

T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

1990 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA FİLM ANLATI YAPILARINA
KARŞILAŞTIRMALI BİR BAKIŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ezgi ERGÜN

1105020026

Anabilim Dalı: İLETİŞİM TASARIMI

Programı: İLETİŞİM TASARIMI

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Perihan TAŞ ÖZ

HAZİRAN 2019

T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

1990 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA FİLM ANLATI YAPILARINA
KARŞILAŞTIRMALI BİR BAKIŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ezgi ERGÜN

1105020026

Anabilim Dalı: İLETİŞİM TASARIMI

Programı: İLETİŞİM TASARIMI

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Perihan TAŞ ÖZ

Jüri Üyeleri: Dr. Öğr. Üyesi Meliha Elif DEMOĞLU

Doç. Dr. Okan ORMANLI

HAZİRAN 2019

ÖNSÖZ

Yüksek lisans tezimi tamamlamış olmamın heyecanı ve sevincini yaşarken, bu süreçte yanımda olan herkese teşekkür etmek istiyorum.

Beni yüksek lisans yapmaya yönlendirerek tüm akademik sürecimde olduğu gibi, bu uzun ve zorlu tez yazım sürecimde de destek ve motiveleri ile yanımda olan, her aşamada değerli bilgi ve fikirleriyle çalışmamın biçimlenmesine katkı sağlayan ve benim için tünelin ucundaki ışığın en büyük parçası olan sevgili hocam Dr. Öğr. Üyesi Perihan TAŞ ÖZ'e sonsuz teşekkür ve sevgilerimi sunuyorum. Kendisine, akademik ve daha da önemlisi hayata dair bana katmış olduğu her şey için minnettarım. Aynı zamanda lisans ve yüksek lisans dönemlerimdeki katkılarından ötürü başta değerli hocam Doç. Dr. Okan ORMANLI olmak üzere bütün hocalarıma teşekkürü borç bilirim.

Hayatımın bütün dönem ve süreçlerinde olduğu gibi, tez yazım sürecimde de desteğini benden esirgemeyen, varlığı ile güçlendiğim, başarabileceğime duyduğu inançla bana umut veren sevgili annem Leyla ERGÜN'e, minnetimi ifade edecek yeterli bir kelime bulamasam da sonsuz teşekkür ediyor ve sevgilerimi sunuyorum. Yine benzer şekilde bu süreçte desteklerini ve güzel enerjilerini hissettiğim sevgili teyzelerime, halama ve dostlarıma çok teşekkür ederim. Aynı zamanda bilgi birikimi ile tezimin belli bölümlerinin şekillenmesine katkı sağlayan Seval GÜMÜŞLER'e teşekkürlerimi sunuyorum.

Son olarak, birçok konuda olduğu gibi tez yazım sürecimde de beni motive eden ve destekleyen sevgili Gül POLAT'a her zaman yanımda olduğu için çok teşekkür ediyorum.

Sevgi ve saygımla

Ezgi ERGÜN

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR.....	vi
TABLO LİSTESİ.....	vii
ŞEKİL LİSTESİ.....	viii
TÜRKÇE ÖZET.....	ix
YABANCI DİL ÖZET.....	xi
1. GİRİŞ.....	1
2. 1990’LI YILLAR TÜRK SİNEMASININ DEĞERLENDİRİLMESİ.....	6
2.1 1990’lı Yıllar Türk Sinemasına Genel Bakış.....	6
2.2 1980’li Yıllar İtibariyle Türk Sinemasında Yapısal Değişimler.....	6
2.2.1 Yabancı Sermaye Yasası’nda Yapılan Değişiklik.....	8
2.2.2 Televizyon.....	12
2.2.3 Video.....	13
2.3 1980 Sonrası Türk Sinemasında Yeni Yönelimler.....	15
2.3.1 Kadın Filmleri Dönemi.....	15
2.3.2 Arabesk Filmler.....	18
2.4 1990 Sonrası Türk Sinemasında Finansal Destekler.....	19
2.4.1 Devlet Desteği.....	19
2.4.2 Televizyon Kanalları.....	22
2.4.3 Eurimages.....	23
2.4.4 Festivaller.....	26
2.4.5 Sponsorluklar.....	26
2.5 Türkiye’de Bağımsız Sinemanın Gelişimi.....	27
3. ANLATIYA KURAMSAL YAKLAŞIMLAR VE ANLATI YAPILARI.....	33

3.1 Anlatı ve Anlatıya Kuramsal Yaklaşımlar.....	33
3.1.1 Öykü, Olay Örgüsü, Söylem.....	34
3.2 Anlatı Yapılarına Bakış.....	37
3.2.1 Klasik Anlatı Sineması.....	38
3.2.1.1 Vladimir Propp'un Masal Çözümlemesi.....	49
3.2.1.2 Joseph Campbell ve Kahramanın Sonsuz Yolculuğu Modeli.....	51
3.2.2 Çağdaş Anlatı Sineması.....	54
4. TÜRK SİNEMASINDA KLASİK ANLATI VE ÇAĞDAŞ ANLATI YAPILARINA KARŞILAŞTIRMALI BİR BAKIŞ: <i>DAĞ I</i> , <i>DAĞ II</i> VE <i>BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA</i> ÖRNEKLERİ.....	64
4.1 Bir Klasik Anlatı Örneği Olarak <i>Dağ I</i> ve <i>Dağ II</i>	64
4.1.1 Film Öyküleri.....	64
4.1.1.1 <i>Dağ I</i>	64
4.1.1.2 <i>Dağ II</i>	69
4.1.2 <i>Dağ I</i> ve <i>Dağ II</i> Film Öyküleştirmesinde Olay Örgüsünün Kurulumu.....	76
4.1.3 <i>Dağ I</i> ve <i>Dağ II</i> Filmlerinde Karakter Kurulumu ve Karakter Eylem Motivasyonu.....	78
4.1.3.1 Oğuz.....	79
4.1.3.2 Bekir.....	80
4.1.4 <i>Dağ I</i> ve <i>Dağ II</i> Film Öyküleştirmesinde Bir Anlatı Yapılandırması Olarak Çatışmanın Kurulumu.....	80
4.1.5 <i>Dağ I</i> ve <i>Dağ II</i> Film Öyküleştirmesinde Bir Anlatı Yapılandırması Olarak Özdeşleşmenin Kurulumu.....	82
4.1.6 <i>Dağ I</i> ve <i>Dağ II</i> Filmlerinde Anlatı Zamanının Yapılandırılması.....	84
4.1.7 <i>Dağ I</i> ve <i>Dağ II</i> Film Öyküleştirmesinde Mutlak Son Kurulumu.....	85

4.1.8 Dağ I Filminin Anlatı Yapısının Kahramanın Sonsuz Yolculuğu	
Modeline Göre İncelenmesi.....	86
4.1.8.1 Sıradan Dünya.....	87
4.1.8.2 Maceraya Çağrı.....	87
4.1.8.3 Çağrının Reddi.....	87
4.1.8.4 Rehberle Karşılaşma.....	88
4.1.8.5 İlk Eşiği Geçiş.....	88
4.1.8.6 Sınavlar, Dostlar, Düşmanlar.....	88
4.1.8.7 Mağaranın Derinliklerine Yaklaşmak.....	88
4.1.8.8 Çile.....	88
4.1.8.9 Ödül.....	89
4.1.8.10 Dönüş.....	89
4.1.8.11 Diriliş.....	89
4.1.8.12 İksirle Dönüş.....	89
4.1.9 Dağ II Filminin Anlatı Yapısının Kahramanın Sonsuz	
Yolculuğu Modeline Göre İncelenmesi.....	89
4.1.9.1 Sıradan Dünya.....	89
4.1.9.2 Maceraya Çağrı.....	90
4.1.9.3 Çağrının Reddi.....	90
4.1.9.4 Rehberle Karşılaşma.....	90
4.1.9.5 İlk Eşiği Geçiş.....	90
4.1.9.6 Sınavlar, Dostlar, Düşmanlar.....	90
4.1.9.7 Mağaranın Derinliklerine Yaklaşmak.....	91
4.1.9.8 Çile.....	91
4.1.9.9 Ödül.....	91
4.1.9.10 Dönüş.....	91
4.1.9.11 Diriliş.....	91
4.1.9.12 İksirle Dönüş.....	91
4.2 Bir Çağdaş Anlatı Örneği Olarak <i>Bir Zamanlar Anadolu'da</i>.....	92
4.2.1 <i>Bir Zamanlar Anadolu'da</i> Filminin Öyküsü.....	92

4.2.2	<i>Bir Zamanlar Anadolu'da</i> Filminde Bir Anlatı Yapılandırması Olarak Olgu-Durum Örgülerinin Kurulumu.....	97
4.2.3	<i>Bir Zamanlar Anadolu'da</i> Filminde Bir Anlatı Yapılandırması Olarak Karakter Kurulumu ve Karakter Eylem-Durum Motivasyonu.....	103
4.2.3.1	Vicdanın Farklı Yüzleri.....	103
4.2.3.2	Savcı Nusret.....	104
4.2.3.3	Komiser Naci.....	105
4.2.3.4	Zanlı Kenan.....	106
4.2.3.5	Doktor Cemal.....	107
4.2.4	<i>Bir Zamanlar Anadolu'da</i> Filminde Bir Anlatı Yapılandırması Olarak Çatışmanın Kurulumu.....	108
4.2.5	<i>Bir Zamanlar Anadolu'da</i> Filminde Bir Anlatı Yapılandırması Olarak Yabancılaştırma.....	109
4.2.6	<i>Bir Zamanlar Anadolu'da</i> Filminde Anlatı Zamanının Yapılandırılması.....	111
4.2.7	<i>Bir Zamanlar Anadolu'da</i> Film Öyküleştirmesinde Muğlaklaşan Son Kurulumu.....	112
5.	SONUÇ.....	113
	KAYNAKÇA.....	120
	EKLER.....	125

KISALTMALAR

Aktaran	: akt.
Basım Tarihi Yok	: t.y.
Başbakanlık Araştırma ve Planlama Kurulu	: APK
Çeviren	: çev.
Çok yazarlı yapıtlarda ilk yazardan sonra diğerleri	: v.d.
Dakika	: dk.
Editör	: ed.
Film Yapımcıları Meslek Derneği	: FİYAB
Müzik Eserleri Sahipleri Meslek Birliği	: MESAM
Sayfa Sayıları	: ss.
Sayfa Sayısı	: s.
Sinema Yazarları Derneği	: SİYAD
Televizyon	: TV
Türkiye Sinema Eserleri Meslek Sahipleri Birliği	: SESAM
Ve benzeri	: vb.
Vesaire	: vs.
Yayınevi Yok	: y.y.
Yayınevi	: yay.

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: 1990-1999 Yılları Arasında Üretilen ve Vizyona Giren Film Sayıları

Tablo 2: 1990 Sonrası Eurimages Destekli Filmler

Tablo 3: 1990 Sonrası TRT Destekli Filmler

Tablo 4: 1990 Sonrası Özel TV Kanallarının Desteklediği Filmler

Tablo 5: Peter Wollen'in Geleneksel ve Karşı Sinema Anlatı İlkeleri



ŞEKİL LİSTESİ

- Şekil 1 : Anlatının Öğeleri Diyagramı
- Şekil 2 : Kahramanın Sonsuz Yolculuğu Şeması
- Şekil 3 : Kahramanın Yolculuğundaki Arketipler
- Şekil 4 : Yükselen Dramatik Eğri
- Şekil 5 : Yuvarlanan Elma İmgesi
- Şekil 6 : Kabartma Heykeli
- Şekil 7 : Doktorun Yüzüne Sıçrayan Kan

Üniversite : İstanbul Kültür Üniversitesi
Enstitüsü : Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Dalı : İletişim Tasarımı
Programı : İletişim Tasarımı
Tez Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Perihan Taş Öz
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans-Haziran 2019

ÖZET

1990 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA FİLM ANLATI YAPILARINA KARŞILAŞTIRMALI BİR BAKIŞ

Ezgi Ergün

Türk Sinemasında 1990'lı yıllar birçok anlamda değişim ve dönüşümün yaşandığı bir dönem olarak kabul edilir. Bu dönemde yaşanan kırılma noktaları, yepyeni bir sinemanın oluşumuna zemin hazırlamıştır. Kültürel bir üretim ürünü olan ve dönemin koşullarından etkilenen sinema şüphesiz ki 1980 yılında gerçekleşen ve bir kırılma noktası olarak görülebilecek 12 Eylül Darbesi'nin beraberinde getirdiği olumsuzluklardan da etkilenmiştir.

Darbe ile birlikte zorlu bir süreç içine giren Türk Sineması, 1987'de yaşanan ve ikinci bir kırılma noktasını oluşturan Yabancı Sermaye Yasası'nda yapılan değişiklikle durma noktasına gelir. Amerikan film ve yapım şirketlerinin ülkede dağıtım ve gösterim hakkı elde ettiği bu gelişme Türk Sinemasının seyir koşullarını olumsuz yönde etkilemiş ve kısa süre içinde Hollywood Sineması ülkede egemen anlatı biçimi haline gelmiştir. Bunun sonucunda Türk Sinemasına yeniden canlılık kazandırmak isteyen yönetmenler iki farklı sinema pratiğine başvurur. Kimi yönetmenler gişe kaygısı güderek Hollywood Sineması'nı taklit ederken, kimi yönetmenler de biçim ve içerik yönünden farklılaşan, kendilerine özgü bir sinema dili geliştirmeye başlar. Türkiye'de anlatı yapıları arasındaki ayrım böyle bir dönemin koşulları içinde belirginleşir.

Bu çalışmada Türk Sinemasında ortaya çıkış koşulları ele alınan anlatı yapılarının özelliklerine değinilmiş ve bu yapılarla karşılaştırmalı bir bakış sunulmuştur. 1990 sonrası dönemde ortaya çıkan değişim ve dönüşümlerin izlerinin günümüz sinemasına kadar ulaştığı düşüncesinden hareketle, 2000'li yıllarda çekilen Alper Çağlar yönetmenliğindeki *Dağ I*, *Dağ II* ve Nuri Bilge Ceylan yönetmenliğindeki *Bir Zamanlar Anadolu'da* anlatısal açıdan incelenmiştir. Klasik anlatının gişe başarısını hedef alan, standardize edilmiş bir seyir sürecine odaklanarak belli kalıp ve şablonlar

erevesinde şekillenen yapısı karşıısında, ağdaş anlatı filmlerinin gişe kaygısı gütmeyen, belirli sanatsal değler üzerinde yükselen ve bu yönü ile standart kalıplara bağlı kalmayan, kendine özgü bir yapıya sahip olduğu incelenen filmler üzerinden gözler önüne serilmiştir.

Anahtar Kelimeler: 1990 Sonrası Türk Sineması, Anlatı, Anlatı Yapıları, Klasik Anlatı, ağdaş Anlatı, Alper ağlar, Nuri Bilge Ceylan



University : Istanbul Kultur University
Institute : Graduate Education Institute
Department : Communication Design
Programme : Communication Design
Supervisor : Dr. Lecturer Perihan Taş Öz
Degree Awarded and Date : MA- June 2019

ABSTRACT

A COMPARATIVE OVERLOOK TO THE NARRATIVE FORMS AND TECHNIQUES IN THE TURKISH CINEMA AFTER 1990

Ezgi Ergün

90's are thought to be a period of change and transformation in many aspects. The breaking points of this period set the scene for a brand new cinema. Being a product of culture and affected by the conditions of the period, cinema with no doubt was also affected by 1980 coup d'état and the negations accompanied. Passing through these hard times, The Turkish Cinema come to a stopping point as a result of the changes in the law of liabilities in 1987.

This headway by which American film and production companies acquired the right for distribution and display in Turkey, affected the circumstances of Turkish cinemagoers and in an very short period of time the Hollywood Cinema became the dominant narrator. Hereat, the Turkish directors called on two different practices with the aim of revitalizing the Turkish Cinema. Some of them imized the Hollywood Cinema for the fear of revenue while some others began to develop a narrative style which has its own dialect and is different in terms of genre and content. The differences between the structures of Turkish narration appear under they've circumstances.

In the present study the narrative forms and techniques in the Turkish Cinema are mentioned and they are comperatively overlooked. From the point of view that the changes and transformations after 90's come up to now *Dağ I* shot by Alper Çağlar in zooos, *Dağ II* and *Bir Zamanlar Anadolu'da* by Nuri Bilge Ceylan are analysed in terms of narration. While classical narration cinema films to reach a counter success and shapes within the frame of certain patterns, modern narration films don't aim a counter concern and shape on artistic valves without depending on certain patterns. They have a specific narrative style and this is depicted over the analysed films.

Keywords: Turkish Cinema After 1990, Narrative, Narrative Forms, Classical Narrative, Contemporary Narrative, Alper Çağlar, Nuri Bilge Ceylan

1. GİRİŞ

Sinema filmleri, üretildiği dönemin kültürel toplumsal ve siyasal izlerini taşıyan sanat eserleridir. Bu yönü ile toplumun içinde bulundukları dönemi yansıtır.

Türkiye’de 1990’lı yıllar, sinemasal anlamda büyük bir değişim ve dönüşümün gerçekleştiği bir dönem olarak kabul edilir. Buna bağlı olarak birçok sinema yazarı ve eleştirmen bu dönemi tanımlarken “Yeni Türk Sineması” ifadesini kullanır. Bu dönemin yeni olarak adlandırılma sebeplerinden en önemlisi, dönemin zorlu koşulları sebebi ile bir çöküşün eşiğinde olan Türk Sinemasının yeni arayışlara yönelmesidir. Bunun sonucunda yönetmenler 1990’lı yıllarda iki farklı sinema pratiğine başvurmuş ve böylelikle Türk Sinemasında anlatı yapılarındaki ayrım belirginlik kazanmıştır. Akademik çalışmalarda 1990 sonrası Türk Sinemasında gerçekleşen bu köklü değişim ve anlatı yapılarındaki farklılık genellikle belirli yönetmenlerin filmlerinin incelenmesi yolu ile ele alınmıştır. Bir dönem olarak ele alan ve inceleyen çalışmaların sayısı azdır. Akademik anlamdaki bu boşluktan hareketle, çağdaş anlatı ve klasik anlatı yapılarına karşılaştırmalı bir bakış sunulması fikri bu çalışmanın temel çıkış noktasını oluşturur.

Bu çalışmada, 1990’lı yıllarda Türk Sinemasında farklı anlatı yapılarının oluşmasına zemin hazırlayan koşullar açıklanacak, anlatı kavramına yer verildikten sonra çağdaş anlatı ve klasik anlatı yapılarının özelliklerine değinilecek, bu kapsamda seçilen *Dağ I*(2012), *Dağ II*(2016) ve *Bir Zamanlar Anadolu’da*(2011) filmleri anlatsal açıdan çözümlenecektir. Aynı zamanda çalışma, literatür taraması yöntemi ile zenginleştirilmiş kuramsal bir zemin oluşturulmaya çalışacaktır.

Çalışmanın birinci bölümünde, Türk Sinemasındaki anlatı yapılarının ortaya çıkış koşullarına değinilecektir. Bu kapsamda 1990 Sonrası Türk Sineması ele alınacaktır. 1990 sonrası dönemin ele alınma sebebi, bu dönemde yaşanan kırılma noktaları ve beraberinde getirdiği değişimlerin anlatı yapılarının oluşumuna zemin hazırlamasından kaynaklıdır. Türk Sinemasının dönemlerini birbirinden bağımsız olarak değerlendirmek mümkün olmadığı için ilk olarak 1980’lerde Türkiye’deki sinema koşullarına yer verilecektir. 1980’ler birçok değişim ve dönüşümün yaşandığı yıllar olarak kabul edilir. Böyle kabul edilmesindeki temel neden, bir kırılma noktası

olarak görülebilecek 12 Eylül Askeri Darbesi'nin beraberinde getirdiği yansımalarıdır. Çalışmada, darbenin beraberinde getirdiği gelişmelere yer verildikten sonra anlatı yapılarının ortaya çıkış koşulları incelenecektir. Sinema, her dönemde toplumsal koşullardan etkilenen bir sanat dalı olmuştur. Bu koşullar ekonomik, toplumsal, siyasal ve kültürel gelişmelerle ilişkili olduğu için birkaç başlık altında incelenecektir. Bu başlıklardan ilki “1980’li Yıllardan İtibaren Türk Sinemasında Yapısal Değişimler”, ikincisi “1980 Sonrası Türk Sinemasında Ortaya Çıkan Yeni Yönelimler”, üçüncüsü ise “1990 Sonrası Türk Sinemasındaki Finansal Destekler”dir.

1990’lı yıllarda Türkiye’deki sinema ortamına bakıldığında, bir önceki dönemin dolayısıyla darbenin ve beraberinde getirdiği değişikliklerin izlerini taşıdığı görülmektedir. 1980’li yıllarda krizle savaşıyan Türk Sineması bu krizin ardından yeni bir döneme girmiş, girilen bu yeni dönem 1990’lı yıllarda Yeni Türk Sinemasının doğuşunda önemli bir rol oynamıştır. 1980’lerde Türkiye’deki sinema koşulları kapsamında 1980 darbesi sonrası yaşanan gelişmelere ve bu dönem için önemli bir kırılma noktası olan 1987 yılında Yabancı Sermaye Yasası’nda yapılan değişikliğe yer verilecektir. “Yabancı Sermaye Yasası’ndaki Değişiklik” başlığı altında, Amerikan şirketlerinin ülkeye girmesiyle birlikte kısa zaman içinde Hollywood Sineması’nın Türkiye’de egemen hale gelmesine ve bunun sonucunda zor durumda kalan Türk Sinemasının ayakta kalmak için başvurduğu yöntemlere yer verilecektir. Bu yöntemler kapsamında, Türk Sinemasını içinde bulunduğu durumdan kurtarmak için yeni arayışlara giren yönetmenlerin başvurduğu iki farklı sinema pratiğinden bahsedilecektir. Bu türlerden ilki, gişe kaygısı güderek Hollywood tipi filmler çeken yönetmenlerin oluşturduğu klasik anlatı sinemasıdır. İkinci tür ise gişe kaygısı gütmeyen, küçük bütçelerle kendi film dillerini oluşturmaya başlayan yönetmenlerin çektiği filmleri kapsayan ve uluslararası düzeyde tanınırlık kazanan çağdaş anlatı sinemasıdır. 1990 sonrasında günümüze kadar olan dönem her iki anlatı yapısı çerçevesinde nitelikli yapıtların ortaya çıktığı bir dönem olmuştur.

Öte yandan çalışmanın birinci bölümünde, 1990 sonrası dönemde televizyon ve video olgusuna yer verilecek ve bu iki olgunun sinemanın seyir koşulları üzerindeki etkileri tartışılacaktır. “1980 Sonrası Türk Sinemasındaki Yeni Yönelimler” başlığı altında 1980’li yıllarda popülerlik kazanan kadın filmlerine ve arabesk filmlerine değinilecektir. Türk Sinemasına yapılan finansal destekler kapsamında ise bir çöküşün eşliğinde olan Türk Sinemasını kurtarmak adına devletin katkılarına, -ilk etapta sinema

seyir koşullarını olumsuz anlamda etkilese de daha sonra olumlu katkılar sağlayan-televizyonun etkisine, sponsor desteklerine, bağımsız sinema için önemli bir finansal kaynak olan Eurimages ve bağımsız sinemanın kendini tanıtmayı anlamında önem taşıyan festival desteklerine yer verilecektir.

Çalışmanın birinci bölümünde son olarak, 1980’lerde başlayıp, 1990’lı yıllarda belirginleşen değişim olgusu çerçevesinde Türkiye’de ilk örneklerini vermeye başlayan ve büyük ölçüde çağdaş anlatı yapısının özelliklerini taşıyan bağımsız sinema kavramı ele alınacaktır. Bu kapsamda “Türkiye’de Bağımsız Sinemanın Gelişimi” başlığı altında Türk yönetmenlerin gişe kaygıları ile genellikle klasik anlatı sinemasına yöneldiği bir dönemde, yeni arayışlara giren yönetmenler aracılığı ile bağımsız sinemanın ortaya çıkış aşamalarına yer verilecektir.

Anlatı yapılarının oluşumuna zemin hazırlayan bilgiler doğrultusunda çalışmanın ikinci bölümünde, Seymour Chatman’ın görüşlerinden hareketle, anlatı kavramına sinemasal anlamda ve kuramsal yaklaşımlar çerçevesinde değinilecek, anlatı çerçevesinde öykü, olay örgüsü, söylem ayrımı üzerinde durulacak ve bu kapsamda çağdaş anlatı ve klasik anlatı yapılarının özelliklerine karşılaştırmalı şekilde yer verilecektir. Klasik anlatı sineması kapsamında, anlatı alanında önemli çalışmalara sahip olan Vladimir Propp’un “Masal Çözümlemesi” ve çalışmanın üçüncü bölümünde incelenecek olan *Dağ I*(2012) ve *Dağ II*(2016) filmlerinin çözümlenmesine kaynak oluşturan Joseph Campbell’in “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu Modeli” açıklanacaktır.

Çalışmanın son bölümü olan üçüncü bölümünde ise Alper Çağlar’ın yönetmenliğindeki *Dağ I* ve *Dağ II* filmleri klasik anlatı sinemasının özellikleri doğrultusunda ve “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu Modeli”ne göre incelenecek, Nuri Bilge Ceylan’ın yönetmenliğindeki *Bir Zamanlar Anadolu’da*(2011) filmi çağdaş anlatı sinemasının özellikleri doğrultusunda çözümlenecektir.

1990 sonrası dönemde ortaya çıkan kültürel ve toplumsal değişimleri değerlendirebilmek için belli bir sürenin geçmesi gerektiği düşüncesi dikkate alınarak, incelemek üzere 2000 sonrasına ait filmler seçilmiştir. Öte yandan inceleme için seçilen filmler rastlantısal olarak ele alınmamıştır. Alper Çağlar’ın yönetmenliğindeki *Dağ I* ve *Dağ II* gişe anlamında çok büyük başarılarla imza atmış, İMDB platformunda *Dağ I* filmi 8,0 puan, *Dağ II* ise 9,3 puan almıştır. Bir Nuri Bilge Ceylan filminin

seçilme sebebi ise yönetmenin çağdaş anlatı sinemasının en önemli temsilcilerinden biri olarak, kendi sinema dilini oluşturmaya, yönetmiş olduğu filmlerin anlatısal bağlamda belirli bir tutarlılık taşıması ve hem ulusal hem uluslararası alanda önemli bir sinemasal yetkinliğe sahip olmasından kaynaklıdır. Bu doğrultuda incelenmek üzere çağdaş anlatı sinemasının nitelikli örneklerinden biri olan ve Cannes Film Festivali Büyük Ödülü'ne layık görülen *Bir Zamanlar Anadolu'da* tercih edilmiştir.

Dağ I ve *Dağ II* film çözümlemeleri, çalışmanın ikinci bölümünde ele alınan klasik anlatı sinemasının özellikleri kapsamında birkaç farklı başlık altında değerlendirilecektir. Bu çözümlemeye ilk olarak *Dağ I* ve *Dağ II* filmlerinin öyküleri ve olay örgüleri ile başlanacaktır. Ardından filmdeki ana karakterler genel özellikleriyle incelenecek ve anlatılar için önem taşıyan çatışma unsurunun filmdeki kuruluşuna yer verilecektir. Çatışmanın kurulumundan bahsedildikten sonra klasik anlatı sinemasının beslendiği en belirgin öge olan özdeşleşmenin filmde nasıl oluşturulduğu ele alınacaktır. “*Dağ I* ve *Dağ II* Filmlerinde Anlatı Zamanının Yapılandırılması” başlığı altında ise anlatı evreni içinde zaman unsurunun ne şekilde kullanıldığına değinilecektir. Aynı zamanda *Dağ I* ve *Dağ II*'nin anlatı yapısındaki mutlak son kurulumuna dikkat çekilecektir.

Son olarak, *Dağ I* ve *Dağ II* çalışmanın ikinci bölümünde ele alınan, büyük ölçüde klasik anlatı sinemasının yapılandırılma şekline uyumluluk gösteren “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu Modeli”ne göre on iki madde altında incelenecektir.

Bir çağdaş anlatı örneği olarak ele alınan *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin çözümlemesinde de benzer bir sınıflandırma ve başlıklandırmaya gidilmiştir. İlk olarak film öyküsü ele alınacaktır. Ardından çağdaş anlatı sinemasının özellikleri doğrultusunda şekillenen filmdeki olgu-durum örgülerine yer verilecek ve bu bağlamda filmde kullanılan imge ve soyut kavramlara değinilecektir. “Karakter Kurulumu ve Eylem-Durum Motivasyonu” başlığı altında karakter motivasyonlarının temelinde yatan ve anlatının sorguladığı vicdan olgusu ele alınacaktır. “Film Öyküleştirmesinde Bir Anlatı Yapılandırması Olarak Çatışmanın Kurulumu” başlığında ise çatışma, karakterlerin içsel hesaplaşmaları üzerinden incelenecektir. Bir diğer başlıkta özdeşleşmeyi kıran bir yapı sergileyen çağdaş anlatı filmleri kapsamında filmdeki yabancılaştırma olgusu ele alınacaktır. Son olarak, “Muğlaklaşan Son Kurulumu” başlığı altında ise filmin belirsiz bırakılan ve bu sayede izleyiciyi

düşündürmeye yönlendiren final sahnesi ele alınacaktır. Anlatı yapılarının temel özellikleri üzerinden yapılan bu sınıflandırma ile seçilen filmlerin incelenerek belirlenen anlatı yapılarına olan uyumluluk ve farklılıkları saptanacaktır.

Bu çalışmanın hem 90 sonrası Türk Sinemasındaki anlatı yapılarına seçilmiş film örnekleri üzerinden detaylı bir bakış geliştirmesi, hem de klasik anlatı ve çağdaş anlatı yapılarını ayrıntılı bir analiz yolu ile karşılaştırmalı ele alması bakımından alana katkı sağlaması amaçlanmaktadır.



2. 1990’LI YILLAR TÜRK SİNEMASININ DEĞERLENDİRİLMESİ

2.1 1990’lı Yıllar Türk Sinemasına Genel Bakış

Çalışmanın birinci bölümü olan bu bölümünde 1990’lı yıllar Türk Sineması o dönemde yaşanan kırılma noktaları, ortaya çıkan yeni yönelimler ve finansal destekler kapsamında incelenecektir. Türk Sinemasının herhangi bir dönemini, bir önceki dönemlerinden bağımsız bir biçimde değerlendirmek mümkün olmadığı için bu bölümde 1980 dönemindeki sinema koşullarına da kısaca yer verilecektir.

2.2 1980’li Yıllar İtibariyle Türk Sinemasında Yapısal Değişimler

Türk Sineması 1990’lı yıllara büyük ölçüde sıkıntılı başlamıştır. Bu sıkıntılı durumun temelinde yatan sebepleri anlamak açısından bir önceki dönemlere bakmak uygun olacaktır.

1980’li yıllar, krizlerle, siyasi ve ekonomik sıkıntılarla dolu bir dönem olmuştur. Bu sıkıntılı dönemin oluşmasında 24 Ocak 1980’de alınan kararların etkisi büyüktür. Esen’e göre darbenin tarihi 12 Eylül değil, 24 Ocak 1980’dir. Esen “12 Eylül çalışan kesimlerin ve aydınların, 24 Ocak Kararları’na tepki gösteremez hale getirilmesi ve küresel sermayeye tümüyle açılma eylemidir”¹ cümlesiyle bu fikrini desteklemektedir. Türk Silahlı Kuvvetleri’nin ülkenin yönetimine el koyması ile demokrasinin ve insan haklarının büyük ölçüde ihlal edildiği bir dönem başlamıştır. Bu ihlaller yasalarla meşrulaştırıldığı için 12 Eylül bittikten sonra dahi devam etmiştir.² Dönemin Cumhurbaşkanı Turgut Özal, o dönemde ekonomik bir istikrar programı hazırlamakla görevlendirilmiş ve 24 Ocak Kararları resmen ilan edilmiştir. Bu kararlar kapsamında ülkede liberasyon odaklı bir politika izlenmeye başlanmıştır. İzlenen bu politika, yakın zaman içinde Türk Sinemasını üretim anlamında durma noktasına getirecek ve esas etkisi 1990’lı yıllarda görülmeye başlanacak olan ciddi kararların alınmasına sebep olacaktır. 24 Ocak Kararları’nın sinemayla ilişkilendirilebilecek bir diğer etkisi de depolitizasyon süreci olmuştur. Bu süreç ve

¹ Şükran Kuyucak Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları(Dönemler ve Yönetmenler) İstanbul: Agora Yayınları, 2016, s.173.

² Serpil Kirel(ed.), Elif Kurtoğlu, Çağrı İnecoğlu v.d. Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler, İstanbul: Parşömen Yayınları, 2011, s.84.

darbenin beraberinde getirdiği yasaklar sinemada toplumcu anlayıştan bireyselliğe geçiş yaşanmasında etkili bir rol oynamıştır. Bir kırılma noktası olarak görülebilecek 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi ise tüm bu sıkıntılı durumu daha da güçlendirmiştir. Darbenin ekonomik, toplumsal, siyasi ve kültürel anlamda beraberinde getirdikleri ağır olmuştur. Turgut Özal hükümeti ile birlikte sağ odaklı bir politika izlenmeye başlanmıştır. Esen bu konudaki görüşlerini “12 Eylül’le gerçek darbe Türkiye’nin ekonomisine, siyasetine, aydınlarına ve ifadesini Atatürkçülükte bulan ulusal bağımsızlık geleneklerine yapılmıştır“³ şeklinde ifade etmektedir.

Darbe ile birlikte sinemada söylem biçimleri de değişmeye başlar. Politik filmlerin yasaklanması, ulusal, devrimci ve milli sinemanın önünün kesilmesi, sol düşüncenin ifade özgürlüğünün engellenmesi, yönetmen ve senaristlerin fikirlerini özgürce ifade edememesine sebep olmuş, darbenin getirdiği baskıcı ortamdan bunalan sanatçıların çektiği bunalım filmleri yaygınlık kazanmıştır. Politik filmlerin yasaklanması ile beraber Yılmaz Güney vatandaşlıktan çıkartılmış ve filmlerinin gösterimi yasaklanmıştır. Türk Sinemasının bireyselliğe yönelmesi ile farklılaşan söylem biçimlerine bakıldığında kadının ele alış şeklinin de değiştiği görülmektedir. Bu dönemde kadınların özgürlük sorunlarını konu alan çok sayıda kadın temalı film çekilmiş ve kadın filmleri dönemi başlamıştır. Kadını konu alan filmlerin çekildiği bu döneme çalışmanın “Kadın Filmleri Dönemi” başlığında yer verilecektir.

23 Ocak 1986’da 3257 sayılı “Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu” ile Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu’nun 6. Maddesi uyarınca çıkarılmış olan ve 1939 yılından bu yana uygulanan “Sansür Nizannamesi” yürürlükten kaldırılmıştır.⁴ Bu yıldan itibaren 12 Eylül temalı filmler çekilmeye başlanmıştır. 12 Eylül temalı filmler 1980’lerin ortasından itibaren 2000’lere kadar uzanır. *Sen Türkülerini Söyle* (Şerif Gören, 1986), *Prences* (Sinan Çetin, 1986), *Dikenli Yol* (Zeki Alasya, 1986), *Sis* (Zülfü Livaneli, 1988), *Av Zamanı* (Erden Kıral, 1988) gibi filmlerin birçoğu 12 Eylül Darbesi’ni konu alsa da bu filmlerde çok keskin söylemlere yer verilmemesine dikkat edilmiştir.

Scognamillo, o dönemde darbeyi konu alan filmlerde her şeyin apaçık gözler önüne serilmediğini vurgulamaktadır. Darbe yalnızca filmlerin alt metninde yer alır.

³ Esen, s.173.

⁴ Esen, s.186.

Bununla birlikte Scognamillo, 12 Eylül Darbesi'ni konu alan filmlerde karakterlerin ele alınış tarzının problemli olduğu görüşündedir. Scognamillo bu filmlerde sağcı ya da solcu karakterlerin derinlikten yoksun, karikatürize bir şekilde ele alındığını ifade eder.⁵ Sansür Nizannamesi'nin ortadan kalkmasının etkileri ile bu dönemde, darbeyi konu alan siyasal filmlerin yanı sıra, kadın çıplaklığını gözler önüne seren filmler, Kürt sorununu ele alan filmler (Işıklar Sönmesin vs.) ve dini tasavvufi filmler de çekilmiştir.

2.2.1 Yabancı Sermaye Yasası'nda Yapılan Değişiklik

Bu dönemde kırılma noktası sayılabilecek bir diğer gelişme 1987 yılında Yabancı Sermaye Yasası'nda yapılan bir değişiklikle birlikte yabancı şirketlerin Türkiye'de film gösterim ve dağıtım hakkı elde etmesidir. Bu durum 1990'lar Türk Sinemasına son derece olumsuz bir şekilde yansımıştır. 1990'lı yıllara başlanırken, Türk Sineması birçok sorunla karşı karşıyadır. Yabancı Sermaye Yasası'nda yapılan değişiklikle majörlerin ülkeye girmesi, Türk Sinemasının seyirci oranını büyük ölçüde düşürmüştür. Bu nedenle Türk Sineması, 1990'lı yıllara yenik başlamıştır. Esen'in tabiri ile "Hollywood darbesi" Türk sinemasını olumsuz yönde etkilemiştir.

Bu dönemde Amerikan şirketleri başta olmak üzere birçok yabancı şirket Türkiye'de film yapım, dağıtım ve gösterim hakkı elde eder. Warner Bross ve United International Pictures gibi büyük dağıtım şirketleri ülkeye giriş yapar.⁶ Çok kısa zaman içinde Türk filmlerine karşı hakimiyet sağlayan majörler, filmlerden kazandıkları paranın büyük bir bölümünü vergi ödemeden dışarıya transfer etme hakkına sahip olur. Majörlerin hakimiyeti kimilerine göre Türkiye'de ki sinema sektörünü canlandırmış olsa da, Türk filmleri çoğu zaman Amerikan filmlerinin karşısında ezilmiş, kısa zaman içinde salon bulamaz duruma gelmiştir. Bu durum krizde olan Türk Sinemasını daha büyük bir buhrana sürüklemiştir. Hollywood filmlerinin gişe yaptığı bu dönemde, yerli filmlerde büyük oranda izleyici kaybı yaşanır. Yeşilçam gerek teknik gerek içerik açısından Hollywood filmlerinin gerisinde kalmaktadır. Birçok sinema eleştirmenine göre, 90'larda Türk Sinemasının zor durumda olmasının en önemli sebeplerinden biri de Yeşilçam anlayışının bir endüstri

⁵ Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2010, s.457.

⁶ Nigar Pösteği, 1990 Sonrası Türk Sineması, Kocaeli: Umuttepe Yayınları, 2012, s.35.

oluşturamaması ve yeni teknolojik şartlara içerik ve teknik açıdan uyum gösterememesinden kaynaklıdır.⁷

Hill'e göre, 1980 ve 1990'larda Hollywood'un sağladığı uluslararası gişe hakimiyeti, özellikle etkileyici ya da "iddialı" filmlere ve bunlara bağlı olarak artan film maliyetlerine dayanır. 1980'de bir stüdyo filminin ortalama maliyeti (yurt içi tanıtımlar da dahil olmak üzere) tahminen 13,7 milyon dolardır. 1996 yılında ise bu rakam 59.7 milyon dolara yükselmiş olup, pek çok stüdyonun en ilgi çeken filmlerinin ya da "temel direk" niteliğindeki filmlerinin maliyeti bu rakamın oldukça üzerindedir. Bununla birlikte Hill, Hollywood'u avantajlı kılan faktörleri dört ana başlık altında toplar:

- Hollywood'un yapım gücü (çekilen filmlerin hem adedi hem maliyeti açısından)
- Dağıtım ve gösterim açısından uluslararası bir ağı sahibi ve denetleyicisi konumunda olması
- Bağlantılı sektörlerde sağlanan üstünlük (video ve paralı kanallar gibi)
- Yan sektörleri (kitap, dergi, bilgisayar oyunları, oyuncak, film müzikleri vb.) genel iş stratejisinin bir parçası olarak kullanma kapasitesi⁸

Sonuç itibariyle bu dönemde Hollywood birçok anlamda avantajlı ve üstün konumdadır. Hollywood'un avantajlı konumundan ötürü 90'lı yıllara bakıldığında yerli filmlerin salon bulamadığı açıkça görülmektedir. Bu dönemde üretilen 457 filmde yalnızca 137 tanesi gösterim şansı elde etmiştir. Üretilen filmler ile gösterime giren filmlerin verilerinin yıllara göre dağılımının yer aldığı tablo, bu durumu gözler önüne serer niteliktedir.

⁷ Şükran Kuyucak Esen(ed.), Okan Ormanlı, Rıza Kıracı, Gülseren Güçhan, Erman Bostan, Candan Mallı, Nigar Pösteği, Ala Sivas, Perihan Taş Öz, Nilay Ulusoy, Nermin Orta, Ayşe Toy Par, Esra Biryıldız, Her Şeye Rağmen Ayakta 90'lı Yıllar Türkiye Sineması, , Antalya: 49. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayını, 2012, s.26.

⁸ John Hill, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2001, s.28.

Tablo 1: 1990-1999 Yılları Arasında Üretilen ve Vizyona Giren Film Sayıları

YIL	ÜRETİLEN FİLM SAYISI	GÖSTERİME GİREN FİLM SAYISI
1990	74	26
1991	35	15
1992	39	13
1993	82	11
1994	84	15
1995	37	10
1996	37	10
1997	25	13
1998	23	10
1999	21	14

Kaynak: Nigar Pösteki, 1990 Sonrası Türk Sineması, 3. Baskı, İstanbul, Umuttepe Yayınları, s.92-106.

Tabloda görüldüğü üzere 1990-1999 arası üretilen filmlerin neredeyse sadece yarısı gösterime girme şansı elde edebilmiştir. Amerikan şirketlerinin hakimiyeti, Özal hükümetinin başlatmış olduğu özel televizyon yayıncılığı sistemi, video olgusu gibi olumsuz koşullar, Türk Sinemasındaki geleneksel yapım-dağıtım ve gösterim zincirinin yıkılmasına ve geleneksel yapımcılık anlayışının yok olmasına sebep olmuştur.

Yabancı Sermaye Yasası'ndaki değişiklikle birlikte Yeni Melek, Site, Kent, Konak gibi birçok büyük sinema salonu kapanmış yerine küçük cep sinema salonları açılmıştır. Böylece eski sinema salonları yenilenmiş, dolby digital, stereo, surround ses sistemleri gibi teknolojinin öğeleriyle donatılmıştır. Sinema salonlarının yenilenmesi bir avantaj olmakla birlikte bu durum bir kültürü bitirmek açısından olumsuz sonuçlar doğurmuştur. Türk Sineması bu dönemde izleyicisini Amerikan Sineması'na kaptırınca, yeni anlatım biçimleri bulma arayışına girmiş ve Yeşilçam kalıplarından uzaklaşmıştır. Yönetmenlerin bir kısmı Hollywood tipi, ortak beğeniye uygun filmler yapmaya yönelmiştir. Bu filmlerde gişe başarısı ön plandadır. Oyuncular televizyonlardaki ünlü yüzlerden seçilmekte ve bu sayede magazin dünyasının ilgisini çekmek amaçlanmaktadır. Magazin dünyasının ilgisiyle ise filmlerin tanıtımları yapılmış olur. Pösteki 1990 sonrası Türk Sinemasını ele aldığı çalışmasında bu konudaki görüşlerini şu cümleleri ile dile getirmiştir:

1990'larda toplum, 1980'lerin getirdiği "serbestliğin" rahatlığıyla yeni kavramlarla, yeni yüzlerle ve yeni bir dünya ile karşılaşmıştır: birbirinden renkli, çok sesli, çok yüzlü ve dedikodulu kanallar, büyük şehrin eğlence hayatının

renkli ışıkları, tüketim kültürü, hayatın tüm renklerini yaşamak isteyen bir gençlik, bir günde parlayıp, ertesi gün sönen “pop starlar”, düzensiz yazılmış şarkı sözleri, Amerikan “way of life”ının dizilerden, sinema salonlarından, müzik kanallarından toplum hayatına girmesi, konu komşu dizileri ile “yeraltı” dizilerinin ekranlarda boy göstermesi, çok kanallı radyo ve TV’ler, kolay yoldan para kazanmanın “in”, alın terinin “out” olması gibi farklı alanlardaki değişimler 1990’ların çehresini değiştirirken, içerik boşalmış, görünüm ön plana çıkmıştır.⁹

Yönetmenlerin diğer bir kısmı ise klasik anlatı kalıplarının dışına çıkan, düşük bütçeli, amatör oyuncuların yer aldığı filmler çekmeye yönelmiştir. Fakat bu dönemde yetişen genç kuşak, bağımsız filmler çeken yönetmenler filmlerinin popüler anlatı kalıplarına uymadığı ve filmlerinde yıldız oyuncuların yer almadığı gibi gerekçelerle büyük ölçüde gösterim ve dağıtım sorunu yaşamıştır. Amerikan yapım şirketleri, kendi ölçütlerine uygun olan popüler filmleri gösterime sokmayı tercih etmiştir. Popüler ve Hollywood tarzı anlatı kalıplarına uygun filmler gösterim şansı elde ettiği için Türk Sineması popüler sinemaya yakınlaşmıştır. Bağımsız film çekmek isteyen yönetmenler ise Kültür Bakanlığı’nın destek fonları ve Kültür Bakanlığı’nın 1990’lı yıllarda üye olduğu Eurimages sayesinde ayakta kalabilmiştir. Görüldüğü üzere popüler sinema ve bağımsız sinema ayrımı ilk kez bu dönemde belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır. Popüler anlatı ve çağdaş anlatı yapılarının özelliklerine ise çalışmanın ikinci bölümünde yer verilecektir.

1990’larda ortaya çıkan bu ayrım yalnızca sinemadaki anlatı yapıları ile sınırlı değildir. Pösteki’nin belirttiği gibi 1990’lı yıllarda seyirci profilleri de değişmiştir. Amerikan filmleri tutkunu, macera izlemeyi seven bir izleyici kitlesi ortaya çıkmıştır. Buna ek olarak karşıt düşüncede olup sinemayı bir felsefe haline getiren izleyici kitlesi de azınlık olmasına rağmen mevcuttur.¹⁰

Yeşilçam dönemindeki anlatı kalıpları, melodramlar, seks filmleri furyası, güldürüler ilgi görmeyi kaybedince Türk Sineması yeni arayışlar içine girmiş ve çözümü Hollywood tipi filmler yapmakta bulmuştur. Bu filmlerin ilki, 1993 yılı itibarıyla Kültür Bakanlığı ve Kanal 6’nın yapım desteğiyle Şerif Gören’in yönetmenliğini üstlendiği ve Amerikan yaşam tarzını tiye alan, 354.650 seyirci

⁹ Pösteki, s.27.

¹⁰ Pösteki, s.39.

sayısına ulaşarak çok ses getiren *Amerikalı* olmuştur. *Amerikalı* ile birlikte popüler sinema alanında patlama yaşanmıştır. Daha sonra gösterime giren Yavuz Turgul'un yönetmenliğindeki 1996 yapımı *Eşkîya* ise 2.572.287 seyirci sayısı ile Türk Sinemasında bir kırılma noktasını oluşturur. Sivas'a göre, *Eşkîya*'nın başarısı, Batılı tarzda yürütülen yapımcılık anlayışı, tanıtım kampanyaları, medya desteği, popüler oyuncular, teknik yeterliliği ve Hollywood usulü formüle dayalı bir sinemanın ürünü olmasından kaynaklanmaktadır. Buna ek olarak *Eşkîya*'nın dönemin diğer popüler filmlerinden farkı, modern olanla gelenekseli birleştirmesinde, Yeşilçam'ın mirasından beslenirken, Hollywood'un güncelliğini yakalayabilmesinde saklıdır.¹¹ *Eşkîya*, SİYAD (1997) seçiminde :”En İyi Film,”En İyi Senaryo” (Yavuz Turgul), “En İyi Müzik”, (Erkan Oğur), “En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu” (Melih Çardak) ödüllerini almıştır. Fakat genel anlamda herkesin beğenisini kazanan *Eşkîya* filmini eleştirenler de olur. Vardar, *Eşkîya* ile ilgili eleştirilerini şu cümleleri ile dile getirmiştir:

Film yer yer yoruluyor ve bu noktalarda görüntülerin güzelliği yetersiz kalıyor. Özellikle finale doğru kimi sahnelerdeki mantık hataları ve zorlamalar, *Eşkîya*'yı Yavuz Turgul'un filmografisindeki mutena yerinden kopartıyor ve sıradanlaştırıyor.¹²

Yeşilçam anlatı kalıplarının dışına çıkan, *Amerikalı*, *Eşkîya*, *İstanbul Kanatlarımın Altında*, *Berlin in Berlin*, *Bay E*, *Ağır Roman* gibi popüler anlatı yapısına sahip filmlerle Türk Sineması yeniden canlılık kazanmıştır. Aynı zamanda sinemanın izleyici ile olan ilişkisi yeniden düzene girmiş ve seyirci bu sayede bir nebze de olsa geri kazanılmıştır.

