

1990 Sonrası Türk Sinemasında Gerçekçilik

FIRAT SAYICI

Sinema Yazarı

1980 darbesinden sonra Türkiye’de ülke çapında neredeyse her etkinlikte olduğu gibi film sayısında da düşüş görülmüştür. Her türlü derneğin yanında sinema dernekleri de kapatılmıştır. Yeşilçam sistemi tamamen çökmüştür. Birçok yönetmen, senarist ve oyuncu işsiz kalmıştır. Kimileri televizyona kayarken kimileri de farklı mesleklere yönelmişlerdir. Aynı dönemlerde Hollywood sinemasının dünya çapında başlattığı akılcı pazarlama teknikleri sayesinde Türk seyircisi de sinema salonlarında Amerikan filmlerini tercih etmiştir. 90’ların ortasına kadar kendini toparlayamayan Türk sineması, bağımsız sinemacıların düşük bütçeli işleriyle kendine bir çıkış noktası aramıştır. Bunun yanı sıra, *Amerikalı*, *İstanbul Kanatları* ve *Eşkiya* gibi popüler filmlerle Türk seyircisi yeniden sinema salonlarına dönmeye başlamıştır. 2000’den sonra atağa kalkan Türk sineması, bağımsız sinemacılarla yurt dışından ödüller alırken, Hollywood metotlarını filmlerine ve pazarlama taktiklerine aktaran yapımcılar da Türk seyircisini arttırmıştır.

Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda ve Türk sinema tarihi incelendiğinde gerçekçi sinema örneklerinin ülkemiz sinemasında pek tercih edilmediği gözlenir. Eski kuşaktan Ömer Lütfi Akad, Halit Refiğ, Ertem Göreç, Metin Erksan ve Yılmaz Güney gibi sinemacılar her filmlerinde olmasa da bazı filmlerinde gerçekçi öğelerden faydalanmışlardır. Türk sinemasında gerçekçi yaklaşımlar özellikle 1990’lı yıllardan bugüne dek âdeta patlama yaşamıştır. Bunun en büyük sebeplerinden biri hiçbir yapım şirketine bağımlı kalmak zorunda olmayan, kendi senaryolarını diledikleri gibi filme alan bağımsız yönetmenlerdir. Filmlerini gerçekçi kılan çabalara, teatral havadan uzak, gerçekçi oyunlarıla filmlere değer katan oyuncular da eklenince sonuçlar eskilere nazaran çok daha başarılı olmuştur. Genel hatlarıyla bakıldığında, yurt dışı film festivallerinde ödül alan filmlerin büyük çoğunluğu gerçekçi yapıyı baz alan filmlerdir. İşte bu da, son dönem yönetmenlerimizin yurt dışı başarılarını açıklayan en önemli cevaptır. Zeki

Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Tayfun Pirselimoglu, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoglu, Fatih Akın, Handan İpekçi, Ahmet Uluçay, Özer Kızıltan, Kudret Sabancı, Ulaş İnan İnanç, Serdar Akar, Derviş Zaim, Kutluğ Ataman ve Reha Erdem gibi önemli isimlerin çalışmaları, son dönem Türk sinemasında, gerçekçi sinemanın öncelikli örneklerindedir.

Sanatta Gerçekçilik Kavramına Genel Bakış

Gerçekçilik, ilk kez, bir estetik ve edebî kavram olarak 19. yüzyıl ortalarında Fransa'da ortaya çıkmıştır. Gerçekçiliğin çıkış amacı, öncelikle sanatı klasik ve romantik akımların yapaylığından kurtarmaktır. Bunun yanı sıra çağdaş eserler üretmek ve konularını öncelikle yüksek sınıflar ve temalarla ilgili değil, toplumsal sınıflar ve temalar arasından seçmektir. Günlük yaşamın ön yargısız, bilimsel bir tutumla incelenmesi ve edebî eserlerin bir bilim adamının klinik bulgularına benzer nesnel bir bakış açısıyla ortaya konmasıdır. Realizm anlayışının altında güçlü bir felsefi belirlenimcilik yatar. Genel olarak ele alındığında sanatın, toplumsal ilişkilere ve sorunlara bakış açısında gerçekçilik anlayışının belirgin hâle geldiği görülür. Gerçekçilik; üretimi gerçeğe sadık kalarak yapmayı amaçlayan ve gerçeğe en yakın anlamda ulaşmayı hedefleyen bir sanat akımıdır (Jacobson, 1990: 25). Gerçekçilik bilinçli bir akım olarak 1853'te Fransa'da ortaya çıkmıştır. Sanatın, gerçeği yansıtması, gerçeğe yalnızca doğrudan gözlemlenilebileceği; yalnızca çevrede yaşanılanların doğrudan gözlemlenebileceği ve gözlemcinin nesnel olmak için savaşıması gerektiği, gerçekçilik akımının temelini oluşturmaktadır (Brockett, 2000: 445). Fransız plastik sanatı ve fotoğrafında 19. yüzyılda görülen gelişmeler, sanattaki eski bir tartışmayı alevlendirmiştir: Sanat gerçeği mi, güzel ya da ideal olanı mı temsil eder? Eugène Delacroix, Edgar Degas, Gustave Courbet gibi bazı ressamın resimlerini daha çok yalana benzer kılabilme için fotoğraftan yararlanmışlardır. Gustave Le Gray ve Henry Peach gibi bazı fotoğrafçılar da resimsel bir hava oluşturmak için odaklanmamış mercekler ve teatral düzenlemeler ile kostümlerden yararlanmışlardır (İri, 2009: 31).

