

T.C.
GÜMÜŞHANE ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

YAKIN DÖNEM TÜRK SİNEMASINDA MEKAN, ZAMAN VE AİLE: EMİN
ALPER ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS

Eray ELİK

HAZİRAN-2023
GÜMÜŞHANE



**T.C.
GÜMÜŞHANE ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

**YAKIN DÖNEM TÜRK SİNEMASINDA MEKAN, ZAMAN VE AİLE: EMİN
ALPER ÖRNEĞİ**

**SPACE, TIME AND FAMILY IN CONTEMPORARY TURKISH CINEMA:
THE CASE OF EMIN ALPER**

YÜKSEK LİSANS

Eray ELİK

**HAZİRAN-2023
GÜMÜŞHANE**



**T.C.
GÜMÜŞHANE ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

**YAKIN DÖNEM TÜRK SİNEMASINDA MEKAN, ZAMAN VE AİLE: EMİN
ALPER ÖRNEĞİ**

**SPACE, TIME AND FAMILY IN CONTEMPORARY TURKISH CINEMA:
THE CASE OF EMIN ALPER**

YÜKSEK LİSANS

Eray ELİK

Danışman: Doç. Dr. Birgül TAŞDELEN

**HAZİRAN-2023
GÜMÜŞHANE**

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI

Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlamış olduğum “**Yakın Dönem Türk Sinemasında Mekan, Zaman ve Aile: Emin Alper Örneği**” isimli bu tezimin, tamamen kendi çalışmam olduğunu, her alıntıya kaynak gösterdiğimi, alıntı yaptığım tüm çalışmaları kaynakçada belirttiğimi ve Gümüşhane Üniversitesi’nin lisanslı kullanıcısı olduğu intihal yazılım programı ile Lisansüstü Eğitim Enstitüsü’nün belirlediği kıstaslara uygun olarak raporladığımı taahhüt ederim. Tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Gümüşhane Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü arşivinde saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği’nin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

21/06/2023

.....
Eray ELİK

TEŞEKKÜR

Tez çalışması süresince engin bilgi birikimiyle, yardımlarıyla ve tecrübesiyle bana destek olan kıymetli hocam Doç. Dr. Birgül TAŞDELEN'e sevgilerimi ve teşekkürlerimi sunarım.

Her zaman manevi ve maddi desteğini yanımda hissettiğim annem, babam ve abime, bir an olsun beni bu çalışma sürecinde yalnız bırakmayan sevgili nişanlım Fatma ŞAHİN'e teşekkür ederim.

Eray ELİK
GÜMÜŞHANE - 2023

ÖZET

Sinemanın doğuşundan itibaren insan odaklı bir sanat olarak gelişmektedir. Geliştiği ve genişlediği her toplumda kendine özgü akımlardan etkilenmiş, bu akımların neticesinde de şekillenmiştir. Türk sinemasının da bu dönemlerden geçerek ve çeşitli akımlardan etkilenecek gelişimini bu şekilde sürdürmektedir. Yakın dönemdeki Türk sinemasında yaratılan filmler ise geçmişte yaratılan Türk filmlerine göre farklı yapıda seyirci karşısına çıkmıştır. Özellikle neoformalist bir anlayış içerisinde yaratılan filmler izleyici odaklı bir yapı ile sadece izlemenin değil aynı zamanda düşünmenin de kapılarını açmıştır.

Çalışmada Emin Alper'in üç uzun metrajlı filmleri Tepenin Ardı, Abluka ve Kız Kardeşler, neoformalist bir bakış açısıyla incelenmiştir. Bu filmler izleyici tarafından nasıl alımlandığı, Emin Alper'in filmlerinde kullandığı mekan, zaman, aile, dil, anlatım tekniği ve temaları nasıl yorumladıkları üzerinde durulacaktır. Sorulardan alınan cevaplar neticesinde Emin Alper ve sinemasına dair çeşitli çıkarımlar yapılacaktır. Çalışmada belirlenen filmlerin içerik analizleri yapılmış, izleyicilerin film ile ilgili kavramları nasıl alımlandığı ise yarı yapılandırılmış görüşmelerle analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Neoformalizm, Tema, Zaman, Mekan, Aile,

SUMMARY

Cinema has evolved as a human-centered art form since its inception. It has been influenced by unique movements in every society it has developed and expanded within, shaping itself accordingly. Turkish cinema has also undergone periods of development, being influenced by various movements. In recent times, films produced in Turkish cinema have emerged with a different structure compared to past Turkish films. Particularly, films created with a neoformalist approach have opened the doors not only for watching but also for contemplation, presenting a viewer-centered structure.

In this study, the three feature films of Emin Alper, "Tepenin Ardı" (Beyond the Hill), "Abluka" (Frenzy), and "Kız Kardeşler" (Sisters), have been examined through a neoformalist perspective. The reception of these films by the audience, as well as the interpretation of the film's elements such as setting, time, family, language, narrative technique, and themes employed by Emin Alper, will be emphasized. Based on the responses gathered from the questions, various insights will be drawn regarding Emin Alper and his cinema. Content analyses of the selected films have been conducted, and how the viewers perceive the concepts related to the films has been analyzed through semi-structured interviews.

Keywords: Neoformalism, Theme, Time, Space, Family

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	III
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI.....	IV
TEŞEKKÜR.....	V
ÖZET.....	VI
SUMMARY	VII
İÇİNDEKİLER	VIII
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	X
EKLER DİZİNİ.....	XI
1. GİRİŞ	1
1.1. Anlatım, Biçim ve Biçem.....	2
1.1.1. Anlatım, Biçim ve Biçem Kavramları	2
1.1.2. Neoformalizm (Yeni-Biçimcilik).....	7
1.1.2.1. Neoformalist Yaklaşımın Kökeni	7
1.1.2.2. Syuzhet, Fabula ve Biçim İlişkileri.....	12
2. SİNEMADA NEOFORMALİST YAKLAŞIM.....	16
2.1. Neoformalist Yaklaşımın Temel Kavramları.....	16
2.1.1. Anlatı.....	18
2.1.2. Anlatım.....	20
2.1.3. Anlatı Mantığı, Nedensellik	23
2.1.4. Zaman.....	25
2.1.5. Mekan.....	27
2.2. Türk Sineması ve Neoformalizm	29
3. EMİN ALPER SİNEMASINDA MEKAN, ZAMAN VE AİLE	49
3.1. Yönetmen Emin Alper Filmografisi.....	49
3.1.1. Tepenin Ardı	49
3.1.1.1. Filmin Künyesi.....	50
3.1.1.2. Filmin Konusu.....	50
3.1.1.3. Filmin Özeti	51
3.1.1.4. Filmin Karakterleri.....	52
3.1.2. Abluka	53
3.1.2.1. Filmin Künyesi.....	54
3.1.2.2. Filmin Konusu.....	54

3.1.2.3. Filmin Özeti	55
3.1.2.4. Filmin Karakterleri.....	56
3.1.3. Kız Kardeşler	58
3.1.3.1. Filmin Künyesi.....	59
3.1.3.2. Filmin Konusu.....	60
3.1.3.3. Filmin Özeti	60
3.1.3.4. Filmin Karakterleri.....	61
3.2. Yönetmen Emin Alper Biyografisi	62
3.3. Çalışmanın Metodolojisi	64
3.3.1. Çalışmanın Konusu	64
3.3.2. Çalışmanın Amacı ve Önemi	65
3.3.3. Çalışmanın Yöntemi	65
3.3.4. Çalışmanın Evreni, Örneklemi ve Sınırlılıkları	66
3.3.5. Çalışmanın Geçerliliği ve Güvenilirliği	67
3.3.6. Çalışmanın Bulguları	68
3.3.7. Çalışmanın Analizi.....	69
3.3.7.1. İçerik Analizi.....	69
3.3.7.1.1. Tepenin Ardı	69
3.3.7.1.2. Abluka	72
3.3.7.1.3. Kız Kardeşler	73
3.3.7.2. Alımlama Analizi	75
3.3.7.2.1. Genel İzleyici Kitlesine İlişkin Alımlama.....	75
3.3.7.2.2. Türk Kültür Öğeleri Kavramlarına İlişkin Alımlama	77
3.3.7.2.3. Mekan, Zaman ve Aile Kavramlarına İlişkin Alımlama.....	78
3.3.7.2.4. Dil ve Anlatım Teknikleri Kavramına İlişkin Alımlama	80
3.3.7.2.5. Neoformalist Yaklaşım Kavramına İlişkin Alımlama	82
3.3.7.2.6. Temalar ve Mesajlar Kavramına İlişkin Alımlama.....	84
4. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	86
KAYNAKÇA	95
EKLER.....	102
ETİK KURUL KARARI	109
ÖZGEÇMİŞ	110

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Tepenin Ardı Film Afişi (Beyazperde, 2012).....	49
Şekil 2. Abluka Film Afişi (Beyazperde, 2015).....	53
Şekil 3. Kız Kardeşler Film Afişi (Beyazperde, 2019).....	58
Şekil 4. Tepenin Ardı filmi sahnesi (Alper, 2012: 01.29.38).....	70



EKLER DİZİNİ

Ek 1. Filmlerin Analizi İçin Hazırlanan Kod Listesi	102
Ek 2. Filmlerdeki Tema, Sinematografi, Kültür, Dil ve Anlatım Tekniği Kodları Tablosu	106
Ek 3: Yarı Yapılandırılmış Görüşmede Yer Alan Katılımcılar	108



1. GİRİŞ

Sinema, geçmiş yıllardan beri etkisini her zaman toplum üzerinde hissettirmiş ve bu etkiyi doğru veya yanlış kullanmış bir sanat dalı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinemanın etkisi, doğru kullanıldığında toplumu belirli bir yöne yönlendirmiş, ancak yanlış kullanıldığında toplumu mutlak doğru olan şeylerin ters istikametine sürüklemiştir. Bu etkinin merkezinde sinemanın doğmasına sebep olan seyirci yer almaktadır. Seyirci, sinemanın etkisiyle bağımlılık yaratan bir sanat formu olduğundan, kendi kontrol mekanizmalarına katkı sağlamaktadır. Bu nedenle, sinemanın insanlar üzerindeki etkileri oldukça büyüktür.

Sinema filminde oluşturulan her sahnenin bir amacı, bir konusu ve bir teması bulunur. Bu unsurlar oluşturulurken karakterlerden, mekanlardan, sosyal hayattan ve en önemlisi karakterlerin yaratılırken ortaya çıkan toplumsal statüsünden yararlanır. Bir sinema filminin anlamlandırılma sürecinde, mekan ve zaman kavramları en önemli unsurlardan biridir. Filmdeki mekanın somutlaştırılması ve zamanın belirginliği, izleyicinin filmin anlamını kavraması için önemlidir. Bu unsurlar, filmi anlamlandırmak için kullanılan yöntemlerden sadece birkaçıdır ve ne kadar belirgin bir şekilde gösterilirse, izleyicinin anlama derecesi de o oranda artar.

Bu çalışmanın asıl amacı, yakın dönem Türk sinemasında ortaya çıkan Türk yönetmenlerden olan Emin Alper'in üç uzun metrajlı filmlerinde, filmi anlamlandırma yönünde en etkin biçimde kullanılan zaman, mekan kavramlarının nasıl işlendiği ve işlenirken de yakın dönem Türk sinemasında oldukça popüler olan aile kavramının incelenmesidir. Bu çalışma incelenirken neoformalist akım çerçevesinde, filmin öğelerini (görsel öğeler, kurgusal öğeler, vb.) ve bunların nasıl bir araya geldiği analiz edilerek, film dilinin işleyişi ortaya çıkarılacaktır. Çalışmanın bu doğrultuda ilerlemesi, Emin Alper'in Tepenin Ardı (2011), Abluka (2015) ve Kız Kardeşler (2019) filmlerinin amaçlı örneklem olarak ele alınmasına olanak sağlayacaktır.

Emin Alper'in yakın dönem Türk sinemasında üç uzun metrajlı filmlerinin incelenmesi ve çalışmanın bu unsurlar üzerinden ilerlemesinin nedeni, çalışmada konu edilecek zaman, mekan ve aile kavramlarının filmlerde sıkça rastlanması ve salt bir şekilde işlenmesindendir. Çalışmada kullanılan yöntem itibari ile Emin Alper filmlerinin örneklem alınmasından kaynaklı ve seyircilerle yapılan odak görüşmelerinden elde edilen veriler doğrultusunda nitel araştırma yöntemi olan içerik

analizi kullanılmıştır. Böylece sahnedeki unsurlar ve atmosfer daha kolay ve anlaşılır şekilde sunulmuştur.

Çalışmanın ilk bölümünde genel itibariyle ana konunun neoformalizm etkisiyle anlatılmasından kaynaklı anlatım, biçim ve biçem unsurları tartışılmaktadır. Ardından asıl mesele olan filmlerin biçim akımı olan neoformalizmin ne olduğu ve bu yeni biçimci akımın kökeni işlenerek öykü ve biçim ilişkileri tartışılmaktadır.

İkinci bölümde ise neoformalizmin yani yeni biçimci akımın sinema üzerinde varolan etkisi tartışılmaktadır. Bu akımın sinema üzerinde nasıl geliştiği, sinemayı ve seyirciyi nasıl etkilediği incelenerek film anlamlandırma stratejisinin temel amacı anlatılmaktadır. Neoformalist yaklaşımın temel kavramları üzerinde durularak anlatı, anlatım ve anlatımın mantığı üzerinde durulmuştur. Çalışmanın temel kavramları olan zaman ve mekan kavramının neoformalist bir düzende nasıl şekillendiği, izleyicinin filmi anlama ve yorumlama düzeyine nasıl etki ettiği tartışılmaktadır. Yine ikinci bölümün diğer bölümünde Türk sinemasında var olan neoformalizmin etkisi ve düzeyi incelenmiştir. Bu bağlamda yaratılan anlamlar Türk sinemasının tarihi süreç içerisinde harmanlanarak incelenmiştir.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde Emin Alper ve yarattığı üç uzun metrajlı filmleri olan “Tepenin Ardı”, “Abluka” ve “Kız Kardeşler” filminin zaman mekan ve aile kavramları üzerinden neoformalist bir akım içerisinde nasıl şekillendiği, izleyicilerle yapılan yarı yapılandırılmış görüşmelerle birlikte yönetilen sorularda nasıl cevaplar verildiği ve bu verilen cevapların nasıl işlendiği anlatılmaktadır. Yönetilen sorulardan alınan cevaplarla, izleyicilerin filmi anlama ve yorumlama boyutu ortaya çıkarılmıştır. Görüşmelerde, filmlerin zaman, mekan ve aile kavramlarının nasıl işlendiği, karakterlerin bu kavramlarla olan ilişkileri ve bu ilişkilerin filmin temasını nasıl şekillendirdiği tartışılmıştır. İzleyicilerin filmleri nasıl algıladığı ve hangi anlamlar çıkardığı da yarı yapılandırılmış görüşmelerde ele alınmıştır.

1.1. Anlatım, Biçim ve Biçem

1.1.1. Anlatım, Biçim ve Biçem Kavramları

Anlatı, insanların sürekli içinde bulunduğu yaşam alanlarında karşısına çıkan ve hayatlarında önemli bir yere sahip olan resim, öykü, roman, sinema, masal vb. öğeler anlatı olarak tanımlanır. Bu metinler birer anlatıdır. Resim, öykü, roman, sinema ve masal gibi anlatı türleri, özellik bakımından farklı yöntemlerle oluşturulmuştur. Resim sanatının anlatısı, kalem, fırça, tuval ve boya gibi materyallerden oluşurken, roman

öykü ve masal gibi anlatıların ise kağıt kalem gibi materyallerden oluşmaktadır. Böylece her anlatı, kendine özgü araçlarla yaratılmaktadır. Sinemada ise anlatı tarzı oluşturulurken kamera, kurgu, oyuncu, çekim açıları ve kamera hareketleri gibi araçlar anlatı yönetimini belirleyen faktörlerdendir.

Biçem ise sanat ve estetik tarihinde geniş kapsamlı bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Literatürde bu kavramın birçok farklı anlamı oluşmuştur. Türkçe’de üslup, stil veya tarz olarak bilinirken İngilizce style kelimesi, sanat ve estetik alanında biçem olarak karşımıza çıkmaktadır. Biçem, bir sanat eserinin oluşturulmasında estetik açısından son derece önemli bir role sahiptir (Serter, 2005: 17). Bir sanat eseri veya biçimi, evrene bir bakış açısı sunan bir yöntemdir. Bu yöntemde bir veya birden çok sanat dalı karışımı kullanılmıştır. Örnek olarak sanatçının kendini anlatma çabası onun biçimini oluşturmaktadır. Genel olarak biçem, o sanata özgü ifade ve anlatı yönteminin tipik özelliklerinin maddi unsurlarla birleşmiş kullanımıdır. Biçem bir sanat yapıtını bireysel, tarihsel ve ulusal olarak tespit eden tipik özelliklerin vücuda gelmesidir (Sporre, 1989: 10). Kagan, biçemin içeriğin taşıyıcısı olarak tanımlanabileceği farklı bir bakış açısıyla biçem kavramına yaklaşır. Ona göre, biçem yapıtın biçimsel unsurlarının içerikle etkileşim içinde olduğu bir yapıyı ifade eder. Bu yaklaşıma göre, bir yapıtın biçemi, içeriği anlamak için kullanılan bir araçtır. Biçim kavramı ve içerik kavramı arasındaki ilişki, içeriğin biçimin tüm unsurlarına etki ederek, kendi özünde var olan biçimsel bütünlüğü ortaya çıkaran bir diyalektik ilişkidir. Bu yüzden, biçem içeriğe bağlıdır ve ona hizmet ederken, içerikten epey farklı, bağımsız bir yapı oluşturur (Kagan 1993: 661’den aktaran Gözübek, 2019: 4). Taş Devri sanatçıları, kullandıkları malzemeler arasında kemik, boynuz ve taş gibi materyalleri tercih ederek, dönemin ihtiyaçlarına uygun teknikler kullanarak eserler üretmişlerdir. Bu dönemde kullanılan teknikler, o dönemin biçimsel anlayışını oluşturmakta etkili olmuştur (Yalçınkaya, 1978: 67). İnsanlık tarihinin ilk sanat eserlerinin ortaya çıktığı dönemden günümüze kadar, sanat eserlerinin üretiminde kullanılan teknikler ve araçlar, zamanın teknolojik imkanlarıyla birlikte değişim geçirmiş ve gelişme göstermiştir. Bu durum, tarih boyunca yeni biçemlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Gözübek, 2019: 5).

Bir sanatçı biçimi oluştururken kendi düşüncelerinin şekillendirdiği ölçüde onu geliştirebilir. Hammaddesi aynı olan bir nesneyi, yine sanatçıların yaklaştığı biçim farklılıklarıyla ayırt edebiliriz. Film eleştirmeni Bela Balazs herhangi bir dağın tepesinde varolan taş ile, Michelangelo heykelinde kullanılan taşın hammaddesin az ya da çok aynı madde olduğunu, bu durumların farklılıklarını yaratının ise biçim olduğunu söyler. Bir malzemenin ruhu, en iyi şekilde bir sanat eserinin formunda ortaya çıkar ve

bu ruh, hammaddenin kendisinde gizli olmadığına dikkat çekerek, biçimin önemini vurgular (Andrew, 2010).

Theodor W. Adorno, biçimi biçim ile içerik bütünlüğü perspektifinden ele alır. Ona göre, sanatta yaratılan içerik, biçimin dışında kalan unsurlar değildir. Bunun yerine, biçim üzerinde kalan görüntüler, yansıtıcı dürtülerdir. Biçim, sanatın var olma hakkının belirsiz olduğu ampirik dünyadan sanatı keskin bir karşıtlıkla ayıran bir antitez olarak işlev görür (Adorno, 2022: 141). Ernst Hans Gombrich, biçim konusundaki düşünceleriyle öne çıkan bir sanat eleştirmeni olarak, bir sanat eserinin stilini etkileyen faktörler arasında sanatçının kendi ruhu ve kişiliği, kullanacağı öğeler ve eserin bütününe kapsayan doğası bulunduğunu belirtmiştir. Sanatçının sahip olduğu teknik araçlar ve imkanlar da stilin başka bir yönünü oluşturmaktadır (Gombrich, 1992; akt. Çağan, 2019).

İbn-i Haldun, biçim konusunda biçimi, stilini ve anlamını tür veya nevi bakımından ayrı şeyler olarak tanımlamıştır. O, güzelliği biçimde arayarak, biçimin sadece zihinde canlandırılmak için bir araç olduğunu düşünmüştür. Haldun'a göre, suyla dolu bir tasın güzelliği sudan kaynaklanmamaktadır çünkü su ve tas ayrı cinsten olgulardır. Aynı şekilde, anlamın bir bütün olduğunu ve kelimelerin kullanımındaki incelik ve zarafetin söyleniş şekline bağlı olarak farklılık gösterebileceğini öne sürmüştür. Şiir veya düzyazı olsun, söylenilen veya kastedilen anlamın biçiminin önemli olmadığını maksadın anlamlar değil lafızlar olduğunu öne sürmüştür. Lafızların ise anlamlara tabi olduğunu söylemiştir (Haldun, 1989; akt. Çağan, 2019).

Jean Paul Sartre, bütün bunlar bir yazma biçiminin varlığını engellemez. İnsan, bazı şeyler söylemeyi seçtiği için değil, onları belli bir biçimde söylemeyi seçtiği için yazardır. Ve biçim hiç kuşkusuz, düzyazıya değerini veren şeydir der. Düzyazı gibi herhangi bir yazıyı yazar olmayan herhangi bir kişi de söyleyebilir. Önemli olan söylerken kullanacağı biçim olgusu ve üzerinde düşüneceği şeylerdir (2015: 34).

Dış dünyadan alınan bir nesnenin, yazarın biçimi sayesinde kendi şeklinden farklılaşarak yabancılaşır. Örnek olarak, bahçedeki ay çiçeği ile tuvaldeki ay çiçeği artık ayrılmaktadır. Tuvaldeki ay çiçeği, bahçedeki ay çiçeğinin ötesine geçmiş ve yazarın biçimi tarafından şekillendirilmiştir. Yazarın biçimi, kendine özgü bir tarz yaratmak için dış dünyadan alınan nesneleri kendi perspektifinden şekillendirmesidir. Bu perspektif, her yazar için farklıdır ve herkes tarafından farklı şekillerde yorumlanabilir. Bu yüzden yazarların eserleri, onların kendine özgü biçimiyle şekillenir ve sunulur.

Yazarlar eserlerini sunarken, standart bir dil ve araçları kullanmak zorunda değildirler. Tam aksine, kendi biçimlerini inşa etmek için farklı dil ve araçlar

kullanabilirler. Yazarlar, biçemlerini inşa etmek için kendilerine koydukları tuğlalarla kendi edebiyat saraylarını oluştururlar. Sonuç olarak, yazarların biçemi, dış dünyadan alınan nesneleri kendi şekillendirmeleriyle ortaya çıkan özgün bir tarzdır. Bu biçem, yazarların eserlerindeki farklılıkların kaynağıdır ve yazarların edebi dünyalarını inşa etmelerine izin verir (Gürgün, 2016: 1867).

Sinemada anlatı ise, bir filmde anlatılan hikayenin yapısını ve şeklini ifade eder. Sinemanın temel amacı, bir hikâyeyi anlatmak ve izleyiciye bu hikâyeyi anlatma yoluyla bir mesaj iletmektir. Bu amaçla, sinema dilini kullanarak, izleyicinin hikâyeyi takip etmesini kolaylaştırmak için birçok teknik kullanılır. Sinemada anlatı, genellikle geleneksel hikâye anlatım tekniklerine dayanır. Bu teknikler, filmlerin izleyiciyi olayları takip etmeye veya karakterleri tanımaya yönlendiren, belirli bir düzen veya yapısını ifade eder. Bu yapıya "3-akt yapısı" da denir ve genellikle karakterlerin tanıtımı, ortaya çıkan sorunlar ve çözüm aşamaları ile sonuçlanan üç ana bölümden oluşur (Bordwell ve Thompson, 2010: 49). Bununla birlikte, bazı filmler geleneksel anlatı tekniklerinden ayrılmakta ve alternatif anlatı tekniklerini kullanmaktadır. Örneğin, bazı filmler, kronolojik sırayla anlatılan hikâyeden farklı bir zaman çizgisine sahip olabilir veya farklı karakterlerin bakış açılarından hikâyeyi anlatabilirler.

Sinema sanatı tarihi boyunca çeşitli anlatı yöntemleri kullanmıştır. En yaygın anlatı yöntemlerinin başında ise geleneksel anlatı gelir. Bu tarz anlatıların sinema temelleri binlerce yıl öncesine, tragedya ve edebiyattan yararlanır. Kahramanların hedefe ulaşmak için karşılarına çıktığı engelleri aşması gibi anlatı özellikleriyle sinema sanatından çok önce ortaya çıkmış anlatı özellikleridir. Sinema ise bu anlatı özelliklerini Amerikalı yönetmen David W. Griffith'in ortaya attığı kendine özgü araçlarla anlatmaktadır. Farklı bakış açısıyla ortaya çıkan anlatıda, kameranın kendini gizlemesi, devamlılık kurgusu, aydınlatmaların doğallaşması ve en önemlisi ortak bir tema olan seyirci ile özdeşleşmesinden gelir. Böylece izleyici sinema ile bütünleşerek bir sinema izlediğini unutarak filmi yaşar. Kendi içerisinde alımlar. Türk sineması da ortalama 90 yıllık tarihi boyunca geleneksel anlatı yöntemlerinden vazgeçmemiş, seyirci odaklı anlatı tarzını benimseyerek ilgili yapıtlar ortaya koymuştur. Son dönemde yaratılan Türk filmlerinde bu yapının farklılaştırılması, anlatısal ve biçimsel olarak aykırı filmlerin sayısını son derece azaltmıştır (Topçu, 2009).

Sinemada biçem ya da üslup (style) en basit tanımıyla, mediumun (filmin) tekniğinin sistematik ve belirlenmiş kullanımıdır. Anlatı yapısı (öykü), sinematografi (kamera hareketleri ve çekim ölçekleri), mizansen (çerçeveleme, aydınlatma, dekor ve

kostüm) kurgu ve ses olarak sıralanabilecek bu teknikler, sinemada biçemi oluşturmaya yarayan sinemasal anlatımın bazı temel öğeleridir (Serter, 2005).

Sinemada biçem, görüntü ve ses metni, belirli tarihsel bir süreçten geçen yönetmen tarafından yapılmış seçimler olarak tanımlanabilir. Sinemada tek bir biçemden bahsedilirken, bireysel veya grupsal ve dönemsel biçemden de bahsedilebilir. Aynı zamanda Louis Giannetti, Gerçekçilik, Klasizm ve Biçimcilik'ten oluşan sınıflandırmalarla üç ana biçem olduğunu belirtir. Giannetti'ye göre gerçekçilik biçemiyle oluşturulan filmler gerçeklik olgusundan en mümkün şekilde kopmayarak yaratılan filmlerdir. Bu filmlerde biçem farkedilmez. Gerçek hayatın filme olan bir yansıması olarak nitelendirir. Diğer biçemler ise, filmi gerçeklik olgusundan kopararak yönetmenin kasıtlı olarak ortamları stilize ettiği, gerçekliği öznel bir bakış açısıyla yansıttığı olgusal bir durum olarak belirir (Serter, 2005: 21).

Sinemadaki kurmaca filmlerin çoğu geleneksel biçem yöntemiyle yaratılmıştır. Bir filmin salt gerçekçi olması veya biçemsel bir özelliğinin olmasının yanı sıra ortak bir anlatı tarzı benimseyen filmler de vardır. Bu filmler kendilerini karakter ve senaryonun hikayesi ile ilgili olarak ayırt etmektedir. Hikaye ve karakterlerin önemli bir unsur olduğu geleneksel biçemlerde görsel ve işitsel unsurlar, onları destekleyen diğer unsurların arka planında kalır (Güçhan, 1999).

Filozof Noel Carroll sinemada biçemi, üç gruba ayırarak; genel biçem, kişisel biçem ve bireysel biçem tanımlamıştır. Bu üçlü gruptaki genel biçem ve kişisel biçem bir grup filmin biçemlerini incelerken, bireysel bir filmin biçemi ise, sadece tek bir filmin biçimini incelemektedir. Yine Carroll genel biçemi de kendi içerisinde dört gruba ayırmaktadır. Evrensel biçem, dönemsel biçem, türsel ve okul ya da akım olarak oluşturmuştur. Carroll'a göre yönetmen Nicholas Ray'ın *Rebel Without a Cause* filminde yer alan gözlemevi sahnesinde yaratılmış dengeli çekim bir klasik olarak nitelendiriliyorsa, genel biçem kategorisinin içinde yer alan evrensel biçem kullanılıyor demektir. O zaman bu tarzda görüntü düzenlemesi yapılan her film için klasik film nitelendirilmesi yapılmaktadır (Carroll, 1998: 385-401).

Film araştırmalarında kişisel biçemler sıklıkla görülen biçem analizleridir. Kişisel biçem bakımından filmlere bu şekilde yaklaşan -sinemada biçem kavramına- Auteur Kuramcılar, İkinci Dünya Savaşında Auteur Film Kuramı yaklaşımını geliştirmişlerdir. Bu kuramın gelişmesinde büyük bir emek veren Andrew Sarris, 1954 yılında *Cahiers du Cinema* dergisinde yayınlanan "Auteur Kuram Üzerine Notlar" makalesinde filmler arasında yönetmenin belirli ve tekrarlanan biçemsel özelliklerin

olması gerektiğini ve yönetmenin kendi imzası ile bunu yapması gerektiğini söylemiştir (Sarris 1999'dan aktaran Serter, 2005).

1.1.2. Neoformalizm (Yeni-Biçimcilik)

1.1.2.1. Neoformalist Yaklaşımın Kökeni

20. yüzyılın başlarına kadar sanatta biçim ve içerik arasında bir ayırım yapılmaksızın içeriğin biçimi belirlediği görüşü hakimdi. Yani, bir sanat eserinin içeriği neyse, onun biçimi de onu yansıtacak şekilde olmalıydı. Ancak Rus Biçimcileri, bu düşünceye karşı çıkarak, biçim ve içerik arasında bir ayırım yapılması gerektiğini savundular. Onlara göre, biçim içeriği taşıyan bir kabuk değil, ayrı bir sanat eseri olarak ele alınmalıydı (Eichenbaum 1994: 17'den aktaran Çağan, 2019: 23).

Rus Biçimcilerin felsefesi, edebi eleştiri alanında da etkili olmuştur. Bu yaklaşıma göre, bir edebi eserin değerlendirilmesinde yazarın yaşam öyküsü, toplumsal bağlamı veya okurun yorumları gibi dış faktörler göz ardı edilmeli ve sadece eser, kendi içinde değerlendirilmelidir. Buna göre, edebi eserlerin biçimsel özellikleri, içerikle ayrılmaz bir bütünlük içindedir ve edebi eseri anlamak ve değerlendirmek için biçim ve içerik arasındaki ilişkiyi anlamak gerekmektedir. Bu yaklaşım, eserlerin anlamını ve sanatsal değerini, eserin biçimsel özellikleri ile okurun algılama biçimi arasındaki etkileşime bağlamaktadır. Böylece, eserler yazarın toplumsal ya da psikolojik durumlarına odaklanmaktan ziyade, kendilerini ve biçimsel özelliklerini ön plana çıkarmıştır. Bu yaklaşım, edebi eserlerin değerlendirilmesinde daha objektif ve bilimsel bir yöntem oluşturmuştur.

Rus Biçimcileri, edebiyat eleştirisinde içerden eleştiri anlayışını ilk kez sistemli bir şekilde uygulamışlardır. Bu yaklaşıma göre, edebi eserlerin anlamı ve değeri, eserin kendi içindeki biçimsel öğelerden kaynaklanır ve eserin biçimsel özellikleri, eserin içerik ve anlamı üzerinde etkili bir rol oynar. Rus Biçimcileri, edebiyat eleştirisinde bu yaklaşımı benimseyerek, eserin biçimsel özelliklerini ve sanatsal yapısal öğelerini ön plana çıkardılar ve bunların, eserin anlamı ve değeri üzerindeki etkilerini incelediler. Böylece, edebiyat eleştirisinde eserin kendisi, yazarın yaşam öyküsü veya toplumsal bağlamı kadar önemli bir konuma getirildi. Bu yaklaşım, edebiyat eleştirisinde daha bilimsel ve objektif bir yaklaşım oluşturdu ve edebiyat eserlerinin değerlendirilmesinde, eserin kendi içindeki yapısal öğelerin önemi vurgulandı. Bu nedenle, Rus Biçimcileri, edebiyat eleştirisinde içerden eleştiri anlayışını sistemli bir şekilde uygulayan ilk grup olarak kabul edilirler (Aksoy 1996: 12'den aktaran Çağan, 2019: 23).

Sinemada formalizm veya biçimcilik, sinemanın görsel ve işitsel öğeleriyle estetik bir tasarım yaratma yoluyla gerçekliği yeniden inşa etmesiyle ilgilenir. Bu yaklaşıma göre, sinema bir sanat formu olarak, gerçekliği tamamen doğal ve objektif bir şekilde yansıtmaz, aksine görsel-işitsel unsurları kullanarak gerçekliği yeniden inşa eder. Formalist yaklaşım, sinemanın görsel-işitsel doğasını ve sinemasal kodların nasıl çalıştığını analiz eder (Çaçan, 2019: 23). Bu yaklaşıma göre, bir filmde kullanılan çekim açıları, kamera hareketleri, müzik ve diğer görsel ve işitsel unsurlar, filmin estetik yapısını belirler ve izleyicide anlam ve duygu yaratır. Sinemanın gerçekliği yeniden inşa etme gücü, sinemanın estetik öğelerini kullanarak yeni anlamlar yaratması yoluyla gerçekleşir. Bu nedenle, formalist yaklaşım, sinemanın sanatsal yönünü vurgulayan ve sinemanın kendine özgü estetik özelliklerinin keşfedilmesini teşvik eden bir yaklaşımdır.

Sinemada biçimcilik (formalizm), Rus Biçimci edebiyat eleştirisi kuramının etkisiyle Sovyet Montaj Sineması ekolü ve özellikle Eisenstein'ın çalışmaları üzerinden şekillenmiştir. Biçimcilik anlayışının temel unsuru montajdır ve filmlerde görsel ve işitsel unsurların nasıl yapılandırıldığına odaklanır. Ancak, sesin sinemada kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte biçimci anlayış belirgin bir duraklama dönemine girmiştir (Erkılıç 2013: 246'dan aktaran Çaçan, 2019: 23).

Sinema alanında, içerisinde ve dışında renkli ve zengin eğilimlere sahip formalist geleneğin, 1970'li yıllardan itibaren birçok önemli akademisyen ve eleştirmenin çalışmalarıyla çeşitlendi ve şekillendi. Noel Burch, David Bordwell, Kristin Thompson, Christian Metz, Barry Salt, Raymond Bellour, Edward Branigan ve Noel Carroll gibi isimler, film analizi, film tarihi, sinema estetiği, seyirci teorisi ve diğer sinema konularında önemli katkılarda bulunmuşlardır (Buckland 2008: 312'den aktaran Çaçan, 2019: 23). Noel Burch, özellikle sinemanın özelliklerini vurgulayan ve yapısal anlamda bir analiz sunan "Theory of Film Practice" adlı kitabıyla tanınır. David Bordwell ve Kristin Thompson, "Film Art: An Introduction" adlı kitaplarıyla ünlüdür ve bu kitap, birçok film okulunda ders kitabı olarak kullanılır. Christian Metz, "Film Language: A Semiotics of the Cinema" adlı kitabıyla, film dili ve semiyotik konularında önemli bir katkı sağlamıştır.

Neoformalist yaklaşım, temel olarak Rus Biçimcileri, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Noel Burch, Roland Barthes, Meir Sternberg, Andre Bazin gibi kuramcılarının çalışmalarından, Sovyet Montaj Sinemacılarından ve Prag Dilbilim Ekolü'nden etkiler taşır (Bordwell, 1989a: 378). Rus Biçimcileri, 1910'larda ve 1920'lerde Rus edebiyatı üzerinde çalışan bir grup eleştirmen ve yazarlardan oluşuyordu. Bu grup, edebi eserlerin

biçimsel özelliklerine ve yapısal öğelerine odaklanarak, eserlerin anlamını anlamaya çalıştı. Neoformalistler, bu biçimsel yaklaşımı sinema analizine uyarlayarak, filmleri yapısal öğelerine göre analiz etmeyi amaçladılar.

Tzvetan Todorov, Gerard Genette ve Roland Barthes, yapısal eleştiri ve semiyotik teorileri ile tanınırlar. Meir Sternberg ise, anlatı teorisi ve anlatının yapısını inceleyen bir akademisyendir. Bu kuramcılar, neoformalist sinema analizine katkı sağladılar ve filmlerin yapısını, anlatım tekniklerini, motiflerini ve sembolizmlerini incelediler. Rus Biçimciler tarafından Neoformalist yaklaşım Sovyet Montaj sinemacıları ve Prag Dilbilim Ekolü oluşumlarından etkilenmişlerdir. Bu sebeple David Bordwell ve Kristin Thompson çalışmalarını geliştirerek “Neoformalism” kavramını ortaya çıkarmıştır (Buckland 2008: 321’den aktaran Çağan, 2019: 24). Bundan dolayı yapılan çalışmalarda “historical poetics” kavramı David Bordwell’e aitken, “Neoformalism” kavramının da Kristin Thompson’a ait olduğu doğrulanmıştır (Çağan, 2019: 24).

"Poetics" (Poetika) terimi, ilk kez Antik Yunan filozofu Aristoteles tarafından kullanılmıştır ve daha sonra sanat eserleri üzerine eleştiri yazarlar tarafından da benimsenmiştir. Poetika, bir sanat eserinin yaratım süreci ve teknikleriyle ilgilenen bir eleştiri geleneğini tanımlar. Poetics, sanat eserlerinin estetik özelliklerini ve üretiminde kullanılan teknikleri inceler.

Poetics, bir sanat eserinin yaratım süreci, teknikleri ve yapısını incelerken, estetik sanat ise eserlerinin düşünsel boyutlarını, anlamını, duygusal etkilerini ve toplumsal değerlerini ele alır. Bu nedenle ikisi birbirinden ayrı birer disiplindir. Poetics, yaratma faaliyetinin kendisine yönelik bir tanımlama yaparken, estetik, sanat eserlerinin bir bütün olarak kabul edilmesine odaklanır. Bu nedenle, poetics ve estetik birbirinden ayrıdır ve farklı amaçlar için kullanılırlar.

Anlatı kuramları, Aristo'nun Poetika'sından gelen geleneksel eleştiri geleneğinden kaynaklanmış olmakla birlikte, Rus biçimcilerinin çalışmaları ve yapısalcı kuram çevresinde geliştirilmiştir. Neoformalizm de, Rus biçimciliği geleneğini devam ettiren ve anlatı kuramlarının gelişimine katkıda bulunan bir teorik yaklaşımdır. Fakat anlatı kuramları genellikle seyirciyi pasif bir konumda ele alırlar ve izleyicilerin anlatıya katılımını sınırlayabilirler. Bu yaklaşım, öyküleyici ve göstermeciliğe dayanan anlatı kuramları arasında yaygındır (Bordwell, 1985: 29).

David Bordwell'ın "Narration in the Fiction Film" adlı çalışması, sinema bağlamında anlatı kuramını ele almıştır. Bordwell, anlatının nasıl işlediği, izleyicilerin nasıl tepki verdikleri ve anlatının anlaşılmasında izleyicilerin rolü gibi konuları ele almıştır. Bordwell'a göre, izleyiciler bir filmi izlerken aktif bir şekilde çalışırlar ve bu

Çalışma, filmi anlamlandırmada kilit bir rol oynar. İzleyiciler, görsel, işitsel ve sözel bilgileri işlerler ve bu bilgileri birleştirerek anlam çıkarırlar. Bu süreç, seyircilerin algısal ve bilişsel etkinliklerini içerir. Bordwell, anlatı kuramını konstrüktivist bir yaklaşımla ele almıştır (Yaren, 2013: 190). Sinemada aktif seyirci, sadece pasif bir şekilde filmi izlemeyen, aynı zamanda film hakkında düşünme, yorumlama ve analiz etme sürecinde de aktif olan seyircidir. Bu yaklaşımla, seyircinin filmin anlatısına, sembollerine ve mesajlarına aktif olarak katılması gerektiği fikrine dayanır (Giannetti, 1996). Bu yaklaşımla, izleyicilerin bir filmin anlatısını, yapısının oluşturduğu özellikler doğrultusunda anlamlandırdığını varsayar. Bu nedenle, izleyicilerin anlamlandırma sürecindeki etkinlikleri, anlatının yapısal özellikleriyle birlikte düşünölmelidir. Bordwell, anlatı kuramında seyirciye aktif bir rol vererek, izleyicilerin anlatıyı daha iyi anlamalarına ve deneyimlemelerine olanak tanır. Bu yaklaşımla, sinemanın izleyicileri etkileme ve onlarla etkileşim kurma potansiyelini artırır (Bordwell, 1985).

David Bordwell, "Narration in the Fiction Film" (1985) adlı kitabında film analizi yaparken, bilişsel süreçler ve algı üzerine genel bir kurama dayanmanın önemini vurgulayarak, aktif seyirci kavramını sinemaya uyarlamıştır. Bu çalışmada, filmlerin seyircinin zihinsel süreçlerini harekete geçirdiğine dikkat çekmiştir. Bordwell, seyirciyi, filmin temsil ettiği hikayeyi inşa etmek için kendi zihinsel süreçlerini kullanan "kurgusal bir varlık" yani hipotetik bir varlık olarak tanımlamıştır (1985: 29-30). Bu seyirci, filmi izlerken görsel, işitsel ve sözel bilgileri işler, bu bilgileri bir araya getirerek anlam çıkarır ve filmi anlamlandırır. Bordwell, aktif seyirci kavramını sinemaya uyarlayarak, film analizinde seyircilerin rolünü ön plana çıkarmıştır.

David Bordwell, poetika geleneği doğrultusunda geliştirdiği film analizi yaklaşımla, tarihsel poetikayı benimsemektedir. Bu yaklaşımda, yapısal bir sürecin sonucu olarak ortaya çıkan tamamlanmış eser incelenir ve eserin nasıl inşa edildiği ile inşa sürecinde kullanılan temel prensipler sorgulanır (1989b: 371). Thompson ise tarihsel poetikanın varsayımlarını açıklayarak ve netleştirerek, Neoformalizm adı verilen bir kavramsal yaklaşımla ortaya koymuştur. Bu yaklaşımda, eserin yapısal özellikleri ve inşa sürecinde kullanılan temel prensipler üzerinde yoğunlaşılır ve tarihsel bağlamın da eser üzerindeki etkisi dikkate alınır.

