olaylara tanıklığın edebiyatta öne çıktığı 1970’li yıllardaki mücadelenin damıtılmış birer örneğidir” (2021, s. 798). Zira “1970’li yılların dergileri, edebiyat dernekleri ve tüm oluşumlar, döneme sinen politik/ideolojik ayrımları taşır ve derinleştirir” ve “politik mücadeleler ile özdeşleşen bu dönem, bireylerin toplum içindeki yerini sorgulayan, baskı altında olmanın yarattığı halleri inceleyen bir edebiyata zemin oluşturur” (Günay-Erkol, 2021, s. 796 – 798). 1970’li yılların son derece politize, keskin ideolojik ayrımlarının hayatın her alanına sirayet ettiği koşullarında, sanat da bu etkiyi derinden hisseden ve giderek angaje olan bir

alan haline gelmiştir. Bora Gürdaş, 1970’lerin kültürel iklimini, sanatın farklı alanlarında solun etkisini şöyle ifade etmektedir:

Tüm bu olaylar, değişimler, belirsizlikler ve kolektif huzursuzluk hali sanata da yansır; önceki on yıla kıyasla sesini daha cesurca yükselten, muhalif, sorgulayan, örgütlenen bir sanat ortamı yaratır. Tam da bu yıllarda televizyonun popülaritesinin artışına, arabesk kültürün ve hem seks içerikli filmlerin hem de İslamcı sinemanın yükselişine karşın, Yılmaz Güney, Tunç Okan ve Erden Kıral siyasi ve toplumsal gerçekleri sorgulayan filmler çeker, Yazın dünyasında Sevgi Soysal, Çetin Altan, Füzûzan, Erdal Öz ve Adalet Ağaoğlu gibi isimler işçi sınıfı ve aydınların sorunlarını ele alır; ülke gerçekleri ve sol düşünce, Selda Bağcan, Cem Karaca ve Edip Akbayram’ın müziğinde notalara dökülür. 1970’lerin gündelik yaşantısının bir parçası haline gelen şiddet, gözaltılar, işkence, ölüm, öğrenci olayları, mitingler ve göç gibi konular sanatçıların repertuvarlarındaki yerini alır (Gürdaş, 2021, s. 998 – 999).

Sinemadan edebiyata, müzikten şiire sanatın her alanı sol-sosyalist düşüncenin/hareketin etki alanı içerisine girmiş, hatta 1970’li yıllarda sol Türkiye’de kültür-sanat alanının hâkim anlayışı haline gelmiştir denilebilir. 1970’lerdeki sanat anlayışını ve kültür-sanat ortamına hâkim ruh halini daha iyi anlayabilmek için dönemin iki önemli sanat eleştirmeninin, Onat Kutlar ve Aziz Çalışlar’ın ilgili yıllarda yazdıklarına bakmak faydalı olacaktır.

Örneğin Aziz Çalışlar, 12 Eylül’e giden koşullar içerisinde, yani toplumsal muhalefetin ve sosyalist hareketin zirveye ulaştığı ve gelmekte olan askeri darbenin arifesinde yazdığı, “1980’de Sanatsal – Kültürel Yaşama Kısa Bakış” başlıklı metninde “sanatsal eylem ile siyasi eylem arasındaki ayrılmaz bağ”a ısrarla vurgu yapmış, sanatın “proletaryanın davasından ayrı, bağımsız” olamayacağını savunmuş, sanatçının “yanında yer alacağı sınıfı seçip ona bağlanmak ve onun mücadelesi içinde, onun ayrılmaz bir parçası olarak kendi mücadelesini sürdürmek” zorunda olduğunu altını çizmiştir (1988, s. 59). Benzer biçimde, 1975 tarihli “Toplumcu ve Gerçekçi Bir Sinema Sanatı İçin Teorik Alanın Gözden Geçirilmesi Amacıyla İlk Notlar” başlıklı yazısında Onat Kutlar, “halka dönük olan, emekçi halkın gerçeklerinden, sanatından ve mücadelesinden yola çıkan ve yalın bir dil kullanan, sosyalist ve gerçekçi” bir sanatın önemine vurgu yapmıştır (2018, s. 177). Dönemin her iki önemli sanat eleştirmeninin de vurgularında görüldüğü gibi, 1970’li yıllarda kültür-sanat çevrelerinin başat vurgusu ve kaygısı, sosyalist, devrimci bir sanatın var edilmesi, sanatçının sanatsal üretimlerini işçi sınıfının çıkarlarına göre üretmesi,

devrimci sanatsal üretimlerin de geniş kitlelere olabildiğince yaygın biçimde ulaştırılması üzerinedir.

Bu anlamda denilebilir ki, 1970'lerin politik iklimi nasılsa, sanatsal ikliminde de durum son derece paraleldir. Yükselen sol-sosyalist muhalefet, sanat alanında da güçlü biçimde var olmakta, hatta dönemin hâkim sanatsal paradigması olarak konumlanmış durumdadır. Dolayısıyla 1970'lerde kültür-sanat ortamı da (elbette farklı eğilimlerin, fikirlerin, üretimlerin varlığını gözetmekle birlikte) ağırlıkla sol-sosyalist bir çizgidedir denilebilir.

2.3.4 Yeşilçam dönemi: Üretim–dağıtım–tüketim süreçleri ve film endüstrisi

Geçmiş yüz yılı aşkın bir süreye dayanan Türkiye sinema tarihi, birçok araştırmacı, yazar, arşivci, akademisyen tarafından çeşitli dönemlere ayrılmış, bu dönemlendirmeler kimi zaman birbiriyle paralellik taşıyan, kimi zaman ise farklılaşan biçimlerde tasnif edilmiş, adlandırılmıştır. Araştırma problemi başlığı altında da değinildiği gibi, Türkiye sinema tarih yazımındaki dönemlendirme sorunu çeşitli yazarlar tarafından eleştirilmiş, bu dönemlendirmelerin çoğunlukla birbiri arasında bir tutarlılık taşımadığının, çoğunlukla subjektif fikirlere dayandığının ve birçok çalışmanın kronolojik bir dizin çıkarmaktan öteye gidemediğinin altını çizmiştir. Bu anlamda son yıllarda, Türkiye sinema tarihi yazımında dönemlendirme sorununu aşabilmek için Yeşilçam merkezli bir perspektifle hareket edilmesi gerektiğini düşünen yazarlar, araştırmacılar ortaya çıkmıştır.

Örneğin Türkiye’de anaakım sinema tarihi yazımı dendiğinde, şüphesiz akla ilk gelen isimlerden olan Nijat Özön, 1985 tarihli *Sinema: Uygulayımı, Sanatı, Tarihi* isimli kitabında Türkiye sinema tarihini şu şekilde dönemlendirmektedir: *İlk Dönem* (1914-1923), *Tiyatrocular Dönemi* (1923-1939), *Geçiş Dönemi* (1939-1950), *Sinemacılar Dönemi* (1950-1970), *Genç / Yeni Sinema Dönemi* (1970-1984). Yine Alim Şerif Onaran, sinemamızda 1963’e kadar olan süreci *Tiyatrocular Dönemi*, *Geçiş Dönemi*, *Sinemacılar Dönemi* olarak dönemlendirmiş, 1963-1980 arasını sinemacılar üzerinden *eski kuşak*, *orta kuşak*, *genç kuşak* olarak tasnif etmiş (1994), benzer biçimde 1980-1994 arasını da sinemacıları referans alarak *eski kuşak*, *orta kuşak*, *genç kuşak*, *oyuncu yönetmenler*, *televizyon için film yapanlar*, *geride kalanlar* gibi biçimlerde sınıflandırmıştır (1995). Anaakım sinema tarih yazımı için önemli isimlerden biri olan ve sinema tarihi literatürümüzü şekillendiren bir başka isim olan Giovanni Scognamillo da Türkiye sinema tarihini *sessiz dönem*, *geçiş dönemi*, *sinemacılar kuşağı*, *yeni kuşak* gibi sıfatlar

altında kategorize etmiş (2010), yine ağırlıkla olayları, sinemacıları ve filmleri kronolojik olarak sıralar biçimde ele almıştır.

Savaş Arslan ise Türkiye’de anaakım sinema tarih yazımının Yeşilçam’ı çoğunlukla “karakteristik/kanonik Türk filmleri” ile eşleme anlayışı yerine, Yeşilçam’ı doğrudan (yaklaşık olarak) 1950 – 1990 arasındaki sinema pratiğini nitelemek için kullanmayı önermektedir; böylelikle Arslan’a göre Yeşilçam “hem yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarıyla kendisine has özelliklere sahip bir sinemasal oluşumun merkezi hem de değişik filmleri tek bir şemsiye altında toplayan özgül bir sinemasal söylem ve dil” olarak anlaşılabilir (2022, s. 43). Bu anlamda Yeşilçam merkezli bir bakış açısı ile Arslan, Türkiye sinema tarihini üç ana döneme ayırmıştır; 1940’ların sonuna dek süredek dönemi *Yeşilçam öncesi*, 1950’ler ve 1980’ler arasını *Yeşilçam*, 1990’dan günümüze geçen dönemi ise *Yeşilçam sonrası* olarak adlandırmaktadır (2022, s. 33). Arslan Yeşilçam dönemini de kendi içinde üç ayrı dönemde değerlendirmektedir. Arslan’a göre Yeşilçam döneminin kuruluş aşamalarını içeren 1950’li yıllar *Erken Yeşilçam*, “popüler sinemanın ‘klasik’ veya ‘altın çağı’ olan” 1960’lar ve 1970’li yıllar *Yüksek Yeşilçam*, film üretim, tüketim, dağıtım süreçlerindeki değişim (ve hatta düşüş) bağlamında 1980’li yıllar ise *Geç Yeşilçam* olarak adlandırılabilir (2022, s. 33).

Benzer biçimde, Tunç Yıldırım da Yeşilçam’ı odağına alan bir dönemlendirme yaklaşımı benimsemektedir. Yıldırım Türkiye’de sinemanın 1948’e kadar olan dönemini *Yeşilçam öncesi*, 1948-1959 arasını *Yeşilçam’ın oluşumu*, 1960’tan 1971’e değin geçen dönemi *Yeşilçam’ın altın çağı*, 1972’den 1989’a kadar olan yılları ise *Yeşilçam’ın ağır krizi* olarak nitelemiştir (2016, s. 24 – 26). Görüldüğü üzere her iki yazar da Yeşilçam’ı odağına alarak sinema tarihi içerisinde dönemlendirmeye gitmiş, böylesi bir yaklaşım da tutarlı bir perspektif ortaya çıkarmıştır. Yazarların yaptığı dönemlendirmeler arasında belli başlı farklılıklar olsa da (anaakım sinema tarih yazımındaki tutarsızlıklar ve öznel değerlendirmelerin zıddı olarak) bilimsel, tutarlı, bütünlüklü bir gözle hazırlanan bu çalışmalar sinema tarihimizi anlamak için verimli bir rota sunmaktadır.

Aydan Özsoy da Yeşilçam dönemini *habitus* kavramı bağlamında ele almakta ve Yeşilçam habitusunu oluşturan öğeleri şu şekilde sıralamaktadır: “dönemin film yapım koşulları, filmlerin dağıtımı, sinema salonları, seyir pratikleri ve sinemanın en yoğun konuşulduğu ve tartışıldığı alanlar olarak sinema dergileri” (2019, s. 119). Özsoy’un perspektifi, dönemi bütüncül bir gözle değerlendirebilmek için önemlidir. Salt filmlere,

onları üretenlere veya ait oldukları endüstriye bakarak Yeşilçam'ı anlamak mümkün değildir. Filmler ve izleyicisi arasındaki ilişki de aynı oranda önemlidir.

Türkiye'nin sinema tarihine dönük olarak, bu araştırmada da böylesi bir yaklaşım benimsenecektir. Bu anlamda çalışmanın odaklandığı 1970'li yıllar, yukarıdaki yazarların altını çizdiği üzere, sinema tarihimiz içerisinde “Yeşilçam” olarak adlandırılan (hatta bir kısmı Yüksek Yeşilçam olarak da nitelenebilecek) döneme dahil bir on yıldır. Araştırmanın bu başlığı altında da kısaca 1970'li yıllarda Türkiye’de film endüstrisinin koşulları, Yeşilçam sinemasında yapım – üretim – tüketim süreçleri, dönemin koşulları ve sinema ilişkisi üzerinde durulacaktır.

Savaş Arslan'ın belirttiği gibi 1950'li yıllar ile başlayan Yeşilçam dönemi ile birlikte sinemamız adeta “İstanbul’a açılmış, şehri yaşayan bir sete dönüştürmüştür” (2019, s. 39). Arslan’a göre Yeşilçam için dublaj ve Mısır/Hint filmlerinin gösterilmeye başlaması bir milat niteliğinde olmuş, ayrıca 1948 yılında gerçekleştirilen vergi indirimi ile beraber film yapmak giderek kârlı bir kazanç kapısı haline gelmiş ve “bu muzaffer hal 1960’ların başına gelindiğinde giderek daha rafine bir hal alarak” filmlerin üretim süreçlerini de standartlaştırmıştır (2019, s. 40-41).¹¹ Nilgün Abisel'e göre de geçtiğimiz elli yıl içerisinde ülkemizin kültür alanında sinemanın (özellikle de yerli filmlerin) ağırlığının görünür olduğu bir dönem vardır ve bu dönem yaklaşık 1960-1975 yılları arası olarak düşünülebilir (2005, s. 199). Abisel'e göre söz konusu yıllarda yerli sinema yıllık film üretimi, salon sayılarındaki artış, hem yaratıcı kadrolardaki hem de seyircideki çeşitlenme ile kayda değer bir ekonomik faaliyet alanına dönüşmüş, ülkenin “tek popüler kültür biçimi olarak” da ayırt edici bir nitelik kazanmıştır (2005, s. 199). Abisel bu durumun dağıtımcı ve yapımcılar tarafından teşvik edici olduğunun altını çizmekte, böylece iyi kar getiren bir girişim olarak “filmciliğin” ortaya çıktığını ifade etmektedir (2005, s. 199).

Bu anlamda Yeşilçam döneminin ayırt edici niteliklerinden biri, ülkenin “tek popüler kültür biçimi” olması itibariyle, halk ile kurduğu ilişkidir. Yeşilçam filmleri, çoğunlukla geniş halk yığınlarının beğenisine göre şekillenmiştir ve tüketicisi de “sıradan” insanların

¹¹ Yeşilçam'ın “standart” üretim mantığına çarpıcı örnekler olarak, yönetmen Ülkü Erakalın 1961-1986 arasında 157 film, Çetin İnanç 1967-1986 arasında 134 film, Osman F. Seden 1960-1986 arasında 128 film, Aram Gülyüz 1960-1986 arası 123 film, Yücel Uçanoğlu 1964-1986 arası 118 film çekmiştir (Scognamillo, 2010, s. 161). Yine dikkat çekici bir örnek olarak Ülkü Erakalın, sadece 1979 yılı içerisinde çektiği 19 film ile bu alanda bir “rekord” kırmıştır (Scognamillo, 2010, s. 302).

bizatihi kendisidir. Yine Arslan'ın belirttiği gibi Yeşilçam döneminde sinema salonları “toplumun çok farklı katmanlarından ailelerin bir araya geldiği bir alana dönüşmüştür”; Yeşilçam, “orta oyunundan tuluata, seyirlik köy oyunlarından meddahlara, Karagöz'den minyatüre gelenekselin modernle buluştuğu bir eve yerleşmiştir” (2019, s. 41). Geniş kitlelerin tüketimi ve beğenisi için üretilen Yeşilçam filmleri bu nedenle izleyici beklentilerini karşılayacak, onlara tanıdık bir çerçeve sunacak biçimde “standartlaşmıştır”. Örneğin Alim Şerif Onaran, Yeşilçam'ın zirvesini yaşadığı söylenebilecek 1960 – 1980 yılları arasını “kitle kültürü adına salon ve serüven filmleriyle arabesk melodramlar ve sulu güldürüler üretimi” (1994, s. 104) dönemi olarak değerlendirmektedir.

Arslan, Yeşilçam filmlerinde anlatılan hikayelerin “hem şablonlar üzerinden giden bir tanıdıklık hissi verirken hem de varyasyonları ile her yeni filmde bir başkalık sunduğunu” belirtmektedir (2019, s. 42). Abisel de Yeşilçam döneminde filmlerin “kostüme-avantürlerden köy filmlerine, salon güldürülerinden şarkıcı filmlerine dek uzanan; çocuk yıldızların ya da ünlü şarkıcıların, futbolcuların, TV sunucularının popülerliğinden yararlanan oldukça geniş bir yelpaze” oluşturduğunu vurgulamaktadır (2005, s. 199). Abisel'e göre çoğunluğu melodram ya da komedi türlerine uygun olan Yeşilçam filmleri konusu, işlediği tema, olay örgüsü ne olursa olsun “homojen denilebilecek bir izleyici kitlesine ulaşmıştır” ve dönemin aydınları, eleştirmenleri sanatsal kaygılarla her ne kadar bu filmleri hakir görse bile, bu filmleri meşru bir zemine oturtmak için “halk sineması”, “ulusal sinema” gibi kuramsal açıklamalar getirilmeye çalışılmıştır (2005, s. 199 – 200).

Seçkin Sevim de kırk yıllık Yeşilçam dönemi içerisinde “mutlak iyilerin mutlak kötülerle karşı karşıya geldiği ve sonuçta daima iyilerin kazandığı, masalsı ve melodramatik hikâyeler” anlatıldığını belirtmektedir (2015, s. 214). Sevim, bunun ana nedeni olarak da “siyasal ve ekonomik istikrarsızlıktan, gündelik hayatın zorluklarından ve düşük hayat standartlarının yarattığı genel ümitsizlikten kısa süreliğine de olsa bir kaçış yolu arayan kitlelerin” adeta “ortak hikayesinin” anlatılıyor oluşunu göstermektedir (2015, s. 214). Bu anlamda Sevim'e göre Yeşilçam sinemasının ayırt edici özelliklerinden biri, felsefi, entelektüel ve psikolojik anlamda derinliksiz bir sinema oluşudur (2015, s. 214). Hasan Akbulut da Yeşilçam filmlerindeki melodramatik imgelemin gerçek hayattan “kopuk” biçimde saf iyi-kötü ayırımına dayandığını, filmlerin sonunda mutlaka iyilerin kazandığını, sevenlerin kavuşarak çekirdek aileyi kurduğunu, böylece “anlatıdaki tüm

sorunların çözüldüğü” ve “safça masumiyetin arandığı bir dünya” olduğunu belirtmektedir (2012, s. 164).

Abisel'e göre 1970'li yıllara gelindiğinde tüketimi ve anlaşılması kolay olan Yeşilçam filmlerinde sürekli tekrarlanan temalar, beraberinde seyirciler için öykülerin, karakterlerin, çevre düzenlemesinin vb. formüllerin giderek tanıdık bir hal almasını sağlamış, seyirci beklentileri de filmleri belirlemeye başlamıştır (2005, s. 201). Filmlerde rol alan oyuncuların varlığı dahi filmin türüne, konusuna, nasıl sonuçlanacağına dair fikir verebilir olmuştur; yalnızca karakterlerin neler yaşayacağı, başına neler geleceği, nasıl “numaralar” ile karşılaşacağı merak unsurunu oluşturur hale gelmiştir (2005, s. 201). Abisel, popüler filmlerin izleyiciler ile kurduğu bu ilişkinin, sinemacılar açısından “ekonomik bir anlatım gerçekleştirme olanağı” da yarattığını belirtmiştir (2005, s. 202). Abisel'e göre:

Temel olarak “iyi-kötü” çatışması etrafında klasik biçime uygun olarak kurulan anlatıların bütün çekiciliği, bir yandan beklenenlerin olmasında, öte yandan da çeşitlemelerde yatıyordu. Ayrıca, pek çok şeyin neredeyse görsel uylaşmalar aracılığıyla anlatılması, bazı sinematografik tekniklerin formül haline gelmesi söz konusuydu. Kaçan topun yakın çekimle izlenmesi ve bir erkek ayakkabısının çerçeveye girmesi, tanınmayan babanın geldiğini; gençlerin yüksek sesle gülüp şakalaşmaları, dans etmeleri onların zengin olduğunu; Sarıyer sırtlarıyla Belgrad Ormanları'nın görüntüleri aşıkların buluşmak üzere buraya geleceğini anlatıveriyordu. Bu kullanımlar olayların özetlenmesinde yararlı oluyor, buna karşın gergin, dramatik anların sözle uzatılmasına zaman yaratıyor, görüntüyle anlatılması zahmetli olan duygular ve niyetler de ağdalı bir üslupla düzenlenmiş olan diyaloglar aracılığıyla ifade ediliyordu. Yanlış anlama, ihanet, yalan, kendini farklı tanıtmak gibi nedenlerin yanında özellikle “kötü”lerin varlığı sevgililerin kavuşmasını geciktiriyor, dağılan ailenin yeniden birleşme sürecini uzatıyor, karşılaşmalar ve ayrılıklar ağdalanarak birbirini kovalıyordu (Abisel, 2005, s. 202).

Görüldüğü gibi, Yeşilçam filmlerinin izleyici beklentilerine dönük olarak uyguladığı formüller giderek birer uylaşıma dönüşmüş, Yeşilçam döneminde üretilen filmler giderek stereotip hikayeler, anlatılar, sinematografik teknikler sergilemeye başlamıştır. Bu anlamda denilebilir ki, Yeşilçam döneminde üretilen filmlerin ekseriyeti bu anlayışla üretilmiş, temel gaye halkın rağbet göstereceği, salonları dolduracağı, gişe ve kâr odaklı filmler üretmek olmuştur. Ayrıca izleyicileri gündelik yaşam dertlerinden uzaklaştırmak, hâkim ideolojik kodları normalleştirmek ve insanların onay vermesini sağlamak da popüler Yeşilçam filmlerinin önemli özelliklerinden biridir denilebilir. Örneğin Rekin

Teksoy, Yeşilçam'ın popüler kanadını “yıldız sistemine dayanan ve seyirciyi yalnızca oyalamayı amaçlayan, bunu yaparken de duyguları ve dinsel inançları sömürmekten kaçınmayan bir sinema” olarak tanımlamaktadır (2005, s. 481). Teksoy’a göre Yeşilçam’ın başat kimliği (her ne kadar 1960 darbesi sonrası bu kimliğin dışına çıkan girişimler veya aykırı örneklerden söz etmek mümkünse de) “masal anlatmaya” dayalıdır (2005, s. 482). Sevim de Yeşilçam dönemi içerisinde bu filmleri üreten sinemacıların “sinema sanatını tanımayan, eğitim düzeyi düşük” kimseler olmadığını, yaptıkları işlerin temelde sanatla bir ilgisinin olmadığını farkında olduklarını belirtmekte, melodrama içkin unsurları yineleyen bu filmlerin geniş kitleleri eğlendirmeye dönük, tecimsel birer emtia olarak bilinçli üretildiğini vurgulamakta, zaten sinemacıların da “asla sanat yaptıkları gibi bir iddia taşımadıklarının” altını çizmektedir (2015, s. 229).¹²

Yine Yeşilçam döneminde “filmcilik” söz konusu olduğunda, filmlerin özellikle üretim, dağıtım ve gösterim süreçleri açısından iki önemli olgudan söz edilebilir; bölge işletmeciliği modeli ve yıldız sistemi. Yeşilçam döneminde filmlerin dağıtım süreçleri bölge işletmeciliği modeli olarak nitelenen bir sistem ile gerçekleştirilmiştir. Aydın Çam, bölge işletmeciliği modelinin anaakım sinema tarih yazımında “27 Mayıs 1960’la başlatılan ve genellikle 1975’te TRT’nin ülke genelinde yayına geçmesiyle sonlandırılan sistemin temel imleyenlerinden biri olarak” karşımıza çıktığını belirtmektedir (2019, s. 53). Bu sistemde, Anadolu yedi işletme bölgesine ve çeşitli alt bölgelere ayrılmıştır, örneğin 1970’li yıllarda işletme bölgeleri, il ve salon sayıları şu şekildedir; Adana Bölgesi 21 il 463 salon, İzmir Bölgesi 12 il 646 salon, Ankara Bölgesi 6 il 216 salon, Samsun Bölgesi 16 il 238 salon, Marmara Bölgesi 9 il 343 salon, Zonguldak Bölgesi 2 il 82 salon, İstanbul 1 il 436 salon (Abisel, 2005, s. 106). Bu sistemde işletmeciler bölgelerin seyirci profillerinin taşıdığı özelliklere, seyircilerin ilgilerine son derece aşina kişilerdir ve “yapımcılar kadar bile sanatsal endişe taşımayan” kimseler oldukları için yegane kaygıları olabildiğince kâr etmektir; dolayısıyla bu sistem içerisinde işletmeciler son derece belirleyici bir rol oynamış, filmlerin türüne, oyuncusuna, çalışanına kadar müdahil olabilen bir güç olarak var olmuş, böylece salon işletmecilerinin talepleri filmlerin üretiminde baskın bir konumda yer almıştır (Abisel, 2005, s. 106).

¹² Giovanni Scognamiglio, Yeşilçam dönemi içerisindeki bu gibi sinemacıları “teknisyen”, “memur”, “yapımcı filmi çekmeye razı olan yönetmenler” gibi biçimlerde nitелеmektedir (2010, s. 299).

Yine benzer biçimde, Yeşilçam döneminin önemli olgularından biri yıldız sistemidir. Seçil Bükler ve Canan Uluyağcı'nın da altını çizdiği gibi, yıldız demek yapımcılar için kâr demektir ve belirli bir yıldızın varlığı, “pazarda kapıların açılmasını” sağlamaktadır (1993, s. 14). Bükler ve Uluyağcı'ya göre sistem yıldızı doğrudan seçmemekte, ama izleyiciye önermektedir; izleyiciler “yıldıza özgü bir özelliği” bulup çıkardıktan sonra sistem durmaksızın bu özelliği benimsemekte, geliştirmektedir (1993, s. 14 – 15). Bu anlamda Yeşilçam döneminde filmlerin üretimi, dağıtımı ve tüketimi söz konusu olduğunda yıldız sistemi de mutlaka göz önünde bulundurulması gereken bir unsurdur.

Yeşilçam dönemi düşünüldüğünde, yine üzerinde durulması son derece elzem ve belirleyici bir nokta sansür konusudur. Defne Özonur, burjuva demokrasisi ya da liberal demokrasi denilebilecek sistemlerde, sansürün sınıfsal karakterine vurgu yapmaktadır; sansür mekanizmasından günümüzde dahi söz edebilmemizin nedeni asli olarak, hâkim ideolojinin kendisine karşıt olabilecek fikirlerin ifade edilmesini, yayılımını kısıtlamak istemesi kaynaklıdır (2018, s. 57 – 58).¹³ Geçmişten bugüne sansür, Türkiye sinema tarihi içerisinde her zaman için varlığını koruyan bir gerçeklik olmuştur. Sansürün varlığı, uygulanma biçimleri sinemamızda filmlerin üretim biçimlerini çok derin şekilde etkilemiştir. Rekin Teksoy, Türkiye sinemasındaki sansür mekanizmasını şu şekilde özetlemektedir:

Söz konusu kimliğin oluşmasında sansürün de belirleyici bir etkisinin olduğunu eklemek gerekir. Cumhuriyetin ilk yıllarında gösterime girecek yabancı ve yerli filmler valilikler tarafından denetlenirdi. 1932 yılında yürürlüğe giren “Sinema Filmlerinin Kontrolü Hakkında Talimatname” 1934 yılında yürürlüğe giren “Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu” ve 1939 yılında yürürlüğe giren “Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolü Hakkında Nizamname” senaryoların ve filmlerin merkezi bir otorite tarafından denetlenmesini öngördü. Devlet memurlarından oluşan ve İç İşleri Bakanlığına bağlı bir Sansür Kurulu yıllarca tam bir “polis sansürü” uygulayarak Yeşilçam'ın genel çizgisi dışına çıkmayı deneyen her türlü girişimi engelledi. Bu uygulama 2004 yılında yürürlüğe giren “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun” ve

¹³ Bu yaklaşıma örnek olarak, 1977 tarihli “Sanat ve Düşüncenin Yasak Karşısındaki Tutumu Ne Olmalıdır?” başlıklı yazısında Yılmaz Güney de şu cümlelerle sansürün sınıfsal karakterine vurgu yapmıştır: “Sansür ve yasaklarla aramızdaki çelişme, sınıfsal bir çelişmedir. Bu çelişme, emperyalizme bağımlı işbirlikçi burjuvazi ve toprak ağalarının siyasi iktidarı ile emekçi halk yığınları arasındaki çelişmenin, ilerici ve devrimci sanat ile devletin gerici faşist yöntem ve araçları arasındaki çelişmenin, sinema planına yansıyan biçimidir” (2003, s. 49).

bu yasa uyarınca 2005 yılında çıkarılan “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılmasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik” ile son buldu (Teksoy, 2005, s. 482).

Günümüzde de varlığını sürdüren ve yer yer tartışma konusu olan sansür olgusu, Yeşilçam döneminde de sinemamızda üretim süreçlerini etkileyen başat sebeplerden biri olmuştur. Defne Özönur’a göre, Türkiye Cumhuriyeti tarihinde başlıca iki yasak sebebi söz konusudur, bunlar “egemen ideolojiye/politik görüşe karşıt görüş sunma (yani siyasi, ideolojik propaganda yapma) ya da genel ahlaka aykırı olması” (2018, s. 64). Sinemamızda uzun yıllar boyu senaryo denetimi de söz konusu olduğu için, 1970’li yıllara değin son derece az yerli film sansüre takılmıştır; bunun sebebi ise sansüre dair uygulamaların yumuşak olması değil, aksine filmlerin henüz “fikir”, yani senaryo aşamasındayken sansüre takılmasıdır (Özönur, 2018, s. 64).¹⁴ Filmlerde kolluk kuvvetlerinin güçsüz ve eleştirel bir perspektifle gösterilmesi, devletin, sistemin (ve devleti, sistemi temsil eder pozisyonda kişilerin) eleştiri konusu yapılması, sınıf ayrımının vurgulanması (hatta zengin kız-fakir erkek düzlemine indirgenmedikçe toplumsal sınıfların varlığı) ve benzeri gerekçelerle senaryolar, filmler sansür kurullarına takılıp reddedilebilmektedir (Özönur, 2018, s. 65 – 67). Bu durum da sinemacıların filmler için ya alternatif çözümler bulmasına (kurula asıl çekim senaryosu yerine daha “çekilebilir” bir senaryo götürmek, filmlerden sansüre takılma potansiyeli taşıyan kısımlarını çıkararak kurula sunmak gibi) ya da belki hiç çekilemeden, fikir aşamasındayken rafa kaldırılmasına yol açmıştır. Bu nedenle, Yeşilçam dönemine dönük bir değerlendirme yapılacağı durumda, sansür mekanizmasının etkisini göz önünde bulundurmak önemlidir.

Araştırmanın örneklemindeki filmler de ilgili yıllarda çeşitli biçimlerde sansüre maruz kalmıştır. Örneğin *Arkadaş* filmi hakkında, henüz senaryo aşamasında “Semra’nın söylediği ‘sınıf açısından bak olaylara’ sözünün ve ‘Melike ile Azem arasında geçen konuşmaların tümünün’ çıkarılması” kararı verilmiş, *Diyet* filmi için ise “senaryonun sonunda Hacer’in balyozla makinaya vurduğu sahnenin çıkarılması” şart koşulmuştur

¹⁴ Onat Kutlar da 1974 yılında *Milliyet Sanat Dergisi*’ne yazdığı “Sanat Eserini Doğmadan Öldüren Sansür Diye Bir Kurum Olamaz” başlıklı yazısında sansürün bu niteliğine değinmiştir. Kutlar, sansürün sanat eserini “daha doğmadan, gün ışığına, halk önüne çıkmadan boğduğunu” ifade etmiş, sansüre konu olan “görünür” gerekçelerin aslında ekonomik ve toplumsal olarak “bozuk düzenin devamı için” kurulduğunu, sansürün düzeni korumaya çalıştığını belirtmiştir (2018, s. 117-119).

(Karadoğın ve Öztürk, 2022a, s. 359). Veya *Bir Gün Mutlaka*'da “siyasi bütün sloganlar, polisın bütün aramaları, topluca söylenen bütün şarkılar, filmin başlangıcındaki kavgalar – Bağımsız Türkiye – Kahrolsun Amerika – siyasal bütün öğretiler, jandarmaya ait söylenen şarkılar, hava savaşı ile ilgili terimlerin çıkarılması” istenmiştir (Karadoğın ve Öztürk, 2022a, s. 400). *Demir Yol*'un birçok sahnesinin, film içerisindeki birçok diyalogun, görüntünün filmde çıkarılması talep edilmiş, itiraz edilen kısımlar çıkarıldığı durumda filmin halka gösterimine “şartlı” izin verileceğı belirtilmiş, bunun üzerine Sansür Kurulu'na verdiği dilekçede yönetmen Yavuz Özkan da filminin kesilmesine “kesinlikle muvafakat etmeyeceğini” söylemiştir; ilgili dilekçe sonrası Sansür Kurulu filmin halka gösterimini sakıncalı bulmuş ve gösterimine izin vermemiştir (Karadoğın ve Öztürk, 2022b, s. 178). Yine örneğın *Güneşli Bataklık*'ın senaryosu ve film arasında uyumsuzluklar olduğunu düşünen Sansür Kurulu, filmin “tümüyle reddine” karar kılmıştır (Karadoğın ve Öztürk, 2022b, s. 178).

İlgili örneklerde görüldüğü gibi, söz konusu filmler belirli bir sınıfsal ve ideolojik tavır olan yapımlar oldukları için, Sansür Kurulu'ndan böylesi kararların çıkması kuşkusuz şaşırtıcı değildir. Örneklemedeki filmlerin senaryo, çekim ve gösterim aşamalarında sansür mekanizmasından ne ölçüde etkilendikleri, sansürün sinemacıların kararlarına ne ölçüde yansıdığı, ne gibi önlemler aldıkları veya senaryolar/filmler üzerinde ne gibi değişiklikler yaptıkları/yapmadıkları hakkında detaylı fikir sahibi olabilmek için başlı başına kapsamlı bir araştırma yapmak, anılardan, materyallerden, belgelerden, söyleşilerden, görüşmelerden faydalanarak tüm bu noktaları irdelemek gerekmektedir. Bu çalışma kapsamında, örneklemedeki filmlerin tümünün çeşitli biçimlerde sansürden etkilenmiş olabilecekleri ve bunun da filmin tüm süreçlerine bir biçimde yansımış olabileceğı kabul edilmekle beraber, temel gaye stilistik özellikler bağlamında filmleri devrimci kılan unsurların neler olduğunu anlamak olduğu için, filmlerin “bitmiş”, günümüze ulaşan kopyaları incelenecektir.

Kısacası Yeşilçam dendiğinde, genel itibarıyla 1940'ların sonundan itibaren var olmaya başlayan, 1990'a gelindiğinde artık tarihe karışmış olan, 1960'larda ve (görece) 1970'lerde hem izleyici hem de üretimdeki yoğunluk yönünden zirvesini yaşamış, sinema tarihimiz içerisinde bir dönem ifade edilmektedir. Söz konusu Yeşilçam dönemi olduğunda, elbette daha birçok unsurdan söz edebilmek mümkündür. Sinema tarihimiz içerisinde yaklaşık

kırk yılı kapsayan bu dönem, incelemek, üzerine düşünmek, tartışmak, araştırmak için zengin bir alan sunmaktadır.

Yeşilçam, 1950'lerin başında doğmuş, 1960'larda ve 1970'lerin ilk yarısında zirvesini yaşamış, 1970'lerin ikinci yarısından itibaren (televizyonun gündelik yaşama günden güne daha fazla dahil oluşu kaynaklı)¹⁵ düşüşe geçmiş ve seks filmlerinin, arabesk melodramların¹⁶ ağırlığını oluşturduğu bir endüstriye dönüşmüş, 1980'lerde video filmleri döneminde son kez direnmeye çalışmış¹⁷, 1990 itibariyle ise “tarih olmuş” bir döneme verilen addır. Çalışmanın bu başlığı altında Yeşilçam döneminde üretim, dağıtım, tüketim süreçlerinin temel dinamiklerine kısaca değinilmeye çalışılmıştır; çalışmanın ilerleyen kısımlarında (başlıkların bağlamı ile ilintili olarak) yine Yeşilçam’a dair konulara değinilmeye devam edilecektir.

2.3.5 Türkiye’nin yakın tarihinde bir dönüm noktası: 12 Eylül 1980 Darbesi

Sungur Savran’a göre 12 Eylül’ün sebebi, tıpkı geçmiş darbelerde olduğu gibi, “eski birikim tarzının can damarlarının tıkanmış olmasıdır; Türkiye kapitalizminin yeni bir doğrultuda gelişebilmesi için yolun açılması gereklidir” (2022, s. 203). Bunun önündeki en büyük engel ise işçi sınıfının örgütlülüğü, eylemliliği, toplumda kök salan sosyalist bilinçtir, bu nedenle tüm bu siyasal mevzilerin “kalıcı biçimde” geriletilmesi, hatta yok edilmesi gereklidir; 27 Mayıs ve 12 Mart deneyimleri egemen sınıflar açısından rejimde “kısmi” değişiklikler yapmanın yeterli olmadığını göstermiştir, bu nedenle sistemin bir bütün olarak ortadan kaldırılması gerekliliği görülmüştür (Savran, 2022, s. 203). 12 Eylül rejimi, “yeni anayasasıyla, çalışma yasalarıyla, sosyalist siyasal harekete ve sendikal

¹⁵ Savaş Arslan’a göre Yeşilçam 1960'lardan yaklaşık olarak 1973 yılına kadar zirvesini yaşamış, sonrasında düşüş süreci başlamıştır. Bu noktada belirleyici olan da “kamusal alanda yaşanan bir ev ve aile hali olan sinemanın, özel alanda yaşanan bir hale dönüşmesini sağlayan televizyonun gündelik yaşama girmesidir” (2019, s. 44).

¹⁶ Alim Şerif Onaran, 1970'lerin ikinci yarısında yaygın olarak üretilen ve tüketilen seks filmlerini “lumpen takımını avlamak” için yapılan filmler (1994, s. 179) olarak adlandırmakta, arabesk melodram filmleri için ise “minibüs müziği ve bunlardan esinlenen arabesk filmler” (1994, s. 189) ifadelerini kullanmaktadır. Onaran’ın bu ifadeleri, Yeşilçam döneminin söz konusu yıllarına dair aydınların, yazar, eleştirmen ve sinema tarihçilerinin yaklaşımını yansıtmaları açısından dikkat çekicidir.

¹⁷ Savaş Arslan, 1980’li yıllarda video sektörünün Yeşilçam’ı sadece bir süre “idare ettiğini” belirtmektedir; buna rağmen 1980’lerin Yeşilçam’ı, yazarın ifadesiyle adeta bir “bunalım iklimidir” (2019, s. 45).

hareketin militan kanadına vurduğu darbelerle, miras bıraktığı baskıcı siyasal yapılanmayla önündeki tarihsel görevleri de büyük ölçüde yerine getirmiştir” (Savran, 2022, s. 203).

Savran’a göre 12 Eylül’ün temel programı, 1961 sonrası oluşan rejimin tümünden ortadan kaldırılmasını hedeflemiştir, ayrıca 24 Ocak Kararları ve 12 Eylül darbesi arasında da doğrudan bir ilişki kurmak mümkündür, darbe, 24 Ocak Kararları’nın uygulanabilirliğini kolaylaştırmış, yolunu açmıştır (2022, s. 204 – 205). Yine Savran’a göre solun ve işçi sınıfının “yenilgisinin” en önemli sebepleri “siyasal örgütlerin çok parçalılığı, ondan da önemlisi sosyalist hareketler arasında bir birleşik işçi cephesinin kurulması için ciddi hiçbir adım atılmamış olması” olarak sıralanabilir (2022, s. 205). Birdal da anaakım yakın tarih anlatılarında ve “düzen, istikrar ve uzlaşmayı siyasetin tek varlık sebebi ve amacı olarak gören” yaklaşımlarda, 1980 öncesi sürecin darbelere, muhtıralara “zemin hazırlayan”, “kardeş kavgalarının”, “kaos ortamının”, “sağ – sol çatışmasının” süregeldiği bir “karanlık çağ” olarak etiketlendiğini vurgulamakta, toplumun o yıllarda aslen alternatif bir toplumsal – siyasal alternatif arayışı içerisinde olduğunun unutturulmaya çalışıldığının altını çizmektedir (2020, s. 14). 12 Eylül sonrasında giderek kurumsallaştırılan “yeni Türkiye”, 1970’li yıllar boyunca bütün dünyada gözlenen siyasal, ekonomik yeniden yapılanma sürecinin bir “ayağıdır”; bu yeniden yapılanma sürecinin askeri bir darbe ile tesis edilmesi de yine “istisnai” bir durum değildir (Doğan, 2008, s. 316)

Özetle, 12 Eylül sonrası Türkiye’de başka bir döneme girilmiş, geride kalan 20 yıllık sürecin birikimi, hareketliliği, bilinci, siyasal aktörleri birer birer tasfiye edilmiştir. 12 Eylül darbesi Türkiye’yi sosyal, kültürel, siyasal, ekonomik vb. birçok anlamda derinden etkilemiş, köklü değişim ve dönüşümlerin önünü açmıştır. Darbeyle birlikte tüm siyasi partiler, sendikalar, dernekler kapatılmış, grev ve gösteriler yasaklanmış, temel hak ve özgürlükler kısıtlanmış, büyük bir gözetim, tutuklama, işkence, işten çıkarma, idam dalgası başlamış, ekonomi politikaları tümünden değiştirilmiş, toplumu apolitikleştirme süreci uygulamaya konmuştur. 12 Eylül darbesi ile 1961 Anayasası yürürlükten kaldırılmış, yeni bir Anayasa hazırlanmış ve 6 Kasım 1982’de yapılan referandum sonucunda yüzde 93 kabul oyu alan yeni Anayasa yürürlüğe girmiş, aynı gün Kenan Evren de Cumhurbaşkanlığı görevine başlamış, 1982 Anayasasına “uygun olarak” da yeni siyasi partiler kurulmuş, seçimlere gidilmesi kararlaştırılmıştır; 6 Kasım 1983’te yapılan

seçimlerde, Milliyetçi Demokrasi Partisi, Halki Parti ve Anavatan Partisi yarışmış, seçimi ise Turgut zal liderliğindeki ANAP kazanarak iktidara gelmiştir (Ertan, 2011, s. 284).

Yakup Kepenek’e göre ekonomik anlamda 12 Eylül, darbeden henüz aylar önce, yani 24 Ocak 1980’de yürürlüğe konulan IMF tasarımı İstikrar Programı ile başlamaktadır; 12 Eylül, 24 Ocak’ı, “can kurtarıcı işlevi görerek” kalıcılaştırmış, uzun erimli kılmış ve üstelik bunu “programı nicel ve nitel yönleriyle en aşırı uçlarına taşıyarak” yapmıştır (2014, s. 79). Kepenek’e göre 24 Ocak Kararlarının temel prensipleri “ekonomik gelişme için sermayenin serbestleşmesine önem verilmesi, piyasa mekanizmasının önceliği ve devletin ekonomideki yerinin sınırlandırılması” olarak özetlenebilir (2014, s. 79-80). Hem darbeden önce hem de sonra, 24 Ocak Kararları dendiğinde ise akla gelen isim aynıdır; Turgut Özal. Yani, 24 Ocak 1980 yılında alınan kararlar ile Türkiye’nin gelişmekte olan küresel neoliberal sisteme uyumlu hale getirilmesi planlanmış, darbe koşulları ve sonrasında zal liderliğindeki ANAP iktidarı bu süreci desteklemiş ve uygulanır hale getirip kalıcılaştırmış, böylece Türkiye’de ekonomik anlamda da yeni bir dönem başlamıştır.

82 Anayasası sonrası zal ve ANAP iktidarı dönemi, Türkiye’nin hem ekonomik politikasında hem dış politikada köklü değişikliklerin yařandėı ve bunla paralel olarak Türkiye toplumunda da toplumsal, kültürel olarak büyük değişimlerin yařandėı bir zaman dilimidir (Ertan, 2011, s. 284). Yeni küresel neoliberal dünya düzenine uygun bireyler ve toplum var etme çabası, ekonomi politikalarında yapılan köklü değişimlerle birlikte sosyokültürel değişikliklere de yol açmış, “her mahalleden bir milyoner” çıkartma ideali, apolitik, bireyci, sürekli tüketme eğilimi taşıyan bireylerin (dolayısıyla toplumun) yaratılması düşüncesini de beraberinde getirmiştir. Kepenek’e göre 1961 Anayasası’nın yerini alan 12 Eylül Anayasası ile, “yalnız temel insan hak ve özgürlüklerinin aşırı ölçüde sınırlandırılması ve ekonomik ve sosyal hakların yok edildikleri bir noktaya taşınması ile değil, adalet, yükseköğretim ve başta sendikalar ve siyasi partiler olmak üzere, kurumsal yapıların da baskıcı bir anlayışla biçimlendirilmesi” gerçekleştirilmiştir (2014, s. 79). Yani 12 Eylül öncesinin son derece politik olan bireyleri ve toplumu, 12 Eylül sonrasında uygulanan politikalarla giderek apolitik hale getirilmiştir.

Korkut Boratav’a göre 12 Eylül sonrasında, 1983 yılında yapılan ilk seçimlerden sonra, darbenin amaçlarına uygun biçimde ANAP ve Turgut zal iktidarının temel hedefi de

“sınıf özelliklerinden ve sınıf bilincinden mümkün mertebe yoksun” kitleler yaratma anlayışı olmuştur (2005, s. 119). Nurdan Gürbilek’e göre de 12 Eylül sonrasında, 1980’li yılların egemen söyleminde “emek” ve “sömürü” gibi kavramlar giderek kaybolmakla beraber, kültürel anlamda da “tümüyle bir yananlamdan, bir çağrışımından, bir ideolojik yükten” ibaret kalmıştır ve “yok edilmek ya da bir an önce unutulmak istenen bir solculuğu, onunla özdeşleştirilen bir bölünüşü ya da iktidarı” simgeler hale gelmiştir (2011, s. 25). Gürbilek’e göre bu süreç oldukça büyük bir hızla yaşanmıştır ve kısa zaman içerisinde “yokluğu, yoksulluğu dile getiren kavramlar” sistematik bir biçimde “ilkelliği, demodeliği ya da çağdışı olduğu varsayılan bir iktidar talebini, hemen unutulmak istenen bir deneyimi, bir olumsuzluk olarak 80 öncesini” karşılayacak anlamlar olarak kodlanmaya başlamıştır (2011, s. 25-26).

Ayrıca darbe sonrası yaşanan gözaltı, tutuklama, hapisane süreçlerinin, işkencelerle öldürülen, sakat bırakılan kişilerin, işten atılmaların, siyasi yasakların ve uygulanan ölüm cezalarının neticesi olarak, toplumsal anlamda bir sinme ve korku da deneyimlenmiştir. 12 Eylül darbesinden sonra resmi rakamlara göre 23.667 örgüt ve dernek faaliyeti sona erdirilmiş, 650.000 kişi gözaltına alınmış, 210.000 dava açılmış, 230.000 kişi askeri mahkemelerde çeşitli suçlamalara maruz kalmış, 517 ölüm cezası (57’si uygulanan) verilmiş, 30.000 kişi Avrupa’ya siyasi sebeplerle sığınmış, 14.000 kişi vatandaşlıktan çıkarılmış, 1.683.000 kişi fişlenmiş, 800’e yakın kişi “bilinmeyen sebeplerle” hayatını kaybetmiştir (Ünsaldı’dan aktaran Yürekli, 2016, s. 90-92). Ayrıca Nurdan Gürbilek’in belirttiği gibi, 12 Eylül sonrası cezaevlerinde, siyasi tutuklular için “inanç değiştirme” ya da “karıştır barıştır” gibi yöntemler de uygulanmış, “toplumsal düzeni bozduğu düşünülen kişilerin yalnızca kapatılmasına değil, aynı zamanda ıslahına da yönelik çeşitli programlar geliştirilmeye çalışılmıştır” (2011, s. 71).

Tüm bu yaşanan süreçler ve uygulanan politikalar kuşkusuz hem bireysel hem de toplumsal anlamda insanların zihinlerinde derin izler bırakmış, ağır travmalara ve yaralara yol açmış, 12 Eylül Türkiye tarihini “80 öncesi” ve “80 sonrası” olarak köklü biçimde ikiye bölmüştür.

Önümüzdeki başlıkların konuları ise dünyada ve Türkiye’de devrimci sinemanın doğuşu, gelişimi ve ortaya çıkarttığı sinemasal deneyimler üzerine olacaktır.

2.4 Dünyada ve Türkiye’de Devrimci Sinema: Tartışmalar, Yaklaşımlar, Kuramlar ve Uygulamalar

Sinema dendiğinde, aslında sanat, eğlence, propaganda, deneme, mit, reklam gibi birçok kategori ile örtüşen bir iletişim türünden söz edilmektedir (Nichols, 1981, s. 9). Devrimci sinema söz konusu olduğunda ise, ilgili kategorilerden sanat ve propagandanın yoğun etkileşiminden, kesişiminden bahsetmek mümkündür. Jean-Luc Comolli ve Jean Narboni, filmlerin ekonomik sistemin bir parçası olması nedeniyle, aynı zamanda ideolojik sistemin de bir parçası olduğunu vurgulamaktadır; bu anlamda tüm filmler (onları üreten ideolojiler tarafından belirlenmesi itibariyle) politiktir (2010, s. 100). Robert Stam de tüm filmlerin “politikaya indirgenemez oldukları halde yine de politik bir boyuta” sahip olduklarını işaret etmektedir; ayrıca sinema, “kavramları duyulur, hissedilebilir ve duyarlı bedeni etkileyebilir” hale getirebilme gücüne sahiptir (2021, s. 28-29). Michael Ryan ve Douglas Kellner da sinemanın politik çıkarlar için çok güçlü bir mecra olduğunu belirtmektedir; “çünkü filmler sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğunu ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçasıdır” (2016, s. 36). Yani kısaca ifade etmek gerekirse, ideoloji ve politika bağlamında “hiçbir film masum değildir” (Zimmer ve Leggett, 1974, s. 124).

Ayrıca sinemanın, popülerliği ve geniş yığınlar tarafından en yaygın tüketilen sanat dalı olması da bu noktada önem taşımaktadır. Mutlu Parkan, hiçbir sanat dalının -müzik bir yana bırakıldığında- sinema kadar insanların gündelik yaşamının bir parçası haline gelmediğini vurgulamaktadır (1983, s. 11)¹⁸. Onat Kutlar’a göre de sinema, “halkla en yakın ilişkiyi kurabilen” sanat olmuştur (2018, s. 171). Yani sinemanın diğer sanatlarla karşılaştırıldığında halk ile kurduğu bu “özel” ilişki, sinemayı politik amaçlar için kullanmak için elverişli bir ortam haline getirmektedir.

Bu noktada, Ertan Yılmaz'a göre, “sinemada siyasetten kaçış olanağı yoksa”, temel mesele sinemacının-filmin siyaset ile nasıl, hangi düzeyde ilişki kurduğuna bakmaktır;

¹⁸ Parkan, sinemanın bu yaygın tüketimi neticesinde, bir yandan sinema sanatından faydalananların sayısının arttığının, diğer yandan ise içerdiği “yanılsamacı” etkilerin büyük yığınları “akıl almaz düş dünyalarının tutsağı” haline getirdiğinin altını çizmektedir (1983, s. 11).

bazı yönetmenler politik olanın filmde “verili olanın içinde yer almasıyla” yetinir, bazıları filmde “temel anlam” veya “yan anlam” düzeyinde yer almasını tercih eder, kimi yönetmenler ise her iki anlam düzeyinde de siyasete yer verir (1997, s. 10). Yılmaz'a göre politik sinema dendiği zaman, aslında bu üç düzey arasından üçüncüsü kastedilmektedir. Bu düzeyde bir anlayışla üretilen filmler için politik olan, salt bir çıkış noktası, dayanak veya motif gibi bir “araç” olmanın ötesine geçmiş, bir “amaç” haline gelmiştir: örneğin politik sinema örneği olarak kabul edilen filmler “daha iyi ve yaşanılabilir bir dünya özlemi/hedefi/mücadelesine” katkıda bulunmayı amaçlayan yapımlar olarak düşünülebilir (1997, s. 10). Bu da net olarak bir politik amacın varlığını (kimi sinemacılar için görece ikincil olabileceği gibi filmin teknik, estetik vb. boyutlarını ikincil plana atmayı gerektirmeksizin) göstermektedir ve politik denen sinemanın ayırt edici yanı siyasal olanı ele alma ve kullanma biçiminden gelmektedir (1997, s. 10). James Roy MacBean de politik sinemayı, burjuva kapitalist metaya dayalı bağlamından bütünüyle farklı, sanatsal olduğu kadar politik de olan ve politik olarak “meydan okuyan” filmleri nitelemek için kullanmaktadır (2006, s. 12).

Bu noktadan bakınca, devrimci sinemayı politik sinemanın bir uzantısı olarak okumak ve konumlandırmak mümkündür. Devrimci sinema, politik sinemanın çok daha radikal, militan ve “doğrudan” bir unsuru olarak düşünülebilir. Zeynep Çetin Erus’un politik sinema ve devrimci sinema arasındaki ayrımı yaptığı vurgu da bu fikri desteklemektedir. Çetin Erus’a göre politik sinema somut toplumsal ve tarihsel sorunları işleyen ve tüm bunlara karşı eleştirel bir pozisyon alan, hâkim ideolojiyi sorgulayan bir sinemadır, devrimci sinema ise sorgulamanın ötesine geçip hâkim ideolojiyi yıkmayı amaçlar ve yerine toplumcu, eşitlikçi, özgürlükçü bir ideolojik hegemonya kurmaya çalışır (2015, s. 200-201). Battal Odabaş’a göre de siyasal sinemanın başka bir bölümünü oluşturan devrimci/militan sinema, “politik düşüncelerini, doktrinlerini yaymaya çalışan gruplar tarafından tercih edilen bir siyasal sinemadır” (2013, s. 94). Devrimci sinema politik olarak antikapitalist, antiemperyalist, antirevizyonist, sosyalist eğilimler taşır ve devrimci kaygılarla yapılan sinema, “politik çözümlemeler sunan, propaganda yapan, bir mücadeleyi göstermekle kalmayıp iç ve dış çelişkileri sergileyerek çeşitli analizler yapan ve bir komünist eğitim silahı olan sinemadır” (Odabaş, 2013, s. 95).

Kısacası devrimci sanatın (özel olarak sinemanın) temel gayesi, var olanı yıkmak ve yeniden kurmak olarak özetlenebilir. Devrimci sinema için filmler, egemen ideolojiyle

ve genel olarak mevcut düzenle olan mücadelenin, kavganın bir parçasıdır. Sosyalist devrim için filmler bir mücadele alanı sağlamaktadır ve devrime giden yolda sinema faydalanılması gereken bir mecradır¹⁹. Robert Stam, böylesi bir anlayışı *radikal politikanın* bir uzantısı olarak, *radikal sanat* veya *yıkıcı sanat* biçiminde nitelendirmektedir. Stam’a göre radikal politika şu şekilde açıklanabilir:

Radikal politika, daha ziyade evrensel olan bakışımızın içinde, politik ekonomi, sınıf, toplumsal cinsiyet, ırk, imparatorluk, din, cinsellik, ulus ya da herhangi bir diğer toplumsal tabakalaşmanın karşılıklı olarak birbirini etkileyen ilişkileri üzerinden temellenen iktidar hiyerarşilerini normalleştiren, reaksiyoner bir politikaya karşıt olarak, ortak menfaatin peşinde olan ve insani, toplumsal olasılık bilincini arttıran, eşitlikçi, demokratik ve otoriter olmayan bir toplumu destekler (Stam, 2021, s. 19).

Stam’e göre radikal/yıkıcı sanat, “bir başka dünyanın mümkün olduğuna dair bilinci iletir” ve “şayet başka bir alternatif yoksa neden biz bu alternatifleri tahayyül etmeye devam ediyoruz” diye sorar (2021, s. 19). Yine radikal sanat, “toplumsal yaşamın doğal karşılığını sorgulayarak ideolojik temelleri sarsar, düşünülemez olanı yadsınamaz olana dönüştürür” (2021, s. 27-28). Stam’e göre sanat, üstyapıya içkin zararsız bir eğlence unsuru olmaktan öte politik ve ekonomik olanların yanında hayati öneme sahip bir mücadele alanı ve toplumsal pratiktir; bu anlamda filmler de “özgürlüğün nasıl bir şey olduğunu, eşitliğin neye benzediğini ve demokrasinin kulağa nasıl geldiğini aktarma kapasitesine sahiptir” (2021, s. 28). MacBean de egemen sınıfların iktidarlarını, ayrıcalıklarını sürdürmelerinde çokça başvurdukları paramiliter mekanizmaları baskılamada ve geriletmekte devrimci sinemanın güçlü bir rol oynadığını, ayrıca devrimci amaçlar için sempati ve duygusal destek kazandırmakta da yararlı olduğunu ifade etmektedir (2006 s. 18)²⁰.

Tüm bunlar ışığında denilebilir ki, politik sinema, radikal/yıkıcı sanat anlayışının bir uzantısı olarak ele alınabilir; politik sinemanın bir uzantısı olarak düşünülebilecek

¹⁹ Devrimci sinema terminolojisinde, sinemanın bir “silah” olarak nitelendiği örnekler çokça mevcuttur. Araştırmanın ilerleyen bölümlerinde bu metafora ve kullanılma biçimlerine de kısaca değinilecektir.

²⁰ MacBean, bu noktada devrimci sinemanın duygusal etki yaratmanın ötesine geçmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Devrimin gerçekten özgürleştirici olması için “baskılanmış olanın duygusal intikamından” fazlası olması gerekmektedir; zira sinemanın izleyici üzerindeki duygusal etkilerinin “en haksız ve alçakla amaçları desteklemek için” nasıl kullanıldığı Leni Riefenstahl’ın *İradenin Zaferi* (*Triumph des Willens*, 1935) örneğinde görülmüştür (2006, s. 18).

devrimci sinema ise, yıkıcı olduğu kadar yeniden kurmayı hedefleyen bir sinemadır. Egemen sınıfların çıkarlarını koruyan, hâkim ideolojik kodları yeniden üreten, normalleştiren ve toplumsallaştıran düzene ve o düzenin sinemasına karşı yıkıcı, radikal bir tavırla daha eşitlikçi, toplumcu, özgürlükçü bir dünya/sinema var etmeye çalışan bir anlayıştır. Araştırmanın ilerleyen başlıkları, devrimci sinemanın hem dünyada hem de Türkiye’de gelişimi üzerine odaklanacak, devrimci sinemaya dair üretimler, tartışmalar, deneyimler üzerinde durulacaktır.

2.4.1 Ekim Devrimi ve SSCB’de devrimci sinemanın erken örnekleri

Rusya’da 1917 yılındaki Ekim Devrimi ile beraber tarihin ilk sosyalist devrimi gerçekleşmiş, Bolşeviklerin iktidara gelmesiyle birlikte Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB) kurulmuştur. Tarihin ilk sosyalist devleti kurulduktan sonra, devrimin kalıcı hale gelmesi, tüm Rusya coğrafyasına yayılması, Sovyetler Birliği topraklarında yaşayan insanlarca benimsenmesi ve desteklenmesi yeni hükümetin başat hedeflerinden biri olmuştur. Bu anlamda sosyalist iktidar bunun yollarını aramış, sinemayı da bu amaçlarla etkin bir araç olarak kullanmıştır. SSCB’de Ekim Devriminin hemen ertesi yıllarında sinemaya verilen bu önem, hem bir sanat olarak sinemanın gelişimine önemli katkılar sunmuş hem de devrimci sinema anlayışının erken örneklerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Yeşim Dinçer’in belirttiği gibi, Ekim Devrimi toplumsal patlamalar ile birlikte kültürel patlamaların da ortamını oluşturmuştur; o dönemde temel tartışma, geçmişle bağlarını koparan yeni bir “sınıf kültürü” yaratmak mı yoksa yeni kültürü geçmişin, tarihsel birikimin üzerine inşa etmek mi sorusu etrafında ve “proletarya kültürü” kavramı çevresinde şekillenmiştir (2017, s. 277). Devrimin öncüsü ve Sovyetler’in kurucusu olan Vladimir I. Lenin, Beethoven, Puşkin, Tolstoy gibi sanatçılara ve eserlerine hayranlık duyan bir kişidir ve dolayısıyla ikinci görüşten yana olmuştur; Lenin’in düşüncesi yeni proletarya kültürünün, geçmişin burjuva kültürünü de kapsayarak aşması, geçmişin önemli sanatçılarının ve eserlerinin insanlık mirası olarak kabul edilmesi yönündedir (Dinçer, 2017, s. 278). Nihai olarak yeni sosyalist hükümetin kültür politikası da bu anlayışla şekillenmiş, eski sanat ile ilintili (az veya çok) değerli görülen her şeyin korunması kararlaştırılmıştır (Dinçer, 2017, s. 278).

Erken dönem Sovyetler Birliği’nde proletarya kültürü yaratmaya dönük bu hedef ve anlayış sinema sanatını da etki alanı içerisine almış, sinema yeni proleter devrimin

meşruiyetini sağlamak ve yeni bir proletarya kültürü yaratmak için etkin biçimde kullanılmıştır. Erken dönem Sovyet filmleri, çoğunlukla Ekim Devrimi'ne ve onun kökenlerine yönelmiş, devrim ile birlikte doğan sosyalist hükümeti meşrulaştırma görevi üstlenmiştir (Ferro, 2017, s. 209). Sosyalist hükümetin tarımın kamusallaşması, endüstrileşme gibi ulusal yeniden yapılanma programları, halkın davranış ve düşünceleri üzerinde salt propaganda amacı taşıyan sözcüklerin, imgelerin kullanımının ötesinde daha derin bir etki yaratma gayesiyle tasarlanmıştır (Clark, 2017, s. 93). Lenin de devrimden sonra sosyalizmin uygulamaya geçmesiyle beraber sinemadan bu nedenlerle yararlanılması gerektiğini düşünmüştür ve sinema geniş halk yığınlarına kolaylıkla nüfuz edebilen bir sanat olması itibarıyla Sovyetler için özel bir önem kazanmıştır (Karaganov, 2009, s. 82). Devlet başkanı olarak Lenin, devrimin ve kitlelerin eğitimi fikirlerinin yayılması konusunda filmlerin kullanılması sorunuyla bizzat ilgilenmiştir (Karaganov, 2009, s. 83). Bu anlamda devrim sonrası yeni sosyalist hükümet tarafından sinema alanında atılan ilk önemli adım, Narkompros bünyesinde bir sinema bölümü kurulması olmuştur; bu bölüm 1918'de Moskova Sinema Komitesi'ne katılmış, ilk Sovyet filmlerinin çekimlerine başlanmış, yine 1919'da Lenin'in özel ilgisi ile, dünyanın ilk sinema okulu olan VGİK Moskova'da açılmıştır (Dinçer, 2017, s. 289).

Böylelikle özellikle 1920'li yıllarla beraber hem sanat olarak sinema için hem de devrimci sinema için önemli deneyimler, üretimler, yeni olanaklar var olmaya başlamıştır. Lenin'in fikirleri ve sinemaya olan yaklaşımı, Sovyetler'de sinemanın gelişmesinde büyük rol oynamıştır. Lenin, sinemayı “bütün sanatların en önemlisi” olarak görmüştür, bu anlamda 1920'lerde devrimci sinemanın güçlü atılımı Leninist ilkelere, öğretilere sıkı sıkıya bağlı gelişmiştir (Karaganov, 2009, s. 90). Yeni bir ülke ve dünya kurma mücadelesi, 1917'den itibaren Sovyet sinemacılarının temel gayesi olmuştur ve 1917 devrimi için “benim devrimim” anlayışıyla filmler üreten sinemacılar ortaya çıkmıştır; böylece Pudovkin, Kuleshov, Eisenstein, Vertov gibi sinemacılar önemli ilkeler formüle etmiş, Sovyet sinema sanatını geliştirmişlerdir (Karaganov, 2009, s. 96).

Örneğin Lev Kuleshov, kendisine özgü olanlar da dahil tüm kaynakları devrim için kullanmak gerektiği anlayışıyla hareket etmiş, sinema sanatının temel gücünün montaj olduğunu düşünmüştür (Karaganov, 2009, s. 96). Kuleshov'un montaj yaklaşımı, her çekimin filmde bir yapı elemanı/tuğla olduğu, anlamını da bağlamından elde ettiği fikridir ve Kuleshov için bir çekim farklı bir çekim dizisi içine yerleştirildiğinde anlam yönünden

de değişikliğe uğramaktadır; Kuleshov'un bu yaklaşımı ve deneyleri, Sovyetler'in bu yeni devrimci sinemasına öncülük görevi üstlenmiştir ve Sergei Eisenstein tarafından da yakından takip edilmiştir (Hayward, 2012, s. 481). Daha sonra, Kuleshov'un yaklaşımının bir uzantısı olarak düşünölebilecek şekilde, Eisenstein montaj kuramını daha ileriye taşımış, izleyicileri bilişsel düzeyde etkileyecek, duygu ve düşöncelerini, kanaatlerini yönlendirecek bir sinema var etmek anlayışıyla hareket etmiştir. Eisenstein, filmlerinin görevinin “yalnızca mantıklı bir yolda bağlanmış bir öykü” anlatmak olmadığını, aynı zamanda “elden geldiğince coşturucu ve uyarıcı güçte” bir öykü anlatmak olduğunu düşünmüş, bu noktada montajın gücünü öncelemiş, herhangi iki film parçasının yan yana getirildiğı durumda, bu yan yana gelişten ortaya çıkan “yeni bir kavramın, yeni bir niteliğın” ister istemez var olacağını öne sürmüştür (2014, s. 27). Sovyet montaj sinemasının en önemli temsilcilerinden ola Eisenstein, çizdiği kuramsal çerçeve ve yaptığı filmler ile hem montajın sinema sanatı açısından gücünü ortaya koymuş hem de devrimci sinemanın erken örneklerini var etmiştir. Eisenstein'ın devrimci sinemaya dair fikirleri, aşağıdaki alıntıda daha net anlaşılabilir:

Sovyet sineması, öncelikle kitleleri eğitmeyi amaçlamaktadır. Bu sinema, onlara genel ve siyasal bir eğitim sağlamanın yollarını aramaktadır. Sovyet Devleti ve bu devletin insanların düşünüyapısı ile ilgili geniş bir yaymaca (propaganda) çalışmasını yürötmektedir. Sovyetler Birliğı'nde, Ortaklaşmacı Parti Komitesinin tanıtım kurulu tarafından yönetilen tüm sanat dalları bu amaçları izler. Sovyet sineması, Halk Eğitim Kurulu ve Siyasal Eğitim Yüksek Kurulu'nun yönergesi altında çalışmaktadır. Bizim için “sanat” salt bir sözcük değildir. Biz bunu sosyalist yapı için verdiğimiz savaşımında ve sınıf çatışmasının ön saflarında kullanılan araçlardan biri olarak göröyoruz (Eisenstein, 1993, s. 25).

Göröldüğü gibi Eisenstein, Sovyet sinemacılarının sinemaya olan bakış açısını bu şekilde dile getirmektedir. Erken dönem Sovyetler birliğinde sinemacılar, kendilerini devrime adanmış ve bu anlayışla üreten sanatçılar olarak görmüş, sinema da dahil olmak üzere tüm sanatları devrimin yayılmasında bir araç olarak ele almışlardır. Bu anlayışla filmler üreten Sovyet sinemacılarından bir diğeri ise Dziga Vertov'dur. Vertov, filmleri ve getirdiğı bakış açısıyla özellikle sinema sanatı için belgesel türünün gelişiminde, türün kurucu paradigmalarının ortaya çıkışında, uylaşımaların oluşumunda önemli bir rol oynamış, aynı zamanda devrimci sinemanın erken örneklerini var eden önemli sinemacılardan biri olmuştur. Vertov, ünlü *Sine-Göz (Kino-Eye)* teorisini geliştiren isimdir. Sine-göz kuramına göre kurmaca sinema halk için adeta bir “afyon” konumundadır ve kurmaca filmler ile anlatılan masallar, insanları uyuşturmamak, gerçeklikten uzaklaştırmak amacı

taşımaktadır; oysa sinemacının görevi gerçekliği olduğu gibi filme almak, insanlara kendi gerçekliklerini izletmek olmalıdır (Vertov, 2007, s. 85). İnsanlar, “maskesiz, makyajsız” şekilde gösterilmeli, rol yapmadıkları anlarda “kameranın gözüyle yakalanmalıdır” (Vertov, 2007, s. 85). Bu anlamda Vertov'a göre sinema-göz terimi, her türlü sinematografik aracı, her türlü sinematografik imgeyi ve “doğruyu ortaya çıkarıp gözler önüne serebilecek” bütün süreçleri içermektedir (1993, s. 104). Aşağıdaki alıntı da, bu noktada Vertov’un sinema anlayışını özetlemektedir:

Sarhoş olup düşüncelere dalmak (kurgu filmin temel yöntemi) seyirciyi dinsel bir etkiye sokar ve belirli bir süre sonra sürekli olarak aşırı heyecanlı bir bilinçsizlik durumunda tutmaya başlar... Müzikal gösteriler, tiyatro ve sinema-tiyatro gösterileri vb. bilinçaltına işleyerek seyircinin ya da dinleyicinin bilincini akla gelen her yolla çarpıtır.

Biz “büyüleyici-yönetmen” ile büyülenmeye açık kamuoyu arasındaki danışıklı döğüşe isyan ediyoruz.

Bilinç, her türlü sihirli düşünceyle tek başına savaşılabılır.

Bilinç, tek başına sağlam inanç ve düşüncelere sahip bir adam yaratabilir.

Bizim her türlü düşünce önünde boyun eğmeye hazır bilinçsiz kitleye değil, bilinçli insanlara gereksinimimiz vardır.

Yaşasın görüp işitebilen saf insanın bilinci!

Kahrolsun öpücüklerin, katillerin, güvercinlerin ve sihirli hislerin güzel kokulu peçesi!

Yaşasın sınıf bakışı!

Yaşasın Sinema-Göz! (Vertov, 1993, s. 107 – 109).

Vertov da Eisenstein’a paralel biçimde, sınıf temelli bir gözle sinemaya yaklaşmış, kurmaca sinemanın insanları uyuşturucu etkilerine karşı bilinci diri tutan ve gerçekliği olduğu gibi kayıt altına alıp göstermeyi hedefleyen bir sinema var etmeye çalışmıştır. Yani 1920’lerin Sovyet sinemacıları, kendilerini “ortak bir çabaya ait bir topluluk” gibi hissetmiş, Sovyet sinemasının kuruluş süreçlerine her biri kendi özgünlükleriyle katkı sağlamış, böylece 1920’lerde sinemayı bütün dünyayı etkileyen bir sanat dalına dönüştürmüşlerdir (Dinçer, 2017, s. 293).

1920’lerin sonuyla birlikte “insanın devrim yolunda ilerlemesi teması”, sanatsal yeniliğini, güncelliğini giderek yitirmeye başlamıştır (Karaganov, 2009, s. 106). Aslında 1930’lu yıllar, Sovyet sinemasının ve genel olarak Sovyet sanatının başka bir yöne doğru evrildiği bir dönemdir. 1934 yılında Joseph Stalin tarafından devlet komünizminin resmi

estetik anlayışı ve sanattaki temel ifade şekli olarak Sosyalist/Toplumcu Gerçekçilik ilan edilmiştir ve diğer sosyalist devletlerce de benimsenen bu anlayış giderek dünyanın dört bir yanına yayılmış, 20. Yüzyılın en uzun ömürlü ve yaygın sanatsal yaklaşımlarından birini oluşturmuştur (Clark, 2017, s. 94). Sosyalist Gerçekçilik ile birlikte sanat ve sanatçılar giderek belirli bir değerler ve kurallar sistemine tabi olmaya başlamış, politik denetimle de ilintili olarak sanatçılar çeşitli “öneriler” bağlamında üretmek durumunda kalmıştır; böylece sanat giderek devlet/parti tarafından araçsallaştırılmış, sanatçılar ve üretimleri de bu araçsallaştırmanın birer “nesnesine” dönüşmeye başlamıştır (Pozner, 2017, s. 18 – 21).²¹ Dolayısıyla 1920’lerin çok sesliliği, sanatsal üretim süreçlerindeki farklı yöntem ve yaklaşımlar yerini giderek daha tek tip ve devletin resmi sanat anlayışının çizdiği sınırlar içerisindeki üretime bırakmış, devrimci sanatın kuramsal düzeydeki karşılığı Sosyalist Gerçekçilik haline gelmiştir.

Sinemada stil bağlamında düşünüldüğünde, Sovyet devrimci sineması hem bir dönem stili hem de hareket stili olarak ele alınabilir. Ekim devriminin hemen sonrasında Rusya coğrafyasında devrimin geniş kitlelere yayılması, yeni sosyalist hükümetin meşruiyetini tahsis etme ve sosyalist fikirleri halka ulaştırma çabası, devrim sonrası kurulan yeni ülkenin politik atmosferi, dönemin konjonktürü, dönemde sanata bakış düşünüldüğünde Sovyetler Birliği’nde ortaya çıkan devrimci sinemanın erken örnekleri, bir dönem stili bağlamında değerlendirilebilir. Bununla birlikte dönemin sinemacılarının ortak ilkeler, fikirler, inanışlar, amaçlar etrafında birleşip, benzeri anlayış ve kaygılarla filmlerini üretiyor oluşu da Sovyetler Birliği’ndeki devrimci sinemayı bir hareket stiline yakınlaştırmaktadır. Bu anlamda genel bir stil kategorisi altında Sovyetler’in devrimci sineması ele alındığında hem dönem stili hem de hareket stilinden izler taşıdığını söylemek mümkündür. Bununla beraber SSCB’de üretilen devrimci sinemanın bu ilk örneklerini stil yönünden önemli kılan unsurların en belirleyici olanı, montaja verdikleri önemdir. Sovyet sinemasının 1920’li yılları, montajın öncelendiği, kurgunun sinema

²¹ Lev Kreft’e göre sanat alanında politik tarafgirlik geçmiş yıllarda da elbette var olan bir durum olsa da yirminci yüzyıl ile birlikte çok daha göze çarpar hale gelmiştir. Böyle bir durumda, adeta partizanca bir tavır sergileyen sanatçı ve aydınların salt siyasi konumunun değil, sanatının da anti faşist olması gerekmektedir ve örneğin 1930’lu yıllarla birlikte Sosyalist Gerçekçiliğin hâkim anlayış haline geldiği sosyalist ülkelerde ve sol eğilimli sanatçılar arasında sürrealizm, ekspresyonizm, burjuva realizmi vb. sanat akımları dışlanmış, hatta mahkûm edilmeye başlanmıştır (2016, s. 192-193).

sanatının temel yapı taşı olarak ilan edildiği yıllardır ve Sovyet sinemacılarının filmlerini üretirken başat referans noktası kurgunun etkin ve doğru kullanımıdır.