Sanayi devrimi ile birlikte kapital Avrupa'nın oluşumu, aristokrasinin elinde tuttuğu değerleri Fransız Devrimi ile burjuvazinin ele geçirmesi, gerçekçiliğin tarihsel gelişimi olarak gösterilebilir. Burjuva kesiminin bir eleştirisi olarak toplumcu gerçekçilik, 19. yüzyılın ikinci yarısında, artan işçi sınıfının hak ve özgürlüğünü haykırdığı devrimler ile gerek sanat, gerekse siyaset alanında varlığını göstermiştir. 1848 devrimi ve komünist manifestonun yazılması, sanat ve siyaset etkileşimini oluşturarak sanatçılara bu başkaldırıda aktif rol oynama şansını vermiştir. Gerçekçiliğin yansıtılması, kronolojik olarak, Mısır, Asur, Hitit, Ege ve Yunan sanatıyla başlar. Ardından Roma, Roma-Yunan sentezi, Rönesans, barok, yeni-klasikçilik ve gerçekçilik olarak gelişir. Rönesans, gerçekçiliğin bilimsel

olarak kavranması, gerçekçiliğin tarihi itibarıyla somut varlığını belirlemesi açısından önemlidir. Bu sebeple ilkel, köleci, feodal toplumlarda gerçekçilikten değil, gerçekçi öğelerin varlığından söz edilebilir. Feodal topluma karşı burjuva toplumun elinde olan güç, bilimsellik ve gerçekçiliktir. Böylece gerçekçilik de ilk kez sanatsal bir yöntem olarak varlığını kazanmış, ilk kez toplumsal yapıtların sanatsal olarak gerçekçi yansıması hâlinde var olmuştur (Çalışlar, 1986: 112).

Sinema ve Gerçekçilik İlişkisi

Sinema sanatı diğer sanat dallarına oranla fiziksel gerçekçiliğe daha yakındır. Sinemanın pozitivist gerçekçiliğin, gözlem yapan ve kaydeden yanı, ontolojik olarak daha ağır basar. Ele alınan konular ve bunların işleniş biçimiyle yapıtlar daha derin, Lukacsvari bir eleştirel gerçekçiliğe de ulaşabilir. Sanattaki biçimci eğilimler, hammadelerini metaforik bir şekilde kullanır. Birçok sinema yazarına göre, metaforik bir sinema dilinden ancak metaforik olarak bahsedilebilir. Mesela, Gilles Deleuze sinemasal metaforu sorgular. Roman Jacobson'dan alıntılar yapan Deleuze, sinemanın tipik bir metominik anlatım aracı olduğunu, çünkü özünde süreklilik ve ardıcılık olduğunu dile getirir. Metafordan farklı olarak, metominide bütünü bir parçası aslında bütünü simgeler. Sinema tarihçisi, yazarı ve kuramcısı Bazin'in üzerinde sıkça durduğu alan derinliği kavramı, sinema dilinin bu metominik kapasitesini kullanmaktadır. Mizansende yer alan unsurların dikkatli seçimi, dışsal gerçekliğin yüzeysel ve çelişkisiz görüntüsüne farklı anlamlar katabilir. Ünlü İtalyan sinemacı Pasolini'ye göre, sinemanın gerçekliği simgelerle değil, gerçeğin kendisiyle anlatır. Sinema dili metaforik değil, metominiktir. Çünkü gerçekliğin kendisini ifade etmek için metaforlara ihtiyacı yoktur. Metaforlar zihinsel, metominikler ise nesnel figürlerdir (Daldal, 2005: 38). Topçu'ya göre gerçeklik en temel anlamda şeylerin olduğu gibi yansıtılmasıdır. Gerçekliğin sinemada yansıtılmasında en önemli nokta, anlatının görüntüye dönüşmesidir. Film, görme kültürü üzerine kurulu olduğundan, anlatının sinematografik anlatım teknikleriyle gerçekleşmesi oldukça önemlidir (Topçu, 2010: 210).