Thompson, Neoformalizm adını verdiği yaklaşımla, tarihsel poetikanın varsayımlarını açıklayarak ve netleştirerek ortaya koymuştur. Bu yaklaşımda, sanat yapıtlarına önceden yapılmış varsayımlarla yukarıdan aşağıya yaklaşmak yerine, aşağıdan yukarıya bir süreç izlenir. Thompson'a göre, yukarıdan aşağıya yaklaşımlar, varsayımlarını doğrulamaya odaklandıkları için peşin hükümlü sonuçlara ulaşabilirler.

Oysa Neoformalizizm, eserin yapısal özellikleri ve detaylarına odaklanarak analiz yapar ve somut verilere dayalı sonuçlar elde etmeyi hedefler.

Neoformalist yaklaşım, bir filmin yapısal özelliklerini ve seyirci ile nasıl etkileşimde bulunduğunu analiz ederek, estetik alanın dünyayla olan bağlantısını anlamaya çalışır. Bu yaklaşım, filmin nasıl inşa edildiğine ve seyircinin filmle nasıl etkileşime geçtiğine odaklanarak, estetik alandaki kavramları daha anlaşılır bir şekilde açıklamaya çalışır (Thompson 1988: 4-9'dan aktaran Çağan, 2019: 26). Bordwell, diğer "büyük teoriler" gibi soyut ve genel varsayımlardan kaçınan Neoformalizmin, filmin doğasını sinemanın özgüllüğü içinde anlamaya çalıştığını vurgular. Neoformalizm, somut verilere dayalı analizler yaparak, filmin özgün yapısını ve sinemanın kendine özgü özelliklerini anlamayı amaçlar (1989a: 379).

Historical Poetics, Narrative and Interpretation kitabının yazarı Ira Bhaskar'ın da işaret ettiği gibi, Neoformalist yaklaşım, diğer eleştirel kuramların filmin örtülü ve semptomatik anlamlarına odaklanan yaklaşımına karşı bir tutum sergiler. Bu yaklaşım, anlamı eserin bağlamında aramayı vurgulayarak ve yorumu reddetmek yerine daha özgül ve detaylı bir şekilde geliştirme eğilimindedir (1999: 387-388).

Thompson, Neoformalizmi tek bir yaklaşım olarak değil, farklı yöntem ve yaklaşımların bir araya gelerek oluşturduğu çok yöntemli bir yaklaşım olarak tanımlamıştır. Yöntem tanımlaması oldukça sınırlayıcıdır çünkü belirli bir amaca hizmet eden araçlar seti olarak düşünülebilir. Ancak "yaklaşım" kavramı daha geniş bir perspektif sunar ve sorulabilecek sonsuz sayıda soruya yanıt vermek için tasarlanmıştır. Bu nedenle, hangi soruların daha ilginç veya işlevsel olduğuna karar vermek yaklaşıma bırakılmıştır. Neoformalist film analizi, kendini sürekli yenileyen ve farklı yöntemler geliştirmeye izin veren genel bir yaklaşım benimser. Bu, diğer yaklaşımlardaki sınırlı kendini teyit etme sorununu ortadan kaldırır (1988: 6-7).

Neoformalizm, Rus formalizminin biçim anlayışını farklı bir şekilde ele alarak, anlatsal ve stilistik öğelerin bir arada yapılandırılışını inceler ve açıklamaya çalışır. Bu yaklaşım, diğer eleştiri yöntemlerinin yoruma dayalı kesinliği yerine, bitmiş eseri doğrudan inceler ve analizlerini eserin kendisinden alarak sonuca ulaşmayı hedefler. Bu sayede alternatif bir anlayış sunar ve film çalışmaları alanında yenilikçi bir yaklaşım olarak değerlendirilir. Bu yaklaşım, analizin filmin kendisine bağlı olduğunu ve film tarafından yönlendirildiğini, analizde varsayımlar oluşturmaktan ziyade filmin kendisinden ilham alınması gerektiğini savunur. Neoformalist film analizi, kendini doğrulayan teorik doktrinlerin yerine, filmin belirli stratejiler, normlar, uygulamalar ve

teknikler doğrultusunda oluşturulan yapılarını merkeze alarak analiz yapmayı tercih eder.

Sinema, kendine özgü görsel ve işitsel öğeleri ve çok tabakalı yapısı nedeniyle, yalnızca metinle bağlantılı analiz yöntemlerinin yetersiz kaldığı bir sanattır. Bu nedenle, sinema için özelleşmiş kodlar ve anlatım araçlarına dayanan analiz yöntemleri kullanılmalıdır. Neoformalist yaklaşım, sinemanın görsel-işitsel doğasını dikkate alarak basit bir bakış açısıyla analiz etme imkanı sağladığından önemlidir (Çaçan, 2019: 28).

Sinema, görsel-işitsel bir sanat formudur ve metinle sınırlı analiz yöntemleri bu sanat formuna yeterli gelmez. Sinema, kendi özgün kodları ve anlatım araçlarına sahip olduğu için, özel bir analiz yöntemi gerektirir. Neoformalist yaklaşım, sinemanın görsel-işitsel doğasını ön plana çıkaran ve yalın bir bakış açısıyla analiz etme imkanı sunan bir yaklaşımdır. Bu yaklaşım, filmin biçimsel özellikleri ve yapısal özellikleri üzerine odaklanarak, filmin anlamını çıkarmaya çalışır. Neoformalistler, filmin teknik özelliklerine ve biçimsel unsurlarına odaklanarak, film analizinde görsel-işitsel plastiği de göz önünde bulundurur.

1.1.2.2. Syuzhet, Fabula ve Biçim İlişkileri

Neoformalizm, sanat eserinde kullanılan unsurların ve yapıların araçlar olarak tanımlandığı bir yaklaşımdır. Bu yaklaşıma göre, sinemanın tüm araçları ve biçimsel düzenlemeleri, sinema sistemini inşa ederek farklılaştırma yaratmak için eşit öneme sahiptir. Araçlar, anlamı ifade etmek amacıyla değil, farklılaştırma yaratmak için kullanıldığına dikkat çeker. Araçlar, işlev ve güdüleme (motivation) kavramlarıyla analiz edilebilir (Bordwell 1987: 374 ve Thompson 1988, 15).

Eldeki yapıtta kullanılan araçların varlık nedenlerinin, izleyicinin yapıtı anlamlandırması için önemli olduğu düşünülür. Bu varlık nedenlerine "güdüleme" denir ve genellikle dört tip güdüleme tanımlanır. Kompozisyonel itki, anlatının nedensel ilişkilerini, zaman ve mekan unsurlarını oluşturmak için gereken araçların temel sebeplerini sağlar. Eğer gerçekçi bir motivasyon varsa, seyirci gerçek dünyaya doğru yönlendirilir. Metin içi motivasyon ise, benzer yapıtların ortak kabullerine dayanarak araçların varoluş nedenlerini sağlar. Ancak, yapıtın kendi iç dinamiklerine uyumsuz bir araç kullanıldığında, seyirci önceki deneyimlerine dayanarak aracı anlamlandırmaya çalışabilir.

Metin içi motivasyon, sinemada tür filmleri, ünlü oyuncuların kimlikleri ve diğer sanat formlarındaki benzer kabullere dayanır. Örneğin, kovboy filmlerindeki düello sahneleri gerçekçi olmasa da, izleyici bunun bir yapımdan kaynaklı kurmaca olduğunu

bilir. Sanatsal motivasyon ise tanımı en zor olan türdür, çünkü her araç sanatsal bir motivasyon içerir. Filmlerde genellikle kompozisyonel, gerçekçi ve metin içi motivasyonlar ön plana çıkar, sanatsal motivasyon ise daha az fark edilir. Sanatsal güdüleme, diğer üç güdüleme türünden farklı olarak sanat yapısındaki her aracın sanatsal bir güdülemeye sahip olduğu türdür. Bu tür güdüleme özellikle soyut resim ve deneysel filmlerde öne çıkar. Bazı anlatı filmlerinde ise anlatısal işlevler kadar önemli olabilir. Ayrıca, bu üç tür motivasyon bir sahnede bir araya gelebilir. Örneğin, Marlene Dietrich'in bir kabarede şarkı söylediği bir sahnede izleyici, kompozisyonel, gerçekçi ve metin içi motivasyonları aynı anda deneyimleyebilir (Topçu, 2009).

Neoformalist yaklaşım film izleme sürecine odaklanır ve bu süreçte önemli bir kavram şemalardır. İzleyiciler filmi izlerken bilgileri düzenler, hipotezler üretir ve sonuçlar çıkarırken şemalardan yararlanırlar. Şemalar, öykünün anlaşılmasında önemli bir rol oynar. Bordwell görmenin pasif bir süreç olmadığını ve şemaların hızlı hesaplama, varsayımları, amacı ve beklentileri içeren strüktürel bir faaliyet olduğunu belirtir. İzleyiciler film izlerken de şemaları kullanarak öyküyü anlamlandırır, hipotezler üretir ve sonuçlar çıkarır. Sanat yapıtlarını algılamak da benzer bir süreç içerir. Bir sanat yapıtı tamamlanmış değildir ve izleyicinin katılımını gerektirir (Bordwell 1985: 30-34).

Yapısalcı yaklaşımlar genellikle anlatının iki temel bileşeni olan öykü ve söyleme odaklanır. Chatman (1983: 19)'a göre öykü olay zinciri, karakterler ve çevre gibi unsurlarla birlikte, söylem ise içeriğin iletilmesi için kullanılan araçlardan oluşur. Özetlemek gerekirse, öykü neyin anlatıldığına odaklanırken, söylem nasıl anlatıldığına odaklanır. Rus Biçimcileri ve neoformalist yaklaşım da Aristoteles'ten bu yana bilinen öykü ve söylem ayrımını sürdürmüş ve bu ayrımı fabula ve syuzhet terimleriyle tanımlamıştır.

Neoformalistler, anlatıdaki "öykü-fabula" ve "olay örgüsü-sujet" arasındaki ayrıma dikkat çekmişlerdir. "Öykü" ya da "fabula", açıkça gösterilen ve izleyicinin varsayıp anladığı tüm olayların toplamını ifade eder. "Olay örgüsü" ya da "sujet", sunulan hikayenin tüm aksiyonunu kapsayan ve düzenli bir nedensel olaylar dizisini ifade eder. Bazı olaylar direkt olarak sunulurken, bazıları "çıkıntı" olarak adlandırılır ve izleyicinin algılaması ve zihninde düzenlemesi gerekmektedir. Olayların nedensellik açısından yaratılışı ise "fabula" olarak adlandırılır (Thompson, 1988: 50).

Yapıtta bize aktarılan birbirine bağlı olayların bütünü olarak tanımladığı fabula, olayların doğal kronolojik sıralamasına göre neden-sonuç ilişkisi içinde yer aldığını, yapıt içindeki sıralama ile farklılık gösterdiğini belirtmektedir. Bordwell fabula'yı seyircinin filmde sunulan ipuçlarından yarattığı imgesel yapı olarak tanımlar.

Bordwell'e göre fabula, seyircinin varsayımları ve çıkarımları yoluyla oluşan bir kalıptır (Tomaşevski 1995'den aktaran Topçu, 2017).

Syuzhet, genellikle "düzen" olarak çevrilen, bir filmdeki fabulanın fiili aranjmanı ve sunumudur. Sinema anlatısını değerlendirirken, syuzhet ve fabula kavramlarının yanı sıra stil ögesini de göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Stil, sinemada kullanılan biçimsel araçlarla ilişkilidir. Rear Window filmi örneğinde syuzhet ve stil arasındaki farklılığı gösterebiliriz. Syuzhet, Bayan Thorwald cinayetiyle ilgili hikayeyi, soruşturmayı ve Lisa ile Jeff'in romantik ilişkisinin hikayesini belirli olaylar dizisiyle (eylemler, sahneler, dönüm noktaları, entrikalar) anlatır. Bununla birlikte, aynı film, sahne düzeni, sinematografi, kurgu ve ses uygulamalarının sürekli bir akış şeklinde birleştiği bir stilin bir ifadesi olarak tanımlanabilir (Bordwell 1985: 49-50). Kısacası syuzhet, fabula'nın temel anlatısal tekniklerinden oluşturulan bir bütündür. Syuzhet ve biçimin birlikte hareket ettiğini vurgular ve farklı yönlerde işlediklerini belirtir. Bordwell (1985: 50) tarafından belirtildiği üzere, syuzhet filmi dramatik bir süreç olarak ele alırken, biçim ise teknik yönleriyle ilgilenir. Syuzhet, filmdeki dramaturjiyi ve öykü bilgisini anlama ve birleştirme görevini yerine getiren düzenlenmiş ipuçları dizisi olarak ortaya çıkabilir. Film biçimi ise syuzhet'in bu amacını gerçekleştiren görevlerin nasıl açığa çıkarıldığını ifade eder (Topçu, 2009).

Stil, aynı zamanda film yapım tekniklerinin organizasyon ilkelerine göre oluşturduğu bir sistemdir ve özel örneklerini filmde tekrar eden yapı veya doku özellikleriyle belirtir. Terimin diğer kullanımları da bulunur; örneğin, "neorealist tarz" gibi. Bununla birlikte, buradaki bağlamda "tarz" yalnızca filmde sinematik araçların sistematik kullanımını ifade eder. Syuzhet, filmi dramaturjik bir süreç olarak ele alırken, tarz ise teknik bir süreç olarak ele alınır (Bordwell 1985: 50). Seyirci, film hakkında varsayımlar oluştururken syuzhet tarafından sunulan izlerden faydalanır. Syuzhet, genellikle fabulanın oluşumunu ertelemeye çalışır ve bu erteleme seyircideki merak duygusunu diri tutmayı amaçlar. Syuzhet, bazı anlatılarda fabulanın oluşumunu engelleyen unsurları da içerebilir. Bu durumda, Şklovski'nin farklılaştırma kavramı akla gelir. Sanatın amacının estetik algının geciktirilmesi yoluyla farklılaştırma olduğunu savunan Şklovski'nin bu düşüncesi özellikle çağdaş anlatılı filmlerde ortaya çıkar (Bordwell, 1985). Fabula, gerçek yaşamdaki olayların kronolojik sırasını izleyen bir dizi olaydır. Syuzhet ise bu kronolojik sırayı değiştirir, olayları keser ve yeniden düzenler. Syuzhet, fabula karşı alışılmış beklentileri bozma işlevini yerine getirir. Syuzhete bağlı araçlar, hikayenin anlatılmasını engeller, zorlaştırır ve bu süreçte dikkati olay örgüsüne çeker. Sonuç olarak, eylemden ziyade eylemin nasıl anlatıldığı ön plana çıkar.

Bordwell, fabula, syuzhet ve biçim arasındaki ilişkiden hareketle, bir filmde anlatının syuzhet ve biçim arasındaki etkileşimini vurgular. Anlatının gerçekleşmesi için, syuzhet'in fabula bilgisini düzenlemesi yeterli değildir, aynı zamanda anlatıda biçimsel süreçlerin de etkili olması gerekmektedir. Bu etkileşim, izleyiciyi fabula'yı kurması için teşvik eder (İldeş, 2019).

Bordwell, anlatıyı sadece fabula-syuzhet olarak ele almanın, izleyicinin yönlendirilme sürecini gözden kaçırabileceğini ifade eder. İzleyicinin biçimsel bir şeması olduğu ve bu şemanın anlatının sunum sürecini etkilediği belirtilir. Anlatı, syuzhet'in anlatı bilgisini iletmek için biçimsel faaliyetlerle dinamik bir etkileşim içerisindedir (Bordwell, 1985: 53). Anlatının oluşumunda, syuzhet'in fabula'yı oluşturmak için kullandığı yöntemler de önemli bir rol oynar. Özellikle, izleyiciye iletilen bilgiyle ilgili kategoriler, bu yöntemlerin kapsamına girer. Bu kategoriler arasında bilgisellik ve iletişimsellik bulunur (Topçu, 2009: 110).

2. SİNEMADA NEOFORMALİST YAKLAŞIM

2.1. Neoformalist Yaklaşımın Temel Kavramları

Neoformalistler, anlatı ve stil gibi birçok ilişkili öğenin etrafında toplandığı, biçim açısından sistemli bir bütün olarak tanımlanır. Bu biçimsel sistemde yer alan tüm unsurlar, bu iki düzenleyici faktör arasında sıkı bir etkileşim içinde bulunarak birbirlerini yönlendirir. Sanat eserleri, bir araya getirilen biçimsel öğelerin seyircinin algısı ve zihninde yarattığı etkileşim sayesinde sanatsal bir deneyim yaratır. Bu etkileşim sonucunda, eserin biçimsel yapısı içinde anlatılan öykü, iletilen duygu, ifade edilen anlam ve soyut düşünceler ortaya çıkar (Çaçan, 2019: 39).

Klasik film teorisyenlerinin çalışmaları, film endüstrisinin sosyokültürel bağlamları ve içerik çözümlemeleri üzerine odaklanarak Noel Burch dışındaki yazarların filmin biçimine pek ilgi göstermediği şekilde gerçekleşmiştir. Göstergebilim, işaretlerin ve anlamlarının ön plana çıkarıldığı bir alan olarak bilinirken, yapısalcılık genellikle anlatıyı birincil ilgi alanı olarak ele almıştır. Bununla birlikte, neoformalist film analizi genellikle izleyiciyi renk, şekil, form ve hatta ses gibi görsel ve işitsel özellikleri keşfetmeye teşvik ederek öne çıkar (Blewitt 1997: 95'ten aktaran İşler, 2023: 469).

Bordwell, diğer sinema araştırmacılarından farklı olarak, sinemayı somut gerçeklerle bağlantılı olarak inceleyen bir film analizi yapmaya çaba gösterdiğini belirtmiştir. Diğer araştırmacıların çoğunun film endüstrisini ya da izleyicileri sosyokültürel bağlamlarında incelediğini söyleyen Bordwell, kendisinin film analizinde somut özelliklerin önemli olduğunu düşündüğünü ifade etmiştir. Bordwell, ideolojinin işleyişini açıklamak için kullanılan yorumbilgisini (hermenötik) ve 1968 yılı sonrası yorumlama stratejilerini gösteren tarihsel bir bağlamla, sinema dışı antropolojik, dilbilimsel ve psikanalitik gibi teorilerden türetilen kavramları film analizi yaparken somut gerçeklere bağlı tutma çabasıyla birleştirerek, kendi teorisinin arka planını inşa etmiştir (Bordwell 1983'ten aktaran İşler, 2023: 469).

Bordwell ve Thompson, bir filmin içindeki parçaların mantıksal ilişkilerini inceleyerek, bir filmi oluşturan temel ilkeleri ve parçalar arasındaki ilişkileri sorgulamışlardır. Neoformalist yaklaşıma göre, bir filmin parçaları arasındaki ilişki "biçim" olarak adlandırılmaktadır. Sanat eserleri, insanlara duyuşsal ve düşünsel bir deneyim sunmayı amaçlar. Sanatçı, eserini planlar, bir model oluşturur ve izleyicilere bu deneyimi yaşatabilmek için ipuçları verir. İpuçları belirli sistemler içinde düzenlenir

ve bir sanat yapıtında olduğu gibi filmlerde de öğeler arasında bir ilişki sistemi bulunur, yani eserin biçimi. Bu öğeler, genel modelin bir parçası olarak hareket eder. Bir film, konusu, anlamı ve soyut düşünceleriyle birlikte bütünsel bir sistem olan biçim içinde yer alır. Bir filmdeki biçimsel sistem, "anlatı" ve "stilistik unsurlar" gibi unsurlara göre organize edilir ve izleyici, bu unsurlar arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışır.

Neoformalistler, birçok izleyicinin biçim ve içerik kavramlarını karıştırdığını ve biçimin sadece dışsal değil, aynı zamanda filmdeki tüm sistemi ifade ettiğini vurgulamışlardır. Biçim, dışarıda bulunan bir nesne gibi düşünülemez. Örneğin, bir sürahi kolayca fincan veya şişede tutulabilecek şeyleri içerir. Ancak, filmde biçim içerikten daha az önemli değildir. Örneğin, bir filmde Hiroşima ve Nagasaki'ye atom bombası saldırısının anlatıldığı bir aşk hikayesi, diğer bir filmde ise aynı olay üzerinden karakterlerin psikolojisine odaklanan bir aile draması anlatılabilir. Her iki film de farklı biçimsel yaklaşımlarla yapılandırılacak ve izleyiciler, filmleri bu biçimsel yaklaşımlar üzerinden anlamlandıracaktır. Dolayısıyla, aynı konu, bu farklı biçimsel sistemler içinde farklı işlevlere sahip olacak ve bu da farklı iki film ortaya çıkaracaktır (Bordwell, 2011: 55-58 ve İşler 2023:470).

Neoformalistler, filmlerin sanatsal sistemler olduğunu kabul ederler ve filmler biçimsel ilkelerine göre değerlendirilerek analiz edilirse, bu analizlerin sağlam bir temele dayanacağına inanırlar. Filmin biçimsel sistemi içindeki bağlantılar ilişkili ve önemlidir. Neoformalistler, sanat eserleri olarak kabul edilen filmlerin kendine özgü bir film biçimi ilkeleri setine sahip olduğunu ve bu ilkelerin birbiriyle bağlantılı öğeler kümesini oluşturduğunu savunur. Bu bağlantılar, filmin bütünsel sistem içindeki parçalar arasındaki ilişkileri vurgular ve analiz ederken yardımcı olacak belirli ilkeleri gerektirir (İşler, 2023: 472-473). Neoformalistler, bir filmin biçimsel sistemi içinde izleyicilerin algıladığı beş ilkeyi "işlev", "benzerlik ve tekrarlar", "farklılık ve çeşitleme", "gelişme" ve "uyum ve uyumsuzluk" olarak tanımlamışlardır. Bu ilkeler, parçalar arasındaki ilişkileri anlamlandırmaya yardımcı olur ve filmin biçimsel yapısını anlamak için kullanılır (Bordwell ve Thompson 2011: 65-67).

Neoformalistler, bir filmin başından sonuna izlenen "gelişmenin", bazı benzerlik ve farklılık kalıplarından kaynaklandığını iddia eder. Filmin benzer ve farklı öğelerinin desenleri, filmi "bölümlere ayırmak" (örneğin sahnelere) ve yazılı bir taslak gibi kullanarak gelişme modelini analiz etmek için yardımcı olur. Filmin parçalara ayrılması, benzerlikler ve farklılıkların daha derinlemesine görülmesini ve biçimsel gelişmenin daha da içselleştirilmesini sağlar. Ayrıca, bir filmin biçimsel sistemi, başlangıç ve sonun karşılaştırılması yoluyla da değerlendirilir. Filmin başı ile sonu arasındaki benzerlikler

ve farklılıklar, biçimsel modelin ortaya çıkarılmasına olanak sağlar. Bir film, çeşitli unsurlarının birbirleriyle ilişkisi sayesinde sinematik bir sistem oluşturur. Tüm bu ilişkiler iç içe geçtiğinde, film kendine özgü bir bütünlük taşır ve kendi başına anlamlı hale gelir. Bu unsurlar, biçimsel sistemle etkileşim içinde olduklarından dolayı, filmde mantıklı bir ilerleme sağlanır (İşler, 2023: 474).

Bir filmin biçimsel uyumu, seyircinin algıladığı tüm ilişkilerin ekonomik ve açık bir şekilde bağlantılı olmasıyla oluşur. Uyumlu bir filmde, biçimsel ilişkiler kesintisizdir, her öge işlevseldir ve benzerlikler ile farklılıklar fark edilebilir. Uyumlu bir biçim, izleyicide bir bütünlük ve tatmin hissi yaratır. Mükemmel bir uyum zorlu bir hedef olup, uyumlu bir film bile bazı yanıtlanmamış sorular veya bütünleşmemiş öğeler -yani uyumsuzluklar- içerebilir (Çaçan, 2019: 38).

2.1.1. Anlatı

Neoformal akım üzerinden ilerleyen kuramcılar, biçim kavramını birçok ögenin işbirliği ile üretilen ve bu ilişkileri bağdaştırarak bir sistematik bütün oluştururlar. Bu sistemle birlikte ilişkiler iç içe geçerek anlatı ve stil kavramını oluşturur. Anlatı ve stil kavramı, oluşturulma sürecinde düzenleyici öğeler olarak ortaya çıkar. Bu iki kavram sistemsel bir bütün oluşturmanın yanı sıra birbirlerini tamamlayıcı ve yönlendirici unsur olarak da görev yapar. Filmsel anlamda film veya eserlerin yaratılmasından sonra ortaya çıkan öyküleme, soyut düşünceler ve anlam bütünlüğü, anlatı ve stilin birleşmesinden oluşan biçim unsurunun seyirci zihninde yaratılmış sanatsal deneyimden kaynaklanmaktadır.

Üretim, dağıtım ve izleme imkanlarının değişmesi ve seyircilerin aynı türdeki olayları izlemekten sıkılması, sinemada anlatılan konuların da değişmesine neden olmuştur. Haberler, yarışmalar ve basit günlük öykülerden sıyrılan sinema, teknolojik gelişmeler sayesinde seyirciyi düşündürmek için daha derin ve etkileyici hikayeler anlatmaya yöneltmiştir. Sinemada anlatı, seyirciye bir hikaye anlatmak için kullanılan en temel yöntemlerden biridir ve film içinde yapısal olarak değişen bir anlatım dilidir (Acar, 2021: 72).

Sinema sanatında, anlatım kavramı bir filmin hikayesini aktardığını ve bir hikayeleme sürecini içerdiğini ifade eder. Bu sebeple, anlatıya sahip olan bir film öyküsel nitelik taşır. Anlatı, çoğunlukla kurgusal filmlerle ilişkilendirilse de, belgeseller ve hatta bazı deneysel ve avangard filmler de öykü anlatım tekniklerini benimseyebilirler. Anlatı, zaman, mekan ve nedensellik bağlantısı içindeki olayların bir zincirini ifade eden bir kavramdır. Rastlantısal olayların zinciri anlatı/öykü olarak

nitelendirilemez çünkü nedensel, zamansal ve mekansal ilişkiler açıkça belirtilmemiştir. Anlatının nedenselliği genellikle zaman ve mekana dayandırılır, ancak bir filmde farklı bir biçimsel prensip geçerli olabilir. Örneğin, nedensel bir bağlantı kurulamayan iki ayrı öykünün sahneleri ardışık olarak sunulurken, seyirciye karakterlerin durumları arasında paralellikler kurma fırsatı sunulabilir (Bordwell ve Thompson, 2009).

Sinemada anlatı kavramı, sanat ve edebiyattaki anlatı kavramından ayrılır. Filmsel anlatım, edebiyattaki anlatım gibi öykü, olay örgüsü, karakter gibi terimler kullanarak tanımlanabilir. Ancak, filmin sunum biçimi, görüntü, ses, müzik ve diyalog gibi farklı öğelerle oluşturulduğundan, bu kavramların gerçekleşmesi çok farklıdır (Lothe, 2002). Sinemada anlatı kavramı, izleyicinin görsel unsurları zaman-mekan ilişkisi içinde bir araya getirerek anlamlandırması, gördüklerinin arasında neden-sonuç ilişkisi kurması ve öykünün eksiklerini tahmin etmesiyle ilgili bir sürecin sonucudur. İzleyici, film boyunca ne olacağına, ne zaman biteceğine ve nasıl biteceğine dair sorularla meşgul edilir. Bu süreç, izleyicinin olası sonuçları tahmin etmesi ve beklentilerinin karşılanması ya da boşa çıkması arasındaki gerilim üzerine kuruludur (Rowe, 1996: 112).

Film anlatısındaki ya da klasik anlatıdaki bariz şekilde izleyicinin çıkarımlarından algılananlar dahil, bir fabula-öykü oluşturur. Filmlerde anlatı biçimi unsurunun yaygınlaşması ve anlaşılması için bazı parametreler oluşmaktadır. Bu kurulan ve oluşturulan parametreler filmdeki anlatının izleyicilerin daha kolay bir şekilde anlaşılması için yapılmaktadır. Fakat anlatı biçimi parametreleri herkes tarafından kabul görülmez. Evrensel bir dil ortaya çıkarmayabilir. Örnek vermek gerekirse Hint sinemasında müzikal bir tarz veya öykü anlatımı yapan filmdeki anlatılma biçimi, Hollywood sinemasındaki anlatı biçiminden farklıdır (White, 1996: 4).

Bazı yönetmenler bir filmi izleyiciye aktarır belirli bir anlatı türünü seçmez. Bir bakış açısından kaynaklı öyküyü izleyiciye dolaylı yoldan aktarabilir. Bu aktarım sırasında olayları tam anlamıyla vermeyebilir. Birkaç konu bütünlüğünü es geçebilir ve anlatmayabilir. Yönetmen böyle bir durumda bakış açısındaki öykü konumunu bütün olayların bütünü olarak ele alabilir. Seyirci açısından ise; filmin sunulan her şeyi olay örgüsü biçiminde anlayabilir.

Öykü veya film gibi bir anlatının iki farklı bakış açısı vardır: anlatıcının/yönetmenin bakış açısı ve seyircinin bakış açısı. Anlatıcının/yönetmenin bakış açısı, öykünün tamamını kontrol eden kişinin bakış açısıdır. Bu kişi, olayların tamamını biliyor ve hikayenin anlatımını kontrol ediyor. Bu nedenle, bazı olayları doğrudan gösterirken, bazılarını ima edebilir veya ihmal edebilir (Bordwell ve Thompson, 2009).

Anlatıcının/yönetmenin bakış açısı, hikayenin düzenlenişinde önemli bir rol oynar ve olayların tamamının nasıl sunulacağına karar verir. Seyircinin bakış açısı ise, öykünün sunulan haline dayanır. Seyirci, öykünün kendisine sunulan şekliyle hikayeyi anlar ve buna göre yorum yapar. İzleyicinin bu yorumlaması, öyküyü tamamlayabilmesi için önemlidir.

İzleyici, ipuçlarından yararlanarak hikayenin oluşumunu takip eder ve olayların gerçekleştiği bağlamı anlamaya çalışır. Bununla birlikte, bazı öykülerde anlatıcının/yönetmenin bakış açısı ve seyircinin bakış açısı arasında ayrılıklar olabilir. Bu, anlatıcının/yönetmenin bilerek veya bilmeden öyküyü farklı bir şekilde sunmasından kaynaklanabilir. Örneğin, anlatıcı bazı önemli olayları atlayabilir veya ima edebilir, ancak bu olaylar daha sonra seyirci tarafından keşfedilebilir ve anlaşılabilir. Bu tür farklılıklar, öyküyü daha ilginç ve karmaşık hale getirebilir Bordwell (1995: 51), olay örgüsünün filmde yaratılan öyküye üç farklı türde prensip ile bağlandığını aktarır. Bu sebeple bu ayrım anlatı tarzını ve anlatının kendisini üç ayrı yönden Anlatı mantığı - nedensellik-, zaman ve mekan unsurları ile etkiler.

2.1.2. Anlatım

Olay örgüsü, hikayenin belirli olaylarını seçerek diğerlerini dışarıda bırakarak filmin sürecini bu şekilde ilerletir. Bu seçimler, öykü bilgisinin verilisinde boşluklar yaratabilir. Ancak bu boşluklar, izleyicinin veya okuyucunun hayal gücünü kullanarak öyküyü anlamlandırmasına olanak tanır. Olay örgüsü, öyküdeki bilgi miktarını ve akışını kontrol ederek, boşlukların kapatılmasını sağlar ve hikayenin tamamlanmasına yardımcı olur (Bordwell, 1985: 54-57).

Bir filmin olay örgüsü, hikayenin ana hatlarını oluştururken, öykü bilgisi ise seyircilerin hikayenin ne olduğunu anlamalarına ve karakterlerin neden belirli eylemler yaptıklarını anlamalarına yardımcı olur. İyi bir senaryo yazarı, öykü bilgisini seyircilere farklı şekillerde sunarak, hikayenin tonunu, atmosferini ve dramatik etkisini artırabilir. Öykü bilgisi, filmin açılış sahnesinden başlayarak, diyaloglar, karakterlerin davranışları, arka plan detayları ve benzeri unsurlar yoluyla seyircilere sunulabilir. Bazı filmlerde, hikayenin başında seyirciye hemen tüm öykü bilgisi verilirken, diğerlerinde ise bilgiler yavaş yavaş ortaya çıkar. Öykü bilgisini geciktirmek, seyircilerde merak ve gerilim yaratırken, onlara verilen bilgiler ise şok edici ve sürpriz dolu olabilir. Öykü bilgisi, aynı zamanda filmin sonunda büyük bir sürprizle sonuçlanan bir dönüm noktası da olabilir. İyi bir senaryo yazarı, öykü bilgisini verme şeklini, hikayenin türüne, tonuna ve hedef kitlesine göre ayarlar. Tam da bu noktada Bordwell ve Thomspson (2009: 93)'ın

dediği gibi olay örgüsünün özel bir etki vermek için öykü bilgisini seyirciye hissettirme ve sunma usulü “anlatımı” oluşturmaktadır.

Anlatı bir öykü veya hikayede anlatımın bütününü oluştururken, anlatım unsuru ise hikayenin nasıl anlatıldığı, dilin kullanımı, anlatıcının seçimi -filmlerde yönetmen olarak da karşımıza çıkabilir- anlatım biçimi ve diğer unsurlar gibi hikayenin tamamen anlatımıyla ilgili teknikleri ifade etmektedir. Anlatı, bir hikayenin ne olduğunu, karakterlerin kim olduğunu, olayların nasıl geliştiğini ve hikayenin sonucunu kapsayan geniş bir kavramdır. Anlatı, hikayenin içeriğiyle ilgilidir ve hikayenin oluşturduğu duygusal veya bilişsel etkiyi yaratır. Öte yandan, anlatım, hikayenin nasıl anlatıldığına odaklanır. Anlatım, dilin kullanımı, diyaloglar, anlatıcının seçimi, anlatım biçimi, cümle yapısı ve benzeri unsurlarla ilgilidir. Anlatım, bir hikayenin anlatımıyla ilgili teknikleri ve stratejileri ifade eder. Bu teknikler, hikayenin duygusal tonunu, atmosferini ve karakterlerin kişiliklerini etkiler. Kısacası anlatı ile anlatım unsurları birbirinden ayrılmaktadır ve farklı anlamlar ortaya çıkarmaktadır.

David Bordwell, anlatım kategorilerini "bilgisellik", "öz bilinçlilik" ve "iletişimsellik" olarak adlandırmıştır. "Bilgisellik", anlatımın içeriği ve derinliğiyle ilgilidir. Bu kategori, hikayenin anlatımında kullanılan bilginin doğruluğu, ayrıntıları ve kapsamını ifade eder. "Öz bilinçlilik" ise anlatımın kendi varlığına ve seyirciye hitap ettiğinin farkında olmasına ilişkindir. Bu kategori, anlatıcının, karakterlerin veya diğer öğelerin doğrudan seyirciye bakması, kamera ile oynama, dış ses veya diğer teknikler kullanarak seyirciye hitap etmesi gibi tekniklerle yaratılır. İletişimsellik ise anlatımın genişliği ve seyirciye ulaşabilme kapasitesi ile ilgilidir. Bu kategori, anlatımın ne kadar geniş bir kitleye hitap ettiğini veya anlatımın belirli bir kültür veya dil için uygun olup olmadığını ifade eder. Bordwell, bu üç kategori arasındaki ilişkiyi vurgular ve iyi bir anlatımın bu kategorilerin hepsinde başarılı olması gerektiğini belirtir (1985: 58).

Özbilinçliliğin görünür ve bariz şekilde açık sunulması, anlatım araçlarının daha az görünmez/saydam olmasıdır. Bu da anlatım araçlarının kendilerini seyirciye daha fazla belli ettikleri anlamına gelir. Örneğin, bir karakterin doğrudan kamera önünde konuşması veya dış ses anlatıcının sıklıkla kullanılması gibi teknikler, anlatım araçlarının seyirciye daha fazla belli olduğu örneklerdir. Bu teknikler, anlatımın özbilinçli bir şekilde kullanıldığını gösterir ve seyirciye hikayenin anlatımında aktif bir rol oynamaları için fırsat verir. Bordwell ve Thompspon, öykü bilgisinin genişliği ve öykü bilgisinin derinliği özelliklerini anlatımda öne çıkan iki öğe olarak aktarır (2009: 93).

Öykü bilgisi açısından geniş bir perspektife sahip olan ve her şeyi bilen anlatım (omniscience), seyircinin karakterlerden daha fazla bilgi sahibi olduğu, aşırı detaylı bir anlatımdır. Bu anlatım şekli, hikayenin tüm karakterlerinin zihinlerine erişim sağlar ve seyirciye hikayenin her yönünü gösterir. Bu anlatım şekli, hikayenin farklı olaylarının ve karakterlerinin arasındaki bağlantıları göstererek, seyirciye daha geniş bir perspektif sunar. Sınırsız anlatım, aynı zamanda, karakterler arasındaki gizli planları ve motivasyonları açığa çıkararak, filmlerde gizem ve merak yaratmak için kullanılır (Bordwell ve Thompson, 2009: 93-94).

Bordwell'in belirttiği gibi, anlatımın iletişimselliği bilgi alanının genişliğiyle paralel olarak değişir. Sınırsız anlatım, seyirciye daha fazla bilgi sağladığı için daha iletişimseldir. Bu anlatım şekli, hikayenin her yönünü açıkça gösterir ve seyirciye karakterlerin motivasyonları, duyguları ve düşünceleri hakkında daha fazla bilgi verir. Bu sayede seyirci, karakterlerle daha iyi bağlantı kurabilir ve hikayeye daha derinlemesine bağlanabilir. Sınırlı anlatım ise, sınırlı bilgi sağladığı için daha az iletişimseldir. Bu anlatım şekli, seyirciye sadece belirli bir karakterin bakış açısını gösterir ve karakterlerin motivasyonları, duyguları ve düşünceleri hakkında sınırlı bilgi verir. Bu sayede seyirci, karakterlerle daha az bağlantı kurabilir ve hikayeye daha yüzeysel bir şekilde bağlanabilir (1985: 59).

Öykü anlatımında derinlik, karakterlerin iç dünyalarına ve psikolojik durumlarına ilişkin anlatımın nesnel veya öznel olmasıyla ilgilidir. Eğer olay örgüsü, karakterin dışsal eylemlerine odaklanarak olayları anlatıyorsa, anlatım nesnel olarak nitelendirilebilir. Bu anlatım tarzında, seyirci karakterin ne yaptığını ve ne söylediğini gözlemleyerek karakter hakkında bir fikir edinir. Ancak bazen olay örgüsü, karakterin iç dünyasını ve duygusal durumunu anlatmak için karakterin görsel veya işitsel bakış açısından sunar. Bu anlatım tarzı, anlatımın algısal öznellik taşıdığı anlamına gelir. Seyirci, karakterin duygu ve düşüncelerini, karakterin kendi bakış açısıyla deneyimler ve karakterin dünyasını anlamak için onunla empati kurar. Bu nedenle, öykü anlatımı hem nesnel hem de öznel olabilir. Öykü anlatımındaki derinlik, karakterlerin iç dünyalarına ve psikolojik durumlarına ilişkin anlatımın nesnel veya öznel olmasıyla ilgilidir.

Bazı öykü anlatımlarında, seyirci karakterin iç dünyasına daha fazla nüfuz edebilir ve karakterin düşüncelerini, içsel monologlarını, hayallerini, fantezilerini veya sanrılarını duyabilir veya görebilir. Bu tür anlatımlarda, anlatım daha da derinleşir ve zihinsel öznellik ön plana çıkar. Seyirci, karakterin zihnindeki dünyayı keşfetmek için onunla birlikte hareket eder ve karakterin içsel dünyasını daha yakından tanır. Bu tür

anlatımda, içsel görüntüler bazen stilize edilmiş efektlerle vurgulanabilir. Örneğin, karakterin sanrıları veya fantezileri, belirli bir renk paleti veya müzikal eşlik ile gösterilebilir. Bu şekilde, seyirci karakterin duygusal durumunu ve zihinsel süreçlerini daha iyi anlayabilir (Çaçan, 2019: 44).

Hayali olaylar her zaman stilize edilmez ve izleyicinin hayal mi gerçek mi olduğunu sonradan anlaması gerekebilir. Bu tür anlatımlarda, seyircinin gerçeklik ve hayal arasındaki sınırı belirlemesi gerekebilir. Ayrıca, bazı filmler nesnellik ve özneliğin belirsiz biçimde iç içe geçtiği anlatımlar içerebilir. Bu tür filmlerde, olaylar nesnel olarak anlatılırken, karakterlerin psikolojik durumları ve iç dünyaları öznel olarak anlatılabilir. Bu anlatım tarzı, seyircinin karakterlerle empati kurmasına ve onların duygu ve düşüncelerine daha yakından dahil olmasına izin verir. Fellini'nin 8½, Haneke'nin Cache ve Nolan'ın Memento filmleri bu tür anlatımlara örnek olarak verilebilir. Bu filmlerde, olaylar belirli bir nesnellığe sahipken, karakterlerin psikolojik durumları ve içsel dünyaları öznel olarak anlatılmaktadır. Bu da seyircinin filmi hem nesnel hem de öznel bir bakış açısıyla izlemesine izin verir (Bordwell ve Thompson, 2009: 95).

2.1.3. Anlatı Mantığı, Nedensellik

Sinemada anlatı mantığı, bir filmde anlatılan hikayenin nasıl yapılandırıldığını ifade eder. Klasik Hollywood sinemasında yaygın olan bu anlatı mantığı, tipik olarak bir "neden-sonuç" ilişkisine dayanır. Yani, olayların nasıl meydana geldiğini ve birbirleriyle nasıl ilişkili olduklarını açıklamak için sebepler ve sonuçlar arasında belirgin bir bağlantı kurar. Karakterler, bir sorunla karşılaştıklarında bir dizi aksiyon alırlar ve bu aksiyonların sonucunda hikayenin sonuna kadar ilerlerler. Bir film öyküsünün çeşitli şekillerde, örneğin hikaye sırası, süresi ve sıklığı manipüle edilmesi, seyircinin anlatıyı anlamlandırma sürecinde aktif olarak yer aldığını gösterir. Olay örgüsü, kronolojik sıralama, eylemlerin zaman aralığı ve bir olayın kaç kez gerçekleştiği gibi ipuçları sağlar ve izleyicinin varsayım ve çıkarımlar yapması ve beklentiler oluşturmaları gereklidir. Bazı durumlarda, zaman ilişkilerinin anlaşılması oldukça karmaşık hale gelebilir. Örneğin, The Usual Suspects filminde, küçük bir suçlu, FBI ajanına çetesiyle ilgili karmaşık bir hikaye anlatır. Anlatımı birçok flaşback ile açılır ve bazıları açılış sahnesinde tanık olduğumuz olayları tekrarlar. Ancak, sürpriz bir final olayı, bazı flaşback'lerin yalanlar içerdiğini ortaya çıkarır ve olayların kronolojisini ve gerçek nedensellik zincirini birleştirmemiz gerekmektedir. Bu tür zaman karıştırma teknikleri son yıllarda daha yaygın hale gelmiştir. Genellikle, zaman

manipölasyonlarının önemli nedeni nedensellik ilkesidir. Örneğin, bir flashback sıklıkla, bir karakterin geçmişteki bir olayı hatırlamasını tetikleyen bir olay tarafından sebep olur. Olay örgüsü, nedensellik zincirlerinin önemli olmadığı hikaye sürelerini atlayabilir. Eylemlerin tekrarı da, seyirciye belirli ana nedenleri açıkça iletmek için olay örgüsünün ihtiyacına bağlı olarak motivasyon sağlayabilir (Bordwell ve Thompson, 2008: 82).