Görüldüğü üzere devrimci sinema açısından Sovyetler Birliği'nin erken yılları önemli sanatçılar, kuramlar ve üretimler ortaya çıkarmıştır. Tüm bu deneyimler devrimci sinemanın geleceğini de etkilemiş, şekillendirmiştir. Bu bağlamda ilerleyen başlıklarda da İtalya'da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımı, Jean-Luc Godard ve Dziga Vertov grubu, Üçüncü Sinema gibi devrimci sinema anlayışını besleyen ve büyüten farklı deneyimler üzerinde durulacaktır.

2.4.2 İtalya'da Yeni Gerçekçilik

Geçtiğimiz yüzyılın (ve hatta günümüzün) en yaygın tüketilen ve en önemli sanat dallarından biri olan sinema, hem bireysel hem de toplumsal anlamda bir ifade aracı olarak görülebilir. Bir sinemacı tamamen sanatsal kaygılarla filmler üretebileceği gibi, filmler politik amaçların ifadesi için de işlevsel araçlardır. Hegemonik olana, hâkim ideolojiye, düzene karşı eleştirel bir noktada pozisyon alan, sorgulayan ve izleyicilere sorgulatmayı hedefleyen, hatta var olanı değiştirmeye, yıkmaya çalışan filmler üretilebilir. Bu anlamda hem Türkiye'deki genel olarak politik sinema, hem de çalışmanın odağına aldığı devrimci sinema anlayışı üzerinde önemli etkileri olduğu söylenebilecek, dünya sinema tarihinde de önemli bir yer kaplayan Yeni Gerçekçilik, Godard'ın Dziga Vertov grubu ve Üçüncü Sinema akımlarına bu başlık altında değinilecek, söz konusu akımların tarihsel, estetik ve politik bağlamları, temel yönetmenleri/filmleri ve etkileri üzerinde durulacaktır.

II. Dünya Savaşı'nın ertesinde İtalya'da ortaya çıkan ve sinema tarihi içerisinde Yeni Gerçekçilik olarak anılan sinemasal deneyim, devrimci sinemanın gelişimi bağlamında önemlidir. Sovyetler'in erken yıllarında ortaya çıkan üretimler ve fikirler gibi, İtalya'dan doğan Yeni Gerçekçilik de devrimci sinema anlayışının temelini oluşturan önemli deneyimlerden biridir. Savaşın hemen sonrasında, 1940'ların ortası ile birlikte ortaya çıkan ve 1950'lerin ilk yarısına kadar süren Yeni Gerçekçilik akımı, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti gibi yönetmenlerin filmleriyle ve Cesare Zavattini'nin fikirleriyle, senaryolarıyla var olmuştur. András Bálint Kovács'a göre, Yeni Gerçekçilik akımının ortaya çıkışı klasik stilden modern sanat sinemasına geçişin de ilk örneklerini ortaya çıkarmıştır (2016, s. 173), böylece sinemanın geleceğini derinden etkileyecek bir fikir ve uygulamayı 1940'ların ortalarından itibaren İtalya'da nüvelerini vermeye

başlamıştır. Yeni Gerçekçilik akımı içerisinde örnek olarak *Roma, Açık Şehir (Roma, Città Aperta, Roberto Rossellini, 1945)*, *Paisà (Roberto Rossellini, 1946)*, *Bisiklet Hırsızları (Ladri di biciclette, Vittorio De Sica, 1948)*, *Yer Sarsılıyor (La Terra Trema, Luchino Visconti, 1948)*, *Milano'da Mucize (Miracolo a Milano, Vittorio De Sica, 1951)*, *Umberto D. (Vittorio De Sica, 1952)* filmleri örnek gösterilebilir.

Peter Bondanella'ya göre Yeni Gerçekçi sinemacıları bir araya getiren temel motivasyonlar, ortak bir ahlaki amaç ve işledikleri konuların önemine duydukları derin bir inanç olarak özetlenebilir (1998, s. 74). Yine Bondanella'ya göre Yeni Gerçekçi sinemanın genel görüş ve özellikleri şu şekilde düşünülebilir; toplumsal/sosyal gerçekçi bir tutum, tarihsel aktüalite, politik bağlılık ve filmlere her yönden sirayet eden güncel politik atmosfer; bu anlamda Yeni Gerçekçiliğe dönük kapsamlı bir tanımlama yapılacağı durumda, onun hem de edebiyat hem de sinemadaki gerçekçi gelenekler ile neredeyse evrensel olan ilişkisi göz önünde bulundurulmalıdır (1998, s. 31-32). Celli ve Cottino-Jones da herhangi bir stil unsurunun ötesinde, Yeni Gerçekçiliği en iyi şekilde tanımlayan özellikle belirli bir tutum olduğunu belirtir; bu tutum, İtalya'daki yaygın acılarla ilgili gerçeği ortaya çıkarma ve insanların içinde bulunduğu kötü koşulları idrak etme yönünde güçlü bir arzuyu içermektedir (2007, s. 44). Yeni Gerçekçi sinemacılar, aynı zamanda toplumun, başkalarının acılarına kayıtsız kalmasına göz yuman bireylerden oluşan bir topluluk olduğu görüşünü de eleştirmiş, Zavattini ve De Sica gibi sinemacılar pek çok toplumsal sorunun başkalarının kötü durumlarına ilişkin farkındalık eksikliği nedeniyle varlığını sürdürdüğünü düşünmüş, bu nedenle başkalarının nasıl yaşadığını, acı çektiğini ve umut ettiğini göstererek bu engelin aşılmasına yardımcı olmak istemişlerdir (Celli ve Cottino-Jones, 2007, s. 44). Bu nedenle Yeni Gerçekçilik bir “protesto sineması” olarak düşünülebilir; yalnızca Faşizmden değil genel olarak adaletsizlikten kurtuluşun sinemasıdır ve Yeni Gerçekçi sinemacılar acı ve adaletsizliğin kurbanı olan insanları anlayıp, izleyicilerine olumlu bir tepki, değişim yönünde bir hareket aşılayabileceklerini ummuş, bunu yaparken de filmlerini propaganda amaçlı belgesellere dönüştürmemeyi başarmışlardır (Celli ve Cottino-Jones, 2007, s. 44).

Celli ve Cottino-Jones, Yeni Gerçekçi sinemanın “büyüklüğünün” o dönemin çağdaş İtalya'sının sosyo-politik durumunun ayrıntılı bir tasvirini başarabilmesinde yattığını ifade etmektedir. Yazarlara göre savaşın hemen ertesindeki dönemin deneme ve yenilenme ruh hali içerisinde, İtalya sinemasındaki pratik gerçekliğin kısıtlı imkanlar, fon

eksikliği, materyale erişimde yaşanan güçlükler gibi çeşitli yoksunluklar ile yüklü olması, Yeni Gerçekçi estetiğin ve stilin oluşumunda belirleyici rol oynamıştır (2007, s. 44-45). Yeni Gerçekçi filmlerin canlılığının ve gerçek dünyayla olan bu güçlü ilişkisinin önemli nedenlerinden biri, sinemacıların filmleri çok sınırlı bütçeler ile yapmış olmaları gerçeğiyle açıklanabilir (2007, s. 44-45). Bu anlamda Yeni Gerçekçi filmlerin çoğunda, filmlerin üretiminde maliyetten tasarruf sağlayabilmek için özgün ortamlarda yerinde çekim kullanımı, profesyonel olmayan oyuncular, gündelik konuşmalara ve diyaloglara verilen ağırlık, yapmacık olay örgülerinin reddi, doğaçlamaya sıklıkla başvurma vb. yollara gidilmiştir (2007, s. 44-45). Böylece akım içerisindeki birçok filmde görülen tüm bu nitelikler, giderek Yeni Gerçekçi sinemanın belirleyici, ayırt edici unsurları haline gelmiştir. Hem savaş sonrası dönemin yoksunluklarla dolu koşulları, hem sinemacıların taşıdıkları ortak kaygılar ve idealler, hem de sinemacıların filmlerini üretirken karşılaştıkları sorunlar karşısında başvurduğu ortak çözümler, formüller giderek Yeni Gerçekçilik akımının ayırt edici karakteristik özelliklerine dönüşmüştür. Tüm bu unsurlar Yeni Gerçekçilik estetiğini ortaya çıkarmış, Yeni Gerçekçilik akımının stilistik özelliklerinin oluşumunda belirleyici olmuştur.

Örneğin akımın en önemli filmlerinden *Roma*, *Açık Şehir*, çoğunlukla Roma'nın sokaklarında, binalarında, mahzenlerinde, garajlarında çekilmiş, aydınlatma için sıradan ampuller ve hatta araba farları kullanılmış ve filmde çoğunluğu profesyonel olmayan kişilerden oluşan bir kadroya yer verilmiştir; böylece bu film sinemanın dev bütçeler, göz kamaştırıcı kostümler, yüksek ücretli yıldızlar veya mutlak bir mutlu son olmadan, gündelik hayat içerisinde olan bitenleri oldukça yalın ve doğru bir şekilde yansıtabileceğini göstererek Yeni Gerçekçiliğin altın çağını başlatmıştır (Dixon ve Foster, 2008, s. 161). Yeni Gerçekçi sinema bu şekilde, Hollywood stüdyo sisteminin ve geleneksel olarak onunla ilişkilendirilen parlak prodüksiyonların bilinçli bir reddine dönüşmüştür (Dixon ve Foster, 2008, s. 161).

Özetle Yeni Gerçekçi stil, hem “paçavralar içerisindeki İtalya” hakkındaki gerçekleri göstermek isteyen önemli bir toplumsal bilincin hem de “çirkinliği” sanata dönüştüren bir estetik idealin iyi planlanmış bir yansımasıdır (Celli ve Cottino-Jones, 2007, s. 45). Bondanella'ya göre Yeni Gerçekçiler kendi zamanlarının savaş, direniş, mücadele, işsizlik, sosyal adaletsizlik, yoksulluk ve benzeri sorunlarına yönelmiş, ancak akım içerisinde bu sorunlara hiçbir zaman programlı bir yaklaşım veya bunları sinema

perdesine yansıtmanın önceden planlanmış bir yöntemi olmamıştır (1998, s. 34). Ve Yeni Gerçekçilik fenomeni, doğrudan bir manifestoya bağlı kalmaması (hatta bunun gerekliliğini dahi hissetmemesi) yönünden diğer avangard hareketlerden açıkça farklıdır (1998, s. 34) Bu nedenle denilebilir ki, Yeni Gerçekçilik stil yönünden bakıldığında tam anlamıyla bir “hareket” olma özelliği göstermemektedir. Ağırlıkla dönemin koşulları ve kendi özgünlükleri içerisinde ortaya çıkmış, ortak fikir, ideal, yöntem ve araçlara bağlı olarak gelişmiştir. Dolayısıyla hareket stiline de yakınsamakla beraber, ağırlıkla bir dönem stili olarak ele almak daha tutarlıdır. Özetle yıllar boyu Faşist rejim altında yaşadıkten sonra demokrasiye geçmeye çalışan, savaş sonrasında yıkıntılar içerisinde olan ve sosyo-ekonomik, siyasal problemler ile boğuşmakta olan bir ülkenin koşulları içerisinde ortaya çıkan Yeni Gerçekçi sinemacılar, dönemin sosyal gerçekliğini adeta belgesel bir gerçeklikle ele almış, doğal mekanlarda ve ışıklarla, yıldız olmayan gerçek insanlarla, yapay efektlere başvurmadan filmler çekmiş, toplumsal sorunlar filmlerinin temel unsurunu oluşturmuştur.

2.4.3 Jean-Luc Godard ve Dziga Vertov Grubu

Devrimci sinema bağlamında sinema tarihi içerisinde bir diğer önemli deneyim, 1968 sonrasında Fransa’da ortaya çıkan, yönetmen Jean-Luc Godard’ın başını çektiği *Dziga Vertov Grubu*’dur. Bilindiği üzere Fransa’da Yeni Dalga akımının en önde gelen temsilcilerinden biri olan Godard, kuşkusuz sinema tarihinin de en önemli yönetmenlerinden biridir. Ertan Yılmaz’ın belirttiği üzere sinema tarihinin en tartışmalı yönetmenlerinden biri olan Godard, 1968 olayları ile birlikte o zamana değin içerisinde var olduğu sinema çevresinden, yapım, gösterim, dağıtım da dahil olmak üzere tüm yönleriyle güçlü bir kopuş yaşamış, sonraki dört yılda bütün ticari ilişkileri reddederek Jean-Pierre Gorin ile birlikte bir grup Maoçu militanla Dziga Vertov grubunu kurmuş, bir dizi 16 mm film çekmiştir (1997, s. 147). Godard’ın 68 hareketi olan ilişkisi yalnızca döneme içkin konuları seçmekle sınırlanmamış, adeta sinemayı ve dünyayı değiştirme projesine dönüşmüştür (1997, s. 174).

Battal Odabaş’a göre de Dziga Vertov Grubu’nun filmleri daha çok araştırma filmleri olup tüketime yönelik olmamıştır, çoğunlukla da bu filmler Godard adıyla özdeşleşmiştir; grup içerisinde Godard ve Gorin’den başka bir isim neredeyse öne çıkmamış, grubun hareket merkezi ve beyni de Godard-Gorin ikilisi olmuştur (2013, s. 99). Grup üretim, dağıtım, yapım gibi sorunlarla uğraşmış ve bu sorunların anti kapitalist bir perspektifle yeniden

düzenlendiğinde bir daha ortaya çıkmayacağını umarak üretime öncelik vermiştir (2013, s. 99). Godard, 1968-1972 yılları arasında bu anlayışla “iki cephede birden mücadele” anlayışıyla hareket etmiştir, bu cepheden biri sanat diğeri ise toplumdur ve Godard bu iki alanda da devrimi hedeflemiş, devrimi sinemada gerçekleştirerek toplumsal alandaki devrime katkı sunmayı ummuştur (Yılmaz, 1997, s. 151).

Dolayısıyla 1968 yılıyla birlikte Fransa’da günden güne politikleşen, radikalleşen atmosfer Godard’ı da etki alanı içerisine almış, Godard’ın sinema anlayışını ve üretimlerini de günden güne siyasallaştırmış, radikalleştirmiştir. Godard ve arkadaşlarının Diza Vertov Grubu adını verdikleri film kolektifi, Sovyet yönetmen Dziga Vertov’un (bir önceki başlıkta da üzerinde durulduğu üzere) fikirlerini referans alan bir sinema hareketi olarak ortaya çıkmıştır. Vertov’un Sine-Göz’teorisi, kameranın gerçeği “olduğu gibi” yakalama kapasitesine yaptığı vurgu ve bunun devrimci amaçlar için kullanılabileceğine dönük yaklaşımı Godard ve arkadaşlarının da temel referans noktasını oluşturmuş, bu amaç ve hedeflerle 16 mm filmler üretmişlerdir.²²

Godard’ın 1968 sonrasında çektiği propagandif filmler, Kovács’a göre Dziga Vertov, Leni Riefenstahl veya Sovyet’lerdeki sosyalist gerçekçi sinemacıların üretimlerinden farklı olarak bir “ulusa”, “partiye” veya “proletarya diktatörlüğüne” adanmış filmler gibi değil, daha çok “modern sinemada politik eylemcilikle bireysel bir auteur eylem” olarak düşünülebilir; Godard’ın o dönemki üretimleri açık bir şekilde örgütlü siyasal bir gücün hizmetinde olmamıştır, bu nedenle belirli bir mücadeleye destek ve benzer inisiyatiflere ve çabalara katkı olarak ele almak mümkündür (2016, s. 360). Zaten Godard’ın militan sineması da 1973 ile birlikte yön değiştirmeye başlamış (sanatçının yeni elektronik medyaya günden güne artan ilgisi bunda başat sebeptir), ancak siyasal meseleler kariyerinin “üçüncü aşamasının başladığı” 1979 yılına kadar sinemasında daima varlığını korumuştur (Kovács, 2016, s. 360). Bu anlamda Godard ve arkadaşlarının Dziga Vertov Grubu kolektifi de, sinemada stil bağlamında bariz biçimde bir hareket stili bağlamında

²² Dziga Vertov Grubu döneminde Godard’ın üretimleri arasında yalnızca *Her Şey Yolunda (Tout va bien, 1972)* filmi 35 mm çekilmiş, *Doğu Rüzgarı’nın (Le vent d’est, 1970)* da sonradan 35 mm kopyası çıkarılmıştır. Bu dönemde Dziga Vertov Grubu’nun ticari ilişkilerin dışında kalma çabasına örnek olarak da Godard’ın ABD’ye filmlerini yanında götürmesi ve ziyaret ettiği üniversitelerde öğrencilere bizzat gösterimini yapması örnek gösterilebilir (Yılmaz, 1997, s. 158).

ele alınabilir. Grup üyeleri, belirli fikirler, kurallar ve uylaşım lar ışığında bir grup olarak hareket etmiş, bu dört yıllık süreçte kolektif bir deneyimin parçası olmuşlardır.

2.4.4 Üçüncü Sinema

Dünya sinema tarihi içerisinde, teoride ve pratikte devrimci sinema anlayışının en net cisimleştiği deneyim söz konusu olduğunda, kuşkusuz öncelikli olarak *Üçüncü Sinema* akıllara gelmektedir. Zeynep Çetin Erus Üçüncü Sinema'nın köklerinin “Üçüncü Dünya ülkelerinin İkinci Dünya Savaşı sonrası gerçekleştirdikleri anti emperyalist mücadeleye dayandığını” belirtmektedir (2007, s. 19). Erus'a göre Üçüncü Sinemacılar “Hollywood'un pasif izleyici eğlendirmeye dayanan sineması ile Avrupa'nın birey odaklı sinemasını içinde bulundukları toplumsal mücadelede işlevsiz ve hatta zararlı görmüş, bunun yerine daha militan ve politik bir sinemayı savunmuştur” ve “teorilerini çoğu zaman çektikleri filmlerle destekleyen Fernando Solanas ve Octavia Getino ya da Julio Garcia Espinosa gibi yönetmenler, devrimci mücadelenin içinde bu mücadeleye destek olacak bir sinemanın teorisini oluşturmaya çalışmışlardır” (2007, s.19).

Üçüncü Sinema teorisi, Arjantinli yönetmenler Octavio Getino ve Fernando Solanas'ın çektiği *Kızgın Fırınların Saati (La Hora de Los Hornos, 1968)* filmi ve hemen sonrasında, 1969 yılında yayınlanan, Üçüncü Sinema'nın adeta manifestosu olarak kabul edilen “Towards a Third Cinema / Üçüncü Bir Sinemaya Doğru” yazıları ile ilan edilmiştir. Kendi deyimleri ile eğlence odaklı, tüketim için üretilen, gösteri amaçlı artı değer sinemasına karşı sömürgeciliğe, yeni sömürgeciliğe son verme filmleri (2004, s. 152) çekeceklerdir, sinemada egemenlerin anlayışına karşı ulusun (bizim) anlayışımızı ve çıkarlarımızı savunacaklardır (2004, s. 154). Ve yine Solanas ve Getino'ya göre “Üçüncü Dünya halklarının ve onların emperyalist ülkelerdeki muadillerinin anti emperyalist mücadelesi bugün dünya devriminin eksenini oluşturmaktadır”; Üçüncü Sinema, onlara göre, kendi dönemlerinin “en büyük kültürel, bilimsel ve sanatsal tezahürünü, başlangıç olarak her insanla birlikte özgürleşmiş bir kişilik oluşturma nın büyük olasılığını -tek kelimeyle- kültürün sömürgeleştirilmesine son verilmesini kabul eden” sinemadır (2004, s. 155).

Solanas ve Getino Üçüncü Sinema'yı “devrimin sineması” olarak tarif etmiştir. Devrimin sineması ise “yıkmanın ve oluşturma nın sinemasıdır; yeni sömürgeciliğin kendisinin ve imgelerinin yıkılması, yerine gerçeği yeniden yakalayan, nabızı atan, canlı gerçekliğin oluşturulmasıdır” (2004, s. 161). Yine manifestolarında göze çarpan önemli bir unsur

filmin üretim sürecidir; Solanas ve Getino devrimci mücadelede kameralarını bir “silah” olarak tanımlamıştır ve film gerilla olarak adlandırdıkları (2004, s. 164), gizliliği esas alan, devrimci disiplin ile çalışan, film emekçisini proleterleştiren, militanların ve halktan kimselerin film yapım sürecinde görev aldıkları bir tarzı benimsemektedirler. Onlara göre “kamera tükenmez bir kamulaştırıcı imge-silahtır, gösterici saniyede 24 kare çekebilen bir silahtır” (2004, s. 165). Üçüncü Sinema’ya ilham olan Brezilya’da *Yeni Sinema (Cinema Novo)* hareketinin öncülerinden olarak anılan yönetmen Glauber Rocha’nın da ifade ettiği gibi, sinema “kıtlık içinde yaşayan Latin Amerika insanının normal davranışının şiddetle dolu olduğunu göstermektedir” ve “bu kıtlık içinde yaşamının şiddeti ilkel değildir”; çünkü açlığın estetiği ilkel olmaktan önce devrimcidir (2009). Benzer bir biçimde Üçüncü Sinema’nın önemli yönetmenlerinden Kübalı Julio Garcia Espinosa da egemen sinemanın teknik ve estetik ölçülerini reddetmiştir ve bunun yerine mükemmel olmayan, “kusurlu” bir sinemayı savunmuştur, çünkü mükemmelliğin çekiciliği Hollywood’un ideolojisini ve pasifize edilmiş seyirciyi getirebilmektedir, dolayısıyla karşı devrimci bir niteliktedir (1979). Yine Espinosa’ya göre sanat, meslek olmaktan çıkıp kitleler tarafından yaratıldığında, tam anlamıyla bir estetik etkinlik olacaktır ve bu gerçekleşinceye kadar devrimci mücadele içinde sanatçılar partizan ve politik açıdan bağlantılı olmalı, kitleleri özgürleştirme amacıyla çalışmalıdır (1979).

Bu noktada Robert Stam, Rocha’nın “açlığın” estetiği ve Espinosa’nın “kusurlu sinema” gibi kavramlarını, yıkıcı sanat bağlamında *negatifin biçim değiştirmesi* olarak adlandırmaktadır. Stam’e göre bu biçim değiştiren estetik, klasik estetiği bütünüyle değiştirir ve “hem toplumsal hem de estetik olmak üzere her türden kurtarılmayı çağrıştıran çok katmanlı bir metafor olarak güçsüzün, horlanmışın, kusurlunun ve ‘değersiz’in kurtarılmasına yönelik yapılandırıcı mecazı paylaşır”; böylece sanatın alanında “çöp” olarak nitelenen unsurlar sanatsal açıdan kurtarılabilirse, toplumsal bağlamda “değersiz” olanlar da kurtarılabilir olur (2021, s. 163). Stam böylesi bir estetik stratejinin, “sanatın toplumsal amaçları için açlığı, çözü, başarısızlığı, hataları ve hatta yamyamlığı” kurtarabileceğini belirtmiştir (2021, s. 163). Stam, negatifin biçim değiştirmesi stratejisini şu cümlelerle çerçevelemektedir:

Negatifin biçim değiştirmesindeki bir kol, hatalar estetiği olarak adlandırılabilir şeydir. Nihayetinde sanatın tarihi, ihlallerin bir tarihi, yani kutsal olduğu varsayılan “kuralların” yaratıcı ihlalleri ve film yapımı vakasında da bir dizi normatif prosedürün -yumuşak kamera hareketleri, hoş geçişler, daima odakta olan görüntü ve benzeri- ihlalleridir. Muhtelif Yeni

Dalgalar sinemasal uygun davranışı “hatalar” üzerinden -sallantılı kamera hareketleri, kasıtlı yanlış kurgular ve ses-görüntü ayrışmaları- daha sonra filmin ifadesel kaynaklarının repertuarını genişlettiği görülmeye başlanan teknikler üzerinden ihlal ettiler. Hatalar estetiği, onların yerine biçimsiz olanı, ihlal edeni ve prodüksiyon değerinden kaçındı (Stam, 2021, s. 164).

Stam, sanatçıların bu gibi “nefis hatalarının” sanat tarihi içerisinde beğeni kriterlerini değiştirip dönüştürdüğü belirtmekte, bu sayede de “aşağı ve kirli olanın biçim değiştiren kurtarılışından” söz edilebileceğini ifade etmektedir (2021, s. 165-166). Ayrıca Stam'e göre böylesi bir “hatalar estetiği” anlayışının tam karşısı olarak bir “açgözlülük estetiği” tanımlamak da mümkündür; adeta birer gişe bombası olan filmlerin dev prodüksiyonları ile israf edilen para, dünya genelinde binlerce daha düşük bütçeli filmi finanse edebilir durumda olduğu için, bir “Hollywood açgözlülük estetiği” söz konusudur (2021, s. 170).

Mike Wayne ise Üçüncü Sinema’nın Üçüncü Dünya’da ortaya çıktığını fakat salt coğrafya ile tanımlamanın eksik olacağını belirtmiştir; Üçüncü Sinema temel olarak sosyalist perspektifle tanımlanan bir sinemadır ve bu kavram kültürel, toplumsal özgürleşmeyi hedefleyen bir kuramı/uygulayımı karşılamaktadır (2017). Yani “Üçüncü Bir Sinemaya Doğru” manifestosu bağlamında Üçüncü Sinema anlayışının dayandığı temel fikirler Marksist – Leninist ilkelerdir denilebilir. Üçüncü Sinemacılar için sinema salt endüstriyel bir sanat değildir, sinemanın toplumsal ve siyasal alanlarla son derece organik bir bağı olması gerekir, bu yüzden eleştirel nitelikli politik filmlerdir ve ticari kaygılar yok denecek kadar azdır. Yine Üçüncü Sinema belgesel olabildiği gibi kurmaca formunda da olabilmektedir. Üçüncü Sinema’nın üretim süreci alışlageldik üretim ilişkilerinden farklı bir biçimde idealize edilmektedir, film üretim süreci olabildiğince kolektif, demokratik ve sürekli kendini yenileyen bir nitelikte olmalıdır.

Üçüncü Sinemacılar, ticari/anaakım sinemayı “Birinci Sinema”, sanat sinemasını ise “İkinci Sinema” olarak konumlandırmıştır. Üçüncü Sinema teorisine göre Birinci Sinema (ana akım sinema), dünya çapında ABD menşeli Hollywood’un başını çektiği, bütünüyle ticari, eğlence odaklı, tek tip, belli formüllere dayanan ve toplumsal eşitsizlikleri – tahakkümü yeniden üreten bir niteliktedir. Dünya çapında Hollywood sinemasının başını çektiği bu ana akım – endüstriyel sinemanın tüm ülkelerde sinema sektörünü elinde tutan lokal benzerleri de zaman içerisinde oluşmuştur. Üçüncü Sinemacılar, Birinci Sinema’nın izleyicileri yalnızca eğlendirdiğini, hissizleştirdiklerini ve eleştirel düşünme yetisini yok ettiğini düşünmüş, alternatif olarak ise insanların toplumsal eşitsizlikleri ve düzeni

sorgulayacakları, onları harekete geçirecek, seyircinin aktif katılımını mümkün kılacak militan, kolektif üretim ilişkilerine dayanan, devrimci karakterli bir sinema anlayışı tarif etmişlerdir.

İkinci Sinema olarak niteledikleri ise aslında Avrupa sanat sinemasıdır. Yani bu noktada Üçüncü Sinema'nın hedefinde başat olarak Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga olarak anılan sinema akımları vardır. Üçüncü Sinemacılar, Avrupa sanat sinemasını fazla kişisel – bireysel meseleleri incelemekle, toplumsal ve politik olanı göz ardı etmekle suçlamaktadırlar. Erus'un ifade ettiği gibi, "İkinci Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda Hollywood'un başını çektiği ticari sinema dünyanın dört bir tarafında seyirciye ulaşırken, Avrupa'da entelektüel seviyesi daha yüksek, Hollywood tarzının dışına çıkabilen filmleri savunan, İtalya'da Yeni Gerçekçilik, Fransa'da Yeni Dalga gibi çeşitli akımlar ortaya çıkmıştır" (2007, s. 23). Üçüncü Sinemacılar, İkinci Sinema olarak adlandırdıkları Avrupa sanat sinemasını her ne kadar yoğun bir biçimde eleştirseler de bu akımlar ve özellikle de Yeni Gerçekçilik, Üçüncü Sinema anlayışının oluşmasında derin etkiler bırakmış bir akımdır.

Yeni Gerçekçilik, İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalya'sında Roberto Rossellini'nin *Roma Açık Şehir* (*Roma Citta Aperta*, 1945) filmi ile başlatılan bir sinema anlayışıdır. Yukarıda da üzerinde durulduğu gibi, Yeni Gerçekçi yönetmenler savaş sonrasında İtalya'daki gündelik yaşamı konu alan, ana akım sinemada sunulan gerçekliğe karşı eleştirel, toplumsal bir gerçeklik ortaya koyan, klasik anlatının kapalı yapısına ve geleneksel öykü düzenine karşı açık uçlu öykü düzenini kullanan, kameraları stüdyolardan çıkarıp sokaklara indiren, profesyonel oyuncular yerine amatör oyunculara yer veren, endüstriyel sinemayı reddeden bir anlayışla hareket etmişlerdir. Bu deneyimin yarattığı örnekler de Üçüncü Sinemacıları temelden etkilemiştir. Erus'a göre Yeni Gerçekçilik akımının Üçüncü Sinema'yı etkilemesinin iki nedeni, "benimsenen üretim biçimi ve Yeni Gerçekçi yönetmenlerin duruşudur; Yeni Gerçekçilik az parayla ve sınırlı olanaklarla yapılan bir sinemadır ve filmler çoğunlukla dış mekanlarda, amatör oyuncularla çekilmektedir" (2007, s. 24). Ayrıca filmler kendi dönemlerinin gerçekliklerini, yönetmenlerin ülkelerinde sorun olarak gördükleri meseleleri eleştirel bir gözle ele alması yönünden de önemlidir. Bu noktadan bakıldığında Üçüncü Sinemacıların eleştirdikleri Avrupa sanat sinemasından (özellikle Yeni Gerçekçilikten), birçok açıdan etkilendikleri, esinlendikleri belirgindir. Üçüncü Sinemacılara göre filmler kitleleri uyandırmalı ve harekete

geçirmelidir, Yeni Gerçekçilik gibi akımların ortaya çıkarttığı sanat sineması örnekleri izleyicilerde toplumsal, politik bir farkındalık yaratabilir ama Üçüncü Sinema'nın hedeflediği gibi kitleleri harekete geçirme gücüne sahip değildir.

Yani Üçüncü Sinema, “salt bir coğrafi sınırlamayı değil, bir film üretme politikasını tarif etmektedir ama elbette üç rakamının da geldiği tanımlamanın sadece coğrafi değil, siyasi çerçevesi de belirli toprakları işaret etmektedir” (Temiztaş, 2002, s. 40). Görüldüğü gibi Üçüncü Sinemacılar, dünyada var olan sinema düzenini, endüstrisine ve işleyişine topyekün karşı çıkmış, anti emperyalist, yeni sömürgecilik karşıtı, sosyalist – devrimci ilkelere dayanan, kolektif üretimi esas alan alternatif bir sinema anlayışı ortaya koymuşlardır. Bunu yaparken de teorilerini ticari ve eğlence amaçlı Birinci Sinema'nın ve bireyci ve elitist olarak tanımladıkları İkinci Sinema'nın eleştirisi üzerinden kurmuşlardır. Dünyadaki var olan sinema düzenine ve işleyişine dair bu kökten farklı kavrayış ve tartışmalar yalnızca Üçüncü Dünya olarak tanımlanan coğrafyalarda değil, birçok ülkede karşılık bulmuş ve tartışılmıştır.

Genel bir stil kategorisi bağlamında düşünüldüğünde de, Dziga Vertov Grubu örneğinde olduğu gibi, dönem stili özellikleri de taşımakla beraber Üçüncü Sinema'yı bir hareket stili açısından ele almanın daha doğru ve tutarlı bir bakış açısı sunacağı söylenebilir. Zira Üçüncü Sinemacılar, ortak bir manifesto etrafında toplanmış, bu manifesto sinemacıların temel ilkelerini ortaya koymuş ve bu ilkeler ışığında yönetmenler filmlerini üretmiştir.

Özetle, yukarıda değinilen noktalarda görüldüğü üzere, bu üç sinemasal deneyim hem çeşitli ortaklıklar hem de belli yönlerden özgünlükler taşımaktadır. Öncelikli olarak taşıdıkları temel paralellik, sinemanın toplumsal gerçeklik ile olan bağını incelemeleridir. Bununla birlikte toplumsal, eleştirel, politik bir tavır takınmaları, sinemanın yerleşik normlarına, kurumlarına, uylaşımlarına meydan okumaları (ve hatta reddetmeleri) yine taşıdıkları önemli ortaklıklardır. Onları özgün kılan yönleri ise tarihin farklı dönemlerinde, dünyanın farklı yerlerinde, çeşitli konkontürlerin bir sebebi ve sonucu olarak ortaya çıkmaları, ayrıca sinemaya dair (yine birçok yönden paralellik taşımakla birlikte) farklı yöntemler, teknikler, yaklaşımlar benimsemeleridir. Yine sinema tarihinin akışı içerisinde görüldüğü gibi, tüm bu deneyimler birbirinden izler taşımış, esinlenmiş, kendinden önce gelen veya çağdaşı olan sinema hareketlerinden yoğun biçimde etkilenmiştir.

Türkiye’de de devrimci sinema, tüm bu yaşanan deneyimlerden, tartışmalardan, üretimlerden etkilenmiş ve ülkenin kendi özgün koşulları bağlamında şekillenerek 1970’li yıllarda en belirgin örneklerini ortaya çıkarmıştır. Bu anlamda araştırmanın ilerleyen başlıkları, 1970’lerde Türkiye’de devrimci sinemayı ortaya çıkaran süreçler üzerinde duracaktır.

2.4.5 1960’lı yıllar ve Türkiye’de devrimci sinemanın kökenleri

Türkiye’de 27 Mayıs 1960’ta gerçekleşen askeri darbe bütün toplumsal yaşamı derinden etkilediği gibi, sanat da darbenin etkilerinin hissedildiği alanlardan biri olmuştur. Dünyada ve Türkiye’de geniş halk kitlelerinin en yoğun tükettiği sanat dalı olan sinema da bu bağlamda askeri darbenin getirip götürdüklerinden yoğun biçimde etkilenmiştir. 27 Mayıs sonrasında, 1960’lı yıllarda Türkiye sinemasında ortaya çıkan ve darbe öncesinin/sonrasının güncel siyasal, toplumsal atmosferinin izlerini taşıyan “toplumsal gerçekçi” olarak nitelenebilecek filmler Türkiye’de devrimci sinema anlayışının gelişiminde erken bir evre olarak da düşünülebilir. Dolayısıyla çalışmanın bu başlığı, 1960’larda ülkemizde üretilen toplumsal gerçekçi filmlere ve niteliklerine odaklanacaktır.

Atilla Dorsay’ın belirttiği üzere, 27 Mayıs’ın toplumsal anlamda yarattığı tartışma ortamı, 61 Anayasası’nın içeriğindeki “görece hoşgörü ve özgürlük” öğeleri, yayın hayatındaki canlanma, Türkçeye çevrilen metinlerin sayısındaki artış (ve özellikle temel Marksist kaynakların dilimize çevrilmesinin yarattığı etkiler) Türkiye’de sanat yaşamına da yansımış, tüm bu olup bitenler sanatın hemen her alanında yoğun, canlı ve verimli bir üretim süreci başlatmıştır (1989, s. 12). 1960’lar ile birlikte Yeşilçam hareketlenmiş, film sayıları hızla çoğalmış, türler çeşitlenmiş, yeni deneylere, arayışlara girişen sinemacılar var olmuş, yeni isimler ortaya çıkmıştır (1989, s. 12). Nijat Özön da 1961’de yürürlüğe giren Anayasa sonrasında, o zamana değin dillendirilmesi sansür, baskı, yasak vb. yöntemlerle önlenmeye çalışılan tüm toplumsal sorunların su yüzüne çıktığını belirtmektedir; 27 Mayıs öncesi DP döneminin sinema ortamında film yapmayı öğrenen ama öğrendiklerini “yüzeysel konular” işleyerek kullanmak zorunda kalan sinemacılar, 1960’lar ile birlikte bu sorunlara yönelmeye başlamıştır (1995, s. 32). Böylelikle özellikle 1960’ların ilk yarısında, sinemamızda ilk kez toplumun sorunlarını sinema perdesine yansıtmaya çalışan bazı filmler ortaya çıkmıştır (1995, s. 32). Gülseren Güçhan da

Türkiye’de sinemanın 1960’lı yıllara kadar neredeyse “sırtını döndüğü” toplumsal gerçeklerle nihayet o yıllarda ilgilenmeye başladığını belirtmektedir (1992, s. 82).

Bu anlamda 1960’lı yılların başında çekilen ve toplumsal sorunlara eğilen *Gecelerin Ötesi* (1960, Metin Erksan), *Susuz Yaz* (1963, Metin Erksan), *Hudutların Kanunu* (1967, Ömer Lütfi Akad), *Karanlıkta Uyananlar* (1964, Ertem Göreç), *Bitmeyen Yol* (1965, Duygu Sağıroğlu), *Otobüs Yolcuları* (1961, Ertem Göreç) gibi filmler, dönemin toplumsal gerçekliğini konu eden filmlere örnek gösterilebilir. 1960’lı yılların ilk yarısında çekilen bu filmlerde çoğunlukla Batı karşıtlığı, antiemperyalizm, karamsarlık, yabancılaşma, toplumsal düzeyde dayanışmanın kayboluşu, bireyin yalnızlığı, iletişimsizlik gibi temalar işlenmiş, böylece Türkiye sinemasında toplumsal gerçekçi eğilimin ilk örnekleri ortaya çıkmıştır (Karadoğan, 2018, s. 147). 1960’ların ikinci yarısı ile birlikte de bu eğilim giderek sönümlenmeye başlamış, etkisini kaybetmiştir.

1960’ların ilk yarısında sinemamızda yaşanan bu deneyim, zaman zaman bir “akım” olarak da nitelenmektedir. Nijat Özön, toplumsal gerçekçilik eğilimi ile üretilen filmlerin sayısında belirgin artış olan bu dönemi akım olarak nitelemenin hatalı olduğunu belirtmektedir. Özön’a göre o dönemde üretilen filmler bir akım yaratabilecek düzeyde verimli olmamış, toplumsal gerçekçilik akımı olarak nitelenebilecek derinlikli, bilinçli, sağlam bir gerçekçilik çabasını yansıtmamıştır; filmler daha çok denetlemenin sunduğu imkanlar çerçevesinde toplumsal meselelere “kıyısından köşesinden” dokunmuş, hatta bunu Yeşilçam filmlerinin geleneksel üretim formülleri ve koşulları içerisine birkaç “gerçekçi görünçlük” eklemeye çalışarak yapmıştır (1985, s. 363). Bu anlamda Özön, ilgili dönemde çekilen filmleri “yarım gerçekçilik çabaları” veya “saman alevi gerçekçilik çabası” olarak nitelemiştir (1985, s. 363-365). Söz konusu dönemde bizzat toplumsal içerikli eleştirel filmler üreten yönetmenlerden olan Halit Refiğ de toplumsal gerçekçilik eğilimi taşıyan filmlerin üretildiği süreci kısa ömürlü bir “Batılılaşma ve aydınlar hareketi” olarak gördüğünü ifade etmekte, filmlerin daha çok İtalya’daki Yeni Gerçekçilik veya Amerika’daki gerçekçi sinemaya öykünür bir tarzda çekildiğini belirtmektedir (2019, s. 41).

Yine Türkiye’de 1960’larda çekilen ilgili filmler söz konusu olduğunda, sinema tarihi yazımı içerisinde “toplumsal” gerçekçilik ve “toplumcu” gerçekçilik kavramlarının zaman zaman birbirinin yerine kullanılabildiği, ilgili dönemin “toplumcu gerçekçilik akımı” olarak nitelendiği de bilinmektedir. Oysa toplumsal gerçekçilik ve toplumcu

gerçekçilik birbirinden belirgin farklılıklar taşıyan iki sanat anlayışıdır. Örneğin Marksist sanat kuramcısı Georg Lukács, ünlü yapıtı *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*'nda gerçekçi sanat içerisinde toplumcu gerçekçilik ve eleştirel gerçekçilik olarak ikili bir ayrıma işaret etmektedir. Lukács'a göre toplumsal ve tarihsel gerçekliklere doğru bir estetik açıdan yaklaşmak gerçekçiliğin “önkoşuludur”, ama bu noktada belirleyici olan sanatçının perspektifi ve tutumudur (2000, s. 110). Toplumcu gerçekçiliğin temel perspektifi, toplumculuğu kurma mücadelesidir; eleştirel gerçekçilik ise toplumculuğu (kimi zaman açıkça onaylamasa da) benimseyebilen ama doğrudan toplumcu bir düzen kurma gayesi taşımayan bir anlayışı karşılamaktadır (2000, s. 105). Toplumcu gerçekçi sanatın ayırt edici özelliği, yeni bir toplumsal düzen kurmak için gerek olan insani nitelikleri bulup ortaya çıkarma amacıyla hareket etmesidir, eleştirel gerçekçilikte ise doğrudan böyle bir gaye yoktur (2000, s. 106). Yine de eleştirel gerçekçilik, insanı toplumsal bir varlık olarak ele alan, insanın tarihsel rolünü kavrayan ve bu noktalarda başarılı olan bir niteliktedir (2000, s. 109).²³

Aslı Daldal da Lukács'ın eleştirel gerçekçilik dediği tutumun toplumsal gerçekçilik kavramı ile birlikte ele alınabileceğini belirtmektedir. Toplumsal gerçekçilik hayat içerisindeki çelişkileri, çatışmaları, nedensellikleri ortaya çıkarmayı hedefler ve toplumsal bir bağlama dayanır (2005, s. 35). Bu anlamda Türkiye'de 27 Mayıs sonrasındaki süreçte ortaya çıkan toplumsal gerçekçi eğilim de insanı çevresi ile etkileşim halinde bir “zoon politikon” olarak ele alır; insanların zaafları, acıları, kişilik sorunları özünde daima toplumsal olanla diyalektik bir bağ içerisindedir (2005, s. 35-36). Levent Yaylagül de eleştirel gerçekçi sanatçıların eleştirdiği gerçeklere karşı “dışarıdan” bir bakış açısına sahip olduğunu, toplumcu gerçekçi sanatçının ise kendi toplumsal yaşantısının da dayandığı sınıfa “içeriden” bir gözle baktığını belirtir; bu anlamda eleştirel gerçekçiliğin temel amacı, tarihin o anında toplumun içerisinde bulunduğu durumu ele almak, yansıtmaktır, toplumcu gerçekçilik ise sanatını “işçi sınıfının ideolojisinin emrine verir” (2016, s. 255). Bu anlamda 1960'larda Türkiye sinemasındaki toplumsal gerçekçilik, Lukács'ın eleştirel gerçekçilik olarak nitelediği tutumla paralellik göstermektedir. 1960'larda bu anlayışla üretilen filmler sanatçıların yaşadıkları ülkenin

²³ Lukács, toplumcu gerçekçilik ve eleştirel gerçekçilik ayrımı ve taşıdıkları farklılıklar üzerinde dursa bile, bu iki sanat anlayışının siyaset ve sanat alanlarında “gerici güçlere karşı” ortak bir savaş verebileceğini de ifade etmektedir (2000, s. 117).

sorunlarına değinen ve bunlar karşısında eleştirel bir tutum alan, sinemacıların toplumsal yaşama dair dertlerini dile getiren filmlerdir ve bu nedenle toplumcu gerçekçi olarak niteleyebilmek çok mümkün değildir. İlgili filmleri bu anlamda toplumsal/sosyal gerçekçilik bağlamında ele almak çok daha tutarlı olacaktır.²⁴

Görüldüğü gibi 1960'lı yılların ilk yarısı ile birlikte sinemamızda ortaya çıkan toplumsal gerçekçilik anlayışı ve Yeşilçam endüstrisinin koşulları içerisinde üretilen bir grup film ile Türkiye'de sol tandanslı bir sinemanın ilk örnekleri var olmuştur. Yine 1960'lı yıllar, Sinematek Derneği ve sonrasında Genç Sinema Dergisi/Hareketi gibi deneyimleri barındırması itibariyle Türkiye'de devrimci sinemanın gelişiminde önemli bir dönemdir. İlerleyen başlıklar da bu nedenle Sinematek ve Genç Sinema deneyimlerini odağına alarak 1970'lere değin yaşanan süreç üzerine odaklanacaktır.

2.4.6 Sinematek

Türkiye'de 1965-1980 yılları arasında faaliyet gösteren *Türk Sinematek Derneği*, devrimci sinema söz konusu olduğunda oldukça önemli bir yere sahiptir. Türkiye'de devrimci sinema tartışmalarının somut biçimde ilk kez ete kemiğe büründüğü, sinema ve siyaset/toplum/ideoloji ilişkilerinin sorunsallaştırıldığı, sinema kültürünün yaygınlaşabilmesi için çaba gösterildiği, bir sanat olarak sinemanın sorunlarının ve bu sorunların aşılabilmesi için yeni arayışların ortaya konduğu bir deneyim olarak Sinematek'e değinmek bu anlamda önem taşımaktadır.

Önder Özdemir'in ifade ettiği üzere sinematek (veya Fransızcası ile *cinémathèque*), filmlerin korunması, onarılması, muhafaza edilmesi ve gösterimlerinin yapılması için kurulan merkezlere verilen isimdir ve sinema tarihindeki en önemli sinematek 1936'da Henri Langlois'in Fransa'da kurduğu "Cinémathèque"dir (2015, s. 251). Türkiye'de Sinematek'in kurucularından biri olan Jak Şalom, bir kurum olarak sinematekleri şu şekilde tarif etmektedir:

Bir sinematek ya da film arşivinin başlıca görevi, kendisine ödünç ya da bağış yoluyla verilen film, fotoğraf, afiş, giysi, sinema aygıtı vb'yi en iyi koşullarda korumak; gerektiğinde onararak gösteriler, sergiler, araştırmacılar ya da herkesin kullanımına açık olarak kamunun yararına sunmaktır. Bir ulusal kitaplık, bir resim ve heykel müzesi kendilerine teslim edilen

²⁴ Yaylagül, tüm bu gerekçeler nedeniyle söz konusu filmleri "sosyal içerikli filmler" olarak nitelemenin daha yerinde olacağını belirtmektedir (2016, s. 257).

eserleri nasıl koruyor, gerektiğinde onarıyor ve sergilerle bir kültür etkinliği olarak halka açılıyorsa sinematek ve film arşivleri de öyle çalışır (Şalom, 2015, s. 279-280).

Türkiye’de bu maksatla var olan Sinematek’in kuruluş hikayesi de Özdemir’in ifade ettiği gibi Fransa’daki Sinematek ve Henri Langlois ile ilintili olmuştur; Şakir Eczacıbaşı, Onat Kutlar gibi isimler farklı zamanlarda, Fransa’da bulundukları yıllarda Langlois ile tanışmış, Sinematek’te vakit geçirmiş, Langlois’in aracılığıyla tanışmış ve böylece Kutlar ve Eczacıbaşı’nın öncülüğünde 25 Ağustos 1965’te Türk Sinematek Derneği kurulmuştur (2015, s. 252).²⁵ Özdemir’e göre 1965’te kurulup 1980’de kapatılana değin geçen on beş yılda Sinematek farklı dönemler altında ele alınmalıdır. Bu bağlamda Türkiye’de Sinematek tarihi 1965-1972, 1972-1975, 1975-1978 ve 1978-1980 olmak üzere dört ayrı dönem olarak düşünülebilir (2015, s. 252).

Derneğin 1965-1972 yılları arasını kapsayan ilk dönemi, Özdemir’e göre Sinematek’in en “canlı” yıllarıdır. Bu dönemde sinemanın önemli klasikleri, ülke sineması gösterimleri, büyük yönetmenlerin filmleri, çağdaş sinema örnekleri dernek çatısı altında gösterilmiş, derneğin yayın organı olan *Yeni Sinema*²⁶ dergisi yayınlanmaya başlanmış, Hisar Kısa Film Şenliği’ne destek verilmiş, kısacası 12 Mart 1971 muhtırasına değin büyük bir canlılıkla dernek faaliyet göstermiştir (2015, s. 252-256). 1971 yılı sonrasında derneğin kapatıldığı 1980 yılına kadar geçen üç dönemde de dernek ilk döneminin canlılığını hiçbir zaman yakalayamamıştır ve Özdemir’e göre bunun çeşitli nedenleri vardır; örneğin 1970’li yıllarla birlikte giderek siyasallaşmaya başlayan toplumsal yaşam Sinematek’in hedef kitlesini oluşturan genç ve politik insanların önceliklerini değiştirmiş, bu insanların sinemayla olan ilişkileri giderek arka plana düşmeye başlamıştır; bununla beraber 12 Mart’ın ardından sürüp giden askeri darbe koşulları da Sinematek’in canlılığına gölge düşürmüştür (2015, s. 256).

Sinematek, *Yeni Sinema* dergisiyle ülkenin sinema külliyatına ve kültürüne önemli katkılarda bulunmuş, ayrıca Yeşilçam dışı, alternatif bir sinemanın da yollarını aramıştır.

²⁵ Onat Kutlar ve Şakir Eczacıbaşı ile birlikte Türk Sinematek Derneği’nin kurucu kadrosu arasında Tuncan Okan, Cevat Çapan, Jak Şalom, Mengü Ertel, Sabahattin Eyüboğlu gibi isimler de yer almaktadır (Kara, 2012, s. 44).

²⁶ *Yeni Sinema* dergisi 1970 yılına değin kesintisiz olarak 30 sayı çıkarmış, ilerleyen yıllarda Sinematek’in yayın faaliyeti (yayınlandıkları yıllara göre ismi değişen) *Filim70*, *Filim71*, *Filim72*, *Filim73*, *Filim74*, *Filim75* dergileriyle 1975 yılına kadar devam etmiştir (Özdemir, 2015, s. 254).

Derginin yayın hayatı boyunca uluslararası düzeyde önemli sinemacıların yazıları Türkçeleştirilerek yayınlanmış, dünyada ve Türkiye’de sinema ve toplum, sinema ve siyaset ilişkileri sorunsallaştırılmış, Türkiye’de Yeşilçam düzeninden, Yeşilçam’ın formül ve uylaşımından, üretim-dağıtım-gösterim süreçlerinden farklılaşacak bir sinemanın olasılıkları üzerine tartışmalar yapılmıştır. Örneğin derginin Mart 1966 tarihli henüz ilk sayısında François Truffaut, Roberto Rossellini, Cesare Zavattini gibi sinemacıların çeşitli metinlerinin Türkçeye tercüme edilerek yayınlandığı görülmektedir. Mayıs 1966 tarihli ikinci sayıda ise Baykan Sezer’in “Sinemamız ve Bizler” başlıklı yazısında temel vurgu, sinemanın sorunlarının toplumsal sorunlarla koşut olduğu üzerinedir ve bu toplumsal koşulların değişiminde sinemanın önemli bir araç olduğunun altı çizilmektedir (1966, s. 28-29). Bu anlamda denilebilir ki, Sinematek ilk günlerinden itibaren Türkiye’de sinema alanını hem düşünsel anlamda beslemeye başlamış hem de Yeşilçam’a ve Yeşilçam’ın üreticilerine karşı eleştirel bir tavır takınmıştır. Derginin Ekim-Kasım 1966 tarihli (aynı zamanda “Türk sineması özel sayısı” olan) üçüncü sayısında *Yeni Sinema* imzasıyla yayınlanan “Ellinci Yıla Önsöz” yazısının final paragrafı ise, Sinematek çevresinin Türkiye’de sinemaya dair yaklaşımını özetler niteliktedir:

Yarının Türk Sineması, yepyeni bir sinema olacaktır. Toplum düzeninin temelleri değişince sinema düzeni de kökten değişecektir. Bu değişme uzun bile sürse yeni kuşaklar gerçek bir sinemayı kurmak için kaçınılmaz savaşlarını yapacaklardır. Bugünün yönetmenleri de seçimlerini yapmaya zorunludurlar. Ya bu çabaya ellerinden geldikince katılacaklar ya da kötü filmleri temellendirmek için buldukları bulanık gerekçeleri²⁷ sağda solda mırıldanarak çürüten bir düzenin yıkıntıları altında kaybolacaklar. Seçim onların elinde (Yeni Sinema, 1966, s. 5).

Görüldüğü gibi Sinematek’in temel derdi “toplum düzeninin temellerinin” değiştirmesidir; böylece sinema düzeni de bütünüyle değişecektir. Sinematek için hem toplumsal düzen hem de sinema düzeni değiştirilmeli, yenisi kurulmalıdır. Bu anlamda 1960’lı yıllarda Türkiye’de sinema ortamı içerisinde dillendirilen bu değişim çağrıları ve Yeşilçam’a karşı geliştirilen bu eleştirel tavır, Türkiye’de devrimci sinemanın geleceği açısından önem taşımaktadır. Zira mevcut sinema düzenine topyekûn bir karşı çıkışın ilk

²⁷ Yazının bütününe bakıldığında, “kötü filmleri temellendirmek için buldukları bulanık gerekçeler” ifadesiyle kastedilen Halit Refiğ ve onun “Halk Sineması” yaklaşımıdır. Sinematek çevresi, Halk Sineması fikrini “sağcı bir infiratçılık”, “sömürü düzeninin savunusu” gibi ifadelerle eleştirmiştir (Yeni Sinema, 1966, s. 3-5).

ve en net örnekleri Sinematek'in yürüttüğü tartışmalarda, yayınladıkları metinlerde görülmüş ve devrimci sinemanın gelişiminde de şüphesiz tüm bunlar belirleyici bir rol oynamıştır. Yine derginin Haziran-Temmuz 1968 tarihli 19/20'nci sayısında *Yeni Sinema* imzasıyla yayınlanan "İkilem Yanlış Konunca..." başlıklı yazı, Sinematek'in Yeşilçam düzenine dair fikirlerini daha belirgin kılmaktadır:

Ortada gerçek bir sorun, gerçek bir ikilem vardır. Ve bu, düşünen kafalar için toplumumuzun öbür kesimlerindeki çatışmalardan hiç bir biçimde ayrı düşünülemez, apaçık, tarafları belirli bir savaştır. Bir yanda her yıl çevrilen 250 yerli filmle 400 yabancı filmin çoğunluğunu belirleyen ekonomik ve estetik yapı, bu yapıdan çıkarı olanlar öbür yanda ise Türk halkının günlük yaşamasına bunca girmiş etkili bir sanatı yozlaştırarak halkı ve sanatçıyı sömüren bu düzene karşı çıkanlar. İlk bakışta görüldüğü gibi bu çatışma toplumumuzun öbür kesimlerindeki yenileme ve dönüşüm çabalarının sinema endüstri ve sanatındaki izdüşümünden başka birşey değildir (Yeni Sinema, 1968, s. 3).

Yine benzer biçimde, 1968 yılında *Papirüs* dergisinin 29. sayısında yayınlanan ve Onat Kutlar'ın kaleme aldığı "Yeşilçam" başlıklı yazı yukarıdaki alıntıyla oldukça paralel vurgular taşımaktadır:

Görüldüğü gibi cepheler bellidir. Bir yanda ülke gerçeklerine doğrudan doğruya eğilecek, tavizsiz, devrimci ve ulusal, KALİTELİ, uyarıcı bir EYLEM sinemasından yana olanlar, öbür yanda ise kapkaççı yapımcıları, sömürgeci dağıtımçıları, tefecileri, esnaf yönetmenleri ve onların akıl hocalıklarını ya da vekâletsiz avukatlıklarını yapmaya kalkan bir iki hasta entelektüel ile kokuşmuş, uyutucu, yozlaşmış, çıkarıcı YEŞİLÇAM... (Kutlar, 2018, s. 306).

Sinematek çevresinin temel eğilimi, Yeşilçam sinemasının reddi ve yeni bir sinema var etmek üzerinedir. Bu nedenle sinemadaki değişimi de (yukarıdaki alıntılarda da görüldüğü üzere) toplumsal değişimle birlikte ele almışlar, hem "bozuk" düzenin hem de bu düzenin sinemasının değişmesi gerektiğini düşünmüşlerdir. Sinema sanatını da devrimci dönüşüm sürecinin bir "cephesi" olarak görmüş, bu nedenle de Yeşilçam ve devrimci sinema arasında keskin bir ayrıma gitmişlerdir. Özdemir'in belirttiği gibi, o yıllarda Türkiye'de sinemayı Yeşilçam içerisinden değiştirmeyi hedefleyen, bunu yaparken de Yeşilçam'ın kodlarını kullanmaya devam ederek daha geniş kitlelere ulaşmayı amaçlayan (Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç gibi) sinemacılar da var olmuştur ve Yeşilçam dışı bir sinemayı savunan Sinematek çevresi ile bu sinemacılar sık sık karşı karşıya gelmiştir (2015, s. 265-266). Nezih Erdoğan, Sinematek'in Yeşilçam'a karşı olan tavrını, karşılaştırmalı şekilde aşağıdaki gibi tarif etmektedir:

Yeşilçam	Sinematek/Yeni Sinema
Yerli	Batılı
Popüler sinema	Sanat sineması
Halk Sineması	Aydın sineması
Hollywood’a yakınlık	Avrupa sanat sinemasına yakınlık
Üretim	Yaratma
Star sistemi	“Auteur”
Kapitalist üretim	Alternatif üretim biçimleri
Üretim-dağıtım-seyir zinciri	Festivaller-yarışmalar

(Erdoğan, 1995, s. 185).

Erdoğan’ın işaret ettiği bu ayrımlar, Sinematek’in tavrını ve anlayışını belirgin biçimde özetler niteliktedir. Sinematek’in Yeşilçam’a karşı “yeni” bir sinema arayışının, “iyi sinema” savunusunun, “sanat olarak sinema” vurgusunun temelinde Avrupa sanat sinemasının, Batılı fikirlerin, üretimlerin, deneyimlerin yattığını, Sinematek çevresinin düşünsel çerçevesinde yoğun biçimde Modernist sinemanın izlerinin, etkilerinin bulunduğunu görmek mümkündür. Sinematek’in yeni, alternatif bir sinema yaratma, sinemada devrimci bir dönüşüm çabaları, böylesi kaynaklardan beslenmiş ve temellenmiş, hatta bu anlayış da gelecekteki *Genç Sinema* ayrışmasına sebebiyet verecek muhtelif gerekçelerden birini oluşturmuştur. Başgüney de Sinematek çevresinin Yeşilçam düzeni ve yönetmenleriyle karşı karşıya gelmesinin temel nedenlerinden biri olarak, derneğin Avrupa sanat sinemasını benimseyip böylesi bir sinema anlayışını yeğlemesini işaret etmektedir (2010, s. 95).

Sonuç olarak Türk Sinematek Derneği, özellikle en canlı günlerini yaşadığı 1965-1972 yılları arasını kapsayan ilk döneminde Türkiye’de devrimci sinema açısından ilk ve en net eğilimleri ortaya çıkarmıştır. Yeşilçam’ın reddi, mevcut sinema düzeninin (ve toplumsal düzenin) bozukluğuna ve değişimine yönelik çağrılar, sinemanın sorunlarını toplumsal sorunlarla bağdaştıran ve sinemayı toplumsal değişimde rol oynayabilecek güçlü bir araç olarak ele alma yaklaşımı bu anlamda Türkiye’de 1970’li yılların devrimci sinemasını da derinden etkilemiştir. Netice itibarıyla ise Sinematek’in yeni ve devrimci bir sinemaya dair ideali, Nezih Erdoğan’ın da belirttiği gibi, çoğunlukla “sadece bir programdan ibaret” kalmış, pratikte etkili bir yansımasını bulamamıştır (1995, s. 185).

Yine sinema tarihimiz içerisinde özgün bir deneyim olarak duran ve bizatihi Sinematek'in içerisinde çıkmış olan *Genç Sinema Dergisi/Hareketi* de 1970'lerin devrimci sineması açısından üzerinde mutlak durulması gereken bir başka noktadır. Genç Sinema, teoride ve pratikte Türkiye'de devrimci sinema arayışları içerisinde yeni bakış açıları, perspektifler, olasılıklar yaratmış, faal olduğu kısa denilebilecek zaman içerisinde canlı, özgün ve zengin bir deneyim var etmiştir.

2.4.7 Genç Sinema

Türkiye'nin sinema tarihi içerisinde, Üçüncü Sinema fikri/pratiği ile birçok yönde paralellik gösteren, sinemayı bütünüyle anti emperyalist devrimci mücadelenin önemli bir parçası olarak gören bir sinema dergisi/hareketi var olmuştur: *Genç Sinema*. Şükran Kuyucak Esen de Türkiye sinema tarihi içerisinde, çalışmaları Üçüncü Sinema kuramına en uygun olan grubun "Genç Sinemacılar" olduğunu belirtmektedir (2007, s. 332). *Genç Sinema* dergisi/hareketi, 1968-1971 yılları arasında faaliyet göstermiş, bu üç yıllık süre zarfında Türkiye'de devrimci sinema açısından önemli bir deneyim arz etmiştir.

Genç Sinemacılar, asıl olarak Sinematek içerisinde yer alıp derneğin gösterimlerine, etkinliklerine katılan, ellerindeki kameralar ile kısa filmler çeken (ve Hisar Kısa Film Yarışması'nın da oluşmasına önayak olan), sinema üzerine düşünen, üreten ve 1968'in sol iklimi içerisinde yer alan gençlerden oluşmaktadır; bu anlamda Yeşilçam dışı, farklı ve alternatif bir sinema var edebilmek amacıyla *Genç Sinema* dergisini yayınlamaya başlamışlardır (Kara, 2012, s. 45-4). Derginin ilk dönemlerinde Sinematek içerisinde Onat Kutlar, Jak Şalom, Artun Yeres gibi isimler de derginin faaliyetlerine katkıda bulunmuş, yazılar kaleme almışlardır (Kara, 2012, s. 46).

Genç Sinema dergisi, Ekim 1968 tarihli ilk sayısında tarifledikleri ve tahayyül ettikleri devrimci sinema anlayışının ilkelerini, 5 maddelik bir bildiri/manifesto ile kamuoyuna tebliğ etmiştir. "Genç Sinemacılar" imzası ile yayınlanan "Bildiri" başlıklı metinde, var olan toplumsal düzenin sömürü ilişkilerine, insana, emeğe, yaşama değer vermeyen düzene karşı olduklarını, dolayısıyla bu düzenin sinemasına da karşı olduklarını belirtmiş ve hiçbir şekilde geleneksel sinemanın üretim ilişkileri içerisinde yer almayacaklarını, bağımsız bir hat oluşturacaklarını ifade etmişlerdir (Genç Sinemacılar, 1968, s. 2). Anaakım/geleneksel/endüstriyel sinemanın Türkiye'deki ayağı olarak gördükleri Yeşilçam'a açıkça karşı olduklarının altını çizmiş, hatta "yeryüzündeki bütün Yeşilçam'lara" karşı olduklarını belirtmişlerdir (Genç Sinemacılar, 1968, s. 2). Devrimci

sinema sanatçısının kendi ülkesinin gerçeklerine eğilmekle “yükümlü” olduğunu, fakat bu yükümlülüğün “bağnaz” ve “dogma” şekilde eserlere yansması yerine sanatçının eserini özgür biçimde yaratması gerektiğini vurgulamışlardır (Genç Sinemacılar, 1968, s. 3). Ayrıca toplumsal değişimi ve dönüşümü hedefledikleri için, mutlak bunu gerçekleştirebilecek öncü bir örgüte ihtiyaç olduğu, derginin bu noktada yalnızca bir araç olduğunun da altı çizilmiştir; zira toplumsal dönüşümün gerçekleşebilmesi ve devrimi yapacak emekçi yığınların harekete geçebilmesi için her şeyden önce örgüte ve örgütlenmeye ihtiyaç vardır ve Genç Sinema dergisi de böylesi bir eylemin “ilk adımıdır” (Genç Sinemacılar, 1968, s. 3).

Bu beş maddelik bildiride, Genç Sinema çevresinin yapmak istedikleri filmlerin ve devrimci sinemanın temel nitelikleri, devrimci bir sinemacının hangi değerlere sahip olması gerektiği açık bir biçimde dile getirilmiştir. Çizdikleri rota, belirledikleri ilkeler ve sahip oldukları perspektif Üçüncü Sinema’nın temel manifestosu sayılan, Solanas ve Getino tarafından kaleme alınan “Üçüncü Bir Sinemaya Doğru” başlıklı yazıda ifade edilenlerle de oldukça paraleldir ve hatta Genç Sinemacılar mevzu bahis yazıdan bir yıl önce bildirilerini yayınlamışlardır. Genç Sinema çevresinin Latin Amerika devrimci sinemasından ve Üçüncü Sinema’dan yoğun izler taşıdığı, tartışmalardan yoğun bir biçimde esinlendiği belirgindir. Dergideki birçok yazı Latin Amerika’ya ve Üçüncü Sinema’ya atıfta bulunurken, derginin ilk sayısının kapağı da Üçüncü Sinema’nın önemli yönetmenlerinden Brezilyalı Glauber Rocha’nın *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Tanrı ve Şeytan Güneş Toprağında, 1964) filminden bir kare kullanılmıştır.²⁸

İlerleyen süreçte Genç Sinemacılar, içerisinde doğduğu Sinematek çevresine de eleştirel bir tavır takınmış, hatta Sinematek’in karşısında pozisyon almıştır. Önder Özdemir’e göre bu ayrımın temel sebeplerine örnek olarak Hisar Kısa Film Şenliği’ne Shell ve benzeri sermaye gruplarının desteği-sponsorluğu veya Sinematek Derneği’nin başkanlığını Şakir Eczacıbaşı’nın yapıyor oluşu gösterilebilir (2015, s. 269-274). Zeynep Çetin Erus’a göre de Genç Sinema’nın Sinematek’ten kopuşunun başlatan süreçte ana neden Hisar Kısa Film Şenliği’nin yabancı sermaye tarafından finanse edilmesi ve yarışmanın Amerika menşeli bir kolejde (Robert Koleji) yapılıyor oluşudur; ayrıca organizasyon bünyesinde

²⁸İlerleyen yıllarda bu kare Türkiye devrimci hareketi içerisinde son derece önemli bir ikona dönüşmüş ve hatta Dev-Genç örgütünün amblemi haline gelmiştir (Aysan, 2013, s. 427).

gösterilen üretimlerin fazlasıyla “kişisel” sorunlara odaklanan filmler olması da Genç Sinemacıları rahatsız etmiş, festivalin “yozlaştığını” ve devrimci sinema çabasına zarar vermeye başladığını düşünmüşlerdir (2015, s. 118-119).²⁹ Böylece Genç Sinema, Sinematek’ten uzaklaşmış ve yayın hayatının sonuna dek Sinematek çevresi ile polemik halinde olmuştur.³⁰

Genç Sinema’nın Türkiye sinemasına dair tavrı ve tutumunun en belirgin biçimde görüldüğü metinlerden biri, Yorgo Bozis ve Yakup Barokas tarafından kaleme alınan “Türkiye’de Sinema Düzeni-1: Yeşilçam” başlıklı yazıdır. Söz konusu metinde hem Yeşilçam düzeni hem Sinematek hem de “ulusal sinema”, “halk sineması” gibi fikirleri ortaya atan Halit Refiğ gibi sinemacılar eleştirilmekte, Genç Sinemacıların tüm bunların karşısında yer aldığı ifade edilmektedir (1971). Yeşilçam’a (bölge işletmeciliği modeli kastedilerek) tüccar-tefecî sermayesinin egemen olduğu, Türkiye sinemasında yapımcıların (burjuvazinin) ve küçük burjuva dönüşümcü kültürü savunan yönetmenlerin ve sömürülen geniş emekçi yığınların varlığından söz edilebileceği, Sinematek’in Yeşilçam’a karşı gibi görünmesine rağmen “her şeyden önce iyi sinema” şiarı ile Yeşilçam’ı meşrulaştırdığı, Halit Refiğ’in fikirlerinin Türkiye’nin sınıflı bir toplum olma niteliğini yadsıdığı vurgulanmaktadır (1971, s. 2-7). Bu nedenle Türkiye’de mevcut sinema düzeninin yıkılması ve sinemada “ulusal devrimci bir cephenin oluşması” gerektiği savunulmaktadır (1971, s. 7).

²⁹Genç Sinemacıların bu yaklaşımı yine Üçüncü Sinema ile paralel olarak okunabilir. Üçüncü Sinema’nın “birinci sinema” yaklaşımı ile Genç Sinemacıların Yeşilçam’a karşı tavırları ne kadar paralellik göstermekteyse, Sinematek çevresi ile olan tartışmaları, kopuş süreçleri ve onlara dair suçlamaları da yine Üçüncü Sinema’nın “ikinci sinema” anlayışıyla son derece paraleldir. Görüldüğü gibi toplumsal kaygılardan çok sanatsal kaygıların ağır bastığı filmler Genç Sinema için “karşı devrimci” bir nitelik taşımış, böylece devrimci sinemaya katkı sunması beklenen bir film şenliğinin “yozlaşmasına” sebep olmuştur.

³⁰*Genç Sinema* dergisinin on beşinci sayısında (*Genç Sinema* Yürütme Kurulu sıfatıyla) Ahmet Soner, Mete Tanju, Osman Ertuğ imzası ile yayınlanan “Onatgiller’e Cevabımızdır” başlıklı yazı, bu durumun en somut biçimde görüldüğü metinlerden biridir. İlgili yazıda Genç Sinemacılar, Onat Kutlar üzerinden Sinematek çevresini çok sert biçimde eleştirmektedir. Kutlar’ın yazdığı bir yazıya cevap niteliğinde kaleme alınan metinde, Kutlar (ve çevresi) için “çürük su frenklerinin prototipi”, “tahrif sanatının eski bir ustası”, “ilerici kılık altında kaypak ve bulanık küçük burjuva” gibi ifadeler kullanılmaktadır (1971, s. 11-15).

Böylesi bir anlayışla hareket eden Genç Sinema dergisi/hareketi (her ne kadar çektikleri filmlerin hiçbirisi günümüze ulaşmasa da) üretimleriyle de mevcut sinema düzeninden farklılaşmaya çalışmıştır. Derginin 1969 tarihli dokuzuncu sayısında yayınlanan Gaye Petek imzalı “Sinemacı (Görevi Karşısında ve Onun İçinde)” başlıklı yazıda, Genç Sinemacının “görevi” olarak dört temel madde sıralanmaktadır: “1) Yaşadığı günlere tanık olmak, 2) Sineması ve gerçek eylemdeki yeri ile devrimci olmak, 3) Bütün emperyalizmlere karşı direnmek, 4) Halk için, halkın sinemasını yaratmak” (1969, s. 11). Bu dört madde, Genç Sinema çevresinin filmlerini üretirken taşıdığı başat kaygıları belirgin biçimde özetlemektedir. Çetin Erus, Genç Sinemacıların içerisinde bulundukları tarihsel koşullar doğrultusunda emekçi sınıflardan yana tavır alarak çoğunlukla belge filmlere ağırlık verdiğini belirtmektedir; geniş halk yığınlarıyla “diyalektik bir alışveriş içinde” olan Genç Sinemacılar, çektikleri filmlerle devrimci sinemanın “sinematografik dili” için arayışlarda bulunmuşlardır (2015, s. 127). Genç Sinema içerisinde Enis Rıza Sakızlı da Genç Sinema’nın dünya sinemasının deneylerini, bilgisini, mirasını devralma ve tüm bunlar üzerinden yeni bir sinema var etme eğilimi taşıdığını belirtmekte, bunu yaparken de belgeselin ve kısa filmin öncelendiğinin altını çizmektedir (2003, s. 50). Dolayısıyla bu anlayışla Genç Sinemacılar kameralarıyla sokaklara çıkmış, kameralarını toplumsal olaylara, eylemlere, grevlere, işgallere, boykotlara çevirmiştir; Kanlı Pazar, Gerze Tütün Mitingi, Anayasa Yürüyüşü gibi olayları kayıt altına almış, belgelemiştir (Kara, 2012, s. 47-48).³¹ 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980 darbeleri ile birlikte ise çektikleri filmler kaybolmuş, günümüze hiçbir kopyası ulaşamamıştır.³²

Sonuç olarak Yeşilçam dışı, alternatif ve devrimci bir sinema arayışının en net cisimleştiği deneyimlerden biri olan Genç Sinema dergisi/hareketi, Türkiye sinema

³¹ Derginin 6. sayısında yayınlanan, Altan Yalçın’ın “Sinema’nın Gerillaları” başlıklı yazısında geçen şu ifadeler, Genç Sinema’nın film üretim tarzını anlamak yönünden çarpıcı bir örnek teşkil etmektedir: “Üstün bir güç karşısında Genç Sinemacıların başarmaya çalıştıkları eylem, ürünlerini geleceğin ışıklı günlerinde verecek bir savaştır. Ve Genç Sinemacılar bu savaşın gerillalarıdır. Ellerinde onaltılık, sekizlik kameraları, dişlerinden tırnaklarından arttırdıkları film kasetleriyle yürüyeceklerdir” (1969, s. 19).

³² Genç Sinema içerisinde Ahmet Soner, 2008 yılında *Altıyazı* dergisine verdiği röportajda filmlerin 1971 darbesinden nispeten “kurtarıldığını” ama 1980 darbesinden “kurtulamadığını” belirtmektedir. Darbeyle birlikte filmlere el koyulduğunu söyleyen Soner, darbeden sonra Genç Sinemacıların çektiği filmlerin arşiv görüntüsü olarak TRT’deki “12 Eylül’e nasıl geldik” tarzı programlarda kullanıldığını, kendisinin de bu görüntüler ile televizyonda karşılaştığını ifade etmektedir (Gökçe ve Kaftan, 2008, s. 31).

tarihinde önemli bir yer kaplamaktadır. Genç Sinemacılar 1968-1971 yılları arasında yayınladıkları dergilerde devrimci sinemanın teoride ve pratikte olanaklarını tartışmış, bir yandan da mevcut sinema düzeninin karşısında durup yeni bir sinema var etmek için mücadele etmiştir. 1970’li yıllara gelindiğinde ise devrimci sinema açısından Yeşilçam dışı arayışlar bir yandan sürerken Yılmaz Güney ve “yeni” bir grup yönetmen Yeşilçam’ın bizatihi içerisinde politik, devrimci filmler üretmeye başlamıştır; böylece Yeşilçam’ın devrimci sinema için faydalı bir araç mı yoksa karşısında olunması gereken bir sistem mi olduğu sorusu 1970’lerin sinema ortamı içerisinde tartışılmaya başlanmıştır.