Siegfried Kracauer sinemada gerçekçiliğin önemli kuramcılarından biridir. Ona göre sinema fiziksel gerçekliğin kutsanmasıdır. Kracauer'e göre, geleneksel yöntemlerle sinemayı anlamak mümkün değildir ve özgün bir sinemasal yaklaşım gereklidir. Belgeseller ve haber filmleri, ancak insani bir derinlik kazanabildikleri ölçüde anlamlıdır. Ancak bu insani derinlik de fiziksel gerçekliği boğan, dönüştüren bir biçim almamalıdır. Gerçek sinema bakışı, öyküleme ve belgeselin harmanlanmasından doğar. Kracauer'in savunduğu sinema anlayışı, gerçekçi perspektifin sinemasal açılımların bir kanadını oluşturur. André Bazin'in alan derinliği ve Kracauer'in kendiliğinden unsurların senaryoya sızması düşüncelerine örnek teşkil eden filmler, içerik bakımından da Lukacs'ın sanatta

gerçekçilik akımının ortaya çıkışı ve yönetici katmanların toplumcu ilericiliği arasında kurduğu paralellliği sinema alanında büyük ölçüde kanıtlar niteliktedir (Daldal, 2005: 42-44).

Bonitzer'e göre sinemanın gerçeklikle ilişkisi, bütünüyle sağlıksızdır: Hem ekrandan izleyiciye doğru hem de kameradan konulara doğru... Sinema, eğer izleyiciye bir şey sunmak istiyorsa, gerçekliği rahat bırakmamalıdır. Çoğu zaman yıkıcı bir biçimde duruma müdahale etmek zorundadır (Bonitzer, 2006: 87). Sanatta ortaya çıkan her akım kuşkusuz ki çıktığı dönemin toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel yapıtaşlarını yansıtır. Keza, sinema sanatında gözlenen akımlar da bu tarz yapıtaşlarından beslenir. Sinema sanatı yapısı gereği diğer sanat dallarından sıkça beslenmektedir. Ancak, genel olarak akımlara bakıldığında, gerçekçi izler taşıyan her akımın diğerlerine göre çok daha hızlı sinemaya dâhil olduğu görülür.

Gerçekçi akımların belli başlı özellikleri

Sovyet Toplumsal Gerçekçiliği, Şairane Gerçekçilik, Belge Okulu, Özgür Sinema, Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, Yeni Sinema ve Dogma Akımı gibi tüm gerçekçi akımlara bakıldığında belli başlı özelliklerin ortaya konulduğu görülür. Gerçekçi filmlerin konuları genel olarak çekildiği dönemin toplumsal, siyasal, kültürel ve ekonomik ortamını yansıtır. Dramatik yapıyı yaşamın doğal akışına uydurmak başlıca anlatım yöntemlerindedir. Toplumun içinde bulunduğu durumları yansıttığı gibi, insanların gündelik hayatına da ışık tutar. Toplumdaki birtakım çarpıklıkları bireylerin içinde bulunduğu psikolojik ve sosyolojik durumlar vasıtasıyla ifade ederler. Mümkün olduğunca gerçekleri olduğu gibi yansıtmak için çaba harcar. Sık sık toplumsal eleştiriye yer verir. Filmler eğlendirmekten ziyade, mesaj kaygısı güder. Eğlenmek için film izlemeyi tercih eden seyirciden çok belirli bir bilgi ve birikime sahip, sanatsal beğenisi yüksek, çözümleyici seyirciye hitap eder. Ele aldığı karakterler kimi zaman anti-kahramanlardır. Gerçekçi filmler, ele aldıkları konuları aktarırlarken, sinemanın süsünden uzak kalırlar. Zamansal olarak hayatın gerçek süresini kullanmayı tercih eder. Günlük yaşam, kendi doğal akışı içinde kaydedilir. Sadece görünen gerçeği değil, gerçeğin altında yatan olgu ve olayları da vermeye çalışır. Sade bir anlatımla seyirciye istediği duyguyu vermekte başarılıdır. Kurguda çok fazla geri dönüş (*flash back*) ya da ileri sıçrama (*flash forward*) gibi aldatıcı ya da kolaycı anlatım biçimleri tercih etmez. Film montajına gerçekten var olmayan bir şey kesinlikle eklenmemelidir. Gerçekçiliği bozacak ve seyirciyi kandırmaya yönelik özel efektlere rastlanmaz. Karakterlerin anlatım dili olabildiğince sadedir. Klasik sinema eserlerinde gördüğümüz şaşaalı ve dolaylı cümlelere kolay kolay yönelmez. Kimi zaman oyuncunun doğaçlama yapmasına ve dolayısıyla içinden geldiği gibi sözler söylemesine müsaade eder. Anlatımda yer yer belgesel görüntülere, belgesel