Klasik anlatı sinemasında, hikayenin temel yapısı genellikle üç bölüme ayrılır: "giriş", "gelişme" ve "sonuç". Girişte, seyirci karakterleri ve ortamı tanır. Gelişme bölümünde, ana karakterin hedefi açıklanır ve sorunlarla karşılaşması anlatılır. Sonuç bölümünde, sorun çözülür ve hikaye sona erer. Ancak günümüzde sinema anlatısı giderek çeşitleniyor ve geleneksel anlatı kalıplarına uymayan yapılar ortaya çıkıyor.

Sinemada nedensellik, olay örgüsünde meydana gelen bir olayın nedenini ve sonucunu gösteren bağlantıların kurulmasıdır. Seyircinin, filmdeki olaylar arasında neden-sonuç ilişkilerini anlamaya çalışması, karakterlerin aksiyon ve reaksiyonlarına tanık olması, filmle duygusal bir bağ kurmasını sağlar. Nedensellik, sadece doğrudan sunulan neden ve sonuçlarla değil, seyirciyi çıkarsama yapmaya yönlendiren ima ve ipuçlarıyla da oluşabilir.

Neoformalistler, öykü ve olay örgüsü arasındaki ayrımı vurgulayarak bu sürecin işleyişini açıklarlar. Bordwell, Aristoteles'ten bu yana var olan bu ayrımın, anlatılan öykünün gerçek temsilinden sunulmuş biçimine olan farklılıktan kaynaklandığını ifade eder. Bu ayrım, anlatılan şeyin ne olduğuyla nasıl anlatıldığı arasındaki farkı ifade eder ve Rus Biçimciler tarafından ayrıntılı bir teorik çerçeveye oturtulmuştur. Fabula (öykü - story) ve syuzhet (olay örgüsü - plot) terimleri aracılığıyla ifade edilen bu ayrım, anlatının yapılandırılmasında önemli bir rol oynar (1985: 51).

Anlatı sinemasında karakterler, olayların nedenlerini yaratan ve sonuçlarını gösteren araçlar olarak işlev görürler, özellikle klasik anlatı sinemasında bu durum daha belirgindir. Karakterlerin aksiyonları ve tepkileri, seyircinin filmle kurduğu bağın güçlenmesine katkı sağlar. Karakterler, tutumları, davranışları, alışkanlıkları ve psikolojileriyle birbirlerinden farklılaşan özelliklere sahiptir. Olay örgüsü, karakterlerin özelliklerini hızlı ve etkili bir şekilde ortaya koyarak, seyircinin kısa bir süre içinde onları tanımasını ve olumlu veya olumsuz bir izlenim edinmesini sağlar. Ancak anlatıda her zaman karakterler nedenleri açıklayan unsurlar değildir; bazen deprem, sel gibi doğal afetler gibi olaylar ve bu olayların nedenleri ortaya çıkar.

Nedensellik, sadece olay örgüsüne doğrudan sunulan neden ve sonuçlarla sınırlı değildir. Anlatı, seyirciyi neden ve sonuçlarla ilgili çıkarsama yapmaya yönlendirerek

de oluşabilir. Bu şekilde öykü, seyircinin merakını canlı tutarak, onları daha fazla içine çekebilir. Bazı filmlerde, özellikle korku filmlerinde olduğu gibi, olayların nedenleri açıkça verilmez, bu da seyircide bir gizem ve merak duygusu uyandırır. Ayrıca bazı filmlerde nedenleri verilirken sonuçlar geciktirilir, bu da gerilimi ve belirsizliği artırır. Bazı filmlerde ise güçlü bir final sunulurken sonuçlar verilmez, seyirciye bırakılır. Örneğin, François Truffaut'nun The 400 Blows filminde, çocuğun kaçtığı ıslahevinden kumsalda koşarken yüzünde donarak sona erer. Çocuğun kaderi seyircinin tahminlerine bırakılır (Bordwell ve Thompson, 2009: 84).

2.1.4. Zaman

Anlatıyı ilerleten olaylarda zaman, önemli bir rol üstlenir. Zaman, öyküyü anlamak için önemli bir faktördür ve seyircinin olayların kronolojik düzenini anlaması gerekir. Filmler, öyküyü kronolojik düzende sunmayabilirler. Bunun yerine, olay örgüsünü farklı şekillerde düzenleyebilirler. Bu durumda, seyirci olayları kronolojik düzene sokmak için çaba sarf eder. Öykü zamanı, olayların düzeni, süresi ve sıklığı hakkında ipuçları sunar ve seyirci bu ipuçlarına dayanarak zamansal ilişkileri anlamaya çalışır. Nedensellik ilkesi de zamansal yönlendirmelerde önemli bir rol oynar. Olayların neden-sonuç ilişkisi, seyircinin öyküyü anlamasına yardımcı olur. Seyirci, olayların neden-sonuç ilişkilerine dayanarak beklentiler oluşturur ve çıkarsamalar yapar. Bu sayede, öyküyü daha iyi anlar ve daha aktif bir şekilde zamansal ilişkileri anlama sürecine katılır (Bordwell ve Thompson 2009: 84-87'den aktaran Çağan, 2019).

Sinema, anlatımında görsel öğelerin kullanıldığı bir sanat formudur. Filmler, görüntü, ses, müzik ve diyalog gibi farklı unsurların bir araya gelmesiyle oluşur. Bir filmi izlerken, izleyicinin dikkati zaman içinde değişir ve her anın tamamı bilinçli bir şekilde işlenemez. Bunun yerine, izleyici, filmin bütünü anlamak için çağrıştırmacı belleğini kullanarak, farklı anların ve unsurların birbirleriyle nasıl ilişkili olduğunu anlamaya çalışır. Bu ilişkilendirme, film izlendiği sürece devam eder ve izleyiciye bir hikaye, tema veya mesaj aktarılır (Özkar, 2022: 77).

Neoformalizm, sinema kuramı alanında ortaya çıkan bir yaklaşımdır. Bu yaklaşım, sinemanın estetik yönlerine odaklanır ve film dili, görsel stil, yapısı ve örgüsü gibi unsurları analiz eder. Neoformalistler, filmlerin görsel ve yapısal öğelerinin, filmin anlatımında ve anlamında önemli bir rol oynadığını savunurlar.

Bu bağlamda, neoformalizm ve zaman arasında bir bağlantı vardır. Neoformalistler, bir filmin zamanlamasının, görsel ve yapısal öğelerle doğrudan ilişkili

olduğunu savunurlar. Örneğin, bir filmde kullanılan planlama, kurgu ve müzik gibi unsurlar, izleyicinin zaman algısını ve filmdeki hikayenin akışını etkileyebilir.

Neoformalizmin temel savlarından biri, filmin anlatımında yapısal bir bütünlüğün olması gerektiğidir. Bu bütünlük, filmin unsurlarının birbirleriyle ilişkili ve uyumlu olmasıyla sağlanır. Bu nedenle, neoformalistler, bir filmin zamanlamasının, filmin bütünlüğünü sağlayacak şekilde düzenlenmesi gerektiğini savunurlar. Bununla birlikte, neoformalizmde zamanın kullanımı, filmin anlatımında daha geniş bir bağlama da bağlıdır. Örneğin, bir filmde kullanılan geri dönüşler veya zamanda atlama gibi teknikler, filmin anlatımındaki zaman kavramını değiştirebilir.

Olay örgüsünün kronolojik olarak sunulmadığı filmler, izleyicilerin olayları daha farklı bir şekilde deneyimlemesine neden olabilir. Geçmişe dönüş ya da ileriye sıçrama gibi teknikler kullanarak, filmler olayları farklı bir sırayla sunabilirler. Bu durumda izleyici, olayların meydana geliş sırasına göre değil, filmde sunulan sıraya göre olayları takip eder. Bu teknikler, filmin anlatımını daha ilginç hale getirebilir ve izleyiciyi daha fazla düşündürebilir. Aynı zamanda, flashback veya flashforward gibi teknikler, karakterlerin hareketlerine veya kararlarına dair daha fazla bilgi sağlayabilir. Bu nedenle, kronolojik olmayan bir anlatım, izleyicinin karakterlerle daha fazla empati kurmasına ve filmdeki olaylara daha derinlemesine dalmalarına yardımcı olabilir.

Karmaşık bir etki yaratmanın yanı sıra, kronolojik olmayan bir anlatım, filmin anlatısına daha fazla katman ekleyebilir. Örneğin, bir flashback, karakterlerin geçmişleriyle ilgili bilgi sağlarken aynı zamanda filmdeki olayların nedenini açıklayabilir. Benzer şekilde, flashforward, karakterlerin gelecekteki durumlarına dair ipuçları verebilir.

Bir filmin zamansal süresi, farklı düzeyleri içerir ve bu düzeyler birbirinden farklıdır. Öykü süresi, filmin anlatmaya çalıştığı zaman dilimini ifade eder. Bu zaman dilimi, genellikle karakterlerin arasındaki ilişkilerin ve olayların meydana geldiği geçmiş ve gelecek olayları içerebilir. Olay örgüsü süresi, filmde anlatılan olayların gerçekleştiği süreyi ifade eder. Bu süre, genellikle öykü süresinin belirli bir dilimini kapsar ve olayların kronolojik sırasına göre sunulur. Ekran süresi ise, filmde gösterilen süredir. Bu, filmin tamamında anlatılan öykü veya olay örgüsünün tamamını kapsamayabilir. Örneğin, bazı sahneler kısa kesilebilir veya bazı olaylar atlanabilir. North by Northwest filminde, öykü süresi bütün geçmişle ilgili olayları içerir ve bunlar birkaç yıl içinde gerçekleşmiştir. Olay örgüsü süresi ise, sadece dört gün ve dört geceyi kapsar. Ekran süresi ise, sadece 136 dakikadır ve film, sadece belirli bir dilimi seçerek olayları anlatır. Twelve Angry Men filminde ise, öykü süresi, jürinin bir cinayet

vakasını tartıştığı 95 dakikalık süreyi ifade eder. Olay örgüsü süresi ve ekran süresi ise aynıdır çünkü film, tamamıyla jürinin tartışmasını konu alır. Bu üç farklı sürenin farklılıkları, filmin anlatımını etkileyebilir ve izleyicinin filmi algılama şeklini değiştirebilir (Bordwell, Thompson, 2009: 85-86 ve Bordwell, 1985: 81).

Bazı filmler farklı anlatıcıları kullanarak aynı olayı farklı açılardan ele alırlar ve seyircinin olaya daha derinlemesine bir bakış açısı kazanmasını sağlarlar. Bu teknik, filmin olaylarının daha zengin ve çok yönlü bir şekilde anlaşılmasına katkıda bulunur. Aynı olayın birden çok kez gösterilmesi, seyircinin dikkatini çekerek olayın önemini vurgular ve öykünün gidişatı hakkında ipuçları verir. Bu yöntem, öyküye farklı perspektiflerden bakmanın yanı sıra, seyircinin zihninde farklı düşüncelerin tetiklenmesine de yardımcı olur.

2.1.5. Mekan

Mekan kavramının film anlatısında önemli bir faktördür. Bazı filmlerde, özellikle de sanatsal veya deneysel filmlerde, mekanın somutluğundan ziyade, mekanın atmosferi, duygusu veya sembolik anlamı daha ön plana çıkar. Bu filmlerde, mekan, karakterlerin psikolojik durumlarını veya filmin tema ve mesajlarını yansıtan sembolik bir rol oynar. Ayrıca bazı filmlerde, karakterlerin mekanda nasıl konumlandıkları veya mekan içinde nasıl hareket ettikleri, öykünün ve karakterlerin durumlarına dair önemli ipuçları verir. Yine bazı filmlerde öykü veya olay örgüsünün sadece bir kısmı gösterilir ve geri kalan kısım, seyircinin hayal gücüne bırakılır. Bu tür filmlerde, mekanın eksikliği veya yalnızca belli kesitlerin sunulması, seyirciyi daha da meraklandırabilir ve filmi daha ilginç hale getirebilir. Mekan ayrıca, olay örgüsünün ilerlemesine yardımcı olabilir. Örneğin, bir kovalamacanın gerçekleştiği sahne, mekanın kullanımı ile daha gerçekçi hale getirilebilir. Karakterlerin kaçtığı sokaklar, evlere girdikleri kapılar ve sıçradıkları duvarlar, mekanın olay örgüsüne nasıl entegre edildiğine örnek teşkil eder. Bunun yanı sıra, bazı filmler de sadece bir mekanda geçer ve bu mekan da öykü ve olay örgüsünün gidişatını yönlendirir. Örneğin, Hitchcock'un Rope filmi, tamamı bir apartman dairesinde geçer ve bu mekan, öyküyü ve olay örgüsünü büyük ölçüde şekillendirir. Örnek olarak cezaevinden çıkan bir mahkum içeride yaşadığı olayları anlatırken yönetmenin mekanı göstermese de seyircinin o mekanı zihninde tasvir etmesiyle birlikte mekan tamamlanır.

Noel Bruch, sinema kuramcısı olarak çerçeve içi (on-screen) ve çerçeve dışı (off-screen) mekanların ayırımına dikkat çekmiştir. Çerçeve içi mekanlar, filmin çekildiği alanda yer alır ve kamera açısından görülebilirler. Bunlar genellikle karakterlerin

bulunduğu yerlerdir ve olay örgüsü ile doğrudan ilgilidirler. Ancak, çerçeve dışı mekanlar, kamera açısından görülemeyen yerleri ifade eder. Bruch, bu alanları altı gruba ayırmaktadır. İlk dört grup, çerçevenin dört kenarı içinde yer alan mekanlardır. Beşinci alan ise, dört kenarın ötesinde kalan, karakterlerin resimden girip çıktığı bilinen yerlerdir. Altıncı alan ise, film ekibinin, çekim malzemelerinin ve oyuncu yönetmen tartışmalarının yer aldığı mekanlardır (Bordwell ve Thompson, 2009: 191). (Erkılıç 2013: 256'dan aktaran Çağan, 2019).

Bordwell, mekanın üç farklı ima yoluyla, yani çekimler, kurgu ve sesin taşıdığı ipuçlarıyla yapılandırıldığını vurgular. Bu ipuçları genellikle bilinçsizce işlev görür. Her çekim, gölgeler ve kontrastlar, boyut ve doku farklılıkları veya kamera ve figür hareketleri gibi mekansal ilişkilere dair ipuçlarını içerir. Örneğin, bir planın aydınlatması ve gölge kullanımı, o planın atmosferini ve mekanın derinliğini belirleyebilir. Kamera hareketleri de mekanın algılanmasını etkiler. Bir diğer örnek ise kamera mekan içinde gezinirken, seyirci mekanın boyutunu ve yerleşimini daha iyi anlayabilir (1985: 113).

Seyirci bahsedilen çekim içi ipuçlarından yola çıkarak, ilgili mekanın zihinsel haritasını nedensellik şeması kullanarak oluşturur. Devamlılık kurgusu, kesmeleri hissettirmeme prensibine dayandığı için, mekansal bütünlüğe uygun olarak yapılandırılır. Kurgu, filmin yapısal öğelerini ifade eder. Kurgusal yapının mekansal unsurlarını şekillendiren unsurlar, mekanın algılanmasına katkıda bulunur. Örneğin, bir mekanda gerçekleşen sahne, o mekanın önemini ve ilişkisini belirleyebilir. Kurgu, ayrıca bir mekanın farklı bölümlerini birleştirebilir veya ayrı tutabilir. Ses unsuru, mekansal ilişkilerin kurulmasına yardımcı olmak için ses perspektifleriyle birlikte ön plan, arka plan ve figürlerin mesafesi gibi ipuçları sağlayarak katkıda bulunur. Sesin taşıdığı ipuçları, mekanın algılanmasına ses yoluyla katkıda bulunur. Sesin yankıları, farklı mekanların belirlenmesinde bir rol oynar (Bordwell, 1985: 114). Örneğin, bir karakterin konuşması, sahnenin gerçekleştiği mekanın büyüklüğü hakkında ipuçları verebilir. Ses unsuru mekansal ilişkilerin kurulmasında önemli bir role sahiptir. Ses, mekandaki nesnelerin veya karakterlerin yerlerini belirleyebilir ve seyirciye bir mekanın boyutunu ve şeklini ima edebilir. Bir karakterin konuşması ve bu konuşmanın yankıları, o karakterin mekandaki konumunu ve mekanın büyüklüğünü belirleyebilir. Ayrıca, arka plan müzikleri veya ses efektleri, mekanın genel atmosferini ve karakterlerin mesafelerini belirleyebilir. Uzaktaki bir karakterin konuşması daha sessiz olabilir veya arka plandaki bir müzik, karakterin bulunduğu mesafeden daha uzakta çalabilir.

Bu üç ipucu, filmin mekanını algılamak için bir araya gelir. Seyirci, bu ipuçlarını kullanarak ilgili mekanın bilişsel haritasını oluşturur. Mekanın algılanması, seyircinin nedensellik şemasını kullanarak gerçekleşir (Bordwell, 1985: 113-117). Sonuç olarak, film anlatısında mekan önemli bir faktördür ve hikayenin anlatımına katkıda bulunur. Mekan, karakterlerin iç dünyasını, olay örgüsünü ve filmin temasını yansıtabilir ve seyircinin hikayeye daha kolay bağlanmasını sağlayabilir.

2.2. Türk Sineması ve Neoformalizm

Sinema, doğası gereği dışarıyı anlatma arzusu, dışarıya anlatma arzusu içerisinde olmuştur. Dışarıyı anlatma eylemi ve düşüncesi içerisindeyken de gerçeklik algısına sığınmış ve bu kalıp üzerinden yoluna devam etmiştir. Sinema tarihinin ilk yapımı olan Lumiere Kardeşlerin yarattığı eser Trenin Gara Girişi bile dışarıyı dışarıdaki insanlara anlatma gereğiyle ortaya çıkmıştır. Sinema evreninin oluşturulmasında fotoğraf tarafından gelişim göstermesi, fotoğraftan gelmesi, sinemanın da fotoğraf gibi gerçeği olduğu gibi aktarması anlamına gelmektedir. “Sinema, fotoğrafın veremediği, dış dünyanın en önemli öğelerinden birini eşdeyişle devinimi verebilmek, böylelikle gerçeğin eksik kalan yönünü tamamlamak için meydana getirilmiştir.” (Baydemir, 2005: 4).

Türk sinemasının ilk yılları, batı kaynaklı gelişmelerin beraberinde gerçekleşmiş ve bu dönem gelişmiştir. Osmanlı Devleti zamanında savaşların bolluğu, kayıpların çokluğu ve buna rağmen devletin güçlü bir konumda yer alması batının Osmanlı’yı tanıma isteği doğurmuştur. Bu düşünceyle birlikte toplumsal olarak sinema üzerinde pek gelişmeyen Osmanlı, batının adamlarının ülkeye getirdiği kamera ve sinema literatürünü az çok halka benimsetmeye başlamıştır. Sinemanın Osmanlı devletinde yaygınlaşması ilk olarak alternatif bir eğlence olarak karşılanmıştır.

Bir dakikalık görüntülerin yerini kurmaca hikayelerin alması, eğlenceye olan ilgiyi artırdı ve bu durum Avrupa ve Amerika’da sinema tarihindeki ilk büyük şirketlerin kurulmasına ve şirketler arasındaki ciddi bir rekabetin başlamasına neden oldu. Bu rekabet, sinemanın her alanında kendini göstermeye başladı. Türk siyasi hareketinin en önemli olaylarından biri olan II. Meşrutiyet’in ilanı, film gösterimi ve sinema salonu bağlamında rekabeti Osmanlı’ya da taşıdı. Bu nedenle, ülkede yabancı sinema şirketlerinin yatırımları ve salon sayısı artarken, sinema da taşraya yayılmaya başladı (Özuyar, 2008: 139).

İlk dönem itibarıyla yaşanan gelişmelerle birlikte sinema Türkiye’de ilk yıllarda kendini tamamlama ve tanıma evresine girmişti ve bu durumu başarıyla geçmişti.

Olumlu yapıların ileriki yıllarda olumlu ve olumsuz sonuçlar doğurması Türk sinemasını da olumlu ve olumsuz sonuçlara itti. İlk yıllarda Türkiye’de istikrarlı bir sinema yapımı söz konusu değildi. Bir ordu vardı ve istikrarlı şekilde film yapımı ve çevirimi konusunda bir tek bu kurum işliyordu. Kısıtlı oyuncu kitlesi ve kurumların kendi içlerinde birbirlerine vaad ettikleri ve devrettikleri yapıtlarla daha da işin içinden çıkılmaz bir hale bürünüyordu. Kurumların oluşturmak istediği sinemaya girdikleri konularla birlikte yaptığı yanlış ve olumsuz tercihler başarısızlıkları beraberinde getirdi.

Sinema, başlangıçta yabancı eller tarafından yönetildi ve daha sonra da yabancılardan elinde kaldı. Weinberg, Ahmet Fehim ve Şadi Fikret gibi isimler, tiyatrodan gelmişti. Simavi ise henüz yirmili yaşlarında bir amatördü ve Uzkınay ise öğretmenlikten gelmişti. Bu dönemde çekilen öykülü filmler, tiyatrodan uyarlanmıştı ve uyarlamaları yapanlar da önceden bu oyunları sahneleyen kişilerdi. Oyuncular da aynı şekilde tiyatrodan gelmişti. Bu nedenle, bu filmler hiçbirisi sadece "tiyatro filmleri" olmaktan öteye gidemedi. Ancak, Ertuğrul'un çalışmaları dışında bu dönemdeki filmlerin hepsi tiyatro kökenliydi (Özön, 1995: 21).

Türk sinemasında var olan dönemlerden biri olan Tiyatrocular Dönemi, sinema ve tiyatronun radikal bir farklılık olduğu bilinen günümüzde tiyatro kavramının bir sinema dönemine ait olması farklı algılanmaktaydı. Oysa ki bu dönemin adına Tiyatrocular Dönemi denmesinin asıl sebebinin savaş ve sonrasında kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nde olmayan sinema yönetmenlerinden kaynaklıydı. O dönem baş gösteren sinema çalışmalarının Türkiye’deki en ünlü tiyatrocusu Muhsin Ertuğrul ve ekibinden çıkmasından kaynaklıydı. 1922-1939 yılları arasına denk gelen bu on altı yıllık dönem Türk sineması tarihine Tiyatrocular Dönemi olarak geçmiştir. “Bu dönem içinde çevrilen konulu filmlerin hepsini Muhsin Ertuğrul yönetmiş, yine bu filmlerin hepsinde Darülbedayi oyuncularını rol almışlardır. Türkiye’de sinemada etkili olan tiyatro sadece Darülbedayi’dir.” (Baydemir, 2005: 129).

Muhsin Ertuğrul tiyatro kökenli bir sanatçı olarak Türk tiyatrosunda büyük işlere imza atar. Bununla birlikte imza attığı bütün işlerin büyüklüğü sinemaya ters etki yaratır. Bu etkinin nedenleri çok komplike bir durumdan kaynaklı değildi. Nesneler, oyuncuların diksiyonları, sahnedeki dekorlar ve tiyatrodaki varolan hemen hemen her şey olduğu gibi sinemaya nakşedildi. Bu olumsuzluk sarmalında görev yapan tiyatro kökenli yönetmenler, oyuncular -Şehir Tiyatrosundan yetişme oyuncular- , kalabalık sinema üst ekibi, ileriki dönemlerde gelişecek olan sinemaya zor silinecek izler bıraktı. Kapalı kalan sinemalar ve işlerini yürütemeyen yapım evleriyle birlikte Türk seyircisi yalnızca kendi ülkesindeki filmlerden değil Avrupada yürütülen film etkinliklerini de

hissedemiyordu. Türk sineması bu etkiden dolayı gelişemedi ve olumsuzluklar peşpeşe geldi. Ertuğrul, o dönemde sinemanın en önemli dönemleri ve yükseliş zamanlarında çeşitli Avrupa ve Asya ülkelerinde bulunmasına rağmen sinemayı tiyatro hareketlerinden yoksun kılamadı. Tiyatrocular dönemi boyunca çekilen filmlerde sinema ile bir ayrım oluşmadı. Bu ayrımın oluşmamasının temel nedeni tiyatro kökenli sanatçıların sinema sanatına verdiği eserlerden kaynaklıydı. Tiyatro sanatçıları sinema sanatını icra ederken, tiyatronun yüksek bir başyapıt olduğunu sinemanın ise bu durumdan sadece pay alabileceği bir alt yapı olarak gördüler. Bu durumun etkisi Türk sinemasını gelişmesini ve diğer Avrupa ülkelerinde sinema üzerinden yankılanan sanatı da Türkiye üzerinde baltalamış oldu (Özön, 1995).

Tiyatrocular Dönemi sinemaya verdiği olumsuzlukların yanında Türk sinema tarihinde sinemanın ülkedeki ilk yılları olmasından dolayı ilkleri yaşatmıştır. O dönemlerde yazılan filmlerin hepsi, özgün bir senaryoya dayanmayıp çeşitli Avrupa ülkelerine giden sanatçı, yönetmen ve senaristler tarafından Türk sinemasına uyarlanarak elde edilirdi.

Tiyatrocular Dönemi'nde ilk özgün senaryoya sahip İstanbul'da Bir Facia-i Aşk adlı film Muhsin Ertuğrul tarafından Türk sinemasına kazandırılmıştır. Bunun yanı sıra, ilk uluslararası ödülü Leblebici Horhor filmi yine Muhsin Ertuğrul tarafından 2. Venedik Film Festival'inde Onur Madalyası kazanmıştır. Tiyatrocular Dönemi tiyatronun egemenliği çerçevesinde gelişirken aynı zamanda da sinemanın ülkede yeni bir oluşum göstermesinden dolayı ilklere imza atmıştır. Genel olarak sinema bu dönemde tiyatro etkisinden dolayı gelişim gösterememiştir (Karaca, 2020:1).

“... 1939'da ilk filmi “Taş Parçası”nı çeken Faruk Kenç ile birlikte Tiyatrocular Dönemi yıkılmaya başlar. "Geçiş Dönemi" olarak adlandırılan bu dönemde, Şehir Tiyatrosu dışından birçok kişi sinema alanına girmiş ve doğrudan sinemacılıkla işe başlamıştır.” (Karaca, 2020: 2).

Türk sineması ilk yıllarından itibaren gelişmekte olan bir sinema sanatını, çeşitli sanatçılar ve yönetmenlerle birlikte dönemsel olarak yaşamıştır. İlk olarak Türkiye'de doğan sinema emeklemiş, ardından genel itibariyle sinemaya olumsuzluklar katan Tiyatrocular Dönemi'ne geçmiştir. Bu dönemde yaşanan tiyatro sevdası, ülkedeki sinemayı pek güçlendirmemiştir. Ardından Tiyatrocular Dönemi'ni takip eden Geçiş Dönemi, 1939 – 1950 yılları arasında tiyatro etkisinden kurtulup sinema sanatına yaklaşmak isteyen bir grup tarafından çeşitli işlerin çıkarılmaya çalışıldığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde işler yapan kişiler, aynı zamanda yurtdışında öğrenim gören ve

oradaki sinema teknolojilerini ve teknik bilgileri özümseyerek o alanlarda çalışmalar yapmış kişilerden oluşmaktaydı.

Tiyatrocular Dönemi'nin etkisi azalırken o dönemlerin sonunda yerli sinemaya farklı bakış açıları gelmiş ve bu kişilerle birlikte farklı türde filmler yapılmaya başlanmıştır. Bu dönemle birlikte gelişen sinema, İkinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle on yıllık atılımını gerçekleştiremedi. Savaşın etkisi yerli sinemayı etkilediği gibi Avrupa sinemasını ve aynı zamanda Avrupa pazarını da etkiledi. Bununla birlikte kapanan Avrupa sinema sektörü yerini ABD ve yeni teknikler kullanılarak geliştirilen Mısır sinemasına bıraktı. Ülkeye giren Mısır sineması yerli sinemayı sayısal anlamda geride bırakarak sinemacılar ve seyirciler üzerinde büyük etkiler yarattı (Özön, 1995).

O dönemde, savaşın da etkisiyle ülkeye giren film sayıları bir hayli azaldı. Azalan ve ülkeye giriş yapan filmlerin Türk sinemasına olan yetkinliği de tartışılır oldu. Ülkeye giren eksik ve yetersiz gelen filmler neticesinde birçok yerli yapımevi kurulmaya başladı. Tiyatrocular döneminde kurulan yapımevlerinde çoğunlukla tiyatro kökenli kişiler çalışıyordu. Bu nedenle yeni kurulan ve tiyatro ile ilgisi bulunmayan kişiler de bu yapımevlerinde iş bulmaya başladı. Bu yapımevlerinde çalışan kişiler bir hayli nitelikli kişilerdi. Geneli yurtdışında öğrenim görmüş –ses, müzik, fotoğraf, sinema gibi- yüksek ihtisaslı kişilerdi. Sinema işini bilen ve Geçiş Dönemi'ne ait yönetmenler ilk başlarda teknik işler yapmaları gerekti. Bu nedenle ilk yıllardaki filmlerin yönetmenliğini üstlenen kişiler tiyatrocular dönemindeki teknik kadrodan kişileri bu dönemde çalıştırmak zorunda oldular.

Geçiş Dönemi'nde yeni yetme yönetmenlerin ilk icraatları genel itibariyle savaştan çıkmış bir dünyanın da etkisiyle tarih filmleri ve melodram olmuştu. Savaşın getirdiği sonuçlar doğrultusunda ülkenin ekonomik ve sosyal hayatına etki yapması amacıyla da komedi türü birçok filmin türü olarak sergilendi. “Geçiş döneminin önemli yönetmenleri Faruk Kenç dışında Şadan Kamil, Baha Gelenbevi, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey ve Aydın Arakon'dur. Bu yönetmenlerin yetiştirdiği yeni kuşak da tiyatrocuların dışında, tamamen sinemayla işe başlayan yeni bir kuşaktır.” (Kara, 2018).

Türk sinemasında tiyatrocular döneminin sona ermesiyle Geçiş Dönemi'nin başlaması ve sonucunda 12 yıllık bir varoluş süreci yaşandı. Bu sürede tiyatroculardan süregelen tekdüzeliğe ve tekelleşmeye karşı yapılan savaş da sona erdi. Sonuç olarak bu dönemde altyapı kazanılamadı. Bu nedenle birlikte de istenilen tekelleşme sağlanamadı.

Tekeli yıkanlar, tekeli kuranlar gibi yabancı filmlere karşı çıkarak, sözlendirme (dublaj) endüstrisini kurdular. Ancak, kurdukları endüstri gerçek bir sinema endüstrisi

değil, yarım yamalak değişikliklerle sözlendirmede kullanılabilecek araç ve gereçlerin kullanımıyla oluşmuştu. Başlangıçta, yerli film yapımına yönelmeden önce, komşu ülkelerde çekilen filmlerin Türkçe sözlendirmelerini yaparak, birkaç yerli sahne ve Türkçe şarkılar ekleyerek "Türk filmi" olarak piyasaya sürdüler. Bu nedenle, Geçiş Dönemi sinemacıları önemli bir yapıt ortaya koyamadılar (Özön, 1995: 26).

Türk Sineması geçirdiği çeşitli dönemler sonrasında 1950’li yılların başında Sinemacılar Dönemi’ne de geçiş yaptı. Tiyatrocular ve Geçiş dönemlerinden sonra başlayan bu dönem, Türk sinemasının sinema dilinin öğrenildiği, filmlere yansıdığı, özgün bir sinema kuşağı yarattığı, gösterim ve çekim teknikleri açısından geliştiği, seyirci ile olan yakınlığın en üst seviyede olduğu seyircinin eleştirilerini ve isteklerini yerine getirmeye çalışan bir dönem olmuştur. 1950’li yılların başında bu dönem içerisinde yapıtlar veren film yapım şirketleri Yeşilçam olarak bilinen bir sokakta faaliyet göstermeye başladı (Akad, 2004:21).

“1948 yılında, Türk sineması açısından sonraki yıllarda önemli etkiler yapacak bir yasal düzenleme gündeme geldi. Aslında, ekonomiye ilişkin basit bir düzenleme olan Belediye Eğlence Resminde yapılan indirim, kısa süre içinde çok sayıda yeni yapım şirketinin kurulmasını ve çekilen film sayısında hızlı bir artışı beraberinde getirdi.” (Karaca, 2020: 5).

Sinemacılar Dönemi itibari ile yapılan filmler ve alınan başarılarla birlikte Türk sineması diğer dönemlere göre daha çok ilerleme kaydetmiştir. Olumsuzlar bir kenara bırakılmış elde edilen başarılar Türk sinemasının geleceği için konuşulmaya başlanmıştır. Dönemin iktidar siyasi partisiyle birlikte alınan meclis kararları, karayollarının onarılıp yenilenmesi, Anadolu’nun hemen her yerine yol yapım çalışması kararları ve elektriğin hemen hemen her yere ulaşması politikasıyla birlikte sinema radikal bir değişikliğe uğramıştır. Bu karar ile birlikte sinema, sadece belli bir kesim için değil, taşra, köy ve diğer kesimlere hızlı bir şekilde ulaşmaya başlamıştır.

O dönemde yapılan yerli filmlerde eğlence vergi indirimi sayesinde de sinemanın ulaşılabilirliği ve popüleritesi bir hayli yükselmiş, ticari etkisi de toplum nezdinde artmıştır. Bununla birlikte bu dönemde sinema daha fazla izleniyor, izlendikçe de bir ticari faaliyet alanına dönüşmesi kolaylaşıyordu. Elektrik ve yol gibi önemli unsurların onarılıp yeniden yapılması, çok daha fazla haneye ulaşılması konusu sinemanın o dönemde herkese ulaşması konusunda önemli bir adımdı. Diğer önemli adım ise, köyden kente göçün yaşanması, yaşanan popülasyon değişimiyle de kültürün artarması ve bu durumda da sinemanın çok daha fazla kişiye ulaşmasıdır.

Savaşın izlerinin çözülmeye başladığı bu zamanlarda köylere gelen elektrik ve yolların sinema üzerine etkisi oldukça fazla olmuştur. Köylerdeki insanların hayvancılık ve tarım işlerinden eğlenceye ayıracağı vakit sinema ile birlikte artmıştır. Zira o dönemde tek eğlence kaynakları da sinema olmuştur.

Türkiye, diğer ülkeler gibi savaşın yol açtığı ekonomik ve psikolojik zorlukları aşarak kalkınma hedefleri belirledi. Bu hedeflerin bir parçası olarak sinema da giderek artan bir şekilde kitlelerin günlük yaşam kültürünün önemli bir parçası haline geldi. Sinemacılar Dönemi, Türk Sineması'nda yeni bir dil, duygu, anlayış ve teknik ortaya çıkararak, gelecekteki dönemlere ilham veren önemli bir dönem olarak öne çıktı. Bu dönem, kolektif gelişme hedefinin önemli bir parçası olarak Türk Sineması'nın evrimine katkıda bulunmuştur (Yılmazkol, 2021).

Tiyatrocular döneminin izlerinin silinmeye başladığı geçiş döneminden sonra tamamen izlerin ortadan kalktığı bir dönem olan Sinemacılar Dönemi, içerisinde yer alan ünlü yönetmenler bu dönemin kendisine ait bir yapının oluşmasında büyük rol oynamıştır. Geçmiş dönemde ünlü yönetmen Muhsin Ertuğrul'un yeşerttiği ve geliştirdiği tiyatroya sinema anlayışı yerini daha sinematik anlatımlı sinematografik öğelerle ortaya çıkan herkesçe kabul edilen bir sinema diline bırakmıştır. Dönemin filmlerinde konu başlığının en belirgin ve belirleyici unsuru da toplumsal bir hafızanın etkisinden kurtulamamış öyküler olmuştur.

Sinemacılar Dönemi Türk sineması açısından devrim niteliğinde atılımlar yapıldığı bir dönem olarak karşımıza çıksa da bu dönemde yapılan eleştiriler, sinema sanatının ülkede gelişmesini engelleyecek eleştiriler değildi. Aksine yapılan eleştiriler yapıcı eleştiriler olarak sinema sanatına ve Türk sinemasına güç veriyordu. Genel olarak bu durum, savaştan çıkmış bir Türkiye'de yaşanan ekonomik sıkıntıları ve dönemin siyasal kargaşanın sinemayı etkilemesiyle ilgiliydi.

Dönemin en önemli işleyişi sinemacılar tarafından bu dönemi kar amacı güdülerek yeşertmeydi. Sinema izlemek isteyen halkın beklentisini ve arzusunu karşılayacak ve aynı zamanda yapımcılar tarafından da büyük paralar kazanılacak bir dava haline geldi. Sanat anlayışının hiçe sayıldığı bu işleyişle birlikte sadece kar amacı güden yapımcılar boy göstermeye başladı. Bununla birlikte çıkarılan filmler de tamamen bu amaca hizmet ediyordu. “Bu tür filmlerde, minare, ezan, mevlüt, mezarlık gibi dinsel öğeler, zengin kız-fakir erkek, kötü yola düşenler, namus cinayetleri, aldatılan eşler filmlerin yaygın öğeleri oldu.” (Sim, 2022: 29).

Sinemacılar Dönemi, Türk sinemasında büyük bir dönem olarak kayda geçerken ünlü yönetmenlerin verdiği eserlerle bu çerçevede ele alınmaktadır. Ömer Lütfi Akad ile birlikte anlam kazanan bu dönem Türk sinemasında yeni bir çağ başlatmıştır.

1949 yılında Hürrem Erman'ın desteğiyle ilk filmi olan "Vurun Kahbeye"yi çeken Akad, bu Kurtuluş Savaşı filmiyle beklenmedik bir başarı elde etmiştir. İlk filmiyle bile dikkatleri üzerine çeken Akad, özellikle 1952 yılında çektiği "Kanun Namına" filmiyle Türk sinemasında bir dönüm noktası oluşturmuştur. "Kanun Namına", özgün bir anlatım ve sinema dilinin oluşumunu sağlamıştır. Doğal mekanları kullanarak kent yaşamını başarıyla yansıtan Akad, 1955'te "Beyaz Mendil" filmiyle kırsal kesime de yönelerek yeni bir başarı kazanmıştır (Özgüç, 1985: 20).

1960'lı yıllara gelindiğinde Sinemacılar Dönemi için geride kalan on yılda tiyatrocular dönemindeki sinema dilinin olmayışı, tiyatro sanatçıları bu yapıdan uzak durması neticesinde oluşan atmosfer yok olmuştur. Bu on yıldan sonra sinema dilini gerçekçi bir sinema diline döndüğü, filmlerin ve yönetmenler tamamıyla tiyatrodan koptuğu bir dönem içine girildi. Geline noktanın son beş yılında, bugüne kadarki Türk sineması için yapılan tüm etkinin kat ve kat fazlası yapıldı. Sinema tam anlamıyla bir sanat eserine dönüştü. Yapımcı-yönetmen-seyirci kavramlarının eleştirmenlerle harmanlandığı bu unsurların Türk sineması için verdiği olumlu ve yararlı iletişimlerin olduğu bir dönemdi bu.

Dönemde yer alan yönetmenlerin başında gelen Akad harici diğer yönetmenler de bu dönemde Türk sinemasına katkı vermeye başladı. Dönemin diğer bir yönetmeni olan Osman Seden, Türk sineması için yabancılaştırıcı, kaosu anlatan, silahlanmayı gösteren ve aynı zamanda sadistlik içeren filmler yaptı. Bir diğer dönem yönetmeni Memduh Ün ise, dönemin çalkantılı atmosferini en iyi anlatan yönetmenlerin başında geliyordu. Öyle ki "...çevrilmiş en iyi Türk filmi olan Üç Arkadaş'ı verdi. Uzaktan uzağa Chaplin'in City Lights filminin konusunu anımsatan film, bir niyetçi, bir kundura boyacısı ve bir gezginci fotoğrafçının, çengelli iğne satan ama bir genç kızı korumalarını, tedavi ettirmelerini, ünlü bir sarkıcı olan genç kızla üç arkadaşın bir araya gelmelerini anlatıyordu." (Özön, 1995: 30-31). Akad ile işbirliği içinde olan Metin Erksan da Türk sineması açısından tembelliğin ve sinema dilinin yabancılaşmasını sağlayan pembe dizileri hayata geçirdi. Pembe diziler ve romanlar elbette çok izlendi ve beğenildi.

Gecekondu yapım evlerinden çıkan mantar gibi biten filmler, özellikle devam filmleriyle birlikte sayıları giderek artan bir film patlamasına neden oldu. Ancak, bu filmlerin kalitesi izleyicilerin beğenisinde önemli ölçüde düşüşe neden oldu. Bu dönemde, Beyoğlu'ndaki Yeşilçam Sokağı'nın sinema şirketleri bir araya gelmeye

başlamasıyla, "Yeşilçam Sineması" terimi, Türk Sineması'nın dar anlamda anlatılmasına neden oldu. Ancak, daha geniş bir anlamda, bu terim, Türk sinemasındaki olumsuzlukların tümünü ifade eden bir deyim haline geldi. Bu olumsuzluklar arasında, Karagöz'deki tiplerin kullanımı, aynı kalıp hikayelerin tekrarlanması, aşırı melodramatik sahneler, karmaşık entrikalar, şaşırtıcı tesadüfler, gözyaşı sömürüsü, yoksul kız-zengin oğlan ya da tersi, ağa-yoksul sevgililer üçgeni, yapmacık diyaloglar, basit romantik hikayeler, din ticareti vb. yer alır (Özön, 1995: 32).