2.4.8 Yılmaz Güney ve “Yeni Sinema” Kuşağı

Bu başlık altında, Türkiye’de devrimci sinema dendiğinde akla ilk gelen sinemacılardan biri olan Yılmaz Güney ve onun “takipçisi” olduğu söylenebilecek, 1970’li yıllarla birlikte ortaya çıkan “yeni”³³ bir sinemacılar kuşağı üzerinde durulacaktır. Sinemaya Yeşilçam’ın popüler kanadında üretilen filmlerde oyuncu olarak adım atan Güney, yıllar içinde yönetmen ve senarist kimliği ile öne çıkmış, 1970’li yıllarda Türkiye’de politik sinemanın en önemli figürlerinden biri haline gelerek söz konusu dönemde birçok sinemacıyı derinden etkilemiştir.

Hakan Savaş’ın belirttiği gibi Yılmaz Güney, Yeşilçam’ın Ayhan Işık, Fikret Hakan, Göksel Arsoy, Orhan Günşiray, Ediz Hun, Cüneyt Arkın gibi “star”larının arasına “çirkin kral” sıfatı ile kendini “kabul ettirmeyi” başarmıştır (2021, s. 42). Sinemaya 1959 yılında, Atıf Yılmaz’ın yönettiği *Ala Geyik* ve *Bu Vatanın Çocukları* filmleri ile oyuncu olarak adım atan Güney, ilerleyen yıllarda Yeşilçam’ın en önemli yıldızlarından biri haline gelmiştir. Yine Savaş’ın altını çizdiği üzere, Yılmaz Güney’i ve “çirkin kral” kültürünü ortaya çıkaran ve büyüten filmler çoğunlukla “kabadayılığın”, “yiğitliğin-gözükaralığın”, “vurdu-kırdının”, “silahın-kurşunun” filmleridir; ama özünde bu filmler “kendisine dayatılan hayata, o hayatın, o oyunun kurallarına karşı çıkan, başkaldıran” insana dairdir ve Savaş’a göre Anadolu’daki sinema izleyicisinin Yılmaz Güney ile kurduğu yakınlığın temeli de buna dayanmaktadır (2021, s. 34).

³³ Türkiye’de sinema tarihi yazımında sıklıkla kullanılan “yeni sinemacılar” ifadesi, 1970’li yıllarda ilk filmlerini çeken, politik olarak solda konumlanan ve Yılmaz Güney sinemasından etkilenen (hatta bir kısmı sinema yapmayı bizzat Güney’in yanında öğrenen) genç yönetmenleri karşılamaktadır. Çalışmanın bu başlığında da “yeni” ifadesinin kullanımı bu bağlamda düşünülebilir.

Agâh Özgüç, Güney'in hem oyuncu hem senarist hem de yönetmen kimliğini vurgulamak için "üç aşamalı Yılmaz Güney sineması" tabirini kullanmaktadır (1988a). Güney'in sinema yaşamı içerisinde, bu üç kimliğinden bazıları diğerlerine göre daha öne çıkmıştır. Örneğin sinemaya adım attığı 1958 yılından 1966'ya değin olan "çirkin kral" dönemi, Güney'in oyuncu kimliğinin ağır bastığı yıllardır; 1960'ların sonundan itibaren, 1970'li yıllar boyunca ve hayatını kaybettiği 1984 yılına değin ise senarist ve yönetmen kimliklerinin sinema yaşamında ağırlık kazandığı söylenebilir. Agâh Özgüç de özellikle 1970'ler ile birlikte Güney'in hem kişisel yaşamında hem de sinema kariyerinde farklı bir yöne evrildiğini ifade etmektedir; bu anlamda *Umut* (1970), *Acı* (1971), *Baba* (1971), *Umutsuzlar* (1971) *Ağıt* (1972), *Zavallılar* (1975) gibi filmler de Güney'in sinema kariyerindeki "yeni bir aşamayı" göstermektedir (1988b, s. 84-85).

Yılmaz Güney'in hem kişisel yaşamında hem de sinemasındaki bu "yeni aşama", temelde gün geçtikçe artan siyasallaşmanın bir sonucudur. Güney'in sineması, özellikle 1960'lı yılların ikinci yarısı ile birlikte (ve 1970'ler boyunca) hayatın her alanına yansıyan büyük siyasallaşma dalgasının adeta sinemadaki izdüşümüdür. Güney, kariyerinin bu döneminde, 1970'li yıllarda, Türkiye'de politik sinemanın en önemli temsilcilerinden, devrimci sinema dendiğinde akla gelen ilk isimlerden biri haline gelmiştir. Güney'in bütünüyle politik filmler üretmesi ve politik fikirleriyle anılan bir sinemacı haline gelmesi elbette ani ve keskin biçimde olmamıştır. Aydın Çam'ın da vurguladığı gibi, Yılmaz Güney'in erken dönemlerinde içerisinde yar aldığı ve ilk bakışta seyirlik, popüler, tecimsel olarak nitelenebilecek filmlerinde bile alttan alta siyasal eşitsizliklerin, toplumsal çelişkilerin, çatışmaların ele alındığı (veya en azından hissettirildiği) görülmektedir (2020, s. 34). Kimi çalışmalarda Yılmaz Güney sineması için "çirkin kral" dönemi ve politik sinema dönemi gibi bir ayrıma gidilebilmektedir. Oysa Savaş'ın belirttiği üzere, Güney'in sinema kariyerini daha derinlikli kavrayabilmek için, filmografisinin tamamı, bütünü, sürekliliği göz önünde bulundurulmalıdır (2021, s. 45).

1970'li yıllara gelindiğinde Yılmaz Güney'in sinema sanatına karşı tavrı, yaklaşım biçimi ve üretimleri bütünüyle politik bir karakter kazanmıştır. Zeynep Özarslan, Güney'in 1970'lerle birlikte politikleşen sinemasını (yönetmenin hem hayatı hem de sinemayı değiştirmeye dönük devrimci ideallerine atıfla) "diyalektik gerçekçi" olarak

nitelemektedir (2020, s. 82-83). Yılmaz Güney de bir sinema sanatçısı olarak kendini şu şekilde tanımlamaktadır³⁴:

Bir sanatçının kendisine “ben proleter devrimci bir sanatçıyım” demesi ya da yakınlarının ona “proleter devrimci sanatçı” adını yakıştırması, onun proleter devrimci bir sanatçı olduğunu göstermez. Sanatçının niteliğini pratiği belirler. Amacım proleter devrimin bir savaşçısı olmaktır. Proleter devrimci saflardayım. Pratiğim adımı ve yerimi belirleyecektir (Güney, 2003, s. 62).

Güney, sanatını “proleter devrimci saflara” adadığını beyan etmiş ve üretimlerini de bu doğrultuda yapacağını altını çizmiştir. Gerçekten de yaşamı boyunca Yılmaz Güney bu siyasal tavrını sürdürmüş, üretimleri de bu anlayışın bir sonucu olarak var olmuştur. Güney, 1970’li yıllar boyunca hem sinemacı kimliği ile hem de siyasal tavrı ile birçok genç sinemacıyı da etkilemiş, 1970’lerde çekilen politik filmler için büyük oranda “ilham kaynağı” olmuştur. Türkiye’de 1970’lerde politik sinema dendiğinde ilk olarak akla gelen Şerif Gören, Zeki Ökten, Erden Kıral, Ali Özgentürk, Bilge Olgaç gibi sinemacılar için Yılmaz Güney adeta bir yol gösterici olmuştur. Karadoğan’ın ifadesiyle³⁵ Güney, bu sinemacıları gerek estetik gerekse de düşünsel altyapı itibarıyla derinden etkilemiştir (2005, s. 17). Kurtuluş Kayalı da 1970’ler ile birlikte Güney’in sinemada bir “akım başlattığını”, devrimci yönetmenlerin de Güney’in “sağladığı” bu olanaktan filmleriyle faydalandığını belirtmektedir (2015, s. 186-187). Kısacası Yılmaz Güney, Türkiye’de politik sinemanın en önemli temsilcilerinden olduğu gibi, politik filmler çeken birçok sinemacı üzerinde de derin etkiler bırakmıştır.

1970’li yıllar, Türkiye’de devrimci sinema anlayışının teoride ve pratikte en net biçimde cisimleştiği, ete kemiğe büründüğü yıllardır. Önceki başlıklarda değinildiği üzere 1970’lerin zengin ve canlı kültür – sanat ortamı içerisinde devrimci sinema tartışmaları yapılmış, dergilerde, gazete köşelerinde, panellerde, forumlarda, film gösterimlerinde, festivallerde vb. mecralarda devrimci bir sinemanın var edilmesi, hem toplumun sinema aracılığıyla değiştirilmesi hem de sinemanın değişip dönüşmesine dair fikirler daha net biçimde görünür olmuştur.

³⁴ Yılmaz Güney’in sanata, siyasete, topluma dair fikirlerine, yaklaşımlarına bir sonraki başlıkta daha detaylı değinilecektir.

³⁵ Karadoğan bu tespiti Şerif Gören bağlamında yapmaktadır; fakat Gören dahil yukarıda adı geçen tüm yönetmenleri Yılmaz Güney’in üzerlerindeki etkisi bağlamında paralel düşünmek mümkündür.

2.5 1970’lerde Türkiye’de Devrimci Sinema: Tartışmalar, Yaklaşımlar, Perspektifler

1970’li yıllar, sosyal, ekonomik, politik açıdan yaşanan gelişmelerle ve toplumsal olaylarıyla Türkiye’nin yakın tarihinin en önemli dönemlerinden biridir. Bir yandan siyasal ve ekonomik krizlerin, istikrarsızlığın süregeldiği, diğer taraftan geniş halk kitlelerinin giderek siyasallaştığı, politik bilinç kazandığı ve alternatif siyaset kanalları yarattığı, bununla paralel olarak yükselen sol sosyalist rüzgârın ve sınıf bilincinin bastırılması için siyasi şiddetin daha önce hiç olmadığı kadar görünür olduğu, gündelikleştiği ve dolayısıyla toplumsal çalkantılarla yüklü olan bir on yıldır.

Şükran Kuyucak Esen, 1970’lerde Türkiye’deki sinema ortamını “karşıtlıklar dönemi” olarak nitelemektedir; bunun nedeni ise 1970’lerin hem toplumsal hayatta hem de sinemada “karşıtlıklar” içermesidir (2010, s. 159). Bu dönemde olup bitenler, elbette Türkiye’de sinemanın seyrini de derinden etkilemiştir. Sokaklarda, fabrikalarda, kampüslerde dillendirilen fikirler, talepler, “başka bir ülke ve dünya” beklentisi sinema alanında da karşılık bulmuş, “başka bir sinema”ya dönük tartışmalar yapılmış, farklı yaklaşımlar, perspektifler ortaya çıkmıştır. Bu anlamda çalışmanın bu başlığı altında, 1970’li yıllarda devrimci sinemaya dönük dillendirilen farklı fikirlere, özellikle teorik düzeydeki tartışmalara odaklanılacak, dönemin sinema dergilerinde, köşe yazılarında, söyleşilerinde, sinema insanların demeçlerinde devrimci sinemanın nasıl görüldüğü, 1970’lerde devrimci sinemanın nasıl tahayyül edildiği anlaşılmaya çalışılacaktır.

Bir dönemin sinemasını anlayabilmek için, o dönemde yayınlanan sinema dergilerine bakmak önemlidir. 1970’lerde yayınlanan bazı sinema dergileri de ilgili dönemde devrimci sinema tartışmalarının sıklıkla yürütüldüğü mecralar olmuştur. Burçak Evren, Türkiye’de sinema yayınlarının ve yayıncılığının aslında 1960’lı yılların tersi biçimde, 1970’lerde giderek düşüşe geçtiğini, canlılığını önceki on yıla göre nispeten yitirdiğini ifade etmektedir (1993, s. 20-21). 1970’ler ile birlikte sinema yayınlarındaki bu düşüşün de muhtemel sebebi yine 1970’lerin politik atmosferiyle ilişkili olarak düşünülebilir. Türkiye’de 1970’ler boyunca günden güne hayatın her alanına yayılan siyasallaşma dalgası ve dönemin sert konjonktürü içerisinde, sokağın, eylemin, pratiğin öncelendiğini ve dolayısıyla teorik tartışmaların, yayıncılığın (elbette önemini korumakla birlikte) daha ikincil bir noktada konumlandığını görmek mümkündür. 1960’lı yıllara göre teorik tartışmaların niceliği azalsa bile, devrimci sinema düşüncesinin, anlayışının tartışıldığı

önemli sinema yayınları 1970’li yıllarda var olmuştur. Bu noktada özellikle *Filim 70-75*, *Yedinci Sanat*, *Çağdaş Sinema*, *Gerçek Sinema* dergileri önem taşımaktadır.³⁶

1970’lerde devrimci sinema açısından değinilebilecek dergilerden biri, 1970 – 1975 yılları arasında yayınlanan ve Sinematek’in yayın organı olan *Filim*’dir. Derginin 1970 tarihi birinci sayısında “Başlarken” isimli giriş yazısında, “içeriği ve tutumuyla genç bir dergi” olacağı vurgusunda bulunulmuş, “bağımsız sinema hareketlerine, sinema sanatına yeni bir öz, yeni bir anlatım getiren, ya da bir eylem niteliği taşıyan çıkışlara, aktüel anlamda özel bir ilgi gösterileceği” belirtilmiştir; bu gibi çıkışlarla dayanışma içerisinde olacağını belirten derginin bu yönüyle “devrimci” bir yayın organı olacağı iddiasında bulunulmuş, ama teorik bir tartışma dergisi olmayacağını da altı çizilmiştir (Başlarken, 1970, s. 3). Dergi, 1975 tarihli son sayısına değin ağırlıkla Sinematek bünyesindeki programların içeriğine, gösterimi yapılacak filmlerin tanıtımına, güncel sinema haberlerine, olaylarına ve gelişmelerine ağırlık vermiş, “Başlarken” metninde de değinildiği gibi yayın hayatı boyunca teorik bir tartışmaya yer verilmemiştir. Bu anlamda denilebilir ki, sinema yayıncılığı anlamında Sinematek çevresi 1960’lı yıllardaki çizgisinden uzaklaşmış, farklı bir yayıncılık çizgisi sürdürmüştür. Bu nedenle *Filim* dergisinin 1970’li yıllarda devrimci sinema tartışmaları üzerindeki etkisinin ve katkısının zayıf olduğunu söylemek mümkündür. Sinematek, 1960’lı yıllarda *Yeni Sinema* dergisi ile teorik alanı ne kadar canlı ve zengin biçimde besleyip geliştirdiyse, 1970’lerde ise *Filim* dergisinin yayın çizgisiyle sinema literatürüne dinamik şekilde katkı sağlayan bu yönünü yitirmiştir.³⁷

³⁶ 1970’lerde devrimci sinemaya bakış ve yürütülen tartışmalar bağlamında, 1976’da yayımlanmaya başlayan ve sekiz sayı kadar yayımlandığı bilinen *Yeni Türk Sineması: Türk Sinema Emekçilerinin Yayın Organı* isimli derginin de çalışmanın “Alan Yazın” bölümü için önemli bir kaynak olabileceği öngörülmüş, ancak derginin basılı/dijital herhangi bir kopyasına ulaşılamamıştır. Yukarıda adı geçen dergilerden farklı olarak *Yeni Türk Sineması: Türk Sinema Emekçilerinin Yayın Organı*’nda, ağırlıkla Umur Bugay, Hakan Balamir, Feyzi Tuna, Atıf Yılmaz, Mevlüt Ekinci, Semra Özdamar, Yavuz Özkan, Müjdat Gezen gibi Yeşilçam’ın farklı alanlarında üretimlerde bulunan meslek profesyonellerinin yazıları yer almıştır. Dolayısıyla dergi, sektörün doğrudan içerisinde gelen perspektifleri ve dönemin sinemasına Yeşilçam emekçilerinin bakışını yansıttığından, genel olarak Türkiye’de 1970’li yıllarda sinema ortamını, özel olarak devrimci sinemayı anlamak için önemli bir kaynak olma potansiyeli taşımaktadır.

³⁷ Önceki başlıklarda da değinildiği üzere, Sinematek’in ilk dönemindeki hareketliliğini ilerleyen yıllarda hiçbir zaman yakalayamamış olması bunda başat sebep olarak görülebilir.

Teorik düzeyde yürüttüğü tartışmalarla ve Türkiye sinemasına özel olarak verdiği önemle *Yedinci Sanat* dergisi ise 1970'lerin devrimci sineması açısından son derece önemli bir dergidir. 1973 ve 1975 yılları arasında var olan *Yedinci Sanat*, Nezih Coş sahipliğinde, Atilla Dorsay'ın (sonra Abdullah Anlar) genel yayın yönetmenliğinde, Engin Ayça'nın yazı işleri sorumluluğunda 24 sayı olarak yayınlanmıştır. Ali Karadoğan'ın altını çizdiği gibi, 1960'lardan itibaren Türkiye'de sinema dergilerinin önemli bir kısmının temel eğilimi Yeşilçam'ın reddi üzerine olmuştur ve Yeşilçam'a karşı çıkışın başat sebebi, dergilerin çoğunlukla siyasal sinemadan yana aldığı tavidir; Yeşilçam ise bu talebe yanıt vermekten oldukça uzak kalmış, dolayısıyla dergilerin “yeni” bir sinema talebi Yeşilçam ile sinema dergileri arasında bir “gerilimin” ortaya çıkışına sebep olmuştur (2016b, s. 157). Bu anlamda sosyolojik ve ideolojik bir eleştiri dili geliştiren ve Yeşilçam'a karşı yeni bir sinemayı savunan *Yedinci Sanat*, 1970'lerin önemli dergileri arasındadır (Karadoğan, 2016b).

Derginin ilk sayısında Engin Ayça, kaleme aldığı “Sinemanın Yeni Tanımlamalara İhtiyacı Var” başlıklı yazısında, sinemanın ortaya çıkışından itibaren taşıdığı tecimsel yönü üzerinde durarak sinemanın temelde ticari bir alan olduğunu, filmlerin ise bu ticari alanın metaları olarak düşünülebileceğini, filmlerin izleyici beklentilerine göre, arz – talep ilişkisi düzleminde üretildiğini ifade etmekte, seyircilerin de sinema salonlarına gündelik dertlerden uzaklaşıp iyi vakit geçirmek için gittiğini işaret etmektedir (1973a, s. 6). Bu saptamaların hemen ardından, mevcut sinema düzenine karşı devrimci sinemayı koymakta, devrimci sinemanın seyirci ile kurması gereken ilişkiyi ise şöyle sıralamaktadır:

- a - Seyircinin iç çelişisini perdeye getirerek bu kimselerin kendi durumlarını, dışlarında bir nesne olarak (yani objektif biçimde) görmelerini ve tahlil ederek eleştirmelerini sağlayarak gerekli sonuçları çıkartmak,
- b - Seyirciye kendi dışındaki sınıf ve kesimlerin niteliğini ve çelişkilerini açık bir şekilde göstermek ve bunu yargılamak,
- c - Seyirciye kendi dışındaki insanların değişik yaşamını göstererek, kendileriyle olan zıtlığı, dengesizliği ortaya koymak ve bunun giderilmesinin gerekip gerekmediğini sormak,
- d - Bireyin kendi kafasında yapması gereken “durum muhakemesini” perdede temsili olarak canlandırıp doğru olarak çözümlemek, vb... (Ayça, 1973a, s. 7).

Bu maddelerin ardından Ayça, seyirci ve film arasındaki kurulacak ilişkinin bir neticesi olarak, izlediği filmin seyircisini “başka bir oluşumun içine sokması” gerektiğini

belirtmekte, seyircinin filmi izledikten sonra, izlemeden önce olduğundan “başka türlü” birine dönüşmesini temel hedef olarak ortaya koymaktadır; Ayça’ya göre filmler izleyicide devrimci bir dönüşüm, bilinç ve hareketlenme yaratmalı, devrimci kuruluşlar da bu sürecin etkin bir parçası olup aktif olarak destek vermelidir (1973a, s. 7). Ayça, hâkim sinema düzeni içerisinde üretilen “tüketim, boşalım” filmlerinin aksine devrimci sinemada seyircinin böyle bir ilişkiden uzak tutulması gerektiğini savunmakta, sinema salonuna gelen izleyicinin sınıfsal niteliğini daima yanında taşıdığı fikrinden hareketle, seyircilerin sınıf kimliklerinin onlara hatırlatılmasını önermektedir (1973a, s. 8). Ayrıca devrimci sinema için Ayça’nın üzerinde durduğu önemli bir nitelik “gerçekçilik” kaygısıdır. Ayça, “olan bitenleri, insan ilişkilerini, toplum ilişkilerini doğru olarak görüp anlayarak bunları sinemanın kendi gerçeği içinde ele alıp seyirciye, devrime yararlı olabilecek bir şekilde vermeyi” devrimci sinema açısından önemli bir nitelik olarak tarif etmiştir (1973a, s. 9).³⁸

Nezih Coş da yine derginin birinci sayısında yayınlanan “Sinema Yapmanın Amacı” başlıklı yazısında benzeri noktalara değinmektedir. Coş, Türkiye’de her yıl 250-300 filmin çekilip 200-250 kadar da yabancı filmin ithal edildiğini, bu filmlerin de yine maddi kazanç sağlamak için sinemalarda gösterildiğini belirtmekte, izleyicilerin yaygın olarak tükettiği filmlerin onları “genellikle yaşantısının sorunlarından ayırıp”, sinema düzeninin “güttüğü kapitalist amaçlar uğruna hayal alemlerine sürüklediğini” söylemektedir (1973, s. 3). Buna karşı ise seyirci ile düşünsel düzeyde “diyalektik” bir ilişki kurabilecek,

³⁸ Sinemanın geniş kitleleri etkileme, devrimci bir bilinç oluşturma ve izleyiciye sınıf bilinci kazandırması için bir “araç” olarak düşünülmesi fikri, Ayça tarafından derginin ilerleyen sayılarında daha “radikal” denebilecek biçimlerde dillendirilmiştir. Örneğin altıncı sayıda Ayça’nın “Sanatsız Sinema Yapmak” başlıklı yazısı bu noktada ilginç bir örnektir. Ayça, devrimci amaçlar için sinemanın sanat boyutunun yok sayılabileceğini, bir “öğrenim – öğretim – haber taşıma aracı” olarak toplumların faydasına kullanılabileceğini ve bunun sanat boyutundan “daha az önemli olmadığını” savunmaktadır (1973b, s. 21). Buna karşılık derginin sekizinci sayısında Erden Kıral, “Sinemada Sanatın Gerekliliği” başlıklı bir polemik yazısı kaleme almıştır. Kıral, bilim ve sanat arasındaki belirli ayrımları vurgulayarak başladığı yazısında, sanatın gerçeği “yeni bir gerçekle anlatabilme” olanağı sağladığını belirtmiş, sanatçının seçtiği “görüş açısının” bir yapıtın niteliğini belirlediğini ve gerçekliğin “özden ve düşünceden yoksun”, kaba bir kopyasının izleyicilere gösterilmesinin yeterli olmadığını, sinemanın asıl sanat boyutunun devrimci amaçlar için faydalı olabileceğini ifade etmiştir (1973, s. 6). Birbiri ile ilişkili olan ve devrimci sinemaya dair farklı perspektifleri yansıtan bu iki yazı, 1970’lerde devrimci sinema fikrinin taşıdığı farklı yönleri göstermesi açısından dikkat çekicidir.

üstyapıya içkin “ahlak ve inanç sorunlarının” ötesinde toplumun temel çelişkilerine değinen, “yöneltici” bir sinema var edilmesi gerektiğini işaret etmektedir (1973, s. 6).

Derginin yayın hayatı boyunca devrimci sinema tartışmaları yazarlar tarafından sürdürülmüş, geliştirilmiştir. Yine derginin onuncu sayısında Ayça, film yapmanın temelde bir “ahlak sorunu” olduğunu öne sürmüş, seyirciler ve gerçekler karşısında “namuslu veya namussuz olmak”, “yalan söylemek veya söylememek” gibi ikilemler bağlamında sinemacının kimden taraf olduğunu açıkça belirlemesi ve göstermesi gerektiğini söylemiştir (1973c, s. 16). Yine buna karşılık, “ne yapmalı” sorusuna cevaben aşağıdaki ilkeleri sıralamıştır:

- 1 — Düzenin içinde, mevcut sinema düzeninin yasalarına uyarak, onları zorlayarak onun açık kapılarından, zaaflarından, çelişkilerinden yararlanarak içten sürdürülecek bir mücadele.
- 2 — Buna koşut olarak mevcut sinema düzeni dışında kendi yasalarını ve kendi biçimini, içeriğini, anlatımını, kendi tanımını getiren, oluşturan, mücadelesini veren bir çalışma.
- 3 — Ve bu ikisine koşut çeşitli yan çalışmalar, ya da mücadeleler, tâli saha kazanmalar, çevre kazanmalar, taktik anlaşmalar, birleşmeler, vb.. (Ayça, 1973c, s. 19).

Görüldüğü gibi Ayça, bir yandan hem mevcut sinema düzeni “içerisinden” devrimci sinema mücadelesinin sürdürülmesi gerektiğini hem de kendi yasaları, dili, biçimi ve içeriği ile yeni bir sinema düzenini var etmek gerektiğini düşünmüştür. Nezih Coş da derginin on dördüncü sayısında, “emperyalizme ve işbirlikçi burjuvaziye karşı emekçi sınıflardan yana bir mücadelenin aracı” olacak bir sinemanın yollarına dair fikirler öne sürmüştür; mevcut sinema düzeninin üretim, dağıtım, gösterim ve sansür gibi mekanizmalarına karşı alternatif mekanizmalar yaratılması gerektiğini, sendikaların, kulüplerin, devrimci kurum ve kuruluşların bu konuda desteğinin önemli olduğunu vurgulamış, (Genç Sinema deneyimine atıfla) alternatif bir yol olarak kısa film deneyleri ile yola çıkılabileceğini ifade etmiştir (1974a, s. 3-6).

Dergide devrimci sinema veya Yeşilçam dışı bir sinema arayışı, yolu, yöntemleri ile ilgili metinlerde “ilerici sinema”, “ileriye dönük sinema”, “alternatif sinema”, “bağımsız sinema” gibi kavramların (çoğu zaman birbirini karşılayan veya birbiriyle koşut biçimde) sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.³⁹ Coş, yirminci sayıda “Materyalist Sinema’dan Ne

³⁹ Bu noktada özellikle derginin 16. sayısında yayınlanan Engin Ayça’nın “Türkiye’de İleriye Dönük Sinema” (1974, s. 8-12) ve Nezih Coş’un “Örgütlenme Gereği” (1974b, s.13-17) başlıklı yazılarına bakılabilir.

Anlıyoruz?” isimli yazıyla tüm bu kavramları belirli bir çerçeveye oturtmaya çalışmış, sistematik ve tutarlı bir biçimde, bir “çatı” kavram olarak nitelenebilecek biçimde çabalarını “Materyalist bir sinema” var etmek şeklinde adlandırmıştır. Coş, “devrimci sinema” dendiği zaman akla ilk gelenin sosyalist devrime katkısı olabilecek bir sinema olduğunu, ikinci olarak ise mevcut sinema düzenine karşı alternatif bir sinema var etme çabası olarak düşünülebileceğini söylemektedir; fakat devrimci sinemanın bir kavram olarak “kuru ve soyut” kalmaması için bunu teorik bir temel üzerine inşa etmek gerektiğini, bu nedenle de “Materyalist sinema” kavramını geliştirdiklerini belirtmektedir (1975, s. 4). Coş “Materyalist sinema”yı, Marx’ın sosyo-politik ve ekonomik fikirlerini benimseyen, Marksizmin temel Diyalektik Materyalist felsefi görüşünden hareket eden ve dünyayı yalnızca anlamayı değil, aynı zamanda değiştirmeyi hedefleyen, işçi sınıfının önderliğinde sınıfsız toplumların kurulması için mücadele edecek bir “sinema teorisi” olarak açıklamaktadır (1975, s. 5). Mevcut sinema düzenini ve o düzen içerisinde üretilen filmleri ise “İdealist bir felsefeye yaslanan”, “tutucu, gerici, afyonlayıcı” yapılar olarak nitelermektedir (1975, s. 5). Coş’un kurduğu karşıtlık ve vurguladığı çelişki, görüldüğü üzere Diyalektik Materyalizm’in ve İdealizm’in karşıtlığı üzerinden temellenmektedir. Marksizmin felsefi görüşü olan Diyalektik Materyalizm’e yaslanan Coş, mevcut sinema düzeninin arkasına İdealizm’i koymakta ve böyle bir karşıtlık üzerinden “Materyalist sinema” teorisini geliştirmektedir. Coş’un “Materyalist sinema” teorisi ise, temelde ilhamını Bertolt Brecht’in “epik tiyatro” kuramından almaktadır. Coş, Brecht’in epik tiyatro ve dramatik tiyatro arasındaki karşıtlıkları vurguladığı ünlü karşılaştırmasına yazısında yer vermekte (1975, s. 7), böylece “İdealist sinema” ve “Materyalist sinema” ayrımını da bu tablodan hareketle açıklamaktadır.

Kısacası Nezih Coş, devrimci sinema anlayışına kuramsal bir temel oluşturabilmek için “Materyalist sinema” teorisini inşa etmeye çalışmış, Diyalektik Materyalizm ve İdealizm çelişkisi ise bu teorinin temel yapıtaşı olmuştur. Bilindiği üzere Marksizm’e göre Diyalektik Materyalizm dünyayı anlamak ve değiştirmek için benimsenmesi gereken ve deneylere, olgulara, nesnel gerçekliğe dayanan “bilimsel” bir tutumdur; İdealizm ise dünyayı ruhla, öznel gerçeklikle (dünyanın ve “şey”lerin zihinde var olduğu fikriyle) açıklamayan çalışan, “bilime karşı” bir tutumdur (Politzer, 2012, s. 57-59). Coş’un “Materyalist sinema” teorisi de bu anlayışı yansıtmaktadır.

Devrimci sinema tartışmaları bağlamında 1970'lerin önemli bir diğer sinema yayını da 1974 – 1975 yılları arasında yayınlanan *Çağdaş Sinema* dergisidir. *Yedinci Sanat* dergisinde olduğu gibi *Çağdaş Sinema*'da da Türkiye'de Yeşilçam dışı, devrimci bir sinemanın var edilmesine dönük tartışmalara, metinlere sıklıkla yer verilmiştir; fakat derginin ayırt edici özelliklerinden biri çeviri metinlere derginin içeriğinde daha çok yer ayrılmasıdır. Derginin ilk sayısından itibaren Sergei M. Eisenstein, Dziga Vertov, Jean-Louis Comolli, Jean-Pierre Oudart, Bertolt Brecht, Jean-Luc Godard, Jean-Louis Baudry, Christian Metz gibi önemli isimlerin metinleri Türkçeye tercüme edilerek okuyucuya sunulmuş, uluslararası düzeyde önemli birçok sinema insanının yazıları Türkçe sinema literatürüne kazandırılmıştır. Bununla birlikte derginin yazarları tarafından dünyada ve Türkiye'de devrimci sinemanın olanakları, dünü, bugünü ve yarını üzerine düşünen birçok metin kaleme alınmıştır.

Çağdaş Sinema dergisi, yayıncılık çizgisini “İdealist ve metafizik” sinemaya karşıtlık, teorik çalışmaları önemsemeyen fikirlere ve popülist akımlara karşı ideolojik mücadele ve bir yandan da “yeni” bir sinema var etmeye dönük bir çaba olarak tarif etmektedir (*Çağdaş Sinema*'dan, 1974, s. 2). Derginin 7. sayısında “*Çağdaş Sinema*'dan” başlığıyla yayınlanan giriş metni, bu çizgiyi derli toplu biçimde özetlemektedir:

Bir yandan idealist ve metafizik sinema düşüncesini ve kuramlarını iyice açığa çıkarmak, devrimci sinema alanındaki saptırıcı ve yozlaştırıcı sızmalarını önlemek, diyalektik ve materyalist bir sinema ideolojisini (kuramını değil) oluşturmak; öte yandan düzen sinemasının uyguladığı pratiklerin ve tekniklerin getirdikleri denetim ve koşullandırmaları, kurdukları tuzakları etkisiz kılmaya çalışmak, tüketimin üretimi belirlemediği yeni ve güçlü bir sinema pratiğini oluşturmak; diğer yandan da, bu kavrayış ve yaklaşımın ürünü olan filmleri (nesnelleşmiş ideolojik eylem araçlarını) kitlelere ulaştırmak, kitlelerin ekonomik politik ve ideolojik mücadelelerine sinema yoluyla katkıda bulunmak için genel devrimci mücadele içinde, toplumdaki en ilerici güçlerin örgütlü önderliğinde, her türden sıkıdenetimlere, sansürlere karşı somut, çok yönlü, esnek ve etkin mücadeleler vermek (*Çağdaş Sinema*'dan, 1975, s. 3).

Derginin bakış açısı, konumlanma biçimi, amaç ve hedefleri, gelecek tahayyülü yukarıdaki paragrafta belirgin biçimde görülmektedir. *Yedinci Sanat*'ta olduğu gibi, *Çağdaş Sinema*'da da yaratılmak istenen devrimci sinema ve mevcut sinema düzeninin

karşıtlığı İdealizm ve Materyalizm üzerinden tarif edilmektedir.⁴⁰ Bu bağlamda derginin dördüncü sayısında Koray Arca ve Yorgo Boz, bir filmi ele alırken benimsenmesi gereken “bilimsel” tutumu, perspektifi şu şekilde tanımlamaktadır:

- 1) Her şeyin şartlara, zamana ve yere bağlı olduğunu göz önünde tutarak, ekonomik, politik, ideolojik öğelerin gerçekçi bir çözümlemesini yaparak, söz konusu öğelerin sinema pratiğini nasıl belirlediklerini ayrıntılarıyla ortaya koyar,
- 2) Biçim-öz ilişkilerinin diyalektik bir değerlendirilmesini yaparak, burjuva sinemasına özgü gerçeği kaydediş ve sunuş dizgelerini (bunların ters yüz kullanımlarını yeğlemek amacıyla değil), yıkmak amacıyla ayrıştırarak açığa çıkarır, yeni gerçekler için yeni anlatım yollarının ipuçlarını arar,
- 3) Bu davranış içinde, bir yandan filmin değindiği sorunları ideolojik açıdan doğru değerlendirmeye çalışır, öte yandan filmik öğeleri teker teker enine boyuna inceler.
- 4) Demokratik ve sosyalist kültürün yığınsal bir nitelik kazanması için çaba gösterir. (Arca ve Boz, 1974, s. 70).

Yazarların sıraladığı maddeler, 1970’li yıllarda devrimci sinema tartışmaları içerisinde çokça dillendirilen “bilimsel tutum”, “Materyalist sinema teorisi/ideolojisi” gibi kavramları sistematize etmesi, bir filmin devrimci bir perspektifle nasıl değerlendirilebileceğini göstermesi ve bu perspektifin devrimci bir sinemanın oluşumunda nasıl rol oynayacağını ifade etmesi açısından çarpıcıdır. Yazarlar ilgili metnin devamında, filmlere böylesi “bilimsel” bir gözle bakılmadığında çok yanlış sonuçlara ulaşılabileceğini, devrimci olmayan bir filmin dahi “devrimci film” ilan edilebileceğini ifade etmektedir. Bu anlamda Gillo Pontecorvo'nun *İsyen (Queimada)*, 1969) filmini bu yaklaşımla ele alan Arca ve Boz, filmin ABD menşeli United Artists şirketi tarafından dolaylı olarak fonlandığını, kapitalist ilişkiler içinde üretildiğini, uluslararası tüketime ve geniş yığınların beğenisine dönük olarak sunulduğunu, hem maddi hem de ideolojik açıdan bir meta olduğunu, Pontecorvo ve yardımcılarının sinemayı bir mücadele aracı olarak kullanacağı yere devrimci mücadelenin kendisini bir metaya dönüştürdüğünü belirtmektedir (1974). Dolayısıyla denilebilir ki, tarif edilen bu “bilimsel tutum”, filmlerin üretim, dağıtım, gösterim süreçlerinden biçiminin, içeriğinin

⁴⁰ Görüldüğü gibi *Çağdaş Sinema*’nın *Yedinci Sanat* dergisinden temel farklarından biri, “Materyalist sinemayı” bir kuram değil, ideoloji olarak ele almasıdır.

ve özünün kavranışına dek bütünlüklü bir çerçeve sunmaktadır ve 1970’lerde var edilmek istenen yeni, alternatif, devrimci bir sinemanın temeli böylesi bir anlayışa dayanmaktadır.

Devrimci sinema bağlamında 1970’lerin bir başka önemli sinema dergisi de *Gerçek Sinema*’dır. *Gerçek Sinema*’yı diğer dergilerden ayıran ve özgün kılan en önemli yanlarından biri, “aylık sinema ve fotoğraf dergisi” sıfatı taşıması, sinema ile birlikte fotoğraf sanatını da odağına almasıdır.⁴¹ Derginin ilk sayısında, “Çıkarken” başlıklı yazıda, *Gerçek Sinema*’nın amaçlarının Türkiye’de yapılan/yapılmakta olan sinema tartışmalarını yansıtmak, özellikle “geri bıraktırılmış” ülkelerin sinemacılarının bireysel/toplu çabalarını iletmek, Türkiye’de yapılacak sinema çalışmalarına elden geldiği ölçüde katkı sağlamak, belge toplayıcılıktan ziyade tartışmacı olmak, nesnel eleştiri anlayışıyla hareket etmek ve toplumsal gerçekçi sanat kuramını izlemek olduğu ifade edilmiştir (1973, s. 1). Dergi yayınlandığı süre boyunca da bu anlayış bağlamında yazılar kaleme alınmış veya bu anlayışı yansıtan metinler tercüme edilerek yayınlanmıştır.

Gerçek Sinema’nın çizgisini daha iyi anlamak için, örneğin, derginin ilk sayısında yayınlanan, Erol Bayrakdar imzalı “Görünüş” başlıklı yazıya bakılabilir. Türkiye’de devrimci sinemayı savunan anlayışın sıklıkla tekrar ettiği Yeşilçam karşıtlığı fikri ve bunun nedenleri Bayrakdar tarafından da tartışılmıştır. Bayrakdar, Yeşilçam’ı “afyonlayıcı”, “uyuşturucu”, “yarı feodal yarı kapitalist yapısı”, sansür mekanizması ve benzeri yönlerden eleştirmiş, Halit Refiğ ve Metin Erksan gibi yönetmenleri de “sınıfsız toplum” fikrinden hareketle “sağcılıkla”, “faşizanlıkla” suçlamıştır; Yeşilçam içinde üretimler yapan Yılmaz Güney, Lütfi Ö. Akad gibi yönetmenleri ise “sınıfsal temellendirmeler gösteren”, “ilerici” şeklinde nitelemiş, Türkiye’de gösterilen yabancı filmlerin de Batı’nın kapitalist sinemasının “yavan” ve “emperyalist amaçlı” filmleri olduğunu savunmuştur (1973a, s. 18-19). Yine derginin üçüncü sayısında “Bağımsız Sinemaya Doğru” başlıklı bir yazı kaleme alan Bayrakdar, burada da Yeşilçam karşısında yeni bir sinema yaratılması fikrini savunmuş, Yeşilçam’dan bağımsız ve alternatif bir

⁴¹ Örneğin derginin ilk sayısında Oğuz Makal tarafından kaleme alınan “Fotoroman Sorununa (!) Yaklaşım” başlıklı metin ilgi çekici bir örnektir. Makal bu yazısında hem sinema hem de fotoğraf medyumlarından izler taşıdığı söylenebilecek fotoromanın hem sanatsal niteliğini hem de toplumsal işlevini sorgulamakta ve fotoromanların (Yeşilçam melodramlarına benzer biçimde) insanları toplumsal sorunlardan, çelişkilerden uzaklaştırdığını, kitleleri oyaladığını öne sürmektedir (1973, s. 25-26).

sinema var edebilmek için önemli, yol gösterici olabilecek örnekler olarak da Brezilya'daki Cinema Novo hareketini ve 1960'ların sonunda Türkiye'den Genç Sinema deneyimini göstermiştir (1973b, s. 8-10).

Bir başka örnek olarak derginin dokuzuncu sayısında Erden Kıral, 1970'lerin devrimci sinema tartışmalarında sıklıkla görülen "İdealist sinema" ve "Materyalist sinema" karşıtlığını tekrar etmiş, İdealist sinema "ideolojisinin" mevcut sinema düzeni içerisinde, sinemasal araçlarla nasıl oluşturulduğunu, yeniden üretildiğini tartışmış, alan derinliği ve yakın çekim gibi tekniklerin İdealist sinema kuramına ve uygulamasına "hizmet ettiğini" öne sürmüş ve İdealist sinemanın "tabutlarını kaldıracaklarını" ifade etmiştir (1974/1975, s. 16-20). Yine Kıral on üçüncü sayıda, dünyanın dört bir yanında Üçüncü Sinema'nın "yükseldiğini" öne sürmüş, halkların dayanışmasını sağlayabilmek için duyarlılıklarını uyarmak, ruh hallerini yükseltmek, düşünce düzeyine getirmek, emekçi sınıfların içgüdülerini eğitmek, bireylerin kendilerini kolektif olarak algılamasını sağlamak ve bir sanat olan sinemanın "tarihi görevi" kaynaklı devrimci bir sanata dönüştürülmesi gerektiğini savunmuştur (1975, s. 25-27). Oğuz Makal ise derginin dördüncü sayısı için kaleme aldığı "Yapı, Kültür ve Siyasal Sinema" başlıklı metinde, devrimci sinema anlayışını şu cümlelerle yansıtmıştır:

Genel olarak sinema içinde önemle gerçekleştirilmesi gereken, "diyalektik materyalist" özün yer alması, karşıtlıklardan yararlanılarak, izleyicinin rahatlıkla algılayabileceği "mesaj" gönderilmesi olanağıdır. Gerçekten emekçi sınıfların yararına film yapmayı düşünen yönetmen, kitleye ulaşan bir savaş aracının başına geçmiştir, öyleyse korkusuzca savaşması da gerekir. Bir yandan düzenin simgesi "sansür" ile, bir yandan yapım güçlükleriyle, devrimci kültür cephesi içinde, devrimci sinema için savaşacaktır. Sözünü ettiğimiz kişi, siyasal bir yapıt olmasını istediği filmini, düşünce – yaşam birliği ve sağlam bir teori özümlemesiyle, özgün bir sinema anlatımıyla izleyicide bilinçlenme oluşturabilecek eylem adamıdır. Çoğu kez kaba kuvvet, yıldı ve baskıyla karşı karşıya kalacak, filmini güç koşullar içinde bitirse bile dağıtma ve gösterme olanağı bulamayacaktır. Altını çizdiğimiz yönetmenin, Yeşilçam yönetmenleri denli rahat olamayacağı gerçektir (1974, s. 5).

Makal, devrimci sinemanın taşınması gereken "Diyalektik Materyalist" özden, mevcut sinema düzeninden nasıl farklılaşabileceğinden, devrimci bir sinema var etme sürecinde karşılaşılabilecek potansiyel durumlardan, güçlüklerden, devrimci sinemacının işinin "zorluğundan" bahsetmiş ve 1970'lerde devrimci sinema tartışmaları içerisinde sıklıkla dile getirilen temel meseleler üzerinde durmuştur. Dolayısıyla *Gerçek Sinema* dergisi de

1970’lerde devrimci sinema söz konusu olduğunda son derece önemli bir alan işgal etmektedir.

Ayrıca *Gerçek Sinema* dergisini 1970’li yılların devrimci sinema tartışmaları, arayışları içerisinde “özgün” kılan yönlerden bir diğeri, sinema göstergebilimine atfettikleri özel önemdir. Derginin yayın hayatı boyunca sinema ve göstergebilim üzerine birçok metin kaleme alınmış, farklı dillerde yazılan göstergebilim alanının önemli metinleri Türkçeye tercüme edilmiştir. Bu durum da 1970’lerde devrimci sinema tartışmaları içerisinde fikir ayrılıklarına, polemiklere, tartışmalara, alternatif fikirlerin ortaya çıkışına sebebiyet vermiş, sinema dergilerindeki yazıları vasıtasıyla yazarlar karşı karşıya gelmiştir. Örneğin *Çağdaş Sinema* dergisi sinemasal göstergebilime karşı keskin bir tavır alarak karşı çıkmış, göstergebilimsel yaklaşımı İdealist sinemanın Materyalist sinemaya karşı kurulmuş bir “tuzağı” olarak nitelemiştir; Yorgo Boz, *Çağdaş Sinema*’nın 5/6. sayısında yayınlanan “Sinema İşaretbilimi ve İdeoloji” başlıklı yazısında dilin üstyapıya içkin bir unsur olduğu ve sınıfsal niteliğinden azade olduğunu savunan bir tutum olarak göstergebilimsel yaklaşımı ve sinemaya göstergebilimsel bakışı eleştirmiş, devrimci, materyalist bir sinema için “ideolojik tuzak” işlevinde olduğunu belirtmiştir (1974/1975, s. 3-21). Buna karşılık *Gerçek Sinema*’nın 10/11. sayısında yayınlanan “Gerçek Sinema’dan” başlıklı giriş metninde ise *Gerçek Sinema* dergisi *Çağdaş Sinema*’nın bu yaklaşımı ile doğrudan polemik içerisine girmiştir. İlgili yazıda göstergebilimin böylesine keskin biçimde reddine ve İdealist sinema ile ilişkilendirilmesine karşı çıkıp, bu tutumu “tahripkâr” bulduklarını belirtmişlerdir; göstergebilimin filmleri daha derinlikli biçimde anlamayı sağladığını ve “hangi film”, “hangi seyirci” gibi sorularla karşı karşıya kalan sinemacıların izleyicilerle “aynı dili konuşmasını sağlamak” amacına yönelerek göstergebilimden faydalandığını ifade etmişlerdir (1975, s. 2-6). Sinemasal göstergebilime dair bu iki farklı yaklaşım, 1970’lerde devrimci sinema arayışları içerisindeki farklı pozisyonları, fikirleri göstermesi açısından dikkat çekicidir.⁴²

⁴² Dergilerin ve yazarların devrimci bir sinema var etme mücadelesi içerisinde yaşadıkları fikir ayrılıkları, tartışmalar, polemikler yine 1970’lerin konjonktürü ve ruh hali bağlamında düşünülebilir. Önceki başlıklarda da üzerinde durulduğu gibi, dönemin sol sosyalist hareketi Türkiye devriminin yoluna dair birbirinden farklı fikirler, öneriler ve yöntemler geliştirmiş, buna bağlı olarak da 1970’li yıllarda Türkiye’de birçok farklı sol örgüt, parti, dernek vb. kurum ve kuruluş ortaya çıkmıştır. Devrimci bir sinema var etme

Yukarıda değinilen metinlerden görüldüğü üzere, 1970’li yıllarda Türkiye’de devrimci sinema tartışmaları içerisinde Yeşilçam dışı, bağımsız, yeni bir sinema var edilmesi gerekliliği sıklıkla dillendirilmiştir. Yeşilçam’ın tamamen reddine dayanan bir devrimci sinema yaklaşımının varlığı ile beraber, Yeşilçam düzeni içerisinde devrimci filmler yapılabileceğini, Yeşilçam’ın olanaklarının devrimci amaçlar için kullanılabileceğini düşünenler, savunanlar da olmuştur.

Örneğin yönetmen Ali Özgentürk, 1974’te *Yedinci Sanat* dergisine verdiği bir röportajda böylesi bir düşünceyi savunmuştur. Derginin kendisine yönelttiği, Türkiye’de Yeşilçam dışı, “bağımsız sinema” yapmanın mümkün olup olmadığıyla ilgili bir soruya Özgentürk, böylesi bir sinema yapmak istemediğini, öncelikle hiçbir şeyin bağımsız olamayacağına inandığını, Yeşilçam’ın anlayışına karşı olduğunu ama filmlerin ancak geniş kitlelerle, izleyiciyle ilişki kurduğu zaman işlevini kazanacağını ifade etmiştir (Anlar, Ayça ve Coş, 1974, s. 43). Özgentürk, Yeşilçam’ın “mantığına” karşı bir sinemanın yine bizzat Yeşilçam’ın içerisinde var olabileceğini söylemiş, Yeşilçam’ın kendi iç çelişkilerini⁴³ kullanarak devrimci filmler yapılabileceğini öne sürmüştür (Anlar, Ayça ve Coş, 1974, s. 44). Benzer biçimde oyuncu Erkan Yücel, 1977 yılında *Vatan* gazetesine verdiği bir röportajda “her iki kapı birden zorlanmalı” diyerek Yeşilçam’ın devrimci amaçlar için kullanılmasını savunmuştur; Yücel, Yeşilçam düzeninin şartları dikkate alınarak ve mevcut şartları “yenme” mücadelesi verilerek devrimci filmlerin yapılabileceğini, devrimcilerin kişisel çabalarıyla çektikleri 8 mm filmlerin de önemli ve kıymetli olduğunu, ancak geniş halk kitlelerine erişebilmek için Yeşilçam’ın elverişli bir alan sunduğunu ifade etmiştir (Evren, 1995, s. 61). Mehmet Ergün de 1978’de yayınlanan *Bir Sinemacı ve Anlatıcı Olarak Yılmaz Güney* isimli kitabında, “bu düzen dönüştürülmeden ileriye dönük bir sinema yapmaya olanak yok demek midir?” sorusuna “kesinlikle hayır” yanıtını vermiş, böyle bir soruya “evet” demenin mevcut düzene teslim olmak anlamına

çabası da farklı yolların, yöntemlerin, fikirlerin önerilmesine, tartışılmasına ortam sağlamış, böylece devrimci sinemanın nasıl var edileceğine dair farklı yaklaşımlar, stratejiler ortaya çıkarmıştır.

⁴³ Ali Özgentürk’ün buradaki “Yeşilçam’ın iç çelişkileri” ifadesi, aslında Yılmaz Güney’in Yeşilçam içerisinde ürettiği siyasal sinema örneklerinin hem film endüstrisini hem izleyici beklentilerini etkilemiş olması ile ilgilidir. Özgentürk, Yeşilçam yapımcı-yönetmen-senaristlerinin (Yılmaz Güney ile yarışmak için) gişe kaygısıyla politik içerikli filmlere de yöneldiğini belirtmiş, sinema yapmak isteyen devrimci sinemacılara da bu gibi “zaaflardan” faydalanmalarını önermiştir (Anlar, Ayça ve Coş, 1974, s. 44).

geldiğini, koşulların kendi kendine elverişli bir hale gelemeyeceğini, bu nedenle de sinemacıların “ileriye dönük sinema” yapmak için çaba göstermesi gerektiğini, genelde yürütülen devrimci mücadelenin yükselmesi ile birlikte devrimci sinemanın da olanaklarının giderek gelişeceğini, yeni kazanımlar elde edileceğini ileri sürmüştür (1978, s. 39). Görüldüğü üzere, 1970’li yıllarda devrimci sinemaya dönük farklı yaklaşımlar içerisinde, mevcut sinema düzeninin, Yeşilçam’ın olanaklarından, kitlelere erişme gücünden ve halk nezdindeki karşılığından devrimci amaçlar için faydalanmak gerektiği görüşünü savunanlar da olmuştur.

Bir önceki başlıkta belirtildiği gibi, 1970’lerde devrimci sinema söz konusu olduğunda üzerinde durulması gereken en önemli sinemacılardan biri Yılmaz Güney’dir. Güney 1970’li yıllarda devrimci sinema arayışlarının adeta sembol ismi olmuş, o dönemde fikirleriyle ve üretimleriyle Türkiye’de sinema alanını derinlikli biçimde etkilemiştir. Bu nedenle Yılmaz Güney’in devrimci sanat/sinema anlayışı üzerinde durmak önemlidir.

Yılmaz Güney, 1977 yılında Kayseri Cezaevi’ndeki konuşmalarında, devrimci sanat ve kültür ile ilgili fikirlerini dile getirmiştir. Güney, devrimci sanat bağlamında öncelikli olarak sanatçının niteliğinin sorgulanması gerektiğini düşünmüştür. Güney’e göre bir sanatçı için temel sorun, “sömürüden yana mı yoksa karşısında mı yer alması sorunudur”; bir sanatçının niteliğini belirlerken de bakılması gereken onun toplumsal pratiğidir, yani kültürel ve politik çalışmalarının, toplumsal ilişkilerinin ve tutumunun, üretimlerinin “hangi sınıfların hizmetinde” olduğuna bakılmalıdır (2003, s. 54-55). Güney’e göre bir sanatçı işçilerin, köylülerin sorunlarına hizmet ediyorsa, emekçilerin eylemleri ile ilgilenip bu eylemlere maddi manevi destek oluyorsa, sınıf bilincini, devrimci kararlılığı yükseltiyorsa ve bilimsel sosyalizmi kendisine “kılavuz” ediyorsa, o sanatçı “proleter devrimci” bir sanatçıdır, “halkın sanatçısıdır” (2003, s. 55). Güney bunun tam zıddı olarak ise “karşı devrimci” sanatçıları koymaktadır; burjuva sınıfının, kapitalistlerin çıkarlarına “hizmet eden”, geniş kitlelerin sınıf mücadelesine yönelmesini “engelleyen”, sanatsal çalışmalarını ve şöhretini “sömürünün niteliğini gizlemek” için kullanan sanatçıları “karşı devrim yanlısı” ve “halk düşmanı” olarak nitelemekte, bunları da kendi içinde “gerici”, “faşist”, “tutucu” gibi sıfatlarla ayırtmaktadır (2003, s. 55). Sınıf mücadelesinin ve toplumsal saflaşmaların günden güne netleşmekte olduğunu belirten Güney, sanatçıların da bu saflaşma içerisindeki “yerlerini belirlemeleri” gerektiğini ifade etmektedir (2003, s. 56).

Görüldüğü gibi, Güney’in devrimci sanata bakışı, öncelikle sanatçının niteliği, toplumsal sınıflarla kurduğu ilişki ve eylemleri ile ilgilidir; devrimci sanat üretebilmek için sanatçı da “proleter devrimci” olmalı, devrimci mücadelenin bir öznesi olarak emekçi sınıflardan yana tavır almalıdır. Ayrıca Güney’in bu yaklaşımının, 1970’lerin politik atmosferiyle de yakından ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. Zira toplumun giderek ikiye bölündüğü, günden güne kamplaştığı bir konjonktürde Güney, sanatçıların da “safını belli etmesi” gerektiğini ifade etmiştir.

Güney’e göre devrimci sanat, halkın yaşantısını, hâkim sınıfın “baskılarını”, bu baskılara karşı halkın mücadelesini ve yeni bir topluma dair “özlemlerini”, hâkim sınıfa karşı duyulan “kini” temel alan, halkın “devrimci mücadele ruhunu” geliştiren, olumlu ve olumsuz yönleriyle insan örneklerini karakterize eden ve devrimci mücadeleyi “bütün boyutlarıyla” konu eden sanattır (2003, s. 59). Güney, devrimci sanatın temel konusunun işçiler, köylüler, aydınlar, devrimciler, yani “sosyalist mücadele süreci” olması gerektiğini ifade etmiştir; bu süreç içinde olumlu ve olumsuz, sınıfsal dayanakları ile birlikte işlenmeli, işçi anlatılırken patron, köylü anlatılırken toprak ağası, devrimci anlatılırken “kaypak küçük burjuva unsurları”, devlet mekanizmasının işleyişi, polis, bürokrasi de sınıf gerçekleri bağlamında anlatılmalıdır (2003, s. 59).⁴⁴ Güney’e göre devrimci sanat ve kültür yaratma sürecinde, yaratıcı çalışmanın kaynağı bizzat “halktır”, devrimci sanat kaynağını halktan almakta, ürünlerini halka götürmekte, böylece “halk sanatın, sanat da halkın gelişmesine” yardımcı olmaktadır; devrimci sanat, ideolojik mücadele sürecinin bir unsurudur (2003, s. 60-61).

Güney, 1979 yılında *Milliyet Sanat* dergisine verdiği röportajında ise devrimci sinema ile ilgili fikirlerinden söz etmiştir. Güney, bir sanat dalı olarak sinemanın, her düşünce ve eylem gibi, “sınıfsal saflaşmada gerçekleştiricisinin damgasını taşıdığını” söylemiş, o güne dek yaptığı sinemanın da bu anlamda ele alınması gerektiğini belirtmiştir (aktaran

⁴⁴ Aydın Çam, Yılmaz Güney sinemasının ayırt edici yönlerinden biri olarak, yarattığı “toplumsal tiplerden” söz etmektedir. Çam’a göre toplumsal tipler, bir coğrafyayı, dönemi, insan topluluğunu “anlamamızı sağlamakta”, bu tipler vasıtasıyla ekonomik, politik, kültürel, toplumsal sorunlar işaret edilmektedir; Güney de kariyeri boyunca filmlerinde birçok toplumsal tip üretmiş, bu tipler vasıtasıyla toplumsal çelişkileri, eşitsizliği, adaletsizliği, ekonomik, politik, kültürel dönüşümleri perdeye yansıtmıştır (2020, s. 42-43). Güney’in toplumsal tipler yaratmaktaki başarısı ve söylemek istediğini bu tipler aracılığıyla yansıtması, devrimci sanata bakışı bağlamında, bu düşüncesi ile paralel olarak okunabilir.

Feyizoğlu, 2014, s. 207). Sanatı devrim mücadelesinin ve kitleleri “devrimcileştirmenin” bir aracı olarak gördüğünü, ama hiçbir zaman “kuru bir slogan taşıyıcısı” olarak görmediğini, sanatsal niteliklerinden, olanaklarından vazgeçmeden ele alan bir anlayışa sahip olduğunu ve Türkiye’nin “devrimci geleneğinin inşasında” bir “organ” gördüğünü söylemiştir (aktaran Feyizoğlu, 2014, s. 208). Bu anlamda Türkiye’de sinemanın ağır baskı altında olduğunu, “özlediği” sinemayı yapabilmek için koşulların son derece zorlu olduğunu, yine de sanatın “kendine özgü inceliği ve katkılarını çığnemedi”, mevcut koşullar içerisinde emekçi sınıfların durumlarını gösteren, sorunlarını sergileyen, onları “en azından düşündüren” filmler yapılabileceğini ve olanakların zorlanması gerektiğini ifade etmiştir (aktaran Feyizoğlu, 2014, s. 208-209).

Yani Güney de, 1970’lerde devrimci sinema tartışmalarında sıklıkla görüldüğü gibi, sinemayı devrimci mücadelenin bir aracı, unsuru olarak ele almış, sinemanın geniş kitlelere ulaşma potansiyeli taşıyan bir sanat olması itibariyle olanaklarından faydalanılması gerektiğini ifade etmiş, fakat sinemanın sanat yönü göz ardı edilmeden, sanatsal kaygıların korunarak filmler üretilmesi görüşünü savunmuştur.

Toparlamak gerekirse, Türkiye’de devrimci sinema tartışmaları, arayışları, denemeleri 1960’lı yıllarla birlikte ilk kez görünür olmaya başlamış, 1970’ler boyunca da çeşitli biçimlerde sürdürülmüştür. Devrimci bir sinema var etmek isteyen sinemacılar, yaratılacak bu “yeni” sinemanın yoluna, yöntemine, olasılıklarına, taşınması gereken niteliklerine dair fikirler üretmiş, zengin bir külliyat yaratmıştır. Türkiye’de mevcut sinema düzeninin, Yeşilçam’ın bütünüyle reddine dayanan, devrimci bir anlayışla yaratılacak yeni bir sinema fikrini savunanlar olduğu gibi, Yeşilçam’ın geniş kitlelere ulaşabilmek için önemli bir alan sağladığı ve bundan faydalanılması gerektiğini öne sürenler, Yeşilçam içerisinde devrimci filmlerin üretilebileceğini düşünenler de olmuştur. Yine ilgili yıllarda, devrimci bir sinema var etme çabası içerisinde hem Yeşilçam’ın sunduğu olanaklardan yararlanıp hem de Yeşilçam dışı, yeni bir sinemanın mücadelesinin verilebileceğini düşünen sinema insanları da böylesi bir anlayışı temellendirmeye çalışmıştır.

1960’lar ve 1970’ler boyunca devrimci sinemaya dair yaklaşımların taşıdığı paralellikler, farklılıklar, geliştirilmeye çalışılan kuramlar, tartışmaların, polemiklerin, fikirlerin taşıdığı bu zenginlik, bugünden bakıldığında dahi önemini korumaktadır. Geçmişten bugüne yapılan sinema araştırmalarına bakıldığında, akademik düzeyde “yeterince” ilgi

görmediği, irdelenmediği söylenebilecek, belki de geline noktada birçok sinema araştırmacısı için “demode”, “geçmişte kalmış” gibi görünen sinema tarihimiz içerisindeki bu önemli ve özgün deneyimler, halen daha birçok yönden ele alınmaya, farklı bakış açıları, metodolojiler ışığında incelenmeye muhtaçtır. Bu çalışma da bir yönüyle böyle bir anlayışın ürünüdür; Türkiye sinema tarihi içerisinde neredeyse unutilan, çok sınırlı sayıda sinema araştırmacısının odaklandığı ve üzerine düşündüğü, günümüzde yalnızca sinema okullarının belirli derslerinde “kısaca” değinilen bir deneyimi yeniden hatırlatmak, yeniden araştırmacıların gündemine taşımak, sinemamız içerisindeki bu gibi konuları tekrar araştırma konusu haline getirmek bu çalışmanın temel gayelerinden biridir.

3 YÖNTEM

3.1 Araştırma Modeli

Bu araştırmada hem nicel hem de nitel verilerden faydalanılacağı için karma araştırma modeli kullanılması uygun görülmüştür. Devrimci sinemayı devrimci kılan niteliklerin neler olduğunu anlamak için filmlerin stilistik özelliklerini ortaya çıkarmayı ve incelemeyi amaçlayan bu çalışma, ulaşılabilecek bulguları yorumlarken hem nicel hem de nitel verilerden faydalanacaktır. Sinemada stile içkin olarak belirlenen dört temel kategori (anlatı, mizansen, sinematografi, kurgu) bağlamında, farklı kategoriler altında farklı veri setlerinden yararlanılacak ve yorumlanacaktır. Örneğin filmlerin sinematografi ve kurgu özellikleri yorumlanırken, çekim ölçeği, kamera açısı, kamera hareketi, çekim sayısı, çekim uzunluğu, kesme türü, geçiş etkisi gibi öğelerin istatistiksel bir dökümü ortaya çıkarılacak, bu stilistik unsurlar tablolar, şekiller üzerinden yorumlanacaktır. Dekor, kostüm, aksesuar, makyaj gibi mizansene dair öğeler veya anlatı yapısı gibi iki stil unsurunun analizinde ise film çalışmaları alanında sıklıkla kullanılan yorumsamacı yaklaşım benimsenecektir. Yani bu çalışma, devrimci sinemanın stilistik özelliklerini incelerken hem sayısal, istatistiksel verilerden hem de nitel verilerden yararlanmayı hedeflemektedir.

3.2 Araştırma Evreni ve Örneklem

Devrimci sinemanın stilistik özelliklerine odaklanacak bu çalışma, Türkiye'nin 1970'li yıllarını kapsayacak şekilde sınırlanmıştır. Zira Türkiye sinema tarihi içerisinde devrimci sinema söz konusu olduğunda, böyle bir anlayışın ve film yapım pratiğinin en belirgin olduğu yıllar 1970'lerdir. Elbette Türkiye'nin farklı dönemlerinde de birden fazla veya tekil devrimci sinema örneklerinin varlığından bahsetmek olasıdır, ama hem devrimci sinema üzerine yürütülen tartışmalarla oluşan kuramsal külliyat açısından hem de bu fikirlerin sinema uygulayımına olan etkisi yönünden devrimci sinema anlayışının en belirgin olduğu dönemin 1970'li yıllar olduğunu söylemek mümkündür. Bu nedenle araştırmanın odaklandığı dönem 1970'ler olarak düşünülmüş ve örneklem olarak seçilen filmler bu on yıllık dönem içerisinde belirlenmiştir. Örneklem belirlenirken, yukarıda da değinildiği gibi, Ali Karadoğan'ın (2018) "doğrudan politik filmler" tanımlamasından faydalanılmış ve Karadoğan'ın bu grubun içerisine dahil ettiği filmler seçilmiştir. Dolayısıyla araştırma kapsamında örneklem olarak belirlenen, devrimci sinema örneği olarak kabul edilen ve stilistik özellikleri incelenecek olan filmler şunlardır: *Diyet* (Akad,

1974), *Arkadaş* (Güney, 1974), *Bir Gün Mutlaka* (Olgaç, 1975), *İzin* (Gürsu, 1975), *Güneşli Bataklık* (Duru, 1977), *Maden* (Özkan, 1978), *Demir Yol* (Özkan, 1979).

3.3 Veri Toplama Teknikleri

Yukarıdaki başlıklarda da değinildiği gibi, 1970’lerin devrimci sinemasının taşıdığı nitelikleri anlamak için, filmlerin stilistik özelliklerinin incelenmesinde kullanılacak veri üretim yöntemi olarak, film stilinin istatistiksel analizi yaklaşımından ilham alan, DOYeşilçam projesi kapsamında geliştirilen özgün yöntem ve Bordwell ve Thompson’ın (2012) stil incelemesi yaklaşımı düşünülmüştür. Bu anlamda özellikle film stilinin istatistiksel analizinden bahsedilecek, sonrasında DOYeşilçam projesinde geliştirilmekte olan ve bu çalışmada da başvurulacak olan metodolojiye değinilecektir.

Film stilinin istatistiksel analizi yöntemi söz konusu olduğunda akla ilk gelen isimlerin başında Barry Salt gelmektedir. Salt, filmleri ve film gruplarını ortalama çekim süresi, çekim ölçeği, kamera hareketleri gibi stile dair özelliklere göre nicel olarak karşılaştırmanın bir yolu olarak istatistiksel stil analizinin mucidi olarak kabul edilmektedir (Callenbach, 1985, s. 45- 45). Salt geliştirdiği bu yöntemi birçok filme (ve yönetmene) uygulamış ve film çalışmaları alanına farklı bir araştırma tekniği sunmuştur. Film stilinin istatistiksel analizi yöntemi, bir yönetmenin veya dönemin stilini anlamak için sayılara dayalı güvenilir veriler sunduğu, tutarlı genellemeler yapmaya izin verdiği ve kimi kabulleri kontrol etmeyi sağladığı için verimli bir yöntem olarak görülmüştür; ayrıca bunu yaparken Salt tarihsel gerçeklere bağlı kalmış, filmleri kendi dönemsel özellikleri bağlamında yorumlamıştır (Callenbach, 1985, s. 46). Barry Salt sinema üzerine yapılan araştırmalarda, örneğin “Fritz Lang, Renoir gibi yönetmenler uzun planlarla film çekme eğilimindedir” gibi genellemelere sıklıkla başvurulduğunu, fakat filmler istatistiksel verilerle incelendiğinde çok daha farklı bir gerçeklik ortaya çıkabildiğini belirtmiş, bu yöntemin alana nesnellik kazandırmak açısından önem taşıdığını vurgulamıştır (1974, s 13).

Yuri Tsivian öncülüğünde gelişen bir proje olarak Cinemetrics de film stilinin istatistiksel analizi yöntemi için önem taşımaktadır. Tsivian’ın ifade ettiği gibi Cinemetrics, “filmler hakkında bilimsel verileri toplamak, depolamak ve işlemek için tasarlanmış açık erişimli etkileşimli bir web sitesidir” ve temel hedefi filmlerin kesme oranları ile ilgili kapsamlı, çok yönlü bir dijital veri koleksiyonu oluşturmaktır (2009, s. 93). Cinemetrics’in temel amacı, filmlerdeki kesme oranlarını tespit edip filmlerin ortalama çekim uzunluklarını

(OÇU) belirlemek üzerinedir. Tsivian’a göre kesme oranlarını belirlemek ve elde edilen veriyi yorumlamak şu sebeple önemlidir; filmlerin kesme oranları ile sinema tarihi arasında önemli bir ilişki vardır, örneğin kesme oranlarını bilmek ve farklı dönemlerde çekilmiş filmlerin kesme oranlarını karşılaştırmak film stilinin tarihi, film endüstrisinin tarihi, filmin kültürel tarihi ve teknoloji olarak film tarihi gibi sinemanın farklı yönlerini anlamak açısından verimli bir çerçeve sunabilmektedir (2009, s. 93). Çünkü ortalama çekim uzunlukları, filmin çekildiği dönemin endüstriyel beklentileri, kültürel durumu veya teknolojik koşullarına göre değişiklik gösterebilmektedir. Bu değişimi sayısal veriler üzerinden ele almak verimli bir rota sunabilmektedir. Yani bir (veya bir grup) filmin ortalama çekim uzunluklarını hesaplamak ve o filmleri kendi tarihsel, toplumsal bağlamları ile ele almak tutarlı sonuçlar ortaya çıkarabilmektedir.

Serkan Şavk’ın belirttiği üzere, Türkiye’de film stilinin istatistiksel analizi yaklaşımından, sinemetrik yöntem ve araçlardan metodolojik olarak oldukça sınırlı kez faydalanılmıştır (2020, s. 1038). Dolayısıyla bu alandaki literatür kısıtlı olduğu için, üzerinde çalışılmaya ve Türkiye’deki sinema alan yazınına özgün katkılarda bulunmaya son derece elverişlidir. Film stilinin istatistiksel analizi yaklaşımının kullanıldığı çalışmalardan biri, Şavk’ın 2020 tarihli “Eski Görüntüler, Yeni Görüngüler: Yeşilçam Filmlerinin Üslup Özellikleri İçin Uzak Okuma Denemesi” başlıklı makalesidir. Şavk bu çalışmada, uzak okuma yaklaşımı ve kitle kaynak yöntemi ile Savaş Arslan’ın “yüksek Yeşilçam dönemi” olarak nitelediği Türkiye sinemasının 1960 – 1979 yılları arasından bir grup filmi (Osman Seden, Orhan Elmas, Orhan Aksoy filmlerine odaklanarak) Cinematics yazılımı vasıtasıyla ölçümlemiştir (2020). Çalışmanın ulaştığı bulgular birçok yönden dikkat çekicidir; örneğin incelenen filmler neticesinde ortalama çekim uzunluklarının yıllar içerisinde giderek düştüğü, filmlerde diyaloglu çekimlerin diyalogsuz çekimlere nazaran daha uzun olduğu görülmüş, bu bulgular Yeşilçam tarihine dair külliyat bağlamında (endüstri, üretim koşulları, dönemsel nitelikler vb.) yorumlanmıştır (2020). Yine bu çalışmalardan bir diğeri, Aydın Çam’ın “Derviş Zaim: Bir Mekân Sineması'na Doğru” başlıklı doktora tezidir. Çam, kurgu-söküm adını verdiği bir teknik kullanmıştır; profesyonel kurgu programı vasıtasıyla Derviş Zaim filmlerini mekân bağlamında planlarına ayırmış, nicel veriler elde etmiş ve bu veriler görselleştirilerek, tablolaştırılarak veya grafikleştirilerek yorumlanmıştır (2016). Yine benzer biçimde Çağrı İnceoğlu’nun Yeşilçam filmlerindeki optik kaydırma hareketinin niteliği üzerine odaklanan makalesi (2015), Türkiye’de film stilinin istatistiksel analizi

yaklaşımı bağlamında düşünülebilecek bir çalışmadır. Bu çalışmanın araştırma ve yazım süreci başladıktan sonra (2021 yılı itibarıyla) yayımlanan, sinemetrik yöntem ve tekniklerden faydalandığı söylenebilecek başka çalışmalar da söz konusu olmuştur. Bu çalışmalardan biri, Betül Usta'nın hazırladığı “Bilişsel Film Kuramı ve Yavaş Sinema: Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Mizansen ve Karakterlerin Sinemetrik Ölçümü” isimli yüksek lisans tezidir; Usta, yüksek lisans tezinde, çerçeve oranı, karakter konumları, çekim ölçekleri, dağınıklık, parlaklık, renk değerlendirmesi gibi unsurlar bağlamında Nuri Bilge Ceylan'ın bazı filmlerini ölçümlemiş ve analiz etmiştir (2023). Bir diğer çalışma ise Serpil Kirel ve Ayten Başer Yetimoğlu tarafından kaleme alınan “Lütfi Ömer Akad Sineması'nda Sinematografik Tercihlerin *Diyet* Filmi Üzerinden Tartışılması” başlıklı makaledir; ilgili makalede yazarlar *Diyet* filminin sinemasal unsurlarını istatistiksel veriler ışığında yorumlamıştır (2022).