2.2.2 Televizyon

Türkiye’de televizyon yayıncılığı ilk olarak 1968 yılında gerçekleştirilmiş, 1984 yılında ise tam gün ve renkli yayına geçiş yapılmıştır. 1986 yılına kadar tek kanallı olan yayıncılık bu dönemde sona ermiş ve çok kanallı yayıncılığa geçilmiştir.

1990 yılında Turgut Özal hükümetinin özel televizyon yayıncılığını başlatmasını bir kırılma noktası olarak görmek mümkündür. Türkiye’nin ilk özel kanalı Star TV’dir. Ardından Show TV, Kanal 6, Kanald, ATV, Cine5 gibi birçok özel

¹¹ Ala Sivas, Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2007, s.139.

¹² Alim Şerif Onaran, Bülent Vardar, 20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması, İstanbul: Beta Yayınları, 2005, s.70.

kanal açılır. Özel kanallar TRT'nin yayın anlayışından daha farklı bir çizgide ilerlemiştir. Bu kanallarda batı kültüründen esinlenen bir yayıncılık söz konusudur. TRT ise devlet tekelinde olduğu için dönemin hükümetine yakın İslami bir yayıncılık anlayışı gözetmiştir. Kanallardaki bu çeşitlenme hareketini, çoğullaşma ve demokratikleşme olarak görenler olmuştur. Özel kanallar sayesinde TRT tekelindeki televizyon yayıncılığında toplumu bozulmaya karşı korumak gerekçesiyle yasaklanan müzikler, sanatçılar, tartışma konuları, ekrana gelme şansı elde etmiştir.¹³ Batılı yayıncılık anlayışı ile birlikte sinema izleyicisi, televizyona yönelmeye başlar. Hemen ardından ise sinema, izleyicisini televizyona kaptırır.

Scognamillo bu konudaki görüşlerini şu sözleri ile dile getirir:

Türk film izleyicisi, televizyon, video, siyasal ve iktisadi koşullar, anarşi ve terör, 12 Eylül öncesi ve sonrası, Amerikan filmlerinin hegemonyası gibi nedenlerle sayıları git gide azalan Türk filmlerinden kopmuş ve artık ucuz eğlence olan televizyona sığınmıştır.¹⁴

Bu dönemde, yapımcılar için sinema sektörü güvenli bir yatırım aracı olmaktan çıkmıştır. Bu nedenle daha önceki yıllarda film üretimi gerçekleştiren Erler Film, 1990 yılları itibari ile televizyon dizileri çekmeye başlar. Aynı zamanda Mine Film, Kemal Film gibi kuruluşlar da televizyon için dizi üretimine yönelir.¹⁵ Sinema sektöründen televizyona yönelişin söz konusu olduğu bu dönemde, zaman içinde televizyonun sinemaya olumlu etkileri de olmuş ve televizyon kanalları Türk Sinemasına destek olmaya başlamıştır. Sinemaya destek olan TV kanallarına detaylı bir şekilde çalışmanın “Türk Sinemasına Finansal Destekler” başlığı altında yer verilecektir.

2.2.3 Video

Türkiye açısından bakıldığında 1980’li yıllar video teknolojisinin gelişip, yaygınlık kazandığı yıllar olarak kabul edilir. Sinema, bu yeni teknolojinin hızla yayılması durumundan ister istemez etkilenmiştir. Başlangıçta yalnızca olumsuz yönleri ile ele alınan video olgusu, zaman içinde sinema sektörünün canlanmasına katkı sağlar. 1984 yılında video moda olur. Hiçbir yasal denetleme, mevzuat ve

¹³ Meltem Ahiska, Zafer Yenal, Aradığınız Kişiyi Şu Anda Ulaşılamıyor- Türkiye’de Hayat Tarzı Temsilleri, İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Derneği, 2007, ss.256-259.

¹⁴ Scognamillo, 2010, s.427.

¹⁵ Çetin Erus, Film Endüstrisi ve Dağıtım:1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü, y.y., 2007,s.127.

vergilendirmeye tabi tutulmayan video, sinemanın önünü keser. Öte yandan bu dönemde video kulüpler açılır. Video işletmeciliği, izleyicilere evlerinde film izleme lüksü sunmuştur. İzleyiciler ise bu lükse çabuk alışmış ve video sektörü hızla yayılmıştır. FİYAB'ın raporuna göre Türkiye'de o dönemde 5600 video kulüp vardır. Bu video kulüpler hiçbir denetim ve vergilendirmeye tabi tutulmadan korsan kasetlerle çalışmaktadır.¹⁶ Kısa zaman içinde kahvehaneler, birahaneler, kafeler vb. yerler küçük sinema salonları haline gelmiştir. Bu durum sinema izlenme oranlarında düşüşe sebep olmuştur.

Sinema Salonları İşverenler Sendikası Başkanı Mehmet Soyarslan, Türk Sinemasının izleyici kaybında videonun oynadığı rolü şu cümleleri ile ifade eder:

Türk filmleri sinemalarda hafta bulamıyor; çünkü film yapımcılarımız hedef olarak artık beyazperdeyi değil, video ekranını seçmiş ve ona teslim olmuş durumdadır. Tabii bu davranışın sebepleri vardır. Bu sebeplerden biri sinema salonlarının çok az sayıda olmasıdır. Diğer sebep ise, yapımcılarımızın artık finansmanlarını videodan temin etmesi, bu nedenle bağımsız film yapmamasıdır. Filmler, video dağıtım firmalarından temin edilen finansmanın limitleri dahilinde mal edilebiliyor. Bu durumda yapımcı, sinemadan ne asla onun için kar haline geliyor. Sinemaların iş yapıp yapmaması artık yapımcının sorunu olmaktan çıkıyor. Seyirci ise aynı filmi çok kısa süre sonra videoda izleyeceğini ilanlardan öğrenince sinemaya gitmiyor. Ayrıca, özellikle yerli filmlerin mutlaka büyük ekran isteyen sinemaskop, Dolby-stereo gibi sesli çekim, special effectcts (özel efektler) gibi özellikleri de olmadığından seyirci yerli film seyretmek için sinemayı tercih etmiyor. Durum böyle olunca bu seneye kadar sadece yerli film göstermiş birçok sinema bile kesinlikle yerli film oynatmamak kararıyla yabancı filme dönmüş oluyor.¹⁷

1990'lı yıllara gelindiğinde ise yurt dışında yaşayan Türklere yönelik video kaset dağıtımcılığı yapan Türkola, Videola, Minareci Video, Türkkan gibi şirketler, yerli filmlerin gösterim haklarını satın alarak video haline getirir. Bununla sınırlı kalmayarak yapımcıları parasal olarak destekler. Video işletmecilerinin avansları ile

¹⁶ Hakan Erkılıç, Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri, Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, 2003, ss.141-143.

¹⁷ Sivas, s.131.

film üretim süreci başlar. Böylece, bölge işletmeciliğinin yerini video işletmeciliği almış olur ve bu durum kriz halindeki sinemayı canlandıran bir rol oynar.¹⁸

2.3 1980 Sonrası Türk Sinemasında Yeni Yönelimler

1980 sonrası döneme bakıldığında, Türk Sinemasının bireyselliğe geçiş yapmasıyla birlikte, yeni yönelimlerin ortaya çıktığı ve söylem biçimlerinin değiştiği görülmektedir. Çalışmanın bu bölümünde yasaklanan politik filmler ve seks filmleri döneminin sona ermesiyle birlikte ortaya çıkan “Kadın Filmleri” ve “Arabesk Filmler” incelenecektir. İncelenmek üzere kadın filmleri döneminin seçilme sebebi, 1980 sonrasında kadını konu alan filmlerin sayısındaki büyük artış ve bu artışın ses getirmesinden kaynaklıdır. “Arabesk Filmleri” döneminin ele alınma sebebi ise 1980 sonrası dönemde dış göç olgusunun da gündeme gelmesiyle birlikte, bu türdeki filmlere gösterilen büyük ilgiden kaynaklanmaktadır.

2.3.1 Kadın Filmleri Dönemi

Türk Sinemasında kadınlar, sinemanın ortaya çıktığı ilk yıllardan bugüne dek var olmuştur. Türk Sinemasının ilk filmlerinden biri olan *Mürebbiye* (1919) ilk cinsellik taşıyan filmlerden birini oluşturduğu gibi, bir kadının kişiliği çevresinde kurulan öyküye sahip ilk uzun metrajlı filmlerdendir.¹⁹ Aynı zamanda *Mürebbiye* cinsellik barındırdığı için sansüre uğrayan ilk Türk filmi olma niteliği de taşır.

Türk Sinemasındaki kadın tiplerine bakıldığında kadınların belli ayrımlar çerçevesinde temsil edildiği görülür. Bu kapsamda en belirgin ayrımı, iyi kadınlar ve kötü kadınlar oluşturur. İyi kadınlar, içlerinde hiçbir kötü özellik barındırmayan, özel alan ile ilişkilendirilen, bağımsızlığını ilan edememiş kişiler olarak temsil edilir. Kötü kadınlar ise kamusal alanda da varlığını sürdürebilen, yalnızca kötü özellikler barındıran, bar, pavyon gibi mekanlarda var olabilen, erkekleri baştan çıkartaran ve cinsellikleri ile ön plana çıkan kadınlardır. 1980’li yıllara gelindiğinde ülkedeki ekonomik ve siyasal değişimler köyden kente göçü arttırmış ve kent içinde bir arabesk kültür oluşturmuştur. Bunun sonucu olarak, kadın köylü ve kentli olmak üzere iki ayrı tiplerde sunulmaya başlanmıştır. İyi ve kötü kadın ayrımından sonra 1960-1980 arası dönemde kırsal kesimdeki kadınlar ve kentli kadınlar da ikinci bir ayrımı oluşturmuş olur. Kırsal kesimdeki kadınlar, köy yerinde sahipsiz kalan, korunmaya

¹⁸ Erkilic, s.140.

¹⁹ Funda Masdar, Türk Sinemasındaki Kadın Tiplemesi Üzerine Sosyolojik Bir Çözümleme: “Sevmek Zamanı”, Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 2011, s.209.

muhtaç, bağımlı, edilgen ve yaşam kavgası veren kadınlar olarak temsil edilir. Kentli kadınlar ise bar, pavyon gibi mekanlarda yer alsa da namuslu ve masum bir şekilde gösterilmiştir.²⁰

1980’li yıllarda muhalif sesler yükselmeye başlar. Türkiye’de feminist hareket böyle bir dönemde, bir sivil toplum hareketi olarak ortaya çıkmıştır. Feminist hareketle birlikte o güne dek mahrem kabul edilen, toplumda tartışılmayan ev içi şiddet, kürtaj, cinsel taciz gibi konular kamusal alanda tartışılmaya başlanır. Bu dönemde çekilen filmlerde kadının cinsel arayışlarına, psikolojik bunalımlarına yer verilmiştir. Hukuki, siyasi ve kültürel alanda cinsiyet ayrımcılığı içeren uygulamalar teşhir edilirken, kadınların durumunun iyileştirilmesi için farklı platformlarda mücadelelere girilir. Akademik araştırmalardan, haber dergilerine, mizah programlarından, edebiyata kadar her alanda kadınlar tartışılmaya başlanır. Birçok kültürel alan gibi sinema da feminist hareketten etkilenmiştir ve buna bağlı olarak 1980’ yılında kadın filmleri dönemi başlar.²¹ Bu dönemde kadın filmleri, isminden de anlaşılacağı üzere kadın kahramanlara odaklanan öyküler etrafında kurulmakta ve bu filmlerde farklı kesimlerden kadınların, sadece kadın oldukları için karşılaştığı ayrımcılığa, güçlüklerle, şiddete dikkat çekilmektedir. Bu filmlerde, Türk Sinemasındaki kalıplaşmış kadın temsillerinin zaman zaman dışına çıkan bir kadın imgesi ortaya çıktığı görülür. Bu yeni imgeyi oluşturan unsurlardan biri de cinselliktir. Yeşilçam Sinemasında utançla özdeşleştirilen ve yalnızca kötü kadınlarla ilişkilendirilen cinsel arzular, kadın filmleri dönemi ile birlikte “sıradan” kadınların yaşam deneyimlerinin bir parçası haline gelir.²²

Gürbilek’e göre 80’li yıllar itibariyle sinemadaki kadınlar daha çok burjuvaziden, sanat ve iş dünyasından kadınlar olarak temsil edilir.

Eğitimli, meslek sahibi kadınlar özel yaşamın sınırlı alanlarından kamusal alana geçmiş ama bedeli yalnızlık, mutsuzluk ve cinsel tatminsizlik olmuştur. Kadın, geleneksel rollerinden kurtarılmış görünse de özel alandan kamusal alana geçiş göstermelidir. Kamera, mesleğini yapan eğitimli kadınları yine özel alanlarında yani ev içinde görüntüler. Daha önce mahrem sayılan hayat ilk defa 80’lerde bir

²⁰ Masdar, s.211.

²¹ Asuman Suner, Hayalet Ev (Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek), İstanbul: Metis Yayınları, 2005, s.293.

²² Suner, s.294.

itiraf ve iç dökme nesnesine dönüşmüş, her şey ortalığa dökülmüştür. Ev içleri, özel ilişkiler seyirlik kılınmış, seyirciye özel hayatları dikizleme fırsatı verilmiştir.²³

Bu dönemde, kadın filmlerinin belirgin bir özelliği de, yönetmenlerin erkek oluşu ve filmlerin erkek egemen bakış açısıyla çekilmesidir. Suner'in belirttiği gibi, kadın filmlerinin en problemlili yanı anlatıda kadın karakterlere daima dışarıdan gözetleyici bir gözle (erkek gözüyle) bakılmasıdır.²⁴ Feminist eleştirmenlerden biri olan Mulvey, sinemada dikiz hakkını sadece erkeklere veren, anlatısal ve sinemasal teknikleri ortaya çıkartmıştır. Mulvey'e göre, film anlatısı içinde eril karakterler, nazarını dişil karaktere yöneltirler. Dolayısıyla sinema salonundaki seyircilerde otomatik olarak çoğu zaman bilinçsiz bir biçimde eril bakış açısı ile özdeşleşir. Çünkü kamera, eril karakterin optik ve libidinal bakış açısından çekmektedir. Mulvey bu doğrultuda sinemanın dişil karakteri nesneleştirip, seyirlik hale dönüştüren kamera, karakter ve seyirci olmak üzere üç düzlemi olduğundan söz eder.²⁵

Türkan Şoray ise dönemin sinemaya yansıyan erkek egemenliğini, "Sinemam ve Ben" isimli çalışmasında şu ifadeleriyle yorumlar:

Senaryolar, yorumlar hep erkeğin gözündeki iyi veya kötü kadına göre yazılıyordu, bizler de onların kadınlarını en iyi şekilde yorumlayan kişiler olduk yıllarca... O zamanlar ne kendimin ne de bu edilgen kadınların kaderciliğinin nedenini sorgulayacak düşünce yapısındaydım; belki de toplumda kadının rolü budur diye düşünüyordum. 70'li yıllara kadar sürdü bu... Ben de günden güne sorgulamaya ve bilinçlenmeye başladıkça daha sonraki filmlerde oynadığım edilgen kadın karakterler, kimliğini savunan kadın karakterlere dönüştü.²⁶

Şoray'ın belirttiği üzere, Türk Sinemasında uzunca bir dönem eril bakış açısına sahip filmler çekilmiştir. Kadınlar filmlerde yalnızca erkekler için var olmuştur. 1980-1990 yıllarına gelindiğinde ise Türk Sinemasında kadın konulu filmlerde artış yaşanır. Bu artışta o dönemlerde güçlenen feminist hakaretin de etkisi büyüktür. Öte yandan bu artışta darbe sonrası seks filmlerinin yasaklanmasıyla birlikte yeni konu arayışına

²³ Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak*, İstanbul: Metis Yayınları, 2001, s.68.

²⁴ Suner, s.295.

²⁵ Anneke Smelik, *Feminist Sinema ve Film Teorisi- ve Ayna Çatladı*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 1998, s.5

²⁶ Türkan Şoray, *Sinemam ve Ben*, İstanbul: NTV Yayınları, 2012, s.170.

girilmesinin ve bireysel konulara ağırlık verilmesinin de etkisi olmuştur. Feminist hakaretin oluşturduğu etki ile 1980'lerden sonra kadınlar sosyal yaşam içinde diğer dönemlere nazaran daha özgür bireyler olarak temsil edilmiştir. Masdar'a göre feminist kadın tiplmesi 1990'larda oluşmaya başlamış ve kadınlar, galeri yöneticisi, yazar, ressam olarak kadın cinsiyet bilincine sahip ancak yalnızlığın bunalımları içinde verilmiştir.²⁷

1990 sonrası dönemde ise kadın iki farklı şekilde ele alınır. Yeşilçam kalıplarını benimsemiş kimi yönetmenler, kadını bir özne konumunda işlerken, diğer yönetmenler kadını kısmen daha gerçekçi bir bakış açısı ile ele almayı tercih eder. Atıf Yılmaz, Şerif Gören, Feyzi Tuna, Ömer Kavur gibi yönetmenler, çok sayıda kadın konulu film çeker. Özellikle Atıf Yılmaz kadın konulu film çeken yönetmenlerin en başında gelir; *Deli Kan*, *Mine*, *Bir Yudum Sevgi*, *Dağınık Yatak*, *Dul Bir Kadın* bu kapsamda çektiği filmlerden bazılarıdır. *Adı Vasfiye*(1985) ile ise Atıf Yılmaz filmlerinde kadınların toplumsal konumunun, kimlik meselelerinin, aşk ve cinsellik arayışlarının ele alındığı yeni bir dönem açılmış olur. *Adı Vasfiye'nin* ardından *Kadının Adı Yok*, *Ah Belinda* gibi filmler gelir. Türk Sinemasının kadını ele alış şekli, günümüzde de tartışılan bir konu olmakla birlikte, eril bakış açısına sahip filmler devam ettiği gibi, kadını gerçekçi bir bakış açısı ile ele alan filmler de çekilmeye devam etmektedir.

2.3.2 Arabesk Filmleri

1980 sonrası dönemde ortaya çıkan diğer tür ise "Arabesk Filmleri"dir. 1980 yıllarının baskıcı ortamından ve yasaklardan bunalan Türk Sineması yeni arayışlara yönelmiştir. Darbenin beraberinde getirdiği etkilerden biri olarak toplum koşullarının değişmesi, sinemayı da etkiler. Bu dönemde iç ve dış göçlerin artması ile birlikte "arabesk filmler" dönemi başlamıştır.

Esen'e göre arabesk filmlere özellikle yurt dışına göçen insanlar rağbet göstermiştir. Köyden kente göç etmenin sıkıntılarının çok daha fazlasını yaşayan bu insanlar, dillerini ve yaşam biçimini bilmedikleri ülkelerde sığınabilecekleri, bağlanabilecekleri bir değer aramışlar ve ülkelerinden gelen, hasretli, ağlamaklı, arabesk filmler onlara tutunacak dal olmuştur.²⁸ Anlatı yapısı köyden kente göç eden insanların, köy-kent ikileminde sıkışmışlığı çerçevesinde oluşturulan, arabesk

²⁷ Masdar, s.212.

²⁸ Esen, s.180.

müziklerin eşlik ettiği ve genellikle arabesk müzik üreten sanatçıların rol aldığı, konuları itibarıyla benzerlik gösteren bu filmler, gecekondulaşma, yoksulluk, imkansız aşklar gibi temalar üzerine kurulmuştur. Aynı zamanda, kadercilik olgusunun ön plana çıkartıldığı arabesk filmler, acı, umutsuzluk, hüznün gibi motiflerle bezenir.

Ayrılık Kolay Değil (Orhan Gencebay, 1980), *Boynu Bükük* (Temel Gürsu, 1980) *İtirazım Var* (Müslüm Gürses, 1981), *Leyla İle Mecnun* (Orhan Gencebay, 1982), *Günah* (İbrahim Tatlıses, 1983) bu türe örnek filmlerden bazılarıdır. 1980’li yıllarda çekilen 68 filminden, 27’sini arabesk filmler oluşturmaktadır. Fakat bu tür etkisini 1980’li yılların sonlarına doğru yitirir. Arabesk filmlerin popülerliğini yitirmesinde ise gecekondulaşmanın sosyal bakımdan sınıf atlamasının rolünün etkili olduğu düşünülmektedir.

2.4 1990 Sonrası Türk Sinemasında Finansal Destekler

1990’larda Amerikan film şirketlerinin hakimiyeti, özel televizyon yayıncılığının başlaması, video olgusu gibi çeşitli sebeplerle dağıtım ve gösterim aşamasında zor durumda olan Türk Sinemasına birçok destek gelmiştir. Çalışmanın bu bölümünde Türk Sinemasına 1990’lı yıllarda yapılan finansal destekler kapsamında, Kültür Bakanlığı, Eurimages, TV kanalları, festivaller ve sponsor desteklerine yer verilecektir.

2.4.1 Devlet Desteği

Türk Sineması ile ilişkili düzenlemeler 1980’lerde başlamış ancak sansür, korsan yayıncılık vb. gibi konulardan öteye gidememiştir. 1983 yılında, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu kapsamında düzenlemeler yapılarak korsan yayıncılığın önüne geçilmesi amaçlanmıştır. 1986 yılında yapılan düzenlemelere bakıldığında ise film yapımcıları ve dağıtımcılarının korunması amacı ile kurulan SESAM (Türkiye Sinema Eserleri Meslek Sahipleri Birliği) dikkat çeker.

1990 yılların başlarına gelindiğinde, Türk Sinemasının zor durumda olması nedeniyle Kültür ve Turizm Bakanlığı ilk kez Türk Sinemasına yapım desteği vermeye başlar. Filmin bir kopyasının Kültür Bakanlığı’nın arşivine verilmesi ve kültürel etkinlikler, festival ve şenliklerde filmin ücretsiz gösterim hakkının elde edilmesi koşuluyla düşük faizli ve uzun vadeli krediler serbest bırakılmıştır.²⁹ Bununla birlikte

²⁹ Pösteki, s.51.

filmlerin maliyetinin yarısının 200 milyon lirayı aşmaması koşuluyla Kültür Bakanlığı tarafından karşılanacağı belirtilmiştir.³⁰ Fakat bakanlığın sinemaya olan istikrarsız tutumu, devlet yardımının enflasyon nedeniyle değer kaybetmesi, 1994–1996 yıllarında APK’dan (Başbakanlık Araştırma ve Planlama Kurulu) üç yıllığına alınan kredilerin repoda kullanılmaları bu kredilerin verilmesini durdurmuştur. Daha sonra Kültür Bakanlığı, Film Yaptırma ve Destekleme Yönergesi’ni yürürlüğe koyarak 14 milyar liralık bütçeyi onaylamış ve bazı filmlere de 500 milyon liralık kredi verilmesini uygun görmüştür (bu miktarın %50’si hibe, %50’si 5 yıl vadeli ve %15’i faizlidir. Ayrıca dolar o tarihte 112.612liradır) Fakat bu yardım da Refahiyol Hükümeti zamanında durdurulmuştur.³¹

Dönemin kültür bakanlarından Fikri Sağlar, bütün maliyetleri karşılanmak üzere Türk Sinemasını canlandırmak için film siparişlerinde bulunduklarını belirtmiştir. Sağlar, doğrudan destek yoluyla yapılan bu yardımların daha çok sanatsal ağırlıklı yeni projelere yönelik olduğunu ve kendi döneminde yapılan bu yardımlara ilişkin meclisteki muhafazakar kesimden tepki aldığını belirtmiştir. Sağlar’a göre 1980 kuşağı sinemacılarından, o güne kadar bir film yapmış ya da TRT’den gelmiş yönetmenlerden bazıları Kültür Bakanlığı’nın yardım fonlarını başka yerlerde harcamıştır.³²

1986 yılında “Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu” çıkartılır. Bu kapsamda sinemaya aktarılmak üzere bir fon düzenlenir ve 1996 yılında uygulamaya geçirilir. Bu kanun kapsamında video kaset sektöründeki korsan yayıncılığı denetim altına almak amaçlanır. Ayrıca bu kanunla birlikte, senaryo aşamasındaki sansür uygulamasına son verilmiş ve 16 yaş uygulaması getirilmiştir. Sinema, Video ve Müzik Eserleri’nin denetlenmesine ilişkin yönetmeliğe göre, sinema filmleri gösterime girmeden önce Kültür Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Müdürlüğünce, SESAM, Türkiye Gazeteciler Cemiyeti ve Kültür Bakanlığı temsilcilerinden oluşan bir alt komisyon tarafından değerlendirilecektir. Komisyonun denetlenme gereği koyduğu yapımlar, Kültür Bakanlığı Milli Güvenlik Genel Sekreteri, Milli Eğitim Bakanlığı, SESAM ve MESAM (Müzik Eserleri Sahipleri Meslek Birliği) temsilcileriyle Kültür Bakanı tarafından seçilen bir sanatçının oluşturduğu Denetleme

³⁰ Atilla Dorsay, Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları, İstanbul: Remzi Yayınları, 2004, s.16.

³¹ Pösteki, ss.51-52.

³² İrfan Hıdıroğlu, Türkiye’de 1980 Sonrası Sinema Politikaları, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2000, s.200.

Üst Kurulu'na gönderilecektir. Kurul uygun görmediği takdirde ise denetlenen filmin gösterimi yasaklanacaktır.³³

Bu durumu bir kırılma noktası olarak görmek mümkündür zira bu düzenleme sansür uygulamaları dışında sinemayla ilgili yapılan ilk yasal düzenleme olarak kabul edilir. Ancak, Kültür Bakanlığı tarafından kurmaca ve belgesel film yapımına destek sağlanması amacıyla çıkartılmış yönetmelik, hükümetlerin sık sık değişmesiyle yaşanan ekonomik istikrarsızlık nedeni ile sürekli bir kaynak haline dönüşmemiştir. Bazı sinema araştırmacılarına göre, sinemaya yapılan devlet desteği yeterli değildir. Devlet, sinemanın ortaya çıktığı günden bu yana ancak sansür uygulamaları ve vergi alımları kapsamında sinema ile ilgilenmiştir.

Sevinç, Yeni Türk Sinemasını konu alan çalışmasında, çeşitli yönetmenlerle yaptığı söyleşilerde, sektörün içindeki kişilerin, devlet desteğinin 80'li ve 90'lı yıllarda yetersiz olduğu görüşünde olduğunu fakat 2000'li yıllara gelindiğinde bu desteğin tam ihtiyacı karşılamakta hala yetersiz kalsa da bir ölçüde arttığı düşüncesinde oldukları görülür. Bu anlamda 2000'li yıllara gelindiğinde, devlet desteği hala yetersiz kalıyor olsa da devletin sinema ile ilişkisinin güçlendiğine ve genç yönetmenlere önemli maddi imkanlar sağladığına dair söylemler mevcuttur.³⁴

Esen'in ifade ettiği üzere,

Türkiye'de devlet, sinemanın işleyişi ile yakından ilgilenmez. Sinemaya sanat ya da kültürel bir üretim olarak bakmadığı için, sinema politikası bulunmaz. Devlet, sinemaya insanları eğlendiren ticari bir işletme mantığıyla yaklaşır. 1986 yılında çıkarılan Sinema Yasası'na kadar, yalnızca sansür ve biletlerden alınan rüsum açısından sinema ile ilgilenilmiştir. Bu nedenle devletin sinemayı düzenleyici ya da koruyucu kuralları yoktur. Bu durum Yeşilçam sinemasının da bir dayanağı olmadığının göstergesidir.³⁵

³³ Devlet-Sinema İlişkisi, (t.y), (y.y.) www.ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,80308/devlet---sinema-iliskisi.html, (13 Eylül 2018)

³⁴ Zeynep Sevinç, Yeni Türk Sineması: 2000 Sonrası Türk Sinemasına Sosyolojik Bir Bakış, Yüksek Lisans Tezi, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2007, s.32.

³⁵ Esen, s.120.

2.4.2 Televizyon Kanalları

Televizyon yaygınlaşmasıyla birlikte sinema seyircisinin salonlardan uzaklaşmasına sebep olsa da, sinemaya olumlu etkileri de olmuştur. 1990-1994 yılları arasında televizyonlar gösterim hakkı ve ön satış yoluyla Türk filmlerine yapım katkısı sağlamıştır. Ancak daha sonraki yıllarda televizyonlar sadece gişe filmlerini yayınlamaya başlamıştır. Bu durum, kimi eleştirmenler tarafından televizyonun eksi yönlerinden biri olarak ifade edilir. Pösteki, “1990 Sonrası Türk Sineması” isimli çalışmasında, TRT ve özel kanalların desteklediği filmleri belirtmiştir.

Tablo 3: 1990 Sonrası TRT Destekli Filmler

TRT Destekli Filmler	Yönetmen	Yapım Yılı
Soyun Öte Yanı	Tomris Giritoglu	1991
Hoşça kal Umut	Canan Evcimen İçöz	1993
İşgal Altında	Ünal Küpeli	1993
Yaz Yağmuru	Tomris Giritoglu	1994
Aylaklar	Altuğ Savaşal	1994
Batık Aşklar Müzesi	Adnan Azan	1994
Cadı Ağacı	Fide Motan	1994
Gerilla	Osman Sınay	1994
Düş, Gerçek, Bir de Sinema	Tülay Eratalay	1995
Özlem, Düne, Bugüne, Yarına	Tülay Eratalay	1995
80. Adım	Tomris Giritoglu	1995
Yahya Kaptan	Engin Temizer, Hilmi Akyalçın	1995
Deniz Bekliyordu	Sunar Kural Aytuna	1996
Solgun Bir Sarı Gül	Canan Evcimen İçöz	1996
Yaban	Nihat Durak	1996
İnsan Kurdu	Fatih Arslan	1997
Yanlış Saksının Çiçeği	Fide Motan	1997
Cumhuriyet	Ziya Öztan	1997

Kaynak: Nigar Pösteki, 1990 Sonrası Türk Sineması, 3. Baskı, İstanbul, Umuttepe Yayınları, 2012, s.59.

Tablo 4: 1990 Sonrası Özel TV Kanallarının Desteklediği Filmler

Film Adı	Yönetmen Adı	Yapım Yılı
<u>ATV Destekli Filmler</u>		
Ağrı'ya Dönüş	Tunca Yönder	1993
Ay Vakti	Mahinur Ergun	1993
Bir Sonbahar Hikayesi	Yavuz Özkan	1993
İz	Yeşim Ustaoglu	1993
Manisa Tarzanı	Orhan Oğuz	1993
Bir Aşk Uğruna	Tunca Yönder	1994
<u>Kanal 6 Destekli Filmler</u>		
Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri	İrfan Tözüm	1992
Düş Gezginleri	Atıf Yılmaz	1992
İki Kadın	Yavuz Özkan	1992
Zıkkımın Kökü	Memduh Ün	1992
Amerikalı	Şerif Gören	1993
Gece, Melek ve Bizim Çocuklar	Atıf Yılmaz	1993
Kız Kulesi Aşıkları	İrfan Tözüm	1993
<u>Kanal D Destekli Filmler</u>		
Yengeç Sepeti	Yavuz Özkan	1994
Bir Kadının Anatomisi	Yavuz Özkan	1993
<u>Show TV Destekli Filmler</u>		
Tersine Dünya	Ersin Pertan	1993
<u>TGRT Destekli Filmler</u>		
Kurtoğlu	Yücel Çakmaklı	1991
Bişr-i Hafi, Bir Zamanlar Sarhoştur	Yücel Çakmaklı	1992

Kaynak: Nigar Pösteği, 1990 Sonrası Türk Sineması, 3. Baskı, İstanbul, Umuttepe Yayınları, 2012, s.59-60.

2.4.3 Eurimages

Eurimages, Avrupa Sineması'nın gelişmesi için, sinema ürünlerine ortak yapım, dağıtım ve gösterim desteği sağlayan 1989'da oluşturulmuş bir Avrupa destek fonudur. Bu fon, sinemadaki Amerikan hakimiyetine karşı, Avrupa kültürünü korumak ve Avrupa filmlerine destek olmak amacıyla oluşturulmuştur.

Eurimages'in temel olarak iki amacı vardır. Bunlardan ilki kültürelidir. Eurimages, kökenleri tek bir kültürden çıkan Avrupa topluluğunun çeşitli yüzlerini yansıtan projeleri desteklemeyi amaçlamaktadır. İkinci amacı ise ekonomiktir. Fon ticari başarıları dikkate alırken sinemanın bir sanat dalı olduğu ve böyle davranılması gerektiğini göstermekle ilgilenen bir endüstriye yatırım yapmayı amaçlamaktadır.³⁶

³⁶ Nermin Orta, Hollywood Sinemasına Karşı Avrupa Film Politikaları ve Geliştirilen Korumacı Tedbirler, Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi, (t.y.), (y.y.), s.167.

Türk Sinemasının 90'lı yıllardaki sıkıntılı döneminde, devletin sinemaya katkı sağlamak için giriştiği yollardan biri de Kültür Bakanlığı'nın desteği ile Eurimages'a (Sinematografik ve Görsel- İşitsel Eserlerin Ortak Yapım ve Dağıtım Avrupa Destek Fonu) üye olunmasıdır. Birçok sinema yazarı ve eleştirmenine göre, Türk Sineması, Amerikan tekeline rağmen ayakta kalabilecek gücü Eurimages sayesinde bulmuştur. Eurimages, özellikle bağımsız sinemacıların filmlerine büyük destek sağlamıştır. Bu fonun ortak yapım desteği en az iki ya da üç ortak yapımcı ile birlikte film çekilmesi şartını zorunlu kılar. Böylece Türk Sineması, Avrupa'ya açılmış olur. Bu sayede Türk yönetmen ve yapımcılar, başka ülke sinemacılarının pratikleri ile tanışarak, yeni teknik olanaklardan yararlanma şansı elde eder.

Aydın Sayman, Eurimages'ın Türk Sinemasına katkılarını şu cümleler ile özetlemiştir:

Türk Sinemasının varlığını devam etmesine yardımcı olduğunu düşünüyorum. Özellikle geçmiş 10 yılda çok az film üretiliyordu. İşte o üretilen filmlerin içinde şöyle ele avuca gelen birkaç film Eurimages desteklidir. Yılda 8-10 film yapan bir ülkede üç filmin Avrupa Konseyi destekli olması ise hem iyi hem de kendi sinemamız adına acı verici bir gerçek.³⁷

Amerikan film şirketlerinin Türkiye'ye girmesi ile seyirci kaybetmemek adına popüler sinemaya yönelen yönetmenler, dağıtım sorunu yaşamamıştır. Fakat klasik anlatı kalıplarının dışında film çeken bağımsız yönetmenler, büyük ölçüde yapım ve dağıtım sorunu ile karşı karşıya kalmıştır. Eurimages bu anlamda bağımsız sinema için büyük ölçüde umut olmuştur.

Eurimages'in destekleri üç ana başlık altında toplanabilir:

- Ortak yapım desteği
- Dağıtım desteği
- Sinema salonlarına olan destek³⁸

Fonun mali kaynakları ise üye ülkelerin yıllık aidatları ve faizsiz verilen borçların geri ödenmesi ile sağlanır. Scognamillo, Eurimages'in 1990-1996 yılları arasında film başına en az 900.000 en çok 1,5 milyon frank ayırarak Türk Sinemasına

³⁷ Eurimages,(t.y) www.kameraarkasi.org, (13 Eylül 2018)

³⁸ Perihan Taş, Bağımsız Türk Sinemasında Erkek Egemen Söylemin Oluşturulması ve Bakış: Bir Çözümleme Örneği "Üç Maymun", Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2011, s.25.

yaklaşık olarak 20 Milyon Fransız Frangı aktardığını ifade etmiştir.³⁹ Scognamillo bu ifadesi ile Eurimages'ın Türk Sinemasına olan katkısını desteklemektedir. 1900'lı yıllardan 1999 yılına kadar tam 32 film Eurimages desteği almıştır. Bu filmler tabloda gösterilmektedir.

Tablo 2: 1990 Sonrası Eurimages Destekli Filmler

Filmin Adı	Yönetmeni	Yılı
Robert's Movie	Canan Gerede	1991
Gizli Yüz	Ömer Kavur	1991
Ateş Üstünde Yürümek	Yavuz Özkan	1991
Seni Seviyorum Rosa	Işıl Özgentürk	1991
Çıplak	Ali Özgentürk	1992
Mavi Sürgün	Erden Kıral	1992
Şahmaran	Zülfü Livaneli	1993
Balkan Balkan	Gyula Maar	1993
İz	Yeşim Ustaoglu	1993
Aşk Ölümünden Soğuktur	Canan Gerede	1994
İstanbul Kanatlarımın Altında	Mustafa Altıoklar	1995
Sen de Gitme	Tunç Başaran	1995
Eşkıya	Yavuz Turgul	1996
Hamam	Ferzan Özpetek	1996
Usta Beni Öldürsene	Barış Pirhasan	1996
Akrebın Yolculuğu	Ömer Kavur	1996
Mektup	Ali Özgentürk	1996
Mum Kokulu Kadınlar	İrfan Tözüm	1997
Yara	Yılmaz Arslan	1997
Hoşça kal Yarın	Reis Çelik	1997
Nihavent Mucize	Atıf Yılmaz	1997
Kuşatma Altında Aşk	Ersin Pertan	1997
Ağır Roman	Mustafa Altıoklar	1997
Avcı	Erden Kıral	1997
Parçalanma	Canan Gerede	1997
Harem Suare	Ferzan Özpetek	1998
Kaçıklık Dipolaması	Tunç Başaran	1998
Kayıkcı	Biket İlhan	1998
Lola ve Bilidkid	Kutluğ Ataman	1998
Romantik	Sinan Çetin	1999
Sevgilim İstanbul	Seçkin Yasar	1999
Güle Güle	Zeki Ökten	1999

Kaynak: Nigar Pösteki, 1990 Sonrası Türk Sineması, 3. Baskı, İstanbul, Umuttepe Yayınları, 2012,s.55.

³⁹ Scognamillo, s.372.

2.4.4 Festivaller

1990'lı yıllarda özellikle bağımsız sinemanın gelişimine katkı sağlayan en büyük desteklerden biri de ulusal ve uluslararası festivaller olmuştur. Bu festivaller finansal destek anlamında önem teşkil etmenin yanı sıra, filmlerin tanınırlık seviyesini arttırarak, gişe gelirlerini de etkileyici bir rol oynar. ⁴⁰ Antalya Altın Portakal Film Festivali, Adana Altın Koza Film Festivali, İstanbul Film Festivali, Cannes Film Festivali, Berlin Film Festivali, Venedik Film Festivali önemli festivaller arasındadır.

Scognamillo, 1990 sonrasını festivaller kapsamında değerlendirirken, “Türk Sinemasının Avrupa’nın en büyük festivallerine çıkarma yaptığını” belirtir. Derviş Zaim’in 1996 yapımlı, bir anlamda sanat sinemasının önünü açan *Tabutta Rövaşata* isimli filmi Montpellier, Toronto ve Selanik Film Festivalerinden “Jüri Özel Ödülü” ile döner. Nuri Bilge Ceylan’ın 1998 yapımlı *Kasaba* filmi, 48. Berlin Film Festivali’nden “Caligari” ödülünü alır. Zeki Demirkubuz’un 1997 yapımlı *Masumiyet* filmi, Venedik film festivalinde gösterilir. Aynı zamanda yönetmenin bir diğer filmi olan *Üçüncü Sayfa* (1998) ise, Rotterdam, Locarno, Selanik ve Brüksel Film Festivalerinde gösterilir. Yeşim Ustaoglu ise 1999 yapımlı Kürt sorununu ele aldığı *Güneşe Yolculuk* isimli filmi ile 45. Berlin Film Festivali’nde “Jüri Özel Ödülü”nü almaya hak kazanır. ⁴¹

2.4.5 Sponsorluklar

Türk Sinemasında 1990’lar itibariyle gelişen yeni finans kaynağı arayışlarına bakıldığında sponsorlukların önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. 1990’lı yıllarda filmlere destek olan dernek ve ticari kuruluşların başlıca olanları, Vehbi Koç’un Aile Sağlığı Vakfı, Gazeteciler ve Yazarlar Vakfı, Kodak, Efes Pilsen, Eczacıbaşı Vakfı olarak sıralanabilir. Özellikle Efes Pilsen’in Türk Sinemasına olan katkısı büyüktür.

“Efes Pilsen, İstanbul Film Festivali’nde Fipresci ödülünü alan yönetmene, bir sonraki proje için 30 bin dolar katkı yapmaktadır. Bu katkıyla gerçekleşen filmlerden bazıları, *Çözümler*, *Kız Kulesi Aşıkları*, *Akrebın Yolculuğu*, *Bir Erkeğin Anatomisi*, *Mektup*, *Mayıs Sıkıntısı*, *Beş Vakit*, *Bekleme Odası* olarak sıralanabilir. ⁴²

⁴⁰ Tülay Çelik, 1990 Sonrası Türkiye’de Yönetmen Sineması Alanında Film Üretim Süreci, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2009, s.255.

⁴¹ Scognamillo, ss.465-466.

⁴² Çelik, s.176.

Bu dönemde, sinemanın kişisel çabalarla ayakta tutulmak istenmesi anlamında bir diğer önemli gelişme, on yönetmen tarafından kurulan “Sinema Vakfı” olmuştur. Atıf Yılmaz, Ali Özgentürk, Memduh Ün, Yusuf Kurçenli, Barış Pirhasan, Orhan Oğuz, Erden Kırıl, Zeki Ökten, Ömer Kavur ve İrfan Tözüm bir araya gelerek 1995 yılında Sinema Vakfı’nı kurmuşlardır. Hollywood egemenliğine karşı, dayanışma ortamı sağlamak adına kurulan bu vakıf, “On Yönetmen İki Film” isimli projelerini hayata geçirir. Proje kapsamında, yönetmenler kendi filmlerini çekecek ve ilk filmini çeken yönetmene tam destek verilecektir. Bu filmlere sponsor olan kuruluş ise Efes Pilsen’dir.⁴³ “On Yönetmen, İki Film” isimli proje kapsamında yarım saatlik orta metrajlı beşer filminden oluşan iki dizi ortaya çıkar. “Yerçekimli Aşıklar” ismi verilen ilk dizi kapsamında çekilen filmler: Orhan Oğuz - *Şovalye, Pamuk Prenses ve Hain*, Ali Özgentürk - *Sır*, Barış Pirhasan- *Gül ile Adem*, Memduh Ün- *Ona Sevdiğimi Söyle*, Atıf Yılmaz,- *Kazandibi Tavukgöğsü’dür*. İkinci dizi olan “Aşk Üzerine Söylenmemiş Her Şey” kapsamında çekilen beş film ise Ömer Kavur- *Buluşma*, İrfan Tözüm- *Montre Kristo*, Yusuf Kurçenli- *Çünkü Onu Seviyorum*, Erden Kral- *Ay Hikayeleri*, Zeki Ökten- *Hep Aynı* olmuştur. (Onaran v.d. 20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması 41) Fakat proje başarılı olmaz. Esen, projenin başarılı olamamasının en önemli sebebini, izleyicinin alıştığı formatın dışında olması olarak açıklar. Proje, birçok kısa filmin, art arda eklenmesi ile oluştuğu için, özdeşleşme sağlanamamıştır. Bu başarısızlığa karşın, proje o dönemde Amerikan filmlerinin hakimiyetine karşı bir dayanışma olarak görüldüğü ve Yeşilçam’da pek bilinmeyen sponsorluk yöntemini kullandığı için önem taşır.⁴⁴

2.5 Türkiye’de Bağımsız Sinemanın Gelişimi

Bağımsız olarak adlandırılan filmler, birçok farklı tanımlamaya ve isimlendirmeye tabi tutulmuştur. Bütün tanımlara genel olarak bakıldığında ise varılan ortak nokta, bir filmin bağımsız olarak kabul edilmesi için anlatım ve içeriğinin farklı olması gerektiği yönündedir.

Bağımsız filmler genel ve basit bir tanımlama ile yönetmenin finans desteğini genellikle kendi sağladığı, herhangi bir yapımcıya bağlı kalınmayan, gişe kaygısı gütmeyen, sanat adına yapılan filmler olarak kabul edilmektedir. 1990’lar Türkiye’de ilk kez gerçek anlamda bağımsız sinemadan söz edildiği yıllar olmuştur. 90’lı yıllarda,

⁴³ Esen, s.121.

⁴⁴ Esen, ss.121-122.

Amerikan Sineması'nın hakimiyetine karşı film üretmek isteyen iki farklı yönetmen kuşağı ortaya çıkar. Bazı yönetmenler, popüler anlatı kalıplarını kullanarak Amerikan tipi filmlerle seyirciyi salona çekmeyi amaçlar. Diğer yanda ise Yeşilçam'ın ve Hollywood Sineması'nın anlatı kalıplarından bağımsız, kendi bütçeleri ile film üretmek isteyen genç bir yönetmen kuşağı ortaya çıkmıştır. Bu dönemi birçok yönetmen ve sinema eleştirmeni farklı isimlerle adlandırır. Evren'e göre bu döneme "Bağımsızlar Dönemi" ya da "Post Yeşilçam" demek uygun olacaktır. Zeki Demirkubuz ise, "Kişisel sinema" veya "Birey sineması" kavramlarının daha uygun olduğu düşüncesindedir. Derviş Zaim ise bu dönem için "Alüvyonik Sinema" kavramını önerir.⁴⁵

Sivas'ın Türk Sinemasında bağımsızlık anlayışlarını tartıştığı çalışmasından hareketle, Burçak Evren'e göre 'Bağımsızlar Dönemi' 1994 yılı ile başlamaktadır. Evren bunun sebebini "Zeki Demirkubuz'un *C Blok* veya *Üçüncü Sayfa* filmlerine baktığınız zaman, bu filmlerin başlangıcında "Bağımsız Yapım" yazısını görebilirsiniz. O yüzden "bağımsız" sözcüğünü kullanarak bu dönemi adlandırıyorum" şeklinde ifade eder. Bununla birlikte Evren'e göre yönetmenlerin filmlerini kendilerinin finanse etmesi ve film konularındaki ayırsızlık bir filmi "bağımsız" olarak adlandırmak için yeterlidir. Fakat Evren'in bu görüşü Scognamillo için idealist bir yaklaşımdır. Scognamillo bağımsız sinemanın sadece Türkiye'de değil, dünyada da var olmasının mümkün olmadığını savunur. Bu görüşünü ise filmlerin dağıtım aşamasındaki bağımlılık ile ilişkilendirir. Scognamillo Türkiye'de yapım kaynakları açısından bağımsız bir film çekilse de, dağıtım aşamasında bağımsızlık olgusunun olmadığını ifade etmektedir.⁴⁶

İstanbul Bağımsız Filmler Festivali Koordinatörlerinden Serra Ciliv'e göre bağımsız filmler, "yönetmenin prodüktörlerinden, bütçesinin gelmesi için kendi fikirlerinden ve kendi seçimlerinden feragat etmediği" filmlerdir. Kimi filmler prodüktörü, yüksek bütçesi olup da çok özgün üretilmiş filmler olabilmektedir. Ciliv, bu yapımları yine de yönetmenin bağımsızlığını koruyabildiği filmler olarak algılanmaktadır.⁴⁷ Bağımsız film kavramını yalnızca yapım aşamasındaki bütçe oranları ile sınırlamamak doğru olacaktır. Aynı zamanda yüksek bütçeli yapımlar da,

⁴⁵ Taş, s.29-30.

⁴⁶ Sivas, ss.107-115.

⁴⁷ Boydak, s.149.

konularındaki farklılık, yönetmenin kendi fikirlerinden ödün vermemesi ve kendi anlatım stilini oluşturmaya gibi özelliklerle bağımsız olarak kabul edilebilir.