bir dile yer verilebilir. Gerçekçi sinema daha çok bireysel bakış açılarına imkân tanır. Sembolik anlatımlara ve mesajlara da yer verir. Gerçekçi sinemada seyirci genelde, klasik sinemada olduğunun aksine, hikâyede bir sonraki adımda ne olacağını tahmin edemez. Toplumsal sorunlara önem vermek, ulusal yaşayışı büyük bir dürüstlikle, insancıl bir tutumla yansıtmak, bu sorunları kendi doğal çevresinde ele alıp işlemek, dramatik yapıyı yaşamın doğal akışına uydurmak gerçekçi sinemanın önem verdiği özelliklerdendir. Gerçek insan yaşamlarını konu alışı ve konuyu doğal mekânlarda yeniden yaratması özellikleriyle belgesel filme yakın sayılırlar. Çoğu gerçekçi akımda, filmlerde oynayan oyuncular ya amatördür ya da doğaçlamaya çok müsait, yıldız olmayan oyunculardır. Bu tarz oyuncu ya da oyuncu adayları, gerçekçi filmlerini çeken yönetmenler için oldukça elverişli bir çalışma imkânı yaratır. Çünkü bu tarz oyuncuların yönlendirilmesi, senaryodaki karakterlere evrilmesi çok daha kolaydır. Yıllarını sinemaya ve oyunculuğa adanmış bir yıldızın, katlaşmış oyunculuk yöntemlerini kırması zor olacağından, gerçekçi yönetmenlerin pek tercih alanına girmezler. Örneğin Fellini birçok karakter için, karaktere fiziksel olarak benzeyen insanları bulup, kısa bir oyunculuk eğitiminden sonra filmlerinde oynamayı tercih etmiştir. Sinemada gerçekçi anlayışın en temel özelliklerinden biri de mekân seçimidir. Stüdyo sisteminden kaçınan gerçekçiler, filmlerini gerçek mekânlarda çekmeyi tercih ederler. Alışlagelmiş sistemde, normalde stüdyoya kurulan ve hareketli duvarların içinde geçen bir ev sahnesi, gerçekçi sinemada, senaryodaki hâline çok yakın, gerçek ve halihazırda kullanılan bir evde çekilir. Teknik anlamda, özellikle dış mekânda yapay ışık kullanılmaz. Kapalı mekânlarda kullanılan ışıklar ise olabildiğince doğal ve mekânın halihazırda kullandığı ışıklardır. Çekimler sırasında mümkün olduğunca sesli çekim yapılmaya çalışılır. Sonradan yapılan dublaj, filmdeki inandırıcılığı azaltırken, seyirci üzerinde sentetik hisler uyandıracığından, gerçekçilikten uzaklaştırır. Aynı durum müzik için de geçerlidir. Klasik sinemada sahnedeki duyguyu artırmak için kullanılan müzik, gerçekçi sinemada tercih edilmez. Gerçekçi yönetmenlerin büyük çoğunluğu statik kameradan ziyade dinamik kamerayı tercih ederler. Tıpkı gerçek hayatta, insanoğlunun bakış açısı ve hareketine uygun kameralar, ölçekler kullanırlar. Alan derinliği uygulamalarına önem verirler. Gerçekçiliği bozacak ve filmde yabancılaşmayı sağlayacak yöntem ve biçimlerden kaçınırlar. Sahne kurulurken ışık konusunda fazla titiz bir yaklaşım görülmemesi normaldir. Zira doğal ortamına en yakın görüntüyü kullanmak için genelde doğal ışık kullanımı tercih edilir.