TÜBİTAK tarafından desteklenen ve kısa adı DOYeşilçam olan “Türk Sinema Tarihine Veriye Dayalı, Dijital ve Açık Bir Yaklaşım: Yeşilçam Filmlerinin Üslup Özelliklerinin İncelenmesi (A Data-driven, Digital and Open Approach to the History of Turkish Cinema: Examining the Stylistic Features of Yeşilçam Films. Proje numarası: 121K697. Proje dönemi: Kasım 2021 – Eylül 2024)” başlıklı proje de, Türkiye’de bu alana katkı sağlamak ve literatürdeki boşluğu doldurmak açısından önemli çalışmalardan biridir. Serkan Şavk'ın yürütücüsü olduğu ve Aydın Çam, Ali O. İlhan, Kaya Oğuz gibi farklı alan ve disiplinlerden araştırmacıları bünyesinde bulunduran, 2021 yılında başlayıp tamamlanması 2024 yılına kadar sürecek olan DOYeşilçam projesi, sinemamızın 1949-1989 yılları arasını kapsayan ve Yeşilçam olarak adlandırılan dönemine odaklanacak, belirlenen tarih aralığında çekilen filmlerin stilistik özelliklerini istatistiksel verilerle açıklamaya çalışacaktır. 1949 – 1989 yılları arasından belirlenecek 550 filminden çekim uzunluğu, çekim ölçeği, kamera açısı ve hareketleri, kurgu/geçiş türü gibi film stiline ilişkin unsurlar tespit edilecek, söz konusu filmlerden kapsamlı bir veri seti üretilecektir. Bu veriler ise hem kendi bağlamları hem de üretildikleri koşullar bağlamında yorumlanacak, görselleştirilecek ve hem ulaşılan sonuçlar hem de üretilen veri setleri açık olarak paylaşılacaktır. Aşağıdaki tabloda (Tablo 3.1), örnekteki filmlerin ölçümünde kullanılacak veri kategorileri ve değişkenleri görülmektedir:

Tablo 3.1*Veri kategorileri ve değişkenler*

Veri kategorisi	Değişken
Çekim uzunluğu (sl)	dakika:saniye:kare
Çekim ölçeği (ss)	Yakın plan (ec), omuz plan (cu), göğüs plan (mc), bel plan (me), diz plan (ml), boy plan (lg), genel plan (ef)
Kamera açısı (ca)	Yukarıdan (fa), aşırı üst aç (eh), üst aç (ha), alt aç (la), aşırı alt aç (el), aşağıdan (fu), eğimli (da), göz hizası (ey)
Kamera hareketi (cm)	Pan/yatay çevrinme (pa), tilt/dikey çevrinme (ti), hızlı çevrinme (wp), kaydırma (tr), vinç (jj), el kamerası (hh), zoom/optik kaydırma (zo), odak kaydırması (rf), sabit (sa)
Kesme türü (ct)	Kesme yok (nc), eşlemeli kesme (ma), sıçramalı kesme (ju), uzağa kesme (cw), çapraz kesme (cc), J kesmesi (jc), L kesmesi (lc), devamlılık kesmesi (cy)
Geçiş etkisi (te)	Zincirleme (di), açılma-kararma (fa), süpürme (wi), odak (ir), saat (cl), çevirme (fl), şekil (sh), geçiş yok (nt)
Hız (sp)	Yavaş çekim (sm), hızlı çekim (fm), hızlandırılmış hareket (tl), ters hareket (rm), normal hız (ns)
Yer (lo)	İç (in), dış (ex)
Sekans türü (sq)	Geriye dönüş (fk), ileriye atlayış (ff), montaj (mo), rüya (dr), saykodelik (py), aksiyon (ac), aşk (lv), fiziksel şiddet (vi), düğün (we), cenaze (fn), doğum (bi), ezan/sela (ad), göbek dansı (bd), sıradan sahne (rs)
Özel etki (sf)	
Görsel etki (vf)	
Hareketli grafik (mg)	

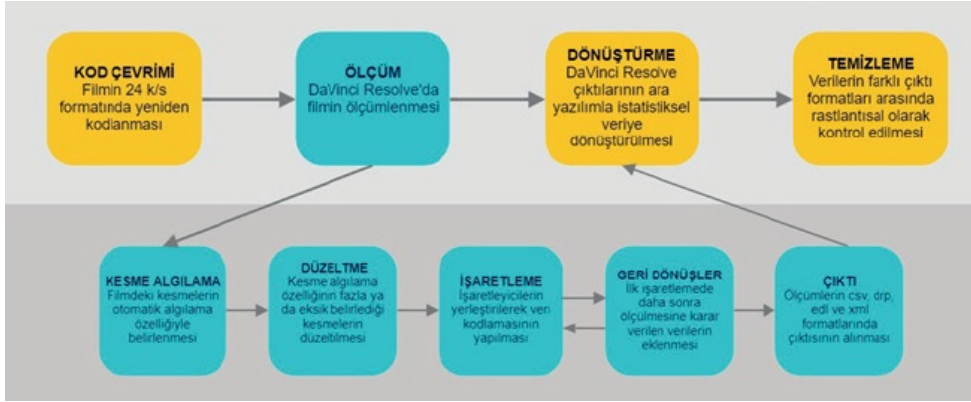
Kategori türleri: **Ardışık** **Koşullu** **Tekrarlayan** **Tekrarlayan koşullu** **Düzensiz**

Kaynak: Şavk, Olgunsoy ve Keskin, 2022, s. 122.

DOYeşilçam projesinin veri üretim süreçlerindeki iş akışı ise aşağıdaki şekilde (Şekil 3.1) görülebilir:

Şekil 3.1

DOYeşilçam veri üretim iş akışı



Kaynak: Şavk, Olgunsoy ve Keskin, 2022, s. 123.

Bu çalışmanın yazarı da DOYeşilçam projesinde bursiyer olarak çalışmakta, projenin veri üretimi ve araştırma safhalarında görev almaktadır. Dolayısıyla DOYeşilçam bünyesinde geliştirilen sinematik ölçüm yöntemi, araştırmacı tarafından da kullanılacaktır. Örneklem olarak belirlenen yedi film, profesyonel bir kurgu programı olan DaVinci Resolve vasıtasıyla çekimlerine ayrılacak, her bir çekimdeki kamera açısı, kamera hareketi/optik hareket, çekim ölçeği, kesme türü/geçiş efekti türü gibi film stiline içkin unsurlar tespit edilip, yukarıdaki veri kategorileri, değişkenler ve süreçler bağlamında veri üretilecek, Jamovi isimli istatistik programı vasıtasıyla veriler tablolastırılacak, görselleştirilecek ve yorumlanacaktır.⁴⁵ Devrimci sinema örneği olduğu kabul edilen filmlerin özellikle sinematografi ve kurguya dair nitelikleri, böylelikle ortaya çıkacak veriler bağlamında yorumlanacaktır. Fakat sinemada stilin belirlenmesinde mizansen ve anlatı gibi unsurların da önem taşıdığı birçok araştırmacı tarafından dile getirilmiş, kabul görmüştür. Dekor, kostüm, aksesuar, makyaj gibi mizansene içkin unsurları veya filmin öyküsünü nasıl anlattığını belirleyen anlatı yapısını böylesi bir yaklaşım ile nicel veri setlerine dönüştürmek farklı sinematik yöntem ve teknikler ile mümkün olabilirse de, DOYeşilçam projesi kapsamında belirlenen veri kategorileri bu unsurları⁴⁶ içermediği

⁴⁵ DOYeşilçam projesi kapsamında geliştirilen ölçüm yönteminde veri kategorilerinin ve değişkenlerin belirlenmesi, veri üretimi, verilerin işlenmesi, görselleştirilmesi ve analizi hakkında detaylı metinler ve ulaşılan kimi ön bulgular için bkz: Şavk, Olgunsoy ve Keskin, 2022; Şavk, 2023. Ayrıca Jamovi programı ve istatistiksel analizlerde kullanımları ile ilgili bkz: Karakaya Özyer, 2021.

⁴⁶ İstisnai olarak, Tablo 3.1’de “veri kategorileri” altında görünen “sekans türü” temelde anlatıyla, “yer” ise mizansen ile ilişkilidir. “Sekans türü” olarak belirlenen değişkenler, DOYeşilçam projesi kapsamında,

için, mizansen özelliklerinin değerlendirilmesinde, film çalışmaları alanı içerisinde stil incelemelerinde yaygın olarak kullanılan, Bordwell ve Thompson’ın perspektifleri benimsenecek, yazarların *Film Sanatı* (2012) isimli kitaplarında yaptıkları gibi, mekân, dekor, kostüm, makyaj ve aksesuar unsurlarının filmlerdeki kullanımları ve işlevleri yorumlanacaktır. Örneklemdaki filmler belirli bir ideolojik ve sınıfsal tavra sahip yapıtlar olduğu için, S. Serhat Serter’in “Sinemada Biçem: Lütfi Ömer Akad Sineması” başlıklı doktora tezinde (2005) olduğu gibi, anlatı da stil incelemesinin bir kategorisi olarak kabul edilecek, filmlerin öyküsünü nasıl anlattığı da inceleme konusu yapılacaktır.

Şavk’a göre “filmlerin dijital yöntem ve araçlarla incelenmesinde iki ana yaklaşım bulunmaktadır”, birinci yaklaşım “tek bir filmin ya da küçük bir film grubunun çok detaylı olarak incelenerek bir çeşit sondaja tabi tutulmasını” amaçlamaktadır, ikinci yaklaşım ise “daha geniş bir film grubunun çeşitli düzlemlerde karşılaştırmalı olarak incelenmesini” hedeflemektedir (2020, s. 1039). Bu çalışmada da Şavk’ın belirttiği ilk yaklaşıma göre hareket edilecektir. Örnekleme olarak belirlenen ve 1970’li yıllardan devrimci sinema örneği olarak kabul edilen yedi film (*Arkadaş, Diyet, Bir Gün Mutlaka, İzin, Güneşli Bataklık, Maden, Demir Yol*) böylesi bir perspektifle, film stilinin dört unsuru bağlamında incelenecektir.

popüler Yeşilçam filmlerinde sıklıkla tekrarlanan formüller, temalar, şablonlar göz önünde bulundurularak belirlenmiştir; böylece devrimci sinema örneği olarak kabul edilen filmlerde, Yeşilçam’ın bu standart üretim mantığına, uylarımlarına, formüllerine özellikle anlatısal düzeyde ne ölçüde başvurulduğu veya bu sekans türlerinin filmlerin anlatılarına ne gibi katkılarının olduğu, anlatıda nasıl bir rol oynadıkları anlaşılmalı çalışılacaktır. “Yer” kategorisi altında belirlenen “iç” ve “dış” değişkenleri ile ise filmlerin ne kadarının iç veya dış mekânda çekildiği anlaşılabilir, bu tercihlerin filmlerin mizansen boyutuna nasıl yansıdığı, filmlerin kendi bağlamları ışığında, yine tablolar ve şekiller ile değerlendirme konusu yapılacaktır.

4 BULGULAR VE YORUM

4.1 *Arkadaş* (1974)

Yönetmen: Yılmaz Güney

Senaryo: Yılmaz Güney

Yapımcı: Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Kurgu: Şerif Gören

Oyuncular: Yılmaz Güney, Kerim Afşar, Melike Demirağ, Azra Balkan, Civan Canova, Ahu Tuğbay, Semra Özdamar

Süre: 94 dakika

4.1.1 Anlatı

Sergileme: Film bir montaj sekansıyla⁴⁷, filmin büyük bir kısmının geçeceği Kıyıkent'ten enstantaneleri izleyiciye göstererek açılır. Bu esnada Cemil (Kerim Afşar) ve eşi Necibe'nin (Azra Balkan) hal ve hareketlerinden kavga ettikleri anlaşılır, bunun mutsuz bir evlilik olduğu fikri izleyiciye henüz açılış sekansında hissettirilir. Melike (Melike Demirağ) de yanlarında oturmakta, hem çevreyi hem olan biteni sessizce izlemektedir. Cemil, eski arkadaşı Âzem (Yılmaz Güney) ile yıllar sonra bir birahane buluşur. Âzem sohbet derinleştikçe, eski arkadaşının görüşmedikleri yıllar içerisinde yozlaşmış, dejenere olmuş biri haline geldiğini fark eder. Yıllar sonraki ilk buluşmalarında, Cemil kadehini “eski günlere”, Âzem ise “yarının güzel günlerine” kaldırır. Ardından gelen göbek dansı sekansı ile de iki eski arkadaş arasındaki farklılıklara dair vurgu iyice pekiştirilir, karakterler de izleyiciye daha derin tanıtılır. Yaşama bakışları, dünya görüşleri, olaylar karşısındaki tepkileri, reaksiyonları onların karakterleri hakkında daha çok bilgi verir.

⁴⁷ Montaj sekansları, Fransızca “monte etmek”ten türetilmiş, bir duyguyu, düşünceyi ya da gerçekliği özetlemek ve izleyiciye aktarmak için bir araya getirilmiş görüntüler toplamıdır; bu sekanslar çeşitli görüntülerin gelişen kolajlarından hareketle zaman, mekân ve bilgi arasında adeta bir köprü işlevi görmektedir (Chandler, 2009, s. 167). Yine montaj sekansları, filmler içerisinde çoğunlukla devamlılık gözetmeyen özel bir sekans türü olarak düşünülebilir, bir montaj sekansı, bir tema ile ilgili bir dizi çekimden oluşur; örneğin “kentte ilkbahar” teması, açan çiçeklerin, yağmurun yağışının, bulutların arasında görünen güneşin görüntülerini içeren bir dizi çekim bir araya getirilerek vurgulanabilir (Brown, 2014, s. 30).

Göbek dansı sonrası kadınlar ile odalarına çekilirler, Âzem kadının derdini dinler, Cemil onunla birlikte olur, beraber içki içer, eğlenirler. Âzem eski arkadaşını mevcut yaşamından, içerisine sürüklendiği bu “bataktan” çıkarmak için mücadele edecektir.

Çatışma: Âzem’in “yarının güzel günlerine” dair taşıdığı inanç, benimsediği değerler sistemi ve mensubu olduğu, içine doğduğu toplumsal sınıfa dair bilinci, karşısında ise burjuvazinin yozlaşmış, her yanıyla çürümüş, dejenere olmuş, samimiyetten, insani değerlerden, ahlaktan yoksun “değersiz” yaşantısı, filmin temel çatışmasını oluşturmaktadır. Filmin giriş kısmı itibariyle filmdeki temel çatışmanın bu olduğu belirgin biçimde vurgulanmaktadır. Sansür olgusu söz konusu olduğundan dolayı böyle kişisel bir hikâyeye içerisinde büyük ve toplumsal bir hikâyeye anlatmak tercih edilmiş olabileceği düşünülebilir. Ama her ne kadar son derece kişisel bir hikâyeye gibi görülse de film söylemini, mesajlarını bu çatışma üzerinden başarıyla iletebilmektedir.

Gelişme: İki arkadaş birlikte Kıyıkent’e gelir. Önce Cemil ve eşinin sevgisiz, samimiyetsiz ilişkileri izleyicilere daha yakın tanıtılır. Sonrasında, Âzem ile Melike arkadaş olur, civarda vakit geçirmeye başlarlar. Cemil ve eşinin ilişkilerine, sosyal çevrelerine, çevreleri ile gündelik rutinlerine, yazlarını geçirdikleri Kıyıkent’i sıklıkla başvurulmuş montaj sekansları ile izleriz, daha yakın tanık oluruz. Cemil’in eşi başka erkeklerle “fazlasıyla” yakınlık kurmaktan çekinmez. Cemil’in sosyal çevresi birbirlerinin eşlerini değiş tokuş etmeyi birbirlerine espri konusu ederler, özel hayatları konusunda “açık fikirli” soruları açıkça dillendirmekten çekinmezler. Melike ise olan biteni büyük bir saflıkla (Semra’nın ifadeleriyle) “dünyadan habersiz bir bülbül kuşu” gibi izlemektedir. Âzem ile daha çok vakit geçirdikçe de, ona giderek duygusal yakınlık hissetmekte, aşık olmaktadır. Cemil, Âzem’e silahını gösterir. “Ne zaman, niçin kullanmak gerektiğini iyi bilmeli” der Âzem, Cemil ise “belki bir gün gerekli olur diye” taşıdığını söyler. Âzem, Kıyıkent’te geçirdiği günlerinde, çevredeki insanlarla etkileşim halindedir. Cemil’i değiştirme çabasının hiçbir fayda getirmeyeceğini düşünen genç devrimci Semra (Semra Özdamar), sınıf kinini etraftaki arabaların tekerlerini patlatarak dışa vuran Halil (Civan Canova), civardaki zenginlerin hizmetine, onların mutluluğu ve refahı için çalışan, toplumun farklı kesimlerinden civar insanları ile Âzem vakit geçirir, sohbet eder. Onlara “yarının güzel günlerini”, emeğin değerini anlatır. Cemil ile Âzem arasındaki çatışma, bir noktada fiziksel şiddetle dışa vurur, somutlaşır. Âzem, Necibe’nin kendisine ilgi gösteren, kur yapan hareketlerini görünce bu bardağı taşıran son damla olur.

Cemil'i arabaya çağırır, Kıyıkent'ten uzaklaşırlar. Durdukları yol kenarı bir yerde Âzem, Cemil'e karısının onu aldattığını, hatta kendisine de yakınlık gösterdiğini ve benzeri şeyleri anlatır. Cemil tüm bunları çok iyi bilse ve farkında olsa da (ve kendisi de benzeri şeyler yapsa dahi) bunu kabullenmek istemez, gerçeklerin yüzüne sert biçimde söylenişi, onu sinirlendirir. Âzem de ona aynı sertlikte karşılık verir. Kavga ederler. Âzem, Cemil'e özünü, geleneksel değerlerini, içinden geldiği saf, temiz ve yoksul insanları yeniden hatırlatmak için onu köye götürür. Köyde gördükleri, oradaki insanların yaşamlarının sıradanlığı, sahiciliği, içerisinde bulundukları yaşam koşulları, Cemil'in kendi yaşamını sorgulamasına yol açar. Cemil değişmeye karar vermiştir, yaşamını değiştirmek için bir an önce Kıyıkent'e geri dönmek ister. Köyden Kıyıkent'e dönüşleri esnasında Cemil, değişmeye kararlı olduğunu söyler. Âzem, arkadaşını değiştirme, özüne döndürme konusunda başarılı olmuştur. Dönüş yolunda dururlar, Cemil boş bir tarlada kendi adını sayıklar, haykırır. Âzem Cemil'e, "sen kendini burada mı kaybettin ki, burada arıyorsun" der. Âzem'e göre Cemil'in kendisi ile hesaplaşması gereken yer Kıyıkent'tir. Hızla yola koyulurlar, yolda Cemil karısını bırakacağını, "kanseri kolunu kesip atacağını" söyler, Kıyıkent'e varırlar.

Doruk noktası: Kıyıkent'e, Cemil'in yazlık evine varırlar. Cemil ve Necibe yeniden bir araya gelir, samimiyezsiz biçimde sarılırlar. Cemil'in değişeceğine dair verdiği sözler, yaşadığı içsel çelişmeler, sancılar sanki yok olmuş gibidir. Âzem, oradan ayrılmak üzere hazırlıklarını yapar, bavulunu toplar. Necibe, Kıyıkent'ten ayrılmak üzere olan Âzem'e tokat atar. Âzem, "bu tokadın hesabını bir gün mutlaka soracağız" der, ardından Melike ile vedalaşıp oradan ayrılır. Elinde bavuluyla evin önünde yürüdüğü esnada, Cemil'in evinden silah sesi duyulur.

Sonuç: Âzem, olan biteni gülümseyerek karşılar. Silahın kime karşı, nasıl kullanıldığı sorusunun yanıtı belirsizdir ama Cemil'in değiştiği, içerisinde bulunduğu koşullardan, giderek saplandığı bataklıktan, yozlaşmışlıktan, dejenerasyondan bir biçimde "kurtulduğu" bellidir. Âzem, arkadaşını değiştirme konusunda başarılı olmuş, onu "kurtarmıştır".

Tablo 4.1

Arkadaş filminde sekans türleri

Sekans	Çekim	Yüzdelik Değer
Göbek dansı	84	7,6 %
Montaj	125	11,3 %
Fiziksel şiddet	9	0,8 %
Sıradan sahne	892	80,4 %

Arkadaş filminin %80,4'ünün sıradan sahne, %11,3'ünün montaj sekansı, %7,6'sının göbek dansı sekansı, %0,8'inin ise fiziksel şiddet sekansı içerdiği Tablo 4.1'de görülmektedir. Film, Âzem ve Cemil karakterleri üzerinden işçi sınıfının ve burjuvazinin ideolojik, politik, ahlaki değerlerinin çatışmasını yansıtırken, sekans türleri bu çatışmayı vurgulamak ve derinleştirmek için önemli rol oynamaktadır. Filmin ağırlıklı kısmı, tabloda da görüldüğü gibi sıradan sahnelerden oluşmaktadır. Sıradan sahneler, karakter odaklı bir film olan *Arkadaş*'ta, anlatının merkezindeki ana iki karakterin birbirinden oldukça ayrı olan dünyalarını derinleştiren bir karakterdedir. Filmde iki eski arkadaş arasında geçen diyaloglar, Cemil'in gündelik yaşantısındaki bencil, samimiyetsiz, sevgisiz, dejenere ilişkileri, Âzem'in bu yaşam tarzına karşı eleştirel tavrı ve tepkileri filmin ana öyküsünü anlatan sıradan sahneler aracılığıyla izleyiciye gösterilmektedir. Sıradan sahneler, Âzem ve Cemil karakterleri üzerinden iki toplumsal sınıfın yaşayış, düşünüş ve davranış biçimlerini izleyiciye aktarmaktadır.

Filmde %11,3 gibi belirgin bir oranda montaj sekanslarına yer verilmesi dikkat çekicidir. Montaj sekansları, karakterlerin içerisindeki bulundukları ortamı, gündelik yaşamdan enstantaneleri, toplumsal yapıyı belgeselvari bir gözle izleyiciye sunmaktadır. Özellikle filmin çok büyük bir kısmının geçtiği Kıyıkent'ten görüntüler içeren ve filmde çeşitli noktalarla sıklıkla kullanılan montaj sekansları, bölgenin çevresel güzelliklerini, manzaralarını, bakımlı ve lüks evlerini, neşeli, huzurlu ve sakin bir yaşantı süren insanların adeta belgesel bir tarzda izleyiciye gösterir. Ayrıca yine montaj sekansları, burjuva yaşantısının “görünüştaki” tüm bu güzelliklerinin, aslında temelde çürümüş, yozlaşmış bir yapının üzerini kapatan bir “örtü” olduğu fikrini de pekiştiren bir rol oynar.

Örneğin filmin hemen açılışındaki montaj sekansı, buna örnek gösterilebilir. Filmin ilk çekimi ve 32. çekimi arasında yer alan montaj sekansı ile, sahil kenarında gülen, eğlenen, denize giren Kıyıkent halkının sıradan bir yaz günü izleyicilere gösterilerek film açılır. 33. çekim itibariyle ise Cemil ve Necibe görüntüye dahil olarak, montaj sekansını sona erdirir; bu montaj sekansının hemen ardından gelen Cemil ve Necibe kavgası, görünenin altında yatanı, henüz filmin açılışıyla vurgular. Cemil ve onun gibi insanların yaşadığı yerler ilk bakışta güzel ve yaşanılabilir bir görüntü vermektedir; oysa özünde tamamen yozlaşmış, çürümüş bir yapının, samimiyetsiz ve sevgisiz ilişkilerin maskesi, parlak bir ambalajı gibidir.

Filmin %7,6'sını oluşturan göbek dansı sekansları da filmin anlatısındaki temel çelişkiyi besleyen, karakterler arasındaki yaşam tarzı, dünya görüşü farklılıklarını derinleştiren bir rol oynamaktadır. Filmin 88. ve 148. çekimleri arasında yer alan göbek dansı sekansı, buna belirgin bir örnek teşkil etmektedir. Bu sekansta Cemil'in tüketime, bedensel hazza, eğlenceye, bencillığe dayanan burjuva değerleri ve Âzem'in bu yaşam tarzına karşı olan eleştirel tavrı, filmin ana çatışmasını derinleştirmektedir. Yıllar sonra bir araya gelen iki eski arkadaşın henüz ilk buluşmalarında yer alan göbek dansı sekansı, geçen zaman içerisinde Cemil'in ahlaki olarak nasıl çöküntü içerisine girdiğini, nasıl yozlaştığını, Âzem ile nasıl farklılaştıklarını yansıtmaktadır. Göbek dansı sekansları vasıtasıyla iki toplumsal sınıf arasındaki yaşam tarzı farklılıkları, ahlaki ve ideolojik ayrımlar daha da görünür olmaktadır.

Filmin %0,8'lik kısmını teşkil eden fiziksel şiddet sekansları da, film içerisindeki kısa ama vurucu, sınıfsal çatışmanın ve sınıf kininin adeta fiziksel şiddetle dışa vurulduğu anlara karşılık gelir. Filmin 745. ve 757. çekimleri arasındaki ve finalde, 1093. çekimdeki fiziksel şiddet sekansları, filmin anlatısı içerisindeki kritik noktalarlardır. 745. çekimde Âzem'in Necibe'ye tokat atmasıyla başlayan ve ardından Âzem ve Cemil'in hesaplaşmasıyla devam eden fiziksel şiddet sekansları, filmde dramatik bir dönüm noktası olarak rol oynamaktadır. Âzem'in Cemil'e yaşantısı hakkındaki gerçeklikleri sert biçimde söylemesi, Cemil'in olan bitenin içten içe farkında olmasına rağmen hakikatle karşı karşıya kaldığında öfkelenmesi, ve iki eski arkadaş arasındaki karşılıklı ortaya çıkan fiziksel şiddet, filmdeki çatışmanın ve karakterler arasındaki gerilimin doruğa ulaştığı çekimlerdir; sınıfsal ve toplumsal çatışmalar, burada şiddete dönüşür. Cemil'in dönüşümünün ne kadar sancılı bir süreç olacağı izleyiciye hissettirilir ve onun mevcut

düzeni savunma güdüsü, fiziksel şiddet ile dışa vurulur. Filmin finalinde, Necibe'nin Âzem'e tokat attığı 1093. çekim de bu anlamda filmin anlatısı içerisinde kritik anlardan biridir. Necibe'nin Âzem'e tokat atmasının ardından Âzem, “bu tokadın hesabını bir gün mutlaka soracaklarını” söyler. Necibe'nin Âzem'e tokadı, burjuvazinin sahip oldukları ayrıcalıkları, gücü koruma içgüdüsünün bir simgesi gibi görünürken, Âzem'in “biz” zamiri ile vurguladığı “hesap sorma” vaadi, Âzem'in geleceğe dair inancını, umudunu, direnişini ve kolektif bir mücadelenin parçası olma bilincini temsil etmektedir.

4.1.2 Sinematografi

Bu başlık altında, *Arkadaş* filminin çekim ölçekleri, kamera açıları ve kamera hareketleri gibi sinematografik unsurları inceleme konusu yapılacaktır.

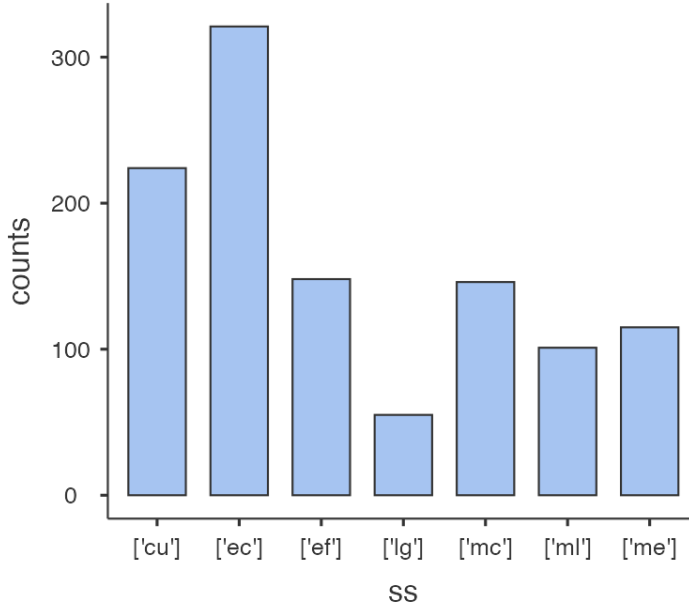
Tablo 4.2

Arkadaş filminde çekim ölçekleri

Çekim ölççeği	Çekim	Yüzdelik Değer
Omuz plan (cu)	224	20,2 %
Yakın plan (ec)	321	28,9 %
Genel plan (ef)	148	13,3 %
Boy plan (lg)	55	5,0 %
Göğüs plan (mc)	146	13,2 %
Diz plan (ml)	101	9,1 %
Bel plan (me)	115	10,4 %

Şekil 4.1

Arkadaş'ta çekim ölçeklerinin dağılım grafiği



Arkadaş'ta %28,9 oranında (321 kez) yakın plan, %20,2 oranında (224 kez) omuz plan, %13,3 oranında (148 kez) genel plan, %13,2 oranında (146 kez) göğüs plan, %10,4 oranında (115 kez) bel plan, %9,1 oranında (101 kez) diz plan, %5 oranında (55 kez) ise boy plan kullanıldığı görülmektedir. Filmde kullanılan çekim ölçekleri, filmin öyküsüyle ve muhtevasıyla birlikte değerlendirildiğinde ortaya son derece çarpıcı bir tablo çıkmaktadır. Filmde en çok kullanılan ilk üç çekim ölçeği, yakın, omuz ve genel planlardır. *Arkadaş'ın* son derece karakter ve öykü odaklı, iki eski arkadaş arasındaki ilişkiler üzerinden derdini anlatan bir film olduğu düşünüldüğünde, bu çekim ölçeği tercihleri de anlamlı bir noktaya oturmaktadır. Bilindiği üzere kameranın karakterlere olan mesafesi yakınlaştıkça, karakterlerin duygu, düşünce dünyaları perdeye daha belirgin biçimde yansıyabilmektedir. İzleyicilerin filmdeki karakterlerle özdeşleşebilmesi, karakterlerle paralel duygular hissedebilmesi için kameranın insan yüzüne olan mesafesi ve yüzün sinema perdesinde kapladığı alan belirleyicidir. Yakın plan, omuz plan gibi çekim ölçekleri, izleyicilerin dikkatini karakterler hakkındaki ayrıntılara, detaylara odaklamaya yardımcı olur, karakterlerin davranışlarını, özellikle yüzlerindeki ince ayrıntıları izleyicilere aktarır (Mercado, 2011, s. 45). Bu anlamda derin toplumsal bir bağlama sahip olmakla birlikte kişisel bir öykü anlatan *Arkadaş'ta* yakın ve omuz planlara bu kadar yoğun başvurulması anlamlıdır. Ayrıca genel planın da en çok

kullanılan üçüncü çekim ölçeği olması, yine bu anlamda önemli bir noktaya işaret etmektedir. Genel plan gibi uzak çekim ölçekleri, karakterler ve onları çevreleyen dünya arasındaki ilişkileri göstermek için oldukça elverişlidir (Mercado, 2011, s. 81). Film, karakterlerin ağırlıkla duygu ve düşünce dünyalarını izleyiciye yansıtma gayesi taşısa da, genel planlara da böylesine yer verilmesi, bir nesnellik kaygısının da belirgin olduğunu ve izleyicilere görüntüde odaklanacakları yeri seçme şansı verilen çekimlere de sıklıkla yer verildiğini göstermektedir.

Filmdeki çekim ölçeklerini sekans türleri üzerinden değerlendirdiğimizde, bu ikili anlayış iyice belirginleşmektedir. Örneğin filmde Âzem ve Cemil arasındaki görüş ve yaşam tarzı farklılıklarını iyiden iyiye belirginleştiren ve Âzem'in toplumsal çürümeye dair tepkilerini yansıtan göbek dansı çekimlerinde en çok kullanılan çekim ölçekleri, 46 kez yakın plan, 17 kez bel plan, 11 kez omuz plandır. Âzem ve Cemil arasında film boyu üzerinde durulan ve filmin anlatısının da temel dinamiğini oluşturan çatışma, ilgili sekansta karakterlerin yüzlerine odaklanan çekimlerle ve sık başvurulmuş kesmeler ile vurgulanmış, böylece aralarındaki farklılık, karşıtlık, çatışma hali pekiştirilmiştir. Montaj sekanslarına baktığımızda ise, ortaya başka bir tablo çıkmaktadır; filmdeki montaj sekanslarında en yaygın kullanılan üç çekim ölçeği, 30 kez genel plan, 23 kez diz plan, 22 kez ise bel plandır. Bu çekim ölçeği tercihleri de filmi çevreleyen mekânlarda olup bitenleri, enstantaneleri, gündelik yaşama dair detayları kendi gerçekliği, koşulları içerisinde, daha nesnel bir yaklaşımla gösterebilme anlayışının bir yansıması olarak okunabilir. Sonuç olarak, filmde ağırlıkla karakterlerin yüzlerini, jest ve mimiklerini izleyiciye daha belirgin biçimde gösterecek, bireylerin duygu ve düşünce durumlarını yansıtacak çekim ölçekleri tercih edildiği gibi, filmin belgesel bir hava kazandığı montaj sekansları gibi anlarda daha nesnel, izleyicinin bakışını ve duygusunu yönlendirmeye karşı daha mesafeli bir yaklaşımın benimsendiği anlaşılmaktadır.

Tablo 4.3

Arkadaş filminde kamera açıları

Kamera açısı	Çekim	Yüzdelik Değer
Göz hizası	1057	95,2 %

Tablo 4.3 (Devam) *Arkadaş* filminde kamera açıları

Üst açı 34 3,1 %

Alt açı 19 1,7 %

Filmde %95,2 oranında (1057 kez) kameranın göz hizasında olduğu, %3,1 oranında üst açı (34 kez), %1,7 oranında (19 kez) ise alt açı içerdiği görülmektedir. Yine filmin konusu, anlatısı ve temel derdi düşünüldüğünde, kameranın %95,2 gibi büyük bir oranda göz hizasında tutulması anlamlıdır. Yine, karakter odaklı bir film olan *Arkadaş*'ta bu açı, karakterlerin ve izleyicinin aynı düzlemde yer almasını sağlamakta, karakterlerin bakış açılarından filmde olan biteni kavramalarını kolaylaştırmaktadır. Ayrıca bu açı sayesinde (karakterlerin ve izleyicinin bakışını aynı düzleme eşitlediği için) izleyicilerin, karakterlerin duygu ve düşünce dünyasını idrak edebilmesi, onlarla empati kurabilmesi, özdeşleşebilmesi daha rahat gerçekleşebilmektedir. Bilindiği gibi sinematografi literatüründe, üst açı ve alt açının artık bir uylaşım haline gelmiş standart kullanımlarından söz edilmektedir. Örneğin üst açı karakterleri daha savunmasız, küçük göstermek için kullanılabilirken alt açı onları daha güçlü, heybetli, kuvvetli göstermek için tercih edilebilmektedir (Barnwell, 2011, s. 72). Üst açı ve alt açıyla filmde oldukça sınırlı biçimde yer verilse de, bu şekilde anlam yaratacak biçimde kullanıldıkları bazı anlardan da söz edilebilir. Örneğin, 862. ve 868. çekimler arasındaki tüm çekimlerde, art arda biçimde kullanılan üst açı, Cemil'in kendini, yaşantısını ve yitirdiği değerlerini sorguladığı anlarda, onun içsel çelişkilerini, zayıflıklarını, içerisinde bulunduğu karmaşık duygu durumunu vurgular niteliktedir. Yine 1025. ve 1035. çekimler arasında, Cemil'in boş bir tarlada kendi ismini haykırdığı ve onun dönüşümünü vurgulayan çekimlerde beş kez alt açı kullanılmıştır; alt açı bu anlarda Cemil'in dönüşüm sürecini ve yitirdiği değerlerine tekrar kavuştuğu fikrini güçlendirmektedir.

Tablo 4.4*Arkadaş filminde optik hareketler/kamera hareketleri*

Kamera hareketi	Çekim	Yüzdelik Değer
Pan, odak kaydırması	1	0,1 %
Pan, tilt	6	0,5 %
Pan, zoom	3	0,3 %
Pan	191	17,2 %
Sabit	888	80,0 %
Tilt, zoom	1	0,1 %
Tilt	13	1,2 %
Kaydırma	2	0,2 %
Zoom	5	0,5 %

Arkadaş'ta kameranın %80 oranında sabit olduğu, en çok kullanılan kamera hareketinin %17,2 oranında pan, onu takiben %1,2 oranında tilt olduğu anlaşılmıştır; bunlarla beraber çeşitli kamera hareketlerinin/optik hareketlerin de kullanıldığı tabloda görülmektedir. Filmin, (kurguyla ilgili başlık altında daha detaylı üzerinde durulacağı gibi) son derece dinamik bir kurguya ve yüksek çekim sayısına sahip olduğu düşünüldüğünde, kameranın %80 oranında sabit olması şaşırtıcı değildir. Filmde çekim sayısı yüksek ve çekim süreleri kısa olduğu için, kamera hareketlerine sınırlı ölçüde başvurulmuş, bunun yerine dinamik bir kurgu anlayışı benimsenmiştir. Filmde sabit kamera dışında en yaygın kullanılan kamera hareketi olan pan ise özel olarak sıradan sahnelerde (133 kez) ve montaj sekanslarında (51 kez) yaygın şekilde kullanılmıştır; yine montaj sekanslarında özellikle pan hareketine bu kadar yoğun başvurulmasının nedeni, montaj sekanslarının filme kattığı belgeselvari hava bağlamında düşünülebilir. Pan hareketi, sağdan sola veya soldan sağa çevrinerek, karakterlerin içerisinde yaşadıkları çevreyi, mekânsal detayları, gündelik yaşama içkin manzaraları, görüntünün sürekliliğini koruyarak izleyiciye sunabilmektedir.

Filmin bunun dışında kalan anları düşünüldüğünde ise, yukarıda da nedenlerine değinildiği gibi, kullanılan kamera hareketleri oldukça sınırlıdır.

4.1.3 Kurgu

Bu başlık altında, *Arkadaş*'ın kurguya içkin nitelikleri, çekim sayısı, çekim uzunlukları (ortalama, en kısa, en uzun), kesme türleri, geçiş etkisi veya, özel etki, görsel etki, hareketli grafik, hız gibi teknikler bağlamında incelenektir.

Tablo 4.5

Arkadaş filminde çekim sayısı ve çekim uzunlukları

	Toplam Çekim	OÇU	En kısa	En uzun
Değerler	1110	124	12.0	1196

Tablo 4.6

Arkadaş'ın en uzun ve en kısa ilk on çekimi

	Çekim	Değer
En uzun	1	758
	2	482
	3	158
	4	156
	5	1036
	6	520
	7	386
	8	622
	9	498

Tablo 4.6 (Devam) *Arkadaş* 'ın en uzun ve en kısa ilk on çekimi

	10	837	560.0
En kısa	1	970	12.0
	2	946	13.0
	3	968	13.0
	4	744	14.0
	5	941	14.0
	6	961	14.0
	7	965	14.0
	8	966	14.0
	9	94	15.0
	10	121	15.0

Arkadaş filminde toplam 1110 çekim tespit edilmiştir, filmin ölçümlenen kopyasının süresi 94 dakikadır ve ortalama çekim uzunluğu ise 124 karedir (yaklaşık 5,1 saniye). Filmin süresi düşünüldüğünde, 94 dakikalık bir film için toplam çekim sayısının oldukça yüksek olduğu ve dolayısıyla çekim uzunluklarının da bununla paralel olarak kısa olduğu söylenebilir. Hatta *Arkadaş*, örneklemdaki tüm filmler içerisinde OÇU değeri en kısa olan filmidir. Bu tablo bize, filmin sık kesmeler ve kısa çekimler yoluyla son derece dinamik şekilde kurgulandığını göstermektedir. Film, izleyicilerin filme olan ilgisini canlı tutabilmek ve anlatılan öyküye karşı meraklarını sürekli kılabilmek için, kurguyu etkin bir araç olarak kullanmıştır denilebilir. Tabloda görüldüğü gibi, filmin en kısa ilk on çekiminin tamamı 24 karenin (saniyenin) dahi altındadır; en uzun ilk on çekime bakıldığında da, süresi bir dakikayı geçen herhangi bir çekim yoktur. Film derdini temelde duygusal gelgitlerle ve düşünsel çatışmalarla yüklü, oldukça kişisel bir öykü üzerinden anlatmaktadır. Birbirinden yıllar içinde uzaklaşmış ve farklılaşmış iki eski arkadaşın uzun zaman sonra bir araya gelişi, aralarındaki değer/yaşam tarzı/düşünme biçimi farklılıkları, Âzem'in tamamen yabancı olduğu bir sosyal ortam ve çevrede

düşünüp hissettikleri, etkileşime girdiği insanlar ile ilişkilene biçimleri son derece dinamik, tempolu bir kurgu anlayışıyla ele alınmıştır.

Filmin en uzun çekimini oluşturan ve 1196 kare (yaklaşık 50 saniye) kadar süren 758. çekim, Âzem ve Cemil'in karşı karşıya geldiği, karşılıklı birbirlerine şiddet uyguladıkları fiziksel şiddet sekansının hemen ardından gelmektedir. Bu çekimde kamera, Âzem ve Cemil'in içerisinde olduğu arabanın ön camından (genel planda) yolu gösterir, araba oldukça yüksek bir hızda, zikzaklar çizerek ilerlemektedir. Filmde iki arkadaşın yüzleşmesinin ve karşılıklı duygusal boşalımının akabinde ekrana gelen bu çekim, mevcut gerginlik halini yatıştıran, bir yandan da izleyicilerde “şimdi ne olacak” hissiyatı yaratan bir niteliktedir. Filmin en kısa çekimlerinden bazıları ise (tabloda görünen 900'lü rakamlardaki çekimler), Âzem ve Cemil'in köyde bulunduğu sırada oraya gelen turistlerin köylülerin, bölgenin fotoğraflarını çektikleri anlara karşılık gelmektedir; film bu anlarda, saniyenin altındaki çekimler ile sık kesmelere yer vererek, çevrenin fotoğrafını çeker gibi kurgulanmıştır ve bu tercih, turistlerin gözünden bölgenin “egzotikliğini” vurgulamaktadır. Dolayısıyla denilebilir ki, filmdeki kurgu anlayışı, filmin genel karakterinin şekillenmesinde belirgin rol oynamaktadır.

Tablo 4.7

Arkadaş filminde kesme türleri

Kesme Türü	Çekim	Yüzdelik Değer
J kesmesi	1	0,1 %
L kesmesi	1	0,1 %
Devamlılık kesmesi	1091	98,3 %
Uzağa kesme	16	1,4 %
Eşlemeli kesme	1	0,1 %

Tablo 4.8*Arkadaş filminde geçiş etkileri*

Geçiş etkisi	Çekim	Yüzdelik Değer
Geçiş yok	1110	100.0 %

Tablo 4.9*Arkadaş filminde hız ve etki türleri*

Hız	Özel Etki	Görsel Etki	Hareketli Grafik	Çekim	Yüzdelik Değer
Normal hız	Yok	Yok	Yok	1110	100.0 %

Arkadaş filminin %98,3 oranında devamlılık kesmesi içerdiği, bunu takiben en çok %1,4 oranında uzağa kesmeye (*cutaway*) başvurulduğu, birer kez olmak üzere de J kesmesi, L kesmesi ve eşlemeli kesme (*match cut*) kullanıldığı görülmektedir. Yine, karakter ve öykü odaklı bir anlatıya sahip olan *Arkadaş*’ın çok büyük bir kısmının devamlılık kesmesine dayanması şaşırtıcı değildir. Filmin diğer stilistik özellikleriyle uyumlu biçimde, devamlılık kesmesine dayalı bir kurgu, izleyicilerin dikkat ve ilgisini film evreni içerisinde tutmalarında kilit önem taşıyan bir niteliktedir ve *Arkadaş*’ta ağırlıklı böyle bir tercihte bulunulmasının nedeni olarak da böyle bir anlayış görülebilir. Devamlılık kesmesi dışında filmde en çok tercih edilen kesme türü olan uzağa kesme de filmin kimi anlarına anlamlı katkılar yapacak şekilde kullanılmıştır. Bilindiği üzere uzağa kesmeler, bir filmde karakterin çerçevenin dışında bir alana bakışını araya giren bir çekimle böler, karakterin baktığı yeri gösterir ve tekrar karakterin bakışına geri döner. Böylece uzağa kesmeler, izleyicilerin dikkatini diegetik alanda “neyin önemli olduğuna” çeker, karakterin bakışını izleyicinin bakışıyla paralelleştirir, hikâye alanında ortaya çıkan eyleme izleyicinin yakınlaştırılmasına (ya da uzaklaştırılmasına) katkı sağlar, onlara neyi, ne zaman fark etmesi gerektiğini söyler (Pramaggiore ve Wallis, 2007, s. 212). Örneğin *Arkadaş*’ta da 546. – 553. çekimler arasında dört çekim uzağa kesme ile bağlanmıştır; bu çekimlerde Melike’nin, birlikte vakit geçiren Âzem ve Ahu’yu seyrettiği görülür ve uzağa

kesmelerle Melike'nin bakışından görüntü seyirciye gösterilir. Böylece Melike'nin Âzem'e olan duygusal ilgisi, onu başka bir kadınla görmekten duyduğu üzüntü bu kurgu türü sayesinde daha da pekişir. Eşlemeli kesmenin kullanıldığı 986. çekim de filmin çarpıcı anlarından birini teşkil etmektedir. Filmin 973. ve 1007. çekimleri arasındaki montaj sekansında köyden Kıyıkent'e eşlemeli kesmeyle film atlamakta, köyde annesinin peşinden giden bir çocuktan eşlemeli kesme ile Kıyıkent'te annesinin peşinden giden bir başka çocuğun görüntüsüne bağlanmaktadır. Böylece iki bölge arasındaki çelişkiler, farklılıklar bu kurgu türü sayesinde vurgulanmaktadır. J ve L kesmeleri de belirli anlarda diyalogları önceki veya sonraki çekimlere taşımak için kullanılmış, örneğin Semra karakterinin Cemil hakkında söyledikleri 422. çekimden 423. çekime L kesmesiyle sarkıtılmış, ilgili diyaloglar yakın planda ekrana gelen kartpostal görüntülerine eşlik etmiştir.

Filmde açılma-kararma, solma, silinme vb. gibi herhangi bir geçiş etkisi kullanılmamıştır. Ayrıca filmin tamamında normal hız kullanılmış, özel etki, görsel etki, hareketli grafik gibi tekniklere de başvurulmamıştır.

4.1.4 Mizansen

Bu başlık altında *Arkadaş* filminin mizansen özellikleri, mekân, kostüm, dekor, makyaj ve aksesuarlar bağlamında değerlendirilecektir.

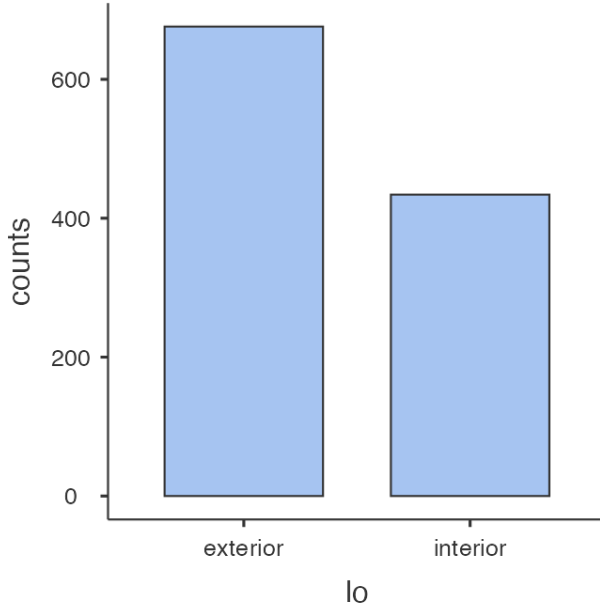
Tablo 4.10

Arkadaş filminde mekân dağılımları

Mekân	Çekim	Yüzdelik Değer
Dış (ex)	676	60,9 %
İç (in)	434	39,1 %

Şekil 4.2

Arkadaş'ta mekânların dağılım grafiği



*Arkadaş'*ın %60,9 oranında dış mekânlarda, %39,1 oranında ise iç mekânlarda çekildiği anlaşılmaktadır. Filmde dış mekânların iç mekânlara göre çok daha baskın kullanılması, filmin konusu ve öyküsünü anlatma biçimi itibariyle anlamlıdır. Filmin çok büyük kısımları, Cemil'in yazlık evinin olduğu Kıyıkent'te geçmektedir. Anlatı ile ilgili başlıkta da görüldüğü üzere, örneğin montaj sekansları filmde önemli bir yer tutmakta, Kıyıkent'ten enstantaneler içeren gündelik yaşam görüntüleri filmde belirgin yer kaplamaktadır. Kıyıkent'ten çeşitli görüntülerin ekrana getirildiği bu gibi anlar, filmde Cemil'in nasıl varlıklı bir insan olduğunu, refah ve lüks içerisindeki yaşantısını, toplumsal statüsünü, toplumsal anlamda kendisi gibi olan insanlarla birlikte yaşam sürdüğü çevrenin niteliklerini izleyiciye gösteren dış mekân çekimleridir. Deniz kenarındaki pahalı villalar, restoranlar, plajlar, bakımlı ve yemyeşil sokaklara park etmiş son model araçlar, adeta hayatta hiçbir sıkıntıları yokmuşçasına gülüp eğlenen, iyi vakit geçiren, sağlıklı, bakımlı, dinç kadınlar, erkekler, çocuklar dış mekân çekimleriyle sıklıkla ekrana getirilerek izleyiciye Cemil'i "yaratan" yaşam tarzının detayları sunulmaktadır. Benzer biçimde, Cemil ve Âzem köye gittikten sonra, köye içkin günlük hayat manzaraları, insanların yoksullukla ve zorluklarla yüklü yaşamları yine dış mekân çekimleriyle izleyiciye aktarılmış, toplumsal sınıflar arasındaki ekonomik, ideolojik çelişkiler, yaşam tarzı ve dünya görüşü farklılıkları filmde bu yollu vurgulanmıştır. Yine

Âzem'in kimi zaman deniz kenarında yaptığı yürüyüşler, kimi zaman bir yol kenarında oturup çevreyi gözlemleyen halleri, onun hem Cemil'i değiştiren koşulları anlama çabasını hem de doğayla, çevreyle olan ilişkisini göstermesi açısından dış mekânların etkin kullanıldığını göstermektedir. Bu anlamda denilebilir ki, özellikle dış mekânlar da filmde bir karakter gibi rol oynamakta, filmin atmosferini beslemektedir. İç mekânlar ise daha çok karakterlerin kişisel özelliklerinin belirginleştiği, duygusal çatışmaların derinleştiği, yalanların, sırların, gizlenen, saklanan durumların gerçekleştiği alanlara karşılık gelmektedir. Örneğin Âzem ve Cemil yıllar sonra ilk kez bir birahane de bir araya gelmekte, iki karakterin yıllar içerisinde birbirinden nasıl farklılaştığı ve karakter özellikleri ilk olarak o anlarda anlaşılmaktadır. Veya Cemil, filmin finalinde sesi duyulacak olan silahı arkadaşına ilk kez evinin salonunda göstermekte, yine nasıl bir kişiye dönüştüğünü fark ettiğini, değişeceğini söylediği anlar bir köy evinde meydana gelmektedir. Necibe başka insanlarla kapalı kapılar ardında birlikte olmakta, Âzem arkadaşını "kurtarma" arzusunu Semra'ya bir kitapçıda dillendirmektedir. Dolayısıyla filmde belirli anlarda iç mekânlar da etkin rol oynamakta, filmi birçok yönden zenginleştirmektedir.

Yukarıda da belirtildiği gibi, film doğal ve gerçek mekânlarda çekilmiş ve mekânsal unsurlar filmde etkili rol oynamıştır. Bu bağlamda dekor, kostüm, aksesuar ve makyaj unsurlarının kullanımları da filmin izleyicisine "söylemek istediklerine" göre tercih edilmiştir. Tüm bu unsurların anlam yaratacak şekilde belirgin kullanımlarına, Semra ve Necibe karakterlerinin temsil biçimleri örnek gösterilebilir. Burjuva yaşam tarzını ve değerlerini temsil eden Necibe karakteri ile işçi sınıfı değerlerini ve ideolojisini benimsemiş olan genç devrimci Semra karakteri, iki farklı dünyayı ve anlayışı yansıtacak biçimlerde gösterilmektedir. Necibe, çiçekli elbiseleriyle, topuklu ayakkabılarıyla, ojeli tırnaklarıyla, sürekli makyajlı ve bakımlı haliyle çok daha "feminen" görünürken, Semra karakteri makyajsız, doğal hali ve sade giyimiyle adeta "maskülen" bir görünümle perdeye yansıtılmaktadır.⁴⁸ Cemil ve Âzem arasındaki farklılıklar da benzer biçimlerde

⁴⁸ Özellikle bu iki kadın karakter arasındaki temsildeki farklılıklar, 1970'li yıllarda Türkiye solunda kadına bakış ve kadınların mücadeledeki yeri bağlamında yorumlanabilir. 1970'lerde Devrimci Yol örgütünde faaliyet göstererek o yıllarda devrimci hareketin bir parçası olan Asiye Belovacıklı'nın, *Ateşe Uçan Pervaneler* isimli kitapta söyledikleri, temsildeki bu farklılaşmaya ışık tutar niteliktedir: "Bizler 'kadın gibi' giyinmiyorduk, etek falan giymiyorduk yani. TİP'li, İGD'li kızlar çiçekli etek giyince dalga geçiyorduk hatta... O koşullarda, korsana gidiyor, gece yazıya çıkıyorduk; her an çatışmaya açık

görünür olmaktadır. Âzem, pos bıyıkları ve sade giyimi kuşamıyla geleneksel Anadolu insanı tipolojisine uygun bir görünüm sergilemekte, Cemil ise pahalı kıyafetleri, aksesuarları, kişisel bakımına gösterdiği önemle yaşam tarzının ve ait olduğu dünyanın bir “gerekliliği” olarak dış görünüşünü sürekli iyi tutmaya dikkat etmektedir. Veya işçi sınıfından genç bir erkek olarak Halil’in saç uzatması, özendiği yaşam tarzını ve “lumpen” karakterini temsil etmekte, finalde saçını kesmesi ise bilinçlenmeyi, aydınlanmayı, “doğruyu” bulmayı işaret etmektedir. Yine filmde zaman zaman yakın planlarla ekrana gelen kartpostallar, afişler, posterler, kitap kapakları vb. nesneler adeta yabancılaştırıcı bir rol oynamakta, olayların akışını bölerek izleyicinin odağına sunulmaktadır. Benzer biçimde, geniş bahçesiyle, lüks ve pahalı mobilyalarıyla Cemil’in Kıyıkent’teki yazlığı ve sedirleriyle, yer sofrasıyla, duvar halılarıyla köy evi, görsel olarak belirgin bir tezat yaratacak biçimde dekore edilmiş, iki farklı dünyanın maddi manevi koşulları bu yolla da izleyiciye gösterilmiştir. Sonuç olarak *Arkadaş*’ta mizansene içkin unsurların kullanımı da filmin anlamına etki edecek biçimde, bilinçli karar ve tercihlerin bir sonucu gibi görünmektedir.

4.2 *Diyet* (1974)

Yönetmen: Lütfi Ö. Akad

Senaryo: Lütfi Ö. Akad

Yapımcı: Hürrem Erman

Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı

yaşıyorduk. Tabii ki şıkır şıkır giyinemezdik. Giyim konusunda denetim altında olduğumuzu hissediyorduk tabii ama bunun adını koyamıyorduk. Bizim okula bölge sorumlumuz gelmişti; herkesi amfiye topladık. Toplantı sonrasında Serap’la bana, ‘o kıza söyleyin onu giymesin’ dedi. Kız arkadaşlardan birisi, mavi renkli delikli bir kazak giymişti ama içinde başka kazak vardı. ‘Biz nasıl söyleyelim, söyleyemeyiz’ dedik. Bunu bizden isteyen erkekti. Spor pantolon üzerine uzun tunikler giyip saçlarımızı bağlıyorduk. Makyaj filan, aklımıza gelmezdi” (2015, s. 434-435). Belovacıklı’nın cümleleri Necibe ve Semra karakterleri arasındaki farklılaştırmanın nedenlerini açıklamaktadır. 1970’li yıllarda Türkiye solunda karar vericiler ağırlıklı erkeklerden oluşmuş, devrimci örgütler de erkeklerin tahakkümü altında işlemiştir. Dolayısıyla ilgili dönemde sol siyaset içerisinde erkek bakışı hâkimdir ve bu durum da devrimci hareket içerisindeki kadınların, erkekler tarafından çizilen sınırları içselleştirmesine yol açmıştır. Bu anlamda Semra karakteri, maskülen ve yalın görünümüyle “ideal” kadın devrimci tipolojisini yansıtmaktadır.

Kurgu: İsmail Kalkan

Oyuncular: Hülya Koçyiğit, Hakan Balamir, Erol Taş, Turgut Savaş, Erol Günaydın, Günay Güner, Osman Alyanak, Güner Sümer

Süre: 89 dakika

4.2.1 Anlatı

Sergileme: Montaj sekansı ile fabrikanın günlük rutinleri, işçilerin yapıp ettikleri ve fabrikaya dair mekânsal unsurlar izleyiciye gösterilerek film açılır. İşçiler işinin başındadır. İşçilerden Mustafa'nın (Günay Güner) çılgılığı ile bu rutin bozulur, bütün işçilerin dikkati bir anda oraya kesilir. Mustafa makineye kapılıp yaralanmıştır. Arkadaşları başına toplanır, hemen kucaklayıp ambulansa taşırlar. Bunu gören karısı Aliye (Gülten Ceylan) korkup bağırmaya başlar, diğer işçi kadınlar da onu sakinleştirmeye, teskin etmeye çalışır. Filmin hemen açılış sekansı itibariyle, işçilerin ne gibi güvenliksiz çalışma koşulları altında olduğunu film izleyiciye gösterir. Usta başı Bilal (Erol Taş), bu olayı “Allah’ın takdiri”, “kaza”, “her gün oluyor” vb. cümlelerle sıradanlaştırır, sendikalı işçiler ise “bu makine değil, katil” diyerek sorunun temelde bir iş güvenliği sorunu olduğunu vurgular. Fabrikanın patronu Salim Bey (Güner Sümer) de telefonda, kendi patronuna, olayın dikkatsizliğin sonucu yaşanan bir kaza olduğunu anlatmaktadır. İşçiler, Bilal Usta’dan sonra Salim Bey’e derdini anlatır, Salim Bey de Bilal gibi, bunun bir kaza olduğunu, hatta dikkatsizlik nedeniyle gerçekleştiğini söyler, Mustafa’yı kabahatli ilan eder.

Çatışma: Filmin ana çatışması, sendikalı olup insanca koşullar içerisinde yaşamak ya da sendikasız olup güvencesiz, sağlıksız, niteliksiz koşullar içerisinde yaşamaya çalışmak şeklinde nitelenebilir. Filmin ana fikri ve izleyicisine bir çözüm olarak gösterdiği nokta sendikalı olup hakları için birlikte mücadele etmeleri üzerinedir. Bununla birlikte (Göç Üçlemesi’nin diğer filmlerinde de olduğu gibi) köyden kente göçüşün ortaya çıkardığı problemler bağlamında, filmin arka planında köy-kent çatışmasının da yer aldığı söylenebilir.

Gelişme: Filmin ana karakterlerinden olan Hacer’in (Hülya Koçyiğit) yaşamına daha derinlikli biçimde bakış atılır. Hacer iki küçük oğlu ve yaşlı babası Yunus (Turgut Savaş) ile birlikte ufak bir gecekonduda yaşamaktadır, onlarla tek başına ilgilenmek durumundadır, duldur. Makineden yaralanan Mustafa’nın yerine ise Hasan (Hakan

Balamir), usta başı Bilal'in referansı ile işe alınır. Bilal, Hasan'a iş yerini gezdirir, ne iş yapacağını anlatır. Hasan da Hacer ve diğer işçi arkadaşları gibi, ufak bir gecekonuda bir arkadaşıyla yaşayan, benzer yaşam koşulları içerisinde hayatını sürdürmeye çalışan biridir. Hasan'ın yerine işe girdiği, fabrikada yaralanan Mustafa'nın ise belden aşağısının tutmadığı, bundan sonraki yaşamında tekerlekli sandalyeye mahkûm olacağı görülür. Fabrikadaki sendikalı işçiler, bunun böyle olmayacağına kanaat getirir ve diğer işçileri de sendikalı olmaya, hakları ve fabrikadaki koşullarının iyileşmesi için mücadele etmeye, bilinçlenmeye çağırmaya karar verirler. Mevlüt (Erol Günaydın) ve Muhsin (Yaşar Şener) gibi sendikalı ve sınıf bilinci taşıyan işçiler, fabrikada bildiri dağıtmaya, diğer işçi arkadaşlarına sendikalılığın önemini ve gerekliliğini anlatmaya başlar. Fabrikatör Salim Bey ve Bilal Usta ise bu durumdan hoşnut değildir. O sırada fabrikada tanışan Hacer ve Hasan arasında da duygusal bir yakınlaşma başlar. Hem iş yerinde, hem de dışarıda daha çok birlikte vakit geçirmeye başlarlar. Hasan, Hacer'in evine daha çok vakit geçirir olur, Hacer'in ailesiyle olan ilişkileri de ilerler, evlenmeye karar verirler. Hayat koşulları, maddi zorluklar nedeniyle Hacer'in babası Yunus da parkta çocuklara balon satmak durumunda kalır; o yaşından sonra içerisine düştüğü durumu kabullenemeyen ve fazlasıyla içeren Yunus, buna dayanamayarak hayatını kaybeder. Fabrikada da işler hiç olmadığı kadar yoğun ve yorucu bir hal almıştır. İşçiler hem gece hem gündüz çalışmakta, yorgun düşmektedir. Hacer, insanca koşullardan oldukça uzak olan bu şartlar içerisinde giderek içerisinde bulundukları hayatı, durumu sorgular, ayrıca fabrikada Mustafa'yı sakat bırakan makinenin başında çalışan Hasan'ın can güvenliğiyle ilgili endişeleri günden güne artar ve sendikalı olmaya karar verir. Evlenmek üzere olduğu Hasan ise hem patronla hem de usta başı Bilal ile iyi geçinmeye çalışan, bir dediklerini iki etmeyen, sendikaya çok katı biçimde karşı çıkan biridir. Bu nedenle Hacer'in sendikalı olduğunu öğrenince hem sendikalı işçilerle dövüşür hem de Hacer ile tartışır, ona tokat atar.

Doruk noktası: Fabrika bahçesinde, Salim Bey işçiler arasında sendikalı olanlar ve olmayanları görmek için işçilerin ikiye ayrılmasını ister. Sendikalı olanlar ve sendikaya yazılmayı düşünenler bir yana, sendikalı olmayanlar bir yana ayrılır. Hacer ve Hasan da burada karşı karşıya gelir; Hasan, Hacer'in sendikalıların tarafına gitmesine engel olmaya çalışır, Hacer ise kararını vermiştir ve sendikalıların arasına katılır. İş başı saati gelir, işçiler fabrikadaki işlerinin başına geçer; Hasan da makinesinin başına gidip çalışmaya başlar ama Bilal Usta onu rahat bırakmaz. Hacer'in sendikalı olmasını engelleyemediği

için Hasan'ı sert biçimde ve durmaksızın azarlar, aşağılar, tehdit eder. O sırada makinenin başında olan Hasan'ın, bu baskı ve muamele altında dikkati dağılır, kolu makineye kapılır. Acı içerisinde çığlık atar, kolu kopmuştur.

Sonuç: Filmin açılış sekansında Mustafa'nın başına gelen, finalde Hasan'ın da başına gelir. Hasan, sendikaya üye olmamaktaki ısrarının, mevcut kötü ve güvencesiz koşullarını kabullenmesinin, mücadele eden ve hakkını arayan insanlara karşı çıkışının bedelini, "diyetini" kolu ile ödemiştir. Hacer ve diğer herkes Hasan'ın çığlığı üzerine makinenin başına gelir, yerde yatan Hasan'ı ve kopmuş kolunu görürler. Hacer, Hasan'ın kopan kolunu yerden alır, usta başı Bilal'in ve patron Salim Bey'in üzerine "al diyetini!" diye bağırarak fırlatır. "Şimdi bizim diyetimizi kim ödeyecek" diye sorar, eline yerden bir balyoz alır, makineye kaldırıp vuracak gibi yapar ama duraksar. Suçlunun makine olmadığını o an fark eder, etraftaki insanların yüzlerine teker teker "suç bizde" diyerek yürümeye başlar, en son kameraya döner, kameraya/izleyiciye "suç bizde" diye bir kez daha bağırır.

Tablo 4.11

Diyet filminde sekans türleri

Sekans	Çekim	Yüzdelik Değer
Aksiyon	8	2,0 %
Cenaze	6	1,5 %
Montaj	10	2,5 %
Fiziksel şiddet	2	0,5 %
Sıradan sahne	369	93,4 %

Diyet'te sıradan sahneler dışındaki özel sekans türlerine oldukça tasarruflu ve sınırlı biçimde yer verildiği anlaşılmaktadır. Filmin %93,4'ü sıradan sahnelerden oluşurken %2,5'unun montaj sekansı, %2'sinin aksiyon sekansı, %1,5'unun cenaze sekansı, %0,5'inin ise fiziksel şiddet sekansı olduğu görülmüştür. Sekans türleri, filmlerde dramatik etkiyi arttırma ve duygusal belirlenim yaratma konusunda önemli rol oynar.

Diyet'te, bu gibi özel sekans türlerine az yer verilmesi, izleyicinin duygu ve düşüncesine en az müdahalede bulunma anlayışının bir yansıması olarak yorumlanabilir. Film anlatısı, izleyicilerin film hakkında ne düşünüp hissedeceğine kendilerinin karar vermesini ister bir tavırla tasarlanmıştır denilebilir. Yine de film anlatısı içerisinde sınırlı biçimde yer verilen bu özel sekanslar, filmin bazı önemli anlarına karşılık gelmektedir.

Filmin (jenerik yazılarından sonraki) ilk çekimi ve 11. çekimi arasında süren ve aynı zamanda filmin açılışı olan montaj sekansı, (*Arkadaş* filminde olduğu gibi) filmin büyük bir kısmının geçeceği fabrikanın günlük rutinlerini, mekâna içkin detayları, işçilerin ve makinelerin üretim süreçlerini adeta belgeseli andıran bir tarzda ekrana getirerek izleyiciye işçilerin yaşamından bir kesit sunar. İlgili montaj sekansında, fabrikadaki sıradan bir iş gününün nasıl geçtiği, işçilerin çalışma pratikleri ve görevleri, makinelerin işleyişi belgesel bir bakışla aktarılır. Fabrikanın herhangi bir gününden bir kesit sunar gibi başlayan montaj sekansı, 12. çekimle birlikte, işçi Mustafa'nın çılgılığı ile sona erer. Az önce sıradan ve rutin gibi görünen fabrikadaki işleyiş bir anda bozulur, Mustafa makineye kapılmış ve ağır yaralanmıştır. Bu sıradanlığın ve rutinin ani ve beklenmedik biçimde sona erışı, aynı zamanda filmin hemen başlangıcında izleyicide bir şok etkisi yaratır.

Filmdeki iki kısa aksiyon sekansından ilki, 246. – 249. çekimler arasındadır ve bu sekansta fabrikadaki sendikalı işçilerin, işbirlikçi işçi Haşim'e pusu kurup onunla kavga ettikleri görülür. 352. – 355. çekimler arasındaki ikinci aksiyon sekansında ise Hasan, sendikaya Hacer'i almaya gittiğinde Mevlüt ile kavga eder. Bu kısa aksiyon sekansları, yine filmdeki ana çatışmanın kavga yoluyla dışa vurulduğu anlardır. İlkinde, işçilerin mücadelesinde “gerektiğinde” kavgaya başvurmak durumunda da kalabilecekleri vurgulanır. Diğerinde ise Mevlüt'ün Hasan'a patronların gözünde bir “yedek parçadan” farklı olmadığını söylemesi üzerine, Hasan öfkelenir ve Mevlüt ile aralarında arbede çıkar. Mevlüt'ün sınıf bilinci ve Hasan'ın sınıf bilincinden yoksunluğu bu kavganın da temel nedenidir. Bu anlamda filmdeki aksiyon sekansları, ana çatışmadan doğan ve filmin sınıfsal, ideolojik tavrını pekiştiren kısa ama etkili anlar olarak görülebilir.

289. – 294. çekimler arasındaki cenaze sekansının, anlatıda dramatik etkiyi arttıracak ve izleyicide üzüntü duygusu uyandıracak biçimde tercih edildiğini söylemek mümkündür. Filmdeki cenaze sekansı, ilerlemiş yaşında parkta çocuklara balon satmayı kabullenemeyen Hacer'in yaşlı babası Yunus'un üzüntü ve utançtan hayatını

kaybetmesinin ardından ekrana gelir. Hacer babasının vefatı ile birlikte hem çalışma koşullarının zorluğuyla, hem geçim sıkıntısıyla hem de küçük çocuklarının ihtiyaçları ile bir başına kalır. Hacer'in içerisinde bulunduğu durum, çaresizliği, sıkışmışlığı ve üzüntüsü bu sekans vesilesiyle daha da pekiştirilir.

Tek çekimden oluşan ve 358. ve 383. çekimlerde gerçekleşen fiziksel şiddet sekansları da, ana çatışma bağlamında karakterler arasındaki gerilimlerin tırmandığı ve fiziksel şiddet yoluyla dışa vurulduğu anlardır. Filmin 358. çekiminde Hasan, Hacer'e tokat atar; bunun nedeni ise Hacer'in sendikaya yazılması ve sendikalı işçilerle birlikte hareket etmeye başlamasıdır. Diğeri ise 383. çekimde, Hasan'ın usta başı Bilal'e attığı yumruktur. Filmin doruk noktasını teşkil edecek olan, Hasan'ın makineye kolunu kaptırdığı andan hemen önce Bilal, sürekli biçimde Hasan'ı aşağılar, tehdit eder. Tüm bu baskıya giderek öfkelenen Hasan, o ana kadar hep iyi geçinmeye çalıştığı ve saygı duyduğu usta başı Bilal'e yumruk atar. Dolayısıyla bu gibi izleyicide güçlü duygusal etkiler yaratabilecek sekanslar, *Diyet*'te son derece tasarruflu ama bir o kadar etkili biçimde kullanılmıştır.

4.2.2 Sinematografi

Bu başlık altında, *Diyet* filminin çekim ölçekleri, kamera açıları ve kamera hareketleri gibi sinematografik unsurları inceleme konusu yapılacaktır.

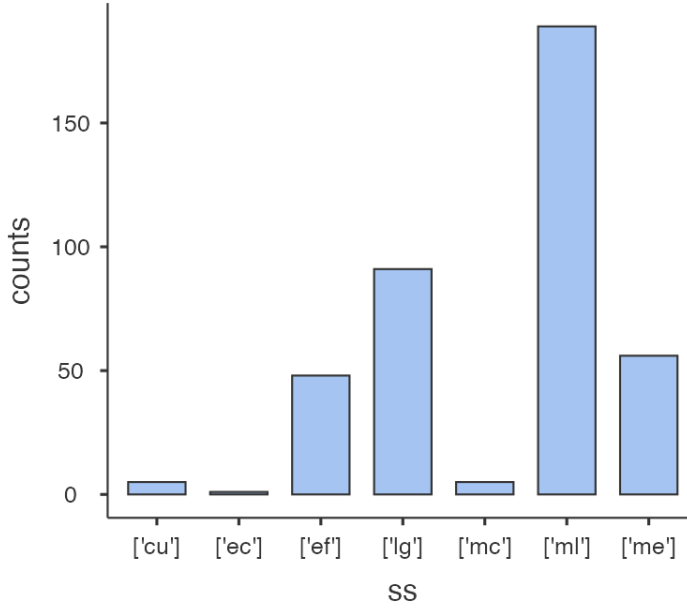
Tablo 4.12

Diyet filminde çekim ölçekleri

Çekim Ölçeği	Çekim	Yüzdelik Değer
Omuz plan (cu)	5	1,3 %
Yakın plan (ec)	1	0,3 %
Genel plan (ef)	48	12,2 %
Boy plan (lg)	91	23,0 %
Göğüs plan (mc)	5	1,3 %
Diz plan (ml)	189	47,8 %
Bel plan (me)	56	14,2 %

Şekil 4.3

Diyet'te çekim ölçeklerinin dağılım grafiği



Filmde en çok %47,8 oranında (189 kez) diz plan, bununla beraber %23 oranında (91 kez) boy plan, %14,2 oranında (56 kez) bel plan, %12,2 oranında (48 kez) genel plan, %1,3 oranında (5 kez) göğüs plan, %1,3 oranında (5 kez) omuz plan, %0,3 oranında (1 kez) yakın plan kullanıldığı tespit edilmiştir. Filmde (bel planı çekim ölçeklerinin tam ortası olarak düşündüğümüzde) uzak çekim ölçeklerinin, yakın çekim ölçeklerine nazaran yoğunluğu, hatta göğüs plan, omuz plan ve yakın planlara nadiren yer verildiği belirgin biçimde görülmekte ve çarpıcı bir tablo ortaya çıkarmaktadır. Bilindiği üzere temel sinematografi literatüründe yakın planlar karakterlerin yüzlerine, duygu durumlarına odaklanmaya yardımcı olurken uzak planlar ise, karakterleri çevreleyen ortamı ve alanı vurgulama eğilimi taşıyan çekim ölçekleridir (Pramaggiore ve Wallis, 2007, s. 144-145). Bu anlamda *Diyet*'te çekim ölçeklerine dair tercihler, bir gerçekçilik ve nesnellik kaygısının neticesi olarak okunabilir. Filmde %47,8 gibi yüksek bir oranla en çok kullanılan çekim ölçeği olan diz planlar da böylesi bir anlayışla tercih edilmiş gibi görünmektedir. Bir filmde diz planlar sayesinde, karakterler ve birçok görsel unsur aynı anda gösterilebilir, karakterlerin beden dilleri, yüz ifadeleri ve çevrelerini sarmalayan alan aynı anda ve birlikte perdeye yansıyabilir (Mercado, 2011, s. 69). Filmde diz planların hâkim ölçek olması, onu takiben boy ve bel planların yoğun biçimde tercih edilmesi, duygusal etki ve belirlenim yaratma potansiyeli taşıyacak çekim ölçeklerine ise

son derece sınırlı biçimde başvurulması, izleyiciyi daha nesnel ve gözlemci bir pozisyona yerleştirme çabasının bir neticesi olarak düşünülebilir. Filmdeki çekim ölçeği tercihlerinin dağılımı, seyircinin bakışını ve odağını bir noktaya yönlendirmek yerine onlara yoğun biçimde özgür alan tanıyan ve yönlendirmekten uzak duran bir anlayışı yansıtmaktadır. Bu tercihler bağlamında, seyircilerin karakterlerle duygusal ilişki kurmasının, onlarla özdeşleşmesinin yerine, film ve izleyici arasında bir mesafenin korunmasının yeğlendiğini söylemek mümkündür.