Zeki Demirkubuz ilk altı filminde çoğunlukla kişisel sermayesine dayalı, düşük bütçeli yapımlara imza atsa da, *Kader* (2006) filmini Eurimages ve Mavi Film- Inkas film işbirliği ile Türkiye-Yunanistan ortak yapımı olarak gerçekleştirmiştir. Bu durum yönetmenin bağımsızlık yaklaşımının yalnızca finansal açıdan ele alınmaması gerektiğini ortaya koyar niteliktedir.⁴⁸ Öte yandan bir filmin bağımsız olarak kabul edilmesi için bir ana akım sinemanın varlığı şarttır. Ancak günümüz Türk Sinemasında endüstriyel açıdan veya anlatsal açıdan herhangi bir ana akım sinemadan bahsetmek tam olarak mümkün değildir. Bu durumda egemen sistem olmadığı sürece her yapımın bağımsızlık alanına girebileceği düşünülebilir. Fakat bu noktada bağımsız sıfatını kullanırken egemen sistem olarak görülen unsur Yeşilçam'ın geleneksel yapısıdır.⁴⁹ Türkiye'de ana akım bir sinemadan söz etmek mümkün olmadığı için bağımsızlık kavramını yönetmenlerin tarzı üzerinden değerlendirmek gerekmektedir.⁵⁰

Derviş Zaim'in, bağımsız sinema hakkındaki görüşleri şu şekildedir:

Şartlar, bu ülkede bu tip filmler yapmaya çalışan yönetmenlerin kendi kendilerinin yapımcıları olmasını getirdi... Yapımcı yok oldu, dominant anlatım tarzları, baskın anlatım tarzları dışında başka anlatım tarzları denemeye çalışan insanlar, yapmaya çalıştıkları işleri yürütecek yapımcı bulmakta zorluklarla karşılaşacaklarını düşündükleri için kendi göbeklerini kendileri kesmeye karar verdiler, o yüzden sokağa çıktılar. Bu sadece yeni anlatımlara sahip olmak için yapılmış bir şey değildir. Bu insanların film yapmaya başlayabilmeleri için de zaten kendi yağlarında kavrulmaları gerekiyordu.⁵¹

Bağımsız sinemanın ortaya çıkışını tetikleyen faktörleri, Amerikan şirketlerinin hakimiyeti, özel televizyon yayıncılığının başlaması, video olgusunun sinemayı zor durumda bırakması ve sinema salonlarında yaşanan değişimler olmak üzere dört başlıkta toplamak mümkündür.⁵² Aslında tüm bu faktörler Türk Sinemasını zor durumda bırakmıştır ve bu sebeple bir örgütlenme olmaksızın, yeni arayışlara yönelme

⁴⁸ Sivas, s.139.

⁴⁹ Sivas, s.143.

⁵⁰ Erkiç, s.172.

⁵¹ Vardar, Onaran, s.7.

⁵² Sivas, ss.109-113.

bazında bağımsız filmler ortaya çıkmıştır. Hollywood filmlerinin gişe yaptığı 90'lar sinemasında, bağımsız filmlerin yapım ve gösterim olanağı bulması oldukça zor olmuştur. Bu dönemde yetişen genç kuşak, bağımsız filmler çeken yönetmenler, filmlerinin popüler anlatı kalıplarına uymadığı gibi gerekçelerle gösterim ve dağıtım sorunu yaşamıştır. Dağıtım ve gösterim koşulları majörlerin tekelindedir ve salonlar popüler anlatı kalıplarına uyan filmleri gösterime sokmayı tercih etmektedir. Pösteki'nin de belirttiği gibi, bu dönemde “gösterim şansını “popüler” olarak elde etmeye çalışan ve bunu yaparken Amerikan tarzına yaklaşan sinemacılar haricinde filmlerine salon bulamayan yönetmenlerin en büyük sorunlarından biri yabancı dağıtım şirketlerinin hakimiyetidir.”⁵³ Bağımsız film çekmek isteyen yönetmenler, geleneksel yapımcılar ile çalışmamış, kişisel birikimleri, Kültür Bakanlığı'nın destek fonları, Eurimages'in katkısı ve sponsorluklar sayesinde ayakta kalacak gücü bulabilmiştir.

Bağımsız yönetmenler, kendi filmlerini finanse etmenin yanı sıra, filmlerinin yönetmenliğini, senaristliğini ve hatta kurgusunu da kendileri yapmışlardır. Oyuncu seçiminde de sisteme bağlı kalmayan ve çoğunlukla amatör oyuncular tercih eden bağımsız yapımlarda bazı yönetmenlerin aileleri ve hatta kendileri de filmlerinde oyuncu olarak yer almıştır. Nuri Bilge Ceylan'ın, *Kasaba*(1997) ve *Mayıs Sıkıntısı*(1999) filmlerinde kendi ailesinden insanlar rol almıştır. *Kasaba* filminde dede ve nineyi rolünü canlandıran oyuncular, Nuri Bilge Ceylan'ın anne ve babasıdır. Ceylan, annesinin ve bazı akrabalarının filmlerinde oynama sürecini *Kasaba* filmi üzerinden “Rolleri umurlarında değildi, sırf oğulları için katlandıkları bir dizi oyundu bu ve bir an önce bitmesini istiyorlardı” şeklinde ifade etmiştir. Öte yandan Nuri Bilge Ceylan'a göre, annesinin ve babasının başarısı, rollerini önemsemeyişlerinden kaynaklıdır.⁵⁴

Benzer şekilde Zeki Demirkubuz da filmlerinde yapımcı, yönetmen, senaryo yazarı, görüntü yönetmeni olarak yer almakta, bazen kurguyu da üstlenmektedir. Demirkubuz, filmlerinde profesyonel oyunculara yer verdiği gibi amatör isimlere de yer vermekte ve buna ek olarak *Bekleme Odası*(2003) adlı filminde başkarakteri kendisi canlandırmaktadır.⁵⁵

⁵³ Pösteki, s.35.

⁵⁴ Öz, v.d.Her Şeye Rağmen Ayakta Türk Sineması, “Kasaba”: Biz Büyüdük ve Kirlendi Dünya, s.145.

⁵⁵ Sivas, s.139.

Pösteği, bağımsız filmlerin toplum içindeki bireyi inceleyen, sıradan insanın sunumunu yapan ve gerçekliği yeniden üreten filmler olduğunu ifade eder. “*Masumiyet, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Üçüncü Sayfa, Kaç Para Kaç* gibi filmler toplumda kendilerine yer bulamamış sıradan insanların hayatlarını konu edindikleri ve bu insanların varlıklarını hatırlattıkları için önemlidirler.”⁵⁶

Tabloda görüldüğü üzere bağımsız olarak adlandırılan filmlerin gişe başarısına bakıldığında popüler sinemaya oranla oldukça düşük olduğu görülmektedir. Fakat bu filmler, ulusal ve uluslararası festivallerden ödüllerle dönmüş ve Türk Sinemasının dünyaya açılması anlamında umut olmuşlardır.

Tablo 5: Bağımsız Filmlerin Gişe Oranları

Film	Seyirci Sayısı	Yıl
Tabutta Rövaşata	7.101	1996
Masumiyet	22.850	1997
Kasaba	6.000	1998
Gemide	16.218	1998
Güneşe Yolculuk	73.324	1998
Mayıs Sıkıntısı	18.607	1999

Kaynak: Hakan Erkılıç, Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri, Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimarşinan Üniversitesi,2003, s.172.

Derviş Zaim’in 1996 yılında çektiği *Tabutta Rövaşata* 7.101 izleyici sayısı ile Türk Sineması için diğer bir kırılma noktasını oluşturur. Yapımcılığını Derviş Zaim ve Ezel Akay’ın üstelendiği film gişe başarısı anlamında bakıldığında popüler filmlerle yarışamayacak olsa da popüler sinemanın hüküm sürdüğü Türk Sinemasında bağımsız sinemanın önünün açılmasını sağlar. *Tabutta Rövaşata*, yapıldığı yıl ulusal ve uluslararası festivallerde toplamda yirmi iki ödül almıştır. *Tabutta Rövaşata* 33. Altın Portakal Film Festivali’nde “En İyi Film” ve İstanbul Film Festivali’nde Fipresci Ödülü’nü alır. Öte yandan Montpellier Uluslararası Film Festivali, San Francisco Uluslararası Film Festivali, Oeuvres Uluslararası Film Festivali gibi birçok festivalden ödül almıştır.⁵⁷ *Tabutta Rövaşata* daha önce yapılmış hiçbir filme benzemeyen, yalın, gösterişten uzak, son derece vurucu bir üslubun habercisi olarak görülmüştür.⁵⁸

⁵⁶ Pösteği, s.77.

⁵⁷ Çelik, s.182.

⁵⁸ Suner, s.37.

Sayar’a göre, *Tabutta Rövaşata*’nın en güzel yanlarından biri de tümüyle imece usulü ile gerçekleştirilmiş bir yapım olmasıdır. Tüm sanatçılar ve teknisyenler genç yönetmene destek olmak için ücretsiz çalışmışlardır.⁵⁹

Çapan ise *Tabutta Rövaşata* ile ilgili görüşlerini şu sözlerle ifade eder:

En inanılmaz, fantastik sahnelerde bile ‘sahiciliğini’ yitirmeyen bu insancıl, sıcak ve gerçekçi film, sinemamızda taze bir soluk kuşkusuz... Mahzun rolünü üstüne cuk oturtmuş Ahmet Uğurlu’dan, baba Tuncel Kurtiz’e, kriz halinde Mahzun’a sığınan eroin bağımlısı kızdaki Ayşen Aydemir’e ve tüm öteki oyuncularına kadar herkesin kutlanması gereken bu imece usulü, özveriyle gerçekleştirilmiş, ayrıksı filme, bütün sinemaseverlerin sahip çıkması gerekir sanırız.⁶⁰

1990’larda Türk Sineması için bir umut olarak görülebilecek Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoğlu gibi genç kuşak yönetmenler kendi sinema dillerini oluşturmaya başlar. Bu gibi yönetmenlerin filmleri festivaller aracılığıyla uluslararası tanınırlık kazanır. *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz) 11 festivalden, *Kasaba* (Nuri Bilge Ceylan) 6 festivalden, *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan) 15 festivalden, *Gemide* (Serdar Akar) 5 festivalden ödül alır. 1990’lı yıllar bu anlamda Yeni Türk Sinemasının temellerinin atıldığı bir dönem olarak görülmektedir.

Bu genç kuşak yönetmenler gerek festivaller gerek yeni fonlar aracılığı ile kendi yapım olanaklarını sağlamaya çalışmış ve Türk Sinemasında anlatısal anlamda yeni bir dilin oluşmasına katkı sağlamışlardır.

⁵⁹ Onaran, Vardar, s.76.

⁶⁰ Onaran, Vardar, s.78.

3. ANLATIYA KURAMSAL YAKLAŞIMLAR VE ANLATI YAPILARI

Çalışmanın bu bölümünde anlatı kavramına kuramsal yaklaşımlar çerçevesinde değinilecek, anlatı yapılarına bakış kapsamında klasik anlatı ve çağdaş anlatı yapıları temel özellikleri üzerinden incelenecektir. Klasik anlatı yapısı bazında, önemli olduğu düşünülen Propp'un Masal Çözümleme Metodu'na ve Joseph Campbell'in "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu Modeli"ne yer verilecektir.

3.1 Anlatı ve Anlatıya Kuramsal Yaklaşımlar

Anlatı kavramının birçok farklı tanımı ile karşılaşmak mümkündür. İletişim Sözlüğü'nde anlatı, "mantıksal olarak birbirleriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline bağlanan iki ya da daha fazla olayın (veya bir durum ve bir olayın) nakledilmesi" olarak tanımlanır.⁶¹ Sinemasal anlatı alanında önemli çalışmaları olan David Bordwell ve Kristin Thompson'a göre ise anlatı, "Zaman ve mekân içinde olan, neden sonuç ilişkisi içindeki olaylar zinciri"dir.⁶² Çeşitlendirilebilecek olan bu tanımlardan hareketle, anlatıyı mantıksal olarak birbiri ile ilişkili durum ya da olayların, neden sonuç ilişkisi içinde, bir anlatıcı aracılığıyla aktarılması olarak tanımlamak mümkündür.

İnsanlık tarihinin başlangıcından bu yana uzunca yıllar boyunca var olmuş bir kavram olan anlatı, her yerde ve neredeyse sonsuz çeşitliliktedir. Roland Barthes, sonsuz sayılabilecek kadar çok anlatının olduğunu, anlatının bütün toplumlarda ve kültürlerde var olduğunu ve anlatısı olmayan bir toplumun var olmadığını/olamayacağını belirtmiştir. Mitte, efsanede, fabl'da, masalda, uzun öyküde, destanda, hikayede, trajedide, dramda, pantomimde, tabloda, vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir gazete haberinde, bir konuşmada, her zaman anlatı vardır.⁶³

Anlatı, kuramcılar tarafından kurmaca anlatılar ve kurmaca olmayan anlatılar olarak ikiye ayrılır. Kurmaca anlatılar, destan, masal, fabl, tragedya, komedy, roman, öykü, fıkra, filmler, televizyon dizileri vb. kapsar. Kurmaca olmayan anlatılar ise

⁶¹ Mutlu Erol, İletişim Sözlüğü, Bilim ve Sanat Yayınları, 1998, s.41.

⁶² Perihan Taş Öz, Sinemasal Anlatıda Anlatıcının Konumu ve Önemi, Marmara Üniversitesi Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi, 2012, s.81.

⁶³ Roland Barthes, Göstergebilimsel Serüven, İstanbul: Yapıkredi Yayınları, 1993, s.83.

mektup, anı ya da yaşam öyküsü, günce, deneme, tarih kayıtları, bilimsel metinler, gazete yazıları gibi türlerdir.⁶⁴ Umberto Eco, kurmaca anlatıları yapay anlatı, kurmaca olmayan anlatıları ise doğal anlatı olarak adlandırır. Doğal anlatı, gerçekten olmuş olan ve anlatıcının gerçekliğine inandığı ya da gerçekten olduğuna bizi inandırmaya çalıştığı bir anlatı türüdür. Yapay anlatı ise, gerçeği söylüyor gibi yapan, gerçeği bir kurmaca söylem evreninde aktaran bir anlatı türü olarak tanımlanır.⁶⁵

Öte yandan Eco, kurmaca anlatıların izleyiciyi neden büyülediğini anlamının çok kolay olduğunu ifade eder. Kurmaca anlatılar, dünyayı algılamak, geçmişini yeniden kurmak için yararlanılan sınırsız bir yeteneği kullanma olağanı sunar. Eco bu durumu bir çocuğun oyun oynaması üzerinden örneklendirir. Bir çocuk oyun oynayarak yaşamayı öğrenir çünkü yetişkin bir insanın içinde bulunacağı durumları taklit eder. Yetişkinler de tıpkı bu şekilde, kurmaca anlatılar aracılığıyla şimdinin ve geçmişin deneyimine biçim verme yeteneklerini geliştirmektedir.⁶⁶ Kurmaca anlatıların bu işlevi aynı zamanda sinemanın da büyüleyici yanını ortaya koyar niteliktedir.

Anlatı kavramına kuramsal yaklaşımlar çerçevesinde bakıldığında ise izlerinin Aristoteles'e kadar uzandığı görülmektedir. Aristoteles, *Poetika* (1987) adlı çalışmasında tragedya ve şiir üzerinden anlatı kuramını (narrative theory) tanımlamaya çalışmıştır. Aristoteles, tragedyayı “ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklidi”olarak tanımlar. (22) Öte yandan, *Poetika*'da ele alınan katarsis(arınma) ve mimesis(taklit) gibi kavramlar, anlatı kuramcıları için oldukça önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Temellerini Aristoteles'in attığı düşünülen Anlatı Kuramı, 20. Yüzyılda Rus Biçimci Kuramı ve Fransız Yapısalcı Kuramın çevresinde gelişmiştir.⁶⁷

3.1.1 Öykü, Olay Örgüsü ve Söylem

Anlatı yapısı üzerine özellikle edebiyat ve sinema alanında kuramsal çalışmalar yapan Seymour Chatman, “Öykü ve Söylem” isimli çalışmasında anlatı kavramını, yapısalcılık ve biçimcilik olmak üzere iki farklı kuram üzerinden açıklar. Yapısalcı kuram, her anlatının öykü(içerik ya da olaylar zinciri) ve söylem (içeriğin aktarılma şekli) olmak üzere iki farklı bölümü olduğunu ileri sürer. Rus Biçimcileri ise

⁶⁴ Ayşen Oluk Ersümer, *Klasik Anlatı Sineması*, İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2013, ss.17-18.

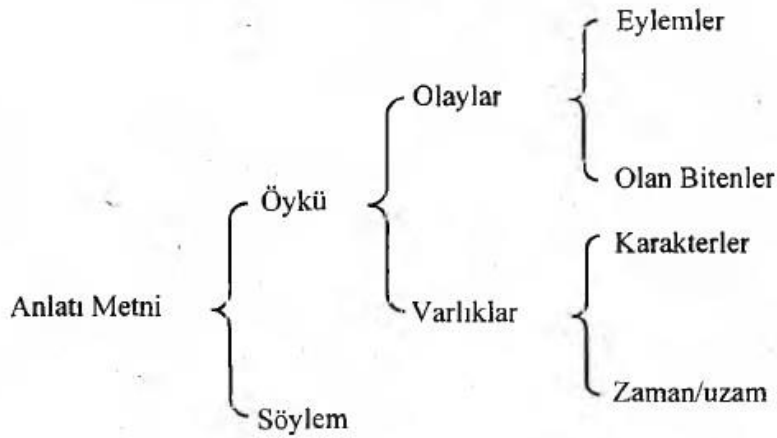
⁶⁵ Umberto Eco, *Anlatı Ormanında Altı Gezinti*, İstanbul: Can Yayınları, 1995, s.136.

⁶⁶ Eco, s.169.

⁶⁷ Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem*, Ankara: De Ki Basım Yayın, 2009, s.102.

fabula(öykü) ve syhuzet(olay örgüsü) olarak adlandırdıkları iki ayrı bölümden bahseder.⁶⁸ Anlatı kuramının temel konularından birini oluşturan bu ayrım çeşitli düşünürlerce de farklı isimlerle adlandırılmıştır. Bu kavramları, Seymour Chatman öykü/ söylem, E.M Forster öykü/olay örgüsü, Roland Bourneur ve Real Quillet hikaye/entrika, Michel Chion ise öykü/öyküleme terimleri ile adlandırır.

Kaynağını Ferdinand de Saussure’ün çalışmalarından alan bir inceleme ve anlamlandırma yönetimi olan yapısalcılık, edebiyat, sosyoloji, psikanalizin yanı sıra, fizik, kimya, matematik gibi bilim dallarında da geçerliliği olan geniş bir kullanım alanına sahiptir. ⁶⁹ Chatman, her anlatının öykü ve söylem olmak üzere iki bölümden oluştuğunu belirtir. ⁷⁰ Öykü “ne anlatılıyor” sorusuna cevap verirken, söylem ise “nasıl anlatılıyor” sorusunu cevaplar.



Şekil 1: Anlatının Ögeleri Diyagramı

Kaynak: Seymour Chatman. Öykü ve Söylem, Ankara: De Ki Basım Yayın, 2009, s.17.

Diyagramda görüldüğü üzere anlatı bir metin olarak konumlandırılmıştır. Temel olarak anlatı, yazarların ne yapıp ne yapmaması gerektiği gibi konularla ilgilenmez. Olay örgüsü, karakterler, bakış açısı, zaman ve uzam kavramlarını araştırır.

Öykü ise bir başlangıç ve sona sahip olan, bir anlatıcı tarafından anlatılan ve belli bir süreyi kapsayacak şekilde düzenlenmiş, bir olay örgüsüne sahip kurmaca anlatı türü olarak tanımlanmaktadır. Tüm öyküler birer anlatı olarak kabul edilir ancak

⁶⁸ Chatman, ss.17-18.

⁶⁹ Ersümer, s.8.

⁷⁰ Chatman, s.17.

her anlatı öykü değildir. Öyküyü diğer anlatı türlerinden ayıran en önemli faktör ise bir olay örgüsüne sahip olmasıdır.⁷¹ Chatman’a göre öykü: olaylar, karakterler ve çevresel özellikler etrafında ilerler ve bir anlamda filmin çatısını oluşturur, bu yönü ile de oldukça önemli bir yere sahiptir.⁷² Olay örgüsü ise öyküdeki olayların kimler arasında geçtiği, neden, nasıl, nerede ve ne zaman gerçekleştiği gibi sorulara yanıt verir. Culler, *Yazın Kuramı* isimli çalışmasında olay örgüsünü benzersiz bir öykü oluşturmayı sağlamak için olayları şekillendirme biçimi olarak tanımlar. Aynı zamanda olay örgüsü, anlatılar tarafından biçimlendirilen şeydir çünkü aynı öyküyü farklı yollardan sunmaktadırlar.⁷³

Öykü ve olay örgüsü ayrımı aşağıdaki maddeler çerçevesinde açıklanabilir:

- Öykülerde, olaylar kronolojik bir şekilde sıralanırken, olay örgüsünde kronolojik bir sıralama zorunlu değildir.
- Olay örgüsü neden-sonuç ilişkisine dayalı bir yapı sergiler ve “neden”, “nasıl” gibi sorulara cevap verir. Öykü ise “ne oldu” sorusunu yanıtlayan bir yapıdır.
- Öykü, eylem, zaman ve mekan kategorilerinden oluşur. Olay örgüsü ise bu öykü öğelerinin belirli bir amaç doğrultusunda belirli etkiler elde edebilmek için, belirli bakış açısı doğrultusunda düzenlenmesidir.⁷⁴

Metz, öyküleri dünyanın geri kalan kısmından ayıran ve gerçek dünya ile karşı karşıya getiren bir başlangıcı ve bir sonu olduğunu ileri sürer. Bir öyküyü çekici kılan ise öykünün başlangıcında alıcıya önemli bir şey olacağına dair verilen mesajdır. Dinleyici/izleyici üzerinde bu yolla merak duygusu uyandırılır. Öykünün devamında merak duygusunun sürdürülmesi adına bir çatışma kurulması gerekmektedir. Her öyküde kurulması gereken çatışmanın temel kaynağı arzudur. Tıpkı amaçsız bir yaşamın boş ve sıkıcı görülebileceği gibi, anlatı evreninde de akıcılığı sağlamak ve çatışmayı kurabilmek için her öykü karakterinin bir amaca sahip olması gerekmektedir. Öyküyü hareketlendiren bu amaçtır ve karakterler bu amaç doğrultusunda arzu nesnesine ulaşabilmek için harekete geçer. Bir arzu nesnesi ve bu nesneye ulaşma çabası, genellikle klasik anlatıların tümünde vardır.⁷⁵

⁷¹ Ersümer, s.19.

⁷² Chatman, s.9.

⁷³ Jonathan Culler. *Yazın Kuramı*, Ankara: Kültür Kitaplığı Yayıncılık, 2007, s.125.

⁷⁴ Ersümer, ss.24-26.

⁷⁵ Ersümer, ss.20-21.

Son ise oldukça önemli bir yere sahiptir. Anlatıların bir sonu olması gerekliliğini Culler, çocuklar üzerinden örnekler. Çocukların çok erken yaşlarda bilinçli ya da bilinçsiz olarak anlatıların bir sonu olması gerekliliğinin farkına vardıklarını ve öykü talep ederken sona ulaşmadan öykü yarıda kesilirse bu duruma tepki verip, kandırılmaya çalışıldıklarını bildiklerini ifade eder.⁷⁶ Fakat bahsedilen bu son mutlaka sonuçlanmış bir son olmak zorunda değildir. Bir edebi metinde son sayılabilmesi için son noktanın konulmuş olması yeterlidir. Ya da bir sinema filminde genellikle çağdaş anlatı filmlerinde görülen, seyircide eksiklik hissi uyandıran türden bir son da olabilir.

Culler, beklenmedik değişikliklerin zevk verdiğini, birçok anlatının temelinde beklenmedik değişikliklerin yer aldığını ve bu sayede okuyucuyu/izleyiciyi eğlendirmenin amaçlandığını ifade eder.⁷⁷ Bu cümleyi yorumlamaya oldukça açık bir cümle olarak ele almak mümkündür. Her şeyin beklenilen şekilde ilerlediği bir anlatıda, heyecan unsurunu sağlamak daha zor olacaktır. Fakat birçok anlatı türünün zaman içinde şekillenip, herkes tarafından benimsenmiş benzer kodlarla yapılandırıldığı görülür. Bu durumu sinemasal anlatı üzerinden örneklendirmek gerekirse klasik anlatı filmlerine bakmak uygun olacaktır. Klasik dramatik yapıda güven ortamını ve tanınmışlık hissini oluşturmak için ilk etapta her şey izleyicinin beklentisi doğrultuda şekillenebilir. Fakat anlatı akışında herhangi bir kopmaya neden olmamak için izleyiciyi şaşırtmak da önemli bir unsur olarak kabul edilir. Bu noktada, masallara değinmek de doğru olacaktır. Masallarda benzer kalıplarla şekillenen anlatı türleri olarak görülmektedir. Bu kapsamda çalışmada, “Klasik Anlatı Sineması” kapsamında Vladimir Propp’un, *Masalın Biçimbilimi* isimli yapıtında belirlediği işlevlere ve Joseph Campbell’in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* isimli yapıtında belirlediği unsurlara değinilecektir.

3.2 Anlatı Yapılarına Bakış

Filmsel anlatı, tıpkı diğer anlatı türlerinde olduğu gibi öykü ve söylem olmak üzere iki bölümden oluşur. Öykü, eylemler ve olaylar zincirini, karakterleri, çevresel özellikleri kapsar. Söylem ise içeriğin sunulduğu şekli olarak tanımlanır.⁷⁸

⁷⁶ Culler, s.123.

⁷⁷ Culler, s.138.

⁷⁸ Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: Phoenix Yayınları, 2005, s.205.

Tzvetan Todorov anlatıları ikiye ayırır.

1. Olay merkezli (apsikolojik anlatılar)
2. Karakter merkezli (psikolojik anlatılar)

Bu doğrultuda klasik anlatı filmlerini olay merkezli (apsikolojik) anlatılar, çağdaş anlatı filmlerini ise karakter merkezli anlatılar olarak görmek mümkündür.⁷⁹

Sinemasal anlatılar, Türkiye’de 1990’ların sonlarında belirginleşen bir ayrımla çağdaş anlatı ve klasik anlatı olarak iki bölüm altında değerlendirilebilir. Popüler filmlerde, belirgin bir giriş bölümü, gelişme bölümü ve belirgin bir son olmak zorundadır. Karakterler, öykünün akışını sağlamak için anlatı evrenine yerleştirilir. Bu bağlamda olaylar önem kazanır. Çağdaş anlatı yapısını benimseyen filmlerde ise durum daha farklıdır. Genellikle çağdaş anlatı filmlerinde ele alınan asıl mesele olaylar değil, durumlar, soyut öğeler ve karakterlerin içsel hesaplaşmalarıdır. Bu kapsamda çalışmanın bu bölümünde sinemasal anlatılar özelinde, klasik anlatı ve çağdaş anlatı yapıları açıklanacaktır.

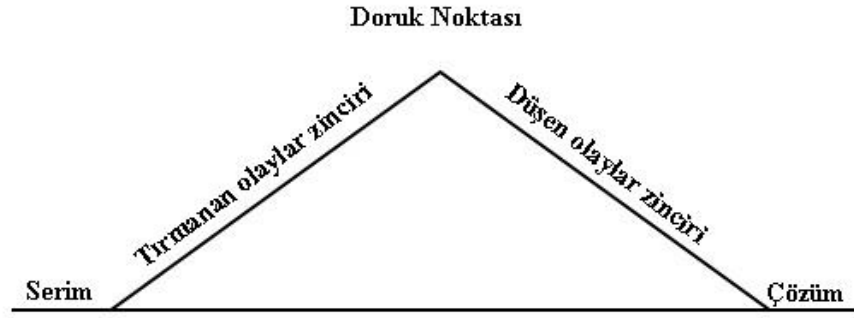
3.2.1 Klasik Anlatı Sineması

Sinema, kendine özgü zaman akışı ile fotoğraf gerçekliğini, fotoğrafların nesneleri mekanik bir biçimde yeniden üretme özelliğini, zaman içinde gerçekleştirir. Böylelikle gerçeği yansıtıyor izlemine verir. Sonuç olarak da gerçeği ve dünyayı yeniden gösterir.⁸⁰ Tıpkı böyle bir yapı sergileyen klasik anlatı, sinema tarihi boyunca en baskın anlatı şekli olmuş ve olmaya devam etmektedir. Hollywood tarzı, ana akım, popüler, geleneksel gibi çeşitli isimlerle de adlandırılan klasik anlatı, Aristoteles’e ve Melies’e dek uzanan bir yapıya sahiptir. Bu anlatı türü, Türk Sinemasında da uzun yıllar boyunca var olmuş ve var olmayan devam etmektedir. Türkiye’de klasik anlatı ve çağdaş anlatı sineması arasındaki ayrım çalışmanın birinci bölümünde aktarıldığı gibi ilk olarak 1990’lı yıllarda belirginleşmeye başlamıştır. Klasik anlatı, Aristoteles’in temellerini attığı klasik dramatik yapıya göre şekillenir. Dramatik yapı Miller tarafından “yükselen dramatik eğri” adlandırılmasıyla şemalaştırılmıştır.⁸¹

⁷⁹ Ersümer, s.64.

⁸⁰ Mutlu Parkan, Brecht Estetiği ve Sinema, Ankara: Dost Kitabevi,1991, s.19-20.

⁸¹ Fatma Dalay Küçükkurt(ed.), Ahmet Gürata(ed.), Aslıhan Doğan Topçu, Deniz Girginkoç, Y.Gürhan Topçu, Serkan Paydak, Levent Yaylagül, Aydan Özsoy, Yağmur Nazik, Sinemada Anlatı ve Türler, İstanbul: Vadi Yayınları, 2016, s.58.



Şekil 4: Yükselen Dramatik Eğri

Antik yunandan beri bir gelenek haline gelen ve Aristoteles’in dram sanatında temel aldığı dramatik yapıya göre, geleneksel anlatı kalıplarını belirleyen her anlatı, Miller’in şemalaştırmasında görüldüğü gibi izleyicinin heyecanını canlı tutacak biçimde bir yükselen eğri şeklinde ilerler. Bir doruk noktası ve çatışma barındırır. Anlatının son evresinde ise çatışma çözülerek katarsis sağlanır. Başlangıçta daha çok dinsel anlamlar içeren katarsis teriminin sanat yoluyla duyguların boşaltımı, kişinin olumsuz duygulardan arınması anlamındaki kullanımı Aristoteles’e dayanmaktadır. Aristoteles’e göre katarsis yani arınma, tragedyanın duyguları uyardıktan sonra onları boşaltmakla insanın ruhunu dinginliğe kavuşturan, insanı kendisine acı veren duygulardan uzaklaştırarak rahatlamasına yardımcı olan bir kavramdır. Aristoteles’in tragedyanın işlevine ilişkin olarak dile getirdiği bu görüş, hala sinemanın temel işlevini oluşturmaktadır.⁸²

Aristoteles’e göre klasik dramatik yapı serim(giriş), düğüm(gelişme), çatışma, doruk nokta ve çözüm(sonuç) bölümlerinden oluşur. Roman yazarı Gustav Freytag’ın analizine göre de benzer şekilde bir drama beş bölüme ayrılır. Bunlar, exposition (serim) ,rising action (yükselen aksiyon), climax (doruk), falling action (düşen aksiyon) ve denouement (çözüm) bölümleridir. Anlatının başlangıç kısmı serim bölümü olarak tanımlanır ve yaklaşık olarak 20-30 dakikayı kapsar.⁸³ Serim yalnızca anlatının başlangıç kısmı değil, aynı zamanda film boyunca bilgilerin verildiği bölümdür. Klasik anlatı filmlerinin giriş bölümünde problemlerin başlamasından önceki huzur ortamının gösterildiği ve karakterlerin tanıtıldığı görülür. Karakterler,

⁸² Parkan, s.20.

⁸³ Bordwell ve Thompson, Film Sanatı, Ankara: De Ki Yayınları, Çev: E. Yılmaz ve E.S. Onat, 2009,s.86.

her zamanki rutin günlük yaşantıları içinde tanıtılır. Giriş bölümünde karakterlerin temel özelliklerinin pratik ve hızlı bir şekilde aktarılması önemlidir çünkü özdeşleşmenin en çabuk şekilde sağlanması için izleyicinin karakterlerle duygu bağıını en hızlı şekilde kurması gerekmektedir. Bu tanıtım ise, karakterlerin davranışları, sözleri ve giysileri aracılığı ile aktarılır.⁸⁴ Serim bölümünde verilmeye başlanan bilgi süreci film boyunca devam eder. Klasik dramatik yapının düğüm bölümünde ise Ersümer, Aristoteles'in görüşlerinden hareketle baht dönüşü (perpetie) ve tanınma (anagorisis) kavramlarına vurgu yapar. Baht dönüşü eylemlerin düşünülenin tam tersine dönmesi anlamını taşıırken, tanınma da bilgisizlikten bilgiye geçiş anlamına gelmektedir.⁸⁵ Örnek olarak, bir karakter karşısına çıkan bir durumla mücadele edip, bu mücadeleden yenik çıkacağı düşünülürken birden her şey tersine dönüp zafere ulaşabilir. Bu durum tam tersi bir şekilde karakterin zafere ulaşacağı sırada yenik düşmesi ile de örneklendirebilir. Aynı bölümde izleyiciye karakterleri harekete geçirecek bireysel amaçları sunulur ve karakterlerin karşısına bu amaçları gerçekleştirmelerini zorlaştıracak çeşitli engeller çıkartılır. Bordwell bu durumu *Oz Büyücüsü (Wizard of Oz)* filmi üzerinden örneklendirir. Filmde Dorothy karakteri Toto'yu, Miss Gulch'tan korumak ve Ozz'dan eve dönmek gibi belli amaçlara sahiptir. Bordwell, aynı film üzerinden geleneksel anlatılarda var olan çatışma unsuruna dair de örnek verir. Filmde, Dorothy amaçlarına ulaşabilmek için cadıyı bertaraf etmek zorundadır.⁸⁶ Bu noktada ise çatışma unsuru devreye girmektedir.

Geleneksel anlatı için oldukça önemli bir unsur olan çatışma, Miller'a göre iki güç arasındaki zıtlığı ve çözümün kuşkulu olduğunu betimler. Bu durum seyircinin ilgisini yakalayarak çatışmanın nasıl çözüme ulaşacağını bililmek istenmesini sağlar.⁸⁷ Klasik kalıpları benimseyen bir anlatıda, çatışma olmak zorundadır. Çatışma oluşturan unsur bir karakter olabileceği gibi bir durum veya olay da olabilir. Karakterler, karşılarına çıkan engelleri aşmaya çalışır ve bu doğrultuda mücadele eder. Bir klasik anlatı filminde, karakterin en büyük tutkusu dalış yapmak ise kulaklarında yaşayacağı bir problem onun dalış yapmasına engel olacak bir karşıt güç olarak ortaya çıkabilir ya da birlikte olmak isteyen iki aşığa, ailelerinin engel olması çatışmayı besleyen bir unsur olarak belirebilir. Öte yandan dramatik yapıda çatışma unsuru; dural

⁸⁴ Ersümer, s.92.

⁸⁵ Ersümer, s.44.

⁸⁶ Bordwell ve Thompson, s.58.

⁸⁷ Ersümer, s.47.

çatışma, atlamalı çatışma, basamaklı çatışma ve önceden belirtilen çatışma olmak üzere dört şekilde var olabilir.⁸⁸ Geleneksel anlatılarda doruk noktası ise gerilimin ve heyecanın en üst seviyeye taşındığı kısımdır. Doruk noktası, geleneksel anlatı sinemasının en önemli öğelerinden biri olarak nitelendirilir. Doruk noktası ile birlikte katarsis gerçekleştirilmiş ve her şey çözüme kavuşturulmuştur. Klasik dramatik yapıdaki çözüm bölümü ise modern anlatının aksine keskin çizgilerle belirlenmiş bir yapı sunmaktadır. Klasik dramatik yapının sonuç kısmında izleyicinin kafasında hiçbir soru işareti ve belirsizlik hissi bırakılmaz. Topçu'nun da belirttiği gibi, geleneksel anlatı sinemasında açık bir son yoktur. Seyircinin aklında soru işaretleri kalmayacak şekilde kapalı bir son kullanılır.⁸⁹ Bu yönü ile klasik anlatı filmleri "kapalı yapıt" özelliğini taşır. Aynı zamanda geleneksel anlatıya sahip filmlerin sonu, izleyicide düşünsel değil, duygusal bir etki bırakma amacını üstlenmiştir.

Aristoteles'in dram anlayışı gerçeğe benzerlik izlenimi oluşturarak, izleyicinin karakterlerle özdeşleşmesini ve bu sayede dramatik sürece katılımını sağlar. Geleneksel anlatılarda, esas amaç özdeşleşme sayesinde seyirciyi edilgen konumda bırakmak ve katarsisi gerçekleştirmektir. Filmin başlangıcından itibaren her şey bu amaç üzerine inşa edilir. Katarsisi sağlamak konusunda en önemli faktör ise gerçekçilik ve buna bağlı olarak oluşturulmaya çalışılan özdeşleşmedir. Klasik anlatı filmleri, gerçekliği en iyi şekilde taklit ederek, izleyiciye kurmaca bir evren içinde olduklarını unutturmayı hedefler. Bu yönü ile bakıldığında klasik anlatı filmlerinin kendilik bilincinin düşük olduğu söylemek mümkün olacaktır.

Bazin, 'sinema nedir?' sorusunu fotoğraf üzerinden "(...) görüntüler gerçeğin benzerliği olarak ideal bir dünya yaratma amacı gütmektedir" şeklinde tanımlayarak sinema ve gerçek ilişkisine dikkat çeker.⁹⁰ Gerçeklik, izleyicinin olup biteni gerçekten oluyormuş gibi algılamasını sağlar. Bu sayede oluşturulan yanılsama, seyircinin anlatıda geçen olayların gerçekten olduğunu sanması olarak tanımlanabilir.⁹¹ Aynı şekilde izleyicin anlatıcı yoluyla kendisine sunulan olaylarla ilgili karşısında yaşıyormuş izlenimine kapılmasını Seymour Chatman da "yanılsama" şeklinde adlandırır. Fakat bu durumu seyircinin gönüllü tasarrufu olarak görmek de

⁸⁸ Ayşen Oluk, *Klasik Anlatı Sineması*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 2004, s.30.

⁸⁹ Topçu, s.83.

⁹⁰ Mehmet Bağır, *Aristoteles'in Mimesis ve Katharsis Kavramları Üzerinden Bir Film İncelemesi: Dogville*, (y.y.),2018, s.40.

⁹¹ Oluk, s. 30.

mümkündür. Özdeşleşme yaşamak isteyen izleyici, anlatı evrenine girmek için yeterli motivasyona sahiptir. Bu noktada gerekli olan ise anlatıda izleyiciyi ikna edecek bir tutarlılığı yakalamak, inandırıcılığı sağlamak ve neden-sonuç ilişkilerini bu çerçevede düzenlemektir.⁹²

Geleneksel anlatıda olaylar, izleyicinin anlayabileceği şekilde belirli bir düzen çerçevesinde ve neden sonuç ilişkisi içinde sıralanır. Bordwell bu durumu vermiş olduğu bir cümle üzerinden açıklar. “Bir adam başını çevirir, döner, uyuyamaz. Bir ayna kırılır, bir telefon çalar.” Bu cümlede görüldüğü üzere olaylar arasındaki zamansal ilişki ve neden-sonuç ilişkisi belli değildir. Bu yüzden bu cümledeki olayları bir anlatı olarak kabul etmek mümkün değildir. Aynı cümle, neden-sonuç ilişkisi ve zamansal ilişkiler kapsamında yeniden düzenlendiğinde ise ortaya bir anlatı çıktığı görülecektir. “Bir adam patronuyla kavga eder, gece yatakta döner, huzursuzdur, uyuyamaz. Sabah hala sinirli olduğu için tıraş olurken aynayı kırar. Ardından telefonu çalar, patronu özür dilemek amacı ile aramaktadır.” Cümlelerin yeniden düzenlenmesi ile mantık çerçevesinde oluşan üç olay bir gün ve onu takip eden sabah içinde gerçekleşir.⁹³

Klasik anlatı sineması, gerçeğin bir taklidini oluştururken bunu olabildiğince hissettirmeden yapmaya çalışır. Gerçekliği sağlayabilmek için izleyicinin film evrenine dahil olması ve gözlemci bakış açısı konumundan sıyrılması gerekmektedir. Bu ise özdeşleşme aracılığı ile gerçekleştirilir. Özdeşleşme çoğunlukla filmdeki karakterler üzerinden kurulur. İzleyicinin karakterlerle kendi arasında ortak noktalar bulup, kendisini karakter veya karakterlere yakın hissetmesi sonucunda özdeşleşme sağlanır ve film boyunca devam eder. Klasik anlatı sineması, özdeşleşmeyi korumak için mümkün olduğunca izleyici ile film arasına girmeyen, anlatıcının varlığını görünmez kılan bir anlatım yöntemi olan nesnel anlatım yöntemini benimsemiştir. Bazı filmlerde anlatıcı filmdeki bir karakter ya da bir dış ses olabilirken, genellikle geleneksel anlatı filmlerinde yönetmenin kendisidir. Yönetmen, kamera ve kurgu gibi teknik öğeler aracılığıyla anlatıcı konumunda yer alır. Bu doğrultuda bakıldığında Chatman, Booth, Bordwell ve Buckland’ın görüşlerinden hareketle, sinemasal anlatıda, “ima edilen yazar- yönetmen”, “sessiz bilgilendirici”, “hayalet usta”,

⁹² Öz, s.83.

⁹³ Bordwell ve Thompson, ss.50-51.

“orquestra şefi” kavramları yönetmenin tanımına karşılık gelmektedir.⁹⁴ Amaç, anlatıcının varlığını olabildiğince görünmez kılmaktır.

Özdeşleşmenin sağlanabilmesi açısından önemli bir diğer unsur olan atmosfer; filmdeki müzik kullanımı, kurgu, dekor, kostüm, kamera hareketleri, ışıklandırma gibi teknik olguları kapsar. Kamera hareketleri gerçeklik olgusunu pekiştirecek şekilde düzenlenir ve bu doğrultuda abartılı kamera hareketlerinden kaçınılır. Klasik anlatı filmlerinin birçoğunda var olan standart kamera hareketi “izleme”dir. Kamera tıpkı bir insan gözüymüş gibi kullanılır ve karakterlerin eylemleri bu şekilde takip edilir; çevirme hareketleri bir insanın başını çevirmesine benzetilecek şekilde düzenlenir. İnsan gözünü taklit eden bu uygulama aracılığıyla kamera hareketleri izleyicilere son derece doğal gelmekte ve izleyiciler arada kamera yokmuşçasına eylemleri kendi gözleriyle izlediklerini düşünmektedir. Kameranın bu şekilde kullanılması, izleyicinin film evrenine daha çok dahil olmasını sağlar.⁹⁵ Öte yandan kameranın bu doğrultuda kullanımı izleyicinin gerçeklik algısını korumasında etkili bir araç görevi üstlenir.

Aynı zamanda klasik anlatı filmlerinde sahnelerin çözümsüz bir şekilde sonlanması aracılığıyla izleyicinin ilgisi bir sonraki sahneye çekilir. Böylece anlatıda yapılan kesmeler de izleyiciye fark ettirilmemiş olur. Kullanılan kesmeleri fark ettirmemenin bir diğer yolu da müzik kullanımı olarak görülebilir. Müzik kullanımı aynı zamanda belli duyguların daha yoğun bir şekilde hissettirilmesini sağlar. Klasik anlatımda bu gibi teknik unsurlar, izleyiciden olabildiğince gizlenir ve izleyiciye olaylar sanki kendiliğinden geliyormuş hissi verilir. Teknik unsurlar, senaryo, oyuncular gibi birçok olgunun birleşimi ile sağlanan özdeşleşme sayesinde ise filmin sonunda katarsis yaşanır. İzleyici, bu sayede filmde yaşananları, kendi yaşamakta olduğu deneyimlermiş gibi algılayarak hazza ulaşır.

Aristoteles’in “Metafizik” isimli yapıtında belirtmiş olduğu “bütün insanlar doğaları gereği bilmek isterler” sözü aslında bilme arzusu içindeki insana, duysal ve ruhsal olarak her türlü bilmenin doğal bir haz verdiğini ifade etmektedir.⁹⁶ Klasik anlatı sineması da bu bilme arzusundan beslenir. Abisel, bilme arzusu ve izleyicinin başka hayatları deneyimlemeye dair olan merak duygusunun olumsuz olarak değerlendirilmemesi gerektiğini savunur. Bu merak unsuru, dikizcilikten ayrı

⁹⁴ Öz, s.87.

⁹⁵ Ersümer, s.120.

⁹⁶ Aristoteles, Metafizik, Çev: Ahmet Arslan, İstanbul: Sosyal Yayınları, 1996,s.98.

tutulmalıdır; insanın kendisini tanımlarken “öteki”ne ilişkin bilgilere gereksinim duyması son derece olağan ve doğaldır.⁹⁷

Geleneksel anlatı sinemasının büyüleyici olarak nitelendirilmesinin nedenlerinden biri de, izleyici dinlendirmeye, eğlendirmeye ve bu sayede rahatlatmaya yönelik bir tutum sergilemesinden kaynaklanır. Parkan, geleneksel anlatı sinemasının “eğlendiricilik” ögesine hizmet ettiğini savunur. Bu doğrultuda filmin türü her ne olursa olsun, ticari kaygıların varlığı da göz ardı edilmeden, amacın izleyiciyi eğlendirmek olduğu söylenebilir. “Eğlendiricilik” olgusu çerçevesinde bakıldığında filmlerdeki belli başlı ortak özellikleri saptamak mümkün hale gelir. Bu özellikler: Karakterlerin tek boyutlu bir biçimde (iyiyse iyi, kötüyse kötü, tutkulu ise tutkulu) sunulması ve olayların tek bir çizgide gelişmesi ile olaylar ardındaki sürecin gösterilmemesidir. Çekim açıları, dekor, film hileleri ve oyuncular, bu özelliklerin pekiştirilmesini sağlar. Parkan ayrıca bu noktada “mutlak” sözcüğünü kullanır. Parkan’a göre, olaylar ve karakterler kesin hatlarla belirlenmiş ve mutlaklaştırılmıştır. Bu sayede izleyici kendini filmin kurmaca dünyasına kaptırır ve karakterler aracılığıyla özdeşleşme sağlanmış olur. Seyirci başka bir hayatın içine girerek, gerilir, heyecanlanır ve olayların çözümlenmesi ile rahatlar, hazzı ulaşır. Geleneksel sinema kalıpları içinde “eğlendiricilik” ögesi böyle bir sistemle var olur. Eğlence, izleyicinin kurmaca dünyaya girerek yaşamdan ve yaşamdaki problemlerinden uzaklaşmasını sağlar. Bu sağlayış ise klasik anlatı sinemasının gerçeğin bir kopyasını oluşturması ile gerçekleştirilir.⁹⁸

Gerçeğin kopyasını oluşturan klasik anlatı filmlerinin her biri birbirinden farklı gibi gözükse de aslında zaman içinde izleyici ile film üretenler arasında belirlenen benzer kodlarla oluşturulmuştur. Bu yönü ile klasik anlatı, uyuşumlara ve stereotiplere sıklıkla başvurur. Klasik anlatı filmlerinin gerçekçi bulunmasının sebeplerinden biri de daha önce bilinen ve görülen olayların aktarılmasıdır. Tanıdık ve bilindik olayları izlemek, izleyicide güvenlik hissi oluşturur. İzleyicinin beklentisi doğrultusunda gerçekleşen olaylar ise izleyicide haz uyandırır.⁹⁹ İzleyici benzer anlatsal kodlar aracılığı ile filmdeki olayların gidişatı ve sonuç hakkında tahminler yürütebilse de ve bu tahminler doğrulansa da, sonucun nasıl gerçekleşeceğinin bilinmezliği, gerilimi ve

⁹⁷ Abisel, ss.209-210.

⁹⁸ Parkan, ss.15-16.

⁹⁹ Ersümer, s.129.

heyecanı ayakta tutan bir unsur olarak görülmektedir. Öte yandan seyircinin anlatısal kodlar ve uylaşım lar hakkında bilgi sahibi olması ve bu sayede oluşan farkındalık, izleyicinin anlatı metniyle arasına mesafe koymas ını sağlayabilir ve onu farklı biçimde okumas ına olanak verebilir. Bu mesafe ve yinelemeler aracılığıyla izleyici, sorgulamas ının değil onaylamas ının istendiğini, seyredilen filmlerin gerçeklikle kurdukları ilişkilere karş ın koşulların değ işmesi açısından bir katkı sağlamadığını, aksine bu koşulların evrimsel bir süreç içinde üreten ideolojiyi güçlendirip yeniden ürettiğini fark edebilir.¹⁰⁰ Bu durum ise klasik anlatı sinemas ı için bir risk oluşturmaktadır.