1960'lı yıllardan sonra ihtilalin izleri yavaş yavaş silinmeye başladı. Yeni anayasa çalışmasıyla halk beklenti içerisine girdi. İhtilalin getirdiği sorunlar sonuçları doğurduğu için sinemacılar tarafından Türk sinemasında gözlemlenemez olan toplum sorunlarını bir bir gözlemlemeye başladı. Bu dönemin yönetmenleri de konu kıtlığından müzdaripken ihtilalin verdiği konu bolluğunda bir şeyler yapmaya çalıştı. Önceleri konu bulamayan ve nasıl anlatılması gerektiğine karar veremeyen sinemacılar için sorun ortadan kalkmıştı. Türk sinemasına sansür uygulanması ve denetlenecek yapımların çıkarılan anayasa ile tekrar kendi içinde halledilmesi, yönetmenlerin daha özgür bir yapım sergileyeceği anlamına gelmişti.

1965 yılına kadar sinemacılar ihtilalin günyüzüne çıkardığı toplumsal konuları işlemeye başladı. Toplumsal konuları da derinlemesine işlemeyen yönetmenler, politikanın tepelerinde bir göz ile onları izlediğini bilerek anlatmak istedikleri konuları tam manasıyla işleyemediler. Sinemacılar döneminin içinde bulunan Yeşilçam sineması ile birlikte yürütebildikleri kadar yürüttüler. Gerçek şu ki Yeşilçam sineması ile birlikte bile konuları üstün körü işlediler. Bazı Yeşilçam isimleri de toplumsal sorun yaratan konuları popülerliğin vermiş olduğu "moda" bakış açısıyla yapmıştı. Amaçları toplumsal konuları anlatmak değil popülerlikle filmler yaratmak istemeleriydi (Özön, 1995).

Yaşanılan toplumsal gerçeklik temaları 1965 yılına kadar sürmüştü. Bu tarihten sonra bireysel çabalara daha fazla önem verilerek toplumsal olayları işleyen film yapımlarının fişi çekildi. Türk sineması tek düzelik ve bireyselliğe giriş yaptıktan sonra bir hayli dibe çökmeye başladı. Yönetmenlerin önceki yıllarda çekilmiş filmleri ve yazmış oldukları senaryolar ilerleyen yıllarda ciddi derecede düşüşe geçti. Bu düşüşle birlikte sinema zarar görmeye, çeşitli manipülasyona ve yağmalamaya maruz kaldı. Yaratıcılığın yok olmasıyla birlikte yabancı filmlerin senaryoları tekrar yazılmaya başlandı. Türkiyede üretilen filmlerin sayısı da yeniden senaryolaştırılan ve gösterime giren yabancı kaynaklı filmlerin ciddi derecede gerisinde kaldı. Yapımların ciddi derecede düşüş sağlamasından kaynaklı olarak maaliyetlerin dönemin enflasyonu

artması, yapımcıların ve sinemacıların film yapım etkinliklerine darbe vurdu (Karaca, 2020).

1970 yılı ve sonrasında gelişen Türk sineması teması itibariyle hükümet ve politikanın etkisi altında yaşamayı sürdürmüştür. Dönemin en önemli yönetmenlerinden biri olan Yılmaz Güney tarafından önceki dönemlerde eşine rastlanmamış filmler yapıldı. Siyasi içeriklerin eleştirildiği ve bu yüzden finansal açıdan destek göremeyen filmlerle birlikte genç sinemacılar olarak tabir edilen yönetmenler topluluğu, kendi imkanları dahilinde film çekimleri yaptı (Kocaoğlu, 2022 ve Özön, 1995).

Genç-Yeni Sinemacılar Dönemi itibariyle yaşanan siyasal kriz ve buhranın etkileri, doğal olarak sinemayı ve yapım şirketlerini de etkiledi. Bu etkiyle birlikte sinema endüstrisinin içinde bulunan yapımcıları ve işçileri de işsiz bırakıyordu. Bu durumun en temel dayanağı ise Türkiye'nin ekonomik açıdan çalkantılı olmasının yanı sıra, siyasal ve toplumsal olarak da sert bir dönemde olmasından kaynaklıydı. Sinema sektörünün sekteye uğramasının kuşkusuz en önemli bir diğer gerçeği de 1970'li yıllarda televizyonun ülkede yayınlara başlamasıydı (Sim, 2022: 80).

Televizyon, sinema seyircilerinin sinemaya gitme olasılığını düşürüyor, siyasal gerginliğin hat safhada olduğu bir döneme denk gelmesinden dolayı da bu olasılık katlanarak azalıyordu. Siyasal gerginliğin olduğu bir zaman diliminde halk sokağa çıkmaya da korkuyordu. 1960 ve öncesinde Türk sineması ve seyircisi için kabullenilen "herhalükarda" izlenilir algısı televizyon ve siyasal karmaşayla sona ermişti. Yapımcıların ve yönetmenlerin işleri sinemacılar döneminin sonlarında artan enflasyonun daha da artmasıyla tamamen bitme noktasına gelmişti. Yurdun dört bir tarafına hızlı bir göç başlamıştı. Televizyonun yaygınlaşması ve renkli yayının yayın hayatına girmesiyle birlikte sinemacılar ve yapımcılar seyircilerin doyum noktalarına ulaşmak istedi. Verilen bu çabayla birlikte alınan kararlar ve sinema sanatının ülkedeki seyri tatmin duygusu üzerine kurulmaya başladı. Göç olgusunun bir sonucu olan erkek halk cinsel içerikli yapımların artmasına neden oldu. Çıplaklığın artmasıyla birlikte de genel izleyici kitlesine hitap eden filmler giderek azalmıştı. Renkli yayınların ve filmlerin 1970'li yıllardan sonra hız kazanması, maliyetleri arttırmış olsa da para kazanılma duygusuyla çeşitli yönetmenleri harekete geçirdi (Sim, 2022: 80).

Türk Sineması, farklı dönemlerinde çeşitli tarzlar ve türlerde filmler üretmiştir. Özellikle 1960'lı yıllar, Türk Sineması için önemli bir dönem olarak kabul edilir. Bu dönemde çekilen filmler arasında, Halit Refiğ'in renkli sinemaskop çekimler yaparak İngiltere'de efektlerini yaptırdığı Adsız Cengaver, Atıf Yılmaz'ın romantik-komedi türünde Aşkta da Üstün, Orhan Aksoy'un sinemaskop çekim yaptığı Kezban Roma'da,

Ertem Göreç'in masal filmleri furyasını başlatan ve hasılat rekorları kıran Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Bilge Olgaç'ın toplumsal eleştiri yaparak çektiği Linç, Çetin İnanç'ın Anadolu'da çok beğenilen yerli western türündeki Çeko, Yücel Çakmaklı'nın toplumsal sorunları ele aldığı Birleşen Yollar ve Yılmaz Güney'in başyapıtlarından olan Umut gibi farklı türlerde filmler yer almaktadır. Bu filmler, dönemin koşullarına ve izleyici taleplerine göre farklı temalar ve teknikler kullanarak üretilmiştir. Bazıları toplumsal sorunlara odaklanırken, bazıları romantik-komedi türünde çekilmiştir. Renkli sinemaskop teknolojisinin kullanımı da dönemin sinema sektöründe yeni bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır (Sim, 2022: 80-81).

Dönemin ilerleyen yıllarında televizyon daha da popüler hale gelmişti. Artık filmler için “ucuzluğun adresi” sinema değil televizyon olmuştu. Televizyonun çıkmasıyla sinemaya vurulan darbeye bir yenisi daha eklenmişti; video kaset. Video kasetlerin de yaygınlaşması sinema sektörü açısından alelâde gösterime girecek filmlerin ortaya çıkması demekti. Korsan kasetçiliğin önü açılmıştı. Sokaklarda korsan satıcılar her zaman kendilerine müşteri buluyor, telif hakkı ödenmeyen filmleri pazarlayabiliyorlardı.

70'li yılların sonunda sorun korsan, kaset veya televizyon değildi. Sansür olgusu dönemin filmlerine etki etmeye yavaş yavaş başlamıştı. Filmlerden para kazanmak isteyen yönetmenler piyasaya sürdükleri toplumsal konuları içermeyen filmler üzerinde rahattı. Toplumsal konular ve halkın sokakta yaşadıklarını anlatan filmlerin başı dertteydi. Sansürün bu fikir bütünlüğündeki hemen hemen her filminde etkisi vardı. Uluslararası başarı çabasına giren yönetmenler de sansür engeline takılıyordu. Yırtıdışında çeşitli başarılar göstermiş filmler, yurt içinde sansüre takılmış gösterime izin verilenlere de bir şekilde mâni olunmuştu.

Genç-Yeni sinemacılar 1970'li yılların sonunda buhranı atlatamayıp, çeşitli fikirlerin ortaya çıkmasına ve piyasada etkin bir rol oynanmasına neden oldu. Özellikle 1975'ten sonra, giderek karmaşılaşan bu zorlu yıllar, aynı zamanda karşılıklı etkileşimli bir biçimde genç ve yeni sinemacıların yaratıcı çalışmalarının toplu olarak sergilendiği dikkat çekici bir dönem oldu (Özön, 1995: 37).

Seyirci tarafında yaşanan krizle birlikte Yeşilçam Sineması'na karşıt bir düşünceyle hareket eden yeni-genç sinemacılar, aldıkları üniversite eğitimleri neticesinde bu dönemin sonlarında yaşanan nitelikli film yapıtları üretme konusunda başarılı oldular. Bu etkin yapımlara ortak olan bir başka durum ise seyirci sorunundan gelen seyirciye nitelikli bir film izletme gayesiydi.

Genç sinemacılar olarak adlandırılan yönetmenler yapı itibariyle 1950ler öncesi hayata gelmiş, Türk Sineması adına başyapıtlarını doğurmamış yönetmenlerdi. En fazla üç film çekmiş olan bu yönetmenlerin yaptığı filmler, genel olarak Türkiye'nin içinde bulunduğu toplumsal olayları ve ekonomik şartları göz önünde tutuyordu (Özön, 1995).

Yerli bir filmin maaliyetinin karşılanması dönemin genç yönetmenlerinin dışarıdan bulduğu kaynaklarla sağlanıyordu. Bu dönemde yaratılan sinema filmlerinin konusunu toplumsal konular oluşturuyor fakat derinlemesine incelendiğinde rastlanan temel olgu ise, göç ve göçün yarattığı gerek psikolojik gerekse toplumsal sorunlar oluyordu. Genç Sinemacılar Topluluğu, sadece Genç Sinema Dergisi'nde devrimci sinema düşüncesini etkin bir şekilde savunmakla kalmamış, aynı zamanda düzenledikleri protesto eylemleri ile Türkiye'de gerçekleştirilen bazı sinema etkinliklerini sert bir dille eleştirmişlerdir. Bu nedenle, topluluk sadece düşünsel değil, aynı zamanda eylemsel bir oluşum olarak da öne çıkmaktadır (Kocaoğlu, 2022).

Yerli sinemada adım adım konu bütünlüğü insan odaklı hale gelmeye başladı. Karakter psikolojinin ön planda tutulduğu filmlerin artmasıyla Yeşilçam'da görülen salt cinsellik yumuşatılarak Türk seyircisine uygun halde oluşturuluyordu. "Bunu yanı sıra toplumda değer yargıları ve ahlaki yargıların değişmesi, erotizmin ve cinselliğin estetik bir şekilde işlenmesi, Türk toplumunda kabul edilen ataerkil erkek egemenliğinde yaratılan kadın profilinin özgürleşme çabası filmlerde ağır basmaktaydı." (Özön, 1995: 39).

Sinema yönetmenleri bulunduğu döneme etkin bir film –çekim, kurgu, hikaye, anlatım tekniği vb.- bıraktığında, seyircinin de filme ilgisi ve alakasıyla birlikte bir başyapıt olarak nitelendirilir. "1970'li yılının en büyük çıkışı ve giderek Türk sinemasının da yeni bir dönemi açıp daha sonraki yıllarda birçok yönetmeni etkileyen "Umut"tur. "Umut" Türk sinemasını olduğu gibi Yılmaz Güney'in de bir başyapıtıdır." (Özgüç, 1985: 45-46).

Yılmaz Güney, Yeşilçam sinemasının geleneksel yapısını ve düzenini bozarak yenilikçi bir yaklaşım getirir. Uluslararası alanda başarılı işlere imza atan Güney, Türk sinemasını dünya genelinde tanıtmayı başarır. En olgun senaryolarını hapishanelerde (Düşman, Sürü, Yol) yazan ve Fransa'da çektiği "Duvar" ile sinema kariyerini noktalayan Güney, bu son filmiyle olumsuz eleştiriler alır. "Duvar"ın başarısızlığı ya da başarısı yerine, filmdeki karamsarlık ve sürgündeki yönetmenin karmaşık iç dünyasının yansıması daha çok ele alınmaktadır." (Özgüç, 1985: 46). Güney, sinema sektöründe önemli bir etkiye sahip olmuş ve "çirkin kral" karakteriyle milyonlarca izleyici tarafından benimsenmiştir. Kendi çocukluk deneyimlerine dayanan ve özgeçmişinden

yararlanan Umut filmi ile Türk sinemasının en iyi yapımlarından birini sunmuştur. Ayrıca, Ağıt (1971) ve Arkadaş (1974) filmleri, Güney'in gerçekçilik yolundaki olgunluğuna ulaştığı döneme işaret ederek Türk sineması için önemli bir yer tutmaktadır (Özön, 1995: 39).

1970'lerin sinemasında, masal filmleri popüler hale gelmiştir. “Ayşecik” ve “Prenses ve 7 Cüceler” ile ün yapan masal türü, uzun yıllar boyunca etkisi kaybetmemiştir. Dönemde yine çocuk yıldızlar gündeme gelmiştir. Sezeric dizisiyle tanınan Sezer İnanoğlu, Yumurcak tiplmesiyle İlker İnanoğlu ve Afacan rolleriyle Menderes Utku. Bu iki moda devam ederken Türk sinemasında yeşeren başka bir moda ise Arabesktir. Arabesk türü de uzun yıllar boyunca etkisini devam ettiren bir tür olmuştur (Özgüç, 1985: 47).

Yerli sinemada adım adım konu bütünlüğü insan odaklı hale gelmeye başladı. Karakter psikolojinin ön planda tutulduğu filmlerin artmasıyla Yeşilçam'da görülen salt cinsellik yumuşatılarak Türk seyircisine uygun halde oluşturuluyordu. “Bunu yanı sıra toplumda değer yargıları ve ahlaki yargıların değişmesi, erotizmin ve cinselliğin estetik bir şekilde işlenmesi, Türk toplumunda kabul edilen ataerkil erkek egemenliğinde yaratılan kadın profilinin özgürleşme çabası filmlerde ağır basmaktaydı.” (Özön, 1995: 39).

Sinema yönetmeleri bulunduğu döneme etkin bir film –çekim, kurgu, hikaye, anlatım tekniği vb.- bıraktığında, seyircinin de filme ilgisi ve alakasıyla birlikte bir başyapıt olarak nitelendirilir. “1970’li yılının en büyük çıkışı ve giderek Türk sinemasının da yeni bir dönemi açıp daha sonraki yıllarda birçok yönetmeni etkileyen “Umut”tur. “Umut” Türk sinemasını olduğu gibi Yılmaz Güney’in de bir “başyapıtı”dır (Özgüç, 1985: 45-46).

Yeşilçam sineması Yılmaz Güney’in gelmesiyle birlikte alışagelmış düzeni ve yapısını kaybetmiştir. Uluslararası olarak başarılar kazanan Yılmaz Güney, Türk sinemasını diğer uluslara da tanıtmayı başarmıştır. En olgun senaryolarını hapisanelerde (Düşman, Sürü, Yol) yazıp, sinema yaşamını Fransa’da çektiği “Duvar”la (Le Mur) noktlayan Güney, bu son filmiyle olumsuz eleştiriler alır. Elbette ki “Duvar” başarısı ya da başarısızlığından çok küskünlüğü ve karamsarlığını yansıtmaları açısından ele alındığında sürgündeki yönetmenin karmaşık iç dünyası ortaya çıkar.” (Özgüç, 1985: 46). “... Güney, milyonlarca izleyici de, oyuncu olarak "çirkin kral" söylencesini yarattı. 1970’te çocukluk yıllarının gözlemlerine ve kendi özgeçmişine dayanan Umut’la o zamana kadarki en iyi Türk filmi verdi. Ağıt (1971),

daha büyük ölçüde de Arkadaş (1974), Umut'tan sonra Güney'in ve Türk sinemasının gerçekçilik yolundaki olgunlaşmada vardığı noktayı belirliyorlardı (Özön, 1995: 39).

Geçmiş yılların gerçek seyircisi olan aile seyircileri, sinemayı o dönemde ayakta tutanlar olarak görülmekteydi. Avam seyirci kitlesi tarafından izlenen erotik filmleri aile yapısını ve izleyicisini sinemadan uzaklaştırdı. Bununla birlikte üretimin düşmesi, maaliyetlerin artması, gösterim için gerekli olan salonların bulunamaması ve aile filmlerinin olmaması neticesinde sinema sektörü sekteye uğramıştır. Televizyonun giderek yaygınlaşması renkli hayata geçmesi Yeşilçam yapımcıları ve piyasadaki diğer yapımcıların televizyon için ürettiği dizi yapımları popülerlik kazanmaya başlamıştı. Haftada 60-70 filmin gösterilmesi de video filmlerinin piyasadan silinişe sebep olmuştur (Sim, 2021).

1980'li yıllarda başta Atıf Yılmaz'ın Mine (1981), Bir Yudum Sevgi (1984), Dul Bir Kadın (1985) ve Kadının Adı Yok (1988) gibi filmleri Türk sinemasını kentli kadın olgusu üzerine yoğunlaşmıştır ve kadın figürünün ön planda tutulmasını sağlamıştır. Bu yılların en önemli siyasi faaliyeti 12 Eylül olaylarıydı. Yaşanılan olayların sinemaya yansımaları ve Türk sinemasında da bir yer bulması kaçınılmazdı. Zülfü Livaneli'nin Sis (1989) ve Tunç Başaran'ın Uçurtmayı Vurmasınlar (1989) filmleri toplumsal ve siyasal olayların sorunlarına değinen, aynı zamanda da sinemada gişe başarısı gösteren filmler olmuştur. Dönemde yaratılan filmler genel anlamda topluma karşı bir mesaj iletme kaygısı taşımıştır (Güçhan, 1991).

1986 yılında devlet doğrudan sinema, video ve müzik eserlerini düzenlemeye çalışmıştır. Bu nedenle Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu çıkararak bu yapımların üzerinde denetleme olanağı sağlamıştır. Aynı zamanda film festivalleri de kendi seyirci kitlelerini yaratarak uluslararası alanda yarışıp çeşitli ödüller kazanmıştır (Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2022).

Seksenli yıllarda artan film sayıları, uluslararası başarıyı getiren en önemli unsurlardan biridir. Aynı zamanda bu önemli uluslararası başarı seyirciyi de etkilemiştir. Özellikle büyük kentlerde seyirci niteliğindeki gelişme ve değişimler, Türk filmlerine olan ilgiyi arttırmıştır. Yapımcılar yazılı ve görsel basın aracılığıyla konu ve üslup arayışlarını seyirciye hissettirerek, kitleleri sinema salonlarına çekmeye çalışmışlardır (Bilgiç 1998'den aktaran Karakaya, 2007:236).

Türkiye'de ve dünyada radikal değişimlerin yaşandığı, değerlerin, yargıların ve toplumun tartışıldığı bu yıllar, seksenlerde yaşanan yeniden doğuşun, uyanışın ve yükseğe doğru ivmelendiği bir dönem olmuştur.

Türk sinema sektörü kriz ile boğuşurken bu süreçte on adet filminden fazlası yapılamamıştır. Seksenli yılların kriziyle birlikte de 1990 yıllarında yeni bir Türk sineması dönemine giriş yapılmıştır (Karaca, 2020). Bu dönemin en önemli özelliği ise, *“...kendi kişisel dünyalarını daha küçük ölçekli öyküler ve filmlerle anlatmak isteyen yönetmenlerin, artık belli bir düzey tutturan yapıtlarla seyirci önüne çıkmalarıydı.”* (Vardan, 2008: 751).

Doksanlı yılların başında popüler ve kişisel sinema arasında yaşanan kriz gün yüzüne çıkmıştı. Popüler olan sinemayı savunanlar bu akımın birçok filmde ortaya çıkmasını da savunuyordu. O dönemde yaşanan mali krizler, Hollywood yapımlarının kusursuz sergileri, seyircilerdeki beklentiyi karşılayamamaktaydı. Genel olarak Amerikan filmlerini izlemek izleyiciye Türk sinemasından çok daha fazla zevk veriyordu. Bu çerçevede Türk sinemasını ön plana çıkarmak, ön planda tutmak ve Türk sinemasındaki eksiklerle bir şeyler başarmak neredeyse imkansızdı. Bu yüzden 1990’lı yılların ilk yarısına kadar kişisel düşüncelerini ve hayal dünyalarını aktarmak isteyen yönetmenler doğdu (Vardan, 2008, 748).

Yeni kuşak yönetmenlerinin daha minimalist bir çizgiye yönelmesi, yeni dil arayışlarına girmesi bu yıllarda da sınırların ötesinde bir başarı getirmiştir. Aynı zamanda başarı kazanan filmlerin konu ve temaları bakımından yenilikler de taşımıştır. Marjinal olarak sınıflandırılan toplumsal gruplar, sinemada temsil edilme fırsatı bulmuş ve kaybedenlerin hikayeleri ön plana çıkmıştır. Atıf Yılmaz, önce "Düş Gezginleri" (1992) adlı filmiyle lezbiyenlik konusunu, ardından "Gece, Melek ve Bizim Çocuklar" (1993) adlı diğer filmlerinde ise eşcinsellik temasını beyaz perdeye taşımıştı. Eski görüntü yönetmeni olan Orhan Oğuz ise bu dönemde "Dönersen Isık Çal" (1992) filmiyle dönemin gece hayatının yaşandığı İstanbul-Beyoğlu etrafında geçen cüce ve travesti birey arasındaki hikayeyi anlatıyordu (Kıraç, 2021 ve Vardan, 2008: 749).

Her yeni dönemde olduğu gibi bu dönemde de yeni arayışlar içine girilmiş, yeni sinemacılar oluşmuştur. Bu durum Türk sinemasında farklı bir dil yaratarak, sinemada sağlam ve sürekli bir akım oluşmasına engel teşkil etse de türler ve filmler bazında çeşitlilik ve zenginlik oluşturmuştur. 1996 yılında beyaz perdede görev alan "Eşkıya" filmi 2.5 milyon kişilik bir hasılat elde ederek, Türk sinemasına umut ışığı olmuştur. Bu rakam, o dönem için büyük bir izleyici rekoruydu. Ardından seyirciler, "Ağır Roman", "Masumiyet" ve "Hamam"; "Gemide", "Akrebin Yolculuğu" ve "Hoşçakal Yarın", "Salkım Hanımın Taneleri", "Harem Suare" ve "Mayıs Sıkıntısı" gibi peş peşe birçok popüler ve sanat filmini görme fırsatı buldu (Özkan, 2009: 534).

Doksanlı yıllarda bir çok film üretildi. Üretilen filmlerin çoğunluğu 1993-1994 yılları arasındaydı. Sinan Çetin'in yönettiği "Berlin In Berlin", Memduh Ün'ün yönettiği "Zıkkımın Kökü" filmleri de uluslararası başarı gösterdi. Yıllar geçtikçe sinema daha da perçinleşmeye yetkinlik kazanmaya başlamıştır. Doksan sonrası Türk sinemasının en önemli bölümünü bağımsız filmler oluşturmaktaydı. Birçok yönetmen yeni tarzda filmler çekmeye başlayarak Türk sinemasına soluk getirmeye çalışmıştır (Özkan, 2009: 534).

"...1980'ler boyunca bir bocalama ve yeniden ayağa kalkma devri yaşayan Türk sineması, sektör olmamanın bedelini öderken küçük kıvılcımlarla durumu idare etmeyi başarmıştı. 1990'ların ikinci yarısından itibaren de özellikle tv'den devşirilen yıldızların sürüklediği ve çoğu komedi türünde çekilmiş yapımlarla gişede başarı kazanmaya başladı." (Vardan, 2008:753).

1990 yıllarından sonra Türk sinema tarihi her dönemde olduğu gibi değişmeye ve yenilenmeye başladı. Yeni Türk sineması genel anlamıyla 1990'lı yılların ikinci yarısından sonra yeni kuşak yönetmenler tarafından daha çok bireysel filmlerin yapıldığı, kamera, ses ve görüntü açısından yeni biçimsel dinamiklerin kullanıldığı ve kendi içerisinde popüler sinema ve sanat sineması gibi iki kola ayrılan bir sinemadır (Sevinç, 2014: 99).

2000'li yıllar neoliberal politikaların ülke geneline yerleştiği ve benimsendiği dönemler olmuştur. Dönemin hemen başında çıkarılan Fikir ve Sanat Eserleri Kanununda yapılan değişiklikler ve 2004 yılında çıkarılan "Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi Hakkında Kanun" sinema ve devlet bölümlerinde etkin rol oynamıştır. Dönemin Türk filmlerindeki genel konu 12 Eylül darbesinin getirmiş olduğu hesaplaşma olmuştur. Bununla birlikte Cumhuriyetin ilk yılları ve Tek Partili dönemlerle ilgili de eleştirel anlamda pek çok film yapılmıştır. Filmlerin konuları 2000'li yıllarda yaşanan tarihe tanıklık etmesinden kaynaklı değil, içinde bulunan dönemde egemen olan yaklaşımlardan kaynaklanmıştır (Başekim, 2015: 122).

Sinema sanatı, yaşanan dönemler içerisinde kendi saygınlığını kazanabilir, çeşitli toplumsal olaylarla evrilebilir ve aynı zamanda yeşerttiği birçok yönetmeni de kendi çıkarları doğrultusunda kullanabilir. Dönem sinemalarının en büyük etkisi, yaşanan dönemde olması değil, toplumun takip ettiği ve benimsediği ideolojileri de yine topluma aktarmasıdır. 2000'li yılların sineması da diğer dönemlerde olduğu gibi bu düşünce sistemini başarı ile topluma mal etmiştir.

Yeni Türk sinema kavramı 2000'li yıllardan sonra gelişen ve değişen Türk sineması üzerine konulmuş bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Yeni Türk sineması

hem popüler anlamda hem de sanat sineması anlamında bir çok filmi ortaya koymuştur. Ayrıca Suner, bu sinemanın Yavuz Turgul'un 1996 yılında çektiği "Eşkiya" adlı filmle başladığını, Türk sinemasının mezarlarının kazıldığı bir dönemde bir buçuk milyon seyirciye ulaşmasından kaynaklandığını ve yapısal olarak Hollywood düzeyinde bir teknik altyapıya sahip kalitede film olduğunu söyler. Zahit Atam ise Eşkiya filminden önce Derviş Zaim'in 1996 yılında perdeye aktarılan Tabutta Rövaşata filminin başlangıç olarak kabul edilmesi gerektiğini söyler. Aynı zamanda Yeni Türk sineması izleyici yönünde etki bırakan bir dönem olmuştur. Genel seyirci sayısındaki artışın yaşandığı, Türkiye ve Avrupa pazarlarında yerli yapımların izlenme sayılarının arttığı bir dönem olan bu dönem, geçmiş yıllarda basında daha az yer verilmesine karşın yönetmenler ve yapımcıların söyleşilerde de artış göstermiştir (Sevinç, 2014: 99).

İstatiksel olarak bakıldığında bu dönemde yaşanan toplumsal yapı ekonomik çalkantısının yanı sıra, 1990 yıllarının ilk yarısında toplam pazar payı yüzde 1-2 olan yerli filmler, 1996 ve 1997 yıllarında yüzde 20'lere kadar çıkmıştır. Sinema tarihinde yaşanan bu artışa, 1996 yılında Warner Bros yapım şirketinin dağıtımını yaptığı ve ortalama 2.5 milyon seyirciye ulaşan Eşkiya filmi neden olmuştur (Çelik vd., 2009).

Türk Sineması tarihi için yapılan sınıflandırmalar genellikle Türkiye'nin içinde bulunduğu dönemler ve uygulanan politikalar ile toplum yapısındaki değişimleri dikkate alarak yapılır. Örneğin, Özön'ün 1985 yılında yaptığı dönemsel sınıflandırmalarda, Türk Sineması tarihi Cumhuriyet dönemi, 1950-1960 arası, 1960-1971 arası ve 1971 sonrası olarak dört ayrı döneme ayrılmıştı. Bu sınıflandırmalar, Türkiye tarihi için dönüm noktalarına ve bu dönemlerde uygulanan politikalara dayandırılmıştı. Scognamillo'nun 2010 yılında yaptığı sınıflandırmalarda ise, Türk Sineması'nın 1990'lı yılları "Kriz Yılları" ve "Yeni Yönetmenler Kuşağı" olarak adlandırılmıştı. Bu dönemde Türkiye'de ekonomik krizler ve siyasi istikrarsızlık yaşanmış ve bu etkenler Türk Sineması'nın da gelişiminde etkili olmuştur. 2000'li yıllarda ise Türk Sineması'nda yeni bir dönem başlamıştır. Bu dönemde, Türkiye'nin ekonomik gelişimi ve siyasi istikrarının artması, kültürel ve toplumsal değişimler, teknolojik gelişmeler gibi faktörler Türk Sineması'nın da yenilenmesine ve farklı bir tarz ve anlatım şekli benimsemesine neden olmuştur. Bu dönem genellikle "2000 Sonrası Türk sineması" veya "Yeni Türk sineması" olarak adlandırılmaktadır ve Türk Sineması'nın gelecekteki yönü hakkında umut verici işaretler sunmaktadır (Deniz, 2019: 63).

Neoformalizm, Türk sinemasında da etkisini gösteren bir film teorisi ve eleştiri yaklaşımı haline gelmiştir. Neoformalistler, filmleri sadece anlatılarına odaklanmak yerine, görsel stil, sinematografi, kurgu, renk kullanımı, müzik ve diğer görsel öğeler

gibi unsurları da incelerler. Türk sinemasında, 1990'lı yıllarda "Yeni Sinema" olarak adlandırılan dönemde neoformalist etkiler gözlemlenmiştir. Bu dönemde, yönetmenler arasında daha deneysel ve sanatsal filmler yapma eğilimi oluşmuş, ve bu filmlerde görsel unsurların kullanımı daha da ön plana çıkmıştır. 'Yeni' kavramıyla, sadece yönetmenler ve oyuncular değil, aynı zamanda değişen temalar, çeşitlenen karakter tipleri, farklı sunulan kadın figürleri, geleneksel kalıplardan uzaklaşan yönetmenlerin topluluğu ve teknolojinin ilerlemesiyle değişen sinematografik sunumlar ifade edilmektedir (Deniz, 2019: 72). Bu dönemdeki önemli yönetmenler arasında Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Yeşim Ustaoglu gibi isimler bulunmaktadır. Neoformalist yaklaşımın etkisi, Türk sinemasının sonraki dönemlerinde de hissedilmiştir. Özellikle 2000'li yıllardan itibaren, Türk sinemasında daha sofistike ve görsel olarak zengin filmler yapma eğilimi artmıştır. Bu dönemdeki yönetmenler arasında Fatih Akın, Semih Kaplanoğlu, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Emin Alper gibi isimler öne çıkmaktadır (Saydam, 2020: 419). Türk sinemasının 2000'li yıllardaki neoformalizm etkileri, görsel unsurların, içeriğin ve biçimin farklılaşarak ön plana çıktığı filmler yapma eğilimi ve bu filmlerdeki görsel detayların daha da önem kazanması şeklinde özetlenebilir. Türk sinemasını globalleşmesi standartlaşma eğilimlerinin yükselişe geçtiği bir dönem olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemdeki filmlerde, sinematografi, renk kullanımı, müzik ve diğer görsel öğelerin kullanımı daha sofistike hale gelmiştir (Saydam, 2020: 419-420).

Yönetmen, filmlerinde doğa, mekan ve insan vücudu gibi görsel unsurları dikkatlice çerçeveleyerek, izleyicinin filmdeki atmosfere daha da derinlemesine girmesini sağlamıştır. Diğer yönetmenler de benzer şekilde, filmdeki görsel unsurları daha da ön plana çıkararak, izleyicilerin duygu ve düşüncelerini daha iyi yansıtabilmişlerdir. Bu filmlerdeki kamera hareketleri, çekim açıları, renk paletleri ve müzik kullanımı da daha özenli bir şekilde seçilmiştir. Sonuç olarak, Türk sinemasında 2000'li yıllarda neoformalist etkiler, filmlerdeki görsel unsurların daha da önem kazanması ve bu unsurların daha dikkatli bir şekilde kullanılması şeklinde kendini göstermiştir. Bu etki, Türk sinemasının uluslararası alanda daha da tanınmasına katkıda bulunmuştur.

90'lı yılların sonlarından 2000'li yıllara doğru Türk Sineması, içine girdiği krizle mücadele etmek zorunda kalmıştır. Ancak, bu dönemde Türk Sineması, farklı türlerde yapıtlar sunarak bir yeniden doğuş yaşamıştır. Bu dönemde çekilen filmler, artık "Yeni Türk Sineması" olarak nitelendirilmeye başlamıştır. Yeni Türk Sineması'nın filmleri, toplumsal sorunları ele alan, gerçekçi ve sarsıcı yapıtlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu filmler, genellikle kültürel, sosyal ve siyasal konulara odaklanarak izleyiciyi derinden etkilemeyi amaçlamaktadır. Yeni Türk Sineması, diğer ülkelerin sinema yapımlarından da etkilenecek, farklı tarzlar ve teknikler kullanarak, Türk Sineması'na yeni bir soluk getirmiştir. Dönemin yönetmenleri gerçekçi ve minimalist bir tarzda filmler çekerek, Türk Sineması'nın geleceğine yön vermiştir. Bu filmler, uluslararası festivallerde büyük ödüller kazanarak, Türk Sineması'nın dünya çapında tanınmasını sağlamıştır. Yeni Türk Sineması, Türk Sineması'nın kriz döneminden çıkarak, farklı türlerde ve tarzlarda filmler üretmeye devam etmektedir. Bu dönemde çekilen filmler, Türk Sineması'nın kalitesini arttırarak, izleyici kitlesini genişletmeyi başarmıştır (Deniz, 2019: 72).

Asuman Suner'in de bahsettiği gibi, "Yeni Türk Sineması" terimi, hem geçmişe özelele bakıp, hem de günümüz gerçeklerine meydan okuyan bir sinema anlayışını ifade etmektedir. Bu terim, özellikle 90'ların sonu ve 2000'li yılların başında, Türk sinemasının yaşadığı krizden çıkarak çeşitli türlerde önemli yapıtlar sunan bir neslin sinema anlayışını yansıtmaktadır. Her ne kadar tam olarak tanımlanamayan bir kavram olsa da, içinde barındırdığı "yeni" kelimesiyle günümüz sineması üzerine düşünceleri çağrıştırmaktadır (Suner, 2006: 16).

'Yeni Türk Sineması' terimi, sadece yönetmenler ve oyuncuların değil, aynı zamanda farklı temaların ve karakter tiplerinin ortaya çıkması, kadın figürlerinin daha farklı sunulması, geleneksel ifadelerden uzaklaşan yönetmenler grubu ve teknolojinin gelişmesiyle değişen sinematografik sunumları da içermektedir. Bu açıdan bakıldığında, 'yeni' kelimesi Türk sinemasının bugünkü durumuna ilişkin birçok ipucu taşımaktadır (Deniz, 2019: 72).

Neoformalizmi destekleyen ve bu akım çerçevesi içerisinde gelişen 2000'li yıllarda gelişen Yeni Türk Sineması birçok farklı tarzda filmler içermekteydi. Filmlerde sık sık kullanılan karmaşık anlatı yapıları, flash-back ve flash-forward teknikleri, karakterlerin iç dünyalarını yansıtan monologlar ve çarpıcı görsel sembollerle izleyiciye farklı bir deneyim sunulmaktadır. Bu teknikler, izleyicinin filmin anlatısına daha aktif bir şekilde dahil olmasına ve filmi sadece izlemekle kalmayıp, anlamaya çalışmasına olanak tanır. Bununla birlikte, Yeni Türk Sineması'nda neoformalist yaklaşımın etkisi sadece anlatısal yapılarla sınırlı değildir. Aynı zamanda film teknikleri ve sinematografi de bu yaklaşımdan etkilenemiştir. Özellikle, uzun planlar ve yavaş çekimlerle karakterlerin iç dünyaları ve atmosferler daha derinlemesine ele alınır. Bu teknikler, izleyicinin film deneyimini daha yoğun ve etkileyici hale getirir (Uçar, 2019).

Yeni Türk Sineması'nın dili, geleneksel Türk sinemasından farklıydı. Yönetmenler, dil ve anlatım tekniklerinde yeni arayışlar içine girdiler ve sıradan anlatı tekniklerinden uzaklaşıp, metaforik, sembolik ve semiotik bir dil kullanmaya başladılar. Diyaloglar daha doğal ve gerçekçi bir şekilde yazılmaya başlandı. Ayrıca, yeni bir nesil yönetmenler tarafından çekilen filmlerde toplumsal, psikolojik, siyasi ve tarihsel sorunlara açık bir şekilde yer verildi. Bu filmler, Türkiye'nin yakın tarihindeki siyasi olayları ele alırken, aynı zamanda insanların bireysel sorunlarına da odaklandı. Bu anlatım tarzı, izleyicilerin filmlere daha çok bağlanmalarına ve filmlerdeki karakterlerin yaşadığı zorluklara daha fazla empati kurmalarına olanak sağladı (Deniz, 2019).

2000'li yılların Türk sineması'nı "kendi olanaklarını oluşturan bir 'yeni kuşak sineması'" olarak nitelendirir. 12 Eylül eksenli 80'li ve 90'lı yılların sinemasından sonra 2000'li yılların toplumsal ve siyasal gündemi, Türk sinemasına siyasal kirlilik, mafyalaşma, Güneydoğu sorunu, Kürt kimliği, marjinaler, yozlaşan büyük kentler ve ekonomik kriz gibi daha farklı olaylar yelpazesi sunmuştur (Scognamillo, 2010: 451). Bu farklılıklar içerisinde Türk sineması iki ayrı yoldan giderek, popülist sinemacılar veya sinemayı derdini anlatmak için kullanan sinemacılar aracılığıyla bu temalara filmlerde yer vermiştir (Pöstecki, 2012'den aktaran Deniz, 2019).

Yeni Türk Sineması neoformalizm açısından değerlendirildiğinde bazı özellikleri bu dönemde yaratılan filmlerin içeriğine etkisini göstermiştir. Örneğin, Yeni Türk Sineması filmlerinde öykü yapıları genellikle geleneksel yapıların dışında olmuştur. Ayrıca, bu filmlerde sıklıkla non-lineer anlatım teknikleri kullanılmıştır. Bu unsurlar, neoformalist yaklaşıma uygun bir şekilde filmin öyküsünün yapısına odaklanıldığını gösterir. İlaveten Yeni Türk Sineması filmlerinde sinematografik unsurlar da oldukça önemli bir yer tutmuştur.

Yeni Türk Sineması'nın döneminde teknolojik gelişmelerle birlikte sinematografi, artık daha fazla olanak sunuyordu. Bu, yönetmenlerin hayal güçlerini serbest bırakmasına ve farklı görsel anlatım teknikleri kullanmasına olanak tanıdı. Bu görsel anlatım teknikleri, neoformalist yaklaşıma uygun olarak filmin anlatımında önemli bir role sahiptir. Filmlerin öykü yapılarına ve sinematografik unsurlarına odaklanan bu yaklaşım, Yeni Türk Sineması'nın bazı özelliklerini açıklamada yardımcı olabilir. Sonuç olarak, Yeni Türk Sineması'nın neoformalist yaklaşımdan etkilenecek anlatı ve teknik açıdan farklı bir sinema dilini benimsemesi, Türk sinemasının gelişiminde önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirilebilir (Sevinç, 2014).

Neoformalizm, sinemada formun önceliğini vurgulayan bir yaklaşımdır. Bu yaklaşıma göre, film dilinin anlamı ve anlatımı, içerikten daha önemlidir. Özellikle Yeni Dönem Türk Sinemasında üretilmiş filmler neoformalist açıdan, gerek kurgu, gerek kamera açıları ve gerekse ses unsurları açısından oldukça bağdaşmaktadır. Formel

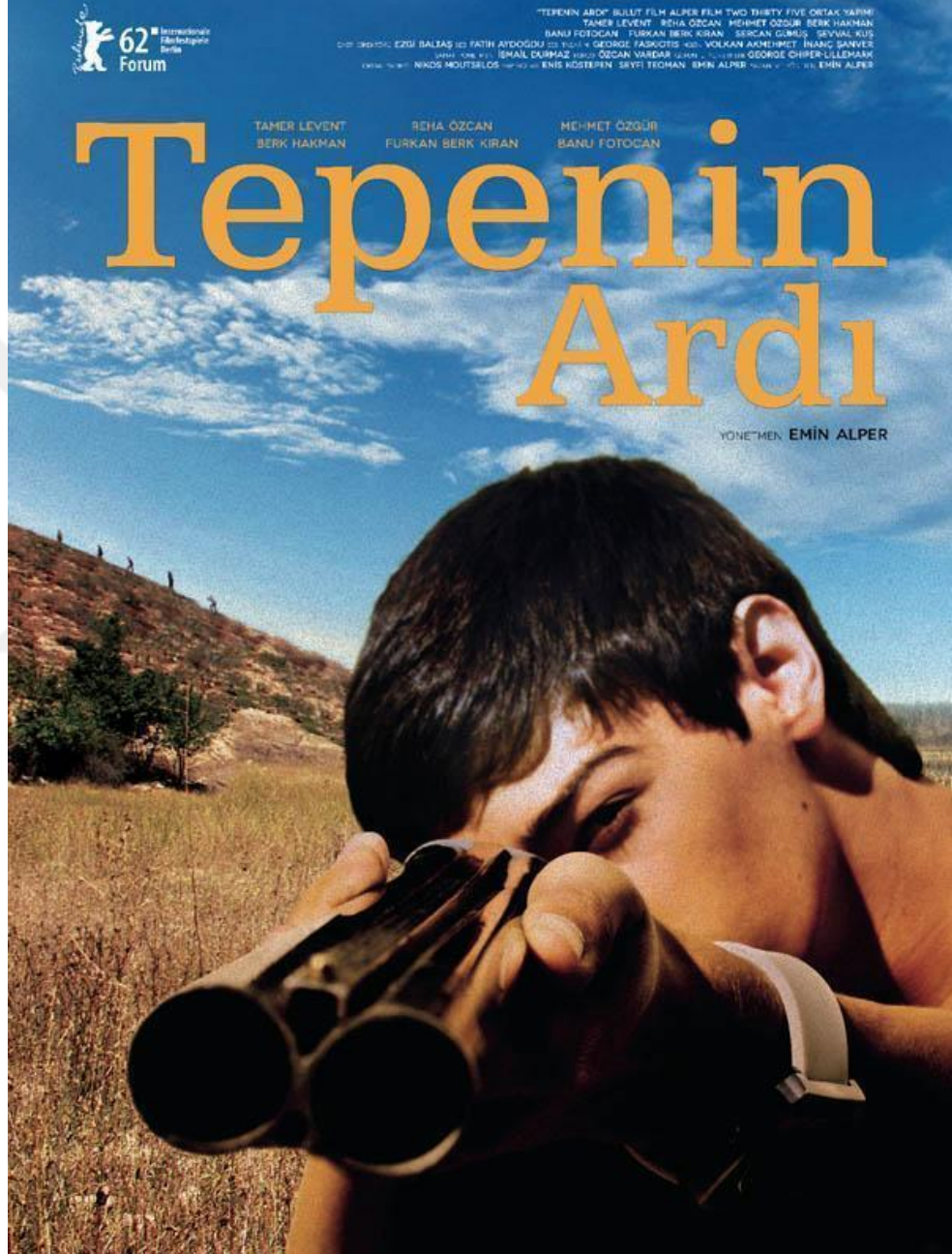
özellikler, örneğin kamera hareketleri, ışıklandırma ve düzenleme, filmdeki anlatıyı etkiler ve izleyiciye anlatıya dahil olma ve duygusal bağ kurma imkanı verir. Örnek olarak bu dönemde varolmuş ve ilk uzun metrajlı filmini 2012 yılında ortaya çıkaran Emin Alper, Türk sinemasında neoformalist bir yönetmen olarak nitelendirilebilir. Alper'in filmleri, genellikle siyasi ve toplumsal sorunları ele alırken, formel öğelere önem verir. Emin Alper'in ilk uzun metrajlı filmi olan "Tepenin Ardı" (2012), Türkiye'deki Kürt sorununu ele alır ve filmde, konuyu anlatmak için formel öğelere başvurulur. Kameranın hareketleri, çekim açıları ve düzenleme, filmdeki gerilimi ve duygusal yoğunluğu arttırmak için kullanılır. Tepenin ardı filminde, alışagelmış kamera hareketlerinden farklı olarak geniş çekimler ağırlık veren Alper, neoformalist bir bakış açısıyla izleyici de filme dahil etmiştir. Çekimlerin ve kamera hareketlerinin bu düzen çerçevesinde üretildiği muğlak öğelerin seyirci tarafından anlamlandırılmaya itildiği görülmektedir. Filmdeki karakterlerin çoğu, gerilimli bir atmosfer yaratmak için şüpheli bir şekilde gösterilir. Bu bağlamda klasik film anlatı yapısından sıyrılarak izleyicinin de film üzerinde anlamı üretme ve psikolojik olarak filme ortak olma durumunu oluşturmaktadır.