Filmde yakın ölçeklere son derece tasarruflu biçimde yer verilse bile, filmin anlatısı açısından çarpıcı anlarda bu planların tercih edildiği görülmektedir. Örneğin filmde yakın planın kullanıldığı tek çekim, Hacer'in iş arkadaşı Mustafa'yı sakat bırakan ve evlenmeyi düşündüğü Hasan'ın da can güvenliğini tehdit eden makineye bakış anının görüntüsüdür. Filmin 171. çekiminde kullanılan bu çekim ölçeği, Hacer'in yüzünün yakın planda görüntüsünü ekrana getirerek, karakterin hissettiği tedirginliği, üzüntüyü, stresi tek planda çarpıcı biçimde vurgulamaktadır. Filmde omuz planların kullanıldığı sınırlı çekimler de buradaki gibi önemli vurgular içeren anlara tekabül etmektedir. Benzer biçimde, filmin 4. çekiminde (açılıştaki montaj sekansında), kamera işçileri soldan sağa pan ve zoom hareketiyle taradıktan sonra omuz plan ölçeğinde sabitlenip, birkaç saniye işçinin çalışan ellerini gösterir; böylece filmin hemen açılışında işçilerin emeği, “yaratan elleri” izleyiciye oldukça yakından gösterilir. Yine filmde omuz planın⁴⁹ kullanıldığı çarpıcı anlardan biri filmin 79. çekimidir. İlgili çekimde sendikalı işçiler, diğer işçi arkadaşlarına bildiri dağıtırken, kamera tilt ve zoom hareketleriyle masanın üzerinde duran bir bildiriye odaklanır ve bildiride yazanlar, izleyicinin okuyabileceği kadar bir süre ekranda görünür: “İŞÇİ KARDEŞ. Sendikaya üye ol, keyfi zamma, iş kazalarına, kötü yemeğe paydos. Kendi başına alamayacağın hakları sana ancak sendika sağlar. Sendikaya üye ol. BİRLİKTEN KUVVET DOĞAR. Hepimiz sendikaya üye olursak işveren ile toplu sözleşmeye oturup ücretleri arttıracacağız. SEN DE KATIL”. Böylece filmin aslında izleyiciye söylemek istediği her şey, bu bildiri vasıtasıyla bir kez “doğrudan” biçimde söylenmiş olur. Filmin anlatısındaki en kritik noktalardan birini teşkil eden 384. çekim,

⁴⁹Bilindiği gibi çekim ölçeklerine dair sinematografi literatüründeki tanımlamalar, çoğunlukla insan figürünün ne kadarının görüş alanı içinde olduğuna göre belirlenir ve isimlendirilir (Giannetti, 2013, s. 9). İlgili planda görüntüdeki unsur ufak bir nesne olduğu için, bu plandaki çekim ölçeğini bir yakın plan olarak yorumlamak da mümkündür.

yani Hasan’ın kolunu kaybetme anı da izleyiciye (ani bir zoom hareketi ve Hasan’ın çılgınlıkları eşliğinde)⁵⁰ omuz planda gösterilir. Özetle filmde yakın ölçekler son derece tasarruflu ve sınırlı biçimde, ama etkili ve anlatı açısından önem teşkil edecek anlarda tercih edilmiştir.

Tablo 4.13

Diyet filminde kamera açıları

Kamera açısı	Çekim	Yüzdelik Değer
Göz hizası	274	69,4 %
Üst aç	34	8,6 %
Alt aç	87	22,0 %

Diyet’te kameranın %69,4 oranında (274 çekimde) göz hizasında olduğu, %22 oranında alt aç (87 çekimde), %8,6 oranında ise üst aç (34 çekimde) kullanıldığı görülmektedir. Kameranın ağırlıkla göz hizasında olması, yine filmdeki nesnellik kaygısı bağlamında düşünülebilir. Ama göz hizası açısının ardından, %22 gibi belirleyici bir oranla alt aç kullanımı da filmin genel atmosferinde etkili bir tercihtir. Güvencesiz şartlarda çalışan, ekonomik zorluklarla mücadele eden, hayatın her alanında güçlüklerle karşılaşan sıradan insanların hayatlarına dair bir öykü anlatan *Diyet*’te sıradan diyalog çekimlerinde bile sıklıkla karşımıza çıkan alt açılar, filmdeki insanların tüm bu zorluklar içerisindeki hayata tutunma çabasını, mücadelesini, toplum içerisinde “küçük” görülen insanların aslında nasıl “büyük” kimseler olduğunu adeta film boyu hissettirir. Tüm bu zorluklara rağmen karakterlerin hayat karşısındaki dik duruşu, filmin geneline yayılan alt açılar sayesinde vurgulanmaktadır. Aslında filmdeki karakterler ve onların deneyimlediği zorlu koşullar, toplumdaki milyonlarca insanın kolektif deneyimini yansıtmaktadır; film de temelde aynı

⁵⁰ Çağrı İnceoğlu, Yeşilçam filmlerinde zoom hareketinin temel işlevlerinden biri olarak vurgulamayı ya da imlemeyi işaret etmektedir; İnceoğlu’na göre Yeşilçam filmlerinde ani yapılan bir zoom hareketi sessizlik anlarında dahi, adeta görsel bir patlama veya çılgılık etkisi göstermektedir (2015, s. 19). İlgili çekimde zoom hareketinin kullanımı, İnceoğlu’nun bu tespiti bağlamında düşünülebilir.

koşullar içerisindeki izleyicisine örgütlenme, birlik olma, mücadele etme çağrısı yaptığı için, nasıl güçlüklerle dolu koşullara göğüs germek zorunda kaldıkları ve bu koşullar içerisindeki onurlu, dik duruşları gösterilir. Yani alt açılarının filmin genel muhtevasına bu yönden de bir katkı sunduğu söylenebilir. Yine üst açısı ve alt açılarının anlam yaratacak şekilde, önemli anlarda kullanıldığı bazı örnekler de söz konusudur. Örneğin filmin 126. çekiminde, çocuk parkında balon satan Hacer'in babası Yunus'un görüntüsünün alt açısı ile sunulması, Yunus'un çocuk parkına ne kadar yabancı ve oraya ait olmadığı fikrini pekiştiren bir rol oynar; elinde balonlarla, boy planda, hareketsiz ve mimiksiz biçimde, adeta heykel gibi duran Yunus'u olduğundan daha da büyük ve heybetli gösteren bu açı, çerçeve içinde bir yandan parkta koştuğunu çocukları da göstererek, karakterin oraya asla ait olmayışını, çocuk parkındaki eğreti duruşunu (bir yandan da karakterin emeğinin yüceliğini) vurgular. Yine filmin 381. çekiminde, fabrika önündeki sekansta, Hacer'in bundan sonra sendikalı işçilerle hareket edeceğini kesin olarak gösterdiği anda alt açıyla ekrana gelen görüntüsü, onun verdiği kararın doğruluğunu izleyiciye hissettirir. Üst açısının da bu şekilde anlama etki edecek biçimde kullanıldığı anlar söz konusudur. Filmin 67. çekiminde, Mustafa'nın kötürüm kaldığını Hacer'in Zehra'dan (Nermin Özses) öğrendiği anlarda karakterlerin üst açıdan çekilmesi, içerisinde bulundukları üzüntülü, çaresiz vaziyeti pekiştirir, haberin ağırlığı ve karakterlerin ruh hali daha dramatik biçimde izleyiciye yansır.

Tablo 4.14

Diyet filminde optik hareketler/kamera hareketleri

Kamera Hareketi	Miktar	Yüzdelik Değer
Pan, odak kaydırması	1	0,3 %
Pan, tilt, zoom	5	1,3 %
Pan, tilt	12	3,0 %
Pan, zoom, odak kaydırması	2	0,5 %
Pan, zoom	35	8,9 %

Tablo 4.14 (Devam) *Diyet* filminde optik hareketler/kamera hareketleri

Pan	58	14,7 %
Sabit	244	61,8 %
Tilt, zoom, odak kaydırması	1	0,3 %
Tilt, zoom	3	0,8 %
Tilt	15	3,8 %
Zoom, tilt	1	0,3 %
Zoom	18	4,6 %

Filmde kamera %61,8 oranında sabit tutulmuştur, onu takiben en çok kullanılan optik hareketler/kamera hareketlerinin %14,7 oranında pan, %8,9 oranında pan ve zoom birlikte, %4,6 oranında zoom, %3,8 oranında tilt olduğu ve bunları takiben çeşitli hareketler ve kombinasyonların da tercih edildiği görülmektedir. *Diyet*'in konusu, anlatısı ve diğer sinematografik özellikleri birlikte düşünüldüğünde, filmde çoğunlukla sabit kamera kullanılmasının nedeni, temelde yine filmin izleyiciye nesnel, mesafeli bir bakış sunması ve izleyicileri duygusal olarak yönlendirmekten uzak durma anlayışı olarak düşünülebilir. Yine de *Diyet*, araştırmanın örneklemini içerisindeki tüm filmler arasında, kameranın en az sabit olduğu filmidir. Bunun temel nedeni ise (kurgu ile ilgili başlık altında da değinileceği gibi), *Diyet*'in çoğunlukla uzun çekimler içeren bir film olması kaynaklı görülebilir. Filmde uzun çekimler öncelenmiştir ve kurgunun daha arka planda yer aldığı görülmektedir. Bu nedenle uzun çekimler içerisinde farklı optik hareketler/kamera hareketleri (ve kombinasyonları) ile görüntünün sürekliliğini korumaya ve olabildiğince minimal düzeyde kesme kullanmaya dikkat edildiği anlaşılmaktadır.

4.2.3 Kurgu

Bu başlık altında, *Diyet*'in kurguya ilişkin nitelikleri, çekim sayısı, çekim uzunlukları (ortalama, en kısa, en uzun), kesme türleri, geçiş etkisi veya, özel etki, görsel etki, hareketli grafik, hız gibi teknikler bağlamında incelenecektir.

Tablo 4.15*Diyet filminde çekim sayısı ve çekim uzunlukları*

	Toplam Çekim	OÇU	En Kısa	En uzun
Değerler	395	317	8.98	2305

Tablo 4.16*Diyet'in en uzun ve en kısa ilk on çekimi*

		Çekim	Değer
En uzun	1	335	2304.70
	2	231	2195.79
	3	230	1934.08
	4	145	1864.13
	5	31	1712.30
	6	131	1489.49
	7	202	1462.54
	8	102	1436.58
	9	324	1419.58
	10	191	1353.66
En kısa	1	99	8.98
	2	384	16.98
	3	185	22.00
	4	103	23.98
	5	390	28.95
	6	62	28.98
	7	217	28.98

Tablo 4.16 (Devam) *Diyet*'in en uzun ve en kısa ilk on çekimi

8	203	30.95
9	206	30.98
10	15	31.98

Diyet (ölçümlenen kopyasının) 89 dakikalık süresiyle, örneklemdaki diğer filmlerle paralel bir süreye sahip olmakla birlikte, filmde toplam 395 çekim tespit edilmiştir ve ortalama çekim uzunluğu ise 317 karedir (yaklaşık 13,2 saniye). Bu anlamda *Diyet*, incelenen filmler arasında en uzun ortalama çekim süresine ve en az çekim sayısına sahip olan film olarak görünmektedir. Çok daha dinamik bir kurgu yapısına, sık kesmelere, biçimci olarak nitelenebilecek bir anlayışa sahip olan diğer filmlerle karşılaştırıldığında, *Diyet*'in olabildiğince az kurgu müdahalesi içerdiği ve görüntünün sürekliliğine daha çok yaslanan bir yaklaşımla, uzun çekimlere yaslanarak öyküsünü anlattığı söylenebilir. Filmdeki en uzun ilk on çekimin sürelerine bakıldığında, en kısa çekimin dahi yaklaşık bir dakika sürdüğü, ilk üç çekimin ise yaklaşık bir buçuk dakika dolaylarında olduğu görülmektedir. En kısa ilk dört çekim hariç (ki dördüncü çekim de neredeyse 1 saniyedir), en kısa çekimlerin de çoğunluğunun 1 saniyeden uzun sürdüğü tablodan anlaşılmaktadır. Yani çekim sayısı ve ortalama çekim uzunluğu verileri de bu anlamda önceki bölümlerde ortaya çıkan tabloyla uyum içerisindedir. André Bazin'in de belirttiği gibi uzun çekim süreleri, bir olayın "gerçek uzunluğunun" süresini yansıtır (2013, s. 186). *Diyet*'te de zamansal gerçekçilik kaygısıyla hareket edildiği, bu nedenle olabildiğince az kurgu müdahalesine başvurulduğu ve filmin uzun çekim süreleri ile öyküsünü anlattığı söylenebilir. Kısa çekimlere de filmde dramatik etkiyi arttıracak kritik anlarda yer verildiği görülmektedir. Örneğin filmin en kısa ilk on çekimi içerisinde yer alan 384. ve 390. çekimler, Hasan'ın makineye kolunu kaptırdığı 383. çekimin hemen ertesinde ekrana gelir ve bu anlar fabrikada paniğin, endişenin ve öfkenin hâkim olduğu final bölümüne aittir. Filmde bu anlarda son derece kısa çekimlere yer verilmesi, olayın şok etkisini artırır ve ekranda karakterlerin içerisinde bulunduğu duygu durumunu izleyiciler nezdinde de pekiştirir.

Tablo 4.17*Diyet filminde kesme türleri*

Kesme Türü	Çekim	Yüzdelik Değer
J kesmesi	3	0,8 %
L kesmesi	8	2,0 %
Devamlılık kesmesi	374	94,7 %
Çapraz kesme	6	1,5 %
Uzağa kesme	2	0,5 %
Kesme yok	2	0,5 %

Tablo 4.18*Diyet filminde geçiş etkileri*

Geçiş etkisi	Çekim	Yüzdelik Değer
Açılma-Kararma	2	0,5 %
Geçiş yok	393	99,5 %

Tablo 4.19*Diyet filminde hız ve etki türleri*

Hız	Görsel Etki	Hareketli Etki	Özel Etki	Çekim	Yüzdelik Değer
Normal hız	Yok	Yok	Yok	395	100.0 %

Filmin %94,7 oranında devamlılık kesmesi ile kurgulandığı, bununla birlikte %2 oranında L kesmesi, %1,5 oranında çapraz kesme, %0,8 oranında J kesmesi, %0,5 oranında uzağa kesme, %0,5 oranında ise açılma-kararma geçiş etkisi içerdiği görülmektedir. Filmdeki temel eğilimin, ana hikâyeyi sürdürmek ve izleyicinin dikkatini devamlılık kesmesi vasıtasıyla filmde tutmak olduğu söylenebilir. Devamlılık kesmesi dışında kullanılan çeşitli kesme türleri ve geçiş etkilerinin de yine belli anlarda filmin anlatısına katkı yapacak biçimlerde kullanıldığı görülmektedir. Örneğin filmde çapraz kesmenin kullanıldığı örneklerden bazıları, 127. – 132. çekimler arasındadır; filmin bu kısmında dört çekim çapraz kesme ile birbirine bağlanır. Yunus ve Hacer'in birbirinden farklı mekânlarda, farklı kişilere aynı hikâyeyi (İstanbul'a nasıl göçtükleri, kocasının Hacer'i ve küçük çocuklarını nasıl terk ettiği vb.) anlattığı görüntüler bu biçimde izleyiciye sunulur, karakterlerin arka planları hakkında izleyicilere önemli detaylar verilir. Benzer biçimde, filmde farklı kesme türlerinin oynadıkları rol bağlamında, yine Hasan'ın kolunu kaybettiği 383. çekime bakılabilir. Bir önceki çekimde başlayan usta başı Bilal'in Hasan'ı aşağılayan, küçük düşüren sözleri, L kesmesi vasıtasıyla bu çekime de taşınır ve Hasan'ın makineye kolunu kaptırdığı anlara da eşlik eder.

Filmde iki çekimin de (37. ve 359. çekimler) kararma etkisi ile bitirildiği görülmektedir. Bilindiği gibi sinemada açılma çoğunlukla bir olayı başlatırken kararma ise başlayan bir olayın sona erdiğini izleyiciye gösterir, sinemacılar da böylesi bir izlenim yaratan bu geçiş etkisini sekanslar arası geçişlerde kullanma eğilimindedir (Yıldız, 2014, s. 161). Bu anlamda örneğin filmin 37. çekiminin kararmayla bitirilmesi, mekânların ve karakterlerin izleyiciye tanıtılmasının ardından, filmin açılış bölümünü sona erdiren bir niteliktedir. Yine aynı şekilde 359. çekimin sonundaki kararma da filmin gelişme kısmını sona erdiren ve filmi doruk noktasına doğru taşıyan bir karakterdedir; Hasan'ın Hacer'e tokat attığı çekimin hemen ardından ekrana gelen tekerlekli sandalye görüntüsünün kararma ile sonlandırılması, hem filmin gelişme bölümünü sona erdirir hem de izleyiciye çarpıcı bir görüntü sunar. Filmde kararma dışında herhangi bir geçiş etkisi kullanılmamıştır. Ayrıca filmin tamamında normal hız kullanılmış, özel etki, görsel etki, hareketli grafik gibi tekniklere de başvurulmamıştır.

4.2.4 Mizansen

Diyet filminin mizansen özellikleri, mekân, kostüm, dekor, makyaj ve aksesuarlar bağlamında bu başlık altında incelenecektir.

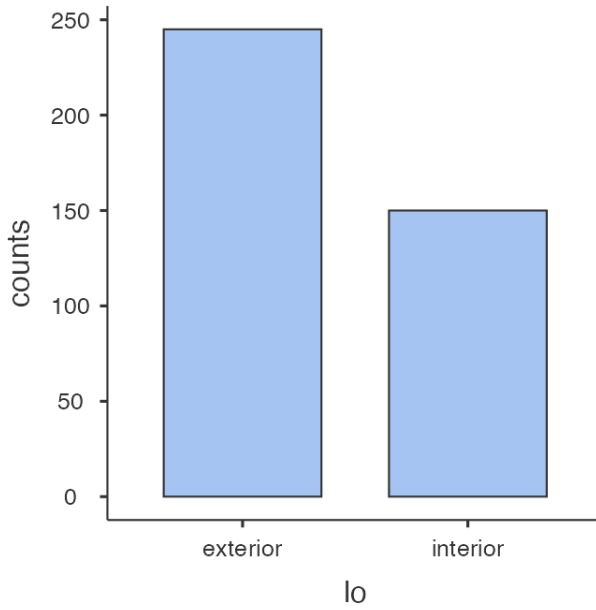
Tablo 4.20

Diyet filminde mekânların dağılımı

Mekân	Çekim	Yüzdelik Değer
Dış (ex)	245	62,0 %
İç (in)	150	38,0 %

Şekil 4.4

Diyet'te mekânların dağılım grafiği



Diyet'in %62'sinin dış mekânlarda, %38'inin ise iç mekânlarda geçtiği görülmektedir. Dış mekânların iç mekânlara nazaran bu kadar baskın biçimde kullanılması, öncelikli olarak filmin bütününde hissedilen gerçekçilik kaygısı bağlamında okunabilir. Film karakterlerini doğal mekânlarda, gerçek yaşamın içerisinde izleyiciye sunmakta, mekâna dair bu tercihler de filmin gerçekçi tavrını, dolayısıyla inandırıcılığını belirgin biçimde beslemektedir. Filmdeki karakterlerin yaşadığı gecekondu mahallesi, çalıştıkları fabrikanın avlusu ve çevresi, oturdukları evin bahçesi gibi doğal mekânlarda geçen dış çekimlerin çoğunlukta oluşu, karakterlerin sosyal ilişkilerini, toplumsal, ekonomik koşullarını gerçekçi bir gözle yansıtmaktadır. Karakterlerin evlerinde, fabrikada,

sendikada vb. alanlarda gerçekleştirilen iç mekân çekimleri ise, karakterlerin kişisel yaşamlarına dair detayları, yoğun çalışma rutinlerini ve zorlu çalışma koşullarını, sendikal mücadelelerinin ve hak taleplerinin altında yatan motivasyonları, gerekçeleri daha görünür kılan bir nitelik taşımaktadır. Köyden kente göç etmek zorunda kalıp, yoksul gecekondu mahallelerinde hayata tutunmaya çalışan, ekonomik zorluklarla, güvencesiz çalışma koşullarıyla karşı karşıya biçimde yaşam mücadelesi veren sıradan insanların güçlüklerle dolu hayatlarını konu edinen filmde, mekâna dair tercihlerin de öyküyü olabildiğince güçlendirecek ve filmin görsel dünyasını besleyecek biçimde şekillendirildiği anlaşılmaktadır. Film benzer yaşam koşulları içerisindeki izleyicisine hakkını arama, birlik olma, örgütlenme çağrısı yaparken, mekân kullanımlarıyla da onlara tanıdık bir dünya sunmakta, mekânlar da bu çağrının daha etkili biçimde iletilmesinde önemli rol oynamaktadır.

Kostüm, dekor, makyaj ve aksesuar gibi mizansen unsurlarının da filmin görsel dünyasını güçlendirecek biçimde kullanıldığı görülmektedir. Filmin tamamı doğal ve gerçek mekânlarda çekildiği için, filmdeki dekorlar da bunla bağlantılı olarak doğal ve gerçektir ve bu filmin genelindeki gerçekçi ve nesnel tavrı beslemektedir. Fabrikadaki makinalar, alet ve edevatlar, harlı ocaklar, duvarlardaki “iş güvenliği” afişleri, karakterlerin evlerindeki badanasız, çatlak duvar ve kapılar, eski eşyalar (köylülüğü çağrıştıran sedirler, divanlar, koltuk örtüleri, perdeler vb.), sendikadaki bildiriler, afişler, yayınlar ve bunun gibi dekor ve aksesuara dair unsurlar, filmin inandırıcılığını arttıran ve mekânların bağlamsal niteliklerini vurgulayan bir niteliktedir. Yine örneğin işçi karakterlerin fabrikada geçirdikleri zamanlarda üzerlerinden çıkarmadıkları klasik mavi işçi tulumları (ve ellerindeki, yüzlerindeki, kıyafetlerindeki kir, pas, yağ lekeleri), özel alanlarında giydikleri geleneksel Anadolu insanı elbiseleri (kadınlarda eşarp, uzun basma elbiseler, yün hırkalar, erkeklerde ceket, kasket, kundura vb.) gibi kostüme ve makyaja içkin unsurlar da yine filmdeki karakterlerin görünüşlerini gerçek hayata yaklaştırmakta, ayrıca işçi ve köylü kimliklerini de görsel anlamda pekiştirmektedir. Benzer biçimde fabrikatör Salim’in babası (Atıf Kaptan) örneğindeki gibi, varlıklı karakterler de (Yeşilçam filmlerinde sıklıkla görülen bir temsil biçimi olarak) robdöşambr, fular gibi kostümlerle ekrana getirilerek, sermayeyi, üretim araçlarını elinde bulunduranlar temsil edilmektedir.

4.3 *Bir Gün Mutlaka* (1975)

Yönetmen: Bilge Olgaç

Senaryo: Yılmaz Güney

Yapımcı: Süha Pelitözü

Görüntü Yönetmeni: Hüseyin Özşahin

Kurgu: Özdemir Arıtan

Oyuncular: Güven Şengil, Semra Özdamar, Oktay Sözbir, Azra Balkan, Birtane Güngör, Mümtaz Ener, Şadan Adan, Göktürk Demirezen

Süre: 79 dakika

4.3.1 Anlatı

Sergileme: Film, dönemin toplumsal olaylarını, yürüyüşleri, grevleri, çatışmaları, protesto gösterilerini gösteren bir montaj sekansı⁵¹ ile açılır. Ardından, devrimcilerin bir gar önünde *Birlik* adında bir dergi sattığı görülür. “Faşizmi, emperyalizmi yıkmak için *Birlik!*”, “bütün bir halkın ortak mücadelesi için *Birlik!*”, “emeğin kurtuluşu için *Birlik!*” gibi sloganlar eşliğinde devrimciler siyasi yayınlarını halka tanıtmaktadır. Alana polislerin geldiğini gören devrimciler oradan hızla uzaklaşır, o sırada halk içerisinde kimileri onlara destek vermekte, kimileri ise onların yayınlarını ve faaliyetlerini “zararlı” gördüğünü ifade etmektedir.

Çatışma: Filmin temel çatışması, sosyalist bir ülke ve dünya mücadelesi veren, toplumun farklı kesimlerinden gelen, farklı toplumsal arka planlara sahip devrimcilerin mücadelesi ile onların mücadelelerini baltalayan, onları yok etmeye çalışan devlet, kolluk, paramiliter güçlerin, yani bütün bir sistemin çatışması olarak özetlenebilir. *Bir Gün Mutlaka*’yı,

⁵¹ Montaj sekansları, birçok farklı kaynaktan çekimler de içerebilmektedir, örneğin haber filmlerinden, günlüklerden, arşiv görüntülerinden, televizyon programlarından alınmış görüntülerden vb: bu çekimler bir araya getirildiğinde, kesmelerin toplamından çok daha büyük bir sahne ortaya çıkarır (Chandler, 2009, s. 167). *Bir Gün Mutlaka*’nın açılışındaki montaj sekansı da farklı kaynaklardan toplanmış görüntülerin bir araya getirildiği izlenimini vermektedir. Ayrıca ilgili yıllarda film materyaline erişimin oldukça zahmetli ve sınırlı olduğu gerçeği düşünüldüğünde, farklı kaynaklardan alınmış görüntülerin filmde kullanımının “tasarruflu” bir yöntem olduğu da düşünülebilir.

örneklemedeki filmler arasında en az ana karakter odaklı film olarak konumlamak mümkündür. Filmde ana karakterlerin varlığından söz edilebilir, ama ana karakter olarak düşünülebilecek devrimciler ve onların sosyal çevrelerinden yan karakterlerin hikâye üzerindeki ağırlığı neredeyse eşit derecede önem taşımaktadır. Bu anlamda filmin temel çatışması bağlamında, anlatısal düzeyde böyle bir tercihte bulunulması anlamlıdır. Yine filmde, geniş kitleler, kalabalıklar, karakterler ve onların kişisel hikayeleri kadar ağırlık taşımaktadır. Filmin büyük bir kısmı, dönemin sokak olaylarının, grevlerinin, mitinglerinin gerçek görüntüleriyle bezelidir. Bu anlamda filmin anlatısı içerisinde kalabalıklar, adeta bir karakter olarak rol oynamaktadır.

Gelişme: Film, filmdeki devrimci karakterlerin kişisel öykülerini, yani işlerini, günlük rutinlerini, aileleri ve sosyal çevreleri ile olan ilişkilerini detaylı biçimde göstererek hikâyede devrimcilerin rolünü derinleştirir. Devrimci bir fabrika işçisi olan Akif (Oktay Sözbir), işçi arkadaşlarına bildiri dağıtıp onlara emeğin en yüce değer olduğunu, patronların onların sırtından zenginleştiğini, onların ise bu yaşam koşullarına mahkûm edildiğini anlatır. Geceleri ise arkadaşları ile birlikte afiş asma, yazılama yapma vb. politik faaliyetlerini sürdürmekte, bu nedenle karısı Sultan’a (Semra Özdamar) ve bebeklerine yeterince vaktini ayıramamaktadır; Sultan, bunun altında başka nedenler aramakta, Akif’in onu aldattığını düşünmektedir. Akif, sürdürdüğü politik mücadeleyi, bu mücadelenin çetin koşulları ve tehlikeleri kaynaklı eşine anlatamamaktadır, ama “bir gün mutlaka” anlatacaktır. Akif, polislerce tutuklanıp cezaevine atıldıktan sonra, Sultan da kocasının politik faaliyetlerini öğrenir ve bu vesileyle o da giderek politik bilinç kazanır. Filmdeki devrimci karakterlerden bir diğeri olan Binali (Güven Şengil) ise, devrimci saflardaki zaafı, hatalı ve lümpen eğilimleri yansıtmaktadır. Binali, annesi ve kız kardeşi Hatice (Birtane Güngör) ile yaşar; Hatice de şarkıcı Sevim (Azra Balkan) ve eşi Kadir’in (Şadan Adan) çocuğunun bakıcılığını yapan ve işçi sınıfından biri olmasına rağmen onların varlıklı yaşamlarına özenen bir karakterdir. Çalıştığı evde Kadir’in başlarda tacizlerine, kötü muamelesine maruz kalır, sonra özendiği yaşam tarzının yozlaşmış, dejenere yapısının bir sonucu olarak, giderek onun metresi haline gelir. Binali, bunu duyduğunda Hatice’yi vurup “namusunu” kurtarmak ister. Binali, her ne kadar gözü kara ve cesur bir devrimci olsa bile (örneğin yaralı vaziyette polisin eline düşüp, arkadaşlarının hiçbirini ele vermese de), kişisel yaşamı bu gibi yanlış kararlarla, çarpık ilişkilerle bezelidir ve zihni de çelişkilerle doludur, bulanıktır. Binali’nin bu yanı devrimci kimliğine, sürdürdüğü devrimci mücadeleye de yansımakta, olumsuz

etkilemektedir. Arkadaşları da Binali'nin bu tarafından rahatsızlık duymaktadır⁵², ancak, sosyalist bir düzenin, devrimden sonra kurulacak yeni toplumsal yapının tüm bu sorunlara da çözüm getireceğini Binali'ye anlatırlar. Yoksul bir gecekondu mahallesinde ailesiyle yaşayan İsmail (Göktürk Demirezen) de filmdeki devrimci karakterlerden bir diğeridir. Babası İsa (Mümtaz Ener), cezaevinde gardiyan olarak çalışır ve oğlunun eve geceleri gelmemesinden, yapıp ettiklerinden memnun değildir. Oğlu tutuklanıp, çalıştığı cezaevine gönderilince, İsmail'in politik faaliyetlerinden haberdar olur. Yani dönemin çetin koşulları ve mücadelesi, filmdeki devrimcilerin kişisel yaşamlarında olan bitenlerle sıkı sıkıya ilişkilidir. Sürekli eylem halindedirler; geceleri duvarlara yazı yazar, afişler asarlar, işçileri bilinçlendirme toplantıları ve dayanışma geceleri düzenlerler, mitinglere, gösterilere katılırlar, paramiliter güçlerle çatışırlar. Bu mücadelenin neticesi olarak ise ağır bedeller de öderler; polis tarafından sorgulanırlar, cezaevine atılırlar, hatta öldürülürler.

Doruk noktası: Akif cezaevinden çıktıktan sonra, arkadaşları ile birlikte, yaşadığı gecekonduya döner. Artık Sultan onun politik faaliyetlerini, gayesini ve ideallerini öğrenmiştir. O da politik bir bilinçlenme süreci içerisine girer; okur, öğrenir, sorgular, sınıf bilinci kazanır. Artık Akif'in tüm eylemlerinin arkasındadır, onu destekler. Akif, yine arkadaşları ile sokak duvarlarına afiş asmaya çıktığı bir gece, kimliği belirsiz bir kurşunun hedefi olur, hayatını kaybeder.

⁵² Binali karakterinin içki içmesi, kadınlarla birlikte olması gibi karakter özelliklerinin filmde devrimci mücadele içerisindeki yanlışlıkları, zaafı, hatalı eğilimleri temsil etmesi, 1970'li yıllarda sol içerisinde yaygın olan genel bir anlayışı yansıtmaktadır. *Devrimci Gençlik* dergisinin 13 Eylül 1976 tarihli 12. sayısında yayınlanan "Saflarımızdaki Hatalı Eğilimleri Düzeltelim" başlıklı yazıda geçen şu ifadeler, bu anlayışı daha anlaşılır kılabılır: "Bununla birlikte, bizim, devrimci-olmayan davranış biçimleri olarak yaptığımız tespitlerden hiç olmazsa bir kısmını, örneğin içki içmek, filtreli sigara içmek, canının istediği zaman görev almak gibi davranışları doğal karşılayan ve devrimcilikten çok öğrenciliği bir görev olarak kabul eden arkadaşlar bulunabilir. Biz böyle arkadaşları kınamıyoruz. Ve kesinlikle onların anti-faşist saflardan dışlanmasını da önermiyoruz. Elbette bu arkadaşlar gerçekte devrimci olmasalar bile, tutarlı birer demokrat sayılabilirler" (1976). *Devrimci Gençlik* dergisinde ifade edildiği gibi, 1970'li yıllarda sol örgütler içki içmek, filtreli sigara kullanmak, canı istendiğinde görev almak gibi davranışları "devrimci olmayan" şeklinde nitelemiş ve bu gibi eğilimler barındıran kimselerin devrimci mücadeleye faydası olmayacağını düşünmüşlerdir.

Sonuç: Hastanede, ailesi ve devrimci arkadaşları, Akif’in cansız bedeninin bir sedyede taşınışını izler. Akif’in üzerinden çıkan kişisel eşyaları Sultan’a verilir. Akif’in ölümü, umutsuz ve trajik bir son değil, umutlu bir başlangıçtır. Karısı Sultan, onun uğruna canını verdiği mücadeleyi artık sahiplenmiş, özümsemiş ve sınıf bilinci kazanmıştır. Devrimci arkadaşlarının, Sultan’ın buruk ama bir o kadar kararlı ve umutlu bakışları izleyiciye gösterilir, son karede Akif ve Sultan’ın bebekleri görüntüye gelir. Akif ve Sultan’ın bebeği, geleceğe dair umutlu ve aydınlık günlerin habercisi gibidir; 1970’lerin ünlü sloganını hatırlatırcasına, “bir Akif ölür, bin Akif doğar” mesajı ile film sona erer.

Tablo 4.21

Bir Gün Mutlaka filminde sekans türleri

Sekans	Çekim	Yüzdelik Değer
Aksiyon	58	7,1 %
Ezan	3	0,4 %
Göbek dansı	9	1,1 %
İleriye atlayış	47	5,7 %
Montaj	32	3,9 %
Fiziksel şiddet	9	1,1 %
Sıradan sahne	663	80,8 %

Bir Gün Mutlaka’nın %80,8’inin sıradan sahne, %7,1’inin aksiyon sekansı, %5,7’sinin ileriye atlayış, %3,9’unun montaj sekansı, %1,1’inin göbek dansı sekansı, %1,1’inin fiziksel şiddet sekansı, %0,4’ünün ezan sekansı içerdiği görülmektedir. Filmin ağırlıklı kısmını oluşturan sıradan sahneler ile, karakterlerin bireysel özellikleri, sosyal çevreleri ile olan ilişkileri, toplumsal arka planları ve dönemin konjonktürü detaylı biçimde izleyiciye gösterilmektedir. Bu sahneler, filmin ana öyküsünü sürdürür, genel atmosferini kurar, karakter gelişimlerini detaylandırır, böylece filmdeki devrimci karakterlerin yaşamlarını, iç dünyalarını ve devrimci mücadelelerini detaylı biçimde izleyiciye yansıtır.

Filmin %7,1’lik kısmını oluşturan aksiyon sekansı, 100. – 157. çekimler arasındadır. Bu sekansta, devrimciler gece yarısı sokak duvarlarına afişlerini asarken, paramiliter bir grubun saldırısına uğrar ve aralarında şiddetli bir kavga çıkar, bir noktada karşılıklı biçimde silahlar çekilir ve Binali, sağcı militanlar tarafından vurulup yaralanır. Ardından alana polislerin gelmesiyle kavga sonlanır, Binali de yaralı biçimde polis tarafından yakalanır. Bu sekans, filmin anlatısına genel olarak seyirlik bir dinamizm ve duygusal bir yoğunluk kattığı gibi, mücadele içerisinde devrimcilerin yüzleştikleri tehlikeleri, zorlukları izleyiciye gösterir.

Filmde %5,7 oranında yer kaplayan 505. – 519. ve 523. – 554. çekimler arasında yer alan ileriye atlayış sekansları da film anlatısına anlamlı katkılar yapmaktadır. İlgili sekanslarda devrimciler, katılmayı planladıkları CHP mitingi ve işçi yürüyüşü üzerine toplantı yaparken, ileriye atlamalarla bu eylemlere katılımları gösterilir. Dolayısıyla bu sekanslar, devrimci mücadeledeki teori ve eylem birliğine vurgu yapan bir nitelik taşır. Devrimciler, sadece kapalı odalar içerisindeki dar toplantılarda sarf ettikleri sözlerle sınırlı kalmaz, sözünü eyleme geçirir. Filmde bu anlar, ayrıca, gerçek ile kurmacanın iç içe geçtiği anlardır; film toplumsal olayları, gösterileri, mitingleri adeta bir “set” olarak kullanmaktadır.

Filmin %3,9’unu oluşturan montaj sekansları da, tıpkı montaj sekansı içeren diğer filmlerde olduğu gibi, filme belgesel bir hava katan, dönemin toplumsal gerçekliğini izleyiciye gösteren sekanslardır. İlk çekim ve 18. çekim arasında yer alan ve filmin açılışına karşılık gelen ilk montaj sekansı, dönemin yürüyüşlerinden, grevlerinden, protesto gösterilerinden, mitinglerden görüntüleri ekrana getirir ve 1970’lerin canlı politik iklimini yansıtır. Yine 272. – 286. çekimler arasındaki montaj sekansı ise, sokakta yürüyen insanları, akan trafiği, reklam panolarını, ışıklı tabelaları, mağazaları gösterir ve dönemin sıradan yaşantısından kısa bir kesit sunar; bu sekansta ayrıca, özellikle büyük şirketlerin, firmaların, bankaların tabelalarına ve reklam panolarına sıklıkla yer verildiği görülür, böylece sermaye sahiplerinin hayatın her alanına egemen olduğu, dört bir yanı kuşattığı fikri izleyiciye hissettirilir.

Filmdeki %1,1’lik fiziksel şiddet sekanslarının ilki 201. – 208. çekimler arasındaki, genç devrimci İsmail’in babası İlyas tarafından dövüldüğü sekanstır. Diğeri ise, devrimcilerin gece yarısı sokakta yazılama yaptığı bir vakitte, onlara sataşan sarhoş bir adama 298. çekimde Akif’in attığı yumruktur. İlk fiziksel şiddet sekansında, genç ve idealist devrimci

İsmail, daha geleneksel değerleri benimseyen (ve cezaevinde gardiyan olarak aslında bu düzen için çalışan) babasından şiddet görür; bu, filmin sınıfsal ve ideolojik tavrı bağlamında, bir kuşak çatışmasının, eski ve yeni dünya görüşlerinin ortaya çıkardığı çelişkilerin şiddet ile dışavurumu olarak görülebilir. İkincisinde ise, Akif’in sarhoş adama attığı yumruk, aslında devrimcilerin “lumpen” proletaryaya bir tepkisi olarak okunabilir. Akif, adama yumruk attıktan sonra, ona duvardaki “kahrolsun Amerika” yazısını okutturur; bu yumruk, onun bilinçlenmesi ve olan bitenin farkına varması için atılmıştır.

Filmde 751. – 759. çekimler arasında yer alan %1,1’lik göbek dansı sekansı da film anlatısına katkı sağlar ve filmin izleyiciye aktardığı mesajlar bağlamında önemlidir. Devrimci saflardaki zaafı ve hatalı eğilimleri yansıtan bir karakter olan Binali, bir meyhanede içki içer ve ortada göbek atan kadını seyrederek. Bu sekans vasıtasıyla, Binali’nin yaşam tarzı, yanlış eğilimleri ve sürdürmeye çalıştığı devrimci mücadele arasında yaşadığı içsel çelişkiler vurgulanır. Ayrıca bu sekans bir toplumsal eleştiri olarak da görülebilir; sokaklarda çetin bir sınıf mücadelesi sürüp gitmekteyken toplumun bir kesimi halen bu türden faydasız eğlencelerle vaktini harcamaktadır.

Son olarak 158. – 160. çekimler arasındaki %0,4’lük ezan sekansı, temelde günün belli bir zamanını belirtmek için kullanılmıştır. Devrimcilerin sağcı militanlarla kavga ettiği ve Binali’nin vurulduğu aksiyon sekansının hemen ardından gelen bu üç çekimlik kısa ezan sekansı, günün yeni ışımaya başladığı ve sabah ezanının duyulduğu vakitlerde, devrimcilerin ne yapacaklarını planladıkları anları gösterir. Yani temelde bu sekans, devrimcilerin gecesinin gündüzünün olmadığı, günün her saatinin onlar için mücadele vakti olduğunu vurgulayan bir işlevdedir.

4.3.2 Sinematografi

Bu başlık altında *Bir Gün Mutlaka*’nın çekim ölçekleri, kamera açıları ve optik hareketler/kamera hareketleri gibi sinematografik unsurları incelenecektir.

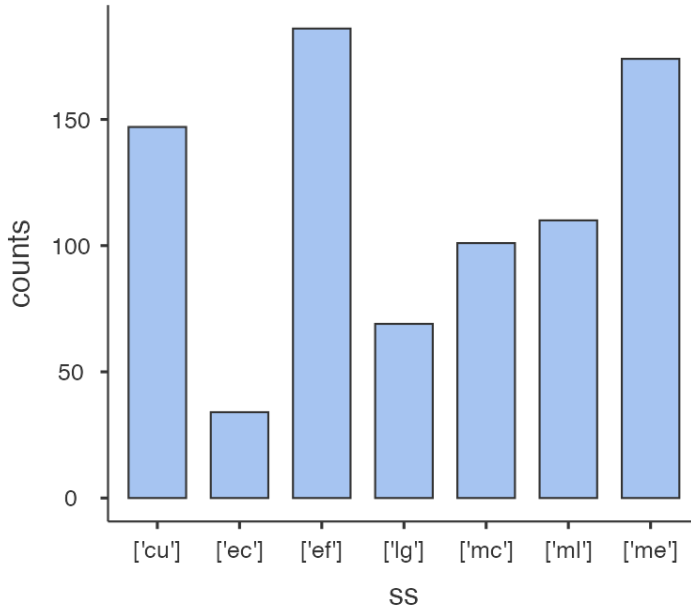
Tablo 4.22

Bir Gün Mutlaka filminde çekim ölçekleri

Çekim Ölçeği	Çekim	Yüzdelik Değer
Omuz plan (cu)	147	17,9 %
Yakın plan (ec)	34	4,1 %
Genel plan (ef)	186	22,7 %
Boy plan (lg)	69	8,4 %
Göğüs plan (mc)	101	12,3 %
Diz plan (ml)	110	13,4 %
Bel plan (me)	174	21,2 %

Şekil 4.5

Bir Gün Mutlaka'da çekim ölçeklerinin dağılım grafiği



Filmde en çok kullanılan çekim ölçeği %22,7'lik oranla (186 kez) genel plandır, onu takiben %21,2 oranında (174 kez) bel plan, %17,9 oranında (147 kez) omuz plan, %13,4

oranında (110 kez) diz plan, %12,3 oranında (101 kez) göğüs plan, %8,4 oranında (69 kez) boy plan, %4,1 oranında (34 kez) ise yakın plan kullanıldığı görülmektedir. Bir önceki başlıkta, filmin anlatısal özellikleriyle ilgili kısımda yapılan, karakterlerin ve kitlelerin film üzerinde neredeyse eşit ağırlığı olduğu tespiti adeta çekim özellikleri verileri ile doğrulanmaktadır. Filmde en çok tercih edilen çekim ölçeğinin genel plan oluşu, onu takiben bel planının ve omuz planının gelmesi (ve devamındaki çekim ölçeklerinin bir geniş/uzak bir yakın/dar planlar olacak şekilde devam etmesi), filmin anlatısındaki bu anlayışın çekim ölçeklerine dair tercihlere de yansıdığını işaret etmektedir. Filmde, hem kitleleri ve onların görüntülerini ekrana getirebilecek geniş/uzak hem de karakterleri ve onların bireysel yaşantısını yansıtabilecek yakın/dar ölçeklerin oldukça dengeli kullanıldığı görülmektedir.

Yine filmdeki çekim ölçeği tercihlerine sekans türleri üzerinden bir bakış atmak, bu tercihlerin altında yatan olası gerekçeleri daha anlaşılır kılabılır. Filmde iki farklı mitingden görüntüler içeren ve devrimci karakterlerin de söz konusu mitinge katılımlarını gösteren ileriye atlayış sekanslarında en çok kullanılan çekim ölçeği, 41 kez tercih edilen genel plandır, ayrıca bu sekanslarda 3 kez boy plan, 2 kez bel plan, 1 kez de diz plan kullanılmıştır. Yine dönemin toplumsal olaylarından ve gündelik yaşamından görüntüleri ekrana getiren montaj sekanslarında en çok kullanılan çekim ölçeği, 20 kez ile genel plandır, diğer tercih edilen çekim ölçekleri ise 4 kez bel plan, 3 kez diz plan, 2'şer kez boy plan ve göğüs plan, 1 kez de omuz plan olarak görülmektedir. Daha karakter odaklı olduğu söylenebilecek sıradan sahneler baktığımızda ise, ortaya oldukça farklı bir tablo çıkmaktadır. Filmin ağırlıklı kısmını oluşturan sıradan sahnelerde en çok kullanılan çekim ölçeği, 139 kez ile bel plandır, onu takiben 144 kez omuz plan, 104 kez genel plan kullanıldığı görülmektedir. Tüm bu veriler bir arada okunduğunda, bir önceki paragrafta yazılanlarla uyumlu ve tutarlı bir görüntü oluşmaktadır. Filmde karakterlerin ve öykünün ana akışının daha fazla öne çıktığı anlarda görece yakın/dar ölçeklere, gündelik yaşamın, kitlelerin ve onların mücadelelerinin daha görünür olduğu anlarda ise geniş/uzak ölçeklere başvurulduğu anlaşılmaktadır.

Tablo 4.23*Bir Gün Mutlaka* filminde kamera açıları

Kamera açısı	Çekim	Yüzdelik Değer
Göz hizası	569	69.3 %
Üst aç	175	21.3 %
Alt aç	77	9.4 %

Bir Gün Mutlaka'da kameranın %69,3 oranında göz hizasında olduğu, onu takiben %21,3 oranında üst aç, %9.4 oranında ise alt aç kullanıldığı görülmüştür. Göz hizası açısının sinema izleyicileri için olağan görüş noktası olduğu düşünüldüğünde, filmdeki kamera açılarının ağırlığının göz hizası açısından oluşması şaşırtıcı değildir. Göz hizasını takiben, %21,3 gibi yüksek sayılabilecek bir oranda üst aç kullanımı da yine filmin içerdiği yoğun kitle görüntüleriyle ilişkilidir. Yine örneğin, iki farklı mitingden görüntüler içeren ileriye atlayış sekanslarında, kamera bölgenin bütününe görüp miting alanına hâkim olabileceği yüksek noktalara konumlandırılmış, üst açıyla, genel planda, pan ve tilt hareketleriyle mitingler görüntülenmiştir. Sinematografi literatüründe, üst açının yarattığı kabul edilen geleneksel durumların aksine, filmin bu kısımlarında üst aç devrimci mücadele içerisindeki insanların çeşitliliğini, farklı toplumsal arka planlardan, yaşamlardan gelen insanların birliğini, beraberliğini, örgütlülüğünü ve ne kadar kalabalık olduklarını göstermek için oldukça işlevsel biçimde kullanılmıştır. Üst açların yoğun kullanımı, kitleleri aciz, savunmasız ve küçük göstermek bir tarafa, toplumsal muhalefetin çeşitliliğini, coşkusunu, kitleselliğini, örgütlülüğünü göstermek için tercih edilmiştir. Alt açların filmdeki kullanımı da belirli anlarda belirli duygu ve düşünceler yaratmak üzerinedir. Örneğin filmin finalinde, Akif'in cansız bedeni sedyeyle taşındıktan sonra, 818. ve 821. çekimlerde karısı Sultan'ın yakın planda, alt açıyla ekrana gelen görüntüleri, yüzündeki üzüntülü ama kararlı ifadeyle birleştğinde, bunun umutsuz bir son olmadığı fikrini yansıtmakta, Akif'in uğruna canını verdiği mücadeleyi bundan sonra ailesinin, arkadaşlarının sürdüreceği anlamlarını yaratmaktadır.

Tablo 4.24*Bir Gün Mutlaka* filminde optik hareketler/kamera hareketleri

Kamera hareketi	Çekim	Yüzdelik Değer
El kamerası	3	0,4 %
Pan, el kamerası	3	0,4 %
Pan, odak kaydırması	1	0,1 %
Pan, tilt, zoom	3	0,4 %
Pan, tilt	37	4,5 %
Pan, kaydırma	1	0,1 %
Pan, zoom	7	0,9 %
Pan	134	16,3 %
Odak kaydırması	1	0,1 %
Sabit	573	69,8 %
Tilt, odak kaydırması	1	0,1 %
Tilt, zoom, el kamerası	1	0,1 %
Tilt	27	3,3 %
Kaydırma	26	3,2 %
Zoom	3	0,4 %

Bir Gün Mutlaka'da kameranın %69,8 oranında sabit olduğu görülmektedir. En çok kullanılan kamera hareketi ise %16,3 ile pan hareketidir. Onu takiben %4,5 oranında pan ve tilt birlikte, %3,3 oranında tilt, %3,2 oranında kaydırma ve tabloda da görüldüğü üzere çeşitli farklı hareketlere (ve kombinasyonlarına) yer verildiği anlaşılmaktadır. Kameranın çoğunlukla sabit olmasının nedeni, aşağıda, çekim sayıları ve OÇU verilerinden de anlaşılabileceği gibi, filmin kısa çekim sürelerine ve dolayısıyla dinamik bir kurguya sahip olması kaynaklı olarak düşünülebilir. Filmde genel olarak kısa çekimler ve buna

bağlı olarak daha sınırlı optik hareket/kamera hareketi kullanımı tercih edilmiş gibi görülmektedir. Kameranin çoğunlukla sabit olmasına karşın, özellikle belli anlarda kimi zaman filme görsel bir dinamizm katmak, kimi zaman izleyicide belli fikirlerin, duyguların ortaya çıkışını sağlamak için kamera hareketlerinin etkin kullanıldığı söylenebilir. Örneğin mitinglerden görüntüler içeren ileriye atlayış sekanslarında kamera 14 kez sabit olmasına karşın 21 kez pan hareketi yapmıştır; böylece gösteri alanı ve kitlelerin heyecanı daha dinamik ve hareketli biçimde perdeye yansımıştır. Yine 161. – 191. çekimler arasında, Binali'nin yaralı biçimde, polis gözetiminde ameliyathaneye taşındığı çekimlerin büyük kısmında (17 kez) kaydırma hareketi kullanılmış, olayın gerginliği, polislerin ortamda olmasının yarattığı baskı, Binali'nin içerisinde olduğu zor durum kameranin kaydırma hareketinin yarattığı dinamizmle iyice pekiştirilmiştir. Veya filmde devrimciler ve sağcı militanlar arasındaki kavgayı gösteren (toplam 58 çekimlik) aksiyon sekansında kamera 12 kez pan, 4 kez tilt, 10 kez ise pan ve tilt hareketinin kombinasyonunu yapmış, aksiyon anlarına görsel bir hareket, bir dinamizm katmaya yardımcı olmuştur.

4.3.3 Kurgu

Bu başlıkta, *Bir Gün Mutlaka* filminin kurguya içkin nitelikleri, çekim sayıları, çekim uzunlukları, kesme türleri, geçiş etkisi, özel etki, görsel etki, hareketli grafik, hız gibi sinemada kurgunun unsurları bağlamında inceleme konusu edilecektir.

Tablo 4.25

Bir Gün Mutlaka filminde çekim sayısı ve çekim uzunlukları

	Toplam Çekim	OÇU	En Kısa	En Uzun
Değerler	821	134	6.00	1350

Tablo 4.26*Bir Gün Mutlaka'nın en uzun ve en kısa ilk on çekimi*

		Çekim	Değer
En uzun	1	299	1350.00
	2	433	1228.00
	3	262	1066.00
	4	614	981.00
	5	435	959.00
	6	261	954.00
	7	587	920.00
	8	461	897.00
	9	267	813.00
	10	158	798.00
En kısa	1	125	6.00
	2	137	8.00
	3	270	8.00
	4	128	10.00
	5	730	10.00
	6	134	11.00
	7	765	11.00
	8	103	12.00
	9	109	12.00
	10	143	12.00

Bir Gün Mutlaka'nın ölçümlenen kopyasının süresi 79 dakika olmakla birlikte, filmde toplam 821 çekim tespit edilmiştir. Filmin OÇU değeri ise 134 karedir (yaklaşık 5,5 saniye). Filmin süresi, içerdiği çekim sayısı/kesme oranı, ortalama çekim uzunluğu verileri bir arada değerlendirildiğinde, filmin oldukça dinamik, tempolu biçimde kurgulandığı açıkça görülmektedir. Filmdeki kurgu anlayışının kısa çekim süreleri ve sık kesmelere dayalı olduğu, izleyicinin filme olan ilgi ve dikkatinin bu yolla sağlanmasının hedeflendiği anlaşılmaktadır. Filmin en kısa ilk on çekimine bakıldığında, tamamının 24 karenin (saniyenin) altında olduğu görülmektedir. Ayrıca filmin en kısa ilk on çekiminden yedi tanesinin, 100. ve 157. çekimler arasındaki aksiyon sekansına ait olduğu da tabloya yansımaktadır. En kısa çekimlerin çok büyük kısmının aksiyon sekansına ait olması sonucu da şaşırtıcı değildir. Filmde aksiyon sekansları sık kesmelerle, olabildiğince kısa çekim süreleriyle, bir çekimden diğerine hızlı geçişlerle kurgulanarak olayın gerilimi, heyecanı, duygusal etkisi artırılmış, izleyiciye oldukça seyirlik biçimde sunulmuştur. Filmin geneli tempolu ve enerjik bir anlayışla kurgulansa bile devrimcilerin politik faaliyetlerine engel olmak isteyen paramiliter sağ grupların saldırısını ve ardından aralarında çıkan şiddetli arbedeyi gösteren bu sekansın özellikle daha da dinamik kurgulandığı söylenebilir. Filmin en uzun ilk on çekiminin sürelerine bakıldığında ise, bir dakikayı aşan herhangi bir çekimin filmde yer almadığı görülmektedir; filmin en uzun çekimi olan 299. çekim dahi 1350 karedir (yaklaşık 56,2 saniye). Filmde uzun çekimlerin kullanıldığı anlardan biri olan 299. çekim, Akif'in sarhoş adama yumruk attığı tek çekimlik fiziksel şiddet sekansından hemen sonra gelen ilk çekimdir. Bu çekimde Akif, sarhoş adama yumruk attıktan sonra, ona duvardaki "kahrolsun Amerika" yazısını defalarca yüksek sesle okutur, Akif ve arkadaşları görüntüden çıktıktan sonra sarhoş adam duvar yazısının altında tek başına bir süre daha durur, yediği yumruktan sonra adeta bilinçlenmiş gibi, kendi kendine kaldığında da "kahrolsun Amerika" demeyi sürdürür. Filmin en uzun çekimini oluşturan bu anlarda, herhangi bir kamera hareketi de söz konusu değildir. Yani filmde (Akif'in attığı yumruk ve yediği yumruktan sonra değişen sarhoş adam gibi) "sembolik" anlamlar içerebilecek bu çekimde ise filmsel temponun bilinçli biçimde yavaşlatıldığı, bu gibi anlarda izleyicinin filme düşünsel katılımının hedeflendiği yorumu yapılabilir.

Tablo 4.27*Bir Gün Mutlaka filminde kesme türleri*

Kesme türü	Çekim	Yüzdelik Değer
J kesmesi	19	2,3 %
L kesmesi	33	4,0 %
Devamlılık kesmesi	755	92,0 %
Uzağa kesme	14	1,7 %

Tablo 4.3*Bir Gün Mutlaka filminde geçiş etkileri*

Geçiş etkisi	Çekim	Yüzdelik Değer
Geçiş Yok	821	100.0 %

Tablo 4.28*Bir Gün Mutlaka hız ve etki türleri*

Hız	Görsel Etki	Hareketli Grafik	Özel Etki	Çekim	Yüzdelik Değer
Normal hız	Yok	Yok	Yok	821	100.0 %

Bir Gün Mutlaka'nın en çok içerdiği kesme türünün, %92 ile devamlılık kesmesi olduğu görülmektedir. Bununla beraber %4 oranında L kesmesi, %2,3 oranında J kesmesi, %1,7 oranında ise uzağa kesme içerdiği anlaşılmaktadır. Ayrıca filmde herhangi bir geçiş etkisi kullanılmadığı, normal hız dışında özel bir hız türü kullanılmadığı, hareketli grafik, özel etki, görsel etki gibi etki türleri içermediği de tablolarda görülebilir. Yine yukarıdaki değinilen tüm stilistik unsurlarla bir arada değerlendirildiğinde, filmin çekimlerinin %92

oranında devamlılık kesmesi ile bağlanması anlam kazanmaktadır. Film izleyicilere yüksek tempolu, dinamik bir yapıda sunulduğu için devamlılık kesmeleri de bu temponun tesisinde baskın rol oynamakta, bir çekimden diğerine geçişi izleyicilere adeta hissettirmeden gerçekleştirmek için devamlılık kesmesi işlevsel biçimde kullanılmaktadır. L kesmesi ve J kesmesinin filmde en yoğun kullanıldığı anlar, Binali'nin hastanede yaralı biçimde polislerce sorgulandığı sahnelerdir. Filmde 222. – 234. çekimler arasında 4 kez L kesmesi, 5 kez ise J kesmesi kullanılmış, polislerin sorgu esnasında ardı arkası kesilmeyen soruları, soruların Binali üzerinde yarattığı baskı bu kesme türleri sayesinde daha da öne çıkmıştır. Yine uzağa kesmelerin filme dramatik anlamda etki edecek biçimde kullanıldığı yerlerden biri, Akif'in eve geldiğinde karısı Sultan'ın evi terk ettiğini anladığı, 405. – 411. çekimler arasındaki anlardır. Akif eve geldiğinde Sultan'ın bebekleriyle birlikte evi terk ettiğini fark eder; bakışları evdeki boş koltuk, oyuncak, evlilik fotoğrafı gibi nesnelere yönelir ve uzağa kesmeler ile izleyici bu nesneleri Akif'in perspektifinden görür, böylece Akif'in içerisinde bulunduğu duygu durumu izleyici tarafından da hissedilir hale gelir.

4.3.4 Mizansen

Bu başlık altında *Bir Gün Mutlaka*'nın mizansen özellikleri, mekân, kostüm, dekor, makyaj ve aksesuarlar bağlamında aşağıda incelenecektir.

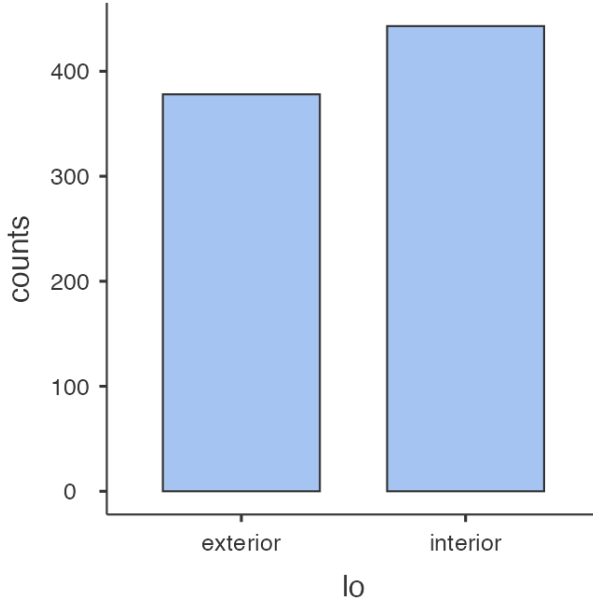
Tablo 4.29

Bir Gün Mutlaka filminde mekânların dağılımı

Mekân	Çekim	Yüzdelik Değer
Dış (ex)	378	46,0 %
İç (in)	443	54,0 %

Şekil 4.6

Bir Gün Mutlaka'da mekânların dağılım grafiği



Bir Gün Mutlaka filminde mekân kullanım tercihlerinin %54 ile iç, %46 ile dış mekân şeklinde olduğu tabloya yansımaktadır. Farklı toplumsal arka planlara sahip bir grup devrimcinin hem yaşantılarını hem de devrimci mücadelelerini ele alan *Bir Gün Mutlaka*'da, iç mekân kullanımı ağırlıkta olmakla beraber, dış mekânların da filmde önemli bir yer tuttuğu, bu anlamda mekân dağılımlarının nispeten dengeli biçimde tablolara yansıdığı görülmektedir. Filmde iç mekân çekimlerinde kamera çoğunlukla karakterlerin yaşadıkları ortamlara, ilişkilerine, içsel süreçlerine, tartışmalarına, planlarına, geliştirdikleri stratejilere, içerisine düştükleri zorluklara veya kimi zaman ideolojik/kişisel sorgulamalarına çevrilirken, dış mekân çekimlerinin ise hem dönemin toplumsal hareketliliğini, hem gündelik yaşamını, hem de devrimcilerin birçok koldan sürdürdüğü mücadeleyi ve yüzleştikleri tehlikeli durumları yansıttığı söylenebilir. Örneğin devrimcilerin yaşadığı gecekondu, mütevazı apartman daireleri, toplantılarını, eylem planlarını yaptıkları tek göz dernek odaları, bunun karşısında zenginliğe sahip olanların oturduğu lüks, gösterişli evler, pahalı ve konforlu otomobiller gibi mekânsal unsurlar, devrimcilerin sıradan yaşantılarını, halktan kimseler olduklarını ve mücadele ettikleri sınıfın refah içindeki koşullarını izleyiciye yansıtmak için etkin biçimde kullanılmıştır. Yine hastane odaları, karakollar, cezaevleri gibi kamusal alanlar, devrimcilerin üzerlerine dört koldan gelen baskıyı, ödedikleri bedelleri, mücadelenin çetin yanlarını izleyiciye göstermek için kullanılan mekânlar olmuştur. Filmdeki dış

mekân çekimlerinin büyük kısmı ise dönemin gündelik, sıradan yaşantısı ile birlikte çalkantılı toplumsal ortamını yansıtan, sokak olaylarından, protestolardan, mitinglerden, grevlerden görüntüler içeren bir niteliktedir. Farklı kaynaklardan görüntüler de içerdiği belirgin olan ve zaman zaman filmi adeta bir belgesele yaklaştıran dış mekân çekimleri, dönemin atmosferini her yanıya izleyicilere göstermektedir. Sokaklar, caddeler, meydanlar gibi kamusal alanlardan perdeye yansıtılan sıradan yaşam görüntüleri veya mitinglerden, protestolardan, yürüyüşlerden alınan görüntüler 1970’li yılların toplumsal dinamiklerini etkin biçimde hissettirmektedir. Yine filmdeki devrimcilerin duvarlara afiş asma, yazılama yapma, bildiri dağıtma gibi politik faaliyetleri ve uğradıkları saldırılar, sağcı militanlarla olan çatışmaları gibi karşılaştıkları tehlikeli durumlar da dış mekân çekimleriyle sunulmaktadır.

Filmde kostüm, dekor, makyaj ve aksesuar gibi mizansen unsurlarının kullanımları da dikkat çekicidir. Yukarıda da belirtildiği gibi, filmde ilgili yıllarda gerçekleşen gerçek mitinglerden, protestolardan, gösterilerden yoğun biçimde faydalanılmış, dolayısıyla film doğal mekânları adeta bir “set” olarak kullanmıştır. Örneğin 512. çekimde, CHP’nin düzenlediği mitinge katılan devrimci karakterlerin ellerinde “NATO’ya Hayır”, “Yaşasın İşçi Sınıfının Birliği”, “141-142’ye Hayır” yazılı karton dövizler tuttukları görüntüler ekrana gelmektedir. Bu gibi anlarda, özellikle dış mekân çekimlerinde görünen pankartlar, flamalar, karton dövizler, afişler dönemde işçi sınıfının ve devrimci hareketin taleplerini, sloganlarını etkin biçimde yansıtmıştır. Yine şehrin kendisi bir dekor olarak kullanılmış, günlük yaşam manzaraları ve şehir görüntüleriyle bezeli montaj sekanslarında tabelalar, reklam panoları, duvar yazıları izleyiciye gösterilerek dönemin toplumsal gerçekliği vurgulanmıştır. İç mekânlardaki tercihler de yine karakterlerin kişiliklerini, arka planlarını, sosyal ve ekonomik durumlarını yansıtacak biçimlerde şekillenmiştir. Diğer filmlerdeki kullanımlarla paralel biçimde, örneğin Akif ve Sultan’ın yaşadığı gecekondu yoksulluğu ve Anadolu olmayı çağrıştıracak biçimde duvar halılarıyla, sedirlerle, boyasız ve çatlak duvarlarla gösterilmiş, Sultan eşarp, şalvar, yün hırka vb. geleneksel Anadolu kadını elbiseleriyle, Akif de (diğer devrimci arkadaşları gibi) mütevazı pantolonlar, gömlekler, ceketlerle ekrana getirilmiştir. Varlıklı insanların yaşadığı evler ise, kontrast oluşturacak biçimde, lüks mobilyalarla bezeli geniş daireler olarak seçilmiş, yine sınıflar arasındaki yaşayış ve koşul farklılıkları bu biçimlerde de görünür kılınmıştır. *Arkadaş* filmiyle oldukça paralel biçimde, örneğin, Binali’nin evini polislerin bastığı anlarda yakın çekimlerle ekrana getirilen nesneler de (polislerin taşıdığı

tabancadaki “U.S. Army” yazısı, kartpostallar, posterler, sol içerikli dergi ve kitaplar vb.) hem izleyicide belirli fikirlerin (kolluk kuvvetlerinin aslında emperyalizmle iş birliği içerisinde, ABD’nin “hizmetinde” olması gibi) ortaya çıkmasına katkı sağlamakta hem de filmin olağan akışı içerisinde yabancılaştırıcı bir rol oynamaktadır. *Bir Gün Mutlaka*’da da mizansen unsurlarına dair tercihler, bu anlamda filme birçok yönden katkı sağlamaktadır.

4.4 İzin (1975)

Yönetmen: Temel Gürsu

Senaryo: Yılmaz Güney

Yapımcı: Süha Pelitözü

Görüntü Yönetmeni: Kenan Kurt

Kurgu: Özdemir Arıtan

Oyuncular: Halil Ergün, Azra Balkan, Süleyman Turan, Ercan Yazgan, Necla Soylu, Hüseyin Kutman, Betül Aşçıoğlu, Senar Seven

Süre: 82 dakika

4.4.1 Anlatı

Sergileme: Film uzunca bir montaj sekansı ile açılır; dönemin İstanbul’undan gündelik yaşama içkin sıradan manzaralar görüntüye gelir. Sokak satıcıları, trafik polisleri, oradan oraya koşuşturan insanlar, mağazalar, caddeler, duvar yazıları, afişler, reklam panoları ve buna benzer 1970’ler Türkiye’sine dair enstantaneler ile filmin hikayesini anlatacağı ortam ve dönemin toplumsal gerçekliğine dair detaylar izleyiciye belgeselvari bir perspektifle gösterilir. Filmin ana karakterlerinden olan Fazilet (Azra Balkan) bir telefon görüşmesi yapmaktadır. Konuştuklarından anlaşılan, arkadaşları Aslı (Necla Soylu), Pakize (Betül Aşçıoğlu) ve Şekerim (Senar Seven) ile birlikte bir grup erkek ile ücret karşılığı buluşacak, onlarla vakit geçireceklerdir. Fazilet, yaşlı anne babası ve küçük kardeşiyle, kötü yaşam koşulları içinde, yoksulluk içerisinde yaşamaya çalışan bir karakterdir. Yaşam şartları ve yozlaşmış toplumsal yapı, onu bugün olduğu kişiye dönüştürmüş, ücret karşılığı insanlarla görüşen, birlikte olan biri haline getirmiştir.

Çatışma: Filmdeki temel çatışma (*Arkadaş* filmine oldukça paralel biçimde), bireylerdeki ve toplumdaki çürüme, yozlaşma, dejenerasyon, ahlaki çöküntü ve bunun

karşıtı (ve alternatifi) olarak emekten, halktan, insanca koşullardan, eşitlikten, özgürlükten, ahlaklı ve dürüst bir yaşamdan yana bir tavır, gelecek umudu ve mücadelesi olarak okunabilir. Film bu çatışma bağlamında, oldukça kişisel bir öykü üzerinden, mevcut bozuk düzenden ve toplumsal yapıdan yegâne kurtuluş yolu olarak sınıf bilincini, sosyalist bir dünya görüşünü ve düzenini gösterir. Ana karakterlerden biri olan İbrahim (Halil Ergün), bu anlamda filmin idealize ettiği ve izleyicilere emsal olarak sunduğu bir kişidir. İbrahim geçmişte işlediği suçların, içerisine saplandığı bataklığın giderek bu bilinçlenme ve dönüşüm sayesinde farkına varmış, kurtulmuş, yıllar içerisinde bambaşka bir insana dönüşmüştür. Tıpkı İbrahim gibi, bütün insanların, bütün ezilenlerin, yoksulların, emekçi sınıfların tek kurtuluşu bu bilince erişmek, daha güzel bir dünyaya inanmak ve bunun için mücadele etmekten geçmektedir.

Gelişme: Fazilet ve arkadaşları, görüşmek üzere anlaştıkları Ali (Süleyman Turan), Musa (Ercan Yazgan) ve Muhtar (Hüseyin Kutman) ile buluşur. Anlaştıkları kişi sayısı dördtür, oysa üç kişi ile buluşmuşlardır. Kadınlar, dördüncü kişinin nerede olduğunu sorar, Ali de arkadaşlarının yakında geleceğini söyler. Bunun üzerine, kimin kiminle vakit geçireceğini belirlemek için kura çekmeye karar verirler; Fazilet, henüz orada olmayan ve beklenen dördüncü kişi ile eşleşir. Fazilet dışındaki diğer herkes, çift olarak vakit geçirmeye başlar, Fazilet ise otelin bulunduğu çevrede gezinir, vakit geçirir. Aynı günün gecesi, otelin restoranında hep birlikte eğlendikleri esnada, bir gece kulübüne gitmeyi düşünürler, Fazilet de onların gidebileceğini, gelecek dördüncü kişiyi kendisinin bekleyebileceğini belirtir. Bunun üzerine masadaki diğer kişiler, hep beraber arabaya binip gece kulübüne doğru gider, Fazilet otelde kalır. Ertesi günün sabahı, beklenen dördüncü kişi olan İbrahim otele gelir. Başlarda Fazilet, İbrahim ile ilgilendiğini ona bakışlarıyla, hal ve hareketleri ile belli eder, İbrahim de kadının kendisine olan ilgisini hisseder, bu ilginin nedenini sorgulamaya başlar. Fazilet, restoranda İbrahim'in masasına oturur, arkadaşlarının ücret karşılığı anlaştığı kadınlardan biri olduğunu ona söylemez, sıradan ve tesadüfi bir karşılaşma gibi aralarındaki ilişki başlar. Gün boyu birlikte vakit geçirirler, aralarındaki sohbet ve iletişim giderek derinleşir. İbrahim'in insan ilişkilerine, topluma, hayata dair "farklı" fikirleri vardır, köylü ve ilkokul mezunu bir adam olduğunu söylemesine rağmen, kendini yetiştirmiş, geliştirmiştir. Fazilet, İbrahim'in bu "gizemli" yanını sorgular, merak eder, anlamaya çalışır. O günün akşamı, Fazilet otel odasında İbrahim'e "kiralık" olduğunu, pazartesi gününe kadar onunla vakit geçirmek için para aldığını anlatır. Ardından arkadaşları hep birlikte otele geri döner, onlarla buluşurlar.

Musa, İbrahim'e eşleştikleri kişileri değiştirmeyi teklif eder. İbrahim'in bundan hoşnut olmadığı, hayata bakışına, yaşam tarzına, insan ilişkilerine dair beklentilerine ters geldiği anlaşılır, Musa ve Muhtar ile kavga eder. İnsanların adeta hiçbir değer yargısı, ahlakı, onuru kalmamıştır, İbrahim'in tepkisi, buna karşı bir isyan ve karşı koyuştur. Bu kavganın üzerine otelden ayrılırlar, İbrahim ve Fazilet de soğuk biçimde vedalaşır. Sabah olduğunda İbrahim, Fazilet'i arama isteğine karşı koyamaz; onun özünde yatan (ama yaşam kavgasının yozlaştırdığı) iyi, temiz, namuslu yanını kabullenir ve ona iyiyi, güzeli, doğruyu göstermek ister. Sonraki iki gün boyu hep birlikte vakit geçirirler. Müze gezer, kitapçılarda dolaşır, sinemaya gider, beraber olurlar; bu iki gün içerisinde hem aralarındaki duygusal ve fiziksel çekim giderek artar, hem de İbrahim, Fazilet'e insan emeğinden, onurundan, içerisinde bulundukları kötü koşulları nasıl değiştirebileceklerinden, bunun mücadelesinden, ezilenlerin kurtuluşundan, toplumsal değişimden söz eder. Pazartesi sabah olduğunda, Fazilet ve İbrahim ayrılır.

Doruk noktası: Fazilet, günlerini beraber geçirdiği ve birçok anlamda fazlasıyla etkilendiği İbrahim'in "gerçekte" kim olduğu sorusunun yanıtını bulmak için, arkadaşı Ali'yi arar, onunla buluşmak ister. Fazilet ve Ali, (daha önce de İbrahim ile oturdukları) bir restoranda buluşur. Ali, karşıda oturdukları ışıklı yerin bir hapisane olduğunu ve İbrahim'in yedi yıldır orada yatmakta olduğu gerçeğini Fazilet'e anlatır; seyirci de Fazilet gibi bu çarpıcı gerçeği böylece öğrenir. İbrahim'in bir zamanlar kiralık bir katil olduğu, 1967'de üç kişiyi öldürdüğü, daha yatacak uzun senelerinin olduğu, hapisten izinli olarak on günlüğüne çıktığı Ali tarafından anlatılır. İbrahim, hapiste olduğu yıllarda iyiyi-kötüyü, doğruyu-yanlışı öğrenmiştir, hayata bakışı, fikirleri, tutumu, karakteri bütünüyle değişmiştir. Hapishane kitaplığında çalışıp durmaksızın okumuş, kendini geliştirmiş, yetiştirmiştir; Ali de aslında İbrahim'in avukatıdır. Olan biteni öğrendikten sonra Fazilet, İbrahim'i cezaevinde görmeye gider. İbrahim o'na "iyi yürekli arkadaşım" diye hitap eder. Fazilet de İbrahim'e daha ne kadar cezası kaldığını sorar, dokuz yıl daha hapis yatacağını öğrenir.

Sonuç: Fazilet, kısa bir süre sonra ücret karşılığı insanlarla vakit geçirdiği, onlarla birlikte olduğu eski yaşantısına döner. Bu hayattan hem kendisi hem de kendisi ile aynı durumda olan geniş yığınların nasıl "kurtulacağının" artık bilincindedir, ama mücadele etmek, karşı koymak, savaşmak yerine yenilgiyi kabullenmiştir. Bu nedenle, kendi kendine İbrahim'den af diler; yenildiğini, direnemediğini dile getirir. Fazilet, bu çürümüşlüğü,

bozuk düzenin, onur, namus, ahlak gibi kavramların giderek önemini yitirdiği toplumsal yapının içinde tek başına kaybolmuştur. Zaten bu düzen içerisinde, Fazilet'in ve onun durumunda olan milyonların tek başına kurtuluşu mümkün değildir. Kurtuluş için tek bir yol vardır, o da hep birlikte bu düzeni değiştirmek, en azından bunun savaşını vermek, bunun için mücadele etmektir.

Tablo 4.30

İzin filminde sekans türleri

Sekans	Çekim	Yüzdelik Değer
Aşk	1	0,1 %
Montaj	98	14,0 %
Fiziksel şiddet	12	1,7 %
Sıradan sahne	589	84,1 %

İzin'in %84,1'inin sıradan sahne, %14'ünün montaj sekansı, %1,7'sinin fiziksel şiddet sekansı, %0,1'inin ise aşk sekansı içerdiği görülmektedir. Cezaevinden izinli olarak çıkan bir mahkûmun izinde geçirdiği dört gününü ve o günlerde dış dünyayla olan ilişkisini anlatan *İzin*'de, sıradan sahnelerin ana hikâyenin sürekliliğini sağladığını ve karakterlerin gelişimlerini izleyiciye aktarmada temel belirleyici olduğu söylenebilir. Derin bir toplumsal arka plana sahip olmakla birlikte, kişisel bir öykü anlatan *İzin*'in anlatısı son derece karakter odaklıdır ve özellikle İbrahim'in kişisel dönüşümü ve bu dönüşümün toplumsal bağlamı filmin sıradan sahnelerindeki ana eksenini oluşturur.