Aristoteles bir anlatıda öykünün ardından ikinci önem sıras ına karakteri yerleştirir.¹⁰¹ Klasik anlatı yapısına sahip filmlerde karakterler öykünün akış ını sağlamak amacı ile anlatıya yerleştirilir ve çok boyutlu bir yapıda sunulmazlar. Bu nedenle klasik anlatı filmlerinde karakterlerin ruhsal dünyalarına, varoluşsal kayg ılarına, bilinç dış ı durumlarına yer verilmez ve karakterler yalnızca genel özellikleri ile izleyiciye sunulur. Karakterlerin tek boyutlu bir şekilde sunulduğunu belirgin hale getirmek amaçlı klasik anlatı sinemas ında karşıt karakterler yaratılmaya özen gösterilir. Belli özellikleri vurgulanan karakterlerin karş ısına zıt özelliklere sahip karakterler yerleştirilir. İyiler çok iyi, kötüler ise çok kötüdür. Karakterler arasındaki her türlü zıtlık, izleyiciye belirgin bir şekilde sunulur. Klasik anlatıda, özdeşleşme genellikle başkarakter aracılığı ile sağlanır. Bu nedenle klasik anlatı filmlerini başkarakterin serüveni olarak tanımlamak mümkündür.¹⁰² Karakterler aracılığı ile kurulan özdeşleşmenin gerçekleştirilmesiyle birlikte seyirci olaylara gözlemci ve eleştirel bir bakış açısı ile bakabilme özelliğini yitirir. Bu şekilde edilgen konumda bırakılan izleyici, kendisine sunulanları sorgulama yapmaksız ın kabul etmek zorunda kalır. Parkan bu durumu tüketim ilişkisi üzerinden değerlendirmeyi uygun görür. Bireysel ya da toplumsal bütün filmler, seyircinin tüketimine sunulur ve seyirci sorgulamaksız ın kendisine sunulanları tüketir.¹⁰³

Benzer kodlarla oluşturulan klasik anlatı filmlerinde ele alınan konuların da benzerlik taşıdığı görülmektedir. Bu anlatı türünde tıpkı karakterlerin ruhsal durumlarına yer verilmediği gibi, filmlerin geneli de ruhsal, varoluşsal ya da toplumsal

¹⁰⁰ Abisel, ss.211-214.

¹⁰¹ Aristoteles, s.33.

¹⁰² Ersümer, s.89.

¹⁰³ Parkan, s.19.

kaygılar üzerine kurulu değildir. Karakterleri harekete geçiren bireysel amaçlarıdır. Örneğin, Çağan Irmak yönetmenliğindeki *Unutursam Fısılda*(2014) filminde Hatice müzik tutkusunun peşinden gider ve bu amaç doğrultusuna ailesini karşısına alarak sevdiği adamla bulunduğu kasabadan İstanbul'a kaçar. Klasik anlatı filmlerinde karakterleri harekete geçiren çoğunlukla bu gibi bireysel amaçlardır. Bununla birlikte dramatik yapıda, anlatıda verilmek istenen mesaja yönelik benzer tekrarlar kullanılır. Filmde romantik bir müzik verilmesi, romantik bir ortam oluşacağının bilgisini, aksiyonu üst seviyeye ulaştırmada yardımcı olacak temposu yüksek bir müzik verilmesi ise heyecanlı bir durum yaşanacağının bilgisini verir. Bu gibi benzer kodlar bütün klasik anlatı filmlerinde geçerlilik gösterir. Benzer bir şekilde klasik anlatı sinemasının anlatı yapısına bakıldığında yineleme yönetiminin çok sık kullanıldığı görülür. Bu şekilde film içindeki bilgiler sürekli pekiştirilmiş olur ve seyircinin bu bilgileri unutmasına izin verilmez.¹⁰⁴

Öte yandan klasik anlatıda bilgilerin tümü bir anda verilmez. Anlatı yapısı, seyirciyi herhangi bir bilgiden yoksun kılacak şekilde oluşturulur. Bu doğrultuda gerçekleştiren bilgi sınırlaması, izleyicinin merakını canlı tutmak açısından önemlidir. İzleyici bazı durumlarda filmin içindeki karakter ile eşit bilgiye sahip olurken bazı durumlarda ise karakterin bilmediği bilgi izleyiciye verilir. Bu sayede karakterin, izleyiciye verilen bilgiyi ne zaman öğreneceği üzerinden bir merak duygusu oluşturulmuş olur. Bazı durumlarda ise izleyici, karakterden daha az bilgiye sahip olabilir.¹⁰⁵

Sinema eleştirmeni ve kuramcısı Peter Wollen, "Godard ve Karşı Sinema: Doğu Rüzgarı" isimli makalesinde "sinemanın yedi büyük günahı"nı saptamıştır ve bu özellikler klasik anlatı sinemasında öne çıkan özellikleri oluşturur. "Sinemanın yedi büyük erdemi" olarak nitelendirdiği bir diğer yedi özellik ise klasik anlatı sinemasının zıttı bir yapı sergiler ve çağdaş anlatı sinemasının özelliklerine eşdeğerdir.

¹⁰⁴ Ersümer, s.108.

¹⁰⁵ Topçu, s.82.

Tablo 5: Peter Wollen'in Geleneksel ve Karşı Sinema Anlatı İlkeleri

Sinemanın Yedi Büyük Günahı	Sinemanın Yedi Büyük Erdemi
Geçişli Anlatı	Geçişsiz Anlatı
Özdeşleşme	Yabancılaşma
Şeffaflık	Ön Plana Çıkartma
Tekli Digesis(Anlatım)	Çoklu Digesis(Anlatım)
Kapalılık	Açıklık
Haz Alma	Rahatsız Olma
Kurgu	Gerçeklik

Kaynak: Seçil Büker, Sinema Dili Üzerine Yazılar, Dost Kitabevi Yayınları, 1985, s.99.

Wollen'in ilkelerindeki geçişli anlatı, klasik anlatı sinemasının benimsediği en temel özelliklerinden birine vurgu yapar ve sahnelerin birbirlerine neden-sonuç zinciri ile bağlı olması anlamına gelir. Geleneksel anlatı türünü benimseyen filmler, neden-sonuç ilişkisine dayanan bir yapı sergiler. Birbirine neden-sonuç ilişkisi ile bağlı olan sahneler, tek tek değil, bir bütün halinde iken anlam kazanır. Sinemasal anlatı sürecinde yapılacak herhangi bir teknik hata ya da yetersizlik, anlatıdaki bir aksaklık, neden-sonuç ilişkisine uymayan bir olay, filmsel zaman ya da filmsel mekanda gerçekleşen bir sıçrama izleyiciyi filminden koparır, özdeşleşmeyi kırar ve yabancılaşmaya neden olur. Bu geleneksel sinemada asla istenmeyen bir durumdur.

¹⁰⁶ Bu nedenle klasik anlatı filmlerinde neden sonuç ilişkisinin korunmasına özellikle dikkat edilir.

Anlatılarda en önemli yapısal öğelerden biri ise zamandır.¹⁰⁷ Bir filmde üç çeşit zaman vardır: öykü zamanı, olay örgüsü zamanı ve ekran zamanı. Örneğin Alfred Hitchcock'un ünlü filmi *Gizli Teşkilat'ta* (1959) öykü zamanı birkaç yıl, olay örgüsü zamanı dört gün, ekran zamanı ise 136 dakikadır. ¹⁰⁸ Klasik anlatı filmleri, şimdiki zamanda geçiyor yanılsaması üzerine kuruludur. Zaman gerçek hayatta olduğu gibi doğrusal bir çizgide ilerler. Bunun istisnai durumları ise geriye dönüş ve ileriye gidişlerdir. Klasik anlatı genellikle geriye dönüş (flashback) yöntemini kullanır ve bunu çoğu zaman karakterlerin anıları üzerinden gerçekleştirir. Topçu'ya göre geriye

¹⁰⁶ Topçu, s.84.

¹⁰⁷ Abisel, s.215.

¹⁰⁸ İlker Zor, Kısa Filmde Anlatı Yapısı: Cannes Film Festivalinde Gösterime Girmiş Dört Türk Filmi Üzerine Bir Çözümleme, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, 2013, s.20.

dönüş, “filmde kurulan şimdiki zamandan önce, geçmişte yer alan çekim, sahne ya da sekans” olarak tanımlanmaktadır.¹⁰⁹ Geriye dönüşler şimdiki durumu açıklamak için anlatının bir parçası olarak ya da bireyin geçmişini görsel olarak yaratarak karakter gelişiminin bir parçası olarak kullanılır. Bu yöntem kullanılırken, izleyicinin zihninde herhangi bir karışıklığa yol açmamak adına zamanın kronolojik akışının bozulduğu durumlar anlatı içinde belirgin bir şekilde açıklanır. Karakter, geçmişine dair bir şey hatırlar ve bu hatırlayış bir flashback sahnesi aracılığı ile gösterilir fakat “klasik anlatımda flashback ile gösterilen sahnelerin bilgi kapsamı, anımsayan kişinin bilgileriyle sınırlı değildir. Flashback bölümünde, anlatım, izleyiciye karakterin görsel işitsel deneyiminden ve bildiklerinden fazlasını gösterir.”¹¹⁰ (Ersümer, Klasik Anlatı Sineması 113) Bu şekilde izleyiciye tanrısal bakış açısı misyonu yüklenmiş olur. Bu sayede izleyici getirildiği iktidar konumundan haz alır ve bu haz klasik anlatının izleyiciyi büyüleyen yanlarından birini oluşturur.

Öte yandan filmin temposunu canlı tutmak için klasik anlatı filmlerinde sıklıkla zaman atlamaları kullanılır. Ersümer’e göre durgunluk izlenimini uyandıracak sahneler filmde atılır ve bu sayede filmin temposu hızlanır. (Ersümer, Klasik Anlatı Sineması 92) Bir karakterin apartmana girdiği sahne gösterildikten hemen sonra o karakter evde gösterilir; izleyici merdivenlerden çıkma sahnesini kendi zihninde tamamlar. Zaman atlaması daha uzun süreçler içinde gerçekleştirilebilir; anlatılarda on-on beş yıl (Hapse girmiş bir karakter, on sene sonra hapisten çıkar vb.) sonraya geçiş yapılabilir. Bazen de saniyeler, dakikalar uzatılabilir. Bunlar kurgu aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Popüler yerli filmleri inceleyen Abisel’e göre bu noktadaki en büyük sorun, karakterin görüntüsel olarak değişmiş olması ama dış çevrenin hiçbir değişikliğe uğramamış olmasıdır. İnanırcılık açısından problem olabilecek bu sorun, anlatıda ağırlığın daha çok karakterler üzerinde yoğunlaşması, mekandan soyutlanmış kişisel ilişkilerde olması nedeniyle göz ardı edilmektedir. Geçen zaman içinde, karakterlerin değişmiş olması, seyirci için zamanı sorun olmaktan çıkartır.¹¹¹ Öte yandan bir de seyircinin filmi seyredirken algıladığı psikolojik zaman vardır. Psikolojik zaman üzerinde filmin temposu etkilidir ve seyircinin doksan dakikayı yarım saat ya da beş saat gibi hissetmesine neden olur. Zamanın kullanımı ile ilgili değinilmesinin uygun olacağı bir diğer nokta ise filmde karakterlerin zaman

¹⁰⁹ Topçu, s.73.

¹¹⁰ Ersümer, s.113.

¹¹¹ Abisel, s.217.

sınırlaması içine sokulmasıdır. Bu gerilimi arttırıcı bir unsur olarak kullanılır ve klasik anlatı filmlerinin en belirgin özelliklerindendir. Bu duruma özellikle Hollywood filmlerinde buna sıklıkla rastlamak mümkündür. Örneğin *Geostrom (Uzaydan Gelen Fırtına)* isimli filmde, Jake Lawson ülkeyi kurtarmak adına geliştirdikleri sisteme giren virüsleri temizlemek ve sistemi yeniden başlatmak zorundadır. Fakat bunun için kısıtlı bir zamanı vardır ve gerçekleştiremediği takdirde birçok şey yok olacaktır. Karakterler bu şekilde, çeşitli amaçları gerçekleştirebilmek adına, belirlenen zaman sınırlaması içinde istenilen yerde olmak zorundadır. Bu sayede aksiyon hep üst seviyede tutulur.

Klasik anlatı sinemasını genel olarak değerlendirmek gerekirse; çağdaş anlatı türüne göre izleyiciden çok daha az oranda bilgi sakladığını, zaman içinde izleyici ile yapımcılar arasında belirlenen kodlarla izleyicide güvenilir bir his uyandırdığını, gerçekliği en iyi şekilde taklit etmek üzerine kurulu olduğunu, esas amacının ise izleyicinin heyecanını canlı tutarak, sorgulama yapmaksızın anlatı evrenine dahil etmek ve bu sayede katarsisi sağlamak olduğunu söylemek mümkündür.

3.2.1.1 Vladimir Propp'un Masal Çözümlemesi

Anlatı Kuramını yapısal açıdan değerlendiren düşünürler, evrensel bir anlatı yapısı oluşturmak için araştırmalar yapmışlardır. Rus Dilbilimci ve Halkbilimci Vladimir Propp, özellikle film çalışmaları alanında bilinen bir kuramcıdır. Propp, Masalın Biçimbilimi isimli çalışmasında, yüzlerce olağanüstü masalı inceleyerek hepsinde değişen ve değişmeyen benzer özellikler saptar ve aslında hepsinin benzer bir sistemle var olduğunu ileri sürer.

Propp'un incelediği olağanüstü masalarda her şey yapılan bir kötülükle başlar. Bu kötülük bir ailede, bir toplulukta, bir çevrede bir eksiklik oluşturur (örneğin küçük bir kızın kaçırılması gibi); bir kahraman bu eksikliği gidermekle ve kötülüğü ortadan kaldırmakla görevlendirilir, ona gerçekleştireceği bu zorlu görevde birileri yardım ederken birileri de karşı çıkar. Kahraman birçok sınamadan, deneyden geçerek eksikliği gidermeye çalışır ve sonunda görevini başarılarak ödüllendirilir.¹¹²

Propp'un incelemelerine göre masalarda değişen özellikler, kişilerin adları ve özel niteliklerdir. Değişmeyen özellikler ise kişilerin işlevleri yani eylemleridir. Propp'a göre anlatılar belli kalıplar, belli eylemler ve belli karakter tipleri çerçevesinde

¹¹² Ersümer,s.12.

şekillenir. Propp bu doğrultuda anlatının formülünü ortaya koymak üzere incelediği Rus halk masallarında tekrarlanan, 31 tane ortak işlev olduğunu saptar.

Prop'un tespit ettiği 31 işlev:

- | | |
|-----------------------------------|--------------------------------|
| 1. Uzaklaşma | 16. Çatışma |
| 2. Yasaklama | 17. Özel işaret |
| 3. Yasağı çiğneme | 18. Zafer |
| 4. Soruşturma | 19. Giderme |
| 5. Bilgi toplama | 20. Geri dönüş |
| 6. Aldatma | 21. İzleme |
| 7. Suça katılma | 22. Yardım |
| 8. Kötülük | 23. Kimliğini gizleyerek gelme |
| 9. Aracılık | 24. Asılsız savlar |
| 10. Karşıt eylemin başlangıcı | 25. Güç iş |
| 11. Gidiş | 26. Güç işi yerine getirme |
| 12. Bağışçının ilk işlevi | 27. Tanınma |
| 13. Kahramanın tepkisi | 28. Ortaya çıkarma |
| 14. Büyülü nesnenin alınması | 29. Biçim değiştirme |
| 15. İki krallık arasında yolculuk | 30. Cezalandırma |
| 31. Evlenme | |

Masallardaki bu ortak işlevler doğrultusunda kahraman bir yasakla karşılaşır ve yasağı çiğner. Evinden ayrılan kahraman ve saldırgan arasında çatışma yaşanır. Kahraman çatışmayı kazanır, saldırgan ise cezalandırılır. Kendisine verilen tüm güç görevleri başarıyla yerine getiren kahraman masalın sonunda prensesle evlenerek tahta çıkar. Propp, masallarda ayrıca saldırgan, bağışçı, yardımcı, prenses, prensesin babası, kahraman, düzmece kahraman olmak üzere ortak yedi karakter ve eylem alanı bulunduğunu saptamıştır.¹¹³

Bu yedi karakter ve eylem alanlarını Propp şu şekilde adlandırmıştır:

- Saldırganın (kötü kişinin) eylem alanı: Kötülük, çatışma ve kahramana karşı sürdürülen başka kavgı biçimleri, izleme işlevlerini kapsar.

¹¹³ Vladimir Propp, Masalın Biçimbilimi, İstanbul: Kültür Yayınları, 2008, s.180.

- Bağışçının (sağlayıcının) eylem alanı: Büyülü nesnenin aktarılmasının hazırlanması, büyülü nesnenin kahramana verilmesi işlevlerini kapsar.
- Yardımcının eylem alanı: Kahramanın uzamda yer değiştirmesi, kötülüğün ya da eksikliğin giderilmesi, izlenme sırasında yardım, güç işleri yerine getirme, kahramanın biçim değiştirmesi işlevlerini kapsar.
- Prensesin (aranan kişi) ve babasının eylem alanı: Güç işleri yerine getirme isteği, bir özel işaretin zorla benimsettirilmesi, düzmece kahramanın ortaya çıkarılması, gerçek kahramanın tanınması, ikinci saldırganın cezalandırılması, evlenme işlevlerini kapsar.
- Gönderenin eylem alanı: Yalnızca kahramanın gönderilmesi işlevini kapsar.
- Kahramanın eylem alanı: Arayış amacıyla gidiş, bağışçının isteklerine tepki, evlenme işlevlerini kapsar.
- Düzmece kahramanın eylem alanı: Arayış amacıyla gidişi, bağışçının isteklerine karşı gösterilen ve her zaman olumsuz tepkiyi, asılsız savları kapsar.¹¹⁴

Propp'un bu metodunu Türk masallarına uygulayan ilk araştırmacı Umay Günay'dır. Yetmiş masal üzerinde bu metodu uygulayan Günay'ın çalışması (Elazığ Masalları, 1975), bu yöntemin Türkiye'de ilk kez uygulanması anlamında önem taşır. Daha sonra bu metot farklı anlatı türlerine de uygulanmıştır. Bu metot Türkiye'de masalların (Çıblak, 2005; Abalı, 2013) yanı sıra müziğe (Gürdal, 1994), sinema filmine (Erol, 2005), tiyatro eserine (Temel, 2005), romana (Türker, 2013; Zariç, 2013) ve makale düzeyinde çalışmalara da uygulanmıştır.

Peter Wollen, Propp'un sinema göstergebilimi için zengin bir kaynak olabileceğini ileri sürerken, Alan Dundes, Claude Levi-Strauss, Tzvetan Todorov Roland Barthes gibi kimi düşünürler ise Propp'un bu metoduna eleştirilerde bulunmuşlardır.¹¹⁵

3.2.1.2 Joseph Campbell ve Kahramanın Sonsuz Yolcuğu Modeli

Amerikalı mitolojist ve yazar olan Joseph Campbell, 1949 yılında "The Hero with a Thousand Faces" (Kahramanın Sonsuz Yolculuğu) isimli çalışmasında mit,

¹¹⁴ Mehmet Emin Bars, Vladimir Propp'un Biçimbilimsel Yaklaşımı Çerçevesinde "Basat Depegözi Öldürdüğü Boy" Üzerine Bir İnceleme, (y.y.), Ankara, 2014, s.259.

¹¹⁵ Yaren Özgür, Sinemada Anlatı Kuramı- Sinema Kuramları II, Zeynep Özarslan(ed.), İstanbul:Su Yayınları, 2013, s.17.

masal, efsane gibi yapıları inceler ve bu yapılarda bazı ortak özellikler saptar; çoğu anlatıda bir çeşit mit analizi anlamına gelen monomitler bulunduğunu ileri sürer. Bu doğrultuda, öykülerin mitlerin ve masalların yüzlerce yıllık var olan belli kalıpları kullandığını ifade eder. Mit, çağların ötesinden gelen bir anlatı olarak kabul edilir; herhangi bir anlatıcı sözlerine başlamadan çok daha önce mitos vardır. Bu anlamda mitsel anlatı, bireysel yaratıcılık ya da yaratıcı fantezi değil doğrudan kuşaklar arası aktarılan bellek ve anılar olarak görülebilir.¹¹⁶ Campbell’a göre bir monomitin çekirdek birimleri; ayrılma-erginlenme-dönüş aşamalarından oluşur. Bu aşamalar, şu şekilde gerçekleşir: “bir kahraman olağan dünyadan çıkıp doğaüstü tuhaflıklar bölgesine doğru ilerler: burada masalsı güçlerle karşılaşılır ve kesin bir zafer kazanılır: kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle geri döner.”¹¹⁷

Campbell’in bu modelini, Hollywood şirketleri için öykü ve film danışmanlığı yapan Cristopher Vogler senaryo diline çevirerek “Yazarın Yolculuğu” adlı çalışmasında The Hero’s Journey (Kahramanın Yolculuğu) modelini ortaya çıkartır. Campbell’in on yedi aşama olarak ortaya koyduğu bu modeli, Vogler, “Kahramanın Yolculuğu” adı altında on iki aşama üzerine kurar.



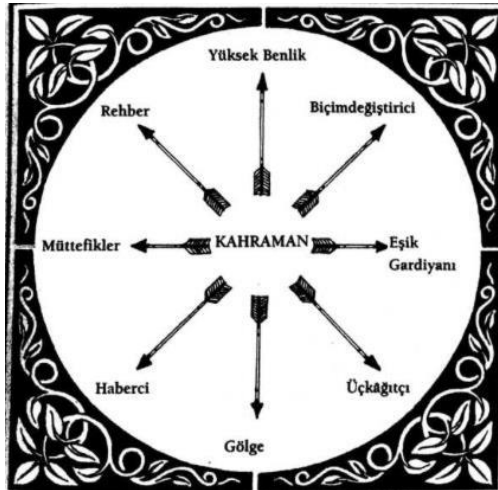
Şekil 2: Kahramanın Sonsuz Yolculuğu Şeması

¹¹⁶ Ömer Tecimer, Sinema Modern Mitoloji, İstanbul: Plan B Yayınları, 2005, ss.20-21.

¹¹⁷ Joseph Campbell, Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2010, s.42.

Görüldüğü üzere Vogler'in uyarladığı bu model, on iki aşamadan oluşmaktadır. Birçok Hollywood filmi, bu formülü benimseyerek şekillenmiştir. *Matrix*, *Batman*, *Harry Potter*, *Yüzüklerin Efendisi* bu formüle göre şekillendirilmiş filmlerden yalnızca bazılarıdır. Bu formüle göre, sıradan bir dünyada tanıtılan kahramanlar, bir gün maceraya çağrı alır. Bu çağrı ilk önce reddedilir. Daha sonra kabul edilerek, bir rehber aracılığı ile ilk eşik geçilir. Ancak bu esnada çeşitli sınavlarla ve düşmanlarla karşılaşılır. Çeşitli mücadele ve zorluklardan sonra eşik geçilmeye yaklaşılr. Mücadelelerle birlikte çekilen çile sonucunda kahramanlar ödüllendirilir. Ardından olağan dünyaya dönüş yoluna geçilir, bu aşamada edinilen bilgilerle karakterler yeniden doğar, olgunlaşır ve büyür. Bunun sonucunda ise iksirle dünyaya dönüş sağlanır.

Campbell araştırmalarında Jung ve Freud'un yöntemlerinden de esinlenmiştir. Arketip terimini bulan ilk kişi 1991 yılında analitik psikolojinin kurucusu, psikiyatr Carl Gustav Jung'tur. Jung, arketipleri mitlerde bulmanın mümkün olduğunu belirtir ve mitlerin arketiplerin temsilcileri olduğunu öne sürer. Buna bağlı olarak mitlerde görülen karakterler ve olay örgülerinin her birinin bir arketipe eşit olduğunu düşünmek doğru olacaktır. Jung'un belirttiği çok sayıda arketip vardır: anne arketipi, baba arketipi, yeniden doğuş arketipi, gölge arketipi gibi. Aynı zamanda arketip kavramını ortaya koyan Jung : "Bu gerçeğe dikkat çekenin ilk ben olduğumu iddia etmiyorum. Bu onur Platon'a aittir" diyerek 'idea'lara göndermede bulunmuştur.¹¹⁸



Şekil 3: Kahramanın Yolculuğundaki Arketipler

¹¹⁸ Ece Serrican, Carl Gustav Jung'un Analitik Psikoloji Kuramındaki Arketip Kavramının Edebiyata Yansıması, (y.y.), 2015, s.1207.

Campbell, bu doğrultuda masal ve mitlerde yinelenen arketipler olduğunu savunur. “Kahramanın Yolculuğu” çerçevesinde şekillendirilmiş filmlerin çoğunda bu arketiplere rastlamak mümkündür. Campbell bu arketipleri maceraya çağıran haberciler, eşik gardiyanları, biçim değiştiriciler, bilge insanlar, biçim değiştirenler, belirsiz düşmanlar, uçkağıtçılar vb. olarak sıralar.

3.2.2 Çağdaş Anlatı Sineması

Çağdaş anlatı sinemasının kökenleri Vertov (1886-1954) ve Brecht’e (1898-1956) kadar uzanır. Çağdaş anlatının bilinen bir diğer ismi ise modern anlatıdır. Geleneksel Hollywood sinemasına karşı yeni bir estetik arama çabaları özellikle 1950’lerden itibaren hızlanmış ve ilk örneklerinden birisine Fransız yönetmen Jean-Luc Godard ile kavuşmuştur. Böylece Bertolt Brecht’in epik tiyatro anlayışı sinemadaki karşılığını çağdaş anlatı filmlerinde bulmuştur.¹¹⁹ Modern anlayış, geçmişten kopmaya, klasik olandan kurtulmaya çalışır, aklın öncülüğünde yeni bir uygarlık tasarlar. Modernlik tasarımının tüm gücü, daha önce gelen her şeyi silip süpürme arzusunda yatar. Tıpkı modern anlayışta olduğu gibi modern anlatı da klasik anlayışa karşı çıkan ve klasik anlatının zıt özelliklerini taşıyan bir yapı sergiler.

John Orr, *Sinema ve Modernlik* isimli çalışmasında bu dönemin klasik yerine modern olarak ifade edilmesini iki nedene bağlayarak açıklar: Birinci neden, bu dönemin sinemasının Batı toplumlarının içinden geçtiği modernliğin eleştirel ve yıkıcı bir tasviri olarak kabul edilmesidir. İkinci neden ise, bu anlatı türünün 1960’lara kadar her açıdan egemen olan Hollywood anlatılarından kesin çizgilerle farklılıklar göstermesidir.¹²⁰

Kimi kaynaklara göre çağdaş anlatı sinemasının ilk örneği, Vertov’un 1929 yılında yapmış olduğu *Man With a Movie Camera (Kameralı Adam)* filmidir. Çağdaş anlatının Türk Sinemasındaki izleri ise çalışmanın birinci bölümünde aktarıldığı gibi yaklaşık olarak 1990’lı yıllara dayanmaktadır. Türkiye’de, Hollywood film şirketlerinin ve popüler anlatının egemen olduğu 1990’lı yıllarda, bazı yönetmenler farklı arayışlara yönelmiştir. Bu doğrultuda Hollywood anlatı kalıplarının karşısında duran ve düşük bütçelerle farklı konular işleyerek, farklı tarzda film üretmek isteyen yönetmenler, ürettikleri filmlerle çağdaş anlatı sinemasının ilk örneklerini vermeye başlamıştır. Çağdaş anlatı sineması yakın dönem içinde Türkiye’de, modern anlatı

¹¹⁹ Parkan, s.67.

¹²⁰ John Orr, *Sinema ve Modernlik*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1997, s.12.

dışında , “Yeni Türk Sineması”, “Auteur Sinema”, “Sanat Sineması” gibi isimlerle de adlandırılabilir.

Çağdaş anlatı sineması kapsamında en belirgin özellik, geleneksel dramatik yapının yani Miller tarafından şemalaştırılan ‘yükselen eğri’nin çöküşüdür.¹²¹ Antik Yunandan beri bir gelenek haline gelen ve Aristoteles’in dram sanatında temel aldığı dramatik yapıya göre, geleneksel anlatı kalıplarını benimseyen her anlatı izleyicinin heyecanını canlı tutacak biçimde bir yükselen eğri şeklinde ilerler. Çağdaş anlatı sinemasında ise tam tersi bir durum söz konusudur. Aristoteles’in dram sanatında temel amaç katarsise ulaşmak iken, modern anlatı kalıplarını benimseyen filmlerde özdeşleşme ve katarsis yaşanmaz. Bu yüzden Büker’in de belirttiği gibi izleyici doyumunu ancak filme bir anlam katmak üzere katıldığında yaşar.¹²²

Modern anlatılarda, başlangıç, gelişme ve sonuç bölümlerinde gerçekleşen olaylar her filmde benzerlik göstermez. “ ağdaş anlatı filmleri, günlük yaşamın olağan bir kesiti ile başlayıp bitebilir. Olayların başı ve sonu, filmde g sterilenlerle sınırlı olmak zorunda değildir.” İzleyici, filmde gösterilmeyen kısımları kendi düşüncesi ile tamamlar. Modern anlatı, popüler sinemanın aksine belli kalıp ve uyulaşımlara dayanan bir yapı sergilemez. Bu anlamda modern anlatı filmlerinin ortak noktası bilinen kalıplardan oluşması değil, tahmin edilemez oluşunda saklıdır. Olaylar ya da durumlar izleyicinin beklentisi doğrultusunda şekillenmez ve seyirci sıklıkla “neden böyle oldu?” sorusu ile düşünmeye yönlendirilir. Bu yönüyle de  ağdaş anlatı, klasik anlatı sinemasının aksine izleyiciyi rahatsız eden bir yapı sergiler.

Bu rahatsız ediş, ilk etapta  zdeşleşmenin bilinçli olarak kırılması ile gerçekleştirilir. İzleyici kurmaca bir dünyanın içinde olduğunun farkındadır. Özdeşleşme bilinçli olarak kırılır ve anlatıda kurmaca evreni gizlemek amaçlı hiçbir yönteme başvurulmaz. Bu nedenle  ağdaş anlatı filmlerinde özdeşleşme ve buna bağlı olarak gerçekleştirilen katarsis yaşanmaz. Özdeşleşmenin kırılması ile birlikte izleyiciler film evrenine tam olarak dahil olamaz ve gözlemci konumunda kalır. Böylece izleyici etken konumda olarak filme eleştirel bir bakış a ışı ile yaklaşabilme özgürlüğüne kavuşur. İzleyiciyi etken konumda tutan  ağdaş anlatının, bu amacı gerçekleştirmesi için başvurduğu diğer bir yöntem  ne çıkmadır.  ne  ıkma en basit

¹²¹ Hakan Savaş, Doğunun Paradoksu, Batının  zdeşliği ve  ağdaş Anlatı Sineması, (y.y.),(t.y.),s.216.

¹²² Seçil Büker, Film Dili: Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler, İstanbul: Kavram Yayınları, 1996, s.185.

tanımıyla, izlenilen filmin bir film olduğunu hatırlatan bilinçli girişimdir. “İzleyiciyi filmin karakterleriyle özdeşleştirmeyip ve bu mesafe aracılığıyla yabancılaştıran araç saydam bir nitelikten yoksundur, tam tersine kendisi öne çıkar. Alıcıları (kamera) gösterme, alıcı yönetmenini gösterme, ışıkları gösterme gibi seçimler, bu niteliğin hizmetindedir.”¹²³

Çağdaş anlatı sinemasının rahatsız edici olarak görülmesinin bir diğer nedeni de kurmaca evrenin izleyicinin beklentisi doğrultusunda şekillenmemesinden kaynaklıdır. Bu anlatı, sürekli izleyicinin beklentisi ile oynayan bir yapı sergiler. Çağdaş anlatı sinemasındaki bu rahatsız edici filmin çok katmanlı yapısı, kolay anlaşılır olmaması, izleyicinin edilgen konumdan etken konuma getirilmesi, yabancılaştırma gibi özelliklerle sağlanır. Rahatsız olan ve huzursuzluk hisseden izleyici kendine verilenleri kabul etmeden önce sorgulama yapar, anlatı evrenindeki durumlara ve olaylara eleştirel bir bakış açısı ile yaklaşabilme yetisine sahip olur. Bu anlamda çağdaş anlatı filmleri, izleyen kişi sayısı kadar farklı yorumlamalara açık olarak görülmektedir. Anlatıda bazı durumlar izleyicinin tamamen kendi yorumlamasına bırakılır. Wollen, çağdaş anlatıdan önce izleyici, mallarını bekleyen bir depoya benzemektedir; şimdiyse üretim yapan bir fabrika gibidir. Çünkü yapıt bitmiş bir ürün değil; izleyici, alıcı ya da tüketici değil, tam tersine gönderici ya da üreticidir artık. Wollen bu şekilde anlamın yaratıcı-izleyici işbirliğiyle yaratıldığı görüşündedir.¹²⁴

Miller, çağdaş anlatı filmlerinin geleneksel yapıdaki filmler kadar kolay anlaşılmadığı ve amaçlarının belirsiz olduğu görüşündedir.¹²⁵ Çağdaş anlatı sinemasının kolay anlaşılır olmamasının sebeplerinden biri de sembolik bir anlatım diline sıklıkla başvuruyor olmasından kaynaklıdır. Bu türde sembolik anlatım ve imgelerin kullanımı ön plana çıkar. Somut olarak gerçekleştirilen bir eylem aynı zamanda birçok soyut ve simgesel anlam içerebilir. Örneğin, Nuri Bilge Ceylan’ın *Üç Maymun* filminde, annesini babasının patronuyla yakalayan İsmail karakteri, babasının yanına ziyarete gideceği sırada kusar. Aslında bu kusma, karakterin içinde bulunduğu bulantı ve sıkışmışlık hissinin sembolik bir temsili olarak okunmaktadır. Çağdaş sinema, birçok filmde mitolojik ve felsefi imgelere başvurmaktadır. Bu yönü

¹²³ Seçil Büker, *Sinema Dili Üzerine Yazılar*, Dost Kitabevi Yayınları, 1985, s.100.

¹²⁴ Büker, s.108.

¹²⁵ Ersümer, s.87.

ile çağdaş anlatı filmleri, eğlendirici ya da dinlendirici olmaktan öte izleyicide düşünsel anlamlar bırakan bir yapı sergiler.

Çağdaş anlatının imgelere ve sembolik anlatımlara başvurusuyla ilgili olarak değinilmesi gereken bir diğer önemli unsur, sinemanın gerçeklik olgusunu zaman kavramı ile ilişkilendiren Fransız Felsefeci Gilles Deleuze tarafından konan zaman- imge ve hareket- imge kavramlarıdır. Bu kavramlar temelde klasik sinema ve modern sinema ayrımından yola çıkılarak şekillenmiştir. Deleuze, bu kavramlarla sinemayı felsefi bir bakış açısı ile yeniden ele almıştır. Deleuze, “hareket- imge” kavramını klasik sinema, “zaman imge” kavramını ise modern sinema ile ilişkilendirir. Deleuze’ın görüşlerinden hareketle Suner, hareket imgesinin, karakterlerin durumlara verdiği tepkiler etrafında kurulduğunu ifade eder. İzleyici, karakterle özdeşleşerek kendisini duyu-motor-devinim sürecinin parçası olarak algılar. Zaman imgesi ise nedensellik bağlantısının dışında çalışır. Zaman imgesinde durumlar eylemlilik üretmez. Hareket imgesinde, nesneler ve ortam durum gereklerine göre işlevsel olarak düzenlenerek anlatıya eklenirken, zaman imgesinde kendi içinde anlam ifade eden, özerk bir gerçeklik kazanır.¹²⁶

Bu kavramların sinemasal anlatı için iki karşılığı vardır. Bunlar organik öyküleme ve kristal öykülemedir. Organik öyküleme, hareket imge sinemasında karakterlerin eylemleri ve bu eylemlerin sonucunda gerçekleşen olaylara dayanır. Kristal öyküleme ise zaman- imge sinemasında, film karesindeki görüntü ve sesin potansiyelinin önem kazandığı öyküleme biçimidir.¹²⁷

Çağdaş anlatı sinemasında önem kazanan öyküleme biçimi, Nuri Bilge Ceylan’ın da filmlerinde sıklıkla yer verdiği “kristal öyküleme”dir. “Tek başvuru kaynağı dışsal gerçeklik ve somutluk olan organik öyküleme karakterlerin durumlara tepki göstermesinden doğarken; kristal öyküleme duyusal hareket ettirici durumların yerlerini, saf görsel ve sessel durumlara bırakmasından doğar.” Kristal öykülemede en önemli öge çekimdir. Deleuze, bu öyküleme türünde sabit çekimin yeniden keşfinin söz konusu olduğuna vurgu yapar. Ancak sabit çekimin yeniden keşfi tanımlamasından çıkartılması gereken anlam, hareketin bütünü ile devre dışı bırakılması olarak nitelendirilmemelidir. Sabit çekimlere ağırlık veren bir yönetmen

¹²⁶ Suner, ss.121-122.

¹²⁷ Taş, ss.144-145.

de hareketi arttırabilir, aralıksız olarak bir hareketler bütünü vermeyi tercih edebilir ya da farklı ölçütlere göre bir hareketler çeşitliliği sunabilir.¹²⁸

Öte yandan, Deleuze’ün görüşlerinden hareketle, Suner çağdaş anlatı filmlerinde “açık imge” adını verdiği bir kavramdan bahseder. Bu imgeler, anlatı evrenine yerleştirilirken nedensellik zinciri içinde belli bir işlevi gerçekleştirmek ve belli bir anlam üretmek amacı taşımaz. Aynı zamanda bu imgeler anlatıyı ileri doğru taşıma görevi de üstlenmez. İmge içindeki nesneler ya da ortam, anlatıda işlevsel bir rol üstlenmeden, kendi başlarına özerk bir varlık kazanmış gibidir. Açık imgenin muğlak ve tanımlanamaz bir yanı vardır. Suner’in deyiimi ile “nereye bağlanacağı belirsiz bir şekilde, kendinden önceki ya da sonraki imgelerle net bir biçimde ilişkilendirilmeden anlatıda asılı kalır”. Böylece mutlak bir anlam ifade etmeyen imge farklı çağrışım ve yorumlamalara açık hale gelir.¹²⁹

Her dil gibi sinema dili de doğru olarak anlaşabilmek için gerekli olan hem iyice düşünülmüş hem de kendiliğinden ortaya çıkan tanışıklığı, çalışmayı gerektirir. Sinema dilinin de dilbilgisi vardır.¹³⁰ Çağdaş anlatı sinemasını anlamak ve çözümlemek için de bu dilbilgisi hakkında fikir sahibi olmak, belli bir birikime sahip olmak gerektiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu doğrultuda bakıldığında izleyicinin anlatıdan kopma ihtimalinin veya izleyicide gerçekleşecek herhangi bir kafa karışıklığının çağdaş anlatı sineması için oldukça önemsiz olduğu görülmektedir. Amaç, izleyicinin düşünmesini ve sorgulama yapmasını sağlamaktır. Bir sanat eserini anlamak için, yüzeysel bir bakıştan öte düşünmek gerekmektedir. Çağdaş anlatı sineması da, izleyicisinden böyle bir düşünsel beklenti içine girmektedir.

Çağdaş anlatı sinemasını, klasik anlatı sinemasından ayıran bir diğer önemli nokta konuları ele alış biçimi olarak görülür. Çağdaş anlatı filmleri, soyut sorunlar ve kavramları ele alır. Topçu, bu durumu geleneksel anlatı ve çağdaş anlatı filmlerinin arasındaki en büyük ayrım olarak tanımlar.¹³¹ Modern anlatıda, klasik anlatı sinemasının aksine çoğunlukla soyut kavramlar ele alınır; toplumsal konular ve varoluşsal problemlere sıklıkla değinilir. Geleneksel anlatı filmleri adaletin gerçekleşip gerçekleşmediğini tartışırken, çağdaş anlatı filmleri adalet kavramının

¹²⁸ Özcan Yılmaz Sütçü, Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi, Erdoğan Şenol(ed.) ve Corbin Rene(ed.), (y.y.), (t.y.), ss.67-68.

¹²⁹ Suner, ss.120-126.

¹³⁰ Andre Bazin, Çağdaş Sinemanın Sorunları, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1966, s.27.

¹³¹ Topçu, s.85.

kendisini tartışır.¹³² Kırmızı'nın da belirttiği gibi modern anlatı filmlerinde somut bir sorun verilse dahi, bu soyut bir sorunun tartışılması için kullanılır.¹³³ Klasik anlatı filmlerindeki ütopyik ve idealize edilmiş dünyanın aksine, çağdaş anlatı filmlerinde her şey bir problem olarak belirebilir. Bu türde anlatılan kadar anlatılanın ne şekilde anlatıldığı da önem taşır. Bu anlamda sinematografik öğeler ön plana çıkar. Yönetmenler sinematografik öğeleri ön plana çıkartma işlemini, sanatsal varlıklarını ispatlamak için de tercih etmektedir.

Çağdaş anlatı sinemasının ele aldığı konular ve bu konuları ele alış biçimleri, bu anlatı türünde oluşturulan karakterler hakkında da fikir vericidir. Karakterlerin amaçları bireysel değil, genellikle toplumsaldır. Bordwell'in amaçsız kahraman figürü ile belirtmek istediği gibi çağdaş anlatı filmlerinde karakterler çok keskin ve net amaçlara sahip olmak zorunda değildir. Aslında karakterlerdeki amaçsızlık bile karşılıklarına bir problem olarak çıkabilmektedir. Savaş, çağdaş anlatının karakter oluşturmaya ve betimlemeye ayrıcalıklı bir önem vermediğini belirtir ve bunun sebebini, yaşamın bir özü olmadığı gibi insanın da bir özünün olmadığından anlaşılmasından kaynaklı olduğu varsayımı ile açıklar.¹³⁴ Buna karşın çağdaş anlatı sinemasında karakterler çok daha derinlikli bir biçimde sunulmaktadır. Karakterler, yalnızca iyi, kötü, hırslı gibi tek bir özelliğe öne çıkartılmaz, aksine çok boyutlu bir yapı sergiler. Öte yandan çağdaş anlatı filmlerinde, klasik anlatıdaki bütünlüklü karakterlerin yerini tutkularıyla, zayıflıklarıyla, inançlarıyla, hataları ve yanlışları ile sunulan karakterler alır. Çağdaş anlatı sinemasında idealize edilmiş bir dünyadan söz etmek mümkün değildir. Bu yüzden karakterler genellikle kendilerinden çok daha güçlü ve anlayamadıkları kadar karışık bir sistemin içinde var olma çabası verdikleri için dış koşullarla veya karşılıklarına çıkan engellerle mücadele etseler dahi çoğu zaman başarıya ulaşamazlar.¹³⁵ Bu yönü ile çağdaş anlatı, gerçek hayata daha yakın bir yapı sergiler. Karakterlerin yaşadıkları toplum bile karşılıklarına bir engel olarak çıkabilir. Aynı zamanda Büker'in belirttiği gibi, çağdaş anlatı filmlerinde karakterin kendisi ve içinde bulunduğu mevcudiyet bir problem olarak belirir. Karakterler eylemde bulunurken soyut bir sorunu dışa vurmak amaçlı bir eğilim taşır bu yüzden somut bir

¹³² Büker, ss.101-102.

¹³³ Nazlı Kırmızı, Geleneksel Anlatılar ve Söylen: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısalcı Bir Çözümleme, Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, 1990, s.77.

¹³⁴ Savaş, s.217.

¹³⁵ Ersümer, s.95.

sorunu çözmek önemli değildir.¹³⁶ Öte yandan çağdaş anlatı filmlerinde karakterler yalnızca öykünün akışını sağlamak için anlatı evrenine yerleştirilmemektedir; karakterleri harekete geçiren bir olay olmak zorunda değildir. Çağdaş anlatıda, izleyici özdeşleşme sağlayamadığı için karakteri dışarıdan bir göz olarak izler. Böylece izleyici, karakter ya da karakterlerin içinde bulunduğu psikolojik ve toplumsal durumları sorgular ve karakterlere karşı daha eleştirel bir tutumda bulunma şansını elde eder.

Klasik anlatı filmlerindeki star sistemi, özdeşleşme açısından önemli bir yere sahipken, çağdaş anlatı filmlerinde izleyicinin karakterlerle özdeşleşmesini sağlamak bir amaç olmadığı için star sistemine de yer verilmez. Karakterler çok tanınan ve bilinen yüzlerden değil, aksine amatör oyuncular arasından tercih edilir. Modern anlatı filmleri yapan birçok yönetmenin filmlerinde ailesinden ve çevresinden insanlar rol almakta hatta bazen kendileri de filmlerinde oyuncu olarak yer almaktadır. Örneğin Nuri Bilge Ceylan ve eşi Ebru Ceylan, *İklimler*(2006) filminde rol almış, Zeki Demirkubuz ise *Masumiyet*(1997), *İtiraf*(2001) ve *Kader*(2006) filmlerinde kısa kesitlerle de olsa yer almıştır.

Peter Wollen, “sinemanın yedi büyük erdemi” başlığı altında çağdaş anlatı sinemasının özelliklerini geçişsiz anlatı, yabancılaşma, ön plana çıkartma, çoklu digesis, açıklık ve rahatsız olma olarak belirlemiştir. Bordwell ise benzer şekilde çağdaş anlatı sinemasının genel özelliklerini belli maddeler etrafında sıralar:

- Amaçsız kahraman figürünün yaygınlaşması
- Anlatısal olaylar arasındaki nedensellik bağlarının zayıflaması
- Biçimsel öğelerin ön plana çıkarılması ve bu yolla yönetmenin sanatsal varlığının ve niyetlerinin gösterilmesi
- Anlatının muğlak bir biçimde sonlandırılması ve bu yolla izleyicilerin filmin anlamı konusunda spekülasyonda bulunmasının sağlanması...¹³⁷

Bordwell’in sözünü ettiği gibi, çağdaş anlatı filmlerinde bir diğer öne çıkan özellik sahneler arasındaki neden-sonuç bağlarının zayıflaması olarak görülmektedir. Aynı şekilde Chatman’ın da belirttiği üzere çağdaş anlatılar, geleneksel anlatıdaki

¹³⁶ Büker, s.101.

¹³⁷ Kaplan Tezcan, *Çağdaş Anlatı Sinemasında Varoluşçuluk: Nuri Bilge Ceylan Sineması*, Yüksek Lisans Tezi, 2015, s.40.

nedensellik ilkesine meydan okuyan bir yapı sergilerler.¹³⁸ Nedensellik bağlarının zayıflaması ile kastedilen, neden-sonuç ilişkisinin büyük ölçüde kırılmış olmasıdır. Bu durum izleyicinin sahneler arasındaki bağlantıları anlamlandırmasını zorlaştırabilir ve bu yönü ile çağdaş anlatı filmleri anlaşılabilir bulunur. Bu doğrultuda ise filmde sahnelerin her biri bağımsızlık kazanarak kendi başına anlamlı hale gelir. Miller, nedensellik bağlarının zayıflamasını Antonioni'nin *Cinayeti Gördüm (Blow Up)* filmi üzerinden örnekler. Filmde antika dükkanında ressam ve karısının olduğu sahneyle, gitarın parçalandığı sahne çıkartılsaydı ya da olmasaydı da anlamın bozulmayacağını savunur.¹³⁹ Miller'in örneğinde olduğu gibi çağdaş anlatı filmlerindeki olaylar doğrudan olay örgüsüne katkı sağlamayabilir ve olaylar arasında bir bağlantıya gerek duyulmadan olaylar sadece gösterilmekle de kalabilir.¹⁴⁰ Çağdaş anlatıdaki bu nedensellik ilkesinin yokluğu yerini serbest çağrışımlara bırakır. Anlatı, serbest çağrışımlarla farklı yorumlamalara açık hale gelir.¹⁴¹

Öte yandan çağdaş anlatı filmlerinde keskin ve belirgin bir son bulunmaz. Bu özelliği ile modern anlatı filmleri “açık biçim” yapısına uygun bir şekilde düzenlenmiştir. Bordwell'in sözünü ettiği gibi, anlatı muğlak bir biçimde sonlandırılır ve bu sayede filmin sonu filmi izleyen kişi sayısı kadar farklı yorumlamalara açık hale gelir. Anlatının başında, izleyicinin beklentisi doğrultusunda şekillenmeyen olaylar ve bu sayede izleyicide oluşturulan rahatsızlık hissi, filmin sonunda yeniden sağlanır. Bu durum izleyicinin, tamamlanmamış bir hissiyat içinde salondan ayrılmasına neden olur.