Alper'in ikinci filmi "Abluka" (2015), Türkiye'de artan terörizm ve güvenlik kaygılarına odaklanır. Filmde, formel öğeler, karakterlerin duygusal durumlarını ve iç dünyalarını yansıtmak için kullanılır. Örneğin, karanlık ve yoğun bir atmosfer yaratmak için, filmde sık sık gölgeler ve karanlık sahneler kullanılır. Bu nedenle yeni biçimcilik olarak adlandırılan neoformal öğeler sıkça kullanılır. Bu öğelerin filmde karanlık sahnelerin yanı sıra muğlaklık ve bilinmezlik öğelerinin kamera hareketlerinin yavaşlığı ile anlatılması, çekim sürelerinin klasik anlatı yapısından farklı olarak bu çerçevede üretildiği görülür. Emin Alper'in filmleri, neoformalist bir yaklaşımla yapılan politik ve toplumsal eleştirileri içerir. Bu yaklaşım, Türk sinemasında oldukça etkili olmuştur ve Alper, Türk sinemasının neoformalist açıdan farklı filmsel öğeler kullanan önemli yönetmenlerinden biri olarak kabul edilir.

3. EMİN ALPER SİNEMASINDA MEKAN, ZAMAN VE AİLE

3.1. Yönetmen Emin Alper Filmografisi

3.1.1. Tepenin Ardı



Şekil 1. Tepenin Ardı Film Afişi (Beyazperde, 2012).

3.1.1.1. Filmin Künyesi

Filmin Adı: Tepenin Ardı

Yapım Yılı: 2012

Yönetmen: Emin Alper

Senaryo: Emin Alper

Görüntü Yönetmeni: George Chiper

Yapımcı: Emin Alper, Seyfi Teoman, Enis Kostepen

Kurgu: Özcan Vardar

Stüdyo: Bulut Film

Müzik: Volkan Akmeahmet

Türü: Dram

Süre: 94 dk.

Yapım: Türkiye

İlk Gösterim: 10 Şubat 2012, Almanya

Ödüller: Berlin Uluslararası Film Festivali Caligari Film, Ödülü

(Emin Alper) ve İlk Film Ödülü Özel Mansiyon (Emin Alper), Cinefan Asya ve Arap Sineması Festivali İlk Film Yarışması Ödülü (Emin Alper), 31. Uluslararası İstanbul Film Festivali En İyi Film (Altın Lale) Ödülü, FIPRESCI, Ödülü (Emin Alper) ve En İyi Senaryo Ödülü (Emin Alper; Orhan Eskiköy, 'Babamın Sesi' filmiyle paylaşmalı), Karlovy Vary Uluslararası Film Festivali NETPAC Ödülü (Emin Alper), Palic Film Festivali En İyi Film (Altın Kule) Ödülü (Emin Alper), Saraybosna Film Festivali Jüri En İyi Film Ödülü ve Jüri Özel Ödülü (Emin Alper), Taipei Film Festivali Uluslararası Yeni Yetenek Yarışması Büyük Ödülü (Emin Alper)

Oyuncular: Tamer Levent (Faik), Reha Özcan (Nusret), Mehmet Özgür (Mehmet), Berk Hakman (Zafer), Banu Fotocan (Meryem), Furkan Berk Kıran (Caner), Sercan Gümüş (Süleyman), Şevval Kuş (Aliye), Paşa (Sarı)

3.1.1.2. Filmin Konusu

Tepenin Ardı, çekirdek bir ailenin hikayesini konu edinmektedir. Emekli bir orman şefi olan Faik, köyün birinde küçük bir evde yaşamaktadır. Oğlu Nusret, eşini kaybeden iki erkek çocuklu bir babadır. Oğullarını şehir yaşantısından uzaklaştırıp babasının yanına, köy yaşamına tatil vesilesiyle getirir. Nusret, şehir hayatından bunalmış, kimlik karmaşası yaşatan psikolojik durumu pek de iyi olmayan bir babadır. Büyük oğlu Zafer, askerden yeni gelmiş psikolojik olarak çökmüş bir delikanlıdır. Kardeşi Caner ise yeni yetme bir delikanlı olarak dedesinin izinden gitmeye çalışır.

Faik'in tarlalarının Yörükler tarafından istila edilmesi ve bir silah sesinin duyulmasıyla işler çığıırından çıkarak çözülmöz bir yola girer. Faik'in otoriter tavırlarıyla Yörüklerin tepenin ardında yaşamasa şekli birbirleri ile olan düşmanlığını ortaya çıkarır.

3.1.1.3. Filmin Özeti

Emekli bir orman şefi olan Faik, köye yerleşerek tarla ve çeşitli uğraşlar edinir. Kendisine yardımcı olmaya gelen Mehmet, eşi ve çocuğı ile birlikte yaşar. Yaz tatili bahanesiyle birlikte, Faik'in oğı Nusret babasının yazlığına çocukları Zafer ve Caner ile birlikte gelir. Nusret, şehir hayatından sıkılmış biri olarak görünürken babası Faik kendisi gibi olmadığı için çeşitli sözler söylemeye başlar. Bu durumdan kaynaklı çok sık baba oğı arasında gerginlikler yaşanır. Yaşanan gerginliğı hafifletmek için torunlarıyla ilgilenmeye başlayan Faik, otoriter tavırlarını torunları üzerinde de uygulamak ister. Nusret'in küçük oğı olan Caner dedesinin izinden gitmeye çalışarak onun yaptığı şeyleri yapmaya başlar. Silah kullanmak ve sözde “erkeklik” olgusunu hissetmek için onun gibi davranmaya başlar. Nusret'in büyük oğı olan Zafer ise tüm bu yaşananlardan bir haber kendisini doğaya bırakır. Askerden yeni gelen Zafer, askerliğı verdiği travmatik durumlardan dolayı psikolojik olarak çöküntü içerisinde ve sürekli olarak halüsinasyonlar görmeye başlar.

Dede Faik, köye yerleştiğınden beri tepenin ardında yaşayan Yörüklerle olan sorununu çözemez, ekinlerine ve tarlalarına zarar veren bu Yörüklerin bir tane keçisini çalar. Çaldığı keçiyi oğı ve torunlara ziyafet niteliğinde kesip pişirerek alkol sofrasında yerler. Gece karanlığıının çökmesi ve havanın soğumasıyla birlikte hane halkı ateşin başında uyur. Gecenin zifiriliğini fırsat bilen Nusret, eve gider ve Faik'in yardımcısı olan Mehmet'in eşi Meryem ile hayat hakkında sohbet eder. O sırada Meryem'e tecavüz eder ve Mehmet'in oğı Süleyman bu durumu görür.

Gün aydınlandığında Süleyman Faik'in tüfeğini alıp, Nusret'i bacağından vurur. Tüfek sesiyle uyanan Faik sesin Yörüklerden geldiğini düşünür. Süleyman'ı da alarak bölgeyi teftişe çıkan Faik, Yörüklerin köpeğini de öldürdüğünü görünce hane halkını toplayarak birkaç tane hayvanlarını öldürür. Halüsinasyon etkisinde olan Zafer, ziyafet için kesilen keçinin postu ile birlikte ormana gider. Gelen silah sesiyle hane halkı sese doğru koşturur. Zaferin cansız bedeniyle karşılaşan Faik ve diğerleri, cesedi başka yere götürürler. Cesedin başında Zafer'i öldürenlerin tepenin ardında olduğunu söyleyen Faik, Süleyman, Caner, Nusret ve Mehmet ile birlikte askeri bando müziğı eşliğinde tepenin ardında tırmanmak için yola koyulur.

3.1.1.4. Filmin Karakterleri

Emekli bir orman işletme şefi olan Faik, emeklilik durumundan dolayı köyüne, aile evine dönen ve burada yaşayan bir adamdır. Yapı itibariyle sert mizaçlı, otorite sahibi olarak görünen Faik, çevresine bu durumu yedirmiş ve etkisi altına almıştır. Yılın her günü köy evinde, 6 ayda bir yardımına gelen Mehmet ve ailesiyle birlikte yaşar. Tarıma elverişli bir arazide yaşayan Faik'in ekip biçtiği otlaklarına gelen zararı yakınında bulunan Yörüklerin hayvanlarından bilmektedir. Bu durumdan dolayı Yörüklerle olan bir düşmanlığı vardır. Faik'in oğlu olan Nusret, köy hayatından uzak, modern bir şehirde oğulları Caner ve Zafer ile birlikte yaşamaktadır. Karısını uzun yıllar önce kaybetmiş olan Nusret, şehir hayatının düşünceleriyle birlikte babasının tekrar evlenme diktelerine karşı gelmektedir.

Nusret'in büyük oğlu olan Zafer, travmatik bir asker geçmişine sahip biridir. Askerlik döneminde yaşadığı psikolojik sıkıntılardan dolayı sürekli halüsinasyonlar görüp, akli dengesini yitirmiş vaziyettedir. Psikolojik olarak tedavi gören Zafer, sosyal açıdan da içine kapanık ve sosyal ortamları sevmeyen biridir.

Nusret'in küçük oğlu Caner, lise çağlarında olan genç bir oğlandır. Ergenlik çalkantıları ile savrulan bu genç, dedesi olan Faik'e karşı sevgi beslemekte ve onun izinden gitmeye çalışmaktadır. Faik'in otoriter tavırlarını benimseyerek dedesinin yaptığı hal ve hareketleri taklit etmektedir. Faik'in yaban hayatta kullanmak için sakladığı tüfeğe ilgi duyan Caner, sürekli olarak tüfek ile atış yapmak, avlanmak istemesi, dedesine olan hayranlığı ve aynı zamanda asilik göstergesi olarak görülmektedir.

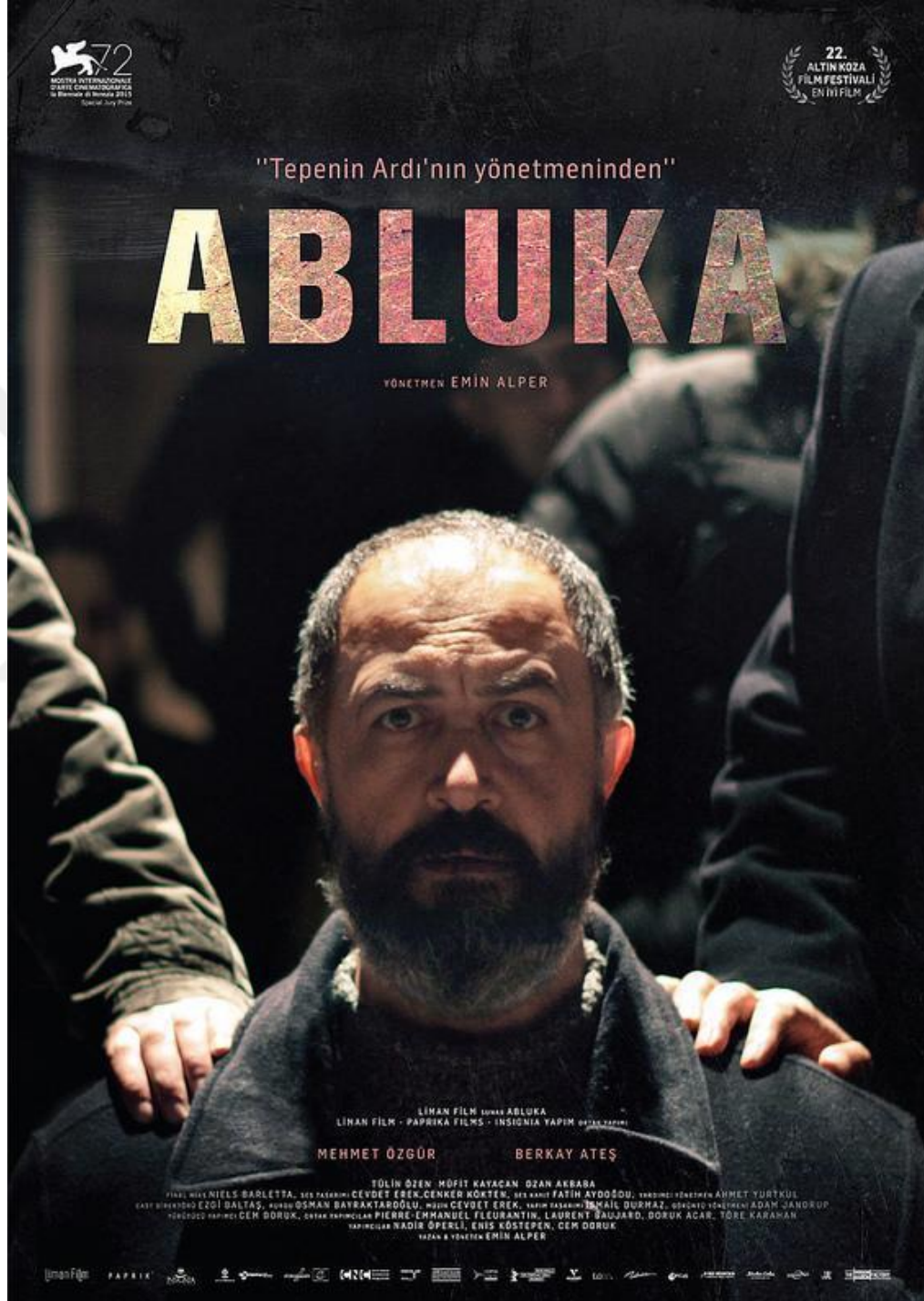
Mehmet, yılın altı ayını Faik'in yanında eşi Meryem, oğlu Süleyman ve kızı Aliye ile birlikte geçirmektedir. Faik'in ekinleriyle ve tarlasıyla uğraşıp ona olan borcunu ödemek için çalışmaktadır. Faik'in borcunu sürekli olarak hatırlatması, ödeyemeyeceğini ima etmesiyle birlikte içten içe bir kin beslemektedir. Bu kini film üzerinde Faik'in tarlasına zarar vermesiyle görülmektedir.

Mehmet'in oğlu olan Süleyman, babasının yanında Faik'in köy evinde değil, kendine kurduğu bir barakada yaşayan, sürülere çobanlık eden bir gençtir. Okuduğu okulu bırakan Süleyman, babası gibi Faik'e kin besler ve otlatmak istediği sürüleri Faik'in ekinlerinin içine çeker. Bundan dolayı zarar verme içgüdüğü ile hareket eder.

Mehmet'in eşi olan Meryem ise, dizideki kadın karakterlerindendir. Cinsiyetçi yaklaşımlara boyun eğen, köyde anne rolünü üstlenen ve bir kadından erkekler tarafından yapılması beklenen –bulaşık, çamaşır, yemek- işleri yapan, söz hakkı bulunmayan bir kadındır.

Mehmet'in kızı olan Aliye ise, dizideki ikinci kadın karakterlerindendir. Annesinin yanından ayrılmayan, dizideki rolü gereği okula giden ve annesinin varisi olarak nitelendirilen bir küçük kız çocuğudur.

3.1.2. Abluka



Şekil 2. Abluka Film Afışı (Beyazperde, 2015).

3.1.2.1. Filmin Künyesi

Filmin Adı:	Abluka
Yapım Yılı:	2015
Yönetmen:	Emin Alper
Senaryo:	Emin Alper
Görüntü Yönetmeni:	Adam Jandrup, Yavuz Abdülazizoğlu
Yapımcı:	Nadir Öperli, Cem Doruk, Doruk Acar, Enis, Köstepen
Kurgu:	Osman Bayraktaroğlu
Stüdyo:	Limon Film, Paprika Films, Insignia
Müzik:	Cevdet Erek
Türü:	Dram
Süre:	119 dk.
Yapım:	Türkiye
İlk Gösterim:	8 Eylül 2015, İtalya
Ödüller:	72. Venedik Film Festivali Bağımsız Eleştirmenler Ödülü

Premio Bisato D'oro, Arca CinemaGiovani, 72. Venedik Film Festivali Jüri Özel Ödülü, 22. Adana Altın Koza Film Festivali 1.liği, 22. Adana Altın Koza Film Festivali En iyi Sanat Yönetmeni, 22. Adana Altın Koza Film Festivali En İyi Kurgu, 22. Adana Altın Koza Film Festivali Umut Veren Genç Erkek Oyuncu (Berkay Ateş), Sinema Yazarları Derneği En İyi Film, Sinema Yazarları Derneği En İyi Kurgu, Sinema Yazarları Derneği En İyi Senaryo, Sinema Yazarları Derneği En İyi Yönetmen (Emin Alper)

Oyuncular: Mehmet Özgür (Kadir), Tülin Özen (Meral), Berkay Ateş (Ahmet), Müfit Kayacan (Hamza), Ozan Akbaba (Ali), Yavuz Pekman, Fatih Sevdı, Mustafa Kırantepe, Ahmet Melih Yılmaz

3.1.2.2. Filmin Konusu

20 yıl önce cezaevine girmiş bir mahkum olan Kadir, 2 yıl kala şartlı tahliye edilerek hapisten çıkarılır. Şartın ise bir istihbarat tarafından terör örgütüne ait kişilerin bomba yapımı ile ilgili muhbirlik yapmasıdır. Geri dönüşüm işine başlayan Kadir'in kardeşi Ahmet ise ablukaya alınan bir mahallede köpek öldürerek geçimini sağlayan biridir. Kadir, 20 yıldır görüşmeyen kardeşi ile olan bağlarını kuvvetlendirmek için çalışırken Ahmet'in istikrarsız tavırları dikkat çeker. Yaşadığı yerde garip tavırlarıyla ağabeyini de kuşkulandıran Ahmet, hiç beklenmedik bir şekilde öldürülür ve Kadir ise bu durum için kendini riske atar.

3.1.2.3. Filmin Özeti

20 yıl kadar cezaevinde mahkum olan Kadir, emniyet mensubu olan Hamza'nın yardımıyla cezasının bitmesine 2 yıl kala şartlı tahliye edilir. Şartlı tahliye maksadıyla kendisine bir iş de bulan Kadir, bu süre zarfında geri dönüşüm işinde çalışacaktır. Çöp toplayıcısı olarak çalışan ve polise bu süre içerisinde muhbirlik de yapacak olan Kadir, çöplerin içinde bomba yapımı ile ilgili malzemelerin olup olmadığını kontrol edecektir.

Cezaevinden çıkan Kadir o dönem, ülkenin içerisinde bulunduğu siyasi kargaşaya ve mahallelerin hemen hepsinin bu kargaşayla polisler tarafından abluka altına alındığını, İstanbul'un da bu durumdan bir hayli etkilendiğini görür. Kadir, yeni işiyle birlikte polisler tarafından çevrilmiş ve abluka altına alınmış bir mahalleye gider. 20 yıldır cezaevinde olmasından dolayı kardeşini bu süre zarfında hiç görmez. Kadir'in kardeşi Ahmet de İstanbul'un abluka altına alınan bir mahallesinde geçimini sokak köpeklerini öldürmekle sağlayan bir işçidir.

Kadir, cezaevinden çıktıktan hemen sonra sıkı denetimlerden geçerek kardeşi Ahmet'in kaldığı eve gider. Kardeşi Ahmet ile geçmiş günlerden sohbet eder. Ertesi gün bomba malzemeleri hakkında bir eğitim alır. Kalacak bir yer bulmak için Ahmet'in de yardımıyla bir ev kiralar. Ahmet'in arkadaşının bir evini kiralayan Kadir, yoğun bir tempoyla çalışmaktadır. Ahmet'ten haber alamaz ve gecenin bir yarısı evine, onu kontrol etmeye gider. Evde Ahmet intihar etmek üzereyken zil çalar. Ahmet bu durumdan saklanarak kapıyı ağabeyine açmaz ve intihardan vazgeçer. Ertesi gün Kadir, merak eden kardeşini ziyarete giderken Ahmet'in arkadaşının eşi Meral'i evinin yakınında görür aldırış etmez ve kardeşinin evine girer.

Ahmet, yalnız yaşadığı evdeki tüm kirli tabak-çanakları çöp poşetine doldurur ve atmak için dışarı çıkar. O sırada bir köpek sesi duyar, köpeği bularak evine alır. Ertesi gün iş dönüşü hem kendine hem de evde beslediği köpeğe yiyecek bir şeyler alır. Köpeğin ayağı yaralıdır. İyileştirmek için tedavi eder ve ona kalacak bir yer ayarlamak için evin içinde bir tadilat planlar. Bu sırada Kadir, kardeşi Ahmet'i alarak kendi evine götürür yemek yerler. Burada hayatın gerçekleri ve kendi yaşamları hakkında sohbet ederler. Ahmet sabah olduğunda evde beslediği köpeği eğitir ve onunla eğlenceli oyunlar oynar. İş yerinde köpekleri öldürmek için silahını kontrolü şeklinde kullanamaz. Vurmak istediği köpekleri sürekli ıskalar.

İstanbul sokaklarında sürekli bomba sesleri gelmektedir. Kadir bu durumdan kuşku duymaktadır. Evden çıkarken Meral'e uğramak isteyen Kadir'i evdeki polisler bayılarak içeri alır. Ahmet'in beslediği köpek ise evden kaçır ve iş arkadaşlarına bir köpek beslediğini belli etmez. Arkadaşları da bu köpeği öldürmek için evin yakınına

zehirli mamalar koyar. Eve zorla alınan Kadir'i polisler konu ile ilgili bir şey söylememesi için uyararak salarlar. Yaşadıkları mahalleyi polis ve asker kapatmıştır. Bu sırada Ahmet zehirli mamaları evinin yakınından kaldırır ve tadilata devam eder. Evden kaçan köpek de Ahmet'in yanına geri gelir. Patronları ise İstanbul'da hiçbir tane köpek kalmaması hakkında uyarır. Günden güne köpek ile olan bağı kuvvetlenir ve bu durumu ağabeyinden bile saklar. Ahmet köpeklerle ilgili halüsinasyonlar görmeye başlar. Ağabeyi kapıyı çalar, polis olduğunu zanneder ve kapıyı açmaz.

Kadir'in ev sahibi polisten kaçarak evinin yakınında bir sığınağa yerleşir. Kadir'den Meryem'i o sığınaktan ve polis barikatından çöp arabasıyla geçirmesini ister. Kadir de bu isteği yerine getirir. İstihbarat şefleri Kadir ile toplantı düzenler işini iyi yapması gerektiğini, kayıp kardeşinin de bir örgüt mensubu olabileceğini söyler. Ardından Kadir, kardeşinin bulunduğu mahalledeki çöp kutusundan Meryem'e ait bir toka bulur Ahmet'in evine gider ve anlamsız insan sesleri duyar. Gece karanlığından evden ayrılan Kadir sokakta motorlu bir adam görür ve yıllardır kayıp olan kardeşi Veli'ye benzettir. Onu durdurmak için koşturur fakat polis mahalleyi ablukaya aldığı için geri döner.

İstihbarat şefiyle buluşan Kadir, Ahmet'in örgüt üyeleri tarafından kaçırıldığını öne sürer ve yardım ister. Şef ise Kadir'i tersler. Ahmet'in evinden şüphelenen polis baskına gelir. Bu sırada Ahmet elindeki tüfekte yakalanır ve öldürülür. Sabah Ahmet'in evine giden Kadir cansız bedeni görür, kinlenir. Bir bıçakla istihbarat şefiyle buluşur, ondan dayak yer. Dayak yemiş bir halde İstanbul sokaklarında dolaşır. Ahmet'in öldürüldüğü eve dönen Kadir, örgüt üyeleri tarafından evden dışarı çıkarılır, kardeşi sandığı motorcunun önünde diz çöktürülerek infaz edilir.

3.1.2.4. Filmin Karakterleri

Kadir, 20 yıl önce cezaevine girmiş, 2 yıl kala İstanbul'daki kargaşasının muhbirliğini yapmak için çöp toplayıcılık göreviyle tahliye edilir. Aynı zamanda uzun süredir kardeşi görmeyen Kadir, soğuk duygular besleyen, kardeşini dönemin İstanbul'unda korumak isteyen ve uzun süredir kayıp olan kardeşi Veli'yi bulmak isteyen biridir.

Ahmet, Kadir'in kardeşi olarak uzun süredir İstanbul'da ikamet eden ve geçimini sokak köpeklerini öldürerek sağlayan biridir. Köpekleri öldürme işinde köpeklere karşı bir şey beslemeyen Ahmet ilerleyen zamanlarda köpek sevgisini benimser. Evinde köpek besleyecek ve bunu kimseye belli etmeyecek derecede devam eder. Duygusal olarak çöküntü yaşayan Ahmet aynı zamanda halüsinasyonlar gören biridir.

İstihbarat Şefi olarak, Kadir'i işe alan Hamza, mesleğini seven ve İstanbul'daki terör örgütü için istihbarat sağlayan bir Őeftir. Kadir ile olan bağlarını çıkar ilişkisine dayandırarak ona bir takım işler yaptırmaya zorlar. Kadir'in yaptığı ve sunduruğu raporları abartılı bulur, iÇten çıkarmak istemediğini işini düzgün yapması gerektiği gibi serzenişlerde bulunan bir Őeftir. Küçümseyici tavırlarıyla Kadir'i bir denek olarak kullanır.

Meral karakteri ise, Ahmet'in arkadaŐı olan Ali'nin eŐidir. Ahmet'e ve sonradan tanıdığı Kadirle olan sosyal ilişkisi Ali'den daha fazladır. Bir kadın olarak evinde otorite sahibi olarak görünür. Sürekli olarak Ahmet'in evine gidip gelir. Cinsel açıdan mahremiyetsiz bir yapıdadır. Terör örgütü üyesi olduğu, final sahnesinin sonunda Kadir'in infaz edilmesinde görünür.



3.1.3. Kız Kardeşler



Şekil 3. Kız Kardeşler Film Afişi (Beyazperde, 2019).

3.1.3.1. Filmin Künyesi

Filmin Adı:	Kız Kardeşler
Yapım Yılı:	2019
Yönetmen:	Emin Alper
Senaryo:	Emin Alper
Görüntü Yönetmeni:	Emre Erkmen
Yapımcı:	Nadir Öperli
Sanat Yönetmeni:	İsmail Durmaz, Osman Çankırılı
Kurgu:	Çiçek Kahraman
Stüdyo:	Limon Film, NuLook Production, Komplizen Film, Circe Film, Horsefly Productions
Müzik:	Giorgos Papaioannou, Nikos Papaioannou
Türü:	Dram
Süre:	108 dk.
Yapım:	Türkiye
İlk Gösterim:	11 Şubat 2019, Almanya
Ödüller:	Sinema Yazarları Derneği En İyi Film, Sinema Yazarları

Derneği En İyi Kurgu (Çiçek Kahraman), Sinema Yazarları Derneği En İyi Senaryo (Emin Alper), Sinema Yazarları Derneği En İyi Yönetmen (Emin Alper), Sinema Yazarları Derneği En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Kubilay Tunçer), Sinema Yazarları Derneği En İyi Görüntü Yönetmeni (Emre Erkmen), Sinema Yazarları Derneği En İyi Sanat Yönetmeni (Osman Çankırılı), Sinema Yazarları Derneği En İyi Müzik (Giorgos Papaioannou ve Nikos Papaioannou), 38. İstanbul Film Festivali Ulusal Yarışma Altın Lale En İyi Film, 38. İstanbul Film Festivali Ulusal Yarışma En İyi Yönetmen (Emin Alper), 38. İstanbul Film Festivali Ulusal Yarışma En İyi Kadın Oyuncu Ödülü (Cemre Ebüzziya, Ece Yüksel, Helin Kandemir), 38. İstanbul Film Festivali Ulusal Yarışma En İyi Özgün Müzik Ödülü (Giorgos Papaioannou ve Nikos Papaioannou), 38. İstanbul Film Festivali FIPRESCI Ödülleri Ulusal Yarışma

Oyuncular: Cemre Ebüzziya (Reyhan), Müfit Kayacan (Şevket) Ece Yüksel (Nurhan), Helin Kandemir (Havva), Kubilay Tunçer (Necati), Kayhan Açıkgöz (Veysel)

3.1.3.2. Filmin Konusu

Annelerin ölümünden sonra babaları tarafından besleme olarak verilen üç kız kardeş günün birinde köy evinde bir araya gelir. Yaşanan kıskançlıklar ve babalarının aksi tavırları ailede düzeni bozar. Besleme gittikleri evlerden tekrar köy hayatına dönen bu üç kız kardeş, köye döndüklerinde karşılaştıkları gerçeklerle acı bir şekilde yüzleşir.

3.1.3.3. Filmin Özeti

Annelerinin ölümünden sonra üç kız kardeşten en küçüğü olan Havva, şehirdeki aileden birine besleme olarak verilmiştir. Gittiği evin evladı vefat edince köye geri gelir. Bir arabada ağlar vaziyette köye döner. En büyükleri Reyhan ise bebeğiyle birlikte küçük inek sürüsünü otlatır. Daha önceleri kendisi de besleme olarak verildiği evden köye geri dönmüştür. Reyhanın kocası olan Veysel, gününü büyük sürüleri otlatarak dağ ve bayırlarda geçirir. Yine bir gece yarısı hayvanları otlatmaktan dönen Veysel, ateşin başında yılan sesleri duyar, korkar ve biraz öteye gidip tuvaletini yapar. O sırada bir yatıra tuvaletini yaptığını farkeder ve dua okumaya başlar. İki yabancı sürülerle ilgili sorular sorarak Veysel'i korkutur. Kızların babası olan Şevket ile Veysel sürünün geçen geceki akıbeti hakkında tartışır.

Şehirde doktor olan Necati bey kız kardeşlerden ortanca olan Nurhan'ı lüks bir otomobille köye getirir. Necati bey Nurhan'ı babasına şehirde yaptıklarından dolayı şikayet eder. Akşama da Şevket ile köy ziyafeti planı yapar. Şehirden yeni gelen Nurhan'ın öksürük krizleri tutmaktadır. Ablası Reyhan ile şehirdeki durumlardan dolayı tartışır. Akşam üzeri Necati, Şevket ve köyün muhtarı bir kayalıkta yemek yer, içki içerler. Şevket, Necati'ye en küçük kızını besleme almasını teklif ederken sofraya Veysel gelir.

Reyhan ile Nurhan evde birlikte tereyağı yaparken şehirdeki evin dedikodusunu yapar. Reyhan, daha önce Necati'nin şehirdeki evinde besleme olarak kalmıştır. Bu sırada karanlık iyice çöker. Nurhan sofradakilere salata yapar, sofradakiler de içki içmeye devam eder. Veysel Necati'den şehirde bir iş ister, muhtar bu duruma karşı çıkar ve aralarında küfürlü tartışma yaşanır. Veysel bağırarak uzaklaşır. Sürüler ile ilgili soru soran iki yabancı da Veysel'i takip eder, onu gözetler. Evde tereyağı yapan iki kardeş arasında hararetli konuşmalar olur. Reyhan, Nurhan'a başka biri ile şehirde ilişki yaşadığını, bebeğine hamile olduğunu besleme evinden döndüğünde öğrendiğini söyler.

Gecenin ilerleyen saatlerinde Nurhan, ablasıyla şehir meselesinden dolayı tartışır. Nurhan evden uzaklaşır. Necati alkolün etkisiyle tartıştığı Veysel'in yanına gider. İş muhabbetinden söz açılır. Aralarında Reyhanla ilgili tartışma çıkar. Tartışma sırasında

muhtarla Şevket de gelir. Veysel sinirlerine hakim olamaz silah çeker. Sonrasında silahı elinden alırlar ve döverler. Dayak yiyen Veysel eve gelir ve ısınmak için yakılan şöminedeki ateşle oynar. Reyhan kavgayla ilgili Veysel'e kızar, bağırır. Veysel sinirlenir, ateşe elindeki demirle vurmaya başlar. Bu sırada ateşin üstünde kaynamakta olan su kazanı, yerde yatan Reyhan'ın bebeğine gelir. Reyhan çığlık atar. Bebeğini kaybetmiştir. Necati de lüks arabasına biner ve köyden uzaklaşır.

Muhtar Şevket'e Necati'nin Havva'yı besleme olarak alacağı haberini getirir. Nurhan iyice hastalanmıştır, yataklara düşmüştür. Reyhan Nurhan'a ilaç almak istediğini oradan da teyzesinin yanına Ankara'ya gitmek istediğini söyler. Bu sırada Veysel bir aydır ortalıkta yoktur. Dağda saklanıyordur. Bir gün çıkagelir. Reyhan ile konuşur. Pişman olduğunu vedalaşmak istediğini söyler ve uzaklaşır.

Havva Necati beyin evine gitmek üzere hazırlanır, ev ahalisiyle vedalaşır. Köyde akli dengesi yerine olmayan kadın, köyün ilerisindeki ağaçlık alanda Veysel'in cansız bedenini görür. Veysel kendini bir ağaca asmıştır. Evde üç kız ve Şevket güzel bir sohbet havasındadırlar. Eski günlerdeki gibi 3 kardeş ve baba, mutlu sohbetler etmektedir.

3.1.3.4. Filmin Karakterleri

Annesinin ölümünden sonra besleme olarak şehirde yaşayan bir ailenin yanına verilen üç kız kardeşin en küçüğü olan Havva, küçük bir kız çocuğudur. Besleme gittiği ailenin küçük oğlunun vefatı nedeniyle yaşadığı köye geri döner. Köy yaşamını daha önce bildiği için, şehirde yaşadıklarını ve tecrübe ettiklerini uygulamaya çalışır. Duygusal olarak güçlü biri olmayan Havva film boyunca babasının sözünden çıkmaz.

Üç kız kardeşten en büyüğü olan Reyhan, yeni doğmuş bir bebeğin annesidir. Geçmiş zamanlarda besleme olarak gittiği evden geri dönmüş, köy yaşamına adapte olmuş genç bir kadındır. Kocasını ile arası pek iyi olmayan Reyhan, kardeşlerini doğru yola yönlendirme konusunda başarısız olur. Bastırılmış cinsel hazları olan Reyhan'ın bebeğinin babasının kocası Veysel olmadığı bilinmektedir.

Üç kız kardeşten ortancası olan Nurhan aksi, başına buyruk ve merhametsiz bir kız çocuğudur. Besleme olarak gittiği evden, ailenin çocuğuna şiddet uyguladığı için köye geri dönmüştür. Babasının serzenişlerine pek aldırmaz etmemesi, umursamaz tavırlarının olduğunu ortaya çıkarır. Gaddar ve merhametsiz ve aynı zamanda büyüklere olan saygısız tavırları ile ailede ablası ve küçük kardeşi Havva'yı kıskanır. Kıskanç tavırları, psikolojik olarak onu zorlar. Besleme evinde yaptıklarının pişmanlığını yaşayan Nurhan, psikolojik olarak kendini yıpratır. Hastalanarak yataklara düşer.

Üç kız kardeşlerin babası olan Şevket, kızları özelinde kendi başına buyruk hareket eden birisidir. Kızları karşısında otoriter tavırları, klasik bir erkek formunda yapısıyla, köyde yaşamaktadır. Kızlarının şehirde büyüüp orada yaşam sürmelerini ister. Eğitimsiz olması, başkalarının, özellikle de besleme olarak verdiği evdeki Necati'nin onu yönlendirmesine muhtaçtır. Kızlarının durumlarından ve damadının hal ve hareketlerinden dolayı Necati'ye karşı kendini mahcup hisseder. Yönlendirilmeye aç bir kişiliği vardır.

Reyhanın kocası olan Veysel, köy hayatında çobanlık yaparak geçimini sağlar. Kayınpederi ile birlikte aynı evde kalmaktadır. Bu durumdan hoşnut değildir. Eşinin şehir hayatını görmesi, kendisinin de orada yaşamak isteğini uyandırır. Necati'nin okumuş ve şehir hayatında tanıdıklarının olduğunu bildiğinden kendisine iş vermesi için çaba harcar. Köy hayatında geceleri sürü ile dağda yaşaması ona korku verir. Bu korkusunun bir gece mezara tuvaletini yapmasından kaynaklandığını düşünür. Sürüyü otlatmak istemediği ve şehir iş bulmak gibi amacı vardır. Eşi ve kayınpederi ile iyi geçinemeyen Veysel psikolojik olarak çökmüştür. Kendisini köyün bir yerinde ağaca asıp intihar eder.

Necati, doktorluk mesleğiyle şehirde yaşayan, Nurhan'ın besleme olarak gittiği evin babasıdır. Emir vererek hareket etmeyi seven, eşik bekçiliği tavrını köy yaşantısında aileye empoze etmeye çalışan biridir. Merhamet duygusunu içinde barındıran Necati, kendi çıkarları doğrultusunda hareket eden biridir.

3.2. Yönetmen Emin Alper Biyografisi

Emin Alper, Türk yapımcı, akademisyen, senaryo yazarı ve yönetmenidir. 1974 yılında Konya Karaman'da dünyaya gelen Alper, Ankara Fen Lisesi'nden mezun oldu. Lise hayatını bitirdikten sonra İstanbul'da bulunan Boğaziçi Üniversitesi'nde inşaat mühendisliği bölümünü kazandı. Bu bölümde iki yıl okuduktan sonra derslere ve sınavlara olan ilgisini yitirerek tekrar üniversite sınavlarına giren Alper, aynı üniversitesinin iktisat bölümünü kazandı. Aynı zamanda tarih bölümünü de iktisat bölümü ile birlikte bitirdi. Lise yıllarından itibaren tiyatro, sinema ve edebiyata ilgisi olan Alper, kültür sanat etkinliklerini yakından takip etti. Boğaziçi Üniversitesi'nde tiyatro topluluğuna katıldı. Ardından aynı üniversite master ve doktora çalışmalarını yaparak İstanbul Teknik Üniversitesi'nde araştırma görevlisi olarak akademik kariyerine devam etti (Ertılal, 2020).

Akademik kariyerini yaparken düşüncesi, her zaman bir film yapma düşüncesi idi. Film çekememe düşüncesi, kariyerini sonlandırma noktasına kadar gelmişti. Kariyeri

boyunca sinema ile ilgili projeler, senaryolar ve eskizler yazmaya devam etti. 2004'ten itibaren Kültür Bakanlığı sinemacılara destek fonu sağlamasının ardından birçok genç sinemacılar bu fondan yararlanarak çeşitli i lere imza attılar. Aynı zamanda Emin Alper de Kültür Bakanlığı'nın sağlamış olduğu bu destek fonlarına başvurdu. Alper'in birkaç film denemeleri bakanlık tarafından reddedilince, çevresindeki arkadaşlarıyla birlikte tek mekanda geçen ve oyuncu kadrosunun dar olduğu, düşük bütçeli öğrencilik yıllardan kalma bir eskiz denemesini güncelleyerek senaryola tırdı. Kendisinin de şans eseri olarak nitelendirdiği Tepenin Ardı filmi kurul tarafından kabul edilerek 2011 yazında Kültür Bakanlığı'nın desteğiyle çekimlere ba landı ( zgen Berkol Doğan Bilimkurgu Kütüphanesi, 2014).

Emin Alper, ilk uzun metrajlı filmi olan Tepenin Ardı filmiyle birlikte, Berlin Uluslararası Film Festivali Caligari Film  d l  ve İlk Film  d l   zel Mansiyon  d l n  almaya hak kazandı. Aynı zaman bu filmle birlikte birçok ödül alan Alper, 2015 yılında Abluka, 2019 yılında ise Kız Kardeşler filmlerinin hem senaristliğini hem de yönetmenliğini yaptı. Emin Alper aynı zamanda yazdığı ve yönettiği bu üç filmi, hayatından bir parça olarak filme yansıttığını ve genel olarak yarattığı karakterlerin içine kapanık ve karamsar bir yapı ile filmde varolduğunu anlatıyor. Türkiye'nin yakın tarihi filmlerinde belirleyici bir unsur haline geldi. Emin ALPER - Tepenin Ardi Uzerine 1/6 (Ozgen Berkol Dogan Bilimkurgu Kutuphanesi) adlı bir video röportajında, hikayelerin birden bire oluşması toplumsal ve siyasal hayatın sıkıntılarıyla kendiliğinden harmanlandığını söylüyor. Ayrıca filmlerinde yer alan politik ve toplumsal sorunlara çözüm  nerisi sunmaktan kaçındığını, ne politik ne de politik olmayan bir sinemaya çözüm önerisini getirmediğini de ekliyor (Ozgen Berkol Dogan Bilimkurgu Kutuphanesi, 2014).