Filmin %14 gibi ciddi bir oranının montaj sekanslarından oluşması da dikkat çekicidir. Filmde özellikle İbrahim karakterinin günden güne sınıfsal ve ideolojik bilinç kazanmasında başat belirleyicilerden biri olan dönemin siyasal atmosferi ve gündelik yaşamı, bu filmde de montaj sekansları aracılığıyla sıklıkla izleyiciye gösterilir. Örneğin filmin açılışı, birinci ve 74. çekimler arasında kapsayan, yaklaşık beş buçuk dakikalık süresiyle oldukça uzun olduğu söylenebilecek bir montaj sekansıdır; bu sekans dönemin sokak olaylarıyla ve sıradan günlük manzaralarıyla bezelidir. Montaj sekansları, bu

şekilde *İzin*'e de zaman zaman belgesel bir hava katmaktadır. Böylece İbrahim'in siyasal gelişiminin ve adi bir suçluyken giderek sınıf bilinci kazanmış bir devrimciye dönüşmesinin temelinde yatan toplumsal gerçeklik de görünür olmaktadır. Yani montaj sekanslarının, kişisel bir hikâyenin altında yatan geniş toplumsal bağlamı yansıtmada konusunda, anlatıda önemli bir rol oynadığı söylenebilir.

Filmde %1,7'lik bir yer tutan fiziksel şiddet sekansları da filmin ana çatışmasından doğan ve bu çatışma kaynaklı gerilimlerin karakterlerde fiziksel şiddetle ortaya çıktığı anlardır. Örneğin 414. – 424. çekimler arasındaki fiziksel şiddet sekansı, İbrahim'in bireyler ve toplumdaki ahlaki çöküntüye, yozlaşmaya, dejenerasyona karşı bir tepkisi olarak düşünülebilir. Bu sekansta Musa, İbrahim'e eşleri değiştirmeyi teklif eder; İbrahim bu teklif karşısında sinirlenir ve Musa ile Muhtar'a saldırır. Dolayısıyla bu sekans, kişisel bir öfke patlamasının altında yatan toplumsal ve ahlaki nedenleri gösterir.

Filmde sadece %0,1'lik bir yer kaplayan aşk sekansı, filmin temel derdinin romantik bir hikâye anlatmaktan ziyade ideolojik ve toplumsal arka planı olan bir anlatı sunmak olduğunu göstermektedir. Film boyunca İbrahim ve Fazilet arasında duygusal bir yakınlık ve cinsel bir çekim izleyiciye hissettirilse de bunun görünür olduğu tek yer 617. çekimdedir. Aşk sekansına böylesine az yer verilmesi, filmin asıl mesajının iki karakterin duygusal ilişkisi bağlamında değil, asıl olarak ideolojik, ahlaki ve sınıfsal bilinçlenme bağlamında ele alınması fikrini güçlendirir. Yine bu tek çekimlik sekans, İbrahim'in duygusal ihtiyaçlarını ve insani yönünü vurgulaması yönünden anlatı bağlamında dikkate değerdir.

4.4.2 Sinematografi

İzin filminin çekim ölçekleri, kamera açıları ve optik hareketler/kamera hareketleri gibi sinematografik unsurları bu başlık altında incelenecektir.

Tablo 4.31

İzin filminde çekim ölçekleri

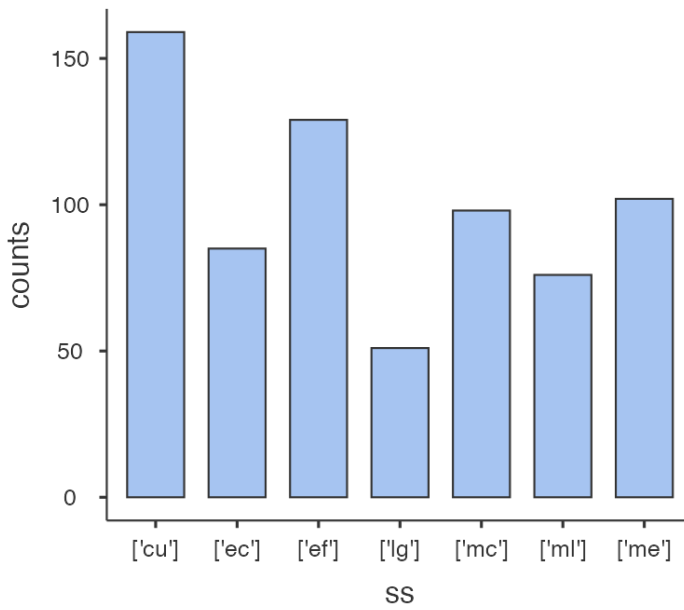
Çekim ölçeği	Çekim	Yüzdelik Değer
Omuz plan (cu)	159	22,7 %

Tablo 4.31 (Devam) *İzin* filminde çekim ölçekleri

Yakın plan (ec)	85	12,1 %
Genel plan (ef)	129	18,4 %
Boy plan (lg)	51	7,3 %
Göğüs plan (mc)	98	14,0 %
Diz plan (ml)	76	10,9 %
Bel plan (me)	102	14,6 %

Şekil 4.7

İzin’de çekim ölçeklerinin dağılım grafiği



İzin filminde en çok kullanılan çekim ölçeğinin %22,7 oranıyla (159 kez) omuz plan olduğu, bununla beraber %18,4 oranında (129 kez) genel plan, %14,6 oranında (102 kez) bel plan, %14 oranında (98 kez) göğüs plan, %12,1 oranında (85 kez) yakın plan, %10,9 oranında (76 kez) diz plan, %7,3 oranında (51 kez) boy plan kullanıldığı anlaşılmıştır. Filmdeki çekim ölçeği kullanımları ve tercihlere dair dağılım, filmin anlatısı düşünüldüğünde anlam kazanmaktadır. Film temel meselesini son derece kişisel bir öykü ve bunla bağlı olarak karakter odaklı olarak anlatmayı tercih ettiği için, omuz planların

en çok başvurulanan çekim ölçeği olması anlamlı bir kullanımdır. Omuz planlar filmdeki karakterlerin mimiklerini, jestlerini, duygu ve düşüncelerini izleyiciye yansıtmada konusunda en işlevsel çekim ölçeklerinden biridir. Bu anlamda omuz planının filmdeki yoğunluğu bununla paralel olarak okunabilir. Aynı şekilde hemen hemen aynı oranda tercih edilen ve filmdeki çekim ölçeklerinin hatırı sayılır bir kısmını oluşturan bel planlar ve göğüs planlar da yine bu bağlamda ele alınabilir. Bu iki çekim ölçeği karakterlerin hem yüzlerine hem de beden dillerine dair detayları yansıtabileceği gibi karakterlerin mekânlarla olan ilişkilerini de gösterebilmek için uygundur. Öykünün merkezinde iki karakterin olduğu ve bu iki karakter arasındaki iletişimin filmde fazlasıyla yer tuttuğu düşünüldüğünde çekim ölçeklerine dair bu tercihler, anlatısal özelliklerle örtüşmektedir denilebilir. Film aynı zamanda güçlü bir toplumsal bağlama dayandığı ve ciddi bir kısmı da montaj sekansı olduğu için, genel planların da yoğun kullanımı anlamlıdır. Örneğin filmin montaj sekanslarında en çok kullanılan çekim ölçeği 50 kez ile genel plandır, onu takiben en çok kullanılan diğerk iki çekim ölçekleri de 18 kez diz plan, 15 kez ise boy plandır. 1970’li yılların Türkiye’sinden enstantaneler, günlük yaşam manzaraları ile birlikte dönemin sokak olaylarını, gösterilerini, çatışmalarını da yansıtan montaj sekanslarının neredeyse tamamının geniş/uzak çekim ölçekleriyle ekrana getirilmesi, filmin toplumsal bağlamını, 1970’lerin konjonktürünü ve dönemin koşullarının filmdeki karakterler üzerindeki etkisini (özellikle İbrahim’in dönüşüm sürecini ve savunduğu değerleri) daha da görünür kılmaktadır.

Tablo 4.32

İzin filminde kamera açıları

Kamera Açısı	Çekim	Yüzdelik Değer
Eğimli (Dutch) açısı	2	0,3 %
Aşırı alt açısı	3	0,4 %
Göz hizası	533	76,1 %
Aşağıdan (tabandan)	1	0,1 %
Üst açısı	105	15,0 %

Tablo 4.32 (Devam) *İzin filminde kamera açıları*

Alt aç 56 8,0 %

Filmde kameranın %76,1 oranında göz hizasında olduğu, %15 oranında üst aç ı, %8 oranında alt aç ı, %0,4 oranında aşırı alt aç ı, %0,3 oranında eğimli (Dutch) aç ı, %0,1 oranında ise aşağıdan (tabandan) aç ı içerdiği görülmektedir. Filmde en çok kullanılan göz hizası aç ısı, yine filmin öykü ve karakter odaklı yapısıyla birlikte düşünüldüğünde, izleyicileri karakterlerle aynı düzleme konumlandırmak için yoğunlukla tercih edilmiştir. Filmde üst aç ının bu kadar yoğun tercih edilmesi ise yine filmin içerdiği montaj sekansları ile ilişkilidir. Filmde üst aç ının en çok kullanıldığı çekimler montaj sekanslarına ait çekimlerdir; filmin montaj sekanslarında 51 çekimde üst aç ı, 46 çekimde ise göz hizası aç ısı kullanılmış, bu sekanslarda üst aç ı kullanımı göz hizasının da üzerine çıkmıştır. Bunun nedeni de, yine yukarıda yazılanlarla paralel biçimde, montaj sekanslarının görüntülenme biçimi ve filmdeki işlevi ile ilişkilidir. Montaj sekansları çoğunlukla yüksek bir konumdan, uzak/geniş ölçeklerle, üst açıdan, kameranın görüntülediği alana hâkim olabileceği bir pozisyondan çekilmiş ve sunulmuştur. Dolayısıyla filmdeki üst aç ının belirgin kullanımı, temelde montaj sekanslarının filmdeki belirgin varlığıyla ilgilidir. Alt aç ı da çoğunlukla filmdeki karakterler, onlar arasındaki ilişkilere odaklanılan anlarda belirli biçimlerde kullanılmıştır. Örneğin 618. – 626. çekimler arasında, İbrahim ve Fazilet için vedalaşma vaktinin geldiğini ve iki karakter arasındaki duygusal vedayı gösteren çekimlerde sıklıkla (8 çekimde 5 kez) kullanılan alt aç ı, bu anlara dramatik anlamda katkı sağlamıştır. Birlikte geçirdikleri günlerden sonra iki karakter arasında oluşan duygusal çekim, yakınlık, samimiyet ve buna bağlı olarak veda etmenin ağırlığı, alt aç ılar sayesinde daha hissedilir olmaktadır. Temel kamera açılarıyla birlikte, filmde kimi “aşırı” aç ıların da tercih edildiği görülmektedir. Bilindiği gibi bir kamera aç ısı ne kadar aşırı ise, görüntü o kadar dikkat çekici, çarpıcı hale gelmektedir. Filmde aşırı alt aç ı ve eğimli aç ılar 88. – 102. çekimler arasındaki gece kulübünde dans eden insanları gösteren sahnelerde kullanılmıştır; sallantılı ve düzensiz bir el kamerasıyla çekilen ve ekstrem aç ılarla sunulan bu anlar, hem ortamdaki dinamizmi vurgulamakta hem de “dejenere” yaşam tarzına içkin pratikleri “aşırı” ve “tekinsiz” göstermeye yardımcı olmaktadır. Filmde aşağıdan aç ının kullanıldığı 81. çekimde ise bu aç ının işlevi, sırtında

ağır bir sepet taşıyan apartman görevlisi Hasan'ın, yüküyle tırmanmak zorunda olduğu apartmanın büyüklüğünü vurgulamaktır.

Tablo 4.33

İzin filminde optik hareketler/kamera hareketleri

Optik/kamera hareketi	Çekim	Yüzdelik Değer
El kamerası	7	1,0 %
Pan, el kamerası	1	0,1 %
Pan, odak kaydırması	2	0,3 %
Pan, tilt, zoom	10	1,4 %
Pan, tilt	15	2,1 %
Pan, zoom	42	6,0 %
Pan	73	10,4 %
Odak kaydırması	4	0,6 %
Sabit	504	72,0 %
Tilt, zoom, odak kaydırması	1	0,1 %
Tilt, zoom	6	0,9 %
Tilt	11	1,6 %
Kaydırma	1	0,1 %
Zoom	23	3,3 %

Filmde kameranın %72 oranında sabit olduğu görülmektedir. En çok kullanılan kamera hareketi ise %10,4 ile pan'dır, onu takiben %6 oranında pan ve zoom'un birlikte kullanıldığı, %3 oranında zoom tercih edildiği, %2,1 oranında pan ve tilt'in birlikte kullanıldığı, %1,4 oranında pan, tilt, zoom kombinasyonuna yer verildiği ve yine tabloda görüldüğü gibi çeşitli optik hareketlere/kamera hareketlerine (ve kombinasyonlarına)

başvurulduğu anlaşılmaktadır. Filmde kameranın çoğunlukla sabit olması, hem filmin anlatısal özellikleriyle hem de kurguya dair tercihlerle birlikte okunabilir. Aşağıda da görülebileceği üzere film çoğunlukla kısa çekimlerle (örneklemedeki kimi filmlerle karşılaştırıldığında nispeten daha uzun olsa da) ve sık kesmelerle kurgulandığı için, kameranın ağırlıkla sabit oluşu da bununla ilişkili bir tercihin neticesi olabilir. Ayrıca filmin anlatısının temelinde İbrahim karakterinin içsel dönüşümü, savunduğu değerler ve Fazilet ile ilişkisi olduğu için, karakterlerin ve olayların daha yalın bir gözle aktarılması gibi bir tercihten de söz etmek mümkündür. Pan, zoom, tilt hareketlerinin (ve kombinasyonlarının) birçok optik harekete/kamera hareketine kıyasla daha fazla tercih edilmesinin nedeni de bu hareketlerin doğalarıyla ilişkili biçimde ele alınabilir. Pan ve tilt hareketleri, kameranın yerini değiştirmeden sağa ve sola, yukarı ve aşağı çevrinerek karakterlerin çevreleri ile olan ilişkilerini perdeye yansıtmak için uygun kamera hareketleridir, zoom hareketi ise izleyicinin odağını örneğin belirli bir detaya, bir nesneye, bir karakterin yüz ifadesine yönlendirmek için uygundur. Derin bir toplumsal bağlamı olan bir öyküyü kişiler üzerinden ele alan *İzin*'de de ilgili optik hareketler/kamera hareketleri hem karakterler ve içerisinde bulundukları çevreye, mekânlara dair detayları hem de karakterlerin duygu durumlarına, beden dillerine, jest ve mimiklerine dair detayları yansıtmak için en çok tercih edilmiştir denilebilir. Yine filmde örneğin 335. çekimde hareket halindeki otomobili takip etmek için kaydırma, 88. – 102. çekimler arasında gece kulübünde dans eden insanları farklı açılarda ekrana getirmek için el kamerası, 129. çekimde odağı görüntüdeki bir kişiden diğerine taşımak için odak kaydırması hareketleri kullanılmış, bu gibi hareketlere sınırlı kereler başvurulmuştur.

4.4.3 Kurgu

İzin filminin çekim sayıları, çekim uzunlukları, kesme türleri, geçiş etkisi, özel etki, görsel etki, hareketli grafik, hız gibi kurguya dair unsurları aşağıdaki tablolar bağlamında yorumlanacaktır.

Tablo 4.34

İzin filminin çekim sayısı ve çekim uzunlukları

	Toplam Çekim	OÇU	En Kısa	En Uzun
Değerler	700	164	13.0	1592

Tablo 4.35*İzin'in en uzun ve en kısa ilk on çekimi*

		Çekim	Değer
En uzun	1	385	1592.0
	2	384	1526.0
	3	619	1313.0
	4	591	1283.0
	5	663	1168.0
	6	383	1080.0
	7	576	1017.0
	8	82	922.0
	9	428	887.0
	10	650	855.0
En kısa	1	422	13.0
	2	420	18.0
	3	100	22.0
	4	142	22.0
	5	183	23.0
	6	345	23.0
	7	564	23.0
	8	640	23.0
	9	126	24.0
	10	417	24.0

İzin'in ölçümlenen kopyasının süresi 82 dakika olmakla birlikte filmde toplam 700 çekim tespit edilmiştir, filmin OÇU değeri ise 164 karedir (yaklaşık 6,8 saniye). Filmin OÇU değeri örneklemdeki kimi filmlerle karşılaştırıldığında nispeten daha uzun olsa bile *İzin*'in de çoğunlukla kısa çekim süreleri ve sık kesmelerle kurgulandığı anlaşılmaktadır. Filmin en kısa ilk on çekiminden 8 tanesinin 24 karenin altında, iki tanesinin ise 24 kare olduğu görülmektedir. Filmde bir dakikanın üzerinde süreye sahip sadece iki çekim olduğu (384. – 385. çekimler) yine tabloya yansımaktadır.

Filmin en uzun iki çekiminin art arda gelmiş olması da çarpıcı bir sonuç ortaya çıkarmaktadır. İlgili iki çekim, Fazilet'in İbrahim'e kendisi hakkında gerçekleri açıkladığı, İbrahim'in arkadaşları tarafından ücret karşılığı tutulduğunu anlattığı anların hemen sonrasına karşılık gelmektedir. Filmin bu en uzun iki çekiminde İbrahim, Fazilet'in kendisiyle "aslında" neden ilgilendiğini öğrenir ve gerçekler karşısında İbrahim'in nasıl bir tavır alacağı, ne tepki vereceği, ne söyleyeceği sorusu ortaya çıkar; bir dakikanın üzerindeki çekim süreleri de izleyici nezdinde bu merak duygusunu ve beklentiyi belirgin biçimde tırmandıran bir rol oynar. İlgili çekimlerde Fazilet önce bir yudum içki içer, ardından İbrahim'i neşelendirmek için dans etmeye başlar, en son üzerindeki çıkarır ve sadece iç çamaşırlarıyla kalır; gerçekleri açıkladıktan sonra, aldığı ücret karşılığında kendisinden beklenen "rolü" oynamaya başlamış gibidir. İbrahim ise olan biteni sessiz biçimde, nötr denilebilecek bir yüz ifadesiyle (ki bu ifadenin şaşkınlık mı, öfke mi, hayal kırıklığı mı kaynaklı olduğu izleyicinin bakışında anlam kazanması için bilinçli biçimde tercih edildiği söylenebilir) olan biteni sadece seyretmektedir. İlk çekimde kamera çoğunlukla diz planda kalır ve pan, tilt, zoom hareketlerinin kombinasyonu ile karakterlerin hareketlerini takip eder. İkinci çekimde de kamera boy planda uzunca bir süre Fazilet'in soyunmasını (ve İbrahim'in ona bakmayışını) sabit planda gösterir, İbrahim bakışını Fazilet'e yönelttikten bir süre sonra kamera Fazilet'e pan ve zoom yapar; Fazilet, İbrahim'in bakışıyla birlikte yaptıklarından utanç duyar, pan ve zoom kombinasyonu Fazilet'in beden dilini izleyiciye daha yakın gösterdikten sonra çekim sonlanır. Bu anların herhangi bir kesmeye başvurmadan, çeşitli kamera hareketleri ve uzun çekimlerle izleyiciye aktarılması, olayın çarpıcılığını ve etkisini bariz biçimde arttırmaktadır. Filmin en kısa iki çekiminin de bir çekim arayla, peş peşe geldiği görülmektedir. Filmin en kısa iki çekimi olan 420. ve 422. çekimlerin, 414. – 424. çekimler arasındaki fiziksel şiddet sekansına dahil olduğu anlaşılmaktadır.

İbrahim'in öfkelenip Musa ve Muhtar'a saldırdığı anlarda kısa çekimler kullanılması, yine bu anların izleyiciye tempolu, dinamik bir biçimde yansımaları için tercih edilmiştir.

Tablo 4.36

İzin filminde kesme türleri

Kesme türü	Çekim	Yüzdelik Değer
J kesmesi	2	0,3 %
L kesmesi	13	1,9 %
Devamlılık kesmesi	675	96,4 %
Uzağa kesme	9	1,3 %
Kesme yok	1	0,1 %

Tablo 4.37

İzin filminde geçiş etkileri

Geçiş Etkisi	Çekim	Yüzdelik Değer
Açılma-Kararma	1	0,1 %
Geçiş yok	699	99,9 %

Tablo 4.38

İzin filminde hız ve etki türleri

Hız	Özel Etki	Görsel Etki	Hareketli Grafik	Çekim	Yüzdelik Değer
Normal hız	Yok	Yok	Yok	700	100.0 %

İzin'in %96,4 oranında devamlılık kesmesi ile kurgulandığı, bununla birlikte %1,9 oranında L kesmesi, %1,3 oranında uzağa kesme, %0,3 oranında J kesmesi içerdiği, geçiş etkisi olarak da %0,1 oranında açılma-kararma kullanıldığı görülmektedir. Filmde normal hız dışında özel bir hız türü tercih edilmediği, hareketli grafik, özel etki, görsel etki içermediği anlaşılmaktadır. Filmde tek geçiş etkisi finalde, son çekimde, filmi sonlandırmak için kullanılmış, film kararma etkisi ile bitirilmiştir. Filmde %96,4 gibi yüksek bir oranla devamlılık kesmesi tercih edilmesi, karakter ve öykü merkezli anlatısı düşünüldüğünde son derece anlamlıdır. L kesmesi ve J kesmesi gibi kesme türleri de temelde filmin bu yönünü besleyecek biçimde, özellikle diyalog içeren sahnelerde, diyalogun sürekliliğini sağlayacak biçimde tercih edilmiştir. Örneğin 525. – 529. çekimler arasında, İbrahim'in Fazilet'e kendisinden, ailesinden ve geçmişinden bahsettiği çekimlerde 3 kez L kesmesi kullanılmış, İbrahim'in cümleleri bir sonraki çekime de sarkarak anlattığı öykünün sürekliliği sağlanmıştır. Uzağa kesmeler de karakterlerin bakışının ve dikkatinin yöneldiği noktaları izleyiciye de gösterecek biçimde kullanılmıştır. Örnek olarak filmin finalindeki 698. – 700. çekimler arasında kalan 699. çekim, Fazilet'in İbrahim'in cezaevindeki odasına bakışını yansıtmakta, filmin finaline dramatik bir katkı sağlamaktadır.

4.4.4 Mizansen

Mekân, kostüm, dekor, makyaj ve aksesuar unsurları bağlamında, *İzin* filminin mizansen özellikleri aşağıda incelenecektir.

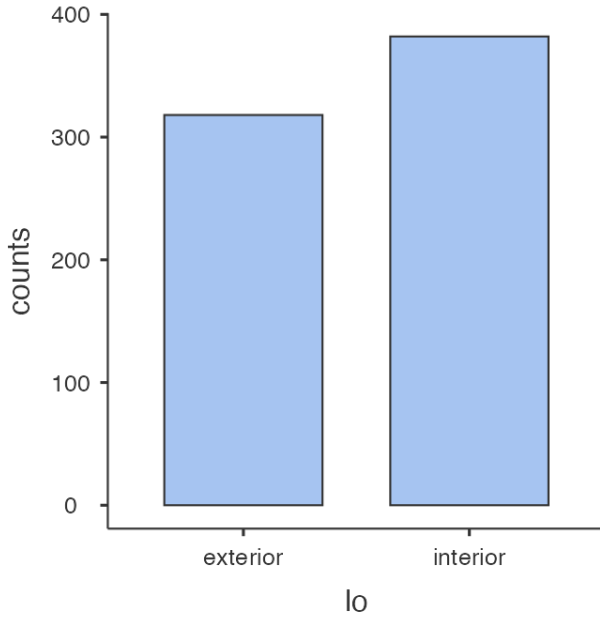
Tablo 4.39

İzin filminde mekânların dağılımları

Mekân	Çekim	Yüzdelik Değer
Dış (ex)	318	45,4 %
İç (in)	382	54,6 %

Şekil 4.8

İzin’de mekânların dağılım grafiği



İzin’in %54,6’sının iç mekânda, %45,4’ünün ise iç mekânda geçtiği tabloda görülmektedir. Yukarıdaki diğer stilistik unsurların kullanımlarıyla paralel biçimde, mekâna içkin tercihlerin de filmin konusu ve anlatısı bağlamında şekillendiği anlaşılmaktadır. Film İbrahim karakterinin cezaevinden izinli olarak dışarıda geçirdiği birkaç güne ve Fazilet ile aralarındaki ilişkilere odaklanarak kişisel bir öykü üzerinden derdini anlattığı için, özellikle karakterlerin diyaloglarının, aralarındaki iletişimin önem taşıdığı söylenebilir ve iç mekân çekimlerinin ağırlığı bu bağlamda düşünülebilir. Filmin büyük kısmı, Fazilet ve arkadaşlarının, İbrahim ve arkadaşlarıyla bulunduğu otelde geçmektedir ve karakterlerin karşılaşması, ilk iletişimleri ve aralarındaki ilişkinin gelişimi bu otelde gerçekleşmektedir. Otel ile birlikte Fazilet’in (ve ailesinin) evi, gece kulübü, restoran, otomobil, sinema, müzeler, mağazalar, meyhane, cezaevi gibi hem kişisel hem kamusal alanları yansıtan iç mekânlarda yapılan çekimlerde hem karakterlerin geçmişleri, kişilik özellikleri, motivasyonları, sosyal çevreleri, yaşadıkları değişimler detaylı biçimde izleyiciye gösterilmekte, hem de İbrahim ve Fazilet arasındaki ilişki yine bu gibi mekânlarda derinleşmektedir. Filmde dış mekân çekimlerinin de önemli bir yer kapladığı görülmektedir. Yine önceki başlıklarda değinildiği gibi, örneğin tamamı dış mekânlarda çekilen montaj sekansları filmde belirgin rol oynamakta, İbrahim’in kişisel ve ideolojik dönüşümünün toplumsal bağlamı, 1970’li yılların günlük hayatı ve çalkantılı

siyasal atmosferi dış mekân çekimleriyle yansıtılmaktadır. Yine İbrahim ve Fazilet arasındaki ilişki, otelin çevresinde, sahil kenarında, kırlarda, şehrin sokaklarında yaptıkları gezintilerde, farklı alanlarda gerçekleştirilen dış mekân çekimlerinde iletilemekte, İbrahim'in dışarıda geçireceği sınırlı zamanda hayata karıştığı anlar izleyiciye gösterilmektedir.

İzin'de kostüm, dekor, makyaj ve aksesuar tercihlerine bakıldığında da filmin genel muhtevasıyla uyumlu bir tablo ortaya çıkmaktadır. Karakter odaklı bir film olduğu için, özellikle filmdeki karakterlerin nasıl görüldüğü, izleyicilere nasıl sunuldukları gibi sorular ön plana çıkmaktadır. Yoksul bir aileye ve ekonomik zorluklarla dolu bir sosyal arka plana sahip olan Fazilet, ücret karşılığında insanlarla vakit geçiren, birlikte olan bir karakter olduğu için, filmde sürekli biçimde bakımlı, makyajlı, kürk vb. pahalı (veya en azından pahalı görünen) kıyafetler giyen, kadınsı özellikleriyle ön planda bir biçimde görünmektedir. Benzer arka planlara sahip oldukları belli olan ve hayatlarını aynı şekilde kazanan Fazilet'in arkadaş grubu da yine Fazilet gibi, dış görünüşlerine, giyimlerine dikkat eden, daima güzel görünmeye çalışan kadınlardan oluşmaktadır. Öykünün merkezindeki İbrahim karakteri ise (izleyicinin de Fazilet'le birlikte öğreneceği) cinayetten hüküm giydiği ve aslında geçici süreliğine izinde olduğu gerçeğini "gizleyecek" veya "hissettirmeyecek" şekilde izleyiciye sunulmaktadır. Takım elbisesi, kravatu, elinde sıklıkla görülen gazetesi, arabasındaki dergiler, kitaplar, yayınlar, İbrahim'in iyi eğitilmiş veya en azından kendini iyi yetiştirmiş, ekonomik koşulları insanca bir yaşam sürmesi için yeterli, toplumsal ve siyasi meselelere karşı duyarlı biri izlenimi yaratmaktadır. Karakterin davranış ve tutumlarıyla birlikte mizansen unsurlarıyla da desteklenen bu imaj, İbrahim'in "gerçek" kimliği ortaya çıktığında ve karakterin tüm bu nitelikleri aslında bir cezaevinde tutukluyken edindiği anlaşıldığında, filmde dramatik etkiyi ve şaşkınlık duygusunu arttırıcı bir işlevdedir. Yine örneğin filmde önemli bir yer tutan montaj sekanslarında kent, çevre, özel ve kamusal alanlar, mitingler, gösteriler, sokak olayları (örneklemedeki diğer filmlerin bazılarında da olduğu gibi) bir dekor gibi işlev görerek filmin arka planındaki sosyal ve siyasi bağlamı, toplumsal gerçekliği yansıtmada etkin rol oynamaktadır. Yine *Arkadaş* ve *Bir Gün Mutlaka* örneklerindeki gibi, zaman zaman yakın planlarla ekrana getirilen kitap – dergi kapakları, gazete manşetleri de doğrudan izleyicinin odağına sunulmaktadır. Dolayısıyla *İzin*'de hem mekân kullanımına dair tercihlerin hem de kostüm, dekor, makyaj ve aksesuar gibi diğer mizansen unsurlarının filmsel anlamın inşasında belirgin etkisi söz konusudur.

4.5 Güneşli Bataklık (1977)

Yönetmen: Süreyya Duru

Senaryo: Vedat Türkali

Yapımcı: Süreyya Duru

Görüntü Yönetmeni: Orhan Kapkı

Kurgu: Veli Akbaşlı

Oyuncular: Semra Özdamar, Aytaç Arman, Hakan Balamir, Ali Cağaloğlu, Enver Orhon, İhsan Yüce, Suna Yıldızoğlu, Yaşar Şener

Süre: 90 dakika

4.5.1 Anlatı

Sergileme: Film sokakta devrimcilerin “kahrolsun faşizm” başlıklı bir bildiri dağıttığı, silahlı çatışma içerisinde birinin vurulduğu görüntüler ile açılır; 1970’li yılların güncel konjonktürü bu vesileyle izleyiciye gösterilir. Fabrikatör Kerami (Enver Orhon) ve kızı Çiğdem (Suna Yıldızoğlu) da olan biteni arabadan izlemektedir. Çiğdem, vurulanın “sağcı mı solcu mu” olduğu sorusunu sorar, babası ise her iki tarafa da bela okur. Ardından Cemal’in (Ali Cağaloğlu) sahibi olduğu fabrikaya giderler, Cemal’in odasında birçok fabrika sahibinin çeşitli anlaşmalara imza attığı görülür. Patronların dünyası, aralarındaki ilişkiler, kapitalist sistem içerisinde düzenin çarklarını nasıl ellerinde tuttukları, hırsları ve asıl olarak fabrikadaki işçilerin mücadelesinin muhatabı olacak olan ezeli sınıfsal “düşmanları” böylece filmin açılışında izleyicilere tanıtılır. Cemal, fabrikadaki çalışanlarını odasına toplar, Salih (Aytaç Arman), Zehra (Semra Özdamar), Nazif (İhsan Yüce) gibi fabrikada çeşitli kademelerde çalışan memurlar onu dinlemektedir. Cemal, bundan sonra fabrikanın tek sahibi olduğunu, holdingini bir tekele dönüştüreceğini, bu nedenle acımasız olacaklarını, hiçbir işçiye veya çalışanına zam yapmayacağını, tüm sermayenin ve gelirin yeni yatırımlara yapılacağını altını çizer.

Çatışma: Filmdeki temel çatışma, işçilerin insanca yaşam, adil ücret ve hak mücadelesi ile patron sınıfının hırsları, çıkarlarını korumak için başvurdukları kanunsuz yollar, zalim ve sömürgeci karakterleri üzerinden gelişmektedir. Yani sınıfsal çatışma, bu filmin de merkezinde yer almaktadır. Bununla birlikte bireylerin toplumsal sınıflar içerisindeki konumu, yaşam koşulları ve hayattan beklentilerinin ortaya çıkardığı çatışmalar da filme

farklı katmanlar eklemektedir. Örneğin Salih karakterinin işçiler ve patronlar arasında yaşadığı gelgitler, hissettiği sıkışmışlık, her iki dünyada da kendine bir yer bulamayışı toplumsal bağlamı olan içsel bir çatışma olarak okunabilir. Benzer biçimde işçi sınıfından gelen genç bir kadın olarak Zehra'nın giderek patronun metresi haline dönüşmesi, hem işçi sınıfının üzerindeki baskının boyutlarını hem de kadınların bu baskı içinde sıkışmışlığını gösteren bir başka çatışmadır.

Gelişme: Fabrika el değiştirmiş, Cemal fabrikanın yegâne patronu olmuştur. Cemal'den önce orada çalışmakta olan işçilerin ise hala alamadıkları paraları vardır. Fabrikada memur olan Salih ve Zehra ise, benzer hayat koşulları içerisinde yaşayan, evlenmeyi düşünen ama maddi zorluklar ve gelecek kaygıları yüzünden bu hayallerini gerçekleştiremeyen iki gençtir. Zehra, tutucu ailesi ile bir gecekonduya yaşar, genç bir kadın olarak da ailenin sürekli baskısı altındadır. Salih de hasta annesi ve iki kız kardeşi ile birlikte yaşayan, maddi zorluklar içerisinde bir karakterdir. Bu nedenle her ikisi de sınıf atlamak, yükselmek, önemli insanlar olmak, içerisinde bulundukları hayattan kurtulmak isterler. Fabrikadaki işçilerden ve anlatının merkezindeki karakterlerden biri olan Gümüşhaneli (Hakan Balamir) ise devrimci bir öğrenci olan hemşerisi Kerim (Menderes Samancılar) ile aynı evi paylaşan, fabrikadaki tüm işçi arkadaşlarıyla iyi geçinen, herkesçe sevilen, güçlü bir sınıf bilinci taşımasa da etrafta olan bitenin farkında biridir. O da Zehra'dan hoşlanmaktadır. Fabrikanın patronu Cemal, filmin açılışında belirttiği gibi, sektörde bir numara olmak için rakiplerine birer birer oyunlar oynar, çeşitli tuzaklarla onları birer birer saf dışı bırakır. İşçilerin hakları da halen verilmemiştir, bu nedenle fabrikadaki sendikalı işçiler Cemal ile görüşüp haklarını talep etmeyi dener; Cemal ise onları küfürler eşliğinde kovar. İşçiler arasındaki bu hareketlilik ve hak talebi, patronun sarı sendikacılarla⁵³ iş birliğini beraberinde getirir, sarı sendikacılar, işçiler arasındaki bu hareketliliği susturmak, hak taleplerini boğmak için her türlü kanunsuz, provokatif yöntemlere başvuracaktır. Cemal rakiplerini dolandırmayı sürdürürken, evraklar arasında bir açığı yakalayan Salih, bu açık üzerinden patronuna şantaj yapar; sınıf atlamak, yükselmek, yaşadığı zorluklardan kurtulmak isteyen Salih, böylece istediği hayata kavuşabilmek için sermaye elde edebileceğini düşünür. Bir başka patron olan

⁵³ Sarı sendika, sol jargon içinde çoğunlukla devlet destekli, işçiden çok sermaye sahiplerinin, patronların, işverenlerin çıkarını gözetken ve onlar ile iş birliği içerisinde olan sendikaları nitelemek için kullanılan bir terimdir.

Kerami ile iş birliği içerisine girer ve yeni bir fabrika kurmak için harekete geçerler. İşçiler ise grev oylamasına gitmeye karar verir, fabrikadaki sendikalı işçilerin liderlerinden Haşim (Yaşar Şener) önderliğinde oylama yaparlar. Sarı sendikacılar bu oylamayı provoke eder, tuttukları kiralık katil Haşim'i vurur, olay yerine gelen kolluk güçleri ise katilleri yakalamak yerine işçilere müdahale eder. Patronlar, sarı sendika, kolluk güçleri, hepsi işçilere karşı adeta birlik olmuştur. Cemal de bir yandan Zehra'yı günden güne manipüle eder, bu da Salih'ten intikam alma planının bir parçasıdır. Salih de iş ortağı olduğu Kerami'nin kızı Çiğdem ile yakınlaşır, onunla evlenme planları yapar. O sırada işçilerin mücadelesi devam etmektedir, devrimciler de işçilerin bu mücadelesine destek verir; hatta fabrika önünde devrimciler, işçileri greve çağıran bir bildiri dağıttığı esnada, sarı sendikacılar Kerim'i kurşunlayıp öldürür. Cemal, Salih ve Kerami'nin de işlerini, planlarını birer birer bozar, onları batırmak için elinden geleni yapar. Bu nedenle Salih'in patronu olduğu fabrikada da işçiler arasında hareketlilik başlamış, direnişe geçme kararı alınmıştır.

Doruk noktası: Cemal'in fabrikası önünde işçiler kalabalık bir şekilde beklemektedir. Fabrikada iş başı yapılacağı duyurulur, çalışmak isteyen işçiler içeriye doğru hamle yapar, Gümüşhaneli onları durdurur. Gümüşhaneli, bütün bu olan bitenler esnasında giderek bilinçlenmiş, kimlerin kendilerinden yana, kimlerin düşman olduğunu fark etmiştir. Sarı sendikacılar tekrar provokasyon girişiminde bulunur, ama bu kez işçilerin büyük çoğunluğu onlara tepki gösterir. Gümüşhaneli, işçilerin adeta lideri konumuna gelir, kalabalığa seslenir, onlara birlik olmanın gerekliliğini, haklarını alabilmek için tek yolun mücadeleden geçtiğini anlatır. Kalabalık Gümüşhanelinin konuşmasından etkilenir, giderek daha konsolide bir hale gelir; o esnada kiralık katiller kalabalığa silah doğrultmuş, yeni bir provokasyon hazırlığındadır. Bunu gören Zehra, fabrikadaki odasından silahlı saldırganlara dosya fırlatır, silah patlar, işçiler saldırganları kovalar. Bu olay Cemal ve Salih arasındaki çatışmayı da tetikler, doruğa ulaştırır. Salih, film boyu patronların ve işçilerin arasında yaşadığı sıkışmışlıktan, çelişkilerden burada kurtulur, sınıfsal olarak kimden yana olduğunu tercihini yapar. Sınıfsal gerilim, fiziksel bir çatışmaya dönüşür ve Salih Cemal'i vurur; kişisel bir hesaplaşma gibi görünen bu an aslında sınıf kininin bir sonucudur.

Sonuç: İşçiler pankartlarıyla, flamalarıyla fabrikayı bir grev alanına dönüştürmüştür. Hep birlikte grev halay çeker, mücadele edeceklerini ilan ederler. Zehra da film boyunca

yaşadığı sınıfsal aidiyetsizlikten, kafa karışıklığından kurtulmuş, kendi sınıfsal gerçekliğinin farkında varmıştır, o da grevdeki işçilerin arasına katılır. Polislerin ise Salih'i kelepçeleyip göz altına aldığı görülür. Gümüşhaneli, hali hazırda âşık olduğu ve grev alanına, onların arasına katılan Zehra'ya bir elma uzatır, Zehra bu teklifi gülümseyerek karşılar, elmadan büyük bir ısırık alır. Gümüşhanelinin Zehra'ya uzattığı elma, geleceğe dair bir umudun, aydınlık yarınlar için bir inancın teklifi gibidir. Gümüşhaneli Zehra'ya onurlu, temiz, mutlu ve aydınlık bir gelecek teklif eder. İşçilerin grev görüntüleri ile film kapanır, artık işçiler bilinçlenmiş, birlik olmuş, hep birlikte mücadeleye başlamıştır.

Tablo 4.40

Güneşli Bataklık filminde sekans türleri

Sekans	Çekim	Yüzdelik Değer
Aksiyon	122	14,9 %
Aşk	2	0,2 %
Fiziksel şiddet	35	4,3 %
Sıradan sahne	660	80,6 %

Güneşli Bataklık'ın %80,6'sının sıradan sahne, %14,9'unun aksiyon sekansı, %4,3'ünün fiziksel şiddet sekansı, %0,2'sinin ise aşk sekansı içerdiği görülmektedir. Filmin büyük kısmını oluşturan sıradan sahneler, filmin ana çatışması ve diğer çatışmalar ekseninde filmin anlatısını şekillendiren, fabrikadaki işçilerin çalışma koşullarını ve hak mücadelelerini, grev hazırlık süreçlerini, karakterlere dair detayları işleyen bir nitelik taşımaktadır.

Filmin %14,9'u gibi büyük bir bölümünü kapsayan aksiyon sekansları da anlatıya önemli katkılar sağlamakta, hem de filme belirgin bir dinamizm katarak seyircilerin anlatılan öyküyü takip etme ve filmin mesajlarını içselleştirme süreçlerinde rol oynamaktadır denilebilir. Bu sekanslar işçilerin hak mücadelesini, bu mücadelede karşılaştıkları zorlu koşulları, sınıf mücadelesinin çetin karakterini vurgulayan bir karakterdedir. Örneğin 234

– 263. çekimler arasında cereyan eden aksiyon sekansı buna örnek gösterilebilir. İlgili sekansta işçiler fabrika önünde grev oylaması yapacakken, sarı sendikalı, işbirlikçi işçilerin provokasyonu ile işçiler arasında kavga çıkar, bu kargaşadan yararlanan paramiliter güçler işçi lideri Haşim’i vurur, olaya müdahale etmeye gelen polisler ise katilleri yakalamaya çalışmak bir yana, grev oylamasına katılan işçilere saldırır, onları coplar. Bu sekans, sınıf mücadelesi içerisinde hakkını arayan işçilerin karşı karşıya kaldıkları şiddeti, baskıyı, kendilerine karşı sermayenin tüm güçlerinin nasıl birleştiğini gösterdiği gibi, filme de seyirlik, dinamik bir boyut katmaktadır. Benzer biçimde, filmin doruk noktasını da teşkil eden, 774. – 812. çekimler arasında, film boyu işçi sınıfı ve patronlar arasında süregelen mücadele, Salih ve Cemal karakterleri arasında fiziksel bir kavgaya dönüşür. Bu kavganın neticesinde, Salih’in Cemal’i vurmasıyla “kötü adam” cezalandırılır, izleyici katharsisi böylece deneyimler ve kişisel bir hesaplaşma gibi görünen bu aksiyon sekansı, “iyilerin” yani işçilerin tarafını tutan izleyiciyi rahatlatır.

Filmde %4,3’lük bir yer tutan fiziksel şiddet sekansları da işçi sınıfının yaşamında şiddetin hem bireysel hem de toplumsal boyutlarını yansıtmaktadır. Örneğin 53. – 56. çekimler arasında Zehra’nın babasından gördüğü şiddet, filmin çarpıcı anlarından biridir. Bu anlardaki şiddet, salt aile içi şiddet değil, işçi sınıfından genç bir kadın olan Zehra’nın üzerindeki sınıfsal ve patriyarkal baskıyı göstermektedir. İşçiler hali hazırda hayatın farklı noktalarında, egemen sınıfların baskısını hissetmektedir, işçi kimliği kadın kimliği ile birleştiğinde ise bu baskı farklı katmanlar kazanmaktadır. Yine filmde fiziksel şiddete yer verilen çarpıcı anlardan biri, 747. – 753. çekimler arasında, provokasyonların her birinde parmağı olan sarı sendikalı işçi Şükrü’nün, diğer işçilerce linç edildiği sekanstır. Bu sekans, işçilerin artık provokasyonlara ve yalanlara kanmayacağını, sınıf kinlerini biriktirdiklerini ve büyüttüklerini, bilinçlendiklerini, birlik olduklarını ve mücadele edeceklerini izleyiciye gösterir.

Filmde sadece iki çekimde (328 ve 338) Salih ve Çiğdem’in yakınlaştığı anlara yer verilir. Aşk sekansının %0,2 gibi filmin çok küçük bir kısmını oluşturması, filmin anlatısının temelinde kişisel duygusal ilişkilerin değil, daha büyük sınıfsal ve toplumsal çatışmaların yer aldığını göstermektedir.

4.5.2 Sinematografi

Güneşli Bataklık'ın sinematografik özellikleri, çekim ölçeği, kamera açısı ve optik hareketler/kamera hareketleri bağlamında, aşağıdaki tablo ve şekiller ışığında yorumlanacaktır.

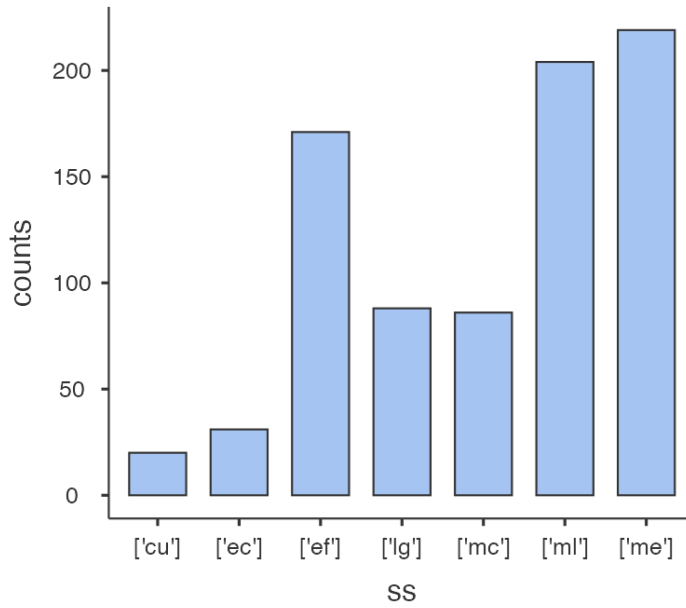
Tablo 4.41

Güneşli Bataklık filminde çekim ölçekleri

Çekim Ölçeği	Çekim	Yüzdelik Değer
Omuz plan (cu)	20	2,4 %
Yakın plan (ec)	31	3,8 %
Genel plan (ef)	171	20,9 %
Boy plan (lg)	88	10,7 %
Göğüs plan (mc)	86	10,5 %
Diz plan (ml)	204	24,9 %
Bel plan (me)	219	26,7 %

Şekil 4.9

Güneşli Bataklık'ta çekim ölçeklerinin dağılım grafiği



Güneşli Bataklık'ta en çok kullanılan çekim ölçeğinin %26,7 ile (219 kez) bel plan olduğu, bununla birlikte %24,9 oranında (204 kez) diz plan, %20,9 oranında (171 kez) genel plan, %10,7 oranında (88 kez) boy plan, %10,5 oranında (86 kez) göğüs plan, %3,8 oranında (31 kez) yakın plan, %2,4 oranında (20 kez) ise omuz plan kullanıldığı görülmektedir. Çekim ölçeklerine dair tercihlerin geneline bakıldığında, yakın/dar ölçeklere oldukça sınırlı kez başvurulduğu, geniş/uzak ölçeklerin daha yoğun biçimde tercih edildiği, hem çevreyi hem karakterleri gösterebilmek için en uygun çekim ölçeği olan bel planın ise hâkim çekim ölçeği olduğu anlaşılmaktadır. Film, gaddar patronlara karşı işçilerin hak mücadelelerini ele aldığı için, en çok kullanılan çekim ölçekleri arasında genel plan ve diz planın yer alması şaşırtıcı bir sonuç değildir. Filmde kalabalıklar önemli bir yer tuttuğu için, bu çekim ölçekleri kalabalıkları, onların mücadelelerini ve de kişisel özelliklerini perdeye yansıtmak için son derece elverişlidir. Genel planlar kalabalık işçi gruplarını, diz planlar da onların kişisel özelliklerini gösterebilecek çekim ölçekleridir ve filmdeki baskın kullanımları bununla açıklanabilir. Bel planın en çok tercih edilen çekim ölçeği olması da filmin merkezinde yer alan karakterlerle ve anlatısıyla ilişkili düşünebilir. Çekim ölçeklerinin tam orta noktası olarak kabul edilen bel plan, karakterlerin kişisel özelliklerini rahatlıkla yansıtabileceği gibi mekânsal bağlamı da gösterebilecek bir ölçektir. Dolayısıyla karakterlerin ve aralarındaki

ilişkilerin ön plana çıktığı anlarda, örneğin diyalog sahnelerinde, bel planlar bu noktada oldukça işlevsel olabilmektedir. Yakın/dar ölçeklere daha sınırlı başvurulmasının nedeni ise izleyici ve film arasına belli bir mesafe koymak, karakterlere ve duygulara odaklanmaları yerine filmin temel meselesine odaklanmalarını sağlamak içindir denilebilir.

Yine çekim ölçeklerine dair tercihleri film içerisindeki sekans türleri bağlamında yorumladığımızda, yukarıda yazılanlarla uyumlu bir görüntü ortaya çıkmaktadır. Örneğin filmde oransal olarak da önemli bir yer tutan, çoğunlukla kalabalıkları, işçilerin mücadelelerini, yaşadıkları saldırı ve provokasyonları içeren aksiyon sekanslarında en çok kullanılan çekim ölçeği 40 kez ile genel plandır, onu takiben 32 kez diz plan kullanıldığı, filmin genelinde hâkim ölçek olan bel planının ise 29 kez ile üçüncü en çok tercih edilen çekim ölçeği olduğu görülmektedir. İki çekimden oluşan aşk sekansında bir kez yakın plan, bir kez göğüs plan kullanıldığı, fiziksel şiddet sekanslarında ise bel plandan daha yakın/dar hiçbir çekim ölçeğinin tercih edilmediği anlaşılmaktadır. Daha karakter odaklı olduğu söylenebilecek ve filmin ana öyküsünü sürdüren sıradan sahnelerdeki ilk üç çekim ölçeği ise, filmin geneline yayılan tercihlerle uyumlu biçimde, 173 kez bel plan, 162 kez diz plan, 128 kez diz plan kullanıldığını göstermektedir. Özetle *Güneşli Bataklık*'taki çekim ölçekleri, filmin genel muhtevasına uyumlu biçimde tercih edilmiş ve kullanılmış gibi görünmektedir.

Tablo 4.42

Güneşli Bataklık filminde kamera açıları

Kamera Açısı	Çekim	Yüzdelik Değer
Göz hizası	618	75,5 %
Üst açı	112	13,7 %
Alt açı	89	10,9 %

Güneşli Bataklık'ta kameranın %75,5 oranıyla en çok göz hizasında konumlandığı, ayrıca %13,7 oranında üst açı, %10,9 oranında ise alt açı kullanıldığı görülmektedir. Kameranın ağırlıklı göz hizasında konumlandırılması, yine bu açının izleyiciye olağan görüş

noktasını sunması bağlamında değerlendirilebilir. Göz hizası açısı sayesinde izleyiciler filmde olan biteni karakterlerle aynı düzlemde takip edebilmektedir. Bu nedenle filmlerde büyük oranda göz hizası açısına başvurulmaktadır. Ayrıca filmde alt açısı ve üst açının da oransal olarak belirgin bir yer tuttuğu görülmektedir. Örneğin filmin girişinde, henüz 7. ve 8. çekimlerde, Cemal'in fabrikayı eski sahibi Leon'dan (Kayhan Yıldızoğlu) devraldığı anlarda art arda kullanılan üst açısı ve alt açısı, bundan sonra kimin patron kimin çalışan olduğunu filmin ilk dakikalarında gösteren bir rol oynar. Yine patron Cemal'in çalışanlarını karşısına alıp bundan sonra fabrikanın “tek” sahibi olduğunu, kimseye zam yapmayacağını, aksine bütün sermayesini yeni yatırımlara harcayacağını ilan ettiği 25. çekimde, kamera tilt hareketi yaparak Cemal'in adımlarını takip eder ve Cemal'i alt açısıyla görüntüye getirir; bu anlarda en geleneksel haliyle kullanılan alt açının işlevi, Cemal'in hem söylediklerini, hem toplumsal pozisyonunu, hem fabrikada hem de sektörde “tek” olma iddiasını izleyicilere daha etkin biçimde hissettirmek üzerinedir. Yani sınıflar arasındaki çatışmaları, farklı toplumsal güçler arasındaki dinamikleri ve hiyerarşiyi, bireylerin mevcut “bataklık” düzeni içerisinde var olma çabasını ele alan bir film olan *Güneşli Bataklık*'ta, alt açısı ve üst açının tüm bu bağlamları yaratacak biçimde kullanıldığı söylenebilir.

Tablo 4.43

Güneşli Bataklık filminde optik hareketler/kamera hareketleri

Optik/Kamera Hareketi	Çekim	Yüzdelik Değer
El kamerası	2	0,2 %
Pan, el kamerası	1	0,1 %
Pan, tilt, el kamerası	1	0,1 %
Pan, tilt, zoom	14	1,7 %
Pan, tilt	15	1,8 %
Pan, zoom	68	8,3 %
Pan	93	11,4 %

Tablo 4.43 (Devam) *Güneşli Batakılık* filminde optik hareketler/kamera hareketleri

Odak kaydırması	1	0,1 %
Sabit	506	61,8 %
Tilt, zoom	5	0,6 %
Tilt	45	5,5 %
Zoom, odak kaydırması	3	0,4 %
Zoom	65	7,9 %

Güneşli Batakılık'ta kameranın %61,8 oranında sabit olduğu, bununla birlikte özellikle pan, tilt, zoom hareketlerine (ve kombinasyonlarına) yoğun biçimde başvurulduğu görülmektedir. *Güneşli Batakılık*'ta kamera ağırlıkla sabit olsa bile, örnekteki filmler arasında sabit kamera oranının en az olduğu filmlerden biridir. Sabit kameraya daha az başvurulması, *Diyet* örneğinde olduğu gibi, uzun çekimlerle daha nesnel ve müdahalesiz bir bakış sunma anlayışından ziyade, (bir sonraki başlıkta görüleceği üzere) kısa çekimler ve kamera hareketleriyle bir tempo yaratma anlayışını yansıtmaktadır. Filmde kısa çekimler/sık kesmeler ile birlikte kamera hareketleri de görüntüye bir dinamizm katmış, film temposuna katkı sağlamıştır denilebilir. En çok kullanılan optik/kamera hareketlerinin pan, tilt, zoom ve bu üç hareketin çeşitli kombinasyonları olduğu anlaşılmaktadır. Örneğin Zehra'nın kardeşinin sarı sendikacılar tarafından kurşunlandığı ve hayatını kaybettiği anlara karşılık gelen 585. ve 586. çekimlerin her ikisinde, karakterin vurulduktan sonra sendelemesi ve yığılması, ardından babasının panikle oğlunun yanına koşması, pan, tilt ve zoom hareketlerinin kombinasyonlarıyla çekilmiş, optik/kamera hareketleri görüntüdeki kişilerin yaptığı her hareketi yakalayacak şekilde kullanılmıştır. Filmdeki genel kullanımları da bu örnekteki ile paralel düşünülebilir. Bu üç hareket film boyu, örneğin sıradan diyalog sahnelerinde bile sıklıkla kullanılmış, karakterlerin oturma, kalkma, doğrulma, yer değiştirme vb. hareketlerini takip etmek ve izleyicilerin odağını görüntüdeki bir noktaya, nesneye, kişiye kaydırmak için yoğun biçimde tercih edilmiştir. Bu optik/kamera hareketleriyle birlikte el kamerası ve odak kaydırması gibi hareketlerin de kullanıldığı sınırlı sayıdaki çekimler söz konusudur. Örneğin 294. çekimde işçilerin fabrika önünden dağılışı, kalabalığın arasından el kamerasıyla kaydedilmiş ve onlarla yürüyormuş hissi yaratmıştır. Odak kaydırması

tekniki ise çoğunlukla (örneğin 358. ve 536. çekimlerde) çekimleri sonlandırmak için bir geçiş etkisi gibi kullanılmıştır.

4.5.3 Kurgu

Aşağıda *Güneşli Bataklık*'ın çekim sayısı/kesme oranı, ortalama çekim uzunluğu, kesme türü/geçiş efekti türü, özel bir hız türü veya etki türü içerip içermediği gibi kurguya dair nitelikleri tablolar bağlamında yorumlanacaktır.

Tablo 4.44

Güneşli Bataklık filminin çekim sayısı ve çekim uzunlukları

	Toplam Çekim	OÇU	En Kısa	En Uzun
Değerler	819	155	10.0	1316

Tablo 4.45

Güneşli Bataklık'ın en uzun ve en kısa ilk on çekimi

	Çekim	Değer
En uzun	1	559
	2	131
	3	3
	4	694
	5	158
	6	176
	7	162
	8	275
	9	503

Tablo 4.45 (Devam) *Güneşli Bataklık*'ın en uzun ve en kısa ilk on çekimi

	10	137	980.0
En kısa	1	463	10.0
	2	464	10.0
	3	498	12.0
	4	583	13.0
	5	462	16.0
	6	491	16.0
	7	407	18.0
	8	571	18.0
	9	643	18.0
	10	661	18.0

Güneşli Bataklık filminin ölçümlenen kopyasının süresi 90 dakika olmakla birlikte filmde toplam 819 çekim tespit edilmiştir, filmin OÇU değeri ise 155 karedir (yaklaşık 6,4 saniye). Filmin en kısa ilk on çekimine bakıldığında, tamamı 24 karenin (saniyenin) altındadır. En uzun ilk on çekimine bakıldığında ise tamamının bir dakikanın altında olduğu anlaşılmaktadır. Filmin süresi, toplam çekim sayısı, OÇU verisi, en kısa ve en uzun çekimleri bir arada düşünüldüğünde, örneklemdeki filmlerin ekseriyetinde olduğu gibi, filmin kısa çekim süreleriyle, sık kesmelerle, oldukça tempolu bir biçimde kurgulandığı görülmektedir.

Film genel olarak kısa çekim süreleriyle ve sık kesmelerle kurgulansa bile, uzun çekimlere işlevsel ve dramatik etkiyi artıracak biçimlerde yer verildiği görülmektedir. Filmin en uzun çekimi olan 559. Çekim, Cemal'in Salih'i tehdit ettiği anlara karşılık gelmektedir. İlgili çekimde kamera çoğunlukla diz planda, zoom ve pan hareketleriyle Cemal'in hareketlerini takip eder; Cemal Salih'in tepesine dikili vaziyette, zaman zaman arkasına, zaman zaman önüne yürür, aynı zamanda ona, istediği anda kendisini yok edebilecek güçte olduğunu, tek çıkar yolunun Zehra ile evlenmesi olacağını uzun uzadıya

anlatır. Cemal'in gücün yegâne sahibinin kendisi olduğunu ve Salih'e ancak onun çıkarına, menfaatine hizmet ettiği durumda yaşam şansı vereceğini anlattığı bu anın uzun bir çekimde sunulması, hem sahnedeki gerilimi ve Cemal'in tehditkâr tavrının etkisini artırır hem de Salih'in içerisine düştüğü sıkışmışlığı izleyiciye de hissettirir. Yine filmin en uzun çekimlerinden biri olan 3. çekim, filmin hemen açılışında, izleyiciye patron takımını, kapitalist sınıfı tanıtmak için önemli bir rol oynar. Cemal'in fabrikadaki odasında, farklı iş kollarından olan ve ülkenin birçok yerinde faaliyet gösteren sermaye sahipleri ile ilişkilerini gösteren bu çekim, hem filmdeki işçilerin film boyu mücadele edeceği "düşmanları" hemen giriş bölümünde gösterir hem de kapitalist sınıfın kendi arasındaki ilişkilerinin çıkara dayalı, insanlıktan uzak, yüzeysel ve samimiyetsiz doğasını aktarır. Yani filmde uzun çekimler sınırlı kez kullanılsa da bu gibi belirli anlarda bilinçli biçimde kurgu müdahalesinden kaçınıldığı anlaşılmaktadır. Filmin en kısa iki çekimini teşkil eden ve art arda geldiği görülen 463. – 464. çekimler ise, fabrika esnasında bildiri dağıtan devrimcilere yapılan saldırıyı, bu kargaşadan faydalanan sarı sendikacıların da (Gümüşhanelinin de ev arkadaşı ve hemşerisi olan) genç devrimci Kerim'i vurdukları aksiyon sekansına aittir. Kerim koşmaya başladığı esnada sarı sendikacılardan Şükrü ona silahını doğrultur, ateş eder ve öldürür. Heyecanı ve tansiyonu yüksek bir olayı yansıtan bu anların saniyenin bile altındaki çekimlerle izleyiciye sunulması, olayın çarpıcılığını ve şok etkisini de kuşkusuz arttırmaktadır.

Tablo 4.46

Güneşli Bataklık filminde kesme türleri

Kesme Türü	Çekim	Yüzdelik Değer
J kesmesi	14	1,7 %
L kesmesi	37	4,5 %
Devamlılık kesmesi	765	93,4 %
Kesme yok	3	0,4 %

Tablo 4.47*Güneşli Bataklık filminde geçiş etkileri*

Geçiş Etkisi	Çekim	Yüzdelik Değer
Açılma-kararma	3	0,4 %
Geçiş yok	816	99.6 %

Tablo 4.48*Güneşli Bataklık filminde hız ve etki türleri*

Hız	Özel Etki	Görsel Etki	Hareketli Grafik	Çekim	Yüzdelik Değer
Normal hız	Yok	Yok	Yok	819	100.0 %

Güneşli Bataklık filminde %93,4 oranında devamlılık kesmesi kullanıldığı, bunun dışında farklı kesme türleri olarak %4,5 oranında L kesmesi, %1,7 oranında ise J kesmesi kullanıldığı, %0,4 oranında ise açılma-kararma geçiş etkisine yer verildiği görülmektedir. Filmde normal hız dışında özel bir hız türü veya bir etki türü kullanılmadığı da yine tablolara yansımaktadır. Filmde devamlılık kesmesi dışında özel kesme türleri olarak sınırlı biçimde yalnızca J ve L kesmelerine yer verilmesi ve başka herhangi bir kesme türü içermemesi, filmin izleyici nezdinde net ve akıcı biçimde alımlanmasının hedeflendiğine işaret etmektedir. İşçilerin hak mücadelesi, patronların kendi aralarındaki çıkar çatışmaları, karakterlere dair özellikler ve aralarındaki ilişkiler devamlılık kesmesi sayesinde kesintisiz bir akış içinde sunulmaktadır. J ve L kesmelerinin de sesleri bir önceki veya bir sonraki çekime taşımak için kullanılan kesme türleri olduğu düşünüldüğünde ve örneğin özellikle diyalogları farklı çekimlere taşıyarak diyaloglara gündelik, doğal ve akıcı bir hava katabileceği için, filmde bu kesme türlerine başvurulması da yine devamlılık anlayışına katkı sağlayacak biçimdedir. Örnek olarak filmde, 348. – 358. çekimler arasında görüntüler 3 kez J kesmesi, 2 kez de L kesmesi ile bağlanmış, arkada diyalog akarken o diyaloga dair insanların verdikleri farklı tepkiler ekrana getirilmiştir. Son olarak filmin 303, 307 ve 542. çekimlerinde kararma etkisinin kullanıldığı görülmüştür. Oldukça yakın çekimler arasında kullanılan, 303. ve 307.

çekimlerdeki kararmalar, izleyiciye zamanın geçişini hissettirmek için kullanılmıştır denilebilir; ilgili çekimlerde Zehra, üzüntülü ruh hali, tükettiği içki ve patronu Cemal'in manipülasyonları nedeniyle gece kulübünde giderek kendinden geçer, çekimlerdeki kararmalar da Zehra'daki bu değişimin o akşama yayılan niteliğini vurgular. Son kararma da 542. çekimde, Salih'in kendisini takip eden kişiler olduğunu fark ettikten hemen sonra gerçekleşir ve çekimi tedirginlik hissiyle sonlandırır.

4.5.4 Mizansen

Güneşli Bataklık'ın mizansen özellikleri, mekân, dekor, kostüm, makyaj ve aksesuar unsurları bağlamında bu başlıkta incelenecektir.

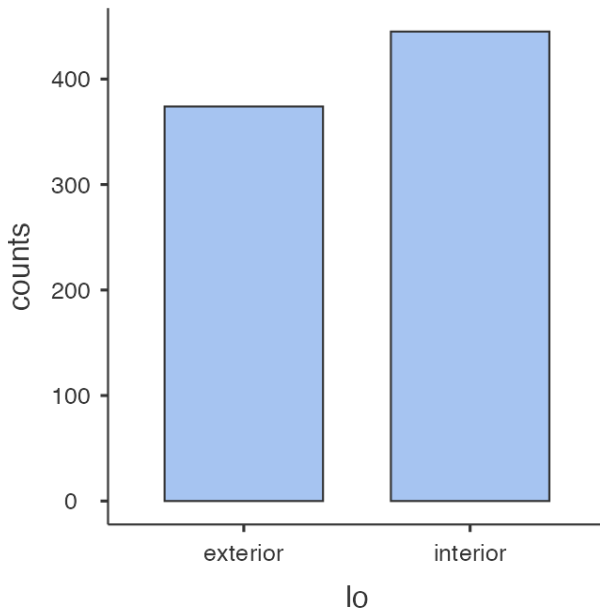
Tablo 4.49

Güneşli Bataklık filminde mekânların dağılımı

Mekân	Çekim	Yüzdelik Değer
Dış (ex)	374	45,7 %
İç (in)	445	54,3 %

Şekil 4.10

Güneşli Bataklık'ta mekânların dağılım grafiği



Güneşli Bataklık'ın %54,3'ünün iç mekânda, %45,7'sinin ise dış mekânda geçtiği anlaşılmaktadır. Filmin çoğunlukla karakterlerin evleri (Gümüşhanelinin, Zehra'nın yaşadıkları gecekondular, Salih'in ailesiyle oturduğu daire, Cemal ve Kerami gibi patronların lüks konutları vb.), fabrika (işçilerin çalışma alanları, yemekhaneleri, patronların ve memurların odaları vb.), gece kulübü gibi iç mekânlarda çekildiği görülmektedir. Filmde iç mekânlarda yapılan çekimler, çoğunlukla karakter özelliklerini, motivasyonlarını ve karakterlere içkin detayları derinleştiren bir nitelik taşımaktadır. Karakterlerin nasıl evlerde, kimlerle yaşadıkları, sosyal ve ekonomik koşulları, çalışma ortamları, aileleriyle ve çevreleriyle olan ilişkileri, amaçları, hedefleri, beklentileri, kendi aralarındaki çatışmaları, hesaplaşmaları iç mekânlardaki çekimlerde daha belirgin hale gelmekte, izleyiciler karakterlerin tüm bu yönlerini iç mekânlardaki çekimlerle kavramaktadır. Gümüşhanelinin (ev arkadaşı Kerim'in de etkisiyle) devrimcilerle olan iyi ilişkileri, Zehra'ya olan duygusal ilgisi, Zehra'nın üzerindeki aile baskısı ve babasından gördüğü şiddet, Salih'in tek başına iki kız kardeşi ve hasta annesini geçindirme çabası, Cemal'in holdingleşip sektörde tekelleşme hedefi, işçilerin patrone eksik kalan ücretlerini ilk kez talep etmeleri, Salih'in Cemal'e şantajı, Salih ve Zehra'nın ilişkilerindeki kopuşlar, Cemal'in Zehra'ya manipülasyonu, Salih ve Cemal arasındaki kavga (ve neticesinde Salih'in Cemal'i vurması) gibi filmdeki birçok kritik olay veya karakterleri derinleştiren anlar, iç mekânlarda gerçekleşmekte ve bu anlamda iç mekândaki çekimler filmde önemli bir rol oynamaktadır. Filmde fabrikadaki işçilerin hak taleplerini, mücadelelerini, sarı sendikacıların provokasyon ve saldırılarını yansıtan sahneler ise çoğunlukla dış mekân çekimlerinde görünür olmaktadır. Dış mekânlar olarak, çoğunlukla fabrika avlusu ve karakterlerin yaşadığı gecekondular mahallesi tercih edilmiş, bu alanlar özellikle işçilerin mücadelelerini ve uğradıkları saldırıları yansıtmak konusunda etkin biçimde kullanılmıştır. İşçilerin şikayetleri, şikayetler sonucunda işçiler arasında ortaya çıkan hareketlilik ve hak talepleri, bu hareketliliği baskılamak, boğmak için patronlarla iş birliği halindeki sarı sendikacıların dozajı giderek artan saldırıları, işçilerin de olan biten karşısında günden güne bilinçlenme ve birlik olma süreçleri filmde dış çekimlerde, işçilerin ortak yaşam alanı olan mekânlarda işlenmiştir. Bu anlamda filmdeki mekân tercihleri, iç ve dış mekân kullanımları filmin anlatısı bağlamında dikkatli ve özenli biçimde seçilmiş gibi görünmektedir.

Filmde kostüm, dekor, makyaj ve aksesuar kullanımları da yine karakter özelliklerini, arka planlarını, sosyal ve ekonomik durumlarını, ideolojik ve sınıfsal tavırlarını

belirginleştirecek şekildedir. Örneğin karakterlerin yaşadıkları evlerin dekore edilme biçimleri, içerisindeki aksesuarlar, nesneler bu noktada önemli bir rol oynamaktadır. Gümüşhanelinin genç devrimci Kerim ile paylaştığı evdeki sol siyasi yayınlar, afişler, Zehra'nın ailesiyle birlikte yaşadığı gecekondudaki sedirler, divanlar, duvar halıları, fabrikada çalışanların odaklarındaki demir dolaplar, dosyalar, klasörler, patronların evlerindeki büyük avizeler, piyanolar, pahalı alkol şişeleri, duvarlardaki tablolar, hem karakterlerin toplumsal arka planları, koşulları, yaşayışları hakkında bilgiler vermekte hem de mekânsal inandırıcılığı arttırmaktadır. Benzer biçimde kostüm ve makyajlar da bu anlamda etkin kullanılmaktadır. Devrimci karakterlerin pos bıyıkları ve üzerlerinden hiç çıkarmadıkları yeşil parkaları, patron takımının (ve onlar gibi olmak isteyen Salih'in) film boyu içerisinde görüldükleri takım elbiseler ve smokinler, Zehra'nın başlangıçta gösterişsiz ve sıradan olan kıyafetlerinin Cemal'in metresi haline geldikçe kürk vb. elbiselere dönüşmesi gibi, filmdeki kostüme ve makyaja dair tercihlerin, üzerine düşünülmüş ve bilinçli olarak tercih edilmiş oldukları görülmektedir. Hatta filmde kimi nesneler olduğundan daha büyük anlamlar taşıyacak şekilde izleyiciye sunulmuş, örneğin Gümüşhanelinin tüm film boyunca elinden düşürmediği elma, temiz, saf, dürüst ve onurlu bir yaşamı temsil eder biçimde kullanılmıştır.

4.6 Maden (1978)

Yönetmen: Yavuz Özkan

Senaryo: Yavuz Özkan

Yapımcı: Yavuz Özkan, Atıf Yılmaz

Görüntü Yönetmeni: İzzet Akay

Kurgu: İsmail Kalkan, Yavuz Özkan

Oyuncular: Tarık Akan, Cüneyt Arkın, Halil Ergün, Hale Soygazi, Meral Orhonsay, Baki Tamer, Nurhan Nur

Süre: 89 dakika

4.6.1 Anlatı

Sergileme: Film madende, karanlıkta, yalnızca işçilerin baretlerinden gelen ışıkların ortalığı aydınlattığı bir atmosferde açılır. Ardından kamera yüksek bir konumdan, genel planda, maden alanını pan hareketiyle tararken, arkada siren sesleri, çığlıklar duyulur.

İşçilerden biri ihmaller, alınmayan önlemler ve çalışma koşullarının kötülüğü nedeniyle göçük altında hayatını kaybetmiştir. İşçi arkadaşları hep birlikte onun cansız bedenini taşır, madenden çıkarır. Madenin dışına da bir kargaşa ve kaos hâkimdir, insanlar madenin girişine toplanmış, endişe ve panik içerisinde işçinin ambulansa taşınan bedenini seyretmektedir. Ardından cenaze evine geçilir; yoksul, maddi zorluklar içerisinde bir hane olduğu bellidir. Ölçen işçinin eşi, cenazenin başında, adeta bilinçsiz şekilde dikilmekte ve belli belirsiz ağıt yakmaktadır. İşçi arkadaşları teker teker cenazenin başına gelip başsağlığı dileklerini iletir. Ardından ölen arkadaşlarının tabutunu taşır, cenazesini hep birlikte defnederler.

Çatışma: Filmdeki temel çatışma, maden işçilerinin güvencesiz, tehlikeli çalışma koşullarına karşı mücadeleleri ve bunu karşısında patronların onların yaşamlarını adeta hiçe sayan, kârdan başka bir şeyi öncelemeyen tavırları üzerinedir. Film bu çatışma üzerinden sermaye sahiplerinin, patronların, işverenlerin sömürüsü ve parayı insan yaşamının önüne koyan anlayışlarına karşı emeğin değerini, işçilerin sınıf temelli kardeşliğini, bilinçlenmenin, birlik olmanın ve birlikte mücadele etmenin önemini vurgulamaktadır. Yani filmdeki çatışma, iki temel toplumsal sınıfın çatışmasının, yani burjuvazi ve proletarya arasındaki tarihsel çatışmanın bir maden ocağına yansımasıdır.