Çağdaş anlatı sinemasının karmaşık bulunmasının nedenlerinden biri diğeri de anlatı yapısındaki zamansal düzenlemedir. Çağdaş anlatı filmlerinde zamanın kullanımı geleneksel yapıya göre farklılık göstermektedir. Filmsel zaman, kronolojik bir sırada şekillenmek zorunda değildir. Çağdaş anlatı filmlerinde zamanın kronolojik akışı bozularak farklı bir zaman boyutu kurulabilir. Olayların geçtiği zaman dilimi her zaman net bir biçimde belirtilmez. Çağdaş anlatı filmlerinde zamanın kuruluşu Bergson usulü zaman kavramı olarak da adlandırılan ve temel ögesi “eş zamanlılık” olan yeni zaman anlayışına uygun görülmektedir. Geçmiş, şimdi ve gelecek kronolojik bir sıra olmaksızın iç içe geçmiş gibidir. İzleyici farklı zaman sekanslarını birbirinden

¹³⁸ Chatman, s.245.

¹³⁹ William Miller, Senaryo Yazımı, Eskişehir: Eskişehir Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1993, s.152.

¹⁴⁰ Topçu, s.61.

¹⁴¹ Kırmızı, s.62.

kopuk olarak algılamaz, zihinsel bir çaba göstererek onları bilincinde birleştirir.¹⁴² Aynı zamanda modern anlatı filmlerinde, geleneksel anlatı sinemasının aksine zaman atlamaları sıklıkla kullanılır. Bu doğrultuda modern anlatı ileri (flashforward) ve geri dönüşler (flashback) yöntemini kullanır. Bu zaman atlamaları keskin çizgilerle belli edilmeksizin, muğlak bırakılabilmektedir.

Çağdaş anlatı filmlerinde teknik unsurların gizlenmediğini söylemek mümkündür. Eğimli açılar, titreşim çekimler, grenli ya da deforme olmuş görüntü ve sesler gerçeklik algısını bozacağından klasik anlatı sineması için bir hata iken, çağdaş anlatı sineması için olağandır ve bilinçli olarak anlatıya yerleştirilir. Modern anlatılarda, klasik sinemanın kesmeli kurgu yapısının aksine süreklilik taşıyan çekimler yer alır. Klasik anlatı sineması, kesme kullanırken bunu izleyiciye olabildiğince hissetmeden yapar. Bunun için de çeşitli yöntemler kullanır. Bu yöntemlerden en bilineni ise; kesme yapılacağı esnada izleyicinin dikkatini bir nesne ya da bir karakter üzerinde yoğunlaştırmasıdır. Çağdaş anlatı sinemasında ise tam tersi bir şekilde kesmeli kurgu kullanılmaz. Genellikle sahneler uzun soluklu olur. Klasik anlatının çok kesmeli yapısının karşısına, çağdaş anlatının mekan ve zaman birliğini bozmayan alan derinliğini koyan Bazin, alan derinliğinden şu şekilde bahseder:

Alan derinliği seyirciyi görüntüyle, gerçeğe olandan daha yakın bir ilişkiye sokar. Buna göre görüntünün kendi içeriğinden ayrı olarak yapısı daha gerçekçidir. Alan derinliği, seyircinin sahne düzeni karşısında zihin yönünden daha erken bir tutumunu hatta olumlu bir katkısını gerektirir. Seyirci çözümleyici kurguda kılavuzunu izlemekten; dikkatini görmesi gerekeni seçen yönetmenin dikkatine kaydırmaktan başka bir şey yapmadığı halde, alan derinliği en azından bir kişisel seçim gerektirir. Seyircinin dikkati ve iradesi biraz da görüntünün bir anlam taşımasına bağlıdır.¹⁴³

Alan derinliği aracılığıyla izleyici, kendi anlam dünyasına göre sahne içinde kesme yapabilme özgürlüğüne kavuşur. Bu doğrultuda çekimler süreklilik taşıyabilir. Örnek olarak, bir karakterin merdivenlerden inme sahnesi, o inene dek gösterilebilir. Ya da kahvaltı yapan bir karakter, uzun süre kahvaltı sofrasında gösterilebilir. “Süreklilik çekimleri daha canlı kılar; her kişiyi ister istemez inceleyen kesmelerle

¹⁴² Topçu, s.62-64.

¹⁴³ Bazin, s.63.

bölünmeyen görüntü belli bir devamlık sunar.”¹⁴⁴ Aynı zamanda bu durumu yaşamın parçalara bölünmezliğinin bir yansıması olarak görmek mümkündür. Bir karakterin otobüs bekleme sahnesi, gerçek hayattaki uzunluğu ile sunulabilmektedir. İzleyici bu noktada karakterle benzer hisleri yaşayıp bunalabilir veya sıkılabilir. Bu da çağdaş anlatı sinemasının gerçek yaşama benzerliği ve yaşamın parçalara bölünemez oluşu yönünden öne çıkan özelliklerinden biri olarak görülmektedir.

Modern anlatının genel olarak; belli kalıpları benimsemeyen, sahneler arasında her zaman neden-sonuç ilişkisi barındırmayan, kurmaca anlatı yapısını bilinçli bir şekilde belli ederek özdeşleşmeyi kıran, genellikle soyut konuları ve kavramları tartışan, belirsiz bir sona sahip ve izleyiciyi etken konumda tutan bir yapı sergilediğini söylemek doğru olacaktır. Bu anlamda izleyicilerde düşünsel etkiler bırakan çağdaş anlatı, klasik anlatı sinemasının özelliklerinin büyük ölçüde tam tersine sahiptir.

¹⁴⁴ Bazin, s.84.

4.TÜRK SİNEMASINDA ÇAĞDAŞ ANLATI VE KLASİK ANLATI YAPILARINA KARŞILAŞTIRMALI BİR BAKIŞ: *BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA, DAĞ I VE DAĞ II* ÖRNEKLERİ

Çalışmanın bu bölümünde, çağdaş anlatı ve klasik anlatı yapılarına göre seçilen filmler anlatısal açıdan incelenecektir. Klasik anlatıma uygun olarak seçilen Alper Çağlar'ın yönetmenliğindeki *Dağ I* (2012) ve *Dağ II* (2016) filmleri anlatı özellikleri kapsamında ele alındıktan sonra “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu Modeli”ne göre incelenecek, Nuri Bilge Ceylan'ın yönetmenliğindeki *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filmi ise çağdaş anlatı sinemasının özellikleri doğrultusunda çözümlenecektir.

4.1 Bir Klasik Anlatı Örneği Olarak *Dağ I* ve *Dağ II*

4.1.1 Film Öyküleri

Dağ I ve *Dağ II* filmlerinin öyküleri giriş, gelişme ve sonuç mantığına uygun olarak incelenecektir. Ancak her iki filmde de çok sık flashback (anlatıda geçmişe dönüş) yer aldığı için, film öykülerinde zamanda geri ve ileri sıçramalar olacaktır.

4.1.1.1 *Dağ I*

Dağ, Türk askerini yücelten bir marş eşliğinde “Türk silahlı kuvvetlerinin fedakar subay ve askerlerine ithaf edilmiştir” yazısı ve karla kaplanmış dağların görüntüsüne eşlik eden telsiz sesleriyle başlar. Askeri telsiz seslerinden sonra Yüzbaşı Yaşar, bir çavuş ve iki askerin dışarıda olduğu bilgisi verilir. Film daha sonra, bahsedilen dört askerin bulunduğu yerde devam eder. Çok geçmeden bu dört askerin, teröristler tarafından pusuya düşürüldükleri ve bir dağ evine sığındıkları anlaşılır. Bu dört asker, Yüzbaşı Yaşar, Başçavuş Kemal, kısa dönem askerlik yapan Oğuz ve askerliği geçimsizliğinden ötürü iki yıl uzatan Bekir'dir. Yüzbaşı Yaşar omzundan hafif yaralanmıştır. Oradan nasıl kurtulacaklarını düşünürler. Dışarıda çok sayıda terörist bulunmaktadır. Yaşar telsiz aracılığıyla destek ekip ister fakat dışarıda kar fırtınası olduğu için helikopterler kalkamamaktadır. Bu nedenle destek ekip en erken dört beş saat içinde oraya ulaşabilecektir. Bu sırada Oğuz, boynunda asılı olan asker künyesine bakar ve flashback (anlatıda geçmişe dönüş) gerçekleşir. Oğuz ve sevgilisi yatakta uzanmaktadır. Kız arkadaşı, Oğuz'un asker künyeleriyle oynar ve iki ay

öncesinden asker künyesi yaptırmasının saçmalığını vurgular. Bunun üzerine bedelli askerlik hakkında tartışırlar. Oğuz, askerliğini kısa dönem yani beş buçuk ay olarak yapmaya kararlıdır. Ailesinin ve sevgilisinin bedelli askerlik konusunda ısrar etmesi onun fikrini değiştirmmez. Ardından anlatı olağan zaman akışına döner. Yüzbaşı Yaşar önderliğinde, oradan nasıl kurtulacaklarına dair plan yaparlar. Kurt Dişi adı verilen karargaha ulaşabilirlerse kurtulma şansları olacaktır. Yüzbaşı Yaşar, iki askeri de oraya başçavuşun götürmesi gerektiğini söyler. Öncelikle, başçavuş ile Bekir dışarı çıkacak, zikzak çizerek belli bir yere kadar koşacaklardır. Oğuz ise yüzbaşı ile birlikte bir süre orada kalıp ateş açarak teröristleri oyalayacaktır. Bu sırada flashback gerçekleşir. Yüzbaşı Yaşar ve Oğuz askeriyein yemekhanesindedir. Oğuz, Yaşar'ın soruları üzerine kısaca kendini tanıtır: Ankaralı olduğunu ancak İstanbul'da yaşadığını söyler. Aynı zamanda tarih mezunu olduğunu ama ne iş olursa yapacağını belirtir. Bunun üzerine Yüzbaşı Yaşar gülümseyerek bir fıkra anlatır. Anlatı yeniden olağan akışına döndüğünde her şey hazırdır. Yaşar ve Oğuz ateş açar. Bu esnada silah sesleri eşliğinde, Bekir ve Başçavuş Kemal söylenildiği gibi koşmaya başlar. Yüzbaşı Yaşar ise siper aldıkları esnada vurularak ağır yaralanır. Oğuz, hiç istemese de komutanını orada bırakıp gitmek zorundadır. Yaşar, Oğuz'a ne olursa olsun ölmemesini öğütleyerek, tüfeğini ona verir. Bekir daha öndedir ve hızla koşmaya devam etmektedir, belli bir noktaya vardığında karlardan kendini aşağı atar, çavuş ise arkada kalarak teröristleri oyaladığı esnada vurulur. Vurulduktan sonra, tekrar ayağa kalkar ve “bin ölür, bin diriliriz” diye bağıırken yeniden vurulur, ağzından kanlar fışkırarak hayatını kaybeder. Oğuz ise komutanından aldığı tüfekle tüm gücüyle koşmaya devam eder ve gerektiği gibi karlardan aşağı yuvarlandığında Bekir ile karşılaşır. Oğuz, başçavuşun da yüzbaşının da öldüğünü söyler. Bekir, sinirlenerek küfürler savurur. Kırım adı verilen birlikten, telsizle Bekir ve Oğuz'a ulaşırlar. Komutan, bir an önce oradan uzaklaşmaları gerektiğini söyler fakat o esnada ses kesildiği için askerler tam olarak ne dediğini anlayamaz. Oğuz ve Bekir en sonunda telsizle konuşmak için zirveye gitmeleri gerektiğine karar verir. Bu sırada ateş sesleri duyulur. Bekir, bir süre teröristleri oyalayacağını, Oğuz'un daha önce gitmesi gerektiğini söyler. Bu esnada tekrar flashback gerçekleşir. Bu kez Oğuz'un ailesi ile yediği yemekten bir kesit gösterilir. Sofrada abisi Selçuk, askerde nelerle karşılaşabileceğinden bahseder. Annesi de söze katılarak bedelli askerlik yapmasını istediğini belirtir ancak Oğuz bu duruma sıcak bakmaz. Babası hayatta olsaydı onun da gitmesinden mutluluk duyacağını belirtir. Anlatı, olağan akışına döndüğünde Oğuz, yağan kar ve rüzgar

uğultuları eşliğinde bir tepededir. Başı öne eğik bir şekilde düşünerek kendi kendine “legnica” der. Bu sırada Bekir’in kurşunu biter ve ayağa kalkar, ellerini havaya kaldırarak, ateş etmemeleri gerektiğini, kurşununun bittiğini bağırır. Tüfeğini, karın içine gömerek, dua etmeye başlar. İki terörist, Bekir’in yüzü, gözü kan içinde kalana dek döver ve namluyu kafasına yaslar. Bu esnada bir silah sesi ve ardından Oğuz’un Bekir diye seslenişi duyulur ve teröristler yere düşer. Oğuz, “Legnica” diye sayıklamaya devam ederek tek başına teröristlere nişan açar. Bu sırada Bekir’de kara gömdüğü tüfeğini alarak, Oğuz’un yanına ulaşır. Bu noktada tekrar flashback gerçekleşir. Oğuz, okulda hocası ile konuşmaktadır. Hocası, Moğol İmparatorluğu ile müttefik Polonya ordusu arasında gerçekleşen Legnica savaşından bahseder. Moğolların kendilerinden daha üstün olan Polonya ordusunu yendikleri bu savaşın, savaşma stratejisini kısaca anlatır ve Oğuz’a bir gün elbet anlayacağını söyler. Anlatı olağan akışına döndüğünde Bekir ve Oğuz bir süredir ilerlemeye çalışmaktadır. Oğuz Legnica Savaşı’ndan bahseder; artık hocasının ne demek istediğini anlamıştır. Yeniden flashback olur. Bu kez karartı, bir Ankara havası eşliğinde askeriye’nin yatakhane’ne açılır. Oğuz, uyumaya çalışmaktadır ancak Bekir’in yüksek sesle açtığı müzik sebebiyle uyuyamaz ve tartışmaya başlarlar. Bekir’in askerliği, çıkarttığı birçok sorun sebebiyle ikinci senesine uzamıştır. Kavga ettikleri için ise Yüzbaşı Yaşar’ın odasına gitmek zorunda kalır ve azar işitirler. Yüzbaşı, Bekir’in zaten arıza bir tip olduğu için şaşırmadığını söyler. Bekir ve Oğuz’un çarşıları kesilmiştir ve ceza olarak, kendilerine verilen her türlü işi yerine getireceklerdir. İletişim anteninin tamiri için görevlendirilme sebepleri ise bu şekilde gerçekleşmiştir. Anlatı olağan zaman akışına döndüğünde Oğuz ve Bekir ilerlemeye devam etmektedir. Bekir’in askerliği iki sene sekiz ay uzadığı için sivil hayatını neredeyse unutmuş durumdadır. Bunun üzerine konu Oğuz’un hayatına gelir. Bekir, Oğuz’a kısa dönem askerlik yaptığı için yakını fakat Oğuz istese bedelli de yapabileceğini söyler. Bekir bu konuyla ilgili olan öfkesini belli eder, ona göre bedelli askerlik asla olmaması gereken bir şeydir. Oğuz bunun üzerine, Bekir’e yaşını ve bu zamana kadar neden askerlikten kaçtığını sorar. Bu konu üzerine birbirlerine girip, karlarda yuvarlanarak birbirlerini yumruklamaya başlarlar. Aralarındaki itişme bittiğinde Bekir yirmi dokuz yaşında olduğunu, neden askerliğe geç geldiğini anlatır: Babasına işlerinde yardım etmiştir fakat bu onun için hep bir bahane olmuştur. Ancak daha sonra annesi hastalanıp ölmüştür. Annesinin öldüğü gün ise birliğe teslim olmuştur. Oğuz ise aşık olduğu ve kızlarla olan ilişkisini kesemediği için askerliği ertelediğini anlatır. Bekir aslında Oğuz’u hiç sevmediğini ama hayatını

kurtardığı için artık kardeş olduklarını söyler ve kalkarlar. Bu sırada flashback gerçekleşir. Bekir, bir hastane odasında, ölüm döşeğinde olan annesinin başında onunla sohbet etmektedir. Annesi, Bekir'in yufka yürekliliğinden bahseder ve ona öğütler verir. Annesi, Bekir'e çocukluğunda olduğu gibi hep vicdanlı olmasını, akıllı bir kızla evlenmesini söyler. Askere gitmesi ve hayırlı bir evlat olması da annesinin istekleri arasındadır. Anlatı olağan akışına tekrar döndüğünde komutanlarla iletişim sağlamak amaçlı çıktıkları zirvedeki istasyona ulaşmışlardır. Hava koşulları ise iyice zorlaşmıştır. Bekir elektrikten anladığı için istasyondaki trafoda bulunan arızayı gidermeye çalışır. Oğuz'da alet edevat getirmek için içeri girer ve bir müzik sesini takip ederek, istasyonun en üst katına çıkar. Arkasından yaklaşan bir teröristle boğuşmaya başlar. Bekir ise telsizi büyük ölçüde onarır ve birlikte iletişim sağlar; Telsizden gelen haberle aslında içeride teröristler olabileceği anlaşılır. Bekir bunu öğrenince içeri fırlar ve Oğuz bir terörist tarafından bıçaklanacakken son anda yetişerek onu kurtarır. Bekir sinirlerine hakim olamayarak teröristi tüfegin sapı ile vura vura öldürür. Her tarafa kanlar sıçrar ve terörist ölmesine rağmen Bekir defalarca kez vurmaya devam eder. Yeniden flashback gerçekleşir. Bu kez Bekir markette çalışan Defne isimli kızla konuşmaktadır. Kendisini tanıtarak, yakın zamanda askere gideceğini ve kızı bir süredir orada görüp hoşlandığını söyler. Fakat kız, kendisini reddeder. Bekir nedenini sorduğu esnada kızın patronu gelerek duruma müdahale eder. Bekir, adamın müdahalesi karşısında sinirlerine hakim olamaz ve küfürler savurarak oradan çıkıp gider. Anlatı yeniden olağan akışına döndüğünde, Oğuz ve Bekir istasyondan dışarı çıkıp, telsizin başına giderler. Bekir'in yüzü ve elleri kanlar içinde kalmıştır. Telsizin diğer ucundaki yüzbaşı, ilk olarak Oğuz ve Bekir'in yanına gidemeyeceklerini, karargahın saldırı altında olduğunu bu yüzden öncelikli olarak karargaha destek olarak gitmelerinin emredildiğini söyler. Bekir ve Oğuz için de birini göndereceğini belirtir. Anlatı tekrar bir flashback ile Oğuz ve sevgilisinin kapı önündeki konuşmasına döner. Oğuz, kız arkadaşının evinin kapısına gitmiştir. Kız ise gözleri dolu bir şekilde Oğuz'a hayırlı tezkereler diler ve kendisini çok seven bir adamın varlığından bahseder. Oğuz ise birdenbire farklı bir konuya giriş yaparak model fizikten bahsetmeye başlar. Anlatı olağan akışına döndüğünde hava kararmıştır. Bekir ve Oğuz istasyona girip beklerken bir yandan sohbet eder. Bekir, Oğuz'a kendisini bekleyen birinin olup olmadığını sorar ve anlatmasını rica eder. Askerlikte bulunduğu süre içinde normal hayatı unuttuğundan bahseder. Oğuz'da aklında olan eski sevgilisi Pelin'den bahseder. Bu esnada yeniden flashback gerçekleşir. Oğuz

arkadaşı ile kafede otururken, annesi mesaj atıp askerlik yerinin neresi çıktığını sorar. Oğuz askerliğinin dağa çıktığını bilse de henüz ailesine söylememiştir. Anlatı yeniden olağan zaman akışına döndüğünde Oğuz ve Bekir telsizden gelen haberle doğrulur. Üsteğmen Tuğrul onlara ulaşır ve talimatlarını uygulamaları gerektiğini söyler. Tuğrul son derece umutsuz konuşur ve düşmanların onlara doğru gittiğini iki kışkacın arasında kaldıklarını söyler. Oradan kurtuluşun çok zor olduğunu belirtir fakat kendisi onlara ulaşmak üzere yola çıkacaktır. Yeniden flashback olur. Oğuz evde bebeklik fotoğrafına bakmaktadır. Askere gideceği yeri ailesine söylemiştir ve bununla ilgili abisiyle konuşur. Abisi, annesinin ne kadar endişeli olduğundan bahseder. Aynı zamanda Oğuz, abisinin sorusu üzerine Pelin’le ayrıldığını söyler. Anlatı olağan akışına döndüğünde sabah olmuştur. Komutan telsizle onlarla yeniden irtibat kurar. Kalan beş kurşunlarını paylaşmalarını ve gerekmediği takdirde asla kullanmamalarını söyler. İstasyondan çıkıp güneş batmadan önce Kurt Dişi’ne ulaşmaları gerektiğini belirtir. Telsizle konuşmaları devam ettiği esnada telsizin diğer ucundan silah sesleri duyulur ve ses kesilir. Oğuz ve Bekir umutsuzluk içinde, öldürdükleri teröristin başında ölüm üzerine konuşurlar. Yeniden flashback gerçekleşir. Bekir, reddedilişinin üzerine evde iki arkadaşı ile rakı sofrasında oturup dertleşmektedir. Arkadaşları onu teselli etmeye çalışır. Anlatı yeniden olağan akışına döndüğünde Bekir ve Oğuz zirvede oturmaktadır, daha sonra kalkıp yola koyulurlar. Bu noktada bir flashback daha gerçekleşir. Oğuz, askerlik birimindeki ankesörlü telefonda yeni yıl için Pelin’i arar ve ne kadar inkar etmek istese de Pelin’in hayatında biri olduğunu anlar. Telefon konuşmasının üzerine yanına gelen bir yüzbaşı ise dertli halini görüp onu yanına çağırır ve aralarında kalması şartı ile ona bir bardak içki ikram eder. Yüzbaşı bu esnada üç yıl önce karısını kaybettiğini ve daha sonra evlenmek istemediğini, başka bir kadına asker karısı olma çilesini çektiirmek istemediğini anlatır. Anlatı yeniden olağan akışına döndüğünde dağdan inmeye devam ederler. Bu sırada teröristleri görüp, siper alırlar. Etraflarında en az yirmi kişi vardır ve saklanmak için karı kazmaya başlarlar. Bu sayede teröristler etraflarından geçer fakat onları fark etmez. Bunun üzerine saklandıkları yerden çıkıp ilerlemeye devam ederler. Kurt Dişi’ne çok az kalmıştır fakat Bekir çok yorulmuştur bu yüzden kısa bir süre otururlar. Birden onlara karşı ateş açılır ve Bekir’in bacağına bir kurşun isabet eder. Nişancının, Kurt Dişi’nde olduğu anlaşılır. Oğuz, Bekir’i çekiştirir, nişancı ise ateş etmeye devam eder. Bekir yaralı halde ilerleyemez, Oğuz ise ayağa kalktığı sırada nişancı ile göz göze gelir ve omzundan vurularak yere düşer. Tekrar bir flashback gerçekleşir. Oğuz, Yüzbaşı

Yaşar ile yemekhanede konuşmaktadır. Yüzbaşı, aslında kendisinin de korktuğunu fakat esas olanın görev için korkuyu umursamamak olduğunu, en büyük görevinin ise hayatta kalmak ve yanındakini hayatta tutmak olduğunu söyler. Anlatı yeniden olağan akışına döndüğünde Bekir ve Oğuz yerde kıvrınmaktadır. Oğuz gücünü toparlar ve ayağa kalkar, nişancıya bağırıp çağırır. Bu kez Oğuz kulağından da vurulur ancak ayakta dimdik kalıp “bin ölür, bin diriliriz” diye bağırmaya devam eder. Oğuz ayakta kalmaya devam ederken, Tuğrul Üsteğmen, nişan alan teröristi arkasından yaklaşıp öldürür daha sonra yanlarına koşup onlara yardım eder. Bekir’in yaralı bacağını yerini düğümler. Oğuz’a dayanmasını, güzel şeyler düşünmesini öğütler. Fakat Oğuz kan kaybına dayanamayarak bayılır son sözü ise hamburger olur. Oğuz’un bayılması ile flashback gerçekleşir. Oğuz, Pelin ile yemeğe gitmiştir ve hamburger yemektedir. Bu bir nevi askerlikten önceki uğurlama yemeğidir. Anlatı olağan akışına döndüğünde Oğuz birden kulağı çınlayarak bir hastane odasında uyanır. Ameliyat ile omzuna çivi takılmıştır. Bekir de ameliyat olmuştur fakat bacağı aksayacaktır. Oğuz, Bekir’in bulunduğu odaya gider. Artık aile gibi olmuşlardır. Hastane odasında şakalaşmaya, atışmaya başlarlar. Bekir, oyun havası açmasını ister. Son kez flashback gerçekleşir. Bekir ve Oğuz askeriye dinlenme bölümündedir. Televizyon açıktır ve oyun havası çalmaktadır. Oğuz, bu havalardan çok sıkılmıştır ve boş olduğunu düşünmektedir. Bekir ise Oğuz’un bu tutumuna karşılık verir. Bu sırada Yüzbaşı’nın Bekir ve Oğuz’u yanına çağırdığı, dağa çıkacakları haberi gelir ve anlatı sonlanır.

4.1.1.2 Dağ II

Film, siyah ekranda, “Bu film Ömer Halis Demir gibi astsubaylara, Harun Kılınç gibi subaylara, Yunus Emre Uçar gibi uzman erbaşlara sahip olan; Türk silahlı kuvvetleri ve bütün fedakar askerlerine ithaf edilmiştir” yazısı ile birlikte verilen “ileri” isimli askeri marşla açılır. Film geniş bir alanda dağ görüntüleri eşliğinde telsiz ve jet uçaklarının sesleriyle başlar. Dağ üzerinde ilerleyen üç tane jet uçağı gösterilir. Ceyda Balaban, diz çöktürülmüş bir biçimde geniş bir alanda, etrafında çevrili teröristlerin arasında durmakta ve tepesinde duran terörist tarafından bıçaklanmak üzeredir. Bir diğer terörist ise bu anı kameraya çekmek üzere karşılarında beklemektedir. Ceyda Balaban’a okuması amaçlı bir metin verilmiştir. Sivillerle röportaj yaptığı ve putperestleri ekibi ile çektiği için pişman olduğunu söylemesi istenirken, o sinirlenerek bağırır ve pişman olmadığını söyler. Türk askerlerinden oluşan aralarında Oğuz ve Bekir’in de bulunduğu Özel Kuvvetler 8. Muharebe Arama

Kurtarma Timi gazeteciyi kurtarmak üzere orada pusu kurmuştur. Yedi kişilik bu ekibin kendilerine verdiği ad “Fırtına Getiren”dir. Gizlenen askerlerden biri, orada bulunan küçük bir çocuğa, biraz sonra olacakları görmemesi için bir top verir ve topu fırlatarak onu oradan uzaklaştırır. Çocuk, topun peşinde oradan uzaklaşırken, operasyon başlar. Ceyda’nın boğazı tam kesileceği sırada Bekir, teröristi uzaktan nişan alarak vurur. Bıçak düşerek yere saplanır. Bunun üzerine çatışma çıkar ve orada bulunan tüm teröristler vurulur. Çatışma bittikten sonra Oğuz, Bekir ve tüm ekip Ceyda’nın yanına gelerek, Özel Kuvvetler Ekibi’nden olduklarını, Ceyda’yı kurtarmak amaçlı orada bulunduklarını ve bir an önce kasabaya gitmeleri gerektiğini anlatır. Bu sırada, teröristlerden birinin kullandığı kamera yere düşmüş ve çatışma esnasında her şeyi çekmiştir. Yüzbaşı Veysel kaseti ayağı ile ezerek kırar. Anlatı bir flashback(anlatıda geçmişe dönüş) sahnesi ile devam eder. Bekir ve Oğuz bu operasyona çıkmadan önce, Özel Kuvvetler Timi’ne katılma hayallerini bir ocak başında rakılarını yudumlarırken konuşmaktadır. Bekir, bir önceki operasyonda aldığı darbe ile sakatlandığı ve ayağı aksadığı için ekibe katılma taleplerinin onaylanacağı konuda umutsuzdur. Kendisini eleyeceklerini düşünmektedir. Oğuz ise önceki operasyonlarında şehit olan Yüzbaşı Yaşar’ı bazen rüyasında gördüğünü, son bakışını hatırladığını söyler ve bunun üzerine konuşurlar. Rakı kadehlerini son kez tokuştururlarken, anlatı olağan zaman akışına geri döner. Tim, Gazeteci Ceyda ile birlikte kasabada bir yere sığınır. Cephanelik durumlarını kontrol ederler. Ceyda muhalif bir gazetecidir ve Türk askerlerine karşı hiçbir zaman ılımlı yazılar yazmamıştır. Ceyda, ekibinin de burada olduğunu ve ekibi Türk olmadığı için onları kurtarmadıklarını söyleyerek sitem eder. Fakat buna karşılık ekip, Ceyda’ya karşı saygılı bir tutum sergiler. Kurmay Yarbay Veysel oradan ayrılmaları üzerine bir plan yapar. Ceyda’ya kamufle olması adına asker kıyafetleri giydirebilirler ve hazır olduklarında çöl tipindeki bir arazide yola koyulurlar. Bu noktada flashback gerçekleşir. Bekir ve Oğuz, Özel Kuvvetler Timine seçilmeden önce, bu hayallerini gerçekleştirmek üzere askerlik birimine gitmişlerdir. Askerlikte aldıkları yaralanmalardan dolayı komutan, onların bu durumda time alınmayacaklarını söyler. Oğuz’un omzunda platin takılı, kulağında ise hasar vardır. Bekir’in ise bacağı aksamaktadır. Fakat o sırada nöbeti Kurmay Yarbay Veysel devralır. Veysel aynı zamanda, kaybettikleri Yüzbaşı Yaşar’ın dostudur ve Bekir ile Oğuz’u ismen tanımaktadır. Onları ateşe atmak istemediği için ilk etapta koruyucu yaklaşım sergiler ve cevabı olumsuz olur. Fakat daha sonra Bekir ve Oğuz’un isteğine dayanamayarak

hazırlanmaları için iki ay olduğunu, elemenin de kursun da çok zor olacağını söyler. Anlatı olağan akışına döndüğünde, Oğuz ve Bekir'in ekipten daha önde ilerlemektedir. Diğer askeri ekip ise arkadan yürümektedir. Astsubay Kıdemli Başçavuş Mustafa, Ceyda ile nazikçe sohbet etmeye çalışır ve Ceyda'ya kamerasını teslim ederek kendileri dışında her şeyi çekebileceklerini söyler. Ekip, Oğuz ve Bekir'in yanına kadar ulaştığında teröristlerin kurşuna dizdiği, beyaz bir örtü ile üzeri örtülmüş cesetleri görür; bu cesetler Ezidi'lere aittir ve herkes kurşuna dizilmiştir. Ceyda, Ezidi'ler hakkında bilgi verir, tek suçlarının var olmak olduğunu ve farklı bir dine mensup oldukları için işkence gördüklerini söyler. Yüzbaşı Veysel, bu durumun onların meselesi olmadığını söyler. Bu sırada dürbünlerle teröristlerin oraya doğru yaklaşmakta olduğunu görürler. Tekrar flashback gerçekleşir. Yaklaşık 200 kişilik askeri ekip, Yüzbaşı Veysel'in önderliğinde elemelerdir ve bu elemeleri yaklaşık 20 kişi geçebilecektir. Yüzbaşı, ekibin önünde bir konuşma yapar. Kahraman olacağını düşünenlerin yanıldığını onların aslında hiçbir şey olduğunu ifade eder. Amaçlarının anılmamak ve bilinmemek olduğunu, ölümün onların sevgilisi olduğunu ve her ne pahasına olursa olsun görevlerinin Türk halkını korumak olduğunu söyler. Veysel, Oğuz'a şehit olan Yüzbaşı Yaşar'ın asker künyesini, Bekir'e ise şehit olan Başçavuş Kemal'in asker künyesini teslim eder. Anlatı olağan akışına döndüğünde, "Fırtına Getiren", silahlarını kuşanmış, kendilerine doğru gelen teröristlere karşı savunmaya geçmişlerdir. Bu sırada Oğuz ve Bekir'in telsiz sesleri duyulur. Yüzbaşı Veysel'in komutu ile birlikte Türk tankları, teröristlerin olduğu bölgeye ateş açar ve teröristlerin çoğu ölür. Hayatta kalan teröristler de, askeri ekip tarafından vurulur. Ortalık durulduğunda Veysel tekrar birlikle iletişime geçer ve telsizin diğer ucundaki komutan yaklaşık 2000 kişinin onlara doğru ilerlemekte olduğunu, oradan çıkmaları gerektiğini söyler. Bu gizli bir operasyon olduğu için Türkiye resmi olarak ülkeye girmemiş gözükmemektedir ve bu yüzden destek ekip gönderilmeyecektir. Bunun üzerine saklanacak güvenli bir yer arayışına girerler. Ceyda güvenli bir yer bildiğinden bahsederek yardımlarına koşar. Tekrar bir flashback gerçekleşir ve elemeler gösterilir. Bekir'in bacağı aksadığı için askeri parkuru tamamladığında yorgun düşmüştür. Fakat tüm gücü ile devam eder. Aynı zamanda aksayan bacağı için her gün fizik tedavi olacaktır. Anlatı olağan akışına döner. Ekip oradan uzaklaşarak daha güvenli olan bir bölgeye ulaşır. Ceyda, onlara karşıt bir söylemde yazılar yazdığını ve kendisini neden kurtarmaları istendiğini sorgular. Bekir fevri bir şekilde çıkışır. Ceyda, "Türkiye burada olanlara nasıl kayıtsız kalıyor?" diye sorar. Bu sırada hava kararır ve

bombardıman başlayacağı için askerler yerlerine konumlanır. Surlar arasındaki bir kralın mezarının içinde belirli yerlerde konumlanırlar. Mücadele başladığında, “Fırtına Getiren” surlara konulmuş bombayı fark eder. Bombanın patlamasına tam 57 saniye kalmıştır ve bu süre giderek azalır. Bu sırada ekipten kimi askerler, teröristler ile boğuşurken, kimisi de bombayı etkisiz hale getirmek için çabalar. Kıran kırana bir mücadele yaşanır. Bombayı patlamasına bir saniye kala durdurmayı başarırlar. Bir flashback gerçekleşir. Oğuz bir kitapçıdadır. Aynı şekilde kitaplara göz gezdiren bir kızın yanına gider ve sohbet etmeye başlarlar. Oğuz, kendini bir işgalci olarak tanımlayarak, kıza kahve içmeyi teklif eder ve otururlar. Bu esnada özel kuvvetlere gireceğinden bahseder. Elemeleri geçerse ilk görevine çıkmasına beş sene olduğunu söyler. Anlatı olağan akışına döndüğünde Oğuz, Ceyda’ya kendini savunması için silah verir ve kullanmayı öğretir. Bu sırada içinde bulundukları mezarın tarihinden hareketle tarihsel bir konuşma yaparlar. Ceyda, ordu düşmanı söylemlerinden bahseder. O sırada tekrar bir flashback gerçekleşir. Oğuz, sevgilisi ile uyurken rüyasında sığındıkları dağ evinde olduğunu ve Yüzbaşı Yaşar’ın vurulduğunu görür. Birden kan ter içinde uyanır ve Yüzbaşı Yaşar’ın seslerini duyar. Bunun üzerine kendini buz gibi suyun altına atar. Kafasında çatışmada yaşadığı görüntüler belirlemektedir. Sevgilisi onun yanına giderek onu sakinleştirmeye çalışır. Anlatı yeniden olağan akışına döner. Ekip, tepede konumlanmaya devam etmektedir. Dürbünler ile teröristlerin kadınlara işkence ettiğini görürler. Teröristler geçecekleri yol güzergahı üzerindedir fakat görevleri dışında olduğu için kadınlara yapılan bu işkenceye sessiz kalıp kalmamak konusunda kararsızlığa düşerler. Tekrar bir flashback olduğunda askerlerin günlerdir aç ve susuz bir şekilde elemelere devam ettiği görülür. Askerlerin dayanıklılık seviyelerini ölçmek elemeler ve eğitim süresince komutanlar eşliğinde birtakım işkenceler yapılır. Bekir ve Oğuz hepsine dayanır ve pes etmez. Anlatı olağan akışına döndüğünde halatlarla bağlanmış kadınların feryatları duyulur ve içinde bulundukları çaresiz durum gösterilir. Bir terörist elleri kolları bağlı bir kadının üzerine benzin döker. “Fırtına Getiren”in kararı ise bu zulme kayıtsız kalmamak yönünde olmuştur. Bu yüzden, konumlandıkları yerden teröristlere ateş açmaya başlarlar. Ekipten Arif, ilk kurşunu sıkarak. Terörist üzerine benzin döktüğü kadına doğru tam çakmağı ateşleyeceği sırada ona nişan alır ve öldürür. Daha sonra tüm teröristleri mermi yağmuruna tutarlar. Tepede konumlanmış bir terörist nişancıyı da son anda vururlar. Kadınlar kurtulmuştur. Yüzbaşı Veysel, gözleri kurtardıkları gözleri bağlı kadınlardan birinin yanına giderek, gözlerindeki bandı kaldırır. İlk olarak

ürkek davranan kadın yüzbaşının göğsündeki armayı görünce minnetle Veysel'e sarılarak dua eder. Tekrar flashback olur. Yüzbaşı Veysel'in, kızının cenaze töreni gösterilir. Veysel bir arkadaşının baş sağlığı üzerine on beş yaşındaki kızı Mine'nin ölümü üzerinde konuşur. Anlatı olağan akışına döndüğünde, ekip cephanenin üçte birini tüketmiştir. Ekip, kadınların yanı sıra ağır yaralı bir peşmergeyi de kurtarır ve ona yardım etmek ister. Seksen kişilik gruptan yalnızca o hayatta kalabilmiştir fakat peşmerge acısın dayanamayarak kendisini öldürmeleri ister. Yeniden flashback olur. Seçilen kişiler belli olmuştur, berelerini ve armalarını alırlar. Komutanlar eşliğinde askerlere psikoloji, tarih ve daha birçok konuda eğitim görecekları söylenir. Aynı zamanda, komutanlar tarafından görevin zorluklarından bahsedilir. Anlatı olağan akışına döndüğünde ekip, yanlarında kurtardıkları kişilerle birlikte LZ adı verdikleri yere doğru ilerlemeye devam etmektedir ve bir süre mola verirler. Kurtardıkları kızlardan biri Türk olduğunu söyler. Gazeteci Ceyda, Çardaklı köyünün Irak Türk'lerinin bulunduğu bir köy olduğundan ve katledilenlerin Kürt değil, öz ve öz Irak Türk'ü olduğundan bahseder. Tekrar bir flashback ile eğitimlerin devam ettiği gösterilir. Bu kez teorik ders almaya başlamışlardır. Bir ara dışarı çıkarlar ve Bekir, evlenmeyi düşündüğü bir kadından bahseder. Anlatı olağan akışına döndüğünde Çardaklı köyüne varmışlardır. Türk Alaskalarının olduğu köydeki insanlarla karşılaşır. Kurtardıkları kadınlar, aileleri ile kavuşur. Halk onlara yemek ikram eder. Köydeki eli silah tutan son erkek olan Boran ise askeri ekibe evini açar. Boran, savaştan sonra her yerin nasıl harap olduğundan bahseder. Kendisinin ise bacağı daha önce aldığı bir darbe yüzünden aksamaktadır. Telsizden teröristlerin, yağmalamak için şu an bulundukları köye doğru geliyor oldukları haberini alırlar. Ceyda, insanlara yardım etmeleri, kayıtsız kalmamaları gerektiğini söyler. Veysel ise, tek amacının görev ve ekibini korumak olduğunu, kendi hislerinin bir önemi olmadığını belirtir. Ekibini hayatta tutmak zorundadır. Bu noktada flashback olur ve Bekir'in evlendiği gösterilir. Bekir, böylelikle annesinin vasiyetlerinden birini daha gerçekleştirmiştir. Oğuz da düğüne gitmiştir. Anlatı yeniden olağan akışına döner. Kurtardıkları küçük kız Enegül, ablasına gece uyumadan önce, Türkiye'nin nasıl bir yer olduğunu sorar ve bunun üzerine konuşurlar. Bekir ve bir diğer asker ise nöbettedir. Veysel ve Oğuz ise görev ve hayat üzerine sohbet etmektedir. Yüzbaşı Yaşar'dan konu açılır ve Veysel görevi seçip onların yanına yetişemediğini düşündüğü için kendini suçlamaktadır. Köylüleri infaza terk edecekler ya da gideceklerdir. Sabah olduğunda, ekibin gönlü halkı orada katledilmek üzere bırakmaya elvermez ve köydeki küçük çocuklar ve

kadınların birçoğu gönderilen helikoptere bindirilir. Veysel, Ceyda'nın da o helikopterle gitmesini söyler ve "Fırtına Getiren"ın yaşadıklarını, yazmamasına dair söz alır. Ceyda gitmek istemese de gitmek zorunda kalır. Veysel, ona bir kağıt verir ve vardıklarında açmasını söyler. Veysel, komutanına gerçeği üstü kapalı bir şekilde söyler, Ceyda'yı helikoptere bindirdiklerini fakat daha sonra fırtına çıktığı için kendilerinin binemediğini söyler. Bütün askerler teker teker bu durumu onaylar. Helikopterler havalanıp uzaklaşırken, ekip köyün en yüksek yerine Türk bayrağı diker. Bulundukları yerin, artık bugüne özel bir şekilde vatan toprağı olduğunu söylerler. Türk bayrağı köyün en yüksek tepesinde dalgalanırken, askerler de köye girer ve plan yaparlar. Veysel plan yaparken "bu bir Amerikan filmi değil, uçaklar son dakika yetişip bizi kurtarmayacak" der. Yaptıkları plan doğrultusunda menzillenmeye hazırlanırlar. Köydeki kadınlardan biri, askerlere cephane taşımak konusunda gönüllü olur. Kalan siviller ise bir kömürlüğe götürülür. Askerlerin bir kısmı Türk bayrağının altında konumlanır. Yaklaşık 300 mermileri kalmıştır. Teröristlerin köye girmelerini beklerken, konumlandıkları yerlerden ortamın gergin havasını dağıtmak için ilk birlikte oldukları kızlar hakkında muhabbet etmeye başlarlar. Vakit gelmiştir. Çok kalabalık bir terörist ordusu tanklarla köye doğru ilerlemeye başlar. Askerler yerlerini alır ve teröristler köye girmek üzere iken yerleştirdikleri bombayı patlatırlar. Ekip, nişan alır ve hayatta kalan teröristleri öldürmeye çalışır. Teröristlerin bazıları ölür fakat sayıları çok fazladır. Gönüllü olarak cephane taşıyan kız bulunduğu yerden çıkar ve cephaneleri askerlere ulaştırmak için yola koyulur. Tanklar camiye hedef alır ve caminin tepesinde konumlanmış askerlerden biri olan Astsubay Kıdemli Üstçavuş Arif oradan kaçmaya çalışırken yaralanır. Çatışma tüm hızı ile devam eder. Ekipten Kıdemli Çavuş Mustafa teröristlerin eline düşer ve "bin ölür, bin diriliriz" derken öldürülür. Çatışma devam ederken ekipten Eşref'te vurulur. Eşref ölmek üzere iken hemen önünde yerde saklanan Arif'e kendisini kalkan yapmasını söyler. Arif içi acıya acıya buna mecbur kalır ve teröristlerden birini öldürür. Bu noktada flashback gerçekleşir. Askeri ekip savaş uçağına binmektedir. Kurmay Yarbay Veysel ekibi birbirlerine tanıtır, uzman olduğu noktalardan bahseder. Herkesin her zaman birbirine emanet olduğunu söyler. Belli bir noktaya geldiklerine paraşütle aşağı atlarlar. Anlatı yeniden olağan akışına döndüğünde Eşref hayatını kaybetmiştir. Ekibin ise mermileri gitgide azalmaktadır. Veysel, aralarında bulunan ve ekibe mermi taşıyan kızı kömürlüğe indirmek istediğini söyler fakat kız bunu kabul etmeyince ona da bir silah verirler. Bunun üzerine kızı bir terörist kısıtınca, Boran ona yardımcı olmaya çalışır

fakat daha sonra hayatını kaybeder. Teröristlerden biri Bekir'in üzerine atlar ve boğuşmaya başlarlar. Oğuz, Bekir'in yanına giderken bir terörist tarafından kısıtılır. Yüzbaşı Veysel'in ise mermisi bitmiştir fakat "Allah'u Ekber" nidaları ile koşan bir adamın canlı bomba olduğunu fark edince, o da canlı bombaya doğru koşarak, bombacının pimini çekmesine engel olmaya çalışır. Bombacıya doğru ateş açılır fakat bu sırada Veysel'de vurulur. Oğuz boğuştuğu teröristten kurtularak Bekir'i de kurtarır ve Veysel'in yanına koşarlar. Bu esnada çocuklar ve Gazeteci Ceyda helikopterle güvenli bölgeye inmek üzeredir. Ceyda, Veysel'in kendisine yazdığı notu okur. Veysel, notta ölen kızının yaşasaydı Ceyda gibi olmasını isteyeceğini, devleti, askeri gerekirse eleştirmesini fakat yeter ki sevmesini, ülkeyi ve içindekileri kusurları ile sevmesini istediğini söylemiştir. Onun da ekibi onurlandırmak için sadece sevmesinin yeterli olduğunu ifade etmiştir. Ceyda, notu okurken helikopterden ağlayarak inerler. Ekip ise Veysel'in yarısından sızan kanı durdurmaya çalışır. Veysel onlara güzel şeyleri hatırlamasını emreder. Son emri ise bütün köylüleri oldukları yerden çıkartmaktır. Veysel, kanlı elleri ile cebinden bir kağıt çıkartarak Oğuz'a unutmamasını söyleyerek uzatır ve Veysel'in gözleri kapanır. Tekrar bir flashback gerçekleşir. Veysel, Çavuş Mustafa, Oğuz ve Bekir plan yapmaktadır. Karargahtan gelen kağıt üzerinde toplanmışlardır. Kariyerini asker eleştirmek üzerine adanmış bir gazeteci diye bahsettikleri Ceyda'yı neden kurtarmak zorunda olduklarını konuşurlar. Ceyda, Ezidileri haber yaptığı için katledilecektir. Veysel, "bir Türk kadının başını kesip kaydedecekler ve dünya bunu seyredecek" diyerek sinirlenir. Bunun üzerine cebinden bir not çıkarır ve notta; "bütün görevlerin ötesinde vicdani bir görevimiz var. Hayatımızı, varlığımızı milletin bağrına sokarak onlarla beraber düşman karşısında uğraşmak" yazmaktadır. Daha sonra Veysel, "bizden nefret dahi etseler, halkımızdan olanlara karşı bir sorumluluğunuz var ve varlık sebebimiz o, bizimle geliş sebebimiz o sorumluluk" der. Oğuz ve Bekir'in ilk görevi budur. Anlatı olağan akışına döndüğünde ekipten şehit olan askerlerin üzerine beyaz örtü örtülür. Köy halkından yaşlı bir kadın Oğuz ve Bekir'i minnetle öper. Oğuz ve Bekir yan yanadır ve köyün tepesinde durmaktadır. Son defa flashback gerçekleşir. "Fırtına Getiren"in üyeleri halı sahada maç yapmaktadır. Ekibin aralarında güle oynaya sohbet ettikleri anlar gösterilir ve anlatı sonlanır.

4.1.2 *Dağ I ve Dağ II* Film Öyküleştirmesinde Olay Örgüsünün Kurulumu

Çalışmanın ekler bölümünde künyesi yer alan *Dağ I* filmi, bir iletişim anteninin tamiri için görevlendirilen askeri ekibin pusuya düşürülüp, çatışmalar ve zorlu hava koşulları içinde hayatta kalma mücadelesini konu alır.

Filmin ana olay örgüsü şu şekildedir:

- Yüzbaşı ve bir çavuş eşliğindeki iki asker (Oğuz ve Bekir) görev aldıkları dağda ve zorlu hava koşullarında bir iletişim anteninin tamiri için görev yerine gider.
- Görev yerine ulaşmadan önce pusuya düşürülür ve bir dağ evine sığınır. Bu sırada yüzbaşı ve çavuş hayatını kaybeder. Oğuz ve Bekir ise hayatta kalma mücadelesi verir. Etrafları teröristlerle çevrilidir ve oradan çıkıp *Kurt Dişi* adı verilen karargaha ulaşmak zorundadırlar.
- Oğuz ve Bekir öncelikli olarak, birlikte iletişim kurmak için zirvedeki istasyona çıkmaya çalışır ve zorlu aşamalardan sonra zirveye ulaşırlar. Fakat burada da bir teröristin saldırısı ile ölümden dönerler.
- Teröristi aklayıp, telsizi tamir ettikten sonra birlikte bir komutana ulaşırlar. Durum umutsuzdur ve bir süre orada beklemeleri gerekmektedir. Daha sonra oradan çıkıp, *Kurt Dişi'ne* ulaşmak için var güçleri ile mücadele ederler.
- Zorlu bir yolculuktan sonra *Kurt Dişi'ne* ulaşmak üzereyken vurulurlar fakat bu esnada, istasyonda iletişime geçtikleri Komutan Tuğrul gelir ve onları hastaneye yetiştirerek kurtarır.