Türk Sinemasında Gerçekçilik

Tarihsel anlamda film çözümlemesi filmlerin üretildikleri tarihsel dönem içinde yer aldıkları bağlamda değerlendirilmesini içerir. Sinema sanatı aynı zamanda kültürel bir dışavurum aracıdır. Bu yüzden filmler çekildiği, yansıttığı dönemin

toplumunun ruh hâllerini de ortaya koyar. Döneminin egemen düşünce ve dünya görüşünü ifade eder. Toplumun değer yargılarını temsil eder. İçinde yer aldıkları tarihsel dönemdeki sinema kurulunun endüstriyel yapısı içindeki uygulamalarının, üretim zihniyetinin ve sahip olunan teknolojik düzeyin koşullarını aktarır (Özden, 2004: 120). Film eleştirisinde en yaygın kullanılan yöntemlerden biri tarihsel yaklaşımdır. Bu yaklaşım türü farklı vurgu ya da bilinçlilik derecelerinde uygulanabilir. Ancak genel olarak bakacak olursak filmleri tarihsel bağlam içindeki konumlarına ve tarihsel gelişmelerin ışığında sınıflandırarak inceler. Örneğin bir yazarın tarihsel eleştiri sayesinde, 1930'larda çekilmiş bir filmin dekoruyla 1970'lerde çekilmiş bir filmin dekorunu kıyaslaması mümkündür. Ayrıca, tarihsel eleştiri, filmlerin çekildiği tarihlerdeki film üretim koşullarını da inceler (Corrigan, 2007: 110).

Türk sinemasında 1990 sonrası çekilen gerçekçi örneklerden yola çıkarak tarihsel çözümleme yapmak için üç film belirledik: *Yazı Tura*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Çoğunluk*.

Yazı Tura Filmi

Film, 1999 yılında geçen 2 hikâyenin filmidir. 2 gencin hikâyesi; biri Göremeli futbolcu "Şeytan Rıdvan", diğeri İstanbul'da babasıyla birlikte yaşayan "Hayalet Cevher". Her ikisi de aynı zamanda askere gitmişler, Güneydoğu'da cephede birlikte savaşmışlardır. Her ikisinin de askerden sonrası için beklentileri, hayalleri vardır. Rıdvan köyüne, mayına basmış ve goller atacağı sağ bacağı kopmuş olarak döner. Ne sözlüsü ne de arkadaşları askerden önce bıraktığı gibi değildir. Üstelik savaşta yaşadıkları Rıdvan'ı sürekli çöküşe götürmektedir. Cevher de aynı mayın patlamasında sağ kulağını yitirmiştir. Ancak, hayatındaki büyük değişikliği Marmara Depremi'nde babasını enkaz altından çıkardıktan sonra yaşayacaktır.

Uğur Yücel'in yönetmen olarak sahip olduğu kısa filmografisinin en önemli parçası olan film, gerek içerik gerekse biçimiyle gerçekçi yaklaşımlar gösterir.

Mayıs Sıkıntısı Filmi

Muzaffer bir mayıs günü, çocukluk günlerini geçirdiği küçük Anadolu kasabasına, çekmeyi planladığı bir film için araştırma yapmaya gelir ve kasabada yaşamakta olan ailesinin yanına yerleşir. Mekânları tespit etmek, oyuncularını seçmek amacıyla yanından hiç eksik etmediği küçük bir video kamerası vardır. Babası Emin, sonu gelmez sınır mücadelelerine girişmiş, avukatlara güvenmediği için kalın kanun kitapları arasında kaybolmuştur. Zira devlet, yıllardır kendi elleriyle büyüttüğü ağaçları ve araziye, orman arazisi kapsamında Emin'in elinden alacaktır. Küçük Ali ise hayalini kurduğu müzikli saati alabilmek için bir yumurtayı hiç kırmadan 40 gün cebinde taşıma sözü vermiştir.

Katıldığı festivallerde Türk sinemasının adını geniş kitlelere ulaştırmaya devam eden Nuri Bilge Ceylan'ın yalın ve gerçekçi çalışması olan 1999 yapımı *Mayıs Sıkıntısı*, yönetmenin hayatından da kesitler sunmaktadır.