Gelişme: İşçiler kıraathanede hep birlikte oturmuş, arkadaşlarının ölümü üzerine konuşmaktadır. İlyas (Cüneyt Arkın), bu gidişle sıranın birer birer kendilerine geleceğini anlatan bir konuşma yapar; bazı işçiler buna “kader”, “mukadderat” ve benzeri yanıtlarla karşılık verir. İlyas bunun kader veya mukadderat olmadığını, gerekli önlemler alınmadığı için birer birer arkadaşlarını kaybettiklerini anlatmaya devam eder. İlyas’ın konuşması esnasında bazı işçilerin kâğıt oynadığı, bazılarının televizyon izlediği, bazılarının kendi aralarında şakalaştığı görülmektedir; işçilerin büyük çoğunluğu hem olayın ciddiyetinin farkında değildir hem de sınıf bilincinden oldukça uzaktır. İlyas, tam işçilere birlikte mücadele etme çağrısı yapacakken, maden alanına çadırlı bir kumpanya gelir, bütün işçilerin dikkati oraya kesilir ve kıraathaneden çıkarlar. İlyas, işçiler arasında sınıf bilinci en yüksek olan kişilerden biridir. İlyas’ın anlattıklarından, bilincinden, karakterinden etkilenen, ona saygı duyan ve madendeki hak mücadelesinin önemli figürlerine dönüşecek Nurettin (Tarık Akan) ve Ömer (Halil Ergün) de filmin anlatısı içerisinde önemli bir konumdadır. İlyas, Nurettin ve Ömer’in diğer işçilere sınıf bilinci kazandırma ve hakları için mücadele etme konusunda etkin rol oynayabilecek yapılarının

farkındadır, bu nedenle onları da başlangıçtan itibaren sürecin önemli özneleri haline getirir. Öncelikle çalışma koşullarını denetlemesi için maden sahasına bir müfettiş getirmek maksadıyla işçiler arasında imza toplarlar. İşçiler arasında bu hareketlilik, patronları ve sarı sendikacıları endişelendirir, rahatsız eder. Onlar da olan biten karşısında çeşitli tedbirler almak için bir araya gelir. Maden sahasında yetkili sendika olan sarı sendikanın yöneticileri işçileri bir salona toplar, İlyas ve arkadaşlarını bozgunculukla, provokatörlükle suçlar. İlyas da sarı sendikacıların, patronların hizmetine ve onların çıkarına çalıştığını işçi arkadaşlarına anlatır, Nurettin ve Ömer de İlyas'ın konuşmasına destek olur. İlyas, işçi arkadaşlarına sadece sınıf bilinci kazandırma mücadelesi vermez, aynı zamanda onlara iyiyi, doğruyu, güzeli göstermeye çalışır; örneğin Nurettin'in kumpanyada çalışan halkacı kadınla (Hale Soygazi) olan ilişkisine de en yüksek tondan yine o tepki gösterir. İlyas, adeta olması gereken, ideal işçi tipinin bir temsilidir: güçlü bir sınıf bilincine sahip, dürüst, ahlaklı, sözüne güvenilir bir karakterdir. İşçilerin imza toplaması ve ses çıkarması koşullarında bir değişiklik yaratmaz, İlyas işçileri bilinçlendirme çabasını sürdürür. Madenin avlusunda yine işçilere konuşma yaptığı bir esnada, İlyas'ın üzerine ateş açılır ve vurulur; patronlar, sarı sendikacılar, paramiliter güçler hep birlikte işçileri sindirmeye çalışmaktadır.⁵⁴ Bu işçiler açısından bir dönüm noktası olur; kendilerine karşı birçok gücün birleştiğinin farkına varan işçiler, Nurettin ve Ömer önderliğinde, hastanedeki son arkadaşları çıkana kadar iş yavaşlatma eylemine gideceklerini ilan eder.

Doruk Noktası: İşçilerin iş yavaşlatma eylemi sonuç vermiş, üretim yavaşlamış, patronların kârı azalmıştır. İlyas da hastaneden taburcu olur ve çıkar çıkmaz arkadaşlarına mücadeleyi sürdürmeleri gerektiğini anlatır. İlyas'ın hastaneden çıktığını ve işe

⁵⁴ DİSK'e bağlı Yeraltı Maden İş Sendikası tarafından yayınlanan, 1978 tarihli *Eğitim Notları* isimli kitapta yazılanlar, filmin ele aldığı meselelerle ilişkili olarak, ilgili dönemde maden işçiliğinin içerisinde bulunduğu durumu, madencilerin mevcut koşullarını şöyle özetlemektedir: “Maden işçiliği en eski, en ağır, en çileli işçilik olmasına rağmen, işçi sınıfı içindeki konumu da en geridir. İş cinayetleri almış yürümüş, meslek hastalıkları had safhadadır. Çalışma ortamları esaret kampı niteliğini korumakta, sosyal yaşantıları geri, ücretleri düşüktür. Ve maden işçileri bilinçli ve örgütlü bir dinamiğin ileri halkasında değildir. Bunun bir nedeni olması gerekir. Ve bu nedenler iki noktada toplanabilir. Bunlardan birincisi, işkolunda, bir eli siyasal iktidarlar ile patronlarda, bir elide mafia ile faşist milisler ve mahalli mütegalibede dolanan sarı sendikaların egemenliğidir. Diğeri de, maden işçilerinin küçük mülkiyetlerinden henüz arınmamış olmalarıdır” (1978, s. 90-92).

döndüğünü gören maden patronları, onu ve arkadaşlarını bilinçli biçimde, tehlike arz ettiği bilinen 18 numaralı madene çalışmaya gönderir. İlyas, Nurettin ve Ömer çalışmanın tehlikeli, can güvenliği riskinin yüksek olduğu bu bölgeye ölüme yollanır. İşçiler bölgede çalışmaya başladıktan kısa bir süre sonra, patronların öngördüğü gibi, madende göçük meydana gelir. İlyas, Nurettin ve Ömer uzunca bir süre göçükten kurtulmaya çalışır. En sonunda göçüğü su basar, Nurettin ve Ömer kurtulmayı başarsa da İlyas göçükte hayatını kaybeder.

Sonuç: Filmin açılışına benzer biçimde, işçilerin baretlerinin aydınlatığı madenin içerisinde, işçi arkadaşlarının İlyas'ın cansız bedenini taşıdığı görülür. İlyas'ın bedenini hep birlikte, omuzlarında taşıyarak madenden çıkarırlar. El ele tutuşup, kol kola girip hep beraber yürürler. Filmin açılışından görülen manzaradan farklı olarak, bu kez bilinçlenmiş, birlik olmuş, mücadelesinde kararlı işçiler görürüz. İlyas mücadelesinin bedelini canıyla ödese de işçileri bilinçlendirmeyi ve birleştirmeyi başarmıştır. Bundan sonra, onun başlattığı mücadeleyi, işçi arkadaşları sürdürecektir.

Tablo 4.50

Maden filminde sekans türleri

Sekans	Çekim	Yüzdelik Değer
Aksiyon	125	15,0 %
Göbek Dansı	22	2,6 %
Rüya	1	0,1 %
Cenaze	6	0,7 %
Sıradan sahne	659	78,8 %
Düğün	23	2,8 %

Maden'in %78,8'inin sıradan sahne, %15'inin aksiyon sekansı, %2,8'inin düğün sekansı, %2,6'sının göbek dansı sekansı, %0,7'sinin cenaze sekansı, %0,1'inin ise rüya sekansından oluştuğu görülmektedir. Filmin ağırlığını oluşturan sıradan sahnelerle

birlikte farklı sekans türlerine de yer verilmesi, filmin anlatısına farklı bağlamlarda katkılar sunmaktadır.

Filmde %15'lik bir yer tutan aksiyon sekanslarının ilki, 582. – 619. çekimler arasında İlyas'ın saldırganlar tarafından yaralandığı ve madenci arkadaşlarının İlyas'ı vuranları kovaladığı anlara karşılık gelmektedir. Diğeri ise, filmin belki de en gerilimli anlarını teşkil eden ve filmi doruk noktasına da taşıyan, 741. – 827. çekimler arasında Nurettin, Ömer ve İlyas'ın göçük altında kalıp kurtulmak için mücadele ettikleri anlardır. Film anlatısı içerisindeki önemli anlara karşılık gelen bu sekansların, aksiyonlu biçimde izleyiciye sunulmasının başat nedenleri olarak, ilgili anlarda seyircide heyecan, gerilim, endişe, öfke, üzüntü gibi duygular uyandırmak ve filme olan ilgilerini, merak duygularını canlı tutmak olarak düşünülebilir. Film, zaten Cüneyt Arkın ve Tarık Akan gibi dönemin iki yıldız ismini başrolde oynatarak, hali hazırda geniş bir izleyici kitlesi hedeflediğini göstermektedir. Yıldız isimlerin canlandığı karakterleri aksiyonlu, tehlikeli, gerilimli durumlar içerisinde göstererek hem filmi izleyen seyircilere seyirlik bir deneyim eşliğinde politik mesajlar iletmek, hem de olabildiğince daha fazla izleyiciye erişmek için böyle bir yolun izlenmiş olabileceğini söylemek mümkündür.

Filmin %2,8'ini oluşturan, 402. – 424. çekimler arasındaki düğün sekansı, madencilerin hep birlikte arkadaşlarının düğününe gittiği anları perdeye yansıtır. Bu düğün aslında, işçilerin zorlu, stresli, tehlikeli ve yorucu yaşamları içerisinde hep birlikte vakit geçirmelerine, eğlenmelerine, kafa dağıtmalarına vesile olan bir özel gündür. Madenciler hep birlikte davul zurna eşliğinde halay çeker, göbek atar, hayatlarında olan biten türlü zorluklardan bu vesileyle birkaç saatliğine de olsa uzaklaşırlar. Ama sarı sendikacılar, bir düğünde bile her şeyin yolunda gitmesini, insanların eğlenmesini, mutlu olmasını adeta istemez. Halkacı kadını dans etmeye zorlar, darp ederler, bunun üzerine Nurettin ve arkadaşları da sarı sendikacılara saldırır, aralarında çıkan arbede ile birlikte düğün sekansı sonlanır. Filmin geneline yayılan, sarı sendikacılar ve madenciler arasındaki karşıtlıklar, düğün sekansında da bu olayla birlikte bir kez daha görünür olur.

Filmin %2,6'sı ise 123. – 144. çekimler arasındaki göbek dansı sekansından oluşmaktadır. Bu sekans, diğer filmlerdeki işleviyle paralel biçimde, işçiler arasındaki sınıf bilinci eksikliğini, lümpen eğilimleri ve toplumun geneline yayılmış olan dejenerasyonu göstermektedir. Her an ölüm tehlikesi ile burun buruna biçimde, yerin yüzlerce metre altında çalışan maden işçilerinden bazıları, hayat koşullarının kötülüğüne

ve can güvenliği olmayan çalışma koşullarına karşı ses çıkarmak ve mücadele etmek yerine, madenin olduğu alana gelen kumpanyada dansözlerle eğlenmeyi tercih etmektedir. Sahnede dansöz kadınlar göbek dansı sergilerken, Nurettin ve Ömer'in de içinde olduğu kalabalık bir madenci grubu, kadınlara üzerindeki çıkarmaları için tezahürat eder, onlarla göbek atar. Böylesi eleştirel bir tavırla birlikte bu sekans, aynı zamanda Nurettin ve Ömer'in filmdeki karakter gelişimlerine de katkı sağlayacak biçimde bir rol oynar. Filmin anlatısı içerisinde, İlyas'ın da etkisiyle, giderek sınıf bilinci kazanacak olan Nurettin ve Ömer'in başlangıçtaki lümpen, apolitik yapıları, bu sekans vasıtasıyla daha da görünür olur.

%0,7 oranında filmde rol oynayan, 14. – 19. çekimler arasındaki cenaze sekansı, madencilerin hayatının çok büyük bir gerçekliği olan “zamansız ölümü” ve bu ölümün ağırlığını, filmin henüz açılışında izleyiciye gösterir. Cenaze evinde başlayan, ardından işçilerin ölen arkadaşlarının tabutunu taşıdığı, defnettiği çekimlerle devam eden cenaze sekansı, madencilerin yaşamlarının her yanını sarmış olan ölüm tehlikesi olgusunu, filmin ilk dakikalarından itibaren öykünün merkezine yerleştirir.

Son olarak filmde %0,1 oranında yer tutan, 341. çekimdeki rüya sekansı, Nurettin'in gözlerini kapatıp halkacı kadını hayal ettiği tek bir çekimden oluşur. Evinin salonunda, ailesiyle birlikteyken dahi halkacı kadını düşünen Nurettin'in, bu kadına karşı olan ilgisi, zaafı, bu tek çekimden oluşan rüya sekansı vasıtasıyla vurgulanır.

4.6.2 Sinematografi

Çekim ölçekleri, kamera açıları, optik hareketler/kamera hareketleri gibi unsurlar bağlamında *Maden* filminin sinematografik özellikleri bu başlık altında incelenecektir.

Tablo 4.51

Maden filminde çekim ölçekleri

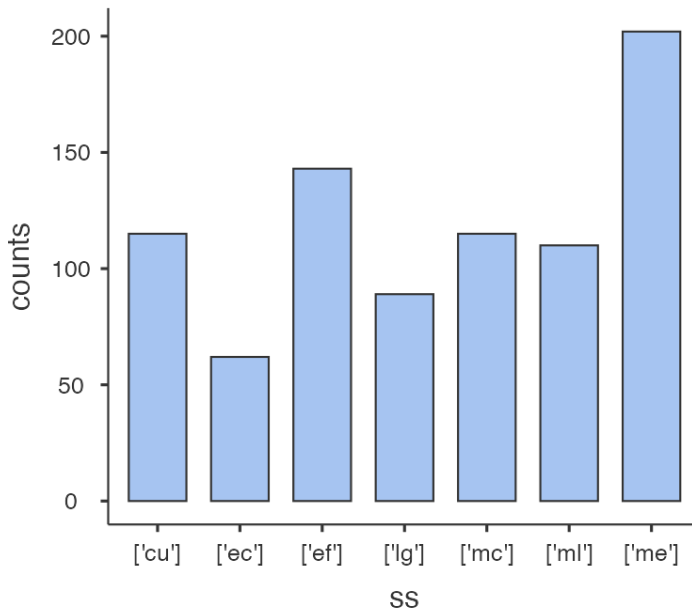
Çekim ölçeği	Çekim	Yüzdelik Değer
Omuz plan (cu)	115	13,8 %
Yakın plan (ec)	62	7,4 %

Tablo 4.51 (Devam) *Maden filminde çekim ölçekleri*

Genel plan (ef)	143	17,1 %
Boy plan (lg)	89	10,6 %
Göğüs plan (mc)	115	13,8 %
Diz plan (ml)	110	13,2 %
Bel plan (me)	202	24,2 %

Şekil 4.11

Maden’de çekim ölçeklerinin dağılım grafiği



Maden’de en çok kullanılan çekim ölçeğinin %24,2 ile (202 kez) bel plan olduğu, ayrıca %17,1 oranında genel plan (143 kez), %13,8 oranında (115 kez) göğüs plan ve yine %13,8 oranında (115 kez) omuz plan, %13,2 oranında (110 kez) diz plan, %10,6 oranında (89 kez) boy plan, %7,4 oranında (62 kez) ise yakın plan kullanıldığı tespit edilmiştir. Mizansen özellikleriyle ilgili başlık altında da görülebileceği üzere, filmin büyük kısmının iç mekanlarda geçtiği düşünüldüğünde, filmdeki çekim ölçeklerine dair tercihler de daha anlaşılır olmaktadır. Film maden işçilerinin tehlikelerle dolu çalışma şartlarını ve mücadelelerini konu almakta ve yerin metrelerce altında çalışan madencileri kendi gerçek

koşulları içerisinde göstermektedir. Maden ocağının klostrofobik atmosferi doğal olarak çekim ölçeklerini de etkilemekte, hem de bu klostrofobik atmosferi izleyiciye de hissettirmek konusunda belirgin rol oynamaktadır. Bu anlamda filmin büyük kısmının madenin altında, dar ve sıkışık alanlarda çekildiği düşünüldüğünde, çekim ölçeklerinin hem tercihler hem de zorunluluklar ile şekillendiğini düşünmek mümkündür. En çok kullanılan çekim ölçeği olan bel plan, kapalı ve dar bir alanda hem karakterleri hem de çevreyi perdeye yansıtmak için elverişli bir tercih olacağı için, filmde de bu nedenle ağırlıklı tercih edildiği düşünülebilir. Üçüncü olarak en çok tercih edilen ve eşit oranda kullanılan omuz plan ve göğüs plan ölçekleri de işçilerin her gün deneyimlemek zorunda kaldıkları madenin klostrofobik havasını izleyiciye yansıtmak ve bu deneyimi onlara da hissettirmek konusunda kuşkusuz en kullanışlı ölçekler olmakla birlikte, yine çekim alanının fiziksel koşulları nedeniyle muhtemel olarak birçok çekimde zorunlu olarak tercih edilmiştir. Dolayısıyla tercihlerin ve zorunlulukların bir neticesi olarak kullanıldığı düşünülebilecek bu çekim ölçekleri, filmin genel havasını oldukça belirgin biçimde etkilemiştir. Filmde yoğun kullanılan çekim ölçeklerinden birinin de genel plan olduğu, yine tabloya yansımaktadır. Film, İlyas, Nurettin ve Ömer öncülüğünde madencilerin daha iyi koşullar için hak mücadelelerini de ele aldığı için yoğun kitle görüntüleri de içermektedir. Bu nedenle genel planın en çok kullanılan çekim ölçeklerinden biri oluşu da şaşırtıcı bir sonuç değildir.

Tablo 4.52

Maden filminde kamera açıları

Kamera açısı	Çekim	Yüzdelik Değer
Aşırı alt aç	3	0,4 %
Göz hizası	740	88,5 %
Yukarıdan (kuşbakışı)	2	0,2 %
Üst aç	53	6,4 %
Alt aç	38	4,5 %

Filmde kameranın %88,5 oranında göz hizasında olduğu, bununla birlikte %6,4 oranında üst açı, %4,5 oranında alt açı, %0,4 oranında aşırı alt açı, %0,2 oranında ise yukarıdan (kuşbakışı) açı içerdiği görülmektedir. Filmde kameranın en çok göz hizasında konumlandırılması, izleyicileri filmdeki karakterler ve maden işçileri ile aynı düzleme yerleştirip olan biteni aynı noktadan görmelerine olanak sağlamaktadır. Böylece filmin izleyicilere söylemek istedikleri daha doğal ve inandırıcı biçimde aktarılmakta, seyirciler sanki madencilerden biriymiş veya olayları onlar arasından takip ediyormuş gibi hissedebilmektedir. Kameranın belirli durumlar dışında çoğunlukla göz hizasında oluşu, elbette nesnel bir bakış da yaratmaktadır. Yine filmde üst açı ve alt açı kullanımlarının özellikle kalabalıkları gösterirken, belirli durumlarda yaygın olarak tercih edildiği görülmektedir. Örneğin göbek dansı sekansında kamera sahne konumundayken işçileri üst açıda, sahneden göründükleri biçimiyle ekrana getirmekte, işçilerin arasındayken ise sahneyi alt açıda, işçilerin bakış açısını yansıtacak şekilde göstermektedir. Benzer biçimde, 268. – 317. çekimler arasında, madencilerin ve sarı sendikacıların toplantı yaptıkları anları gösteren çekimlerde, kamera kimi zaman üst açıda, kalabalık madenci grubunu sahneden gören bir pozisyonda, kimi zaman ise alt açıda sahnedeki sarı sendikacıları işçilerin olduğu pozisyondan görüntüleyecek şekilde konumlandırılmıştır. Yani üst açı ve alt açılarının da genel kullanımı, filmdeki nesnel bakışı besleyecek şekildedir. “Aşırı” açıların ise sınırlı biçimde ama belirli anlarda kullanıldığı görülmektedir. Örneğin filmin sergileme ve final bölümlerinde iki kez (12. ve 829. çekimlerde) kamera madenin girişini tam tepeden, kuşbakışı görececek şekilde konumlandırılmış ve göçük sonrası cenazelerin madenden çıkarılış anını, madenin önündeki paniği birebir aynı pozisyondan ekrana getirerek filmin girişini ve finalini paralel hale getirmiştir. Yine aşırı alt açının örnek kullanımlarından biri de 558. çekimde, İlyas’ın Nurettin’e “biz bu dünyayı kuruyoruz ellerimizle, bunun şakası var mı!” diye bağırduğu anları göstermektedir ve buradaki kamera açısı kuşkusuz İlyas’ın cümlelerinin etkisini izleyiciler nezdinde arttırmaktadır.

Tablo 4.53*Maden filminde optik hareketler/kamera hareketleri*

Optik/Kamera Hareketi	Çekim	Yüzdelik Değer
El kamerası	9	1,1 %
Pan, el kamerası	1	0,1 %
Pan, tilt, zoom	5	0,6 %
Pan, tilt	9	1,1 %
Pan, kaydırma	1	0,1 %
Pan, zoom, kaydırma	1	0,1 %
Pan, zoom	43	5,1 %
Pan	73	8,7 %
Sabit	590	70,6 %
Tilt, odak kaydırması	1	0,1 %
Tilt, zoom	6	0,7 %
Tilt	23	2,8 %
Kaydırma	11	1,3 %
Zoom, el kamerası	1	0,1 %
Zoom, kaydırma	2	0,2 %
Zoom	60	7,2 %

Maden'de kameranın %70,6 oranıyla en çok sabit konumda olduğu tabloda görülmektedir. Kamera hareketi/optik hareket olarak sırasıyla en çok pan, zoom ve tilt tercih edildiği, yine bu hareketlerin çeşitli kombinasyonlarının kullanıldığı, bununla beraber kaydırma, odak kaydırması, el kamerası gibi tekniklere de başvurulduğu anlaşılmaktadır. Filmde birçok sinemasal tekniğin kullanımına yansıyan nesnel bir bakış çabasının kamera hareketi/optik hareket tercihlerinde de hissedildiğini bu noktada

söylemek mümkündür. Kameranın büyük oranda sabit oluşu bunun en belirgin göstergelerinden biridir. En çok tercih edilen kamera hareketlerinin/optik hareketlerin kameranin konumunu değiştirmeden, yatay/dikey çevrinmeye ya da odak uzaklığı değişimine dayalı olması da hem yine böyle bir anlayış bağlamında düşünülebilir hem de yukarıda da üzerinde durulan “zorunluluklar” açısından ele alınabilir. Film sıkışık, dar, sınırlı hareket olanağı tanıyan iç mekânlarda çekildiği için, kullanılan kamera hareketlerinin ağırlığını da kameranin yerini değiştirmeden yapılabilecek hareketler oluşturmaktadır denilebilir. Kamera hareketlerinin bu niteliği de filmin genel karakteri üzerinde oldukça etkilidir. Görüntüye bir dinamizm ve hareket hissi katabilecek, kameranin fiziksel olarak yer değiştirmesine dayanan hareketler yerine kameranin konumunu değiştirmeden yapılabilecek hareketlerin yoğun kullanımı filmdeki klostrofobiye besleyebilecek bir rol oynamaktadır.

4.6.3 Kurgu

Maden filminin kurguya içkin nitelikleri, çekim sayıları, çekim uzunlukları, kesme türleri, geçiş etkisi, özel etki, görsel etki, hareketli grafik, hız gibi unsurlar bağlamında, tablolar ışığında incelenecek ve yorumlanacaktır.

Tablo 4.54

Maden filminin çekim sayısı ve ortalama çekim uzunlukları

	Toplam Çekim	OÇU	En kısa	En uzun
Değerler	836	151	9.00	1035

Tablo 4.55

Maden'in en uzun ve en kısa ilk 10 çekimi

	Çekim	Değer
En Uzun	1	829
	2	670
		1035.00
		1019.00

Tablo 4.55 (Devam) *Maden'in en uzun ve en kısa ilk 10 çekimi*

	3	827	1018.00
	4	390	997.00
	5	630	984.00
	6	384	903.00
	7	519	895.00
	8	718	886.00
	9	481	885.00
	10	802	833.00
En Kısa	1	745	9.00
	2	744	12.00
	3	819	14.00
	4	759	18.00
	5	218	19.00
	6	219	19.00
	7	220	21.00
	8	340	21.00
	9	489	21.00
	10	291	22.00

Maden'in ölçümlenen kopyası 89 dakika olup filmde toplam 836 çekim tespit edilmiştir, filmin OÇU değeri ise 151 karedir (yaklaşık 6,2 saniye). *Maden*, örneklemdaki filmler arasında en çok çekime ve en kısa OÇU değerine sahip filmlerden biridir. Filmin süresi, içerdiği çekim sayısı ve dolayısıyla kesmeler, OÇU verisi düşünüldüğünde, diğer filmlerin çoğuyla benzer biçimde, oldukça tempolu biçimde kurgulandığı görülmektedir. Filmin en kısa ilk on çekiminin tamamı 24 karenin (saniyenin) altındadır. En uzun ilk on

çekime bakıldığında ise 1 dakikayı aşan herhangi bir çekim olmadığı gibi, en uzun çekimin 1035 kare (yaklaşık 43,1 saniye) olduğu anlaşılmaktadır.

Örneğin filmin en kısa ilk dört çekiminin, 741. – 827. çekimler arasında Nurettin, Ömer ve İlyas'ın göçük altında kaldıkları aksiyon sekansına ait olduğu görülmektedir. Bu da filmin içerik itibarıyla hali hazırda gerilimli, heyecanlı olan anlarının kurgu yoluyla dinamik biçimde, kısa çekimlerle, sık kesmelerle dramatik etkisinin artırıldığını göstermektedir. Genel olarak filmin yüksek tempolu yapısı, bu anlarda daha da yukarıya taşınmış ve madencilerin göçükte hayatta kalma mücadelesi, dışarıya çıkmak için gösterdikleri çaba, içerisinde bulundukları tehlikeli vaziyet izleyicinin de adeta kalp atışını hızlandıracak biçimde kurgulanmıştır. Yine filmin en uzun çekimi olan 829. çekimin ise final bölümünde, madencilerin İlyas'ın cansız bedenini göçükten çıkardıktan sonra omuzlarında taşıdıkları, bir araya geldikleri, toplandıkları anlara karşılık geldiği anlaşılmaktadır. İlgili çekimde kamera alana hâkim olabileceği yüksek bir pozisyonda, üst açıda konumlandırılmış, (filmin genelinde de en çok kullanılan hareketler olan) pan, tilt ve zoom hareketlerinin kombinasyonu ile madencilerin yavaş yavaş toplandığı, arkadaşlarının cenazesini sırtlandığı, ölülerine hep beraber sahip çıktığı anlar uzun bir çekimle, kurgu müdahalesi olmadan izleyiciye sunulmuştur. Bu anların filmin geneline nazaran daha uzun bir çekimde sunulması ve filmsel temponun düşürülmesi, olayın ağırlığını, maden alanındaki matem havasını, işçilerin içerisinde bulunduğu üzüntülü ve öfkeli ruh halini daha müdahalesiz ve doğrudan biçimde hissettirmektedir. Özetle filmin geneline yansıyan dinamik kurgu anlayışı, gerilimli ve heyecanlı anlarda daha da artırılmış, finaldeki uzun çekimde olduğu gibi kimi anlarda ise filmdeki tempo bilinçli biçimde düşürülmüş, dramatik etki uzun çekimlerle yaratılmıştır.

Tablo 4.56

Maden filminde kesme türleri

Kesme Türü	Çekim	Yüzdelik Değer
J kesmesi	4	0,5 %
L kesmesi	8	1,0 %

Tablo 4.56 (Devam) *Maden filminde kesme türleri*

Devamlılık kesmesi	820	98,1 %
Uzağa kesme	3	0,4 %
Kesme yok	1	0,1 %

Tablo 4.57

Maden filminde geçiş etkileri

Geçiş etkisi	Miktar	Yüzdelik Değer
Açılma-Kararma	1	0,1 %
Geçiş yok	835	99,9 %

Tablo 4.58

Maden filminde hız ve etki türleri

Hız	Hareketli Grafik	Özel Etki	Görsel Etki	Miktar	Yüzdelik Değer
Normal hız	Yok	Yok	Yok	836	100.0 %

Maden'de %98,1 oranıyla en çok devamlılık kesmesi kullanıldığı, ayrıca %1 oranında L kesmesi, %0,5 oranında J kesmesi, %0,4 oranında ise uzağa kesme tercih edildiği, geçiş etkisi olarak ise %0.1 oranında açılma-kararma içerdiği görülmektedir. Normal hız dışında herhangi bir özel hız türü veya bir etki türü içermediği de anlaşılmaktadır. Filmin neredeyse tamamını domine eden devamlılık kesmesi, izleyicinin öyküyü kesintisiz, bütünlüklü, tutarlı ve rahat biçimde anlayabilmesi için tercih edilmiştir denilebilir. Zira filmin anlattığı öykünün içeriği, ideolojik ve sınıfsal olarak konumlandığı nokta düşünüldüğünde, olabildiğince geniş bir izleyici kitlesinin hedeflendiği, toplumun farklı kesimlerinden insanların, özellikle işçi sınıfının filmi izlemesinin ve bilinç kazanmasının

amaçlandığı düşünülebilir. Bu anlamda devamlılık kesmesi dışında farklı kesme tekniklerine oldukça sınırlı başvurulmasının muhtemel sebebi, filmin izleyiciler açısından kolay izlenebilir ve rahat anlaşılabilir olması içindir. Filmdeki J ve L kesmeleri de yine bu anlayışla paralel biçimde, diyalogları akıcı ve gündelik hale getirecek biçimde kullanılmıştır. Örneğin 530 – 536. çekimler arasındaki Nurettin ve halkacı kadın arasındaki diyaloglarda kişilerin sesleri bir sonraki çekime de taşınarak diyalogun sürekliliğine katkı sağlamıştır. Uzağa kesmeler de karakterlerin bakışını ve odağını izleyiciye yansıtmak konusunda kimi anlarda kullanılmış, örneğin 335. ve 337. çekimlerde Nurettin’in düşünceli ve dalgın biçimde karısına, çocuklarına bakışı uzağa kesmelerle izleyiciye de yansıtılmıştır. Filmde yalnızca bir kez kullanılan kararar etkisi ise, finaldeki son çekimde, filmi sona erdirmek için kullanılmıştır.

4.6.4 Mizansen

Maden filminin mekân, dekor, kostüm, makyaj ve aksesuar gibi mizansene içkin unsurları aşağıda incelenecektir.

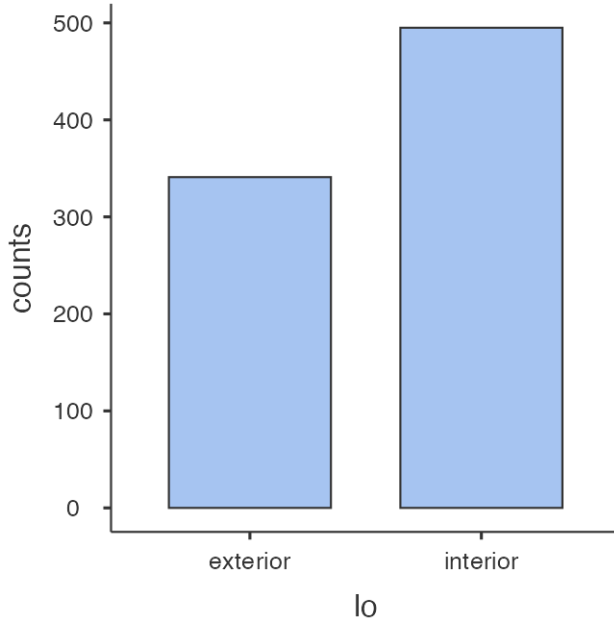
Tablo 4.59

Maden filminde mekân dağılımları

Mekân	Çekim	Yüzdelik Değer
Dış (ex)	341	40,8 %
İç (in)	495	59,2 %

Şekil 4.12

Maden’de mekânların dağılım grafiği



Maden’in %59,2’sinin iç mekânlarda, %40,8’inin ise dış mekânlarda çekildiği görülmektedir. Filmin büyük oranda iç mekânlarda geçtiği, verilere yansımaktadır. Bu anlamda filmin iç – dış mekân dağılımının “ismiyle müsemma” biçimde gerçekleştiği öncelikli olarak söylenebilir. Maden işçilerinin yaşamına, gündelik edimlerine ve zorlu çalışma koşullarına odaklanan filmde iç mekânların ağırlıkla tercih edilmesi, elbette şaşırtıcı veya tesadüfî değildir. Kimi zaman güneş ışığı yüzü dahi görmeden çalışmak durumunda kalan maden işçilerinin koşulları, gerçek mekânlarda, kendi gerçekliği içinde gösterilmiş, aynı zamanda çekimlerin çoğunlukla iç mekânlarda gerçekleşmesi filme klostrofobik bir atmosfer de katmıştır. Bu sayede izleyiciler, maden işçilerinin çalışma koşullarının ağırlığını, içerdiği tehlikeleri, zorlukları daha yoğun biçimde hissedebilmektedir. Maden ocağıyla birlikte madencilerin evleri, yatakhaneleri, kiraathaneler, toplantı salonu, karakol, hastane gibi hem özel hem kamusal alanlarda çekilen iç mekân çekimleri, filmi çevreleyen ortamı ve madencilerin gerçekliklerini farklı bağlamlarda izleyiciye gösterme konusunda rol oynamıştır. Dış mekân çekimleri de yine madencilerin hem iş hem de özel yaşamlarını, aileleriyle, arkadaşlarıyla olan ilişkilerini, madenin çevresindeki toplumsal koşulları göstermek ve filmin öyküsüne bu gibi farklı katmanlar katmak için kullanılmıştır. Maden işçilerini bir sokak düğününde hep birlikte eğlenirken, ocağın yakınındaki kumpanyada birlikte vakit geçirirken, yaşadıkları şehrin

sokaklarında, maden ocağının avlusunda adımlarken yansıtan dış mekân çekimleri de bu anlamda filmi zenginleştirmiştir. Yani *Maden*'de mekânlara dair tercihlerin, öykünün gereklilikleri ışığında şekillendiği, izleyicilerin anlatılan öyküye olan ilgisinin ve filmin inandırıcılığının sağlanması için mekânların da etkili biçimde kullanıldığı söylenebilir.

Filmde kullanılan kostümler, dekorlar, aksesuar ve makyajlar da filmin inandırıcılığını arttıracak, anlattığı öyküyü besleyecek biçimde tercih edilmiştir. Film madencilerin gerçek çalışma ortamları içerisinde, bir maden ocağında çekildiği için, yapay dekor kullanımlarından kaçınıldığı, ağırlıkla doğal mekânlarda, doğal dekorlar içerisinde çekimler yapıldığı görülmektedir. Filmde işçi tulumları, baretler, kazma/kürekler, el arabaları gibi madencilerin günlük yaşamlarının bir parçası olan kostüm ve aksesuarlar yoğunlukla kullanılmıştır. Yine özellikle maden ocağında ve çevresinde, madencileri çalışma alanlarında gösteren çekimlerde, karakterlerin ellerine, yüzlerine, kıyafetlerine sürekli olarak kömür lekeleri sürülmüş, makyaja dair bu tercih de maden işçilerinin güneş ışığından ve temiz havadan uzak çalışma koşullarının zorluklarını izleyiciye hissettirmek konusunda etkili rol oynamıştır. Madencilerin ve çevrelerinin iş dışındaki yaşantılarını yansıtan çekimlerde de giydikleri kıyafetler, yaşadıkları evlere içkin dekoratif unsurlar, nesneler, yine filmin genel muhtevasına uygun olarak, yoksul ve geleneksel Anadolu insanını yansıtacak biçimde tercih edilmiş, hatta kimi zaman sembolik anlamlar yaratacak şekillerde de kullanılmıştır. Örneğin Nurettin karakterinin kişisel dönüşümünün, sınıf bilinci kazanmasının ve aydınlık bir gelecek için mücadele etmeye başlamasının bir sembolü olarak, karakterin evinin duvarlarını ailesiyle beraber beyaza boyadığı anlar örnek gösterilebilir. İlyas'ın vurulmasının ardından iş yavaşlatma eylemine başlayan işçilerin bilinçlenme ve örgütlenme hali, Nurettin karakterinin evinin dekoratif unsurları ile, sembolik bir anlam yaratacak şekilde vurgulanmıştır. Yani filmde mizansen unsurları etkili biçimde kullanılmış, filmin gerçekçiliğini ve görsel dünyasını beslemiştir.

4.7 *Demir Yol/Fırtına İnsanları* (1979)

Yönetmen: Yavuz Özkan

Senaryo: Yavuz Özkan, Mahmut Tali Öngören

Yapımcı: Yavuz Özkan

Görüntü Yönetmeni: İzzet Akay

Kurgu: Özdemir Arıtan

Oyuncular: Tarık Akan, Fikret Hakan, Sevda Aktolga, Neslihan Danışman, Güler Ökten, Hikmet Çelik

Süre: 82 dakika

4.7.1 Anlatı

Sergileme: Film, Haydarpaşa garında pankartlarını, flamalarını, önlüklerini hazırlamakta olan demiryolu işçilerinin görüntüleri ile açılır. İşçiler grev hazırlığındadır. İşçilerin grev hazırlığı görüntüleri ekrana gelirken, arkadan halktan kişilerin kendi aralarındaki konuşmaları duyulur. Emekli, memur, esnaf gibi toplumun farklı kesimlerinden insanlar (aynı toplumsal sınıfa mensup olup emeğini satarak yaşamalarına rağmen) işçilerin grevinden, iş bırakmalarının yol açacağı aksamalardan şikâyet ederler. Grev hazırlıkları da bir yandan sürmektedir, işçiler pankartlarını asar, flamalarını taşır. Film, giriş kısmında böylece izleyiciye grevin gerçekleşeceği alanı tanıtır ve toplumun diğer kesimlerine nazaran işçilerin bilinç düzeyinin ve örgütlülüğünün ne kadar yüksek olduğu gösterilir.

Çatışma: Filmin temel çatışması, çalışma koşullarının iyileştirilmesi ve hakları için greve giden demiryolu işçilerinin mücadeleleri ile sermaye sahiplerinin çıkarlarını koruma çabası olarak özetlenebilir. Yani *Demir Yol*'da da aslında temel çatışma, sınıf çatışmasıdır. Bununla birlikte filmin anlatısında önemli yer kaplayan farklı çatışmalardan da söz edebilmek mümkündür. Örneğin işçilerin lideri olan Hasan (Fikret Hakan) ve kardeşi devrimci militan Bülent (Tarık Akan) arasındaki fikir ayrılıkları ve tartışmalar, dönemin ideolojik ayrımlarını, Türkiye'de devrimci mücadele veren kişi ve grupların yaklaşım farklılıklarını yansıtan bir çatışmadır. Bu anlamda filmi örneklemedeki diğer filmlerden ayrıştıran en önemli özelliklerinden biri, 1970'li yılların sol içi tartışmalarını, yaklaşım ve yöntem farklılıklarını, ayrışmaların altında yatan nedenleri de yansıtmasıdır. Bu noktada filmde benimsenen tavır da Hasan karakteri üzerinden yansıtılmakta, silahlı ve illegal yöntemlerin devrimci mücadeleye faydadan çok zararı olduğu, bu gibi yöntemler yerine ancak kitlelerin örgütlü mücadelesi ve birliğiyle devrimin gerçekleşebileceği fikri izleyicilere iletilmektedir.⁵⁵ Ayrıca bireylerin siyasal

⁵⁵ 1970'li yılların özellikle ikinci yarısında, yani filmin çekildiği dönemde Türkiye'de sol örgüt ve gruplar arasında silahlı mücadeleye bakış konusunda ayrımlar giderek keskinleşmiştir. Örneğin silahlı mücadeleye mesafeli bir tutum alan Türkiye İşçi Partisi, 19 Mart 1978 tarihinde yayınladığı *Basın Bülteni*'nde, bu konuya dair tavrını şu şekilde ifade etmektedir: "Açıktır ki, bugün 'silahlı vuruşma' alanı daha çok burjuvazinin güçlü ve inisiyatif sahibi olduğu bir alandır. Sosyalistler, ilericiler, demokratlar ise politik

mücadele içerisinde yaşadığı kişisel zorluklar da filme farklı çatışma dinamikleri ekleyen anlatısal unsurlardan biridir. Hasan'ın bir yandan işçilere liderlik edip grev alanında taşıdığı sorumluluk, bir yandan bir ağabey olarak kardeşi Bülent'in illegal devrimci faaliyetleri ile (ve sonuçlarıyla) başa çıkmaya çalışma mücadelesi de hikâyeye dramatik anlamda etki eden bir çatışma olarak görülebilir.

Gelişme: İşverenler, sermaye sahipleri de Amerikalı ortakları ile Türkiye'deki güncel gelişmeleri, olan bitenleri konuşmaktadır. Tüm engellemelerine, çabalarına rağmen tüm iş kollarında sendikalı olma oranının gün geçtikçe arttığından, bunun da kendileri açısından bir “tehlike” arz ettiğinden bahsederler. Yakında başlayacak demiryolu grevinin de ne pahasına olursa olsun engellenmesi, engellenemiyorsa kriminalize edilmesi, baskılanması, kamuoyu gözünde itibarsızlaştırılması gerektiğinde hem fikir olurlar. Demiryolu işçileri grevine başlar, grevin başlangıcını ise işçilerin lideri Hasan ilan eder; medya, sarı sendika, kolluk kuvvetleri gibi sermayenin hizmetindeki güçlerin kendilerine karşı birleştiğini ama ne olursa olsun grevi kararlılıkla sürdüreceklerini vurgular. Grev, farklı devrimci kurum ve kuruluşların da desteğini alır (ki bazıları “radikal” yöntemleri benimseyen gruplardır). İşçilerin grevi sürerken Hasan'ın kardeşi Bülent ise kendisinin de militanlarından biri olduğu silahlı sol örgütten arkadaşlarıyla birlikte bir süpermarketin yiyecek kamyonunu kaçıırır, içerisindekileri de yoksul bir gecekondu mahallesinde halka dağıtır. Polisin alana gelişi ile birlikte Bülent ve arkadaşları polisle karşı karşıya gelir, çatışma içerisine girer, alandan uzaklaşırlar. Bülent ve Selim (Hikmet Çelik), iki kız kardeşin, Sema (Sevda Aktolga) ve Sibel'in (Neslihan

mücadele alanında güçlüdür. Bizler halkımıza ve tarihe karşı görevlerimizi mücadeleyi güçlü olduğumuz alanlara çekerek ve orada mücadele ederek yerine getirebiliriz. Basit ve ani çıkışlarla gerçekleşen bireysel terör anlık bir heyecan yaratır ve bu heyecan kısa sürede unutulur, yeni bir eyleme kadar ilgisiz ve pasif bir bekleyiş başlar. Bizler anlık heyecanlara değil, kitlesel eylemlerin heyecanına; bireysel terörün kabarışına değil, kitlesel direnişin canlılığına her zaman önem verdik ve vereceğiz” (1978, s. 2). İlgili dönemde silahlı mücadeleyi savunan MLSPB (Marksist – Leninist Silahlı Propaganda Birliği) örgütünün yayın organı olan *Devrimci Kurtuluş*'un Mayıs 1978 tarihinde yayınladığı *1 Mayıs ve Devrimci Proletarya Hareketi* başlıklı metinde ise, örgütün tutumu şöyle belirtilmektedir: “Birincisi şudur ki bu aşağılık düzen masum gösterilerle ve iyi niyet girişimleriyle asla değişmez. Karşı devrimin şiddetinin tek ilacı devrimci şiddettir. Ve kapitalizmin alt edilip sosyalist düzenin kurulması, ardından sınıfsız topluma geçiş ancak zor yoluyla gerçekleşecektir” (1978, s. 8). İlgili alıntılar, 1970'lerin ikinci yarısında Türkiye'de sol örgütlerin anlayış ve yöntem farklılıklarını, dolayısıyla Hasan ve Bülent karakterlerinin siyasal pozisyonlarını daha iyi kavramak için örnek teşkil etmektedir.

Danışman) yaşadığı bir apartman dairesinde saklanmaya başlarlar. Kız kardeşleri rehin alırlar; kardeşlerden küçük olanı Sevdâ, devrimci grupların sempaticanı olan bir öğrencidir, abla Sibel ise sermaye sahiplerinin, patronların çocuklarına İngilizce dersi veren ve onların yaşamına özenen biridir. Bir süre sonra Bülent'in arkadaşı Selim telefon bulmak için evden çıkar ve sokakta polis tarafından vurulur. Hasan, kardeşini kurtarmak için kız kardeşlerin evine gelir, Bülent'i oradan alıp saklanması için ikna etmeye çalışır, sert bir siyasal yöntem tartışmasının ardından onu boş bir gecekonduya yerleştirir. Bülent bir süre burada saklanır. Kısa bir süre sonra ise ev polis tarafından basılır ve Bülent polisle girdiği silahlı çatışma esnasında ölür. O sırada işçiler de dayanışma gecesi düzenlemekte, grev halayları çekerek, türküler söyleyerek eylemlerini sürdürmektedir. Bülent ve Hasan'ın ablaları (Güler Ökten) eylem alanına gelir, Bülent'in vurulduğu haberini verir. Hasan ve bütün işçiler Bülent'in yasını tutar, mücadelesini sürdüreceklerini vurgularlar. Bülent ve arkadaşının rehin aldığı kız kardeşlerden Sema, hem ablasının özendiği yaşam biçimi hem de Bülent'in öldürüldüğü haberi üzerine giderek devrimci mücadelenin bir parçası olur. İşçilere destek eyleminde göz altına alınır. Abla Sibel de kardeşi için endişelenir, onu aramaya ve akıbetini sorgulamaya grev alanına gider, burada işçilerin dayanışmasından, birliğinden, sınıf bilincinden giderek etkilenir, o da mensubu olduğu sınıfı ve sınıfsal gerçekliğini bu şekilde keşfedecektir.

Doruk Noktası: Grev günden güne etkisini ve gücünü arttırarak sürerken, diğer yandan patronlar, kara propaganda ve zorbalığa başvurarak grevi yok etmeye karar verir. Demiryolu grevinin merkez alanını ateşe verir, kundaklar, ayrıca garı “komünistlerin yaktığı” yalanını yayarlar. İşçiler yangına hep beraber su taşır, hep birlikte söndürmek için mücadele eder. Filmin başından beri tüm zorluklara, engellemelere, baskılara rağmen sürdürdükleri birliktelik, kolektif ruh burada adeta doruk noktasına ulaşır. Patronların grevi dağıtmak beklentisiyle yarattığı provokasyon, işçilerin eylemini sonlandırmak bir yana, adeta onları daha da birleştirir.

Sonuç: Yangın işçilerin müdahalesi ile söndürülmüş, grev alanı dumanlar içerisinde. Kalabalık bir grup toplum polisinin Hasan'ı ve bazı işçileri götürdüğü görülür. Grev alanında da pankartlar, flamalar yırtılmış, sağa sola dağılmıştır. İşçiler ise mücadelelerini sürdürmeye karardır, hatta patronların bu provokasyonu ülkenin dört bir yanından ve farklı iş kollarından işçilerin de desteğini toplamış, onların da eyleme geçmesine önayak

olmuştur. Demiryolu işçileri kaldıkları yerden, hatta daha güçlü, kararlı ve inançlı biçimde eylemlerine devam eder, yumruklarını hep birlikte havaya kaldırıp slogan atarlar.

Tablo 4.60

Demir Yol filminin sekans türleri

Sekans	Çekim	Yüzdelik Değer
Aksiyon	99	15,8 %
Sıradan sahne	527	84,2 %

Demir Yol'un %84,2'sinin sıradan sahne, özel sekans türü olarak ise %15,8 oranında yalnızca aksiyon sekansları içerdiği görülmektedir. Sıradan sahnelerle birlikte filmin belirli anlarının sadece aksiyon sekansı olması ve başka herhangi bir özel sekans türü içermemesi, filmin ana öyküsünden çok uzaklaşmadan derdini anlatmaya çalıştığını göstermektedir. Bununla birlikte filmdeki aksiyon sekansları ise hem sınıf mücadelesinin hem de devrimci mücadelenin keskinliğini, tehlikelerini ve zorluklarını gösteren anlara karşılık gelmektedir. Örneğin 144. – 156. çekimler arasındaki, Bülent ve devrimci arkadaşlarının gecekondu mahallesinde, kaçırdıkları süpermarket kamyonunun başında polislerle girdiği çatışma, 397. – 415. çekimler arasında Bülent'in saklandığı kulübede polislerle girdiği silahlı çatışma ve sonrasında öldürülmesi, 547. – 594. çekimler arasında grev alanının patronların provokasyonu neticesinde kundaklanması, alandaki panik ve çıkan yangının işçilerin dayanışmasıyla söndürülmesi anları, filmdeki aksiyon sekanslarının bazılarını oluşturmaktadır. Filmdeki bu gibi kritik anların bir aksiyon sekansı olarak sunulması hem filme seyirlik bir heyecan ve gerilim katmakta hem de işçilerin ve devrimcilerin mücadelelerinin çetinliğini bu yolla yansıtmaktadır.

4.7.2 Sinematografi

Çekim ölçekleri, kamera açıları ve optik hareketler/kamera hareketleri bağlamında *Demir Yol*'un sinematografik unsurları aşağıda incelenecektir.

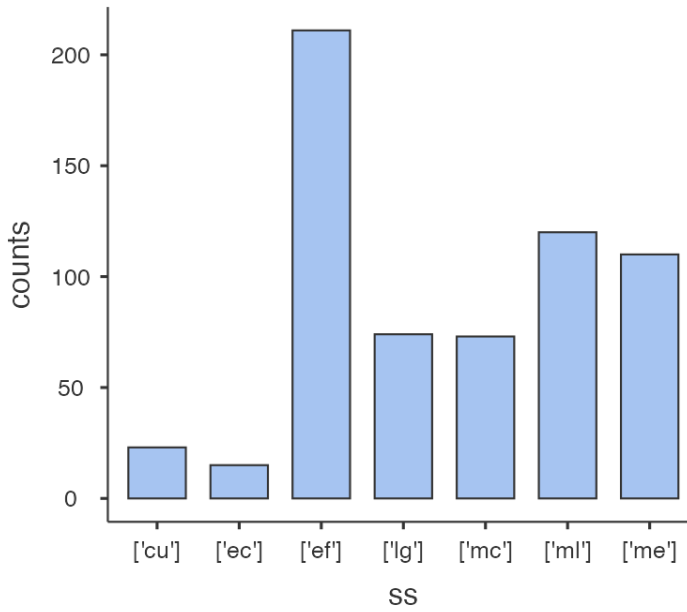
Tablo 4.61

Demir Yol filminin çekim ölçekleri

Çekim Ölçeği	Çekim	Yüzdelik Değer
Omuz plan (cu)	23	3,7 %
Yakın plan (ec)	15	2,4 %
Genel plan (ef)	211	33,7 %
Boy plan (lg)	74	11,8 %
Göğüs plan (mc)	73	11,7 %
Diz plan (ml)	120	19,2 %
Bel plan (me)	110	17,6 %

Şekil 4.13

Demir Yol'da çekim ölçeklerinin dağılım grafiği



Demir Yol'da en çok kullanılan çekim ölçeğinin %33,7 oranında (211 kez) genel plan olduğu, yine %19,2 oranında (120 kez) diz plan, %17,6 oranında (110 kez) bel plan,

%11,8 oranında (74 kez) boy plan, %11,7 oranında (73 kez) göğüs plan, %3,7 oranında (23 kez) omuz plan, %2,4 oranında (15 kez) ise yakın plan kullanıldığı görülmektedir. Mizansen özellikleri altında da görülebileceği gibi, filmin çok büyük kısmının dış mekânlarda geçiyor oluşu, ayrıca odağına demiryolu işçilerinin grevini alması dolayısıyla çok fazla kalabalık kitle görüntüsü içerdiği düşünüldüğünde, çekim ölçeğine dair tabloya yansıyan tercihler anlam kazanmaktadır. Filmde en çok başvurulanan çekim ölçekleri geniş/uzak ölçeklerdir ve bu ölçeklerin filmde baskın yer tutması bu nedenlerle doğaldır. Geniş/uzak çekim ölçekleri sayesinde demiryolu işçilerinin kalabalıklığı, birliği, mücadeleleri daha görünür olmaktadır. Ayrıca bu tercihler, filmde kişilerden ziyade kitlelerin ön planda olduğu yaklaşımına işaret etmektedir. Yine de filmin öyküsü ve anlatısı içinde önemli yer tutan Hasan ve Bülent gibi karakterlere de odaklanıldığı için, bel planının belirgin kullanımı da anlamlıdır. Karakterlerin özellikleri, kendi aralarındaki diyalogları, ilişkileri, etraflarını çevreleyen ortam ve mekânlar bel planlar sayesinde eşit oranda perdeye yansıyabilmektedir. Genel olarak çekim ölçeklerine dair tercihlerin, izleyiciye nesnel bir bakış yaratmak üzerine olduğu söylenebilir. Film izleyicisine nesnel, mesafeli ve bakışına özgürlük tanıyacak çekim ölçekleri ile bezelidir.

Filmde yakın/dar çekim ölçeklerine sınırlı ama belli anlarda bilinçli biçimde başvurulduğu görülmektedir. Örneğin filmin finalinde, 602. – 610. çekimler arasındaki tüm çekimlerde yakın plan kullanılmış, grev alanında yapılan konuşmayı dinleyen farklı farklı işçilerin yüzleri yakın planda ekrana getirilerek mücadelelerindeki kararlı, azimli, inançlı duruşları vurgulanmıştır. Benzer biçimde polis tarafından aranan Bülent'i saklanacağı eve yerleştiren ailesinin olay karşısındaki (endişe, üzüntü, kızgınlık gibi) farklı tepkilerini perdeye yansıtan 340. – 343. arasındaki çekimlerde omuz planlar kullanılmış, karakterlerin bu konudaki farklı duygu ve düşünceleri, yüz ifadelerini gösteren omuz planlarla izleyiciye gösterilmiştir.

Tablo 4.62

Demir Yol filminde kamera açıları

Kamera Açısı	Çekim	Yüzdelik Değer
Aşırı üst açı	1	0,2 %

Tablo 4.62 (Devam) *Demir Yol* filminde kamera açıları

Göz hizası	529	84,5 %
Üst aç1	41	6,5 %
Alt aç1	55	8,8 %

Demir Yol'da kameranın %84,5 oranıyla en çok göz hizasında olduğu, bununla beraber %8,8 oranında alt aç1, %6,5 oranında üst aç1, %0.2 oranında ise aşırı üst aç1 kullanıldığını görülmüştür. En çok tercih edilen kamera açısının göz hizası oluşu, yine filmdeki nesnellik çabasının bir sonucu olarak yorumlanabilir. Göz hizası açısı sayesinde izleyici grevdeki işçilerin hak mücadelesini, devrimcilerin politik faaliyetlerini ve filmdeki karakterleri duygusal belirlenimden uzak biçimde, aynı düzlemde takip edebilmektedir. Filmde en çok kullanılan özel aç1 türü olarak alt açılar, sıklıkla işçilerin mücadelelerini yüceltmek, onları kudretli ve kuvvetli göstermek için kullanılmıştır. Örneğin 59. – 64. çekimler arasında, Bülent'in eline megafonu alıp işçi arkadaşlarına seslendiğı, greve başladıklarını ilan ettiğı konuşmasını yaptığı anlarda, beş çekimde alt aç1 kullanılmış ve hem Bülent'in grevdeki öncü konumu hem de işçilerin hak mücadelesi, kahramanlığı bu açıyla daha etkili biçimde hissedilir olmuştur. Örneklemdaki diğeryoğun kitle görüntüleri içeren filmlerle paralel biçimde, *Demir Yol*'da da üst açılar çoğunlukla kalabalık kitleleri veya işçi gruplarını göstermek için, yüksek ve alana hâkim bir konumdan kaydedilen görüntülerde tercih edilmiştir. Kimi zaman bir sahneden, aşağıda grev halayı çeken işçi grubunu göstermek için, kimi zaman ise grev alanının genişliğini, grevdeki işçilerin kalabalıklığını, çeşitliliğini, alandaki pankartları, flamaları geniş bir perspektiften yansıtabilmek için üst açılar kullanıldığını görülmektedir. Filmde aşırı üst açının kullanıldığı tek yer olan 516. çekim ise Sibel'in patronunun perspektifinden görüntüsünü ekrana getirmektedir; kamera genel planda, pan ve tilt hareketleriyle, aşırı üst açıdan kocaman bir sokakta tek başına yürüyen Sibel'i takip etmekte ve onun patronun gözünde adeta "karıncadan" farklı olmadığını izleyiciye hissettirmektedir.

Tablo 4.63*Demir Yol filminde optik hareketler/kamera hareketleri*

Optik/Kamera Hareketi	Çekim	Yüzdelik Değer
El kamerası	8	1,3 %
Pan, el kamerası	4	0,6 %
Pan, odak kaydırması	1	0,2 %
Pan, tilt, el kamerası	1	0,2 %
Pan, tilt, kaydırma	2	0,3 %
Pan, tilt, zoom, el kamerası	1	0,2 %
Pan, tilt, zoom	3	0,5 %
Pan, tilt	5	0,8 %
Pan, kaydırma	4	0,6 %
Pan, zoom, kaydırma	1	0,2 %
Pan, zoom	18	2,9 %
Pan	106	16,9 %
Sabit	437	69,8 %
Tilt, kaydırma	1	0,2 %
Tilt, zoom	3	0,5 %
Tilt	15	2,4 %
Kaydırma	5	0,8 %
Zoom, odak kaydırması	1	0,2 %
Zoom, kaydırma	1	0,2 %
Zoom	9	1,4 %

Demir Yol' da kameranın ağırlıkla sabit olduğu, kameranın en çok pan hareketi (ve pan hareketi içeren çeşitli kombinasyonlar) yaptığı, onun dışındaki optik hareketlere/kamera hareketlerine oldukça sınırlı başvurulduğu anlaşılmaktadır. Filmdeki stilistik unsurlara dair tercihlerin genelinde hissedilen nesnellik anlayışı, bu anlamda kamera hareketlerine de yansımıştır denilebilir. Kurgu ile ilgili başlıkta da görüleceği üzere, filmdeki çekim sayısının/kesme oranının da örneklemedeki birçok filme nazaran (tempo bağlamında) daha dengeli olduğu düşünüldüğünde kameranın çoğunlukla sabit oluşu veya hareket edeceği durumda pan ve pan içeren çeşitli kombinasyonların tercih edilmesi, yine nesnel, müdahalesiz, görüntünün sürekliliğini önceleyen bir anlayışın benimsendiğini göstermektedir. Filmin büyük kısmında kamera hareketi yerine sabit kamera tercih edilmesi, filmdeki olayların ve karakterlerin doğal akışını koruyarak izleyiciye gösterme gayesinin bir neticesi gibi düşünülebilir. Kameranın mevcut konumunu koruyarak, karakterlerin hareketlerini, çevreyi, olan bitenleri sağa ve sola çevrinmelerle ekrana getirmek ise kamera hareketlerine dair temel tercih olarak görülmektedir. Filmin çekim ölçeği verileri ile düşünüldüğünde, pan hareketinin bu kadar yoğun biçimde kullanılması, yine ağırlıkla uzak/geniş çekim ölçeği tercihleriyle paralel ele alınabilir. Filmde grevdeki işçilerin hareketliliği/kitleselliği, karakterlerin kendi aralarındaki iletişimleri veya edim ve davranışları çoğunlukla uzak/geniş planlarda ve sağa/sola çevrinmelerle (kimi zaman tilt, zoom gibi hareketlerle birlikte) takip edilmiş, böylece yumuşak kamera hareketleriyle görüntünün sürekliliği sağlanmıştır. Filmde seyrek tercih edilen bazı hareketler de yine belirli anlarda belli niyetlerle kullanılmıştır. Örneğin filmin açılışındaki 11. – 12. çekimlerde, trenin bir içinden bir dışından olacak şekilde yolcular el kamerasıyla kaydedilmiş ve bu tercih görüntüye bir “gündelik” karakter katmıştır. Yine sınırlı kez tercih edilen hareketlerden biri olarak kaydırma, örneğin, 395. çekimde yumrukları havada slogan atan işçilerin görüntüsünü hareketli biçimde perdeye yansıtmış, görüntüye bir enerji ve dinamizm katmıştır.

4.7.3 Kurgu

Demir Yol' un çekim sayısı, çekim uzunlukları, kesme türleri, geçiş etkisi, özel etki, görsel etki, hareketli grafik, hız gibi kurguya içkin unsurları aşağıda incelenecektir.

Tablo 4.64*Demir Yol filminin çekim sayısı ve çekim uzunlukları*

	Toplam Çekim	OÇU	En Kısa	En Uzun
Değerler	626	182	6.00	1785

Tablo 4.65*Demir Yol'un en uzun ve en kısa ilk on çekimi*

		Çekim	Değer
En uzun	1	431	1785.00
	2	190	1611.00
	3	379	1522.00
	4	262	1455.00
	5	364	1375.00
	6	199	1295.00
	7	346	1193.00
	8	30	1184.00
	9	264	1153.00
	10	279	1134.00
En kısa	1	359	6.00
	2	407	6.00
	3	409	11.00
	4	601	11.00
	5	604	12.00

Tablo 4.65 (Devam) *Demir Yol'un en uzun ve en kısa ilk on çekimi*

6	130	13.00
7	274	13.00
8	468	13.00
9	606	13.00
10	116	14.00

Demir Yol'un ölçümlenen kopyasının süresi 82 dakika olup, filmde toplam 626 çekim tespit edilmiştir ve filmin OÇU değeri ise 182 karedir (yaklaşık 7,6 saniye). Filmin süresi ve içerdiği çekim sayısına bakıldığında, (yine genel olarak tempo yüksek gibi görünse de) filmsel temponun örneklemdeki filmlerin çoğuna nazaran görece daha dengeli kurgulandığı söylenebilir. Filmin en uzun ilk dört çekiminin 1 dakikanın üzerinde olduğu görülmektedir, en kısa çekimlerin tümü ise 24 karenin (saniyenin) altındadır. En kısa çekimlerin filmdeki yerlerine bakıldığında, örneğin tabloya yansıyan üç çekimin (274, 407, 409) aksiyon sekanslarına, üç çekimin (601, 604, 606) ise finalde işçilerin yüzlerinin ayrı ayrı, yakın planlarla ekrana geldiği anlara karşılık geldiği görülmektedir. Filmde tempo, tansiyonun yükseldiği aksiyon içeren anlarda veya finaldeki çekimlerde olduğu gibi işçilerin kararlılığını ve direnişini vurgulayan çekimlerde belirgin biçimde yükseltilmiştir. Filmin bu gibi kısımlarında sık yapılan kesmeler ve kısa tutulan çekim süreleri ile görüntüye bir dinamizm katılmış ve izleyicinin de bu anlarda heyecanlanması hedeflenmiştir denilebilir. Filmin genel temposunun dışında, bu gibi sahnelerde kurgu yoluyla yaratılan ekstra dinamik tempo, izleyiciyi de görüntünün içeriğindeki heyecanlı, gergin veya coşkulu ruh haline büründürmek için etkin olarak kullanılmıştır. Bülent'in saklandığı evde polislerle girdiği çatışmayı ve ölümünü gösteren aksiyon sekansının hemen ardından gelen ve filmin en uzun çekimi olan 431. çekim ise havuzlu bir villanın bahçesinde, yerli ve yabancı sermaye sahiplerinin hep birlikte vakit geçirdiği, pornografik içerikli bir film izlediği ve Türkiye'nin güncel meselelerini izledikleri pornografik film üzerinden, alaycı ve müstehcen biçimde yorumladıkları anları göstermektedir. İlgili çekimde kamera uzak bir mesafeden, yavaş bir kaydırma hareketiyle giderek havuzun başında eğlenen insanlara doğru yaklaşır, onların gülüşmelerini, şakalaşmalarını, kendi aralarındaki sohbetlerini izleyiciye yumuşak bir kamera hareketi ve bir dakikanın da

üzerinde süren bir çekimle gösterir; tempolu bir aksiyon sekansının ve Bülent’in trajik ölümünün hemen ardından gelen bu uzun çekim, iki toplumsal sınıf arasındaki çelişkileri, devrimcilerin karşılarında mücadele ederken canlarını verdikleri “düşmanlarının” niteliklerini keskin ve çarpıcı biçimde gösterir. Yine örneğin filmin en uzun ikinci çekimi olan 190. çekim de Bülent ve devrimci arkadaşının saklanacakları eve girip Sema’yı rehin aldıktan sonra, bundan sonraki hamlelerinin ne olacağını tartıştıkları anları göstermektedir. Bu anların da uzun bir çekimle, yavaş bir tempoda sunulması hem öncesindeki aksiyonun ardından izleyiciyi rahatlatıcı bir rol oynamakta hem de “fırtına öncesi sessizlik” hissiyatı yaratmaktadır. Dolayısıyla filmdeki çekimlerin niteliği, film anlatısının ihtiyacına göre şekillendirilmiş ve sunulmuştur denilebilir.

Tablo 4.66

Demir Yol filminde kesme türleri

Kesme Türü	Çekim	Yüzdelik Değer
J kesmesi	2	0,3 %
L kesmesi	17	2,7 %
Devamlılık kesmesi	599	95,7 %
Uzağa kesme	8	1,3 %

Tablo 4.67

Demir Yol filminde geçiş etkileri

Geçiş Etkisi	Çekim	Yüzdelik Değer
Geçiş yok	626	100.0 %

Tablo 4.68*Demir Yol filminde hız ve etki türleri*

Hız	Özel Etki	Görsel Etki	Hareketli Grafik	Çekim	Yüzdelik Değer
Normal hız	Yok	Yok	Yok	626	100.0 %

Demir Yol'da en çok kullanılan kesme türünün %95,7 oranıyla devamlılık kesmesi olduğu görülmektedir. Ayrıca %2,7 oranında L kesmesi, %1,3 oranında uzağa kesme, %0,3 oranında ise J kesmesi kullanılmıştır. Filmde kesme türleri haricinde, çekimleri birbirine bağlamak için, herhangi bir geçiş etkisi tercih edilmemiştir. Tüm çekimlerde normal hız kullanılmış, herhangi bir etki türüne de başvurulmamıştır. Devamlılık kesmesinin filmde en çok kullanılan kesme türü olması, yine örneklemdaki diğer filmlerle paralel biçimde, izleyicinin öyküyü rahat takip etmesi ve filmin akıcı biçimde ilerlemesi içindir denilebilir. Yine diğer filmlerdeki gibi, özellikle işçi sınıfından bir seyirci kitlesi tarafından yaygın izlenirlik kaygısıyla hareket edildiği için, devamlılık kesmesinin yoğun kullanımı anlamlı bir tercihtir. Filmdeki demiryolu işçilerinin grevi, devrimcilerin mücadeleleri ve karakterlerin başına gelenler böylece bütünlüklü ve kesintisiz biçimde izleyici tarafından takip edilebilir olmaktadır. Yine önceki başlıklarda da değinildiği üzere, film yoğun kitle ve grev görüntüleri içerdiği için, kitlelere yönelik birçok konuşma, nutuk, söylev benzeri diyalog içermektedir. Filmde J ve L kesmeleri özellikle bu anlarda işlevsel biçimde kullanılmıştır. Örneğin Bülent ve devrimci arkadaşlarının süpermarket kamyonundaki malları gecekond mahallesindeki halka dağıttıkları anlarda yaptıkları ajitasyon ve propaganda içerikli konuşmalarda, diyaloglar J ve L kesmeleri ile önceki/sonraki çekimlere taşınmış, halkın ürünlere olan ilgisi ve olay karşısındaki tepkileri gösterilirken devrimcilerin konuşmaları arkada duyulmaya devam etmiştir. Benzer biçimde örneğin Hasan'ın işçi arkadaşlarına seslendiği, konuşma yaptığı anlarda zaman zaman kalabalığın slogan atan sesi, zaman zaman ise Hasan'ın konuşmaları J ve L kesmeleri ile birbirine karışmakta, alandaki coşku bu sayede daha hissedilir olmaktadır. Uzağa kesme de kimi detayları izleyiciye göstermek için belli anlarda kullanılmıştır. Örneğin Bülent'in saklandığı kulübeden dışarıyı izlediği çekimlerde uzağa kesmelerle Bülent'in bakışı ve bakışının odaklandığı noktalar izleyiciye de gösterilmiş, Bülent'in kaçak vaziyetteki zorlu

ve tehlikeli durumu ile günlük hayatın sıradanlığı, ayrıca Bülent'in insani tarafları bu şekilde vurgulanmıştır.

4.7.4 Mizansen

Demir Yol'un mekân, kostüm, dekor, makyaj ve aksesuar unsurları bağlamında mizansen özellikleri bu başlık altında incelenecektir.

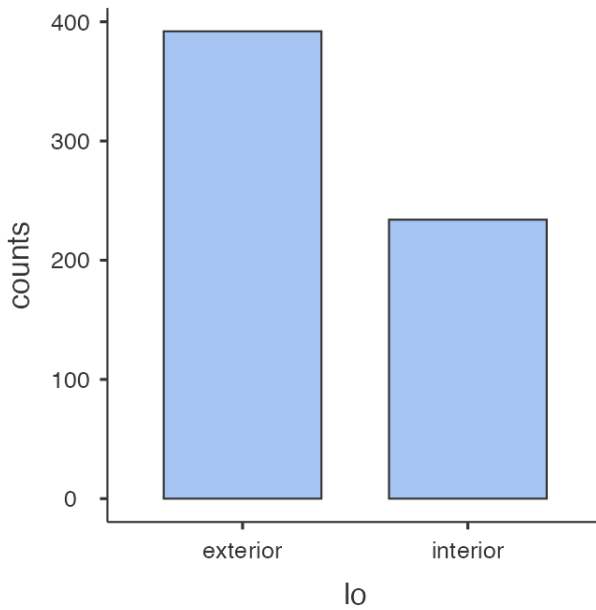
Tablo 4.69

Demir Yol filminde mekân dağılımları

Mekân	Çekim	Yüzdelik Değer
Dış (ex)	392	62,6 %
İç (in)	234	37,4 %

Şekil 4.14

Demir Yol filminde mekânların dağılım grafiği



Demir Yol'un %62,6'sının dış mekânda, %37,4'ünün iç mekânda çekildiği yukarıda görülmektedir. Filmdeki iç – dış mekân dağılımları, filmin konusu, öyküsü, anlatısı ve

üzerinde durulan tüm diğer stilistik unsurlarla birlikte değerlendirildiğinde anlamlı bir görüntü ortaya çıkarmaktadır. Film grevdeki demiryolu işçilerinin mücadelesini odağına aldığı ve çok büyük kısmı grevin gerçekleştiği Haydarpaşa garı çevresinde geçtiği için, dış mekân kullanımının iç mekâna göre çok yoğun gerçekleştiği anlaşılmaktadır. İşçilerin hak mücadeleleri ve karakterlerin bu mücadele içerisindeki konumları, oynadıkları rol, filmde uzak/geniş çekim ölçeklerinin baskın kullanımıyla, dış mekân çekimlerine ağırlık verilerek izleyicilere sunulmuştur. Filmde grev alanı dışında, Bülent ve arkadaşlarının siyasal faaliyetlerini gösteren, gecekondu mahallesindeki kamulaştırma eylemi, İstanbul'un farklı bölgelerinden görüntüler içeren polisten kaçış anları gibi veya sermaye sahiplerinin yaşantılarını yansıtan, denize nazır lüks otellerde, havuzlu villa bahçelerinde gerçekleştirilen dış mekân çekimleri, filmin mekânsal alanını genişletmekte ve filme farklı boyutlar katmaktadır. İç mekân çekimlerinin büyük kısmı ise çoğunlukla Bülent'in öyküdeki konumuna odaklanan bir niteliktedir. Bülent kaçak duruma düştükten sonra, önce rehin aldıkları kız kardeşlerin evinde, daha sonra ağabeyi Hasan'ın yardımıyla boş bir kulübede saklanmaya başlar ve iç mekânlarda gerçekleşen bu çekimlerde Bülent karakterinin kişiliği, siyasal tavrı, insani yönleri, ailesiyle olan ilişkileri, ağabeyi Hasan ile dünya görüşü ve siyasi yöntem bakımından farklı duruşları belirginleşir, daha da görünür olur. Yine Sema ve Sibel arasındaki farklılıklar, Sema'nın devrimci grupların sempaticizanyken giderek bir militana dönüşüm süreci, iç mekân çekimlerinde, iki kız kardeşin birlikte yaşadığı evlerindeki çekimlerle gösterilir. Yani film ağırlıkla dış mekânlarda, odağına demiryolu grevine alarak öyküsünü anlattığı gibi, iç mekân çekimleri de özellikleri karakterlerin derinleşmesinde önemli rol oynamaktadır.

Filmde dekor, kostüm, aksesuar ve makyaj gibi unsurların kullanımları da filmdeki görsel inandırıcılığı arttıracak ve dönemin ruhunu etkili biçimde yansıtacak şekildedir. Filmin büyük kısmının geçtiği grev alanı, pankartlarla, flamalarla, dövizlerle, duvar yazılarıyla donatılmış, filmdeki işçilerin taleplerini ve ne için mücadele ettiklerini izleyiciye aktarmak için etkin şekilde kullanılmıştır. “Yaşasın Demokratik Sınıf ve Kitle Sendikacılığı”, “Üslere Elkonsun Amerika Defolsun”, “Bağımsız Türkiye”, “Bu Kavga Faşizme Karşı Bu Kavga Hürriyet Kavgası”, “Yaşasın Güç ve Eylem Birliği”, “TCDD’de İş Güvenliği”, “141-142’ye Hayır”, “Demiryolu İşçilerinin Gücü Birliğindedir” gibi sloganların yazılı olduğu pankartlar, dövizler, flamalar, hem filmdeki işçilerin ne için greve gittiklerini, taleplerinin neler olduğunu göstermekte hem de genel olarak ilgili dönemde sol hareketin (özellikle filmde de benimsenen, legal kitle siyaseti çizgisinin)

odağında neler olduğunu, politik mücadelenin nasıl bir eksenle ilerlediğini görünür kılmaktadır. Yine greve giden işçi karakterlere kırmızı, yeşil grev önlükleri giydirilmiş, önlüklerin bazılarına bağlı oldukları sendikayı (DİSK) veya işçinin grev içerisindeki görevini (“grev sözcüsü” gibi) vurgulayan yazılar yazılarak filmdeki kurgusal grevin inandırıcılığı arttırılmıştır. Filmdeki karakterlerin görsel sunumları da yine bu anlayışla ele alınmıştır. Her ikisi de sol görüşlü olan ama Türkiye’de devrimin yoluna, yöntemine dair farklı fikirleri savunan Hasan ve Bülent, bıyıklarıyla, kumaş pantolon, ceket, gömlek gibi kostümleriyle, 1970’li yıllardaki devrimci erkek tipolojisini net biçimde yansıtmaktadır. *Arkadaş* filmindeki duruma oldukça paralel biçimde, filmdeki iki kadın karakterin, Sema ve Sibel kardeşlerin görünüşleri de karakter özelliklerini vurgulayacak biçimde tercih edilmiştir. Devrimci grupların sempatisini olan küçük kardeş Sema (tıpkı *Arkadaş*’taki Semra karakteri gibi), koyu, toprak tonlarında gömlek, pantolon gibi kıyafetlerle, makyajsız biçimde, daha maskülen bir tarzda gösterilmiş, devrimcilere karşı önyargısı olan ve sermaye sahiplerinin çocuklarına İngilizce dersi veren (bir yanıyla da onların yaşamına imrenen) abla Sibel ise (yine *Arkadaş*’taki Necibe gibi) pastel renkli elbiseler, etekler içerisinde, daima bakımlı ve makyajlı bir biçimde, daha feminen ve kadınsı özellikleri öne çıkarılarak ekrana getirilmiştir. İç mekânlardaki dekoratif unsurlar, kullanılan nesneler, objeler vb. de yine filmin görsel dünyasını besleyecek biçimlerde tercih edilmiştir. Örneğin Bülent’in polis tarafından aranırken kaldığı kulübe, gazete kağıdıyla kaplı pencereleri, tek bir yer yatağı ve yemek masasıyla dekore edilmiş, Bülent’in elinden (veya çoğu zaman belinden) düşürmediği silahıyla kulübede volta attığı çekimler, mizansene dair bu tercihlerle kaçaklık, sıkışmışlık ve sıkılmışlık hislerini pekiştiren bir rol oynamıştır. Dolayısıyla *Demir Yol*’da mizansen ve mizansene dair tercihler, filme birçok açıdan katkı sağlamış ve filmi beslemiştir.