Çalışmanın ekler bölümünde künyesi yer alan *Dağ II* ise Oğuz ve Bekir'in de içinde bulunduğu kendilerine “Fırtına Getiren” ismini veren yedi kişilik bir timin, kaçırılan bir Türk gazeteciyi kurtarmak için Irak’a gidişini ve orada yaşadıkları zorlu mücadeleleri konu alır. Yıllar önce hayatta kalmayı başardıkları saldırı sonrasında da askerliğe devam eden Oğuz üsteğmen, Bekir ise uzman çavuş olmuştur. Askerlik döneminden yaklaşık altı yıl sonra ise özel time katılmak istediklerine karar vermiş, askerlikte aldıkları darbelerin kendilerinde fiziksel engeller bırakmasına rağmen eğitimdeki üstün başarılarından dolayı bu ekibe katılmaya hak kazanmışlardır.

Filmin ana olay örgüsü şu şekildedir:

- Türk bir gazeteci olan Ceyda Balaban, IŞID tarafından Kuzey Irak'ta esir tutulmaktadır ve öldürülmek üzeredir.
- Yedi kişilik bir ekipten oluşan ve kendilerine “Fırtına Getiren” ismini veren, Özel Kuvvetler 8. Muharebe Arama Kurtarma Timi ise, gazeteciyi kurtarmak için gizli bir operasyonla Kuzey Irak'a gitmiş ve teröristlere pusu kurarak gazeteciyi tam öldürüleceği sırada kurtarmıştır.
- Ekip, oradan kurtulup ülkeye dönmek için hazırlandığı esnada, teröristler tarafından kaçırılmış ve işkence edilen birkaç Türkmen kadını kurtararak, geceyi geçirmek için Türkmen köyü olan Çardaklı'ya gider. Bu esnada ise, IŞID'ın bu köye baskın yapacağı haberi gelir.
- Timin lideri olan Yarbay Veysel Gökmusa, görevi ve vicdanı arasında bir seçim yapmak zorunda kalarak vicdanının sesine kulak verir. Köydeki çocukları, kadınları ve Ceyda Balabalan'ı, helikopterlere bindirirler ve köyü savunmak üzere geri dönerler.
- Köyde kalan diğer insanları, “son kale” diye nitelendirdikleri bir binaya saklayarak, köyü istilaya gelen binlerce IŞID ordusuna karşı var güçleri ile mücadele ederler.
- Bu mücadele ve zorlu çatışma zaferle sonuçlanır fakat kayıplar vardır. Ekibi yöneten Yarbay Veysel Gökmusa şehit olmuştur.

Klasik anlatı sinemasında olaylar birbirine neden-sonuç ilişkisi içinde bağlı ve birbirini tamamlar niteliktedir. Her sahne, bir önceki sahnenin tamamlayıcısı ve hazırlayıcısıdır. Bu anlatı türünde neden-sonuç ilişkisinin kurulması, izleyiciyi tanıdık bir ortamın varlığına ikna eder ve özdeşleşmenin sağlanmasında etkili bir rol oynar. Görüldüğü üzere, *Dağ I* ve *Dağ II*'nin olay örgüsü klasik anlatıma göre düzenlenmiş, klasik anlatımın en önemli unsurlarından biri olan neden-sonuç ilişkisi bağlamında oluşturulmuştur. Bu anlamda filmdeki sahneleri birbirinden bağımsız bir şekilde yorumlamak güçleşmektedir.

Klasik anlatı sineması “amaç yönelimli olay örgüsü” kalıbını kullanır. Olayların ve aksiyonun nedeni bir amaç uğruna eyleme geçen karakterdir.¹⁴⁵ Gerek *Dağ I* gerekse *Dağ II* filmlerinde karakterler, kendilerine verilen görevler

¹⁴⁵ Oluk, s.114.

doğrultusunda harekete geçer. *Dağ I* filminde karakterlere verilen görev bir iletişim anteninin tamiridir. Karakterler bu görev için çıktıkları yolculukta pusuya düşürülünce, ikinci görevleri oradan kurtulmak ve *Kurt Dişi* ismi verilen karargaha ulaşmak olmuştur. *Dağ II*'de ise karakterlerin amacı, IŞID tarafından kaçırılan Türk Gazeteci Ceyda Balaban'ı kurtarmaktır. Karakterler, bu amaç doğrultusunda eyleme geçmektedir.

Öte yandan *Dağ I* ve *Dağ II* klasik anlatımın en önemli özelliklerinden biri olarak, gerçekçilik olgusuna göre şekillendirilmiştir. *Dağ II*, gerçek silah ve ordu ekipmanlarının kullanıldığı ilk yerli film olmasının yanı sıra, filmde TSK'da görev yapan gerçek askerler de rol almıştır. Güçlü efektlerin yer aldığı her iki film de gişe anlamında yüksek rakamlara ulaşmıştır. 2012 yılının gişe verilerine göre *Dağ I* filmi 305.874 izleyici sayısı ile on altıncı sırada yer alırken, 2016 yılının gişe verilerine göre *Dağ II* filmi 3.600.000 izleyici sayısı ile birinci sırada yer alır.¹⁴⁶ Aynı zamanda İMDB platformunda *Dağ I* filmi 8,0 puan, *Dağ II* filmi ise 9,3 puan almıştır. Seyircinin tercihlerini ortaya koyar biçimde olan veriler, *Dağ I* ve *Dağ II*'nin popüler anlatı alanındaki başarısını ortaya koyar niteliktedir.

4.1.3 *Dağ I* ve *Dağ II* Filmlerinde Karakter Kurulumu ve Karakter Eylem Motivasyonu

Dağ I ve *Dağ II* filmlerinde klasik anlatı sinemasının bir özelliği olarak, karakterlerin tek boyutlu bir şekilde sunulduğu görülmektedir. Karakterlerdeki tek boyutlu sunuşu belirgin kılmak amaçlı ise filmin başrolünde yer alan iki karakter arasındaki zıtlıklar netleştirilmiştir. Oluk'un sözünü ettiği gibi, karakterler birbirlerine karşıt oldukları oranda daha net anlaşılır.¹⁴⁷ Filmde karakterler arasındaki zengin-fakir, kültürlü-kültürsüz gibi zıtlıklar ön plana çıkartılmıştır. Karakterler, aralarındaki zıtlıklar sebebiyle film boyunca atışır. Ancak asıl atışma sebepleri, milliyetçi duygulardan ötürü; Oğuz'un kısa dönem askerlik yaparken, Bekir'in uzun dönem askerlik yapıyor olmasından kaynaklıdır. Fakat film ilerledikçe iki karakter aralarındaki tüm zıtlıklara rağmen ortak noktada buluştukları milliyetçi duygulardan ötürü kaynaşmış ve böylelikle uzun sürecek bir dostluğun temellerini atmıştır.

¹⁴⁶ Gelmiş Geçmiş Gişe Verileri, www.sinematurk.com, (t.y.), (15 Şubat 2019)

¹⁴⁷ Oluk, s.106.

Klasik anlatıda, anlamın oluşumu ve mantık zincirinin sağlam kurulabilmesi için karakterlerin hareketlerinin altında yatan sebepler belirgin bir şekilde anlatılmalı, seyirci karakterin neyin peşinde olduğunu, neden öyle davrandığını net olarak anlayabilmelidir. Bu sayede izleyici karaktere olan ilgisini film boyunca sürdürerek anlatıdan kopmamış olur.¹⁴⁸ Her iki filmde de, karakterlerin davranışlarının altında yatan motivasyonun net bir şekilde aktarıldığı görülmektedir. Oğuz ve Bekir, milliyetçi duygularla hareket ederek, vatan uğruna mücadele etmek istemektedir.

Klasik anlatı başkarakterin serüveni olarak tanımlanır. Bu yüzden karakter incelemesi Bekir ve Oğuz üzerinden gerçekleştirilecektir.

4.1.3.1 Oğuz

Oğuz, babasını kaybetmiş, üniversite mezunu, zengin bir aileden gelen, kızlarla iletişimi yüksek, birçok kızla birliktelik yaşamış bir karakterdir. Aynı zamanda bütün bu zenginliğe rağmen ailesinin isteklerini hiçe sayıp askerliği bedelli yapmak istememiş ve bu yüzden kısa dönem olarak yapmıştır. Askerliğe gecikmeli olarak başvurma sebebi ise kızlarla olan ilişkilerinden ve yaşadığı zengin hayattan kopmak istememesinden kaynaklıdır. Oğuz, askerlikte çıktıkları bir görev esnasında pusuya düşürülmüş ve bu pusu esnasında iki komutanının ölümüne tanıklık etmiştir. Kısa dönem olduğu için sürekli kendisiyle “poşet” diye dalga geçen askerlik arkadaşı Bekir’le zorlu mücadeleler sayesinde son anda kurtarılmaları üzerine hayatta kalabilmiştir. Fakat askerlikten sonra aldığı darbe sebebiyle kulağında hasar oluşmuştur. Tanıştığı ilk zamanlar anlaşılamadığı Bekir ile kısa süre içinde askerlikte yaşadıkları zorlukların onları birleştirmesi ile dost olmuştur. Oğuz askerlikten sonra rütbe atlayarak üsteğmen olmuştur. Çapkın bir karaktere sahip olan Oğuz, sevgilisi onu terk edince, askerden döndükten sonra kitapçıda tanıştığı yeni bir kızla sevgili olmuştur. Sık sık rüyasında askerlikte kaybettiği Yüzbaşı Yaşar’ı görür ve kan ter içinde uyanır. Askerlikte yaşadığı olumsuzluklar psikolojisini kötü yönde etkilemiş ancak buna karşın Bekir’le birlikte özel time girmeye karar vermiştir. Zorlu elemeler ve eğitimler sonucunda özel time girmeye hak kazanmış ve ilk görevleri olan IŞİD tarafından kaçırılan Türk gazeteciye kurtarmak üzere operasyona çıkmışlardır. Oğuz, bu gizli operasyonda son derece cesur bir tutum sergilemiş ve vicdanı doğrultusunda hareket etmiştir.

¹⁴⁸ Oluk, s.104.

4.1.3.2 Bekir

Bekir, yoksul bir ailede büyümüş, babasının elektrikçi dükkanında çalışmasına karşın babası ile ilişkisi kuvvetli olmayan, annesini hastalığından ötürü kaybetmiş, kızlarla iletişimi kötü, üniversite okumamış, küfürlü konuşan, sinirlerine hakim olmakta oldukça zorlanan “arıza” bir karakterdir. Bu sebeple askerliğini 2 yıl 8 ay uzatmıştır. Askere geç gelme sebebi ilk başlarda babasının yanında çalışmasını bahane göstermesi iken daha sonra annesinin hastalığından dolayı gerçekleşmiştir. Annesi ölmeden önce ona birçok öğüt vermiştir ve bu öğütlerden biri de askere gitmesidir. Bekir bu yüzden annesinin ölümünden hemen sonra birliğine teslim olmuştur. Askerliğin uzaması nedeniyle askerlik dışındaki hayatını unutmuş ve sivil hayata dair olan anılara hasret kalmıştır. Birliğe yeni teslim olan ve kısa dönem askerlik yapan Oğuz’la sürekli atışmakta ve onu yargılamaktadır. Ancak askerlikte pusuya düşürmeleri sonucunda Oğuz’la omuz omuza birçok zorluk atlamıştır ve atlattıkları bu zorluklar onları yakınlaştırarak dost olmalarını sağlamıştır. Bekir, askerlikteki zorlu mücadeleler sonucunda bacağına aldığı darbe nedeniyle ameliyat olsa da bacağı aksamaktadır. Buna karşın, içindeki vatan aşkı ile özel time katılmak ister. Aynı zamanda Bekir, bu süre zarfı içinde annesinin vasiyetindeki bir diğer isteği yerine getirerek evlenir. Oğuz’la birlikte time başvurdıklarında ilk olarak engellerinden dolayı kabul edilmeseler de daha sonra kabul edilirler. Elemeler boyunca Bekir, bacağı için fizik tedavi olmuş ve eğitimler süresince de birçok zorlu teste tabi tutulmuştur. Fakat hepsini başarı ile tamamlayarak en sonunda özel time girmeye kazanmıştır. Bu kapsamdaki ilk görevleri beş sene sonra olmuştur. Gazeteci Ceyda Balaban’ı kurtarmak üzere çıktıkları gizli operasyonda ekiple birlikte başarı ve son derece cesaretli bir tutum sergilemiştir.

4.1.4 *Dağ I* ve *Dağ II* Film Öyküleştirmesinde Bir Anlatı Yapılandırması Olarak Çatışmanın Kurulumu

Zıtlıklar bütünü olarak tanımlanan çatışma klasik anlatı için oldukça önemli bir yere sahiptir. Klasik yapıya göre şekillenen her anlatı, mutlaka bir çatışma barındırmak zorundadır. Alan A.Armer çatışma oluşturabilecek unsurları, doğal çevre, doğüstü varlıklar, diğer kişiler ve kişinin kendisi olarak sıralar.¹⁴⁹ *Dağ I* ve *Dağ II* filmlerindeki çatışma genel olarak toplumsal anlamda karşılık bulur ve çatışma karşıt

¹⁴⁹ Küçükkurt, s.15.

güçler/düşmanlar üzerinden kurulmuştur. Öte yandan, filmde karakterlerin doğa ile girdikleri bir çatışma da söz konusudur. Film, karlı bir havada, engebeli ve dağlık bir alanda geçer. Karakterlerin pusuya düşürülüp, sığındıkları dağ evine destek ekip gelememesinin sebebi zorlu hava koşullarıdır. Aynı zamanda film boyunca zaman zaman artan kar fırtınası, karakterlerin eylemlerini sınırlamış ve işlerini zorlaştıran bir unsur olarak ortaya çıkmıştır.

Filmdeki ana çatışma karakterler ve karşıt güçler arasındadır. Oğuz ve Bekir'in amacı, vatani görevlerini yerine getirmek, dolayısıyla Türk toplumunu korumak ve savunmaktır. *Dağ I* filminde bu amaç yapılması gereken bir askerlik görevi üzerinden şekillenir. Foss, çatışmanın koşullarını artı ve eksi yüklü bulutların birbirine yaklaşmasına; çatışmanın gelişmesini bu bulutların birbirine yaklaşp fırtına çıkmasına; çatışmanın doruğa erişip sona ermesini ise bulutların şimşek oluşturdudan sonra boşalmasına benzetir.¹⁵⁰ Foss'un benzetmesinden hareketle, karakterlerin pusuya düşürülmesini çatışmanın başlangıcı olarak görmek mümkündür. Karakterler, sığındıkları dağ evinden kurtulmak adına, teröristlerle büyük bir mücadele içine girer ve böylece kurulan çatışma, film boyunca devam eder. Karakterler ve düşmanlar burun buruna geldikçe, tıpkı eksi ve artı yüklü bulutların birbirine yaklaşması gibi ortalık kızışır ve olaylar heyecanlı bir hal alır. Böylece izleyicide, “şimdi ne olacak?” sorusu üzerinden merak duygusu oluşturulmuş olur. Çatışmanın doruğa erişip sona ermesi ise filmde Oğuz ve Bekir'in ölmek üzereyken kurtarıldığı ana dek gelir. Aynı zamanda doruk noktasını oluşturan bu sahne aracılığı ile Foss'un sözünü ettiği benzetmedeki gibi, şimşek sonrası bulutlar boşalmış bu doğrultuda izleyicide arınma hissi sağlanmış yani katarsis gerçekleştirilmiştir.

Öte yandan karakterlerin arasında film ilerledikçe çözüme kavuşturulacak olan bir çatışma da yer alır. Oğuz ve Bekir'in arası iyi değildir. Oğuz askerliği kısa dönem olarak yaptığı için Bekir sürekli ona “poşet” diye takılmaktadır. Aynı zamanda ikili sürekli tartışma halindedir. Ancak filmin gelişme bölümünde karakterlerin birbirlerini ölmekten kurtarmaları ve aynı düşman karşısında savaşmanın verdiği birlik hissinin oluşmasıyla aralarındaki çatışma çözüme kavuşur.

Dağ II'de ise ana çatışma benzer bir şekilde kahramanlar(protagonist) ve düşmanlar (antagonist) üzerinden kurulmuştur. Oğuz ve Bekir askerlik döneminde

¹⁵⁰ Küçükkurt, s.18.

yaşadıkları zorluklara, kayıplara ve hatta ölümden dönmelerine rağmen daha zorlu bir mücadeleye kalkışmış ve özel time başvurmuşlardır. Üstelik bedenlerinde askerlikten kalma çeşitli aksaklıklar vardır. Karşılarına bir engel olarak çıkan aksaklıklara rağmen özel time katılmaya hak kazanırlar. Filmde, özel timde görevli askerlerin isimlerinin hiçbir zaman anılmayacağı, öldükleri takdirde diğer şehit cenazeleri gibi uğurlanmayacakları, başarılarının takdir edilmeyeceği, tıpkı bir hayalet gibi görünmez oldukları ve olacakları sıklıkla dile getirilmiştir. Karakterlerin amaçları kahraman olarak anılmak değil; tamamen vicdanları doğrultusunda hareket etmek ve gerektiğinde görev dışına çıkarak, halkı korumaktır.

Kendilerine “Fırtına Getiren” adını veren yedi kişilik ekibin karşısında, IŞID Terör Örgütü yer almaktadır. İçinde Oğuz ve Bekir’in de yer aldığı tim, kaçırılan bir gazeteciye kurtarmak üzere Kuzey Irak’a gider ve IŞID ile burun buruna gelir. Film boyunca karakterler ve karşıt güçler arasında çekişmeli bir şekilde devam eden çatışma, filmin doruk noktasında çözüme ulaştırılır ve “Fırtına Getiren” ekibi, teröristler karşısında kayıplar yaşasa da zafer ulaşmış olur.

David ve Joye Swain, doruk noktanın kazanma ve kaybetme anı olduğunu; istekler ve tehlike arasındaki çatışmanın sonunda zirveye ulaştığını, kahraman ve kötü adamın son kez karşılaştığını söyler.¹⁵¹ Bu anlamda, *Dağ I* ve *Dağ II*’nin doruk noktasının son derece etkili bir şekilde düzenlendiğini, ses efektleri aracılığı ile verilmek istenilen duygulanımın arttırıldığını söylemek mümkündür.

Her iki filmde de çatışma, karakterler arasında da gerçekleştiği gibi temelde, Türk askeri ve düşman olarak nitelendirilen teröristler arasında yaşanır. Bu anlamda filmde kurulan çatışmanın toplumsal anlamda önem taşıdığı ve kişisel amaçların ötesinde, toplumsal açıdan da önem teşkil ettiği görülmektedir.

4.1.5 *Dağ I* ve *Dağ II* Film Öyküleştirmesinde Bir Anlatı Yapılandırması Olarak Özdeşleşmenin Kurulumu

Klasik anlatı sineması “özdeşleşme” temeline dayalı bir yapı sergilemektedir. İzleyicinin anlatıdan alacağı haz, özdeşleşmeye bağlıdır.¹⁵² Klasik anlatılarda esas amaç, seyirciyi edilgen konumda bırakarak katarsisi sağlamaktır. Filmin başlangıcından itibaren her şey bu amaç üzerine inşa edilir. Katarsisi gerçekleştirmek

¹⁵¹ Küçükkurt, s.25.

¹⁵² Oluk, s.106.

için en önemli faktör ise özdeşleşmedir. Aristoteles'e göre katarsis yani arınma, tragedyanın duyguları uyardıktan sonra onları boşaltmakla insanın ruhunu dinginliğe kavuşturan, insanı kendisine acı veren duygulardan uzaklaştırarak rahatlamasına yardımcı olan bir durumdur.¹⁵³

Klasik anlatımda özdeşleşme genellikle karakterler üzerinden kurulur ve bunun sonucunda katarsis sağlanır. Özdeşleşmeyi sağlamanın ve sürekli hale getirmenin en emin yollarından biri karakterlerin bir amacının olmasıdır.¹⁵⁴ *Dağ I* ve *Dağ II* filmlerine bakıldığında, karakterlerin mutlak amaçlarının net bir şekilde yansıtıldığı görülmektedir. Özdeşleşme, her iki filmde de başkarakter olan Oğuz ve Bekir üzerinden kurulur. Her iki karakter de vatani ve milli duygularla hareket eder ve amaçları Türk halkını korumaktır. Bu amaç uğruna, gerektiğinde ölümle burun buruna dahi gelmişlerdir. Oğuz ve Bekir, askerlikte yaşadıkları olumsuzlukların tümüne rağmen askerlikten sonra özel time katılmak istediklerine karar vermiştir. Her iki karakterin de amacı bu noktada yine vatani korumak ve vatan uğruna mücadele etmektir. Bu uğurda çektikleri acı, onların gurur kaynağıdır. Karakterler, film boyunca birçok çatışma ile karşılaşır ve birçok tehlikeden geçer. Seyirci, özdeşleşme aracılığıyla karakterlerin yaşadığı bu zorlu koşulları kendi deneyimleriymiş gibi algılar. Karakterler ile birlikte üzüldür ya da sevinir. Bu sayede ise film süreci boyunca izleyiciler kendi yaşamlarından uzaklaşarak, anlatı evrenine dahil olur ve filmin sonunda katarsise ulaşırlar. Karakterlerin içinde bulundukları durumlar, izleyicinin anlayamayacağı bir şekilde değil, son derece açık bir biçimde gösterilmiştir. Bu yüzden izleyici, herhangi bir sebepten ötürü soru sormaz ve edilgen konumda kalarak karakterler ile kolaylıkla özdeşleşir. Parkan'ın sözünü ettiği gibi klasik anlatıda izleyici perdedeki karakterler ile kurduğu “duygu yaşantı birliği” nedeniyle katarsise ulaşır.¹⁵⁵

Parkan, özdeşleşme aracılığıyla filmin sonunda yaşanan hazzın, klasik sinemanın eğlence yönünü oluşturduğunu belirterek, eğlencenin seyircinin kendi yaşamından uzaklaşarak kısa bir süreliğine başka bir yaşantının içine girip bu dünyada kendini ve kendi sorunlarını unutmasından kaynaklandığını ifade etmektedir.¹⁵⁶ Bu doğrultuda, filmde özdeşleşmenin kurulmasına katkı sağlayan dolayısıyla katarsise

¹⁵³ Parkan, s.20.

¹⁵⁴ Oluk, s.107.

¹⁵⁵ Parkan, s.28.

¹⁵⁶ Parkan, s.31.

hizmet eden bir unsur olarak görülebilecek bir diğer olgu, müzik kullanımıdır. Klasik anlatımda önemli bir yere sahip olan müzik kullanımına bakıldığında, filmde neredeyse bütün sahnelerde, verilmek istenen hisleri çarpıcı kılmak amacı ile müzik ve ses efektleri kullanıldığı görülmektedir. Ses efektleri özdeşleşmenin sağlanabilmesi için kullanılan önemli öğelerden biridir. Bu doğrultuda birçok sahnede duygulanımı üst seviyeye çıkartmak amaçlı, genellikle fon müziği şeklinde müzik kullanımına yer verildiği görülmektedir. *Dağ I* filminde birçok ses efektinin yanında, Müslüm Gürses'in *Affet* şarkısı kullanılırken, *Dağ II*'de müzik kullanımına daha çok yer verildiği görülür. *Dağ II*'de güçlenen ses efektlerinin dışında ilk filmde yer alan Müslüm Gürses'in *Affet* isimli şarkısı yinelenir, ek olarak Kaan Tangöze'nin seslendirdiği *Kalmak Türküsü* isimli parça ve Duman'ın *Kolay Değildir* isimli şarkısına yer verilmiştir.

Dramatik yapıda anlatıda verilmek istenen mesaja yönelik benzer tekrarlar kullanılması da, izleyicinin verilen bilgileri unutmaması ve kafa karışıklığı yaşamaması açısından önemli bir yere sahiptir. *Dağ I* ve *Dağ II*'de neredeyse bütün flashback sahnelerinden önce aynı melodi verilmektedir. Böylece, izleyici aynı melodiyi duyduğunda filmin geriye dönüş yapacağını bilincinde olur. Öte yandan, gerilimin hep üst seviyelerde tutulduğu her iki filmde de birçok Hollywood tipi gösterişli efektin kullanımına yer verildiği görülmektedir. Bu efektler ve çatışma sahneleri gerçekçi bir şekilde aktarılmıştır. Bu doğrultuda kullanılan efektler, izleyicide arzulanan heyecanı yaratma etkisine sahip olmanın yanı sıra katarsisin gerçekleşmesine katkı sağlayan bir rol üstlenmiştir.

4.1.6 *Dağ I* ve *Dağ II*'de Filmsel Anlatı Zamanının Yapılandırılması

Filmlerin zamansal düzenlemesine bakıldığında flashforward kullanılmamasına karşın sıklıkla flashback sahnelerine yer verildiği görülmektedir. Her iki film, şimdiki zaman ve geçmiş zaman arasında sürekli gidip gelen bir yapı sergiler. Topçu'nun ifade ettiği gibi, geriye dönüşler şimdiki durumu açıklamak için anlatının bir parçası olarak ya da bireyin geçmişini görsel olarak yaratarak karakter gelişiminin bir parçası olarak kullanılırlar. Her iki filmin genelinde geriye dönüş sahnelerinin çoğunlukla karakterler hakkında bilgi vermek ve karakterlerin geçmiş yaşantılarına değinmek amaçlı kullanıldığı görülmektedir. Bordwell'in belirttiği gibi, karakterlerin hatırlamaları ile motive edilmeyen zaman atlamaları, izleyicinin filmdeki

karakterlerin yaşamına katıldıkları yanılmasının kırılmasına sebep olabilir. Bu da klasik anlatı sineması için tehlike oluşturacak bir durumdur. *Dağ I* bu doğrultuda şimdiki zaman ve geçmiş zaman olmak üzere iki zamansal düzlem üzerine kurulmuştur. Film sıklıkla geçmişe döner ve geçmişe dönüşler aracılığı ile karakterlerin anıları aracılığıyla karakterler hakkında bilgi verilir. Ancak buna karşın karakterler hakkında derinlikli bilgiler verilmemekte, flashbackler aracılığı ile verilen bilgiler bireylerin içsel dünyalarını yansıtmakta yetersiz ve yüzeysel kalmaktadır.

Dağ II zamanın kullanımı açısından değerlendirildiğinde *Dağ I* ile benzer bir şekilde sıklıkla geriye dönüşlere başvurulduğu görülmektedir. Film tıpkı *Dağ I* olduğu gibi olağan zaman ve geçmiş zaman arasında sürekli gidip gelen bir anlatıma sahiptir. Şimdiki zaman dışında, askerlerin görevden önceki yaşantılarına dair kesitler, göreve geliş aşamaları ve göreve nasıl hazırlandıkları gibi bilgiler flashback sahneleri aracılığı ile izleyiciye sunulmaktadır. Bu doğrultuda geriye dönüşler hem karakterler hakkında bilgi vermek hem de filmde gelişen olaylara dair açıklayıcı bir misyon taşıma amacı ile kullanılmıştır. Her iki filmde de, klasik anlatı yapısının kaçındığı Bordwell'in ifade ettiği şekilde “anlatımın her şeyi bildiğini açığa çıkartan” ileriye gidişlere (flashforward) yer verilmez.

4.1.7 *Dağ I* ve *Dağ II* Film Öyküleştirmesinde Mutlak Son Kurulumu

Anlatının belirgin bir şekilde sonlanması, klasik yapının en belirgin özelliklerinden birini oluşturur. Klasik anlatı filmlerinin sonunda izleyicide herhangi bir kafa karışıklığı oluşmaz. Bu özelliğiyle klasik anlatı filmleri “kapalı yapıt” özelliğini taşır. Final kısmında amaç, izleyicide düşünsel bir etkidenden öte duygusal bir etki bırakmaktır. Klasik anlatı ile uyumluluk gösteren *Dağ I* ve *Dağ II* filmlerinin de kapalı sona sahip olduğu görülmektedir. Her iki filmde de benzer bir bitiş söz konusudur ve her iki film de bir flashback sahnesi ile sonlandırılmıştır.

Dağ I filminin sonunda, Oğuz ve Bekir, hedeflerine yani Kurt Dişi'ne varmak üzere iken bir karşı güç tarafından saldırıya uğrayarak yaralanırlar. Tam ölümle burun buruna geldikleri sırada, Komutan Tuğrul yetişerek onları kurtarır ve hastaneye götürür. Her iki karakter de ameliyat olmuş, Oğuz'un omzuna çivi takılmış, Bekir ise bacağından cerrahi bir operasyon geçirmiştir fakat buna rağmen bacağı aksayacaktır. Bu esnada bir flashback sahnesi ile filmde daha önce verilmeyen bir bilgi sunulur. Bu geriye dönüş sahnesinde, Oğuz ve Bekir'in göreve çıkış aşaması kısaca aktarılır.

Görüldüğü üzere filmin son sahnesinde hiçbir şey muğlak kalmamıştır. Bekir ve Oğuz kurtulmuş, büyük oranda iyileşmiştir. İzleyici duygusal anlamda rahatlamış ve katarsise ulaşmıştır. Hollywood efektlerinin yaygın bir biçimde kullanıldığı, müzik kullanımı ile sürekli gerilimi dorukta tutmak amacı taşıyan filmin, bittiğinde izleyicinin kafasında hiçbir soru oluşturmaması, klasik anlatımın temel özelliklerinden birini oluşturur.

Dağ II filminin sonuna bakıldığında, *Dağ I* filmine göre daha güçlü bir final yaptığı görülmektedir. Öte yandan finalde benzer bir şekilde her şeyin keskin sınırlarla belirlenmiş olduğu ve muğlak bir şey bırakılmadığı açıktır. “Fırtına Getiren” isimli ekip kayıplarla da olsa, kişi sayılarının az olmasına ve mermi eksikliklerine rağmen köyü ve köy halkını binlerce kişilik IŞID ordusundan korumayı başarmıştır. Köy halkından yaşlı bir kadın, Bekir ve Oğuz’un gözlerine minnetle bakar. Film bir geriye dönüşle, askeri ekibin göreve çıkmadan önce halı sahada maç yaptıkları sahne eşliğinde sonlanır. Filmin bütününde olduğu gibi, sonunda da her şey açıktır. Katarsis sağlanmış, izleyici arınmıştır. *Dağ II* filminde de tıpkı ilk filmde olduğu gibi izleyicinin kafasında herhangi bir soru işareti oluşturmayacak türden bir kapalı son kullanıldığı görülmüştür.

4.1.8 *Dağ I* Filminin Anlatı Yapısının Kahramanın Sonsuz Yolcuğu Modeline Göre İncelenmesi

Alper Çağlar’ın yönetmenliğindeki 2012 yapımı *Dağ I* filmi çalışmanın ikinci bölümünde özelliklerine değinilen klasik yapıya uygun bir şekilde düzenlenmiştir. Film bu doğrultuda klasik anlatı yapısı ile uyumluluk gösteren Joseph Campbell tarafından oluşturulup, Vogler tarafından senaryoya uyarlanan Kahramanın Yolculuğu Modeli’ne göre değerlendirilecektir. Campbell’in on yedi maddelik Kahramanın Sonsuz Yolculuğu Modeli’ni, senaryoya uyarlayan Vogler, 12 madde ile Kahramanın Yolculuğu Modeli’ni geliştirmiştir.

Kahraman rahat olduğu yerden, kendisi için sıradan ve olağan olan bu çevreden tanımadığı bir dünyaya adım atma cesaretini göstererek ayrılır. Bu yolculuk labirent, mağara, orman, yabancı bir şehir ya da ülke gibi gerçek mekânlara yapılan dışsal bir yolculuk olabilir. Ancak pek çok hikayede kahramanın bu yolculuğunun düşüncenin, kalbin ve ruhun olduğu içsel bir yolculuk olduğu görülür. Herhangi iyi bir hikayede, kahraman büyür ve değişir, birinden diğerine

yapılan yolculukta umutsuzluktan umuda, zayıflıktan güçlülüğe, çılgınlıktan bilgeliğe geçiş yaşanır ve sonrasında tekrar bir dönüş vardır. Bu duygusal yolculuklar hedef kitleyi yakalar ve izlemeye değer bir hikaye yapar. Böylece kahramanın yolculuğundaki bu aşamalar hikayenin bütün türlerinde takip edilebilir.¹⁵⁷

Anlatı yapısı *Kahramanın Yolculuğu* çerçevesinde şekillenen *Dağ I* filminde, Vogler'in belirlemiş olduğu on iki maddenin tümünü görmek mümkündür.

4.1.8.1. Sıradan Dünya

Sıradan dünya, filmde karakterlerin askere gelmeden önceki hayatları olarak nitelendirilebilir. Oğuz, zengin ve rahat bir yaşam sürmektedir. Bekir'in ise daha yoksul ve zorlu bir yaşantısı vardır. Oğuz'un rutinleri, gezip tozmak, kızlarla takılmak olarak nitelendirilebilir. Bekir'in rutinlerine ise çok fazla yer verilmese de mahallesinde vakit geçiren, sağa sola sataşan, kızlarla arası çok iyi olmayan bir yaşantısı olduğunu söylemek mümkündür.

4.1.8.2 Maceraya Çağrı

Maceraya çağrı, karakterlerin askere gitme istekleri ve askerde iletişim anteninin tamir görevi için istasyona gitmek zorunda olmalarıdır. Askere gitme istekleri kişilerin kendi içinden gelen bir çağrı olsa da, bir ikinci çağrı yüzbaşının görevlendirdiği bir haberci tarafından gelir. Aynı zamanda bu fiziksel yolculuk, temelinde psikolojik kökenli motivasyonlar barındırır. Karakterlerin, vatani görevlerini yerine getirme arzusu ve milliyetçi hisleri bu yolcuğa çıkma isteklerinin psikolojik yönlerini ortaya koymaktadır.

4.1.8.3 Çağrının Reddi

Çağrının reddi ise karakterlerin askere gelme durumlarını uzatmış olmaları ve bu kapsamda gecikmiş bir şekilde askere gelmeleri olarak görülebilir. Tecimer'in belirttiği gibi, eyleme geçmenin, değişimi kabullenmenin ve serüvene çıkmanın bedeli gündelik yaşamın normalliğini yitirmektir.¹⁵⁸ Bu nedenle karakterler ilk olarak isteksizdir ve Oğuz kız meseleleri yüzünden, Bekir ise ilk başta babasının yanında

¹⁵⁷ Filiz Erdemir Göze, *Kahramanın Yolculuğu: Beyazperdede Çocukların Kahraman Olma Macerası*, Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Sayı: 8/8, Ankara, 2013, s.1797.

¹⁵⁸ Tecimer, s.143.

çalıştığı bahanesi ile daha sonra annesinin hastalığı sebebi ile askerliğe geç başvurmuştur.

4.1.8.4 Rehberle Karşılaşma

Rehberle karşılaşma, Oğuz ve Bekir'in askerlikte Yüzbaşı Yaşar ile karşılaşmaları olarak görülebilir. Karakterler sıradan dünyadan uzaklaşıp, girdikleri bu yeni ortama uyum sağlamaya çabalarken, yüzbaşı her ne kadar asker olmanın beraberinde getirdiği sert bir tavır ve üslubu barındırsa da Oğuz ve Bekir'e yardımcı olur. Aynı zamanda düşürüldükleri pusuda da, oradan kurtulmaları konusunda yol haritasını Yüzbaşı Yaşar çizmiş ve bu anlamda öğütleri ile onlara destek olmuştur.

4.1.8.5 İlk Eşiği Geçiş

İlk eşiği geçiş, askerlerin pusuya düşürüldükleri dağ evinden, zorlu bir mücadele sonucunda ve kayıplarla da olsa kurtulmuş olmalarıdır.

4.1.8.6 Sınavlar, Dostlar, Düşmanlar

Bu bölümde kahramanlar yani Oğuz ve Bekir birçok zorlu mücadeleden geçer. Telsizleri bozulur, düşmanlarla karşılaşır ve bir şekilde onlardan kurtulmayı başarırlar. Düşmanlar, teröristlerdir. Oğuz ve Bekir'in de içinde bulunduğu dört kişilik askeri ekip, iletişim anteninin tamiri için göreve çıktıklarında pusuya düşürürler. Bu şekilde başlayan mücadele film boyunca sürer. Ardından, Oğuz ve Bekir'in telsiz çalışmadığı ve birlikte iletişim kuramadıkları için zirvedeki istasyona gitmeleri gerekmektedir. Oraya doğru yol alırken de birçok zorlukla karşılaşır.

4.1.8.7 Mağaranın Derinliklerine Yaklaşmak

Bu bölümde Oğuz ve Bekir, iletişim antenini tamir ettikten sonra asıl mücadeleye girişmeye hazırlanırlar. Tecimer'in ifade ettiği gibi, bu bir hazırlık aşamasıdır. Kahraman, en büyük korkusuyla yüzleşmeden, en büyük tehlikeyle karşılaşmadan önce bir keşif yolu bulmalıdır.¹⁵⁹ Bu doğrultuda karakterler gitmeleri gereken asıl yere yani *Kurt Dişi* 'ne doğru yola çıkarlar.

4.1.8.8 Çile

Karakterler, *Kurt Dişi* 'ne varma mücadelelerinde birçok zorlukla karşılaşır ve ölümle burun buruna gelirler. Hatta bu yolculuğun son aşamasında yaralanır ve yardıma muhtaç duruma düşerler.

¹⁵⁹ Tecimer, s.165-166.

4.1.8.9 Ödöl

Bu bölüm tüm zorluklara ve karakterlerin ölümden dönmelerine rağmen sonunda *Kurt Dişi'ne* ulaşmaları ve Tuğrul'un son dakikada, düşman tam onlara doğru nişan aldığı sırada Oğuz ve Bekir'i kurtarmasını kapsar. Bu bağlamda ödöl, karakterlerin kurtarılan hayatlarıdır.

4.1.8.10 Dönüş

Dönüş kısmı ise, Yüzbaşı Tuğrul'un, Oğuz ve Bekir'i hastaneye yetiştirmesi sürecini kapsar.

4.1.8.11 Diriliş

Diriliş, karakterlerin yaşadıkları onca zorlu mücadeleden sonra birkaç yaralanmayla da olsa sağlam bir şekilde ayakta durabilmeleri ve bir anlamda yeniden doğmalarıdır. Bu durum filmde sıklıkla kullanılan “bin ölür, bin diriliriz” söyleminin somut hali gibidir. Oğuz ve Bekir artık tam anlamı ile birer kahramandır.

4.1.8.12 İksirle Dönüş

Son kısım olan iksirle dönüş ile diriliş kısmının birbirine harmanlanmış olarak düşünmek mümkündür. Karakterler maceradan çıkmış ve olağan dünyalarına geri dönmüşlerdir.

4.1.9 Dağ II Filminin Anlatı Yapısının Kahramanın Sonsuz Yolculuğu Modeline Göre İncelenmesi

2016 yapımı olan *Dağ II* filmi de, tıpkı *Dağ I* gibi klasik anlatı yapısına uygun bir biçimde düzenlenmiştir. *Dağ II* 'nin anlatı yapısı kurulumu da, *Dağ I* ile benzerlik taşıyarak Kahramanın Sonsuz Yolculuğu Modeli'ne büyük ölçüde uyumluluk göstermekte ve on iki aşamanın tümünü taşımaktadır.

4.1.9.1 Sıradan Dünya

Sıradan dünya, filmde Oğuz ve Bekir'in özel time katılmak için askerlik bürosuna gelmeden önceki hayatlarını kapsar. Askerlikten sonra aldıkları darbelere; Oğuz'un kulağında problem olmasına ve Bekir'in bacağının aksamasına rağmen Oğuz üsteğmen, Bekir ise çavuş olmuştur. Askerlikten sonra ikilinin arasında güçlük bir dostluk kurulmuştur. Oğuz, kızlarla ilişkisi iyi olan bir kişidir hala ancak kitapçada tanıştığı bir sevgilisi olsa da daha sonra ayrılmışlardır. Bekir'in ise şansı dönmüş, annesinin vasiyetini yerine getirerek kendisine aşık olan bir kızla evlenmiştir.

4.1.9.2 Maceraya Çağrı

Bu çağrı, tıpkı *Dağ I* filminde olduğu gibi karakterlerin iç dünyasından gelen bir çağrıdır. Bu içsel çağrı, Oğuz ve Bekir'in özel time katılma isteklerinden doğar. Oğuz ile Bekir bu isteklerini gerçekleştirebilmek adına askerlik bürosuna giderler.

4.1.9.3 Çağrının Reddi

Çağrının reddi karakterler tarafından değil de; bir dış etken tarafından gerçekleşir. Oğuz ve Bekir askerlik bürosuna gittiklerinde görevli komutan çeşitli engel ve aksaklıklarından dolayı onları kabul etmez hatta sert bir dille uyarır. Bu sırada ise nöbeti Yüzbaşı Veysel devralır. Veysel, merhum Yaşar'ı yakından tanımaktadır. İlk önce tüm bu aksaklıklar sebebiyle aynı zamanda Oğuz ve Bekir, Yüzbaşı Yaşar'ın yaşatmak uğruna canını verdiği kişiler olduğu için, time katılmalarını kabul etmez.

4.1.9.4 Rehberle Karşılaşma

Yüzbaşı daha sonra Oğuz ve Bekir'in isteklerine karşı koyamayarak özel tim eleme ve eğitimleri için hazırlanmaları gerektiğini söyler. Bu konuda ise eğitim ve elemelerde onlara mentorluk eden bir görev üstlenir.

4.1.9.5 İlk Eşiği Geçiş

Oğuz ve Bekir, tüm zorlu koşullara, dayanıklılık testlerine rağmen eğitimi ve elemeleri tamamlayarak özel time katılmaya hak kazanırlar ve bu sayede ilk eşik geçilmiş olur.

4.1.9.6 Sınavlar, Dostlar, Düşmanlar

Yüzbaşı Veysel, kendilerine “Fırtına Getiren” adını verdikleri özel kuvvetler timindeki kişileri birbirine tanıtır. Bir gazeteci, IŞİD terör örgütü tarafından Irak'ta kaçırılmıştır ve timin gerçekleştireceği ilk görev bu olduğu için ekip, gazeteciyi kurtarmak üzere gizli operasyona çıkar. Böylece dostlarını tanıyan kahramanlar, düşmanla karşılaşmak üzere ilk sınavlarına doğru yola çıkmaya hazırlanır. Düşmanlar ise, IŞİD terör örgütüdür. Örgüt, bir Türk gazeteci olan Ceyda Balaban'ı kaçırmıştır. Öte yandan Irak'ta bulunan bir Türkmen köyünü işgal etmeye çalışır. “Fırtına Getiren”, gazeteciyi kurtardığı gibi, görev dışına çıkarak köy halkını da korur. Bu noktadaki dostlar ise askeri ekibe gönüllü olarak yardım eden köy halkından insanlardır. Özellikle Boran ve askeri ekibe mermi taşımak isteyen kız dostlar kapsamındadır.

4.1.9.7 Mağaranın Derinliklerine Yaklaşmak

Bu bölüm, Irak’a gidilip Gazeteci Ceyda büyük bir operasyonla ekip tarafından kurtarıldıktan sonra ekibin saklanmak için güvenli bir yer aranmasının ardından, eski bir mezar olan surların içinde konumlanmalarını ve orada teröristlerle yaşadıkları zorlu mücadeleleri kapsar. Aynı zamanda askeri ekibin yağmalanmasına kayıtsız kalamayacağı Türkmen köyünde konumlanıp köyü saldırıdan korumak amaçlı yapılan hazırlıklar ve mücadeleyi de mağaranın derinliklerine yaklaşmak başlığı altında ele almak mümkündür.

4.1.9.8 Çile

Çile bölümünde karakterler görev dışına çıkıp tamamen vicdanları doğrultusunda hareket ederek işgale uğrayan Türkmen köyünü kurtarmaya çalışır ve yaklaşık iki bin kişilik bir ordu ile mücadele eder. Ekipten birçok kişi ölümle burun buruna gelir. Fakat Bekir ve Oğuz ölümle burun buruna gelmelerine rağmen hayatta kalmayı başarır.

4.1.9.9 Ödül

“Fırtına Getiren” isimli ekip uzun uğraşlar sonucunda teröristlerin birçoğunu öldürmeyi başarır ve köyü IŞİD terör örgütünden temizler.

4.1.9.10 Dönüş

Dönüş yolu filmde açık bir şekilde gösterilmese de, köy halkı kurtarılmıştır ve ekip tıpkı kadın ve çocukları gönderdiği gibi kendi de oradan çıkıp ülkesine dönecektir.

4.1.9.11 Diriliş

Ekiptekiler sıradan dünyalarına dönmeden önce bir canlı bomba ile karşı karşıya kalır. Yüzbaşı Veysel bu canlı bombayı etkisiz hale getirmek adına, kendi canını hiçe sayar. Canlı bomba ile kapışır ve canlı bombayı etkisiz hale getirmeyi başarır ancak vurulmuştur. Vurulduktan kısa bir süre sonra hayatını kaybeder. Ölmeden önce ise Oğuz ve ekipteki diğer kişilere öğütler verir. Yüzbaşı Veysel hayatını kaybetse de Oğuz ve Bekir, yaşadıkları mücadele ve acılardan çıkarım elde etmiştir.

4.1.9.12 İksirle Dönüş

İksirle dönüş, kahramanın kendi gündelik yaşamına uygulayacağı yeniliklerin, yolculuk boyunca öğrenilen derslerin var olmasıdır.¹⁶⁰ Karakterlerin kazanımı ise yaşadıklarından çıkardıkları dersler ve Yüzbaşı Veysel’in ölmeden önce “unutma”

¹⁶⁰ Tecimer, s.192.

diye ögütlediği cümleler olur. Yaşadıkları mücadeleler sonucunda karakterler yeni bilgiler edinmiş, büyümüş ve olgunlaşmıştır.

4.2 Bir Çağdaş Anlatı Örneği Olarak *Bir Zamanlar Anadolu'da*

Klasik anlatı sinemasının uyulaşım ve kalıplara dayanan yapısının aksine, çağdaş anlatı filmlerini ele alırken bir model kullanmak mümkün olmadığı için *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi çağdaş anlatı sinemasının seçilen özellikleri doğrultusunda incelenecektir.

Bu özellikler, klasik anlatı sinemasının olaylar etrafında şekillenen yapısının aksine, çağdaş anlatı sinemasının olgu ve durumlar ile ön plana çıkan yapısını, çağdaş anlatının özdeşleşmeyi kıran bir yapı sergileyerek yabancılaştırma unsuruna yer vermesini ve klasik anlatı sinemasındaki mutlak son kurulumunun aksine, çağdaş anlatıdaki muğlaklaşan son kurulumunu kapsamaktadır. Öte yandan *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi, karakter kurulumu ve filmsel anlatı zamanının yapılandırılması açısından ele alınacaktır. Böylece klasik anlatı ve çağdaş anlatı sinemasının karşıtlığını temsil eder nitelikte olan bu özellikler, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin incelenmesi üzerinden gözler önüne serilecektir.