Çoğunluk Filmi

Mertkan'ın hayatı basittir: Babasının inşaatlarının getir götür işlerine bakar, arkadaşlarıyla alışveriş merkezlerinde sağı solu keser, arabayla turlar. Bu basitliğe bir anlam bulmak için pek de hevesli değildir. Askere kısa bir süre daha gitmemek ya da kısa dönem askerlik yapmak için açık öğretim okumaktadır. Bir gün mahallelerindeki bir büfede çalışan ve kendisine yakınlık gösteren Kürt kökenli Gül'ün evine gider. Aralarında bir elektriklenme olur. Arkadaşlarının Mertkan'a tavsiyesi ise o kızla sadece birkaç kez cinsel birleşme yaşayıp, ondan ayrılmasıdır. Gül'ü ailesiyle de tanıştıran Mertkan, babasının da tepkisiyle karşılaşır. Arkadaşlarıyla eğlenmeye gittiği disko dönüşü, alkollü bir hâldeyken bir taksiciye arkadan çarpar. Babasından oldukça azar işitir. Üstüne üstlük taksici iş yerine gelerek babasına da bela olur. Hayata dair büyük ikilemler yaşayan Mertkan, babasının ve arkadaşlarının baskılarına karşılık Gül'ü terk eder. Bir süre İstanbul'dan uzaklaşmak isteyen Mertkan, babasının şehir dışındaki bir inşaat şantiyesinin başına geçer. Düşünür, taşınır ve sonunda, tam da ailesinin ve genel toplum yargılarının istediği bir adama dönüşerek İstanbul'a geri döner.

Seren Yüce'nin yönettiği ve Bartu Küçükçağlayan, Settar Tanrıöğen, Esmem Madra ile Nihal Koldaş'ın oynadığı film 2010 yapımıdır. Birçok film festivalinden ödülle dönen *Çoğunluk*, son dönem Türk sinemasının başarılı örneklerindedir.

Filmleri Gerçekçi Kılan Özellikler

Yazı Tura filmini gerçekçi kılan en büyük etkenlerden biri, kullanılan kamera ve tercih edilen film formatı. Video formatında çekilen film, sinemalarda gösterime sokulurken 35 mm'ye basılmıştır. Video formatı ve hareketli kamera, yönetmen için, gerçekçi havayı yaratmakta bir tercih olmuştur. İnsan gözünün günlük hayatta gördüğü renkleri, ışıkları, nesnelere en yalın hâliyle ileten video görüntüsü, seyirciyeye filme dâhil olma imkânını daha çok sağlamıştır. Neredeyse her mekân ve çekimde doğal ışığın kullanılması da etkiyi arttırmıştır. Bazı kamera hareketlerinden de yola çıkarak, filmin zaman zaman belgeleyici bir tutum içine girdiğini de söylemek mümkündür. *Yazı Tura*'da, son dönem Türk sinemasının önde gelen, tercih edilen oyuncularıyla çalışılmıştır. Çoğu oyunculuk eğitimi almış olmasına rağmen, yönetmenin başarılı oyuncu yönetimiyle, teatral bir tutum sergilememişlerdir. Bunun yanı sıra özellikle Kapadokya'da geçen sahnelerde, Rıdvan'ın yaşadığı ortamda, yöre halkından gerçek kişiler de oyuncu olarak filme dâhil olmuşlardır. Hiçbir oyunculuk eğitimi olmayan bu insanların, inandırıcılıkları

olağanüstüdür. Filmin gerçekçiliğine çok büyük katkılar sağlamışlardır. Gerçekçi akımların genel özelliklerine bakıldığında gerçekçi filmlerin konuları genel olarak çekildiği dönemin toplumsal, siyasi, kültürel ve ekonomik ortamını yansıtır. Toplumun içinde bulunduğu durumları yansıttığı gibi, insanların gündelik hayatına da ışık tutar. Toplumdaki birtakım çarpıklıkları bireylerin içinde bulunduğu psikolojik ve sosyolojik durumlar vasıtasıyla ifade ederler. Tüm bu özelliklerin *Yazı Tura* filmiyle birebir uyuştugu görülebilir. Türkiye'deki deprem gerçeği 99'daki depremle birlikte bir kez daha hatırlanmıştır. Filmin terör olaylarını yansıttığı gibi depremle ilgili göstergeleri de son derece gerçekçi, anımsatıcıdır.