5 SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Bu çalışmada, Türkiye'nin sinema tarihi içerisinde “devrimci sinema” olarak nitelenen deneyim konu edilmiş, 1970'li yıllardan devrimci sinema örneği olarak ele alınabilecek yedi film örneklem olarak seçilerek stilistik özellikleri incelenmiştir. Film stiline odaklanan pek çok araştırmada olduğu gibi, bu çalışmada da filmlerin hem biçim hem de içerik özelliklerini daha derinlikli anlayabilmek için stil incelemesine başvurulmuş, bu anlamda filmlerin anlatı, sinematografi, kurgu ve mizansene dair unsurları inceleme konusu edilmiştir. Filmlerin stilistik özellikleri incelenirken ise ağırlıklı sinemetrik ölçüm yoluyla elde edilen istatistiksel verilerden yararlanılmış, yukarıdaki film stili kategorilerinin çeşitli unsurları çekim bazında tespit edilerek nicel veri setlerine dönüştürülmüştür. Elde edilen veriler tablolara ve şekillere dönüştürülerek filmlerin stilistik özellikleri yorumlanmıştır.

Öncelikle söylenebilir ki, görüldüğü üzere Türkiye'nin 1970'li yılları, üzerine düşünmek, çalışmak, araştırma yapmak, üretmek için halen son derece elverişli ve önemini koruyan bir dönemdir. Siyasal atmosferiyle, günlük yaşamıyla, sanatıyla, kültürüyle ve daha birçok boyutuyla 1970'li yıllar, yakın tarihimizin en zengin dönemlerinden biridir. Bu on yılda olup bitenler, yaşanan gelişmeler, Türkiye'nin bugünü üzerinde de oldukça belirleyici olmuş, geleceğini şekillendirmiştir. Bu yanıyla, geriye dönüp 1970'li yıllara bakmak, bugünü anlamak ve yorumlamak için de önemlidir. Araştırma içerisinde 1960 – 1980 arası yirmi yıllık süreç bir bütün olarak ele alınmış, çalışmanın özellikle odağına aldığı 1970'li yıllarda yaşanan gelişmeler 61 Anayasası ile, 1960'lı yıllarda olup bitenlerle ve 12 Eylül 1980'de gerçekleşen askeri darbeye ilişkili olarak değerlendirilmiştir. Yakın tarihimize dönük bir değerlendirme yaparken kimi çalışmalarda gözlemlenebilecek 1960'ları 1970'lerden ayırma, farklı değerlendirme eğiliminin yerine ilgili yılları bütünlüklü bir perspektifle ele almak, dönemi daha bütüncül biçimde anlamayı sağlamaktadır.

Türkiye'de sinema tarihimizi yazanların çoğunluğu, filmleri dönemlerine, çekildikleri yıllara, ele aldıkları konulara, işledikleri temalara vb. ölçütlere göre tasnif etmiş, sınıflandırmıştır. Bu nedenle sinema tarihimizin bir dönemini, bir akımı, ekolü, hareketi veya bir yönetmeni derinlikli biçimde anlamak için bilimsel, eleştirel ölçütlerle, belirli bir metodoloji ışığında incelemeler yapmaya halen ihtiyaç vardır. Bu çalışma, devrimci sinemayı odağına alarak, ilgili deneyimi daha derinlikli biçimde anlamaya ve anlatmaya

çalışmıştır. Sinema tarihimiz içerisinde Toplumsal Gerçekçilik, Ulusal Sinema, Halk Sineması, Milli Sinema gibi isimlerle adlandırılan deneyimleri (ve daha fazlasını) böylesi bir gözle ele almak, incelemek son derece gereklidir. Türkiye’de sinema tarihi yazımının bir biçimde eksik bıraktığı veya kabaca ele aldığı konuları, olayları, dönemleri, deneyimleri, sinema üzerine düşünen ve üreten araştırmacıların gündemlerine alması, eleştirel bir perspektifle yeniden değerlendirmesi ve literatüre farklı bakış açıları kazandırması kıymetli olacaktır. Bu gibi araştırmalar yapmak, geçmişe dönüp bakmak birçok araştırmacı tarafından “demode” veya “faydasız” görülebilir. Oysa çalışma boyunca altı çizildiği gibi, sinema tarihi içerisinde birçok nedenle halen incelenmeye veya yeniden ele alınmaya değer çok fazla konu olduğunu söylemek mümkündür.

Karl Marx ve Friedrich Engels’in dünyayı değiştiren metinleri *Komünist Manifesto*’nun (2015) ünlü açılış cümlesinde, Avrupa’da bir komünizm “heyulasının” kol gezdiği söylenir. Sinema tarihimizde de özellikle 1970’li yıllar mevzu bahis olduğunda daima dillendirilen veya varlığı hissedilen bir devrimci sinema “heyulası” söz konusudur, ancak (özellikle bir önceki paragrafta bahsi geçen deneyimlerle karşılaştırıldığında) herhangi bir netlikten bahsetmek olanaksızdır. Örneğin devrimci sinemanın tam olarak “ne” olduğu, ne zaman ortaya çıktığı ve hangi yıllar arasında yer tuttuğu, hangi filmlerin/sinemacıların devrimci sinema bağlamında (ve neden) değerlendirilmesi gerektiği, devrimci sinema deneyiminin neden/nasıl/ne zaman sonuçlandığı gibi soruların yanıtları sinema tarihimiz içerisinde yeterince belirgin değildir. Dolayısıyla bu çalışma, bir yönüyle bu “heyulaya” bir “suret” kazandırma, devrimci sinema söz konusu olduğunda hem fikir hem üretim düzeyinde 1970’lerde ne gibi deneyimler yaşandığını derli toplu biçimde bir araya getirme ve ifade etme çabası olarak da düşünülmüştür. Bu anlamda 1960’larda ve özellikle 1970’li yıllarda sinema dergilerinde, gazete köşelerinde yazılanlar, devrimci sinemaya dönük farklı yaklaşımlar, fikirler, tartışmalar, arayışlar ele alınmış ve tekrar gün yüzüne çıkarılmıştır. Bununla birlikte asıl olarak, hangi filmlerin ne gibi yönlerden devrimci sinema örneği olarak ele alınabileceği, biçim ve içerik özellikleri açısından filmleri “devrimci kılan” nitelikleri, stilistik unsurların filmsel anlamın inşasında oynadıkları roller incelenmiş, tüm bunlar ölçümlerle desteklenerek nesnellik – bilimsellik kaygısıyla devrimci sinemaya yaklaşılmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmaya örneklem olarak seçilen filmler dışında, 1970’li yıllardan (veya yine çeşitli dönemlerden) farklı devrimci sinema örneklerinden de söz edilebilir. Çalışmada

sinemacıların kimlikleri, politik görüşleri ve faaliyetleri gibi faktörlerden ziyade filmler, filmsel ileti göz önünde bulundurularak hareket edilmiştir. Örneğin (çalışmada incelenen filmlerin yönetmenlerinden) Yavuz Özkan veya Yılmaz Güney sinemamız içerisinde, özellikle 1970’lerde, siyasal tavırları ve devrimci kimlikleri ile bilinen yönetmenlerdendir. Temel Gürsu ise politik kimliği ve duruşuyla tanınan bir sinemacı değildir; aksine (“Alan Yazın” bölümünde değinilen) “memur yönetmen” gibi sıfatlarla anılan Yeşilçam yönetmenlerinden biri olarak kabul edilebilir. Gürsu (*İzin* örneğinde) aslında, cezaevindeki Yılmaz Güney’in senaryosunu hayata geçirmekle görevli (başka bir ifadeyle “memur” tayin edilmiş) bir sinemacıdır ve bu anlamda filmi kimin çektiğinden ziyade filmin “ne söylediği” önem taşımaktadır. Elbette sinemacıların hayata bakışları, dünya görüşleri, devrimci mücadele içerisindeki yerleri de önemlidir ancak Yeşilçam dönemi düşünüldüğünde, temel görevi (kimi zaman yapımcının istekleri, kimi zaman seyirci beklentileri veya yukarıdaki gibi birçok farklı gerekçeyle ortaya çıkmış) mevcut bir senaryoyu uygulamaya koymak olan yönetmenler var olmuştur. Bu nedenle araştırma içerisinde filmler öncelenmiş, temelde filmsel ileti referans alınmıştır. Filmler incelenirken ise bir sanat/kitle iletişim aracı olarak sinema olgusunun yalnızca filmden ibaret olmadığı anlayışı bağlamında, dönemin toplumsal ve siyasal atmosferi, kültür sanat ortamı, film endüstrisi, izleyici faktörleri de göz önünde bulundurulmuştur.

Dünya sinema tarihi içerisinde bir akım veya hareket olarak kabul edilmiş deneyimler düşünüldüğünde, Türkiye’de devrimci sinema olarak nitelenen deneyimi bir akım olarak ele almak pek mümkün değildir. Zira dünyada akım olarak kabul gören deneyimlerde kimi zaman bir manifesto, ilkeleri ortaya koyan kimi metinler, belirgin ilkelere veya değerlere yaslanılmasa da en azından benimsenen ortak bir bilinç, ruh hali söz konusudur. Örneğin Yeni Gerçekçilik, Cesare Zavattini’nin fikirleri, senaryoları, yazıp çizdikleri ile şekillenmiş ve sinemacılar da (dönemin sosyal, siyasal gerçekliklerinin de etkisiyle) net bir metin, manifesto veya kurallar çerçevesinde hareket etmeseler de kolektif bir bilinçle hareket etmiştir. Üçüncü Sinema deneyimi, doğrudan bir manifesto ile sinema tarihi sahnesine çıkmış, ilkeleri, tavrı, duruşu olan bir sinema hareketi olarak var olmuştur. Veya Dziga Vertov Grubu, yine bir grup olarak hareket etmiş, Vertov’un Sine-Göz kuramından ilham alarak üretimlerde bulunmuştur.

Türkiye’deki devrimci sinema deneyimine bakıldığında, böylesi bir tablo söz konusu değildir. 1960’lı ve 1970’li yıllarda devrimci sinema üzerine yazılıp çizilenler, yürütülen

tartışmalar ve ortaya çıkan üretimler arasında (sol tandanslı bir perspektifin veya sosyalist dünya görüşünün benimsenmesi dışında) bir ortaklık, birlikte hareket hali, üzerine mutabık olunan belli bir ilkeler veya değerler sisteminden bahsedebilmek mümkün değildir. Özellikle 1970’lerde sinema dergilerinde devrimci sinema üzerine yazılanlara, dergiler arasındaki polemiklere ve anlayış farklılıklarına, devrimci sinema var etmenin yoluna ve yöntemine dair benimsenenlere, önerilere bakıldığında, bu durum belirgin biçimde ortaya çıkmaktadır. İlgili dönemde devrimci sinemayı savunanlar kimi zaman farklı terminolojiler kullanmış, farklı kaynaklardan beslenmiş, yaratmak istedikleri “yeni” sinemayı farklı isimlerle nitelemiş, çok parçalı ve ayrı ayrı hareket etmişlerdir. Bu heterojenlik hali, aslında genel olarak Türkiye’de devrimci hareketin genel karakterinin bir yansıması, devrimci sinema cephesindeki karşılığı olarak okunabilir. Özellikle 1970’li yıllarda Türkiye’de sol hareketin çok parçalı, onlarca fraksiyona bölünmüş, Türkiye devriminin yoluna, yöntemine dair çok farklı fikirleri benimseyen ve birbiri ile polemik halindeki karakteri, devrimci sinema arayışlarına da yansımış, yazarları, sinemacıları devrimci sinema yaratma mücadelelerinde birbirlerinden farklılaştırmıştır. Bu nedenle Türkiye’de devrimci sinemayı bir hareket, grup veya akım olarak değil, dönemin konjonktürünün etkisiyle ortaya çıkmış bir deneyim olarak, bir “dönem” stili bağlamında ele almak daha tutarlı olacaktır.

Yukarıda değinilen, 1960’larda ve 1970’lerde sinema dergilerindeki devrimci sinema tartışmaları, geliştirilen farklı fikirler ve alınan farklı pozisyonlar aslında başlı başına bir inceleme konusudur. Örneğin iki farklı sinema dergisinin devrimci sinemaya dair farklı görüşlerini ve savunularını, yaklaşımları arasındaki örüntüleri veya karşıtlıkları, kullandıkları farklı terminolojileri ve beslendikleri kaynakları daha derinlikli anlamak için ayrı bir araştırma yapılabilir. Bu çalışmanın temel meselesi bu olmadığı için, “Alan Yazın” bölümünde kısaca değinilmek durumunda kalınmıştır; ama incelenmeye değer ve üzerinde yeterince akademik merak oluşmamış zengin bir külliyat karşımızda durmaktadır.

Devrimci sinema örneği olarak ele alınan ve incelenmek üzere örneklem olarak seçilen filmleri “devrimci kılan” nitelikleri, filmlerdeki ideolojik ve sınıfsal tavrın sinemasal unsurlara yansımalarını anlamaya dönük bir çaba olan bu çalışmada, filmlerin stilistik özellikleri inceleme konusu yapılmıştır. Stil incelemesinin, bir (veya bir grup) filmin hem içerik hem de biçim özelliklerini derinlikli biçimde anlamak için elverişli bir yaklaşım

olduğu görülmüştür. Anlatı, sinematografi, kurgu ve mizansen gibi stil kategorilerinin incelenmesi, filmlerin nasıl bir anlayışla üretildiğini, sinemacıların niyetlerini ve bu niyetlerin bir sonucu olarak sinemasal yöntem ve tekniklerin kullanımlarını görünür kılmaya yardımcı olmaktadır. Ses kategorisiyle birlikte renk, aydınlatma, kompozisyon gibi mizansen özelliklerinin de sinemada stilin önemli unsurları olduğu araştırma içerisinde kabul edilmiştir. Ancak incelenmek üzere belirlenen filmlerin kopyaları bu unsurları sağlıklı ve eşit biçimde değerlendirmeyi olanaksız kıldığı için, tüm bu unsurlar kapsam dışı bırakılmak durumunda kalmıştır.

Sinemada stili inceleme konusu yaparken, özellikle istatistiksel verilerin, sinemetrik ifadelerin, güvenilir ve net bir sonuç ortaya çıkardığı anlaşılmıştır. Filmlerin stilistik unsurlarının sinemetrik ölçümü yoluyla elde edilen istatistiksel veriler, filmlerin geneline yayılan baskın tercihleri veya tersi biçimde sınırlı kereler başvurulmuş teknikleri ortaya çıkarmak için oldukça faydalıdır. Böylece, örneğin filmde en çok (veya en az) kullanılan çekim ölçeğinin ne olduğu, filmin ne kadar çekim içerdiği, filmin mekân dağılımlarının nasıl gerçekleştiği gibi soruların yanıtları görünür olmakta ve filmlerin kendi bağlamları içerisinde, tutarlı biçimde yorumlar yapmak mümkün olmaktadır.

Çalışma kapsamında, nihai olarak ortaya çıkan üretimlerin, filmlerin, “bitmiş” ve günümüze ulaşmış kopyalarının stilistik nitelikleri inceleme konusu edilmiştir. “Alan Yazın” bölümünde ilgili başlıklar altında üzerinde durulduğu gibi, sansür, materyale sınırlı erişim, bölge işletmeciliği modeli gibi Yeşilçam dönemine özgü realitelerin de filmlerin stilistik özelliklerine dair tercihlerde belirleyici olabileceği çalışma içerisinde kabul edilmekle beraber, filmlerdeki tercihleri, kullanımları nasıl etkilediği, tüm bunların sinemacıların kararlarına ve uygulamalarına nasıl yansıdığı gibi konuları anlamak için ayrı ve kapsamlı araştırmalar yapmaya ihtiyaç vardır. Bu çalışmaya örneklem olarak seçilen filmlerin stilistik özelliklerinin de bir biçimde tüm bu faktörlerden etkilenmiş olabileceği düşünülebilir; ancak filmlerin senaryo yazım aşamalarından çekim, dağıtım ve gösterim süreçlerine (ve sonrasına) kadar olan etkilerini tam anlamıyla anlayabilmek için filmlerde görev alan sinemacılarla görüşmeler yapmak, arşivlerden, filmlerle ilgili yayımlanan haberlerden, alınan kararlardan, sinemacıların beyanlarından, söyleşilerinden, demeçlerinden faydalanmak ve yalnızca meselenin bu boyutlarını analiz etmeye odaklanarak detaylı, kapsamlı ve hacimli bir başka araştırma ortaya koymak gerekmektedir. Örneğin belirli filmler üzerinden “Yeşilçam Döneminde Sansürün Stile

Etkileri” veya “Bölge İşletmeciliği Modelinin Sinemacıların Kararları ve Stilistik Unsurlar Üzerindeki Etkisi” gibi başlıklar bağlamında yapılacak araştırmalar, tüm bu faktörlerin stili nasıl etkilediğini anlamayı sağlayabilecek çalışmalardır.

Filmler araştırma içerisinde devrimci sinema örneği olarak kabul edildiği ve bu anlamda içeriklerinin de anlaşılması gerektiği için, stilistik özellikleri açısından anlatıları inceleme konusu yapılmıştır. Filmlerin tamamının klasik üç perdeli sinema anlatısına uygun biçimde yapılandırıldığı görülmüş, dolayısıyla Yeşilçam döneminde hâkim olan anlatı yapısının örneklemedeki filmlerde de tercih edildiği anlaşılmıştır. Filmlerde ister karakterler, bireyler üzerinden kişisel bir öyküye odaklanılsın, ister karakterlerin daha ikincil bir yerde konumlandığı, kitlelerin, kalabalıkların önce çıktığı bir hikâye anlatılsın, anlatıdaki temel çatışmaların *sınıf çatışmasının* bir sebebi/sonucu olduğu görülmektedir. Örneğin Âzem ve Cemil, sendika ve patron, emek ve sermaye, devrimciler ve sistem; tüm bu çatışmalar temelde iki toplumsal sınıfın, proletarya ve burjuvazinin tarihsel çatışmasının bir ürünüdür. Bu çatışmalar filmlerde kimi zaman ideolojik bir düzlemde, kimi zaman benimsenen değerler ve yaşam tarzı düzleminde, kimi zaman ise ekonomik düzlemde işlenmiş ve filmlerin anlatılarının ana unsuru olarak görev yapmıştır. Ayrıca filmlerin tamamının eleştirel olmanın ötesine geçip izleyicisine çeşitli çözüm önerileri, alternatifler sunduğu söylenebilir. “Dejenere”, türlü “çarpıklıklarla” yüklü burjuva yaşam tarzına ve değerlerine karşı (çoğunlukla Anadolu insanının geleneksel değerlerinden ve yaşantısından beslenen) sosyalist dünya görüşünün “temiz”, “saf”, “dürüst” değerleri ve yaşantısı; güvencesiz, tehlikeli, düşük ücretli çalışma koşullarına karşı insanca yaşam için birleşmek, örgütlenmek, sendikalı olmak; mensubu oldukları sınıfın bilincine varıp, hakkını aramak için sınıf kardeşliği temelinde birlik olmak, birlikte mücadele etmek; filmlerin tamamı bu ve benzeri fikirleri izleyicisine iletmekte, onlara tüm bu bağlamlarda kendince “doğru olanı” önermektedir.

Yine filmlerin anlatıları içerisinde, filmlere çeşitli biçimlerde katkılar yapacak belirli özel sekans türlerine de yer verildiği görülmektedir. Örneğin mücadelenin gerilimli, çetin, çatışmalı yanlarını yansıtan anlar bir aksiyon sekansı; karakterler, işçi sınıfı ve genel olarak toplum içerisindeki bilinç eksikliğine, lümpenliğe, hatalı eğilimlere dair eleştiriler göbek dansı sekansı; işçilerin hep birlikte eğlendiği, günlük yaşam dertlerinden kısa süreliğine de olsa uzaklaştığı anlar düğün sekansı; dönemin günlük hayatından ve çalkantılı siyasal atmosferinden enstantaneler sunan anlar bir montaj sekansı olarak

düzenlenmiş ve izleyiciye sunulmuştur. Yine bunlarla beraber, farklı işlevlerde çeşitli sekans türlerine de yer verilmiştir. Özellikle montaj sekanslarının, örneklemedeki filmlerin çoğunluğunda (yedi filmin dördünde) önemli bir yer tuttuğu da görülmüştür. Montaj sekansları, filmlerin ana öyküsünden uzaklaşan ve zaman zaman filmlerin ilgili kısımlarına belgesel bir estetik kazandıran anlar olarak düşünülebilir. Sekansın bu niteliği ve işlevi de izleyici ve film arasına zaman zaman mesafe koyan, bir çeşit yabancılaştırma etkisi olarak değerlendirilebilir.

Sinemada stilin önemli bir kategorisi olarak, örneklemedeki filmlerin sinematografik özellikleri de incelenmiştir. Sinematografik özellikler incelenirken filmlerdeki çekim ölçekleri, kamera açıları ve optik hareketler/kamera hareketleri unsurları göz önünde bulundurulmuştur. Sinematografik unsurların değerlendirilmesinde bütünüyle sinemetrik ölçümle elde edilen istatistiksel verilerden faydalanılmış, tablolar ve şekiller ışığında filmlerdeki sinematografik tercihlere bakılmıştır. Sinematografik tercihlerin, filmlerin öyküsünün ihtiyaçlarına göre şekillendiği, sinemacıların verdiği kararlarının filmin gereksinimleri doğrultusunda alındığı öncelikli olarak söylenebilir. Örneğin karakter odaklı, daha kişisel bir öykü üzerinden derdini anlatan (*Arkadaş* gibi) filmlerde çoğunlukla yakın/dar çekim ölçeklerinin öncelendiği, kitlelerin ve onların mücadelelerinin daha görünür olduğu ve anlatıda daha çok yer kapladığı (*Demir Yol* gibi) filmlerde ise yoğun olarak geniş/uzak çekim ölçeklerine başvurulduğu görülmüştür. Veya kimi zaman mekânsal tercihler bağlamında (*Maden* örneğindeki gibi) çekim ölçeği tercihlerinin daha çok şekillendiği, hem karakterlerin hem kitlelerin anlatı içerisinde eşit oranda ağırlıkta olduğu (*Bir Gün Mutlaka* gibi) durumlarda hem uzak/geniş hem de yakın/dar ölçeklere dengeli biçimde başvurulduğu tablolara, şekillere yansımıştır. Bu gibi örneklerde olduğu gibi, çekim ölçeklerine dair tercihler filmlerin kendi bağlamları içerisinde yorumlanmıştır. Aynı şekilde, kamera açılarının nasıl kullanıldığı değerlendirilmiş, kameranın filmlerin tamamında en çok göz hizasında olduğu ve izleyicinin filmi “olağan görüş noktasından” takip etmesinin hedeflendiği anlaşılmıştır. Alt ve üst açı gibi temel kamera açılarının filmlerde hem geleneksel sinematografik uyaşımlara uyumlu biçimde hem de geleneksel kullanımlarının dışında anlamlar yaratacak biçimde tercih edildiği durumlar açıklanmıştır. “Aşırı” açıların da ağırlıkla görüntüleri daha çarpıcı, dikkat çekici hale getirmek için belirli durumlarda tercih edildiği görülmüştür. Yine optik hareketler/kamera hareketlerine dair tercihler de incelenmiş, hem tekil hem de kombinasyon olarak kullanımlarının istatistiksel dökümü yapılmış, filmlerin

kendi özgünlükleri çerçevesinde yorumlanmıştır. Optik hareketler/kamera hareketleri tercihleri bağlamında da filmlerin tamamında kameranın çoğu zaman sabit olduğu görülmüş, bununla birlikte diğer stilistik unsurların kullanımlarıyla birlikte ele alınarak, zaman zaman farklı unsurları da değerlendirirken, optiğin/kameranin hareketinin niteliği ele alınmıştır.

Araştırmada stil açısından incelenen bir diğer kategori de kurgu olmuştur. Filmlerin çekim sayıları/kesme oranları, OÇU değerleri, kesme türleri, geçiş etkileri, hareketli grafik, özel etki, görsel etki, hız gibi unsurları, sinematografi kategorisinde olduğu gibi, yine tamamen sinemetrik ifadeler ışığında incelenmiştir. Öncelikli olarak denilebilir ki, örneklemdeki *Diyet* ve (görece) *Demir Yol* dışındaki bütün filmler sık kesmelerle, kısa çekim süreleriyle, oldukça dinamik ve tempolu biçimde kurgulanmıştır. Filmlerin büyük kısmına hâkim olan bu dinamik kurgu anlayışının temelinde, izleyicinin dikkatini, ilgisini, merakını canlı tutma kaygısının yattığı düşünülmüştür. *Diyet* örneğinde baskın olan kurgu anlayışı ise görüntülerin sürekliliğini korumak, uzun çekimlerle ve olabildiğince az kurgu müdahalesiyle filmi izleyicilere sunmak olarak görülmüştür. Filmlerin geneli hali hazırda tempolu biçimde kurgulansa bile, özellikle dramatik etkiyi arttırmak istedikleri anlarda, örneğin aksiyon sekanslarında, daha da sık kesmelere ve kısa çekim sürelerine başvurulduğu görülmüş, bu gibi anların heyecanının, geriliminin, enerjisinin izleyiciler tarafından da hissedilmesi belirgin biçimde hedeflenmiştir. Böylece filmlerin bu gibi kısımları kurgu vasıtasıyla seyirlik hale getirilerek seyircilerin filme olan ilgisi canlı tutulmuştur. Ayrıca filmlerin tamamında, en çok kullanılan kesme türünün devamlılık kesmesi olduğu da anlaşılmıştır. Yani filmlerin tamamı, Hollywood eliyle giderek sinemasal bir uylaşım haline gelen devamlılık kesmesinin baskın kullanımıyla kurgulanmıştır. Kurguya dair diğer unsurlarla birlikte düşünüldüğünde, devamlılık kesmesinin bu kadar yoğun kullanılması anlamlı bir görüntü ortaya çıkarmaktadır. Tempolu ve kesintisiz bir akış içerisinde, kolay anlaşılabilir ve rahat tüketilebilir biçimde filmlerin kurgulandığı görülmektedir. Filmlerin muhtemel hedef izleyicilerini oluşturan geniş halk kitlelerinin, filmdeki iletileri rahat biçimde idrak etme ve içselleştirmeleri için tercihlerin bu biçimde şekillendiği düşünülebilir. Devamlılık kesmesi dışında kullanılan kesme türleri de yine filmlerin kendi bağlamları içinde, nasıl ve ne tür durumlarda kullanıldıklarına göre yorumlanmış, anlaşılmaya çalışılmıştır. Kararma dışında bir geçiş etkisinin hiçbir filmde kullanılmadığı, ayrıca normal hız dışında farklı bir hız türü tercih

edilmediği, yine özel etki, görsel etki, hareketli grafik gibi etkilere yer verilmediği de görülmüştür.

Son olarak sinemada stil bağlamında, filmlerin mizansen unsurları da incelenmiştir. Mizansen kategorisi altında mekân, kostüm, dekor, aksesuar ve makyaj unsurları ele alınmıştır. Mekânların iç ve dış olmak üzere dökümü yine sinemetrik ölçüm yoluyla elde edilmiş, filmlerin ne kadarının iç ne kadarının dış mekânlarda çekildiği tablolar ve şekillerde görünür olmuştur. Filmlerdeki mekân tercihlerinin de yine anlattıkları öykünün niteliğine göre şekillendiği düşünülmüş, sinemacıların mekân kullanımlarının filmin ihtiyaçları bağlamında yorumlanabileceği görülmüştür. Örneğin *Maden*'in büyük kısmı, filmin hem ismine hem de genel karakterine uyumlu biçimde, iç mekânlarda çekilmiştir. İki eski dost olan Âzem ve Cemil'in uzun zaman sonra bir araya geldiği bir yaz mevsiminde geçen *Arkadaş*'ın ise ağırlıklı dış mekânlarda çekildiği sonucu çıkmıştır. İç mekânların daha çok filmlerdeki kişilerin karakter özelliklerinin ve gelişimlerinin derinleşmesinde, aralarındaki ilişkilerin, gerilimlerin, yakınlaşmaların görünür olmasında rol oynadığı, dış mekânların ise hem dönemin toplumsal, siyasal ve gündelik atmosferinin yansıtılmasında hem de (özellikle kitlesel bir mücadele içeren filmlerde) mücadelelerin, o mücadeleleri sürdüren kalabalıkların, karakterlerin kitleler içindeki konumlarının vurgulanmasında işlevsel biçimde tercih edildiği düşünülmüştür. Kostüm, dekor, aksesuar ve makyaj gibi mizansen unsurlarının da inandırıcılığı arttıracak, filmlerin görsel dünyasını besleyecek, filmdeki mekânlara, karakterlere, olaylara dair bağlamsal bilgiler verecek biçimlerde kullanıldığını söylemek mümkündür. Tüm bu unsurlar da yine ilgili başlıklar altında, filmlerin kendi özgünlükleri çerçevesinde ele alınmış, filmlerde nasıl rol oynadıkları, ne gibi katkılar sağladıkları, işlevleri yorumlanmıştır. Karakterlerin kostümlerinin ve makyajlarının onların kişisel özelliklerine, arka planlarına, iş ve yaşam koşullarına, dünya görüşlerine dair bilgiler verecek biçimlerde rol oynadığı, dekor ve aksesuarların da yine hem karakter özelliklerini, motivasyonlarını pekiştirdiği hem de içinde bulundukları mekânların, çevrenin, dönemin günlük yaşamının, sosyal ortamının ve politik atmosferinin görünür olmasında etkin işlev gördüğü sonucuna varılmıştır.

Örneklemler olarak incelenen filmlerle ilgili olarak elde edilen stilistik veriler, aynı filmler üzerinde çalışacak ve farklı çalışmalar ortaya koyacak araştırmacıların kullanımı için de uygundur. Bu araştırmada elde edilen verileri farklı çalışmalar içerisinde, çeşitli bağlamlarda ele almak ve yorumlamak mümkündür. Bununla birlikte, sinemada stilin

unsurlarına dair tanımlamalar ve uygulamalar her ne kadar “standart” gibi görünse de bir filmin stilistik unsurları farklı araştırmacılar tarafından farklı biçimlerde de yorumlanabilir.

Örneğin süresi bir dakikayı aşan uzun bir çekimde, hâkim çekim ölçeğini veya kamera açısını belirlemek başlı başına bir yargı konusudur ve farklı araştırmacılar tarafından böyle durumlarda farklı yorumlar yapılması, farklı hükümler verilmesi mümkündür. Böylesi bir çekimde, kameranin odağındaki özne (kimi zaman kameraya yaklaşıp uzaklaşarak, kimi zaman çerçevenin sağına/soluna yönelerek, kimi zaman ise optiğin/kameranin hareketine göre) yer değiştirebilmekte, aynı çekim içerisinde perdeye yansıyan farklı çekim ölçekleri söz konusu olabilmektedir. Yine kameranin açısı benzeri gerekçelerle değişebilmektedir. Benzer biçimde, oyuncunun iradi olmayan, içgüdüsel olduğu söylenebilecek ufak bir jestini (örneğin oturduğu yerde doğrulmasını, kafasını hafifçe arkasına/önüne/sağına/soluna çevirmesini vb.) yakalamak veya oyuncuyu çerçevenin merkezinde tutabilmek için kamera da belli belirsiz bir hareket yapabilmekte, bu durum da iki farklı kişi tarafından farklı biçimlerde yorumlanabilmektedir. Veya örneğin bir kurgu tekniği olarak eşlemeli kesme, çoğunlukla metaforik veya çağrışımsal olarak iki çekimi birbirine bağlayan bir teknik olduğu için, yine farklı kişilerce farklı biçimlerde yorumlanabilmesi mümkündür. Bu gibi örnekler çoğaltılabilir. DOYeşilçam projesi içerisinde de özellikle veri üretim süreçlerinde görev alan, sinemetrik ölçümü gerçekleştiren farklı kişiler arasında böylesi yorum farklılıklarının zaman zaman ortaya çıktığı görülmüştür. Dolayısıyla stilistik unsurların farklı araştırmacılar tarafından farklı biçimlerde yorumlanabileceği de göz önünde bulundurulmalıdır.

Toparlamak gerekirse, stil incelemelerinin bir veya bir grup filmin hem biçim hem içerik özelliklerini anlamak için verimli olduğu öncelikle söylenebilir. Bu anlamda bu araştırma içerisinde kullanılan yöntem ve benimsenen perspektif, farklı araştırmalarda da kullanılabilir. Örneğin bir araştırmacı, bir yönetmenin tüm filmografisine bu gözle bakabilir ve ilgili yönetmenin sinemasının belirgin özellikleri, filmleri arasındaki örüntüler veya farklılıklar, stilistik tercihlerin yıllara yayılan niteliği, değişimleri veya istikrarlı yönleri bu şekilde görünür olabilir. Veya bir görüntü yönetmeninin sinematografisinin özellikleri bu gözle ele alınabilir, bir kurgucunun kurguya dair yaklaşımında yıllar içerisinde nelerin değiştiği veya korunduğu bu yöntemle anlaşılabilir. Bir akım, ekol, hareket, dönem yine bu yöntemle ele alınıp incelenebilir. Yine yukarıdaki

paragraflarda vurgulandığı üzere, devrimci sinema gibi hem kendi sinema tarihimiz içerisindeki hem de dünyadan farklı deneyimler, akımlar, hareketler, furyalar, yine birçok yönden incelenmeye oldukça elverişlidir. Bu gibi çalışmaların çoğalmasa, Türkiye’de sinema literatürüne önemli ve anlamlı katkılar sağlayacaktır. Bu araştırma, böylesi bir gözle devrimci sinema deneyimine odaklanmış, filmleri devrimci kılan niteliklerin neler olduğu, filmlerde kullanılan sinemasal tekniklerin devrimci amaçlar hususunda nasıl rol oynadığı anlaşılmaya çalışılmıştır.

1960’lar ve özellikle 1970’li yıllarda cereyan eden devrimci sinema tartışmaları, arayışları, denemeleri, ilerleyen yıllarda giderek sönümlenmiş, Türkiye’de sinema çevreleri içerisinde devrimci sinemadan daha az söz edilir (hatta belki hiç söz edilmez) olmuştur. Bunun birçok farklı nedeni olduğu düşünülebilir, ancak bu noktada temel belirleyicinin 12 Eylül 1980 Darbesi olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. 12 Eylül, Türkiye’de solun hem düşünsel birikimine hem de pratiğine büyük bir “darbe” indirmiş, o güne değin ortaya çıkan bütün teorik ve pratik birikimi yok edebilmek için sol hareketi tüm yönleriyle baskı altına almıştır. Darbe dönemindeki yasaklamalar, tutuklamalar, idamlar, şiddetli sansür ve benzeri birçok uygulama, ardından giderek toplumsallaştırılan ve yeni jenerasyonlara kanıksatılan negatif “80 öncesi” anlatısı, toplumun günden güne apolitikleştirilmesi ve bireyselleştirilmesi, 1970’li yılları “bir daha asla yaşanmaması gereken” bir döneme, olumsuz hatıralarla yüklü bir “nostaljiye” dönüştürmüştür. Tüm bunlar ve daha birçok nedenle Türkiye’de sol, bir daha hiçbir dönemde 1970’li yıllardaki kitleliliğini, yaygınlığını, canlılığını ve etkisini yakalayamamıştır. Bu anlamda darbenin yarattığı “yeni” ülkenin ve toplumun bir neticesi olarak, 1970’li yıllardan sonra devrimci sinema da sinemamız içerisinde yaygın karşılık bulan bir fikir veya uygulamayı olmaktan uzaklaşmıştır.

Elbette 12 Eylül’den günümüze, sinemamız içerisinde devrimci sinema örneği olarak kabul edilebilecek çeşitli üretimlerden söz edilebilir. Yine o tarihten bugüne sinema dergilerinde, gazete köşelerinde ve benzeri mecralarda devrimci sinema tartışmaları yapılmış, çeşitli fikirler, yaklaşımlar ortaya konmuş olabilir. 1970’li yılların devrimci sinema tartışmalarının veya o dönemde ortaya çıkan üretimlerin, ilerleyen yıllarda yeni sinemacılar üzerinde çeşitli biçimlerde etkileri olduğu düşünülebilir. Veya devrimci sinema, ülkede ve dünyada tüm bu olup bitenlerin, yaşanan değişim ve dönüşümlerin bir neticesi olarak “biçim değiştirmiş”, 1960’lı ve 1970’li yıllardakinden farklı ve güncel bir

karakter kazanmış olabilir. Özellikle 1980 sonrasında ve sanatsal ortamların, dolayısıyla ifade olanaklarının çeşitlendiği, genişlediği günümüzün dünyasında devrimci, radikal, militan sanatın evrimi, bugünü ve üretimlerin nitelikleri yine başlı başına önemli araştırma konularıdır.

Sonuç olarak 1970’li yıllardaki devrimci sinema, bugünden geçmişe bakıldığında halen önemini koruyan ve incelemek için geniş bir yelpaze, zengin bir çerçeve sunan bir deneyimdir. Tartışmalarla, farklı yaklaşımlarla, benimsenen farklı perspektiflerle, üretimlerle geride zengin olduğu söylenebilecek bir miras bırakmıştır. Bu nedenle, birçok araştırmacı tarafından çeşitli bağlamlarda halen incelenebilir, değerlendirilebilir durumdadır.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2003). *Sessiz sinema*. Om Yayınevi.
- Abisel, N. (2005). *Türk sineması üzerine yazılar*. Phoenix Yayınevi.
- Ackerman, J. S. (1962). A theory of style. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20(3), 227-237.
- Akad, L. Ö. (Yönetmen). (1974). *Dişet* [Sinema filmi]. Erman Film.
- Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam'dan yeni Türk sinemasına melodramatik imgelem*. Hayalperest Yayınevi.
- Akça, İ. (2021). Yetmişli yıllarda hegemonya krizi, ordu ve militarizm. İçinde M. K. Kaynar (Ed.). *Türkiye'nin 1970'li yılları* (ss. 99 – 119). İletişim Yayınları.
- Alpat, İ. (2008). *Popüler Türkiye solu sözlüğü: Solun yüz yıllık öyküsü*. Dipnot Yayınları.
- Andrew, D. (2018). Önsöz (T. O. Çimen, Çev.). İçinde R. Galt ve K. Schoonover (Ed.), *Yeni kuramlar ve tarihler: Küresel sanat sineması* (ss. 9-17). Doruk Yayınları.
- Anlar, A., Ayça, E. ve Coş, N. (1974). Ali Habip Özgentürk'le konuşma. *Yedinci Sanat*, (15), 34-45.
- Antmen, A. (2005). *Türk sanatında yeni arayışlar 1960 – 1980*. [Yayımlanmamış Doktora tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Arca, K. ve Boz, Y. (1974). “Sinema viski” yerine “sinema votka”. *Çağdaş Sinema*, 4, 69-79.
- Aristoteles (2008). *Poetika* (İ. Tunalı, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve gerçeklik: Tarihsel bir inceleme* (Z. Özen Barkot, Çev.). Doruk Yayınları.
- Arslan, S. (2019). Yeşilçam'ın halleri. İçinde A. E. Bülbül (Ed). *Türk film araştırmalarında yeni yönelimler 15: Sinema ve Yeşilçam* (ss. 35 – 46). Bağlam Yayıncılık.
- Arslan, S. (2022). *Türkiye'de sinemanın tarihi: Başlangıcından günümüze* (R. Özçöllü, Çev.). Kronik Kitap.

- Arnheim, R. (1993). The two authenticities of the photographic media. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51(4), 537–540.
- Atılğan, G. (2021). 12 Mart: Kapanan ve açılan yollar. İçinde M. K. Kaynar (Ed.). *Türkiye'nin 1970'li yılları* (ss. 55 – 86). İletişim Yayınları.
- Ayça, E. (1973a). Sinemanın yeni tanımlamalara ihtiyacı var. *Yedinci Sanat*, (1), 6-9.
- Ayça, E. (1973b). Sanatsız sinema yapmak. *Yedinci Sanat*. (6), 21.
- Ayça, E. (1973c). Yabancılaştıran sinemamız. *Yedinci Sanat*, (10), 15-19.
- Ayça, E. (1974). Türkiye'de ileriye dönük sinema. *Yedinci Sanat*, (16), 8-12.
- Aydinoğlu, E. (2008). “Sol hakkında her şey” mi? Versus Kitap.
- Aykol, H. (2022). *Bölüne bölüne büyümek: Türkiye’de sol örgütler*. Phoenix Yayınevi.
- Aysan, Y. (2013). *Afişe çıkmak: 1963-1980 solun görsel serüveni*. İletişim Yayınları.
- Barnwel, J. (2011). *Film yapımının temelleri* (Çev. G. Altıntaş). Literatür Yayınları.
- Başgüney, H. (2010). Sinematek: 1965 – 1980 arasında sinema ve politik tartışma. *Yeni İnsan Yeni Sinema*, (27), 89-98.
- Başlarken (1970). *Filim70*, (1), 3.
- Bayrakdar, E. (1973a). Görünüş. *Gerçek Sinema*, (1), 18-19.
- Bayrakdar, E. (1973b). Bağımsız sinemaya doğru. *Gerçek Sinema*, (3), 8-10.
- Bazin, A. (2013). *Sinema nedir?* (İ. Şener, Çev.). Doruk Yayınları.
- Bek Arat, G. (2014). *1970 – 1980 Yılları arasında Türkiye’de kültürel ve sanatsal ortam*. SALT.
- Belge, M. (2008). Türkiye’de sosyalizm tarihinin ana çizgileri. İçinde M. Gültekingil (Ed.). *Modern Türkiye’de siyasi düşünce cilt 8: Sol* (ss. 19 – 48). İletişim Yayınları.
- Belovacıklı, A. (2015). Asiye Belovacıklı. İçinde K. Çeşmecioğlu (Ed.). *Ateşe uçan pervaneler: Devrimci Yolcu kadınlar anlatıyor* (ss. 427 – 444). Kalkedon Yayınları.
- Birdal, S. C. (2020). *Bir başka devrim: Türkiye sol hareketinde arzu, ideoloji, politika (1960-1980)*. İletişim Yayınları.

- Bondanella, P. (1998). *Italian cinema: from neorealism to the present*. The Continuum Publishing Company.
- Bora, T. (2017). *Cereyanlar: Türkiye'de siyasi ideolojiler*. İletişim Yayınları.
- Boratav, K. (2005). *1980'li yıllarda Türkiye'de sosyal sınıflar ve bölüşüm*. İmge Kitabevi Yayınları.
- Boratav, K. (2022). *Emperyalizm, sosyalizm ve Türkiye*. Yordam Kitap.
- Bordwell, D. (1997). *On the history of film style*. Harvard University Press.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2012). *Film sanatı: Bir giriş*. (E. S. Onat ve E. Yılmaz, Çev.). DeKi Basım Yayım.
- Bordwell, D. (2015). Wölfflin and film style: Some thoughts on a poetics of pictures. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73(2), 178–188.
- Boz, Y. (1974/1975). Sinema işaretbilimi ve ideoloji. *Çağdaş Sinema*, (5-6), 3-21.
- Bozkurt, N. (1995). *Estetik ve sanat kuramları*. Sarmal Yayınları.
- Bozis, Y. ve Barokas, Y. (1971). Türkiye'de sinema düzeni-1: Yeşilçam, *Genç Sinema*, (15), 2-7.
- Brown, B. (2014). *Sinematografi: kuram ve uygulama* (S. Taylaner, Çev.). Hil Yayın.
- Büker, S. ve Uluyağcı, C. (1993). *Yeşilçam'da bir sultan*. AFA Yayınları.
- Büker, S. (2010). Sinema tarihine bakmak: Nasıl bir tarih? İçinde S. Büker ve Y. G. Topçu (Ed.), *Sinema: Tarih – kuram – eleştiri* (ss. 18 – 27). Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Callenbach, E. (1985). Film style and technology: History and analysis Barry Salt. *Film Quarterly*, 38(4), 45–50.
- Campany, D. (2007). Introduction: When to be fast? When to be slow? İçinde D. Campany (Ed.), *The cinematic* (ss. 10 – 17). The MTI Press.
- Campany, D. (2008). *Photography and cinema*. Reaktion Books.
- Carroll, N. (2003). *Engaging the moving image*. Yale University Press.
- Carroll, N. (2009). Style. İçinde P. Livingston ve C. Plantinga (Ed.), *The Routledge companion to philosophy and film* (ss. 268 – 278). Routledge.

- Celli, C. ve Cottino-Jones, M. (2007). *A new guide to Italian cinema*. Palgrave Macmillan.
- Chandler, G. (2009). *Film editing: Great cuts every filmmaker and movie lover must know*. Michael Wiese Productions.
- Clark, T. (2017). *Sanat ve propaganda: Kitle kültürü çağında politik imge* (E. Hoşsucu, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Comolli, J. L. ve Narboni, J. (2010). Sinema/ideoloji/eleştiri (M. Temiztaş, Çev.). İçinde S. Büker ve Y. G. Topçu (Ed.), *Sinema: Tarih – kuram – eleştiri* (ss. 97 – 108). Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Coş, N. (1973). Sinema yapmanın amacı. *Yedinci Sanat*, (2), 3-6.
- Coş, N. (1974a). Türkiye’de bağımsız sinema sorunu. *Yedinci Sanat*, (14), 3-6.
- Coş, N. (1974b). Örgütlenme gereği. *Yedinci Sanat*. (16), 13-17.
- Coş, N. (1975). “Materyalist sinema”dan ne anlıyoruz? *Yedinci Sanat*, (20), 4-11.
- Çağdaş Sinema’dan (1974). *Çağdaş Sinema*, (4), 2.
- Çağdaş Sinema’dan (1975). *Çağdaş Sinema*, (7), 2-3.
- Çalışlar, A. (1988). *Ulusal kültür ve sanat*. Cem Yayınları.
- Çam, A. (2016). *Derviş Zaim: Bir mekân sineması'na doğru*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Galatasaray Üniversitesi.
- Çam, A. (2019). Adana sinemalarının altın yıllarına genel bir bakış. İçinde A. E. Bülbül (Ed). *Türk film araştırmalarında yeni yönelimler 15: Sinema ve Yeşilçam* (ss. 49 – 62). Bağlam Yayıncılık.
- Çam, A. ve Şanlıer Yüksel, İ. (2020). Türkiye sinema mekânları, seyir ve seyirci araştırmaları bibliyografyası: Yaklaşımlar, kaynaklar ve yöntemler. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18(36), 593-692.
- Çam, A. (2020). Kamerayı eline alan yoksul Adanalı: Yılmaz Güney. İçinde Ş. Kuyucak Esen (Ed.). *Yılmaz Güney sineması: Çukurova gerçeğinin estetiği* (ss. 33-52). Su Yayınları.

- Çetin Erus, Z. (2007). Manifestolardan günümüze Üçüncü Sinema tartışmaları. İçinde E. Biryıldız ve Z. Çetin Erus (Ed.) *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya sineması* içinde (s. 19-50). Es Yayınları.
- Çetin Erus, Z. (2015). *Genç sinema ve devrimci sinema hareketleri*. Es Yayınları.
- Çıkarken (1973). *Gerçek Sinema*, (1), 1.
- Daldal, A. (2005). *1960 darbesi ve Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik*. Homer Kitabevi.
- Devrimci Gençlik (1976). Saflarımızdaki hatalı eğilimleri düzeltelim. *Devrimci Gençlik*, (12).
- Devrimci Kurtuluş (1978). *1 Mayıs ve devrimci proletarya hareketi*. Devrimci Kurtuluş Yayınları.
- Dinçer, Y. (2017). Devrim ile sanatın yoldaşlığı. İçinde G. Atılğan (Ed.). *100. yılında Ekim Devrimi* (ss. 277 – 294). Yordam Kitap.
- Dixon, W. W. ve Foster, G. A. (2008). *A short history of film*. New Rutgers University Press.
- Doğan, M. G. (2008). Türkiye’de örgütlü emek hareketinin tarihi üzerine. İçinde Y. D. Çetinkaya (Ed.). *Toplumsal hareketler: Tarih, teori ve deneyim* (ss. 285 – 335). İletişim Yayınları.
- Dorsay, A. (1989). *Sinemamızın umut yılları: 1970 – 80 arası Türk sinemasına bakışlar*. İnkılap Kitabevi.
- Duru, S. (Yönetmen). (1977). *Güneşli Bataklık* [Sinema filmi]. Murat Film.
- Eisenstein, S. M. (1993). *Sinema sanatı* (N. Şarman, Çev.). Payel Yayınları.
- Eisenstein, S. M. (2014). *Film duyumu* (N. Özön, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Elsner, J. (1996). Style. İçinde R. S. Nelson ve R. Shiff (Ed.). *Critical terms for art history* (ss. 98-109). University of Chicago Press.
- Erdoğan, N. (1995). Ulusal kimlik, kolonyal söylem ve Yeşilçam melodramı. *Toplum ve Bilim Dergisi*, (67), 179-195.

- Erdoğan, N. (2008). Demokratik soldan Devrimci Yol'a: 1970'lerde sol popülizm üzerine notlar. İçinde M. Gültekingil (Ed.). *Modern Türkiye'de siyasi düşünce cilt 8: sol* (ss. 262 – 274). İletişim Yayınları.
- Ergün, M. (1978). *Bir sinemacı ve anlatıcı olarak Yılmaz Güney*. Doğrultu Yayınları.
- Ersan, V. (2014). *1970'lerde Türkiye solu*. İletişim Yayınları.
- Ertan, T. F. (2011). *Başlangıcından günümüze Türkiye Cumhuriyeti tarihi*. Siyasal Kitabevi.
- Erten, A. B. (2008). Türkiye'de 68. İçinde M. Gültekingil (Ed.). *Modern Türkiye'de siyasi düşünce cilt 8: Sol* (ss. 834 – 846). İletişim Yayınları.
- Espinosa, J. G. (1979). For an imperfect cinema (J. Burton, Çev.). *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*. (20), 24-26.
- Evren, B. (1993). *Başlangıcından günümüze Türkçe sinema dergileri*. Korsan Yayın.
- Evren, B. (1995). *Yeşilçam'la yüz yüze*. Açı Yayınları.
- Ferro, M. (2017). *Sinema ve tarih* (Çev. H. Demir). Ayrıntı Yayın.
- Feyizoğlu, T. (2014). *Yılmaz Güney: Bir Çirkin Kral*. Tekin Yayınevi.
- Fischer, E. (2010). *Sanatın gerekliliği* (C. Çapan, Çev.). Payel Yayınları.
- Frierson, M. (2018). *Film and video editing theory: How editing creates meaning*. Routledge.
- Genç Sinemacılar (1968). Bildiri. *Genç Sinema: Devrimci Sinema Dergisi*, (1), 2-3.
- Gerçek Sinema'dan (1975). *Gerçek Sinema*, (10/11), 2-6.
- Giannetti, L. (2013). *Understanding movies*. Pearson Education.
- Gibbs, J. (2002). *Mise-en-scène: Film style and interpretation*. Wallflower.
- Gilmore, J. (2000). *The life of a style: Beginnings and endings in the narrative history of art*. Cornell University Press.
- Gombrich, E. H. (2014). *Sanatın öyküsü* (Ö. Erduran ve E. Erduran, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Goodman, N. (1974). The status of style, *Critical Inquiry*, 1(4), 799-811.

- Gökçe, Ö. Ve Kaftan, E. (2008) “Bugünkü hareket kitlesel değil”: Ahmet Soner ile söyleşi. *Altıyazı*, (74), 30-31.
- Görücü, B. (1996). Türk sinema tarihini yeniden yazmak, *Gelenek*, (51).
<https://gelenek.org/turk-sinema-tarihini-yeniden-yazmak/>
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal değişme ve Türk sineması*. İmge Kitabevi Yayınları.
- Günay-Erkol, Ç. (2021). Yetmişli yıllarda edebiyat. İçinde M. K. Kaynar (Ed.). *Türkiye'nin 1970'li yılları* (ss. 793 – 817). İletişim Yayınları.
- Güney, Y. (Yönetmen). (1974). *Arkadaş* [Sinema filmi]. Güney Film.
- Güney, Y. (2003). *Siyasal yazılar*. Güney Yayınları.
- Gürbilek, N. (2011). *Vitrinde yaşamak: 1980'lerin kültürel iklimi*. Metis Kitap.
- Gürsu, T. (Yönetmen). (1975). *İzin* [Sinema filmi]. Güney Film.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın temel kavramları* (U. Kutay ve M. Çavuş, Çev.). Es Yayınları.
- İnceoğlu, Ç. (2015). Devingen mizansenden huzursuz kameraya: Yeşilçam'da zum. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (23), 9-25.
- Kagan, M. (1993). *Estetik ve sanat dersleri*. (A. Çalışlar, Çev.). İmge Kitabevi Yayınları.
- Kara, M. (2012). *Sinema ve 12 Eylül*. Agora Kitaplığı.
- Karadoğan, A. (2005). *Film çeviriyorum abi: Şerif Gören Sineması'nda öykü, söylem ve tematik yapı*. Phoenix Yayınevi.
- Karadoğan, A. (2016a). *Senaryo ve anlatı: Senaryo için anahtar kavramlar*. DeKi Basım Yayım.
- Karadoğan, A. (2016b). *Yedinci Sanat* aylık sinema dergisinde film eleştirisinin ana çizgileri. *Kültür ve İletişim*, 19(1)(37), 155-184.
- Karadoğan, A. (2018). *Modernist estetik: Türkiye'de sanat sineması tarihine giriş (1896-2000)*. DeKi Basım Yayım.
- Karadoğan, A. ve Öztürk, S. R. (2022a). *Türkiye'de sinema sansürünün tarihi (1932 – 1988): Sansür karar defterleri üzerine bir inceleme 2. Cilt*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları Genel Müdürlüğü.

- Karadoğan, A. ve Öztürk, S. R. (2022b). *Türkiye’de sinema sansürünün tarihi (1932 – 1988): Sansür karar defterleri üzerine bir inceleme 3. Cilt*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları Genel Müdürlüğü.
- Karaganov, A. S. (2009). Sinema ve devrim (İ. Yerguz, Çev.). *İçinde Edebiyat ve sinemada yaşayan Lenin* (ss. 79 – 143). Sel Yayıncılık.
- Karakaya Özzer, K. (2021). Ölçek geliştirme ve güvenilirlik analizleri: Jamovi uygulaması. *Turkish Academic Research Review*, 6(5), 1330-1384.
- Kaya Özçelik, P. (2011). 12 Eylül’ü anlamak. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 66(1), 73-93.
- Kayalı, K. (2015). *Yönetmenler çerçevesinde Türk sineması*. Tezkire Yayınları.
- Kaynar, M. K. (2017). Önsöz. *İçinde M. K. Kaynar (Ed.). Türkiye’nin 1960’lı yılları* (ss. 15 – 22). İletişim Yayınları.
- Keil, C. (2001). *Early American cinema in transition: Story, style and filmmaking, 1907 – 1913*. The University of Wisconsin Press.
- Kepenek, Y. (2014). 12 Eylül’ün asıl “kestiği”. *Mülkiye Dergisi*, 34(268), 75-90.
- Keyder, Ç. (2014). *Türkiye’de devlet ve sınıflar*. İletişim Yayınları.
- Kılıç, L. (2019). *Fotoğraf ve sinemanın toplumsal tarihi*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Kıral, E. (1973). Sinemada sanatın gerekliliği. *Yedinci Sanat*, (8), 6.
- Kıral, E. (1974/1975). İdealist sinemanın tabutları. *Gerçek Sinema*, (9), 16-20.
- Kıral, E. (1975). Üçüncü Sinema yükseliyor. *Gerçek Sinema*. (13), 25-27.
- Kırel, S. ve Başer Yetimoğlu, A. (2022). Lütü Ömer Akad Sineması’nda sinematografik tercihlerin *Dişet* filmi üzerinden tartışılması. *Selçuk İletişim*, 15(2), 637-671.
- Koca, S. (2021). Hürriyetten otoriteye: 12 Mart dönemi Anayasa değişiklikleri. *İçinde M. K. Kaynar (Ed.). Türkiye’nin 1970’li yılları* (ss. 87 – 98). İletişim Yayınları.
- Kolker, R. P. (2011). *Film, biçim ve kültür* (F. Ertınaz, A. Güney, Z. Özen, O. Şakır, B. Tokem, D. Tunalı ve E. Yılmaz, Çev.). DeKi Basım Yayım.
- Kovács, A. B. (2016). *Modernizmi seyretmek: Avrupa sanat sineması 1950-1980* (E. Yılmaz, Çev.). DeKi Basım Yayım.

- Kracauer, S. (2015). *Film teorisi: Fiziksel gerçekliğin kurtuluşu* (Ö. Çelik, Çev.). Metis Kitap.
- Kreft, L. (2016). Sanat ve siyaset: Sanatın siyaseti ve siyasetin sanatı (E. Gen, Çev). İçinde A. Artun (Ed.). *Sanat/siyaset: Kültür çağında sanat ve kültürel politika* (ss. 9 – 46). İletişim Yayınları.
- Kubler, G. (1967). Style and the representation of historical time. *Annals of the New York Academy of Sciences*, (138), 849-855.
- Kutlar, O. (2018). *Sinema... sinema: Yazılar – konuşmalar*. Yapı Kredi Yayınları.
- Kuyucak Esen, Ş. (2007). Türkiye’de Üçüncü Sinema. İçinde E. Biryıldız ve Z. Çetin Erus (Ed.). *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya sineması* (ss. 310-354). Es Yayınları.
- Kuyucak Esen, Ş. (2010). *Türk sinemasının kilometre taşları: Dönemler ve yönetmenler*. Agora Kitaplığı.
- Kürkçü, E. (2008). Türkiye sosyalist hareketine silahlı mücadelenin girişi. İçinde M. Gültekingil (Ed.). *Modern Türkiye’de siyasi düşünce cilt 8: Sol* (ss. 494 – 523). İletişim Yayınları.
- Lukács, G. (2000). *Çağdaş gerçekçiliğin anlamı* (C. Çapan, Çev.). Payel Yayınları.
- Macbean, J. R. (2006). *Sinema ve devrim* (E. Yılmaz, Çev.). Kabalcı Yayınevi.
- Makal, O. (1973). Fotoroman sorununa (!) yaklaşım. *Gerçek Sinema*, (1), 25-26.
- Makal, O. (1974). Yapı, kültür ve siyasal sinema. *Gerçek Sinema*, (4), 4-8.
- Manovich, L. (2021). Dijital sinema nedir? (P. Fontini, Çev.). İçinde S. Denson ve J. Leyda (Ed.). *Post-sinema: 21. yüzyıl sinemasının kuramsallaştırılması* (ss. 31 – 57). NotaBene Yayınları.
- Mascelli, J. V. (2007). *Sinemanın 5 temel ögesi: Sinema filmi çekim teknikleri* (H. Gür, Çev.). İmge Kitabevi Yayınları.
- Martin, A. (2014). *Mise en scene and film style: From classical Hollywood to new media art*. Palgrave Macmillan.
- Marx, K. ve Engels, F. (2015). *Komünist Manifesto* (N. Satlıgan, Çev.). Yordam Kitap.

- Mercado, G. (2011). *Sinemacının gözü: Sinemada kompozisyon kurallarını kullanmayı (ve yıkmayı) öğrenmek* (S. Taylaner, Çev.). Hil Yayın.
- Meskin, A. (2009) Authorship. İçinde P. Livingston ve C. Plantinga (Ed.), *The Routledge companion to philosophy and film* (ss. 12 – 28). Routledge.
- Meskin, A. (2013). Style. İçinde B. Gaut ve D. Lopes (Eds.). *The Routledge companion to aesthetics* (ss. 442-451). Routledge.
- Moran, B. (2002). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İletişim Yayınları.
- Mükerrem, Z. (2012). *Sinematografi üzerine düşünceler: Kuram ve uygulamalar*. Ayrıntı Yayınları.
- Nelson, T. A. (1979). Film styles and film meanings. *Film Criticism*, 3(3), 2–17.
- Nichols, B. (1981). *Ideology and the image: Social representation in the cinema and other media*. Indiana University Press.
- O'Brien, C. (2005). *Cinema's conversion to sound: Technology and film style in France and the U.S.* Indiana University Press.
- Odabaş, B. (2013). *Fransız siyasal sineması*. Es Yayınları.
- Oktay, A. (2008). Türkiye’de Sosyalist Gerçekçilik. İçinde M. Gültekinil (Ed.). *Modern Türkiye’de siyasi düşünce cilt 8: Sol* (ss. 1074 – 1081). İletişim Yayınları.
- Okumuş, F. (2010). *Sinema tarihyazımına farklı bakmak ve Türk sineması tarih yazımı için yöntem arayışı*. [Yayımlanmamış Doktora tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Olgaç, B. (Yönetmen). (1975). *Bir Gün Mutlaka* [Sinema filmi]. Güney Film.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk sineması (cilt 1)*. Kitle Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1995). *Türk sineması (cilt 2)*. Kitle Yayınları.
- Örnek, C. (2016). Kültürel okumanın gölgede bıraktıkları: 1960’lar ve 1970’ler öğrenci hareketi örneği. *Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi*, 4(1), 85-104.
- Örnek, C. (2022). *Türkiye’nin Soğuk Savaş düşünce hayatı: Antikomünizm ve Amerikan etkisi*. Yordam Kitap.

- Özarslan, Z. (2015). Biçimci film kuramcıları: Sovyet montaj kuramı. İçinde Z. Özarslan (Ed.). *Sinema kuramları I: Beyazperdeyi aydınlatan kuramcılar* (ss. 51-57). Su Yayınları.
- Özarslan, Z. (2020) 1970’ler Yılmaz Güney sinemasında anlatı ve film dili. İçinde Ş. Kuyucak Esen (Ed.). *Yılmaz Güney sineması: Çukurova gerçeğinin estetiği* (ss. 81-113). Su Yayınları.
- Özen, E. (2009). Geçmişe bakmak: Sinema tarihi çalışmaları üzerine eleştirel bir inceleme, *Kebikeç*, (27), 131 – 156.
- Özdemir, Ö. (2015). Sinematek ve yeniden sinematek. İçinde F. Başaran (Ed.). *İşçi filmleri, öteki “sinemalar”* (ss. 249-278). Yordam Kitap.
- Özgüç, A. (1988a). *Bütün filmleriyle Yılmaz Güney*. Afa Yayınları.
- Özgüç, A. (1988b). *Arkadaşım Yılmaz Güney: Bir dostluğun öyküsü*. Broy Yayınları.
- Özkan, Y. (Yönetmen). (1978). *Maden* [Sinema filmi]. Maden Film.
- Özkan, Y. (Yönetmen). (1979). *Demir Yol/Fırtına İnsanları* [Sinema filmi]. Tan Film.
- Özonur, D. (2018). Türkiye’de film sansürü ve sansürün ekonomi politiği. İçinde S. R. Öztürk ve H. Akbulut (Ed.). *Perdeyi aralamak: Filmlerde anlatı ve eleştiri* (ss. 57-72). Ayrıntı Yayınları.
- Özön, N. (1985). *Sinema: Uygulayımı, sanatı, tarihi*. Hil Yayın.
- Özön, N. (1995). *Karagözden sinemaya Türk sineması ve sorunları*. Kitle Yayınları.
- Özsoy, A. (2019). Seyir deneyiminin felsefesini tartışmak: Yeşilçam seyircisinin seyir habitusu üzerine bir deneme. İçinde A. E. Bülbül (Ed.). *Türk film araştırmalarında yeni yönelimler 15: Sinema ve Yeşilçam* (ss. 113 – 128). Bağlam Yayıncılık.
- Özuyar, A. (2017). *Sessiz dönem Türk sinema tarihi (1895 – 1922)*. Yapı Kredi Yayınları.
- Parkan, M. (1983). *Brecht estetiği ve sinema*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Parkan, M. (1994). *Sinema estetiği ve Godard*. İleri Yayınevi.
- Petek, G. (1969). Sinemacı (görevi karşısında ve onun içinde), *Genç Sinema*, (9), 10-12.

- Plantinga, C. (2009). Emotion and affect. İçinde P. Livingston ve C. Plantinga (Ed.), *The Routledge companion to philosophy and film* (ss. 86 – 96). Routledge.
- Politzer, G. (2012). *Felsefenin başlangıç ilkeleri* (S. Belli, Çev.). Sol Yayınları.
- Pozner, V. (2017). “Sosyalist Gerçekçilik” ve Sovyet sinema tarihinde kullanımları. İçinde K. Feigelson (Ed.). *Politik kamera: Sinemada komünizm meselesine eleştirel bakışlar* (ss. 17-25). Hayalperest Yayınevi.
- Pramaggiore, M. T. ve Wallis, T. (2007). *Film: A critical introduction*. Allyn & Bacon.
- Refiğ, H. (2019). *Ulusal sinema kavgası*. Dergâh Yayınları.
- Robinson, J. M. (1981). Style and significance in art history and art criticism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 40(1), 5-14.
- Robinson, J. M. (1984). General and individual style in literature. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43(2), 147-158.
- Rocha, G. (2009). Bir açlık estetiği, şiddet sineması (Z. Atam, Çev.). *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 22.
- Ross, S. (2003). Style in art. İçinde J. Levinson (Ed.). *The Oxford handbook of aesthetics* (ss. 228-244). Oxford University Press.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2016). *Politik kamera: Çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası* (E. Özsayar, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Salt, B. (1974). Statistical style analysis of motion pictures. *Film Quarterly*, 28(1), 13–22.
- Sakızlı, E. R. (2003). Türkiye sineması ve Genç Sinema. *Belgesel Sinema*, (3), 45-51.
- Savaş, H. (2019). Film eleştirisinde biçim içerik sorunu. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 9(1), 18-36.
- Savaş, H. (2021). *Yılmaz Güney ve trajedi*. Sözcükler Yayınevi.
- Savran, S. (2022). *Türkiye’de sınıf mücadeleleri cilt I: 1908-1980*. Yordam Kitap.
- Schapiro, M. (1970). Criteria of periodization in the history of European art I. *New Literary History*, 1(2), 113–114.
- Schapiro, M. (1994). *Theory and philosophy of art: Style, artist, society*. George Braziller.

- Scognamillo, G. (2010). *Türk sinema tarihi*. Kabalcı Yayınevi.
- Serter, S. S. (2005). *Sinemada biçem: Lütü Ömer Akad sineması*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Sevim, S. (2015). “Bedenime sahip olabilirsin ama ruhuma asla!”: Yeşilçam sinemasındaki melodramatik kalıpları sorgulamak. *Doğu Batı*, (72), 213-253.
- Sezer, B. (1966). Sinemamız ve bizler. *Yeni Sinema*, (2), 28-29.
- Shavero, S. (2021). Post-devamlılık: Giriş (P. Fontini, Çev.). İçinde S. Denson ve J. Leyda (Ed.). *Post-sinema: 21. yüzyıl sinemasının kuramsallaştırılması* (ss. 59 – 71). NotaBene Yayınları.
- Sikov, E. (2010). *Film studies: An introduction*. Colombia University Press.
- Sobchach, V. (2021). Perdenin görüntüsü: Fotoğrafik, sinematik ve elektronik ‘oluş’ üzerine (P. Fontini, Çev.). İçinde S. Denson ve J. Leyda (Ed.). *Post-sinema: 21. yüzyıl sinemasının kuramsallaştırılması* (ss. 73 – 107). NotaBene Yayınları.
- Solanas, F. ve Getino, O. (2004). Üçüncü bir sinemaya doğru (E. Yılmaz, Çev.). *Sinemasal*, (11-12), 152-170.
- Soner, A., Tanju, M. ve Ertuğ, O. (1971). Onatgiller’e cevabımızdır. *Genç Sinema*, (15), 11-15.
- Sontag, S. (2015). *Yoruma karşı* (O. Akınhay, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Soysal, M. ve Sağlam, F. (1995). Türkiye’de Anayasalar. İçinde *Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi: Cilt I* (ss. 18 – 54). İletişim Yayınları.
- Sözen, M. (2008). Anlatı mesafesi – anlatı perspektifi kavramları, sinematografik anlatı ve örnek çözümlemeler. *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(8), 123-145.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2017). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü: Resim – heykel – mimarlık, geleneksel Türk sanatları, uygulamalı sanatlar ve genel sanat kavramları*. Remzi Kitabevi.
- Stam, R. (2021). *Yıkıcı film: Medya estetiğinde anahtar sözcükler* (O. Orhangazi, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Summers, D. (2009). Style. İçinde D. Preziosi (Ed.). *The art of art history: A critical anthology* (ss. 144-148). Oxford University Press.

- Şalom, J. (2015). Bir sinema serveti: Fransız sinemateki. İçinde F. Başaran (Ed.). *İşçi filmleri, öteki "sinemalar"* (ss. 279-290). Yordam Kitap.
- Şavk, S. (2020). Eski görüntüler, yeni görüngüler: Yeşilçam filmlerinin üslup özellikleri için uzak okuma denemesi. *Erciyes İletişim Dergisi*, 7(2), 1033-1054.
- Şavk, S., Olgunsoy, U. O. ve Keskin, B. (2022). DOYeşilçam projesi ışığında sinema tarihi, dijitalleşme ve veri setleri üzerine düşünmek. İçinde P. Çelikcan, N. Erdoğan, Y. Kırdar, H. Öz Pektaş, H. Gürkan, A. Serttaş, S. K. Dünder (Ed.). *İstinye Üniversitesi İletişim Fakültesi 2. Medya ve Toplum Sempozyumu tam metinler kitabı* (ss. 117 – 128). Holistence Publications.
- Şavk, S. (2023). Sinemetriyi Türk sinema tarihi bağlamında yeniden ele almak: Ölçüm yöntemi üzerine görüşler. İçinde S. Şeylan (Ed.). *Dijitalleşme bağlamında Türk sinemasında yeni yönelimler* (ss. 157 – 172). Eğitim Yayınevi.
- Şentürk, R. (2020). Türk sinema tarihi yazımında dönemselleştirme sorunu. *Intermedia International E-journal*, 7(13), 270-285.
- Teksoy, R. (2005). *Sinema tarihi: Cilt 1*. Oğlak Yayınları.
- Temiztaş, M. (2002). Üçüncü sinemanın bitmemiş deneyi: Kızgın Fırınların Saati ve Üçüncü Sinema manifestosu. *Yeni İnsan Yeni Sinema*. (10), 40-42.
- The jamovi project (2024). *jamovi* (Version 2.5) [Bilgisayar Yazılımı]. <https://www.jamovi.org>
- Tsivian, Y. (2009). Cinematics, part of the humanities' cyberinfrastructure. İçinde M. Ross, M. Grauer ve B. Freisleben (Ed.). *Digital tools in media studies: Analysis and research an overview* (ss. 93-100). Verlag.
- Timuçin, A. (2011). *Estetikte anlam ve yorum*. Bulut Yayınları.
- Tunç, A. (2013). *Bir mâniniz yoksa annemler size gelecek: 70'li yıllarda hayatımız*. Can Yayınları.
- Türkeş, A. Ö. (2008). "Sol"un romanı. İçinde M. Gültekingil (Ed.). *Modern Türkiye 'de siyasi düşünce cilt 8: Sol* (ss. 1053 – 1073). İletişim Yayınları.
- Türkiye İşçi Partisi (1978). *Türkiye İşçi Partisi Ankara İl Başkanlığı Basın Bülteni*. (78/43), 1-3.

- Türkiye Komünizmle Mücadele Dernekleri İstanbul Şubesi (1965). *Ey Türk uyan! Halk Yayınları*.
- Ünüvar, K. (2008). Öğrenci hareketleri ve sol. İçinde M. Gültekingil (Ed.). *Modern Türkiye’de siyasi düşünce cilt 8: Sol* (ss. 811 – 820). İletişim Yayınları.
- Wagstaff, C. (2007). *Italian neorealist cinema: An aesthetic approach*. University of Toronto Press.
- Wayne, M. (2017). *Politik film: Üçüncü Sinema’nın diyalektiği* (E. Yılmaz, Çev.). Yordam Kitap.
- Wineyard, J. (2010). *Sinemada çekim teknikleri: Her sinemacının bilmesi gereken kamera hareketleri* (G. Rızaoğlu, Çev.). İstanbul Organizasyon.
- Wollheim, R. (1987). Pictorial style: Two views. İçinde B. Lang (Ed.). *The Concept of Style* (ss. 183-202). Cornell University Press.
- Wölfflin, H. (2015). *Sanat tarihinin temel kavramları*. (A. Cemal, Çev.). Hayalperest Yayınları.
- Vertov, D. (2007). *Sine-göz*. (A. Ergenç, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Vertov, D (1993). Sinema-göz: Savaşan belgeselciler (O. Akınhay, Çev.). İçinde L. J. Schnitzer ve M. Martin (Ed.). *Devrim sineması* (ss. 104 – 114). Öteki Yayınevi.
- Yalçın, A. (1969). Sinema’nın gerillaları. *Genç Sinema*, (6), 18-19.
- Yaren, Ö. (2016). Sinemada anlatı kuramı. İçinde Z. Özarslan (Ed.), *Sinema kuramları II: Beyazperdeyi aydınlatan kuramlar* (ss. 167-192). Su Yayınları.
- Yaşlı, F. (2017). *Türkçü faşizmden “Türk – İslam ülküsü”ne*. Yordam Kitap.
- Yaylagül, L. (2016). 1960-1970 dönemi Türk sinemasında düşünce akımları. İçinde F. Dalay Küçük Kurt ve A. Gürata (Ed.). *Sinemada anlatı ve türler* (ss. 237-282). Vadi Yayınları.
- Yeni Sinema (1966). Ellinci yıla önsöz. *Yeni Sinema*, (3), 3-5.
- Yeni Sinema (1968). İkilem yanlış konunca... *Yeni Sinema*, (19/20), 3-4.
- Yeraltı Maden İş Sendikası (1978). *Eğitim notları*. Yeraltı Maden İş Yayınları.

- Yıldırım, T. (2016). *Türk sinemasının estetik tarihi: Standart türlere giriş (1948-1959)*. Es Yayınları.
- Yıldız, S. (2014). *Sinematografik anlatım*. Su Yayınları.
- Yılmaz, E. (1997). *1968 ve sinema*. Kitle Yayınları.
- Yurtsever, H. (2008). *Yükseliş ve düşüş: Türkiye solu 1960 – 1980*. Yordam Kitap.
- Yürekli, Y. (2016). “*Küçük Moskova*” *Tuzluçayır*. İletişim Yayınları.
- Zimmer, C. ve Leggett, L. (1974). All films are political. *SubStance*, 3(9), 123–136.
- Ziss, A. (2016). *Estetik: Gerçekliği sanatsal özümsemenin bilimi* (Y. Şahan, Çev.). Hayalperest Yayınevi.