4.2.1 *Bir Zamanlar Anadolu'da* Filminin Öyküsü

Buğulu bir camın giderek netleşmesi ve bir oto tamirhanesinde, çilingir sofrası kurup sohbet eden üç kişinin gösterilmesi ile film başlar. Bu kişiler Kenan, kardeşi Ramazan ve Yaşar'dır. Çilingir sofrasında arkası dönük olarak oturan Yaşar, köpek havlaması ile birlikte bir anlığına dışarı çıkar. Film karanlık ve ıssız bir köy yolunda üç aracın konvoy şeklinde ilerlediği sahne ile devam eder. Çilingir sofrasındaki adamlardan biri olan Kenan, içkili kafa ile arkadaşı Yaşar'a bir zamanlar karısı ile birlikte olduğunu söylemiş ve bunun üzerine çıkan bir tartışma sonucunda Yaşar'ı öldürerek kardeşi ile birlikte yerini tam olarak hatırlamadığı boş bir tarlaya gömmüştür. İtiraf edilen bu cinayetin kurbanını bulmak üzere polis, doktor, katil, savcı ve askeri ekibin bulunduğu otomobiller yola çıkar. Öndeki arabada, Komiser Naci, arabayı kullanan ve yerel halktan olan Arap Ali, zanlı Kenan, Doktor Cemal ve Polis Memuru İzzet bulunmaktadır. Arkadaki arabada ise Savcı Nusret, Adliye şoförü Tevfik ve diğer görevliler bulunmaktadır. Bir çavuş, iki askerden oluşan askeri ekip ve suç ortağı olan Kenan'ın kardeşi Ramazan ise konvoyun en son aracındadır. Otomobiller Kenan'ın söylediği ilk yerde durur fakat cesedin burada olmadığı

anlaşılnca Kenan'ın tanımlaması üzerine top gibi bir ağaç ve çeşme olan bir yere doğru tekrar yola çıkarlar. İçinde Komiser Naci'nin de bulunduğu arabada sohbet ederler. Komiser Naci manda yoğurdu ile pastörize yoğurdu karşılaştırır ve yenilmesi gereken yoğurdun manda yoğurdu olduğunu savunur. Polis memuru İzzet buna karşılık manda yoğurdunun koktuğunu söyler. Bunun üzerine uzunca tartışır. Bu esnada Kenan'ın gözlerinin kapanıp açılması ve bakışları dikkat çeker. Otomobiller bu kez birinci çeşmenin bulunduğu alanda dururlar ve durdukları noktanın olay mahalli olup olmadığını belirlemesi için Kenan'ı arabadan indirirler. Kenan karanlık sebebi ile ve olay gecesi alkollü oluşundan ötürü cesedin bulundukları yerde olup olmadığını hatırlamamakta ancak olay mevkiinde ısrarla top gibi bir ağaç olduğunu söylemektedir. Komiser Naci, Kenan'dan bir kez daha bir şey öğrenemeyince, sürekli “diğer suçluyu da getirelim mi?” diyen jandarma astsubayının yanında gider ve bir de aynı soruyu Kenan'ın kardeşi Ramazan'a sorar ancak Ramazan ürkek bir şekilde o esnada uyduğunu söyler. Naci yeniden Kenan'a baskı yapar ve yola çıkıp bu kez başka bir çeşmenin yanına gelirler. Kenan bu defa, ağaçların yanında kazılı bir tarla olduğunu hatırladığını söyler. Kazma kürek ekibi kazılmış bir yer var mı diye kontrol eder ancak bir sonuca varamazlar. Savcı bu durum karşısında yavaş yavaş sinirlenmeye başlar ve sabah Ankara'da olması gerektiğini vurgulayarak Naci'ye baskı uygular. Yol esnasında Komiser Naci, savcıya olan sitemlerini yanındakiler ile paylaşır. Bu sırada Naci'yi karısı arar. Naci, engelli çocuklarına ilaç alması gerektiğini unutmuştur. Karısı bunu son derece sitemli bir şekilde hatırlatır ve telefonu suratına kapatır. Komiser Naci, engelli oğlundan kısaca bahsettikten sonra doktorla konuşur ve sabah oğluna ilaç yazdırması gerektiğini söyler. Bu sırada savcının bulunduğu arabadakiler yolu bilmediği için Arap Ali'nin bulunduğu otomobil öne geçer. Arap Ali, Tevfik'in adliyeye şoför olmasına rağmen yolları bile bilmediğini söyleyerek sitem eder. Savcının devamlı otomobili durdurarak yol kenarlarında tuvalet ihtiyacını karşılaması, Naci, doktor ve diğerlerinin prostat hakkında konuşmasına sebep olur. Yola bir süre devam edip, çeşmenin bulunduğu üçüncü noktada dururlar. Durdukları bütün yerler birbirine benzemektedir. Bu esnada Doktor Cemal, tuvalet ihtiyacını gidermek için diğerlerinden uzaklaşır ve bir kayalığın yanına gider. Tam o sırada şimşek çakar ve kayaların üzerindeki yüz kabartması aydınlanır. Doktor endişeli bir şekilde geri döndüğünde Arap Ali ile arabanın çevresinde sohbet etmeye başlarlar. Arap Ali, yakın civarda yaşamakta olduğu için bulundukları yerlere hakimdir. Doktorun sorusu üzerine, her tarafta kabartmalar bulunabileceğini söyler. Ayrıca

zaman zaman mermilerini alıp buraya geldiğinden ve hiçbir şey bulamazsa sağa sola ateş ederek kendini rahatlatmıştı bahseder. Bu civarda silahlı olmayan kimse kalmadığını söyleyerek, var olmak için güçlü olmak gerektiğine vurgu yapar. Anlattıklarının ardından Arap Ali'nin gözleri dolar ve yaşadıklarını gözden geçirirmiş gibi bir noktaya kilitlenir. Doktor, rüzgarda uçuşan burçak tanelerine bakarak, daha karamsar ve daha şiirsel olan sözlerini “Yorgun ruhumu karanlık ve soğuk kuşatacak” cümlesi ile noktalar. Doktorun iç karartıcı konuşmasından sonra Arap Ali, bu kadar karamsar olmaması gerektiğini ve burada yaşadıklarını belki de bir gün “Bir zamanlar Anadolu'dayken” diye başlayarak çocuklarına anlatabileceğini söyler. Bu sırada bir kez daha cesedi bulma çabaları sonuçsuz kalmıştır. Yeniden yola koyulurlar. Komiser Naci, bir sonraki noktada cesedi bulacaklarını garanti eder. Bir kez daha durduklarında, jandarma aracının farını karşı yamaca doğru yöneltip aydınlık sağlarlar. Komiser, kazma kürek ekibi ve Kenan karanlığa doğru giderek kaybolur. Bu kez farklı olarak Savcı Nusret'te arabadan inmiştir. Doktor ile savcı sohbet etmeye başlar. Savcı, doktorun çocuğu olup olmadığını sorarak konuya girer. Doktor Cemal evlenip boşanmıştır ve çocuğu yoktur bunun üzerine Savcı, arkadaşımın eşi diyerek kendi eşini anlatmaya başlar. Müthiş güzel bir kadın diye bahseder arkadaşının eşi olarak tanıttığı kendi eşinden ve bir gün öleceğini söylediğini, dört beş ay sonra da gerçekten doğum yaptıktan sonra öldüğünü anlatır. Cemal'in doktorların ölüm sebebi hakkında ne söylediğini sorduğu sırada bir gürültü duyulur. Komiser Naci'nin sinirleri bozulmuştur. Küfürler savurur ve cesedi bir kez daha bulamadıkları için Kenan'a tekme tokat girer. Savcı Nusret duruma müdahale eder ve Naci'yi bir kenara çekerek azarlar. Arap Ali ise o sırada elma ağacından elma kopartmaya çalışmaktadır. Bir elma yere düşer ve nehre kadar yuvarlanarak diğer çürük elmaların yanında yerini alır. Ortalık kızılsınca savcının direktifi ile biraz ara verip sakinleşmeye karar verirler. Polis memuru İzzet, Kenan'ın darbe alan yüzünü temizledikten sonra Şoför Tefik ve Arap Ali arasında nereye gideceklerine dair ufak bir tartışma yaşanır. En sonunda savcının talimatı ile Arap Ali'nin hanımının köyü olan Ceceli'ye gidecekleri belirlenir. Kenan arabaya binmeden önce doktordan sigara ister. Doktor sigarayı vereceği sırada, savcıdan azar işittiği için sinirleri gerilen Naci buna engel olur. Sigara içmek için önce hak etmesi gerektiğini, savcı üzerinden örneklerle açıklar. Savcının hukuk tahsili yaptığı için azarlamayı da sigara içmeyi de hak ettiğini belirtir. Muhtarın evine vardıklarında sofraya hazırdır ve iştahla yemek yerler. Katilin kardeşi olan Ramazan, kola olup olmadığını sorunca onu hemen sustururlar. Bu sırada Muhtar, Nusret'e köye,

gasilhanesi ile birlikte morg yaptırmak istediğini ancak ödeneğin bir türlü çıkmadığını söyler. Savcıdan kaymakam ile konuşmasını rica eder ve kendi hakkında “köy sandığının parasını yiyecek” yönündeki söylemleri dedikodu olarak nitelendirir. Tam bu sırada elektrikler kesilir. Muhtar bu kesintiyi, köyde elektrik bile yokken morg yaptırmak istemesinin tuhaf karşılanacağı düşündüğünden, rüzgardan diyerek geçiştirir. Gaz lambaları yakılır. Herkes ayrı bir köşede dalgın dalgın oturmaktadır bazıları ise uyuyakalmıştır. Muhtarın tekne kazıntısı diye bahsettiği kızı bir gaz lambası eşliğinde çayları getirir. Hiç konuşmadan çayları ikram eder. Herkes tepside çayları alırken, kızın suratına odaklanır. Onun güzelliğinden ve masumiyetinden herkes etkilenmiştir. Sıra yemek esnasında kola isteyen Ramazan’a gelince kız ona kola uzatır. Kenan çayını aldıktan sonra göz yaşlarına hakim olamaz ve uyuyakalır. Rüyasında Yaşar’ı karşısında görür ve “sen boğulmadın mı?” dediği anda boğulduğuna tanıklık eder. Naci’nin kendisine seslenmesi üzerine uyanır ve Naci onu sorgulamak için ayrı bir odaya götürür. Doktor ve Savcı ise dışarıda oturmaktadır. Doktorun, “neden öldü demiştiniz?” diye sorarak konuyu açması üzerinden yarım kalan sohbetleri devam eder. Savcı, nedeni olmadığından ve çok tuhaf bir ölüm olduğundan söz eder. Doktor, savcının üzerine giderek ısrarla neden otopsi yapılmadığını sorunca, savcı daha fazla dayanamaz ve ölüm sebebinin kalp krizi olduğunu itiraf eder. Doktor bazı ilaçların yüksek dozda kullanılmasının krizine sebep olduğunu söyler ve farklı noktalara dalıp giderler. Komiser Naci, savcının yanına gelerek Kenan’ın kendisine öldürdüğü adamın çocuğunun aslında kendi oğlu olduğunu itiraf ettiğini söyler. Savcı da Kenan ile bir konuşma yapar. Konuştuktan sonra Naci, Kenan’a bir sigara uzatır. Kendisi de bıraktığı sigaraya yeniden başlamıştır. Bunun üzerine yeniden yola çıkarlar ve günün ilk ışıkları ile birlikte maktulün kazılı olduğu alanı bulurlar. Köpekler eşelemiş ve cesedin bir kısmını toprağın üzerine çıkartmıştır. Cesedin domuz bağı ile bağlanmış olduğunu gören Naci çok sinirlenir ve bunun insanlığa sığmadığını bağıra çağıra söyler. Kenan’a göre cesedin domuz bağı ile bağlanma gerekçesi arabaya sığmamasıdır. Ramazan ağlar, Kenan ise öfkeli bir şekilde onu susturur. Tutanak tutulur. Cesedin fiziksel özellikleri sıralanır ve ipleri kesilir. Tutanak esnasında savcının maktulün fiziksel özelliklerini sıralarken “Clark Cable” görünüşlü şeklinde espri yapması dikkat çeker. Bunun üzerine üniversite yıllarında kendisine Clark Nusret dediklerinden bahseder. Cesedi kasabaya götürmek üzere arabanın bagajına sığdırırlar. Bu sırada Arap Ali, tarladan topladığı birkaç kavunu maktulün yanına ilıştirmekten çekinmez. Yola çıkılır ve kasabaya varılır. Kendilerini

hastane önünde bir kalabalık beklemektedir. Maktul hastaneye taşınır ve o sırada bir anlığına Kenan arabadan indirilir. Kenan'ı gören kalabalık yaygara çıkartır ve ona saldırmaya çalışırlar. Bu yaygaranın içinde, bir anlık bir boşlukta Kenan ve Yaşar'ın eşi göz göze gelir. Bu bakışmayı bölen ise Yaşar'ın oğlunun Kenan'a fırlattığı taş olur. Kenan kendi söylemi ile oğlu olan bu çocuğunun öfkeli bakışlarını görünce irkilir. Komiser Naci olaya müdahale eder ve Kenan olay yerinden uzaklaştırılır. Doktor ise hastanedeki odasına girer. Karısı ile olan fotoğraflarına ve birtakım gençlik fotoğraflarına bakar. Fotoğraflardan sonra adeta kendi ile yüzleşircesine gözlerini kaçırarak da olsa bir müddet aynaya bakar. Komiser Naci oğluna ilaç yazdırmak için doktorun odasına gelir. Doktor ilacı yazarken, Naci de Kenan ile çocuğunun durumundan bahsedip büyüklerin günahını hep çocukların çektiğini söyler. Bulundukları yerde yaşamının zor olduğunu, doktorun yerinde olsa çekip gideceğini anlatır. Doktor ise “nereye” şeklinde bir yanıt verir. İlacı yazdıktan sonra ise geçmişten arınmak, temizlenmek istermiş gibi hamama gidererek yıkanır. Bir müddet sonra doktor, kasaba merkezinde düşünceli bir şekilde etrafına bakınarak yürür ve bir lokantaya girer. Lokantadaki iki kişi Cemal'e Yaşar hakkında birtakım şeyler anlatmaya başlar. Adamlardan birisi Yaşar'ı son gördüğü andan, diğeri ise bir arkadaşının Yaşar'ı bir önceki gün şehir merkezinde gördüğünü iddia ettiğinden bahseder. Doktor ise böyle bir şeyin mümkün olmadığını söyler ve oradan ayrılarak hastaneye geçer. Otopsiye geçmeden önce savcı, doktorun odasına gider ve aynı kadın hakkında yarım kalan sohbetlerini devam ettirirler. Nusret kadının aldatıldığını ancak bunun öyle büyük bir problem teşkil etmediğini yineler. Cemal ise kadınların bu tip şeyleri kafalarına takabileceklerini söyler ve kadının kendini öldürme olasılığına vurgu yapar. Bazı ilaçların yüksek dozda alınmasının kalp krizine sebep olduğunu bir kez daha hatırlatır. Nusret hangi ilaçların bu tip bir ölüme yol açabileceğini merak ederek sorar. Cemal'in bir ilaç ismi söylemesi ile zaten bildiği gerçekten emin olmuş çünkü Cemal'in söylediği ilaç, Nusret'in kayınpederinin kullandığı bir ilaçtır. Savcı, ayağa kalkar ve aniden belli belirsiz bir ses tonu ile “karım” der. Ardından duraksayarak “Kadınlar bazen çok acımasız olabiliyor doktor” der. Otopsi odasının hazır olduğunu bildiren telefonla otopsi odasına giderler. Otopsi odasında, otopsi teknisyeni Şakir ve yazıcı Abidin bulunmaktadır. Maktulün karısı da cesedi tanımlamak üzere, son derece donuk ve duygusuz bir surat ifadesi ile odaya girer. Bu esnada, maktulün çocuğu kapının arasından içeriye izlemeye çalışır. Şakir, çocuğu fark edince elindeki sigarayı burnuna sokarak çeşitli hareketler ile çocuğun dikkatini çekmeye ve onu güldürmeye

çalışır. Çocuk bir süre onu izledikten sonra geri döner. Savcı, kadına maktulün karısı olduğunu ve ölümü hakkında bir bilgiye sahip olmadığını doğrulattıktan sonra kadını odadan yollar. Tutanağa devam eder ve işi bittikten sonra odadan çıkar. Şakir otopsi aletlerinin yetersizliği ile ilgili sitem ettikten sonra cesedin organlarını açmaya başlar. Doktor, cesedin organları açıldıkça gerekli gördüğü noktaları Abidin'e yazdırır. Şakir cesedin soluk borusunda ve akciğerlerinde toprağa rastlar ve doktora bildirir. Doktor ise bunu rapora eklemeyi ve olağanüstü bir durum olmadığı şeklinde yazdırır. Şakir bir sürelik sessizlikten sonra cesedin bir başka noktasını açarken, cesetten doktorun yüzüne bir damla kan sıçrar. Doktor yüzüne sıçrayan kan ile otopsi odasının penceresinden, maktulün karısının ve oğlunun uzaklaştığını izler. Çocuk annesiyle birlikte yürüyerek uzaklaşır.

4.2.2 Bir Zamanlar Anadolu'da Filminde Bir Anlatı Yapılandırması Olarak Olgudurum Örgülerinin Kurulumu

Nuri Bilge Ceylan'ın yönetmenliğindeki, 2011 yapımı, çağdaş anlatı yapısına uygun olarak düzenlenen *Bir Zamanlar Anadolu'da* somut kavramlardan öte, soyut kavram ve değerlerin tartışılıp sorgulandığı bir filmidir. Bu doğrultuda, filme bakıldığında olaylardan çok, olayların arka planındaki olgu ve kavramların önem taşıdığı görülmüştür. Olgu ağırlıklı bir anlatı yapısına sahip olan filmin ana olgudurum örgüsü kurulumu ise şu şekildedir:

- Kenan, kardeşi Ramazan ve arkadaşı Yaşar ile rakı sofrasında sohbet ederken, içkili oluşundan ötürü Yaşar'ın karısıyla birlikte olduğunu ağzından kaçırmış ve bunun üzerine çıkan tartışmada Yaşar'ı öldürerek, kardeşiyle birlikte nereye olduğunu hatırlamadığı boş bir tarlaya gömmüştür.
- Kenan'ın cinayeti itiraf etmesi üzerine, maktulün gömülü olduğu yeri bulmak için savcı, doktor ve polis ekibinin bulunduğu otomobiller konvoy şeklinde yola koyulur.
- Uzun süren arayışlar sonucunda ceset sabaha karşı boş bir tarlada bulunur ve otopsi için hastaneye götürülerek otopsi gerçekleştirilir.

Görüldüğü üzere film, klasik anlatı sinemasında olduğu kadar güçlü bir olay örgüsüne sahip değildir. Dolayısıyla nedensellik bağları klasik anlatı yapısına sahip filmlere göre daha zayıftır. Deleuze'ün belirttiği gibi, neden-sonuç bağlarının zayıflaması bir çağdaş anlatı filmi, klasik anlatı yapısına sahip bir filmi ayıran en temel özelliklerden

biridir.¹⁶¹ Bu durum *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde açıkça görülmektedir. Filmde, birbirine neden-sonuç zinciri ile bağlı olarak gelişen olaylar yerine serbest çağrışımlar esas alınmıştır.¹⁶²

Öte yandan Pösteği'nin de ifade ettiğı gibi Nuri Bilge Ceylan, büyük mücadeleler ya da büyük sahneler olmadan, durağan hayatı anlatan bir yönetmendir.¹⁶³ Filmdeki olay ve olgular daha çok durum niteliğı taşımaktadır. Bu bağlamda filmdeki anlatı motivasyonu daha çok durumlar aracılığı ile ilerlemektedir. Anlatıda önemli olan olgu-durum örgüsünden çok, olgu ve olayların sebep olduğı düşünsel süreçler ve bu doğrultuda sorgulanan kavramlardır. Suner'in sözünü ettiğı gibi, Nuri Bilge Ceylan anlatmak istediklerini öykü aracılığıyla değil daha çok imgeler aracılığıyla aktarır.¹⁶⁴ Benzer bir şekilde soyut olguların tartışıldığı filmde daha çok, hiyerarşi, bürokrasi, suçluluk, vicdan ve ölüm gibi kavramlar ön plana çıkmaktadır. Büyük bir çoğunluğunun, Anadolu'nun bir kırsal kesiminde, yollarda ve tarlalarda geçtiğı filmde, çevresel özellikler, doğa ve mekan tasarımları bir karakter gibi anlatıma katılarak başlıca bir anlatım aracına dönüşür. Her köşesi birbirine benzerlik gösteren taşra bu anlamda filmin önemli noktalarından birini oluşturur.

Çağdaş anlatı filmlerinde olaylardan öte durumların ve düşüncel süreçlerin önem kazandığı *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde açıkça görülmektedir. Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun* filmini sinemasal anlatı ve söylem açısından inceleyen Taş'ın belirttiğı gibi, yönetmen izleyiciye olayları anlatmak yerine, olayların karakterler üzerindeki etkileri gösterir.¹⁶⁵ *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde cinayetin ne zaman ve nasıl gerçekleştirildiğı, nasıl itiraf edildiğı gösterilmez. Dolayısıyla bir klasik anlatı filminde müzik ve ses efektleriyle gerilimi en üst seviyeye çıkartarak en ince ayrıntısına kadar gösterilebilecek olan cinayet sahnesi, çağdaş anlatı yapısına sahip bir filmde muğlak şekilde aktarılan bir bilgiden öteye gitmez. Öte yandan film, klasik anlatımın genellikle dedektiflik filmlerinde yer alan "katil kim?" sorusu etrafında şekillenen anlatı yapısının zıttı bir durum sergiler. Zira filmde katil ve ceset en baştan bellidir. Arslan'ın sözünü ettiğı gibi klasik kural tersine çevrilmiş gibidir. Katil baştan

¹⁶¹ Çelik, s.56.

¹⁶² Kırmızı, s.157.

¹⁶³ Pösteği, s.140.

¹⁶⁴ Suner, s.120.

¹⁶⁵ Taş, s.159.

belli ancak ortada ceset yoktur. ¹⁶⁶ Fakat film cesedin nerede olduğu motivasyonuna göre de şekillenmez. Çünkü yolun sonunda bulunacak olan şeyden öte, yolculuğun kendisi ve arayış süresince yaşananlar, karakterlerin içinden geçtiğı düşünsel süreçler önem kazanır.

Çağdaş anlatının izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya yönlendiren yapısı Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde sıklıkla görülmektedir. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde de bu durum mevcuttur. Filmde hiçbir şey hazır bir şekilde izleyicinin tüketimine sunulmaz ve bu sayede izleyici düşünmeye yönlendirilir. Ceylan bu durumla ilgili şu açıklamaları yapmıştır:

(...) Seyirci gerçeğin sadece bir yanıyla yetinmeyi bilmeli. Flu bölge bırakmayan bir sinemaya fazla alıştıklarını düşünüyorum. Oysa sinema derinleşebilmek için izleyicinin hayal gücüne ihtiyaç duyar. Romanda bu daha kolay, okur okuduklarını zihninde canlandırmak zorunda çünkü. Sinemada öyle değil. Bence biraz muğlaklık kesinlikle şart... Hayat dediğimiz şey en yakınımızın, en yakın arkadaşımızın, karımızın bile tam olarak ne düşündüğünden emin olamadığımız bir muğlaklıkta geçiyor aslında. En gerçek, en tehlikeli, en gizli duygularımızı hep sürekli saklamak zorundayız çünkü. Gerçeği tahmin etmek zorundayız. Bence sinemada da böyle olmalı. Ben sinemamda bir çeşit muğlaklığa çok önem veriyorum. Ama tabii bu tamamen keyfi bir muğlaklık olmamalı. Yönetmenin kafasında her şeyin cevabı çok net bir şekilde olmalı muhakkak. Yoksa oyuncuyu yönetmeniz bile mümkün değil, cevabını bilmiyorsanız. ¹⁶⁷

Yönetmen tam da bu düşüncelerinden hareketle filmlerinde sıklıkla imgelere başvuran bir anlatım tarzı benimsemiştir. Anlatmak istediklerini doğrudan değil, imgeler aracılığı ile izleyiciye aktarır. Bu imgeler tek bir anlama hizmet etmemekle birlikte, filmlerinin -çağdaş anlatı sinemasının birçok örneğinde olduğu gibi- çeşitli yorumlara açık olabileceğinin de bir göstergesidir. Suner, Nuri Bilge Ceylan sinemasında popüler türlerde görmeye alışık olunmayan “açık imge” adını verdiği bir imge türünden bahseder. Nuri Bilge Ceylan filmlerinde “açık imge” kullanımına

¹⁶⁶ Tümay Umut Arslan v.d. Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler, Metis Yayınları, 2012, s.194.

¹⁶⁷ Nuri Bilge Ceylan İle Doksan Dakika, www.ntv.com.tr/turkiye/nuri-bilge-ceylan-ile-90-dakika,4MGzhIzsm0KYVVtyk7sd9A, (y.y.), (t.y.), (15 Şubat 2019)

sıklıkla başvurur. Bu imgeler, çalışmanın ikinci bölümünde de aktarıldığı gibi anlatı evrenine bir nedensellik zinciri içinde yerleştirilmeyen, belli bir anlam üretme amacı taşımayan imgelerdir. Suner, Nuri Bilge Ceylan sinemasında “açık imge” kavramını tartışırken yakın plan insan yüzü ve bedeni imgeleri, doğa ve çevre imgeleri ve düş imgeleri olmak üzere üç imge tipi üzerinde durur.¹⁶⁸

Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinde yer verdiği bir diğer kavram ise Deleuze’ün sözünü ettiği “kristal öyküleme”dir. Filmde, Suner’in sözünü ettiği üç “açık imge” türüne de yer verilmiştir.

Filmde, açık imge kavramının kullanıldığı sahnelerden biri, elma sahnesidir. Cesedi bulmak üzere durulan tarlada Arap Ali, elma ağacından elma kopartmaya çalışmaktadır. Ağacı sarsar ve elmalar yere düşer. Kamera yokuştan aşağı yuvarlanan bir elmayı uzun bir süre boyunca izler, elma bir süre yuvarlanarak bir su birikintisine düşer ve orada da bir süre yuvarlanmaya devam eder. En sonunda diğer çürük elmaların yanında bir ağaç dalına takılarak durur. Filmin çarpıcı sahnelerinden biri olarak tanımlanan bu sahne, tek bir anlama hizmet etmekten öte birçok anlam barındırmaktadır. Elma, insanın cennetten kovulma nedeni olarak gösterilen yasak ağaçtan yenen meyve olarak bilinir. Bu yönü ile ise Adem ile Havva’nın hikayesini akla getirmektedir. Elma, ilk yasağın çiğnenmesi, ilk günah, ilk itaatsizliktir. Kimine göre de bu sahnede, “taze bir elmanın yolculuğundaki hayat metaforuna” şahit olunur.¹⁶⁹



Şekil 5: Yuvarlanan elma

¹⁶⁸ Suner, s.126.

¹⁶⁹ Elma’nın Sinematografisi, www.bulentozdaman.blogspot.com/2015/08/elmann-sinematografisi.html, (t.y.), (y.y.), (15 Şubat 2019)

Bir klasik anlatı filminde, izleyici yuvarlanan elmalara bakarak bu elmanın cesede takılacağı düşüncesine varabilir. Ancak temelde sadece elmanın yuvarlanması gösterilir. Oysaki çağdaş anlatı filmlerinde, sahnelerin altında yatan sembolik anlamları çözümlemek gerekmektedir. Bu durum, düşünsel bir süreçten geçme anlamını taşır. Aynı zamanda elma sahnesini, kristal öyküleme olarak değerlendirmek de mümkündür. Film olağan akışında ilerlerken, arka planda konuşma sesleri gelmeye devam eder, kamera bir anlığına anlatıdan kopar ve yuvarlanan elmanın peşine takılır. Bu doğrultuda bakıldığında bu sahne, Deleuze’ün kristal öyküleme kavramıyla ilgili olarak tanımladığı gibi diğer anlardan bağımsızlaştırılmış ve filmin ruhsal atmosferine de yansıtılmıştır. Bu da, bu sahnenin kristal öyküleme olarak tanımlanmasını mümkün kılmaktadır.

Nuri Bilge Ceylan ise aslında bu sahnenin senaryoda yer almadığı şu sözleri ile belirtmiştir:

Senaryoda yoktu o sahne. Dizi çalışmaları için oyuncularını haftada iki gün yolladığımızda çok boş vaktim oluyordu. Ben de mekanlarda geziniyor, nasıl çekeriz diye sahneleri gözden geçiriyordum. Bir gün dolaşırken bir elma düştü gerçekten, dereye gitti falan. O zaman aklıma geldi. Sonra elma bütün filmin, hatta insanlığın metaforu oldu benim için. Sonra çekimler sırasında o elmanın kurtulduğu anı da çektim. Elma kurtulup uzaklaşıyordu ama sonra kestim o kısmını.¹⁷⁰

Açık imgenin kullanıldığı bir diğer sahne ise Doktor Cemal’in kendi ile yüzleşmeye yaklaştığı kabartma heykelinin yer aldığı sahnedir. Cesedi bulmak üzere durdukları bir esnada Doktor Cemal, tuvalet ihtiyacını gidermek için diğerlerinden uzaklaşır. Komiser Naci ve diğerler kişilerin sesleri yalnızca uğultu olarak duyulur. Bu noktada kamera doktoru izleyen bir göz konumunda kullanılmıştır. Doktor bir kayalığın yanına gider. Tam o sırada şimşek çakar ve kayaların üzerindeki yüz kabartması aydınlanır. Doktor endişeli bir şekilde geri döndüğünde Arap Ali ile arabanın çevresinde sohbet etmeye başlar. Doktorun önünde beliren kabartma heykelini, “açık imge” olarak nitelendirmek mümkündür. Bu heykel, bir yanı ile kaygı ve korkuyu simgeleyen bir yüz olarak ele alınabilir. Bu anlamda filmin genelinde içine

¹⁷⁰ Nuri Bilge Ceylan İle Doksan Dakika, www.ntv.com.tr/turkiye/nuri-bilge-ceylan-ile-90-dakika,4MGzhIzsm0KYVVtyk7sd9A, (y.y.), (t.y.), (15 Şubat 2019)

kapanık ve sessiz bir tavır sergileyen doktorun, kendiyle yüzleşmekten korkan bir tutum sergilediğini söylemek mümkündür.



Şekil 6: Kabartma Heykeli

Son olarak filmin otopsi sahnesinde doktorun yüzüne sıçrayan kanı “açık imge” olarak değerlendirmek uygun olacaktır. Kan, doktorun vicdanındaki bir leke olarak okunmaya uygundur. Kötülüğe sessiz kalmanın da bir kötülük olduğu düşünülürse doktor gerçeği örtbas ettiği için en az katil kadar suçlu olarak görülebilir. Ancak bu noktada tam tersi bir yorumlama da söz konusu olacaktır. Bu sahne doktorun maktulün karısının vurdumduymaz tavırlarından ve soğukkanlılığından şüphelenip, aynı zamanda küçük çocuğu da düşünerek böyle bir karar verdiği şeklinde de yorumlanabilir. Tam da bu yorumlama çeşitliliği ve muğlaklık, doktorun yüzüne sıçrayan kanı bir “açık-imge” haline dönüştürür.



Şekil 7: Doktorun yüzüne sıçrayan kan

Bu doğrultuda filmin bir açık imge ile sonlandığını söylemek mümkündür. Kapanış sahnesinde kullanılan bu “açık imge” film bitse de izleyicinin düşünsel

sürecinin devam etmesini sağlar. Böylece çağdaş anlatı sinemasının bir özelliği olarak film, açık bir son ile final yapmış olur.

4.2.3 *Bir Zamanlar Anadolu’da* Filminde Bir Anlatı Yapılandırması Olarak Karakter Kurulumu ve Karakter Eylem-Durum Motivasyonu

Filmde öne çıkan dört ana karakter olduğu görülmektedir. Bu karakterler, Komiser Naci(Yılmaz Erdoğan), Savcı Nusret(Taner Birsnel), Doktor Cemal (Muhammet Uzuner) ve Kenan (Fırat Tanış)’tır. Çalışmanın ekler bölümünde karakterlerin tamamını içeren film künyesi yer almaktadır.

Çağdaş anlatı sinemasının bir özelliği olarak filmde karakterler sadece belli özellikleriyle ön plana çıkartılmamış ve çok boyutlu olarak sunulmuştur. Bu nedenle filmde klasik anlatımın “karşıt karakterler yaratma” çabası bilinçli olarak kırılmıştır. Olaylardan çok karakterlerin ön plana çıktığı filmde her karakter, kendine özgü nitelikler taşır.

Klasik anlatı filmlerinde katil figürünün çoğunlukla salt kötü olarak, bir savcı figürünün ise çoğunlukla adaletin sağlayıcısı ve dolasıyla salt iyi olarak sunulması olasıdır. Çağdaş anlatı sinemasının özellikleri taşıyan *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminde ise genellikle kötülüğü çağrıştıran bir katilin ya da adaleti simgeleyen bir savcının dahi sadece iyi ya da kötü yönleriyle sunulmadığı görülmektedir. Filmde karakterler, inançlarıyla, tutkularıyla, iyilik ve kötülükleriyle, hırsları ve zayıflıklarıyla bir bütün olarak sunulur. Tıpkı, izleyicinin filmdeki karakterlerle tam anlamı ile özdeşleşemediği için gözlemci konumunda kalarak karakterlerin eylemleri üzerinden sorgulama yaptığı gibi, karakterler de film boyunca kendi içsel dünyalarında sorgulama ve vicdan muhasebeleri yapar. Dolasıyla, karakterler klasik anlatıda olduğu gibi özdeşleşmeye hizmet eden bir yapıda sunulmaz. İzleyici kendi beklenti ve heyecanlarından vazgeçmek, karakteri anlamaya çalışmak durumunda kalır. Karakterler ile tam anlamı ile özdeşleşmek mümkün olmadığı için filmde katarsis de yaşanmaz. Böylelikle, klasik anlatının beslendiği motivasyonlardan biri olan katarsis bilinçli olarak kırılmış olur.

4.2.3.1 Vicdanın Farklı Yüzleri

Çağdaş anlatı filmlerinde olaylar sadece başkarakterin etrafında şekillenmez. Dolasıyla filmde her karakter çok boyutlu bir yapı sunar. Bu doğrultuda, filmdeki

karakterleri bir bütün olarak ele almak gerekmektedir. Öte yandan, karakterlerin amaçları klasik anlatıda olduğu gibi keskin sınırlarla çizili değildir. Filmde karakterler bir anlamda devletin kurumlarını temsil etmektedir bu sebeple filmin toplumsal bir yanı da mevcuttur. Öte yandan filmin neredeyse tümünü kapsayan yolculuğun yanı sıra, karakterlerin içsel bir yolculuğa da çıktığını söylemek mümkündür. Fakat gerçeklikteki yolculuğun bitmesi ve cesedin bulunmasıyla birlikte içsel yolculuklar da son bulmuş olmayacaktır. Yaşam da bir yolculuk olarak nitelendirilirse karakterlerin içsel yolculuklarının da hayat boyu süreceği düşünülebilir.

Filmin her aşamasında karakterlerin iç dünyasındaki vicdanı hesaplaşmalar biraz daha görünür kılınmıştır. Öte yandan Öz'ün sözünü ettiği gibi “çağdaş anlatıya sahip filmlerdeki karakterler, klasik anlatıdaki özdeşleşmeye yol açacak eylemlerin sahibi değildirler. Davranışları izleyicide heyecan ve sürüklenme yaratmak yerine daha çok sorgulama yaratır. İzleyici kendi ve beklenti heyecanlarından vazgeçmek, karakteri anlamaya çalışmak durumunda kalır.”¹⁷¹ Bu doğrultuda, *Bir Zamanlar Anadolu'da* da hiçbir karakterin özdeşleşme oluşturmak amacı ile anlatıya yerleştirilmediğini ve izleyicide heyecanla peşinden sürüklenecek duygular oluşturmadığı görülmektedir. Hiçbir karakter en genel anlamıyla “kahraman” değildir. Filmdeki karakterleri, eylemlerin soyut bağlamları çerçevesinde, filmde sorgulanan kavramlardan biri olan vicdan olgusu çerçevesinde değerlendirmek uygun olacaktır.

4.2.3.2 Savcı Nusret

“Vicdan azabı, insanın içinde bir cehennemdir” der Byron. Film boyunca bu cümlemin temsili, savcının bakışlarında görülmektedir. Savcı Nusret eşini aldatmıştır ve sıklıkla eşinin bu durum üzerinde çok fazla durmadığını kendisini hemen affettiğini dile getirir. Ancak buna karşın ilginç bir şekilde eşi doğum yaptıktan bir süre sonra öleceğini söylemiş ve gerçekten söylediği tarihte de ölmüştür. Savcı bu durumu doktor ile konuşmaları sırasında “bir arkadaşımın eşi” masalına sığınarak anlatır. Aynı zamanda karısının durumu kabullenemeyip intihar ettiği gerçeğini de “sebepsiz bir ölüm” masalıyla vicdanında taşımaktadır. Savcı, ancak filmin sonlarına yaklaşırken doktorun ısrarla eşine neden otopsi yapılmadığını sorması üzerine, ölüm sebebinin kalp krizi olduğunu açıklar. Aslında bu noktada, inkar edip bir türlü söyleyemediği ölüm

¹⁷¹ Taş, s.160.

sebebinin doktora sesli bir şekilde ifade etmesi, kendisinin de kabullenmesinde etkili olmuştur. Filmin sonlarında savcı ve doktor aynı konu üzerine sohbet ettikleri esnada, doktor birtakım ilaçların yüksek dozda kullanımının kalp krizine neden olabileceğini söyler ve örnek olarak bir ilaç ismi verir. Savcı zaten bildiği gerçekten emin olur çünkü kayınpederi bu ilacı kullanmaktadır. Ancak her şeye rağmen kendi içindeki masala inanmak istediği için doktora, “bir insan başkasını cezalandırmak için kendini öldürebilir mi?” şeklinde bir soru yöneltir. Aslında bu soru ile vicdanını hafifletmek ister. Doktor ise “zaten intiharların çoğu başka birini cezalandırmak için yapılmıyor mu?” diye karşılık verir. Bunun üzerine kendisinin de öyle düşündüğünü söyleyen savcı, belli belirsiz bir ses tonu ile “karım” dedikten sonra duraksar ve “kadınlar bazen çok acımasız olabiliyor doktor” diyerek teslim olur. Vicdanının sesini daha fazla susturamaz. Aynı zamanda filmde, savcının yüzünde belirgin bir şekilde gösterilen yara izlerini, savcının vicdanındaki lekeler olarak yorumlamak mümkündür. Dolayısıyla, savcının vicdanındaki lekeler, yüzündeki izlerle somutlaştırılmıştır.

4.2.3.3 Komiser Naci

Filmin en konuşkan karakteri olarak nitelendirilebilecek olan Komiser Naci’nin engelli bir oğlu ve bu durumdan sürekli şikayet eden bir karısı dolayısıyla mutsuz bir evliliği vardır. Naci, karısının engelli çocukları ile ilgili olarak sürekli “neden biz?” diye sorduğunu vurgular ama bu kendisine göre isyan etmektir. O durumu kabullenmiş gibi gözükmektedir ancak buna karşılık rahatsız olduğu bu durumdan işine odaklanarak kaçmayı bir çare olarak görür. Zaman zaman sinirlerini kontrol edemeyen bir yapısı olan Naci, cesedin gömülü olduğu yeri bir türlü bulamadıkları için sinirlerinin bozulduğu bir anda, Kenan’ı hırpalamış ve küfürler savurmuştur. Savcının kendisine üstünlük taslamasına sinirlenmekte ancak kendisi de Kenan’a üstünlük taslayarak, hiyerarşik düzeni beslemektedir. Kenan’ı sadece dövmekle kalmaz, Kenan’ın doktordan ricası üzerine kendisine uzattığı sigarayı dahi içmesine müsaade etmeyerek, önce hak etmesi gerektiğini söyler. Kenan’ın hikayesini anlatması üzerine öldürdüğü adamın karısından bir çocuğu olduğunu öğrenir ve bu durum karşısında Kenan’a karşı tutumu değişerek ona daha önce içirtmediği sigarayı, kendisi ikram eder. Kenan’ın suskunluğu ve mahcupluğu karşısında vicdani duyguları devreye girer. Ceset bulunduktan sonra Kenan’ın cesedi, arabaya sığmadığı gerekçesi ile domuz bağı ile bağlayıp gömdüğü anlaşılmıştır. Bunun üzerine sinirleri bir kez daha gerilen Naci, bunun insanlığa sığmadığını düşünerek, küfürler savurur. Ancak ceset gerçekten

bagaja sığmadığı için otopsi üzerine kasabaya götürmek amaçlı kendileri de epey çaba göstermek zorunda kalırlar.

4.2.3.4 Zanlı Kenan

Zanlı Kenan, film boyunca gözleri ile konuşan karakterlerden biridir. Kamera, birçok kez karakterin bakışlarına yakın planla odaklanır. Kenan, cesedi bulma süreçlerinde hem mahcup hem de bir o kadar soğukkanlı bir tavır sergiler. Komiser Naci ve arabadaki diğer kişilerin manda yoğurdu ile ilgili sohbet ettiği sırada bakışları özellikle dikkat çeker. Ancak dinlenmek üzere muhtarın evine gittiklerinde, muhtarın kızının gaz lambası ile içeri girmesinin ardından soğukkanlı tavrı geride kalır. Kızın masumiyeti karşısında, kendi masumiyetini sorgular ve gözyaşlarına hakim olamaz. Aslında bu bir yüzleşmenin sahnesidir. Bu sahnede bütün karakterler şaşkınlık ve hayranlık içinde kıza odaklanır. Kızın beraberinde getirdiği aydınlık ve masumiyeti karşısında karakterler kendi içlerine döner.

Filmin bu sahnesi, muhtarın kızı olan Cemile'nin hiç konuşmaması açısından toplumsal cinsiyet bağlamında da ele alınabilir. Ancak bu, başka bir çalışma konusu oluşturacağından, sadece kısaca değinilecektir. Filmin tümünde, sadece sayılı sahnelerde yer alan iki kadın karakter yer almaktadır. Bu doğrultuda film erkek karakterlerin egemen olduğu bir yapıya sahip olarak nitelendirilebilir. İki kadın karakterden ne muhtarın kızı Cemile'nin ne de maktulün eşinin diyalogu yok denecek kadar azdır. Film, görünürde kadınlara bu kadar az yer vermesine karşın, temelde kadınlar üzerine kurulu bir hikaye olarak nitelendirilebilmektedir. Karakterlerin hikayelerinin arka planlarında hep bir kadın olduğu görülmektedir. Savcının karısının şüpheli ölümü, Naci'nin karısı ile olan diyalogu, doktorun geçmiş hikayesi ve Kenan'ın Yaşar'ı öldürme hikayesi ardında bir kadın barındırır.

Filmin son sahnelerinde Naci, ceset bulunup kasabaya dönerlerken, kendisine geçmişte müdürünün verdiği bir tavsiyeden bahseder. Müdürü, “nerede bir karışıklık görürsen orada kadına bakacaksın” demiştir. Naci, bu sözün kendisini yıllardır hiç yanıltmadığını savunur. Filmin alt metninde kadınlara yer verildiği düşüncesi bu diyaloglar aracılığıyla sağlamlaştırılmıştır.

Suner'e göre, Ceylan'ın filmlerindeki düş sahneleri genellikle karakterlerin derin uykudayken değil de, uykuyla uyanıklık arasında gördükleri imgelerden oluşur. Aynı şekilde düşünle gerçek arasındaki sınır, anlatı içinde hiçbir zaman net olarak belirtilmez. Çoğu kez izlenenin düş mü gerçek mi olduğunu tam anlamı ile bilmek zorlaşır. ¹⁷²*Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin düş sahnesi de böyle bir muğlaklıkla izleyiciye sunulmuştur. Muhtarın kızının kendisine çay uzatması üzerine Kenan'ın belki de ilk kez vicdanı sızlar ve uyku ile uyanıklık arası bir halde, karşısında Yaşar'ı görür ve “sen boğulmadın mı? ” dediği anda boğulduğuna tanıklık eder. Naci'nin kendisine seslenmesi üzerine kendine gelir ve Naci onu sorgulamak için ayrı bir odaya götürdüğünde her şeyi anlatır. Ceset bulunup otopsi gerekçesi ile kasabaya getirildiğinde, Kenan'ın arabadan indirildiği bir anda, herkes ona saldırmaya çalışır. Maktul Yaşar'ı babası zanneden ancak Kenan'ın öz oğlu olarak düşünülen çocuk ise Kenan'a doğru öfkeli bakışlarla, bir taş fırlatır. Küçükük bir taş Kenan'ın yüzünü acıtmasa da, öz oğlundan aldığı bu darbe içini acıtacaktır.

4.2.3.5. Doktor Cemal

Film boyunca içine kapanık bir tavır sergileyen doktor, büyük bir şehirden taşraya gelmiştir. Kendisi ile yüzleşmekten korkmaktadır zira diğerlerinden uzaklaştığı esnada gecenin karanlığında şimşek çakması ile önünde beliren bir yüz kabartması görünce acele adımlarla kalabalığın yanına döner. Film boyunca gerekmedikçe söze katılmaz ve ne düşündüğünü anlamak zordur. Ancak bir şiirden bahsettiği karamsar bir sahne de mevcuttur. Mistik bir anlatım ile gösterilen bu sahnelerin, gerçek mi yoksa hayal mi olduğu izleyiciye bırakılmıştır. Arap Ali ile konuşurken, “şairin dediği “gibi diyerek söze başlayan doktor “yine yıllar geçecek ve geride benden bir iz kalmayacak. Yorgun ruhumu karanlık ve soğuk kuşatacak...” diyerek uzaklara dalıp gider. Dalıp gittiği uzakları, karakterin geçmişi olarak okumak mümkündür. Filmin sonlarına doğru aslında geçmişinden ve boşandığı karısından kaçmak için taşraya geldiği baktığı eski fotoğraflar üzerinden daha net bir biçimde belli edilir. Karısının fotoğraflarına ve kendisinin gençlik fotoğraflarına baktıktan hemen sonra bir müddet aynaya bakar. Her ne kadar gözlerini kaçırsa da aslında o noktada kendiyi yüzleşir. Bu yüzleşmeden hemen sonra gittiği hamam, belli duygularından arınmak ve temizlenmek isteğinden kaynaklı olarak yorumlanabilir. Doktor aynı zamanda yolculuk boyunca en mülayim

¹⁷² Suner, s.135.

ve belki de Kenan'a en iyi davranan kişi olmuştur. Ayrıca savcı ile konuşmaları sırasında ölen kadının, ölüm sebebinin anlaşılması ve gerçeğın açığa çıkması adına sürekli neden otopsi yapılmadığını sormaktadır. Ancak maktul Yaşar'ın otopsisinde fark edilen soluk borusunda toprak bulunduğu gerçeğini raporda belirtmez. Bu noktada gerçeğı örtbas etmeyi tercih etmiştir. Verdiğı bu karardan hemen sonra cesetten yüzüne sıçrayan kan ile o da suçun bir ortağı olur. Bazen kötülüğē sessiz kalmak da bir kötülüktür ve belki de doktor gerçeğı örtbas ettiğı için, en az katil kadar suçludur. Belki de yüzüne sıçrayan kan izi, vicdanına yerleşen bir leke olarak kalacaktır. Ancak bu sahne, birden fazla yoruma açık olarak düzenlenmiştir. Aynı zamanda, bu sahneyi tam tersi bir şekilde de okumak mümkündür.

4.2.4 Bir Zamanlar Anadolu'da Filminde Bir Anlatı Yapılandırması Olarak Çatışmanın Kurulumu

Filmde klasik anlatı yapısında olduğu gibi karakterler arasındaki zıtlıklar çerçevesinde kurulan bir çatışma unsuru bulunmaz. Temel çatışma, karakterlerin içsel hesaplaşmaları üzerinden kurulmuştur. Çalışmanın “Karakter Kurulumu ve Karakter Eylem-Durum Motivasyonu” başlığı altında belirtildiğı gibi, filmde her karakterin bir içsel hesaplaşması vardır.

Arap Ali, film boyunca farklı arayışlar peşindedir. Maktul ile alakalı hiç soru sormadığı halde, cesedin gömülü olduğu alan aranırken doktor ile konuştuğı bir esnada ona mesai yazılıp yazılmadığını öğrenmek ister. Cesedi bulmak üzere durdukları bir noktada ise elma ağacından elma kopartma telaşına düşer. Ceset bulunduğunda da tavrı değışmez. Cesedin arabaya nasıl sığdırılacağı tartışıılırken Arap Ali filmin çoğunluğunda olduğu gibi durumla ilgilenmez ve tarladan topladığı kavunları, bagaja cesedin yanına iliştirmekten çekinmez. Bütün bunlar, Arap Ali'nin bir ölümü ve bir ölüyü ne kadar doğal karşıladığının yanı sıra ölüm karşıısındaki duyarsızlığını gösterir niteliktedir. Muhtar da aynı duyarsızlıkla hareket eder. Savcı ve ekibini evinde mükellef bir sofra ile ağırlar. Bu esnada ise kendi yararına olacak talepleri sıralar. Olayla ilgili hiçbir soru sormaz. Ölüme sadece, köye gasilhanesi ile birlikte morg yaptırmak istediğinden bahsettiğı zaman değinir. Aynı şekilde jandarma görevlisi de zanlıyla ya da maktulün bulunması ile ilgilenmez. Aksine, kendi görevine ilişkin kaygılar barındırır; yol boyunca kat ettikleri mesafeyi hesaplamıştır ve müşavir alanının dışına çıktıkları için endişē duymaktadır. Komiser Naci ise cinayetin

itirafından sonra büyük bir sorumluluk içine girer. Savcı Nusret'e cesedin bulunacağına dair garanti vermesine karşın Kenan'ın gömülü alanı bir türlü hatırlayamaması üzerine savcının baskıları altında ezilir. Savcının otoritesi altında ezildiğini hissettikçe o da Kenan'ın üzerinde hakimiyet kurmaya ve onu ezmeye çalışır. Buna karşılık yolculuk ekibi içinde en üst kademede olan savcı da sabah Ankara'da olması gerektiği için işini bir an önce bitirip oradan ayrılmanın derdindedir. Aynı zamanda içsel hesaplaşmalarına dalmış, yol boyunca karısının ölümü üzerine düşünmüştür. Filmde bu durum sık sık savcının doktorla bir arada olduğu sahnelerde ikili arasındaki diyaloglar aracılığı ile izleyiciye aktarılır. Doktor ise geçmişinden kaçarken taşraya sığınmıştır. Bir acelesi ya da gitmek istediği bir yer olmadığı Arap Ali ile diyalogları sırasında belli edilir. Ancak o da içinde bulunduğu durumla, cesetle ya da maktul ile ilgilenmez. Belli bir otoriteyi temsil eden tüm karakterler, bir an önce işlerini bitirip oradan gitmeyi amaçlamaktadır. Kimse olaya derinlikli bir bakış açısı ile yaklaşmaz. Klasik anlatının aksine, filmde daha görünmez ve muğlak bir şekilde yer alan çatışma unsuru, karakterlerin içsel meseleleri, duyarsızlıkları ve önemsedikleri değerler üzerinden kurulmuştur. Öte yandan filmde bürokratik ilişkiler bağlamında hiyerarşik bir çatışma da mevcuttur. Film boyunca sıklıkla korunan hiyerarşi, zaman zaman bozulsun da karakterlerin bulundukları konuma bağlı olarak, bir alt kademede olan karakterler üzerinde hakimiyet kurma isteği sıklıkla görülmektedir.