Nuri Bilge Ceylan'ın annesi, babası, kuzenleri ve arkadaşları gibi, tamamen amatör oyuncularından oluşturduğu kadro, *Mayıs Sıkıntısı*'nin gerçekçiliğini arttıran en büyük etken. Tıpkı İtalyan Yeni Gerçekçiliğindeki oyuncu seçimleri gibi Ceylan da, oyuncuları çevresinden seçmiş. Bu durum oyunculuk konusunda filmi her türlü yapaylıktan uzaklaştırıyor. Çoğu zaman doğaçlama diyaloglara yer veriliyor. Öyle ki bazen, gerçek hayatta da olduğu üzere replikler üst üste biniyor. Bazı diyaloglar, söz gelimi, Fatma'nın diktiği yorganların eniyle boyunun birbirine çok yakın uzunlukta olması, hikâyeye hizmet etmiyor. Ancak sıradan hayattan çok ince ayrıntıları yakalaması sayesinde gerçekçilik hissi artıyor. Ceylan ara sıra kamerasını, çaktırmadan gündelik hayatın içindeki insanlara da tutuyor. Açılış sahnesinde sokakta konuşan iki yaşlı kadına çevirdiği gibi... Ceylan, oyuncu seçimindeki tavrını Muzaffer karakteriyle açık etmektedir. Küçük Ali'yi filmde oynatabileceğini düşününce onunla küçük bir deneme çekimi yapar. Oyuncululuğunu beğendiği, en azından yönlendirebileceğini düşündüğü insanları filmlerine dâhil eder. Muzaffer'in başrole düşündüğü yaşlı adam rolü için bir köye gidip Pire Dede ile deneme çekimi yapar. Ancak, yaşlı adamın performansını beğenmez. Bu da Ceylan'ın herkesten de amatör oyuncu olamayacağına dair bir tespittir. Az da olsa oyunculuk gücü olmayan biri, filmin gerçekçiliğinden çok şey alıp götürür. Nuri Bilge Ceylan, filmi Anton Çehov'un anısına adanmıştır. Filmin, özellikle öyküleme gerçekçi bir yapı kullanmayı tercih eden Çehov'a adanması oldukça anlamlıdır. Ceylan, başından geçen gerçek olayları, gerçeğin en yalın hâllerini ve doğal oyunculukları kullanarak vermiştir. Bach, Handel ve Schubert'in klasiklerini yeri geldiğinde ve aşırıya kaçmadan kullanarak gerçekçi yapıya zarar vermemiştir. Tespit edilen temel gerçekçi sinema özelliklerine göre Nuri Bilge Ceylan, *Mayıs Sıkıntısı* filminde alan derinliği kullanımına önem vermiştir. İnsanoğlunun bakış açısına yakın ölçekler ve çekimler kullanmıştır. Ceylan'ın gerçekçi hareket özelliklerine ters düşen en önemli özelliği, özenle hazırladığı ve âdeta tabloları, fotoğraflara benzeyen karelerdir. Dünya sinemasında gerçekçilik akımlarına bağlı kalan yönetmenler bu konuya çok önem vermezler. Zira gerçek hayatta bu tarz kareler insanın karşısına ender çıkar.

Seren Yüce, Yeni Sinemacılar grubuyla uzun yıllar çalışmış bir yönetmendir. Onların Türk sinemasına getirdiği yeni soluk, Yüce'nin de filmine yansımıştır. Serdar Akar'ın *Gemide'si*, Kudret Sabancı'nın *Laleli'de Bir Azize'si*, Özer Kızıltan'ın *Takva'sında* olduğu gibi, doğal oyunculuklar, hayatın içinden hikâyeler, abartısız ve gündelik replikler, *Çoğunluk* filminin de yapıtaşlarını oluşturmaktadır. Son dönem Türk sinemasının başarılı örneklerinden olan *Çoğunluk*, birçok festivalde de hak ettiği övgüyü ve ödülleri almıştır. Gerçekçi bir yapı kurmak ve seyirciyi filme daha çok dâhil edebilmek için genelde hareketsiz ve göz hizasında bir kamera tercih etmiştir. Kimi zaman oyuncularına doğaçlama imkânı tanımıştır. Kurgusal anlamda düz bir anlatımı seçen Yüce, gerçekliği bozacak, seyirciyi yabancılaştıracak hiçbir sahne kullanmamıştır. Öyle ki filmin sonundaki, Mertkan'ın taksiciye sarılıp ağladığı rüya sahnesi bile, birçok seyirciye yaşanmış bir sahne gibi gelmiştir. Gerçekçi sinema tıpkı *Çoğunluk*'da olduğu gibi sık sık toplumsal eleştiriye yer verir. Bireyden yola çıkarak topluma ayna tutar. Eğlenmek için film izlemeyi tercih eden seyirciden çok belirli bir bilgi ve birikime sahip, sanatsal beğenisi yüksek, çözümleyici seyirciye hitap eder.