Alper,    uzun metrajlı filmleri olan Tepenin Ardı ve Abluka filmlerini “erkek” filmi olarak nitelendirirken, Kız Kardeşler filmini ise “kadın filmi” olarak nitelendirmektedir (Yüksel, 2016).

 tekile me, dışlanma ve yoksunluk gibi meseleleri filmlerine konu eden Alper,  tekile tirme ve öteki gibi unsurların film özelinde izlek bir durum sergilediğini  u şekilde aktarıyor:

“ tekile tirme ve öteki önemli bir izlek evet. Ben daha çok Carl Schmitt'in ifadesiyle “dost/düşman” ayrımının iki filmin de ortak izleği olduğunu söyledim. Tepenin Ardı çok bariz biçimde bir dost ve düşman ayrımının nasıl aşama aşama şekillendiği üzerine bir filmdi. Abluka'da ise bu ayrım çok önceden  ekillenmi  durumdaydı. “Düşman”a karşı mücadele veren iki kardeşin hik yesini görüyoruz burada. Ama ne oluyorsa oluyor ve iki kardeş de birden kimin dost kimin düşman olduğunu anlayamamaya ba lıyor. Derken i ler iyice karışıyor ve Kadir kardeşini istemeden (ya da belki de gizliden isteyerek) “düşman”

saflarına atıveriyor. Modern dünyaya ve siyasete damga vurmuş bu ayrımın yıkıcı potansiyeli ile ilgileniyorum galiba daha çok.” (Yüksel, 2016).

3.3. Çalışmanın Metodolojisi

Sosyal bilimlerdeki araştırmalar, sosyal bir yapıyı inceleyen bilimsel prensiplere uygun yöntemler kullanarak oluşturulur. Araştırmanın elde ettiği veriler ve bu verilerden ortaya çıkacak olan sonuçlar, yeni bilimsel yazınlara katkı sağlayacak olup, kaynak teşkil edecektir. Çeşitli araştırma soruları üreterek de alanyazının çeşitliliğini sağlayacaktır. Bu çalışma, geçmişte ortaya konan bilimsel araştırmaların ve sonuçlarını yeni perspektif şablonu üzerinden sürdürmekte, gerektiği durumlarda mevcut araştırmanın tutarlılığını sağlaması amacıyla daha önce yapılan araştırmalardan faydalanmaktadır. Sonuç itibarıyla mevcut araştırmanın sürdürmekte olduğu bu çalışma ile gelecekte yapılacak olan bilimsel araştırmalara da örnek teşkil etmesi amaçlanmaktadır. Çalışmanın metodolojisi bölümünde, araştırmanın konusu, amacı, önemi, yöntemi ve sınırlılıkları işlenecektir.

3.3.1. Çalışmanın Konusu

Türk sineması, varoluşundan itibaren yarattığı kapsam ve sınırlılıklarla birlikte gerek izleyiciyi gerekse ekonomik boyutları ortaya koymaya çalışmaktadır. Türk sinemasının ilk yıllarında yaratılan yenilikçi duruş, tiyatrocular dönemiyle sıradanlığa itilse de tiyatrodan sıkılan izleyicilerin duygularıyla birlikte tekrar toparlanarak gerçek bir sinema olgusunu yansıtmayı başarmıştır. Yeni dönem Türk sinemasında varolan düşünce ve bu düşünceyi destekleyen yönetmenler, sinemanın geçmiş dönemlerde yaratılan ticarileşme mekanizmasını izleyici odaklı hale getirmeyi amaçlamaktadır. Bu çalışma da yeni dönemde varolmuş Türk sinemasında yer alan Emin Alper’in yarattığı uzun metrajlı filmlerinde zaman, mekan ve aile kavramlarını irdelemektedir. Çalışmada Emin Alper’in üç uzun metrajlı filmlerinde yer alan zaman, mekan ve aile kavramları seyirciler ekseninde değerlendirilmektedir.

Sinema ekseninde yaratılan mekan kavramı, seyirci üzerinde aitlik duygusunu oluşturmaktadır. Bu nedenle çalışmada mekan üzerinde yapılacak çalışmaların değerlendirilmesi, seyirci üzerinde gerçekleşmektedir. Aynı şekilde yaratılan aile kavramı, Emin Alper sinemasında bir duruş sergileyen sembolik bir durum değil, aile kavramının derinlerine inilmesini gerektiren bir anlatı sergilemesinden kaynaklanmaktadır. Zamanın sinemasal düzlemde konu bütünlüğünü sağlayacak en önemli unsur haline gelmesini ve Emin Alper’in bu unsuru seyircilere nasıl anlattığı durumu da çalışmada detaylı şekilde incelenmektedir.

3.3.2. Çalışmanın Amacı ve Önemi

Yeni dönem Türk sinemasının modern yapısı olan izleyici ile bağ kuran filmler, esasında yaratılan düşünceler ve sunulan tekniklerle tüketici kültürünü hedef almaktadır. Emin Alper ve yarattığı üç uzun metrajlı filmlerinde ortak anlamların birbiriyle teması, bu temasların izleyici ile kurulan ilişkisi bu yapıyı yıkmak için tasarlanmıştır. Genel itibariyle Türk sinemasındaki tüketim yapısına ters neoformalist anlatı tarzıyla yaratılan bu filmlerde ortak bir amaç ve önem vardır. Çalışmada Yeni dönem Türk sinemasında yaratılması istenilen kültürün Alper'in üç uzun metrajlı filmlerinde ortak konularla tasvir edildiği düşünülmektedir.

Kültürün dönem dönem değiştiği Türk sinemasında, mevcut dönemde yaratılan bu yapının izleyicilere belirli kalıplarla ve alınan değerlerle birlikte kontrollü bir yapı haline getirilmesi amaçlanmaktadır. Yapıların ve kültürlerin Türk sineması üzerindeki etkileri her dönem farklılık gösterdiğinden Alper sinemasında yaratılan karakterlerin de psikolojik etkileri izleyicilere farklı boyutlarda anlatılmıştır. Neoformalist akımın izlerini taşıyan filmde kurgu, kamera hareketleri ve ses gibi unsurların izleyiciler üzerine anlamlandırma çabası Alper'in filmlerini önemli kılmaktadır. Gerek karakter, gerekse filmin bütününe yayılmış olan ve her filmde ayrı bir konunun ağır bastığı yapıların izleyiciler üzerine etkisinin sonuçlandırılması ve analizi amaçlanmıştır.

Sinema bağlamında bakıldığında izleyiciler, bir filmi kendileri ile bağdaştırmaya çalışmaları ve bu bağdaştırma yolunda konforlu hissetmeleri, konunun bütünüyle doğru, anlaşılır bir noktadan ilerlediğini göstermektedir. Neoformalist akım dahilinde izleyici ile birlikte yorumlama, analiz etme ve anlamlandırma eylemleri ile filmlerdeki yapının yeni biçim kazanarak aktarıldığı görülmektedir. Yapılan analizlerin ve yapıların izleyiciler üzerine etkisinin sonuçlandırılması da yakın dönem Türk sinema tarihinde yaratılan örnekleme Emin Alper'in üç uzun metrajlı Tepenin Ardı, Abluka ve Kız Kardeşler filmlerinin izleyicilerin etkisinde kaldığı bu yapılara olan bakış açılarının nasıl yönlendiğini amaçlamaktadır. Çalışmayla birlikte izleyiciler genel itibariyle, örnekleme yer alan filmlerdeki mekan, zaman ve aile kavramlarının kendilerine olan etkisini açığa çıkarması, yeni bir biçimsel öğelerin klasik anlatı yapısına ters biçimde işlenişiyse sinema açısından önemli bir çıkarımın ortaya konulmasından dolayı önem arz etmektedir.

3.3.3. Çalışmanın Yöntemi

Yakın dönem Türk sinemasında var olan üç ana konunun işlenmesinde nitel araştırma yöntemi, bu filmlerdeki ana konuların işlenmesi için ise içerik analizi

kullanılmıştır. Nitel araştırmayı, “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konulmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” olarak tanımlamak mümkündür (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 39).

İçerik analizi, belirlenen konu ve yapısıyla birlikte, sosyal bilimlerde sosyal bir yapı içerisinde incelenen araştırmaların bilimsel prensiplerine uygun araştırma yöntemleri kullanılarak oluşturulmaktadır. Bu analizin genel amacı, verilerin kodlanarak açığa çıkarılmasıdır. Kodlama, elde edilen verilerin isimlendirilmesi işlemidir. Veriler kodlandıktan sonra, ikinci aşama olan bu kodların incelenmesi gerçekleştirilir ve incelenen kodlarda var olan ortak tematik konular keşfedilmeye çalışılır. Çalışmanın diğer bir aşaması ise keşfedilen tematik konuların yorumlanmasıdır. Bu yorumlamaların ardından, bulguların yorumlanması ile süreç tamamlanmış olur.

Çalışmada içeriğin izleyici üzerinde nasıl bir etki bıraktığının ortaya çıkması açısından alımlama analizi kullanılmıştır. Anlam şeylerin nasıl olduklarına değil, nasıl ifade edildiklerine bağlıdır. Böylece bir olayın asıl anlamı, onun göstergebilimsel bir mücadelesinden gelir (Stevenson, 2008: 72). Alımlama analizinin genel tanımı ise içeriğin izleyiciler tarafından nasıl şekilde okunduğu, yorumlandığı ve nasıl etki bıraktığına yönelik yapılan araştırmalardır.

Çalışmanın geneli itibarıyla nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. İçerik analizi yapılarak içerikler derinlemesine incelenmiş, ayrıntılı şekilde verilerin elde edilmesi ise alımlama analizi ile sağlanmıştır.

3.3.4. Çalışmanın Evreni, Örneklemi ve Sınırlılıkları

Araştırma yapılırken belirlenen evren ile birlikte çalışma nasıl bir düzlemde geçeceği ortaya konulur. Temel anlamıyla araştırma evreni, çalışmanın konu şartlarına uyan tüm her şeyi kapsar. Araştırmada evreni temsil etmesi için belirli başlıklarda seçilen örnekler de araştırma örneklemi oluşturmaktadır. Çalışmada kullanılan amaçlı-kasti örnekleme yöntemiyle birlikte ise çalışma daha sistematik ve düzenli şekilde ilerlemektedir. Bu sistematik ilerleme konuya belirli bir nizam kazandırarak çalışmanın anlamlı bir bütünde incelenip diğer konulardan aldığı bilgilerle harmanlanarak yaratılmaktadır.

Türk yönetmen Emin Alper 2005 yılında çektiği ilk kısa filmiyle birlikte sinema hayatına adım attı. Daha sonra Meptup (2005), Rıfat (2006) kısa filmlerinin ardından ilk uzun metrajlı filmi olan Tepenin Ardı (2012) ile uzun soluklu senaryo deneyimine devam etti. Bu şekilde bakıldığında Emin Alper’in 2005 ve 2022 yılları arasında çektiği

tüm filmler araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. Evrenin örnekleme seçilirken konunun şartlarına uyan örnekler dikkate alınmıştır. Bu sebeple Alper'in Türk sinemasında yarattığı günümüze kadar olan dört uzun metrajlı film evreninden üç uzun metrajlı Tepenin Ardı, Abluka ve Kız Kardeşler filmleri örneklem olarak seçilmiştir. Örnekleme Alper'in 2022 yılında yaratmış olduğu Kurak Günler, kaynakların filmin yeterli düzeyde incelemeye olanak tanınamamasından dolayı araştırmanın örnekleme dahil edilmemiştir.

Çalışma yaratılırken evren ve örneklemin belirlenmesi, konunun daha hassas ve koordineli bir boyutta incelenmesi için önemlidir. Bilimsel araştırma evreninde örneklem belirlenirken, konu bütünlüğü göz önünde bulundurulmaktadır. Örneklemin belirlenmesi, araştırmanın amacına, hedef kitlesine ve araştırmanın kapsamına göre yapılmalıdır. Evren ise, araştırma yapılmak istenen tüm birimleri ifade eder. Örneklemin doğru belirlenmesi, araştırmanın geçerliliği ve güvenilirliği açısından kritik öneme sahiptir. Örneğin, eğer örneklem belirlerken evrenin tamamı değerlendirilmeden yanlış bir örneklem seçilirse, sonuçlar yanıltıcı ve hatalı olabilir. Ayrıca, konu bütünlüğü de örneklem seçiminde önemli bir faktördür (Arun ve Koçak, 2006). Bu sebeple Alper'in yaratmış olduğu uzun metrajlı filmlerdeki ortak nokta olan aile, mekan ve zaman öğeleriyle birlikte örneklem, daha kapsamlı hale gelmektedir.

3.3.5. Çalışmanın Geçerliliği ve Güvenilirliği

Geçerlilik, araştırma veya değerlendirme aracının araştırma konusunu doğru bir şekilde ölçebilme yeteneği olarak ifade edilebilir. Bu tanım öncelikle nicel araştırmalarla ilişkilendirilse de, geçerlilik kavramı son on yılda yorumsal veya nitel araştırmaların da önemli bir parçası haline gelmiştir (Arslan, 2022: 398). Nicel araştırmalarda geçerlilik, iyi temel ölçümlerin elde edildiği (yani yapı geçerliliği), ölçümlerin evrenin tüm olasılıklarını iyi bir şekilde temsil ettiği (yani içerik geçerliliği), bilginin istatistiksel olarak kullanılabilir olduğu (yani istatistiksel sonuç geçerliliği) ve pratik olarak kullanılabilir olduğu (yani sonuç geçerliliği), çıkarılan çıkarımların anlamlı olduğu (yani yapı geçerliliği) ve sonuçların diğer ortamlara ve popülasyonlara genelleştirilebileceği anlamına gelir (yani dış geçerlilik). Nicel araştırmalarda geçerlilik, iyi ve sıkı araştırma yapmanın merkezinde yer alır (Creswell, 2016: 409). Emin Alper'in üç uzun metrajlı filmleri olan Tepenin Ardı, Abluka ve Kız Kardeşler'in içerik analizi yapılırken uygulanan anahtar kod listesi, filmleri izleyen 6 kişi tarafından verilen cevaplar doğrultusunda oluşturulmuştur.

3.3.6. Çalışmanın Bulguları

Türk Sinemanın yakın dönemlerinde kısa filmlerle ve uzun metrajlı filmler ortaya çıkaran Emin Alper'in üç uzun metrajlı filmleri olan; Tepenin Ardı, Abluka ve Kız Kardeşler'in içerik analizi araştırmanın bulguları bölümünde içerik analizi yapılacaktır. Üç uzun metrajlı filmlerin içerik analizinde kullanılacak anahtar kod listesi 44 kod ve 5 temadan oluşmuştur. Kod listesi ve kod tablosu Ek1 ve Ek2'de gösterilmiştir.

Çalışmanın yönteminde belirtilen diğer yöntem olan alımla analizi için bir grup katılımcıyla yarı yapılandırılmış 15 adet soru sorulmuştur. Bir içeriğin analizi konusunda yapılan çalışmaya ek olarak yarı yapılandırılmış soruların bir grup katılımcıya sorulması, seyircinin de çalışmaya dahil edilmesi çalışmanın çeşitliliğini ve rengini destekleyecektir. Katılımcılara sorulan sorular şöyledir:

- 1- Filmlerde genel izleyici kitlesi sizce neyi ifade etmektedir?
- 2- Türk Sineması'nın yakın dönemlerinde (görüşme başlangıcında belirtilen dönemler) gösterilen filmlerde genel olarak izleyici sizce ne kadar ön planda tutulmaktadır?
- 3- İzlediğiniz filmlerde Türk Kültürü öğelerine rastladınız mı? Rastladıysanız bunlar nelerdi?
- 4- Abluka, Tepenin Ardı ve Kız Kardeşler filmlerini izlediğinizde seyirci olarak Türk Kültür öğelerini nasıl yansıttığını düşünüyorsunuz?
- 5- İzlediğiniz Emin Alper filmlerindeki dili nasıl yorumlarsınız?
- 6- Emin Alper filmlerinde zaman, mekan ve aile kavramları sizin açınızdan nasıl anlaşılıyor?
- 7- Kız Kardeşler filminde anlatılmak istenen aile yapısı ile kendi aile yapınızı nasıl kıyaslıyorsunuz?
- 8- Abluka filminde tasvir edilen mekan ve muğlaklık sizi izleyici olarak nasıl rahatsız etti?
- 9- Emin Alper'in en fazla hangi filminde veya filmlerinde Neoformalist yaklaşım vardır? En fazla hissettiren hangi film veya filmlerdir?
- 10- Emin Alper sinemasında yer alan filmlerde kamera hareketleri, kurgu, ses ve mekan tasvirleri tipik filmlerden farklı mıydı? Farklı ise bunlar nasıl gösterilmiştir?
- 11- Emin Alper filmlerinde yansıtılan tema ve mesajlar nelerdir?
- 12- Filmlerdeki anlatım tekniklerini nasıl yorumlarsınız?
- 13- Emin Alper toplumsal eleştirileri bahsedilen akım ile nasıl anlatmış? (Kamera, kurgu, ses, mekan gibi usurlar baz alınarak).

14- Filmlerdeki görsel ve işitsel unsurlar, yeni biçimci akıma katkı sağlamış mıdır? Sağlamış ise bunlar size göre nelerdir?

15- Emin Alper filmlerinde kullanılan dil neoformalist bir amaca hizmet ediyor mu? Ediyor ise bunlar nelerdir?

3.3.7. Çalışmanın Analizi

Çalışmanın bu bölümünde Emin Alper'in üç uzun metrajlı Tepenin Ardı, Abluka ve Kız Kardeşler filmleri ile ilgili yapılan yarı yapılandırılmış görüşmelerin alımlama analizi incelenecektir. Bu analiz çerçevesinde araştırmanın temel konuları olan mekan, zaman ve aile kavramları üzerinden içerik analizi, ardından katılımcılara sorulan sorulardan alınan cevaplar ile de alımlama analizi yapılarak incelenecektir.

3.3.7.1. İçerik Analizi

3.3.7.1.1. Tepenin Ardı

Emin Alper'in ilk uzun metrajlı filmi olan Tepenin Ardı, 2012 yılında Almanya'da ilk olarak vizyona girmiştir. Film, toplumsal bir eleştiri olarak bakıldığında çok fazla detay görülmektedir. Faik karakterinin baskıcı, şiddet eğilimli ve sinirli bir yapıda olduğu filmin daha ilk sahnesinden, elinde bir tüfekle otlara dadanan küçükbaş hayvanlara yürümesi ile anlaşılmaktadır. Emin Alper, Faik karakterine hayat veiren bu yapıyı seyircilerin alenen anlayabileceği bir çizgide göstermektedir.

Zaman konusunda Tepenin Ardı filmi, seyirciye çok fazla alan bırakmamış. Genel olarak tipik Türk filmlerinde yansıtılan ve bahsedilen zamanın anlaşılabilirliği, bu filmde çok fazla hissedilmiyor. Genel olarak zamanın anlaşılması konusunda filmlerde yaratılan anlam ile birlikte seyircinin filmin içine çekilmesi doğru orantılıdır.

Filmlerde yaratılan mekanın anlam nedenselliği konusundaki ağırlığı çok fazla hissedilir. Örneğin bir filmde yaratılmış olan bir mekanın özverili bir çalışma sonucunda ortaya çıkması, izleyicide bıraktığı etkiyi daha da artırabilir. Mekan kavramı sadece doğa ile ilgili değildir. Günümüz Hollywood sinemalarının çoğunun stüdyo ortamında çekildiği aşikar. Filmlerdeki yapay bir mekan kullanımı da seyircinin filmi anlamlandırma ve beğenme durumunu çok ileri taşımaktadır. Tepenin Ardı filmi özelinde yaratılan mekan olgusu bir köy hayatını andırırken, doğa ile bir bağ kurulduğu, aynı zamanda da yerel halkın bu mekanlarda yaşadığı anlamını ortaya çıkarmaktadır. Doğal bir yaşamın olduğu, mekanın tamamen belli bir lokasyonda geçmediğini

biliyoruz. Seyircinin kendisini bir doğada bir dağda ve bir köy evinde hissetmesi, Emin Alper'in tamamen metaforik bir anlam çıkarma isteğinden kaynaklanmaktadır.

Aile kavramı, Türk sinemasında Türk seyirciler için önemlidir. Neşeli Günler filminde yaratılan aile profili, aile ile ilgili yapılan diziler, Türk sinemasındaki aile profilinin güçlü bir anlatım tekniği ve konu yaratma özelinde önemli bir ölçüt olduğu ortaya çıkmaktadır. Emin Alper'in de bu filmde bahsettiği aile profili, sosyolojik bir sorunun varolduğunu ortaya çıkartmaktadır. Film özelindeki ailenin bir anne profili çizmemesi, bir anne karakterinin olmaması, ailedeki düzeni ve psikolojiyi de etkilediği görülmektedir. Faik'in oğlu Nusret, tek başına yaşamının zorluğundan babasına bahsederken, aile yapılanmasının ne denli önemli olduğunu hissettirmektedir. Genel olarak Alper'in yaptığı filmlerde yaratılan aile profili psikolojik olarak baskılı bir toplumda yetişmiş aile olarak görülmektedir. Faik'in oğlu Caner psikolojik olarak bunalıma girmiş bir askerdir. Aile yapısından, özellikle babasından kopuk bir hayat sürer. Zafer ise aile bağlarına kuvvetli, özellikle dedesine olan hayranlığı ve onun düşünce yapısını benimsemesi, zıt bir yapının olduğunu ortaya çıkarmıştır.

Tepenin Ardı filminde, genel olarak mekan, zaman ve aile kavramına baktığımızda alışagelmış filmlerdeki tipik aile profilini görmemekteyiz. Kopuk aile yapısı, zamanın bilinmezliği ve mekanın muğlaklığı bu yapıyı daha da desteklemektedir. Özellikle Faik tarafından yardımcısı Mehmet'in eşine cinsel saldırıda bulunulması, anne profilinin derinden etkilendiği bir yapı ortaya çıkartmaktadır. Bir kin ve nefret temeline dayalı bu filmde, aile bağlarının zayıflığı, filmin temel konusu olan yörüklerin sorunlarından çok, aile içi şiddet ve bu yapılanmanın artmasına sebep olmuştur. Filmde kontrast bir yapıdan da söz edebiliriz. Nusret'in oğlunun psikolojik sıkıntılardan dolayı doğada kendini kaybetmesi, yine Nusret'in ve Faik'in çabaları sonucunda sevgi ve şefkat duygusuyla aileye dahil edilmesi, bu yapıyı desteklemektedir.



Şekil 4. Tepenin Ardı filmi sahnesi (Alper, 2012: 01.29.38).

Şekil 4'te gösterilen sahnede Faik'in torunu Cafer'e sarıldığı, normalde kindar bir yapıya sahip biri olmasına rağmen bu davranışı sergilediği görülmektedir. Aile yapısının kopukluğu ve bu zıt ortamın oluşması, sağlıklı bir aile olmadığını seyirciye hissettirmektedir. Öte yandan küçük kardeş Zafer'in dedesinden aldığı tüfek ile avlanmak istemesi, dedesinin de bu duruma karşı gelmemesi, filmde silah metasının çok sayıda gösterilmesi, psikolojik ve dramatik etkiyi yükseltmiştir. Bu dramatik etki sadece silah metasıyla değil, otoriter ve iktidar tavrı ile Faik'in ailesine empoze ettiği tepenin ardında yaşayan ve tüm suçları üstlerine yıkıldığı yörükler tarafından veriliyor. Aile yapısının bozuk olarak anlatıldığı filmde, babanın oğullarına ve torunlarına tepenin ardında varolan ve filmde fiziksel olarak gösterilmeyen bir olgudan bahsediliyor. Bu olgu günah keçisi diye tabir edilen bir durum ile aile düzenini bozuyor ve bir trajediye sürüklendiriyor.

Din, dil, ırk gibi unsurların fazla şekilde kullanıldığı bu filmde, ailenin bir sınır çizgisini koruması gerektiği Faik karakteri tarafından dikta edildiği görülüyor. Filmin daha ilk başlarında yaşanan olaylar, oğlu Nusret'in de gelmesiyle daha da alevleniyor. Tüm sorunların sınır ötesindeki bir gruptan kaynaklandığı algısı, filmde bir ötekileştirme, varolan düzenin rahatsızlaştırılması yönünde ilerliyor. Filmde asmalara ve ekinlere zarar veren yörükler değildir. Mehmet'in oğlu Sülü'nün köpeğini de öldüren ailenin bir düşman edasıyla tasvir ettiği sınırın ve tepenin ardında yaşayan yörükler değildir. Faik'in kir tutmuş, çürümüş zihninde yer alan günah keçileridir. Aynı zamanda aile örneğinin salt şekilde dede, baba ve oğul kuşakları ile gösterilmesi de egemen bir iktidar psikolojini anlatmaktadır. Sülü karakterinin yabaniliği, Faik'in iktidar gücü, Nusret'in şehir hayatını özlemesi ve bu özlemde yer alan modern iktidar rolü, Zafer'in ise tüm bu olanlardan uzak kendi iktidarını psikolojik bir tavırla yaratması, bir ötekileştirme, otoriter bir yapı inşası ve düşmanlık gibi konular üzerinde sürdürülüyor. Genel olarak bakıldığında bir düşman profilinin çizildiği filmde düşmanın dışarıdaki dış güçler olduğu sanılırken aslında içeride, ailenin içerisinde var olan bir meta olarak görülüyor.

Emin Alper yaratmış olduğu bu karakterler ve sinematografi ile iktidarın kendi içerisinde çözüme kavuşturamayıp doğan kusurları dış güçlerin birer eseri olarak görüldüğü filmde, çok muntazam şekilde işlemiştir. Filmin sonlarında Zafer'in bir keçi postuna sarılıp öldürülmesi de Faik'in yine bu olayın dış güçler tarafından yaratıldığı düşüncesi, aileyi bilinmez bir tepeye, sonsuzluğun pençesine doğru sıkıştırıp bırakıyor.

3.3.7.1.2. Abluka

Emin Alper'in Tepenin Ardı filminden üç yıl sonra vizyona giren Abluka filmi genel olarak, hayata tutunmaya çalışan Kadir karakterinin yeniden bir aile kurma ve yaşamı normalleştirme isteğini konu alıyor. Tepenin Ardı filminde yer alan aile yapısı ve bozulan düzen, dışarıdaki bir el tarafından geldiği yönündeydi. Abluka filminde ise bu aile yapısı ve düşman olgusu tamamen içeriden gelen bir olguya dönüşmüştür. Politik bir film olarak karşımıza çıkan Abluka, ilk başlardaki sınıfsallaşma durumunu bize hissettiriyor. İlerleyen zamanlarda filmde yaratılan bir distopik ortam -mekan ve zaman- sınıfsallaşma yönüyle ilerlemeyeceğini, kara film tadında bir film izleyeceğimizin düşüncesine kaptırıyor. Özellikle Kadir karakterinin sakin, mağrur ve yavaş konuşma tarzı bu durumu daha da destekliyor.

Mekan olarak distopik bir ortamda geçen filmde sinematografinin yoğun şekilde kullanıldığı görülüyor. Türkiye'de hala gecekondulaşmanın yüksek olduğu, metropolleşme kavramından söz edilmeyen büyükşehirlerin kenar mahallelerinden birinde geçiyor. Tam olarak lokasyon bilgisinin olmadığı, genelde kasvetli, sisli ve muğlak bir ortam anlatılıyor. Emin Alper, filmde mekan konusunda distopik bir evren yaratmak istemiştir. Fakat 2015 yılında vizyona giren bu film, tam da Ankara'nın kızılay ilçesinde 2016'da terör örgütleri tarafından yapılan bombalı saldırı ve 2015 yılında Şanlıurfa'nın Suruç bölgesinde yine terör örgütleri tarafından yapılan bombalı saldırı üzeri vizyona girmiş, distopik bir yapıyı o günkü Türkiye politik şartlarına uyarlamıştır.

Kadir karakteri modern olmayan bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Kardeşi ise köpekleri sokaklardan temizleme işinde çalışan bir kişi. Yıllar sonra kardeşini bulma umuduyla giden Kadir, onun çok fazla aile kavramını hissetmediğini bizlere gösteriyor. Aileyi sert bir dille yansıtan Emin Alper, Türk aile yapısının anne ve baba figüründen ziyade abi kardeş figürünü anlatmaya çalışmıştır. Abinin kardeşe olan düşkünlüğü onu koruma kollama isteği, Kadir'in Ahmet'e ulaşamadığında sürekli evine gidip onu aramasından anlaşılıyor. Bu yapı aslında geleneksel aile kavramının bir temsili olarak görülüyor. Çekirdek bir aile yapısında abinin kardeşi koruması, ona sevgi ve şefkat göstermesi gibi durumlar olağan şeylerdir. Filmde de Kadirin kardeşine olan özlemi, nerede olduğunu bilmediği abisine duyduğu özlem tam olarak bu durumu desteklemektedir. Genel anlamda bir aile profili çizilse de kopuk ve çürük bir profil görülmektedir. Kadir'in küçük kardeşi Ahmet, psikolojisinin yarattığı duygu durum bozukluğu ile baş etme evresinde yaptığı işi sorgulamaktadır. Yaptığı işi sevmese de mecbur olduğunu bilmekte, yaparken de kendini kötü hissederek bir terazi

tutturamamaktadır. İki kardeş genelinde yaptıkları işlere bir muğlaklık hakimdir ve bu olaylar kendi çerçevelerinden bakıldığında anlaşılmamaktadır. Bu muğlaklık hissi filmi anlamlandırma yönünde bir etken olduğu görülse de filmin bütününe bakıldığında sadece iki kardeşe özel bir durum olmadığı görülmektedir. Karmaşık ve distopik bir mekan tasarımı olması nedeniyle, karakterlerin birbirleriyle olan diyaloglarından da bir sonuç çıkarmak mümkün değildir. Filmin özü itibarıyla politik olarak yaklaştığımızda arada kalmışlık boyutu, tüm filme dağılmış bir vaziyettedir. Ahmet'in psikolojik olarak yaşadığı sorunlar kimsenin ilgisinde değilken, abisinin geleneksel ve milliyetçi yapısı, terör örgütü üyesi olan bir kadını arzulama isteğini bastıramamaktadır.

Abluka filminde tek kadın karakter olan Meral, bir terör örgütü üyesi olmasına karşın, feminen tavrı, geleneksel yapıdaki erkeklerle olan ilişkilerini güçlendiriyor. Her iki filmde -Tepenin Ardı ve Abluka- tek bir kadın karakteri oluşturan Emin Alper, her iki kadını da farklı temsil seçenekleriyle seyirciye sunmuştur. Tepenin Ardı'nda anaç bir tavır sergileyen Meryem ile Abluka filminde anarşist ve feminen tavrını ortaya koyan Meral arasında farklar vardır. Fakat öze gelindiğinde ise iki kadın karakter de aynı noktada buluşur. Zamansal olarak filmle ilgili pek fazla detay olmasa da, muğlaklığın verdiği bir durumdan bahsedilebilir. Örneğin karanlıkta kalmış bir mahalle, soğuk ve yağmurlu bir kış günü olarak somut bir veriye ulaşılabilir. Distopik bir evren yaratma çabası nedeniyle zamanın boyutu anlaşılmamaktadır.

Abluka filmi hayal ve gerçeklik arasında sıkışmış iki kardeşin yarattığı arada kalmışlığı anlatıyor. Özellikle bir hayalin peşinden giden Kadir ve psikolojik olarak yorgun olan Ahmet'in ruhsal sancılarını ele alıyor. Aynı zamanda filmde geçen politik kavram nedeniyle kolluk kuvvetlerinin tüm ülkeyi abluka altına alıp terör örgütleriyle savaşı, filme de ismini vermiş. Köpek öldürerek ve çöpten bir şeyler toplayarak geçimini sağlayan kopuk bir ailenin politik şiddete ve cinnet anlarına tanıklık ediyoruz.

3.3.7.1.3. Kız Kardeşler

Kız Kardeşler filmi Emin Alper'in üçüncü uzun metrajlı filmidir. Bir taşrada geçen filmde üç kız kardeşin şehir özlemi dikkat çekiyor. Annelerini kaybetmiş üç kız kardeşin hepsi zamanla şehirde birilerine besleme olarak verilmiş, sonunda da kendi memleketlerine dönmüş. Aile yapısının ciddilikle işlendiği, özellikle kardeş vurgusu filmin isminin Kız Kardeşler olmasından da anlaşılıyor. Kardeşlerin babası Şevket'in filmde sadece onları düşünen bir baba rolüne bürünmesi, ardından kızlarının geleceğini bir dağ eteğinde rakı sofralarında konuşması trajik bir meseleyi ele alıyor. Yönetmen Alper, mizahı ve trajediyi aynı anda ele alması, metaforik öğelerin de çoğunluklu bir

boyutta olduğunu gösteriyor. Üç filme de baktığımızda ortak bir nokta olan aile, kendi aralarında bir yaşanmamışlığın ya da yaşanamayacak olmanın verdiği rahatsızlığını dile getirir. Tepenin Ardı, Abluka ve Kız Kardeşler filmlerinde bir anne figürünün olmaması, aile yapısının tamamlanmadığını ve havada kaldığını bizlere gösterir. Babalarının sadece kızlarının şehirde yaşam sürmesi isteği, onların ne şartlarda ve nasıl bir yaşam sürme durumunun önem derecesini yok sayar. Aile ilişkilerinin yoğun şekilde işlendiği bu filmde birbirleriyle olan bağlarının manevi olarak değerli olduğu fakat kendi çıkar ve gereksinimlerine göre de değersiz bir durum olduğu sonucu çıkmaktadır. Besleme verilen en küçük ve ortanca kızların yaşadığı sorunlar, ablası tarafından beğenilmediğinde çıkar çatışmaları ve kavgalar başlar. Babaları kızların başına buyruk hareket etmelerini engelleyememesi, bir tür otorite baskından yoksun olarak yaşamlarını sürdürdükleri durumunu ortaya çıkarır. Buradaki istisnai durum, büyük abla Reyhan'ın isteksiz olarak evlendirilmesi. İlk sahnenin arabanın içerisinde uzun bir yolda başlaması, tekdüze bir hayat hikayesinin bize yansıtılacağı düşüncesi oluşturuyor. Babaları Şevket'in damadı Veysel ile olan küçümseyici diyalogları sınıfsal ayrımı ve aynı zamanda eşitsizliği de anlatıyor. Aile olmanın ötesinde bir durum oluşturarak sınıfsal eşitsizliği ön plana çıkarıyor.

Taşranın her detayını bizlere gösteren Alper, mekan konusunda ciddi bir performans gösteriyor. Uzun yollar, büyük dağlar ve dağların eteğinde bir köy. Türk kültürünü bir nevi kardeşlerin tereyağı yapması, yer sofraları ve dağ eteğinde yakılan mangal ile de bizlere gösteriyor. Çarpıcı bir hikaye olarak karşımıza çıkan Kız Kardeşler filmi metaforik olarak bir çok öğeyi içinde barındırır. Özellikle Veysel karakterinin bir günah keçisi ilan edilmesi, öğrenimini tamamlamamış cahil olgusu ile bizlere örnekler veriyor. Bir arabanın içinde başlayan filmde arka koltukta oturan besleme kardeşin psikolojik durumunu, ilerleyen zamanlarda aile içindeki tavırlarından anlıyoruz. Aile vurgusunun yapıldığı filmdeki sahnelerde, anne figürünün en büyük ablaya verilmesi, aynı zamanda Şevket doktor ile yapacağı akşam yemeğinin siparişini kızlarına vermesi, bir hiyerarşik durumu da yansıtıyor. Baba figürü olarak karşımıza çıkan Şevket baskıcı otoriter bir tavır sergilemeye çalışmasının yanı sıra nüktedan bir yapıda olduğu da görülüyor. Örneğin son sahnedeki “size üç nankör kız kardeş hikayesi anlatayım mı? Anlat demekle olmaz” diyalogları bunu destekler derecede.

Zaman akışının sanki bir gün ile sınırlandırıldığı bu filmde, olaylar dizimi giriş gelişme sonuç bölümleri ile yaratılmamış gibi dursa da hikayenin anlaşılabilirliği konusunda bir sorun yaratmıyor. Zaman olarak somut bir veriye ulaşmak mümkün değil ancak, gece ve karanlık olgusunun damat Veysel özelinde bir korku hegemonyası

yarattığı bir gerçek. Nuri Bilge Ceylan'ın Bir Zamanlar Anadolu'da film sinematografisine benzer bir yapı içerisinde olan filmde kullanılan renkler de sıcak tonlardır. Bu tonlar aile yapısının sıcaklığını anlatmak isterken, aynı zamanda kardeşler arasındaki karmaşayı da etkilemektedir. Veysel'in sinirlenip şöminedeki ateşle oynarken bebeğini öldürmesi, ateş olgusunu Veysel üzerinde öc alma duygusu ile bağdaştırma durumunu bizlere göstermektedir. Bu durumu Emin Alper, ateşin varlığının bir ailede yarattığı trajik olgusuna değinmektedir. Bebeğin ölüm anında kameraların boş bir alana çevrilmesi, sadece bir çığlık sesinin duyulması, zamansal olarak çok kısa sürede gerçekleştiği ve aynı zamanda da karakterlerin vereceği duygunun tarifsizliğine işaret etmektedir. Genel olarak üç kız kardeş, her ne kadar şehirde başkalarının beslemesi olarak bir süre yaşasalar da, günün sonunda baba ocağına dönmektedir. Babanın hasta kızı ve etrafındaki diğer iki kızlarına anlatacağı hikayenin hiçbir zaman bitmeyecek olması, asıl meseleden çok başka meselelerin esiri oldukları sonucu çıkmaktadır.

3.3.7.2. Alımlama Analizi

Araştırmanın bu bölümünde katılımcılara Emin Alper'in üç uzun metrajlı filmleri olan Tepenin Ardı, Abluka ve Kız Kardeşler izletilmiştir. Verilen cevaplar her katılımcı tarafından farklı yorumlanarak farklı şekilde alımlandıkları bilinmektedir. Araştırma kapsamında yarı yapılandırılmış görüşmelerde her katılımcı ile ayrı ayrı görüşülerek, 15 soruyu cevaplamaları istenmiştir. Bu kapsamda filmlerdeki genel izleyici kitlesi, Türk kültürü öğeleri ve üç uzun metrajlı filmlerdeki Türk kültür öğelerini nasıl yansıttığı, mekan, zaman ve aile kavramları, kullanılan anlatım teknikleri, kullanılan dil, neoformalist akımın getirdiği durumlar ve yansımaların sinematografisi, temalar ve mesajlar gibi unsurları nasıl alımlandıkları ve düşündükleri hakkında fikir elde etmek için alımla analizi yapılarak incelenmiştir.

3.3.7.2.1. Genel İzleyici Kitlesine İlişkin Alımlama

Yarı yapılandırılmış görüşmelerde katılımcılara genel izleyici kitlesinin ve Türk sinemasının yakın dönemlerinde gösterilen filmlerdeki genel izleyici kitlesinin ne ifade ettiği sorulmuştur. Katılımcılar genel izleyici kitlesinin filmleri anlamlandırma yönüyle doğru orantılı bir durum olduğunu, herkes tarafından izlenebilir filmler olduğunu, genel bir izleyici kitlesine hitap etmesinin filmleri daha kolay anlama durumu oluşturduğunu ifade etmişlerdir. Türk sineması özelinde ise aynı durumun geçerli olduğunu söylemişlerdir.

Katılımcı 1: “Herkesin, her yaş grubunun izleyebileceği bir durum olarak yorumluyorum... Üç film özelinde genel izleyici kitlesini ön planda tutmadığını düşünüyorum.”

Katılımcı 2: “...herkes izleyebilir ama sanki Abluka filmi küçük yaş grubu için uygun bir film değildi... Türkiye’nin yaşamış olduğu genel sorunlara değiniyor fakat yönetmen biraz anlamlandırmayı açık uçlu şekilde bırakmış.”

Katılımcı 3: “Genel izleyici kitlesini bana göre sanat filmi odaklı veya politik filmleri izleme odaklı kitle olarak düşünüyorum. Yönetmen bir amaç belirtmeye çalışmış. Örneğin John Wick tarzı filmlerdeki amaçlar belli. Amaç eğlendirmek ama bu tarz filmler böyle bir şey öğretmeye çalıştığı için izleyici odaklı bir film. Bu tarz filmlerde genel izleyici kitlesine hitap etmiyor.”

Katılımcı 4: “Genel izleyici kitlesi şu anda televizyon kanallarını baz aldığımızda evde oturup televizyon izleyen herkesi kapsıyor aslında. Bu duruma annelerimiz, babalarımız ve büyük ebeveynlerimiz de dahil. Ama filmlerdeki genel izleyici kitlesini herkesi dahil edersek herkesin anlama kapasitesine uygun filmler olduğunu söyleyebilirim. Türk sinemasının yakını dönemindeki bu filmler genel izleyici kitlesine dahil olmayabilir. Çünkü bu filmleri anlamak ve incelemek için biraz da olsa sanatsal bilgi birikiminin olması gerektiğine inanıyorum. Toparlarsak genel izleyici kitlesini bu şekilde iki farklı şekilde açıklayabilirim.”

Katılımcı 5: “Filmlerdeki genel izleyici kitlesi genel anlamıyla maddi bir çıkar sağlıyor. Çünkü Emin Alper veya Nuri Bilge Ceylan’ın keza trilyonlar kazanma gibi bir düşüncesi yok. Örneğin Recep İvedik, Matrix gibi bu tarz filmlerin ticari boyutu olduğu için genel kitleye hitap etmesi gerekiyor. Genel izleyicinin aslında ticari yapıya hizmet eden bir kitle olduğunu düşünüyorum. Herkesin anlamlandırma derecesinin eşit tutulduğu, izlenildiğinde herkesin ortak anlamlar çıkarttığı bir kitle de denebilir... Emin Alper filmlerinin de genel izleyici kitlesine çok fazla hitap ettiğini düşünmüyorum ama genel izleyici kitlesini de rahatsız etmeyecek filmler yaptığını düşünüyorum.”

Katılımcı 6: “Genel izleyici kitlesi bana göre genel bir filmi basit bir filmi izleyebilecek yaş sınırı olmayan kitle olarak geliyor... Türk sinemasının yakın dönemlerinde bana göre sanat filmleri özelinde bakıldığında genel izleyiciye çok fazla hitap etmiyor. Normal şekilde romantik komediler gibi filmler genel izleyici kitlesini ön planda tutuyor.”

Katılımcı 7: “...herkes tarafından izlenebilen, herhangi bir ekstrem durumun olmadığı filmleri izleyen kitle olarak düşünüyorum yani, ben de izleyebilirim, annem veya babam da izleyebilir rahat bir şekilde... Türk sineması düşünüldüğünde açıkçası

son yapılan filmler çok fazla bizi yani genel izleyici kitlesine hitap etmiyor. Bizi ön planda tutmuyor.”