4.2.5 Bir Zamanlar Anadolu'da Filminde Bir Anlatı Yapılandırması Olarak Yabancılaştırma

Çağdaş anlatı yapısına sahip filmler, özdeşleşmeyi denetim altına alarak, izleyiciyi seyrettiği görüntülere yabancılaştırmak üzerine kuruludur. Klasik anlatı filmlerinin temelini oluşturan özdeşleşme, çağdaş anlatı yapısında bilinçli bir düzenleme ile parçalanır. Bu parçalanma ise yabancılaştırma aracılığıyla sağlanır.

Filmde çağdaş anlatı sinemasının özelliğine uygun olarak karakterler üzerinden kurulan bir özdeşleşme yoktur. Anlam, filmin bütünü üzerinden okunur. Çağdaş anlatı sinemasının bir özelliği olarak filmde karakterlerle tam anlamı ile özdeşleşmek mümkün olmadığı için katarsis yaşanmaz. Böylece, klasik anlatının beslendiği en büyük motivasyonlardan biri olan “katarsisi sağlama arzusu” bilinçli bir şekilde kırılmış olur. Çağdaş anlatı filmlerinde, özdeşleşmeyi kırmak adına sıklıkla başvuru

bir yöntem olan yabancılaştırma ise, filmde birçok sahnede yer almaktadır. Klasik anlatıda özdeşleşme için kullanılan atmosfer öğeleri, çağdaş anlatıda tam tersi bir amaca hizmet eder. Yabancılaştırma, ışık, ses, ses-görüntü ilişkisi ve çelişkisi, müzik, dekor, kostüm ve makyaj gibi teknik ve artistik araçların belirli bir sistematik içinde uygun bir şekilde kullanımı ile elde edilir.¹⁷³

Bu doğrultuda klasik anlatımın beslendiği önemli öğelerden biri olan müzik kullanımı, filmin atmosferine uygun olarak yalnızca bir sahnede kullanılmıştır. Filmlerinde genellikle müzik kullanımına yer vermeyen Nuri Bilge Ceylan, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde de sadece bir sahnede Neşet Ertaş'ın Allı Turnam türküsünü kullanmıştır. Bu uzun gece yolculuğuna eşlik eden sesler çoğunlukla doğaya aittir. Genel olarak filme, rüzgar esintisi, çeşmeden sürekli akan suların sesi, gök gürültüsü gibi doğal sesler hakimdir. Buna bağlı olarak özdeşleşmeye hizmet eden abartılı ses efektlerinin kullanımından kaçınılmıştır.

Filmde, yabancılaştırmanın kullanıldığı ilk sahne olarak, manda yoğurdu sohbetinin gerçekleştiği sahneyi ele almak mümkündür. Cesedi bulmak üzere çıkılan yolculuğun başlangıç kısmı sayılabilecek bu sahnede, ön koltukta Komiser Naci ve Arap Ali, arka koltukta ise doktor, ortada zanlı ve onun yanında polis memurunun bulunduğu arabada manda yoğurdu ile ilgili sohbet edilir. Komiser Naci, manda yoğurdu ile pastörize yoğurdu karşılaştırır ve yenilmesi gereken yoğurdun manda yoğurdu olduğunu savunur. Polis Memuru İzzet buna karşılık manda yoğurdunun koktuğunu söyler. Bunun üzerine uzunca tartışırlar. Bu esnada Kenan'ın gözlerinin kapanıp açılması ve bakışları dikkat çeker. Manda yoğurdu sohbeti esnasında, Kenan'ın yüzüne ve bakışlarına yapılan zoom, aslında onun içinde bulunduğu yabancılaşma halini izleyiciye yansıtan bir araç olarak kullanılmıştır.

Yabancılaştırma olgusunun kullanıldığı bir diğer sahne ise yine arabada geçmektedir. Savcı ile alakalı girilen prostat sohbeti sonrasında Komiser Naci'nin, telefonunun romantik bir aşk melodisi ile çalması ve bu melodinin bütün havayı dağıtmasını bir yabancılaştırma örneği olarak okumak mümkündür. Muhtarın evinde yapılan kuzu eti sohbeti de aynı kapsamda okunmaya müsait bir sahnedir. Ortada bir cinayet ve nerede olduğu belli olmayan bir ceset vardır. Ancak muhtar, savcı ve

¹⁷³ Parkan, s.41.

diğerleri yenilmesi gereken etin kuzu eti olduğuna dair sohbet eder. Aynı zamanda cesedin bulunmasıyla birlikte, tutanak tutulurken, Savcı Nusret'in o an ki ciddi atmosfere uygun olmayarak yaptığı espri de yabancılaştırma örneği olarak okunabilir. Tutanak esnasında savcının maktulün fiziksel özelliklerini sıralarken “Clark Cable” görünüşlü şeklinde espri yapması, bir yabancılaştırma unsuru olarak kullanılmasının yanı sıra taşrada ölümün ne kadar doğal karşılandığının ve karakterlerin amaçlarının sadece işlerini yapıp oradan gitmek olduğunun bir göstergesi niteliğindedir.

Filmin bir diğer sahnesinde, ceset kasabaya götürülmek üzere arabanın bagajına sığdırılmaya çalışılırken Arap Ali'nin, tarladan topladığı birkaç kavunu maktulün yanına iliştmekten çekinmemesi de yabancılaştırma örneği kapsamında ele alınabilir. Yabancılaştırma kullanımı ile izleyici, özdeşleşme duygusundan yoksun bırakılır ve olay ya da durumlar beklediği gibi şekillenmediği için huzursuzluk hisseder. Bu huzursuzluk, izleyicinin anlatı evreninden uzaklaşarak, filme dışarıdan bir göz olarak bakmasını sağlar. Bu sayede etken konumda tutulan izleyici, kendisine verilenleri kabul etmeden önce filme dair sorgulama yapma özgürlüğüne kavuşur. Öte yandan bu sayede anlatı evrenindeki durum ve olaylara eleştirel bir bakış açısı ile bakabilme hakkına sahip olur.

4.2.6 Bir Zamanlar Anadolu'da Filminde Anlatı Zamanının Yapılandırılması

Çalışmanın ikinci bölümünde aktarıldığı gibi, çağdaş anlatı filmlerinde olay günlük yaşantının herhangi bir bölümünde başlayabilir. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi de, bu doğrultuda bir başlangıca sahiptir.

Filmde zaman, doğrusal bir çizgide ilerler. Çağdaş anlatı filmlerinde sıklıkla rastlanan yönetmenin zamanı özgürce kullanma yetisi, filmde flashback(anlatıda geçmişe dönüş) ve flashforward (anlatıda geleceğe gidiş) kullanımıyla değil, zamanın doğrusal bir şekilde ilerlemesi ile kendini göstermiştir. Filmde, cinayetin ne zaman gerçekleştiği ve ne zaman itiraf edildiği muğlak bırakılmıştır. Aynı zamanda cinayetin itirafı üzerine çıkılan yolculuğun ne zaman başladığı, ne kadar süre devam ettiği ve ne kadar sürdüğü de tam olarak belli edilmez. Bir gece vakti başlayan yolculuk, sabah cesedin bulunmasıyla sona erer.

Filmsel zamanın oluşturulmasında kurgunun önemi yadsınamaz. Kurgu aracılığı ile gerçek yaşamda günler, aylar, seneler sürebilecek olan olaylar anlatı evreni

içinde birkaç dakikada aktarılabilmek özgürlüğüne kavuşur. Öte yandan filmdeki zaman atlamaları da kurgu aracılığıyla gerçekleştirilir. Filmde, gerçek yaşamda belki de saatler ya da günlerce sürebilecek olan yolculuk, izleyiciye yönetmenin tercihi ve kurgu aracılığıyla 2 saat 37 dakikada aktarılmıştır.

4.2.7 Bir Zamanlar Anadolu’da Film Öyküleştirmesinde Muğlaklaşan Son Kurulumu

Film, çağdaş anlatı yapısına uygun olarak belirsiz bir şekilde sonlanmıştır. Dolayısıyla “açık biçim” özelliğine sahiptir. Filmin sonunda izleyici bir bütünlük hissi ile salondan ayrılmanın aksine düşünmeye ve sorgulamaya sevk edilir. Doktor Cemal, otopsi odasında cesedin organları açıldıkça gerekli gördüğü noktaları görevli Abidin’e yazdırır. Otopsi Teknisyeni Şakir bu sırada cesedin soluk borusunda ve akciğerlerinde toprağa rastlar ve rastladığı bulguları doktora bildirir. Doktor Cemal ise bu bulguları rapora eklemeyi ve Abidin’e olağanüstü bir durum olmadığı şeklinde yazmasını söyler. Bir süre devam eden sessizlikten sonra Şakir cesedin bir başka noktasını açarken, cesetten doktorun yüzüne bir damla kan sıçrar. Doktor, yüzüne sıçrayan kan ile otopsi odasının penceresinden, maktulün karısının ve oğlunun uzaklaştığını izler. Çocuk annesiyle birlikte yürüyerek uzaklaşırken yolun aşağısında bulunan okuldan, çocukların futbol topu dışarıya kaçar. Çocuk, o topu okula fırlatır ve annesiyle yürümeye devam eder.

Anlatının sonu farklı yorumlara açık bir biçimde bırakılmıştır. İzleyici, doktorun neden maktulün soluk borusunda bulunan toprağı rapora eklememesine dair farklı yorumlar üretebilir. Film genelinde olduğu gibi finalde de hazır cevaplar sunmanın aksine, izleyicinin kafasında yeni sorular oluşmasına zemin hazırlar niteliktedir. Böylece, filmin bitişi ile birlikte birçok şey yeniden başlar. Bu sayede izleyicinin filminden sonra dahi etkisinde kalacağı bir düşünsel sürecin kapıları açılmış olur.

5. SONUÇ

Türk Sinemasında 1990 sonrasındaki film anlatı yapılarının ele alındığı bu çalışmada, klasik anlatı ve çağdaş anlatı yapılarına karşılaştırmalı bir bakış sunmak amacı ile Alper Çağlar'ın yönetmenliğindeki *Dağ I*, *Dağ II* filmleri ve Nuri Bilge Ceylan'ın yönetmenliğindeki *Bir Zamanlar Anadolu'da* anlatısal açıdan incelenmiştir.

Anlatı yapılarının belirginleşmesine zemin hazırlayan koşulların incelendiği çalışmanın birinci bölümünde, Türk Sinemasında 1980'ler itibariyle yaşanan değişimlerin, 1990 sonrası döneme nasıl yansıdığı ele alınmıştır. Anlatı yapılarının ortaya çıkışının etkisi ise bu değişim ve dönüşüm olgusu ile ilişkilendirilmiştir.

Türk Sinemasında 1990'lar dönemini incelerken, bir önceki dönem olan 1980 dönemine değinilmiş ve o dönemde gerçekleşen kırılma noktaları kapsamında 12 Eylül Darbesi'nin özellikle sinema üzerindeki etkileri ele alınmıştır. Darbenin beraberinde getirdiği baskıcı ortam, ülkede yaşanan ekonomik ve siyasal değişimler, toplum koşullarının farklılaşması gibi etkenler sinemada söylem biçimlerinin değişmesine yol açmıştır. Darbenin etkileri ile birlikte Türk Sinemasında önem kazanan türler, çalışmada “Kadın Filmleri Dönemi” ve “Arabesk Filmler” olmak üzere iki başlık altında ele alınmıştır. 1980 sonrası dönemde bireyselliğe yönelen Türk Sinemasının kadına yaklaşımı değişmiş, kadınlar daha gerçekçi bir bakış açısı ile ele alınmaya başlanmıştır. Kadınları gerçekçi bir bakışla, özgürlük sorunları çerçevesinde ele alan çok sayıda film çekilmiş ve aynı dönemde güçlenen feminizm hareketinin de etkisiyle “kadın filmleri” dönemi başlamıştır. Aynı dönemdeki bir ikinci değişim ise ülkede iç ve dış göçlerin artması ve buna paralel olarak bir arabesk kültürün oluşmaya başlaması ile ilişkilidir. Bu arabesk kültürün etkileri, sinemada karşılığını arabesk filmleri adı altında bulmuş ve çalışmada da bu başlık altında ele alınmıştır.

Türkiye’de 1980 sonrası dönemde sinemanın seyir koşullarını etkileyen bir diğer önemli gelişme olarak televizyon ve video olgusu ele alınmıştır. Bu dönemde özel televizyon yayıncılığı başlamış, çeşitlenen kanallar ve sinema filmlerinin video kasetler halinde her yere ulaşabilme gücü ile sinema seyircisi, hem ekonomik hem kültürel sebeplerle televizyon ve videoya yönelmiştir.

Bu dönemde yaşanan bir diğer kırılma noktası, Yabancı Sermaye Yasası'nda yapılan düzenleme olmuştur. Film üretim, dağıtım ve gösterim koşullarını büyük ölçüde etkileyen bu düzenleme ile Hollywood Sineması çok kısa süre içinde Türkiye'de egemen hale gelmeye başlamıştır. Yabancı Sermaye Yasası'nda yapılan değişiklik, Amerikan şirketlerinin hakimiyeti, video sektörünün yaygınlık kazanması, özel televizyon yayıncılığının başlaması gibi sebepler izleyiciyi Türk Sinemasından uzaklaştırmıştır. Bu olumsuzluklar doğrultusunda Yeşilçam'ın geleneksel yapımcılık anlayışı yok olmuş, finans kaynakları değişmiştir. Bu dönemde yeni arayışlara giren yönetmenler, iki farklı türe başvurmuştur. Bu türler, çağdaş anlatı ve klasik anlatı yapılarına karşılık gelmektedir. Bu kapsamdaki gelişmelerle birlikte, değişen finans kaynakları ve seyirci profilleri çalışmanın birinci bölümünde ele alınmıştır.

Bu dönemde Yabancı Sermaye Yasası'ndaki değişiklikle birlikte her açıdan zor duruma giren Türk Sinemasına birçok koldan destek gelmiştir. Çalışmada, bu destekler birkaç başlık altında ele alınmıştır. Sözü edilen desteklerden ilki devlet desteğidir. Devlet desteği o dönem koşulları için yetersiz görülse de Kültür Bakanlığı'nın sinemaya katkı sağlaması oldukça önemli bir gelişme olarak kabul edilir. Bir diğer destek ise ön satış yolu ile Türk filmlerine katkı sağlayan televizyon kanallarından gelmiştir. Öte yandan bu dönemdeki sponsorluk destekleri de önemli bir yere sahiptir. Eurimages ve festivaller ise özellikle bağımsız sinema için güçlü bir finansal kaynak oluşturmanın yanı sıra Türk Sinemasının yurtdışında tanıtılması açısından da oldukça önemli bir yere sahiptir.

1990'lı yıllar itibariyle Türkiye'de oluşmaya başlayan bağımsız sinema ilk örneklerini bu dönemde vermiştir. Türk Sineması için oldukça önem taşıyan bu oluşum, çalışmada "Türkiye'de Bağımsız Sinemanın Gelişimi" başlığı altında ele alınmış, bağımsız sinemanın ortaya çıkış koşullarına ve ilk örneklerine bu bölümde yer verilmiştir. Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenlerin filmleri ile şekillenen bu yeni oluşum, gişe kaygısı gütmeyen bir yapı sergilemesi, geleneksel yapım olanaklarından sıyrılıp aynı zamanda klasik anlatı kalıplarından uzaklaşarak farklı bir sinema dilinin benimsemesi gibi temel özellikleri çerçevesinde ele alınmıştır. Öte yandan belirtilen yönetmenlerin filmleri, çağdaş anlatı kalıplarına uyumluluk gösterdiği için çalışmanın ikinci bölümünde de kısaca ele alınmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, Seymour Chatman'ın görüşlerinden hareketle anlatıya kuramsal yaklaşımlar çerçevesinde yer verilmiş, anlatı kapsamında öykü, olay örgüsü ve söylem öğelerine değinilmiş ve sinemasal anlatı yapılarının özellikleri incelenmiştir. Klasik anlatı sineması kapsamında Vladimir Propp ve Joseph Campbell'in düşüncelerine yer verilmiş; bu doğrultuda ilk olarak Propp'un *Masalın Biçimbilimi* isimli çalışmasında ele aldığı işlevlere ve karakter eylem alanlarına değinilmiştir. Campbell'in ise *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* isimli yapıtında ortaya koyduğu ve geleneksel anlatı yapısına sahip filmlerin büyük ölçüde benimsediği işlevler ele alınmıştır.

“Klasik Anlatı Sineması” başlığı altında, uzunca yıllar boyunca en baskın anlatı şekli olan bu anlatı türünün, belli formüllere göre düzenlenen yapısı ve temel özellikleri ele alınmıştır. Klasik anlatının böyle bir düzenleme ile yıllar içinde izleyicinin ilgisini garantilemiş olduğu görülmüştür. Geleneksel anlatı yapısına sahip filmlerin izleyiciyi edilgen konumda tutarak, düşünmeden sadece duygusal anlamda arınmasına hizmet eden bir yapı sergilediği belirtilmiştir. Klasik anlatı sineması kapsamında arınma ve hazzın temelinde yatan özdeşleşme olgusu ele alınmıştır. Öte yandan geleneksel anlatının özdeşleşme aracılığı ile eğlendirici ve büyüleyici bir duruş sergileyen yapısı üzerinde durulmuştur. Klasik yapıda filmin ilk dakikalarında anlatı evrenindeki karakterle özdeşleşen izleyici, sorgulama yapmaksızın film evrenine dahil olmaktadır. Böylelikle izleyici bir klasik anlatı filmini seyrettiği süre içinde yaşamındaki her şeyden uzaklaşarak kendini anlatı evrenine kaptırmaktadır. Bu durum klasik anlatı sinemasının rahatlatıcı, eğlendirici ve büyüleyici taraflarını temsil etmektedir. Olayların ve aksiyonun ön planda olduğu klasik anlatı filmlerinde, izleyici, hiçbir şey düşünmek zorunda olmadan sadece filmin akışına kendini kaptırarak filmin sonunda katarsise ulaşmakta ve bu sayede rahatlamaktadır.

Çağdaş anlatı filmlerinin ise izleyiciyi sorgulayan bireyler olarak ele alan yapısı üzerinde durulmuştur. Sokrates, hiçbir şeyin sorgulama yapmadan kabul edilmemesi gerektiğini savunur. Çağdaş anlatı sinemasının da, klasik anlatının hazır şablonlarının aksine izleyicileri sorgulamaya iten bir düşünme edimi aşıladığı görülmüştür. Olaylardan öte olgu ve durumların, soyut kavram ve imgelerin ön plana çıktığı çağdaş anlatı sineması, klasik anlatının beslendiği en büyük motivasyon olan özdeşleşmeyi kıran bir yapı sergilemektedir. Çağdaş anlatı filmlerinde özdeşleşmenin bilinçli olarak parçalanmasıyla izleyicide bir rahatsızlık hissi oluşur. Özdeşleşme, yabancılaştırma ve

atmosfer kullanımı ile birlikte minimum düzeye indirilmektedir. Filmdeki karakter ile tam anlamıyla özdeşleşemeyen izleyici, kendini anlatı evrenine kaptıramamakta ve filme eleştirel bir bakış açısı ile yaklaşabilme özgürlüğüne kavuşmaktadır. Bu sayede etken konumda tutulan izleyici, seyir deneyimini anlamlandırmak için sorgulamaya sevk edilmektedir. İzleyicide oluşan rahatsızlık hissi ve çağdaş anlatı filmlerinin sembolik anlatımı nedeniyle zor anlaşılır olarak kabul edilmesi, çağdaş anlatı filmlerinin gişe başarısını olumsuz yönde etkilemektedir. Buna karşın, popüler anlatının kalıplarını kıran, gerek içerik gerek teknik bakımdan farklı özellikler barındıran çağdaş anlatı filmleri uluslararası festivallerde Türk Sinemasını tanıtan bir misyon üstlenmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde klasik anlatının ve çağdaş anlatının öne çıkan özellikleri ele alınmış ve seçilen filmler bu özellikler üzerinden incelenmek üzere birkaç başlık altında sınıflandırılmıştır. Seçilen her filmin öyküsü ele alındıktan sonra olay örgülerinin kurulumu incelenmiştir. Ardından Karakter-eylem motivasyonları ve filmlerdeki çatışmanın ne şekilde kurulduğu incelenmiştir. Çatışmanın kurulumuna değinildikten sonra *Dağ I* ve *Dağ II* filmleri, klasik anlatı sineması için önemli bir yapı oluşturan özdeşleşme çerçevesinde ele alınmış, *Bir Zamanlar Anadolu'da* ise çağdaş anlatının sıklıkla kullandığı yabancılaştırma olgusu çerçevesinde incelenmiştir. Ardından, filmlerin anlatı zamanlarını yapılandırma biçimine yer verilmiş ve final sahneleri incelenmiştir. Öte yandan *Dağ I* ve *Dağ II* filmlerinin anlatı yapısı, klasik anlatı sinemasına uygun bir şablon olarak görülen, çalışmanın ikinci bölümünde ele alınan Kahramanın Sonsuz Yolculuğu Modeli'ne göre incelenmiştir.

Öncelikle, bir klasik anlatı örneği olarak seçilen *Dağ I* ve *Dağ II* filmlerinin öykülerine yer verilmiş daha sonra olay örgüleri ele alınmıştır. *Dağ I* ve *Dağ II*'nin klasik anlatıma uygun olarak, nedensellik bağları ile kurulu güçlü bir olay örgüsüne sahip olduğu saptanmıştır. Birbirine neden-sonuç ilişkisi ile bağlı olan her sahne bir önceki ya da bir sonraki sahnenin hazırlayıcısı olma niteliğini taşır. Bu bağlamda filmdeki sahneleri birbirinden bağımsız olarak yorumlamak güçleşmiştir. Karakterlerin, güçlü motivasyonları ile olay örgüsünün ilerlemesine katkı sağlayan bir yapıda olduğu görülmüştür. Öte yandan karakterlerin amaçları net bir şekilde izleyiciye sunulmuştur; milliyetçi unsurların yer aldığı *Dağ I* ve *Dağ II*'de karakterler vatani duygularla hareket ederek, askerlik görevlerini yapmak dolayısıyla Türk halkını korumak istemektedir. Bir çağdaş anlatı örneği olarak ele alınan, *Bir Zamanlar*

Anadolu'da filminin de benzer şekilde ilk olarak öyküsüne yer verilmiş ardından olgu-durum örgüsü incelenmiştir. Bu başlığın olay örgüsü olarak adlandırılmama sebebi ise çağdaş anlatının olgu ve durumlara dayanan özellikte olmasıdır. Genellikle soyut kavramların tartışıldığı filmde, klasik anlatımdaki gibi güçlü bir olay örgüsüne rastlanmadığı görülmüştür. Olayların arasındaki nedensellik bağları zayıftır. Bu durum sahnelerin kendi başına da anlamlı hale gelmesini sağlamıştır. Öte yandan, filmde yer alan imge ve kavramlar da olgu-durum öyküleri başlığı altında ele alınmıştır. Bu kapsamda filmde, Suner'in sözünü ettiğini açık-imge kavramına sıklıkla yer verildiği görülmüştür.

Dağ I, *Dağ II* ve *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmlerinin karakter kurulumlarına bakıldığında, farklı anlatı yapılarına sahip filmlerin karakterleri ele alma şeklindeki ayrıksılık açıkça görülmüştür. *Dağ I* ve *Dağ II*'de karakterler kahraman olma özelliğine sahipken, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde bu kahramanların yerini "sıradan" gibi görünen derinlikli karakterler almıştır. *Dağ I* ve *Dağ II*'de, kahraman niteliğini taşıyan ve tek bir amaca hizmet eden karakterler, flashback sahneleri ile bütünlüklü kılınmaya çalışılsa da yeterince derinlikli biçimde ele alınamamıştır. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde ise belli bir amacın gerçekleştiricisi olmayan karakterler, içsel dünyaları ile bütünlüklü ve derinlikli bir şekilde sunulmuş, karakterlerin içinden geçtiği ruhsal süreçler anlatı evrenine yansıtılmıştır. Böylece izleyici, bir çağdaş anlatı örneği olan *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmini izlediği süre boyunca düşünmeye yönlendirilmiştir. Öte yandan filmin başarısının bir göstergesi olarak yurtiçi ve yurtdışı festivallerden aldığı ödüller, çalışmanın ekler bölümünde sunulmuştur.

Dağ I ve *Dağ II*'de çatışmanın kurulumuna bakıldığında, ana çatışmanın karakterler üzerinden gerçekleştirildiği görülmüştür. Çatışma unsuru, kahramanlar(Oğuz ve Bekir) ve karşıt güçler(terör örgütleri) etrafında şekillenir. Öte yandan filmdeki askeri söylemden ötürü çatışmanın toplumsal bir yanı olduğunu söylemek mümkündür. Türk halkını korumak üzere görevlendirilmiş ve bu uğurda canlarını hiçe saymaktan çekinmeyen karakterlerin karşısında terör örgütleri yer alır. Çatışma, Türk halkı ve terör örgütlerinin arasındaki anlaşmazlık bazında okunabilir. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde ise çatışma, karakterlerin içsel hesaplaşmaları üzerinden kurulmuştur. Her karakterin bir içsel çatışması vardır ve film süresince bu çatışmalar kimi zaman diyaloglar kimi zaman simgelerle izleyiciye aktarılır. Öte

yandan karakterlerin arasındaki hiyerarşik düzen de çatışmayı bir ölçüde yukarı taşıyan bir unsur olmuştur.

Güçlü ses efektleri ve çatışma sahnelerinin yer aldığı *Dağ I* ve *Dağ II* filmlerinde özdeşleşme karakterler üzerinden sağlanmıştır. Bu kapsamda klasik anlatı sinemasının bir özelliği olarak ana karakterlerin, özdeşleşmenin sağlayıcısı konumunda yer aldıkları görülmüştür. Filmin ilk dakikalarından itibaren, karakterlerin flashback sahneleri ile bütünlüklü bir şekilde tanıtılma çabası, izleyicinin karakterler ile duygu bağı kurmasını sağlamıştır. Bu sayede izleyici filmle bütünleşerek, kendisini anlatı evreninin büyümlü dünyasına kaptırır. Fotoğrafik sahneleri ile gerçeklik ve doğallık izlenimine katkıda bulunan *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde ise özdeşleşme bilinçli olarak kırılmıştır. Klasik anlatı sinemasındaki karakterler ile özdeşleşme edimi, çağdaş anlatı yapısına sahip olan *Bir Zamanlar Anadolu'da* için geçerli değildir. Filmde, karakterlerin amaçları net değildir ve bu doğrultuda izleyici anlatı evrenindeki karakterlerle duygu bağı kurma deneyimini tam olarak gerçekleştiremez. Özdeşleşmenin kırılması ise, filmde çağdaş anlatı yapısına sahip filmlerin sıklıkla kullandığı yabancılaştırma aracılığıyla sağlanmıştır. Yabancılaştırma kimi zaman diyaloglar, kimi zaman ses veya görsel öğelerin kullanımı ile izleyiciye aktarılmıştır. Yabancılaştırma ile izleyici anlatı evreninden kopartılır ve üzerinde rahatsızlık duygusu oluşturulur. Bu rahatsızlık, çağdaş anlatı filmlerinin daha zor anlaşılmasının sebeplerinden biri olarak görülmüştür. Aynı zamanda bu rahatsızlık hissi aracılığıyla izleyici, filme eleştirel ve sorgulayıcı bir bakış açısı ile yaklaşabilme deneyimine kavuşur.

Dağ I ve *Dağ II* filmleri, zamanın kurulumu kapsamında ele alındığında filmlerin şimdiki zaman ve geçmiş zaman arasında gidip gelen bir anlatımı tercih ettiği görülmüştür. Filmlerdeki geriye dönüş sahneleri, karakterlerin geçmiş yaşam ve deneyimlerine yer vermek, dolayısıyla karakterleri daha bütünlüklü bir biçimde sunmak amacı ile kullanılmıştır. Aynı zamanda *Dağ I* ve *Dağ II* 'de sıklıkla kullanılan geriye dönüş sahneleri, izleyicinin kafasını karıştırmayacak bir netlikte sunulmuştur. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde zamanın yapılandırılmasına bakıldığında ise varılan sonuç, filmin şimdiki zaman olarak nitelendirebilecek doğrusal bir zaman düzleminde ilerlediği olmuştur. Filmde, genellikle çağdaş anlatı filmlerinin birçoğunda olduğu gibi, parçalanmış bir zaman söz konusu değildir.

Dağ I ve *Dağ II* filmlerinin sonuç kısmı incelendiğinde, klasik anlatıma uygun olarak yorumlamaya açık olmayan kapalı bir son kullanıldığı görülmüştür. Bu anlamda filmlerin, çatışmalarla heyecana sürüklediği izleyiciyi, anlatının sonuna yaklaşırken hazza ulaştırdığı ve katarsisi sağladığı tespit edilmiştir. Öte yandan “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu Modeli”ne göre ele alınan *Dağ I* ve *Dağ II*’nin bu model kapsamındaki on iki işlevi de taşıdığı görülmüştür. Bu durum filmin klasik anlatının belli formüllere göre şekillenen yapısını gözler önüne serer niteliktedir.

Bir Zamanlar Anadolu’da filminin finaline bakıldığında ise çağdaş anlatı filmlerinin genelinde olduğu gibi açık bir son tercih edildiği görülmüştür. Filmin sonu, izleyen kişi sayısı kadar farklı yorumlamalara açık bir şekilde bırakılmıştır. Bu nedenle film bittikten sonra dahi, filmin genelinde süren düşünsel yolculuk izleyiciye aktararak devam eder. Filmin sonu, izleyicinin kafasında birçok soru oluşturabilecek bir etkiye sahiptir. Çağdaş anlatı sinemasının, izleyiciyi düşünmeye yönlendiren tarafı bu noktada kendini bir kez daha göstermektedir. Klasik anlatıda, filmin bitimi ile rahatlayan izleyici, çağdaş anlatı sinemasında salondan rahatsız bir şekilde ayrılarak düşünmeye devam eder. Böylece, *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminin düşünsel süreçler anlamında açtığı kapı, sayısız soru etrafında şekillendirilebilir.

1990 sonrası dönemde Türk Sinemasında belirginleşen anlatı yapıları arasındaki benzerlik ve farklılıkların tartışıldığı bu çalışma neticesinde, sinemanın bir endüstri oluşturmalarının ötesinde bir sanat dalı olduğu, klasik anlatının eğlendirmeye ve seyircisini duygusal anlamda rahatlatmaya yönelik yapısının aksine, sinemanın her zaman izleyiciyi düşünen bir varlık olarak ele alması gerektiği görüşü önerilmektedir. Bu anlamda çağdaş anlatı sineması, düşünsel süreçlere açılan önemli bir kapı olarak görülebilir. Çalışma sonucunda, klasik anlatı sinemasının belirli şablonlar ve uylaşımlar etrafında şekillenen yapısının aksine, çağdaş anlatı sinemasının birçok farklı şekilde ele alınmaya uygun olduğu ve bu anlatı türüne sahip filmlerin sayısız şekilde yorumlanabileceği görülmüştür. Bu anlamda, çağdaş anlatı filmlerinin akademik anlamda incelenmesine ağırlık verilmesi gerektiği görüşü önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Abisel, Nilgün. Türk Sineması Üzerine Yazılar, Phoenix Yayınları, Ankara, 2005.

Ahiska, Meltem, Zafer Yenal. Aradığınız Kişiyi Şu Anda Ulaşılamıyor- Türkiye’de Hayat Tarzı Temsilleri, İstanbul, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Derneği, 2007.

Aristoteles. Metafizik, Çev: Ahmet Arslan, Sosyal Yayınları, İstanbul, 1996.

Aristoteles. Poetika, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1987.

Arslan, Tümay, Umut, Yeşim Tabak, Bülent Diken, Meltem Gürle, Barış Engin Aksoy, Asuman Suner, Mithat Sancar, Fırat Yücel, Fatih Özgüven, Boğaç Ergene, Nejat Ulusay, Karin Karakaşlı, Feride Çiçekoglu, Nazan Maksudyan, Ebru Çiğdem Thwaites, Mesut Yeğen, Meltem Ahiska, Özlem Köksal, Sema Kaygusuz, Bir Kapıdan Gireceksin, Türkiye Sineması Üzerine Denemeler, Haz: Arslan, Tümay Umut, Metis Yayınları, 2012.

Bazin, Andre. Çağdaş Sinemanın Sorunları, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1966.

Bordwell, David. Narration in The Fiction Film. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985.

Bordwell, David, Thompson, Kristin, Film Sanatı, De Ki Yayınları, Çev. E. Yılmaz ve E.S. Onat, Ankara, 2009.

Büker, Seçil. Film Dili: Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler, Kavram Yayınları, 1966.

Büker, Seçil. Sinema Dili Üzerine Yazılar, Dost Kitabevi Yayınları, 1985.

Campbell, Joseph. Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2010.

Chatman, Seymour. Öykü ve Söylem, De ki Basım Yayım, Ankara, 2009.

Culler, Jonathan. Yazın Kuramı, Kültür Kitaplığı Yayıncılık, Ankara, 2007.

Dorsay, Atilla. Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları, İstanbul, Remzi Yayınları, 2004.

Eco, Umberto. Anlatı Ormanında Altı Gezinti, İstanbul, Can Yayınları, 1995.

Erol, Mutlu. İletişim Sözlüğü, Bilim ve Sanat Yayınları, 1998.

Ersümer, Oluk, Ayşen. Klasik Anlatı Sineması, Hayalperest Yayınları, İstanbul, 2013.

Esen Kuyucak, Şükran, Okan Ormanlı, Rıza Kıracı, Gülseren Güçhan, Erman Bostan, Candan Mallı, Nigar Pösteği, Ala Sivas, Perihan Taş Öz, Nilay Ulusoy, Nermin Orta, Ayşe Toy Par, Esra Biryıldız, Her Şeye Rağmen Ayakta 90'lı Yıllar Türkiye Sineması, Editör Esen Kuyucak, Şükran, Antalya, 49. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayını, 2012.

Gürbilek, Nurdan. Vitrinde Yaşamak, Metis Yayınları, İstanbul, 2001.

Hill, John. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1, Hollywood Gerçeğini Kabullenmek/ Globalleşme Çağında Ulusal Sinemalar, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2001.

Kurtoğlu, Elif, Çağrı İnceoğlu, T.Emre Yıldırım, Galip Deniz Altınay, Tuğba Elmacı, Behice Pehlivan, Evren Barın Eğrik, Funda Masdar, Eren Yüksel, Ece Deliormanlı, Fatma Serdaroğlu, Tuna Başaran, Nilay Ulusoy Önbayrak, Fasih Sayın, Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler, Editör Kirel, Serpil, İstanbul, Parşömen Yayınları, 2011.

Kuyucak, Esen, Şükran. Türk Sinemasının Kilometre Taşları(Dönemler ve Yönetmenler), İstanbul, Agora Yayınları, 2016.

Küçükkurt Dalay Fatma, Aslıhan Doğan Topçu, Ahmet Gürata, Deniz Girginkoç, Y.Gürhan Topçu, Serkan Paydak, Levent Yaylagül, Aydan Özsoy, Yağmur Nazik, Sinemada Anlatı ve Türler, Editör Küçükkurt Dalay ve Fatma, Gürata Ahmet, İstanbul, Vadi Yayınları, 2016.

Miller, William. Senaryo Yazımı, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1993.

Orr, John. Sinema ve Modernlik, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1997.

Parkan, Mutlu. Brecht Estetiği ve Sinema, Dost Kitabevi, Ankara, 1991.

Pösteği, Nigar. 1990 Sonrası Türk Sineması, Kocaeli, Umuttepe Yayınları, 2012.

Propp, Vladimir. Masalın Biçimbilimi, Kültür Yayınları, İstanbul, 2008.

Roland, Barthes. Göstergebilimsel Serüven, Yapıkredi Yayınları, İstanbul, 1993.

Scognamillo, Giovanni. Türk Sinema Tarihi, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2010.

Smelik, Anneke. Feminist Sinema ve Film Teorisi-Ve Ayna Çatladı, İstanbul, Agora Kitaplığı, 1998.

Suner, Asuman. Hayalet Ev (Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek) İstanbul, Metis Yayınları, 2005.

Sütçü Yılmaz, Özcan. Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi, Editör Erdoğan, Şenol ve Corbin Rene, t.y.y.y.

Şoray, Türkan. Sinemam ve Ben, İstanbul, NTV Yayınları, 2012.

Tecimer, Ömer. Sinema Modern Mitoloji, Plan B Yayınları, İstanbul, 2005.

Vardar Bülent, Alim Şerif Onaran, 20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması, İstanbul, Beta Yayınları, 2005.

Vogler, Cristopher. Yazarın Yolculuğu Senaryo ve Öykü Yazımının Sırları, Okuyan Us Yayınları, İstanbul, 2009.

Yaren, Özgür. Sinemada Anlatı Kuramı, Sinema Kuramları II, Editör Özarslan, Zeynep, İstanbul, Su Yayınları, 2013.

Süreli Yayınlar

Bağır, Mehmet. Aristoteles’in Mimesis ve Katharsis Kavramları Üzerinden Bir Film İncelemesi: Dogville, y.y.2018.

Bars, Emin, Mehmet. Vladimir Propp’un Biçimbilimsel Yaklaşımı Çerçevesinde “Basat Depegözi Öldürdüğü Boy” Üzerine Bir İnceleme, Ankara, y.y. 2014.

Erus Çetin. Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü, y.y.2007.

Göze Erdemir, Filiz. Kahramanın Yolculuğu: Beyazperdede Çocukların Kahraman Olma Macerası, Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Sayı: 8/8, s. 1793-1804, Ankara, 2013.

Gürkan, H. Godard ve Karşı Sinema. (Peter Wollen’den çeviri). İstanbul, Arel Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi 3, y.y.2013.

Orta, Nermin. Hollywood Sinemasına Karşı Avrupa Film Politikaları ve Geliştirilen Korumacı Tedbirler, Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi, t.y.y.y.

Savaş, Hakan. Doğunun Paradoksu, Batının Özdeşliği ve Çağdaş Anlatı Sineması, t.y.y.y.

Serrican, Ece. Carl Gustav Jung'un Analitik Psikoloji Kuramındaki Arketip Kavramının Edebiyata Yansıması, y.y.2015.

Taş Öz, Perihan. Sinemasal Anlatıda Anlatıcının Konumu ve Önemi, Marmara Üniversitesi Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi, 2012, ss.78-93.

Tezler

Bayram, Nazlı. Geleneksel Anlatılar ve Söylen: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısal Bir Çözümleme, Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 1990.

Çavuşoğlu, Neslihan. 1990 Sonrası Türkiye'de Bağımsız Sinema, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2006.

Çelik, Tülay. 1990 Sonrası Türkiye'de Yönetmen Sineması Alanında Film Üretim Süreci, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2009.

Erkılıç, Hakan. Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri, Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, 2003.

Ersümer, Oluk, Ayşen. Klasik Anlatı Sineması, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir, 2004.

Hıdıroğlu, İrfan. Türkiye'de 1980 Sonrası Sinema Politikaları, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2000.

Kaplan, Tezcan. Çağdaş Anlatı Sinemasında Varoluşçuluk: Nuri Bilge Ceylan Sineması, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2015.

Masdar, Funda. Türk Sinemasındaki Kadın Tiplemesi Üzerine Sosyolojik Bir Çözümleme: "Sevmek Zamanı", Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 2011.

Sevinç, Zeynep. Yeni Türk Sineması: 2000 Sonrası Türk Sinemasına Sosyolojik Bir Bakış, Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi, 2013.

Sivas, Âlâ. Türk Sinemasında Bağımsız Anlayışı ve Temsilcileri, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2007.

Taş, Perihan. Bağımsız Türk Sinemasında Erkek Egemen Söylemin Oluşturulması ve Bakış: Bir Çözümleme Örneği “Üç Maymun”, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2011.

Zor, İlker. Kısa Filmde Anlatı Yapısı: Cannes Film Festivalinde Gösterime Girmiş Dört Türk Filmi Üzerine Bir Çözümleme, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 2013.

İnternet Kaynakları

Bulentozdaman.com, Elmanın Sinematografisi, y.y. 2015, Web, Erişim Tarihi: 15 Şubat 2019, <http://bulentozdaman.blogspot.com/2015/08/elmann-sinematografisi.html>

E.kitap.kulturturizm.gov.tr, “Devlet-Sinema İlişkisi”, y.y.t.y, Web, Erişim Tarihi: 13 Eylül 2018, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,80308/devlet---sinema-iliskisi.html>

Kameraarkasi.org, Eurimages, y.y.t.y, Web, Erişim Tarihi: 13 Eylül 2018 <http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/eurimages.html>

Kameraarkasi.org, Eurimages, y.y.t.y., Web, Erişim Tarihi : 13 Eylül 2018, <http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/eurimages.html>

Ntv.com, Nuri Bilge Ceylan İle 90 Dakika, y.y., 2012, Web, Erişim Tarihi : 15 Şubat 2019, <https://www.ntv.com.tr/turkiye/nuri-bilge-ceylan-ile-90-dakika,4MGzhIzsm0KYVVtyk7sd9A>

Sinema.kulturturizm.gov.tr, “Eurimages”, y.y.t.y, Web, Erişim Tarihi: 13 Eylül 2018, <http://sinema.kulturturizm.gov.tr/EN,144083/eurimages.html>

Sinematurk.com, Gelmiş Geçmiş Gişe Verileri, y.y., t.y., Web Erişim Tarihi : 15 Şubat 2019 <http://sinematurk.com/gise/gelmiş-geçmiş/>

EKLER

EK 1: *Dağ I* Filminin Künyesi

Yönetmen	: Alper Çağlar
Senaryo	: Alper Çağlar
Görüntü Yönetmeni	: Mehmet Başaran
Vizyona Giriş Tarihi	: 16 Kasım 2012
Süre	: 90 Dk.
Tür	: Dram, Macera, Savaş
Özellikler	: Renkli
Ülke	: Türkiye

Oyuncular

Ufuk Bayraktar	: Bekir Özbey
Çağlar Ertuğrul	: Oğuz Çağlar
Fırat Doğruloğlu	: Yüzbaşı Yaşar Demir
Mesut Akusta	: Astsubay Kıdemli Başçavuş Kerem Karadağ
Cengiz Coşkun	: Üsteğmen Tuğrul Tümen
Gözde Mutluer	: Pelin
Ali Aksöz	: Selçuk
Özgürcan Çevik	: Sülo

Diğer Oyuncular: Serkan Yanar, Hüseyin Özay, İpek Bağrıaçık, Perihan Çağlar, Eren Mergen, Emre Sirel, Tolga Akdoğan, Emre Aksakallı, İzzettin Çalışlar, Can Taluğ, Şerafettin Özer, Arif Bayram, İsmail Tütüncü, Ercan Güler, Eyüp Özer, Cihan Zegerek, Harun Güneş, Metehan Şahinler, Müslim Subaşı, Fatih Yarşı, Asuman Karakullukçu

EK 2: *Dağ II* Filminin Künyesi

Yönetmen	: Alper Çağlar
Senaryo	: Alper Çağlar
Görüntü Yönetmeni	: Mehmet Başaran
Vizyona Giriş Tarihi	: 4 Kasım 2016
Süre	: 135 Dk.
Tür	: Dram, Savaş
Özellikler	: Renkli
Ülke	: Türkiye

Oyuncular

Ufuk Bayraktar	: Uzman Çavuş Bekir Özbey
Çağlar Ertuğrul	: Üsteğmen Oğuz Çağlar
Ahu Türkpençe	: Gazeteci Ceyda Balaban
Murat Serezli	: Yarbay Veysel Gökmusa
Atılğan Gümüş	: Astsubay Kademeli Kıdemli Başçavuş Mustafa Şahin
Murat Arkın	: Astsubay Kıdemli Başçavuş Arif Sayar
Ahmet Pınar	: Astsubay Kıdemli Başçavuş Eşref Çullu
Armağan Oğuz	: Astsubay Kıdemli Çavuş Baybars Yücel
Atıf Emir Benderlioğlu	: Astsubay Kıdemli Başçavuş Batur Altınbilek
Diğer Oyuncular:	Ozan Ağaç, Bedi Akın, Buse Varol, Açelya Özcan

EK 3: *Bir Zamanlar Anadolu’da* Filminin Künyesi

Yönetmen	: Nuri Bilge Ceylan
Senaryo	: Nuri Bilge Ceylan, Ercan Kesal, Ebru Ceylan
Yapımcı	: Zeynep Özbatur, Nuri Bilge Ceylan
Görüntü Yönetmeni	: Gökhan Tiryaki
Vizyona Giriş Tarihi	: 23 Eylül 2011
Süre	: 157 Dk.
Tür	: Dram
Özellikler	: 35 Mm Renkli
Ülke	: Türkiye

Oyuncular

Muhammet Uzuner	: Doktor Cemal
Taner Birsell	: Savcı Nusret
Fırat Tanış	: Zanlı Kenan
Ahmet Mümtaz Taylan	: Arap Ali
Ercan Kesal	: Muhtar
Yılmaz Erdoğan	: Komiser Naci
Erol Erarslan	: Maktul Yaşar
Burhan Yıldız	: Zanlı Ramazan
Murat Kılıç	: Polis Memuru İzzet
Şafak Karali	: Abidin
Emre Şen	: Astsubay Önder
Uğur Aslanoğlu	: Tefvik
Nihan Okutucu	: Gülnaz
Cansu Demirci	: Cemile
Kubilay Tuncer	: Şakir
Diğer Oyuncular	: Salih Ünal, Aziz İzzet Biçici, Celal Acaralp, Mehmet E. Toprak, Fevzi Mütüoğlu, Tugay Kürkçü, Fatih Ereli, Ufuk Karaali

EK 4: *Bir Zamanlar Anadolu’da* Filminin Aldığı Ödüller

64.Cannes Film Festivali - 2011

Büyük Jüri Ödülü

1.YEFA Ödülleri – 2012

En İyi Film

En İyi Senaryo / Ebru Ceylan ve Nuri Bilge Ceylan

En İyi Yönetmen / Nuri Bilge Ceylan

En İyi Görüntü Yönetmeni / Gökhan Tiryaki

En İyi Kurgu / Nuri Bilge Ceylan

En İyi Erkek Oyuncu / Taner Birsell

En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu / Fırat Tanış ile.

En İyi Makyaj ve Saç / Mine Külcü

44.Siyad Türk Sineması Ödülleri – 2012

En İyi Film

En İyi Senaryo / Ebru Ceylan

En İyi Yönetmen / Nuri Bilge Ceylan

En İyi Görüntü Yönetmeni / Gökhan Tiryaki

En İyi Kurgu / Nuri Bilge Ceylan

En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu / Ercan Kesal

17.Sadri Alışık Ödülleri – 2012

En İyi Erkek Oyuncu / Taner Birsell

En İyi Erkek Oyuncu / Muhammet Uzuner

En İyi Erkek Oyuncu / Yılmaz Erdoğan

6.Asya Pasifik Film Ödülleri – 2011

Jüri Büyük Ödülü

En İyi Yönetmen / Nuri Bilge Ceylan

En İyi Görüntü Yönetmeni / Gökhan Tiryaki

27.Uluslararası Haifa Film Festivali-2011

En İyi Film

10. Uluslararası Dublin Film Festivali-2012

En İyi Yönetmen /Nuri Bilge Ceylan