Sonuç

Sovyet Toplumsal Gerçekçiliği, Şairane Gerçekçilik, Belge Okulu, Özgür Sinema, Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, Yeni Sinema ve son olarak Dogma Akımı, sinema tarihinde görülen belli başlı gerçekçi akımlardır. Dünya sinema tarihine damga vurmuş yönetmenler ve filmlerin bir bölümü bu akımlarla özdeşleşmiştir. Federico Fellini, Vittorio De Sica, Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Sergey Eisenstein, Dziga Vertov gibi çok önemli yönetmenler bu akımların kurucuları ya da uygulayıcılarıdır. Sinemada biçim olarak gerçeği kullanan bu tarz yönetmenler, kendilerinden sonra gelen yönetmenlere de öncülük etmişlerdir. Neredeyse her ülke sinemasında bir şekilde gerçekçi filmler çeken yönetmenlere örnek olmuşlardır. Türkiye'de eskilerden Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ, Yılmaz Güney, Ömer Kavur gibi, yenilerden ise Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim, Tayfun Pirseliimoğlu gibi isimler dünya sinema tarihine geçmiş gerçekçi eserler üreten yönetmenlerden esinlenmişlerdir.

Gerçekçilik, Türk sinemasında hiçbir zaman başlı başına bir akım olamasa da, gerçekçi yapımlara imza atan, en azından bazı filmlerinde gerçekçi anlatımlar kullanan yönetmenler olagelmıştır. Yeşilçam döneminde sinemayı bir eğlence aracı olarak üreten sinemacılar ve tüketen sinemaseverlerden dolayı gerçekçi üslup fazla kabul görememiştir. Buna ek olarak bu dönemde Türk sinemasında görülen sansür uygulamalarının da etkisini göz ardı etmemek gerekir. Sansürle uğraşmak istemeyen sinemacıların, kolay yolu seçerek seyirci odaklı filmlere

yöneldiği de bir gerçektir. Ancak, Yeşilçam sistemi çöktükten yıllar sonra, özellikle 1990'ların ortasından sonra bir üslup olarak gerçekçiliği tercih eden yönetmenler çoğalmış ve bu yönde çektikleri filmlerle yurt içi ve dışı ödüllere imza atmışlardır.

2000 sonrası Türk sinemasında hızla artan gerçekçi yapımlar yeni kuşak genç yönetmenlerin de tercihi olmuştur. Günümüzden geleceğe doğru baktığımızda, Türk sinemasında bilinçli ve eğitilmiş sinemacıların çekeceği gerçekçi filmlerin sayısının artacağını söylemek zor değildir. Bu öngörü, Türk sinemasının dünya çapında daha çok tanınması anlamına da gelebilir. Hatta bir adım daha ileriye giderek gerçekçi sinemanın Türk sinemasının kurtuluş mücadelesinde oldukça önemli bir etken hâline geleceğini de söylemek mümkündür.

Yararlanılan Kaynaklar

- Armes, Roy. (1974). *Film And Reality*. İngiltere: Penguin.
- Arnheim, Rudolf. (2002). *Sanat Olarak Sinema*. Rabia Ünal (Çev.), Ankara: Öteki.
- Baydur, Mehmet. (2004). *Sinema Yazıları*. İstanbul: İletişim.
- Brockkett, Oscar G. (2000). *Tiyatro Tarihi*. S. Sokullu, T. Sağlam, S. Dinçel, S. Çelenk, S. B. Öndül, B. Güçbilmez (Çev.). Ankara: Dost Kitapevi.
- Corrigan, Timothy. (2007). *Film Eleştirisi El Kitabı*. Ahmet Gürata (Çev.), Ankara: Dipnot.
- Çalışlar, Aziz. (1986). *Gerçekçilik Estetiği*. İstanbul: De.
- Daldal, Aslı. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer.
- İri, Murat. (2009). *Bir Film İzlemek: Pop Kültürü Sökmek*. İstanbul: Derin.
- Jacobson, Roman. (1990). *Sekiz Yazı*. Mehmet Rifat-Sema Rifat (Çev.). İstanbul: Düzlem.
- Özden, Zafer. (2004). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge.
- Topçu, Aslıhan D. (2010). *Derviş Zaim Sineması*, Ankara: De Ki.
- Türk Sineması Raporu– I. (2005). *Yeni Film Dergisi*. (Ocak – Mart 2005).