Genel izleyici kitlesi bazı katılımcılara göre her yaş grubundan kitlenin izleyebileceği kitle olarak görülürken bazı katılımcılar ise ticari bir amacının olduğu filmleri izleyen kitle olarak yorumluyor. Bir başka katılımcı ise basit konu anlatımına sahip filmleri izleyebilecek olan bir kitle olarak görmektedir. Katılımcılardan bazıları kendilerinin izleyebileceği filmleri genel izleyici kitlesi klasmanına sokarken bazı katılımcılar ise Hollywood sinemasından verdiği örneklerle ticari amaç güden filmleri izleyen bir kitlenin genel izleyici kitlesi olduğunu düşünüyor. Yakın dönem Türk sinemasında genel izleyici kitlesinin ön planda tutulduğunu söyleyen katılımcıların yanı sıra ise bazıları, genel izleyici kitlesine hitap etmeyen, ön planda tutmayan filmler olduğunu düşünüyor. Başka bir katılımcı ise, yakın dönemdeki Türk sinemasında yapılan filmlerin eğlendirmeyen, sanat odaklı olanlarının genel izleyici kitlesini ön planda tutmadığını söylüyor.

3.3.7.2.2. Türk Kültür Öğeleri Kavramlarına İlişkin Alımlama

Yarı yapılandırılmış görüşmelerde katılımcılara Türk kültürü öğelerine rastlayıp rastlamadıklarını ve aynı zamanda da Tepenin Ardı, Abluka ve Kız Kardeşler filmlerinde bu öğeleri nasıl yansıttığı sorulmuştur. Katılımcılar Türk kültürü öğelerine izledikleri filmlerde sıkça rastladıklarını dile getirmişlerdir.

Katılımcı 1: *“Evet rastladık. Örneğin Tepenin Ardı filminde babalar köylerde yaşarken oğulları şehir hayatından kopamayacaklarını, babanın toprak için burada yaşanması gerektiğini oğulların ise bu durumu çok fazla dikkate almadığını gördüm... Tepenin ardı filminde abinin yengesine olan yaklaşımı hoş değildi.”*

Katılımcı 2: *“Rastladık. Mesela Kız Kardeşler filminde bir köy ortamı vardı. Yerde bir sofrası ve çobanlık yapılması. Aynı şekilde Tepenin ardı filminde de vardı. Abluka filmin de komşuluk ilişkilerine rastladım bu da bir Türk kültürü öğesi diye düşünüyorum... Kız Kardeşler filmindeki köyün delisinin yaptığı hareketler Türk kültürü olarak anlamsız geldi. Türk kültürünü yansıtan bir şey olduğunu düşünmüyorum.”*

Katılımcı 3: *“Rastladım. Kız Kardeşler filmlerinde doğu kültürü çok fazla vardı. Evin içerisi ve mimarisi, tam bir geleneksel Türk evi gibiydi. Aynı şekilde diğer iki filmde de kültür öğeleri fazlasıyla kullanılmış. Özellikle yerde yenilen yemekler vs.”*

Katılımcı 4: *“Evet bu kültür öğelerine rastladım... Mesela Kız Kardeşler filminde yer ve zamanı bilmiyorum ama günümüzde bu görüntülere bakacak olursak bu film net olmamak şartıyla Anadolu Bölgesi’ni anımsattı yansıtılan kültür öğelerine baktığımda.*

Aynı şekilde Tepenin Ardı filmi için de söylenebilir... Abluka filminin Türk kültür öğelerinden çok Türk siyasetindeki öğeleri daha çok yansıttığını düşünüyorum.

Katılımcı 5: *“...Kız Kardeşler filminde bir köy hayatı vardı. Türk edebiyatına baktığımızda Karacaoğlan vs. hep bir köy tasviri olmuştur. Burada da böyle bir görsel tezahür var gibi geldi. Kıyafetler, tahta sofralar, yerde yenen yemekler gibi... 20 yıl önceki Türk aile yapısındaki otoriter tavra da rastladım üç filmde de... Özellikle Tepenin Ardı filminde bir ağa maraba tarzı yapı da söz konusuydu.”*

Katılımcı 6: *“Rastladım. Türk kültürü öğeleri zaten çok belli oluyor. Örneğin yer sofrası, ağa baba tarzı ilişkiler. Köy yaşamı. Kız Kardeşler filmdeki kardeşlerin tereyağı yapması bile bir Türk kültürü ögesi olduğunu düşünüyorum. Aile yapılanması, baba duyulan saygı vs. bunlar bana göre Türk kültürü ögesi ve bu filmlerde de fazlasıyla gördüm.”*

Katılımcı 7: *“Bana göre Türk kültürü öğeleri vardı. Özellikle dağda geçen taşrada geçen iki filmde sıklıkla kullanılmış. Yerde yenen yemekler olsun, abi-kardeş abla-kardeş, baba-oğul ilişkileri bile bir Türk kültürü öğelerini yansıtır. Filmlerde de vardı bence.”*

Katılımcılar izledikleri Tepenin Ardı, Abluka ve Kız Kardeşler filminde Türk kültürü öğelerine rastlanılması ve nasıl yansıtıldığı sorusuna vermiş oldukları cevaplar olumlu yöndeydi. Özellikle taşrada geçen filmlerde çok sık rastladıklarını, aile yapılanmasının bile bir kültür ögesi olduğunu söylemişlerdir. Bazı katılımcılar kıyafetlerin, mekanın, ve aile yapısının bu kültür öğelerini güçlü şekilde desteklediğini bir katılımcı ise 20 yıl önceki Türk aile yapısındaki otoriter tavra rastladığını bunun da bir kültür ögesi olduğunu dile getirdi.

3.3.7.2.3. Mekan, Zaman ve Aile Kavramlarına İlişkin Ahımlama

Katılımcılarla olan görüşmelerde Emin Alper’in filmlerinde zaman, mekan ve aile kavramlarının film genelinde nasıl anlaşıldığı, kendi aile yapılarıyla kıyaslandığında bir benzerlik olup olmadığı sorulmuştur. Bu sorular neticesinde doğal, net ve anlaşılır bir şekilde anlamlandırdıkları görülmektedir.

Katılımcı 1: *“Ortam ve mekan çok gerçekçiydi. Renklerin filmler genelinde soluklaşması daha gerçekçi bir yapı kazandırdı. Zaten çoğu mekan köydü... diyaglolara kopuktu. Zaman tam olarak anlaşılmıyordu, zaman konusunda net olamadım. Aile kavramını pek algılayamadım. ...ailem ile hiçbir benzerlik söz konusu değildi filmlerdeki. Bu kadar kopuk bir iletişim yok. Zaten Kız Kardeşler filmindeki yaşanan durum bizim hiç yaşamadığımız bir durum değil.”*

Katılımcı 2: ...birbirlerini algılayamamışlardı abi kardeş. Yıllar sonra birbirlerini bulmaları kopukluğu hissettirdi. Kız kardeşlerin de üçü ayrılıp birleştiği için yine mesafe vardı aralarında. Tepenin Ardı filminde de şehirden gelen oğulun babasıyla olan bağı yine kopuktu. Aile bağları kopuk olarak gösterilmişti.”

Katılımcı 3: “Kültüre uygun mekanlar vardı filmlerde. Türk toplumunu yansıtan mekanlardı. Aile yapısı konusunda da Türk aile yapısı maneviyat açısından önemli bir konumdadır... zamansal olarak da geçmişe dayalı bir durum vardı. Köy ortamı vs olduğu için. Şuan için görebileceğimiz bir kültür seviyesi değil de daha geçmişten bahseden bir zamandan söz edebiliriz. ...aile yapısı bakımından kendi ailemle uyduğumu düşünüyorum. Özellikle aile bağları konusunda. Ne çok kalabalık ne de çok az.”

Katılımcı 4: Emin Alper tüm filmlerinde aile kavramını bize yansıtıyor. İyi veya kötü seyircinin yorumlamasına göre de değişebilir. Zaman ve mekan olgusuna baktığımızda bize göstermiyor ...soyut bir mekan yok ve biz bu mekanın nerelere bağlı olduğunu nerede olduğunu bilmiyoruz. Evet bir mekanda geçiyor ama sinema olarak bir stüdyoda bir platoda çekilmiş olabilir. Bunlar tabii ki Emin Alper’in kendi tarzı... seyirciyi de filmin içerisine katmak için bunu yapmış olabilir. Çünkü mekanı seyircinin hayal dünyasına bırakmak istemesinden kaynaklanabilir. Zaman ve mevsim kavramında da bir bilinmezlik söz konusu. Tam olarak somut bir zamandan bahsedemiyoruz. Bu durumun da seyircinin zihniyle ilişkilendirilmesi durumu olabilir... Türk kültürünün bir aile yapısı anlatıldığı için bazı durumları kendi ailemizde görmemiz mümkün fakat kendi ailem ile filmde geçen aile yapısı tamamen farklı. Onların yaşadığı bölgede yaşamadığımdan kaynaklı olabilir bu durum.”

Katılımcı 5: “Klasik çekirdek bir aile yapısından söz etmek mümkün değil. Üç filmde de aile yapısında bir kopukluk söz konusu. Ablukada abi uzun yıllar hapiste kalmış. Tepenin Ardı’nda bir anne yok sadece bir baba figürü var. ...Kız Kardeşler filminde de evin en büyük kızı bir anne rolüne girmiş. Üç filmde de aile örneği var fakat ters bir yapı ile gösterilmiş. ...ara ara yapılan geniş çekimler boşlukta bir yerlerde olduğumuzu hissettiriyor. İzlerken düşündüm açıkçası burası neresi vs diye. ...benim bir kız kardeşim yok ama annemler üç kız kardeş onlar da köy hayatı yaşamışlar bu şekilde. Zaman zaman tartışmaları vs benziyor.

Katılımcı 6: “Bir aile yapısı var her üç filmde de. Fazlasıyla hissediyoruz fakat hep bir tartışma halindeler. Kız Kardeşler filminde kardeşler tartışıyor sürekli. Aynı şekilde Abluka filminde abisiyle kardeşinin aralarında bir sorun var bir kopukluk Tepenin Ardı filmi de iktidar yönünden bakıldığında bir aile yapısıyla uyumuyor.

Otoriter bir adam ve çevresinde onun sözünden çıkmayan kişiler vs gibi. ...fazlasıyla mekan kullanımı var. Yoğun bir şekilde iki filmde de dağ ova tarzı şeyler gösterilmiş ve sakin durağan şekilde özellikle. Zaman konusunda seyirci olarak tam şu zaman diyemiyoruz ama karanlık durumunu fazlasıyla yansıtmış bence Emin Alper. Karanlığı bir zamansal unsur olarak çok iyi kullanmış. ...Evet aile yapılarım uyuyor. Ben de genç yaşıma kadar köyde yaşadım ve izlerken o günlere döndüm diyebilirim. Bir şekilde beni içine çekti o sahneler yaşanmışlığın verdiği özlem duygusu nedeniyle.”

Katılımcı 7: *“Aile var evet üç filmde de. Ablukada çok fazla abi kardeş ilişkini hissetmesek de diğer iki filmde baba-oğul- abla-kardeş durumu var. ...güzel bir şekilde hissediliyor bu durum. ...mekanın ferahlığı izlerken beni rahatlattı açıkçası. Abluka filmi haricinde. Net anlaşılıyor mekanlar. Tabii ki tam konum verilmez ama bir şekilde hikayenin nerelerde geçtiği görülüyor. ...zaman bilinmiyor bence. Çok fazla detay var o konuda çok fazla bilinmezlik durumu var. ...aile yapım uymuyor. Böyle kopuk bir yapıda değildik biz. Tamamen sevgi dolu şefkat ile büyüdüm. Şu anda da ailemle aynı şekildeyim. Ben kendi aile yapımı göremedim filmlerde.”*

Katılımcıların çoğu aile yapısının filmlerde fazlasıyla hissettiklerini dile getirmiştir. Emin Alper filmlerinin merkezinde yer alan konuları seyirciye aktarmayı başarmış sonucu ortaya çıkmaktadır. Aile yapılarının her izleyicide farklı anlamlarda alımlanması, çok çeşitli bir yapının çeşitli şekilde anlamlandırılma durumunun olduğunu gösterir. Aynı şekilde mekan kullanımının yoğun olduğu üç filmde de katılımcılar mekanın net bir şekilde lokasyon bazlı bilmeseler de nerede geçtiğini anladıklarını ve bu durumun başarılı çekimlerden meydana geldiğini söylemektedir. Bu durumda Alper’in mekan kullanımı anlaşılır bir seviyede ve seyircilerin rahatlıkla filmdeki atmosfer ayak uydurabildiği sonucu çıkmaktadır. Aynı zamanda zamanın bilinmezliği katılımcılarda filmi anlamlandırma yönünde olumsuz bir etki yaratmamış. Öyle ki mekanın fazlasıyla bilinirliği zamanın muğlaklığının önüne geçmiştir. Aile yapılarına baktığımızda katılımların bazılarının aile yapısına uyarken bazılarının da aile yapısına uymuyor. Buradan çıkan sonuç ise gerçek bir aile yapısının olduğu saptanırken, konuların gerçekçi olup olmaması ise katılımcılar tarafından net bir şekilde ifade edilmiyor.

3.3.7.2.4. Dil ve Anlatım Teknikleri Kavramına İlişkin Alımlama

Katılımcılara, filmde anlatılan dili nasıl yorumlarsınız ve anlatım teknikleri açısından kolay anlaşılıyor mu tarzı sorular yönelttik. Genel anlamda izleyiciler sorulara olumlu cevaplar verdi. Anlatım dili konusu filmlerde anlaşılabilir düzeyde olsa da bazı katılımcılar anlatım tekniğini karmaşık bir yapıda buldu.

Katılımcı 1: “Çok fazla diyaloglar yoktu. Kısıtlı bir konuşma açık ve net olmayan konuşmalar vardı. ...anlatım dili bence fazla kapalıydı. Yorumlamaya çok açık net bilgiler içermiyordu. Kapalı bir anlatım tekniği kullandığını düşünüyorum.”

Katılımcı 2: “Kapalı bir dil kullanımı vardı bu filmlerde. Işıklı görselle anlatılmış. Sen anla sen yorumla der gibi. Ölümü bile bizim anlamamızı istiyor. ...her şeyin üzeri kapalı anlamamızı bekleyen filmlerdi. Seyirciye odaklanılmıştı. ...anlatım teknikleri olarak da verileri bize sunmamıştı, bizim bulmamızı istedi. Kendi kafamızda yorumlayıp film hakkında öyle yargılara varabildik.”

Katılımcı 3: Sade doğal ve anlaşılabilir seviyedeydi. Herkesin bence anlayabileceği türden bir dil vardı. Ablukada mesela güncel politikalar hakkında fikirler vardı. ...toplumsal siyasi eleştiriler bir dil vardı. Baskıyı ele almışlardı bunu eleştiriyordu. Tüm filmlerde aslında bir mesaj var ve hep bir şeyleri eleştiriyordu. Ablukada mesela siyaseti Tepenin Ardında'da kültürel farklılıkları. Genel olarak eleştirel fakat doğal bir dil vardı. Anlatım tekiğini olarak da Emin Alper'i en önemli ayıran özelliğe neoformalist bir yapıdır. Çok fazla belirsizlik muğlaklık yarattığı için diyebilirim. Diğer başka filmlerde çok fazla bunlarla karşılaşmıyorum. Giriş, gelişme ve sonuç odaklıydı.

Katılımcı 5: “Emin Alper filmlerinin dilini anlayabilmemiş için de sanatsal bir açıdan bakamamız gerekiyor. Tepenin Ardı filmi özelinde konuşursak filmin sonu boşluk ile bitiyor. Bence bu şekilde bir durumun olması kendine özel bir dil benimsemesinden kaynaklanıyor. ...filmlerin çocuğunda genel plan odaklı gidilmişti. Alanın tamamında bir şeyler olması durumunu anlatıyordu. Yakın plana geçildiğinde de arka planda neler dönüyor diye düşündürüyordu. Kamera hareketleriyle bir şeyler anlatmaya çalışılmış. Anladım dili olarak da aslında farklı bir dil kullandığını söylemiştim. ...kamera hareketlerinin bu şekilde kullanılması, elbetteki belli bir mesajı izleyiciye anlatmak içindir. Filmlerin genel olarak koyu bir tonda renkleştirilmesi renklerle de bir anlatım tekniği olduğunu gösteriyor.

Katılımcı 6: “Bana göre filmin dili sade değildi. Herkesin anlayabileceği bir tür olarak görmüyorum. Bir şeyleri seyirci olarak kendimizin keşfetmesini sağlıyor. Sade bir dil diyemeyeceğim. Anlatım teknikleri olarak baktığımızda da çok fazla hareketlilik yoktu. Durağan bir filmlerdi. Bu yüzden Hollywood gibi sinemalarda yaratılan aksiyon filmlerindeki takip etme sıkıntısını yaşamıyoruz. Rahat bir şekilde film akıyor.”

Katılımcı 7: “Filmlerdeki dil bence anlaşılıyordu. Sanat filmi oldukları için ya da bu tarz filmler oldukları için olabilir. Filmlerin içindeki konuşmalar anlaşılıyor ama ne anlattıkları derinlere indiğimizde biliniyor. Film takip etmek kolay. Başka filmlere

göre kıyaslarsak. Rahat akıcı bir film. ...anlatım tekniği iyiydi. Çok fazla teknik yoktu zaten. Her zamanki film izliyormuşum gibi izledim. Pek olumsuz bir durumla karşılaşmadım.”

Katılımcılar verdiği cevaplar neticesinde anlatım dilinin sade, anlaşılabilir ve akıcı bir film zevki yaşattığını düşünüyor. Bu durumda Emin Alper’in bu filmler özelinde yaratmış olduğu dili sade, net ifadelerle diyaloglarla anlatmaya çalışmış diyebiliriz. Anlatım tekniği konusunda bazı katılımcılar teknik detaylara inerek, sinematografik olarak tekniğin film çerçevesine ve konusuna uygun olduğunu dile getirdi. Bazı katılımcılar yüzeysel olarak anlatım tekniğini sade ve anlaşılabilir buldu. Sonuç olarak dil ve anlatım tekniği bakımından üç filme de bakacak olursak dilin akıcı ve sade olmasıyla birlikte tekniğin de yoğun şekilde kullanılmaması izleyicide bir akıcı film deneyimi yarattığı düşünülmektedir.

3.3.7.2.5. Neoformalist Yaklaşım Kavramına İlişkin Alımlama

Katılımcılara Neoformalist yaklaşımın filmlerdeki etkileri sorulmuştur. Katılımcıların çoğunluğu neoformalist yaklaşımın filmlere olan bağı ve bu akım çerçevesinde yaratılan üç filmde de neoformalizm ile ilgili öğelere rastladıklarını dile getirmişlerdir.

Katılımcı 1: *“Kız Kardeşler ve Tepenin Ardı filmlerinde bu yaklaşım daha fazla hissediliyordu. Işık kullanımı ile destekleniyordu bu akım. ...daha gerçekçi hissettim ben. Kamera hareketlerinin az olması da buna destek oldu. Tepenin ardını gösteriyordu sürekli Emin Alper. Fakat orada hiçbir şey yok bize orada birilerinin olduğunu hissettiriyordu. Bir toplumsal ideolojinin yansıması bu bana göre. Neoformalist dil olarak yorumladığımızda özellikle Kız Kardeşler filminde kölelik anlatılmıştı.”*

Katılımcı 2: *“İki filmde de detay çekimler özellikle yüze olan yakın çekimler bana bu akımın filmde hissedilmesine neden oldu. Kamera hareketlerinin az olması ve uzun çekimler buna örnek bence. Toplumsal bir eleştiri olarak bu akım özelinde bakıldığında aile için kıskançlığı görebiliriz. Örneği tepenin ardı filminde çocuğun gizli gizli alkol alması ve bu alkolün dedesi tarafından sağlanması. Babasından sonra beni de sevsin der gibiydi. Bir kıskançlık vardı bunu da Emin Alper bir eleştiri olarak küçük detaylarla vermiş bence. Abluka filminde bir çamur vardı. Bu çamur da dışarıya ulaşımın zor olduğunu aynı zamanda dışarıya kapalı bir anlatımın olduğunu gösteriyor.”*

Katılımcı 3: *“Neoformalist bir yaklaşım olduğunu düşünüyorum filmlerde. Özellikle renklerin cansız olması Abluka filminde hissediliyor. Diğerlerinde çok fazla değildi bu durum. Bu akım filmlerin müziklerine efektlerine de etki etmişti. Toplumsal*

eleştiriyi en çok Abluka filminde görebiliriz. Bu durumu da aynı şekilde renk ve kamera hareketleriyle sağladığını düşünüyorum.”

Katılımcı 4: “Neoformalist bir akıma sahip olduğunu düşünüyorum filmlerin. Çünkü ana akım filmlerden farklı bir yapıya sahip. Sinematografik öğelerle bunu sağlamış. Bir toplumsal eleştiri olduğunu söyleyebiliriz filmlerde. Neoformalist bir yapı içerisinde de anlatıldığını düşünüyorum. Yine sinematografik öğeleri kullanarak. Örneğin renklerin cansız kameraların hareketsiz şekilde kurgunun aksiyon içermeyen tavrı vs. Filmlerdeki kullanılan dil de bu akıma katkı sağlıyor tabii ki. Aile yapısı mekansal öğeler. Neoformalist bir yaklaşıma dahil ederek bizlere sunuyor. Tipik ana akım sinemalarını düşündüğümüzde çok farklı yapı var. Bu filmler de ise bambaşka bir yapı.”

Katılımcı 5: “Abluka filminde daha çok hissettim bu akımı aslında. Nuri Bilge Ceylan’ın Ahlat Ağacı filmini anımsattı açıkçası. Bu da işlenen konular farklı ama kullanılan dil ve mekanların benzerliğinden kaynaklanıyor. Genel çekimler, durağan sahneler, uzun diyaloglar. Nuri Bilge Ceylan’ı da bu akım özeline dahil edebiliriz yaptığı filmlere baktığımızda da. Abluka’da daha toplumsal konular işlenmiş diğer iki filmde daha bireysel konular vardı ama. Neoformalist akımı daha çok hissettim Kız Kardeşler ve Tepenin Ardı filmlerinde. Dil bakımından bakacak olursak tabii ki neoformalist bir akıma hizmet ediyor. Böyle bir dil yapısı var zaten. Bu akımla çekilen bir film olduğu için bu dili kullanmasaydı bu kadar hissettiremezdi.”

Katılımcı 6: “Bu akımı hissettim ben. Kız Kardeşler ve Tepenin Ardı filmlerinde özellikle hissettim. Farklı bir biçimi vardı filmlerin. Zaten neoformalizmin de Türkçe karşılığı yeni biçimci sinema. Bir biçim var ve farklı şekilde anlatılmış. Klasik filmlerden bariz farklıydı. Toplumsal konuları bu akıma göre işlediğini düşünüyorum. Eleştiri her filmde olur pek bu akıma göre düzenlenmiş diyemiyorum. Dil yapısı da keza böyleydi. Yani bir filmi bir akıma göre yaratılırsa o akımın dilini kullanmak gerek. Emin Alper de bu duruma ayak uydurmuş.”

Katılımcı 7: “Neoformalist bir akım vardı tabii ki. Senin anlattığın akıma göre izlediğimde bunu hissettim. Farklıydı normal her zamanki izlediğim filmlerden. Böyle kameraların çok fazla hareketli olmaması mekanların durağan gösterilmesi gibi şeyler. Dil olarak bakıldığında pek yabancı gelmedi dil. Akım için bu dili ekstra kullandığını düşünmüyorum.”

Katılımcıların çoğunluğu Emin Alper filmlerindeki neoformal dili anladığını, filmlerde hissettikleri düşüncesindedir. Buradan yola çıkarak Emin Alper filmlerinde sözü edilen akımın varlığından söz edilebilmektedir. Birçok katılımcı bu neoformalist

akımı filmde kullanılan dil yönünden hissetmiştir. Bu düşünce filmde kullanılan sinematografik öğeler olan kamera hareketleri, sesler ve ışığın kullanımıyla daha da güçlenmiştir. Bazı katılımcılar Kız Kardeşler ve Tepenin Ardı filmlerinde neoformalist akımı daha çok hissederken, bazı katılımcılar ise dışarıda kalan Abluka filmiyle ilgili ekstra bir söylem kaydetmemiştir. Genel itibariyle bakıldığında Emin Alper'in incelenen üç uzun metrajlı filmlerinde de bazı kullanıcılar kamera hareketlerinin durağan olması, ışık kullanımının diğer filmlere göre daha soluk yansıtılması neticesinde neoformal bir akımın filmlere işlendiğini belirtmiştir.

3.3.7.2.6. Temalar ve Mesajlar Kavramına İlişkin Alımlama

Katılımcılara Emin Alper filmlerinde yansıtılan tema ve mesajların neler olduğu sorulmuştur. Alınan cevaplar neticesinde izleyiciler aile teması üzerinde durulduğunu ve aynı zamanda aile sorunlarıyla ilgili mesajlar içerdiği tespiti yapılmıştır.

Katılımcı 1: *“Tüm filmlerde bir günah keçisi arama durumu vardı. Böyle bir mesaj vardı aslında. Abluka filminde kardeşinin terörist olarak çıkması kendi içinde bir suçlu aramama, suçu dışarıda arama isteği vardı. Aile bağlarında bir kopukluk olduğunu düşünüyorum genel olarak. İnsan en yakınındaki değil hep uzaktakini görür mesajı vardı. Değersizlik, sevgisizlik vardı filmlerde. Babanın kız çocuklarına yaklaşımı da kötüydü bu durumdan dolayı.*

Katılımcı 2: *“Tepenin Ardı filmiyle ilgili suçu hep başkasına yükleme ve ondan bilme, tepenin ardında yer alan yörüklerle yıkma mesajı vardı. Aslında köpeği öldüren o küçük çocuğu fakat bunu bir günah keçisi olan yörüklerden bildiler. İnsanlar burada kendi yanlışlarına bakmadan başkalarını suçlu ilan etme eğilimindeler ve yansıtılan tema ve mesaj bu yöndeydi. Kız Kardeşler filminde verilen mesaj da bana göre karanlık bir teması vardı. Ailelerin kötülükle boğuşmalarının bu temaya uyarlanmasıydı.*

Katılımcı 3: *“Hep bir farklılık hep bir eleştirel durumu anlatıyordu. Birinde siyasi toplumsal bölünmeleri, birinde kültürel farklılıklar. Ben bu filmlerden bunları anladım. Genel olarak da Türk kültürünü anlatıyordu. Onun haricinde ben çok fazla mesaj alamadım.”*

Katılımcı 4: *“Emin Alper'in bu üç filminde ortak yapı aile. Yansıtılan mesajlar zaten aile üzerinden oluşturulmuş. Yer ve mekan tam olarak bilmiyoruz ama her mekanın içerisinde bir aile olgusunu görüyoruz ve ailenin içerisinde yaşanan olayları görüyoruz. Bu mesajlar kesin olmamakla birlikte böyle bir yaşam da var, bunların da bilinmesi-görülmesi gerekiyor sonucunu çıkarıyor. Ana akım diye tabir ettiğimiz neoformalist öğelerin kullanılmadığı filmlerde zaten belli başlı konular oluyor. Recep*

İvedik filmini örnek verecek olursak, bir karakterimiz var ve onun etrafında dönen olayları görebiliyoruz ama bu filmlerde işleyişler tamamen farklı. Her karakter aynı öneme sahipti. Görülmemişi gördürmesi teması üzerinde durulmuştu. Bunu da sinematografik öğelerle anlatmış. Aile yapısının sadece Abluka gibi filmlerde bozuk olmayabilir. Mutlu umutlu herkesin keyfinin yerinde olması düşünülen bir ailede de bu yapının bozulabileceği mesajı içeriyordu.”

Katılımcı 5: *“Teması insan ve ilişkileri gibi geldi bana filmlerin. Üç filmde de ortak olarak bunu işliyor. Kız Kardeşler’de yakın aile çevresindeki ilişkileri, Tepenin Ardı filminde de bir aile trajedisini anlatıyordu. Genel olarak bir insan sorunları teması üzerine durulmuştu. Üç filmde çok fazla konu vardı ama en sık ve sağlam tema bu olduğunu düşünüyorum.”*

Katılımcı 6: *“Anlatım tema bence, aile. Üç filmde de bir aile ve sorunları vardı. Temayı çok genele vurursak eğer. Emin Alper aile kavramını oldukça detaylı işlemiş. Kız Kardeşlerde kardeşler, Abluka’da abi-kardeş, Tepenin Ardında’da ise yine bir aile trajedisi vardı. Filmlerin verdiği mesaj ise tamamen kişisel algılanabilir. Bana göre ülkenin kırsalında yaşayan da metropolün de yaşayanın da kendine özel aile problemleri olabilir. Önemli olan toplumsal sorunların, kişisel problemlerin ailelere olan etkisini gösteriyordu.”*

Katılımcı 7: *“Tema olarak izlediğim filmlerde ailelerin sorunları vardı. Kız Kardeşler olsun Tepenin Ardı olsun klasik bir aile olarak görünüyor ama içlerinde anlaşılmadıkları bir düzenin olduğu görülüyor. Abluka filmi bana göre aile teması değil ama bir toplum eleştirisi olabilir. ...tabii ki her filmde olduğu gibi bu filmlerde de mesajlar var. İzlediğimiz filmlerde aile ilk başlarda güzel gösterilirken sonrasında bir çıkar çatışmasına dönüyor. Bu da her ailenin dış güçler tarafından bozulmaya uğrayabilir mesajını anlatıyor.”*

Katılımcılara yöneltilen Emin Alper’in filmlerinde verilen tema ve mesajlar nelerdi soruları genel olarak temanın aile teması üzerine olduğu anlaşılmaktadır. Bazı katılımcılar insan ve ilişkileri olduğunu nitelendirirken, bazı katılımcılar ise bir intikam teması üzerinde durulduğunu söylemiştir. Katılımcılar tarafından filmler için alımlanan mesajlar, aile yapısının bozulduğunda düzenin de yok olduğu anlamı çıkarılmıştır. Bazı katılımcılar kişisel problemlerin aile verdiği zararı mesaj olarak alımlarken bazı katılımcılar ise değersizlik sevgisizlik olarak değerlendirdi. Sonuç olarak iletilen mesajlar ve temalar üzerinde katılımcılardan alınan cevaplar gösteriyor ki Emin Alper aile kavramı üzerinde bir tema izlemiştir. Üç filmin de ortak mesajının aile yapısının bozulduğunda görülen durumun herkesi etkilediği sonucu çıkmaktadır.

4. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Türk sineması, geçmişiyle, kültürüyle ve toplumun değerleriyle sıkı bir bağa sahip olan önemli bir sanat dalıdır. Türk sinemasının sinemaya verdiği değer, yıllar boyunca değişim göstermiş ve çeşitli dönemlerde farklı perspektiflerle ele alınmıştır.

Türk sinemasının başlangıç dönemlerinde, sinemanın Türk toplumuna getirdiği yenilikler ve görsel bir şölen olarak algılanması, sinemaya büyük bir değer atfetmeyi sağlamıştır. İlk sinema salonlarının açılmasıyla birlikte, Türk halkı sinemanın büyüüne kapılmış ve seyretme deneyimini heyecanla paylaşmıştır.

Sinema, izleyiciler için bir eğlence ve kaçış aracı olarak görülmüş, toplumun ortak bir buluşma noktası haline gelmiştir. Yeşilçam dönemiyle birlikte Türk sineması, popülerlik ve ekonomik başarı açısından zirveye ulaşmıştır. Bu dönemde sinemaya olan talep artmış ve sinema salonları dolup taşmıştır. Sinema, Türk halkı için bir kültürün ifadesi haline gelmiş, seyretmek ve filmleri tartışmak sosyal bir etkinlik haline gelmiştir.

Sinemaya büyük bütçeler ayrılmış, yerli film endüstrisi büyümüş ve Türk sineması, ulusal kimlik ve değerlerin bir yansıması olarak önem kazanmıştır. Yabancı filmlerin ve televizyonun yaygınlaşmasıyla birlikte sinemaya olan ilgi azalmış ve sinema salonları kapanmıştır. Bu dönemde sinemaya verilen değer, ekonomik ve teknolojik zorluklar nedeniyle bir dönem düşüş göstermiştir. Yerli yapımların kalitesi düşmüş ve izleyicinin beklentileri karşılanamamıştır. Son yıllarda ise Türk sineması yeniden yükselişe geçmiş ve büyük bir ilerleme kaydetmiştir. Yeni nesil yönetmenler ve yapımcılar, yaratıcı ve içerik odaklı filmler üretmekte ve uluslararası alanda büyük beğeni toplamaktadır. Bu durum, sinemaya olan değeri ve önemi yeniden vurgulamış ve Türk sinemasının uluslararası arenada rekabet edebilen bir güce sahip olduğunu göstermiştir.

Türk sinemasının sinemaya verdiği değer, sadece ekonomik başarı ve popülerlikle sınırlı değildir. Sinema, Türk toplumunun hafızası, kültürel değerlerin aktarıldığı bir araç, toplumsal ve tarihsel olayların yansıtıldığı bir ayna olarak görülmektedir. Türk sineması, toplumun ortak belleğini şekillendiren bir unsur olarak kabul edilir ve Türk insanının yaşam tarzı, değerleri ve duygusal dünyasının bir parçasıdır. Sinemaya olan değer, Türk sinemasının içeriğine ve estetik anlayışına da yansır. Türk sineması, toplumsal konulara, tarihi olaylara, ahlaki değerlere ve insan ilişkilerine odaklanır. Türk

filmleri genellikle duygusal ve dramatik bir yaklaşım benimserken, yer yer mizah ve romantizm de içerir.

Türk sinemasının estetik anlayışı, genellikle gerçekçi ve doğal bir tarzı yansıtırken, yer yer şiirsel ve sembolik öğeleri de kullanır. Türk sineması, toplumsal ve kültürel bir mirasın taşıyıcısıdır. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de Türk sineması, Türk toplumunun kimliğini, değerlerini ve duygularını yansıtmakta ve gelecek nesillere aktarmaktadır. Sinemaya olan değer, Türk toplumunun sinemayla kurduğu bağın gücünü ve derinliğini göstermektedir. Türk sinemasının ilerleyen yıllarda da bu değeri sürdürmesi ve geliştirmesi beklenmektedir.

Sinema her zaman olduğu gibi belirli düşünce yapılarıyla şekillenmiş kendisine hep bir kılıfa sokmuştur. Alman dışavurumcu, İtalyan yeni gerçekçi, şairane, yeni dalga gibi akımlar üzerinden farklı ülkelerde ortaya çıkmıştır. Türk sinemasının da geçmiş dönemlerde bu dönemlerden geçtiğini bazılarının bu akımlardan etkilendiğini söyleyebiliriz. Türk sinemasının yakın dönemlerinde de sinemada hep varolan akımlardan etkilenmiştir. Yakın dönemdeki Türk sineması da bu akımlardan neoformalizm akımından etkilenmiş, Rus biçimciler, edebiyat alanında bu yaklaşımını benimsemişlerdir. Dönemin yönetmenleri de bu akımı zamanla sinema alanına taşımışlardır. Yeni dönem Türk sineması olarak da bazı yönetmenler bu akımdan etkilenmiş, yeni ve biçimsel sinema filmleri ortaya koymuşlardır.

Bu dönemde Türk sinemasında bazı yönetmenler, neoformalist akımdan etkilenmiş ve farklı ve biçimsel sinema filmleri ortaya koymuşlardır. Bu yönetmenler, estetik tercihleri ve yapısal öğeleri dikkate alarak kendilerine özgü bir sinema dilini geliştirmişlerdir. Topçu (2009)'ya göre Neoformalizm, izleyicinin sanat yapıtına aktif bir şekilde katıldığına dayanan bir yaklaşımdır. Bu yaklaşıma göre, izleyici, sanat yapıtındaki göndermelere, görsel ipuçlarına ve önceki sanatsal deneyimlerine ve günlük yaşam deneyimlerine dayanarak yapıtı algılar. Bu konuyu Emin Alper'in filmlerinde örneklendirecek olursak filmlerinde görsel ve anlatısal olarak yoğun bir biçim kullanır. Seyirciler filmleri izlerken görsel ve anlatısal öğelerin de etkisiyle kendilerini filmin merkezinde bulurlar. Filmi anlamak için önce görsel öğelerden ardından ise içeriğin doğrusallığından beslenir. Bu nedenle sinematografi seyirciler için özellik anlam boyunda önemlidir. Sinematografik seçimler, uzun planlar ve kusursuz kompozisyonlarla karakterlerin iç dünyalarını ve çevrelerini aktarır. Ceylan'ın filmleri, doğal mekânları, yavaş tempoyu ve detaylara odaklanmayı kullanarak izleyiciye derin bir görsel deneyim sunar. Başka bir örnek olarak, Reha Erdem'i de ele alabiliriz. Erdem'in filmleri, sıradışı anlatı yapıları ve dikkatlice kurgulanmış kompozisyonlarıyla

dikkat çeker. Görsel tercihler, renklerin ve aydınlatmanın kullanımı, mekânların düzenlemesi ve karakterlerin hareketleri üzerinde titizlikle çalışılır. Erdem, neoformalist bir yaklaşımla izleyiciyi sürükleyici bir görsel yolculuğa çıkarır. Bunlar sadece birkaç örnek olup, yeni dönem Türk sinemasında neoformalist akımdan etkilenen daha pek çok yönetmen bulunmaktadır. Bu yönetmenler, sinema dilini ve anlatım biçimlerini kullanarak özgün ve biçimsel filmler yapmışlardır. Bu yaklaşım, Türk sinemasında yeni ve farklı bir estetik anlayışın ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur ve sinema sektöründe çeşitliliği artırmıştır.

Bordwell, izleyicinin film izleme deneyimine odaklanan Neoformalist bir yaklaşım için izleyicinin film izleme deneyimine odaklanılır ve önemli unsurlardan biri izleyicinin kullandığı şemalardır demiştir. İzleyici, filmde sunulan bilgilere dayanarak sonuçlar üretir. Bu sonuçları oluştururken, izleyici şemalardan yararlanır. Şemalar, öykünün anlaşılmasında önemli bir rol oynar ve izleyiciye olayların bağlamsal anlamını ve ilişkilerini anlamada yardımcı olur (1985: 30-31). Neoformalist bir yaklaşıma göre, izleyici şemalarını oluştururken mantıksal bütünlük, zaman ve mekân algısı gibi unsurlar için syuzhetten gelen bilgilere başvurur. Syuzhet, filmdeki olayların dizilimini ve anlatımını ifade eden bir bütündür ve izleyiciye filmin öyküsünü anlama konusunda ipuçları sunar. Neden-sonuç ilişkilerini gösteren syuzhet, izleyiciyi yönlendirmede önemli bir role sahiptir. Filmin biçimi ise syuzhetin amaçlarını desteklemek için kullanılır. İzleyici, film içinde fark edebileceği bazı biçimsel normlara dikkat edebilir. Bu biçimsel normlar, filmin anlatımında belirli bir yapıya ve düzenlemeye sahip olmasını ifade eder. Bu normlar, izleyiciye filmi anlamak ve takip etmek için bir çerçeve sağlar (Söğüt, 2020).

Yakın dönem Türk sineması, Emin Alper'in yarattığı üç uzun metrajlı filmler bu çalışmanın merkezinde yer alan ana konu olmuştur. Çalışmanın bu dönem çerçevesinde geçmesi, neoformalist bir bakış açısına sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda Alper'in Kız Kardeşler, Abluka ve Tepenin Ardı filmlerinin de bu çalışmaya kaynaklık etmesi de araştırmayı güçlü bir zemin üzerine inşa edildiği anlamına gelmektedir. Çalışmada nitel araştırma yönteminin içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme tekniği ile çalışma konusunun soruları katılımcılara aktarılmıştır. Katılımcılardan alınan cevaplar ile filmi sağlıklı analiz edebilmek amacıyla bir kod tablosu oluşturulmuştur. Bu kod tablosu oluşturulurken, katılımcılar tarafından elde edilen verilerden kategorilere, kategorilerden de temalara doğru bir akış oluşturulmuştur. Genel olarak çalışma, filmlerdeki belirli kategoriler, belirli kavramlar ve belirli temalar neticesinde yorumlanmıştır.

Yapılan yarı yapılandırılmış görüşmelerde katılımcılara, genel izleyici kitlesinin ve Türk sinemasında yakın dönemlerde gösterilen filmlerdeki genel izleyici kitlesinin ne anlama geldiği sorulmuştur. Katılımcılar, genel izleyici kitlesinin filmlerin anlaşılmasıyla doğru orantılı olduğunu ve herkesin izleyebileceği filmler olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca, genel izleyici kitlesine hitap etmenin filmleri daha kolay anlaşılır hale getirdiğini belirtip, Türk sineması açısından da aynı durumun geçerli olduğunu aktarmışlardır. Genel izleyici kitlesinin anlamı konusunda katılımcılar arasında farklı görüşler ortaya çıkmıştır. Bazı katılımcılar genel izleyici kitlesini her yaş grubundan kişinin izleyebileceği bir kitle olarak tanımlayıp, özellikle ticari amaç güden filmleri izleyen kitleyi kapsadığını belirtmiştir. Bazı katılımcılar ise genel izleyici kitlesini basit konuları anlatan filmleri izleyebilecek bir kitle olarak görmüştür. Ayrıca, iki katılımcı ise genel izleyici kitlesini Hollywood sinemasından verdiği örneklerle ticari amaç güden filmleri izleyen bir kitlenin temsil ettiğini düşünmüştür. Türk sineması özelinde ise katılımcılar arasında genel izleyici kitlesinin önemi konusunda farklı düşünceler olmuşmuştur. Katılımcılar yakın dönem Türk sinemasında genel izleyici kitlesinin ön planda tutulduğunu ifade etmiştir. Ancak, bazı katılımcılar genel izleyici kitlesine hitap etmeyen veya önem vermeyen filmlerin de var olduğunu düşünmüştür. Öte yandan, bir katılımcı ise yakın dönem Türk sinemasında yapılan filmlerin eğlence odaklı olmayan ve daha çok sanatı ön planda tutan filmlerin genel izleyici kitlesini hedeflemediğini belirtmiştir. Genel izleyici soru bloklarının değerlendirilmesi, genel izleyici kitlesinin herkes tarafından kolay şekilde anlamlandırılacak filmler olduğu, Türk sinemasının yakın dönemlerinde yaratılmış filmlerde de genel izleyici kitlesinin çoğunlukla ön planda tutularak yaratıldığı sonucunu ortaya çıkarmıştır.

Katılımcılara sorulan diğer soru bloklarında ise Türk kültürü öğeleriyle karşılaşp karşılaşmadıkları ve Tepenin Ardı, Abluka ve Kız Kardeşler filmlerinde bu öğelerin nasıl yansıtıldığı sorulmuştur. Katılımcılar, izledikleri filmlerde Türk kültürü öğelerine sıkça rastladıklarını ifade etmişlerdir. Tepenin Ardı, Abluka ve Kız Kardeşler filmlerinde Türk kültürüne ait unsurların nasıl yansıtıldığına dair katılımcılar arasında farklı görüşler ortaya çıkmıştır. Özellikle taşra atmosferinde geçen filmlerde Türk kültürü öğelerine sıkça rastladıklarını belirten katılımcılar, aile yapısının bile bir kültür ögesi olduğunu vurgulamışlardır. Söğüt (2020)'e göre, Neoformalizm ile ilgili bahsedilebilecek bir diğer önemli unsurda araç kavramıdır. Araç, kamera hareketi, bir olay, tekrarlanan bir kelime, özel kıyafetler veya tema gibi sanatsal çalışmalarda rol oynayan bir unsur veya yapıdır. Kıyafetler, mekanlar ve aile yapısı gibi unsurların bu kültür öğelerini güçlü bir şekilde desteklediğini dile getirmişler. Katılımcılardan biri 20

yıl önceki Türk aile yapısındaki otoriter tavırlara rastladığını ve bunun da bir kültür ögesi olduğunu ifade etmiştir. Bazı katılımcılar, bu filmlerde Türk kültürüne ait detayların dikkat çekici bir şekilde ele alındığını ve Türk toplumunun gerçek yaşamından izler taşıdığını belirtmiştir. Öte yandan, 2 katılımcı ise, filmlerde Türk kültürü öğelerinin daha az belirgin olduğunu ve daha evrensel temaların öne çıktığını düşünmüş. Her iki görüş de katılımcılar arasında temsil edilmiştir. Bu cevaplar, katılımcıların Tepenin Ardı, Abluka ve Kız Kardeşler filmlerinde Türk kültürü öğelerine aktif bir şekilde temas ettiğini ve bu öğelerin hikayelerin ve karakterlerin doğal bir parçası olduğunu göstermektedir. İzleyici kitlesinin ideolojik tavrı ve düşüncesi filmlerdeki kültür öğelerini anlamlandırma yönünde etkili olmuştur. Aynı zamanda mekan kavramının kültür öğelerini belirtme ve ortaya çıkarma konusunda da etkili bir olgu olduğu sonucu ortaya çıkmıştır.

Görüşmelerin devamında mekan, zaman ve aile kavramlarının katılımcılar üzerinde nasıl bir etki bıraktığı, bu kavramların filmler özelinde nasıl anlaşıldığı kendi aile yapılarıyla kıyaslandığında nasıl bir benzerlik olduğu sorulmuştur. Katılımcılar da bu filmlerde aile yapısının güçlü bir şekilde hissedildiğini ifade etmişlerdir. Verilen cevaplar neticesinde Emin Alper, filmlerinde işlediği konuları seyirciye başarılı bir şekilde aktarmayı başarmıştır. Aile yapılarının her izleyicide farklı anlamlar taşıdığını ve çeşitli şekillerde yorumlandığını belirtmişlerdir. Bu durum, çok çeşitli ve farklı bakış açılarına sahip izleyicilerin çeşitli şekillerde filmi anlamlandırma imkanı olduğunu göstermektedir. Aynı şekilde, filmlerde yoğun bir şekilde kullanılan mekanlar hakkında da katılımcılar görüşlerini paylaşmıştır. Mekanların net bir şekilde belirtilmediği halde, izleyicilerin nerede geçtiğini anladıklarını ve bu başarılı çekimlerin sonucunda atmosferin rahatlıkla hissedilebildiğini söylemişlerdir. Bu durumda, Emin Alper'in mekan kullanımının anlaşılır bir seviyede olduğu, sinematografik öğeleri izleyicilerin anlamlandırma seviyesine ulaştırarak izleyicilerin filmdeki atmosfere kolayca adapte olabildiği sonucunu ortaya çıkarmıştır. Perkün (2019), çalışmasında Abluka filminde hapsolme hissiyatının ön planda olduğunu erkeklerin başta mekanlar olmak üzere biçimsel yapı ile kendi dünyalarına hapsedildiğini söylemiştir. Öte yandan gerçeklerden kopan karakterler, mekanlardaki belirsizliğin paranoyasına kapıldığını aktarmıştır. Bu film özelinde katılımcılar da Abluka filminde karakterlerin dış dünya ile bağlantılarının kesildiğini, bir abluka altında hayatlarını sürdürdüklerini dile getirmişlerdir. Bazı katılımcıların analizleri doğrultusunda, Perkün (2019)'ün Abluka filmdeki mekânsal ve konusal olarak muğlak olma analizini desteklenmektedir. Sinematografik anlatımın yoğunlukta kullanıldığı bu üç filmde çekim açılarının her birinin birer anlam ifade ettiği

düşünülmektedir. Zamanın belirsizliği ise katılımcılar üzerinde olumsuz bir etki yaratmamıştır. Aksine, mekanın daha belirgin olması, zamanın belirsizliğinin önüne geçerek diğer unsurları seyirciye daha rahat şekilde aktarabildiği sonucunu ortaya çıkarmıştır. Filmlerdeki aile yapılarına bakıldığında, bazı katılımcıların aile yapısına uygunluk gördüğünü, bazılarının ise aile yapısına uymadığını belirtmişlerdir. Bu açıklamalar, Emin Alper'in filmlerinde aile yapısı, mekan kullanımı ve zaman algısının izleyiciler arasında farklı yorumlara yol açtığını göstermektedir. Her izleyici, filmleri kendi bakış açısı ve deneyimleriyle değerlendirmektedir. Filmlerde kullanılan bu kavramlara ilişkin tema ve mesajlar, Alper'in üç film özelinde yarattığı aile kavramı, yedi katılımcının çoğunda neoformalist bir yapının filmi anlamlandırma yönünde güçlü bir akım olduğunu ortaya koymaktadır.

Katılımcılara filmlerde kullanılan dilin nasıl yorumlandığı ve anlatım tekniklerinin kolay anlaşılıp anlaşılmadığı konusunda sorular yöneltilmiştir. Genel olarak, katılımcılar olumlu cevaplar vermiştir. Filmlerde kullanılan dilin anlaşılabilir bir düzeyde olduğunu ifade etmişlerdir. Ancak, bazı katılımcılar anlatım tekniğini karmaşık bulmuştur. Katılımcılar, filmlerde kullanılan dilin genel olarak anlaşılabilir olduğunu belirtmiştir. Dilin sade ve açık olduğu, hikayenin anlatımında gereksiz karmaşıklıklardan kaçınıldığı vurgulanmıştır. Bu durum, izleyicilerin filmlerin anlatımını kolaylıkla takip edebildiğini göstermektedir. Ancak, bazı katılımcılar anlatım tekniklerini karmaşık bulmuştur. Filmde kullanılan bazı göndermeler, semboller veya anlatım biçimleri bazı izleyiciler için anlaşılması zor olmuştur. Bu katılımcılar, filmlerin anlatımında daha fazla netlik ve açıklık beklediklerini ifade etmişlerdir. Sonuç olarak, katılımcılar genel olarak filmlerde kullanılan dilin anlaşılır olduğunu düşünmüşlerdir. Ancak, anlatım teknikleri konusunda farklı düşünceler ortaya çıkmıştır. Bu da göstermektedir ki her izleyici, filmi kendi deneyimleri ve anlama biçimiyle değerlendirmektedir. Anlatım tekniği konusunda ise katılımcıların görüşleri farklılık göstermektedir. Bazı katılımcılar, teknik detaylara inerek sinematografik olarak kullanılan tekniğin film çerçevesine ve konusuna uygun olduğunu ifade etmiştir. Bu katılımcılar, Emin Alper'in anlatım tekniğini derinlemesine değerlendirmiş ve filmlerin yapısına uyumlu olduğunu belirtmiştir. Diğer yandan, bazı katılımcılar anlatım tekniğini yüzeysel olarak değerlendirerek, sade ve anlaşılabilir bulmuşlardır. Sonuç olarak, dil ve anlatım tekniği açısından Tepenin Ardı, Abluka ve Kız Kardeşler filmlerine bakıldığında, dilin akıcı ve sade olduğu ve anlatım tekniğinin yoğun olmadığı görülmektedir. Bu durum, izleyicilerin akıcı bir film deneyimi yaşamasını sağladığı düşünülmektedir. Katılımcılar filmlerde kamera hareketleri ve anlatım tekniklerinin

yoğunlukta olduğunu, bu unsurlarla filmlerdeki anlamlandırma seviyesini arttırdığını düşünmektedir. Dümelli (2019), çalışmasında Tepenin Ardı filmindeki yemek sahnesinde Alper'in aynı çekim açısını filmin birçok yerinde vermesini, seyirciye bir şeyler hatırlatma istediğini ve anlamlandırma yönünde güçlü çizgiler yaratmak istemesinden kaynaklandığını söylemiştir. Konuşlu, mekânsal tasvirin yoğun kullanıldığı bu filmde karakterler aracılığıyla yaratılan mekânı şöyle açıklıyor:

Aslında 'tepenin bu yanı' [...] olan filmin ana mekânı, kameranın mekânsallaştırma gücüyle tek bir mekâna işaret etse de, içindeki karakterlerin her birinin ekonomik-politik-sosyolojik-psikolojik etkenlerle yeniden ürettikleri birden farklı mekânı simgelemekte ve de aslında karakterler yarattıkları bu mekânlar aracılığıyla bir iktidar mücadelesine girmektedirler (2013).

Katılımcıların söylemlerinden de yola çıkarak Tepenin Ardı filmi özelinde bir iktidar meselesinin aile yapısına olan etkisinin bu denli güçlü kurulduğunu ortaya çıkarmıştır.

Sinematografik öğelerden fazlasıyla yararlanan Alper, anlatım tekniğini ve dili öğelerin birbiriyle olan ilişkisine bağlamıştır. Öte yandan Emin Alper, filmlerinde anlatım dilini ve tekniğini izleyiciyle bağ kurmayı ve hikayeyi etkili bir şekilde iletmeyi amaçlamıştır.

Yarı yapılandırılmış görüşmelerde katılımcılara bir diğer soru blokları olan Neoformalist yaklaşımın filmlerdeki etkileri hakkında sorular yöneltilmiştir. Katılımcıların çoğunluğu, neoformalist yaklaşımın filmlerle olan ilişkisini ve bu akımın üç filmde de kullanılan öğelerine rastladıklarını ifade etmişlerdir. Katılımcılar, filmlerde neoformalist yaklaşımın etkilerini gözlemlediklerini belirterek bu yaklaşımın, filmlerin yapısını, görsel estetiğini ve anlatım biçimini etkilediğini vurgulamışlardır. Özellikle kurgu, çekim açıları, renk kullanımı gibi sinematografik unsurlarda neoformalist öğelere rastladıklarını dile getirmişlerdir. Neoformalizm, filmlerde forma odaklanarak anlatımı ve duygusal etkiyi güçlendirmeyi amaçlamıştır. Katılımcılar, filmlerde bu yaklaşımın etkilerini gözlemlemişler ve film deneyimlerini zenginleştiren bir unsura dönüştürmüşlerdir. Kız Kardeşler ve Tepenin Ardı filmlerinde neoformalist akımı daha yoğun hissettiklerini ifade eden katılımcılar bulunurken, Abluka filmiyle ilgili ekstra bir söylemde bulunmayan katılımcılar da vardır. Genel olarak, katılımcıların gözlemine göre, Emin Alper'in incelenen üç uzun metrajlı filminde, bazı katılımcılar kamera hareketlerinin durgunluğu ve ışık kullanımının solukluğu gibi özelliklerden dolayı neoformalist bir akımın varlığına işaret etmişlerdir. Sonuç olarak, katılımcıların çoğunluğu, neoformalist yaklaşımın filmlere olan etkilerini fark etmiş ve bu akımın üç

filmde de kullanılan öğelerine rastladıklarını belirtmişlerdir. Bu durum, filmlerin yapısını ve anlatımını güçlendiren bir sinematografik yaklaşımın varlığını göstermektedir. Neoformalist yapının filmi anlama yönünde oldukça güçlü bir etki olduğu, bu etkiyi de sinematografik öğelerle -mekan, kurgu, ses, çekim açıları, renk kullanımı- sağladığı ortaya çıkmıştır. Katılımcıların genel görüşü, Emin Alper filmlerinde neoformalist bir yaklaşımın var olduğu ve bu yaklaşımın dil ve sinematografik öğeler aracılığıyla izleyiciye yansıdığı yönündedir. Bu görüşler, filmlerin incelenen unsurlarının neoformalist bir estetiği yansıttığını göstermektedir.

Katılımcılara Emin Alper'in filmlerindeki temalar ve mesajlar hakkında sorular yöneltilmiştir. Genel olarak, katılımcıların çoğunluğu, filmlerin temalarının aile üzerine odaklandığını belirtmişlerdir. Bazı katılımcılar, insanlar ve ilişkilerin temel bir tema olduğunu ifade ederken, bazıları ise intikam temasının öne çıktığını düşünmüşlerdir. Katılımcıların filmlerden çıkardıkları mesajlar, aile yapısının bozulduğunda düzenin de kaybolduğu şeklinde yorumlanmıştır. Bazı katılımcılar, ailenin bireysel sorunlara nasıl zarar verdiğini bir mesaj olarak algılamak, bazıları da değersizlik ve sevgisizlik gibi kavramları mesaj olarak değerlendirmiştir. Sonuç olarak, katılımcıların yanıtları, Emin Alper'in filmlerinde aile kavramı üzerinde yoğun bir tema işlediğini göstermektedir. Filmlerin ortak mesajı ise aile yapısının bozulduğunda ortaya çıkan sonuçların herkesi etkilediği şeklinde yorumlanmıştır.

Filmlerde sinematografinin önemli olduğu yönlerden bir tanesi de ışık kullanımıdır. Katılımcılar genel olarak üç filmde ışığın çok renkli kullanılmadığını, soluk renklerin daha fazla kullanıldığını ve bu durumun da filmi anlama yönünde olumlu bir etkisi olduğunu söylemişlerdir. Işık kullanımının sahnedeki olayı anlatma yönünde de etkili olduğu düşünülmektedir. Brown, (2008)'den aktaran Perkün, (2019), filmde bazen karakterlerin yüzleri karanlıkta bırakılarak ve silüet haline getirilerek, düşüncelerinden ziyade içinde bulundukları durumun ve çatışmanın sonucunun vurgulanması amaçlanmaktadır.

Filmde, iç mekan sahnelerinde sabit bir kamera kullanılırken, karakterlerin yürüyüş sahnelerinde ise aktif bir şekilde kullanılmaktadır. Kamera karakteri arkasından takip ederken hareketli ve sallanır, bu da karakterin mahalle içinde sürekli kontrol altında ve izlendiği hissini vermektedir. Aynı zamanda kamera, seyirciyi karakterin gözünden bakma konumuna yerleştirir ve onları ablukanın içine çeker. Kamera kullanımı sayesinde seyirci, olayların içinde bir figür gibi hissetmekte ve kendini olayların ortasında bulmaktadır (Perkün, 2019). Bu durumda katılımcıların filmlerdeki kamera hareketlerinin durağan ve çok fazla hareketsiz kalmasının neoformal bir yapıyla

bağlantılı filmler oluşturduğunu söylemiştir. Aynı zamanda Perkün'ün çalışmasındaki bu yapıyı da desteklemektedir.

Neoformalist bir akımdan etkilenen bu filmler, amacı doğrultusunda izleyicilerin sadece filmi izletmekle kalmayıp, aynı zamanda çeşitli öğelerle filmi anlama ve farklı açıdan baktırma eğilimine de sokmuştur. Katılımcıların çoğu üç filmin neoformalist bir akımdan etkilenecek şekilde yaratıldığını düşünmektedir. Aynı zamanda bu akım çerçevesinde sinematografik öğeler, mekan, zaman ve aile kavramı da farklı boyutlarda anlamlandırılmaktadır. Emin Alper, Abluka filmi özelinde karakterlerdeki yapıyı seyirciye aktarma konusunda şu cümleleri kuruyor; “benim derdim daha çok karakterlerin gerçeklik algısındaki bozuluşa seyirciyi de ortak etmektir. Neyin rüya, neyin gerçek, neyin halüsinasyon olduğuna sadece karakterler değil bir düzeyde seyirci de karar vermesin ve bu paranoyak dünyanın içine sürüklensin istedim.” (Yüksel, 2016).

Genel olarak bakıldığında Emin Alper, filmlerinde aile temasını kullanan, aile sorunlarını işleyen, sinematografik öğeleri yoğun şekilde kullanan bir yönetmen olarak karşımıza çıkmıştır. Katılımcıların 15 soruya verdiği cevaplar neticesinde net bir şekilde neoformalist bir yönetmen olduğu söylenebilir. İncelenen üç film özelinde, taşrada geçen filmlerde daha sık Türk kültürü öğelerine rastlanırken, şehirde geçen filmlerde bu yapının Türk politikası ve siyaseti yönünde evrildiği görülmüştür. Mekan kavramını izleyicilere hissettirerek onları filmin içine çekmeyi başarmıştır. Sade, anlaşılır bir dil kullandığı filmleri, anlatım tekniği yönünden sinematografik öğeler aracılığıyla kamera hareketlerinin durağan ve aksiyondan yoksun, ışığın soluk, seslerin ise efektlerden arındırılmış şekilde yansıtmıştır.

KAYNAKÇA

- Acar, N. (2021) Sinemada Anlatı Türleri ve Neoformalist Yaklaşımının Betimlenmesi: Labirent Filminin Analizi, *Elektronik Cumhuriyet İletişim Dergisi*, 2021, 3(2), 66-86.
- Adorno, Theodor W. (2002). *Aeshetic Theory*. London: Continuum. ISBN:0-8264-6757-1.
- Akad, L. (2004). *Işıkla Karanlık Arasında*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Altan Deniz, Ş. S. (2019). *Yakın Dönem Türk Sinemasının Yoksul Kadınları: Zerre, Toz Bezi ve Nefesim Kesilene Kadar Filmlerinin Sosyolojik Çözümlemeleri. Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli*
- Andrew, D. J. (2010) *Büyük Sinema Kuramları*. England. Oxford University Press - 1976. ISBN:978-975-553 -516 - 6.
- Aksoy, N. (1996). *Batı ve Başkaları*. İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Alper, E. (Yönetmen). (2015). *Tepenin Ardı* (Film).
- Başekim, S. G. (2015). *Türk Sinemasında Nostalji (2000-2011). Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara*.
- Arslan, E. (2022). "Nitel Araştırmalarda Geçerlilik ve Güvenilirlik", *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2022 51, 395-407.
- Arun, Ö. ve Koçak, A., Ö. (2006). İçerik analizi çalışmalarında örneklem sorunu. *Selçuk İletişim Dergisi*, 4(3), 21-28.
- Baydemir, A. (2005). *Türk sinemasının gelişimi 1895-1939*, Yüksek Lisans Tezi. Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir.
- Beyazperde. (2012). *Tepenin Ardı* 16 Nisan 2022 tarihinde, <https://www.beyazperde.com/filmler/film-203102/fotolar/detay/?cmediafile=20034317> adresinden erişildi.
- Beyazperde. (2015). *Abluka* 17 Nisan 2022 tarihinde, <https://www.beyazperde.com/filmler/film-239842/fotolar/detay/?cmediafile=21233228> adresinden erişildi.
- Beyazperde. (2019). *Kız Kardeşler* 19 Nisan 2022 tarihinde, <https://www.beyazperde.com/filmler/film-270525/fotolar/detay/?cmediafile=21658709> adresinden erişildi.

- Bhaskar, I. (1999). *Historical Poetics, Narrative and Interpretation*. Toby Miller, Robert Stam (Editor), A Companion to Film Theory, USA: Blackwell Publishing.
- Bilgiç, F. (1998). *Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları*. Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Bingöl, U. (2019). Gadamer'in Felsefi Hermeneutiğinde Anlam Sorunu, *Edebî Eleştiri Dergisi*, Eleştiri Kuramları Özel Sayısı c. 3(3), 260-273.
- Blewitt, J. (1997). A Neo-Formalist Approach to Film Aesthetics and Education. *Journal of Aesthetic Education*, 31(2), 91-96.
- Bordwell, D. (1983). *Lowering the Stakes: Prospects for a Historical Poetics of Cinema*. Iris, 1(1), 5-18.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (1987). *Historical Poetics of Cinema*. R.B.Palmer (Ed.), The Cinematic Text: Methods and Approaches. New York: AMS Press 369-398.
- Bordwell, D. (1989a) *The Cinematic Text Method and Approaches* Edited by. R. Barton Palmer AMS Press. ISBN-13:978-0404632038.
- Bordwell D. (1989b) *Historical Poetics of Cinema*. In *The Cinematic Text: Methods and Approaches*, R. Barton Palmer (Editör). New York: AMS Press,
- Bordwell, D. Thompson, K. (2009). *Film Sanatı*. (Çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat) 9. Baskı. Ankara: De Ki Yayınları.
- Bordwell, D., ve Thompson, K. (2010). *Film art: An introduction*. McGraw-Hill Education. ISBN: 978-0-07-353506-7.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2011). *Film Sanatına Giriş* (E. Yılmaz ve E. S. Onat, Çev.). De Ki Basım Yayım.
- Brown, B. (2008). *Sinematografi: Kuram ve Uygulama*. İstanbul: Hil Yayın.
- Buckland, W. (2008). *Formalist Tendencies in Film Studies*. James Donald, Michael Renov (Editor), The SAGE Handbook of Film Studies, (s. 312-327).
- Carroll, N. (1998). Film Form: An Argument for a Functional Theory of Style in the Individual Film. Style. Fall.
- Çaçan, Ö. (2019). *Neoformalist Yaklaşımla Metin Erksan Sinemasında "Beş Hikaye"*. Yüksek Lisans Tezi, Batman Üniversitesi, Batman.
- Çavaş, H. (2020). *Shadowy Events, Unreliable Narrators, Anonymous Spaces: Seeking Ambiguity in Emin Alper's Films*. Yüksek Lisans Tezi, Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul.

- Çelik, T. (2009). *1990 Sonrası Türkiye'de 'Yönetmen Sineması' Alanında Film Üretim Süreci. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.*
- Çetin Erus, Z. ve Süar Oral, S. (2018). Sinemada dönüşen aile kavramı üzerinden kolektif belleğin kurucusu olarak kadın ve erkek “Çınar Ağacı” filmi örneği. *İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (İNİF E-Dergi)* , 3 (1) , 213-233.
- Chatman, S. (1983). *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film.* Cornell University Press.
- Creswell, J. W. (2016). *30 essential skills for the qualitative researcher.* Sage ISBN: 978-1-4522-1686-7.
- Demir Y. (1994) *Filmde Zaman ve Mekan*, Turkuaz Yayınları, Eskişehir.
- Doğan, Ö. B., (2014). Emin ALPER - Tepenin Ardi Uzerine 1/6 (Ozgen Berkol Dogan Bilimkurgu Kutuphanesi) [Video]. 22 Ekim 2022 tarihinde <https://youtu.be/MAQ0SKvXGcw> adresinden erişildi.
- Dümelli, N. (2019) *1990 Sonrası Türkiye Sineması'nın Taşra ve Bozkır Filmlerinde Sinematografik Zamanın İnşası. Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Hacettepe Üniversitesi*
- Eichenbaum, B. (1994). *Edebiyat Kuramı: Rus Biçimciliği.* (Çev: Sedat Umran) Ankara: Yaba Yayınları.
- Erkılıç, H. (2003). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı Ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri. Sanatta Yeterlilik Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.*
- Erkılıç, H. (2013). *Noel Burch ve Yeni-Biçimci Kuram: Praksis Olarak Sinema.* Zeynep Özarslan (Editör). *Sinema Kuramları-2 Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar*, İstanbul: Su Yayınevi. 245-262İstanbul: Su Yayınevi.
- Ertılal, B. N. (2020 21 Ekim). Emin Alper ve sineması. *Wannart*. 12 Mayıs 2023 tarihinde <https://wannart.com/icerik/25111-emin-alper-ve-sineması> adresinden erişildi.
- Esen, H. (2014). Anayurt Oteli filminde zaman ve mekan. *Selçuk İletişim Dergisi* , 1 (2) , 3-13.
- Göker, N. (2017). *Türkiye'de Sinema Seyircisinin Film İzleme Alışkanlıkları. Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri.*
- Göker, N. (2018). Sinema Seyirci İlişkisini Etki Çerçevesinde Düşünmek Bir İzleyici Araştırmasının Sonuçları . *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 29 , 270-292.

- Gözübek G. (2019). *Yeni Türk Sinemasında Biçem: Onur Ünlü Sineması. Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi, Mersin.*
- Güçhan, G. (1991). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması Kente Göç Eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili. Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, Ankara.*
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal değişme ve Türk sineması. Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, Ankara.*
- Güçhan, G. (1999) *Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, ISBN: 9754929254. 240s.*
- Gürata, A. (2010). 2000’li Yıllarda Sinemaya Bir Bakış. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 131-135.
- Gürgün H. (2016). Metindilbilimsel Yöntem İle Çözümlenen Sait Faik’in Dülger Balığının Ölümü’nde İnsanın Doğaya Tahakkümü ve Ötekileştirilmesi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 5(4), 1841-1882.
- İldeş, Ö. (2019). Rus biçimcilerinin ilkeleri bağlamında yatık emine hikayesinde “edebilik”, *Edebi Eleştiri Dergisi*, 3(2), 120-139
- İşler, B. (2023). Sinemada Neoformalist Yaklaşım. *Erciyes İletişim Dergisi*, 10(1), 467-483 <https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.1189737>.
- Kagan, M. (1993). *Estetik ve sanat dersleri. (Çev. A. Çalışlar). Ankara: İmge Kitabevi.*
- Kara, M. (2018). Türk Sineması Dönemleri. 16 Ocak 2022 tarihinde <https://www.evrensel.net/yazi/81080/gecis-donemi-ya-da-on-yesilcam> adresinden erişildi.
- Karaca, Ö. (2020). Türk Sineması Dönemleri. [PDF Belgesi] 12 Ocak 2022 tarihinde https://www.academia.edu/30350810/T%C3%BCrk_Sinemas%C4%B1_D%C3%B6nemleri adresinden erişildi.
- Karakaya, S. (2007). Son Dönem Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı ve Çözümlemeli / Karşılaştırmalı Üç Örnek: "Okul", "Hababam Sınıfı Merhaba", "O Şimdi Asker", Muğla, Türkiye. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(19), 233-249.
- Kıraç, R. (2021). 90’lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış. 16 Mart 2022 tarihinde <https://www.salakfilozof.com/90li-yillarda-sinemamiza-genel-bir-bakis-riza-kirac/> adresinden erişildi.
- Kocaoğlu, C. T. (2022). Soğuk Savaş Yıllarında Türk Sineması’nda Sol Düşünce: Genç Sinemacılar Topluluğu ve Devrimci Sinema Tartışmaları (1968-1971), *History Studies*, 14/3, 711-725.

- Konuşlu, F. (2013). Tepenin Bu Yanı: Mekansal Bağlamda Tepenin Ardı. 18.05.2023 tarihinde <https://altyazi.net/altyazi/tepenin-bu-yani-mekansal-baglamda-tepenin-ardi/> adresinden erişildi.
- Kültür ve Turizm Bakanlığı, (2022). Türkiye’de Sinema. 16 Mart 2022 tarihinde <https://sinema.ktb.gov.tr/TR-144750/turkiye39de-sinema.html> adresinden erişildi.
- Mascelli J. V. (2007) *Sinemanın 5 Temel Ögesi*, Hakan Gür (çev), İmge Kitabevi Yay. İstanbul.
- Özgüç A. (1985). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*, Can Tekin Matbaacılık Yayıncılık Ticaret Ltd. Şti. ISBN 975-494-36-05, 159s.
- Özgül, Y. (2012) Türk Sinema Filmleri Ansiklopedisi 1914-2010 Cilt 1.
- Özkan, Z. Ç. (2009). Günümüz Türk Sineması’nın Dünya Sinemasındaki Yeri. *Journal of Azerbaijani Studies* 3(1), 533-541.
- Özkar, M. (2022). İletişim Fakültesi & İletişim Araştırmaları Merkezi 2. *Uluslararası Sinema Sempozyumu*. Kıbrıs. Yakın Doğu Üniversitesi. ISBN: 978-605-9415-70-5. 67-91.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*. Ankara: Kitle Yayıncılık ve Yapımcılık Ltd. Şti. ISBN: 975-7917-14-1 426s.
- Özuyar, A. (2008). *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti. ISBN: 978-9944-492-30-0.
- Palmer, R. (1969). *Hermeneutics Studies in Phenomenology and Existential Philosophy*. Northwestern University Press ISBN: 9780810104594.
- Perkün, D. G. (2019). *Hayalet Kadınlar: Bir Zamanlar Anadolu’da ve Abluka Filmleri Üzerinden Türkiye’nin Yeni Yönetmen Sinemasında Kadın Temsili. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Kadir Has Üniversitesi*.
- Pöstecki, N. (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması*. İstanbul. Umuttepe Yayınları ISBN: 975-8716-08-05.
- Rowe, A. (1996). *Film Form and Narrative*. J. Nelmes (Ed.), An Introduction to Film Studies. Routledge and CRC Press 87–121.
- Sarris, A. (1999). *Notes on the Auteur Theory in 1962. Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Edited by: Leo Braudy and Marshall Cohen. Oxford University Press. Oxford.
- Sartre, J. P. (2015) *Edebiyat Nedir?*. Can Yayınları. İstanbul. ISBN:978-975-07-0562-5.
- Saydam, B. (2020). Türk Sineması’nın Tarihine Genel Bir Bakış. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18(36), 2020/2, 401-424

- Serter, S. S. (2005). *Sinemada Biçem Lütfi Ömer Akad Sineması. Doktora Tezi. Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.*
- Sevimli, A. M. (2018). *2000 Sonrası Türk Sineması'nda Taşrada Aile: Atalay Taşdiken Sineması Üzerine Bir İnceleme. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.*
- Sevinç, D. (2014). 2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 40, 97-116
- Sevinç, Z. (2014). 2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 40, 97-116.
- Sim, Ş. (2021). Türk Sinema Tarihi [PDF Belgesi]. Ders Notları Çevrimiçi Web site: 31 Ocak 2022 tarihinde <http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/kok/turksinematarihiu128.pdf> adresinden erişildi.
- Söğüt, F. (2020). Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak Filmine Neoformalist Bir Bakış. *Turkish Studies*, 15(1). 593-605
- Sporre, D. J. (1989). *Perceiving The Arts: An Introduction to The Humanities*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- Stevenson, N. (2008). *Medya Kültürleri*. (G. Orhon, & B. E. Aksoy, Çev.) Ankara: Ütopya Yayınları.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları. ISBN: 975-342-558-9
- Thompson, K., 1988. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Johns Hopkins University Press ISBN- 978-0691067247.
- Topçu, G. Y. (2009). Anlatı ve Biçim İlişkisine Neoformalist Bir Yaklaşım: Yazı-Tura Örneği. *Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* 1(2), 104-120.
- Tomaşevski, B. (1995). *Tema Örgüsü*. T.Todorov (Der) Yazın Kuramı Rus Biçimcilerin Metinleri.İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. M.Rifat-S.Rifat, Çev.
- Uçar, O. (2019). *Türkiyede Bağımsız Sinema Üzerine Bir İnceleme: Emin Alper, Pelin Esmer ve Tolga Karaçelik. Yüksek Lisans Tezi. Yaşar Üniversitesi, İzmir.*
- Vardan, U. (2003). 1980'lerden Sonra Türk Sineması" İçinde Dünya Sinema Tarihi, Editör: Smith, G. N. Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- White, T. (1996). *Historical Poetics, Malaysian Cinema, and the Japanese Occupation*. The Sankofa Journal of Interdisciplinary Studies.
- Yalçinkaya, I. (1978). Taş Devirleri Sanatında Teknik ve Stil . *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 29(1-4), 67-82.

- Yaren, Ö. (2013). *Sinemada Anlatı Kuramı*. Zeynep Özarslan (Ed.). Sinema Kuramları-2 Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar, İstanbul: Su Yayınevi.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* Ankara: Seçkin Yayıncılık. ISBN: 9789750269820 - 448s.
- Yılmazkol, Ö. (2021) Sinemacılar Dönemi. 20 Ocak 2022 tarihinde <https://www.iienstitu.com/blog/sinemacilar-donemi> adresinden erişildi.
- Yüksel, E. (2016). “Didaktizm Sanatı Öldürür” Emin Alper’le Söyleşi . *Moment Dergi*, 3(2), 512-51



EKLER

Ek 1. Filmlerin Analizi İçin Hazırlanan Kod Listesi

TEMA

Aile: Aralarında evlilik ve kan bağı bulunan, koca, karı, çocuklar, kardeşler vb.nin oluşturduğu, toplum içindeki en küçük bütün.

Aile Sorunları: Aralarında evlilik ve kan bağı bulunan, koca, karı, çocuklar, kardeşler vb.nin oluşturduğu, toplum içindeki en küçük bütünü ideolojik, psikolojik veya davranışsal olarak yaşadıkları sorunlar

Kin: Birine karşı duyulan ve öç almak ereğini güden gizli düşmanlık.

Öç Alma: kendisine karşı yapılmış olan kötü bir davranışı ya da söylenmiş olan kötü bir sözü cezalandırmak için içten içe taşınan, aynı biçimde bir kötülükle karşılık verme isteği.

Suç: Kanunlar tarafından yanlış veya zararlı olduğu için ceza tehdidiyle yasaklanan ve bazı durumlarda cezalandırılabilen davranıştır.

Karanlık: Işığı olmayan, her yeri ya da bir bölümü ışıktan yoksun olan.

Kopukluk: İlişkilerde iki tarafın iletişimsizliği hali.

Değersizlik: Umutsuz ve önemsiz olma durumu.

Sevgisizlik: Sevgi besleyememe, sevgisine sahip çıkamama durumu.

Eleştiri: Sanat, edebiyat, düşünce eserlerini hem öz hem yapı yönünde açıklayan, başarılı ve başarısız ya da değerli ve değersiz yönlerini gösteren, bunları örneklerle somutlayıp belirten yapı.

İnsan: Toplum hâlinde bir kültür çevresinde yaşayan, düşünme ve konuşma yeteneği olan, evreni bütün olarak kavrayabilen, bulguları sonucunda değiştirebilen ve biçimlendirebilen canlı.

Politika: Siyaset veya politika, devlet işlerini düzenleme ve yürütme sanatıyla ilgili özel görüş veya anlayış

Siyaset: yurt ve devlet işleriyle ilgili anlayış, görüş, tutulacak yol ve yöntem

SİNEMATOGRAFI

Yakın Çekim: Film yapımında, televizyon prodüksiyonunda, fotoğrafta ve çizgi roman ortamında bir yakın çekim veya yakın çekim, bir kişiyi veya nesneyi sıkıca çerçeveleyen bir çekim türü.

Geniş Çekim: Oyuncuların boydan görüldüğü ve mekanın bir kısmının görüldüğü kamera kadrajı.

Genel Plan: İzleyiciye olayın nerede geçtiği hakkında bilgi veren mekan ve karakterlerin tümünü gösteren çekim türü.

Kamera Hareketleri: Kameraman tarafından kameranın çeşitli şekilde hareketlendirilmesi

Mekan: Geniş bir çerçeve ile 'insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk' ve 'sınırları gözlemci tarafından algılanabilen uzay parçası.

Işık: Filmlerde kullanılan ışık, mekanın veya atmosferin renklendirilmesi ve aydınlatılması.

Zaman: Ölçülmüş veya ölçülebilen bir dönem, uzaysal boyutu olmayan bir süreklilik.

Durağanlık: Durağan olma ve çok fazla hareketli olmama durumu.

Muğlaklık: anlaşılması zor, anlaşılmaz, çapraşık, karışık (söz, iş, konu).

KÜLTÜR

Aile: Aralarında evlilik ve kan bağı bulunan, koca, karı, çocuklar, kardeşler vb.nin oluşturduğu, toplum içindeki en küçük bütün.

Abla: Bir kimsenin kendisinden büyük olan kız kardeşi

Abi: Bir kimsenin kendisinden büyük olan erkek kardeşi

Köy: toplumsal, ekonomik, coğrafi ve nüfus özellikleri ile şehirden ayrılan düşük nüfus yoğunluğa sahip kırsal yerleşim birimleri.

Sofra: Masa, sini, yaygı gibi şeylerin, yemek yemek üzere hazırlanmış durumu.

Dağ: çevresindeki karasal alanlardan daha yüksek olan kara kütleleri.

Taşra: Bir ülkenin başkenti ya da anakentleri dışındaki yerlerin tümü.

Diyalog: İki ya da daha çok kişinin karşılıklı konuşması.

Yemek: Canlıların hayatlarını devam ettirebilmeleri için yemek suretiyle tüketmeleri gereken maddeler.

Kıyafet: Vücudun bir kısmını veya tamamını kaplayan giysi.

Komşu: Birbirine bitişik ya da yakın konutlarda oturan kimselerin birbirlerine göre aldıkları ad.

DİL

Sade: Süsü püsü olmayan, süsten ve gösteriştan uzak olan, süssüz, gösterişsiz, yalın.

Anlaşılır: Anlamı ya da anlatımı çok açık, yalın ve düzgün olan.

Doğal: Doğada bulunan, doğa ile ilgili olan, doğada yer alan.

Akıcı: Dil ve düşünce yönünden güçlük çıkarmayan, kolay okunabilen, söylenebilen, anlaşılması kolay.

Açık: Kapalı durumunda olmayan.

Net: Açık seçiklik, belirginlik, seçiklik.

Eleştirel: Eleştiri niteliği taşıyan, eleştiriye, eleştirisel, tenkidî Eleştiri ile ilgili olan.

Toplumsal: Topluma ilişkin, toplumla ilgili olan, topluma değgin.

ANLATIM TEKNİĞİ

Kapalı: Kapanmış olan, açılmamış, mestur, açık karşıtı.

Yorumlayıcı: bir olayı belli bir görüşe göre değerlendiren açıklayan kimse

Neoformalist: İzleyicinin bir alışkanlıkla ekrana bakmasından çok; düşünüp olayı yorumlaması açısından literatürde kabul görmüş bir anlatı türü.

Durağan: yerini değiştirmeyen, olduğu yerde duran, devinimsiz.

Seyirci Odaklı: Bir olayı, bir durumu seyredene, izleyene odaklan, onu kapsayan olgu.



Ek 2. Filmlerdeki Tema, Sinematografi, Kültür, Dil ve Anlatım Tekniği Kodları Tablosu

Film Adı	Tema	Sinematografi	Kültür	Dil	Anlatım Tekniği
Tepenin Ardı	Aile, Aile sorunları, Kin, Öç, Alma, Suç, Karanlık, Kopukluk, Değersizlik, Sevgisizlik, Eleştiri, İnsan,	Yakın Çekim, Mekan, Işık, Geniş Çekim, Genel Plan, Kamera Hareketleri, Zaman, Durağanlık	Aile, Abla-Kardeş, Abi-Kardeş, Köy, Sofra, Dağ, Diyalog, Yemek, Kıyafetler	Sade, Anlaşılır, Doğal, Akıcı, Açık, Net	Kapalı, Yorumlayıcı, Neoformalist, Durağan
Abluka	Aile, Aile sorunları, Suç, Karanlık, Kopukluk, Eleştiri, İnsan, Politika, Siyaset	Yakın Çekim, Işık, Kamera, Hareketleri, Zaman, Durağanlık, Muğlaklık	Aile, Abla-Kardeş, Abi-Kardeş, Diyalog, Komşuluk,	Doğal, Eleştirel, Toplumsal	Kapalı, Yorumlayıcı, Seyirci Odaklı, Neoformalist, Durağan

Kız Kardeşler	Aile, Aile sorunları, Kin, Karanlık, Değersizlik, Sevgisizlik, Eleştiri, İnsan	Yakın Çekim, Işık, Mekan, Geniş Çekim, Genel Plan, Kamera, Hareketleri, Zaman, Durağanlık	Aile, Abla- Kardeş, Abi-Kardeş, Köy, Sofra, Dağ, Taşra, Diyalog, Yemek, Kıyafetler	Sade, Anlaşılır, Doğal, Akıcı, Açık, Net	Yorumlayıcı, Neoformalist, Durağan
------------------	--	--	---	--	--



Ek 3. Yarı Yapılandırılmış Görüşmede Yer Alan Katılımcılar

1.K1: Kadın, 24 yaşında, Bandırma Onyedİ Eylöl Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü
Matematik Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi, İlköğretim Matematik Öğretmeni

2.K2: Kadın: 33 yaşında. Türkçe Öğretmeni

3.E1: Erkek, 26 Yaşında, Girişimci

4.E2: Erkek, 27 yaşında, Kameraman

5. E3: Erkek, 28 yaşında, Gümüşhane Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Radyo,
Televizyon ve Sinema Yüksek Lisans Öğrencisi

6. E4: Erkek, 47 yaşında, Kamu İşçisi

7. K3: Kadın, 52 yaşında, Ev Hanımı

ETİK KURUL KARARI



T.C.
GÜMÜŞHANE ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
BİLİMSEL ARAŞTIRMA VE YAYIN ETİĞİ KURULU

Sayı : E-95674917-108.99-102310
Konu : Etik Onay

Sayın Doç. Dr. Birgül TAŞDELEN

"YAKIN DÖNEM TÜRK SİNEMASINDA MEKAN, ZAMAN VE AİLE: EMİN ALPER ÖRNEĞİ"

konulu etik kurul başvurunuz, Üniversitemiz Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurulunun **22/06/2022 tarih 2022/4 sayılı** toplantısında görüşülmüş olup; projenin yürürlükteki mevzuata uygun olduğuna oy birliği ile karar verilmiştir.

Bilgilerinize rica ederim.

Prof. Dr. Günay ÇAKIR
Kurul Başkanı

ÖZGEÇMİŞ

Eray ELİK, Liseyi, Konak Çınarlı Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi Radyo ve Televizyon bölümünde okuyarak 2019 yılında Uşak Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema lisans bölümünü bitirdi. Bu süreçte Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Reklamcılık lisans bölümünden de mezun oldu. 2020 yılının Eylül ayında Gümüşhane Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Yüksek Lisans bölümünü kazandı. Bu süreçte piyasada çeşitli televizyon kanallarının kameraman, reji asistanı, teknik yönetmen yardımcılığı ve kji operatörlüğü gibi teknikbölümlerinde görev aldı.

